

1938

საქართველოს
საბჭოთავო
საზღვრო
სამსახური



საბჭოთა
ხალხთა

4
1938



საბჭოთა ხალხთა

საქართველოს საბჭოთა რესპუბლიკის სახელმწიფო გამომცემლობის გამოცემა

სსსკ სახელმწიფო გამომცემლობის დასაცავად
საქართველოს სახელმწიფო გამომცემლობის
სამმართველო რედაქციის დასაცავად

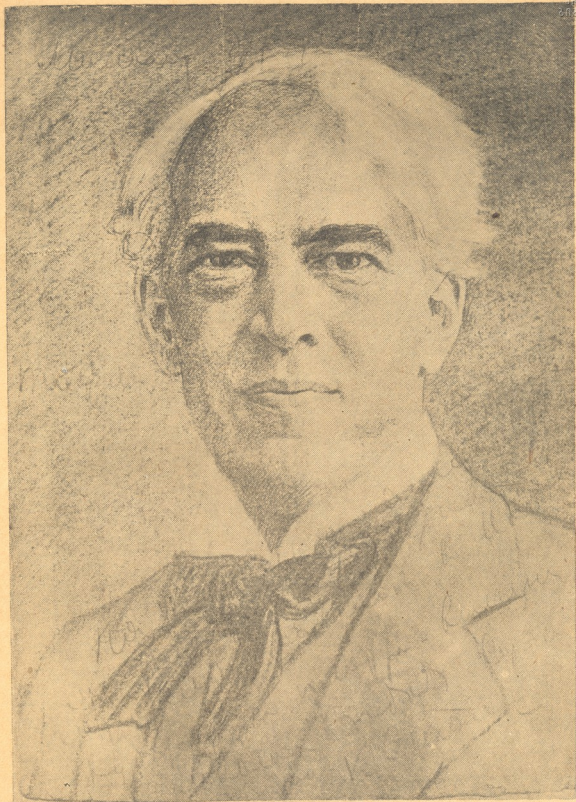
პრეზიუმის დასაცავად ყველა მხარე უნდა იქნება მზად
პრეზიუმის დასაცავად ყველა მხარე უნდა იქნება მზად

F1152

საქართველოს სახელმწიფო გამომცემლობის
სამმართველო რედაქციის დასაცავად
ОС'я згальний контрольний
Сектор

№ 4
1938





კ. ს. სტანილაშვილი

კონსტანტინე სერგეის-ძე სვანისლავსკი

ცოცხალია შორის აღარ არის ერთი უდიდესი ხელოვანთაგანი, რუსული სცენის გენოსი, მსოფლიოში ცნობილი არტისტი და რეჟისორი — კონსტანტინე სერგეის-ძე სვანისლავსკი, რომლის ნამდვილი გვარი ალექსევი იყო. იგი დაიბადა 1863 წელს, „ორი ეპოქის მიჯნაზე“, როგორც თვითონ ამბობს იშვიათი გულწრფელობით დაწერილ აღსარებაში „ჩემი სიცოცხლე ხელოვნებაში“. ვაღპობით უნდა ითქვას, რომ სტანისლავსკი ხელოვნებისათვის იყო დაბადებული და ხელოვნებას შესწირა მთელი თავისი სიცოცხლე. უკანასკნელ დღეებში 75 წლის, გულის დაავადებით ავადმყოფი მოხუცი-ჭაბუკი ისეთივე ინტენსივობით მუშაობდა, როგორც ჯან-ღონით სავსე ჭაბუკობის დროს. მომავალი წლის სამუშაო გეგმა ზუსტად დაუშვავებული დადგმებით მზა-მზარეული დაუტოვა თავის სახელობის თეატრს. მაქსიმ გორკის სახელობის მოსკოვის ახმატგრო თეატრს, მთელს მსოფლიოში ცნობილს, შარავანდედად ადვას მისი სახელი.

ამ თეატრის ორგანიზაციას სტანისლავსკიმ ელ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მოწოდებით და მასთან ერთად მოჰკიდა ხელი 1897 წელს. ეს იყო ეპოქა ინდივიდუალურად ძლიერი აქტიორისა, ნიჭიერი და წამყვანი მსახიობის დიქტატურისა. როგორც ევროპაში, ისე რუსეთში ბრწყინავდნენ დიდი მსახიობნი, მაგრამ დიდი თეატრი კი არა ჰქონდათ არც რუსეთს და არც დასავლეთ ევროპას. მოლიერის სახლი — Comedie française — ეპიონებს დარჩათ, ხოლო შჩეპკინის სახლი — მოსკოვის მცირე თეატრი მხოლოდ ცალკეულ პირთა შესრულებით თუ დაიკვებნოდა გენიოსი ყმის — შჩეპკინის ტრადიციებისა და მოძღვრების ერთგულებას.

უარესად თავმოყვარე და პატივმოყვარე აღამიანი — მაშინდელი მსახიობი ცდილობდა თავისთვის გამოეყენებინა თეატრი და ხე-

ლოვნება და არა თვითონ შეეწირა თავი ხელოვნებისა და თეატრისათვის. მეინინგულეების ცდამ ვერ ჰპოვა გამგრძობლები ბურჟუაზიულ ევროპაში და ანდრე ანტუანის ცდა პარიზში თეატრალური ნატურალიზმის ციტადელის „თავისუფალი თეატრის“ შექმნისა 1887 წელს — ხანგრძლივი ვერ გამოდგა. დროშა, რომელიც ამ თეატრებმა აღმართეს 70-იან და 90-იან წლებში, წილად ჰხვდა სტანისლავსკის, რომელმაც იგი მალა ააფრიალა და მხატვრული რეალიზმის ბრძმედში გატარებით, დიდი ოქტომბრის წყალობით გამარჯვებული სოციალისტური რეალიზმის ბაირალად აქცია. სტანისლავსკის მოსვლა სცენაზე, მისი მიზანსცენები, მისი ინტერპრეტაცია ავტორისა, მის მიერ მთლიანი ხელოვნების ახალ მხატვრულ პროდუქციად შეკვრა პიესის წარმოდგენისა — ნამდვილი თეატრალური რევოლუცია იყო ცხრაასიან წლებში. აკი ამიტომაც აუყაყანდნენ მაშინდელ რუსეთის რეაქციის მესვეურთა კონსერვატორები სტანისლავსკის ახალ სიტყვას და ახალ საქმეს. სტანისლავსკის საიხად ძირითადად იმაში მდგომარეობდა, რომ მან ულმობელი ბრძოლა გამოუცხადა ძველს, დამყაყებულს, ტრაფარეტად ქცეულ ხერხებს და სიმართლეს, სიმართლეს სადა და უბრალო, ადამიანური, სოციალურად პროგრესიული აღიარა თავის დევიზად. ხალხი პირველად რუსულ სცენაზე გამოვიდა სპექტაკლის აქტიურ მონაწილედ ძალად სტანისლავსკინ დადგმებში — ჯერ „ურიელ-აკოსტაში“ სცენის მოყვარეობის პერიოდში — „რუსული ლიტერატურისა და ხელოვნების მოყვარულთა საზოგადოებაში“, შემდეგ თვით სამხატვრო თეატრის პირველ პრემიერაში — ალექსეი ტოლსტოის პიესა „მეფე იოანე თეოდორეს ძე-ში“. პირველად სტანისლავსკიმ ასახა რუსულ სცენაზე წარმოდგენაში მთელი ეპოქა. პირველად სტანისლავსკიმ მოიმარჯვა მხატ-

ვრულ-მეცნიერული მეთოდი სასცენო შემოქმედებაში. პირველად სტანისლავსკიმ აამეტყველა მხატვრულ ფორმებში ადამიანის სული. ამით იგი ეხმარება დიდი სტალინის გენიალურ ფორმულას, რომელიც ამბობს, რომ „მწერალი — ადამიანის სულის ინჟინრები არის“. ის, რაც მხოლოდ ნაწილობრივ შესძლეს მენინგელმბა, სტანისლავსკიმ (იხ. „ჩემი სიცოცხლე ხელოვნებაში“, გვ. 220. „აკადემია“, მე-3 გამოცემა) თავის მოღვაწეობის ქვაკუთხედად აქცია და გაიმარჯვა კიდევ. რაც მანამდე უმეტეს შემთხვევაში ინტუიციანად იყო დამოკიდებული და ე. წ. „შიაგონებას“ მიაწერდნენ, სტანისლავსკიმ ხელოვნურ-მეცნიერული ანალიზის საშუალებით გახსნა, მკვიდრი საფუძველი ჩაუყარა და სოციალისტური რეალიზმის მსახიობის შემოქმედებით მეთოდად აქცია. სტანისლავსკის „სისტემა“, რომელიც დღეს თეატრალურ ფორმებზე საყოველთაოდ ცნობილი და მიღებულია, მთელი მისი სიცოცხლის, მოღვაწეობისა და შემოქმედების შედეგს წარმოადგენს. სისტემის ჩამოყალიბებამდე სტანისლავსკიმ აითვისა და შემდეგ კრიტიკულად გადაამუშავა მთელი თეატრალური კულტურა, რომელიც მანამდე კაცობრიობას ჰქონდა დაგროვილი თავის საუკეთესო თეორეტიკოსებისა (ფრანცისკ ლანგეთი დაწვეებული და დიდროთი ვანგრძობილი) და გამოჩენილ მსახიობთა მოღვაწეობის საშუალებით. სტანისლავსკის სისტემა უზრუნველყოფს ყველა კულტურულ მსახიობს, თუ კი იგი ამ სისტემით იმუშავებს — დრამატული თუ საოპერო ნაწარმოების სწორე გაგებას, სწორე წარმოდგენას და მასთან ერთად სწორე შეგრძნობას, ხელოვნება ხომ, უმთავრესად, გრძნობის ერთი ესაუბრება ხალხს? როგორც ლენინი გვასწავლის, „ხელოვნება უნდა აერთიანებდეს მასათა გრძნობას, აზრსა და ნებისყოფას უნდა ამაღლებდეს მათ“. სტანისლავსკი-ზე მაღალი სასცენო ხელოვნებით ვერც ერთი არტისტი, ვერც ერთი რეჟისორი და ვერც ერთი თეატრი ვერ დაიკვებნის მსოფლიოში. სასცენო ხელოვნების ასე მაღლა აწევის საშუალება კი სტანისლავსკის დიდმა ოქტომბერმა და საბჭოთა ხელისუფლებამ მისცა. „ვაპა“ — ის წიაღში მოკალათებულმა ულტრამომემარცხენო ხალხის მტრებმა ბევრი მე-

ლანი დააშრეს და ბევრი ქალაქი გააფუქეს სტანისლავსკის მოძღვრებასთან ბრძოლაში, მაგრამ ამაოდ.

კომუნისტური პარტიის გენიალურმა ხელმძღვანელობამ მშრომელი ხალხის დიდი ბელადის სახით არ მისცა გასაგლვად ცხვრის ტყავში გახვეულ მგლებს რუსული თეატრის გენიოსის საქმე, და იმ ბრძოლაში, რომელიც ფორმალისტ-მექანიკტებსა და სოციალისტური რეალიზმის მომხრეთა შორის სწარმოებდა. გამარჯვება დამსახურებულად ერგო უკანასკნელთ. ახალი თეატრის ფორმალური მიღწევების შესახებ სტანისლავსკი ასე ამბობს: „ახალს ახლა ჰქმნიან ძველი, დაეწეებული კარგისაგან, რომელსაც ახალი კომბინაციებით უჩვენებენ“. მაგრამ შიუხედავად ამისა „რად არის მოსაწყენი ახალი თეატრი?“ (ივლისხმება ფორმალისტური, ა. ფ.) — კითხულობს იგი და უპასუხებს:

„იმითომ ხომ არა, რომ გარეგანს, თუმცა ლამაზსა და ფორმით მახვილს, არ შეუძლია თავისთავად იცოცხლოს სცენაზე? გარეგანი შიგნიდან უნდა იყოს გამართლებული და მხოლოდ მანში გაიტაცებს იგი მყურებელს. მაგრამ თანამედროვე ხელოვნების უბედურება ამისაა, რომ მანში, როდესაც დაღვმისა და მსახიობის გარეგანმა შესაძლებლობამ უმაღლეს განვითარებას მიაღწია და იგი ძირამდე ამოწურულია, შინაგანი შემოქმედებით საშუალებანი სრულიად მივიწყებულია. ეს კიდევ ცოტაა. ამ მხარეს ქარაფშუტულად უარყოფენ ნოვატორები, რომელნიც არ უწყევენ ანგარიშს იმას, რომ ადამიანის ბუნების გარდაქმნა შეუძლებელია და რომ სხეულს უსულოდ სიცოცხლე არ შეუძლია“ („ჩ. ს. ხ.“, გვ. 694 — 695, სახ. გამ-ბა).

ამგვარად სტანისლავსკი, რომელსაც მოემარცხენო იდეალისტობას სწამებდნენ, პირწმინდა მატერიალისტურ დებულებას აყენებს — ადამიანის გარეგანი და შინაგანი სახეობის მთლიანობის შესახებ. იგი არა მარტო აყენებს ამ საკითხს, არამედ მთელი თავისი სიცოცხლე ამ ცნების რეალიზაციისათვის იბრძვის და როგორც არტისტი ჰქმნის

სრულყოფილ სასცენო სახეთა გაღერებს, როგორც რეჟისორი სდგამს და მითითლებას სასცენო სივრცეებს ანიჭებს რუსეთის და დასავლეთ ევროპის გამოჩენილ საუკეთესო დრამატიულ და მუსიკალურ-დრამატიულ ნაწარმოებთ. ჩეხოვი და გორკი სტანისლავსკის ნიჭით გასწავლეს ევლინიანი სცენას. უდიდესი პროფესორული მწირობის ლოზუნგი „ადამიანი — ამაყად ეღერს“ — პირველად სტანისლავსკის ბავთავან ეუწყა ხალხს სატინის როლში (პიესა „ფსევრზე“). ჩეხოვის დრამატიული სიმფონიები სტანისლავსკიმ ამტკიცებდა სცენაზე არაჩვეულებრივი ერთი და სამიპერატორო სცენის მიერ ჩაფლავებულ ჩეხოვს სახელი და დიდება შეჰმეცა. მართალია, ჩეხოვის გავებაში დიდი როლი შეასრულა ვლ. ნემიროვიჩ-დანიჩენკომ, მაგრამ ჩეხოვის ორიგინალური სასცენო ინტერპრეტაცია სტანისლავსკის ჰხვდა წილად. არ შეიძლება არ აღინიშნოს სტანისლავსკის მიერ შეტრიალვის „ლურჯი ფრინველის“ ფერიული დადგმა, შექსპირის „ჰამლეტის“ დადგმა ინგლისელი რეჟისორი გორდონ კრეგის ინტერპრეტაციით, ოსტროვსკის კომედიის „ერთი შეცდომა ბრძენსაც მოუყა“, მოლიერის „იჟვით ავადმყოფის“ (აღ. ბენუასთან ერთად) და ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინების“ გასცენიურება. ერთ წერილში ყოველად შეუძლებელია ბუმბერაზი სტანისლავსკის გიგანტური და გენიალური არტისტული, რეჟისორული და პედაგოგიური მოღვაწეობისა და შემოქმედების აღწერა. აქ მხოლოდ ამ მხარეების მოგონებაა შესაძლებელი. სტანისლავსკიმ შეჰქმნა არა მარტო თეორია მსახიობის შემოქმედებისა, არამედ მან პრაქტიკულად აღწარდა მსახიობებისა და რეჟისორების მრავალი თაობა. მარტო ვახტანგოვი რად ღირს მის მოწაფეთა შორის? მთელი რიგი სტუდიებისა ხომ მისი უშუალო ხელმძღვანელობით შეიქმნა და შემდეგ დამოუკიდებელ თეატრებად გადაიქცა. სტანისლავსკიმ განაყოფიერა საოპერო ხელოვნება: სიახლე და სიცხველე შეიტანა ხელოვნების ამ ყველაზე უფრო კონსერვატიულ და ჩამორჩენილ დარგში, ჩამოაყალიბა ახალი საოპერო თეატრი, რომელიც ამჟამად მისი სახელობის ოპერის თეატრად არის ცნობილი.

სტანისლავსკის მუდამ ახასიათებდა უდიდესი პრინციპიალობა, იშვიათი სიყვარული და გატაცება, თავდადება, დაუღალავი და დაუშრეტელი ფანტაზია, ძიება, სიახლის წყურვილი, გაღრმავება და განაყოფიერება თავისი ხელოვნებისა, უდიდესი ერუდიცია, ამხანაგური, გულთბილი მოპყრობა, უაღრესი პატიოსნება და პირდაპირობა.

თავდაპირველად პოლიტიკურად სტანისლავსკი გამობრძმდელი არ იყო, ასე რომ 1905 წლის რევოლუციას მან სწორედ ალღო ვერ აუღო და არჩია დროებით საზღვარგარეთ გასცლოდა მკვინდელ ამბებს მთელი თეატრით. მაგრამ ოქტომბერმა სულ სხვაგვარად იმოქმედა მასზე. სტანისლავსკიმ განსჭვრიტა ახალი ცხოვრების სიღიადე და თეატრს ახალი ამოცანა — ახალი ცხოვრების გავების, ათვისებისა და წარმოდგენის ამოცანა დაუსვა. სტანისლავსკის მოღვაწეობა საბჭოთა პერიოდში არაჩვეულებრივი ნაყოფიერებით ხასიათდება. „ხელოვნების მნიშვნელობა მომავლისათვის უფრო აქტუალური გახდება. ამისთვის სწორედ ახლა ეძლევა უდიდესი მნიშვნელობა გამოცდილი რეჟისორების, კარგი მსახიობების, მშვენიერი მომღერლების, შესანიშნავი მხატვრების, დრამატურგების აღზრდას, რისთვისაც ასე ზრუნავს მთავრობა“ — ამბობდა იგი. სტანისლავსკის მთელი მოღვაწეობა ხალხის სიყვარულსა და ხალხისთვის ზრუნვას ეყრდნობოდა. „რა სასიხარულოა შენი ხალხისთვის მუშაობა და მასთან მჭიდრო კავშირი. ეს გრძობა კი შედეგია იმ აღზრდისა, რომელიც კომუნისტურმა პარტიამ მოგვანიჭა ძვირფასი და საყვარელი ოსებ ბესარიონის-ძის მეთაურობით. იგი უბრალოდ, გულწრფელად უდგება ყველა სასიცოცხლო საკითხებს და სწორედ და პირდაპირ სჭრის მათ. ამხანაგი **სტალინი** ნამდვილი, მზრუნველი მეგობარია ყოველგვარი ცოცხალი საქმისა, პროგრესიული მოვლენისა, ყოველთვის ყველაფრის განმჭვრეტი და დამსწრები. რამდენი რამ კარგი გადაკეთა მან ჩვენთვის, მსახიობებისათვის! მადლობა მან ყველა ამისთვის“ — სწერდა სტანისლავსკი თავის 75 წლის იუბილესთან დაკავშირებით.

სტანისლავსკის მოღვაწეობა იმდენად დიდი და მნიშვნელოვანი იყო, რომ 1923 წელს

მას რსდსრ სახალხო არტისტის წოდება მიანიჭეს, 1933 წელს შრომის წითელი დროშის ორდენით დააჯილდოვეს, 1936 წელს — საკავშირო სახალხო არტისტის წოდებით, ხოლო 1937 წელს — ლენინის ორდენით. 1863 წლის 17 იანვარს დაბადებული იგი ვარდაცივალა 1938 წლის 7 აგვისტოს და დასაფლავეს ჩეხოვის გვერდით, ქ. მოსკოვის „ნოვოდევიჩი“ სასაფლაოზე.

კ. სტანისლავსკის ამ მოკლე შეფასებასთან ერთად ჩვენი ჟურნალის მკითხველს მინდა ვაფუზიარო ზოგიერთი მოგონებანი, რომელნიც სტანისლავსკის სახასიათო შტრიხებს წარმოადგენენ.

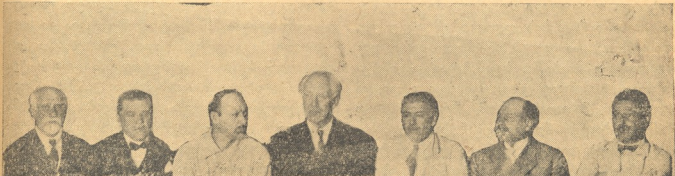
1908 წლისათვის, როდესაც პირველად ამოვეყვი თავი მოსკოვში როგორც სტუდენტმა, მოსკოვის სამხატვრო თეატრი მსოფლიოში სახელმძღვანელო თეატრად ითვლებოდა და მაშინდელი რუსეთის თეატრალურ სინამდვილეში მისი ცხოველმყოფელი როლი საკმაოდ შეცნობილი და აღიარებული იყო. მესხიშვილის თეატრით გატაცებულ ახალგაზრდას ოცნებად მქონდა გადაქცეული მოსკოვის სამხატვრო თეატრში შესვლა და იქ, უნივერსიტეტში სწავლასთან ერთად, სასცენო ხელოვნების შესწავლა. მაგრამ პირველ წელიწადს ეს სურვილი ვერ ავისრულე. იმ წელს კი სამხატვრო თეატრის 10 წლის იუბილე ყოფილიყო და ჩვენი სტუდენტები „სტუდენტების პაპაზად“ ცნობილი ძველი სტუდენტის სილოვან ვაბუნიას მეთაურობით დიდ ფაცა-ფუცში იყვნენ. პოეტ ქალს — გილიაროვსკაიას ასულს საგანგებოდ ამისათვის დავაწერინეთ ლექსი და 3 სტუდენტისაგან შემდგარი (დ. გაგუა, ლ. ჯაფარიძე და მე) დელეგაციის სახით წარვსდგით ხსენებულ იუბილეზე. რასაკვირველია, თეატრის დარბაზი მთლად გაჰყვდილი იყო. მთელი რუსეთის, განსაკუთრებით მოსკოვისა და პეტერბურგის (ახლანდელი ლენინგრადის) ხელოვნების, ლიტერატურისა და მეცნიერების საუკეთესო წარმომადგენელი იქ იყვნენ. ჩვენ ადგილები პარტერში მოგვეს. იუბილე დაიწყო ვლ. ნემიროვიჩის მოხვეცს. იუბილე დაიწყო ვლ. ნემიროვიჩის მოხვეცს. იუბილე დაიწყო ვლ. ნემიროვიჩის მოხვეცს, რომელიც თეატრის ისტორიას (წარმოშობას და მოღვაწეობას) შეიცავდა. მოხსენება ერთ სა-

ათამდე გაგრძელდა. მე ვიცოდი, რომ ამ თეატრის დამაარსებელი და ხელმძღვანელი სტანისლავსკი და ნემიროვიჩი იყვნენ, მაგრამ მოხსენებაში სტანისლავსკის სახელი ვერსად ვერ გავიგონე. სახტად დაერჩი და ვერ გავიგე რაში იყო საქმე. თურმე სტანისლავსკის ნამდვილი გვარი ალექსევიე ყოფილიყო და ნემიროვიჩიც ამ გვარით იხსენიებდა მას ჩვენს დელეგაციას ჯერი შალიაპინის შემდეგ შეხვდა. შალიაპინმა შესანიშნავად შესასრულა სპეციალურად იმ დღისათვის დაწერილი ადრესი — კანტატა, რომელიც ასე იწვებოდა „Дорогой Константин Сергеевич!“ (სტანისლავსკის სახელი და მამის სახელი). როგორც თეატრს, ისე შალიაპინს ოვაციები გაუმართეს. როდესაც შალიაპინის შემდეგ ჩვენ დაგვიძახეს, სახტად დაერჩით, მაგრამ რას ვიზამდი. წარვსდგით იუბილიარების, რომელთაც დარბაზის მარცხენა წინა სექტორი ეჭირათ, და აუდიტორიის წინაშე. მე სტუდენტის ფორმაში ვიყავი, ხოლო ჩემი ამხანაგები (დ. გოგუა და ლ. ჯაფარიძე) ეროვნულ ტანისამოსში — ჩოხებში. ლექსის წაკითხვა დ. გოგუას ჰქონდა დავალებული, რადგანაც ის ჩვენზედ ადრე იყო მოსკოვში ჩასული და რუსულ ენაში უფრო გაწაფული და მასთან კარგი მკითხველიც იყო. ჩვენ, საქართველოდან ახლად ჩამოსულები, ჯერ კიდევ საშინელი აქცენტით ვამტერვედით რუსულს. წარმოიდგინეთ ჩემი განცვიფრება, როცა ჩვენი ადრესი — ლექსი შალიაპინზე არა ნაკლები ოვაციით დააჯილდოვეს. ლექსის წაკითხვის შემდეგ სცენიდან დარბაზში ჩავედით, სადაც თეატრის მთელი შემადგენლობა სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩის მეთაურობით ფეხზე წამომდგარი შეგვხვდა. გადავეცით ადრესი და მივესალმეთ ამ ორ ხელმძღვანელის სახით მთელ თეატრს. სტანისლავსკი მალალი, ბრგე, წარმოსადეგი ტანის კაცი იყო. თმა უკვე შევერცხლილი ჰქონდა, წარბები და უღვაშები კი — შავი, სახე სპეტაკი, სანდომიანი, გამოხედვა გამჭირაბი.

1909 წლის შემოდგომაზე თეატრშიაც მიმღეს თავისუფალ მსმენელად, ერთი წლის შემდეგ თანამშრომლებში გადამრიცხეს და ხელფასიც დამინიშნეს თვეში 50 მან. სპეციალობად რეჟისორობა ავირჩიე და ტურგე-

ნევის წარმოდგენის მხადებაში ჩამაბეს. კიდევ ერთი წელიწადი და რეჟისორის თანაშემწედ გახვდი. როგორც თანაშემწეს დამოუკიდებელი მუშაობა მომიხდა სტანისლავსკისთან, რომელიც იმ წელს ალ. ბენუასთან (ცნობილი მხატვარი) ერთად მოლიერის „იჟვით ავადმყოფს“ სდამდა. სტანისლავსკის ხანგრძლივი მუშაობა უყვარდა. სამხატვრო თეატრში დილის რეპეტიციები, ჩვეულებრივ 11 საათზე იწყებოდა, მაგრამ სტანისლავსკი 12 საათზე იწყებდა მუშაობას და ხშირად ისე გაიტაცებდა რეპეტიცია, რომ იძულებული ვიყავი მომეგონებინა, რომ საღამოს კაჩალოვი, მოსკვინი, კნიპერი და მის რეპეტი-

ციაზე დაკავებული სხვა მსახიობნი წარმოდგენაში მონაწილეობენ. ზოგჯერ ასეთი მოგონების შემდეგ რეპეტიციას შესწყვეტდნენ და ყველას განთავისუფლებდა, მაგრამ ხშირად წარმოდგენაში დაკავებულ მსახიობთ გაუშვებდა და იმ საღამოს თავისუფალ მსახიობებთან განაგრძობდა მუშაობას, ასე რომ ჩვენ სადილად იმ დროს მივიდიოდით შინ, როცა საღამოს წარმოდგენაზე მოდიოდნენ მსახიობნი და ზოგჯერ საზოგადოებაც, რასაც კაპელდინერები გვაუწყებდნენ ხოლმე. ერთხელ, ზამთარში, ერთი ასეთი რეპეტიციის შემდეგ, ორივენი ერთად მოვხვდით სა-არტისტო გარდერობში, სადაც მხოლოდ მისი



კ. ს. სტანისლავსკი თბილისში ყოფნის დროს 1925 წ. შვილი, დ. არაყიშვილი, ივ. ფაღიაშვილი, მარცხნივ:

შუაში კ. ს. სტანისლავსკი, მარჯვნივ: კ. მარჯანი-შვილი, ა.კ. ფაღავა, ი. მოსკვინი და ნ. შიუკაშვილი.

საუცხოვო ქურჭი და ჩემი საზაფხულო პალტო დარჩენილიყო. სიცივე კი 15°-ს აღწევდა. მეორე დღეს რვა 5 მანეთიანი ოქრო მომიტანა და ამგვარად შემადლებინა ზამთრის პალტოს შეძენა, რითაც უემძველ ვაცივებას და დაავადებას ვადამარჩინა.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის რეპეტიციების სიმრავლე ცნობილი იყო და არის. წინათ ეს ძალიან უკვირდათ და ვერ გავგოთ, თუ რისთვის იყო საჭირო ამდენი რეპეტიცია. არა მარტო გარეშე საზოგადოება, თვით თეატრალეზიც ვერ ერკვეოდნენ ამ საკითხში. „ერთხელ კორში (900-იან წლების ცნობილი ანტრეპრენიორი. ა. ფ.) დამენაძლია, რომ 10—12 რეპეტიციის, ძალიან დიდი—15-ის მეტი შეუძლებელიაო“, — მითხრა ერთერთ საუბარში სტანისლავსკიმ. ვ. ვოლკენშტეინსაც აქვს აღნიშნული ანალოგიური მომენტი თავის წიგნში „სტანისლავსკი“ („აკადემია“, ლენინგრადი, 1937 წ. გვ. 57), როდესაც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სისტემას ვა-

უცნობელი სხვა თეატრების მსახიობები ვაკვირვებით ეკითხებოდნენ, თუ რას ანდომებ ამდენ დროს სამხატვრო თეატრი, ჩვენ ერთ ან ორ თვეში ვდგამთ პიესას, რა საჭიროა მთელი წელიწადიო, სტანისლავსკი ეტყუა: „თქვენ ძლიერ ბევრ დროს ანდომებთ რეპეტიციებს. თქვენი წესებით შეიძლება პიესა ერთ კვირაში დაიდგასო“. მართლაც, თუ რად იყო ასეთი განსხვავება — დღესაც ბევრმა არ იცის. პასუხი მოკლეად ასეთია: ერთია პიესის ტექსტის ზეპირად ან სუფლიორის დახმარებით სცენიდან წარმოთქმა ყველა როლისათვის ერთხელ და სამუდამოდ ვაცვეთილი ხერხებით და სულ სხვაა ხელოვნების ახალი ნაწარმოების მხატვრული სპექტაკლის შექმნა ავტორის მიერ მოცემულ ზაზაზედ (პიესაზედ) დაყრდნობით, როცა მხატვრულ-მეცნიერულ საფუძველზე უნდა იქნას გაშუქებული ეპოქა და ზუსტად გამოკვეთილი ერთიან მთლიანობაში ინდივიდუალური და მასთან ტიპური სახეები ყველა მომქმედი პირისა.

სტანისლავსკის არასოდეს არ აკმაყოფილებდა მიღწეული და ყოველთვის სრულყოფილსავე მიისწრაფოდა. მეასე წარმოდგენის შემდეგაც კი იგი ახალ შტრიხებს ეძებდა თვითელ როლში.

მომზადების პერიოდში იგი დიდ მოთხოვნილებებს უყენებდა მსახიობებს და თავის თავსაც. მასხოვს, ერთხელ ცხარე ცრემლით ატირდა სიბრაზისგან ამოდენა კაცი იმით, მისი მე-40-ე რეპეტიციაზე კიდეც ვერ მიაგნო ერთი ადგილის სრულყოფითი გახსნას ორგონის როლში (მოლიერის „იქვით ავადყოფი“). პიესის ინტერპრეტაციისა და როლების ახსნის დროს უსაზღვრო ფანტაზიით გადაუშლიდა თვალწინ დასს მთელ ეპოქას და თვითელი მომქმედი პირის ვინაობას მისი დაზადების დღიდან იმ ასაკამდე, რა ასაკშიაც ესა თუ ის მომქმედი პირი იყო გამოყვანილი პიესაში. სტანისლავსკი ისეთი სიუხვითა და მრავალფეროვნებით აძლევდა მსახიობებს მასალას, რომ ზოგჯერ მათ უჭირდათ ხოლმე მათთვის გამოსადეგი მასალის შერჩევა და ვზას ვერ იკვლევდნენ სტანისლავსკის ფანტაზიის ლაბირინტში. ასეთი სიჭარბე სტანისლავსკის სჭირდა არა მარტო ცალკე როლების მიმართ, არამედ მთელი პიესის, წარმოდგენის მიმართაც. იგი მზად იყო დაუსრულებლად ემუშავა დადგმაზე და სულ ახალ-ახალ მშვერვლები დაეპყრო. მუშაობის პროცესში ზოგჯერ მთელი გეგმა იცვლებოდა და ახალი მიდგომით იწყებდა ხელახლად მუშაობას. ასეთ შემთხვევებში ნემიროვიჩი ჩაერევდა ხოლმე და რეალურ ფარგლებში მოაქცევდა თავისი კოლეგის მუშაობას. როდესაც თეატრმა კრევის ინტერპრეტაციით ჰამლეტის დადგმა გადასწყვიტა, პირველად კრევის გეგმის განხორციელება მარჯანიშვილს დაავალეს (იმ დროს მარჯანიშვილი იქ მუშაობდა). მთელი ზაფხული ეწეოდა მარჯანიშვილი ლაბორატორიულ მუშაობას, აუარებელი მასალა დანაივა, შემდეგ თვით სტანისლავსკიმ მოჰკიდა ხელი ამ სამუშაოს და 2 წელიწადი ამზადებდა. ერთ-ერთი უკანასკნელი რეპეტიციის შემდეგ დარბაზში დაერჩით სტანისლავსკი, კრევი და მე. მსახიობები წასული იყვნენ. სტანისლავსკი და კრევი ვერ შეთანხმებულყენენ ჰამლეტის „სცენა-სცენაზე“ სურათის განათება-

ში და ცდებს აწარმოებდნენ. მე მასხოვს ჰამლეტის წამოსახსამი ამელო და კაჩალოვი-ჰამლეტის პოზები მეჩვენებინა, რომ განათების მომენტები დაეზუსტებინათ. ბევრი სხვადასხვა ხერხი სცადეს, მაგრამ მაინც ვერ მორიგდნენ. კრევი სცენის უფრო დაბნელების მომხრე იყო, სტანისლავსკი კი არ ეთანხმებოდა, რადგანაც ძლიერი სინელე ზნორად გვაქვს გამოყენებული და ხალხს მოებზრდაო. კრევი გერმანულად ლაპარაკობდა, სტანისლავსკი კიდეც ფრანგულად. ორივეს ესმოდა ორივე ენა, მაგრამ ლაპარაკი თვითელს ასე უფრო ეხერხებოდა. შემდეგში ნემიროვიჩმა მთარგმნა ორივე მოდავე.

როგორც ახლანდელ ლენინგრადელებს, ისე მაშინდელ პეტერბურგელებს ძლიერ უყვართ მოსკოვის სამხატვრო თეატრი. ეს სიყვარული საყოველთაო იყო, იგი ერთსა და იმავე დროს საჯარო აღტაცებასა და ინტიმურ სიყვარულში ისახებოდა. 1912 წლის გასტროლების დროს ცნობილმა ესთეტმა მწერალმა, საიმპერატორო თეატრების ყოფილი რექტორმა სერგეი ვოლკონსკიმ თეატრის ხელმძღვანელობა და წამყვანი არტისტები დაპატიჟა მაშინდელ საუკეთესო რესტორან „კიუბა“-ში. ვოლკონსკის რესტორანის მთელი სართული დაეჭირავენინა. თან სიმფონიური ორკესტრი აეყვანა. ჯერ საუზმეზე მიგვიწვიეს საქმელებითა და სასმელებით სასვე საერთო სუფრასთან. იქ, ფეხზე რომ დადენაყრილთ, შემდეგ ცეკვა გაიმართა. დასასრულ, ვახშამი ცალცალკე მაგიდებთან. ადგილები წინასწარ იყო განაწილებული და თითო მაგიდაზე 4-4 კაცი და ქალი იჯდა. აქ იყვნენ პეტერბურგის ინტელიგენციის ყველა დარგის საუკეთესო წარმომადგენელი. უნდა გენახათ, რა მოწიწებითა და თაყვანისცემით ეპყრობოდნენ სტანისლავსკის თავთავიანთ დარგში წარჩინებულ სხვა თეატრის პრემიერები, მწერლები, ვეჟილები, მხატვრები, კომპოზიტორები და სხვ.

იმავე წელს თეატრი ესტუმრა ჯერ ვარშავას. მერე კიევსა და ოდესას. ვარშავის იმდროინდელმა საზოგადოებამ ბოიკოტი გამოუცხადა თეატრს. მათი წარმომადგენლები ასე ამართლებდნენ თავიანთ საქციელს: ჩვენ გიცნობთ, გაფასებთ და პატივსაცემთ, მაგრამ ვიდრე მეფის მთავრობა ჩვენს ნაციონალურ

კულტურას ასე სჩაგრავს, ჩვენ არ შეგვიძლიან ვუჩიოთ ჩვენს საზოგადოებას თქვენს წარმოდგენებზე იარონო. თეატრის იქ ყოფნის დროს ვარდაიცვალა ცნობილი მწერალი ზოლსლავ პრუსი, რომელიც გრანდიოზულად დასაფლავდა. სტანისლავსკი და ნემიროვიჩი მთელი დასით დაესწრენ ამ დასაფლავებას და თეატრის სახელით გვირგვინით შეამკეს მიცვალებულის კუბო.

კიევი ერთ მშვენიერ დღეს ასეთი ბარათი მივიღეთ:

„Группа киевлян, горячих почитателей Московского Художественного Театра, просит Вас не отказать им в удовольствии провести с ними несколько часов, пожаловав запросто на устраиваемую ими во вторник — 29-го мая с/г., прогулку по Днепру. Пароход отойдет от Екатеринославской пристани ровно в 12 час. дня. Настоящее приглашение служит входным билетом на пароход. Киев 26 мая 1912 г.“.

როდესაც ნავსადგურს მივუახლოვდით, გემის ბაქანზე შესაყვირენი გადმომდგარიყვნენ და ფანფარებით შეგვეგებნენ. თვით გემი ყვავილებით იყო მორთული. ერთმანეთის გაცნობისა და მივირ მასლაათის შემდეგ კაიუტ-კომპანიაში მივიპატიყეს, სადაც გრძელი სუფრა იყო გაშლილი. წარმოდგენით ჩემი განცვიფრება, როდესაც ამ სუფრაზე მოსკვინიმა მრავალ-ჟამიერი შემოსძახა. კიდევ უფრო მეტი განცვიფრება გამოიწვია სტანისლავსკიმ, ჩვენი გემი დნებრის დაყოლებით მიდიოდა და შეგჩენკოს ძეგლთან საუტხოო ველზე გადმოვცხხეს. აქ გაიმართა ოთურმა და უნდა გენახათ სტანისლავსკი, რა მხურვალე მონაწილეობას ღებულობდა ამ ბავშვურ თამაშობაში. სტანისლავსკი მუდამ ახლოს იყო ახალგაზრდობასთან. როდესაც შემოხსენებულმა სერგეი ვლკონსკიმ პირველად ჩამოიტანა გერმანიიდან ჟაკ დალკროზის რიტმიული გიმნასტიკის ამბები და სამხატვრო თეატრს გააცნო, სტანისლავსკიმ პირველმა შემოიღო იგი სასწავლებლად მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ახალგაზრდობისათვის და თვითონაც მათთან ერთად ვარჯიშობდა გამოჩენილი თეატრის სახელგან-

თქმული ხელმძღვანელი. ხელოვნებაში ყოველგვარ ახალ მოვლენას პირველი გამოცნამაურებოდა სტანისლავსკი. ისედაც რანკანის ახალი საცეკვაო ხელოვნება პირველმან დააფასა და ნაწილობრივ მისი წყალობით ვახდა ეს მოცეკვავე ასეთი პოპულარული. როდესაც მოსკოვში იტალიის ცნობილი სიცილიელი მსახიობი დე-გრასო ჩავიდა, სტანისლავსკიმ თავის თეატრში მიიწვია, წარმოდგენა გაუმართა და თვითონ გრასოს გამართინა საკუთარი წარმოდგენა. შემდეგ კი გვესაუბრა კერძოდ გრასოს და საერთოდ იტალიელ მსახიობთა, მათ შორის დიდი სალვინის ხელოვნებაზე.

საქართველოში მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გასტროლების დროს სტანისლავსკი, მოსკვინი, კაჩალოვი და სხვები მივეწვიე მან ჩემის ხელმძღვანელობით არსებულ დრამატიულ და საოპერო სტუდიაში. კაჩალოვი სტუდიის საღამოს ვერ დაესწრო, რადგანაც წარმოდგენაში იყო დაკავებული. სტანისლავსკი და მოსკვინი გვეწვიენენ და მთელი პროგრამა მოისმინეს. შემდეგ ბანკეტი გავუმართე. კ. მარჯანიშვილი იყო თამადა. განსაკუთრებით კაჩალოვს ეწონოდა—„ძია (იგულისხმებოდა სტანისლავსკი. ა. ფ.) ლხინს ჩავვიშლისო“, მაგრამ მისი შიში უსაფუძვლო გამოდგა. სტანისლავსკი გათენებამდე არ ამდგარა სუფრიდან და სხვებთან ერთად ილხინდა სუფრაზე. გვყავდა კ. პაქოროია თავის ჯგუფით და ამ ჯგუფის ხალხურმა სიმღერებმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. მეორე თუ მესამე დღეს საგასტროლოდ ბაქოში გაემზავრენენ და სტანისლავსკიმ იქიდან მომწერა წერილი სტუდიის მუშაობის შესახებ; მივევითთა ნაკლზე, მოსაწონი მოგვაწონა და გვირჩევდა ბოლომდე შეგვენარჩუნებია ის ახალგაზრდული სიყვარული და ენტუზიაზმი, რომლითაც თავს ვეცლებოდით საქართველოს პირველ საბჭოთა სტუდიას.

აი ეს წერილიც: „ძვირფასო აკაკი ნესტორის-ძე! მე ისე წამოვედი, რომ ვერ მოვასწარი გამეზიარებინა თქვენთვის სტუდიაში ნახული რეპეტიციის შთაბეჭდილებანი? სწორედ ამიტომ გწერთ ჩემს საერთო აზრს. ვწუხვარ, რომ უდროობა არ მაძლევს საშუალებას უფრო ვრცლად გამოგესაუბროთ.

მე მეონია, რომ თქვენს ხელთ არის შეტად კარგი არტისტული მასალა (დრამატული განხრით ამ დროს სტუდიაში სწავლობდნენ: ვ. გომიაშვილი, ც. თაყაიშვილი, სტ. ჯაფარიძე, გ. საღარაძე, გ. კუპრაშვილი, პ. კანდელიძე, სანაძე, ს. ქელიძე, პ. მურღულია, პ. ბერაძე და სხვანი, საოპერო განხრით — დ. ანდლულაძე, ნ. ქუციაშვილი, დ. მუქელიძე, შ. ცირლიძე, ხამაშურიძე, გოგლიძე და სხვანი. ა. ფ.). სჩანს მუშაობა, მხოლოდ, როგორც შეგატყვე ამ მუშაობას. არასისტემატური და შემთხვევითი, დროული ხასიათი აქვს. ყოველივე, რასაც მომავალი არტისტი სკოლაში იძენს, ძველსა და რბილში უნდა გაუჯდეს მას და მისი მეორე ბუნება უნდა გახდეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ეს შენაძენი დახმარების ნაცვლად ხელს შეუშლის. ამისათვის კი აუცილებელ საჭიროებას წარმოადგენს ყოველდღიური განუწყვეტელი და სისტემატური მუშაობა მთელი წლის განმავლობაში. განა შესაძლოა, რომ მომდერალი ნახევარი წლის განმავლობაში ვარჯიშობდეს, ხოლო მეორე ნახევარი — უქმად იჯდეს და ხმას არ ავარჯიშებდეს? შეუძლია განა პიანისტს, მოცეკვავეს, მწერალს, თუ კი ის ყოველდღე არ ვარჯიშობს, ნამდვილი ვირტუოზი გახდეს თავის ტექნიკაში და ხელოვანი ოსტატი თავის შემოქმედებაში? მხოლოდ დრამატული ხელოვნება, რომელიც ყველაზედ შეტად საჭიროებს სისტემატურ ვარჯიშობას არა მარტო ფიზიკურს, არამედ ფსიქიურ ორგანიზმისას, იმყოფება დილექტანტურ მდგომარეობაში, ემყარება შთაგონებას და სარგებლობს აპოლონის რაღაც განსაკუთრებული პროტექციით. დრამის მსახიობი ვარჯიშობს მხოლოდ მაშინ, როდესაც მას მოეპოვებება, ერთი თვე მუშაობს, მეორე თვეს ისვენებს და იკვებნის კიდევ, რომ მას ტექნიკა არა სჭირია. ვირტუოზობის გარეშე კი არ არსებობს ხელოვნება.

აი, სწორედ ეს ნამდვილი ვირტუოზობა ვერ ვიგრძენ მე იმ საღამოს და მომეჩვენა, რომ თქვენს მუშაობას შემთხვევითი ხასიათი აქვს (ზომ ხედავთ ნორჩ ახალგაზრდობა-

საც რა დიდ მოთხოვნილებას უყენებდა სტანისლავესკი? ა. ფ.). რაც შეეხება სწავლის მეთოდს, მე ამ მეთოდის კრიტიკის საშუალება არა მაქვს, რადგანაც დაწვრილებით არ გავცნობივარ. შემძილი მხოლოდ ერთი რჩევა მოგვცეთ: დეე, ყოველივე, რასაც აკეთებთ, დამარწმუნებელი და შიგნიდან გამართლებული იყოს. ყოველივე, რასაც ეს ორი თვისება არ ახლავს სცენაზე, მავნებელია მსახიობისთვის.

შეინარჩუნეთ დიდხანს თქვენი საერთო ახალგაზრდული აღზნება, სიყვარული და პატივისცემა თქვენი ხელოვნებისადმი, რაც წარმატების საუკეთესო საწინდარს წარმოადგენს.

კიდევ ერთხელ გმადლობთ თქვენ და ყველა თქვენს ამხანაგს სტუმართმოყვარეობისა და თბილი გრძობებისათვის. საღამო ყველას. დავშთები თქვენი მოყვარული კ. სტანისლავესკი. ბაქო. 1925 წელი, მაისის 20^ა.

უკანასკნელი წლების ურთიერთობიდან საყურადღებოა შემდეგი ეპიზოდი. მისი „სისტემის“ რუსულ ენაზე გამოსვლის წინ ასეთი ხმა გავრცელდა, რომ „სისტემის“ შექმნა მხოლოდ ხელისმოწერით შეიძლება. მაშინ ვთხოვე უზრუნველყო ჩემთვის ერთი ეგზემპლიარი. ამასთან ერთად ხელოვნების სამმარ. თველომ დამავალა ქართულად მეთარგმნა მისი წიგნი „ჩემი სიცოცხლე ხელოვნებაში“ და ქართული გამოცემისათვის წინასიტყვაობაც ვთხოვე სტანისლავესკის. პასუხად, როგორც თავის ნამოწაფარს, წიგნის უზრუნველყოფა დამპირდა, ხოლო თარგმანი მთხოვა ახალი გამოცემიდან გამეკეთებინა.

მართალია, კ. სტანისლავესკი ფიზიკურად გარდაიცვალა, მაგრამ მისი სახელი და საქმენი უკვდავია, და ისინი უეჭველად შევლენ კომუნისტური საზოგადოების კულტურის ოქროს ფონდში, რასაც ის გარემოებაც ადასტურებს, რომ პარტიისა და ხელისუფლების დადგენილებით კ. სტანისლავესკის სამარადისო ხსოვნისათვის ძველს უდგამენ პირველი სოციალისტური ქვეყნის დედა-ქალაქ მოსკოვში.



სვანისლავსკი, თეატრი და რევოლუცია

1

ეს იყო რევოლუციის პირველ წლებში, სამხატვრო თეატრში მიდიოდა შჩენდრინის პიესა — „პაუზინის სიკვდილი“. აღტაცებული მაყურებლები ტაშს უკრავდნენ მოსკვისს, ლეონილოვს, პიესის მთელ ნიჭიერ დადგმას.

ჩემთან მოვიდა ხანში შესული მუშა, კარგი კომუნისტი, საკმაოდ მაღალი კულტურის ადამიანი, მაგრამ ამასთან, როგორც ეს მაშინ ხშირად ხდებოდა ხოლმე, დაჯერებული პროლეტკულტელი.

იგი უნდოთ მიყურებდა, შემდეგ ნიშნის მომგები ღრეჭით განმიცხდა:

„ჩაფლავდა“ სამხატვრო თეატრი“.

— რას ამბობთ? — მივუგე მე, — ნუ თუ ვერ ხედავთ რა წარმატებაა?

„ეს ბურჟუაზიული საზოგადოება უკრავს ტაშს თავის ბურჟუაზიულ თეატრს“, — მიპასუხა მან უკვე ამკარად გაჯავრებულმა.

მე მას ცხარედ გამოვეკამათე.

რამდენიმე წუთის შემდეგ ჩამავლო რა ხელი სახელოში თავის მკაცრ სახზე აღბეჭდილი თითქმის ავადმყოფური გრიმისაჲ, მითხრა:

„თვითონაც ვგრძნობ, რომ მიპყრობს, მაგრამ მეშინია ამისა, მე ამას ვეციხავ ჩემში. ასეთი თეატრი არ უნდა მოეწონოს კარგ პროლეტარს. საკმარისია მხოლოდ ავყვეთ ამ გაფაქიზებულ და ძველ სამყაროს, რომ დაიწყოს ჩვენი რიგების გახრწნა“.

ჩვენი კამათი კვლავაც გაგრძელდა. ვაგრძელდა არა მარტო ამ ამხანაგთან, არამედ სხვებთანაც, რომლებიც ასევე მსჯელობდნენ. ჯერ კიდევ სამხატვრო თეატრის იუბილეს დროს ზოგიერთი ამხანაგი სერიოზული კულტურული მომზადებით და აგრეთვე კარგი კომუნისტი, უკვე პროლეტკულტელი რასაკვირველია, ძალიან არ იწონებდნენ ჩემს მაშინდელ სიტყვას, მხატვრული სპექტაკლის დროს წარმოთქმულს, ისინი ფიქრობდნენ, რომ სამხატვრო თეატრის მიმართ არ უნდა წყვიდეთ არავითარ „ობორტუნისტულ შერიგებაზე“.

2

მე ველაპარაკები სტანისლავსკის, როგორც ყოველთვის, სიამოვნებით ვუმზერ მის მშვიდ, რწმენით გამსჭვალულ, ალერსიან, რალაც შინაგანი შუქით აღსავსე, დროდდრო რალაცნაირი მორცხვი ღიმილით გაბრწყინებულ სახეს, ამ ადამიანის მთელს ფიგურას, რომელიც ასეთი იშვიათი სიმკვეთრით გამოხატავს მის არსებას. მართლაც, სადაც არ უნდა შევიდეს სტანისლავსკი, რა რიგ მრავალრიცხოვან კრებაზეც, — ვთქვათ, დარბაზში, სადაც მას თითქმის არავინ იცნობს, — ის მაშინვე მიიპყრობს საერთო ყურადღებას და მაშინვე დაიწყებენ კითხვას — ვინ არის ეს დიდებული ქალაქი მოხუცი.

სტანისლავსკის მთელი ვარგნობა მისივე საკუთარი პრინციპითაა აგებული: შინაგანიდან გარეგნისაკენ. გარეგნულად სტანისლავსკი უღრმესად შეესაბამება თავის შეგნების შესანიშნავ მისწრაფებას, თავის ფსიქიკას.

მე მას ვუტყვი, როდესაც იგი თავისი ოდნავი, თითქმის მორცხვი ღიმილით მეუბნება თავის ფრადმნიშვნელოვან ფრაზას: „ანატოლი ვასილის-ძე, მე ხომ არავითარ შემთხვევაში არა ვარ რევოლუციის წინააღმდეგი. მე ძალიან კარგად მესმის, რომ მასში ბევრი რამაა წმინდათაწმინდა და ღრმა. მე მშვენიერად ვგრძნობ, თუ რა მაღალი იდეები და დაჭიმული გრძნობები მოაქვს მას. მაგრამ ჩვენ რისა გვეშინიან? ჩვენ გვეშინია, რომ ახალი მსოფლიოს ეს მუსიკა ჯერ კიდევ დიდხანს ვერ ნახავს თავის გამოხატულებას მხატვრულ სიტყვაში, მხატვრულ დრამატურგიაში. ყოველ შემთხვევაში ჯერჯერობით ჩვენ ამას ვერ ვხედავთ, და თუ ეს ჩვენ, თეატრს, მოგვცემს არასრულყოფილ, ენაბორძიკ, მშრალ, ხელოვნურ მასალას, მაშინ როგორადაც არ უნდა იყოს იგი პუბლიცისტურად შეთანხმებული რევოლუციის მაღალ იდეებთან, ამ იდეებში ჩვენ ვერ მივცემთ თეატრს საჭირო ბგერას; ვერ შევსწავლებთ ჩვენ, როგორც თეატრი, როგორც მხატვრები, მოვემსახუროთ რევოლუციას, გავ-

ხდეთ მისი რუპორი, ხოლო ჩვენს თავს, ჩვენს ხელოვნებას დავაქვეითებთ, იმიტომ, რომ შეუძლებელია ვაიძულოთ მუსიკოსები, რომლებმაც უკვე განვლეს გარკვეული სკოლა, მაილწიეს მაღალ მუსიკალურ კულტურას, დაუკრან სასკოლო, მოუშემფებელი, სიცოცხლის მოკლებული რამები. პუშკინი ლაპარაკობდა იმაზე, თუ როგორ შეიძლება შესრულებულ იქნას ფრეიშიცი მორცხვი მოწაფე ქალების ხელით. მაგრამ, ჩემის აზრით, ეს ნახევარი უბედურებაა. ნამდვილი უბედურება კი ის არის, თუ ოსტატებს უხდებათ არა ფრეიშიცის შესრულება, არამედ უმგავნო ცდა ასახონ ცხოვრების უდიდესი მოვლენები“.

რასაკვირველია, ნათქვამ ფრანს ათი წლის შემდეგ ვერასოდეს ვერ გადმოსცემს სრული სიზუსტით. მაგრამ იმის შინაარსის სრული სიზუსტისათვის, რაც მე მაშინ მიიხრეს და იმ გამოთქმების უმეტესი ნაწილისათვის, რომლებიც ახლა მომყავს, მე სავსებით ზასუსისმგებელი ვარ.

მე ვიგრძენი ამ დიდი მხატვრის უაღრესი გულწრფელობა. ვიგრძენი მისი დაბნეულობა: უარყოფ რევოლუციურ რეპერტუარს, — მაშინ კიდევ ნამდვილად სულ ბავშვურს, — გეტყვიან: რად ვარგა შენი საუცხოო თეატრი, შენი შესანიშნავი ინსტრუმენტი, რომელიც შენ ასეთი სიბეჯითით გაგვიკეთებია, თუ გადატრიალების შემდეგ, ახლა, როცა იშვია და განვითარება იწყო ახალმა მსოფლიომ, ამ ინსტრუმენტს უკვე აღარ შეუძლია უბასუხოს თავის დანიშნულებას თუ არა როგორც ძველ, თუნდაც კარგ არღანს — ატრიალოს წარსულის ლილეები. თუ დათმობაზე წახვალთ და იტყვიან — აბა მოგვეცი, რაც თქვენ დავიწყებთ, ჩვენ შევეცდებით ის გავეითაშოთ, — რა გამოვა? ყველასათვის აქვთ რედაქცია სიყალბე, არასრულყოფილი მასალა ამ სიყალბეში ყველა ბრალს დასდებს სახელდობრ თეატრს. იტყვიან, მოხუცმა, წარმავალი კულტურის მოგვიანებმა ვერ შესძლეს, ხოლო შეიძლება კიდევ უარესი — არ მოისურვებს ახალი იდეების აქვრებაო. იგივე, — რაც სტანისლავსკისათვის ძალიან მნიშვნელოვანია, ძველი მეგობრები, მალაქსეტიური მოთხოვნებიდან ადამიანები, დიდი მხატვრული სინდისის შქა-

ნე პატოსანი ადამიანები იტყვიან: „რა მოუვიდა ამ სამხატვრო თეატრს? ნუ, თუ ის, რასაც ახლა ისინი აკეთებენ — ხელოვნება?“

3

ვერსეავემა წაგვიკითხა თავისი პიესა. ესეც დიდი ხნის წინათ მოხდა. პიესა არც კარგი, არც ცუდი იყო, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში ისეთი ოსტატობით იყო დაწერილი, როგორც ბუნებრივია უკვე სახელმწიფო მწერლისათვის, ლიტერატურის ნამდვილი სპეციალისტისათვის. წაკითხვის შემდეგ დისკუსია გაიმართა. გამოვიდა სტანისლავსკიც, და ისევე იგი დიდი, მონუმენტალური, თავისი ბრძნული ქალარა თავით და თავისი უხერხული ღიმილით, რაც სრულებით არ შეეფერება შინაგან მორცხვობას ან გაუბედაობას, არამედ წარმოდგენს დიდი კაცის უფრო ზრდილობის გამოხატულებას ახლობელთან საუბარში, ამბობს:

„რაც მე თქვენს პიესაში მომწონს. ვიკენტი ვიკენტის-ძევე, ეს ისა, რომ იგი ცოცხალია, მასში ცოცხალი ხალხია, ეს ცოცხალი სიტყვაა. ზოგჯერ ავტორს რომელიც ძალიან კარგი წინამძღვარებიდან გამოდის სურს რაღაც კარგი დაამტკიცოს. მის შეგნებაში ტრიალებენ ყოველგვარი მნიშვნელოვანი იდეები, ყოველივე ამისაგან იგი ბოლოსდაბოლოს, ქნის ასეთ ლაბორატორულ ქიმიურ შემადგენლობას, ასეთ რაღაც აპოპანაქსს. იცით ვიკენტი ვიკენტის-ძევე, არიან სურნელებანი, რომლებსაც აქვთ ცოცხალი ყვავილების — იასმანის, აკაციის სუნი. ხომ არის ასეთი აპოპანაქსი. ეშმაკმა იცის თუ რას ნიშნავს ეს. მაგრამ მე არ მიყვარს ასეთი სუნი!“

როდესაც სტანისლავსკი ამას ამბობდა იგი, ალბათ, და ნამდვილად, არ ფიქრობდა, თუ როგორ ახლოს მივიდა მარქსის მსჯელობასთან თეატრის შესახებ. ეს ხომ მარქსმა (აგრეთვე ენგელსმა) თავის ცნობილ წერილებში ლასალის მიმართ უკანასკნელის დრამის გამო შილერიც კი დაჰგმო (არასოდეს არ დავივიწყებთ გიგანტ დრამატურს) იმისათვის, რომ მან, სტანისლავსკის თერმინით რომ ვთქვათ, ჩააპოპანაქსა. მათ დაუპირისპირეს მას შექსპირი, რამდენადაც შექსპირი ცოცხ-

ლობს, და შექსპირის ეს ცხოველმყოფელობა, მისი პიესების ეს უღრმესი დიალექტიკური სიმართლე მათ მოიხვენა მეტყველად და ასახული ეპოქის კლასთან ურთიერთობის სწორ ასახვად. ცალკეული პერსონაჟების მიერ კლასობრივი არსის სწორ გამოხატულებად. შექსპირმა ეს ტერმინები არ იცოდა. საქმის ეს მხარე შექსპირს არ აინტერესებდა. მაგრამ ვინაიდან იგი მხატვარი-დიალექტიკოსი იყო, ვინაიდან იგი ცხოვრებიდან იღებდა და ამოღებულს რალაც კიდევ უფრო ცხოველმყოფელად ხდიდა, ვიდრე თვით სიცოცხლეა, ახდენდა მისი საღებავების კონცენტრაციას და ამიტომ ვლელულობდით ისეთ დრამატურგის, რომელიც მარქსმა და ენგელსმა თავისთავის ახლობელ და მომავლის თეატრისათვის ნიმუშად გამოაცხადეს.

მაგრამ ენგელსი, ლაპარაკობდა რა მომავლის ამ თეატრზე და ნაკლებად იმედოვნებდა რა, რომ მისი საეჭირო დამაკმაყოფილებელი დრამატურგია აღმოცენდება გერმანიაში, ამბობდა, რომ იგი ფორმით გამოირჩევა საღებავების შექსპირული სიმდიდრით იმ საზოგადოებრივი მოვლენების ღრმა ანალიზის დროს, რომლებიც ასახულ უნდა იქნან. ენგელსს უნდოდა, რომ დრამატურგი ყოფილიყო მარქსისტი, რევოლუციონერი და რომ ამასთან ერთად იგი ყოფილიყო მხატვარიც. ეს ერთი მეორეს ხელს კი არ შეუშლის, არამედ ერთი მეორეს აუცილებლად დაეხმარება ნამდვილად ნორმალურ პირობებში. მაგრამ ეს ნორმალური პირობები იქმნება მხოლოდ მაშინ, როდესაც პოლიტარული რევოლუცია უკვე გაიმარჯვებს პოლიტიკურად, მაშინაც კი ერთბაშად კი არ იქმნება, არამედ თანდათანობით, როგორც ეს ჩვენს საუცხოოდ დავინახეთ ჩვენს მაგალითზე.

4

რისაკენ მისწრაფოდა სტანისლავსკი თავის თეატრში, რომლის სულს იგი ქმნიდა თანდათანობით ისე, როგორც თანდათანობით იქმნებოდა სტანისლავსკის სისტემა, ანუ, უფრო სწორად, მისი შეხედულება თეატრზე, მისი არსი და ამოცანები.

არსებითად რომ ვთქვათ, სტანისლავსკის თეატრი უდროულობის თეატრი იყო. ერთის შეხედვით თითქოს, უდროულობის თეატრი

თვით უნდა ყოფილიყო მკრთალი, უძლიერა და არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ამოღლებულიყო ათეული წლებით ამ უდროულობამდე და ათეული წლებით ამ უდროულობის შემდეგ.

მაგრამ ეს ყოველთვის როდი ხდება ასე, ამ შემთხვევაშიც ეს ასე არ მოხდა.

ყოველივე ექვს ვარეშა, რომ 80-იან წლების მიწურულამდე განვლილი ეპოქა იყო რუსეთის ლიტერატურის დიდებული ეპოქა, იმდენად, რამდენადაც დაახლოებით 40-იან წლებიდან ისე მძლავრად, თუმცა წამებით, ვითარდებოდა მისი მარცხენა ფრთა, ლენინის ტერმინით რომ ვთქვათ რევოლუციურ-ნაროდნიკული ფრთა, ამერიკული გზით რუსეთის განვითარების დამცველთა მსხვერპლამები, მებრძოლი გზა.

ასეთი ფრთის არსებობა მძლავრად მოქმედებდა ინტელიგენციის მთელს განწყობილებაზე, ხოლო მისი მეშვეობით ინტელიგენტური საზოგადოების მეშვეობით, — ლიტერატურაზე, მთელს ხელოვნებასა და თეატრზე. ბოლოსდაბოლოს, სწორედ ამ ატმოსფეროში აღიზარდნენ თეატრალური ფენებიც: შჩეპკინი, მოჩალოვი, სადოვსკი და მისი დიდი ჯგუფი და ა. შ. მართალია, ცენზურის პირობების გამო, თეატრი ნაკლებად გამოხატავდა ამ რევოლუციურ დუდილს, ვიდრე ლიტერატურა, მაგრამ მთელი ხელოვნებისათვის საერთოდ და უმთავრესად სავალდებულო იყო ხალხის სამსახური, თავისი იდეის სამსახური, თანახმად იმ დროის თერმინოლოგისა.

ნაროდნიკული რევოლუციის დამარცხებამ 80-იან წლებში და ამასთან ერთად რუსეთის პრუსიული გზით ზრდის ატმოსფეროში კაპიტალიზმის ძლევამოსილმა განვითარებამ ხელოვნებისათვის შექმნა ახალი პირობა, რომელსაც მე ეს-ეს არის უდროულობის პირობა ვუწოდებ.

ნაროდნიკობა ხურდავდებოდა წვრილმანებზე, პატარა საქმეების ქადაგებაზე, შედიოდა ტოლსტოველობის თავისებურ მრევლში და ზოგჯერ იწვევდა სრულ პესიონიზმს. იდეალებისადმი სამსახური პრაქტიკულად უკვე ყოველად შეუძლებელი იყო. ამ იდეალების ტარება მისთვის სამსახურის გაუწევლად საკმაოდ სამარცხვინოდ ითვლებოდა. ამ იდეა-

ლებზე ხელის აღებაც მძიმე და სირცხვილი იყო.

ამავე დროს ინტელიგენციის წინაშე უფართოესი ასპარეზი იშლებოდა. ევროპიზირებული ტიპის კაპიტალისტები და მათ მიერ შექმნილი მდიდარი ინტელიგენცია მოითხოვდა დასავლეთის ფაქიზ ხელოვნებას მთელი თავისი სახითა და ნაირსახეობით. შემოქმედებითი ელემენტებზე მნიშვნელოვანი მოთხოვნა იღებდა დაიწყო. მაგრამ როგორი უნდა ყოფილიყო ახალი ხელოვნების შინაარსი? შეიძლება მკითხველმა იფიქროს, რომ ახალი ხელოვნების შინაარსი უნდა ყოფილიყო კაპიტალიზმის განდიდება ან რენეგატობის აუცილებლობის აღიარება და თვითმპყრობელობის კერპების გაამებლობა და სხვა ამგვარი საოცარი იდეალები?

არა, თუ 90-იანი და 900-იანი წლების ხელოვნებას ჩაუტყვირდებით, იქ ჩვენ ვერ დავინახავთ თითქმის მსგავს ელემენტებს.

მარტინა ფრთაზე უკვე ძალიან ჩქარა ბორჯავდა ახალი და გადამწყვეტი რევოლუცია, უკვე არა ნაროდნიკული, არამედ პროლეტარული, ხოლო მარჯვენა ფრთაზე გამოცხადებული იყო თავისებური ფორმალიზმი. ეს როდი იყო ცარიელი ფორმის, ფორმალიზმი. იმდროინდელ საუკეთესო ადამიანებისათვის ეს იყო წამებითი, ზოგჯერ გმირული ძიება. ცხოვრება არსებითად მკრთალი იყო. არ არსებობდა არავითარი ეთიკური შუქი. ინტელიგენცია ცდილობდა შეეცვა ეს ცხოვრება ახალი შინაარსით. იგი ქმნიდა ბევრ ნათელ, ფაქიზ, მკუქარე და მსუბუქ რასმეს, ზოგჯერ კი გენიალურად სწავლობდა დასავლეთ-ევროპის ბურჟუაზიული კულტურის მიღწევებს, რომელიც მაშინ ბრწყინვალე დაქვეითებას განიცდიდა, და ამავე დროს ცდილობდა შეეცვალა ძველი იდეალები, რომლებიც სამაგიეროს მიზღვის მამავალ დღედ გადაიქცა.

რუსული დეკადენტობა, მაგალითად, უეჭველად, რომანტიკის განსაკუთრებული სახე იყო და, ამ თვალსაზრისით, პლენანოვის მართებული განსაზღვრისა არ იყოს, მოწმობდა მხატვარსა და სინამდვილეს შორის არსებულ უთანხმოებას, მაგრამ უთანხმოებას არა რევოლუციურს, არამედ ერთის მხრით პასიურს, — ტანჯვითს ხოლო მეორეს მხრით ისეთ

უთანხმოებას, რომელიც თავის ნუგეშს და ძალიან შეფერადებულს, თაფლივით დამტკბობ ნუგეშს, სწორედ სილამაზის — სიფრთხილ პოულობდა.

მაშინდელ ძიებათა ყველაზე ბრწყინვალე მოვლენა და მათი ყველაზე ძვირფასი წარმომავლი იყო სამხატვრო თეატრი. ინტელიგენციის განვითარების ამ პერიოდის ყველაზე დიდი წარმომადგენელი თეატრალური ხელოვნების დარგში იყო. კ. ს. სტანისლავსკი, ინტელიგენციის ზანაქში მოქცეული კაპიტალისტური ოჯახის ეს ნაშეიკი.

სტანისლავსკის ყველა ძიებას მის ყველა წინათგანძობას, თეატრების ამოცანების ყველა მის მომწიფებულ გაგებას ერთი ჭეშმარიტება ეუფლებოდა: ხელოვნება წმინდაა-წმინდაა, თეატრი — ეს მაღალი დაწესებულებაა. მხატვრული შემოქმედება ეს ერთგვარი გმირობაა.

რაც უფრო თაღლით არის შემოსილი გარემოთ ცხოვრება და რაც უფრო მკვეთრად მოსჩანს კაპიტალიზმის ზრდის ეს თაღლით სასაზოგადოებრივი მოძრაობის დასაწყისში, ასე ვთქვათ, ამ საზოგადოების გულქვეშ დამწეული ნაყოფის რხევით მით უფრო მაგრად ებლაუტებოდნენ ყველაზე გულისხმიერი ადამიანები იმათგან, რომელთაც მოჭრილი ჰქონდათ გზა რევოლუციისაკენ, სწორედ სინამდვილის წინააღმდეგ ესთეტიკური და ეთიკური პროტესტებისათვის.

რა არის ის ფორმალური სიმაღლე ან ის ნამდვილი ცხოველმყოფელობა, რომელსაც სტანისლავსკი მოითხოვს პიესისაგან იმისათვის, რომ იგი ხორც-შეხსენილი გახდეს სამხატვრო თეატრის წინაპრების მიერ? დაუტყვირდეთ ამ საკითხს რამდენიმე უფრო ახლოს.

5

არის თუ არა სტანისლავსკი რეალისტი? სურს თუ არა მას ნამდვილად ცხოვრების სიმართლე სინამდვილისადმი უაღრესი მსგავსების მხრივ?

დიად, ნაწილობრივ სტანისლავსკის ეს ახასიათებდა. მიდიოდა რა ცხოვრების რეალისტურად ასახვის გზით, იგი მოითხოვდა სხვადასხვა დეტალებს აღდგენას. მოითხოვდა არაჩვეულებრივ გულისხმიერს, დაძაბულ მისწრაფებას სინამდვილის განსასახიერებლად

ისე, როგორც იგი ნამდვილად არის. მაგრამ მან ძალიან მალე შეამჩნია, — და არც შეეძლო არ შეემჩნია ისეთ თანამგზავთან, როგორიც ა. პ. ჩეხოვი იყო, — რომ ცხოვრებას მთლიანად ვერასოდეს ვერ მოათავსებ მოთხრობაში, დრამაში, თეატრში. მას აღადგენენ ისე, როგორც ამას, ტრეპლევის დახასიათებით, სჩადის ტრიგორინი: „იმის ჯეპირზე ბოთლის ყელი ისე ბრწყინავს მთვარის შუქზე, რომ მთელი მთვარიანი ღამე თქვენ წინ წარმოგიდგებათ“.

ამიტომ სტანისლავსკი შეინიგნენის ტიპის რეალიზმიდან მალე გადავიდა არაჩვეულებრივ მოხდენილ იმპრესიონიზმზე, რომელიც გადმოგვეცხა, ასე ვთქვათ, ცხოვრების თვით აზრსა და არომატს მის იმ ასექტში, რომელთაც იგი ამ სპექტაკლის დაუფლებას ცდილობდა.

მაგრამ, განა სტანისლავსკი ამაზე შეჩერდა? არა, იგი სდგამდა არა მარტო ისტორიულ პიესებს (აქ კიდევ არ არის კავშირის გაწყვეტა რეალიზმთან) არამედ იბენისა და მეორე ფორმაციის ჰაუპტმანის სიმბოლურ პიესებსაც („მარტოხელი ადამიანები“), სადაც უკვე საგანგებოდ იყო გადამტეხული განსაზღვრული იდეების თვალსაზრისით. იგი უფრო შორს მიდიოდა. სდგამდა მეტრლინკის ზღაპრებს, იმავე ჰაუპტმანის „ჩაძირულ ზარს“, ე. ი. ფანტასტიურ პიესებს.

ამრიგად, ცხოველყოფილობა, რომელსაც სტანისლავსკი მოითხოვდა, სრულიადაც არ ნიშნავს უშუალო სიმართლის მსგავსებას. ჩემის აზრით სტანისლავსკის, როგორც დრამატურგის მოთხოვნები უფრო სწორად ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: სტანისლავსკი იმ ლიტერატურული მასალისაგან, რომელსაც მის თეატრს სთავაზობდნენ, მოითხოვდა მნიშვნელოვანებასა და გამომეტყველებას.

რაკი თავისთავად დრამატურგიული მასალა მნიშვნელოვანი იყო და რაკი ამავე დროს ლიტერატურულად მეტყველი იმ მხრივ, რომ ადვილი შესაძლებელი ყოფილიყო ამ ლიტერატურული მეტყველების კავშირი სცენიურთან, სტანისლავსკი მზად იყო ხსენებული მუსიკის სამსახურში დაეყენებინა თავისი განსაკვირვებელი ინსტრუმენტი.

სტანისლავსკი ასე მსჯელობდა ან გრძნობდა: ხელოვნების საბოლოო მიზანია მოიყვა-

ნოს ფართო აუდიტორია (საერთო ხელმისაწვდომი თეატრი) ფსიქიური გზით, მრავალ და მრავალი საღამოების გზით დიდი მძლავრ ვარების, ნაყოფიერი მღელვარების მდგომარეობაში რაც ადამიანს „სულს“ ხდის უფრო მეტ მომთხოვნელად, უფრო ძლიერად, უფრო გულისხმიერად, უფრო ნამდვილ ადამიანურად. ეს ნიშნავდა: სტანისლავსკიმ იცოდა, ანუ ყოველ შემთხვევაში გრძნობდა, თუ როგორ აქმედებინა ეს საზოგადოება იმ ცუდი ყოფაცხოვრების ზევით, რომელსაც ასე მწარედ დასცინოდა სტანისლავსკის უახლოესი ადამიანი ჩეხოვი.

იმისათვის, რომ ეს მიზანი მიღწეულ იქნას, საჭიროა სრულიად განსაკუთრებული თეატრალური ხელოვნება, საჭიროა, რომ მაყურებელი გრძნობდეს, თუ როგორ აღეღვებს მას თეატრი, თუ როგორ ღრმა აღეღვებას განიცდის თვით თეატრი, რამდენად გულწრფელია იგი თავის შემოქმედებაში. აქედან გამომდინარეობს ხელოვნების უღრმესი სერიოზულობა, მისი ყოველი დეტალის მოფიქრება, ამ დეტალების შემხატებლობა მთლიან სურათთა, პირობების გამონახვა იმისათვის, რომ მაყურებელი თავის თავს გრძნობდეს თეატრში არა გასართობად, არამედ აღსაზრდელად ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით. აღზრდა ხშირად არის დაკავშირებული მოსაწყენ სწავლებასთან, რომელიც ნაკლებ გამოსადეგია, განსაკუთრებით თეატრში, მაგრამ ჭეშმარიტი აღზრდა (იგი ყოველთვის არის ამავე დროს თვით აღზრდაც), გოეთეს ბილდუნგი უღრმეს სიტკბოებას გვანიჭებს; მაგრამ ეს სიტკბოება ჩვენს ძალებს კი არ ქსაქსავს, არამედ ახდენს მათ კონცენტრაციასა და რაზმავს მათ.

6

მაგრამ იცავს თუ არა ყოველივე ეს, რასაც მე ვამბობ, სტანისლავსკისა და მის თეატრს ერთი საყვედურისაგან: განა ეს თეატრი არ იყო ეკლექტიკური? თქვენ იცავთ მას, მეტყვიან, ბრალდებისაგან ვიწრო რეალიზმში, „მოხუცებულებისა“ და „სათავყვანებლებისადმი“ მიღრეკილებაში ბრალდებისაგან, მაგრამ თქვენ ამით თვითონ ბრალს სდებთ მას სხვა ცოდვაში — ეკლექტიზმში. თეატრული უმეველად, ეკლექტიკური იყო.

მასში მოცემული იყვნენ რუსი და უცხოელი კლასიკოსები, უდიდესი ადგილი ჰქონდა დათმობილი ჩეხოვს. სიაში იყვნენ ანსახიერებდა თეატრი გორკისაც. იქ თამაშობდნენ ისტორიულ და ფანტასტიურ პიესებს. ყოველი პიესისათვის სტანისლავსკი პოულობდა არსებითად ახალ სხეულს. სტანისლავსკი თითქმის ეუბნებოდა არა მარტო თავის ეპოქის დრამატურგებს, არამედ ყველა ავტორს: მოიტანეთ აქ თქვენი დიდი დრამები, თქვენი სამწუხარო ან სამხიარულო მღელვარებანი, თქვენი სახეები, მიღებული ზუსტ დაკვირვების შედეგად, მოიტანეთ აქ იმ სისტემების — პიესების სახით, რომლებიც თქვენ ყველაზე უფრო შესაფერისად სცანით თქვენი ცხოვრების გამოცდილების გამოსახატავად. მე და ჩემი თეატრი მოვიმოქმედებთ იმას, რომ მთელი ცეცხლი, რომელიც თქვენ ნაწარმოებებში გააჩაღეთ, ნამდვილად გაუშუქებს და გაუთბობს ჭკუასა და გულს ასეულ ათასებს და შეიძლება მილიონებსაც. საამისოდ ჩვენ ვიპოვნით თქვენი ლიტერატურული ტექსტის შესაბამის სცენიურ სხეულს. ჩვენ, ამ სხეულის შემოქმედნი განსაკუთრებულ მოქნილობას გამოვიჩინეთ. ჩვენ დაუყვირდებით მას რასაც თქვენ ვეძღვეთ, დაგემორჩილებით თქვენ და ჩვენის მხრით არაფერს მოგახვევთ თავზე. თუ კი ჩვენ თქვენი პიესა ვსცანით იმისი ღირსი, რომ შეიძლება მისი წარმოთქმა თეატრის მღალღობით ტრიბუნადან, ჩვენ მას ავამეტყველებთ მთელი მხატვრული კეთილსინდისიერებით: ჩვენი ამოცანა იქნება, რომ სპექტაკლი სცენიური გამომეტყველების უდიდესი ძალით გადასცემდეს სურათებში, მოძრაობებში, ინტონაციებში, რიტმებში ყოველივე იმას, რაც, როგორც ძირითადი განძი, შეტანილია თქვენს მხატვრულ ნაწარმოებებში.

შეკარად რომ ვთქვათ, ამავე ეკლექტიზმიდან აღმოცენდა შესანიშნავი ორკესტრი. როგორ დავფასებთ ჩვენ ორკესტრს უფრო მეტად? მას, რომლის დირიჟორი აცხადებს — მე ვუკრაე მხოლოდ ბრძანად და მის შემდეგ კი ყველაფერი ნაგავია, ან იმას, რომელიც იტყვის — ჩვენ ვთამაშობთ მხოლოდ ჩვენს ნაციონალურ მუსიკას ან კიდევ სხვა რასმე ასეთივე სიმანინჯოს; ან იმას, რომელიც ამბობს — ჩემი ორკესტრი ცუდად რო-

დი უკრავს, მაგრამ მთელი მუსიკა, რომელიც განზრახვისა, ძლიერებისა და ფორმის სრულყოფის გარკვეულ დონეზე სდგას, რომელიც არ უნდა იყოს ეს განზრახვა და ეს ფორმა, — ჩვენ გადავსცემთ მსმენელთა სამსჯავროდ, ვინადან ის გადმოცემული უნდა იქნეს ისეთი ხმით, რომელიც მის ხასიათს შეესაბამება.

სწორედ ასეთი უჩვეულო მოქნილი ორკესტრით, სწორედ ასეთი მხატვრულად გამოქვირვალე ორკესტრით, ისეთი ორკესტრით, რომლიდანაც პარტიტურა არ გამოსქვივის, არამედ რომლის ბეგრებში ის პირველად პოულობს თავის ნამდვილ სიტყვას, თავის ნამდვილ დამახასიათებელ ყოფას, სწორედ ასეთ ორკესტრს ვაყენებთ ჩვენ ყველაზე მაღლა.

სტანისლავსკიმ თავის თეატრში სწორედ ასეთი ორკესტრი შექმნა.

7

ეს იყო, უდიდესი დამსახურება. სტანისლავსკის უდიდესი დამსახურება მდგომარეობდა იმაში, რომ უღრობა მან გამოიყენა იმისათვის, რათა შეექმნა თითქმის ყველაზე ხმაბლალი და მშვენიერი ხმა, რომელიც საერთოდ მაშინდელ სინამდვილეში გაისმოდა. მისი დამსახურება იმაშია, რომ ვადაქცია ეს ხმა არა მარტო მძლავრად და ლამაზად, არამედ ისეთად, შესწევს უამრავი მოდულაციების უნარი და რომელსაც წარმოუდგენელი მოქნილობით შეუძლია დაემორჩილოს საზოგადოებრივ ზრახვებს, რომლებიც დრამატურგების მეშვეობით აღწევდნენ ამ საოცარ მემბრანამდე.

ეკლექტიზმი ამ შემთხვევაში მხოლოდ დაენშარა სტანისლავსკის. მან საშუალება მისცა მას მრავალფეროვნად გამოეყენებინა თავისი ინსტრუმენტი. მაგრამ პირდაპირ უნდა ითქვას: თუ სამხატვრო თეატრი, თუ სტანისლავსკის და მის მიერ გამოზრდილ სცენის საუცხოო ოსტატთა თეატრალური ხედვებზეა სრულიადაც არ იყო ძველი გულები და ყოველივე ეს ახალი გულები, იყო, არ მოიპოვებოდა ის ახალი ღვინო, რომლის ჩასხმა მასში შეიძლებოდა. კლასიკოსები კლასიკოსებად რჩებიან. ვერავითარი შექსპირი ვერ დაელაპარაკება თავის ეპოქას, ისე, როგორც მას საკუთარი შეილი ელაპარაკება.

ახლები კი?

ახალი დრამატურგებიდან სამხატვრო თეატრთან განსაკუთრებით დაკავშირებული იყვნენ ჩეხოვი და გორკი. მაგრამ ჩეხოვი თვით იყო უდროულობის მწერალი. ისიც უდროულობის ერთერთი დიდი შვილია იმათგან, რომლებმაც დასწყველეს ეს უდროულობა, რომლებმაც ხელოვნების საკვირველ სარკეში გვიჩვენეს მისი მახინჯი სახე და ამით ცდილობდნენ გადაეღახათ იგი.

მაგრამ როგორ გადაეღახათ, საით წასულიყვნენ, რომელი „მოსკოვს“ წასულიყვნენ და რა გზებით მისულიყვნენ ამ მოსკოვში, ეს ჩეხოვმა თვითონაც არ იცოდა.

ამიტომ თეატრსაც შეეძლო მხოლოდ განესახიერებინა ერთის მხრით საზოგადოება ადამიანები, თვითმპყრობელობის ჭაობის ქვეწარმავალნი, ხოლო მეორეს მხრით მშვენიერი ადამიანები, რომლებიც გვეცოდებოან, რომლებთან ერთად თქვენც სტირით.

თეატრმა ჩეხოვთან ერთად შემოიღო მშვენიერი სულის დაცვა უხამსობისაგან. და ეს დაცვა მისი თავდასხმის ერთადერთი ფორმა იყო. ამისთვისაც, რასაკვირველია, მადლობა. მაგრამ, თუ ეს ახალი დღინოა, იგი ჯერ კიდევ ძალზე უღონოა.

უფრო მაგარი იყო გორკის ღვინო. მაშინდელი გორკი აღარ იყო უდროულობის შვილი. იგი იყო მაშინდელი რუსეთის ახლო მომავლის შვილი, ამ მომავლის ერთერთი ყლორტი. იგი გამთბარი იყო ამომავალი მზის სხივებით, იგი მის მომავალთან ერთად გაიშლება, მაგრამ არც მისი სიმწიფის შინაგანი ხაზინისი, არც სცენის პირობები არ იძლეოდნენ საშუალებას დაედგათ სცენაზე პიესები, რომლებიც ნამდვილად ქარიშხლის წინამორბედი იქნებოდნენ.

ვისაც კარგი სმენა ჰქონდა, მას შეეძლო სამხატვრო თეატრში დადგმული არა მარტო გორკის, არამედ ჩეხოვის პიესებიდანაც გაეგონა ქარიშხლის წინამორბედის კივილი, მაგრამ იგი ჯერ კიდევ ძალიან ჩახშული იყო. ამ რატომ მიიღო სამხატვრო თეატრმა ისეთი მალალი დაწესებულების ხასიათი კულტურულ, ეთიკურ და მხატვრულ ღირებულებათა დასაცავად. თავისი ზავერდოვანი ხმით სამხატვრო თეატრი დიდის მოხდენილობით უმღეროდა რუსეთს, უმთავრესად, ინტელიგენციას, სიმღერას იმაზე, რომ ცხოვ-

რება არსებითად მშვენიერია, რომ ნაპოვნია იქნება რაიმე გამოსავალი ან ყოველ შემთხვევაში ერთი გამოსავალი — საკუთარი მშვენიერი კაცობრიობის შინაგან შეგნებაში. ხუ აპყვებით უხამსობას. გაისმოდა ამ სიმღერაში Sursum Corda. მაგრამ ამავე უდროობამ სამხატვრო თეატრს დაასვა აქტიური სულის ერთგვარი სიძულელის ბეჭედი, ხმოვანი, საბძოლო მუსიკისადმი უნდობლობის ლოზუნგებისა, მოწოდებისა, მითითებისადმი უნდობლობის ბეჭედი. სამხატვრო თეატრი რა თქმა უნდა, არ იყო იბსენური „გარეული იხვი“, მაგრამ იგი ნაწილობრივ წარმოადგენდა ისეთ გედს, რომელიც მღეროდა გედის სიმღერას, სადაც დასასრული კი არ ბგერდა, თუნდაც მშვენიერი, არამედ ბგერდა უფრო მალალი ცხოვრების ამბავი მაგრამ ის გედი, რომელსაც, მიუხედავად ამისა ფრენა დაავიწყდა. სამხატვრო თეატრის ფრთები ეს ოცნების ფრთები იყო. ისეთი ფრთები კი, რომლებითაც ჰაერის ვაკეეთა და ქარიშხლებისა და ღრუბლების გადალახვა შეიძლებოდა, რათა რაღაც არ უნდა დაგვედომოდა მიეღწია წინ აღმართული ზღუდისათვის, სამხატვრო თეატრს არ შეეძლო ჰქონებოდა ან, ყოველ შემთხვევაში, იმის საჭიროებას არ განიცდიდა.

8

მოვიდა რევოლუცია და თეატრს სწორედ ეს ამოცანა დაუხასა. რევოლუციამ თეატრს უთხრა: თეატრო, შენ მე მჭირდები! მჭირდები არა იმისათვის, რომ ჩემი შრომისა და ბძოლების შემდეგ მე, რევოლუციამ, შევძლო მოსვენება მოხერხებულ სავარძლებში, ლამაზ დარბაზში და გავერთო წარმოდგენებით. შენ მჭირდები იმისათვის კი არა, რომ მე უბრალოდ გავიცინო და „სული ამოვიტყვა“, შენ მე მჭირდები როგორც თანაშემწე, პროექტორი, მრჩეველი. შენს სცენაზე მე მინდა ვიხილო ჩემი მეგობრები და მტრები. მინდა ვიხილო ისინი აწმყრო, წარსულში და მომავალში, მათ განვითარებაში და შემკვიდრებაში. მე მინდა დავინახო ისინი თვალით. მე მინდა აგრეთვე შენივე მეთოდებით შევისწავლო ისინი. არა მარტო შევისწავლო. მე მინდა ერთი შევიყვარო, მეორე შევიძულო, შენის წყალობით; უფრო ვნებიახად კი

არა, — მე საერთოდ ვნებიანი ვარ, — არამედ უფრო გარკვეულად, ის, რაც ჩემს გარშემოა. მე მინდა, რომ განადიდო ჩემს წინაშე თვით ჩემი გვირობა და ჩემი მსხვერპლი. მინდა, რომ ვამიშუქო ჩემი შეცდომები, ჩემი ნაკლოვანებანი და ჩემი ჭრილობები და ყოველივე ეს გააკეთო მართლად, რადგან მე ამისა არ მეშინია, მინდა რომ შენ მთელი საოცარი რესურსების სისრულით ყოველგვარი სკოლებისა და ვიწრო წესების გარეშე შეასრულო ეს ამოცანა. გადაიღე, კონცენტრაცია უყავი, მიეცი სტილი, ხორცი შეასხი ფანტაზიით, ნუ დაიშურებ შენი პალიტრის ნურც ერთ საღებავს, შენი დიდი ორკესტრის ნურც ერთ ინსტრუმენტს და დამეხმარე შევიგნო და შევიგრძნო ქვეყანა და ჩემი თავი. ვინაიდან მე გაუმძღარი ვარ შეცნობით, გაუმძღარი ჩემი საკუთარი გრძობების ასხნაში. მე მინდა უღარესად ინტენსიური შინაგანი სიცოცხლე, რომ უფრო წარმატებით და ნაყოფიერი იყოს ჩემი შრომა დედა-მიწაზე, ჩემი ომი ბედნიერების მოსაპოვებლად.

ზოგი თეატრი შეშინდა, ზოგმა კული შეაქიციანა და სთქვა: „მზად ვართ ყოველთვის!“ წარმოიშენე ახალი თეატრები, ზოგი მცდარნი, ზოგი ახლო მდგარნი რევოლუციის ამოცანებთან, რომლებიც საჩქაროდ აწყობდნენ ახალ ინსტრუმენტებს ახალი მუსიკისათვის, სამხატვრო თეატრი და მისი გენიალური ხელმძღვანელები ღრმა ჩაფიქრებით და ფრთხილად უგდებდნენ ყურს ამ მოწოდებებს.

შეიძლება თუ არა ამის გადატანა თეატრალური მუსიკაში? ტლანქი — ხომ არ გამოვა? ვაზეთური ხომ არ იქნება იგი? ან კიდევ ცალმხრივი? ხომ არ იმალება რევოლუციის ზურგს უკან სექტა? რა არის კლასი? რატომ კლასი და არა კაცობრიობა, რომელსაც ჩვენ, ჩვენის აზრით ვალდებული ვართ ვემსახუროთ?

ასევე უნდობლად უყურებდნენ სტანისლავსკის და მის თეატრს რევოლუციის მხრიდან „ბურჟუაზიული ხომ არ არის ეს თეატრი, ესთეტიკური ან ინტელიგენტური? იქნებ ეს თეატრი ამოხვრისა და მშვენიერი ცრემლების თეატრია? ან იქნებ იგი გრძობის ამშლელი თეატრია? გაქირვებების წლებში, უღრობის დღეებში იგი გვანუგეშებდა, მაგრამ რად გვინდა ჩვენ მანუგეშებელი? ან

რა მანუგეშებელია იგი თავისი ნაზი ხმით, მშვენიერი მანერებით და აბრეშუქის კაბინელოვანი ცხვირსახოციით, რომლითაც იგი ცრემლს სწმენდდა განაწამებ სულს, განთიადის ბურუსში მყოფს? ანა შესძლებს იგი ჩვენთან ერთად შეუხვიოს ჭრილობა რევოლუციის მებრძოლთ? ანა შესძლებს ხელოვნების ეს დიდებულად დასურნელებული და მშვენიერი სცენიური ცხვირსახოცი გადაიქცეს თუნდაც ჩვენი ბრძოლის პატარა დროშად.

რევოლუციური დრამატურგია ნელა იზრდებოდა: სხვანაირად ეს არც შეიძლებოდა ყოფილიყო. თეატრი, როგორც ნაზი ესთეტიური ინსტრუმენტი ისევე ნელა მიდიოდა მის შესახვედრად, იგი ეძებდა თავის ძირითად ლერძს ისე, რომ არ სცილდებოდა თეატრის მოწოდების ძირითად რწმენას ჩაბმულიყო ახალ მშვენებლობაში ან შეეტანა ახალი მოტივები თავის სიმფონიაში. დიდხანს ეს შესაძლებელი ხდებოდა ნაწილობრივ.

იქნებ უკვე გარკვეული როლი ითამაშა დრამამ „ტურბინების დღეები“, თავშეკაეხებული და, თუ გნებავთ, ცბიერი კაპიტულიანტობის დრამამ. ავტორი სთმობდა ყველა პოზიციებს, მაგრამ მოითხოვდა ფართო ამნისტიას და გზაბნეული მებრძოლთა კეთილშობილების აღიარებას, რომელიც ბარიკადების მეორე მხარეზე იდგნენ.

ბევრი ძალიან უსაყვედურებდა თეატრს ამ პიესის გამო. პარტიამ გულისხმიერებით გაარჩია წარმოდგენის დადებითი მხარეები. ეს მხარე ორი იყო: პირველი — ეს იყო კაპიტულაცია, რომელიც მაშინ მოკლებული არ იყო თავის მნიშვნელობას, მეორე, ეს იყო პიესა, რომელიც სრულიად უყოყმანოდ მიიღო სტანისლავსკის თეატრმა. ეს იყო ღრმა თანამედროვე პიესა, რომელიც რევოლუციის სინამდვილეს არჩევდა.

თეატრმა შესძლო მისი ჩინებულად გაგება. სწორედ მასობრივი სცენები, სწორედ უკრაინაში არეულობის ხანის ყოველნაირი ტიპები გამოამჟღავნა მან იშვიათი სიმკვეთრით. მას შემდეგ დრამატურგების უმრავლესობამ, რომლებიც რევოლუციური გზით მიდიოდნენ და ნამდვილად ცდილობდნენ რაც შეიძლება ჩქარა შეექმნათ თავისი იდეებისათვის მხატვრული სამოსი, დაიწყეს ოცნება სწორედ იმაზე, რომ სტანისლავსკის და მის ოსტატებს

ისი ლიტერატურულ-მხატვრული ჩონჩხისათვის გამოენახათ სათანადო სცენიური სამოსი. „ჯგუფნიანი მხატვრული“ თავისი კულმინაციური პუნქტებით, არსებითად რომ ვთქვათ, რამდენიმედ კულტურულ-ისტორიული მოვლენა იყო.

სამხატვრო თეატრის არტისტები თვითონ ცრემლმორთული იყვნენ, როცა თამაშობდნენ სცენას ინგლისური ტყეულებთან.

და თეატრიც აღევლინებოდა იყო. მე მაშინ ლოჯაში ვიჯექი ერთ ახალგაზრდა დრამატურგთან, ძალზე მემარტყნესთან. ისიც სტიროდა. იგი სტიროდა და უკვე იმ დროს იმაზე ფიქრობდა, თუ რა ბედნიერებაა, როცა ასეთი სცენის ოსტატები ხორცს შეასხამენ თავის მხატვრულ იდეებს.

ყველამ იგონა, რომ სამხატვრო თეატრი, როგორც ინსტრუმენტი, როგორც ორკესტრი, დრომოქმული კი არ არის, არამედ ეს „ახალი გულებია“, რომლებიც შექმნილია სტანისლავსკის გენიალური გულწრფელობით, მისი მაღალი რწმენით ხელოვნებაში, მისი მოთხოვნებით საკუთარი თავისა და თეატრისადმი. რა ვუყოთ, რომ დღემდე მათში სხვადასხვა სუსტი სასმელია და სუსტი ღვინო ესხა: ეს იმას ნიშნავს, რომ გულებს ჯერ კიდევ არ მიუღიათ წითელი რევოლუციური საზოგადოებრივი, მათში ჯერ კიდევ არ ჩაუსხამთ მაღალი ხარისხის ღვინო, არ ღირსებით განაწლებული ცხოვრება, მებრძოლი ადამიანის აქტიობა, მიმართული ყველაზე უფრო დაბალი მიზნების განხორციელებისაკენ.

მაღლია თუ არა ახლა სტანისლავსკიმ ყოველივე ამას? მთლად არა. ძალიან ნუ ვიამაყებთ, ნუ დაგვეზვევა თავბრუ მიღწევებისაგან, ჩვენ გვინდა რაღაც უფრო უკეთესა, ვიდრე „პური“ და ვიდრე „შიში“ და ჩვენ ეს შეგვიძლია ვავაკეთოთ.

მე გამოვინია ასეთი შესანიშნავი ანეგდოტი და ვფიქრობ რომ იგი სიმართლეა: თურმე ერთი ნიჟიერი კომუნისტი-დრამატურგი ელაპარაკებოდა ჩვენს პარტიის ბელადს, და, სხვათა შორის, ბელადის საყვედურზე მალა-ლი პროდუქციის სიმცირის გამო, უბასუხა: „რა ვქნათ? ჩვენ ხომ შექსპირები არა ვართო“. ამაზე ბელადმა, როგორც ამბობენ, უბასუხა (და კარგი ჰქნა თუ ასე უბასუხა) „მერე რა-

ტომ არა ხართ თქვენ შექსპირები? ეს თქვენი ბრალია. ვანა ჩვენი ეპოქა შექსპირების ეპოქაზე გაცილებით მაღლა არა სდგას, თუმცა ტომ არ უნდა ჰყავდეს მის უფრო მძლავრი დრამატიული ხმა, ვიდრე შექსპირი?“

და ჩვენ გვეყოლება ჩვენი შექსპირები. ჩვენ არ შეიძლება არ გვეყავდეს ჩვენი შექსპირები. შეიძლება ისინი ცოტა გვიან მოვიდნენ, მაგრამ მაინც მოვლენა.

და კონსტანტინე სერგეის-ძის სამოცდაათი წლისთავი დღეს და მისი ორმოცდაათი წლის შინაარსით მდიდარი, საჭეყნოდ განთქმული, ათეულ ქვეყნებში აღტაცებით შეფასებული და ჩვენს ისტორიაში ასეთი უდიდესი მხატვრული მოღვაწეობის წლისთავის დღეს, მე ყველაზე უფრო ვუსურვებდი მას, რომ იგი მისულისო სრულ განუყოფელ რწმენამდე, რომ მის მიერ უდიდესი მოთმინებით, უდიდესი მოწონებით შექმნილი შესანიშნავი ინსტრუმენტი, ნამდვილად გაკეთებული მის მიერ იმისათვის (თუმცა ამას იგი ვერც კი გრძობდა), რომ გამოდგეს დიადი რევოლუციის, მსოფლიო რევოლუციის დასაწყისის ინსტრუმენტად.

ამისათვის საჭიროა იმუშაონ რევოლუციურმა დრამატურგებმა. ამისათვის საჭიროა იმუშაოს თვითონ თეატრმაც, ახალი მუსიკა მოითხოვს ინსტრუმენტის მნიშვნელოვან შეცვლას. ფუნქცია ცვლის ორგანოებს. სამხატვრო თეატრს შეუძლია მიიღოს ახალი მუსიკა, მაგრამ ახალმა მუსიკამაც უნდა შესცვალოს სამხატვრო თეატრის სახე. თეატრალური მემკვიდრეობის და რევოლუციის წინა ათწლეულის მხატვრული და, ბოლოს, უკვე მომწიფებული მხატვრული პერიოდები რევოლუციის საბოლოო შეხმატკბილების დიად დღეებში უსათუოდ გაუღიმებენ კონსტანტინე სერგეის-ძეს, ვინაიდან მართალია კაჩალაღვი, რომელიც თავისი უფროსი მეგობრისადმი მიძღვნილ მშვენიერ სტატიაში სწერს, რომ სტანისლავსკის ლამაზ სულს ოცდაორი წელი შეუსრულდა და რომ მის თმებს არც ერთი ჰალარა თმა არ გამოჩნდებოდა.

ამ თავის ნამდვილი, ბრწყინვალე გვირგვინი იქნება მხატვრულად გაყენებული რევოლუციური სპექტაკლების სერია. სწორედ ეს გვირგვინი, უქვეყლად, რაც არ უნდა მოხდეს, დაედგება შემომქმედ სტანისლავსკის თავს, რომელზედაც არც მაშინ იქნება არც ერთი ღერი ჰალარა თმა.

აქჟიორის შესახებ

იყო დრო, როცა ჩვენი ხელოვნება ხელმი-
საწვდომი იყო უსაქმო ადამიანთა მცირე
რიცხვისათვის, რომლებიც მასში გასართობს
ეძებდნენ და ცდილობდნენ დაეკმაყოფილე-
ბინათ მაყურებელთა მოთხოვნები.

რაც უფრო ვითარდებოდა და რთულდებოდა ცალკეულ პირთა და მთელი კაცობ-
რიობის ცხოვრება, მით უფრო ღრმად უნ-
და ჩასწვდებოდა მსახიობი ამ ცხოვრების
რთულ მოვლენებს.

ამისათვის საჭირო შეიქნა საკუთარი ჰორი-
ზონტის გაფართოება. იგი ფართოვდება უფ-
რო მეტად, უსასრულობამდე, მსოფლიო მნი-
შვნელობის მოვლენათა დროში.

მაგრამ არ კმარა ყურადღების გაფართოე-
ბა, მასში ცხოვრების ნაირნაირი დარგების
შეტანა, ცოტაა, დაკვირვება, უნდა ვესმოდეს
კიდევ იმ მოვლენების აზრი, რომლებსაც აკ-
ვირდები, უნდა გადაამუშაო შენში ის შეც-
ნობილი განცდები, რაც ემოციონალურ მეხ-
სიერებაშია ჩაბეჭდილი, უნდა გაიმსჭვალო
ჩვენს გარშემო მომხდარი ამბების აზრით.
ხელოვნება რომ შექმნა და სცენაზე ადა-
მიანის სულის ცხოვრება გამოსახო, ამისათ-
ვის საჭიროა არა მარტო ამ ცხოვრების შე-
სწავლა, არამედ მისი უშუალო გაცნობა მის
ყოველგვარ გამოხატულებაში, სადაც და
როგორადაც კი შესაძლებელია. უამისოდ
ჩვენი შემოქმედება შტამბად გადაიქცევა.

მსახიობი, რომელიც შორიდან უკვირდება
მის გარშემო ცხოვრებას, თავის თავზე გა-
ნიცდის გარშემო მოვლენათა სიხარულსა და
ჭირვარას, მაგრამ ვერ სწვდება მის რთულ
მიზეზებსა და მათ იქით ვერ ხედავს უდი-
დესი დრამატიზმის, უდიდესი ჰეროიკით გა-
მსჭვალული ცხოვრების გრანდიოზულ მოვ-
ლენებს. — ასეთი მსახიობი ჭეშმარიტი ხე-
ლოვნებისათვის მკვდარია. ხელოვნებისათვის
რომ იცოცხლოს, მან, რადაც უნდა დაუჯდეს,
უნდა ჩაუყვირდეს მის გარშემო არსებული

ცხოვრების აზრს, გასჭიმოს თავისი ჭკუა, შე-
ივსოს იგი ცოდნით, გადასინჯოს თავისი შე-
ხედულებანი.

თუ მსახიობს არ უნდა ჩაკლას თავისი შე-
მოქმედება, დაე ობივატელურად ნუ უყუ-
რებს იგი ცხოვრებას. ობივატელი არ შეი-
ძლება იყოს მხატვარი, ამ სახელის ღირსი.

იმის შესასრულებლად, რაც ნამდვილად
მსახიობს მოეთხოვება, საჭიროა გაატაროს
შინაარსიანი, საინტერესო, მშვენიერი, მრავალფეროვანი, ამაღლევებული და მისი ამა-
მალღებელი ცხოვრება. მან უნდა იცოდეს,
თუ რა ხდება არა მარტო დიდ ქალაქებში,
არამედ პროვინციებში, სოფლებში, ფაბრი-
კებში და ქარხნებში, მსოფლიოს ყველაზე
კულტურულ ცენტრში. მსახიობი ვალდებუ-
ლია დაუყვირდეს და შეისწავლოს როგორც
თავისი, ისე სხვა ქვეყნების მთელი მოსახ-
ლეობის ცხოვრება და ფსიქოლოგია.

ჩვენ გვესაჭიროება უსაზღვრო ფართო
ჰორიზონტი, რადგან ჩვენ ვთამაშობთ ჩვენი
თანამედროვე ეპოქის ყველა ეროვნების პიე-
სებს, რადგან ჩვენ მოწოდებული ვართ გად-
მოვკეთო დედამიწის ყველა ხალხის ადამიან-
თა სულისკვეთება.

ეს კიდევ ცოტაა. აქტიური სცენაზე ქმნის
არა მარტო თავისი ეპოქის ცხოვრებას, არა-
მედ წარსულისა და მომავლის ცხოვრებასაც.

ამოცანები რთულდება. თანამედროვე ეპო-
ქის შესაქმნელად, მსახიობს შეუძლია თვალ-
ყური ადევნოს იმას, რაც არის, რაც მის გარ-
შემო ხდება. წარსულის, მომავლის, ანუ არ
არსებული ცხოვრების შესაქმნელად მას ესა-
ჭიროება უპირველეს ყოვლისა მათი რესტაუ-
რაცია ან ხელახლა შექმნა თავის წარმოდგე-
ნაში, ეს კი რთული სამუშაოა.

მსახიობი ნამდვილი ანუ წარმომადგენელი
ცხოვრებიდან ლებულობს ყველაფერს, რისი
მიცემაც კი მას შეუძლია ადამიანისათვის,
მაგრამ ყოველგვარი შთაბეჭდილება, ვნება,

სიტკობება, ყველაფერის, რითაც სხვები ცხოვრობენ თავისთვის, მის ხელში შემოქმედების მასალად იქცევა.

პირადი და წარმავლიდან იგი ქმნის იმ პოეტურ სახეების, ნათელი იდეების მთელ სამყაროს, რომლებიც საუკუნოდ იცოცხლებენ ყველასათვის.

* * *

მოიპოვებიან ადამიანები, რომლებიც ბუნებით არიან დაჯილდოებული დაკვირვების გრძნობით. ისინი, ნებისყოფის გარდა, ამჩნევენ და ღრმად იბეჭდავენ მესხიერებაში ყველაფერს რაც გარშემო ხდება. ამასთან მათ შესწევთ უნარი გამოარჩიონ დაკვირვებულიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი, საინტერესო, ტიპური და მრავალფეროვანი. როცა ასეთ ხალხს უსმენ, ხედავ და გვისის ის, რაც მხედველობიდან ეპარება, ნაკლებად დაკვირვებულ ადამიანებს, რომლებსაც არ შესწევთ უნარი დაინახონ, იხილონ და სახეებით ილაპარაკონ მათ მიერ განცდილი ცხოვრების შესახებ.

სამწუხაროდ, ყველას როდი შესწევს უნარი არტისტიკისთვის ესოდენ საჭირო გულისყურისა, რაც ცხოვრებაში არსებითსა და დამახასიათებელს პოულობს.

მას როგორ შევასწავლოთ ნაკლებად დაკვირვებულ ადამიანებს შეამჩნიონ და დაინახონ ის, რასაც მათ ბუნება და ცხოვრება აძლევს? უზირველეს ყოვლისა, მათ უნდა აეუხსნათ, თუ როგორ შეხედონ და იხილონ, უსმინონ და ისმინონ არა მარტო ცუდი, არამედ მეტწილად — მშვენიერიც. მშვენიერი სულიერად ამალღებს მას, იწვევს მასში ყველაზე უკეთეს განცდებს, მის მესხიერებაში სტოვებს ღრმა წარუშლელ კვალს. ყველაზე მშვენიერი თვით ბუნებაა. აი ამას უნდა უტკეპროთ რაც შეიძლება დაკვირვებით.

დასაწყისისათვის აიღეთ ყვევილი, ან ფოთოლი, ან ქსელი ან ყინულის ნაყმი მინაზე და ა. შ. ყველა ეს უდიდესი მხატვრის ბუნების ხელოვნების ნაწარმოებია. სცადეთ გამოსთქვათ სიტყვით ის, რაც მასში მოგწონთ. ეს აიძულდეს გულისხმირებას უფრო ძლიერ ჩასწვდეს დაკვირვების ობიექტს, უფრო შეგნებულად მოეპყრას მას შეფასების ღრმად,

უფრო ღრმად შეიქრას მის არსში. ნუ ითხოვლბთ ბუნების ბნელ მხარესაც. აქაც არ დაივიწყოთ, რომ უარყოფით მოვლენებში ჩამარხულია დადებითი მოვლენები, რომ ყველაზე მახინჯები არის ლამაზნიც, ისევე როგორც ლამაზში ულამაზო. მაგრამ ჭეშმარიტად მშვენიერს არ ეშინია უმსგავსობისა. ხშირად უკანასკნელი უფრო თვალნათელს ქმნის ლამაზსა.

ექვთ ერთიცა და მეორეც, გამოხატეთ ისინი სიტყვით: იცოდეთ და შესძლეთ მათი დანახვა. უამისოდ მშვენიერზე წარმოდგენა თქვენთვის იქნება ცალმხრივი მოტკილო, მოლამაზო, სანტიმენტალური, ეს კი საშიშია ხელოვნებისათვის.

შემდეგ მიმართეთ ხელოვნების ნაწარმოებთა ასეთსავე კვლევას ლიტერატურის, მუსიკის, სამუზეუმო საგნების, ლამაზი ნივთებისა და სხვ. გამოკვლევას, ყოველივე იმის გამოკვლევას, რაც გამოიმუშავებს კარგ გემოვნებასა და ლამაზისადმი სიყვარულს.

ერთხელ როგორღაც, როდესაც ბულვარში მოსიარულეთ ვათვალთვლებდი, შევამჩნიე, ერთი მოხუცი ქალი, იგი მიაგორებდა პატარა ბავშვის „კალასკას“ რომელშიაც ბავშვის ნაცვლად იყო გალია ბელურით. ჯერ მეგონა, რომ ჩემს ახლო გამველღმა ამ ქალმა უბრალოდ ჩასდო მასში თავისი ტვირთი, რათა იგი ხელით არ ეტარებინა. მაგრამ მე მოვიხილეთ სინამდვილის სხვაგვარად დანახვა და გადაწყვიტე, რომ ამ მოხუც ქალს დამუშავებთ თავისი ყველა შვილი და შვილის-შვილები, რომ მიუღს ჭეყანაზე მას დარჩენილი ერთადერთი არსება — ბელურა გალიაში, და აი, ისიც ასეირნებს მას ბულვარში ისე, როგორც ამ ცოტა ხნის წინათ ასეირნებდა თავის საყვარელ უკანასკნელ შვილის-შვილს. ასეთი მოსაზრება უფრო მახვილია და სცენიური, ვიდრე სინამდვილე. რატომ არ უნდა ჩავიჭდო მესხიერებაში იგი სახელდობრ ამ სახით? მე ხომ არა ვარ სტატისტიკოსი, რომელსაც დაგროვილი ცნობების სიზუსტე ესაქიროება, მე ვარ მსახიობი, რომლისთვისაც მთავარია შემოქმედებითი ემოციები.

აღწერილი ცხოვრების სურათი საკუთარი წარმოდგენით შეფერადებული ღღემდე სცო- 23

ცხოვრობს ჩემს მეზობლებში და მთხვევს გავუკვლიო გზა სტენისკენ.

მას შემდეგ, რაც შეისწავლოთ გარემო ცხოვრებაზე დაკვირვებას, მასში შემოქმედებითი მასალის ძებნას, თქვენ უნდა მიმართოთ თქვენთვის ყველაზე მეტად საჭირო მასალის შესწავლას, რომელზედაც უმთავრესად დაფუძნებულია თქვენი შემოქმედება. ვლასარაკობთ იმ ემოციების შესახებ, რომლებსაც ჩვენ ცოცხალ ობიექტთან, ე. ი. ხალხთან პირადი, უშუალო ურთიერთობიდან ვღებულობთ. ამ მასალის პოვნა ძნელია იმიტომ, რომ ის უხილავია, ძნელად დასაპყრო, განუსაზღვრელი და მხოლოდ შინაგანად შესამჩნევი.

ადამიანები იშვიათად ამყვანენ და უჩვენებენ ვისმეს თავის სულს იმ სახით, როგორც იგი ნამდვილად არის. უმეტეს შემთხვევაში ისინი შენიღბავენ ხოლმე საკუთარ განცდებს, და მაშინ მათ ატყვილებს გარეგნობა არ ეხმარება დამკვირვებელს და უკანასკნელსათვის, უფრო ძნელი ხდება დაფარული გრძნობის ვაგება.

როცა თქვენს მიერ დაკვირვების გარემოში მოქცეული ადამიანის შინაგანი სამყარო გამოაშკარავებულია მოქმედების, აზრის, მისწრაფებისა და ცხოვრების მიერ წაყენებული მდგომარეობის ვაგლების მეოხებით ყურადღებით დაუკვირდით მის საქციელს და შეისწავლეთ პირობები, დაუპირისპირეთ ერთმანეთს ისინი და შეეკითხეთ თქვენს თავს: „რისთვის მოიქცა ეს კაცი ასე და არა ისე, როგორც მას ვანზრახული ჰქონდა?“ გამოიტანეთ ყოველივე აქედან სათანადო დასკვნები, გამაარკვიეთ თქვენი დამოკიდებულება დაკვირვების ობიექტისადმი და მთელი ამ მუშაობის დახმარებით ეცადეთ გაიგოთ მისი სულისკვეთება.

როცა, ხანგრძლივი დამძებული დაკვირვების და კვლევის შემდეგ ეს შესაძლო ხდება, მაშინ მსახიობი კარგ შემოქმედებითს მასალას ღებულობს.

მაგრამ ხშირად ხდება ისე, რომ იმ ადამიანის შინაგანი ცხოვრება, რომელზედაც შენ დაკვირვებას აწარმოებ, არ ემორჩილება შენს შეგნებას და მისაწვდომი ხდება მხოლოდ ინტუიციისათვის. ამ შემთხვევაში საჭიროა ჩასწვდეს სხვის სულის საღაროს და

იქ ეძიო შემოქმედებისათვის საჭირო მასალა, ასე ვთქვათ, საკუთარი გრძნობის.

საქართველო
შენათმხრომელი

* * *

როლის განცდების გადასაცემად საჭიროა შეიცნო ეს განცდები, ხოლო მათ შესაძლებად საჭიროა თვით განიცადო ანალოგიური განცდები. მაგრამ ხელოსნებს არ ძალუძთ როლების განცდა.

მაშ როგორ მოვიქცეთ? როგორ გამოვინახოთ გარეგანი ფორმა შინაგანი განცდების კარნახის გარეშე? როგორ ვადმოვსკეთ ხშირად და მოძრაობით არარსებული განცდების გარეგანი შედეგები? არაფერი რჩება იმის მეტი, რომ მივმართოთ უბრალო და პირობითს აქტიორულ ელარუნს. ეს არის როლის ძალიან პრიმიტიული, ფორმალური, იმ უცხო გრძნობების გარეგნული განსახიერება, რომლებიც განცდილი არ არის და ამიტომ შეცნობილიც არ არის თვით იმ მსახიობის მიერ, ვინც როლს ასრულებს. ეს უბრალო გამოჯავრებაა.

არსებობს განსაკუთრებული ხელოსნური მანერა როლის ვადმოსაცემად, ე. ი. ხმისათვის, დიქციისათვის და სიტყვების გამოთქმისათვის (ძლიერ ადგილებში როლის უტრირებული ბეგროვანი აწვევ-დაწვევანი). არსებობს ხერხები სიარულისათვის (ხელოსანის აქტიორები კი არ დადიან, არამედ მიბაიჯებენ თეატრის იატაკზე), მოძრაობისა და მოქმედებისათვის, პლასტიკისათვის და გარეგნული თამაშისათვის (ეს თვისებები განსაკუთრებით გამახვილებული აქვთ ხელოსან მსახიობებს და ემყარება არა სილამაზეს, არამედ მოლამაზებას). არის ხერხები ადამიანის გრძნობისა და მისწრაფებათა მრავალნაირი განცდების გამოსახატავად (კბილების ღრქენა და თვალების ბრიალი ექვიანობის გამოხატვის დროს, თვალების დახუჭვა და პირზე ხელის დაფარება ტირილის მაგვირავად; თმბში ხელის ტაცება გაჭვივების დროს). არსებობს ხერხები იმისათვის, რომ გამოაჯავროთ მთელი რიგი სახეები და საზოგადოების სხვადასხვა ფენების ტიპები (სამხედროები აზნობალებენ ღეზებს, არისტოკრატები ლორნეტს ათამაშებენ); არსებობს ხერხები ეპოქებისათვის (შუა საუკუნეებისათვის ოპერული ვეს-

ტები, მეთვრამეტე საუკუნისათვის წააცეკვება); არის ხერხები პიესის და როლების შესასრულებლად (გოროდნიჩისა).

ყველა ამ გარეგნული ხერხებით ხელოსან-აქტიორებს სურთ შესცვალონ ნამდვილი, შინაგანი განცდა და შემოქმედება. მაგრამ არაფერი შეედრება ნამდვილ გრძობას, ხოლო მისი ვადმოცემა ხელოსნების მექანიკური ხერხებით შეუძლებელია.

ზოგიერთ ამ შტამპს კიდევ გააჩნია თეატრალური ეფექტიურობა, მათი უდიდესი უმრავლესობა კი შეურაცყოფას აყენებს ადამიანის გრძობას თავისი ცუდი გემოვნებითა და ანციფრებს ადამიანს განცდათა გავების სიეწროვით, მასთან პირდაპირ მიდგომით ან უბრალოდ სიბრყევით.

უბედურება კიდევ იმაშია, რომ ყოველი შტამპი თავიდან მოუშორებელია: იგი სჭამს მსახიობს, როგორც რკინას ქანგი. თუ იგი ერთხელ შეძერა მსახიობში, მაგრად მოიკიდებს ფეხს, მრავლდება და ცდილობს ხელთ იგდოს როლის ყველა ადგილი და მსახიობის სახვითი აპარატის ყველა ნაწილი. შტამპი ავსებს ყოველგვარ ცარიელ ადგილს როლში რაც შევსებული არ არის ცოცხალი გრძობით და მაგრად იკიდებს მასში ფეხს.

როგორადაც სრულყოფილი არ უნდა იყოს აქტიორის შტამპი, მას თავისთავად არ შეუძლია ააღელვოს მაყურებელი. ამისათვის საჭიროა კიდევ რაღაც დამატებითი აღმზნე-

ბლები და ასეთი აღმზნებლებს წარმოადგენენ განსაკუთრებული ხერხები, რომელთა ჩვენ აქტიორის ემოციას ვუწოდებთ: აქტიორის ემოცია არ არის ნამდვილი ემოცია, სცენაზე როლის ნამდვილი მხატვრული განცდა. ეს არის სხეულის პერიფერიის ხელოვნური გალიზიანება.

მაგალითად თუ ვკუმშავთ მუშტს, ძლიერ დავკვიმავთ კუნთს და სპაზმატურად ვისუნთქებთ, შეგვიძლია მივალწიოთ უდიდეს ფიზიკურ დაძაბულობას, რაც დარბაზის მიერ მიღებული იქნება როგორც ენებით აღზნებული ძლიერი ტემპერამენტის გამოვლინება. შესაძლოა გარეგნულად, მექანიკურად იშფოთო და ლელავდე; უმიზეზოდ, საერთოდ. ეს მხოლოდ ფიზიკური გალიზიანების სუსტ მსგავსებას ქმნის.

უფრო ნერვიული ტიპის მსახიობები ნერვების ხელოვნური დაკვიმვის საშუალებით აღაგზნებენ თავის თავში აქტიორულ ემოციას; გამოდის რაღაც სცენიური ისტორია, ბნელიანობა, არაჯანსაღი ექსტაზი, ხშირად დაბალი ხარისხის, შინაგანად უშინაარსო ექსტაზი, როგორც ხელოვნური ფიზიკური გალიზიანება. პირველსა და მეორე შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს არა მხატვრულ თამაშთან, არამედ ჟღარუნთან, არა ადამიან-მსახიობის ცოცხალ გრძობებთან, რაც მის მიერ შესრულებულ როლთან უნდა იყოს შეგუებული არამედ აქტიორულ ემოციასთან.

მოგაპალი სეზონის წინ

ახლოვდება 1938/39 წლის თეატრალური სეზონი.

ორდენოსანი საქართველოს თეატრები უკვე შეუდგნენ მოსამზადებელ მუშაობას სეზონის შესახებ. მოგაპალი თეატრალური სეზონი თვალსაჩინოდ განსხვავდება წარსული სეზონისაგან. ეს განსხვავება გამოწვეულია საბჭოთა მაცურებლის ყოველდღიური კულტურული ზრდით. არსად მსოფლიოში თეატრს არ ჰყავს ისეთი მაცურებელი, როგორც ჩვენს ქვეყანაში. არსად მსოფლიოში მაცურებელს არა აქვს იმდენად მახვილი თეატრალური გემოვნება, როგორც ჩვენს სტალინური კონსტიტუციის მზით გაბრწყინებულ ქვეყანაში. და ბოლოს, არსად მოფლიოში მაცურებელი არ უყენებს თეატრს ისეთ მოთხოვნებს, როგორც ჩვენს ქვეყანაში. თეატრი, მუსიკა, კინო დიდი ხანია დამკვიდრდა საბჭოთა ადამიანის ყოფაცხოვრებაში.

ბურჟუაზიულ გარემოცვაში — კულტურის განუწყვეტელი დაქვეითების ქვეყნებში თეატრებისათვის უცხოა მაცურებლებისა და სპექტაკლების ის ციფრები, რომლებიც ჩვენი თეატრებისათვის დიდი ხანია დამახასიათებელ ნიშანდობლივ თვისებად იქცნენ. იმ დროს, როდესაც დუხჭირი ეკონომიური დაქვეითების პირობებში კაპიტალისტურ ქვეყნებში იხურება ათობით და ასობით თეატრები, ათასობით უმუშევარი მსახიობები მასობრივად მათხოვრობენ, სიღატაკეს, შიმშილს განიცდიან და თვითმკვლელობის გზას ადგებიან, სოციალიზმის სამშობლოში ყოველწლიურად იზრდება თეატრების რიცხვი, იქმნება მსახიობთა ახალი კადრები. ჯერ კიდევ შარშან საბჭოთა კავშირის თეატრებში დაიდგა 645.000-ზე მეტი სპექტაკლი, რომლებიც 70 მილიონზე მეტმა მაცურებელმა ნახა. თეატრების მუშაკთა რაოდენობა ამჟამად 46.000 კაცს აღწევს.

ლენინურ-სტალინური ნაციონალური პოლიტიკის მეოხებით გაიზარდა და განმტკიცდა საბჭოეთის ხალხთა ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური თეატრალური კულტურა. საბჭოთა კავშირის ყოველ ხალხს აქვს ათეული საკუთარი თეატრი მშობლიურ ენაზე. საბჭოთა საქართველოში 45 თეატრია. პარტიისა და მთავრობის განუწყვეტელმა მზრუნველობამ ქართულ ხელოვნებასა და, კერძოდ, თეატრზე, მთი უჩვეულო აღორძინება გამოიწვია. ჩვენი თეატრები საბჭოთა თეატრის მოწინავე რიგებში ჩადგნენ. ჩვენი 2 თეატრი დაჯილდოებულია უმაღლესი ჯილდოთი — ლენინის ორდენით. ქართველი მსახიობები საბჭოთა კავშირის ხელოვნების არმიის მძლავრ ნაკადად გადაიქცნენ. მრავალ მათგანის სახელს მთელი ჩვენი ქვეყანა იცნობს.

ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ყოველივე ეს შედეგია იმ ყოველდღიური სტალინური მრუნველობისა, რომლებსაც პარტია და მთავრობა თეატრის მიმართ იჩენენ. ეს მიღწევები მოპოვებულია თეატრების მიერ თავისი იდეური სიწმინდისათვის განუწყვეტელი ბრძოლით.

გასული სეზონი იყო თეატრებში ხალხის მტრების მავნებლური მუშაობის შედეგების ლიკვიდაციის სეზონი. იგი დიდი გამარჯვებით აღინიშნა. ქართული თეატრების სცენაზე დაიდგა ისეთი პიესები, როგორცაა „ნაპერწყლიდან“, „სულელი“, „გმირთა თაობა“, „შური“ და სხვ. რომელთაც განამტკიცეს ჩვენი თეატრის იდეური კავშირი სოციალიზმის მშენებელ კლასთან.

გასულმა სეზონმა გამოავლინა მრავალი რეჟისორული აქტიორული და სამხატვრო ძალები, რომლებიც ხალხის მტრების მიერ წლების განმავლობაში თეატრიდან იდევნებოდნენ. ისინი წარმატებით მუშაობენ ჩვენი დედაქალაქისა და პერიფერიის თეატრებში.

თავისთავად ცხადია, ეს მიღწევები წარმოადგენენ იმ ქვაკუთხედს, რომელზედაც უნდა აშენდეს მომავალი სეზონი. არასოდეს ქართული თეატრი არ ყოფილა ისე უზრუნველყოფილი სეზონისათვის რეპერტუარით, როგორც წესს. გარდა იმ პიესებისა, რომლებიც უკვე წლობით იდგმება ჩვენი თეატრების სცენაზე, მის რეპერტუარში ვხვდებით მრავალ ახალ პიესას. ესაა „მზე შინა და მზე გარეთა“, „ფოლადური“, „აქა-რის მთებში“, „მთაგრეხილზე“, „თევრადი“, „კოლმეურნის ქორწინება“, „მალთაყვა“ და სხვ. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ეს მიღწევა წარმოადგენს გასული სეზონის შედეგს; თეატრსა და დრამატურგს შორის იმ კავშირის აღდგენის შედეგს, რომელიც გასულ წლებში ხალხის მტრების მიერ იყო გაწყვეტილი. ეს ღიებულნი ინიციატივა ეკუთვნის რუსთაველის სახელობის ლენინის ორდენის თეატრს, რომელმაც სასეხებით გააბართლა თავისი თავი, ეს ინიციატივა გადატანილ უნდა იქნას ყველა თეატრში. მომავალ სეზონში კიდევ უფრო უნდა განმტკიცდეს და გაღრმავდეს კავშირი ჩვენს დრამატურგებსა და თეატრებს შორის. კიდევ უფრო უკეთესი მოქმედი ფორმები უნდა იქნას აღმოჩენილი თეატრების მიერ. დრამატურგთან ერთად პიესაზე მუშაობისა. თეატრს შეუძლია ცხოველი დახმარება გაუწიოს დრამატურგს არა მარტო სიუჟეტის გაშლაში, არამედ ტიპაჟების ჩამოყალიბებაში, ენისა და სტილის შექმნაშიც.

გასულ სეზონშივე მოიხაზა ქართული დრამატურგიის განვითარების ორი გზა. ერთია — რევოლუციური წარსულის ბრძოლის გმირული პათოსის ჩვენების გზა, რომელსაც საფუძვლად დაედვა საქართველოს ბოლშევიკთა საყვარელი ხელმძღვანელის ამხანაგ ლ. ბერიახ მოხსენება „ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის“, მეორე — თანამედროვე ძლევაშილილი სოციალისტური მშენებლობის ასახვის გზა. ჩვენმა თეატრმა და დრამატურგამ ორივე ეს გზა უღრმდესი წარმატებით გაიარა. თეატრების სცენაზე უკვე შეიქმნა ლენინის, სტალინის, კეცხოველის უკვდავი გმირული სახეები. თანამედროვე სოციალის-

ტური სინამდვილე ამეტყველებულია ქართულ სცენაზე და მამაჯერებელი სახეებით. გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენი თეატრები და დრამატურგები შესძლებენ მომავალ სეზონში კიდევ უფრო გააღრმავონ მუშაობა, მოგვცენ ამ მიმართულებით ბოლშევიკური პარტიის ბივალთა ცხოველყოფილი სახეები ჩვენს სცენაზე, გადასჭრან სოციალისტური სინამდვილის მიერ წამოყენებული ყველა პრობლემა — სოციალისტური სოფლის ცხოვრებისა, საბჭოთა პარტიოტიზმის, ქვეყნის თავდაცვის, ანტირელიგიური, მუშაობისა და სხვ.

ამრიგად მომავალი სეზონისათვის ჩვენს თეატრებს აქვთ საკმაოდ მრავალფეროვანი რეპერტუარი და დიდი შესაძლებლობა გაამდიდრონ ეს რეპერტუარი ახალი დრამატული ნაწარმოებებით. ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ თეატრებმა საკუთარ სცენიურ შესაძლებლობათა მიხედვით შეარჩიონ თავისი რეპერტუარი და იბრძოლონ მხატვრული მუშაობის გეგმის შესრულებისათვის. რეპერტუარის შერჩევაში ყოველმხრივ დაგმობილ უნდა იქნას საკუთარი შემოქმედების შესაძლებლობათა გაუთვალისწინებლობა, ვინაიდან ეს იწვევს დიდ ხარჯს და აფერხებს საფინანსო გეგმის შესრულებას. ყოველად დაუშვებელია, მაგალითად, როცა ჩოხატაურის თეატრს თავის რეპერტუარში შეაქვს შილლერის „ვერაგობა და სიყვარული“, და როცა ცხადაიას თეატრი ანხორციელებს ამ პიესის დადგმას. საკუთარ შემოქმედებით მოუშვებლობას და ტექნიკურ შესაძლებლობათა უკუღებეღყოფას შეუძლია ისე დამახინჯოს შილლერის პიესის იდეური შინაარსი, რომ წლობით დაუკარგოს მაყურებელს მისი კვლავ სცენაზე ნახვის ხალისი. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ჩვენ დაუნდობლად უნდა დავარტყათ ასეთ რეციდივებს. ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს ყოფილი ხელმძღვანელობა, სადაც წარსულში მოკალათებული იყვნენ ხალხის მტრები, ამას ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა. ახლა კი სხვა მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე. ხელოვნების სამმართველომ გადასინჯა და დაამტკიცა თვითეული თეატრის რეპერტუარი. მისი ამოცანაა სისტემატური კონტროლის გა-

წვეა რეპერტუარისა და სამხატვრო გემის შესრულებისადმი.

შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ მართო რეპერტუარით შეგვიძლია უზრუნველვყოთ თეატრალური სეზონის წარმატება. თეატრში, ისევე როგორც ყველგან სოციალისტური მშენებლობისა და კულტურის ყველა უბანზე, საქმეს კადრები, ცოცხალი ადამიანები სწყვეტენ. კადრების უფულეებელყოფა კლასობრივი მტრების საქმეა. ჩვენმა თეატრებმა შესძლეს ამ მხრივ მავნებლობის შედეგების ლიკვიდაცია და თეატრს დაუბრუნეს ისეთი აქტივობის ძალები, რომლებიც მრავალი წლის განმავლობაში თეატრის გარეშე იყვნენ, როგორც, მაგალითად, ნუცა ჩხეიძე, ტ. აბაშიძე, მ. გელოვანი და სხვ. მათ გამოავლინეს ათობით ახალი მძლავრი აქტიორული ძალები, რომელნიც მართლაც დიდ ძალას წარმოადგენენ ჩვენს თეატრში. მომავალ სეზონში კიდევ უფრო მეტი გაბედულებით უნდა იქნას ეს ძალები გამოვლინებული და დაწინაურებული პასუხსაგები როლების შესასრულებლად.

მომავალმა სეზონმა კიდევ უფრო მაღალხარისხოვანი დადგმები უნდა მოგვცეს. აქტიორულ-რეჟისორული და სამხატვრო კადრების ხელიხელჩაკიდებულმა მუშაობამ რეპერტუარის განხორციელებისათვის უნდა უზრუნველჰყოს დადგმათა რაოდენობის გადიდება სპექტაკლების მხატვრული დონის ამღაღებთ, რაც თავის მხრივ გააღიღებს

თეატრების შემოსავლიანობას, ხელს შეუწყობს საფინანსო გემის შესრულებას და განამტკიცებს მათ მატერიალურ ბაზას.

მომავალი სეზონის წარმატებას, ექვს გარეშეა, ხელს შეუწყობს ბოლშევიკური კრიტიკისა და თეითკრიტიკის შემდგომი დაწერვა ჩვენი თეატრების მუშაობაში. პირველ რიგში ყურადღება უნდა მიექცეს სპექტაკლების შეფასებას ჩვენს პრესაში. პრესამ უნდა შექმნას თეატრალურ კრიტიკოსთა კადრები, რომლებიც ღირსეულ შეფასებას მისცემენ თვითეულ დადგმას და დაეხმარებიან ჩვენს თეატრების თავისი მუშაობის გაჯანსაღებასა და დადგმის ცალკეული დეფექტების აღმოფხვრაში.

პრესამ ადგილი უნდა დაუთმოს მაყურებელთა მოსაზრებებს სპექტაკლის განხორციელებაზე, რაც დახმარებას გაუწევს თეატრს დაშვებული ცალკე ნაკლოვანებათა გამოსწორებაში.

დიდი მოსამზადებელი მუშაობა ტარდება მომავალი 1938/39 წლის თეატრალური სეზონისათვის. ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს მიერ ჩატარებულმა თეატრალურმა თათბირმა ბიძგი მისცა მოსამზადებელი მუშაობის გაცხოველებით წარმოებას. თეატრების ამოცანას წარმოადგენს უნაკლოდ შესასრულონ თათბირის ყველა მითითება რათა სავსებით მომზადებული შეხვდნენ მომავალ სეზონს.



მეწინააღმდეგე ხელოვნების გზით

მთლიანად ჩვენი დედაქალაქი თბილისი რეკონსტრუქციის აღმავლობის გზას დასდგომა და იშვიათი სისწრაფით იპყრობს მშენებლობის ახალ-ახალ მწვერვალებს. ფერ-შეცვლილია და ძველი თვალისთვის სრულიად უცნობი გრანიტის სალტეში ჩაქედილი მტკვრის ნაპირები, მსოფლიო სანახაობად გარდაიქცა ფუნქციულორის პლატო, ძველი მეტეხიდან მარტო ერთი ეკლესიაღა შერჩა სიძველის ძეგლად, დანარჩენი ავლაბრად წოდებული ძველი ისანი ცისკარსავით გადმოჰყურებს მტკვრის ულამაზეს პანორამას, ახალი ქალაქებივით გაშენდა უნივერსიტეტის უბანი — ანუ ძველი ვაკე, ასევე ახალქალაქის სახე მიიღო საბურთალომ, ხოლო ძველ ნარიყალას ქვეშ გაიშალა თვალწარმატაცი ბალნეოლოგიური კურორტი თავისი იზაი ინსტიტუტითა და აბანოებით.

მაგრამ ამ საზოგადო ფერცულაში სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს რუსთაველის პროსპექტს, როგორც ჩვენი დედაქალაქის მთავარ მაგისტრალს. რა საოცარი ტემპით სწარმოებს მისი ზრდა, რა ინტენსიურ მშენებლობასთან გვაქვს საქმე. წინათ ეს მაგისტრალი შენობათა კონგლომერატს წარმოადგენდა: მაგრიტანული სტილის ისეთ მშენებურ ძეგლს, როგორიცაა ოპერის შენობა, თითქმის გვერდში ამოჰკეროდა დაბრეცილი აიენიანი ზუზულა. ასევე ამოსავარდნი კბილივით ფამფალეზდა ძველი ჟანდარმერიის სამმართველო ზურგში კუზივით წამოდგმული კალოუზნის ეკლესიით, ინტურისტსა (ძველი „ორიანტი“) და საქართველოს მუზეუმს შორის; ასევე... მაგრამ რა საჭიროა ჩამოთვლა, სად რა შენობა აელამებდა მნახველის თვალსა, — ეს ყველამ ვიცით, ეს ყველას გვახსოვს, გვინახავს...

სამწუხაროდ, თბილისი რეკონსტრუქციის პირველ პერიოდში ისე მოსჩანდა, თითქოს ხუროთმოძღვრებს გემოვნება დაჰკარგვიათ

და ზედიზედ გვაწვდიან რაღაც კიდობნისებურ ყაფაზურ შენობათა მოდელებსო. ზედმეტი იყო ხელოვნებაზე ფიქრი. აქ დარღვეული იყო თვით პრინციპი მშენებლობის, რომელიც ანსამბლს მოითხოვს.

მერე რას ნიშნავს ანსამბლი მშენებლობაში? ხომ არ უნდა ვიფიქროთ ისე, თითქოს აქ ნავულისხმევი სტანდარტული შენობების ერთმანეთზე მიყრა, ერთისადაიმევე ხუროთმოძღვრის გეგმით აგება? არა, ასეთი რასმეს მოთხოვნა გაუგებრობა იქნებოდა.

ხუროთმოძღვრულ კომპოზიციებში სრულიადაც არ არის საჭირო, რომ ერთი შენობა ტრაფარეტულად მეორეს წააგადეს. მცდარ გზაზე შემდგარი მშენებლობა რეკონსტრუქციის პირველი პერიოდისა სწორედ ამ ნიშნით მიდიოდა, ამიტომაც რომ მრავალი შენობა (კავშირგაბმულობისა, „ზარია ვოსტოკასი“, ტრამვაელებისა და სხვ.) ასე სუვერენულად მოითხოვს ფასადის შეკეთებას, გარეგნული ელფერის შეცვლას. ხუროთმოძღვრება იწყნარებს სტანდარტულ შენარჩუნებას, მაგრამ ისე, რომ მისი სახის ელფერი მომიჯნე შენობათა ელფერის მთავარ აქცენტს უპასუხებდეს, როგორც მუსიკალური გამმა. აი ამ ვაგების პრინციპით მიმდინარეობს დღეს მშენებლობა თბილისში, განსაკუთრებით რუსთაველის პროსპექტზე, რის გამოც შთელი პროსპექტი მთლიანი ორგანიზაციის სახეს იღებს. სახეს შენობათა დიდებული ანსამბლისას. აბა დააკვირდით, რა ჰარმონია დამყარდა ამ პროსპექტის იმ ნაკვეთზე, რომელიც მდებარეობს თუნდა ინტურისტსა და საქართველოს მუზეუმს შუა. მათ შორის უშნოდ ჩაჩხირული შენობა აღგვილია და მის ნაცვლად ამართულია ახალი შენობა, რომელიც ამ ორ შენობის დიდებული ფონზე საკუთარი სახისათვის იმზირება და იმავე დროს მეზობლებს — ინტურისტსა

და საქართველოს მუზეუმს — მშენებლის
ენით ეხმატებილება. აბა პატარა განზე გა-
დექით, ან მალლობიდან გადმოიხედეთ,
თუნდა ფუნქულორის პლატოდან, სამივე
შენობა რუსთაველის პროსპექტის ამ ნა-
ვეთზე თვალს ისე წარმოუდგება, როგორც
მონოლიტური, მოასფალტებული პროსპექ-
ტის სარკე.

მერე რა მოხდა? რატომ იცვალა გეზი
მშენებლობამ თბილისის რეკონსტრუქციის
დიდ საქმეში? ეს იმიტომ, რომ ამ საქმეს
უშუალოდ ხელი მოჰკიდა და ჩაერია საქ. კო-
მუნისტური პარტიის ნაცადმა ხელმძღვანელმა
ლ. პ. ბერიამ, რომელმაც მოითხოვა, რომ
არა მარტო პოეტი გარდაიქმნეს სულის ინ-
ჟინრად, არამედ თვითონ ინჟინერიც, ხუროთ-
მოდღარიც და თვით უბრალო ტექნიკოსე-
შიც პოეტის შემოქმედებამდე ამოღდნენ!
ამხანაჯ ლ. ბერიამ ნამდვილი ლენინური სი-
ლამაზის შეგრძნება გადმონერგა, უჩვეულო
ძვრები მოახდინა საქართველოს ხელოვნება-
თა ყველა დარგში. აი, ამიტომაც, რომ აღ-
მავლობის მწვერვალებს ეუფლება ჩვენი მუ-
სიკა, ამიტომაც, რომ არასოდეს არ გვეო-
ლია ესოდენ ნიჭიერი მხატვრების კადრები,
არ გამოვლინებულა მოქანდაკეთა ისეთი
სახელოვანი ლაშქარი, როგორც დღეს. თვით
ხუროთმოდღარებაც მედიდურ აღმავლობის
გზას დასდგომია და ლამისა პრეტენზია გა-
ნაცხადოს ხელოვნებაზე. და მართლაც, რუს-
თაველის პროსპექტი ეს ხომ ხელოვნების გა-
ლერეა! ამ პროსპექტის თვითეული შენობა
გელაპარაკებათ არა მარტო ხუროთმოდღ-
არის ენით, გელაპარაკებათ იმავე დროს მხატვ-
რის ენითაც, გელაპარაკებათ მოქანდაკის
მკვეთავი ენით, გელაპარაკებათ თვით პოე-
ტის მომზიბვლელი ენით.

სანიმუშოდ ავიღოთ მარქს-ენგელს-ლენინის
ინსტიტუტის შენობა, რა არის იგი, თუ არა
ხელოვნების დიადი შედეგრი! ხუროთმოდ-
ვარმა აკადემიკოსმა მუსიკევამ, რომელმაც
საბჭოთა ქვეყნის არაერთი ქალაქი დაამშენა
თავისი ოსტატობით, თბილისში ფეხი შემოსდ-
ვა როგორც შემოქმედმა, როგორც დიდმა ხე-
ლოვანმა. თბილისში იგი ბევრად აღემატება
თავის ჩვეულებრივ თავს. აქ იგი წარმოსდვა
არა მარტო როგორც უდიდესი ოსტატი და
დიდი გემოვნებით დაჯილდოებული ხუროთ-

მოდღარი, რომელსაც ასე მშენებრად უკმის
ფორმათა პლასტიურობა და მოცულობა,
ხუროთმოდღარული სიგრცე, არამედ ვარა-
გორც შემოქმედი. პარადოქსად ნუ მოგვიჩვენებთ,
თუ ვიტყვით, რომ იგი თბილისისა-
თვის ნამდვილი მიქელ ანჯელოა ხუროთ-
მოდღარების საკითხში. ეტყობა, ვიდრე ინს-
ტიტუტის შენობის გვემას შეადგენდა, მას
ღრმად შეუსწავლია არა მარტო ანტიური
და რენესანსის ხუროთმოდღარება, არამედ
ქართულიც, არაბულიც, საზოგადოდ აღმო-
სავლური ხუროთმოდღარებაც, რასაც მოწ-
მობს პორტალის ჩუქურთმათა არშიები. მაგ-
რამ მივიდეთ, უფრო ახლოს, გაკვრით მაინც
შეგჩერდეთ მის სიდიადის შესაგრძნობად.

ათი უზარმაზარი შავი მარმარილოს
წყვილ-წყვილი სვეტით შემკულია მთელი
დიდებული ფასადი. ბაგრატიის რღვეული
ტაძრის ბუღაერებით შეკრულია ეს სვეტები,
როგორც ჩვენი ინდუსტრიული ეპოქის ძეგ-
ლები, როგორც სიმბოლოები.

ლამაზად ამოკვეთილი თავთავების გირ-
ლიანდები ამ ბუღაურებზე ტკბილად უსაერ-
სებენ თვალს.

ამ სვეტებს მარჯვნივ და მარცხნივ თლი-
ლი კოშკები ამშვენებენ. შეამკეთ იგი მწვანე
მასივებით და თვალწინ წარმოგიდგებათ
პალადიო მთელი თავისი მშენებებით.

ამ თლილ კოშკებს ორი დიდებული პანო
ამშვენებს. ორივე ორდენოსან მოქანდაკის
იაკობ ნიკოლაძის საკვეთელით ამოჭრილი.

მოქანდაკის ხელს უხვად ჩაუქსოვია სიყვა-
რული მსოფლიო პროლეტარიატის ბელადის
— დიდი სტალინის სახის ამოკვეთის დროს.
ბელადი დროშით, მუშების წინ, და ბელა-
დი ინდუსტრიის ცამდე ამწევია.

ბელადის სახის უბრალოება მუშათა
შორის საოცარი ჰარმონიით შეხმატკბილე-
ბულია ბრძოლის არენაზე გამოსულ პლებე-
ების კოყრიან ხელებთან, რომელთაც უნდა
გარდაქმნან მთელი მსოფლიო.

ხუროთმოდღარმა ათი სვეტით თითქოს
შენობის მთელი სიმძიმე ასწია მაღლა. ამ სი-
მძიმის საილუსტრაციოდ ხუროთმოდღარს
ღახმარებია მოქანდაკე თამარ აბაკელია და
დიადი ბარელიეფით გამოუვლინებია მთელი
ჩვენი ეპოქის შინაარსი.

ბარელიეფი მოქანდაკის ხუთ დამოკიდებულ კვეთილ სურათებად წარმოუდგენია, ხუთივე ერთი მეორეზე დასრულებული სახით. ავალაპარაკოთ სათითაოდ ეს ნაკვეთები:

პირველი ნაკვეთი ასახავს ბათომის ეპოპეას, მოქმედება მარცხნიდან მარჯვნივ მიმართება. წინა პლანზე წამოყენებულია ბელადი დროშით. მის გარშემო თავი მოუყრიათ ქალებს, ჩოხოსნებს, ინტელიგენციას, ნაბდიანებს, ყაბალახიანებს, ყველა ეს ხალხია, მასა, რომელიც მებრძოლ არწივთა სტალინურ კოპორტად უნდა გარდაიქმნეს. ერთი ქალი ფიქრმორეული ვაიყურება შორს. მის გვერდით მდგომი ამხანაგი თითქოს იმას მტყუყვლებს, რომ აქ საფიქრელი აღარა არის რა, როდესაც ჩვენ ბელადთან ვართო. თვით ბელადი კი მტკიცე ნებისყოფაა, რომელსაც ეს-ეს არის ხმა უტყორცნია: „იარალი, ამხანაგებო!“

ბარელიეფის მეორე ნაკვეთი წარმოადგენს ოქტომბრის დღეებს საქართველოში. აქ რამდენიმე მომენტია მოცემული: დაჭრილ ჯარისკაცს შველის რუსი წითელარმიელი, რომ ჭრილობა შეუხვიოს, მოხუცი მებრძოლი უკვე სრულის ნდობით უყურებს მას. დაჭრილის ქვის ტუჩებიდან თითქოს გესმით მადლობა... მეორე მომენტი შეიცავს წითელარმიელსა და პარტიზანელის შეხვედრას. დიდებულია ეს მომენტი. ასე გგონიათ, თითქოს კაკო და ზაქრო ერთმანეთს ეს-ეს არის მიუხედავად გულის პასუხს და აღტაცებით შესძახის: „მომწონს ეგ სიტყვა, შენც მომეწონე“... მესამე მომენტი, რომელსაც ამ ნაკვეთში ცენტრალური ადგილი უჭირავს, წარმოადგენს საქართველოში სამოქალაქო ომის სიდიადეს იმ მხრივ, რომ არა მარტო წითელარმიელთა მოდიან საქართველოში აჯანყებულთა დასახმარებლად, არამედ ქართველი პარტიზანებიც. მოხუცი მედროშე ამჟღად შლის კუნთებიან მხარბეჭს, რომ ორივე მოძმეს ჩაეკონოს გაშლილი დროშის ქვეშ. მთელი ეს ნაკვეთი გმირული სტილითა და დიდ სულგონობის სიმბოლოა.

მესამე ნაკვეთი სამოქალაქო ომის დასასრულს მოასწავებს, ინდუსტრიის ძლიერ ტლლას. მუშების ლაშქარი სატეხებითა და წირაქვებით ჰბურღავენ მთებს... აგერ მაღა-

რები, აგერ ლუმენები, ბრძმედები... იქ ფართალს ეზიდებიან... დაძაბული ცხოვრება, ფოლადის მტვერში გავხვეული ცხოვრება ინდუსტრიის აპოთეოზში ასახულა.

მეოთხე ნაკვეთი კოლმეურნეთა ოჯახია. რა მშვენიერი ეპიზოდებია მოცემული, რამდენი სიცოცხლე, რამდენი სილამაზე. აქ ფართოხალს ეზიდებიან, იქ მტევენებს ჰკრეფენ, აქ ერთი ქალი უაღერსებს ძროხას, იქ დაკარწახებული ქალი მტევენებით სავსე გოდრებს იკიდებს. იქ ცხვრის ფარა სძოვს, იქ თხის ჯოგია... აქ პატარა ბიჭიკოს მოუყეცნია და რათაელის მადონას ამურის უდარდლოებით ვაშლის გროვას ეაღერსება, მისი ლოყებიც ისევე საესეა, როგორც ამ ვაშლიცა. აგერ ორი ჭაბუკი ბარბით ხელში სადღაც მიეშურება, იქ კიდევ ქალი თავთავებსა და სიმინდის ტაროებს დასტრიალებს, ბოლოს, ისევ დამკვრახული ყურძნის მტევენები და იქვე ქვევრი, სადაც ლალის ღვინოთა შადრევენები ჩასჩქედს...

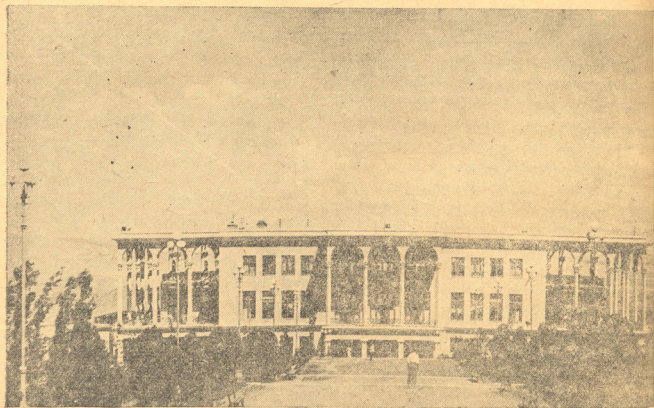
მეხუთე ნაკვეთი უკვე ბედნიერი ცხოვრების ასახვაა: აქ ჩოგბურთიცაა მოცემული, ქალი ნაყოფიერების ღვთაებასავით ვაბრწყინებულ მოსაგაღს შორის, იქ მინადირე ორლულიანი თოვთ და თაიგულები, ყველა თაიგულები... ყველას სახე უღიმის, ყველა ბედნიერების ზღვაში სკურავს, ბოლოს, ცეკვა და ჩონგურზე დამღერება...

ამოდენა გრანდიოზულ ეტაპებს, რაც საქართველოში გაიარა სამოქალაქო ომებიდან დაწყებული საამური ცხოვრების დავვირგინებით, რა თქმა უნდა, დეკაცათა მხარბეჭი დასჭირდებოდა შესაკავებლად. მაგრამ ჩვენი ზუროთმოდგვარი ნაკლებად უჯერის ზღაპრულ დეკაცებს და ამიტომ შეამწვალა ის ათი სვეტის ტიტანური ამფილად თავისი თუჯისფრის მძლავრი ბულაურებით. ქეშმარიტად ზუროთმოდგვარსა და მხატვარ-მოქანდაკეებს ისე არსად მოუხდომიათ შეხმატკილება, როგორც ამ შენობის დავვირგვინებაში. რა აკლია ამ შენობას, რომ ისე გამობრწყინდეს, როგორც ელედის მშვენება დიადი პართენონი? რა თქმა უნდა, ფართო ეზო და მწვანე მასივები, კვიპაროსებისა და ვერხვების ფართო ხეივნების სიმწვანეთა ზურმუხტოვან ჩარჩოდან უნდა გამოიყურებოდეს, როგორც ეს უყვარდათ ელინებს, **31**

როდესაც დიდი ტაძრებით ან დიდი საზოგადო მნიშვნელობის შენობებით ამკობდნენ ათინის ფართო მოედნებს.

რა დასკვნებს გვაძლევს მარქს-ენგელს-ლენინის ინსტიტუტის შენობა? რას გვიმტკიცებენ მთელი რიგი ისეთი ღირსშესანიშნავი ნაგებობანი, როგორცაა ბალნეოლოგიური კურორტი, ფუნქულიორის პლატო, კომკავშირელთა ხეივანი, რომელიც ნარიყალას ციხეს ებჯინება, ან მთავრობის ახალი სასახლე, იქ ცირკის შენობა, იქ ზოოლოგიური პარკის ფასადის გამშვენება, იქ კიდევ... არა, ყველაფერს ნუ მოვთვლით დავუბრუნდეთ თვით საკითხს, რას მოწმობენ

ეს დიდი ძეგლები? მხოლოდ იმას, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს არა მარტო ხუროთმოძღვრულ შედეგებთან, არამედ ხელოვნების დამამშვენებელ ძეგლებთანაც. არასოდეს ხელოვნება არ დასდგომია აღმავლობის ისეთ გზას, როგორც საბჭოთა ქვეყანაში. და ეს იმ დროს, როდესაც კაპიტალისტურ ქვეყნებში დიდი ხანია ხელოვნება დაცემის გზას დაადგა და იღვენება. ჯერ კიდევ 1900 წელს ეს შეუმჩნეული არ დარჩენია ხელოვნების ისეთ დიდ ქურუმს, როგორც იყო როდენი, რომელმაც დაიკვნესა თავისი ეპოქის უმაღლრობაზე, რომ მხატვარი, ხელოვანი ინყინერმა და მეპარხნემ განდევნეს ცხოვრებიდან.



ფუნქულიორი

ზედა სადგური

პარალოქსი აქვიორზა

პირველი მოსაუბრე

მოდით, ნულარ განვაგრძობთ.

მეორე მოსაუბრე

რატომ?

პირველი

იმიტომ, რომ თხზულება თქვენი მეგობრისა არის.

მეორე

და მერე მაგას რა მნიშვნელობა აქვს?

პირველი

ძალიან დიდი. რა საჭიროა იმით დამთავრდეს ჩვენი საუბარი, რომ წუნი დასდოთ თქვენი მეგობრის ნიჰს, ან ჩემს მსჯელობას და ჩრდილი მოჰფინოთ იმ კარგ აზრს, რომელიც შევიდგენიათ იმის, ან ჩემ შესახებ?

მეორე

ეს არ მოხდება, და, კიდევ რომ მოხდეს, არავითარი ჩრდილი არ დაედება ჩემს იმისადმი თქვენდამი მეგობრობას, რომელიც დიდ მნიშვნელოვან საფუძველზედ არის დამყარებული.

პირველი

შეიძლება.

მეორე

დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ. იცით, ვის მომავალზე ამ ჟამად? ერთ ჩემ ნაცნობ მსახიობს, რომელიც მუხლმოდრეკილი ეზეწებოდა თავის საყვარელს, — ნუ დაესწრები ჩემი პიესის პირველ წარმოდგენასაო.

პირველი

ჰკვიანი კაცი ყოფილა თქვენი ავტორი და თანაც ფრთხილი.

მეორე

ეწინოდა, — ვაი თუ კარგად არ მიიღოს საზოგადოებამ ჩემი პიესა და სატრფოს გულიც დამაკარგინოსო.

პირველი

შესაძლებელია, აგრეც მომხდარიყო.

მეორე

საზოგადოების წინაშე შერცხვენილი ჩემ საყვარელსაც შერცხვენილად არ ვეჩვენოო.

პირველი

რომ ნაკლებად პატივისცემისთვის სიყვარულიც არ შეემცივებინა იმის სატრფოსდა თქვენ ეს საცინლად მივაჩნიათ?

მეორე

ერთობ ასე სჯიან.. ლოკა აიღო ქალმა. აღტაცებით მიიღო საზოგადოებამ ახალი პიესა და ერთმა ღმერთმა იცის, რამდენი ჰკოცნა, რამდენი უაღერსა და გაახარა თავისი პოეტი.

პირველი

უფრო მეტად გაახარებდა თქვენს ავტორს ქალბატონი, სტვენით რომ დაეწუნებინა საზოგადოებას იმისი პიესა.

მეორე

მართალსა ბრძანებთ.

პირველი

მართალს მოგახსენებთ და მაგრადაც ვღგეგვარ ჩემ ნათქვამზედ.

მეორე

მაგრად იღევით, თანახმა გახლავართ. მაგრამ გახსოვდეთ, რომ მე ქალი არა ვარ და თქვენის გასაგებად, საჭირო გახლავთ, რომ ამიხსნათ თქვენი ნათქვამი.

პირველი

აუცილებლად?

მეორე

დიალ, აუცილებლად.

პირველი

მე კი მგონია, რომ გავჩუმდე, ისა სჯობია, ვიდრე პირდაპირ გამოვთქვა ჩემი აზრი.

შეორე

იქნება აგრეც იყოს, მაგრამ...

პირველი

მით უფრო, რომ მკაცრად ვამბობ ჩემსას.

შეორე

სწორედ მაგას მოითხოვს თქვენგან ჩემი მეგობარი.

პირველი

ჰოდა, რაკი აგრეა, მაშ ალარც დავერიდებო... ნაძალადევი სტილით არის დაწერილი ეს თხზულება, ბნელით, ზრეულით, ლელარქნილით, გაცვენილ აზრებით სასე-წაიკითხავს დიდი მსახიობი და არაფერი მიემატება მის სიდიადეს; წაიკითხავს უხეირო მსახიობი და არაფერი დააკლდება მის უხეირობას. პიროვნება თავის თვისებებს იღებს ბუნებისაგან; ბუნებისაგან აქვს მინიჭებული აგებულობა, ხმა, მსჯელობა, სიფაქიზე. ბუნებრივ ნიჭიერების განსავითარებლად და სრულყოფად დადებული მოდელების შესწავლა დაეხმარება, ადამიანის გულის ცნობა, საზოგადოებრივ ცხოვრების შეგნება, რუღუნებითი შრომა, გამოცდილება, და თეატრის მიჩვევა. ცარიელ მიბაძვით მსახიობი შეიძლება ისე დახელოვნდეს, რომ ხეირიანად ასრულებდეს თავის როლებს, მაგრამ ვერც რასმე საქებსა ნახავთ, ვერც მესამე დასაწუნს იმის თამაშში...

რამ ვერც რასმე საქებსა ნახავთ, ვერც რასმე დასაწუნს იმის თამაშში...

შეორე

სიდაც შესაკეთებელია სულ ყველაფერი.

პირველი

როგორც გენებოთ. ბუნებით რომ არის მსახიობი, ხშირად საზიზღარია და ხანდახან საგანგებო. ხელოვნებაში, რა დარგიც გნებავთ, ეგ სულ ერთია, უნდა ვერადლოთ ამაღლებულ შუათანობას. რაც უნდა სასტიკად მიიღოს საზოგადოებამ ეისიმე პირველი გამოცვლა, ადვილი არის წინასწარ წარმოადგენა მის მომავალ გამარჯვებისა. სტენა და ყიჟინა მარტო უფარვის ჩააქრობს. დო როგორ შექმნის ბუნება, თუ ხელოვნება არ დაეხმარა, დიდებულ მსახიობს, რადგან სტენაზედ არაფერი ხდება სწორედ ისე, როგორც ბუნებაში, და დრამატიული პოემები,

ყველა უკლებლივ, შედგენილია ერთი პრინციპის დებულებათა მიხედვით? ან როგორ შეიძლება ერთნაირად დასრულოს ერთი და იგივე როლი ორმა, განსხვავებულმა მსახიობმა, როდესაც მწერალის უაღრესად ცხად ნაწერში, უაღრესად მიზუსტებულ და ენერგიულში, სიტყვები წარმოადგენენ, და მეტ-ვერც შესძლებენ, მარტო დაახლოვებით ნიშნებს რაიმე აზრისას, გრძნობისას, იდეისას; დაახლოვებით ნიშნებს, რომლებს მოძრაობას, იერს, კილოს, სახეს, თვალს, საქირო გარემოებას ავსებს და ასახიერებს თამაში? რომ გაიგონებთ სიტყვებს:

...რას დაექვს მანდ ეგ თქვენი ხელი?— ვთათავ თქვენს კაბას, უკეთესი არ ვარ მნახველი... გაიგებთ რასმე? არაფერს. გაზრდ დასწონ-დასწონეთ, რასაც მოგახსენებთ, ის წარმოდგენთ რამდენად ხშირად მოხდება და ადვილადაც, რომ ორ მოსაუბრეს ეთქვას ერთი და იგივე სიტყვა, და მოფიქრებულიც და სათქმელიც კი სხვადასხვა ჰქონოდეთ. ამის მაგალითსაც ეხლავე გაჩვენებთ და სწორედ ერთგვარ საკვირველებას წარმოადგენს ეს მაგალითი. ეს გახლავთ თქვენი მეგობრის თხზულება. აბა ჰკითხეთ ფრანგ მსახიობს, როგორ მოსწონს ეს თხზულება? დაგეთანხმებთ. — თუიდან ბოლომდე სწორე არისო. — იმავე კითხვით მიმართეთ ინგლისელ მსახიობს და ისიც შემოგვიცავთ, — ВУ ДОДО ერთი წინადადება არ არის, რომ შესწორება სჭირდებოდეს, წმინდა სახარება არის სცენისაო. მაგრამ ინგლისურ კომედიის, ან ტრაგედიის წერას საერთო თითქმის არაფერი მოეხოება ფრანგულ დრამატიულ თხზულებათა წერასთან, რადგან თვით გარრიკის აზრით, ვინც საგანგებოდ წარმოვიდგენთ რაიმე სცენას შექმნილისას; რასინის რაიმე სცენის პირველ სიტყვასაც ვერ წარმოვსთქვამს ხეირიანად: რასინის ტკბილხმოვანი ლექსი უხედეა წინ, როგორც გველი ეხვევა თავხედ, ფეხზედ, ხელზედ, ვულზედ, მკლავებზედ, აკარგინებს ყოველ თავისუფლებას მოძრაობისას, და, ცხადია, რომ მსახიობ ფრანგს და მსახიობ ინგლისელს, რომლებიც ერთმანეთს ამტკიცებენ ქვეყნობას თქვენი ავტორის თხზულების დებულებისას, არა გაეგებათ რა ერთმანეთისა, „ცხადია“ რომ არსებობს თუ-

ატრის ტექნიკურ ენაში ერთი ზოლი, ერთი საკმარად დიდი ხარვეზი, რომელში სინათლის მოჩვენება ელანდებათ შეგნებულთ, მაგრამ აზროვნებით ერთმანეთის უკიდურესად მოწინააღმდეგე მოღვაწეთ. და მაგრად იღქით, ვიდრე ოდესმე მდგარხართ, თქვენს დებულებაზედ: ნუ განმარტავთ თქვენსას, ნუ გინდათ შეთანხმება.

მეორე

მაშ თქვენ გგონიათ, რომ ყველა თხზულებაში, და მეტადრე ჩემი შეგობრისაში, ორი აზრი არის განსხვავებული, ორივე ერთ და იმავე ნიშნებით გამოსახული, ერთი ლონდონისთვის და პარიზისთვის?

პირველი

დიად, და იმდენად ცხადად ემჩნევათ ამ ნიშნებს ეს ორაზროვნობა, რომ თვით თქვენი შეგობარიც კი ჩაიტყუილა, რადგან ინგლისეულ მსახიობებთან ერთად საფრანგეთის მსახიობები დაასახელა, ერთი და იგივე რჩევა და დარიგება მისცა იმათაც და ამათაც, ერთი და იგივე ქება და საყვედური; ეჭვი არ არის, წარმოდგენილი ჰქონდა, რომ ერთ-ნაირად შეეფერებოდათ იმისი ნათქვამი ფრანგებსაც და ინგლისელებსაც.

მეორე

ძალიან კარგი, მაგრამ ავრე რომ მივუდგეთ, არც ერთ მწერალს არ მოსვლია ამდენი უაზრობა.

პირველი

უნდა მოგახსენოთ, ჩემდა სამწუხაროდ, რომ ეგ ავრება: ერთი და იმავე სიტყვით ასწერს ბუქსის მებოძირზედ მომხდარს და დარუბრი-ლანში მომხდარს, სულ სხვა გვარ ამბავს. ამაში შეიძლება ვცდებოდეთ. მაგრამ უმთავრესი საკითხი, რომლის შესახებ სრულ წინააღმდეგობას წარმოადგენენ თქვენი ავტორის და ჩემი აზრები, არის უფსაჰიროესი თვისებანი დიდებულ მსახიობისა. ამ დიდებულ მსახიობს მე მოვთხოვ დიდ ჩაფიქრებას და მსჯელობას; დიდებულის მსახიობი გულცივი და დამწვიდებული მაყურებელი უნდა იყოს; მაშასადამე ამ დიდებულ მსახიობს მე მოვთხოვ დიდ შთამბეჭებელობას და არავითარ გრძნობიერებას; უნდა ჰქონ-

დეს ხელოვნება ყველაფრის მიბაძვის და მოსახვისა, ანუ, სხვა სიტყვით რომ ვთქვით, ერთნაირი შიღრეკილება და უნარი ყოველგვარ ხასიათის და როლის ასრულებასა.

მეორე

და არავითარი გრძნობიერება!

პირველი

არავითარი. ჯერ წესიერად არ დამილახვბია ჩემი მოსაზრებანი, და, იმედი მაქვს, ნებას მომიცემთ, ისე მოგახსენოთ, როგორც მე მაგონდებიან, თქვენი მეგობრის თხზულების თანამიმდევრობით.

გრძნობიერი რომ იყვეს მსახიობი, მართლა გრძნობით აღსავსე, განაღა შესძლებს ზედღიზედ ორჯერ შეასრულოს ერთი და იგივე როლი იმავე აღტაცებით და წარმატებით? ძალიან კარგი იქნება პირველ წარმოდგენაზედ და გამოფიტული და მარმარის ქვასაც ერთ ცივი შესამეზედ. დაკვირვებული მიმბაძავი კი, ჩაფიქრებული მოწაფე ბუნებისა, პირველად რომ გამოვა სცენაზედ ავგუსტის, ცინას, ოროსმანის, აგაბენონის, მაჰმადის სახელით, ახლად წარმოდგენი თავისთავისა და ნასწავლისა, დაუღალავი შთამბეჭებელი ჩვენი გრძნობებისა, მეორე და შემდეგ გამოსვლით კი არ შეასუსტებს თავი: როლს, პიროქით უფრო და უფრო გააუმჯობესებს იმ ახალახალ მოსაზრებებით, რომელიც ჯოდევ შეეძინება; აღფრთოვანდება, ან უკლებს აღფრთოვანებას, და დღითიდღე უფრო და უფრო აღტაცებული ეყოლება მაყურებლები. თუ თითონ ის არის, როდესაც თამაშობს, როგორ მოახერხოს, რომ თითონ აღარ იყოს? და თუ უნდა, რომ შესწყვიტოს, თითონ აღარ იყოს, როგორ მიაგნოს იმ წერტს, რომელში უნდა მოქცეს და გაჩერდეს?

ამ ჩემს შეხედულებას უტყუარ დამამტკიცებელ საბუთს აძლევს უთანასწორობა მსახიობებისა, რომლებიც სულით თამაშობენ. ნუ მოელოდებით იმათგან რაიმე ერთიანობას როლის ასრულებაში; ხან კარგია იმანთა. თამაში ხან სუსტი, ხან თბილი, ხან გაყინული, ხან ტლანქი, ხან აღტაცებული; ხვალ სწორედ იმ სცენას წაახდენენ, რომელში მომხიბველნი იყვნენ დღეს; და სამაგიეროდ საგანგებონი იქნებიან გუშინ სამარცხანდელად

ჩატარებულ სცენაში. სულ სხვა არის მსახიობი, რომელიც ჩაფიქრებით იგნებს და ითვისებს თავის როლს, ადამიანის ბუნების დიკტორებით, რამდენიმე იდეალურ მოდელის შიდადებით, ოცნებებით, მეხსიერებათ: ეს მსახიობი ყოველთვის ერთი და იგივე იქნება საზოგადოებისთვის, ყოველ წარმოდგენაში თანასწორად სრული და უცვლელი; იმას წინააღმდეგ ვაზომილი აქვს ყველაფერი, კომბინებული, შესწავლილი, მოფიქრებული; არც ცალკილოვნობა იცის იმისმა სიტყვამ, არც ლისონანსი. თავის პროგრესით მიდის ალგუნება, თავის ალტაცებით, მიუჩნებით, კვლავ აღძრით და გაშვებების მწვერვალამდე მიღწევით; მაგრამ ერთი და იგივე თამაში არის ყოველთვის, — იგივე კილო, იგივე იერი, იგივე მოძრაობა. თუ ამ მსახიობის თამაშში, ორ წარმოდგენაში, განსხვავება არის რამე, მხოლოდ ერთი: დღეს უფრო კარგი იყო, ვიდრე გუშინ. ამ მსახიობმა არ იცის, — დღეს ასე, და ხვალ ისე; სარკე არის, რომელიც ყოველთვის ჰსახავს საგნებს და ჰსახავს ყოველთვის იმავე სინამდვილით, სიზუსტით, იმავე ძალით და სიმართლით; კარგ პოეტებივით, ბუნების ამოუშრეტელ წიაღში ეძებს თავის სიმდიდრეს, რომ ხელცარიელი არსად დარჩეს; ხელცარიელი რჩება პოეტი, მყისვე, როგორც კი გადასწყვეტს თავის საკუთარ სიმდიდრის მოხმარებას.

განა შეიძლება იყოს ვინმე უკეთესი თავის თამაშით, ვიდრე კლერონი იყო? მაგრამ აბა მიპყევით, დააკვირდით, შესწავლეთ, და დარწმუნებული დარჩებით, რომ მეექვსე წარმოდგენაზე უკვე ზეპირად იცის ყოველი წვრილმანი თავის თამაშისა, მიხვრა-მოხვრა, რცხა, როგორადაც ყოველი სიტყვა თავის როლისა. ეჭვი არ არის: მოდელი შექმნა თავის როლისა, რომელსაც ცდილობდა კიდევ შეკუმბებოდა; ეჭვი არ არის, დიდებული იყო, მის მიერ შთასახული მოდელი, დიადი, სრული, უნაკლო. ისტორიიდან გამოისახა ეს მოდელი, თუ იმისმა ოცნებამ შექმნა, როგორადაც რამე ლანდი, ეგ სულ ერთია, კლერონი არ არის ეს მოდელი. რა სუსტ და კნინ შთაბეჭდილებას მოახდენდა საზოგადოებაზედ ეს მოდელი, მართლა კლერონის სიმაღლისა რომ ყოფილიყო! როდესაც დიდი შრომის დახმარებით მიუახლოვდებოდა

ხოლმე კლერონი, რამდენადაც კი შეეჭო, თავის ოცნების მოდელს, მზად იყო არტისტი — მაგრად დასჭიდებოდა თავის ოცნებას, წვრილმანითაც კი არ დაერღვია მისი მილიანობა, — ეს უბრალო ვარჯიშის საქმე იყო და მეხსიერებისა. რომ გენახათ, თავის როლის შესწავლით კართული, რამდენჯერმე წასძახებდით: — კმარა, ქალბატონო, თქვენ უკვე იცით!.. და პასუხადაც ყოველთვის ერთსა და იმასვე მიიღებდით: — სცდებით, ბატონო... სწორედ ისევე, როგორც კენსუას მოუვიდა, როლს რომ სწავლობდა: ხელი სტაცა მეგობარმა და შეკვივრა: — კმარა! უკეთესი მტერი არის კარგისა! კმარა, თორემ სულმოთლად წაახდენთ როლს. — „თქვენ ჰხედავთ, რას ეჩადი, — უპასუხა დაქანცულმა არტისტმა გაკვირვებულ მკოდნეს, — მაგრამ იმას კი ვერა ჰხედავთ, რა ნაქვს წარმოდგენილი და რის მიღწევასა ვცდილობ“.

რალა თქმა უნდა, კლერონიც იმავე დაჰირებას და დაცინვას განიცდის, როგორადაც კენსუა, მანამ თავისას მიაღწევდნენ; მაგრამ ეს ბრძოლა რომ გათავდება, როდესაც კლერონი მიაღწევს თავის ლანდის სიმადლეს, დამწვიდებით არის გახარებულია და განსახიერებულ ლანდის გამეორების მეტი აღარ აგონდება რა. როგორც ჩვენ მოგვივა ხოლმე სიზმარში, კლერონიც ისეა სწორედ: თავით ღრუბლებს მისწვდომია, ხელებით ჰორიზონტის კიდურების დაჭერა ნებაეს და თითონ, თითონ სული გამხდარა ერთი დიდი ლანდისა, რომელიც ზედ შემოჰხვევია; იმდენს ეცადა, რომ ზედ შემოეხვია. განცხრომით წამოწოლილა ერთ გრძელ სავარძელზედ; გულხელი დაკრებილი აქვს, თვალეები დახუჭული; უძრავად წევს, თან მისდევს თავის ოცნებას და ჰხედავს თავის თავს, უკვე იმ როლის ამსრულებელს, ეყურება თავისი სიტყვა, სჯის თავის თამაშს და თავის თამაშით აღძრულ შთაბეჭდილებას. ორი არსება მოთავსებულა ამ წაშს მის აგებულიებაში: პატარა კლერონი და დიდებული აგრიპინა.

მეორე

თქვენი სიტყვით, არა მიემსგავსება რა მსახიობს სცენაზედ, ან თავის როლის შეს-

წავლის დროს ისე კარგად, როგორც ვე
ბავშვები, ღამე ზეწარს რომ წამოისხამენ
თავბირზედ, და — მაჯლაჯუნა მოვიდაო, —
საზარელი ხმით ანიშნებენ გამვლელებს.

პირველი

თუ ვინმე ვით. ოღონდ მაგას ვერც დუმეს-
ნილზედ იტყვი, ვერც კლერონზედ. სკე-
ნაზედ რომ ვადის კლერონი, არცკი იცის,
რა უნდა სთქვას; ამბობს თავისას, და არც
კი იცის, რას ამბობს; მაგრამ აგერ დადგა
წამი უღარეს ალტაცებისა. და რად უნდა გა-
ნიჩჩოდეს მსახიობი პოეტისაგან, მხატვრი-
საგან, ორატორისაგან, მუსიკოსისაგან? და-
მასხისათებელი თვისებანი ხელოვნებისა მა-
შინვე კი არ გამოჩნდებიან, როგორც კი შე-
ულდება საქმეს, გაშმაგებით რომ სტაცებს
ხელს თავის კალამს; შემდეგში გამოჩნდები-
ან, დამშვიდებულ მუშაობის, სრულიად მო-
ულოდნელ დროს. ვინ იცის, საიდან ჩნდები-
ან ეს თვისებანი; ალბად ნაყოფი იქნებიან
იმ დროს ზეშთაგონებისა, როდესაც ბუნე-
ბის და თავის მიერ დასახულ მოდელის შუა
მოექცევა გენიოსი, და თვალყურს ადევნებს
რიგრიგით ხან ერთს და ხან მეორეს. მშვე-
ნიერება ზეშთაგონებისა და შემთხვევითი
თავისებურობა, რომელსაც პოეტი ადრევე
თავის ნაწარმში, და რომლების ასე მოულო-
დნელი გაჩენა თითონ იმასაც აკვირვებს,
სულ სხვა შედეგს იძლევა და სრულ გამარ-
ჯებებს ხელოვნებისას, ვიდრე შიგარათული
ნაყოფი აღზნებისა. გულგრილობა უნდა
აზომიერებდეს აღზნებას ალტაცებულისას.

მეძინეარე გულის პატრონი, გაშმაგებული
ადამიანი ვერ განაგებს საზოგადოებრივ ყო-
ფა-ცხოვრებას; ეს განლავეთ უპირატესობა
დარბაისელ, გონების მორჩილ ადამიანისა.
სახელოვანი დრამატურგი პოეტები უბირვე-
ლესად ყოვლისა არიან დაუდღაღავი მაყუ-
რებლები იმისი, რაც ხდება მათ ირგვლივ
ფიზიკურ და ზნეობრივ ცხოვრებაში.

მეორე

რომლებიც ერთარსებას წარმოადგენენ.

პირველი

ხელთ ივლებენ, რაც კი შთაბეჭდილებას
ახდენს მათზედ, ავროვებენ კრებულად ქმნი-
ან. გულში აქვთ შთაბეჭდილი ეს კრებული,
შთაბეჭდილი თავისდა შეუმჩნეველად, და ამ

კრებულებიდან არის, რომ ამდენი იშვიათი
მოვლენა ვადადის იმათ თხზულებებში.
ცოცხალი, ცხარი, გრძნობიერებით აღსავსე
ადამიანები არიან ცხოვრების სცენაზედ.
ისინი გვაძლევენ წარმოდგენას, მაგრამ მით
თითონ კი ვერა ტკებებიან და იმათი მზერით
ჰქმნის გენიოსი თავის გმირებს. დიდ პოეტს,
დიდ მსახიობს, და შეიძლება, ერთობ ყველა
დიდ მიმბაძავს, როგორც უნდა იყოს, დი-
დი ნიჭი აქვს წარმოსახვისა და მსჯელობისა,
აქვს ფაქიზი ტაქტი, საგანგებო გემოვნება
და არავითარი, თითქმის არავითარი გრძნო-
ბიერება. ყველაფერი გამოუვით ხელიდან;
სულ დაკვირვებაში არიან, შეგნებაში, მიბა-
ძვაში, და დროც კი აღარ რჩებათ, რომ განი-
ცადონ რამე მართლა საგრძნობი. ყოველ-
თვის ერთნაირად ვხედავ ამ ხელოვნებს —
პორტფელი მუხლებზედ უდევთ და ხელში
ფანქარი უჭირავთ.

ჩვენა ვგრძნობთ; ისინი კი, ისინი აკვირ-
დებიან, შეისწავლიან და ჰხატავენ. მოგახ-
სენოთ? მაგრამ რატომ არა? გრძნობიერება
არ წარმოადგენს დადებულ გენიოსის თვისე-
ბას მართლმსაჯულება უყვარს გენიოსს;
სარგებლობს კიდევ, განაგებს კიდევ ამ სე-
თნოებას, მაგრამ მის სიტკბოებისა გამოც
არ იცის. გულით კი არა, თავით აკეთებს
ყველაფერს გენიოსი. სულ უმცირესი მოუ-
ლოდნელი გარემოება... და თავბრუ ესხმის
თავს ჰკარგავს მგრძნობიერი ადამიანი, ვერც
დიდებულ ხელმწიფობას შეესძლებს, ვერც
დიდ მინისტრობას, ვერც გამარჯვებულ მხე-
დართ-სარდლობას, ვერც სახელოვან ექვი-
ლობას, ვერც ექიმობას. თეატრის დარბაზი
გაავსეთ ამ მტირალეობით, მაგრამ ერთი არ
დამანახვით, ერთი, თეატრის სცენაზედ!
თუნდა ქალები მოვიგონოთ; გრძნობიერებათ
ძალიან გვეკობნიან, ისე რომ შეუძლებელია
შეღარება, როდესაც ვნებაზედ მივარდება
საქმე; და რამდენადაც ისინი გვეკობნიან
გრძნობიერებით, იმდენად ჩვენა ვკობივართ
მიმბაძველობით. გრძნობიერებას თან ახლავს
სისუსტე აგებულობისა. კაცს რომ ცრემლი
მოერევა ობოლი, უფრო მაგარ ლახვარს
სცემს ჩვენს გულს, ვიდრე დედაკაცის შწო-
რი ტირილი.. იმ დიდ, ცხოვრების კომედი-
აში, ქვეყნიერების კომედიამი, რომელიც
ასე ხშირად არის ნახსენები ჩემს საუბარში,

ყველა გერმანობიერი სული თეატრის სცენაზე არის მოგროვილი; ყველა გენიოსი კი პარტერში არიან; სცენაზედ მყოფ, ჰქვიათ შემოლილი; და პარტერში მყოფთ, რომლებიც ამ შემოლილების სივციის დასახვეს ცდილობენ, ჰქვიათ ბრძენი. ბრძენის თვალი არის, რომ ჰხედავს ამოდენ განსხვავებულ ხალხის საცინელ მხარეს, ჰხატავს, და ჰსახავს მას, გაცინებით მით, თუმცა შეიძლება სწორედ თქვენც ბრძანებულიყავით სცენაზედ მომქმედთა შორის; გიყურებდათ, თვალს არ გაშორებდათ დაკვირვებული და კომიკურ პირს იღებდა, როგორც საცინელს, ისე სატირელისას.

ცხადად დამტკიცებულიც რომ იყოს ეს ქეშმე-მართება, მაინც უპარყოფილ იქნება სახელოვნო მსახიობთაგან: ეს იქნება მათი საიდუმლოების გამომჟღავნება. საშუალო ნიჟის მსახიობი, ან ახალთახალიც უარს განაცხადებს. არიან ისეთებიც, რომელთ ჰგონიათ, — გრძნობა გვეთამაშებსო; — ერთგვარი ცრუმორწმუნოება არის ეს რწმენა, რადგან თავის სვებედს ეს მსახიობი გრძნობაზედ ამყარებს, როგორც ცრუმორწმუნე თავის რწმენაზედ.

როგორ? — გაიკვირვებს ჩემი მსმენელი, — როგორ? გულსაკლავად რომ ტირის დედა, მწარედ ქვითინებს და გულიდან ამოვარდნილ კვნესით მეც გულს მიწყლავს და მატირებს, ყოველივე ეს ნამდვილ გრძნობით არ არის აღძრული, სასოწარკვეთილებით არ არის გამოწვეული? — არა და არა! და დასამტკიცებლად ამისა, ისიც კმარა, რომ გაშრომილი არის ტირილიც და კვნესაც, — ტირილიც და კვნესაც შეადგენენ ნაწილს დეკლამაციის — მოთქმის სისტემისას; და კილოს ერთი მეოცედით რომ დაბლა გაისმის ეს ხმები, ან მალა, გაყალბდება მთელი ტირილი; ეს კვნესა — ტირილიც ერთიანობის კანონს ემორჩილება; მომზადებული არის, როგორც შარმონიაში, და მარტო იმიტომ აკმაყოფილებს მოთხოვნილებას, რომ დიდხინის სწავლის და ვარჯიშობის ნაყოფს წარმოადგენს; ეხმარება მიღებულ დავალებას ასრულებას და, რომ ხელი არ შეეშა-

ლათ ამ მოვალეობისათვის, ასჯერ მაინც იქმნა გამეორებული და მიუხედავად ამოდენ გამეორებისა, კვლავაც საჭირო უარის ამის ვარჯიში... ვიდრე სცენაზედ წარმოშთქვეამს მსახიობი:

— ზაირ, თქვენ ტირით!

ან

თქვენც იქ იქნებით ჩემო გოგონავ. —

თითონვე დიდხანს უგდებს ყურს თავის თავს, იმ დროსაც კი ყურს უგდებს თავის თავს, როდესაც გულს გიღვივებთ თავის სიტყვით, რადგან მთელი იმისი ნიჭი მდგომარეობს არა იმაში, როგორც თქვენა გასურთ, რომ გრძნობდეს, არამედ იმაში, რომ კეთილსინდისიერად გადმოგცეს გარეგანი ნიშნები გრძნობისა, და ისე ხელოვნურად გადმოგცეს, რომ მოტყუვდეს მაყურებელი. კვნესა იმის გალისწყურებისა ნოტებად აქვს დაწერილი თავის ყურში; ყოველი მოძრაობა თავის სასოწარკვეთელ ვაებისა შესწავლილი აქვს სარკის წინ და ჩანიშნული მესსიერებაში. დანამდვილებით იცის ის წამი, როდესაც დასკირდება ცხვირსახოცის ამოღება ცრემლის მოსაწმენდად. დანიშნულ დროზედ ასრულებს ყოველივე ამას, არც საჭიროებას წინ, თუნდა ერთი წამით, და არც იმის შემდეგ. ეს კანკალი ხმისა, ეს შეწყვეტილი სიტყვა, ეს ჩაწყვეტილი და ხან გაჭიანჭრებული ბგერა, ეს კანკალი ტანისა, ეს მოკეცვა მუხლებისა, ეს გულისწყსვლა, ეს გაშმაგება — ყოველივე ეს წმინდა მიბაძვა არის, წინაღვე ვავლით გაკვეთილები, პათეტიური ღმეჭა, უაღრესი მაიმუნობა, რომლის ხსოვა სწავლის და ვარჯიშობის შემდეგაც დიდხანს შერჩება მსახიობს. და გაცხოველებული უდგას თვალწინ სწორედ იმ დროს, როდესაც ამ როლს ასრულებს; კარგი ის არის, რომ ეს მესსიერებაში ჩამავრებული ნასწავლი და ნავარჯიშოვი პოეტის, მაყურებლის და მსახიობის საბედნიეროდ, არაფრით არღვევს მის გონების თავისუფლებას, და, თუ ეხება რასმე, როგორც სხვა ყველა ვარჯიშობამ იცის, ეხება მარტო ფიზიკურ აგებულების ძალას.

თარგმანი ფრანგულით ივ. მიჭავარიანისა

მისი პორტრეტი

(მაგო საზარკოვი-აბაშიძისა, ვასო აბაშიძე,
ნატო ბაბუნიანი-ცაბარლისა, ლადო
მისხიშვილი)

პორტრეტი 2

ვასილ ალექსის ძე აბაშიძე

(ვ ა ს ო)

ვასო აბაშიძე — ქართული თეატრის ცოცხალი ისტორია, როცა ცოცხალი იყო.

ვასო აბაშიძე — ქართული თეატრის მშვენიერი ლეგენდა შთამომებათთვის, როცა იგი აღარ არის.

ვასო აბაშიძე — რომელსაც გულზე ესვენა დიდება ქართული თეატრისა!

აი, რა იყო ვასო აბაშიძე.

ამას გარდა, იგი იყო პირველი ქართველი ნამდვილი პროფესიონალი აქტიორი მთელი მ ატრიბუტებით, რაც ამ უცნაურ და უინიან პროფესიონალობას თან ახლდა არც ისე ძალიან შორეულ წარსულში: ოჯახი და უოჯახობა ერთსადიამავე დროს, ხანდახან კი მრავალჯახიანობა, საკუთარი ბინაც და უბინაობაც, დღეს — მაძლარი, ხვალ — შვიერი, დღეს — მხიარული, ღმობიერი, მოსიყვარულე, ხვალ — აღრინებულ გუნებაზე, თითქმის ყოველდღე ქეიფი, ბალი, რესტორანი, ლენო, ამფსონები, ღრეობა, ხუმრობა, მოსწრებელი ოხუნჯობა, დაცინვა — შეურაცხყოფად მიღებული, რასაკვირველია ნუნუას გავლენით, ჩხუბი, ერთი ვაივაგლაზი, ხანდახან ლაწალუწი აქედანაც და იქიდანაც, გაზავება, შერიგება, კვლავ ქეიფი, ხეენა-კოცნა და შინ დაბრუნება მამლის ყიულზე გაბრუნებული თავით და მოქანცული სხეულით — ბოჰემა და ბოჰემური ცხოვრება — აი, პროფესიონალი აქტიორის (ყოველ შემთხვევაში, მაშინდელი უმეტესობისა) არსებობის ერთი მხარე —

და — „ტაძარი“ ხელოვნებისა, სადაც თითქო იშორებ მუდამდღღაობის მწიკვლს და



ვასო აბაშიძე

„სულით განბანილ და გაწმენდილი“, გარდაიქმნები სხვა სახედ, სხვა აღამიანად — იმდენად, რომ გუშინდელი შენი ამფსონებიც ვეღარ გცნობენ და გადიდებენ და გესიყვარულებიან ისევე, როგორც გუშინ გაბიბრუებდნენ — აი პროფესიონალი არტისტის არსებობის მეორე მხარე.

შეიკვებულს ნუ გაუკვირდება, რომ ვასო აბაშიძის სცენიური პორტრეტის ასახვას ახე უცნაურად ვიწყებ. ეს აუცილებლად საჭიროა სწორედ ამ სცენიური პორტრეტისათ-

ვის, როგორც იგი მე მაქვს წარმოდგენილი. ჩემი წარმოდგენა კი, წინადაცა ვთქვი, უაღრესად სუბიექტურია.

ჩენს არტისტებს შორის თითქმის არაფერი ყოფილა ბოჰემურ ცხოვრებაში ისე ჩაბმული, როგორც ვასო, და, რასაკვირველია, ამას არ შეეძლო თავისი დალი არ დაეჩნია მის სასცენო შემოქმედებაზე.

სწორედ ეს იყო მიზეზი, ჩემის ღრმა რწმენით, რომ ვასოს არ გამოუვლენია თავისი, პირდაპირ სასწაულებრივი ნიჭის ნახევარიც კი, თუ ამის გაზომვა ან აწონ-დაწონვა შეიძლება.

არ გამიკვირდება, მკითხველმა ესეც პარადოქსად ჩამითვალოს.

როგორ? ქართული თეატრის მთელი დიდება გულზე ესვენა და გამოავლინა მხოლოდ ნაწილი თავის ნიჭისა?

რა ვქნა? მე ასე მგონია, და სწორედ ამაში ვხედავ მისი შემოქმედების საიდუმლოებას, რომლისთვისაც დღემდე ყურადღება არაფერს მიუქცევია. ვასო შემოქმედებაში იმდენად დიდი იყო, იმოღენა მხატვრულ პროდუქციას იძლეოდა, რომ ასეთი ექვი,— ე. ი. რომ ეს მხოლოდ ნაწილი იყო იმისა, რის მოცემაც მას შეეძლო, — არავის აღძვრია, ყოველ შემთხვევაში არავის აღუნიშნავს.

და თუ ეს არ გამოვარკვეით — ისე ვერ წარმოვიდგენთ. რა საკვირველი მოვლენა იყო ჩენს წინაშე ვასოს სახით, როგორც ბუმბერაზული ნიჭის პატრონისა.

* * *

რა ნიჭი იყო ეს ნიჭი თავისთავად, თავისი ბუნებით?

ეს იყო ბიოლოგიური კომიზმის ნიჭი.

აქ იმის ახსნა-განმარტებას არ შეგუდგები, თუ რას ნიშნავს ბიოლოგიური კომიზმი. ეს ძალიან რთული საკითხია და მეშინიან, ამ ახსნა-განმარტების დროს ისეთ ბარდებში არ გავება, რომ ბოლოს სამშვიდობოზე ვეღარ გავიდე და მკითხველისათვის მაინც ვაურკვეველი დარჩეს, რას ნიშნავს ბიოლოგიური კომიზმი. მიემართავ ისევ ცოცხალ სურათებს. ამით მკითხველი იქნება უფრო მიხედეს, რაშიაღ მდგომარეობს ბიოლოგიური კომიზმი.

აი, ვასო, ჩინებულად ფრაკში გამოწყობილი, უგრიოდ, სრულიად დამშვიდებული, ნოტებით ხელში, სცენაზე გამოდის სუბიექტების სამღერლად დივერტისმენტში.

გამოჩნდება თუ არა სცენაზე — მთელი დარბაზი მხიარულად სიცილს იწყებს — ზოგი მართლაც ხმით იცინის, ზოგიც სიამოვნებით იღიმება. ღმერთი, რჯული, — არაფერია თითქო აქ სასაცილო: კაცს კრინტიც არ დაუძრავს, არცერთი მოძრაობაც არ გამოუვლენია საამისო. იგი მოდის თავისთვის მშვიდად, წყნარად, სახის თავისი, ვასოსებური (არა არტისტისა სცენაზე) გამომეტყველებით და შენ, შენთან ერთად კი ყველა მაყურებელი, იცინით, თითქო რალაც სიამოვნება გიღიტინებდეთ.

ეს სცენაზე. საზოგადოებაში ხართ. ვასოც იქ არის. საერთო ლაპარაკია. ვასო მონაწილეობას არ იღებს, მიღუშული ზის, ცოტა არ იყოს, განმარტობებითაც. საკმარისია შეხედო, რომ მაშინვე სიცილი მოგივიდეთ ან გაიღიმოთ სიამოვნებით. არავითარი მიზეზი კი ამისათვის არა გაქვთ, გარდა რალაც საიდუმლო მიზეზისა, რომელსაც, ძალიანაც რომ ეცადოთ, ვერ გამოარკვევთ. და თუ თვით ვასო იღიმება (ღიმილი ჰქონდა მშვენიერი, მომჯადოებელი, რალაც უმანკოვით მოსილი) ან რამენაირად სახეს ამეტყველებს, — მაშინ, რალა თქმა უნდა, სრულიად გასაგებია თქვენი სიცილიც და შეიძლება ხარხარიც.

ქუჩაში მიდინართ. ზამთრის სუსხია. ყველა ცდილობს, რაც შეიძლება მეტად თავი ჩაითბუნოს თავის პალტოში თუ ქურქში. შემოგხვდათ ვასო. ისიც სხვებივით, ალბათ, ცდილობს მეტი სითბო გამოსწუროს თავის თხელ პალტოს (ქურქი ვასომ საბჭოთა დროს ჩაიცვა).

დიანახეთ თუ არა, მაშინვე რალაც ელექტროძალა გამოკრთა მისი არსებიდან, შეგეხოთ და არ შეიძლება, სიცილი არ მოგერიოთ ან ღიმილი არ გადაიშალოს თქვენს სახეზე... და იცოდეთ — ყოველთვის ერთსა და იმავესა გძნობთ — რალაც მხატვრულ სიამოვნებას.

ემარა, მგონია, მაგალითები, თორემ მრავალი სხვა ასეთი სიტუაცია შემეძლო წარმომედგინა.

აი, მგონია, ეს არის ბიოლოგიური კომიზი-
მი, ხოლო საიდან წარმოსდგება იგი — ეს
არც ჩემი საქმეა, არც თქვენი, ეს — მეცნიე-
რების საგანია. მე კი ამ მხრივ ცოტა უკაც-
რავად გახლავართ და თქვენი კი არ ვიცი.
აქ არც ის არის, რასაც წარმოდგენათა ასო-
ციაციას ეძახიან, ე.-ი. რომ ვასოს დანახვა
შეუტნობლად წარმოდგენას იწვევდა მისი
კომიკური სახეებისას სცენაზე. რომ ეს მარ-
თალი არ არის ამას შემდეგში ვნახავთ.

ასეთ ბიოლოგიურ კომიზმს, სხვათა შო-
რის, აკუთვნებდნენ რუსეთში სახელგან-
თქმულ არტისტს კონსტანტინე ვარლამოვს,
ეგრედწოდებულ „დიადია კოსტას“. მაგრამ
ამ შემთხვევაში ნაწილობრივ ვარლამოვის
არაჩვეულებრივი ფიგურა, ჰომერული წარ-
მოდგენის სისქისა, შაქრის თავივით წოწოლა
მელოტი თავი და უცნაური ხმა მაინც მოქ-
მედებდა. ვასოზე ხომ ეს არ ითქმის. ვასოს
შუაფეხკაცობაში სრულიად ნორმალური ფი-
გურა ჰქონდა და ძალიან სასიამოვნო სახეც,
განსაკუთრებით, როცა უღვაშებს ატარებდა.

იყო მეორე შესანიშნავი, ჩემის აზრით, გე-
ნოისი რუსი მსახიობი — ვლადიმირ დავიდოვი
ნამდვილი გვარი გორელოვია), ისიც დიდე-
ბული კომიკი. მაგრამ მისი გადამრევი კო-
მიზმი მხოლოდ სცენაზე ვლინდებოდა და
ისიც კომიკური სიტუაციის პირობებში. ამა-
ვე დროს მას შეეძლო ძლიერი დრამატული
განცდის გადმოცემა. არასდროს არ დამავიწყ-
დება იგი ერთმოქმედებთან ვოდევილში
„Жених из долгового отделения“. მთე-
ლი მოქმედების განმავლობაში სიცილით და-
გვხოცა სასაცილო ადამიანის განსახიერებით
და მხოლოდ მოქმედების დასასრულს რამდენ-
იმე სიტყვით, სახის საკვირველის მეტყვე-
ლებით, ხმის თრთოლით, რომელშიაც სასო-
მინდილება, სულიერი სიბეჩავე, უმწეობის
ცრემლი თავისთავად სასაცილო, მაგრამ ამა-
ვე დროს დიდად საცოდავი ადამიანისა ერ-
თად იყო შეზავებული და იმდენად ძლიერი,
რომ ანაზღაურად დარბაზში თავშეუკავებე-
ლი ხარხარი შეწყდა და რაღაც მძიმე, გუ-
ლის მომწყვლელი სიჩუმე ჩამოწვა. სხვისა
არ ვიცი და ჩემთავად კი საშინელ სირცხ-
ვილს განვიციდიდი იმის გამო, რომ ერთის
წამით წინ ისე უტიფრად დაცინოდი ბუნების-
საგან და ცხოვრებისაგან განწირულ ადამიანს.



ვასო აბაშიძე ავტიკა
„რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“

არ დაიჯერებთ, მაგრამ მთელ ღამეს ძილი
არ მომეკარებია, თვალწინ სულ იგი მდგა,
ვით ხორცმცხსმული მხილება ჩემი აღშფო-
თებული სინიდისისა. არც იმას დაიჯერებთ,
რომ ასეთი სულიერი აღძვრა მაშინაც არ
განმიცდია, როდესაც ჩემს წინაშე იტანჯე-
ბოდა დიდებული მსოფლიო ტრაგიკოსი ერ-
ნესტო როსსი შექსპირის რომელიმე ტრა-
გიკული სახის რომელსამე ტრაგიკულ მდგო-
მარებთაში. ალბათ, იმიტომ, რომ აქ იყო
ტიტანი თავისი ტიტანური ტანჯვით, უფრო
შორი-შორეული ჩემისთანა ჩვეულებრივი
ადამიანისათვის, ვიდრე ის საცოდავი, უბ-
რალი ადამიანი თავისი ბაწია, მაგრამ დიდად
მწველი წუხილით.

ვიმეორებ, დავიდოვი პირწავარდნილი კომიკი იყო. მისი საუკეთესო როლები იყო: გორდონიჩი, რასპოლევი, პოდკოლიოსინი და სხვა მისთ.. ფიგურაც საკმაოდ კომიკური ჰქონდა, არც სახე იყო უამისო, მაგრამ ჩვეულებრივ ცხოვრებაში მისი ნახვა არამც თუ არავითარ სიცილს, ღიმილსაც არ იწვევდა— არც პირდაპირ არც წარმოდგენათა ასოციაციით. ამისათვის კი უნებრავი მიზეზი იყო.

ეს მაგალითი აქ იმიტომ აღვნიშნე, რათა შემდეგი საკითხი დავაყენო: შეუძლიან თუ არა ბიოლოგიური კომიზმით მოსილ, თუნდაც დიდ ხელოვანს, ასეთი გარდატეხა მოახდინოს თავის შემოქმედებაშიაც და მაყურებლის განცდაშიც?

მე მგონია, არა! ბიოლოგიური კომიზმი სწორედ იმიტომ არის ბიოლოგიური, რომ პირთამდე ავსებს არტისტის მთელ ბუნებას და არსად სტოვებს ხერგულს, საიდანაც შეიძლება როდეს სხვა რამ გრძნობა შეიპაროს მის არსებაში. და რაც უნდა ეცადოს თავისი ბუნების დაძლევის სხვადასხვა ხელოვანი ხერხით, ყოველივე ეს მით უფრო კომიკური გამოვა, რაც უფრო ძლიერი იქნება სურვილი სხვა ტყავში შეძვრეს, სხვა სახე მიიღოს.

შეძლოთ თუ არა ვასო აბაშიძეს და კონსტ. ვარლამოვს — ორსავე უებრო ხელოვანს — გამოეხატათ სხვა რამ გრძნობა, თუ არა სიცილის აღმძვრელი?

ვარლამოვი არ მინახავს ამგვარ მდგომარეობაში, მაგრამ ერთის წუთითაც ეჭვი არ მეხადება, რომ არ შეეძლო. ვასო კი, თუმცა ხშირად არ მინახავს ამ ვითარებაში, მაგრამ ორ შემთხვევაში კარგად მახსოვს.

ვასო — გიორგი მეფე „თამარ ცბიერი“ში“. ვერც მეფურმა სამოსელმა, ვერც ლამაზი ვაჟაკის გრიმმა მშვენიერი შავი წვერულვაშით, ვერც სრულიად სერიოზულმა კილომ ლაპარაკისამ, ე.-ი. აჟაკის ანკარა წყაროსავით მდინარე ლექსის მკაფიოდ და აზრიანად კითხვამ, ვერ ვასჯარა—რაინ დიჯერა მისი მეფობა და წუხილი მგოსნის დასჯის გამო. ყოველი მაყურებელი თუ არ იცინოდა მის ყოველ ფრაზაზე, იღიზიოდა მაინც. ერთ ადგილას, სადაც მეფე თვალდებზე ხელს მიიფარებს და დიდახებს: „ვიი სირცხვილო!“, საკმაოდ ღონიერი ფრუტუნეი კი გაისმა. მოკლედ მოეჭრი — იგი უფრო ამხიარულებდა

საზოგადოებას, ვიდრე მისი კარის ხუმარა. ვიმეორებ, გარეგნულად კი ამისათვის არავითარ საბაბს არ იძლეოდა.

ვასო — შაჰაბასი „სამშობლოში“. ფორმალურად ვასო იძლეოდა სრულიად შესაფერისხეს პრისხანე ულმოხელი მტარვალისას. მაგრამ მით უფრო მეტ სიცილს იწვევდა, რაც უფრო შესაფერ აქტიორულ ხერხს ხმარობდა ამისათვის. ხოლო პათეტიკურ მომენტში — მეტეხის ციხეში — მისმა სიტყვებმა — „ამათ რას ვაქნევ? ის გამექცა, ის!“ (ბატონი-შვილი დავითი) — საერთო მხიარულება გამოიწვია. იმიტომ კი არა, რომ შაჰაბასს დავითი ხელიდან გაუსხლტება, არამედ იმიტომ, რომ მაყურებელმა ეს კომიკურ გარემოებად მიიღო, რაკი ამ სიტყვებს ვასო ამბობდა. და ვიდრე ვასო ამ როლს თამაშობდა, დიდ ხანს ბევრს შაჰაბასი პიესით კომიკური პერსონაჟი ეგონა, თუმცა, კვლავ გამობო, არტისტს არცერთი საამისო ექსტი თუ ინტონაცია არ უხმარია.

მაგრამ ერთმა უცნაურმა გარემოებამ იჩინა თავი ამ ორსავე შემთხვევაში: თითქმის ყველა თითქო გრძნობდა, რომ ვასო თავის ქერქში არ არის; რომ შაჰაბასი თუ გიორგი-მეფე იმერეთისა და არტისტის ვასო აბაშიძე ძალიან შორი-შორს არიან ერთმანეთზე და ვერც დაახლოვდებიან, რაც უნდა დიდი იყოს მეცადინეობა და ხელოვანება არტისტისა. მაინც საზოგადოებას უკმაყოფილებას ვერ შეამჩნევდით ამის გამო. თუ გაიგონებდით რასმე ერთი-ორისაგან — ისიც მხოლოდ იმას, რომ ვასო დღეს თავის როლში არ არილა. ამას მოსდევდა სრულიად შემწყნარებელი ღიმილი. უმრავლესობა კი პირდაპირ კმაყოფილი იყო ვასოთი, რადგანაც ის კომიზმის ელემენტი, რაც არტისტს თავისდაუნებურად ამ როლებში შეჰქონდა, თითქო გაუგებარ სიამოვნებას ჰგვრიდა მაყურებელს. აბა, ერთი სხვა ვინმე ყოველიყო ასე შეუფერებელი ამ როლებსათვის!.. ხათრიჯამი იყავით, რომ იგივე საზოგადოება ულმოხელად და ერთხმად დაჰკვობდა მას დღე უკმაყოფილებას ხმამაღლა გამოაცხადებდა.

არ ვიცი ვაგავებინე თუ არა მკითხველს, რაში გამოიხატებოდა ვასოს ნიჭის განსაკუთრებული ბუნება, მაგრამ ამაზე სიტყვას მაინც აქ ვაგავთავებ. ვიმეორებ, მეშინდა, ძა-

ლიან არ გავება ხლართებში და სულ არ
დავაბნელო საგანი.

ვასო ნამდვილი იმპროვიზაციის არტისტი
იყო, უშუალო შემოქმედებისა სცენაზე —
მთელი იმ ღირსებით და ნაკლით, რაც ამას
თანა სდევს. ამით ის მინდა ვთქვა, რომ იგი
ძალიან იშვიათად ითვალისწინებდა წინას-
წარ, რა უნდა გაეკეთებინა სცენაზე. გზხოვთ,
ყურადღება მიაქციოთ: **რა უნდა გაეკეთე-
ბინა და არა, როგორ უნდა გაეკეთებინა.**
ერთი აზროვნების სფეროა (როლის დეტა-
ლების დამუშავება, ხასიათის გამორკვევა,
შესწავლა და მიზანსცენების მოაზრება), მე-
ორე — ინტუიციისა (რა ფორმას გიკარნა-
ხებს უწყებულ წამს სცენაზე მოულოდნე-
ლად აღძრული შენი მხატვრული ალლო ამა
თუ იმ წინასწარ მოფიქრებული მოქმედები-
სათვის). რასაკვირველია, აქ არა ფულის-
ხმობ ავტორის რემარკებს (მაგალითად: „დე-
გება“, „გაივილის-გამოვილის“, „დაჯდება“,
„მოეხვევა“, „უჩურჩულებს“, „გაიციენებს“ და
ამისთ.). დიდი არტისტიკისათვის ეს რემარკები
ზედმეტია, ვინაიდან იგი თითონ ჰქმნის ამ
რემარკებს როლის დამუშავების დროს ან
უშუალოდ — სცენაზე თამაშობის დროს. ხში-
რად არტისტიკისათვის ასეთი რემარკა ავტო-
რისა მიუღებელიცაა, ვინაიდან იგი არ ეკი-
ლოკავება არტისტის ინტერპრეტაციას რო-
ლისას.

როლის ინტუიტურ (ჩემის აზრით, იგივე
იმპროვიზატორული, არა დისკურსიული)
განსახიერებას ის დიდი ღირსება აქვს, რომ
ყოველი მოქმედება, ყოველი სიტყვა, რო-
გორც თითქო ანაზღვეულად წარმოქმნილი,
უფრო ბუნებრივია, სინამდვილესთან ახლო
და, მაშასადამე, უფრო ძლიერ შთაბეჭდილე-
ბასაც ახდენს მაყურებელზე, შთაბეჭდილე-
ბას უშუალო შემოქმედებისას. წინასწარ მო-
აზრებული ესა თუ ის მიზანსცენა, თუ იგი
დიდი ხელოვნებით არ არის გადმოცემული,
ნაძალადეობის იერს ატარებს, მძიმედ ნა-
ფიქრისას, ნაცოდვილარისას, ერთის სიტყ-
ვით, წინასწარ ნაღვიქისას. ამის გამო შემოქ-
მედება ნელდება, ნელდება აგრეთვე შთა-
ბეჭდილებაც.

მაგრამ ამავე იმპროვიზატორულ განსახი-
ერებას როლისას დიდი ნაკლიც თან ახლავს.

მართლაც, ინტუიციის რაღაც დაუმრეტელი
წყარო უნდა ჩუხჩუხებდეს არტისტის არსე-
ბაში, რათა იგი ყოველთვის მზად იყოს ამა-
თუ იმ მომენტისათვის ანაზღვეულად შესაფე-
რი მოქმედების (მოძრაობა, სახის მტკიცევე-
ბა, ინტონაცია და სხვ.) გამოსახიერებლად-
ამას გარდა, როლის გამდიდრება, ავტორის
მიერ შექმნილი სიტუაციის გართულება სხვა-
დასხვა მიზანსცენებით შეიძლება მხოლოდ-
დისკურსიული მიდგომით განსასახიერებელი
მოქმედი პირისადმი. აი, თუნდაც ისე, რო-
გორიც ვლ. დავიდოვმა გვიჩვენა ვოდეველ-
ში „Жених из долгового отделения“.
ექვი არ არის, ავტორს აზრადაც არ მოსე-
ლია — ასეთი დასასრული მიეცა თავისი ვო-
დევილისათვის, როგორც შექმნა არტისტმა
ღრმად ჩახედვით თვით სავოდევილო პერ-
სონაჟის სულშიაც კი.

შეიძლება, მკითხველმა გაიკვიროს, რის-
თვის დამპირდა აქ ლაპარაკი როლისადმი
ინტუიტურ და დისკურსიულ მიდგომაზე,
როდესაც საგანი თავისთავად ისედაც ნათე-
ლია. ვინ არ იცის, ახლა, რომ როლს, რაც
უნდა მცირე იყოს იგი, აუცილებლად სჭირ-
დება წინასწარი დეტალური დამუშავება და
ყოველი მიდგომარეობის, რაც სცენაზე უნდა
შეიქმნას, ადრითვე გათვალისწინება. არამც-
თუ ახლა, თეატრში „წარმოდგენის ავტო-
რის“ — რეჟისორის სრული ბატონობის დროს,
ეს წინადაც ნათელი იყო. არც ერთი დღი
არტისტი ამას გზას ვერ აუხვევდა. ტომაზო
სალვინი, ერნესტო როსსი, ელვონორა დუ-
ზე, სარა ბერნარი, კოკლენი და სხვანი წლო-
ბით ამზადებდნენ ხოლმე თავიანთ როლებს.
მაგრამ გამონაკლისიც ხშირი იყო. და ერთ
ასეთ გამონაკლისს, უტყველად, ვასოც შეად-
გენდა. აი, სწორედ იმიტომ, რათა გამომე-
რკვია საიდუმლოება მისი შემოქმედებისა,
მე შევეხე, ისიც ძალიან გაკვირით და ზეზე-
ურად, ამ საკითხს.

და ვასოს შემოქმედება რომ მარტო ინ-
ტუიტურ საფუძველზე იყო დამყარებული, —
ეს სულ უბრალო რამით მტკიცდება. სინარ-
თლეს არ დავამახინჯებ, თუ ვიტყვი, რომ
არც ერთი როლის სიტყვიერი მასალა მას
არასდროს დაუფლებული არა ჰქონია, რომ
შეიძლებოდეს ითქვას — როლი კარგად იცო-
დაო. იგი, რომ იტყვიან, სუფლიორის მიმო- 43

ლი არტიტი იყო. რუსულად ამას სპეციალური სახელწოდება აქვს „играть под суфлера“. იმ გარემოებას არა ვგულისხმობ, როდესაც ერთსადიმივე როლს იგი მრავალწლობით თამაშობდა. აქ, რასაკვირველია, ძალაუნებურად სიტყვიერ მასალას თანდათან სწავლობდა და ზოგიერთ როლში ჩაყურყუმეღავებულიც იყო. მე ვლაპარაკობ სწორედ იმ პერიოდზე, როდესაც იგი როლს პირველად ჰქმნიდა და ამ როლს პირველ წარმოდგენებში თამაშობდა.

მაშასადამე, თუ ვასომ როლის სიტყვიერი მასალა ზედმიწევნით არ იცოდა, როგორღა შოახერხებდა როლის დეტალების დამუშავებას, ან სიტუაციის გართულებას, პერსონაჟის სახის გამდიდრებას და ტიპამდე მიღწევინებას?

აი, მისი შემოქმედების საიდუმლოებაც სწორედ აქ არის!

ვასოს უეჭველად არტისტული გარეგნობა ჰქონდა: შუა ტანისაზე ოდნავ დაბალი, თხელ-თხელი, ახალგაზრდობაში, ზომიერად ზორცხასვე შუაფეკაკობაში, ე.-ი. იმ პერიოდში, როდესაც მისი შემოქმედება გაიფურჩქნა და გაიშალა (სიბერეში როგორღაც დაპატარავდა და ძალიან გახდა); მოძრაობა სხარტი, ენერგიული, უპოზიორო; სახე საკვირვლად მეტყველი — სახის კუნთების სისტემა მეტისმეტად მოძრავი და მოქნილი; შავი მოელვარე თვალები; საკმაოდ მოდილო კაუჭა ცხვირი და მტკიცე ნიკაპი. ეს ცხვირი და ეს ნიკაპი ენერგიით ჰმოსავდნენ მის საერთოდ ნერვიულ სახეს.

ხმა — მკვეთრი, მაგარი, ხანდახან მჭექარე, არა მდიდარი მოდულაციებით (გგულისხმობ ობერტონების სისტემას), მაგრამ, სამაგიეროდ, ძალიან მორჩილი და მოქნილი ინტონაციებისათვის.

დიქცია — მკაფიო, იმდენად რომ ხანდახან სიტყვებში „იმაში“, „რაში“ ნათლად ისმოდა ხოლმე ბოლოში უკანონოდ მისმული თანხმოვანი ბგერა „დ“ — „იმაშიდ“, „რაშიდ“ და სხვ.

ქართული **გამოთქმა**, კილო — კარგი, მაგრამ არა უმწიკვლო: გაისმოდა ადვილადგილ იმერული (ოდნავ) და ქალაქური დიალექტის

იერი — ეს, რასაკვირველია, წმინდა ქართულით ლაპარაკის დროს. ხოლო **ქალაქური დიალექტი**, რომლითაც ვასოს ხმამაღლა უხეზობდა სცენაზე ლაპარაკი (გ. ერისთავისა, ზ. ანტონოვისა, გ. სუნდუციანცისა, ა. ცაგარლის პიესებში), შესანიშნავად ჰქონდა შეთვისებული. თანაც ეს დიალექტი მან განასხვავებრა მრავალ სახედ, იმის კვალობაზე, თუ რა სოციალური მდგომარეობის მოქმედ ბირს ანსახეობდა. მაგალითად, სულ სხვა იყო მისი სიტყვა-პასუხის იერი ვინმე დიდი სოცდაგრის როლში, ე.-ი. ისეთი მოქალაქისა, რომელიც უკვე სერთუქს იცვამს, ჰალსტუქს ატარებს და ცილინდრს ან შლაპას იხურავს, ხანდახან ხელთათმანებსაც არ უკადრისობს (ზიმიზიმოვი „პუბოში“, მაშუთიანი „ციმიბირელში“); სულ სხვა იყო შუათანა ვაჭრის ან ნოჭრისა, რომელსაც ჯერ კიდევ კაბა-ახალუხი არ გაუხდია, თუმცა „კიზიროკიანი“ ქული დაუხურავს და, ცისფერი სარტყლის ნაცვლად, ვერცხლის ვიწრო ქამარი აკრავს (ისიაი „ხათაბალაში“, სტეფან მაკარიხი „ციმიბირელში“); სულ სხვა იყო ძველი მოქალაქისა, რომელსაც „წიწკიანი“ ქული ჰხურავს, კაბა-ახალუხი აცვია და ქამარ-ცისფერი სარტყელი არტყია („ძუნწი“, „გაყრა“, „მზის დაბნელება“); სულ სხვა იყო მდაბიო მოქალაქისა — ხელოსნისა, ბაყლისა, სირაჯისა, წვრილი მოვაჭრისა (სირაჯი „არსენაში“, ოსეფა „მათიკოში“, ავეტიქა „რაც გინახავს — ვეღარ ნახავ“, მედროვე „მელანის ოინები“) და სულ სხვა იყო ახალგაზრდა გიჟმაჟი, დარდიმანდი მოქალაქისა (აკოფა „ხანუმაში“, გიჟმოზე „დაქციულ ოჯახში“).

ქალაქელთა ამა თუ იმ ჯგუფის დასახასიათებლად აღენიშნე მარტოოდენ ტანისამოსი მხოლოდ სიტყვამოკლებისათვის. ამითაც, მგონია, მკითხველი მიხვდა, ვინ რა სოციალურ კატეგორიას ეკუთვნის.

გლენური დიალექტის ხმარება ვასოს სრულიად არ სჭირდებოდა და, მგონია, არც ეხერხებოდა. არ ეხერხებოდა-მეთქი — იმიტომ, რომ ამ იერის ერთადერთი როლისათვის — ბესოსი „დოლატოში“ — მან მდაბიო ქალაქური დიალექტი გამოიყენა.

ქალაქელთა დიალექტზე ასე დაწვრილებით იმიტომ ვლაპარაკობ, რათა მკითხველმა

ნათლად წარმოიდგინოს, რა დიდი უნარის მქონე არტისტთანა ვვაქვს საქმე. ნუ დავივიწყებთ იმასაც, რომ ვასოს არავითარი თეატრალური სკოლა არ გაუვლია და არც რაიმე ტრადიცია ჰქონია სახელმძღვანელოდ. წინამორბედნი მას არა ჰყავდა, მაშასადამე, არავითარი მემკვიდრეობა არ მიუღია და ყოველივე ამის სათავე და დამამკვიდრებელი თითონ ვასოა. და თუ იმასაც გავხსენებთ, რომ ვასოს არ ეცალა ამაზე ხანგრძლივი ფიქრისა და მუშაობისათვის, ჩვენთვის აშკარა გახდება: ეს სათავე და ეს საწყისი იმავე მისი გრძნეული ინტუიციიდან მომდინარეობს. ამ ინტუიციის ასე მრავალფეროვნად გამოვლინება, რალა თქმა უნდა, შედეგია რთული ფსიქიური პროცესისა, რაც ვასოს არსებში მისევე შეუცნობლად ხდებოდა.

როგორც მხატვარი ერთი თვალის გადავლებით ისრუტავს თავისი ტვინის ხვეულებში მის წინ გადაშლილი სამყაროს უამრავ გამომეტყველებას, ფერსა და სახეს, ინარჩუნებს ყოველსავე ამას ხანგრძლივად, თუ საშუალოდ არა, იმავე ტვინის ხვეულებში და ანაზღაურლად წარმოიდგენს თავისი მოღბერის წინაშე, — ისე ვასოც ერთი ყურის მოკერით ითვისებდა ცხად ცხოვრებაში ადამიანთა მეტყველების სხვადასხვა თავისებურ ბერას, ხმას, მიმოხერას და, თავისდა შეუცნობლად, ფსიქიურ ლაბორატორიაში გადაამუშავებულს, განზოგადოებულს, აკილოკავებდა იმა თუ იმ პერსონაჟის სიტყვის თუ ფრაზას საკვირველი ბუნებრიობით, საკვირველი ზედმიწევნილობით. ერთი სიტყვით, ნამდვილი ცხოვრება ამღიდრებდა შემოქმედის ინტუიციას თავისი ნაირნაირი მასალით და შემოქმედს იგი გამოჰქონდა სცენაზე მთლიან მხატვრულ სახეებად.

დიალექტებზე ასე ხანგრძლივად კიდევ იმტომ შევჩერდი, რომ ვასოს მიერ შექმნილი საუკეთესო ტიპები სწორედ იმ სფეროდანაა, სადაც ეს დიალექტები იყო ერთერთი დამახასიათებელი თვისება.

ინტონაცია ალარას ვიტყვი, ვინაიდან ზემოდ ჩამოთვლილი სხვადასხვა დიალექტი ისედაც გვიჩვენებს, რომ ვასოს ინტონაცია მღიდარზე უმღიდრესი იყო. ამას გარდა, ინტონაციაზე ქვეითაც მექნება ვაკვრით ლაპარაკი, როცა ცალკეულ როლებს შევეხები.

უესტი—საკვირვლად გამომეტყველი. ერთბაშად ისე გაიზრდებოდა ფულით შდიდარი, სულით ღარიბი ადამიანის მედიდურების დროს, გეგონებოდათ ორჩოფეხზე შედგა, ან უეცრად ისე დაბატრავდებოდა იმავე ადამიანის რაიმე მარცხის მომენტში, რომ, თუ ჰიპერბოლურად ვიტყვი, კაკლის ნაქუქში მოთავსდებოდა. ხელების ხმარება იცოდა იშვიათი ექსპრესიით, ნამეტნავად მარჯვენა ხელის სალოკი თითისა, თუ ვისმე ემუქრებოდა. ამ დროს ეს თითი თითქო იზრდებოდა და ისე მრისხანედ ქანაობდა სივრცეში, რომ სიტყვაზე ძლიერად სჭრიდა (მაგალითად, ზიმიზიოვი („პეპო“) მეორე მოქმედებაში, როცა პეპოს ემუქრება, ციხეში ჩავსვამო და იგივე ზიმიზიოვი უკანასკნელ მოქმედებაში, როდესაც ის და კაკულა მარტონი დარჩებიან და კაკულა ეუბნება „ახლა, ალა არუთინ, დავრჩით მე და შენ!“ აგრეთვე მაზუთიანი-ვასო „ციმბირელში“).

ვასოს შემოქმედების დიაპაზონზე ზოგადად აღარ ვილაპარაკებ. ეს თავისთავად ნათელი იქნება, როცა მის რეპერტუარს შევეხები. ხოლო ეს რეპერტუარი მეტად მდიდარია მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეებით და ტიპებით.

ვასოს რეპერტუარი ორ მთავარ ნაწილად განიყოფა—ქართული საყოფაცხოვრებო პიესების ციკლსა და რუსულ-ევროპული პიესების ციკლზე.

ასეთი განაწილება ჭკუასთან ახლოა ჯერ ერთი—იმიტომ, რომ ეს ორი ნაწილი თავიანთი თავისებურებით ერთმანეთს ძირითადად განესხვავება და მეორეც—იმიტომ, რომ ერთშია ც და მეორეშია ც მოცემული მხატვრული პროდუქციის ხარისხი და თვით მსახიობის მიღწევანი აგრეთვე თვალსაჩინოდ სხვადასხვაა.

ქართულ საყოფაცხოვრებო რეპერტუარს შეადგენდა უმთავრესად გიორგი ერისთავისა, ზურაბ ანტონოვისა, ვაბრიელ სუნდუკიანისა და ასიკო ცაგარლის პიესები. უმთავრესად-შეთქი — ვამბოზ იმიტომ, რომ იყო აგრეთვე თითო-ოროლა სხვა პიესაც ასეთი სახისა — ზოგი ორიგინალური, ზოგიც გად-

მოკეთებული, მაგრამ ამ პიესებს უფრო შემთხვევითი ხასიათი ჰქონდა და რეპერტუარის ძირითად ფონდში ვერ შევიტანთ.

აი, ამ რეპერტუარის პიესები გვიხატავდნენ უპირატესად ქალაქელთა (თბილისელთა) ყოფა-ცხოვრებას. ხოლო ამ პიესებში გამოყვანილი ადამიანები წარმოშვა თბილისის ცხოვრებამ. და, ვინაიდან ეს ცხოვრება მეტისმეტად სპეციფიკური იყო, განსაკუთრებით იმ პერიოდში, რომელსაც ეს პიესები ეხება (მე-XIX საუკუნის 70-იანი და 80-იანი წლები და უფრო ადრეც), მის მიერ შექმნილი ადამიანებიც განსხვავებული სახის მატარებელნი არიან.

თბილისი წარსულში სხვანაირი ნიშანწყლის ქალაქი იყო. სხვანაირი არა მარტო იმიტომ, რომ იგი არაფრით არა ჰგავდა რუსულ და ევროპულ ქალაქებს, არამედ იმიტომაც, რომ იგი თითქმის არა ჰგავდა საქართველოს სხვა ქალაქებსაც. და თუ ამ სხვა ქალაქებში შეხვდებოდით თბილისელი იერის ადამიანებს, უნდა გცოდნოდათ, რომ ისინი ან თბილისიდან „მივლინებულნი“ იყვნენ, ან ჯერ თბილისის დარიჯავში ჩამოყალიბებულნი და მერე სხვაგან გადატყორცილნი.

თბილისმა შექმნა სულ სხვანაირი მოვაჭრე (მსხვილი იყო იგი თუ წვრილი), სულ სხვანაირი ნოქარი, სულ სხვანაირი „წვრილი ზურჯუა“ და, თუ გინდათ, სხვანაირი ხელოსანიც. დაბოლოს, თბილისმა შექმნა ყარაჩიხელი (უმართებულოდ „კინტოდ“ წოდებული) — ეს საკვირველი, გმირულთა, პატროსანი სახე ადამიანისა, რომლის მსგავსსაც, მსგავს კი არა — ანასასსაც, ვერსად სხვაგან ვერ შეხვდებოდით, სანთლითაც რომ გეძებნათ.

ოდითვე თბილისს მიღეთის ხალხი ეტანებოდა. თვითუფს თან მოჰქონდა ბუნებით და წარმოშობით დანათლებული ესა თუ ის თვისება, მაგრამ მალე გამოიხარშებოდა ხოლმე იგი თბილისის ცხოვრების ქაფქაფა ქვაბში. ჰკარგავდა ბევრს თავისებურებას, იძენდა მრავალ ახალს და ამოდიოდა ამ ქვაბიდან თითქო განახლებული, თბილისური ნიშანწყლიანი, თბილისური ბეჭედდასმული, ასე რომ თავისიანებიც ვეღარ იცნობდნენ.

ჰო, და — ამოდენა ნაირნაირ ხალხს გაძლოდა უნდოდა თუ არა, როდესაც ისინი ნებითა შემოსხენებულ შემოქმედთა სცენაზე გამოდიოდნენ.

და ჩვენი არტისტებიც უძღვებოდნენ, უძღვებოდნენ ხალისიანად, ნიჭიერად, მხატვრულად, ხოლო მათ შორის კი ყველაზე მისწრებულად — ვასო.

ზევით უკვე აღვნიშნე, როცა დიალექტებზე ვლაპარაკობდი, რა მრავალ ცხრილში ვაატარა ვასომ ეს ცხოვრებისაგან ნაკმაზი მასალა, რათა თვითეული ჯგუფისათვის სათანადო კილოკავი აედევნებინა. ასევე სხვადასხვა, დიდ-პატარათვლიან ქსელში სცხრილავდა იგი ამავე ადამიანებს, რათა მოექმნა მათი შესაფერი მიმოხვრა, სახის მოძრაობა, თვით გარეგანი ხატება მათი — ერთი მთლიანი ტიპის შესაქმნელად.

აქ, შეიძლება, მკითხველმა ხელი მტაცოს და მითხრას — დაგიჭირო! წინააღმდეგობაში დაგიჭირო! ამდენი ცხრილში გატარება და ზევით კი იმის მტკიცება — ყველაფერს მხოლოდ ინტუიციით ჰქმნიდა — ერთმანეთს არ უდგებოდა.

რალა თქმა უნდა, ვასოს წინასწარ გათვლისწინებული ჰქონდა ბევრი რამ, რის გაუთვალისწინებლობაც შეუძლებელია, რაკი სცენაზე გამოდიხარ და ამა თუ იმ სახესა ჰქმნი: ტანისამოსი, გრიმი, ზოგადი წარმოდგენა ხასიათზე, სახეზე, შეიძლება ზოგიერთი სიტუაციაც. მაგრამ როლის ნამდვილ დაუფლებისათვის ეს სრულიადაც არა კმარა. ამისათვის საჭიროა, როლი შენ კი არ გაუღდეს კისერზე, არამედ — შენ იჯდე როლზე, როგორც კარგი ცხენოსანი ბედაურზე (შეიძლება, ჯავლაგზედაც) და ზედმიწევნით იცოდე შენი მერანის ყოველი თვისება, რათა სადაც საჭიროა ქუსლი შემოჰკრა ან მათრახი გადაუჭირო და სხვა მისთ. ეს კი მაშინ შეიძლება, როდესაც თვითეული ფრაზა, თვითეული სიტყვა შენშია დაბუღებული, შენს საკუთრებად ქცეული და არა მხოლოდ ავტორისა, სუფლიორის მიერ დროზე მოწოდებული. ეს მაშინ შეიძლება, როდესაც როლის შესწავლით, როლზე მუშაობ

ბით შეიქმნინ წინასწარ რამდენსამე ვარიანტს ამა თუ იმ მომენტში ასე თუ ისე თქმისას ან მოქმედებისას, და, უკვე სცენაზე მყოფს, რომელსამე ამ ვარიანტთაგანს გიკარნახებს იღუმალად შენი მხატვრული ალღო, რასაკვირველია იმის მიხედვით, თუ როგორ იქნება ამ წამს შენი ნერვები დაძაბული, როგორი იქნება სისხლის დენა შენს ძარღვებში და როგორ ეხმარება მთლად შენი არტისტული სულიერი თვითება სცენაზე შექმნილ სიტუაციას.

არც ერთი დიდი არტისტი, რომელსაც როლი შიგნშიგნობამდე აქვს დამუშავებული, ავტომატურად როდი იმეორებს ყოველ წარმოდგენაზე ერთსადიმავე ექსტს, ინტონაციას უწყებულ სცენური მდგომარეობაში. ამის მაგალითები ბევრი შემქმნო დამესახელებინა. მაგრამ ამრიგობაზე მხოლოდ ერთს აღწინაშა. ვლ. დაკილოვი გოროდნიის როლში, როდესაც ბობინსკი თუ დობინსკი წამოიძახებს — ეს ის რევიზორია, რომელზედაც წერილი მიიღეთო, ერთ შემთხვევაში — ფეხზე წამოიჭრა, ანაზღეულად, თვალის დახახამებაზე, ცალი ხელით, თითქო კლავიშებს არაკარკებსო, ვიცმუნდირის ყველა დილი შეიკრა და, მარჯვენა ხელჩამოშვებული, ისე გამოიჭიმა, თითქო რევიზორის წინაშე მდგარიყოს შემკრთალი სახით. მეორე შემთხვევაში (სხვა წარმოდგენაზე) — საგარძელშივე დარჩა ზარდაცემული და სასოწარკვეთილებისაგან დაღრეჯილი სახით და მთელი კორპუსით გვერდზე მიქცეული, უღონოდ ხელებს ასავსავებდა ბობინსკისა და დობინსკისაკენ, თითქო მოჩვენებას იზორებსო. ორივე ეს მოძრაობა შესანიშნავად ამჟღავნებდა გოროდნიის სულიერ ბორავას ერთსადიმავე სცენიურ მდგომარეობაში და იმას ვერ ვიტყვი, რომელი სჯობდა, რადგანაც ორივე თანასწორ მხატვრული იყო და დამაჯერებელი.

რასაკვირველია, დავიღოვს ეს ორი ვარიანტი ერთსადიმავე სიტუაციის გამოსახატავად წინასწარ ნაგარაუდრევი ჰქონდა, მაგრამ რატომ აირჩია ერთ შემთხვევაში ერთი და მეორე შემთხვევაში მეორე — ამის გამოცნობა არ შემძლიან, ეს მისი შემოქმედების საიდუმლოებაა.

არ ვიცო, გავიმართლე თუ არა თავი იმ მკითხველის წინაშე, რომელიც ჩემს დაჭერას

განიზრახავს აზრთა წინააღმდეგობაში, მაგრამ ამაზე ლაპარაკს აღარ განვაგრძობ, წერჩილი ისეთაც ქიანურდება.

ვიმეორებ, ვასოს, რასაკვირველია, არა ჰქონდა წინასწარ გათვალისწინებული ასეთი ვარიანტები სცენაზე ამა თუ იმ მოქმედებისათვის. მით უფრო განსაკვირვებელია მისი შემოქმედების ნაირნაირი ფერადოვნება.

აი, ვასო — ზიმიზიმოვი („ბებო“) შავ გრძელ სერთუქში, ბრტყლად გადაკეცილი თეთრი საყელოთი და ჰალსტუხით, ახლად შეღებილი შავი უღვაშები, რომლებიც სისხლით გაბერილ ორი საარაკო წურბელას მოვავონებენ. აგრეთვე შეღებილი წარბები და თავზე დიდ მელოტს გადარჩინილი, გარშემორკალივით შემოგარავნილი თმა. მთელი მისი არსება ერთ უზარმაზარ წურბელას განასახიერებს. კარგ გუნებაზეა. ლამაშმა ახალგაზრდა ცოლმა საღერღელი აუშალა. ეალერსება, „კოკობო ვარდოს“ უმღერის თავისი საკმაოდ ხრინწიანი ხმით. თანაც თხელი, მაგრამ მოძრავი, მსუნავი ტუჩები პოლორჭიკივით ეკვრებიან და, კარგა მანძილზე წინ წამოწვდილნი, საკონცენტრალ ემზადებიან. მაგრამ ამ დროს მოისმის ეფემიას (ცოლი — მაკო საფაროვი-აბაშიძისა) ვითომ ალერსით თქმული, მაგრამ დამტინავი სიტყვები — ავი ენა ამბობს, ვითომ თმა-უღვაში შეღებილი გქონდეს, არტუშკიჯან...*) ვასო — ზიმიზიმოვი, რომ იტყვიან, გატრიზავებულია, ცდილობს არ შეიმჩნიოს სირცხვილეულობა და, თითქო ვერ გაიგო ეფემიას ნათქვამიო, განგებ საშინელ ხველას აიტებავს და ამით შიათურჩებებს უხერტულ მდგომარეობას. მეორე შემთხვევაში (სხვა წარმოდგენაზე), ხველების ნაცვლად, ვასო საკონცენტრალ შეკრულ ტუჩებს ჰაერში „ჰაჩს“ გააკეთებინებს, თითქო ნახტომი შეეშალაო, ცოლს მხარზე კისერს გადააჭობებს და თანაც იქვე კედლის სარკეში ჩაიხილდავს ცოლის შელმჩნევლად იმის გამოსაცნობად, მართლა მეტყობა თუ არა, რომ შეღებილი ვარო. სახეზე კი ემჩნევა, გუნება მოეწამლა, თვალბში, წინან-

* თითქმის ყველგან სიტყვები ხსოვნით მოწყავს. პიესები ხელთ არა მაქვს, არც იზოვება.

დელი სიხარულის ნაცვლად, მღვრიე, მიმქრალი მეტყველება, ტუჩები მწარედ მოკუმული, თითქო ტკბილსა სკამდა და უეცრად რაღაც ემწკლარტაო. თქვენი არ ვიცი, და მე კი ვერც ერთ ამ მოძრაობას ვერ დავიწყებულ და ვერც ვაშჯობინებ ერთი მეორეს. ყოველ შემთხვევაში, იმ დროს, როდესაც სცენაზე ამას ვხედავდი სხვადასხვა დროს, თვითეული თავის დროზე შესანიშნავი მეჩვენება, დიდად მხატვრული. და რამდენი ასეთი მხატვრული შტრიხი იყო მთელ ამ როლში სხვადასხვა ადგილას სხვადასხვა იერისა, სათანადო მომენტის წარმომსახველი, ზოლო ყველა კი ერთად — მთლიანი სახის, მთლიანი ტიპის დამახასიათებელი.

ვასო — ისაია („ხათაბალა“). სულ სხვა სახე, სულ სხვა კილო, სხვა გარეგნობა, სხვა მიხერა-მოხერა ვითომ მოსაქმე, მოჩალიშე, მაგრამ მიამბობ ადამიანისა, სხვა გრძობების მეტყველება. ისაია თითონ წურბელა არ არის, მაგრამ წურბელას უნებური ავან-ჩავანია, თითქმის მონა-მორჩილი, ვინაიდან თითონ სოვდაგარი არ არის და სოვდაგარზე კია დამოკიდებული. ვასო ისაიას როლში ისევე იყო, როგორც ყველი ხაჩაპურში — ი, რომ იტყვიან ხოლმე. იმასაც აქვს ცოლის ალერსის სცენა, მაგრამ, რასაც ვირველია, სხვანაირი. ისაიას ცოლი ნატალია (მაკო საფაროვი - აბაშიძისა) ახალგაზრდაა, ლამაზი, ფაშფაშა, კარგი ხმის პატრონი და მომღერალი, რაღა თქმა უნდა, შინაურობაში. დამწყობილია და ზიმზიმოვის ცოლივით გოროზი არ არის, როგორც იმაზე უფრო ხელმოკლე ოჯახის პატრონი. აი, ეს ცოლქმარი გარასიმ იაკულოვ ზამბახოვისას არიან (კოჩედიის მთავარი გმირი, სოვდაგარი — კოტე ყიფიანი) მარტონი, ჯერ არავინ გამოსულა მათ შესახვედრად, რადგანაც ამ ოჯახის შინაურები არიან. ნატალია დიდ სარკესთან კავებს ისწორებს და კეკლუცობს. ისაია სავარძელში ზის და სიამოვნებით შეპყურებს. ისიც ახალგაზრდაა (35 — 37 წლისა იქნება) — სისხლი უდღულს თუ არა!

— ქა, ეს გულკვდარი სარკე რა კარგად აწვენებს! — თავმოწონების ღიმილით ამბობს ნატალია, თანაც ეშმაკურად ქმრისკენ აბარებს თვალებს, თითქო ეუბნებოდეს — აბა,

მარგალიტამ ჩაიხედოს, ვნახოთ ასე გამოაჩენსო?!

ისაია პირზე ნერწყომომდგარი ფეხსაკრები და აქეთ-იქით ქანაობით, იატაკზე ფეხის ფრთხილად მიკარგვის გამო, მიუახლოვდება ცოლს და საკონცენაღ ეხვევა. ნატალია კოცნას აიცილებს და, ვითომ შიშით, ეუბნება — რას შერები! არავინ დავგინახოს...

კოცნის აცილების დროს ისაია ხელში ნატალიას ხელს ჩაივდება, დახედავს, მოიწონებს და დაიძახებს — ხუთმეტმანეთიანი ხავერდია რაღა! (ვითომ — ხორცის კანი). და თქვენა გგონიათ, ხელზე აკოცებს? მაშინ ხომ ისაიაც არ იქნებოდა — ტფილისელი უამეტოკეტო მოქალაქე... არა — მხოლოდ ხელზე ხელს გადაუსვამს, მაგრამ რა ვნებიანობით, რა ცეცხლით თვალებში, რა სიტკბოებით სახეზე... ნატალია ეშმაკია. დროს დაიხელთავებს და გულუბრყვილოდ, მაგრამ დიდი კუდიანობით ეკითხება:

— ანტიკომორეს მიყიდი? (იმ დროის მოდის ჩასაცმელი ან ქსოვილი).

— ე! ჯერ წყალი არ გინახავს და ფეხს იხდი?

— მიყიდე, ისაიაჯან!

— გიყიდი? (აქ მაკო, ალბათ რაიმე თილისმას ვააკეთებდა, რაც ხალხში ერთსულოვან სიცილს გამოიწვევდა, ხოლო ისაიას ელეთ-მელეთს დამართებდა). — გიყიდი! მაშვის უნდა ვუყიდი?! უჰ, შენი სულისა! — აქ ანაზღელეული კოცნა და კვლავ თავის ადგილას კივკივით გააპრავა.

აი, უანრული სურათი, უბრალო სცენა, პატარა ადამიანების პატარა სიხარული პირქუში ცხოვრების დიდ მორევში. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ ჩვენი ჯადოქარი არტისტები ისეთი ბუნებრივობით, ისეთი სილამაზით, ისეთი ოსტატობით წარმოსახავდნენ ამ პატარა ადამიანების პატარა სიხარულს, რომ მაყურებელი განიცდიდა დიდ მხატვრულ სიხარულს, დიდ სიამოვნებას, რასაც ტაშით ამკლავებდა.

ნუთუ საჭიროა კვლავ სხვა სცენების აწერა, რათა დავანახოთ, რა სასწაულმოქმედი იყო ვასო სხვადასხვა მდგომარეობაში, მავალითად ჩაის სმის სცენაში, როდესაც სუბ-



რით ხარბად გამოტენილი პირით ამა თუ იმ რეპლიკას ურთავდა სხვების ლაპარაკში. ან რა ნეტარებით აღსავსე სახით ყურს უღდებდა ყალთაბანდი ზამბახოვის ბრტყელ-ბრტყელ ბაქიბუქს პატიონსებასა და სათნოებაზე თავისი მომავალი სიძის გიორგის წინაშე, ოღონდ როგორმე თავისი კოთხუჯი ქალი მარგალიტა გაესაღებინა. ხოლო ისაიას კი სჯეროდა გულწრფელად მისი სიალალ-მართლე, ვინაიდან იგი წამდაუწყებლად ალტაცებით წამოიძახებდა ხოლმე — სახარების სიტყვებია, ჭეშმარიტად სახარებისა! ან რა სასოწარკვეთილებით შესძახებდა ზამბახოვს — ზაპრუმალას თხოულობს, ზაპრუმალას! (ვითომ მეორე მაქანკალი — პირველი თვით ისაია — ქრთამსა თხოულობს, თორემ საქმეს ჩავშლიო). თანაც თავისი გრძნეული ხელით ჰაერში ფულს გამოხატავდა. ან პიესის დასასრულს, როდესაც გამოირკვევა, რომ ზამბახოვს თავისი ფეთხუმი ქალის ნაცვლად, ფანჯარაში ნატალია (ისაიას ცოლი) დაუსვამს, უმღერებია, დაუნახებია გიორგისათვის და ისე შეუტყუებია სასიძო თავისას, რა თავზარდაცემით წამოიძახებდა — კაცო! ეს არ ჩემი ცოლია! ამ დროს იმის სახეზე რა არ იყო აღბეჭდილი: აღშფოთებაც, მრისხანებაც ცოლის მიმართ, რომ ასეთ „ხათაბალაში“ ჩაიგდო თავი და ჩააგდო ქმარიც (უნდა გენახათ, როგორ იდგა ამ დროს მაკო: გვერდზე კისერიმქცეული, დარცხვენილი, წამოწოთლებული სახით; მაგრამ ეს არ უშლიდა მას საკმაო ინტერესით აეთვალ-ჩაეთვალალებინა „უცხო ვაჟი“ — სასიძო, აწ უკვე ხელიდან გასხლტომილი), და ყველაზე მეტად კი — სირცხვილი, სირცხვილი და საქვეყნოდ თავის მოჭრა! მერე, ფიგურაც როგორღაც მოკრუნჩხული, მიკლაკნილ-მოკლაკნილი. ნამდვილი ცოცხალი სურათი იყო ყველა ამ გრძნობისა. და ამავე დროს რამოდენა კომიში, მიუხედავად საცოდავი მდგომარეობისა.

ყველა იმ ტიპის დაწვრილებით აღწერას, რაც ვასოს საკვირველ ნიქსა და ოსტატობას შეუქმნია, მრავალ ასეულგვერდიანი წიგნი მოუწოდებდა. ამიტომ იძულებული ვარ, ამ მცირე პორტრეტში შევიჩერდე კიდევ მხოლოდ



ვასო აბაშიძე

კარაბეძე

„ქუნწი“

ერთზე, ვინაიდან ეს ერთი გვირგვინად აღგია ამ ტიპების დიდ ვალერიას. ვგულისხმობ აკოფას როლს ასიკო ცაგარლის „ხანუმაში“.

თუ ისაიას როლში ვასო ისე იყო, როგორც „ყველი ხაჩაპურში“, აკოფას როლში იგი მთლად „ხაჩაპური“ იყო — ყველიცა და მშვენიერი ნამცხვარიც ერთად, რასაც სკამ და ვერა სძლები, სკამ არა იმიტომ, რომ კუჭი ამოიხროო, არამედ იმიტომ, რომ ეს საუცხოო ნაყოფი გაერთიანებული კულინარიებისა და ხაბაზობისა სიამით აღიზიანებს ლორწოიან გარსს და ჰქმნის გემოს აფექტაციას და არა ძლომისას.

ეს, ცოტა არ იყოს, ილიასეული ლუარსაბ-დარეჯნის საუბარსა ჰგავს, მაგრამ ამრიგობაზე უკეთესი შეიძლება ვერ მოვიფიქრონ.

ხუმრობა იქნა იყოს, და ვასოს აკოფა რაღაც თაბრულდამხვევი რამ იყო, და, როგორც თვით აკოფა ამბობს — ისეთ გუნებაზე ვარ, რომ ლამის ქული დაეხიოო — აი, სწორედ ასეთ გუნებაზე აყენებდა მაყურებელს. აქ

თითქო ზღვარი ხელოვანებასა და ბუნებას შორის წაშლილი იყო, ან ეს მოვლენანი ერთმანეთს ისე შერთვოდნენ, რომ ვერ გაარჩევდით, სად თავდებოდა ერთი და სად იწყებოდა მეორე. ეს იყო რაღაც გაუთავებელი სიხარული ყველასი — ავტორისაც, არტისტისაც და... მაყურებლისა ხომ რაღა ვთქვა?! იგი პირდაპირ თავდამავიწყებელ ნეტარების მორევში სცურავდა და ამ მორევიდან ამოსვლაზე არც იფიქრებდა, ფარდა რომ არ ჩაიკოშვით. ამას „სიტყვათა ყვაგილოვანებად“ ნუ ჩამომართმევთ — სრულის გულწრფელობით ვამბობ. რა გქნა, რომ ჩემდათავად სწორედ ამას განვიციდი? და ჩემთან ერთად — ყველაც!

ესეც არის... მეტსმეტი დალოცვილი მარჯვენით არის დაწერილი „ხანუმა“. რა ვუყოთ ახლა, რომ სუვეტი და ალაგ-ალაგ მისი გაშლა, ცოტა არ იყოს, „მოიფარსებს“. საბაგიროდ, პიესის მამოძრავებელი ძალები — მოქმედნი პირნი — ცოცხალზე ცოცხალი ადამიანები არიან, თანაც ნამდვილი ტიპები. რაც შეეხება სიტყვა-პასუხს, დიალოგს, მონოლოგს, თავხედობა არ იქნება, რომ ვთქვა: იშვიათად მოიძებნება მსოფლიო ლიტერატურაში (ტიტანებს არ ვგულისხმობ) ამაზე უფრო მახვილი და ჭეშმარიტი კომიზმით სავსე სიტყვა-პასუხი საყოფაცხოვრებო ხასიათისა. მერე, არა ლაზღანდარული, არა შუშუნა სიტყვები, მარტოდენ ხარხარის გამომწვევი, არამედ ცოცხალი აზრით სავსე, ხანდახან ზოგად მოვლენათა გამო მგესლავი და, რაც მთავარია, მოქმედ პირთა ნიშანდობლივად დამახასიათებელი. რათა ღირს, თუნდაც ასეთი თქმა აკოფასი: „ქუკუს ჩვენ ქალაქში ვინ შემოუშვებს — კანდრაბანდია!“, ან „... ჩვენი ზოგიერთი ვაჭრები რომ მილიონებს ინახავენ, მამა უტახნდათ, სამოთხეში თავდაყირა ჩაცვივიან! Каким чорт!“ ან და „... კარგი, კარგი, ნუ ნაზობ! ფულიანი ხარ და გული მაგრა გაქვს? ეჰ, მახლას! ღარიბი უნდა იყო, ქმარი გენატრებოდეს, რომ კამბეჩები სტაკვი სოვეტნიკები გეგონოს!“ და მრავალი სხვა. ზოლო ამა თუ იმ სიტუაციის ამ ამა თუ იმ მოქმედი პირის დამახასიათებელი მოსწრებელი სიტყვა უამრავია. თითქმის მთელი პიესა დაუშრეტელი შადრევანია ამ სიტყვა-პასუხისა. და არა მარტო მთა-

ვარი პერსონაჟები უზნობენ ასე, არამედ მეორე ხარისხოვანიც. ამაზე დაბალი ხარისხის პერსონაჟები „ხანუმაში“ არ არიან.

ჰო, და... ამისთანა მასალით ხელში — წარმოვიდგენიათ — რა სასწაულებს ჩაიდენდა ვასო?! მეორე გრძნულ ადამიანზე ამავე პიესაში, რომლისთვისაც იგი დაიწერა, — ნატო გაბუნიაზე — აქ არას ვამბობ, ამაზე სხვა ადვალას შექნება ლაპარაკი და არც მოკვლდ. ახლავე ვფერხობივთ მკითხველს, რომ მოთმინება შემოიკრიბოს.

— მერეო — იკითხავს მკითხველი — რა ხერხს ხმარობდა ვასო ასეთი სასწაულებებისთვისაო?

საქმეც ის არის, რომ არავითარს! იქ რა ხერხსა და ოსტატობაზე შეიძლება ლაპარაკი, სადაც თქვენ წინ აქტიორი კი არა, ცოცხალი აკოფა იდგა მთელი მისი ბუნებით, მთელი მისი სულხორცის ძალით. საქმე კიდევ ის არის, რომ თვით მსახიობი იყო გამსჭვალული, აფეთქებული ამ როლით. იგი თითქო რაღაც ელექტროჭურვს წარმოადგენდა, მთლად ელექტრონებით ვატენილს, რომლიდანაც მექანიკური ენერჯის (ამ შემთხვევაში — ამა თუ იმ სცენიური სიტუაციისა, ამა თუ იმ სიტყვის) ყოველ შეხებაზე, გამოკრთოდნენ რაღაც უხილავი სხივები და უსაზღვრო სიამოვნების აღმძვრელ სითბოდ იფანტებოდნენ დარბაზში, თვითეული მაყურებლის არსებაში.

ეს ელექტრონები იყო — ესა თუ ის ინტონაცია, სხეულის და სახის ესა თუ ის მოძრაობა, რომელთა კონკრეტულად აღწერა თითქმის შეუძლებელია, ან ამისათვის საჭიროა მთელი წიგნის დაწერა და ისიც... ერთის სიტყვით, ძნელია...

განა რას გეტყვით ან რას გაგრძობინებთ, ვთქვათ, ვითხარით, რომ როდესაც ვასო-აკოფა იძახოდა „...ერთე სიძე მითხარით, სიძე, რომ ლოთიანათ თავში ჩავაფარო!“ — იგი შუათახში გამოტოლი იდგა და თანაც ზევით აფხორილი, ინდაური აფრენას რომ დააპირებო ზოლმე — სწორედ ისე, პირველი ლალი ამიღლი უკრთოდა, თველები ანთებულს ჰქონდა და მარჯვენა ხელი მაღლა აზიდული, ვითომ და „ჩასაფარებლად“. — და როცა პასუხად ეტყოდნენ — დიდი შეძლებული ქართველი კნიაზიო — მისი სანახაობა ანაზ-

დუღად იცვლებოდა — ინდაურს „აღმდურენა“ წაუხდა, ტანი ვერ აეზიდა, და ფრთები ჩამოუვარდა — ფიგურა კითხვით ნიშნად გადაიქცეოდა, როგორც მოკაუჭებულ-დაბლებულში, სახეზე კი გაკვირვებაც და უნდობლობაც ერთსადამიანე დროს და თითქო მოიწვევებელი შიშიც — „ქართველი კნიაზი?“ — წამიერი პაუზა, თავის გაქნევა ოხუნჯური სერიოზულობით: „მაშ თავში ჩაფარება არ შეიძლება: ერთი ვინმე ტუტუცი ხანჯლიანი იქნება!“

ან ის სცენა, ხანუმა რომ, სონას ნაცვლად, თავად ვანო ფანტაზიას ეჩვენება. სწორედ ეს სცენაა, რომ კომედიას ფარსის ანაზას სდებს. მაგრამ, ვანა ფარსის იერს არ ატარებს გენიოსი მოლიერის კომედიების მიერ სცენა?! თუნდაც აიღო „ეკვითო ავდემოფი“, სილაც მოახლე ვოვო (ტუანეტა) რამდენჯერმე ექიმად ევლინება ბატონს (არგანს) და იგი ვერც ერთხელ ვერ სცნობს თავის მოახლეს. ასეც ცაგარლის ეს სცენა გაცილებით უფრო ბუნებრივია და ზომიერი მოლიერისაზე. აბუეტი თავადის მოტყუება ავტორის მიერ შექმნილ მდგომარეობაში უფრო ჭკუასთან ახლოა, ვიდრე არგანისა მოლიერის კომედიასში. რაც შეეხება მდგომარეობის კომიზმის სიძლიერეს და სიტყვა-პასუხის სიმახვილეს, მაპატიოს დიდებული მოლიერის გენიანი, და აქ ძნელი სათქმელია, ვისკენ იხრება უპირატესობის სასწერის აბრა. ყოველ შემთხვევაში, აქ ვასო და ნატო შემოქმედების ისეთ მწვერვალს აღწევდნენ, რომელზედაც გენიოსნი თუ შესდგამდნენ ფეხს.

როდესაც ნატო-ხანუმა სონას მიერ დაწერილ და აკოფას მიერ ყურში ჩურჩულთ ნაკარნახევ ფრანგულ ან რუსულ სიტყვებს ამახინჯებდა („ილფე ბოტან“-ის მაგიერ „ილფე ბოხტან“-ს ამბობდა, ან ხანუმა რომ წაბებურტყუნებდა „პოფრან“... და ვეღარ ათავებდა სიტყვას, ხოლო ვასო-აკოფა რომ უჩურჩულებდა — „ცუცკი“, შე ოჯახდასაქცევო, — აი, ამ დროს ვასოს სახის გამომეტყველება რომ გენახათ... ან რას დაინახავდით, როდესაც სიცილისაგან თვალები ცრემლით სავსე გექნებოდათ... თვალეში შიში — იმნი არ გაგვიგონო, სახეზე კი და შთელ არსებაში ავარდნილი თავწყვეტილი სიცი-

ლის შეკავება — საკვირველი ხმაშეწყობილობით თავსდებოდა ამ ერთ ადამიანში.

აი, ახლაც, როცა ამ სიტყვებს ვიშინებდით, ფიციებით, სიცილი ვერ შემოიკავებია, ამ გადამრეც სცენას რომ წარმოვიდგენ, და ჩემი კალამი უცნაურ ნახტომებს აკეთებს. ვასო-ცარი კიდეც რა არის! უშუკველია, ჩვენი საყვარელი არტისტები ამ ისედაც სასაცილო სცენას თავიანთი შემოქმედების მარალით და პილიბლით მეტისმეტად ჭარბად აზავებდნენ (მაგალითად, „ცუცკი“ მათი მოგონილი იყო, ავტორს იგი არა აქვს), ასე რომ საკმაოდ ცხარე საჭმელი გამოდიოდა, ლიხის მთის იქით რომ იციან, იმის მსგავსი. მაგრამ, როგორც ამ ლიხისიქითურ სურნელოვან საჭმელს ხარბად სჭამ, იმიტომ რომ მეტად გემრიელია და ჭამის დროს სიცხარეს ვერ ამჩნევ, — სწორედ ასევე მაყურებელიც სტკებულა ვასოს და ნატოს ჭარბსურნელოვანი თამაშობით. თვით ის იშვიათი პედანტი მაყურებელიც კი, რომელიც მხატვრული ზომიერების გრძნობის ოდნავ დარღვევას არავის აპატიებდა, აქ თითქო ვერც კი ამჩნევდა ამ დარღვევას, იმდენად მომხიბლავი იყო ეს რაღაც უცნაური მადლით მოსილი სიჭარბე ფერადებისა.

აქ უნებურად ერთი შედარება მეკვიატება მუსიკალურ სფეროდან. ამბობენ, შესანიშნავი ტენორი ანჯელო მახინი ვერდის ცნობილი სიმღერის „ლა-დონა მოზილე“-ს („რიგოლეტო“-ში) ერთ ადვალს თავისებურად მღეროდაო, — ტენორის რაღაც ჩუქურთმოვანი ნაწილაკი შეჰქონდა, რაც ნოტებში არ იყო. ვერდიმ რომ მახინი მოისმინა, უთხრა თურმე მას — თქვენ ისე არა მღერით, როგორც მე მაქვს დაწერილი, მაგრამ თქვენი უკეთესად გამოდისო. ამიტომ შეგიძლიანთ, სიმღერის ეს ადვალი თქვენებურად იმღეროთ ხოლმეო. ხოლო ეს იმას არა ნიშნავს, რომ ვერდი სხვა მომღერალსაც მისცემდა ასეთი თანაავტორობის უფლებას.

აქედან ის დასკვნა გამოიყვან, რომ რასაც მაყურებელი, განვითარებული გემოს პატრონი, რასაკვირველია, ნატოს და ვასოს გალალეულ შემოქმედებაში ფერადთა სიჭარბეს ხედავდა, რაც მას თითქო ატკობდა კიდევ თავისი მხატვრულობით, — იმას სხვა

არტიტებს ვალაღებდა კი არა — „გადამლაშებად“ ჩაუთვლიდა და უთვლიდა კიდევ.

განეაგრძო კვლავ ვასოს ნიჭის ყველა უამრავი გამოხსივების აღწერა, თუ ნათქვამზე გაეჩერდე?

რომ განეაგრძო, ვიმეორებ, უშველებელი წიგნის დაწერაა საჭირო. რამდენი მშვენიერი მიზანსცენა, რამდენი მრავალმეტყველი ინტონაცია, რამდენი მიმიკური ოქროპირობა სახისა ამა თუ იმ სულთაძერის გამოსახტავად შეიძლება ამ უფლოსი თუნდაც იმავე აკოფას როლში, იქნება, უკვე აწერილზე უფრო ძლიერიც და უფრო მნიშვნელოვანიც მსახიობის შემოქმედების დასახასიათებლად? მოგონებანი ტალღასავით მაწვეებიან, მაგრამ დრო და ადგილი? წინ კი ტიპების მთელი გალერია გვიდგას: მარტო ერთი „ძუნწის“ აწერა მოინდომებდა ათეულ გვერდს. ერთი ჩვენი გამოჩენილი მსახიობის აზრით, ვასო სწორედ ამ პიესაში ტრაგიკულ პათოსამდე აღწევდა. მე თანახმა არა ვარ. თუ იყო აქ რაიმე პათოსი, ეს — უდიდესი კომიზმის პათოსი იყო, თუ შეიძლება ასე ითქვას. სრულიად ხელშეუხებლად გვრჩება ისეთი სახეები, როგორც არის გიჟი „დაქცეული ოჯახი“, მანუთიანი და სტეფან მაკარიჩი („ციმბირელი“), აგეტიქა („რაც გინახავს — ველარ ნახავ“), მიკირტუმა („გაყრა“), სარქისა („დავა“), ოსეფა („მათიკო“), საქუა („მსხვერპლი“), მედროვე („მელანის ოინები“) და მრავალი სხვა. გავსოვდეთ, თვითელი ეს სახე მონუმენტალური ქანდაკებაა, ვასოს მიერ ნახულავი. მოდი და ასწერე! ხუმრობა საქმეა? აი, მაგალითად, ოსეფა და საქუა. ორივე სოფლის მიკიტანია. ერთი (ოსეფა) — ძველი დროისა, მეორე (საქუა) — ცხრასიაინი წლებისა. რა დიდი განსხვავებაა ვასოს წარმოსახვით მათ და დანარჩენ ტიპებს შორის! და თვით მათ შორისაც... ან, კიდევ, მედროვე. ის რომ კისერთან საყელოში ჩაყოფილი შოლტის ტარით ზურგს იფხანდა ხოლმე — გასაგებებელი იყო; ერთსადაიმავე დროს ტარის ჩატარებაზე დაძაბული სახე, დაბრეცილი ტუჩები და თან უზომო სიამოვნება ფხანისაგან. აი, ხედავთ? კინაღამ სულმა არ წამძლია! კინაღამ დაეიწყე! მარტო

ოსეფა რაღა ღირს — თავისი საკვირველი „არტიტიტური“ და დამტერული „ქაქური რუსულით“ ის რომ იტყოდნენ „ნადა, ღვარით, ელო პულით!“... მაგრამ დადექ კალამო, თორემ ვინ იცის, სად ვაღამ ჩხავე?!

ხოლო ჩემს საქმეს გათავებულად არა ვთვლი. ვასოს რეპერტუარი, როგორც მკითხველს ეხსომება, ორ კატეგორიად გაყავი — ჩვენი საყოფაცხოვრებო პიესების ციკლზე და რუსულ-ევროპული პიესების ციკლზე. ამ უკანასკნელზე ჯერ-ჯერობით არა მითქვამს რა. ეს კი მთელი ერთი მხარეა მისი არტიტული შემოქმედებისა.

ყოველივე შემონათქვამით, რაც კი ჩემმა ძალონემ შემიძლება, ვცადე სცენიური პორტრეტის ვიწრო ფარგლებში დამენატა ვასოს არტიტული სახე, როგორც იგი ჩემს წარმოდგენაში აღბეჭდილა. ეს წარმოდგენა კი გვიხატავს ვასოს უდიდეს შემოქმედად, რომელიც გენიოსობის მწვერვალამდე ამაღლებულა. გავსოვდეს, რომ ეს არის მხოლოდ ერთი მხარე ამ შემოქმედებისა.

საინტერესოა ახლა, ემატება რაიმე თუ არა ამ წარმოდგენას, როდესაც მეორე მხარესაც ზედ შევაკეცავთ?

ჩემის ღრმა რწმენით, არა ემატება რა.

ახლა, დავივიწყოთ ერთის წამით, რომ ვასო თავისთავად დიდებული არტიტია თავისი შემოქმედებით ჩვენს საყოფაცხოვრებო რეპერტუარში და წარმოვიდგინოთ იგი მარტო რუსულ-ევროპული რეპერტუარის მიხედვით.

სხვისა არ ვიცი და სრულიად პირუთენილად და გულდაჯერებით ვამბობ, ვასო, რასაკვირველია, ის სათაყვანებელი ვასო არ იქნებოდა, როგორც ჩემს წარმოდგენაშია ახლა. მაშინ იგი იქნებოდა მხოლოდ დიდი კომიკური ნიჭის პატრონი, რომლის შემოქმედებაც მის დიდ ნიჭამდე ვერ ამაღლდა. იგი იქნებოდა ძალიან კარგი არტიტი კომიკურ როლებში და ამას იქით ჩემი შეფასება არ წავიღოდა. მაშინ ვერ ვიტყოდი, რომ ვასომ შექმნა ჩემი მხატვრული მეხსიერებიდან ამოუშლელი სახეები, რომელთა გავსენებაც ახლაც გამოუთქმელ სიამოვნებას მაგრძნობ

ინებს, თითქო ჩემს საყვარელ არტისტს
კოცხლივ ვხედავდე.

ვინ ამბობს, ვასო, შესანიშნავი იყო მსუ-
სეპ კომედიებსა და ვოდვეილებში (რუსულ-
რომაულს ვკლუხსობ), ყოველთვის შეუ-
წყვეტელ სიცილსა და მხიარულებას იწვევ-
და. მაგრამ გადმოქართულებულ კომედიებსა
და ვოდვეილებში უფრო შესანიშნავი იყო.
ვეილოთ მისი გიმნაზიელი საბა ყლაპიაშვი-
ლი, რომელზედაც პირველ პორტრეტში ვამ-
სობდი — ისე ამოქნარებდა-მეთქი, რომ... და
აი ვთქვი, როგორ ამოქნარებდა. ახლა გეტ-
ვით, ისე გულიანად ამოქნარებდა, რომ მე
და შეიძლება, ბევრ სხვასაც მოქნარებისაგან
აბა მოვგეტყვა. ავილოთ მისი სემინარიელი-
დარმაცვეტი ქარხლაძე („აღლუმი“), მისი აქ-
ტიორი („არც აქეთ—არც იქით“), ოტელოს
თამაშობას რომ აპირებს. მაგრამ ყოველივე
ეს ხომ ის არ არის, რაც ზევით ვნახეთ. ეს
ხომ მხოლოდ ის სახეებია, რომლებიც ვაცი-
ნებენ და გამხიარულებენ ნახევარსაათის გან-
მავლობაში და ამის შემდეგ შენს მეხსიერე-
სში ბინდ-ბუნდით რჩებიან, როგორც მო-
წყვრებულად ნაამბობი ანეკდოტი. აქ ხომ ის
არ არის, რასაც ვანიციდი, როცა წარმოიდ-
გენ არტისტის მიერ შექმნილ ამა თუ იმ გა-
მოყვითლ და მონუმენტალურ სახეს, რომე-
ლიც ისეა შეუქრილი შენს არსებაში, რო-
გორც რაიმე დიდი აზრი, იდეა და რომელიც
გაფიქრებს და გაღელვებს არტისტის შემო-
ქმედების საიდუმლოებაზე.

აი, ამ თვალსაზრისით რომ ვუღებებით რუ-
სულ-ევროპულ კლასიკურ რეპერტუარში ვა-
სოს მიერ განსახიერებულ პერსონაჟებს, ვხე-
დავთ — მე, ყოველ შემთხვევაში, რომ აქ
იგი ის დიდი ვასო არ არის, როგორც ქარ-
თულ საყოფაცხოვრებო პიესებში.

არც ხლესტაკოვს, არც გოროდნიჩის („რე-
ვიზორი“), არც ფამუსოვს („ნაი ჭკუისაგან“)
ვასოს წარმოსახვით არ დაუტოვებიათ ჩემში
იმის ნათალი შთაბეჭდილებაც კი, რაც მას
მოუხდენია რომელსავე ქართულ საყოფა-
ცხოვრებო პიესაში. იგივე მდიდარი მიმიკა,
იგივე მეტყველი ინტონაცია და ყოველივე
ეს შესანიშნავი კომიზმით მოსევადებული,
მაგრამ... ყოველთვის რაღაც აკლდა და ეს
„რაღაც“ თითქო მთავარი იყო. არა სჩანდა
მისი არტისტული თავისთავადობა, მისი მხა-

ტვრული ინდივიდუალობა... არა სჩანდა ეს
რაღაცა, რაც გათქმევინებდათ: „აი, ეს მსუ-
სეპ ვასოს შეუძლიან, სხვა ვერ იზამს, ვერ
და თუ იზამს — ეს იქნება მხოლოდ შეთა-
ლი ანარეკლი ვასოს მიერ შექმნილი სახისა“.
რასაკვირველია, ვასო რომ იტყოდა ხოლმე
გოროდნიჩის პირით „...ვხედავ მხოლოდ ლო-
რის ღინგებს!“ (ვასოსებურად — დ-ი-ი-ი-ნ-
გებს, ვანსაკუთრებული მახვილის დასმით
„ინ“-ზე) და თანაც ტუჩებით მართლაც რა-
ღაც ღინგის მსგავს ფიგურას გააყეთებდა —
ეს ჰომერულ ხარხარს იწვევდა, მაგრამ, სა-
მაგიეროდ, მთელ ამ შესანიშნავ მონოლოგში
ვასოს არა ჰქონდა ის ძლიერი პათოსი,
ურთმლისოდაც გოროდნიჩის ტრაგიკული
მდგომარეობა კომიკურ ვითარებაში შეუძ-
ლებელია წარმოისახოს სითანადო ექსპრე-
სიით.

რუსულ რეპერტუარში, ჩემის აზრით, საუ-
კეთესო სახე, ვასომ რომ მოგვცა — აქტიორი
შმაგაა ოსტროვსკის მელოდრამაში „უღანა-
შაულოდ დასჯილი“. მაგრამ ვასოს იშვია-
თი ნიჭისთვის ამ ჩვეულებრივი კომიკური
პერსონაჟის როლის დაძლევა ჰერკულესისა-
თვის ბაღდის მორევნას უდრის.

ევროპულ კლასიკურ რეპერტუარში აღსა-
ნიშნავია მოლიერის ორი სახე: არგანი „ეპი-
ვით ავადმყოფში“ და ორგანი „ტარტიუფ-
ში“. თანა ამ ორივე როლს იშვიათი კომიზ-
მით თამაშობდა. ვისაც იგი უნახავს ამ რო-
ლებში, ყველას კარგად ეხსოვება, რა საკ-
ვირველის ინტონაციით ამბობდა იგი სიტყ-
ვას „ოყნა“ — „ეპივით ავადმყოფში“ და „საწ-
ყალი კაცი!“ — ტარტიუფში. შესანიშნავი იყო
ავრეთვე მიმიკური სცენა, როდესაც იგი —
ორგანი, — მაგიდისქვეშ დამალული, ყურს
უღებებს ტარტიუფის გამიჯნურებას თავის
(ორგანის) ცოლთან. ეს სიტყვები და ეს მი-
მიკური სცენა ერთსულოვან და ხანგრძლივ
სიცილს იწვევდა მაყურებელთა შორის. იგი-
თის სიტყვებით, ამ ორი პერსონაჟისაგან
ჰქმნიდა ორ მეტად სასაცილო და გონებით
საცოდავ ადამიანებს. მაგრამ მთავარი კი,
რაც მათი დამახასიათებელია, ვასოს მხედვე-
ლობიდან გამოეპარა. სახელდობრ ის, რომ
პირველი (არგანი) მანიაკია და მეორე —
უზომოდ გულუბრყველო ადამიანი. ხასიათის
სწორედ ამ ორი ნიშანდობლივ თვისებისა-

გან წარმოსდგება მათი ტრავიკულ-კომიკური მდგომარეობა.

რა მიზეზია, რომ ვასოსთანა შემძლებელ არტისტს ეს სახეები გამოუდიოდა მხოლოდ კომიკურ პერსონაჟებად და არა გამოკვეთილ, მკვირივად ჩამოქნილ ხასიათებად, ტიპებად. განა აკლდა რამე საამისოდ? არაფერი აკლდა ერთის მეტი: როლის დამუშავება, როლის შეინიშნებამდე შესწავლა და ამით ხასიათის მთავარ თვისებათა შიგნება. ამის მეტი არა იყო რა საჭირო იმისათვის, რათა ამ სფეროშიაც მოეცა მას ისეთივე საკვირველი ქმნილებანი, როგორც მოგვცა ქართულ რეპერტუარში.

თუ თილისმური უმრეტი ინტუიციის მეოხებით იგი ჰქმნიდა დაუფიქვარ, მარადიულ სახეებს და ამ სახეების წარმოსახვის ტრადიციის სხეებისთვის სახელმძღვანელოდ, და ისიც იმპროვიზატორულად—ამაში მას ხელს უწყობდა, სხვათა შორის, ის გარემოებაც, რომ აქ იგი ეგრედწოდებულ „მშობლიურ სტიქიონში“ იყო. ეს ხასიათები მან აპრიორულად და შეუცნობლად იცოდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას. ისინი მის სისხლში, მის ნერვებში ისხდნენ და როლისათვის ერთი თვალის გადავლებით მისი მგზნებარე ფანტაზია თვალნათლივად წარმოიდგენდა მათ, ხოლო წარმოსახვის დიდი უნარი ანაზღიეულად სისხლით და ხორციით ჰმოსავდა ამ წარმოდგენას.

ხოლო ყოველივე ეს საკმარისი არ იყო მაშინ, როდესაც არტისტს უცხო სტიქიონში უხდებოდა ტრიალი. აქ საჭირო იყო აუცილებლად დისკურსიული მიდგომა როლები-სადმი, სიგრძე-სიგანით მათი შესწავლა და დეტალების წინასწარი დამუშავება. და მხოლოდ ვასოს დიდებული ნიჭის წყალობით იყო, რომ აქაც იგი მარცხს არ განიცდიდა და იძლეოდა თუ არა მთლიან, მონუმენტალურ ხასიათებს, გარეგნულად მაინც საინტერესო პერსონაჟებს.

აი, რატომ გავბედე და ვთქვი დასაწყისში, რომ ვასოს არ გამოუვლენია-მეთქი, თავისი პირდაპირი სასწაულებრივი ნიჭის ნახევარიც კი.

ამით ვათავებ. და იმედს არა ვკარავ, რომ იმ რამდენიმე ანასახით, რასაც მკითხველი აქა ნახავს, იგი თვით თავისი მხატვრული ალლოთი შეაყვებს ჩემს ნათქვამს და, შეიძლება, უფრო ცოცხლად წარმოიდგენს ვასოს უკვდავ სახეს, როგორც დიდბუნებოვანი და სცენის სრულყოფილი ოსტატისას. ხოლო თუ ჩემი ცდა უნაყოფო გამოდგა, სულერთია, რაც უნდა ბევრი ვწერო — ამოდ დაეშვრები.

სამწუხაროდ, საქართველოს გასაბჭოებამ ვასოს იმ დროს მოუსწრო, როდესაც იგი უკვე თითქმის ხელადებული იყო სცენაზე, მით უფრო, რომ ქართული თეატრი იმ დროს არ კი არსებობდა, არამედ სულსა ჰლევა. იმ დროს ვასო თუ კიდევ გამოდიოდა სცენაზე, ძალიან იშვიათად და ისიც შემთხვევით წარმოდგენებში.

საბჭოთა ხელისუფლებამ დიდად დააფასა მისი შესანიშნავი ღვაწლი და დამსახურება ჩვენი ქვეყნის წინაშე. ის იყო პირველი ქართველი მსახიობი, რომელსაც მიენიჭა სახალხო არტისტის მაღალი წოდება. მას გაუმართეს ბრწყინვალე იუბილე, რომელშიც მხურვალე მონაწილეობა მიიღო საბჭოთა მთავრობამ და მთელმა საბჭოთა საზოგადოებრიობამ. იგი საცხებით უზრუნველყოფილი იქნა მატერიალურად.

ვასო გარდაიცვალა 1926 წელს და დასაფლავებულია, სახელმწიფო ხარჯით, მთაწმინდის ბანთეონში, სადაც დაკრძალულ არიან სხვა ჩვენი დიდი საზოგადო მოღვაწენი. თავის თანასწოროთა შორის ვასომ ჰპოვა აქ საუკუნო განსასვენებელი, ხოლო ყოველი ქართველის გულში — *სოგნა მარადიული.

ერმოლოვა

1870 წლის 30 იანვარს მოსკოვის მცირე თეატრში დანიშნული იყო ცნობილი მსახიობი ქალის ნადეჟდა მედვედევას ბენეფისი. უნდა წასულიყო ლესინგის დრამა „ემილია გალოტი“. მაგრამ გამოიჩვენა, რომ მთავარი როლის, ემილია გალოტის, შემსრულებელი მსახიობი — ქალი გლიკერია ფედოტოვა ავად გახდა. ბენეფისის გადადება შეუძლებელი იყო. მოსკოვში იმ დროს არსებობდა ეგრეთწოდებული საბალეტო-თეატრალური სასწავლებელი, სადაც საბალეტო ვარჯიშობას უფრო მეტ ყურადღებას აქცევდნენ, ვიდრე დრამატულ ხელოვნებას. ნადეჟდა მედვედევამ ამ სასწავლებელში გამოაჩინა ერთერთი 16 წლის გოგონა და მისცა ხელში როლი, თანაც უბრძანა ერთ ღამეში შეესწავლა იგი. აი როგორ აგვიწერს თვითონ ნ. მედვედევა ამ გოგონას პირველ დებიუტს მცირე თეატრის სცენაზე.

როდესაც იგი კლასიკიდან სცენაზე გამოვიდა და თავისი დაბალი, გულშეკრდიდან ამოხეთქილი ხმით, რომელშიაც აღელვების ცრემლებს გამოჩნდებიდა, მხოლოდ პირველი სიტყვები წარმოთქვა, — ტანში ფრუანტელმა დამიარა. აქ იყო რაღაც განსაკუთრებული, ერთბაშად გამოჩნდა უდიდესი სცენიური ტემპერამენტი. ბევრი იყო ძალიან ცუდიც, — არასწორად გაგებულნი და უღამაზო, განსაკუთრებით ქისტები. ხელები სრულიად არ ემოჩინებოდნენ მას. მაგრამ იყო მთავარი — ნიჭი, ძალა. და მაშინვე მივხვდები, რომ ბედმა ნამდვილ მსახიობს შემახვედრა“.

ეს 16 წლის გოგონა იყო მარიამ ნიკოლოზის-ასული ერმოლოვა.. თვითონ ერმოლოვა ასე გვიამბობს თავის პირველი დებიუტის ამბავს:

„კარგა მცირე თეატრისაკენ!“ ბოხი ხმით დაივიწყა შევიცარა. გული შემოკუმშდა. ათრთოლებული, ბორძიკით გავეშურე ჩასაცემლად. ეს იყო 30 იანვარს 1870 წელს. ჩემი პირველი დებიუტი ტრაგედია „ემილია გალოტი“. ბავშობიდანვე მუდამ თეატრზე ვოცნებობდი, ახა როგორ შეიძლებოდა სხვანაირად მოვექცეულიყა-



ერმოლოვა

წინაბი

„ლალიტი“

ვი, როდესაც ჯერ კიდევ სამი წლისა ვიყავი და უკვე მამის გვერდით ვიჯდოდი მოკარნახის ჯიხურში. სახლში ჩემი საყვარელი დროს ტარება „თეატრობანას“ თამაში იყო. ჩემიკეტბოდი სადმე ოთახში, მუხლებზე დავეცემოდი, ხელებს ვიმტრევდი. ვოდევლით არასდროს არ ვიყავი გატაცებული, ეს არ იყო საჩემო, მე მიყვარდა დრამები, ისიც მეტად მგრძნობიარე. თუმცა ძალიან შეწუხებული ვიყავი სკოლაში, სადაც ცუკვას მასწავლებლდნენ, მაგრამ არასდროს არ მტოვებდა აზრი, რომ ოდესღაც მსახიობი გახდებოდი, მაშინაც როცა ამაზე ფიქრით ამიკრძალეს. და აი რამდენიმე წლის შემდეგ აღსრულდა ჩემი სანუკვარი ოცნება. ჩემი პირველი დებიუტი უბრალო შემთხვევა იყო, ვთამაშობდი პირველი მსახიობის ავადმყოფობის გამო. ზედმეტია იმაზე ლაპარაკი, თუ რა შიშა გვრძნობ-

დი ამ ძნელი როლის რეპეტირების დროს. წინაით ხშირად წარმოვიდგენდი ხოლმე, თუ როგორ თამაზად გამოვალ სცენაზე და როგორ ტრიუმფით დავამთავრებ როლს. და როდესაც ეს სინამდვილედ იქცა, რწმენა დამეკარგა: ღმერთი! ვფიქრობდი ვერ ვაძლევდი, ერთხელ მივცდი თუ არ გამომიბახეს! ვიი, თუ ჩავფლავდი! გამოსვლის წინ ელოცულბოდი, ემორცობოდი და ვტროდი... არა! ჩემს სიკაცხელში არასოდეს დამავიწყდება ეს საშინელი და ამასთანვე სასიხარულო, სინეტრო წუთი... აი სამარინი ამთავრებს უკანასკნელ სიტყვებს... აი უკვე ვაიძინე... კიდევ რამდენიმე სიტყვა... და სცენაზე ვარ... ტაშმა წუთით შემაჩერა. არ ვხედავდი მყურბუღელს... თვალთ მოვკარი რაღაც ჰრვად ლაქას... უცებ ვიგრძენი, რომ პორცხეი გოგონა კი არა ვარ, არამედ მსახიობი... პირველი სცენა ჩატარდა, მე გავედი, ძლიერი ტაში და გამოძახება შემომესმა. არა მორცხვობისაგან, არამედ ბედნიერებისაგან ავანკალუბული გავედი თავის დასაკრებლად... ერთსულოვანი ტაში იყო; გავიქეცი კულისებში და ავგვითინდი. მილოცევენ; მკოცნიან! რა ბედნიერი ვიყავი იმ წუთში!.. ჩემი როლის ბოლო ნაწილი, ისევე ჩატარდა, როგორც დასაწყისი... ჩემი გულითადი იცნება ამირთულა... მე მსახიობი ვაგვდი!“

მარიამ ერმოლოვა დაიბადა მოსკოვში 3 ივლისს 1853 წელს თეატრალურ ოჯახში. მამა მისი ნიკოლოზ ერმოლოვი მცირე თეატრის მოკარნახე იყო. 1862 წელს მიაბარეს მარიამი საბალეტო სკოლაში, რომელიც იმ დროს ერთადერთი თეატრალური სასწავლებელი იყო მოსკოვში. დამატებითი სკოლა მაშინ არ არსებობდა და საჭიროების დროს ბალეტის მოწვევებს იყენებდნენ დრამატული როლების შესასრულებლად და ვინც ნიქს გამოიჩენდა, მას პირდაპირ ლებულობდნენ თეატრში. ერთხელ ერმოლოვას მამამ სთხოვა ცნობილ მსახიობ ი. სამარინს ემაცადინებინა მარიამთან. ეს იყო 1869 წელს. „არც კი ღირს მასთან მეცადინეობა! მისგან არაფერი გამოვაო“, სთქვა სამარინმა, როდესაც 15 წლის ერმოლოვა ნახა. „განა ეს მსახიობია?“, მაგრამ ერთი წელიც არ გასულა და ერმოლოვამ მთელი მოსკოვი გააკვირვა ზემო აღწერილი ბენეფისით. ნადეჟდა მედვედევა (1832 — 1899) გახდა ახალგაზრდა ერმოლოვას მფარველი. ერმოლოვა უდიდესი ტრაგიკული მსახიობი გახდა...

ერმოლოვას არ უყვარდა საბალეტო ვარჯიშობანი. სკოლიდან მას არავითარი ტექნი-

კა არ გამოუტანია. და თუ ახალგაზრდა ერმოლოვამ გაიმარჯვა თავის პირველ დებიუტში „ემილია გალოტ“-ში, ეს მხოლოდ შემთხვევითი ტომ, რომ გრძნობის, ტემპერამენტის სიძლიერემ დაწრილა ტექნიკის ნაკლოვანებაპრავ. შჩეპკინის მოწმობით: „აჩქარებულ აღზნებულ ლაბარაკში, როდესაც ემილია თავის დედას უამბობდა იმ შურსაცმოთელი დედნის ამბავს, რასაც იგი პრინცისაგან განიცდიდა, სცენა დაგვაფიწყაო“.

70-იანი წლები, როდესაც ერმოლოვას პირველად მოუხდა სცენაზე გამოსვლა, მეტად საინტერესო წლები იყო რუსულ საზოგადოებრივ-ლიტერატურულ ცხოვრებაში. „ხალხოსნური“ მოძრაობის ტალღა შესამჩნევად იჭრებოდა, როგორც ლიტერატურასა და ზუბლოციისტიკაში, ისე მხატვრობაშიც და თეატრშიც. ერმოლოვა გახდა ამ „ხალხოსნური“ მოძრაობის სცენიური გამომხატველი. ამ დროს ერმოლოვა ეცნობა ცნობილ თეატრალს და ლოპე დე ვეგას მთარგმნელს სერგეი იურიევს (1821 — 1888) და შექსპიროლოგს ნ. სტოროჟენკოს (1836 — 1906). უკანასკნელმა ერმოლოვას გააცნო ლესინგის „ჰამბურგის დრამატურგია“ და ტალმას წიგნი „Peflexion sur l'art the'atral“.

სერგეი იურიევი სპეციალურად ერმოლოვასათვის სთარგმნის ესპანელი დიდი დრამატურგის ლოპე დევეგას ხალხურ ტრაგიდიას „ცხვრის წყარო“-ს და 1876 წლის 7 მარტს 23 წლის ერმოლოვა სდგამს ამ ტრაგიდიას პირველად რუსულ სცენაზე თავის პირველ საბენეფისოდ. ეს იყო პირველი ნამდვილი ტრიუმფი ახალგაზრდა მსახიობისა. ეს თარიღი ცეცხლის ასოებით აღიბეჭდა არა მარტო ერმოლოვას შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში, არამედ რუსული თეატრის ისტორიაშიც. ერმოლოვას ტრაგიკულმა გენიამ ლაურენსიას როლის განსახიერებაში თავისი სცენიური ხელოვნების უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია. მაგრამ მოუესმინოთ ამ არაჩვეულებრივი სპექტაკლის მნახველებს, — ნ. სტოროჟენკოს თქმით:

„ამ სპექტაკლის დამსწრეთა მესიერებაში აქამდის დარჩა ღრმა, ამაღლებული შთაბეჭდილება, რომელიც პიესა და ერმოლოვას თამაშმა მოახდინეს. მესამე აქტის შესანიშნავ სცენაში, როდესაც გაფიქრებული, თმა გაწეწილი, სირცხვილისა და აღშფოთებისაგან ათრთოლებული

ლაურენსია გამობრბის მოედანზე და ძლიერ სიტყვით მოუწოდებს ხალხს გუბერნატორის წინააღმდეგი აჯანყებისაკენ, მაყურებელთა აღტაცებას საზღვარი არა ჰქონდა. ერმოლოვს თამაში ისეთ ტრაგიკულ ძალამდე არ აღიოდა არსად როგორც ლაურენსიას როლში, — იქნება იმიტომ, რომ ამ როლში მან სრულად გამოხატა ენებანი სიყვარული თავისუფლებისადმი და არანაკლებ ენებანი სიმძლვილი ტირანისადმი. ამით იყო აღსავსე ახალგაზრდა მსახიობი, თითქოს ელექტრონის ძაღი გაემა მსახიობსა და ათასობით მაყურებელს შორის და ისინიც ერთიან გრძნობაში შეერთდნენ...

...ეს ბენეფისი სავსებით განირჩეოდა სხვა მრავალი ბენეფისისაგან: იგი ახალგაზრდობის დღესასწაული იყო. ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, მისი მთავარი გმირები იყვნენ სტუდენტები, სტუდენტი ქალები და ტექნიკოსები."

ერთი კრიტიკოსის თქმით: „მცირე თეატრი ჯერ კიდევ შეპკინის დროიდან უნივერსიტეტის ბუნებრივი გაგრძელება იყო“.

ამ სპექტაკლის საზოგადოებრივ-პროგრესულ მნიშვნელობას ხაზს უსვამს ერთი სტუდენტის მოგონებაც:

„როდესაც ვათელილი, გაუპატიურებული ერმოლოვა მოუწოდებს ხალხს აჯანყებისაკენ, ჩვენ ქანდარაზე ვღრიალებდით და გულამოსკვნით ვტიროდით. დიად, ხალხი სტიროდა, ერთმანეთს ეხვეოდა... აჰა, ნამდვილი სიტყვა გავიგონეთ სცენიდანო. თეატრიდან გამოსვლის შემდეგ გერმანელთა ქუჩამდე ვმღეროდით „ymec“-ს (70-იან წლების რევოლ. ახალგაზრდობის საყვარელი სიმღერა — შ. ა.), ისე, რომ გოროდოვოები გზას გვითმობდნენ. აი ეს არის ნამდვილი შთაბეჭდილება, ეს არის ნამდვილი თეატრი“.

ეს სპექტაკლი გაბედული გამოწვევა იყო იმდროინდელი რუსული თეატრის აკადემიურ-ცრუქლასიკური ტრადიციების წინააღმდეგ. ამას კარგად მიხვდა პოლიცია და მეორე წარმოდგენის შემდეგ, როდესაც ს. იურიევის თქმით „თეატრი სავსე იყო ალგეაზილებით (იგულისხმე: პოლიციელები!) და მაყურებელი ძლივს იკავებდა გულში გრძნობებს“, პიესა „ცხვრის წყარო“ მოხსნილ იქნა რეპერტუარიდან და აიკრძალა.. ამის შემდეგ იგი აღარ დადგმულა მეფის რუსეთში და მხოლოდ ოქტომბრის რევოლუციის



ერმოლოვა

ჟანაღარიკი

„ორღენის ქალწული“

შემდეგ, პირველად აღადგინა „ცხვრის წყარო“ ჩვენმა თანამემამულემ გამოჩენილმა რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა კიევში. სწორედ ამ პიესით დაიწყო საბჭოთა ქართული თეატრის აღორძინებაც 1922 წლის 25 ნოემბერს თბილისში იმავე კოტე მარჯანიშვილის დადგმით.

თვითონ პიესის მთარგმნელი ს. იურიევი ალბათ არ მოელოდა სპექტაკლის ასეთ ტრიუმფს. იგი სწერდა ერმოლოვას: „გეტყობოდათ, რომ თქვენ ნამდვილად იყავით გაქვნილი იმ გრძნობით, რომელიც ლაურენსიას სტანჯავდა და რომელმაც აამაღლა იგი სტიქიური ძლიერების იმ ნოტამდე, რომელსაც ქვის ადამიანის გაცოცხლებაც კი შეუძლია“.

ვლ. ნემიროვიჩი-დანჩენკოს სიტყვით: „ერმოლოვა „ცხვრის წყაროს“ მქუხარე ტრიუმფის შემდეგ ახალგაზრდობის სათაყვანებელი მსახიობი გახდა. რევოლუციური ახალგაზრდობა მასში ხედავდა თავის ოცნებათა გაბედულ სცენიურ გამოხატველს და მისი გაჭირვების გულშემატკივარს. ერმოლოვას თეატრში მოჰქონდა თავისუფლების დროშა—იგი იყო თავისუფლების პოეტი რუსულ

სცენაზე. მას თავისი პათოსით დიდი გამარჯვებითი გავლენა ჰქონდა ახალგაზრდობაზე“.

ერმოლოვას შემდეგი გამარჯვება, მისი სცენიური შემოქმედების ეტაპი, გუცოკოვის „ჟურიელ აკოსტაში“ ივდიითის როლის შესრულება იყო 28 აპრილის 1878 წელს. თუ ლაურენსიას როლის განსახიერებაში ერმოლოვა გმირული რეალიზმის მწვერვალებს აღწევდა, ივდიითის როლში იგი იძლეოდა უფრო ლირიზმს, სინაზესა და მწუხარებას. მაგრამ აქაც, ისევე როგორც „ცხვრის წყაროში“, ქალური სიყვარულის სინაზე გმირულ მოქმედებაში გადაჰქონდა. ცნობილ ფრაზებში: „სტყუი, რაბინო“ და „დაბრუნდი, ურიელ“ ერმოლოვა მთელ მაყურებელთა დარბაზის ჩქუხარე ტაშს იწვევდა.

ამ ხანებში ერმოლოვას უსაყვარლესი პოეტი იყო ნეკრასოვი. ცნობილია, რომ ნეკრასოვის სიკვდილის შემდეგ (1877 წ.) ერმოლოვა გამოდიოდა კონცერტებზე, სადაც კითხულობდა მის ლექსებს. ერთერთ ასეთ კონცერტზე გამოვიდა ერმოლოვა ჟურნალ „Отечественные записки“-ს უკანასკნელი ნომრით ხელში და აღელვებით წაიკითხა ნეკრასოვის სიკვდილის გამო უცნობი ავტორის მიერ დაწერილი ლექსი:

Смогли поэта уста благородные
Плачьте гонимые, плачьте голодные,
Плачьте несчастные, сирые, бедные,
Сердце не бьется так много любившее
И беззаветной любви к ним учившее...

აქ ერმოლოვას ხმა მოსწყდა, ცრემლები ეცემოდნენ ჟურნალის ყდას. დიდი მსახიობი სამოქალაქო პანაშვიდს უხდიდა დიდ პოეტს...

1881 წელს ალექსანდრე მეორის მოკვლის შემდეგ რუსეთში დაიწყო რეაქციის მძვინვარება. რუსი ინტელიგენცია პესიმიზმში მოიკცა. გარშინი, ნადსონი ამის გამოხმატვლები იყვნენ. ამ დროს მცირე თეატრის სცენიდან მაინც ისმის ძლიერი ადამიანების გმირული სიტყვა, სწორედ ამ ხანებში ერმოლოვა ქმნის ერთერთ უძლიერეს სახეს ჟანა და არკისა შოლოვის „ორლეანის ქალწულში“ (1884 წ.) ჟანაში შეერთდნენ ივდიითისა და ლაურენსიას ლირიული და გმირული ხაზები. ეს იყო ერმოლოვას აპოთეოზი.

თვითონ ერმოლოვა ხშირად ამბობდა, რომ მხოლოდ ეს როლი შეასრულა მან კარგად. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ერმოლოვას სულ სამასამდე როლი უთამაშნია, დიდი მსახიობის ეს განცხადება უსათუოდ მის თავდაბლობად ჩაითვლება. სპექტაკლს დიდი სოციალური მნიშვნელობა ჰქონდა. მაყურებელს იტაცებდა ჟანას ძლიერი სიყვარული ტანჯული ხალხისადმი, რომელიც უცხოელი ოკუპანტების უღელქვეშ ვმინავდა. მაყურებელი იმ საშინელი რეაქციის დროს „ნამდვილად აღსდგა, ვაცოცხლდა, შეფრთხილდა, ზნეობრივად გაიზარდა, თითქოს მას გრძნეული ცოცხალი წყალი ასხურესო.“ იმ დროს, როდესაც ჟანას როლს სხვა მსახიობები მღერითი დეკლამაციის ხაზებში ატარებდნენ, ერმოლოვამ მისი შესრულება შესძლო განსაკვივრებელი უბრალობით, გრძნობების თავმოყრით და გმირული ნებისყოფის შეგჯუფებით. სწორედ ამ დროს დაიწერა კრამსკოის სურათი „უწუგეშო მწუხარება“ და ჩაიკოვსკის „მეხუთე სიმფონია“, სადაც გენიალური კომპოზიტორი ბედის წერას ებრძოდა.

მრავალი როლი შეასრულა ერმოლოვამ 50 წლის სცენიური მოღვაწეობის განმავლობაში (1870 — 1920). 16 როლი შექმნიდან მათში აღსანიშნავია ოფელია („ჰამლეტი“), იმოგენა („ციმბელინი“), ლედი ანა („რიჩარდ მესამე“), 5 როლი ვილერიდან: მარიამ სტუარტი, ლეიზა („ვილგაობა და სიყვარული“), ელისაბეტა („დონ კარლოსი“), 4-ლობე დე ევგასი (ლაურენსია, ესტრელა, ელვირა და სხვ.). ა. ოსტროვსკის ქალთა გულერიაში ერმოლოვამ 25 როლი ითამაშა. მიუხედავად იმისა, რომ ოსტროვსკის საყოფაცხოვრებო თეატრი ერმოლოვას ტრაგიკულად არ ეგუებოდა, მსახიობმა მაინც შექმნა რევოლუციამდელი რუსი ქალის ტიპი. ერთი კრიტიკოსის თქმით, „რუსული თეატრის ისტორია იცნობს ერმოლოვას ქალებს, ისევე როგორც რუსული პოეზიის ისტორია იცნობს ტურგენივის ქალებსო“. ყველაზე ახლოს უდგებოდა ერმოლოვას ამ აღელვებულ ტრაგიკულ გენიას კატერინა („შექა-ქუხილი“), ვინაიდან ერმოლოვას კატერინა საყოფაცხოვრებო გარემოცვიდან გადაჰყავდა ტანჯული ქალის განცდათა რომანტიულ

არეში. თვითონ. ა. ოსტროვსკი ძალიან აქეზდა ევლადიას როლის შესრულებას „ეს როლი მისი სრული გამარჯვება იყო“.

აღსანიშნავია, აგრეთვე ერმოლოვა იბსენის პიესებში: ფრუ ალვინგი („მოჩვენებანი“), ელა („ბორკმანი“); ფრანგული კლასიციზმის ცივი შედეგები „ფედრა“ ერმოლოვამ რომანტიულ ტრაგედიად აქცია. მაგრამ ჩვენთვის უფრო საინტერესოა ერმოლოვას გამოსვლა ა. სუმბათაშვილის „ღალატის“ პრემიერაზე 1903 წელს. ზეინაბის როლის შემქმნელი ერმოლოვა ამ პიესაში უნა დაუკისა და მარიამ სტიუარტის ხაზს აგრძელებდა. 1904 წ. „ღალატი“ პირველად დაიდგა თბილისში დიდი ტრიუმფით, ზეინაბის როლს ასრულებდა ჩვენი დიდი მსახიობი ეფემია მესხი.

მრავალ სხვა პიესებში თამაშობდა ერმოლოვა, ზოგჯერ საშუალო და დაბალ ხარისხოვან პიესებშიაც, მაგრამ ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს თქმით: „მისი ტალანტი იმდენად უფრო მდიდარი იყო იმ როლებზე, რომელთაც შეთავაზებდა ჩვენ შეგვეძლო მისთვის, რომ გვეგონა როლი ნაკერზე გაირღვეოდა, როდესაც იგი მას თავის გენიით აღავსებდა“..

ა. სუმბათაშვილი — იუჟენი ერმოლოვას შესახებ ამბობდა:

„ერმოლოვამ შექმნა თავისი ეპოქა... ერმოლოვას გენიამ ბევრი სინათლე შეიტანა რუსულ ცხოვრებაში... თეატრალობის და სიყალბის ნატამალიც არ ჩრდილავდა მის არტისტულ სახეს. იგი ნაციონალურია, ღრმა და ძლიერი თავისი სიმართლით. მრავალ იყო, არის და იქნება კარ-

გი მსახიობი მსოფლიოს ყველა სცენაზე, მაგრამ საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოპოვებას ვერცხვებდა. მხოლოდ იმით აქვთ, ვინც, თავისი ნიჭის გარდა, ღრმა და შეუწყვეტელ კავშირში არიან თავის ხალხთან, და რასაც არ უნდა თამაშობდნენ, მათი შემოქმედება ღრმა ფესვებით არის შეზრდილი მშობლიურ ნიადაგთან. ერმოლოვა ამას გრძნობდა გონებითა და გულით და აი ამიტომ იგი — ჩვენი დროის რუსული თეატრის დროშა“.

კ. სტანისლავსკი ყოველთვის ხაზს უსვამდა სამხატვრო თეატრის მექანიკურობის კავშირს ერმოლოვასთან:

„მცირე თეატრი გადაიქცა იმ ბერკეტად, რომელიც განაგებდა ჩვენი ცხოვრების სულიერი, ინტელექტუალური მხარეს... ერმოლოვა — ეს მთელი ეპოქა რუსული თეატრისათვის, ჩვენი თაობისათვის კი — ქალურობის, სიღამაზის, ძლიერების, პათოსის, გულწრფელი უბრალოების და თავმდაბლობის სიმბოლო... მას ჰქონდა გენიალური ალლო, ზემთავონებული ტემპერამენტი, დიდენერვიულობა, დაუშრეტელი სულიერი სიღრმე“.

ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო აღნიშნავს ერმოლოვას „განუწყვეტელ ყოფნას სამხატვრო თეატრში“, და მის „ზემთავონებული ძალის გავლენას სამხატვრო თეატრზე“.

1920 წელს საბჭოთა მთავრობამ ერმოლოვას გადაუხადა 50 წლის სასცენო მოღვაწეობის იუბილე და მან პირველმა მიიღო „რესპუბლიკის სახალხო არტისტის“ სახელწოდება.

ერმოლოვა გარდაიცვალა ღრმა მოხუცებულობაში 1928 წლის 12 მარტს მოსკოვში.

სახალხო მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე

იაკობ ივანეს-ძე ნიკოლაძე დაიბადა 1876 წ. ქ. ქუთაისში საკმაოდ შეძლებულ ოჯახში. მამა მისი, ივანე ცდილობდა ყველა პირობა შეექმნა იმისათვის, რომ მის შვილებს სათანადო განათლება მიეღოთ. ოჯახში ბავშვები საკმაოდ კულტურულ გარემოში იზრდებოდნენ. ივანეს ძმა იაკობი იმ დროის ერთერთი მოწინავე ადამიანი იყო: ცნობილი პუბლიცისტი, 60-იანი წლების საზოგადოებრივი მოღვაწე და ჩერნიშევსკის მეგობარი პეტერბურგის უნივერსიტეტში ყოფნის დროს „სტუდენტთა მღელვარების“ მონაწილე. რასაკვირველია, ასეთ ადამიანს არ შეიძლებოდა არ ემოქმედნა ბავშვებზე და მათ აღზრდაზე.

მაგრამ მომავალი მოქანდაკის აღზრდის საქმეში ყველაზე მეტი დამსახურება მის ძმას — ვასილს ეკუთვნის. ენერგიული, მოწინავე ადამიანი, იგი ვერ უძლებდა მანინდელი ქუთაისის ვიწრო და შეხუთულ ატმოსფეროს და ამ მეშინაური ჭიკაბიდან არა მარტო თავისი თავის დაღწევას სცდილობდა, არამედ ამაში სხვასაც ხელს უწყობდა. ბავშვობაში იაკობმა მთელი თავისი ცოდნა და განვითარება ვასილის დახმარებითა და ხელმძღვანელობით მიიღო. იაკობი ყოველთვის მაღლობით იხსენიებს ამ ადამიანს. ვასილმა შენიშნა, რომ იაკობი ხატვას ეტანება, უყიდა მას ფერადი ფანქრები და საღებავები და აუხსნა, თუ როგორ უნდა მათი ხმარება.

„ერთ დღეს, — მოგვითხრობს იაკობი, — ჩემი ძმის ოთახის კარი ღია დამხვდა. შევედი შიგ და დავინახე, რომ ოთახში მოღბერტი იდგა ტილოვადარული ჩაჩროთი, მის ახლოს პალიტრა და საღებავები ეყყო. მაგიდაზე შევამჩნიე ლამაზი ქურჭული მარწყვით... ძალიან მომინდა მისი გამოსახვა

ტილოზე. ავიღე ხელში ყალმები და შევეუდღე მუშაობას. ეს ჩემი პირველი ცდა იყო. ჩემმა შეუმჩნეველად ოთახში შემოვიდა ჩემი ძმა. მან დიდხანს უყურა ჩემს მუშაობას, მაგრამ არაფერი მითხრა, შემდეგ წყლის საღებავები და ხელოვნების შესახებ წიგნები ძომიტანა“.

ვასილი იაკობის პირველი მასწავლებელი იყო ხატვაში.

ოთხი წლისა იყო იაკობი, როდესაც მამა გარდაეცვალა. ამის შემდეგ ეს დიდი და მჭიდრო ოჯახი თითქმის სრულიად დაიშალა. უფროსი ძმები ბათომსა და თბილისს წავიდნენ სწავლის განსაგრძობად და სამუშაოს საშოვნელად. ერთი და-ძმა ავადმყოფობით გარდაეცვალა. ქუთაისში დედას მარტო იაკობი და მისი ძმა შერჩნენ. იწყება გაქირვების წლები.

იაკობი ქუთაისის გიმნაზიაში მიაბარეს. მაგრამ რუსული ენის უცოდინარობის გამო ის მალე სტოვეებს მას და იძულებული ხდება, რამდენიმე ხანს სწავლას თავი დაანებოს. იაკობი თავის ძმასთან ბათომში გადასახლდა. იქვე ის მოაწყვეს საოსტატო სასწავლებელში. აღსანიშნავია, რომ ამ სასწავლებელში ხატვის სწავლების საქმე კარგად იქნა დაყენებული ისე, რომ ბუნებით დაჯილდოებულ ბავშვს, ყველა საშუალებები მიეცა თავისი ნიჭის გამომჟღავნებისათვის. მალე მას მასწავლებლებმა და თანამხანაგებმა მეტ სახელად „ხატვარი“ უწოდეს.

სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ ერთი მასწავლებლის — კოტლიარევის რჩევითა და დახმარებით, იაკობი მოსკოვს მიემგზავრება და დიდი წვალეობით შედის სტროგანოვის სამხატვრო სასწავლებელში. აქ იაკობი პირველად სინჯავს თავის ძალას ქანდაკებაში.

სტროგანოვის სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ ცდილობს შევიდეს ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სკოლაში (Школа живописи, ваяния и зодчества). მაგრამ ამას ხელი შეუშალა იმ გარემოებამ, რომ ის... მდიდარი არ იყო. თავადმა ლეოვმა, რომელსაც ნიკოლაძემ მიმართა თხოვნით, როცა ვაიგო, რომ ნიკოლაძე მდიდარი არ არის, ასე უპასუხა; „თუ მდიდარი არა ხართ, უკეთესია, ვაჭრობას მოჰკიდოთ ხელი“. ამას დაემატა ისიც, რომ მოსკოვის ჰავა საზიანო აღმოჩნდა იაკობისათვის და 1895 იგი ოდესაში მიემგზავრება, სადაც შედის სამხატვრო სასწავლებელში ქანდაკების კლასში პროფ. იორინთან.

ორი წლის შემდეგ, 1897 წ., ნიკოლაძე სამხატვრო ასპარეზზე გამოდის თავისი პირველი დამოუკიდებელი ნაწარმოებით. ეს იყო ჩვენი ხალხის დიდი პოეტის შოთა რუსთაველის ქანდაკება, რომელიც გამოფენილ იქნა „სახვითი ხელოვნების წამქეზებელ საზოგადოების“ გამოფენაზე ქ. თბილისში, და რომელმაც კარგი შეფასება მიიღო მყურებლებისა და სპეციალისტებისაგან და სათანადოდ აღნიშნულ იქნა პრემიით.

შოთა რუსთაველის გამოსახვით ნიკოლაძემ თავიდანვე ხაზგასმით აღნიშნა, რომ თავისი შემოქმედება მან ხალხს მიუძღვნა. ერთ მიზანს ემსახურება იგი მთელი თავისი მოღვაწეობის განმავლობაში — შექმნას თავისი ხალხის დიდი ადამიანების სახეები. ბრძენის მნიშვნელოვან ნაწარმოებთა სია: შოთა რუსთაველი, ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, ვ. ნინოშვილი და ბოლოს, როდესაც მან ოსტატობისა და მხატვრული გამოიმსახველობის მწვერვალებს მიაღწია კაცობრიობის გენიოსები **ლენინი** და **სტალინი**.

სწავლის წყურვილით გამსჭვალული და მიღებული ცოდნით უკმაყოფილო ნიკოლაძე 1899 წ. პარიზს მიემგზავრება და Ecole de Beaux Arts-ში შედის. იმ დროს იქ ასწავლიდნენ ისეთი მხატვრები, როგორც არიან; —ტრომა, ბორნასი, ფალკოიერი და სხვ. ნიკოლაძე ამ უკანასკნელთან სწავლობს ქანდაკების კლასში და პარალელურად პრაქტიკაზე მუშაობს პროფ. მანეველიესთან. ამასთანავე იგი დაუღალავად მუშაობს თავის პატარა სახელოსნოში პორტრეტულ ქანდაკე-



ი. ნიკოლაძე

რუსთაველის ქანდაკება

ბებზე, კომპოზიციებზე და უპირველესად ყოვლისა მიზნად ისახავს ქანდაკებაში მუშაობისათვის საჭირო ტექნიკური ცოდნა-ჩვევების დაუფლებას.

1901 წ. ნიკოლაძე თბილისს ბრუნდება. თუმცა მას აქ დიდხანს გაჩერება არ უნდოდა, მაგრამ 1902 წ. გამოფენისათვის ნობელის პავლიონის გასაფორმებლად მიღებულია შეკვეთამ სრულიად შესცვალა მისი განზრახვა.

ამ გამოფენისათვის მან შეასრულა 2 ოთხ-ოთხ მეტრიანი ორელიეფური ფიგურა.

ამავე გამოფენის სამხატვრო ნაწილში გამოფენილ იქნა ნიკოლაძის რამდენიმე ქანდაკება. მათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ხეცსურის ბიუსტი. ეს პატარა ქანდაკება დიდი გამომეტყველებითა და გრძნობით არის შესრულებული; მკვეთრად გამოსახული არწივისებური პროფილი. თავის მძლავრი მობრუნება, ამაყი და მამაცი შეხედვა, ფარის მძლავრი მოქნევა კიდევ უფრო მეტად აცოცხლებს ქანდაკებას და აძ-

ლიერებს მოძრაობას. დეტალები მომბაზურებული არ არის. ყველა ელემენტი გაერთიანებულია ერთი მიზანდასახულობით ეს არის სიძლიერე და შეუღრკეკლობა.

ხეცუსურის ბიუსტი მეტად დამახასიათებელია ნიკოლაძის მთელი შემოქმედებისათვის. ყველა, ვინც კი იცნობს მის ნაშრომებს, აღნიშნავს, რომ ყველა მისი ქანდაკება ყოველთვის მთლიანი და მონუმენტალურია.

გამოფენა ნიკოლაძისათვის გამარჯვებით დამთავრდა. მას მიესაჯა ვერცხლის დიდი მედალი, მაგრამ ხელზე იგი მას ვერ ღებულობს. გამოფენის მომწყობებმა მედალში 35 მანეთი მოითხოვეს. ნიკოლაძეს კი ეს თანხა არ გააჩნდა. ეს ფაქტი ნათელი მაჩვენებელია ამ „მეცენატების“ ნამდვილი ზრახვებისა.

დაძაბულმა მუშაობამ ჯანი გაუტეხა იაკობს. 1903 წ. ზაფხულს ნიკოლაძე აბასთუმანში ატარებს, მაგრამ სწავლის წყურვილი მას მოსვენებას არ აძლევს და 1904 წ. იგი უკვე ფლორენციაშია, სადაც დიდი ენერჯით იწყებს იტალიის აღორძინების ხანის ხელოვნების საგანძურის შესწავლას.

ეს პერიოდი ფრიად მნიშვნელოვანია ნიკოლაძის მთელი შემოქმედებისათვის. აქედან იწყება ძიება შემოქმედების ახალი გზებისა. მაგრამ ნიკოლაძე ჯერ სავსეა წინააღმდეგობებით. მისი მხატვრული მსოფლმხედველობა ჯერ კიდევ ვერ გამოირკვა. ის ძიებაშია. „ამ ორმა ოსტატმა მიქელ-ანჯელომ და დონატელომ, თითქოს მხრებში მოშვილეს ხელი... და მიმაფრენდენ თავიანთ გზაზე... ვიფიქრე, ეს ორი ოსტატი ამწევეს და ისეთ გზაზე გამაქანებს, რომ შესაძლებელია ჩემი ფეხით სიარულის უნარი დავკარგო-მეთქი“.¹⁾ მაგრამ „ჩემს ფეხზე დადგომა ვამჯობინე“.²⁾ ნიკოლაძე თავისთვის ფრანგული სკოლის მოწაფედ სთვლის, მაგრამ ვერც იტალიის ხელოვნების განძიულს შორდება. საბოლოოდ ეს მას როდენთან მიიყვანს.

1) „წელიწადი როდენთან“. ი. ნიკოლაძე, „სახელგამი“, 1930 წ., გვ. 5.

2) იქვე გვ. 5.

3) იქვე გვ. 6.

1905 წ. ნიკოლაძე ისევ პარიზშია.

„პარიზს, რომ ჩამოვედი, რუსეთ-იაკონის ომი იყო, რომელსაც 1905 წ. რევოლუცია მოჰყვა. ამის გამო რუსეთიდან აღარც ფული მომდიოდა და ხანდახან აღარც ამბავი შენიდან“³⁾. რამდენიმე თვის შემდეგ მას დედის წერილი მისდის, სადაც ის იუწყება, რომ მას მატერიალური დახმარების არავითარი საშუალება არ გააჩნია.

ახლა ნიკოლაძემ არა მარტო უნდა ისწავლოს, არამედ ცხოვრების სახსარიც უნდა ეძებოს. მაგრამ „პარიზში 40.000-მდე სპეციალისტი მოქანდაკეა და 80.000 მხატვარი“.⁴⁾ და „მართლაც ვისთან უნდა მიხვიდე, რომ შენი ხელობით თავი იჩინო“. ლა იე სწორედ აქ გამოაშკარავდა ნიკოლაძის ის თავისებურება. რომელიც ვადამწყვეტი ვახდა მთელი მისი მომავალი შოღვაწეობისათვის. კარგი მოქანდაკისთვის საჭიროა ქანდაკების ყველა ტექნიკური საშუალების, როგორც არის ძერწვა, მარმარილოზე და ქვაზე მუშაობა, ბრინჯაო, თბამური და სხვ.—ცოდნა. სწორედ ამიტომ პარიზში მუშაობის დროს ის მთელ თავის ენერჯიასა და ყურადღებას ანდომებს ამ საქმეს. მანეგლიეს ატელიეში ნიკოლაძე სწავლობს მარმარილოზე მუშაობის ტექნიკას, თავის სახელოსნოში მუშაობს ქვასა და ალუბასტრზე.

აცქერდება ყველაფერს და ყველაფერ საჭიროს ითვისებს.

მაგრამ არამარტო ეს იყო მამოძრავებელი მისი ასეთი ენერჯიული მუშაობისა. „შევიციდი,—ამბობს იგი,—რომ საქართველოში დაბრუნების შემდეგ ამ დამხმარე ხელოსნების მკოდნე არავინ მეყოლებოდა, მე თვითონ ვსწავლობდი ყველაფერს, ვისწავლე მარმარილოზე მუშაობა, ალუბასტრის ჩამოსხმა და სხვ“.

ეს კიდევ ერთხელ გვიმტკიცებს იმას, თუ როგორ სერიოზულად ემზადებოდა ნიკოლაძე საქართველოში შემდგომი მოღვაწეობისათვის.

ასეთმა ცოდნამ და შეუპოვარმა მუშაობამ ძალიან შეუწყო ხელი მას ცხოვრების გზის გაკაფვაში.

ნიკოლაძე პარიზში ყოფნისას მონპარნასზე არსებულ რუს მხატვართა საზოგადოების

წევრი იყო. ერთ დროს ამ საზოგადოების თავმჯდომარედ განთქმული რუსი მეცნიერი მენჩიკოვი იყო. შემდეგ იგი შესცვალა ვ. ვ. გოლუბევმა, რომელიც აღმოსავლეთის ხელოვნების და, კერძოდ, ჩინეთის ხელოვნების კარგი მცოდნე იყო.

და სწორედ ამ გოლუბევისა გა მისი მუშაობის დახმარებით მოხვდა ნიკოლაძე როდენის სახელოსნოში.

როდენთან მუშაობის პერიოდი გადამწყვეტი იყო მოქანდაკის მთელი შემდგომი შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის. აქ ის საბოლოოდ ჩამოყალიბდა, როგორც ოსტატი და შემოქმედი. ახლა ის ამოცანად ისახავს ხელოვნების მწვერვალების მიღწევას ბუნების შესწავლისა და ოსტატობის დაუფლების გზით.

როდენთან მუშაობის დროს მისი ყურადღება იმაზეა მიქცეული, რომ კი არ დაემორჩილოს როდენს, არამედ შეისწავლოს და შეითვისოს მისი მუშაობის ტექნიკური მეთოდები.

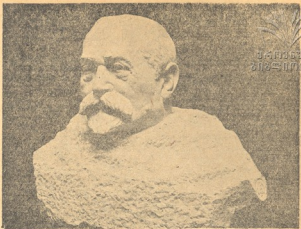
ამ მიზანს იგი ბრწყინვალედ აღწევს.

როდენის სახელოსნოში მოხვედრა, მით უმეტეს ახალგაზრდა მოქანდაკისათვის დიდ სიძნელეს წარმოადგენდა. როდენი ყოველთვის სცილდა ახალ მოსულს და, თუ ის სუსტი აღმოჩნდებოდა, როდენი მას არ აპატივებდა.

გამოსაცდელად როდენმა ნიკოლაძეს იოანე ნათლისმცემლის თავი მისცა მარმარილოზე გადასატანად. შედეგი როდენს მოეწონა. ეს დიდი გამარჯვება იყო. მას შემდეგ ნიკოლაძე როდენის თანამშრომელი ხდება და წლიწოდნე მეტს სცხოვრობს მასთან მედლოში.

საინტერესოა, რომ მარმარილოზე გადატანისას ნიკოლაძემ მთლიანად ორიგინალს არ მიჰბაძა. როდენს ეს ნამუშევარი, რომელიც მას ალბათ, ადრეული მოღვაწეობის დროს ჰქონდა ვაკეთებელი, შესრულებული იყო კლასიკურ ფორმებში. ნიკოლაძემ კი ის როდენის თანამედროვე სტილით შეასრულა, რაც, რასაკვირველია, ძნელი იყო და როდენის შემოქმედების კარგ ცოდნას, გაგებასა და დიდ ოსტატობას მოითხოვდა.

აი რას სწერს ამის შესახებ თვითონ ნიკოლაძე:



ნ. ნიკოლაძე ი. ჭავჭავაძის ბიუსტი

„ეფიქრობდი გამომენახა ისეთი, რამ, რითაც როდენს დავემტკიცებდი, რომ მე გავიგე მისი პრინციპები. სულ ის მახსოვდა, რომ მან მითხრა: მე ვერ ვნახე ისეთი მოქანდაკე, რომელსაც გაეგო ჩემი პრინციპებიო... გადაგწყვიტე ისე გამეკეთებინა იოანე ნათლისმცემლის თავი, როგორც ამას გააკეთებდა როდენი გუშინ. დავიწყე მუშაობა და 40 დღეში დავამთავრე. ვმუშაობდი როდენის ახალი პრინციპებით. ღრმა ადგილებს ვაკესებდი, მარმარილოს ვტოვებდი, ასე რომ სინათლე და რეფლექსები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ, თმაც დაეტოვებ ველური მარმარილოს ზოგადი მოხაზულობით!“¹⁾

ეს ამონაწერი ნათელი დამახასიათებელია იმისა თუ, რა ამოცანებს ისახავდა ნიკოლაძე როდენთან მუშაობის დროს.

მას შემდეგ ნიკოლაძე როდენის ბევრ დაკვეთას ასრულებს და ამასთანავე შემოქმედებითს მუშაობასაც ეწევა.

აღებულ დაკვეთებს შორის აღსანიშნავია ფრანგი მწერლის ბარბიე დორევილის ბიუსტზე მუშაობა. ამ დაკვეთის შესასრულებლად ნიკოლაძეს ოთხი ვარიანტის შესრულება მოუხდა განსვენებულის ნიღაბის, სხვადასხვა პორტრეტებისა და ცოცხალი ნატურის საშუალებით. წარმოდგენილი ვარიანტებიდან როდენმა ყველაზე მეტად უკანასკნელი მოიწონა, რომელიც შესრულებული იყო ახალ დოკუმენტებზე დაყრდნობით, რის გამოც მასში გამოსახულ იქნა მწერლის

¹⁾ „წელიწადი როდენთან“. გვ. 27 — 28.

მთელი რიგი ახალი დამახასიათებელი მხარეები.

ეს ქანდაკება დაიდგა მწერლის სამშობლო ქალაქ სენ-სოვერში.

ნიკოლაძეს უმუშავნია აგრეთვე რუსი მეცნიერის ვაბრიჩევსკის ნიღაბზეც.

როდენთან ყოფნისას ნიკოლაძეს ამერიკაში იწვევენ. მას, როგორც როდენის მოწაფეს, სთხოვენ ჩამოსვლას და ქანდაკების სწავლებას. ამ წინადადებაზე ნიკოლაძე უარს აცხადებს, ვინაიდან მის წინ სულ სხვა ამოცანები ისახება.

ის უკვე საკმაოდ გამაგრდა. ახლა საჭიროა სამშობლოში დაბრუნება და მთელი თავისი ცოდნისა და ძალღონის გამოყენება იმისათვის, რომ იქ ქანდაკების საქმე განვითარდეს. ამას ემატება ისიც, რომ მას დღიხანია იწვევენ იქ ი. ჭავჭავაძის ძეგლის დადგმისათვის ხელმძღვანელობის გასაწევად.

ამ ძეგლის პროექტი ნიკოლაძის მიერ იქნა შესრულებული და გამოფენილი იყო ერთერთ გამოფენაზე პარიზში.

1910 წლიდან ნიკოლაძე საქართველოშია. პარიზში ყოფნისას ნიკოლაძე თითქმის ყველა გამოფენაზე იღებს მონაწილეობას. მისი ქანდაკებები გამოფენილ იქნა Societe Nationale de Beaux Arts-ის სალონში, Salon d. Automne-ში და სხვა, ამ ქანდაკებებიდან აღსანიშნავია: „ჩრდილოეთის ქალიშვილი“ (მარმარილო), ნახსენები ი. ჭავჭავაძის ძეგლი (ბრინჯაო) და მთელი რიგი სხვა პორტრეტები და ეტიუდები, შესრულებული მარმარილოთი, თაბაშირით და სხვ.

თბილისში ნიკოლაძე 1910 წელს ჩამოდის. მაგრამ იქ, სადაც მას ეგონა, მის ხელოვნებას დაეხმარებოდნენ და წააქეზებდნენ გულგრილობა ჰპოვა. უარესიც—ყველა ცდილობდა დაემტკიცებინა მისთვის, რომ თავისი ხელოვნებით ის არასცნის ესაჭიროება. მეფის თვითმყობელობას სრულიად არა ჰქონდა სურვილი განეითარებინა ეროვნებათა კულტურა და ხელოვნება და მისთვის არაფერს არ წარმოადგენდა ახალგაზრდა ქართველი მოქანდაკე.

რადგან სხვა გზა არ იყო, ნიკოლაძე ხატვის მასწავლებლად შევიდა ერთერთ საშუალო სკოლაში. მალე ის ქანდაკებას ასწავ-

ლის აგრეთვე ფერწერისა და ქანდაკების სკოლაში.

მორალურად დაბეჩავებული მოწაფე-ტოვდება თავის სახელოსნოში და მხოლოდ ესკიზებსა და ეტიუდებზე მუშაობს. 11 წლის განმავლობაში ე. ი. 1910 წლიდან 1921 წლამდე მან მარტო ორი დიდი სა-მუშაო შეასრულა და ისინიც დადგმულ იქნენ მხოლოდ საქართველოს ვასაბუკების შემდეგ. ეს არი მწერლის ეგნატე ნინოშვილისა და პოეტი აკაკი წერეთლის ძეგლები.

მხოლოდ საქართველოს ვასაბუკების შემდეგ მიეცა ნიკოლაძეს ყველა საშუალება თავისი ცოდნისა და უნარიანობის გამოყენებისათვის. ფაქტიურად მხოლოდ ახლა იწყება მისი ნამდვილი შემოქმედებითი მოღვაწეობა. ის დაუღალავად მუშაობს. თავის მკრელითა და სტეკით უბასუხებს ის ყველა იმ მოთხოვნილებებს, რომელსაც ცხოვრება უყენებს. არც ერთ დიდ კონკურსს არ ჩაუვლია ისე, რომ მას მონაწილეობა არ მიეღო. ჩავედ გვაოცებს ის სიახლე, ის გონება-მახვილობა, რომელიც ჩანერგილია ამ ნაწარმოებებში.

მის ნაწარმოებთა სია სულ იზრდება და იზრდება. ნიკოლაძე მუშაობს ძეგლებზე, ბიუსტებზე, ბარელიეფებზე, გორელიეფებზე და ყოველთვის და ყველგან ის თავის სიმალლეზე სდგას.

ნიკოლაძე არასდროს არ ჩერდება ერთხელ შექმნილ სახეზე, შემდგომ ის ისევ უბრუნდება მას და ეძებს ახალ დამახასიათებელ თვისებებს, რომლებიც შეავსებდნენ მას, ათქმევინებდნენ სულ სხვა ახალ სიტყვას.

1921 წლიდან ნიკოლაძემ შეასრულა 50-ზე მეტი ნამუშევარი, მათ შორის 20 მარმარილოა. თაბაშირი, მარმარილო, ქვა, ბრინჯაო და მრავალი სხვა. ყველაფერი ეს წარმოადგენს იმ მასალას, რომლითაც მუშაობს ნიკოლაძე. მასალის შერჩევა არასდროს არ არის შემთხვევითი. ყოველი შესრულება გვაოცებს თავისი სიღრმითა და მოფიჭრებით. მაგალითად, ლენინის ძეგლის შესასრულებლად გამოცხადებული კონკურსისათვის ნიკოლაძემ წარმოადგინა პროექტი, რომელიც პირდაპირ განსაკვივრებელია თავისი დიდი განზრახვის მხრივ: ლენინი ჯებირზე სდგას და ხელის მძლავრი მოქნევით აღებს

რამს. ძლიერი ნიაღვარივით გადაისხმევა მაყურებელზე რევოლუციის დიადი მესაჰის მიერ განთავისუფლებულ მუშათა და გლეხთა შემქმნელი მისებია.

ნიკოლაძე სახეზე დიდხანს მუშაობს. თანდათანობით ესკიზიდან იზრდება ხელოვნების დიდი ნაწარმოები. ყველა ამას ისიც ემატება, რომ სიმპარესთან, სიმძლავრესთან და სიმყარესთან ერთად, ნიკოლაძის ნაწარმოებები ვაჟდენტოილა რალაც იღუმელი სითბოთი, ლირიკული, პოეტურია. ერთმა სიტყვა ნიკოლაძე პოეტი არისო. ის მართლაც პოეტია, მხოლოდ პოეტი-ლირიკოსი.

ნიკოლაძისათვის გამოსასახველი საგნის გარეგანი ფორმა არსებობს მხოლოდ, როგორც საშუალება შინაგანი შინაარსის გამომჟღავნებისათვის. მისი ნაწარმოები შიგნიდან სცოცხლობს. და ეს შიგნიით აცოცხლებს მკვდარ ქვას. ნიკოლაძე თავის მხატვრულ სახეს საფუძვლად უდებს პიროვნების გარკვეულ დამახასიათებელ მხარეს-მედგრობას, სიმტკიცეს, გამჭვრეტელობას და სხვ. და ეს არის ნაწარმოების ლეიტმოტივი.

მისი აკაკი—ეს პოეტია, რომელმაც ყველაფერი ხალხური შეითვისა და შეუისისხლხორცდა მას. მისი ზეშთავონებული სახე, რომელსაც ბლუჯა-ბლუჯად უხვად შემოპვლებია ჩარჩოდ ტალღისებური თმა ხალხური სიბრძნის, უმეშვეობისა და ახვანის იმარტივის განსახიერებაა.

შოთა რუსთაველი. ნიკოლაძის მიერ ამ თემაზე შესრულებული უკანასკნელი ნაწარმოები საუკეთესოა მის მიერ ყველა წინათ შესრულებულს შორის. თქვენ გიცქვრით პოეტის ლაზაზი, მედიდური სახე, ის წუთობრივი ზეშთავონებით არ აინთება. ეს არის პოეტი — მოაზროვნე.

ლენინი. ამ დიდებული ადამიანის სახე დიდი გამჟვალვითა და სიღრმით არის მოცემული. აქ ყველაფერი გამოითქმება გამჭვირავი ჭკვიანი თვალებით, რომლებიც გამომცდელად და მედგრად სჭვრეტენ მომავალს.

1922 წ. გადახდილ იქნა მოქანდაკის შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის 25 წლისთავის აღსანიშნავი იუბილე. ეს იყო სასიხარულო დღე არა მარტო ნიკოლაძისათვის არამედ მთელი ქართველი საზოგადოებისათვის. იუბილეს აღსანიშნავად

მას მიენიჭა სახალხო მოქანდაკის წოდება და აუშენეს სახელოსნო.

მხოლოდ საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ ასრულდა ქართული ხელოვნების ყველა მოწინავე ადამიანის ნატვრა—თბილისში დაარსდა სამხატვრო აკადემია. რასაკვირველია, აკადემიის ერთი ორგანიზატორთაგანი და ხელმძღვანელთაგანი არის იაკობ ნიკოლაძე. იგი დღემდე დაულალავად ეწევა მუშაობას საბჭოთა ხელოვნების ახალი კადრების აღზრდის დარგში. საქართველოში თითქმის არ არის არც ერთი მოქანდაკე, რომელსაც არ უსწავლია ნიკოლაძესთან არ უმუშავნია მისი ხელმძღვანელობით, ამჟამად ნიკოლაძე ქანდაკების ფაკულტეტისა და კათედრის გამგეა და აკადემიის პროფესორი.

ნიკოლაძის მიერ განვლილი გზა 1921 წლიდან დღემდე—ეს არის გზა მისი შემოქმედებითი გამარჯვებებისა.

მისი ნაწარმოებებიდან ყველაზე უკეთესია ორი ბარელიეფი შესრულებული მარქს-ენგელს-ლენინის ინსტიტუტისათვის თბილისში და ქანდაკებები, რომლებიც გამოსახავენ აზნაუგ სტალინს.

უკანასკნელთაგან ყველაზე საინტერესოა ერთი მეტრის სიმაღლის ქანდაკება, საკონკურსოდ შესრულებული. მასში გამოისახება მთელი ის სიმტკიცე, მედგრობა და შეუპოვრობა, რომელიც ამ დიდ ადამიანს ახასიათებს.

ეს ნამუშევრები ნიკოლაძის მთელი შემოქმედების შემაჯამებელი და ახალი გზების მაჩვენებელია.

გამარჯვებულია ნიკოლაძე თავის საზოგადოებრივ და პედაგოგიურ მოღვაწეობაშიც. და შედეგად მან სათანადო შეფასებაც მიიღო.

1934 წ. ის თბილისის საბჭოს დეპუტატია.

1936 წ. ის საქართველოს წარჩინებულ ადამიანთა დღეგვაცის წევრია. საკავშირო ცაკის დადგენილებით ის დაჯილდოვებულია საპატიო ნიშნის ორდენით.

და საბოლოოდ ის აღწევს იმ ბრწყინვალე წარმატებას, რომელსაც ლებულობენ მხოლოდ ღირსეული ადამიანები, ხალხის ნდობითა და პარტიისციემით აღჭურვილნი იგი არჩეულია საქართველოს უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად.

„სამშობლო“



„შეენიშნავთ მხოლოდ, რომ ამ თხზულებას სამი ნაკლულოვანება აქვს, თორემ სხვაფორე კი არა უჭირს რა. ერთი ისა, რომ დამწერმა რათ დასწერა? მეორე ისა, რომ თუ დამწერმა დასწერა, გადაამკეთებულმა რათ გადააკეთა? და მესამე ისა, რომ თუ ორნიც შესტდენ, თეატრში მიინც რათ წარმოადგინეს?“.

ოლია ჭავჭავაძე

ქართულმა საბჭოთა დრამატულმა მწერლობან ამ ბოლო წლებში საკმაო გამარჯვებები მოიპოვა: დაიწერა და დაიდგა შ. დადიანის პიესა „ნაპერწყლიდან“, რომელიც ასახავს რევოლუციური მოძრაობის გარიჟრაჟზე პროლეტარიატის გმირულ ბრძოლას ცარიზმისა და ექსპლოატატორების წინააღმდეგ ამხანაგ **სტალინის** ხელმძღვანელობით. სიხარულით მიიღო მყურებელმა ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“, და ნ. შიუკაშვილის „სულელი“. გაიზარდა ჩვენი რეპერტუარი თანამედროვე აქტუალურ თემებზე დაწერილი პიესებით, რომლებშიც ასახულია კლასობრივი მტრის მანებლობა და საბჭოთა ადამიანის განუსაზღვრელი სიყვარული დიადი სამშობლოსადმი.

რუსთაველის ლენინის ორდენოსანმა თეატრმა წელს მყურებელს უჩვენა გ. მდივანის „სამშობლო“.

პიესის შინაარსი ასეთია: მშვიდათ მიმდინარეობს ორი კოლმეურნე გლეხის ძველი ძმად შეფიცული მონადირეების იაგორის და სარდიონის ცხოვრება. პირველს სამი შვილი ჰყავს. ერთი მათგანი (არჩილი) ემიგრაციაში იმყოფება. მეორე (ნადირა) მესაზღვრება. ნადირას ცოლად ჰყავს სარდიონის ქალი ცინიათელა.

ერთ დღეს უცხო სახელმწიფოს ჯაშუშები სარდიონის დახმარებით გადმოდიან საზღვარზე. ნადირა სამ კაცს ჰკლავს, მაგრამ თვითონაც სასიკვდილოდ დაჭრილია თავისი ძმის ჯაშუშ არჩილის მიერ. დაკარგული შვილის დაბრუნებით დახმარებული იაგორა მალე გაიგებს, რომ არჩილი ჯაშუშური მიზნებით შე-



„სამშობლო“ ამირან — გ. დავითაშვილი

ონის დახმარებით. პატრიოტიზმის მაღალგრძნობით გამსჭვალული მოხუცი ჰკლავს შვილსა და შემდეგ ამხელს თავის ძმადნაფიცის ჯაშუშურ სახეს.

პიესის ავტორს მიზნად დაუსახავს განასახიეროს სცენაზე საბჭოთა პატრიოტის სახე, რომელიც სამშობლოსათვის მზად არის გასწიროს ძმაცა და მამაც, თუ ერთი ან მეორე აღმოჩნდეს საბჭოთა კავშირის მოღალატე.

შესძლო თუ არა ავტორმა ამ ამოცანის დაძლევა? დამაჯერებლად ასახა თუ არა მან

საბჭოთა პარტიოტიზმი? ამ კითხვებზე და-
დებით პასუხის გაცემა ძნელია.

მოსკოვის პრესა სამართლიანად აღნიშნავ-
და, რომ ავტორმა ვერ შესძლო მხატვრული
დამაჯერებლობით პიესაში მამასა და შვილს
შორის მომხდარი ტრაგედიის სრულყოფი-
ლად გადმოცემა. სრულყოფილად არ არის
მოხაზული ცალკეული მოქმედი პირები, სწო-
რედ ამიტომ ისინი მაყურებლებში არ იწვე-
ვენ დიდ სიმპატიებს.

ავტორმა ვერ შესძლო კონკრეტული მოვ-
ლენების განზოგადოება ამის გამო ჩვენ მი-
ვიღეთ ნაწარმოები, რომელსაც აკლია არა
მარტო შინაგანი მთლიანობა და დამაჯერე-
ბლობა, არამედ მხატვრული მთლიანობაცა
და სცენიური გამართულობაც. ყველა მოქ-
მედებაში სარდიონი პათეტური ფრაზით მი-
მართავს ძმით შეფიცულ იავორას. „ბებერო
ძაღლო“, ეს ფრაზა გაისმის პიესის პირველ
მოქმედებიდან უკანასკნელ მოქმედებამდე.
ავტორს ვერ მიუგნია სხვა საშუალებისათვის,
რომ დაეფარა სარდიონში გამყიდველის სა-



„სამშობლო“

იავორ — მ. ხუციშვილი



„სამშობლო“ კოლმეურნენი — სტუდიელები:
ჭობულაშვილი, მჭედლიძე, პატარიძე და ურუშაძე

ხე. სარდიონი და იავორა. ავტორი უპირის-
პირებს ერთმანეთს ამ ორ პიროვნებას, იწყებს
კონფლიქტს მათ შორის და პირველ მოქმე-
დებაშივე იძულებულია ათქმევინოს სარ-
დიონს: „ბებერო ძაღლო“. სხვანაირ სიტუა-
ციაში მან ვერ შესძლო ჩაეყენებია სარდიონი,
რომ დაეფარა თავისი მოღალატური საქმიან-
ობა. რა სუსტი და გულუბრყვილოა ეს ხერხი!
„სამშობლო“ კარგი თემაა, მაგრამ თემის
სიკარგე ერთია, და მისი მხატვრული და-
ძლევა — მეორე. 90 ავტორს მაინც დაუწე-
რია „ფაუსტი“, მაგრამ მსოფლიო ლიტერა-
ტურას მხოლოდ გოეტეს „ფაუსტი“ შერჩა.
დანარჩენი დავიწყებას მიეცა.

ჩვენი სინამდვილე, სოციალისტური სამ-
შობლოს სიყვარული მდიდარ მასალას იძ-
ლევა. ყოველი საქმე ჩვენს ქვეყანაში გა-
ულენთილია საბჭოთა პარტიოტიზმის მაღალი
გრძნობით. თავდადება, გმირობა და სიმამა-
ცე, ჩვენი ახალგაზრდობის დამახასიათებელი
თვისებებია. ისტორიას არ ახსოვს ჩელუსკი-
ნელებზე და პაპანინელებზე უფრო დიდი
გმირობა. სოციალისტური სამშობლოს სიყვა-
რულით, ლენინ-სტალინის იდეისადმი ერთ-

გულებით არის გამსჭვალული ყოველი საქმე ჩვენს ქვეყანაში. ძალიან დიდი შემოქმედია საქირო, რომ მხატვრულად აჩვენო მასებს ის, რაც ყოველდღიურად ხდება ჩვენს სცხოვრებაში. უფრო მეტიც, ჩვენი რეალობის წინაშე მწერალი ჯერ კიდევ სისუსტეს ამჟღავნებს. აბა რომელმა მწერალმა შესძლო მთელი თავისი გრანდიოზულობით გადაეტანა მხატვრულ ტილოზე სამოქალაქო ომის ქარცეხილი, ჩელუსკინელთა ეპოპეა და პაპანი-ნელების თავდავიწყებული სიყვარული სამშობლო მეცნიერებისადმი „იმ მეცნიერების, რომელიც ხალხს კი არ ემიჯნება, ხალხისაგან შორს კი არ უჭირავს თავი, არამედ მზად არის ემსახუროს ხალხს, მზად არის გადასცეს ხალხს მეცნიერების ყველა მონაბოვარნი, რომელიც მომსახურებას უწევს ხალხს არა იძულებით, არამედ ნებაყოფლობით, ხალხით“ (ი. სტალინი).

7—8 წლის პიონერი და კოლმეურნი მამაცურად იჭერს საბჭოთა საზღვრის დამრღვევს და მეორე დღეს გაზეთის ქრონიკაში ვკითხულობთ: „სალამოს უამი იყო „ნეზნამოვობლიეს“ კოლმეურნეები მიხეილ ნიკიფო-

როვი და სიმონ იაკოვლევი ტბაში იჭერს იჭერდნენ. მათ უეცრად შეამჩნიეს აღმშენის სილუეტი. მეთევზეებმა ეჭვი-შიშველად უცნობი საზღვრის დამრღვევი უნდა იყოს... კოლმეურნეთა მიერ ეჭვიტანილი, რათა არასასიამოვნო შეხვედრა თავიდან აეცილებინა, შემოვლითი გზით გაემართა. ამ მანევრებმა კიდევ უფრო გააძლიერა კოლმეურნეთა ეჭვი, ისინი უცნობისაკენ გაეშურნენ, რათა დაეჭირათ მისთვის საზღვრის ხაზზე უკანდასხევი გზა.

შემოპარული ცდილობდა მიმალულიყო. ნიკიფოროვი და იაკოვლევი გამოეკიდნენ მას და მისდევდნენ მანამდე, სანამ ძალღონე მიღებული იგი ყინულზე არ დაეცა. კოლმეურნეებმა უცნობი საგუშაგოზე წაიყვანეს, შეპყრობილი აღმოჩნდა უცხოეთის ერთ-ერთი სახელმწიფოს მსხვილი ჯაშუში“. აი მეორე მაგალითიც, „მესაზღვრეები ლევანდოვსკი და მაროვსკი მორიგ განაწესში იმყოფებოდნენ. ლევანდოვსკიმ შენიშნა კაცი, რომელიც საბჭოთა ტერიტორიაზე მიიპარებოდა. მესაზღვრეებმა საზღვრის დამრღვევს აცალეს გავლა და განაგრძობდნენ თვალყურის დევნებას



„ხამშობლო“

იავორ — დ. ხუციშვილი, სარდიონ — მ. ჩხილაძე,



არჩილ — ალ. აფხაიძე, ვახტანგ — ბ. მაღლაკელიძე
„სამშობლო“



სოფლის ბიჭები: ჩიტიშვილი, ლიჩელი, იმნაძე
„სამშობლო“

საზღვარს აქეთ. რამდენიმე ხნის შემდეგ მათ აღმოაჩინეს საზღვრის კიდეც ოთხი დამრღვევი შემოუშვეს რა ისინიც ზურგში, ცხენოსანმა მეომრებმა გზა გადაუჭრეს საზღვრის დამრღვევთ და ხუთივე დააპატიმრეს“.

რა მშვენიერი და სიყვარულის მომგვრელია ეს უბრალო საგაზეთო ქრონიკა! იგი გაცილებით უფრო ზოგადი თვისებისაა და მეტად დამაჯერებელი ვიდრე გ. მდიენის „სამშობლო“.

„სამშობლოს“ ენა სუსტია. პიესის მაყურებელი ჩვენი ახალი თაობა მის ენას ვერ შეითვისებს. ან რა უნდა შეითვისოს კაცმა ასეთი ფრაზით— „რამდენი დათვი, ჩემზე მაღალი და განიერი ტყვიით დამიწვევია“; ავტორს ალბად სურს სთქვას, რომ მას მაღალი და განიერი (?) დათვი მოუკლავს. „ჩემო ბიჭუნია!“ (რა ქართულია!) მიმართავს ნადირს! თავისი მუდღე ციციანათელა. ასეთი „ლიტერატურული“ ენის ნიმუშები მრავლად არის გაბნეული პიესაში და არ ღირს ამაზე ბოლომდე მკითხველის ყურადღება შევაჩეროთ. ძველად წმინდა ლიტერატურულ ენას თეატრებში სწავლობდნენ და სახელდახელოდ

თეატრებისაგან მოითხოვდნენ ენის სიწმინდეს. აი, რას უსაყვედურებდა ცნობილი თეატრალური მოღვაწე კოტე ყიფიანი ქართველ დრამატურგებს: „საზოგადოდ ქართულს პიესებში ენა მეტისმეტად დამახინჯებულია, თუმცა კი, პირიქით, პიესებში უნდა ყოფილიყო დაცული ენა და მისი მშვენიერება. მაგრამ, სამწუხაროდ, ამას ჩვენ ვერ ვხედავთ“ (იხ. ჟურნალი „ფასკუნჯი“ 1909 წ. № 14, კოტე ყიფიანის მოგონება).

აქედან დასკვნა: გ. მდიენის პიესა „სამშობლოს“ დრამატიული კვანძი არაა ჩვენი სინამდვილისათვის დამახასიათებელი ზოგადი მოვლენა და ამიტომ მისი ჩვენება ჩვენი აზრით მიუღებელია.

საჭიროა ჩვენი ცხოვრების მოვლენებში ღრმად ჩახედვა, მათი ყოველმხრივი შესწავლა და უფრო ზოგადის გამოტანა სცენაზე თუ მხატვრულ ტილოზე. მაშინ ჩვენ შევძლებთ შეგქმნათ დიდი ეპოქის დამამშვენებელი მონუმენტალური ლიტერატურული ძეგლი, რომელიც ააღლევებს ფართო მასებს და გზას უჩვენებს მათ ნათელი და უფრო ბედნიერი მომავლისაკენ.

ეკატერინე გაბაშვილი

გარდაიცვალა ეკ. გაბაშვილი, მისი შემოქმედება ორი საუკუნის საკმაოდ ვრცელ მონაკვეთებზე იშლება, მაგრამ თავისი იდეებითა და მხატვრული ფორმებით მწერალი უფრო მეცხრამეტე საუკუნეს ეკუთვნის, ვიდრე მეოცეს. ჩვენს საუკუნეში ეკ. გაბაშვილმა შემოიტანა უკვე გარდასული პერიოდის დაგვიანებული მსოფლმხედველობა. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, მან მეოცე საუკუნეში დაასრულა მეცხრამეტე საუკუნის მხატვრული სურათები.

სამოცდაათიან წლებში, როცა ეკ. გაბაშვილი სალიტერატურო ასპარეზზე გამოვიდა, საქართველოს საზოგადოებრივმა ცხოვრებამ კიდევ ერთი ნაბიჯი გადასდგა წინ თავისი განვითარების გზაზე. ბატონ-ყმობის გადავარდნის შემდეგ კაპიტალიზმმა სწრაფად იწყო ზრდა. ეს ახალი ეკონომიური და სოციალური ძალა თავისებურ ცვლილებებს იწვევდა ცხოვრების ყველა სფეროში. ორი დიდი კლასი — გლეხობა და თავად-აზნაურობა, შინაგან რღვევას განიცდიდა. თავად-აზნაურობა სრულიად შეუფერებელი აღმოჩნდა ახალი ეკონომიური ურთიერთობისათვის, გლეხობას კი სოფლად ახლა ჩარჩი და მოვანზე მოველინა. გლეხობის მდგომარეობა მართლაც საველადო იყო. ათასი წურბელა შეესია სოფელს და ისედაც ილაჯგაწყვეტილ გლეხკაცს ავიწროებდა და სულს უწუთავდა ილია ჭავჭავაძის სიტყვით რომ ვთქვათ გლეხობა ხომ ჩვენი ერის ძალღონე იყო და მისი განადგურება საქართველოს დაღუპვას მოასწავებდა.

მთელი ჩვენი მოწინავე ინტელიგენცია ამ წაკითხვა ღრმად ჩააფიქრა. თერგდალეულები და ხალხოსნები ბევრს მსჯელობდნენ სოფლის ავკარგაინობაზე, გამოსავალს ეძებდნენ,



ეკატერინე გაბაშვილი

თავისებურ თეორიებსა და პრაქტიკულ პროგრამებს.

ეკ. გაბაშვილის შემოქმედებაში ძალიან მკაფიოდ არის ასახული ჩვენი საზოგადოებრივი აზრის განვითარების ეს დაძაბული პერიოდი. მისი სურათიანი და მოხდენილი მოთხრობები მიზნად ისახავენ უტყუარად გადაგვიშალონ მაშინდელი ცხოვრება და მზის სინათლეზე გამოიყვანონ დაბალი და მალალი ფენების ადამიანები. თემის შერჩევაში მწერალი არავითარ ტენდენციას არ მისდევს. ის თანაბარი გულსისყურით გვისურათებს, როგორც გაღარიბებული გლეხის შემწარავ მდგომარეობას ისე გადაგვარებული თავადაზნაურობის გალაღებულ და უმიზნო ცხოვრებას. მაგრამ მწერლის სიმა-

ტიები მხოლოდ ცხოვრების მიერ უსამართლოდ გასრესილი ადამიანების მხარეზეა. ამ მხრით ე.კ. გაბაშვილი თერგდალეულებისა და ხალხოსნების პოზიციებზე დგას, მათი მსოფლმხედველობის ენერგიული დამცვერგალისტური ლიტერატურის მიმდევარი მწერალი მეტად გულდაჯერებული რაციონალისტი იყო საზოგადოებრივი ცხოვრების საკითხებში. მას ღრმად სწამდა, რომ სოციალური ბოროტება მხოლოდ უმეტრების შედეგი იყო და ამიტომ სკოლისა და ცოდნის პროპაგანდა მწერლობის უწყინდეს დანიშნულებად მიიჩნდა. მაგრამ მას კარგად და სწორად ესმოდა ლიტერატურის უდიდესი როლი საზოგადოებრივი ცხოვრების მოწესრიგების საქმეში. პატრიოტიზმი, ქალთა ემანსიპაციის საკითხი, გლეხკაცის მძიმე ცხოვრება, ბრძოლა უსამართლობის დასაჯელად და სამართლიანობის აღსადგენად, — ეს ის მწვავე პრობლემებია, რომლებსაც, მისი აზრით, მწერლობა უნდა არკვევდეს. მწერლის სიტყვას დიდი ძალა აქვს. მას შეუძლია აღზარდოს, გააფაქიზოს, სწორ გზაზე დააყენოს ადამიანი. აბა ყური დაუდგეთ რა ჰქნა „სამშობლო ხევსურისამ“. მან სამშობლოს სიყვარულის გრძნობა გაუღვიძა ადამიანს.

ჩვენ არ შეგვიძლებით თუ ვიტყვი, რომ მხატვრული პორტრეტების მრავალფეროვნობაში ე.კ. გაბაშვილს ვერავენ გაუტოლდება მეცხრამეტე საუკუნის მწერალთა შორის. ვის არ დაჰკვირვებია მისი თვალი, ვინ არ გადაუქცევია თავისი მოზენილი მოთხრობების გმირად? აქ ყოველი კლასის, პროფესიის და ასაკის ადამიანს ნახავთ, ყოველნაირი მიმართულებისა და აზრთაწყობის დედაკაცებსა და მამაკაცებს შეხვდებით. ე.კ. გაბაშვილის შემოქმედება იმდროინდელი ადამიანების. მდიდარ კოლექციას გვაძლევს.

მათ შორის სრულიად განსაკუთრებული როლი ეკუთვნის ინტელიგენციას.

ე.კ. გაბაშვილმა ქართველი ინტელიგენტის მრავალნაირი პორტრეტი დაგვიხატა. მწერალი ძალიან ახლო და ზედმიწევნით იცნობს მის ცხოვრებას, ზნესა და ფსიქოლოგიას. მისი სიმპატიები მუდამ მშრომელი ინტელიგენტის მხარეზეა. ის მწვავე

ირონიით ჰკიცხავს უსაქმო, ქარაფშუტა, უსარგებლო ადამიანებს. ქართველ ინტელიგენტს ძილი არ მიეტევებაო, სწერს გაბაშვილი, სამშობლოს უბედურება მას დღენიაღვრისთვის სიფხილეს და ენერგიულ შრომას ავალბნისო. („სამშობლო ხევსურისამ რა ჰქნა“).

ინტელიგენციაზე დაყრდნობა ფრიალ დამახასიათებელია ჩვენი ხალხოსნებისათვის. ეს ხომ ის ძალა იყო, რომელსაც მათი კულტურტრეგერული როლი უნდა შეესრულებია ქართველ ხალხში. ე.კ. გაბაშვილის შემოქმედება მიზნად ისახავს უანგარო და ხალხის ინტერესებისათვის თავდადებული ინტელიგენტის აღზრდას. აი როგორი შეხედულება აქვს თავის მოვალეობაზე იდეალურ ქართველ ინტელიგენტს: „მთელი საქართველო მე ჩემს მამულად მიმაჩნია, რომელიც ავად არის და მკურნალობა ეჭირვება. რამდენიც უფრო მეტი მკურნალი ეყოლება იმას, იმდენი უკეთესი იქნება“. („თამარის თუფეში“).

ამ შესანიშნავი მოთხრობის მთავარი გმირი, მართლა გულწრფელი და საყვარელი ინტელიგენტი თამარი, ასეთი მაღალი მოწოდებით მიმართავს საქართველოს მოწინავე საზოგადოებას: „ჩაისვენეთ თქვენს გულში ის წმინდა ხატი, რომელსაც სამშობლო ჰქვია და იმის კეთილდღეობისათვის იმოქმედეთო“.

* * *

მე ვფიქრობ, მიუხედავად იმისა, რომ მწერალს საერთოდ კარგად ეხერხება მრავალნაირი პორტრეტის ხატვა, მას მაინც ჰყავს თავისი ადამიანები, რომელთაც უკეთ იცნობს და უფრო მეტი დამაჯერებლობით და ნამდვილი უშუალობით გვისურათებს.

ეს არის ქალი. ეკატერინე გაბაშვილმა დიდი სამსახური გაუწია ქართულ მწერლობას უწინარეს ყოვლისა იმით, რომ მან ქალთა სახეების მდიდარი გალერეა შეჰქმნა, დიდი დაკვირვებით აგვიწერა მათი სულიერი ცხოვრება და ძალიან მკაფიოდ გამოსთქვა თავისი იდეალი.

რამდენიმე სიტყვა ამ იდეალის შესახებ. ე.კ. გაბაშვილის აზრით, ქართველმა ქალმა უდიდესი როლი უნდა შეასრულოს სა-

ზოგადოებრივი ცხოვრების ასპარეზზე. მწერალი ფიქრობს, რომ დედაკაცის ღვაწლი უფრო მეტ ნაყოფს მოგვრტანს, ვიდრე მამაკაცის საყოველთაოდ დაფასებული შრომა. აი როგორ გამოსთქვა ეს აზრი: „დედაკაცების გამოზრუნებაში უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს და ისევ სჯობს საქმე სათავიდან დაეწყოთ. დედაკაცი ხომ ოჯახის კეთილგანწყობილების ნიადაგია და, მამასადავით, მხოლოდ იგივე დედაკაცია მომავლის შთამომავლობის დამზადებელი, აღმზრდელი და სულის ჩამდგმელი. ქალი გრძნობა-განმაცხებელი არსებაა. მალე შეიგნებს რაშია იმისი დანიშნულება, იმისი მოწოდება და, თუ საერთო ღონით ეს მოეხერხებოდა როგორმე, ჩვენს დაქცეულს ოჯახს, ჩვენს დარღვეულს ერთობას, ჩვენი ბუნებით ჩინებული დედაკაცი ნამდვილ დედა-ბოძად შეედგმის და ჩაქრობილს კერას კვლავ აგვიბოლებს, აგვინთებს და იქნება ღმერთმა ბრძანოს, ნათელი ქეშმარიტიც მოეფინოს ჩვენ დღევანდელს გონებით ბნელს და გულით ცივს ოჯახს“. („განათლებული ქართველი ქალი“).

„დედაკაცი დიდი ძალა ყოფილა, — სწერს იგი მეორე ადგილას, — და თუ ამ ძალას კეთილი გზა და ნიადაგი აუჩრჩევია, შესანიშნავი შედეგიც მოჰყოლიაო“ („თამარის ნუგეში“).

ეკ. გაბაშვილმა დიდი ენერგია გაიღო იმისათვის, რომ მწერლობითა და პირადი მავალითით ეს „კეთილი გზა და ნიადაგი“ ეჩვენებინა ქართველი ქალისათვის. მე არ ვიცნობ სხვა მწერალ ქალს მეცხრამეტე საუკუნეში და ჩვენი საუკუნის პირველ ათეულ წლებში, რომ მას ესოდენი ზრუნვა გამოეჩინათ ქალისადმი და ასეთი მკაფიო პოზიცია ჰქონოდა ამ საკითხში.

ქალი ცხოვრების უბრალო სამკაული როდია, საზოგადოება დაილუპება. თუ ქალი ასცდა ცხოვრების მაღალ დანიშნულებას და მიზანს. „ჩიტუნები“, რომელნიც წარმავალი სიამოვნების ძიებაში სწვავენ თავის სულიერ და ფიზიკურ ენერგიას, მხოლოდ განკიცხვას ღირსი არიან. ქალს საზოგადოების წინაშე იმდენივე მოვალეობა ეკისრება, რამდენიც მამაკაცს. ამიტომ იგი უნდა მოეაზნადოთ ამ მოვალეობისათ-

ვის, როგორც მორალურად, ისე ფიზიკურად. „მე არ მიყვარს დედაკაცი, რომელიც ძალით, სიტყვით და მოძრაობით სწავს არის ცხოვრების აკარგვიანობასთან საბრძოლველად“, ამბობს მწერალი ქალი („ყვავილს ზამთარმა უსწრო“).

ორი მოთხრობა: „თამარის ნუგეში“ და „ლუარსაბაბა ცოლი შეერთო“ კარგად გამოხატავენ ეკ. გაბაშვილის შეხედულებას ამ საკითხზე. თამარი მის იდეალს წარმოადგენს. საზოგადოებრივი მოვალეობის შეგნება, წრფელი პატრიოტიზმი, ხალხის უნაგარო სიყვარული, — აი როგორი თვისებებითაა აღჭურვილი ეს იდეალი. ეს მაღალი თვისებები უფრო მეტად აფაქიზებენ ქალურ ეშხს და მიმზიდველობას, გონივრული წინაარსით აესებენ ტრფიალებისა და სიყვარულის გრძნობას. ასეთი როდია ლუარსაბის „გამამდენიერებელი“ ცოლი. ის ხომ ნამდვილი „ჩიტუნია“, უზრუნველი, წუთიერი სიამოვნების მაძიებელი, ცხოვრებაში ჩაუხედავი და საზოგადოებრივ იდეალს მოკლებული.

ეკ. გაბაშვილმა ულმობლად გაჰკიცხა ასეთი ქალი.

* * *

შეუძლებელია ამ პატარა წერილმა რამდენიმედ მიანიც დამთავრებული წარმოდგენა შეჰქმნას ჩვენი მწერლის ნაყოფიერ შემოქმედებასა და არანაკლებ ნაყოფიერ მოღვაწეობაზე.

ეკ. გაბაშვილი უთუოდ საინტერესო მხატვარია. კარგი ქართული, მარჯვე პოეტური თვლი და ძალდაუტანებელი თხრობის სტილი სასიამოვნო საკითხავად ხდიან მის მოთხრობებს. ამასთან ის კარგი გულთამხილავიც არის. მუდამ თავისი გმირების სულში იყურება და ხშირად ძალიან მკაფიოდ გადმოგვცემს შინაგანი ცხოვრების უფაქიზეს მოძრაობას.

ეკ. გაბაშვილის შემოქმედება იმის ღირსია, რომ ის სიხარულით მივაწოდოთ ქართველ მკითხველს, ხოლო ლიტერატურულმა კრიტიკამ დრო და ენერგია გაიღოს მისი საფუძვლიანი შესწავლისა და შეფასებისათვის.

ლიბიკრი ყიფიანის ნატილაბი თაჟის გაულისაღი

დ ი მ ი ტ რ ი ყ ი ფ ი ა ნ ი (1814 — 1887) ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწე და მწერალი, კარგა იცნობდა თავისი დროის თეატრალურ და არტისტულ ცხოვრებას. დ. ყიფიანი ყოველთვის დიდის ყურადღებით ადევნებდა თვალყურს, როგორც ქართულ, ისე რუსულ ხელოვნებას.

ქვემოდ მოგვყავს დ. ყიფიანის წერილი, რომელიც მან პეტერბურგიდან თავის მიუღწევეს ნინო იაგორის ასულს კილაშვილს მისწერა. წერილები დაწერილია 1860 წლის დეკემბერში, როდესაც დ. ყიფიანი სამსახურის გამო პეტერბურგში იმყოფებოდა. სწორედ იმ დროს რუსეთში საგასტროლოდ იყო ჩამოსული სახელგანთქმული იტალიელი ტრაგიკოსი მსახიობი ქალი ა დ ე ლ ა ი და რ ი ს ტ ო რ ი (1822—1906). როგორც წერილებიდან სჩანს, დ. ყიფიანს უნახავს რისტორი ლეგუვის „მედია“-ში, შილდერის „მარიამ სტიუარტი“ და კორნელის „ჰორაციებში“ (კამილას როლში).

რ ა შ ე ლ ი (1821 — 1858), რომელსაც იხსენიებს დ. ყიფიანი თავის ერთერთ წერილში, გამოჩენილი ფრანგი ტრაგიკოსი მსახიობია, რომლის მოქიშპედ 1855 წელს პარიზში გამოჩნდა ახალგაზრდა ადელიდა რისტორი.

გარდა რისტორისა, დ. ყიფიანი დიდის აღტაცებით იხსენიებს ცნობილ რუს ბალერინა ნადეჟდა ზოგდანოვას, რომელიც სწორედ იმ დროს პარიზიდან პეტერბურგში იყო ჩამოსული და დიდის ტრიუმფით გამოდიოდა პეტერბურგის თეატრებში.

დ. ყიფიანის წერილები ვადმოგვცა ნ. ენიკოლოპოვმა, წერილები დაცულია საქ. მწერალთა მუზეუმში.

რ მ დ ა მ ც ი ა

...ტრაჟური თეატრების მიმართ აქ გათავება, და გუშინ — ბოდიში, სამი დღის წინათ, მიდიოდა ტრაგედია „მედია“ იტალიურ ენაზე. მედღეს თამაშობდა ცნობილი რისტორი. ამბობენ, რომ როდესაც რაშელმა რისტორის თამაში ნახა, მას გული წაუვიდა, ასეთი ძლიერი მოქიშპე რომ შეხვდა. რაშელი მე რასაკვირველია არ მინახავს, რაც შეეხება რისტორის იგი მართლაც საუცხოვოდ თამაშობს. იგი რომ განსაკვირვებელი მსახიობია, ეს აგრეთვე იმით მტკიცდება, რომ არავითარი ფასები ნაყურებელს ვერ აჩერებს, რაც არ უნდა ეთამაშათ. ესე იგი ისინი კი არ მღერიან, არამედ თამაშობენ იტალიურად.

მეც ავიღე აბონემენტი ერთს სავარძლისა რისტორის და იტალიური ოპერის წარმოღ-

ვენებზე. მერე იცი რა მიჯდება, ძნელია ამის თქმა — სულ 180 მანეთი! მაგრამ რას იზამ“.

8 დეკემბ. 1860 წ. წერილიდან. პეტერბურგი.

„წუხელის ჩემი აბონემენტი იყო რისტორიზე: ეს ისეთი არაჩვეულებრივი მსახიობია, რომ ერთი მისი წარმოდგენის გამოტოვება, ბევრის დაკარგვას ნიშნავს. მე არც ისე იოლად ვაქებ ხოლმე მსახიობებს, მაგრამ რისტორის თამაში ყოველგვარ ქებაზე ძალდასდევს. პირველად იგი თამაშობდა მედღეს და მე მეგონა, რომ ამ თამაშზე უკეთესი აღარაფერია. მეორეჯერ ითამაშა მარიამ სტიუარტი და მაიძულა მედღეს დავიწყება; წუხელის თამაშობდა კამილას და ამაწაც მაიძულა მარიამ სტიუარტის დავიწყება. ვერ წარმომიდგენია საღამდის მივა მისი თამაში,

ასე თუ ამალდა თვითეულ როლში; იგი კი, როგორც ამბობენ, 12 დრამაში ითამაშებს. იგი ისეთ სრულ ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე, რომ თამაშის დროს ვერ ბედავენ ტაშის დაკვრას; რომ არც ერთი მისი გამოთქმა არ დაიკარგოს. იგი თამაშობს იტალიურად; მაგრამ სრულებით საჭირო არაა ამ ენის ცოდნა; უამისოდაც ვასაგებია. ქეშმარიტად გოლიათური ნიჭაა, როგორც ერთმა ჩემმა მეზობელმა მითხრა თეატრში. გარდა ამისა დავდივარ ერთხელ კვირაში ოპერაში, აგრეთვე ერთხელ ან ორჯერ ფრანგულ თეატრში. რუსულ თეატრში თითქმის არ დავდივარ: ვოდევილების ნახვა შედარებით უკეთესია ფრანგულ თეატრში, რაც შეეხება დრამებს პირდაპირ გული აგერევა. ამ დღეებში მეფე ლირს თამაშობდენ, მეც ვიყავი და ვერ გავძელი ბოლომდის. ბრაზი მომდის, როდესაც დიდი შექსპირის ნაწარმოების ასეთ პროფანაციას უყურებ“.

პეტერბურგი, 11 დეკ. 1860 წ. წერილიდან.

„რისტორი თავის თამაშით მეტის მეტად ძლიერ მოქმედებს ჩემზე. კაცს რკინის ნერვები უნდა ჰქონდეს, როგორც ერთმა ჩემს გვერდით მჯდომმა მითხრა, რომ არ იმოქმედოს მასზე. სამი დღის წინათ მეორეჯერ ვნახე იგი მარიამ სტუარტის როლში, და მიუხედავად იმისა, რომ ერთხელ უკვე მინახავს ამ როლში, მაინც ვერ შევიმაგრე თავი: თვალებიდან ცრემლი მომდიოდა. საკვირველი მსახიობია; რაც შეეხება ფრანგულ თეატრს? ისე თამაშობენ რომ ერთ საღამოს შეგიძლიან მთელი კვირის სიცილი გამოგიწვიონ. ან და აფიშაზე აცხადებენ რომელიმე ბალეტს ნადეედა ბოვდანოვას მონაწილეობით, აბა როგორ არ უნდა წახვიდე და არ ნახო ამ ევროპულ სახელის გრაციოზული ცეკვა.“

ოპერა ხომ, ჩვენსას წინ უსწრობს!“.

პეტერბურგი, 17 დეკემ. 1860 წ. წერილიდან.



ჩერნიშევსკი და კავკასიელები

ცნობილია, თუ რა დიდი გავლენა ჰქონდა ნ. ჩერნიშევსკის რუსულ დემოკრატიულ ახალგაზრდობაზე XIX საუკ. 60-იან წლებში. ჩვენში ბევრმა არც კი იცის, რომ ქართველ სტუდენტთა მოწინავე მცირე ჯგუფი, რომელიც იმ დროს იმპერიის დედაქალაქში სწავლობდა, ჩერნიშევსკის იდეების გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა და მასთან პირადი ნაცნობობაც კი ჰქონდა. თავის მხრივ ჩერნიშევსკი დიდი სიმპატიით ეპყრობოდა ქართველ ახალგაზრდობას და დიდ ყურადღებას აქცევდა მას.

თავის „დახასიათებანი და მოგონებანი“-ს პირველ ტომში ცნობილი საზოგადო მოღვაწე და ლიტერატორი გ. მ. თუმანიშვილი (1854—1920) მოგვითხრობს (ნაწილობრივ: ი. ისარლოვის სიტყებიდან, ნაწილობრივ თვითონ) იმ შეხვედრების შესახებ, რომელსაც კავკასიელ, კერძოდ, ქართველ სტუდენტებს ჰქონდათ ჩერნიშევსკისთან და მის ცოლთან. გ. თუმანიშვილის მოგონებანი ჩერნიშევსკიზე დაწერილია რუსულად. თუმცა ამ მოგონებიდან რამდენიმე ციტატა ნაწილობრივ მოყვანილი იყო ზოგიერთ გამოცეკლევაში, მაგრამ საზოგადოებისათვის იგი მაინც უცნობია. ამიტომ ჩვენ საჭიროდ მიგვაჩნია გავაცნოთ ჩვენს მკითხველს ამ მოგონების ის ნაწილი, რომელიც ქართველ სტუდენტებს შეეხება.

რედაქცია

გასული საუკუნის სამოციან წლებში გონებრივი ცხოვრების განვითარებამ რუსეთში განსაკუთრებით კეთილნაყოფიერი გავლენა იქონია კავკასიელ სტუდენტებზე, რომლებიც პეტერბურგში ცხოვრობდნენ. როგორც შთაბეჭდილებიანი სამხრეთელები, ეს სტუდენტები მხურვალედ გამოეხმაურნენ ცხოვრების ახალ მოთხოვნილებებს, რომლებიც იმ დროს რუსეთის მოწინავე საზოგადოების წრეებში აღმოცენდა. განსაკუთრებით დაუახლოვდნენ კავკასიელი სტუდენტები ჩერნიშევსკისა და მის ოჯახს.

აი, რა მიამბო ჩერნიშევსკის ერთერთმა თანამედროვემ ი. ბ. ისარლოვმა, რომელიც სამოციან წლებში პეტერბურგის უნივერსიტეტში სწავლობდა ამჟამად 72 წლის მოხუცმა, თბილისის მუღმივმა მცხოვრებმა.

„ქართველ სტუდენტთა წრე, რომელშიაც შედიოდნენ ისეთი პირები, რომლებმაც შემდეგ მეტად დიდი როლი ითამაშეს კავკასიის პერიოდული პრესის შექმნაში და კავკასიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში დიდი სიცხოველე შეიტანეს, ძალიან მიისწრაფოდა „სოვრემენიკის“ რედაქციისაკენ ზოგიერთ ჩვენგანს ძალიან იზიდავდა ის გულღიაობა და გულთბილობა, რომელსაც ჩერნიშევსკის ოჯახში ვპოულობდით ექსპრომტად გამართულ სახამოებზე. ჩვენ ჩვეულებრივ მივდიოდით ხოლმე საღამოს ჩაიზე, როცა სახლში გეხვედებოდა სტუმართმოყვარე და მზიიარული ოღლა სოკრატის-ასული თავისი დით.

დროს ჩვენ უბრალო საუბარში ვატარებდით. არც პოლიტიკურ შეთქმულებებს, არც ლიტერატურულ საღამოებს ჩვენ არ ვაწყობდით, არამედ უბრალოდ ვკამათობდით, ერთმანეთს ვუზიარებდით იმ ახალ ამბებსა და ხმებს, რომლებიც იმ ხანებში მთელი პეტერბურგის გულისყურს იზიდავდა. თვით ჩერნიშევსკი იშვიათად გამოდიოდა ჩვენთან. ის თავის კაბინეტში იჯდა და მეცადინეობდა. მხოლოდ ერთხელ, ახალი წლის წინაღამეს, როგორც მახსოვს, ჩვენ ოღლა სოკრატის-ასულის მეთაურობით შევიკრით მის კაბინეტში და გამოვიყვანეთ იგი ჩვენს მიერ კოსტიუმებით იმპროვიზებულ საღამოზე. ოღლა სოკრატის ასულმა მას ქალის ტანსაცმელი წამოასხა და დაჟინებით იწვევდა საცეკვაოდ. ქმარიცა და ცოლიც გულისხმიერნი იყვნენ და ხანდისხან მოდიოდნენ ჩვენთან, მიევატიყნეთ საღამე. ერთხელ, ჩერნიშევსკები ამოვიდნენ ჩვენთან მეოთხე სართულზე. ინიციატივა ყოველთვის ეკუთვნოდა ცოცხალსა და მოძრავ ოღლა სოკრატის ასულს, რომელთანაც ჩვენ წმინდა ამხანაგური ურთიერთობა დავამყარეთ.

„ჩერნიშევსკის ოჯახის ხშირ სტუმარ კავკასიელთა შორის მე მახსოვს ნ. ი. ნიკოლაძე, გ. ე. წერეთელი, ნ. ბ. ლოლობერიძე (შემდეგში მათ, როგორც ცნობილია, დაარსეს თბილისში პირველი ქართული გაზეთი „დროება“ და საერთოდ თვალსაჩინო როლი ითამაშეს ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიაში.“

რიანი), დ. ბ. ლოლობერიძე (შემდეგში ბაქოს საოლქო სასამართლოს წევრი), ეჯუბოვი (შემდეგში ფოთის მომრიგებელი მოსამართლე) და სხვ. იქ ხშირად ვხვდებით „სოცრემენიკის“ ახალგაზრდა თანამშრომლებს: ნ. ა. დობროლიუბოვს, პიოტროვსკის, პანტელეევს და სხვ.

„სტუდენტთა მოძრაობასთან დაკავშირებულ საქმეებზე კავკასიელებიდან ბ. ლ. ლოლობერიძე (შემდეგში თბილისის გუბერნიის სახალხო სკოლების დირექტორი და დიდი საზოგადო მოღვაწე) ხშირად ეთათბირებოდა ჩერნიშევსკის, ანტონოვიჩისა და ელისიევის „სოცრემენიკის“ წრის ძლიერი გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა აგრეთვე ქართველი სტუდენტი კონ. ბეჟ. ლორთქიფანიძე (შემდეგში ქართველი ჟურნალისტი და პოეტი)“.

ი. პ. ისარლოვს, რომელმაც ეს ცნობები გადმოგვცა, მაინცდამაინც დიდი როლი არ უთამაშინა ზემოხსენებულ წრეში, მაგრამ უთუოდ მოჰყვებოდა მაშინდელი დროის საერთო მოძრაობას. იგი 2-ჯერ დაპატიმრებულიც ყოფილა: ერთხელ 1861 წელს სხვა ქართველ სტუდენტებთან ერთად, ხოლო მეორედ — 1864 წელს ვაგონში, როცა პეტერბურგში ბრუნდებოდა კიევიდან, სადაც იგი უნივერსიტეტში გამოცდებს აბარებდა. ამხელად იგი დიდხანს იჯდა საპატიმროში, რადგან მას დაპატიმრებისას აღმოაჩნდა დეკაბრისტ მურავიოვის ფოტო-სურათი წარწერით:

ჩემთვის ეს ციხე პატივია, არა სირცხვილი მართალ საქმისთვის ჩამწყვდეულთა ტანჯვის მოსაგი

და ამ ბოიკის რომ დაუდევთ საშობლოსათვის არ ითაკილებს არასოდეს ერთგული შვილი!

ჩერნიშევსკის ჭაბუკი თაყვანისმცემლები, როგორც კი სამშობლოში დაბრუნდნენ მაშინვე შეუდგნენ მისი იდეების პოპულარიზაციას საზოგადოებასა და პრესაში.

ბ. ლ. ლოლობერიძემ ბრწყინვალედ დაამთავრა კურსი პეტერბურგის უნივერსიტეტში. მას წინადადება მისცეს იქვე დარჩენილიყო უმაღლესი მათემატიკის პროფესორის წოდების მისაღებად. მაგრამ მან ამჯობინა პრაქტიკული მოღვაწეობა სამშობლოში, სადაც დაბრუნდა 1863 წელს. იგი მასწავლებლად მოეწყო ადგილობრივ გიმნაზიებში. მას უდი-

დეს გავლენა ჰქონდა მოსწავლე ახალგაზრდობაზე და, მიუხედავად თავისი საქმიან მალალი ოფიციალური მდგომარეობისა (1874 წლიდან იგი თბილისის გუბერნიის სახალხო სასწავლებლების დირექტორად იყო), არ მალავდა თავის სიმპატიებს მესამოციანეთა იდეებისადმი. ბევრ სოფელში გახსნა მან სკოლები და შემნახველ-გამსესხებელი ამხანაგოები. ცოტა უფრო გვიან ქუთაისში მან დააარსა სათავადაზნაურო-საადგილმამულო ბანკი, რომლის მმართველადც იყო იგი 1879 წლამდე გარდაცვალების დღემდე.

ნ. ი. ნიკოლაძეს ხშირად შემოჰქონდა საზოგადოებაში ჩერნიშევსკის და დობროლიუბოვის იდეები. ასე მაგ. გ. ე. წერეთელთან ერთად მის მიერ გამოცემულ ჟურნალის „კრებულის“ პირველი ნომრის 1871 წ. „სახალწლო“ ფელეტონში მან მოიყვანა დიდი ციტატები რომანიდან „რა ვაკეთოთ?“ ისე, რომ საცენზურო პირობების გამო არ დაუხსებულება წყარო და ავტორი. მასვე მოჰყავდა აგრეთვე ციტატები ჩერნიშევსკიდან შემდგომაც, 1878-80 წ. წ. რუსულ გაზეთ „ობზორში“, რომლის გამომცემელიც თითონვე იყო. ამავე გაზეთში მოათავსა მან მოგონებანი ჩერნიშევსკიზე და მე-60 წლების სხვა მოღვაწეებზე, დაწერილი პაშინოს (შუაზის მოგზაურობის) მიერ. უფრო გვიან, 1882 წელს, ნიკოლაძე აწარმოებდა ცნობილ მოლაპარაკებას, როგორც შუამავალი „სფერებსა“ და „ნაროდოვოცებს“ შორის. სხვათა შორის ამ მოლაპარაკების დროს ტერორის დროებით შეწყვეტის ერთერთ მთავარ პირობას წარმოადგენდა ჩერნიშევსკის დაბრუნება ციმბირიდან და მართლაც, 1883 წელს ჩერნიშევსკის ნება დართეს ციმბირიდან ასტრანახში გადმოსახლებულიყო. *)

1880 წ. ნიკოლაძემ თავის ქართულ „სახალწლო“ აღმანახში მოათავსა მოგონებანი სტუდენტობის წლებზე სადა ცხებათა შორის იგონებს, რომ ის გატაცებით კითხულობდა „სოცრემენიკს“ და კავკასიელი სტუდენტები ყურადღებით სარგებლობდნენ ჩერნიშევსკის ოჯახში.

*) იხ. ამაზე უფრო დაწვრილებით ჟურნ. „ბოლოე“, 1907 წ., № 10.

ჩაიკოვსკი თბილისში



წარსული საუკუნის მეოთხმოცე წლებში მე ვმსახურობდი თბილისის გუბერნიის სამმართველოში, რომლის უფროსადაც იყო თბილისის გუბერნატორი, ხოლო მის თანამემწედ (ვიცე გუბერნატორად) — ანატოლი ჩაიკოვსკი, პეტრე ჩაიკოვსკის ძმა. ანატოლი ჩაიკოვსკი სოლოვეცოვის სახლში იდგა მიხეილის პროსპექტზე ახლანდელი (პლენანოვის პროსპექტი). მას ეწვია მისი ძმა პეტრე 1885 წ. და აქ რამდენიმე თვე გაატარა. სოლოვეცოს დიდი ბაღი ჰქონდა, რომელიც მდ. მტკვრის პირამდე ჩადიოდა. პეტრე ხშირად დასეირნობდა ამ ბაღში და ამბობდა, რომ თბილისის გაზაფხულის ჰაერითა და მშვენიერი პეიზაჟის (ქვერით დამტკბარი, აღსასევა ზემთაოვნებით და დიდი სიამოვნებით სწერს თავის თხზულებებს.

ანატოლი, რომელიც ვიოლინოზე უკრავდა (თუმცა სუსტად) ძალიან დამიმიეგობრდა. ხშირად დადიოდა ჩემთან და მისი მონაწილეობით ვუკრავდით კვარტეტებს. ანატოლი მოიყვანა ჩემთან თავისი ძმა პეტრე და ამის შემდეგ ისიც ხშირად დადიოდა ჩემთან და უსათუოდ ესწრებოდა მუსიკალურ საღამოებზე, რომლებსაც მე ყოველ კვირამაბათობით ვმართავდი.

რადგანაც მე იმ დროს რუსული მუსიკალური საზოგადოების თბილისის განყოფილების დირექტორად ვიყავი, განვიზრახე განსაკუთრებული ყურადღებით აღმენიშნა პეტრე ჩაიკოვსკის მოსვლა თბილისში. ამ მიზნით სახელმწიფო თეატრში კონცერტი დავნიშნე, რომელზედაც იგი მივიწვიე. კოხტად ვავუმართე ლოკა და შევადგინე პროგრამა, რომელშიაც მოვთავსე განსაკუთრებით მისი ნაწარმოებები. სხვათაშორის, პროგრამა შეიცავდა სიმიან სერენადას და სიტას მის ბალეტიდან „შჩელკუნჩიკი“ „Щелкунчик“. ჩაიკოვსკიმ გამოაცხადა, რომ მას პირველად ესმის ამ სერენადის შესრულება. კონცერტზე თეატრის დარბაზი მთლად აივსო. როდესაც ჩაიკოვსკი ლოკაში შემოვიდა, ხალხი ფეხზე ადგა და ოვა-ცია გაუმართა მას, ორკესტრმა დაუკრა

„დიდება“ („Славя“) მისი ოპერიდან „მაზე-პა“. დამსწრეთა მხრივ ამგვარი დახვედრით აღელვებულ ჩაიკოვსკის თვალებში ცრემლები მოერია და მოკრძალებით უკრავდა თავის საზოგადოებას. საკვირველია, რომ ამ კაცში მის გენიოსობასთან შეერთებული იყო ნამდვილი სისადავე და მოკრძალება. ამის დასამტკიცებლად შეიძლება შემდეგი მაგალითი მოვიყვანო. ერთ საღამოს თეატრში დადგეს ვერდის ოპერა „ტრაფიატა“. ანატოლი, როგორც ჩვეულებრივ, ჩემ ლოკასთან შეიკრიბნენ ჩაიკოვსკი და სხვა იქ მყოფი მუსიკოსები; მათ შორის იმყოფებოდა პიანისტი და კომპოზიტორი გენარი ყორღანოვი, რომელიც ახლად ჩამოსული იყო ლეიპციგიდან. ამ ხანებში ხალხი თაყვანს სცემდა ვაგნერს და, საზოგადოდ, ახალ მუსიკალურ ნაწარმოებს. ყორღანოვი მიუბრუნდა ჩაიკოვსკის და ღიმილით ჰკითხა: „ძალიან სასიამოვნოა, განა, ამისთანა ოპერის მოსმენა?“ ჩაიკოვსკიმ ხელი მოჰხვიეწელზე და უპასუხა: მე და თქვენ ამისთანა ოპერას მაინც ვერ დავწერთ“. და ეს ნათქვამი იყო არა მარტო ლამაზი სიტყვის სათქმელად.

ჩაიკოვსკი მედამ ესწრებოდა საღამოებს, რომლებსაც მე ვმართავდი ყოველ კვირამაბათობით ჩემ სახლში. ჩვენ ვუკრავდით უმეტესად კვარტეტებს. კვარტეტს შეადგენდა: 1-ლი ვიოლინი-გორსკი, მე-2 ვიოლინი — მე, ალტი-კოლჩინი, ვიოლონჩელი-სარაჯევი. ჩემს გარდა, ყველანი მუსიკალური მასწავლებლის მასწავლებლები იყვნენ.

ერთ საღამოს სარაჯევი არ მოვიდა. ჩაიკოვსკი ძალიან გაჯავრდა და სთქვენ, რომ ასეთი საქციელი დაუშვებელია. ტყუილუმბრალოდ დრო მაინც არ უნდა დაიკარგოსო. ბეთჰოვენის კვარტეტი მაინც დავგაკრავინა და ვიოლონჩელის პარტია თითონ დაუკრა პიანინოზე. მეორე საღამოს არ მოვიდა არტისტი კოლჩინი. ჩაიკოვსკი რომ არ გაჯავრებულიყო, გორსკი მომიბრუნდა და მითხრა: „მოდით, ბეთჰოვენის სიმებიანი ტრიო დავუკრათ, ალტის პარტიას მე აღვა-

შრულებო. მე უარზე დავდექი და გამოვაცხადე, რომ ვერ გავბედავ დაკვრას, ისიც იმისთანა მსმენელთან, როგორც ჩაიკოვსკია-მეთქი. ეს უკანასკნელი, რომელიც თურმე ყურს გვიგებდა შორიდან, მომიახლოვდა და მითხრა: „როგორ არა გრცხვენიათ, განა არ სჯობია, რომ მსმენელი მუსიკოსი იყოს და არა უმეცარი — პროფანი. ვთხოვთ ახლავე დაუყოვნებლივ დაბრძანდეთ და დაუკრათ“. ჩვენ დაუკარით ყველა ტრიო და ერთიც გავამეორებინა. თუ როგორი თავაზიანი და თავდაბალი იყო პ. ჩაიკოვსკი, ამას ამტკიცებს შემდეგი ფაქტი, რომელიც თვითონვე გვიამბო: მე ყოველწლით საზღვარგარეთ დავდივარ და, უმთავრესად, გერმანიის კურორტებზე. ერთხელ ერთს ასეთ კურორტზე წავედი, სასტუმროში დავდექი; საღამოზე ბაღში წავედი და მაგიდა დავიჭირე ვანშიის საქმელად. ამ დროს ორკესტრმა დაუკრა ერთ-ერთი ჩემი ნაწარმოები. ჩემთან მოვიდა ერთი ჩემი კომპატიონი, რომელიც თურმე იქვე იყო, და მითხრა: რა ბედნიერები ვართ, რომ აქ გვეწვია ჩვენი სიამაყეო, და დამაბატიჟა სადილად მეორე დღეს. მე პირობა მივეცი, მაგრამ ცოტა დავიგვიანე — ნახევარ საათით. მასპინძლებს უკვე გაეთავებინათ სადილი, მე, როგორც იყო, საჩქაროდ გადავყალბე ცივი სადილი, რათა მალე დავბრუნებულყავ სასტუმროში მაგრამ ამაოდ. როგორც კი დავასრულე პურის ჭამა, მასპინძელი მომიბრუნდა და მითხრა: აბა, დაუკარით რამეო. შე ბოდიში მოვიხადე და ვუთხარი, რომ პიანისტი არა ვარ და შემოდინან მხოლოდ აკომპანიმენტის შესრულება. ა-ა, ძალიან კარგი, მე საღამურზე ვუკრავ და თქვენ შეგიძლიანთ აკომპანიმენტის აღსრულებაო. გამოიტანა ნოტების ვეებერთელა დასტა და საღამური. მთელი ორი საათი უკრავდა და შეც სულელივით ვაბრაზუნებდი პიანისოს. დავბრუნდი თუ არა სასტუმროში, ბარგი

ჩავალაგე და საჩქაროდ ავიკრიფე იქიდან ჩემი გულა-ნაბადიო.

პ. ჩაიკოვსკის გაუმართეს სადილი თამაშების წისქვილზე, ორთაქალაში, მტკერის პირას.

ჩაიკოვსკიმ გამოგვიცხადა, რომ დიდი ხანია ამისთანა სიამოვნება არ განუცლია.

როდესაც ჩაიკოვსკიმ თბილისიდან წასვლა დააპირა, ჩვენ გადავწყვიტეთ გავეცილებინა და საუზმე ვაგუშვართეთ თეთრ ღუქანში, საქართველოს სამხედრო გზის შეექმნე ვერსზე.

გავათავეთ თუ არა საუზმე, ჩაიკოვსკი ეკიბაში ჩაჯდა; გამოთხოვების დროს მიმბრუნდა და მითხრა: მადლობას გიცხადებთ როგორც თბილისის საზოგადოების იმ ჯგუფის წარმომადგენელს, რომელმაც პატივი მცა და გულწრფელად დამხვდა. მე ჩემს დღეში არ დამავიწყებდებო, ბოლოს მეგობრულად ვამომეთხოვა და კავკავში წავიდა.

ოთხმოციან წლებში ქართული მუსიკა განვითარებული არ იყო. არამც თუ ოპერები და სხვა საყურადღებო მუსიკალური ნაწარმოები არ არსებობდა, არამედ გუნდებიც კი არსად იყო საქართველოში; ასე რომ ჩაიკოვსკის ერთი ქართული სიმღერაც კი არ გაუგონია „ივ ნანას“ გარდა. ამიტომ, რასაკვირველია, მას არავითარი აზრი არ გამოუთქვამს ქართული მუსიკის შესახებ. რაც შეეხება თბილისის ოპერას, ჩაიკოვსკი იმით დაინტერესებული იყო და თითქმის ყველა წარმოდგენაზე დადიოდა. მაშინ ოპერაში მოწვეული იყვნენ ცნობილი არტისტები: ზარუნდნაია-სოპრანო, სმირნოვა-მეცო-სოპრანო, დოდი და მედვედევი-ტენორები, იაკოვლევი-ბარიტონი და მოლჩანოვსკი — ბანი. ჩაიკოვსკი მეუბნებოდა: ნუ ვაგვიკვირდებათ, თუ თქვენს მუსიკალურ საღამოებზე დავიგვიანებ, მე მსურს ჯერ ერთი თვალით მაინც შევიხედო ხოლმე ოპერაშიო.

ლიხვიის შასახაუ პითიანი მეთოდის საუბაქლოზე

ჩვენს მეტყველებას სუნთქვა შეადგენს, სუნთქვა კი სიცოცხლეს.

შექმნა

სიტყვაზე გარკვეულად, მკაფიოდ და ამასთან ერთად მის ბუნებრივ გამოთქმაზე (დიქცია) მუშაობა, ერთიანი მეთოდის საფუძველზე, შეიცავს სიტყვაზე მუშაობას ფართო მნიშვნელობით, ე. ი. ნამღერსა და ნათქვამზე თანაბრად.

დრამის არტისტიც და მომღერალიც იძლევიან ბგერას, განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ერთი იძლევა ხანგრძლივ ბგერას, მეორე კი — მოკლეს ძირითადად ფუნქციები ერთი და იგივეა; მხოლოდ მომღერლის ხმას უყენებენ დიდ მოთხოვნებს. ამას გარდა, რამდენადაც ჩვენს მეტყველებას თავისი მეთოდიკა აქვს, ხოლო ყოველგვარი სიმღერა აუცილებლად შეიცავს დრამატიულ ელემენტსაც, საჭიროა ერთხელ და სამუდამოდ დაწესდეს, რომ ხელოვნების ეს ორი სახე ერთსაიმავე კანონებს ემორჩილება. როდესაც მე ოპერის წერას ვიწყებ, მაგიწყდება, რომ მუსიკოსი ვარ. — გ ლ ი უ კ ი.

სიტყვის ოსტატობას, ისე, როგორც ყოველგვარ ოსტატობას, წინ უნდა უძღოდეს ერთგვარი ტექნიკური სწავლება. ამიტომ აქტიორს, რომელიც ტექსტის მხატვრულად წარმოთქმას ცდილობს, შეიძლება ვურჩიოთ რომ თავისი როლის ან პარტიის მხატვრულად გადმოცემას შეუდგეს მხოლოდ მაშინ, როდესაც დააგროვებს ოსტატური შესრულების ყველა ელემენტს და შეიმუშავებს თავის დიქციას.

დიქციაზე, მხატვრულ სიტყვაზე ძალიან ბევრს ლაპარაკობენ და სწერენ. ხოლო ამასთან ერთად სცენიდან ჩვენ უკეთეს შემთხვევაში გვესმის ის გარკვეული სიტყვა, რომელშიაც არის აბეზარობა და მექანიკური პროცესის უსიცოცხლობა, რაც ხელს უშლის იმ დაუსრულებელი მრავალფეროვანების განხორციელებას, რომელიც ყოველგვარი შემოქმედებითი პროცესის განმასხვავებელ თვისებას შეადგენს.

მაგრამ, როგორც ცნობილია, ჩვენი მეტყველება შეიცავს მუსიკის ჩანასახებს. რო-

დესაც მეტყველებაში ამ მუსიკალობას ვკლავთ, ჩვენ ამით ესპობთ მის გამომეტყველებასა და სილამაზეს.

მუსიკალური აზრის უწვრილესი ელემენტი არის ბგერა. ეს ბგერა წარმოადგენს ჩვენი მეტყველების უწვრილეს ელემენტსაც. აქედან ცხადია, რომ სიტყვაზე ყოველგვარი მუშაობა უნდა გამომდინარეობდეს ბგერაზე მუშაობიდან. სხვანაირად რომ ვთქვათ, იქ, სადაც არ არის შემუშავებული, ესე იგი დაყენებული ხმა, იქ არ შეიძლება იყოს მხატვრული სიტყვის მკაფიოდ და ლამაზად გამოთქმა.

ჩვენ ვცით, რომ არ არსებობს ისეთი ბგერა, რომელიც სუნთქვის საშუალებით არ იქმნებოდეს. ჩვენს მეტყველებაში ყველაზე უფრო მარტივ ბგერებს, რომლის შექმნაშიც მონაწილეობას იღებენ მარტო სასუნთქი კუნთები, წარმოადგენს ხმოვანები იმ დროს, როდესაც თანხმოვანების შექმნაში მონაწილეობას იღებენ საღეჭი კუნთებიც. ვიდრე ნაწვევროვან მეტყველებაზე გადავიდოდეს, ბავშვი თავის გრძნობებს გამოხატავს ვაბმითი ბგერებით ხმოვანებაზე, როგორც ყველაზე მარტივი და ადვილი ბგერებით. ამგვარად, თვით ცალკეული ბგერების შექმნის ბუნება გვიჩვენებს ჩვენი ხმის, ჩვენი მეტყველების გამომუშავების ყველაზე ბუნებრივ და ყველაზე ადვილ გზას. ჩვენ ისღა დაგვრჩენია, რომ ფრთხილად და მოფიქრებულად მივუდგეთ მას და ძალდაუტანებლად შევეცადოთ მაქსიმალურად გამოვიყენოთ იგი. ხმის შექმნაზე, ე. ი. ხმის დაყენებაზე ასეთი მუშაობა, სრულიად არ ისახავს თავის საბოლოო მიზნად ერთგვარი „ლამაზი“ ბგერის შემუშავებას, როგორც ამას საერთოდ ფიქრობენ. ეს ცნება მეტისმეტად პირობითია და სწორედ ამიტომაც ასე დაუსრულებელი მრავალფეროვანია ის გზები, რომლებსაც „ლამაზი“ ხმის შემუშავებისაკენ მივყვართ. ჩვენი ბუნების მიზანშეწონილად გამოყენებით შეპირობებული ბგერა უეჭველად ყველაზე ლამა-

ზი ბგერა იქნება მოცემული ორგანიზმისათვის. ამიტომ აუცილებლად საჭიროა ხმის აპარატის შესწავლა მის ბგეროვან შესაძლებლობასთან დაკავშირებით და პროფესიული სმენის სათანადო აღზრდა.

აი აქ ჩვენ უნდა დავგეხმაროს მეცნიერება.

ხმის დაყენების მეცნიერულად დასაბუთებული მეთოდის უქონლობამ შემცდარი წარმოდგენა შექმნა იმაზე, რომ თანამედროვე მეცნიერებას ვითომ ჯერ კიდევ არ მოუპოვება სათანადო მონაცემები, რათა დასახოს გზები, რომლებითაც უნდა წავიდეს ორგანოებზე, რის გამო ამ მხრივ გაბატონებულია ყოვლად გაუმართლებელი თეორიები. მართალია, ხმის შექმნის მომენტი არ ამოიწურება მარტო ფიზიკური და ფიზიოლოგიური ფაქტორებით, არამედ წარმოადგენს რთულ ფსიქო-ფიზიოლოგიურ პროცესს. მართალია რომ ხმის შექმნის ფიზიოლოგიურ პროცესში ჩვენ ბევრ რასმეს ვერ ვამჩნევთ; ჩვენ ვერ ვამჩნევთ ჩვენი ხმის შემქმნელი ორგანოების მამოძრავებელი აპარატის უაღრესად რთულ მუშაობას, მაგრამ ის ცნობებიც ჩვენ ანატომიის, ფიზიოლოგიისა და ხმის აპარატის აკუსტიკის დარგში მოგვეპოვება, გვაძლევს საშუალებას შევადგინოთ მოუპოვება სათანადო მონაცემები, რათა დაისეთი ქვემა, რომელიც ყველაზე ხელსაყრელია ბგერის შექმნისათვის. თუ ბგერის შექმნის მთელი პროცესი ძირითადად მოქცეული იქნება ბუნებრივ პირობებში, მაშინ იმ კუნთების მუშაობაც, რომლებიც ჩვენს ქვეშევგნებას ხელმძღვანელობენ, სწორად იწარმოებს.

მეცნიერულად შემოწმებული მონაცემების თანახმად, სიტყვაზე მუშაობა უნდა დაიწყოს სუნთქვის შეგნებულად დაუფლებითა და განვითარებით. ხმის დაყენება — ეს არის სამი ფაქტორის — სუნთქვის, ხორხისა და რეზონატორების კოორდინირებული მუშაობა. მაგრამ მხოლოდ მიზანშეწონილი სუნთქვა დავგეხმარება ჩვენ იმ მხრივ, რომ შევიცნოთ ხორხისა და რეზონატორების ფუნქციები, რომლებიც ბგერის შექმნის ე. ი. ხმოვანებზე მუშაობის პირველი ნაბიჯებიდანვე ვაღამწვევტ როლს თამაშობენ.

ამგვარად, ვმუშაობთ რა ხმოვანებზე, როგორც ყველაზე, ადვილ ბგერებზე, ჩვენ გნებულად ვაყენებთ ხმის აპარატს და ვმუშაობთ სასუნთქ კუნთების იმისათვის, რომ ამის შემდეგ გადავიდეთ უფრო რთულ მუშაობაზე, რომლის დროსაც მონაწილეობას იღებს კუნთების მეტი რიცხვი, — თანხმოვანებზე. შემდგომი მუშაობა — სხვადასხვა ხმოვანების შეხამება სხვადასხვა თანხმოვანებთან — უკვე არის მუშაობა სიტყვაზე (გამოთქმაზე).

ბგერის სიჭრელე, რასაც დაუყენებელ ხმებში ვამჩნევთ, აიხსნება იმით, რომ ხმოვანებში ერთი ობერტონები სჭარბობენ მეორეს. თანამედროვე მეცნიერებამ დაადასტურა, რომ სწორედ დაყენებულ ხმაში ყველა ხმოვანზე ვამჩნევთ ერთიდაიგივე ობერტონების გაძლიერებას. აქედან ჩვენ ვღებულობთ ბგერის იმ თანაბრობას, რაც კარგად დაყენებულ ხმებს ახასიათებს.

სხვადასხვა ხმოვანებისა და სხვადასხვა თანხმოვანების ერთად გამოთქმა ფიზიოლოგიური და აკუსტიკური მხრივ მეტისმეტად რთული და პასუხსაგები მომენტია.. თვითუფლი ბგერის გამოთქმა მოითხოვს ხორხისა და ზედ რეზონატორის სათანადოდ დაყენებას; ამიტომ, რომ დაუყენებელ ხმაში ერთი ბგერიდან მეორეზე გადასვლა ხდება ძალიან მკვეთრად, რაც თავის მხრივ არღვევს ხმის თანაბრობას. საჭიროა ხმის შემქმნელი ყველა ორგანოს დიდი წინასწარი ვარჯიში, რათა შეგნებულად გამოეხატოთ სიტყვით ხმის მთელი ბგეროვნობა და სიღამაზე, რომლებითაც ბუნებამ დააჯილდოვა ესათვის ორგანიზმი. ამიტომ არის, რომ ჩვენ ხშირად ერთიდაიგივე პირის სიმღერაში ან ლაპარაკში გვესმის განსაცვიფრებელი განსხვავება ხმის ბგერადობაში. ეს არის თავისი ბუნებრივი ნიჭის გამოყენების უუნარობა, ამასთან დრამატული აქტიორის მისწრაფება მეტი ბგეროვნებისაკენ იწვევს დიქციის დაძაბულ გარკვეულობას, აგრეთვე ხმის აპარატის კუნთების აჩქარებულ მუშაობას, რასაც თან მოსდევს ხოლომ მისი მოქანცვა და ზოგჯერ ხმის სრულიად დაკარგავც კი.

თბილისის სახელმწიფო აკადემიური სომხური ღრამა

საქართველოს სახელმწიფო აკადემიური სომხური ღრამის თეატრი უკვე მეჩვიდმეტე წელიწადია რაც არსებობს თბილისში. თეატრი ამ ორი წლის წინათ საკუთარი შენობით უზრუნველყო დიდი სტალინის ერთგულმა მოწაფემ, საქართველოს ბოლშევიკების ნაცადმა ხელმძღვანელმა ამხანაგლ. ბერიამ. ამ გარემოებამ უაღრესად შეუწყო ხელი თეატრის ძირითადი მუშაობის გადახალისებას.

თბილისის სომხურმა თეატრმა ამ უკანასკნელი ორი წლის განმავლობაში დაგვანახა თავის აქტიური მუშაობა. ამ მუშაობას უთუოდ ხელი შეუწყო იმანაც, რომ კოლექტივში შედიოდნენ ისეთი გამოცდილი მსახიობები, როგორც არიან: სომხეთის სახალხო მსახიობი ისაჰაკ ალიხანიანი, დამსახურებული მსახიობი არშაკ მამიკონიანი (აწ განსვენებული), დამსახურებული მსახიობი არტემ ბეროიანი, მსახიობი ქალები: მარო ბეროიანი, მარიამ მოჭორიანი, სონა თარხაწოვა, ვენერა — ჰაკობიანი, მსახიობები: ლ. ალავერდიანი, გ. ფირუმიანი, ვ. გალსტიანი, ა. აბარიანი, მ. მარუთიანი, ჰაპარე, და ახალგაზრდა მსახიობები: ა. ლუსინიანი, ა. ქაჯვორიანი, დორი-ამირბეგიანი, ფ. ბეიკიანი, ა. უმიკიანი, გ. აშულიანი, ი. შაჰნაზარიანი, ლ. ბაბაიანი, გ. ავაქიანი, მ. აშჩიანი, სტ. მელიქიანი, ჰ. ჰარუთიუნიანი და სხვები. თეატრის ხელმძღვანელობის საქმეში დიდი ღვაწლი მიუძღვის მსახიობს კოლექტივის მთავარ რეჟისორს, სამხატვრო ნაწილის გამგეს და ამჟამად საჭ. სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატს ალექსანდრე აბარიანს, რომელიც აღიზარდა და განვითარდა საბჭოთა სცენაზე, მისი საუკეთესო ოსტატების ხელში.

თბილისის სომხური ღრამის საერთო საქმიანობაში აღსანიშნავია მიმდინარე წლის

სეზონი, რომელიც გაიხსნა სომხეთის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, რეჟისორისა და დრამატურგის არმენ გულაკიანის 5 მოქმედებიან გმირული დრამით „განთიადზე“. პიესა დადგა რეჟისორმა ალ. აბარიანმა. მისი შინაარსი ადებულა სომხეთის ახლო წარსულიდან და სომეხი ხალხის განთავისუფლებისათვის წარმოებულ გმირული ბრძოლის სურათს იძლევა. მიუხედავად იმისა, რომ პიესაში ზოგიერთი ადგილი არადამაჯერებელია, სართოდ იგი კარგად არის გამართული. მასში მოცემული სხეები, მცირე გამონაკლისით, უთუოდ ცხოვრების სინამდვილიდან არის აღებული და საკმაოდინამოურობით არის გამოკვეთილი, რაც მსახიობს სრულ გაქანებას აძლევს მოცემული ტიპის განსახიერებისა და სათანადო ფერებით ასახვისათვის. პიესის საერთო წარმატებას ხელს უწყობს მსახიობთა მოხდენილი თამაში. დამაჯერებელია მსახიობი ა. ლუსინიანი პარტიზანთა ნაწილის უფროსის ბოლშევიკ ვაჰაზის როლში. საერთოდ თვალსაჩინო და მოწინავე მსახიობია ა. ლუსინიანი, რომელიც დაჯილდოებულია საუკეთესო სასცენო ხმით. მაგრამ მსახიობმა უფრო მეტი ყურადღება უნდა მიაქციოს შინაგან განცდებს. მსახიობმა ქალმა მარო-ბეროიანმა გულწრფელად გადმოგვცა ვაჰაგის დედის ანას როლი; მის თამაშში ჩაქსოვილი იყო მოსიყვარულე დედის თბილი გრძნობები. მარი-ბაროიანი — ეს ერთ-ერთი სცენის ოსტატია, რომელიც თავის სასცენო გამოცდილების წყალობით ყოველთვის პირნათლად ასრულებს დაკისრებულ როლს. არეგას როლში (ვაჰაგის საცოლო) თავისი ორიგინალური, დაკვირვებული თამაშით საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო და თავი გამოი-



„ამირთა თაზმა“ ლევან — ლ. ალაშვერდიანი

ჩინა მსახიობმა ქალმა მარიამ მოჰორიანმა. მისი თამაში მრავალფეროვანია, გრძნობებითა და განცდებით აღსავსე, გულწრფელი და დამაჯერებელი.

დამნაკელ-მაუზერისტ მურადას როლში მეტად ტიპური და დამახასიათებელი იყო მსახიობი აშოტ ქაჯვორიანი, რომელიც საუკეთესო ძალაა ჩვენი თეატრისათვის; მაგრამ იგი უნდა ერიდოს დიქციის ერთფეროვნებას. ბუნებრივობა ახასიათებს აგრეთვე ნიჭიერ მსახიობს დორი-ამირბევიანს, რომელიც მიერ განსახიერებული ტიპები უთოოდ ყურადღების ღირსაა. მან ამ პიესაში დიდი ოსტატობით დაგვიხატა გაცოფებული მტრის — კაპიტან ნორენას სახე, რომელმაც კიდევ უფრო გაამხვილა საბჭოთა მაყურებლის სიფხიზლე მოსისხლე მტრის წინააღმდეგ. კარგი და ტიპიურები იყვნენ აგრეთვე მსახიობები ლ. ალაშვერდიანი — სოფლის კომისრის, ფ. ბეიკიანი — ოფიცრის, პაპარე — გზირის, მ. მარუთიანი — ამხოს როლში.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს პიესა სასწრაფოდ მომზადდა, მაინც უნდა ითქვას, რე-

ჟისორ ა. აბარიანისა და მთელი კოლექტივის ენერგიული შრომის მეოხებით, ფაქტობრივად მხატვრული სპექტაკლი მივიღეთ, რეჟისორის დაკვირვებულმა თვალმა შესწავლისაში მოცემულ ყველა დეტალის ათვისება და გადმოცემა, რაც მხატვრული სპექტაკლისათვის აუცილებელ პირობად ითვლება. რა თქმა უნდა, ყოველივე ამას ხელი შეუწყო აგრეთვე თეატრის ნიჭიერი მხატვრის ზ. სიმონიანის გაფორმებამ, რომელმაც მიმზიდველი ელფერი მისცა პიესას. პიესა „განთიადზე“ წელს ჩვენი მაყურებლის ერთ-ერთ საყვარელ სპექტაკლად გადაიქცა და მას ყოველთვის დიდის აღფრთოვანებით ხედეზოდა ხალხი.

შემდეგი პრემიერა იყო ახალგაზრდა მსახიობისა და დრამატურგის მელიქ ქოჩარიანის დაჯილდოებული პიესა „უსინათლო მუსიკოსი“, რომელიც დადგა აგრეთვე ახალგაზრდა მსახიობმა და რეჟისორმა ფ. ბეიკიანმა. პიესის შინაარსი მეტად აქტუალურია და შეეხება კლასობრივ მტრებთან ბრძოლას, რომლებიც დივირსიულ-მანებლურ მუშაობას ეწევიან საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ. პიესის მთელი ინტრიგა კარგად არის გამართული, დრამატურგის მიერ შექმნილი სიტუაციები დამაჯერებელია. უსინათლო მუსიკოსის — ბოროტი მტრისაგან დასჯილის, მაგრამ სამშობლოსათვის თავდადებული მეზობლის — ალექსანდრე პეტროვიჩის სახე საუკეთესო ფერებით გამოაქვეთა სიმონიანის სტუდიის (მოსკოვი) ყოფილმა მოწაფემ, ახალგაზრდა ნიჭიერმა მსახიობმა გ. აშულიანმა, რომელიც მარმან დაუბრუნდა თბილისის სომხურ დრამას. აშულიანის თამაში ძალდაუტანებელია, ბუნებრივი და ცხოვრების სინამდვილის გამოშხატველი. კარგი იყო ამ პიესაში აგრეთვე მსახიობი აშოტ ქაჯვორიანი ბოროტი მტრის — არამ სემიონიჩის როლში, რომელმაც ბოლომდე მიიტანა ის სიფრთხილე და ყურადღება, რომელიც ამ როლს ესაჭიროება. უთოოდ ნიჭიერია და საჭირო ძალას წარმოადგენს მსახიობი ქალი რუჩანა არმენიანი, რომელმაც მეტის სიციცხლითა და სიხალისით განასახიერა მსახური ქალის — ელენეს როლი. მისი ცქრილა და მოხდენილი თამა-

ში სამართლიანად იწვევს მაყურებლის ყუ-
რადღებასა და სიხარულს.

წელს სომხურ დრამას თავის რეპერტუარ-
ში ჰქონდა ქართველი დრამატურგის სერგო
კლდიაშვილის პიესა „გმირთა თაობა“ ამ
სტრიჟონების დამწერის თარგმნით; პიესა და-
და რეჟისორმა ვიორჯი ყურულმა. მეტად
სასიხარულო ამბავია, რომ სომხურ დრამას
ყოველ წელს აქვს რეპერტუარში ერთი ქარ-
თული პიესა მაინც. ამას უდიდესი მნიშვნე-
ლობა აქვს ქართველ—სომეხთა კულტურის
სოლიდარობისა და ერთიმეორის ცხოვრების
უკეთ გაცნობის საქმეში.

„გმირთა თაობა“ ისევე კარგად და რეა-
ლისტურად იყო გაფორმებული, როგორც
იმავე გ. ყურულის მიერ შარშან დადგმული
ს. შანშიაშვილის „არსენა“ (სომხურ ენაზე).
„გმირთა თაობაში“ უმთავრესად თავი გამო-
იჩინეს: სომხ. სახალხო მსახიობმა ისაპაკ
ალიხანიანმა, დამსახურებულმა მსახიობმა
არტ. ბეროიანმა, მსახიობმა ქალმა მ. მოკო-
რიანმა და მსახიობებმა: ლორი-ამირბეგიანმა,
ფ. ბუიკიანმა, ლ. ალაჰვერდიანმა და სხვებმა.
სახალხო მსახიობმა ისაპაკ ალიხანიანმა, მი-
უხედავად თავის ასაკისა, წელს დიდი ენერ-
გია და ახალგაზრდული ენტუზიაზმი გამო-
იჩინა. მან სხენებულ პიესაში დიდი ოსტა-
ტობით შესძლო დიმიტრი გველიას როლის
განსახიერება და საერთო საქმისათვის თავ-
დადებული, უდანაშაულოდ დენილი, მაგ-
რამ მომავლის რწმენითა და გამარჯვების
სურვილით აღსავსე კომუნისტის ტიპი.

მსახიობმა ბუიკიანმა სიმონას როლში და-
გვანახვა, რომ იგი არა მარტო კარგი რეჟი-
სორია, არამედ კარგი მსახიობიც. რომელიც
დაფიქრებულად და მოხდენილად თამაშობს.
„გმირთა თაობის“ მუსიკა დასწერა კომპო-
ზიტორმა აკ. ანდრიაშვილმა, ხოლო მხატვ-
რული გაფორმება ისევე ზ. სიმონიანს ეკუთ-
ვნის.

ძველი კლასიკოსებიდან წელს გამოყენე-
ბული იქნა სომხური დრამატურგის ფუძე-
მდებლის გაბრიელ სუნდუკიანის (1825 —
1912) „დაქცეული ოჯახი“. ამ პიესაში ავ-
ტორი იძლევა ძველი თბილისის ვაჭართა
ცხოვრებას ან, უკეთ რომ ვსთქვათ, კაპიტა-
ლიზმის შემოჭრას საქართველოში, რომე-



„დაქცეული ოჯახი“ სალომე—მარი-ბეროიანი

ლიც სობს ყოველგვარ ძველ ტრადიციას.
მაგრამ ამ ნიადაგზე გამართულ ბრძოლაში
ყველა ვერ იმარჯვებს; ის, ვისაც მოტყუე-
ბისა და ყვლეფა-გლეჯის უნარი არ შესწევს,
ვინც ძველსა სწყდება და ახალს ვერ ითვის-
ებს, მსხვერპლი ხდება მასზე უფრო მსხვილი
ბოზოლასი. რომელიც მას შთანთქავს და
ანადგურებს.

მათი ოჯახური ყოფაცხოვრება უშუალოდ
დაკავშირებულია მათ აღებ-მიცემასთან,
ამიტომაც მატერიალურად დაცემას თან
სდევს აგრეთვე მისი სულიერი და მორალუ-
რი დაცემაც. სუნდუკიანს ეს ყოველივე
ისეთი დიდი და იშვიათი ოსტატობითა აქვს
მოცემული, ისეთი დაკვირვებული თვალითა
და კალმითა აქვს ასახული, რომ მაყურე-
ბელს არა მარტო მხატვრულად აკმაყოფი-
ლებს, არამედ მთელი აუდიტორიის თვალ-
წინ იშლება წარსული XIX საუკუნის მთე-
ლი ეპოქა თავის უარყოფითი მხარეებით.

რეჟისორს ალ. აბარიანს სწორედ გაუვია
პიესა და ცალკეული ტიპები სრული სინამ- 83



„ძია ბაღდასარი“ ძია ბაღდასარ—ა. ქაჯვოიანი

დვილით განუმარტავს. მართალია, სუნდუკი-
ანცი თავის პიესას კომედიას უწოდებს, მაგ-
რამ ამ კომედიაში ისეთი კვანძი იშლება,
რომლის დასაბამი უთუოდ დრამაა. აქ რე-
ჟისორი არ სცილდება აქტორის პრინციპებს,
პირიქით ის მხატვრულ სახეებში ანვითარებს
მას და ისეთ მთლიანობას ჰქმნის, რომელიც
მაღალ მხატვრულ იერს აძლევს სპექტაკლს
და სწორი გზით მიჰყავს იგი. აბარიანის ეს
დადგმა მეტად რეალისტურ ფორმებშია მო-
ცემული და თანამედროვე მაყურებელზე იმ
შთაბეჭდილებას სტოვებს, რომ იგი სრული-
ად დასცილდება წინა დადგმებში დაშვებულ
ზოგად ფორმალისტურ მიდრეკილებებს. ამას
უნდა დაემატოს ის გარემოებაც, რომ მხატვ-
ვარ ზ. სიმონიანსა და ახალგაზრდა კომპო-
ზიტორ ნ. მერტიჩიანს არაფერი დაუზო-
გავთ პიესის საერთო გამარჯვებისათვის.

მერტიჩიანის მუსიკა შეხმატკბილებულია
სუნდუკიანცის მოცემულ ეპოქასთან, მეტად
მრავალფეროვანია ორკესტრისათვის და დადგ-
ბის მხრივ და კოლორიტულია. „დაქცეულ
ოჯახში“ მაღალ საფეხურზე დგას აგრეთვე
მსახიობთა თამაში. განსაკუთრებით აღსა-
ნიშნავია სახალხო მსახიობი ის. ალიხანიანის
ოსეფას როლში, დამსახურებული მსახიობი
არტ. ბეროიანი — ფარსილა, მარი-ბეროიანი-
სალომე, ვენერა-ჰაკობიანი-ქალია, გ. აშუ-
ლიანი — მარმაროვი და დორი-ამირბევიანი-
გიე-მოზი. წლებევანდელ დადგმებში „დაქცე-
ული ოჯახის“ დადგმა თეატრის განსაკუთ-
რებულ მიღწევად და გამარჯვებად უნდა ჩა-
ითვალოს.

თამაშისა და დადგმის მხრივ დადებითად
უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე სომხური მწერ-
ლობის ერთ-ერთი კლასიკოსის, სატირიკო-
სის ჰაკობ პარონიანის (1842 — 1891) კო-
მედია „ძია ბაღდასარი“, რომლის დადგმა
ეკუთვნის ფ. ბუიკიანს, ხოლო მუსიკა —
ნ. მერტიჩიანს. მაგრამ „ძია ბაღდასარში“
ცოტათი სჭარბობს შარჟი, რომელიც ასე თუ
იხე მყურებლის ყურადღებას აწორებს ტი-
პის რეალისტურ ვაგებებსა და შეგნებას.

სომხური თეატრის წლებევანდელი უკანას-
კნელი დადგმა ა. ნ. ოსტროვსკის (1823 —
1886) კომედია „უდანაშაულო დამნაშავენი“,
რომელიც დადგა რეჟისორმა ალ. აბარიანმა.

ამრიგად ჩვენ ვხედავთ, რომ თბილისის
სახელმწიფო აკადემიური დრამის თეატრი
ზრდისა და განვითარების გზაზე დგას, და
მიზნად აქვს დასახული სცენის ძველ ოს-
ტატებთან ერთად ახალი კადრების მეოხე-
ბით მოგვეცეს ფორმით ნაციონალური, ხო-
ლო შინაარსით სოციალისტური, მაღალ-
მხატვრული სპექტაკლები, ხელი შეუწყოს
ლენინ-სტალინის ეროვნული პოლიტიკის
უშუალო ხელმძღვანელობით მოპოვებულ
მზიარული, ბედნიერი და სამური ცხოვრე-
ბის ახალ-ახალ გამარჯვებებს.

საქართველო

თელავის სახელმწიფო თეატრი 1937 — 38 წ. სეზონში არ ჰყავდა გამოცდილი ხელმძღვანელი, რის გამო სეზონი უფერულად და არაორგანიზებულად მიმდინარეობდა. მაგრამ ამ გარემოებას დროულად შეაქციეს ყურადღება საქ. სახკომსაბჭოსთან არსებულმა ხელოვნების სამმართველომ და საქ. კ. პ. (ბ) თელავის რაიკომმა.

უქანასენელ თეატრში თეატრმა დასდგა ორი ახალი პიესა: ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულოდ დასჯილი“ (ა. ოსტროვსკის დაბადების 115 წლისთავის აღსანიშნავად, დადგმა შ. ხონელის) და უ. შექსპირის „ოტელო“, რომელიც მიმდინარე სეზონში 16-ჯერ დაიდგა. პიესა დადგა ნუნუ მაკავარიანმა. სპექტაკლში მთავარ როლებს ასრულებდნენ: მ. ლეკიშვილი და ა. კუპატაძე (იაგო), —ახალგაზრდა მსახიობი ქეთო მაკავარიანი (დეზდემონა), რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ალექსანდრე იმედაშვილი და მსახიობი დავით ჩხეიძე (ოტელო), ნუნუ მაკავარიანი (ემილია).

„ოტელოს“ დადგმა თელავის სახელმწიფო თეატრში ერთხელ კიდევ აღასტურებს, რომ პერიფერიის თეატრებს ჰყავთ, ნიჭიერი და ენერგიული კადრები და რომ თეატრში საჭიროა მხოლოდ ბოლშევიკური ხელმძღვანელობა და კადრების სათანადო გამოყენება.

ამხანაგ ევოვის სახელობის ლაგოდეხის სახელმწიფო თეატრი დაარსდა 1937 წლის აპრილში. სეზონის გახსნამდე შენობას გაუკეთეს კაპიტალური რემონტი. გათავითუებულ იქნა დარბაზი, დადგმულია მბრუნავი სცენა და სხვა.

სამხატვრო ნაწილის გამგედ და რეჟისორად მუშაობს პავლე ნორაკიძე, რომელმაც 1937 წლის სეზონში დასდგა: ს. მთვარაძის „სურამის ციხე“, კ. კალაძის „როგორ“, ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“, ფრ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, გ. ბერძენიშვილის „აქარის მთებში“, ავქ. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ და სხვ.

ლაგოდეხის საკომლემენტური თეატრი სისტემატურად უწეეს მომსახურებას რაიონის კომლენტურე მასებს წარმოდგენების დადგმით. რაიონში დადგმულ იქნა შემდეგი პიესები: ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“, გ. ბერძენიშვილის „აქარის მთებში“ და ს. მთვარაძის „სურამის ციხე“.

თეატრის დასი უმთავრესად ადგილობრივი ძალეებისაგან შესდგება: ალ. ხიდიშელი, ვალ. კაბელი, მიხ. ლომეანიძე, ს. შამინჯალოვი, გოპ. შამინჯალოვი, ვლ. ბაღაშვილი, ვ. ნანობაშვილი, ი. ხუციშვილი და სხვ.

გარდა ადგილობრივი ძალებისა, 1937 წლის სეზონში მუშაობდნენ აგრეთვე მსახიობები: ტასო ერისთავი, დავით სიღამონიძე და ვარია იანვარაშვილი.

თეატრის მხატვრად მუშაობს ლევან ივითხანოვი.

თელავის სახელმწიფო თეატრი



„ოტელო“
დადგმა ნუნუ მაკავარიანის

მეოთხე მოქმედება
მხატვარი კ. კანკეტიძე

ხელოვნების კალენდარი

2 ივლისს შესრულდა 160 წელი **ჟან-ჟაკ რუსოს** (1712-1778) გარდაცვალებიდან. ჟან-ჟაკ რუსო, 18 საუკ. დიდი მწერალი და ფილოსოფოსი, დაიბადა უენეციაში 1712 წლის 28 ივნისს, შვეიცარიელი მესაათის ოჯახში. 1728 წელს იგი იძულებული იყო დაეტოვებინა უენეცია. ამ დროიდან იწყება რუსოს მუდმივი ხეტიალი სხვადასხვა ქალაქებსა და ქვეყნებში. პარიზში იგი პირველად 1741 წელს ჩავიდა. რუსო ვერ ეგუებოდა იმდროინდელ ქალაქურ ცხოვრებას და მუდამ ბუნებისაკენ მიილტვოდა. 1766 წ. მოხდა ინგლისში და მხოლოდ უკანასკნელი რვა წელი გაატარა პარიზში.

რუსო მე-18 საუკ. დიდი დემოკრატია. იგი თავისი ნაწარმოებებით საფრანგეთის რევოლუციის სულს-ჩამდგმელი იყო. რობესპიერი არასოდეს არ იშორებდა „ელოზას“ და სენეისტი „კონტრაქტს“. ფრ. ენგელსის თქმით რუსო ჯერ კიდევ „პეგელის დაბადებამდე 23 წლით ადრე“ იძლევა „დიალექტიკის ელემენტებს“ თავის ნაწარმოებებში.

რუსოს მთავარი ნაწარმოებები, როგორც „მსჯელობა მეცნიერებასა და ხელოვნებაზე“ (1750), „მსჯელობა უთანასწორობაზე“ (1755), „ახალი ელიოზა“ (1761), „ემილი“ (1762) და „საზოგადოებრივი კონტრაქტი“ (1762), იძლევიან არა მარტო ფილოსოფიურ-პოსულტისტიური წესწყობილების მკაცრ კრიტიკას, როგორც ამას თავის ნაწერებში მიმართავენ სხვა ფრანგი „განმანათლებელი“, არამედ რუსო უფრო შორს მიდიოდა. მან შესძლო დანახვა აგრეთვე კაპიტალიზმის უარყოფითი მხარეებიც.

დიდა რუსოს გავლენა მხოლოდ ლიტერატურაში. რუსო სამართლიანად უნდა ჩაითვალოს 19 საუკ. დიდი რეალისმისა და რომანტიზმის მამამთავრად. ბალზაკი, გოეთე, ბაირონი, შატობრიანი და მრავალი სხვა, — ყველანი რუსოს იდეებით საზრდოვდნენ. დიდა აგრეთვე რუსოს მნიშვნელობა მუსიკისა და თეატრის ისტორიაში.

მუსიკაში რუსო იტალიურ კომიკური ოპერა-ბუფის მომხრე იყო: 1752 წელს პირველად ჩამოვიდა იტალიური საოპერო დასი საეპროლოდ პარიზში და პარიზის საზოგადოებას უჩვენა პერგოლუზის ოპერა-ბუფი, „მოსამსახურე ქალბატონი“. ამან დიდი ბრძოლა გამოიწვია: საზოგადოება დაიყო „ბუფონისტებად“ და „ანტიბუფონისტებად“. „ბუფონისტების მხარეზე იყვნენ, რუსოს გარდა, დიდრო, პოლბანი, გრიმი, მარმონტელი, დალამბერი. რუსო ილაშქრებს რამის, როგორც სამეფო კარის კომპოზიტორის წინააღმდეგ „წერილიმ ფრანგული მუსიკის შესახებ“ (1753). ამ წერილის გამოქვეყნების შემდეგ რუსოს აუკრძალეს ოპერაში შესვლა და მისი პორტრეტიც კი დასწვეს თეატრში... ამავე წელს, რუსო სწერს ერთპიტიან ოპერა-ბუფს. „სოფლის ჯადოქარი“, რომელიც დაიდგა 1753 წლის 1

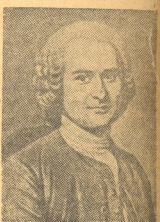
მარტს, მუსიკალური დეკლამაციის ბუნებრივობით, მელოდურობით და რეალისტური შინაარსის სატირული ელემენტებით რუსოს ამ ოპერამ დიდი გავლენა მოახდინა ფრანგული და გერმანული ოპერის შემდგომ განვითარებაზე.

გარდა ამისა რუსომ ხელოვნების ისტორიაში შექმნა ახალი ჟანრი — ეს არის მელოდრამა ან როგორც მასში უწოდებდნენ, „მონოდრამა“. 1773 წელს პარიზში პირველად დაიდგა მისი მელოდრამა „პიგმალიონი“, რომლითაც თავის დროზე გოეთე აღტაცებული იყო. ამ დროიდან იწყება ორი საზი მუსიკისა და დრამის შემდგომ განვითარებაში: მუსიკაში ლიტერატურულ-დრამატული ნაწარმოების საილუსტრაციო კომპოზიციების შექმნისა და დრამატურგიაში — მელოდრამის, როგორც დრამატული ჟანრის შექმნისა.

ცნობილია, რომ რუსო ფრანგული „ენციკლოპედის“ მუსიკალური რედაქტორი იყო. თავის „მუსიკალურ ლექსიკონში“ (1767) რუსო იძლევა მუსიკის ისტორიის საფუძვლებს. მისი აზრები მუსიკის შესახებ, როგორც შავ, ბერგისა და სიტყვის ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემა, აგრეთვე მისი სოციოლოგიური შეფასება მუსიკალური ხელოვნებისა, ახლაც არ არის ინტერესს მოკლებული.

1759 წელს გამოვიდა რუსოს „წერილი თეატრის შესახებ“, სადაც იგი აკრიტიკებდა ფრანგული სამეცნიერო ტრაგედიას. მის მაღალფარდოვან ენას და მოუწოდებდა თეატრს ჩამოეციდა ცრულასიკური სიმბოლიდან და ალაპარაკდეს უბრალო ადამიანური ენით. ამრიგად, რუსო მოითხოვდა თეატრის ყოველმხრივ დემოკრატიზაციას. როგორც მაგალითი, რუსოს მოჰყავდა ინგლისელ დრამატურგის ჯორჯ ლოლოს (1693-1739) დრამა „ლონდონის ვაჟი“ (1731), რომლითაც რუსო აღტაცებული იყო და თვითონვე სთარგმნა იგი ფრანგულ ენაზე, მართლაც „ლონდონის ვაჟი“ თავისი თემატიკითა და ტექნიკით ბურჟუაზიული დრამის საწყისად უნდა ჩაითვალოს.

საერთოდ რუსო, ისე როგორც ვოლტერი, განვიდდა ინგლისელი მწერლების დიდ გავლენას: ჯეშ ტუშონისა (1700 — 1748), რომელმაც პირველად შეიატანა პეისაჟი (აქედან რუსოს გენიალური აღწერები ალბიური ბუნებისა) და სამეფო რიზარდონისა (1689 — 1761), რომლის რომანმა „კლარისა“



(1748) რუსოს „ახალ ელიოზა“-ზე დიდი გავლენა მოახდინა, ისევე როგორც თავის მხრივ რუსოს „ახალ ელიოზაზე“ გოეთეს „ვერტერ“-ზე (1774).

— 13 აგვისტოს შესრულდა 75 წელი ევენ დელაკრუას (1798-1863) გარდაცვალებიდან.

ევენ დელაკრუა, უდიდესი ფრანგი მხატვარი-რომანტიკოსი, დაიბადა შარანტონში 1798 წლის 27 მარტს. მისი მამა შარა დელაკრუა პროფესიით ადვოკატი, რევოლუციური კონვენტის დეპუტატი იყო. ევენმა მხატვრობის შესწავლა 17 წლისამ დაიწყო. მისი ცხოვრება ღარიბი გარეგნული ბიოგრაფიული ფაქტებით. დელაკრუას ბიოგრაფია — მისი შემოქმედების ისტორიაა. მხოლოდ სამჯერ გავიდა დელაკრუა საფრანგეთიდან: 1825 წ. ზაფხულში ლონდონში, სადაც ინგლისელი მხატვრების ჯონ რუსსელის და უილიამ ტერნერის მხატვრობით აღტაცებული დარჩა. 1832 წ. გაემგზავრა ალჟირს და მაროკოში. ამ მოგზაურობამ დელაკრუას მდიდარი მისალი მისცა მხატვრული შემოქმედებისათვის. მაროკოდან დაბრუნებისას შერჩევა ესპანეთში, სადაც დათვალიერა ესპანელი დიდი მხატვრების სურათები კაიქისსა და სევილიაში. მესამე მოგზაურობა: 1850 წელს ბრიუსელსა და ანტვერპენში, სადაც დელაკრუა ორიგინალში ეცნობა ფლანდრიის დიდ მხატვარს რუბენსს, რომლის თაყვანისმცემელი დარჩა დელაკრუა მთელ თავის სიცოცხლეში. სამუშაოდ, დელაკრუამ ვერ შესძლო განეხორციელებინა თავისი სიყრმის ოცნება იტალიაში გამგზავრების შესახებ მისი საყვარელი ტიციანის და ვერონესის დასათვალიერებლად.

დელაკრუას პირველი მასწავლებელი იყო მხატვარი გერენი (1774 — 1833), მაგრამ ამ მხატვარმა ნაკლები გავლენა იქონია დელაკრუას შემოქმედებითს განვითარებაზე. ამ მხრივ უფრო აღსანიშნავია ანტუან გრო (1771 — 1835), რომელმაც წინ გაუსწრო თავის მასწავლებელ ლუი დავიდს და თავისი ბატალური სურათების რეალიზმით გავლენა მოახდინა დელაკრუაზე. მაგრამ ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება მიიღო დელაკრუამ თავის უფროს ამაზნავ ეერიკოსავან (1791 — 1824).

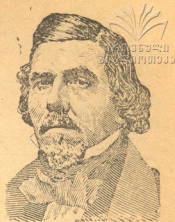
დელაკრუამ დიდი როლი ითამაშა ახალი ფრანგული მხატვრობის შექმნაში. დავიდის კლასიციზმის ნაცვლით, დელაკრუამ ახალი ეპოქა შექმნა ფრანგულ მხატვრობაში, ისევე როგორც ლიტერატურაში ვიქტორ ჰიუგომ და მუსიკაში ჰექტორ ბერლიოზმა.

1822 წ. დელაკრუამ გამოაფინა სალონში დიდი სურათი „დანტე და ვერგილიუსი“. ამ სურათმა ორ ბანაკად გაყო მთელი საზოგადოება: ზოგი პროტესტით და გულსწყრომით შეხვდა მას, ზოგი კი აღტაცებით. ამ სურათით დელაკრუა ერთბაშად მოექცა საერთო ყურადღების ცენტრში და ამ წლიდან იწყება ფაქტურად ფრანგული რომანტიული სკოლა მხატვრობაში.

1824 წ. ახალი სურათი „ელენა ქიოსზე“ უფრო ფართო მასშტაბით და მეტის სიძლიერით ანშტკო-

ცებდა დელაკრუას რომანტიზმის მოხივებებს.

„მარსელიზმი (ბარიადებზე) ან. როგორც თვით დელაკრუა უწოდებდა, „1831 წლის 28 ივლისი“. ეს სურათი წარმოადგენს საზოგადოებრივ პოლიტიკურ დოკუმენტს, რომელიც 1830 წლის ივლისის რევოლუციას ასახავს არანაკლებ ძლიერებით, ვიდრე ბერლიოზის „ივლისის სიმფონია“.



დიდი იყო დელაკრუას შრომისუნარიანობა; მან მოკვდა 10 ათასამდე სხვადასხვა ფანრის და ხანათის სურათები. მათ შორის აღსანიშნავია აღმოსავლურ თემატიკაზე დაწერილი: „ალჟირის ქალები ჰარამხანაში“ (1834) და „ებრაელთა ქორწილი მაროკოში“ (1841). გარდა ამისა მთელი რიგი სურათები რომანტიულ თემებზე: „ტოსა საყვრობილენში“, „სარდინაპალის სიკვდილი“, და „მარინო ფალიერის სიკვდილით დასჯა“ (1827), „საბერძნეთი მისოლუნგის ნანგრევებზე“ (1829), „მედეა“ (1838) და მრავალი ილუსტრაციები გოეთეს „ფაუსტს“-დან, დანტესა და შექსპირის ნაწარმოებებიდან.

დელაკრუა ხელოვნების ისტორიაში ცნობილია, როგორც ერთერთი უდიდესი კოლორისტი. მისი რომანტიზმი აქტიური რომანტიზმი იმდენად, რამდენადაც გამოხატავს იმპროზინდელი ფრანგული ბურჟუაზიული სინამდვილით უკმაყოფილებას.

დელაკრუას რომანტიზმი, დავიდის კლასიციზმთან შედარებით, წინსვლას, პროგრესიული მოვლენას. რადგან დელაკრუას რომანტიზმი უკვე არის მომავალი რეალიზმის (კურბე) ჩანასახები.

დელაკრუა ცნობილია აგრეთვე როგორც თეორეტიკოსი, მისი „დღიური“ (1822 — 1863) წარმოადგენს ორმოცი წლის მხატვრული გამოცდილების თავმოყრას და ფიქსაციას.

2 აგვისტოს შესრულდა 150 წელი ინგლისელი მხატვრის **თომას გენსბოროს** (1727 — 1788) გარდაცვალებიდან.

გენსბორო რეინოლდსთან ერთად XVIII საუკუნის ინგლისურ მხატვრობის დიდი წარმომადგენელია. გენსბორო ცნობილია, როგორც პორტრეტისტი და პეიზაჟისტი. იგი კოლორისტის დიდი ოსტატია, მის უყვარს ღია ტონები: მკრთალ-წითელი, ღია ცისფერი, ნაზი ვერცხლოვანი. (მაგალ. ცნობილია მისი სურათი „ყმაწვილი ცისფერში“).

1774 წ. გენსბორო დასახლდა ლონდონში. აქ იგი გეოგრაფიკულ მესამე სამეფო კარის მხატვარი გახდა.

გენსბორომ მთელი თავისი სიცოცხლე ინგლისში გაატარა და კონტინენტზე არ უმოგზაურებია. ჯერ კიდევ ახალგაზრდაობაში მიიზარა მთელი ინგლისი ალბომით ხელში და მოკვდა პირველი ინგლისური ეტიუდები ნატურადან.

როგორც პეიზაჟისტი, გენსბორო ებრძოდა ცრულკლასიკურ და პასტორალურ პეიზაჟისტიკას, ამ მხრივ იგი მსოფლიოს უდიდესი პეიზაჟისტი ინგლისელ მხატვრის ჯონ კონსტებლის წინამორბედა.

17 ივლისს შესრულდა 35 წელი ინგლისელ-ამერიკელი მხატვრის უისტლერის (1834 — 1903) გარდაცვალებიდან.

უისტლერი ამერიკელია ირლანდიელი წარმოშობისა. დაიბადა ჩრდილოეთ-ამერიკის შეერთებული შტატების ქალაქ ბალტიმორში 1834 წელს. ბავშვობა გაატარა რუსეთში, სადაც მისი მამა ინჟინრად მსახურობდა მოსკოვ-პეტერბურგის რკინიგზის გაყვანზე. მამის სიყვდილის შემდეგ დაბრუნდა ამერიკაში. აქ ახალგაზრდა უისტლერმა პირველად იგრძნო მხატვრობისადმი მისწრაფება. 1855 წელს წავიდა ინგლისში. შემდეგ გადავიდა პარიზში, სადაც გლირის სახელოსნოში შეუშაობდა. 1858 წელს პარიზში გამოვიდა უისტლერის ოფორმების პირველი სერია. 1874 წელს გადასახლდა ლონდონში, სადაც მოაწყო თავისი სურათების გამოვენა. უისტლერის უტყუარმა მხატვრულმა ნიჭმა და ორიგინალურობამ მიიქცია საზოგადოების ყურადღება. უისტლერის, როგორც მხატვრის, მთავარი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი იღებს რომელიმე 2 ან 3 ძირითად ფერს, მაგალ. თეთრსა და შავს, ცისფერსა და ვერცხლისფერ-ნაცრისფერს და ა. შ. ამ ფერების ნიუანსებით ქმნის ფეხტურ პარმონიულ მთლიანობას. აქედან მისი სურათი უფრო ფერების მუსიკაა, რაც მასურბელში პოეტურ განწყობილებას ქმნის, ვიდრე სინამდვილის, სიუჟეტის გადმოცემა. უისტლერის შემოქმედებაში სიუჟეტი ყოველთვის უტყუარდება კოლორისტულ ამოცანებს. ამით უისტლერი უსათუოდ უახლოვდება ფრანგ იმპრესიონისტებს. ცნობილია რომ უისტლერი პარიზში მონაწილეობას იღებდა ედუარდ მანეს „განდევნილთა სალონში“ (1863).

უისტლერის სურათებიდან ყველაზე უფრო ცნობილია: „კარლილის პორტრეტი“ (1873), „დედის პორტრეტი“ (1874), „სარასატეს პორტრეტი“ (1885), „თეთრი ქალი“ და „ვესტმინსტერის ხიდი ღამით“

— 30 აგვისტოს შესრულდა 190 წელი გამოჩენილი ფრანგი მხატვრის ლუი დავიდის (1748-1825) დაბადებიდან.

ლუი დავიდი დაიბადა 1748 წლის 30 აგვისტოს პარიზში. პირველად სწავლობდა აკადემიის პროფესორ ვინთან (1716-1809), რომელთანაც ჩვიდმეტი წელი დაყო, 1774 წელს მიიღო ევრეთწოდებული „რომის პრემია“ („Grand prix de Rome“).

მაგრამ იტალიაში მოხვდა მხოლოდ 1784 წელს. ვინკელმანის „ხელოვნების ისტორიამ“ და იტალიაში ყოფნამ დიდი გავლენა მოახდინეს დავიდზე. ანტიურთება და ბუნება — ეს ორი ენება მისი ახალი ესთეტიკის ქვაკუთხედი ხდება.

დავიდი ახალი მხატვრული კლასიციზმის შემქმენელია მსოფლიო ხელოვნებაში. ეს იყო კლასიციზმი

ბურჟუაზიისა, როგორც აღმავალი კლასისა. მარქსის თქმით ბურჟუაზია მიმართავდა ანტიურ კლასიციზმის თეორიას „თავისი ბრძოლის ბურჟუაზიული შეზღუდული შინაარსის დასაფარავად“, სწორედ ამ ხასიათისა დავიდის ცნობილი სურათები: „პეტრონი“ (1778), „ველინაზი“ (1791), „პორციეის ფიცი“ (1784), „სკორატუს სიკვდილი“ (1787) და „ბრუტი“ (1789).

დავიდი ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის დიდი მხატვრია. მის სურათს „ბრუტუს“ მაგალსაზოგადოება ღებულობდა, როგორც რევოლუციური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშს, ისევე როგორც მანამდე დაწერილ „პორციეის ფიცი“.

რევოლუციის ისტორიული დასაწყისი დავიდმა უკუდავაყო თავისი ნახატი „ფიცი ბურთის სათამაშო დარბაზში“ (1791).

დავიდი ცნობილია, როგორც ერთერთი თვალსაჩინო რევოლუციური მოღვაწე: 1792 წელს იგი არჩეულ იქნა კონვენტში, როგორც იაკობინელი და რომესპიერის მომხრე, 1793 წელს იაკობინელთა კლუბის თავმჯდომარედ იყო ხოლო 1794 წელს კონვენტის თავმჯდომარედ კი. კონვენტში ყოფნისას დავიდმა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში პირველად წამოაყენა ხელოვნების გასახელმწიფოებრიობის საკითხი. 1792 წ. გაუქმდა ოფიციალური აკადემია და დავიდი მის ნაცვლად აარსებს „ხელოვნების რევოლუციურ კლუბს“. დავიდი აგრეთვე იყო ხალხური მასობრივი დღესასწაულებისა და მინიფესტაციების პირველი გამფორმებელი და ორგანიზატორი.

რევოლუციურ პერიოდს ეკუთვნის მისი სურათები „ლუეპლტენი“ (1793), „მარათი“ (1793) და „უოზედ ბარა“ (1794). თავის სურათში „საბანდო ქალები“ (1799) დავიდმა კლასიციზმის უმაღლეს წერტილს მიადგია.

მაგრამ ვათავდა რევოლუცია. დირექტორიის დროს ბონაპარტესთან დაახლოებული დავიდი 1804 წელს დაინაშნა პირველი იმპერიის ოფიციალურ მხატვრად. დავიდი ხატავს ბონაპარტეს, მაგ. „ბონაპარტი სენ-ბენიარის მთაზე“ (1796) და „ბონაპარტი კონსული“ (1798).

ბურბონების რესტავრაციამ 1814 წელს, აიძულა დავიდი გადასახლებულიყო ბელგიაში, საიდანაც იგი აღარ დაბრუნებულა სამშობლოში და 1825 წლის 29 დეკემბერს გარდაიცვალა ბრიუსელში.

დავიდი ცნობილია აგრეთვე, როგორც ერთერთი უდიდესი პორტრეტისტი თავისი ეპოქის გამოჩენილადამიანებისა („ბარერი“ 1790 წ., „ლაფუაზიე“ 1787 წ. და სხვ.). აგრეთვე „მდაბო ფენების“ წარმომადგენლებისა (მაგალ. მისი ცნობილი „მემწვანნილე ქალი“ 1795). მის პორტრეტებში ძლიერია რეალისტური მიდრეკილება, საერთოდ დავიდში ყოველთვის იბრძოდა რეალიზმი და კლასიციზმი.



16 ივლისს 80 წელი შესრულდა გამოჩენილ ბელ-გელ ვიოლინისტ ეენ იზაის დაბადებიდან.

იზაი დაიბადა 1858 წლის 16 ივლისს ქ. ლიევეში (ბელგია). მამა მისი ცნობილი დირიჟორი და კომპოზიტორი იყო. პირველი მუსიკალური სწავლა ეყენმა მამისაგან მიიღო. მძიმე და აუტანელი იყო ეყენის ჰაემავობა და სიყმაწვილე. პატარაობიდანვე მას უხელოება მონაწილეობის მიღება ბელგიის კურორტებზე გამართულ კონცერტებში. კაპიტალისტური იმპრესარიო ახალგაზრდა ეყენს სასტიკ ექსპლოატაციას უწევდა. მაგრამ ეყენი მუდამ სწავლობდა და მუშაობდა. 16 წლის ეყენი ოქროს მედლის ამთავრებს ლიევის კონსერვატორიას რუდოლფ მასარის ვიოლინის კლასით. 1876 წლიდან ეყენი იწყებს მეკლდინეობას სახელგანთქმულ ვენიავისკისთან, შემდეგ ვიეტნთან. 1881 წლიდან იზაი მუშაობდა კონცერტმესტრად ბერლინში, სადაც კვირაში 3-4-ჯერ მართავდა კონცერტს, რითაც დიდი რეპერტუარი შეიქმნა. გამოჩენილი ვიოლინისტი ოახსიმის დახმარებით, იზაი 1883 წელს სტეფანს ბერლინს და აწყობს თავის გასტროლებს ევროპის ყველა დიდ ქალაქში, და უკვე 1886 წელს პარიზის კონცერტების დროს მსოფლიო სახელს იხვეჭს.

ამ ხნიდან იწყება იზაის დიდი და მრავალფეროვანი მოღვაწეობა. 1886 წელს იზაი ბრიუსელის კონკერვატორიის პროფესორია. ამავე დროს იგი აარებს სიმფონი კვარტეტს, რომელზეც ევროპული სახელი დაიმახსოვრა. 1894 წლიდან იწყება „იზაის ფილარმონიული კონცერტების“ ციკლი, სადაც იგი დირიჟორობს და დირექტორის მოვალეობას ასრუთავის ცხოვრების უკანასკნელ წლებში იზაი ვატაციებული იყო ერთი აზრით — დეარსებინა მუსიკალური ფონდი. მისი აზრით საერთაშორისო კონკერტებს, რომლებიც ამ ფონდის მიერ იქნება ორგანიზებული, საშუალებას მისცემენ ნიჭიერ ახალგაზრდა შემსრულებლებს გაითქვან სახელი კაპიტალისტური საჯანტროების დაუხმარებლობად.

ე. იზაი გარდაიცვალა 73 წლისა ბრიუსელში 1931 წ. 12 მაისს. მისი სახელობის საერთაშორისო კონკერტები ყოველთვის იმართება ბრიუსელში. როგორც ცნობილია, უკანასკნელ კონკერტსზე პირველი ჯილდო მიიღეს საბჭოთა პიანისტებმა ემილ ვილელსმა და იაკობ ფლიერმა.

ვიოლინოს ხელოვნების ისტორიაში იზაის სახელს აყენებენ შავინისა და ვენიავისკის გვერდით. იზაი თავისუფალი იმპროვიზაციის მეთოდის წარმომადგენელი იყო. იზაი — უკანასკნელი რომანტიკოსია ვიოლინოზე დაკვრის ხელოვნებაში. იგი დიდი ძლიერებით ასრულებდა ბასის, მოცარტის და ბეთოვენის კლასიკას, მაგრამ ამავე დროს ახალი მუსიკის დიდი პროპაგანდისტიც იყო: დებიუსის კვარტეტი, შოსონის პოემა, ფრანკის სონატა მან ხელაზლა ვაიცოც-იზაის მნიშვნელობა არა მარტო იმაშია, რომ მან გაამდიდრა ვიოლინოზე დაკვრის ტექნიკა, არამედ დიდი გავლენაც იქონია ისეთ არტისტებზე, როგორც ჟაკ ტიბო და ფრიც კრეისლერი.

16 ივლისს შესრულდა 215 წელი ცნობილ ინგლისურ მხატვრის ჯოშუა რეინოლდსის (1723—1792) დაბადებიდან.

ჯოშუა რეინოლდსი ინგლისური მხატვრობის მამამთავრად ითვლება. იგი პირველი ინგლისელი მხატვარია, რომელმაც მთელს ევროპაში გაითქვა სახელი.



რეინოლდსი დაიბადა პლიმთონში 1723 წლის 16 ივლისს. რვა წლიდან იგი დიდად დაინტერესებულია მხატვრობით, ეცნობა პერსპექტივის საკითხებს, ძველი გრაფიურებიდან იღებს ასლებს. 12 წლის რეინოლდსი პირველად ხატავს პორტრეტს ფერებით ნატურლიდან. 1739 წელს მიდის ლონდონში, აქ სწავლობს პორტრეტისტ ტ. ჰუდსონთან. რომელთანაც სამი წელი გაატარა. 1749 წელს მიდის იტალიაში, სადაც ტიციანის, კორეჯოს და რაფაელის სურათებზე სწავლობდა. იტალიაში დარჩა 1752 წლამდე შემდეგ კი დაბრუნდა ლონდონში ამ წლიდან რეინოლდსი იწყებს მრავალფეროვან მხატვრულ მოღვაწეობას, როგორც პორტრეტისტი, ისტორიული და მითოლოგიური სურათების ავტორი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, მაგრამ რეინოლდსი უფრო ცნობილია, როგორც პორტრეტისტი; მისი პორტრეტები შეესაბამება მსგავსებით, გამომეტყველებითა და ფიგურის დაყენების გრაციოზობით შეუდარებელია. რეინოლდსმა მრავალი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის სახეები შეგვიწარმოა თავის პორტრეტებში, მაგ. მსახიობი სარა სიღონსი, მწერლები: ლ. სტერნი, ო. გოლდსმიტი, ჯ. მაკგრეგორი, ტ. პერსი და სხვ. რეინოლდსი აგრეთვე ეკუთვნის ინგლისელ დიდი მსახიობის დავით გარიკის პორტრეტი.

1768 წელს ლონდონში გაიხსნა სამხატვრო აკადემია, რომლის პირველ პრეზიდენტად არჩეულ იქნა რეინოლდსი. რამდენიმე წლის განმავლობაში რეინოლდსი ყოველწლიურად წარმოსთქვამდა აკადემიაში სიტყვას მხატვრობაზე, ეს სიტყვები შემდეგში გამოიკცა და ხელოვნების მეცნიერულ-კრიტიკული აზროვნების ერთ-ერთ ნიშნულად გადაიქცა. რეინოლდსის სახელსონო ყოველწლიურად ეს პორტრეტამდე უშვებდა. მიუხედავად თავისი დიდი პოპულარობისა, რეინოლდსი ხელოვნების ისტორიაში შედის მისც, როგორც იტალიურის რენესანსის (რაფაელი და ტიციანი) და რემბრანდტის მინერებზე აღზრდილი ეკლექტიკოსი, მისი მნიშვნელობა იმაშია, რომ მან გზა გაუხსნა ინგლისურ მხატვრობას, რომელიც მის შემდეგ მსოფლიო მასშტაბის მხატვრობად იქცა.

რეინოლდსის აზრით ხელოვნება უნდა ემყარებოდეს რაციონალისტურ პრინციპებს. ამით რეინოლდსი უახლოვდება ფრანგი განმანათლებელი ფილოსოფიის წარმომადგენლებს.

რეინოლდსი გარდაიცვალა 1792 წლის 23 თებერვალს ლონდონში.

ქ რ ო ნ ი კ ა ს ა ბ ჭ ო თ ა ქ ა ვ შ ი რ შ ი



გზატყობ რკმსტ კიკონანის ნაწარმოებთა გამოცხადება

მოსკოვში სახელმწიფო ტრე-ტოკოვის გალერეაში გაიხსნა დი-დი რუსი მხატვრის თორსტ კი-პრენსკის შემოქმედების გამოფენა. სამ დიდ დარბაზში გამოფენილია მხატვრის სამასზე მეტი ნაწარ-მოები, ამრიგად აღნიშნული გამო-ფენა იძლევა სრულ წარმოდგენას კაპრენსკის შემოქმედებაზე.

ოკპა „შოროსი“

კიევის ლენინის ორდენოსან თებრ-სა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში შესდგა სახოლოდებრი-ვი გასინჯვა ორდენოსან კომპო-ზიტორის ბ. ლიატოშინსკის ახალი ოპერისა „შოროსი“, დადგმა რეჟ. ლაპიევსკისა, მხატვარი ხვოსნოვი.

კოსმოზიტორი ი. დუან- ავსკის ახალი სიმღერები

ცნობილმა კომპოზიტორმა ხე-ლოვნების დამსახ. მოღვაწემ ორ-დენოსანმა ი. დუანავსკიმ დასწერა ორი ახალი სიმღერა: „წითელ-ფლოტელების მარში“ და „ფიზ-კულტურელების სიმღერა“.

ამჟამად იგი ამთავრებს მუშაო-ბას „სიმღერა ლენინგრა-დზე“.

ანტიფაშისტური ფილმები

საბჭოთა კინემატოგრაფია ამ-თავრება მთელ ორე ანტიფაშისტ-ურ კინო ფილმებს: „პროფესორ მანოლოკი“ ფიოდორ ხოლოდის პიე-სის მიხედვით, დადგმა რეჟისორ მინკინის და რაბოპორტისა მთა-ვრი როლებში: მენდინსკი (პროფე-სორი მანოლოკი), ეპკოვი, კირილოვი, ჩესნოკოვი, გურუცკაია, შატერ-ნიკოვა და სხვ.

„ოპენჰეიმის ოჯახი“ ლიონ ფეი-ხტანგევის რომანის მიხედვით, დადგმა რეჟ. გ. რომანოს. მთავარ როლებში: ვისოკოვა, ტოლჩანოვი, პოლოტინკოვი და სხვ.

„ბრძოლა გრძელდება“ ფრი-დრიხ ვოლფის პიესის „ტროადის ცხენის“ მიხედვით. რეჟისორი ა. რაუშენი.

„საფრანგეთი და რუსული კულტურა“

რუსული ჟურნალი „ლიტერა-ტურული მემკვიდრეობა“ დასაბუქ-და ანუადებს ახალ კრებულს „სა-ფრანკეთი და რუსული კულტურა“.

„ალექსანდრე ნეველი“ კინოფილი

მოსფილმის კინო-სტუდიაში დაიწყო დიდი ისტორიული კინო-სურათის—„ალექსანდრე ნეველის“ გადაღება. სცენარი დაწერილია პ. პავლენკოს და ს. ეიხენშტეინის მიერ. რეჟისორ-დამდგმელი კ. ეი-ხენშტეინი, ალექსანდრე ნეველის როლს ასრულებს რესპ. დამსახუ-რებული მსახიობი ნ. ჩერკასოვი. მუსიკას ფილმისათვის სწერს კომ-პოზიტორი სერგეი ფრკოლეფივი. მთავარი ოპერატორია ედუარდ ტისე.

დ. უზრგანოვის „აჯანყება“ ოკპაში

ლენინგრადის მცირე საოპერო თეატრმა ამ დღეებში აჩვენა ახალ გაზრდა კომპოზიტორ—ლ. ხოჯა-ვინატოვის ახალი ოპერის პრე-მერა „აჯანყება“ დიმიტრი ფურ-მაიავის ცნობილი მოთხრობის მი-ხედვით. მთავარ როლებს ასრუ-ლებენ: მსახ. ორლოვი-ფურმანოვს, მსახ. ვალტერი-ფურმანოვის მუჟ-ლეს ნიის. დამდგმელი ი. შლეპია-ნოვი, მხატვარი ა. ბუსლაევი.

ლენინგრადის სახელმწიფო თეატრის ახალი რეპერტუარი

პუშკინის სახელობის ლენინ-გრადის სახელმწიფო დრამის თეა-ტრის 1928-39 წ. სეზონის ახალ რეპერტუარში შეტანილია შემდეგი პიესები: გ. კაბაევის „მეშრომელი ხალხის შვილი ვარ“, ალექსეი ტო-ლსტოის ახალი პიესა „14 სახელმწი-ფოს ლაშქრობა“, შექსპირის „მაკ-ბეტრი“, გრიბოედოვის „გვი კუპო-სიან“ და საბჭოთა ახალი პიესე-ბიდან: ბ. ლაფრენცის „ჩხვის და-საწყისი“, მ. კაჟკოვის „ჩეკისტ-ბი“, ა. ვიტაბს „შეთქმულება“ და დ. შჩეგოლის „მავრი“. გარდა ამისა თეატრისათვის ახალ პიესებს სწერენ, ლ. რაზმანოვი „ქერქისნი“ და ლ. ოლეშა „ვალტრეი“.

ალექსი ბოლსტოის ახალი პიესა

ალექსეი ბოლსტოის ახალი პი-ესა „14 სახელმწიფოს ლაშქრობა“, რომელიც გამოზატყეს საბჭოთა გმირული ხალხის ბრძოლას ინტერ-დენტის წინააღმდეგ, მიუღებელია დანადგმელად მცირე თეატრში და ვახტანგოვის სახელობის თეატრში.

კინო-ფილმი „მსანეთი“

რეჟისორი ე. შუბი მოსფილმის სტუდიაში სდგამს მხატვრულ-დო-კუმენტალურ კინო-ფილმს „მსანეთი“. თემა: ესპანეთის გმირული ხალხის ბრძოლა ფაშისტ ინტერ-ვენტოა წინააღმდეგ. სცენარი მიხე-ილ კოლცოვისა.

კიევის ოპერის თეატრის ახალი დადგმები

ლენინის ორდენოსანი სახელ-მწიფო აკადემიური ოპერის თეატ-რი სდგამს ახალ ოპერას „შორო-სი“, მუსიკა ლიატოშინსკისა. შემ-დეგ დარკომიქისა „ალი“, „მემბ-ნი ონგინი“, „მახუბა“, „თავადი იგორი“, „დემონი“, „ოტელო“ და სხვა.

ა. იონანინის გარდა- ცვალება

ბაქოში გარდაიცვალა ახერბაიჯა-ნის ხელოვნების ერთერთი თვალ-საჩინო მოღვაწე კომპოზიტორი და დირიჟორი თვანეს იონანინი. იგი დაიბადა 1881 წელს ქ. შუშოში, 1920 წლიდან ცხოვრობდა ბაქოში, სადაც დაარსა ხალხური საკრავე-ბის პირველი ახერბაიჯანული სა-ხელმწიფო ორკესტრი. ახერბაი-ჯანული მუსიკის განვითარების საქმეში იონანინის დიდი ღვაწლი მიუძღვის, რისთვისაც მას მიენიჭა ხელოვნების დამსახურებულ მოღვა-წის სახელწოდება და ახერბაიჯა-ნის მუსიკალური ღვაწლის დროს მოსკოვში დაჯილდოებულ იქნა „საპატიო ნიშნი“ ორდენით.

ახალი ვარაზი, რომელიც დაწე-რილია თვისუფალი ლექსით, რაც იმ დროისათვის ნოვატორულ ამბა-ვად ჩაითვლება.

ახალი თეატრები მოსკოვში

მიმდინარე წელს მოსკოვში მუშაობას დაიწყებს ორი ახალი თეატრი: რკინიგზის ტრანსპორტის ცენტრალური თეატრი და საესტრადო თეატრი, რომელიც უჩვენებს საესტრადო ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს: ვოდვეილს, მიმინიკურებს, პაროდებს, მიმინილეებს და სხვ.

თეატრალური სკოლების კამოგანიზაცია

თანამად ხელოვნების საქმეთა სრულიად-საკავშირო კომიტეტის დადგენილებისა, რევოლუციის, მოსკოვის საბჭოს სახ. და კამერულ თეატრებთან დღემდე არსებული თეატრალური სკოლები გაერთიანებულ იქნებიან ერთ თეატრალურ სასწავლებლად.

მირზა-ფაბალი ახუნდოვიკა- ღმი მიქლავილი გაიშვენა

ახურბაიჯანელი დიდი მწერის ტურგისა და მწერლის მირზა ფაბალი ახუნდოვის გარდაცვალების 60 წლისთავის შემთხვევით დაკავშირებით, ვ. ი. ლენინის სახელობის საკავშირო საჯარო ბიბლიოთეკამ მოაწყო მცლედიანი ტურგის გამოფენა, მიძღვნილი ახუნდოვის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი.

ს ა ზ ლ ვ ა რ - გ ა რ კ ი ტ

პოლ როზონი უსანეთში

ცნობილი ხანგი მომღერალი პოლ როზონი ესტუმრა უსანეთის რესპუბლიკას, სადაც რამდენიმე კონცერტი მოაწყო მადრიდში რესპუბლიკელთა ჯარებისათვის.

ალგერ ბასმარანი

სახელგანთქმული კინო-მსახიობი ალბერტ ბასმარანი ფაშისტების მიერ აესტრიის ოკუპაციის შემდეგ გაიქცა კიურინში (შვეიცარია). ეს დიდი მსახიობი უკვე მეორეჯერ მიდის ემიგრაციაში. პირველად იგი გაექცა ფაშისტ გერმანიიდან ვენაში, ახლა კი ვარზის ვენიდან, რომელიც ფაშისტებმა დაიპყრეს.

გაბრიელ ბამბინი

ახალი დრამა

ცნობილი გაბრიელმა და დრამატურგმა ბერტოლდ ბრეხტმა დასწერა ახალი დრამა „ტურესა კარაის თოფები“, რომელიც დიდის წარმატებით სარგებლობს დანიაში. დანიის ცნობილი მწერალი მარტი ანდერსენ ნექსე დადებით შეფასებას აძლევს ამ პიესას გახუთ „არბედერ ბლადეს“-ში.

არტურ კაუზინოვიჩის პრობლემები

ცნობილ პიანისტმა არტურ რუბინშტეინმა დაარღვია კონტრაქტი, რომელიც მას ჰქონდა დადებული იტალიასთან. ფაშისტების ანტისემიტური მოქმედების საპროტესტოდ რუბინშტეინმა დაუბრუნა მუსიკალური იტალიაში მიღებული მედალი.

იტალიური აკრძალეს ვერდის „აიდა“

იტალიის ფაშისტებმა აკრძალეს და რეპერტუარიდან მოხსნეს იტალიის უდიდესი კომპოზიტორის ჯუზეპე ვერდის გენიალური ოპერა „აიდა“. აკრძალვა გამოწვეულია ვითომ იმით, რომ ოპერა აბისინიის თანამედროვე ამბებს აგონებს ფაშისტურ სატრაპებს, რასაც შეუძლია ანტიფაშისტური განზობების გაღვივება მოსახლეობაში.

ავსტრიის მუსიკალური კულტურის გავლი

მუსიკის ცნობილი ისტორიკოსი ინგლისელი კოლინი გამოვიდა ლონდონის მუსიკალურ კოლეჯში მოხსენებით, სადაც შეებო აესტრიის მუსიკალური კულტურის დაქვეითებას ფაშისტთა ოკუპაციის შემდეგ.

„ორასი წლის განმავლობაში აესტრიას განსაკუთრებით დიდი ადვილი ეკავა მუსიკალურ სამყაროში ბეთჰოვენი და ბრამსი გაცილებით უკეთ გრძნობდნენ თავს ვენაში, ვიდრე „კახიონურ“ პრუსიაში. ახლა ყველაფერი ეს გაჭქრა და აღარ დაბრუნდება, სანამ აესტრია ფაშისტური უღლის ქვეშ გმინავსა“.

ა. ჩაიკოვის „სამი და“ ლონდონში

ანტონ ჩეხოვის პიესა „სამი და“ დიდის წარმატებით იდგმება ლონდონის „კოინს-თეატრში“. საერთოდ ჩეხოვი ინგლისელების საყვარელი მწერალი გახდა. ხშირად იდგმება აგრეთვე ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“ და „მეთოვლია“.

კარელ ჩაპკის პიესები

ჩეხიის ცნობილი დრამატურგის კარელ ჩაპკის ახალი პიესები „დედა“ და „თეთრი ქორი“ დიდის წარმატებით იდგმება პრაღის და ბოდენბახის თეატრებში.

ბალზაკის ძეგლი

გამოიწვილი ფრანგი მოქანდაკის ოგუსტ როდენის შესანიშნავ ძეგლს ბალზაკის ოცდაათი წლის შემდეგ ძლივს ელირს პარიზში დადგმა.

ბალზაკის ძეგლი დაიდგმება პარიზში „ლიტერატორთა სახოგადოების“ ახლს.

ა. კუზინის ოთხობრავლის გამოცემა ჩხოს-სლო- ვაკიაში

ჩეხოსლოვაკიის გამოცემლობა „მელანტრინმა“ გამოუშვა სრულიად ახალი გამოცემა: ა. კუზინის ოთხობრაველი, რომელიც შესულია პუშკინის თითქმის ყველა მხატვრული ნაწარმოები.

„პრაგერ პრესე“ აღნიშნავს ამ გამოცემის უდიდეს მნიშვნელობას ჩეხოსლოვაკი სათვის.

ახალი წიგნი ღმირსონი

ნიუ-იორკის გამოცემელ „დოდა მიდ“-მა გამოსცა ოსკარ ტომსონის ახალი წიგნი „დებოუსი-დამიანი და მხატვარი“, სადაც იძლევა ცნობილი ფრანგი კომპოზიტორის კლოდ დებუსის (1862-1918) დახასიათებას და უწოდებს მას ბოდლერის პოეტიკისა და მალარმეს მუსიკალური თეორიების განმარტობის ფრანგულ მუსიკალურ კულტურაში.

ნ ო მ ე რ უ ი

ა. ჯ. ფაღვა — კონსტანტინე სერგეის ძე სტანისლავესკი	83-5
ა. ვ. ლუნაჩარსკი — სტანისლავესკი, თეატრი და რევოლუცია	13
კ. ს. სტანისლავესკი — აქტიორის შესახებ	22
შომავალი სეზონის წინ	26
დ. კასრაძე — მშენებლობა ხელოვნების გზით	29
დენი დიდრო — პარადოქსი აქტიორზე	33
ილია ზურაბიშვილი — ოთხი პორტრეტი	39
შალვა ალხაზიშვილი — ერმოლოვა	55
ი. ურუშაძე — სახალხო მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე	60
ალ. სიგუა — „სამშობლო“	66
გ. ნადირაძე — ეკატერინე გაბაშვილი	70
დიმიტრი ყიფიანის წერილები თავის მეუღლისადმი	73
გ. თუმანიშვილი — ჩერნიშევსკი და კავკასიელები	75
ი. ანდრონიკაშვილი — ჩაიკოვსკი თბილისში	77
წ. სპახსკაია — დიქციის შესახებ	79
ზ. ავჩიანი — თბილისის სახელმწიფო სომხური აკადემიური თეატრი	81
თელავის თეატრი	85
ლაგოდების თეატრი	85
ხელოვნების კალენდარი	86
ქრონიკა	90

პ ო რ ტ რ ე ტ ი

კონსტანტინე სერგეის-ძე სტანისლავესკი

ყ და ზ ე

თბილისის მარქს-ენგელს-ლენინის ინსტიტუტი

ფოტო ვასო აბაშიძისა სპე. თეატრალურ მუზეუმისა

ტ ე ქ რ ე დ ა ქ ტ ო რ ი — ს ი მ ო ნ ა ბ უ ლ ა ძ ე

რედაქციის მისამართი: თბილისი, რუსთაველის პროსპ. № 23, ტელეფონი 3—09—64, მიღება ყოველდღე, გარდა გამოსასვლელ დღეებისა, 10-დან 5 საათამდე.

გამოცემის მეოთხე წელი. 6½ ბეჭდვ. ფურცელი. გადაეცა წარმოებას 31/VII-38 წ. ხელ-მოწერილია დასაბეჭდად 11/X-38 წ. შვკვ. № 1560. მთავლიტის რწმ. № 891. ტირაჟი 2000.

ქ უ რ ნ ა ლ ი

„ს ა ბ ჭ ო ტ ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა“

მეცხეთე ნომრიდან გამოვა ყოველ-თვიურად

რედაქცია

თბილისი, სახელგამის პოლიგრაფკომბინატი, ეორესის ქ. № 5.

1938

წლის
საზომნი

ლენინის ორდენის რუსთაველის სახელობის

სახელმწიფო თეატრი

1939

წლის
საზომნი

ახალი დაგეგმვა

განახლებული

ა. ოსტროვსკი

„უდანაზაულო დამნაზავანი“

ბ. შანშიაშვილი

„ფოლადურნი“

ს. მთვარაძე

„მთაბრახილზე“

პოგოდინი

„კაცი თოფით“

ნ. შიუკაშვილი

„მზე უინა და მზე გარეთა“

მოლიერი

„ტარტიუფი“

შ. ლალიანი

„ნაპერწყლიდან“

ს. კლდიაშვილი

„გმირთა თაობა“

უ. შექსპირი

„ო ტ ე ლ ო“

ნ. შიუკაშვილი

„ს უ ლ ე ლ ი“

ს. შანშიაშვილი

„ა რ ს ე ნ ა“

ს. კლდიაშვილი

„შემოდგომის აზნაურები“

საორიენტაციო დადგმები

ა. ბოლსტოი

„14 სახელმწიფოს
ლაშქრობა“

ბ. კლდიაშვილი

„პრიელი“

შ. ლალიანი

„სამშობლო“

1938
წლის
საზონი



მარჯანიშვილის სახელთბის თეატრი

1939
წლის
საზონი

ქართული
საზონი

საქართველო
საზონი

საქართველო
საზონი

3. კაკაბაძე
== „კოლმეურნის ქორწინება“ ==
კომედია 4 მოქმედებად

3. ვაბუხიძე
==== „მ ა თ ი ა მ ბ ა ვ ი“ ====
დრამა 4 მოქმედებად

6. გომოლი
—— „რ ე ვ ი ზ ო რ ი“ ——
თარგ. ვ. გუნიანი

უ. ჩხეიძე
==== „გიორგი სააკაძე“ ====
ტრაგედია 4 მოქმედებად



თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის

ლენინის ორდენისა

სახელმწიფო თეატრი

ლენინის ორდენისა

რ ე პ ე რ ვ უ ა რ ი



ქართული
სახელმწიფო

ჩასი კომპოზიტორები

ჩიშკო

ჯავახიშვილი

(ახალი დადგმა)

ძვრეინსკი

წყნარი ღმინი

რუბინსტიანი

ღ ა მ ნ ი

ჩაიკოვსკი

პიქის ქალი

ჩაიკოვსკი

უკრაინი ონებიანი

რიმსკი-კორსაკოვი

მეფის სახოლა

(ახალი დადგმა)

ქართული კომპოზიტორები

ფალიაშვილი

აბესალომ და ეთერი

ღ ა ი ს ი

ღ ა ვ ა ვ რ ა

ბაჩანიშვილი

ღარაჯან სანიერი

დოლიძე

ქეთო და ქოჯა

ბ ა ლ ვ ა ზ ი

ბაჩანიშვილი

მთაბის ბული (ახალი დადგმა)

თაქთაქიშვილი

მალთაყვა

გლიერა

ესმერალდა

უკრაინული კომპოზიტორები

ვერდი

ა ი ღ ა (ახალი დადგმა)

ვერდი

რიგოლაშო

ვერდი

ვრავიანა

ბიზე

ქ ა რ მ ე ნ

გუნო

ფ ა უ ს ვ ი

როსინი

სკვილილი ღალაქი

გამოშვებაზე იანდვილდაშვილი

ა ბ ო ნ ე მ ე ნ ტ ე ბ ი

10 სერია, თითოში 15 ოპერა და ბალეტი

8 თვის გადახდის ვადით

საქვილებითი საზამთრო სეზონი 1938/39 წ. საქვილებითი

თქმის თქმის



განცხადება

- თ. წერეთლის
- ქ. ჯაფარიძის
- ი. იურავის
- ა. მასიანი
- ლ. უგოსოვის-ც ა ზ ი
- ბ. რენსის-ც ა ზ ი

ლენინგრადის ოპერის
ოსვამთა ანსამბლი

- ბრონსკი, ქსენდოვსკი.
- კარალკევიჩი, რუკოვსკი.
- ნაზარინი, პარლამოვი

გოზარის მხატვრული ანსამბლი

ნ. ი. ქრუცინინის ხელმძღვ.

- ქ. სულქანი
- ვალდ ჯოხინი
- ვ. ა. მგახოვი

რინა ზალიონაი

- ბრანოვსკაია (ღამს. ა.რ.)
- ვოლო ნიკოლაი (ღამს. ა.რ.)
- აბულოვი (ღამს. ა.რ.)

ქარაგა

საქვილებითი ანსამბლი

საქვილებითი ანსამბლი
გ უ ნ ღ ე ბ ი

ქ. პატრიკიას ხელმძღვ.

ორდენოსანი

ს. კაკაძის ხელმძღვ.

ორდენოსანი-ბელ. ღამს. მოლვაწი

მ. თარხნიშვილის ხელმძღვ.

ბელ. ღამს. მოლვაწი

მედიკონტა ანსამბლი

ა. ფოსტაიშვილის ხელმძღვ.

მოსკოლის ანსამბლი კომპ.

ვ. მარტიშვილის ხელმძღვ.

ჯაზ-ორკესტრი ს. ბაბოვილის ხელმძღვ.

პრემიერის. საქვილის

და მინიატურის

ს ა ღ ა მ ო ე ბ ი

ლენინგრადის ესკადლის. აუტობ. სსრ. სოხეთის სსრ
და სხვადასხვა ანსამბლები

სწარმოებს წინასწარი შეკვეთები მუდმივ

ადგილებზე 1-ლ ოპტოგრაფზე

საქვილებითი ანსამბლი საქვილებითი. რუსთაველის.
მარკანიშვილის, ფალიაშვილის და გრიგოლავის სახელობის
თავჯიშის მსახიობთა მონაწილეობით

ქუთაისის სახელმწიფო თეატრი



რეპერტუარი

შ. დადიანი

ნაპერკალიდან

ბოშარშე

ფიგაროს

ქორწინება

ბ. გამრეკელი

გ. ნახუცრიშვილი

ლალ

ქაფსოველი

ნ. შიუკაშვილი

სულელი

ნაიდენოვი

ვანიუშინის

შვილები

ს. კლდიაშვილი

გვირთა თაობა

ი. ვაკელი

შური

პ. კაკაბაძე

კოლგუზინის

ქორწინება

ს. შანშიაშვილი

ფოლადაური

ვ. გაბესკირია

მეთი აგვაპი

ქუთაისის სახელმწიფო თეატრი

რეპერტუარი

ს. შანშიაშვილი

ფოლადაური

ა. დიუმე

მისი სოლი

ლაკერბაია

საჯარათი

უ. შექსპირი

ვენეციელი

ვაჭარი

პ. კაკაბაძე

კოლგუზინის ქორწინება

მილერი

ყარალები

ა. ცვარცი

ხანუბა

ვ. გაბესკირია

მეთი აგვაპი

საოკრიენტაციო

შ. დადიანი

ქაფსოველი

ნ. შიუკაშვილი

მეა მინა და მეა გარათა

ა. ბელიაშვილი

რთველი



რუსთაველის თეატრის საქონესაგრო დაკრები

სივრცითი და ქავერული ქონესაგროები

გნბტვრული სიტყვის საღამოები

კ ი ა ნ ი ს ტ ე ბ ი

- აღუქანდრა პრონოვა გიორგი გუბლიკოვი
- ე. დ. ვირსალაძე პროფესორი ეილი გილელსი საერთ. კონკურსი. ლაუარეტი ორდენი.
- იაკოვ ზაქი საერთ. კონკურსი. ლაუარეტი ორდენი.
- ვ. კუფინა
- ლ. მახნოვსკი საკავშირო კონკურსი. ლაუარეტი
- მ. ნიკიფორი ხელ. დამს. მოღვ. ორდ.
- ლევ მოგორინი პროფ. ორდ.

- როზა ვაშაქიანი საერთ. კონკ. ლაუარეტი ორდ.
- იაკოვ ფილიკი საერთ. კონკ. ლაუარ. ორდ.
- დ. მოსკალოვი კომპოზიტორი

- დავით მოსკოვანი საერთაშ. კონკ. ლაუარეტი ორდ.
- გიორგ კოლიაქინი პროფესორი ლეო შიკაპოვილი

ვიტორენკელისტები

- მ. ბარნაბიშვილი
- ნ. ქნუშვილი
- მოსკოვი
- დ. შაფრანი
- საკავშ. კონკ. ლაუარეტი
- ე. შერკალმანი
- საკავშ. კონკ. ლაუარეტი

ს ტ რ ი ვ ა რ ე ბ ი

- გალინა ბაქინოვა საკავშირო კონკ. ლაუარეტი
- ლიზა გილელსი საერთაშ. კონკ. ლაუარეტი ორდ.
- გუსთა გოლუგავინი საერთაშ. კონკ. ლაუარეტი ორდ.

დ ი რ ი შ ო რ ე ბ ი

- მ. ანგაიშარაშვილი ორდენოსანი
- მ. ე. გულაშვილი ერევანი
- ი. ვეისენბერგი ხარკოვი
- ე. ვ. გუპილი ხელ. დამს. მოღვ.
- ე. გველსინი

- ნ. ს. გოლოვანოვი ხელ. დამს. მოღვ. ორდენოსანი
- ვ. ვ. დრანიშინიკოვი ხელ. დამს. მოღვ. ორდ.
- ი. დიმიტრიადი
- ქ. ქ. ივანოვი მოსკოვი
- ე. მ. კობახილი ხელ. დამს. მოღვ.

- ე. შ. გელიქ-შაფარაძე ხელ. დამს. მოღვ. ორდ.
- ე. ა. შერკალმანი ლენინგრადი
- გაბრიელ ნიკიფორი ორდენოსანი (ბაქო)
- ნავან რახლინი კიევი

ვ ო კ ა ლ ი ს ტ ე ბ ი

- ვ. ვ. ბარსოვა სსრკ ნახ. არტისტი-ორდენი
- ლილია ვირსალაძე ლენინგრადი
- ნინო ვალაში
- ზოია გილელსი დამს. მხახიობი
- ს. ა. დანილოვა დამს. არტ. ორდენი. გაბტი
- ე. გ. დანელიანი დამს. არტისტი-ერევანი
- ლ. დორნიანი მოსკოვი
- ვ. დუხოვსკაია მოსკოვი
- ენკიკა გრიგორიანი ორდ. ბაქო
- მ. ნაქაშიძე ორდენოსანი
- ე. სოსოვა დამს. არტ. ორდენი.

- ნ. ხარაძე ორდენოსანი
- ნ. სოფიანი ორდენოსანი
- ი. შერკალმანი-ლოლიკა ორდენი.
- იოკა ვირსალაძე გაბტი
- იოკა ივანოვი დამს. არტისტი
- დ. ანდრუშკა დამს. არტ. ორდ.
- ე. ამირანაშვილი ორდენოსანი
- მ. ბაქინოვი დამს. არტ. ორდენი. ბაქო
- დ. ბაქინოვა გაბტი
- მ. ბიულ-ბიული სსრკ ნახ. არტ. ორდ. ბაქო
- დ. გავრკალმანი ორდენოსანი
- ს. გოსტიკინი გაბტი
- ე. დოლიკოვი მოსკოვი

- ლ. ივანოვი დამს. არტ. ორდენი.
- სანდრო ივანოვი დამს. არტ. ორდენი.
- ი. კოვალოვი დამს. არტ. ორდ.
- მ. შერკალმანი ორდენოსანი
- ნ. ქნუშვილი დამს. არტ. ორდ.
- ვ. კუშვილი
- ს. შერკალმანი დამს. არტ. ორდენი.
- ალექსანდრა ვირსალაძე სსრკ ნახ. არტ. ორდენოსანი
- ნ. ვერსლოვი დამს. არტისტი
- ვ. სილინი დამს. არტ. ორდ.
- მარკ გილელსი დამს. არტ. ერევანი
- მ. ანგაიშარაძე

გნბტვრული სიტყვის ოსტატები

- ვერიკო ანგაიშარაძე დამს. არტისტი
- თეატრა ჭაჭაშვილი დამს. არტ. ორდენი.
- ე. ა. ვასილი სსრკ ნახ. არტ. ორდ.

- ე. ა. ვასილი სსრკ ნახ. არტ. ორდენი.
- იოსებ გრიგორიანი იმორი ილინი დამს. არტისტი მოსკოვი

- ე. ანგაიშარაძე მოსკოვი
- ან. შერკალმანი ლენინგრადი
- ვ. ივანოვი მოსკოვი

ქართული მოზარდთა ყუარებალთა

1938 — 1939 წ.

სახალგაუო თააგრი

საზონი

რეკრეაციური

ახალი დადგმეზი

ბალაბანი

„ნაანა ვალი“ =

მოლიერი

„სკაპანის ოინაზი“

მ. გორკი

„ბაუზოზა“ =

მ. გოგიაშვილი

„მეწყარი“ =

მ. მიქელაძე

„უჩინაჩინი“

გ. ნახუტრიშვილი

„მეხსლის ხაზა“

გ. ბერძენიშვილი

„გირი ბაუზოზისას“

განახლეზული დადგმეზი

გ. ნახუტრიშვილი, ბ. გამრეკელი

„ლალო ქაზსოვალი“

ა. კაქაიშვილი

„აღლაწა“ =

შვარცი

„ნითალ ქლა“ =

გ. ნახუტრიშვილი, ბ. გამრეკელი

„ნაზარქაქია“ =

გ. ბერძენიშვილი

„აჭარის მთაზი“ =

ს. შივარაძე, ბ. გამრეკელი

„არსანა“ =

სახალგაუო რუსული მოზარდთა ყუარებალთა თააგრი

ლ. მ. კავანოვიჩის სახელგობს

რეკრეაციური

გამრეკელი და ნახუტრიშვილი

„ლალო ქაზსოვალი“

ა. ტოლსტოი

„ოქროს განაღბი“ =

ლ. კომპანეცი

„პარსოვის ყანაილაზი“

ახალი დადგმეზი

ხალხური ზლაპარი

„ჩაქაზიანი კაზა“ =

ა. ოსტროვსკი

„ინაარაზი მოვიგლაზით“

გამრეკელი და ნახუტრიშვილი

„ნაზარქაქია“ =

ვ. კატევი

„თოთრალ მოსრანს იალაქანი“

ლ. რანმანოვი

„მოუსვენარი სიგარა“

განახლეზული

შოლდერი

„ყარაღაზი“ =

პერსონოვი და დობრეინსკი

„ღიადი არავიქოსი“ =

ხალხური ზლაპარი

„თალგამი“ =

ა. პუშკინი

„გაბაღარის ლა თაუვის ზლაპარი“

ლ. კარასევი

„მუქარა“ =

თოჯინეზების თეატრი

ვ. ტარახოვსკია

„საი სარკილი“ =

ვუპრიცკია

„პარი-ყლაპის ბრანაზით“

მატვევი

„გონია ლა გგანაზი“

ხალხური ზლაპარი

„კავის სახლი“ =

გერნეტი და გურვიჩი

„გქივი“ =

ვუპრიცკია

„ქლა-გელა“ =

ფედლოვი

„სოჭოზანალიროზა“



1938-39
წლის სეზონი

თ ე ა გ რ ი

1938-39
წლის სეზონი

რ ე კ ე რ ტ უ ა რ ი

ახალი დაღებები

ძვები გური და შეინინი
= პ ი რ ი ს პ ი რ =
გ. თაქთაქიშვილი
ს ა ლ ხ ი ს რ ი ე უ ლ ი

გ. ქორაჩიანი
= ბ რ მ ა მ ს ი კ ო ს ი =
ბ რ ი ე
= ლ ა ზ ა რ ა ლ ა ბ უ ლ ნ ი =

გ ა ნ ა ხ ლ ა ბ უ ლ ი დაღებები

ს. კინსგელი გ. ბერძენიშვილი ს ა ო რ ი ე ნ თ ა ც ი ო
თეთრხალათიანები = ო ქ რ ო ს ვ ა რ კ ი = გ. დარისპანაშვილი
შ. დადიანი და ექ. ი. ჩიხელი მ. იბსენი = უ ხ ს ო პ ე ი მ ი =
= ა ჯ ი ლ ლ ა = = გ ო რ ვ ე ნ ე ბ ა ნ ი = რ ო ლ ე ნ დ ო რ ფ ე
ს ა ო მ ნ ის ბ ა ხ ს ნ ა = თ ე თ რ ხ ა ლ ა თ ი ა ნ ე ბ ი = ს ა ო მ ნ ის ბ ა ხ ს ნ ა
ს. კინსგელის პიესა 4 მოქმე: 7 სურათად

სომხური აკადემიური თეატრი

1938-1939 წ.
ს ა ო მ ნ ის

ახალი დაღებები

1938-1939 წ.
ს ა ო მ ნ ის

გ. სუნდუკიანი = „ ვ ე ვ ო “ = შ. დადიანი = „ ნ ა ვ ა რ ს ლ ი დ ა ნ “ =
მ. გორკი = „ გ ვ რ ა ბ ი “ = ფ. გოტიანი = „ გ ი ბ რ ა ნ “ =

ს ა ო რ ი ე ნ თ ა ც ი ო

ძმ. ტურის და შეინინი
= „ გ ა ნ კ ო ნ ს ო ლ “ =
პაიაზაძე
= „ ქ ო რ ნ ი ლ “ =
ვ. არაქელიანი
= „ თ უ გ ა ბ ა ლ ა ვ ე ნ “ =
ა. გულაკიანი
= „ ს ვ ა ნ დ ა რ ი ა ნ დ ი “ =
ს. ავჩიანი
= „ ქ ა რ - ო ლ ლ ი “ =
ქ. გუცკოვი
= „ უ რ ი ე ლ ა კ ო ს გ ა “ =

ს ა ო რ ი ე ნ თ ა ც ი ო

ა. გულაკიანი
= „ გ ა ნ თ ი ა ლ ზ ა “ =
მ. ქორაჩიანი
= „ ბ რ მ ა მ ს ი კ ო ს ი “ =
ს. კლდიაშვილი
= „ გ მ ი რ თ ა თ ო მ ბ ა “ =
გ. სუნდუკიანი
= „ ლ ა ნ გ რ ა უ ლ ი ო ჯ ა ხ ი “ =
ა. პარონიანი
= „ ძ ი ა ბ ა ლ დ ა ს ა რ ი “ =
ა. ოსტროვსკი
= „ უ ლ ა ნ გ რ ა უ ლ ო ლ ა მ ნ ა გ ა ვ ა ნ ი “ =
ბ. ახუმიანი
= „ გ ნ ა ლ ა თ ის კ ლ ა ნ ტ ა ზ ო ბ ი “ =

ფან 4 მან.



17.
250