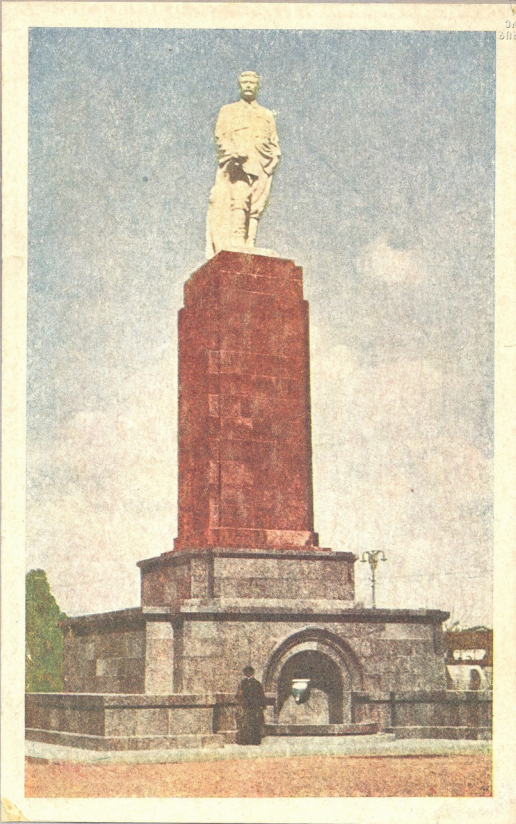


1940 19

საქართველოს
ბიბლიოთეკა



საბჭოთა
ხელოვნება

23
1940



საბჭოთა ხელოვნება

ხელოვნებისა და ლიტერატურის მკვლევების შუამდგომლობა

9959

სსსრ სახკომსაბგოსთან არსებული ხელოვნების
სამმართველოს უკველთმობი ორგანო

გერბილისი ინსტიტუტი



თბილისი

23
სსსრ მკვლევარების, მუშაკების
სამმართველოს
1940

საქართველოს ბიბლიოთეკა

საქართველოს ბიბლიოთეკის ცენტრის მისამართი: თბილისი, ვაჟა-ფშაველას გამზ. 101

საქართველოს ბიბლიოთეკის ცენტრის მისამართი: თბილისი, ვაჟა-ფშაველას გამზ. 101

БИБЛИОТЕКА
Академии Наук
УРСР

8223

მ 74021

3/88. რედაქტორი ბ. გოგუა
3/88. მდივანი ალ. ხიგუა

საქართველოს ბიბლიოთეკის ცენტრის მისამართი: თბილისი, ვაჟა-ფშაველას გამზ. 101



3. ა. ამლობიანი



ღენინისა და სვალინის ერთგულ თანამებრძოლს ვიჩაქსლავ მიხეილის-ქა მოლოგოვს

ბოლშევიკური პარტიის ცენტრალური კომიტეტი მხურვალედ მოგესალმება შენ, ღენინისა და სვალინის ერთგულ თანამებრძოლს, საბჭოთა მთავრობის ხელმძღვანელს — შენი დაბადების ორმეცხრეწლიანი წლისთავზე.

ძველს შენს შეგნებულ სივცხლემი შენ განუწყვეტილვ ემსახურებე მუშათა კლასის საქმეს, კომუნისშმის საქმეს, როგორც ბოლშევიკური პარტიის გამჩენილი მოღვაწე და ბელადი. რეაქციის შავნელ წლებში 1905-1907 წ. წ. რევოლუციის დამარცხების შემდეგ, მუშათა მძძობის აღმავლობის წლებში, „ზვგზდის“ და „ბრავდის“ ებქაში, პირველი მსოფლიო იმპერიალისტური ომის ქარცეცხლში — შენ მუდამ მადლა გეჭირა ბოლშევიშმის დრღშა და დაუღალავად იბრძოდი პროლეტარიატის დიქტატურისათვის ჩვენს ქვეყანაში. როგორც პეტროგრადის სამხედრო-რევოლუციური კომიტეტის წევრმა შენ დიდი რევოლუციური-ბოლშევიკური მუშაობა გასწიე 1917 წლის ოქტომბერში. შენი მუშაობით, როგორც დონბასის, უკრაინის, მოსკოვის პარტიულ ორგანიზაციათა ხელმძღვანელმა, სკ. კ. ბ. (ბ) ცენტრალურ კომიტეტის მდივანმა, შენი მრავალი წლის სახელმძღვანო მუშაობით საბჭოთა მთავრობის მეთაურის პოზტზე პარტიისა და საბჭოთა კავშირის მმრძემელთა მხურვალე სიყვარული და უდიდესი პატივისცემა დაიმსახურე.

როგორც ბოლშევიკური პარტიის ერთერთი უადრესად გამჩენილი ბელადი, როგორც სოციალისტური ეკონომიკისა და ახალი, კომუნისტური კულტურის უდიდესი ორგანიზატორი, შენ ანხანეირებ ღენინურ-სვალინური ტიპის პოლიტიკურ მოღვაწის საუკეთესო თვისებებს. შენ მუდამ ეწეოდი და გწევი თანმიმდევრობით ბრძოლას მარქსიზმ-ღენინიშმის იდეებისათვის, მტკიცედ იცავდი და იცავ რა პარტიის საზს პარტიისა და საბჭოთა ხალხის მტერთაგან, ტროცკისტთაგან, ზინოვიეველთაგან, ბუხარინელთა და ბურჟუაზიის სხვა აკანტებისაგან.

შენს ენერგიას, შენს დაუღალავ მუშაობას სსრ კავშირის სახალხო კომისართა საბჭოს თავმჯდომარის პოზტზე სოციალისშმის ქვეყანა დიდად უნდა უმადლოდეს თავის წარმატებებისა და გამარჯვებებისათვის. სიტყვიერსა და ბეჭდვითს გამოსვლებში პარტიისა და ჩვენი ქვეყნის წინაშე შენ განაზოვადებ კომუნისტური საზოვადოების შესაქმნელად გაწეული დიდი მუშაობის გიგანტურ გამოცდილებას.

სულითა და გულით გისურვებთ შენ, ჩვენო ძვირფახე ზეგობარო და ამხანაგო, დიდი ნნის ჯანმრთელ სივცხლეს და შემდგომს ნაყოფიერ მუშაობას ჩვენი პარტიის საკეთილდღეოდ, ჩვენი სამშობლს საკეთილდღეოდ, კომუნისშმის საკეთილდღეოდ.

საკავშირო კომუნისოვი პარტიის (მოლშოვიკის) ცანგალური კომიზავი

სსრკ-ის უმაღლესი საბჭოს დადგენილი წესდების შესახებ

ბ რ ძ ა ნ ე ბ უ ლ ე ბ ა

სსრკ კავშირის უმაღლესი საბჭოს კავშირებისა

სსრკ სახალხო კომისართა საბჭოს თავმჯდომარის ამხანაგ ვიარესლავ მიხეილის-ძე მოლოტოვის ლენინის ორდენით დაჯილდოების შესახებ

ბოლშევიკური პარტიის ორგანიზაციისა და საბჭოთა სახელმწიფოს უმაღლესი და განმტკიცების საქმეში განსაკუთრებული დამსახურებისათვის სსრკ სახალხო კომისართა საბჭოს თავმჯდომარე ამხანაგი ვიარესლავ მიხეილის-ძე მოლოტოვი მისი დაბადების ორმოცდათი წლისთავზე დაჯილდოებულ იქნას ლენინის ორდენით.

სსრკ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე გ. კალინინი

სსრკ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი ა. ბორკინი

მოსკოვი, კრემლი
1940 წ. 8 მარტი



მ. ვ. ბოგინი



ჩვენი სახელოვან მუშურ-გლუხურ წითელ არმიას და სამხედრო-საზღვაო ფლოტს შეუსრულდა არსებობის XXII წლისთავი. სოციალიზმის ქვეყნის შეიარაღებულ ძალთა არსებობის ეს მორიგი თარიღი აღინიშნა გართულბულ-ლი საერთაშორისო ვითარების პირობებში, როდესაც ინგლის-საფრანგეთის იმპერიალისტებმა მეორე იმპერიალისტური ომის ცეცხლი გააჩაღეს ევროპაში, ხოლო იაპონიის იმპერიალიზმი ყუმბარებით და ტყვიებით ცდილობს გასტეხოს ჩინელი ხალხის გვირგვინი წინააღმდეგობა და დამოუკიდებლობისთვის. ამ დროს ომის გამჩაღებლები ყოველნაირად ცდილობენ ომის ორბიტში ჩაითრიონ ახალ-ახალი სახელმწიფოები და წაუსისინონ ისინი მშვიდობიანობის ბურჯს—საბჭოთა კავშირს. ინგლის-საფრანგეთის იმპერიალიზმი, რომელიც დაჩვეულია სხვისი ხელით ნარის გლეჯას, ამ მიზნით კიდევ შეეცადა საბჭოთა კავშირის წინააღმდეგ ომის პლაცდარმად გამოეყენებია თეთრფინელთა ბანდა ფინეთის მუშათა კლასის ჯალათების—მანერპეიმ-ტანერის მეთაურობით, მაგრამ, როგორც იტყვიან, აქ ბატონ ომის გამჩაღებლებს კოვზი ნაცარში ჩაუვარდათ: საბჭოთა კავშირმა ძირშივე აღკვეთა ფინეთის თეთრგვარდიელთა ბანდის ცდა—მუქარის ქვეშ დაეყენებია ჩვენი სამშობლოს ერთერთი უდიდესი ცენტრი—ლენინგრადი.

საბჭოთა კავშირის შეიარაღებული ძალები, რომლებმაც განვლეს სამოქალაქო ომის სახელოვანი გზა, წარმოადგენს ჩვენი მშვიდობიანი შრომის ერთგულ დარაჯს და ბურჯს. ყველა ქვეყნის იმპერიალისტებს კარგად უნდა ახსოვდეთ სამოქალაქო ომის მწარე გაკვეთილები, რომელიც მათ წითელმა არმიამ და სამხედრო-საზღვაო ფლოტმა მისცეს, როცა გააცამტვერეს და ჩვენი ქვეყნის მიწისაგან აღგავეს 14 იმპერიალისტური ქვეყნის გაერთიანებული ინტერვენცია და მეფის თეთრი გენერლები, კოლჩაკი, დენიკინი, იუდენიჩი, ვრანგელი, კრასნოვი და სხვები. მაშინ ჩვენი წითელი არმია და სამხედრო-საზღვაო ფლოტი ჯერ კიდევ ნორჩი ძალა იყო, ისე როგორც ნორჩი იყო თვით ჩვენი საბჭოთა რესპუბლიკა. მაგრამ შეიარაღებული მუშებისა და გლეხების კლასობრივმა შეგნებამ და თავგანწირვამ ნამსჯერევებად აქცია იმპერიალისტების ყაჩაღური გეგმები და უკვდავი გმირობის სახელო და დიდება მოუპოვა წითელ არმიასა და სამხედრო-საზღვაო ფლოტს.

მას შემდეგ წლებმა განვლო. სოციალიზმის ქვეყანა განმტკიცდა და გამაგრდა. ორმა სტალინურმა ხუთწლედმა ძირფესვიანად შესცვალა არა მარტო ჩვენი სამშობლოს სახე, არამედ უახლესი სამხედრო ტექნიკით შეიარაღდა წითელი არმია და სამხედრო-საზღვაო ფლოტი და უძლეველ ძალად აქცია ისინი. დღეს წითელი არმია მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე ტექნიკით აღჭურვილი არმიაა, რომელსაც ახასიათებს უდიდესი ბრძოლის-უნარიანობა და რომელიც ერთგულ დარაჯად უდგას სოციალიზმის ქვეყნის მშვიდობიან შრომას. იმპერიალისტებმა, რომელთაც მოსინჯეს წითელი არმიის ძალა, საკადრისი პასუხი მიიღეს ხასანის ტბასთან, მდინარე ხალხინ-გოლთან, დასავლეთ უკრაინისა და დასავლეთ ბელორუსიის განთავისუფლების დროს. დღეს ისინი წითელი არმიისაგან სასტიკ, გამანადგურებელ პასუხს ღებულობენ ფინეთში, სადაც ჩვენი ქვეყნის ერთგული პატრიოტები მთელ მსოფლიოს აჩ-

ვენებზე სამხედრო ისტორიაში გაუგონარი სასწაულებებისა და გმირობის უამრავ მაგალითებს და სასტიკად ანადგურებენ თეთრფინელთა ბანდებს.

წითელი არმიის ყოველდღიური ცხოვრება და ბრძოლა, ისე როგორც ჩვენი დიდი სოციალისტური სამშობლოს ცხოვრება, აღსავსეა ვაჟკაცური გმირობისა და მამაცობის მაგალითებით, რითაც ჭეშმარიტად ამაყობს მთელი საბჭოთა კავშირი, ამაყობს სოციალიზმის ქვეყანა.

სამაყის ამ გრძნობით აღვსილნი შეხედენ წითელი არმიისა და სამხედრო-საზღვაო ფლოტის XXII წლისთავს, კერძოდ საქართველოს მშრომელნიც, რომელნიც ამ ბრწყინვალე თარიღთან ერთად აღნიშნავენ საბჭოთა საქართველოს არსებობის XIX წლისთავს.

წარსულში მრავალი აზხრებისა და განადგურების მომსწრე საქართველო, 1921 წლის 25 თებერვლიდან, საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვების დღიდან დაადგა სოციალისტური აღორძინების გზას და საბჭოთა კავშირის სხვა მოძმე რესპუბლიკებთან ერთად ჩაება სოციალიზმის გამარჯვებისათვის გამირულ სახალხო შრომასა და ბრძოლაში.

ხელოვნება საბჭოთა საქართველოში, ისე როგორც საბჭოთა კავშირში, მისი ყველა დარგი—თეატრი, კინო, ფერწერა, ქანდაკება, მუსიკა—არნახული აყვავების გზას დაადგა. მას შექმნილი აქვს ყველა პირობა ნაყოფიერი შემოქმედებით მუშაობისათვის. ხელოვნების ყველა მუშაკის ამოცანაა—თავგანწირვით და პატიოსნად იმუშაოს თავის პოსტზე, რათა ამით კიდევ უფრო დაეხმაროს ჩვენს სახელოვან, გამირულ წითელ არმიას, კიდევ უფრო გაზარდოს ჩვენი სოციალისტური სამშობლოს დიდება და ძლიერება.

ჩვენი რესპუბლიკის მშრომელნი რომლებიც დიდი მიღწევებით აღნიშნეს წითელი არმიისა და სამხედრო-საზღვაო ფლოტის XXII წლისთავი და საბჭოთა საქართველოს XIX წლისთავი, თავიანთ წარმატებებს უმადლიან სახელოვან კომუნისტურ პარტიას, უმადლიან ხალხთა დიდ ბელადს ამხანაგ სტალინს, რომელსაც განუხრებლად მიჰყავს ჩვენი სამშობლო წინ—კომუნისტისაკენ. საქართველოს მშრომელთა წარმატებანი შედეგია საბჭოთა მთავრობის და საკ. კ. პ. (ბ) სტალინური ცენტრალური კომიტეტის ყოველდღიური მხრუნველობისა და დახმარებისა, შედეგია საქართველოს ბოლშევიკების ენერგიული ბრძოლისა, რომელთაც რამდენიმე წლის მანძილზე ხელმძღვანელობდა სტალინის ერთგული მოწაფე ქართველი ხალხის სამაყო და საყვარელი შვილი ამხანაგი ლავრენტი პავლენს-ძე ბერია.

საქართველოს მშრომელნი კიდევ უფრო შეამჭიდროვებენ თავიანთ რიგებს ბოლშევიკების სახელოვანი პარტიის გარშემო, ხალხთა დიდი ბელადის ამხანაგ სტალინის გარშემო და მედგრად ივლიან წინ სოციალიზმის ახალ-ახალი წარმატებების მოსაპოვებლად.

გაუმარჯოს სახელოვან მუშურ-გლეხურ წითელ არმიას და სამხედრო-საზღვაო ფლოტს!

გაუმარჯოს ბოლშევიკების გამირულ პარტიას და ხალხთა ბელადს, ჩვენს საყვარელს, ჩვენს ღვიძლს დიდ სტალინს!





დ. ნ. ჩაბუციანი





ხელოვნება და ღიჯიკაჟუკი

საანგარიშო მოხსენებიდან საქ. კ.კ.(ბ) XIII ყრილობაზე 1940 წ. 15 მაისს

საანგარიშო პერიოდი ხასიათდება ქართული საბჭოთა ხელოვნების შემდგომი იდეურ-შემოქმედებითი ზრდით. გაიზარდნენ და განმტკიცდნენ სკენის, მუსიკისა და ფერწერის ოსტატთა კადრები.

წარმატებით განაგრძობს თავის შემოქმედებითს გზას რუსთაველის სახელობის თეატრი, რომელმაც განახორციელა მხატვრული ღირებულების შემოცველი და იდეური შინაარსით აღსავსე მთელი რიგი დადგმები: პოვოდინის „თოფიანი კაცი“, კორნეიჩუკის—„ბოგდან ხმელნიცი“, შიუჟაშვილის—„სულელი“, დიდიანის — „გუმინდელი“ და სხვ.

ცუდად არ მუშაობდა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრიც, რომელმაც დასდგა საბჭოთა პიესები „კოლმეურნის ქორწინება“—დრამატურგ კაკაბაძისა, „მათი ამბავი“—გაბესკირიას, კლასიკური კომედია „მადამ სან-ჟენ“ და სხვ.

გრიბოედოვის სახელობის თეატრს დამსახურებული წარმატება აქვს მყოფრებლებში. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს თეატრის მუშაობა შ. დიდიანის ცნობილი ისტორიულ-რევოლუციური პიესის „ნაპერწკლიდან“ დადგმისათვის.

ეს პიესა დასდგა აგრეთვე სომხური დრამის თეატრმა, რომელიც უკანასკნელ წლებში სერიოზულ შემოქმედებითს კოლექტივად გაიზარდა.

მნიშვნელოვანდ გაფართოვდა საომერო თეატრის რეპერტუარი. დაიდგა საბჭოთა ოპერები: „წყნარი დონი“, „ჩაგუნოსანის პოტიომკინი“ და ბალეტ „ბახჩისარაის შადრევანი“.

თეატრმა ვერ შესძლო უკანასკნელი ორი წლის განმავლობაში გაემდიდრებინა თავისი რეპერტუარი ახალი ქართული საომერო ნაწარმოებებით. ეს მისი მუშაობის ერთერთი ყველაზე სერიოზულ ნაკლოვანებათაგანია.

ამჟამად უკვე დაწერილია და დასადგმელად მზადდება კომპოზიტორ ანდრიაშვილის ოპერა „კაკო ყაჩაღი“, ი. ქავჭავაძის პოემის მიხედვით, და კომპოზიტორ შ. თაქთაქიშვილის ოპერა „დეპუტატი“.

კომპოზიტორი ტუსკია სწერს ოპერას სამშობლოს თემაზე და კომპოზიტორი კილაძე ოპერას მგზნებარე რევოლუციონერ-ლენინელზე. დიდი სტალინის თანამებრძოლ ლადო კეცხოველზე.

თეატრის კოლექტივმა უფრო მჭიდრო კავშირი უნდა დაამყაროს კომპოზიტორებთან და აღმოუჩინოს შთა შემოქმედებითი დახმარება, თეატრთან თანამშრომლობით კომპოზიტორები უფრო ადვილად დასძლევენ თანამედროვე თემებზე ახალი ნაციონალური ოპერებისა და სხვა მუსიკალური ნაწარმოებების შექმნის ამოცანას.

ოპერის თეატრის ხელმძღვანელობა და ხელოვნების საქმეთა სამმართველო უფრო მეტი ყურადღებით უნდა მოეკიდონ ახალი კადრების აღზრდის საქმეს, უფრო გაბედულად მიანდონ საპასუხისმგებლო პარტიები ნიჟერ არტისტებს ახალგაზრდებთან. ამასთან ერთად საჭიროა თეატრის შემოქმედ-

ბითს მუშავეებს შევუქმნათ საქარო პირობები მათი იდეური დონისა და შესრულების ოსტატობის შემდგომი ამაღლებისათვის.

ორი წლის განმავლობაში საქართველოს თეატრებმა უჩვენეს სულ 278 ახალი დადგმა და 9.636 რიგითი წარმოდგენა. ამ საექტაქლებს დაესწრო 3.446,2 ათასი კაცი.

ჩვენი თეატრები განუწყვეტლივ უნდა აღმჭობებდნენ თავისი კადრების ევალიფიკაციას და იძლეოდნენ სრულფასოვან მხატვრულ დადგმებს თანამედროვე თემებზე, პარტიის ისტორიის, ქართველი ხალხის ისტორიის, სოციალისტური მშენებლობის თემებზე, მათ უნდა შექმნან გმირული სპექტაკლები, რომლებიც აღზრდიან და ასახავენ საბჭოთა ადამიანების პატრიოტიზმს წმინდა-წმინდა გრძობას.



საქართველოს მხატვრებმა საანგარიშო პერიოდში შექმნეს ახალი ტილოები, რომლებიც მოწოდებენ მათს იდეურს და შემოქმედებითს ზრდას. გაიმართა რამდენიმე გამოფენა. მათ შორის განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს ამხანაგ სტალინის დაბადების 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი გამოფენა. ეს გამოფენა არსებითად არის გაგრძელება ნაქუშევართა ცნობილი ციკლისა ამირკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის თემებზე, რომელთა შექმნა საქართველოს მხატვრებს შთააგონა ამხანაგ ლ. პ. ბერიას შესანიშნავმა წიგნმა.

უნდა ითქვას, რომ ჯერ კიდევ ყველა მხატვარი ვერ დაეუფლა სრულყოფილად ყალმის რთულ ოსტატობას. გამოფენებზე, თუმცა იშვიათად, მაგრამ მაინც ვხვდებით სურათებს, რომლებიც მოწაფთა ნაქუშევრების შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ზოგიერთი მხატვარი სუსტად იცნობს ნატურას და ანგარიშს არ უწევს მას.

საჭიროა ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ უფრო მაგრად მოჰკიდოს ხელი მხატვრულ განათლებას. სერიოზულად უნდა დავეხმაროთ საქართველოს სამხატვრო აკადემიას და შევუქმნათ მას პირობები მხატვართა ყოველმხრივ განათლებული კადრების აღზრდისათვის, რომლებიც მთლიანად იქნებიან დაუფლებული სახვითი ხელოვნების ტექნიკას.

თავისი წევრების მხატვრულ-კულტურული დონის შემდგომი ამაღლების ამოცანით უნდა ხელმძღვანელობდეს მთელ თავის მუშაობაში აგრეთვე მხატვართა კავშირი, რომელმაც, უნდა ითქვას, ჯერ კიდევ საკმაოდ ვერ გარდაქმნა თავისი მუშაობა ამ მიმართულებით.



უკანასკნელი ორი წლის განმავლობაში ქართული საბჭოთა ლიტერატურა გამდიდრდა ახალი ძვირფასი, მხატვრული ნაწარმოებებით სხვადასხვა თემებზე. ამ ნაწარმოებთაგან იდეური შინაარსითა და მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევიან ის წიგნები, რომლებიც მიძღვნილია ხალხთა ბელადის ამხანაგ სტალინის ჭაბუკობის წლებისადმი.

მთელმა ქართულმა ლიტერატურამ ფართოდ აღნიშნა ამხანაგ სტალინის დაბადების 60 წლისთავი. ამ თარიღისათვის ქართველმა პოეტებმა დასწერეს მიმართვა ლექსად, რომელშიც მათ მხატვრულ სახეებში მოგვეცეს ბელადის

განთავისუფლებულნი და ბედნიერნი სამშობლოს სურათი, გამოხატეს საქართველოს მშრომელთა მხურვალე მადლობა და სიყვარული ხალხთა ბედნიერების შემომქმედის დიდი სტალინისადმი. (ტაშვი).

ამავე თარიღისათვის გამოიცა კონსტანტინე გამსახურდიას წიგნი „ბელადი“, გიორგი ლეონიძის პოემა „ბავშვობა და ყრობა“ და კრებული მხატვრული ნაწარმოებებისა ამხანაგ სტალინის შესახებ.

შემოქმედებითს აქტივობას იჩენს ძოწინავე პოეტი ვალაკტიონ ტაბიძე, რომელმაც ქართული პოეზია გამდიდრა ოსტატურად დაწერილი ლექსებით ბელადზე და მის სამშობლო ქალაქზე.

კარგად დაწერილი პოემის „ენგურის“ შემდეგ პოეტმა ალიო მასაშვილმა გამოუშვა ლირიკული ლექსების კრებული. მასაშვილის შემოქმედება პოეტური გამოხმაურებაა ჩვენს სინამდვილეზე.

სიმონ ჩიქოვანის ლექსების უკანასკნელი წიგნი მოწმობს პოეტის შემდგომ იდეურ და შემოქმედებითს ზრდას. ჩიქოვახი წარმატებით მუშაობს ბოლშევიზმის ისტორიის ცალკეული ეპიზოდების ასახვაზე.

პოეტი ილა მოსაშვილი აქტიურად ეხმაურება ჩვენი ცხოვრების ყოველდღიურ მოვლენებს. საჭიროა აღინიშნოს მისი კარგი ლექსი „ბელადის სახლი“. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 20 წლისთავისათვის მოსაშვილი სწერს პოემას მენშევიკური ხელისუფლების წინააღმდეგ გლეხთა აჯანყების შესახებ დღშეთში.

თავის პოემაში „წულუკიძის გარდაცვალება“ პოეტი ირაკლი აბაშიძე შეეცადა მოეცა კომუნისმისათვის მტკიცე მებრძოლის, დიდი სტალინის თანამოსაგრის—ალექსანდრე წულუკიძის სახე.

თავისი რომანის „გვადი ბიგვას“ გმირის მაგალითზე მწერალმა ლეო ქიანელმა დამაჯერებლად გვიჩვენა გლეხის შეგნებაში კაპიტალიზმის ნაშთების დაძლევისა და ახალი ადამიანის ფორმირების პროცესი.

აქტიურად მუშაობდნენ აგრეთვე ქართული პოეზიისა და პროზის სხვა წარმომადგენლებიც: დ. შენგელაია, კ. ლორთქიფანიძე, რ. გვეტაძე, ა. შანშიაშვილი, გ. აბაშიძე და სხვ.

გასული წლის თებერვალში საქართველოს საბჭოთა საზოგადოებრიობამ ფართოდ აღნიშნა რევოლუციამდელი ქართველი ინტელიგენციის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენლის, მწერლისა და თეატრალური მოღვაწის შ. ნ. დადიანის ლიტერატურული მოღვაწეობის 45 წელი. შ. ნ. დადიანი განაგრძობს ენერგიულ, შემოქმედებითს მუშაობას და ჰქმნის ახალ მხატვრულ ნაწარმოებებს საბჭოთა თემატიკაზე.

საჭიროა ითქვას, რომ ჩვენი ლიტერატურისათვის ჯერ კიდევ რჩება საბრძოლო ამოცანად სოციალისტური სამშობლოს თანამედროვე სურათის სრულყოფილად მოცემა. მწერლებმა ჯერ კიდევ სათანადოდ ვერ მოჰკიდეს ხელი თემატიკას მესამე სტალინური ხუთწლედის შესახებ, სოციალიზმიდან კომუნისმში თანდათანობით გადასვლის ეპოქის შესახებ. მთელი რიგი მწერლები ჯერ კიდევ მერტყმეტად გატაცებული არიან შორეული წარსულის სახეებით. ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი ისტორია წარმოადგენს უმრუტ წყაროს მხატვრული შემოქმედებისათვის. უდავოა, რომ ისტორიული თემების დამუშავება მწერლების საპატიო ამოცანაა. მაგრამ მტკიცედ უნდა შევითვის-

სით, რომ ისტორიული თემები თანამედროვე თემატიკის მხილვად დამატებას უნდა წარმოადგენდნენ, საბჭოთა მკითხველს პირველ რიგში უნდა ლიტერატურაში დიანახოს სტალინური ეპოქის ადამიანები, რომლებიც გვიჩვენებენ გმირობისა და სიმამაცის უბადლო ნიმუშებს, კომუნიზმის დიადი, მსოფლიო-ისტორიულ საქმისადმი უსაზღვრო ერთგულების ნიმუშებს. ჩვენი ლიტერატურა მოვალეა დააკმაყოფილოს მკითხველის ეს სამართლიანი მოთხოვნა.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის აღმავლობას მოწმობს აგრეთვე მისი პოპულარობის ზრდა საქართველოს ფარგლებს გარეთ. ქართველი მწერლების ნაწარმოებთა თარგმანები ფართოდ გამოდის და იკითხება მოძვე რესპუბლიკებში. ქართულმა ლიტერატურამ, ქართული საბჭოთა კულტურის მშენებლის ლაგერენტი პავლესძე ბერიას მუდმივი მზრუნველობის მეოხებით განიმტკიცა ადგილი საბჭოთა კავშირის ხალხთა მოწინავე ლიტერატურებს შორის. (ტ. ა. ში.)

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმმა საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებაში შესახებ სახეივანო წარმატებებისათვის საბჭოთა კავშირის ორდენით დააჯილდოვა ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ცამეტი მოწინავე წარმომადგენელი. ეს ძალიან ჯილდო ბევრ რამეს ავალებს ქართველ საბჭოთა მწერლებს.

საქიროა განსაკუთრებით აღინიშნოს ჩვენი დრამატურგების არასაკმაო შემოქმედებითი აქტივობა. თეატრები უკანასკნელ ხანებში განიცდიან კარგი პიესების დიდი ნაკლებობას. ეს ხარვეზი უნდა გამოვასწოროთ.

გაიზარდნენ და მკითხველთათვის ცნობილი ხდებიან ახალგაზრდა ავტორები: ლ. ბალობაძე, ს. ისიანი, გ. კალანდიაძე, ა. საჯაია, მ. შრეველიშვილი და სხვ. მათი ნაწარმოებები მოწმობენ მწერალთა ახალი თაობის შემოქმედებითს ძალას და ზრდას.

საბჭოთა მწერლების კავშირმა უნდა მოაწყოს ლიტერატურული ახალგაზრდობის სისტემატური სწავლება, დაეხმაროს მათ თავისი იდეურ-პოლიტიკური დონის ამაღლებასა და ლიტერატურული ოსტატობის დაუფლებასში.

მწერლები უნდა დაუფლონ მარქს-ს-ენ-გელს-ლენინ-ს-სტალინის დიად თეორიას, ვინაიდან უამისოდ შეუძლებელია ჩვენი თანადროულობის, საზოგადოებრივი განვითარების კანონების, კომუნიზმის გამარჯვების კანონების გაგების მიღწევა, მამასადაძე, შეუძლებელია სრულფასოვანი მხატვრული ნაწარმოებების შექმნა ჩვენი ეპოქის შესახებ.



1938-1939 წლები საქართველოს კინემატოგრაფიისათვის მიძიმე და შემოქმედების მხრივ არასავსებით ნაყოფიერი წლები იყო. კინომრეწველობის რეორგანიზაციის დროისათვის, 1938 წელს საქართველოს სახკიმრეწვევის წარმოებაში ჰქონდა 7 სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი. აქედან კინემატოგრაფიის საქმეთა სრულიად-საკავშირო კომიტეტმა წარმოებიდან მოხსნა 6 ფილმი.

ახალი სცენარების უქონლობის შედეგად კინოსტუდია მოულოდნელად იძულებული გახდა გამცდარიყო. 1938 წელს მან გამოუშვა მხოლოდ ერთი ისტორიულ-რევოლუციური სურათი „დიადი განთავადი“, ერთი სამეცნიერო-ტექნიკური ფილმი „საბჭოთა ჩაი“ და ნარკვევა-ქრონიკული ფილმები.

1938 წლის გაცდენით გამოწვეული შედეგები კინოსტუდიამ დიდხანს ვე
ლარ გამოასწორა. 1939 წელს მან გამოუშვა მხოლოდ ორი ფილმი: „სამშობ
ლო“ და „დაგვიანებული სასიძო“.

ამჟამად კინოსტუდია მთლიანად დატვირთულია. იგი იღებს და წელს უნ-
და გამოუშვას ხუთი მხატვრული ფილმი თანამედროვე თემებზე.

რეჟისორი ჭიაურელი უკვე მუშაობს გრანდიოზულ, უაღრესად საპასუ-
ხისმგებლო ფილმის „ფიცის“ დადგმაზე, რომელშიც მხატვრულად უნდა იქ-
ნას ასახული შესრულება საბჭოთა ქვეყნის მიერ იმ დიადი ფიცისა, რომელიც
ამხანაგმა სტალინმა დასდო ვ. ი. ლენინის კუბოსთან.

რეჟისორი შენგელია სდგამს ფილმს „ნაპერწყლიდან“ — ახალგაზრდა
სტალინის მიერ საქართველოში შექმნილ ბოლშევიკური ორგანიზაციების
ისტორიიდან აღებულ თემაზე.

სწარმოებს აგრეთვე მოსამზადებელი სამუშაოები დიდი ისტორიული
ფილმის „გიორგი სააკაძის“ დასადგმელად. ფილმი გამოშვებული უნდა იქნას
1941 წელს.

საქართველოს კინოსტუდიას აქვს ყველა შესაძლებლობა—შემოქმედები-
თი კადრები, ტექნიკური ბაზა—იმისათვის, რომ საბჭოთა კინემატოგრაფია
ახალი კარგო ნაწარმოებებით გაამდიდროს. ეს შესაძლებლობანი მთლიანად
უნდა იქნან გამოყენებული.



9959





აკაკი ნაკეთილი

25 წლის წინად სამუდამოდ დახუჭა თვალი გენიალურმა ქართველმა პოეტმა აკაკი წერეთელმა. ამ ხნის განმავლობაში საქართველოს პოლიტიკურ-ეკონომიურ ცხოვრებაში ძირითადი გარდატეხა მოხდა, დამსხვრა შავრაზმელი მეფეს რუსეთი, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში წარმოადგენდა ხალხთა საპყრობილეს და სულს უხუთავდა ყველას, ვინც კი პროგრესულად აზროვნებდა, ვინც კი მოწინავე ადამიანები იყვნენ. სიტყვა „ციმბირი“ ძალაღებულად იყო საქართველოში, ვინაიდან ბევრი იყვნენ რევოლუციისათვის მებრძოლი ადამიანები, და რევოლუციონერებს ხომ ციმბირში ასახლებდნენ და კატორღაში აღჩაბდნენ. მაგრამ გმირი ქართველი ხალხის უღრეკი და რევოლუციური ბუნება ვერ შეაშინა მეფის ვერავითარმა რეპრესიამ და საქართველოს ყველა კუთხეში ჩაღვებოდა რევოლუციის ცეცხლი მეფის ბოროტების დასამსხვრევად და ხალხი გაბედულად ამბობდა: „არ მომკვდარა, მხოლოდ სძინავს და ისევე გაიღვიძებს“.

აკაკი წერეთელი ჩვენს დიდ ილიასთან ერთად ნახევარი საუკუნის განმავლობაში აღვიძებდა საქართველოში ეროვნულ-ნაციონალურ მოძრაობას და მოუწოდებდა: „გმირებს უყვარსი, უძახის, ჩემი დაფი და ნალარა“, და განავრძობდა: „ერთობა ჩვენთვის ტახტია, მტრებისთვის სახნობელა“.

საქართველოში XIX საუკუნის მეორე ნახევარში არ დარჩენილა არც ერთი ისეთი საკითხი, რომლისთვისაც აკაკის თავისი მახვილი კალამი არ მიეძღვნა და არ გამოეთქვა თავისი აზრი. მას ანტერესებდა არამარტო ხელოვნების ფრონტზე წამოჭრილი რომელიმე დიდი პრობლემა, არამედ „პატარა“

საკითხებიც, რომლებაც წამოიჭრებოდა ქართველი ხალხის ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

გენიალური ლირიკოსი, ბრწყინვალე რომანისტი, შესანიშნავი დრამატურგი, პუბლიცისტი, ავტორი „ცხელ-ცხელ ამბებისა“, „ბოდვისა“, „ნადუღისა“, ავტორი მრავალი რეცენზიისა, მსახიობი და ხელმძღვანელი დასისა—ანტრეპრენიორი, ოხუნჯი, მოსწრებული და მახვილი ენის პატრონი, ჭეშმარიტი პოეტი—აი ვის სცემდა პატივს ქართველი ხალხი და საქართველოში ხომ აკაკი წერეთელს უგვირგვინო მეფეს ეძახდნენ.

აკაკი და საქართველო—ეს ორი სიტყვა რაღაც სინონიმურია. წარმოუდგენელია აკაკი საქართველოს ვარეშე. არც ერთი ქართველი პოეტი შემოქმედებაში არა ჩანს საქართველო ისე, როგორც აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში. დიდ პოემაებსა და მოთხრობებში, პატარა ლირიკულ ლექსებში ყველგან მოჩანს საქართველო და აკაკი, და თუ ხანდისხან აკაკი ისტორიულ პოემაში და მოთხრობებში ისტორიას დალატობდა და თავისებურად აკეთებდა მას, ალბად იმიტომ რომ მას სხვანაირად ესმოდა ჩვენი ისტორია.

ბრწყინვალე როსტომ წერეთლის შვილი, მეფის შთამომავალი წინ დიდი კარიერა და მომავლის დიდი პერსპექტივები,—აი რა დიდებითა და შარავანდედით უნდა მოსილიყო აკაკის ცხოვრება, მაგრამ აკაკი წერეთლის ცხოვრება და აღზრდა სულ სხვანაირად წარიმართა: „არ შემიძლია არ გამოეტყდე,—ამბობს პოეტი თავის ავტობიოგრაფიაში,—რომ თუ კი რამ დარჩა ჩემში კარგი და კეთილი, უფრო იმის წყალობით, რომ მე სოფელში ვიყავი გაბარებული და გლე-



სუკათუა ნაკნაჩილი

ჩვენი აკაკი! შუბლ-სხივოსანი,
ბირ-მღუპარი ვარდით, სუმბულით,
უკვდავ ლექსების ტკბილი მკვლანი
და საქართველს ბრძენი ბუღბული!

გზლაც თვალების აციმციმებით
გვიღიმიხ: „აწი აღარ ვხტირი-მე“—
აუღერებულან ჩანვის სიმეზიგ:
გვიმღერე შენი მადლის ჭირიმე!

25. 3. 40
თბილისი

აილი მავაზილი

БИБЛИОТЕКА
Академии Наук
УРСР

ხების შეილება თან ერთად ვიზრდებოდი“. აკაკიმ მტკიცედ დაუკავშირა თავისი ბედი ქართველი მშრომელი ხალხის ბედს. საქართველოს აწყო და მომავალი—აი რა აწუხებს აკაკის.

შოთა რუსთაველის, დავით გურამიშვილის, ბესიკისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის მომხიბლავი და ჯადოსნური ეროვნული ლირიკის შემდეგ კვლავ გაისმა აკაკის მომჭადოებელი ჩამოქანდაკებული ლირიკა, რომელიც ყველა ქართველის ოჯახში ცრთნარს გრძნობით ქვდრდა.

აკაკის თანამედროვეები აღნიშნავენ, რომ როდესაც აკაკი წერეთელი ლექსებს სწერდა, თურმე მღეროდა. ალბად ამიტომაც, რომ აკაკის ყველა ლექსი და პოემა მუსიკალურია და იმღერება. მისი ლექსები ერთნაირად ჟღერს საქართველოს ყველა კუთხეში და სიტყვა აკაკი ხომ ყველასთვის ცნობილი იყო, როგორც ჩვენი მგონის პოპულარული სახელი.

აკაკის ყველა ლექსსა და პოემებში, მოთხრობებსა და პირად წერილებში ყველგან ჩვენი ცხოვრების სიღუბჭირე ისმის:

„ამეფრო გული წვეთ-წვეთად
ნაღველთა და შხამითა,
ისე ვით საუკუნენი
სხვადასხვა მრავალ წამითა.
მაშ რაღად მანდა სიცოცხლე
მე აწყო გამწარებულსა,
თუ ვისაც ვეტრფი, ვინც მიყვარს,
ვხედავ მას აოხრებულსა“.

აი რა წარმოადგენდა ჩვენი პოეტის შემოქმედების მთავარ თემას.

„აღარა აქვს ბოლო ამ ჩემ სატანჯველს,
არვინ მაძლევს სანუგეშოდ ძმურად ხელს,
ჩემს შარბათში ნაღველს ვსჭკრეტ და
ვარღში გველს.“

მისთვის ეწყევლი და ვემღური ამ სოფელს.

ეს მწარე გოდება და კენესა პოეტს ვერ დაუყუჩებია და სამშობლოს სიყვარულთა გულდაკოდილი ამბობს:

„ჩემო თავო, ბედი არ გიწერია,
ჩემო ჩანგო, ეშხით არ გიქდრია,“

ჩემო გულო, ტკბილად არ გიძგერია,
რადგან სატრფო, ვხედავ ჩემი მტრებისა“

ირაკლიე ჯოჯოხეთი და მშრომელების საშინელი ტანჯვა და წამება—აი რას ხედავდა აკაკი თავის ტურფა სამშობლოში, მაგრამ მას მინც არ დაუკარგავს მომავლის იმედი, და გაბედულად ამბობდა:

„მე ცისარტყელად მესახვის
იმედი მომავლისა,
წყნარა, შეიდფერი, შეიდალი,
ტკბილად ამხელი თვალისა.“

და მართლაც, აკაკი წერეთლის ეს იმედი გამართლდა:

„არ მომკვდარა, მხოლოდ სძინავს
და ისევ გაიღვიძებს“.

მართლაც გაიღვიძეს საქართველოს მშრომელებმა, რომელთაც აკაკი წერეთელი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ტკბილად უმღეროდა.

1905 წლის რევოლუციას აკაკი წერეთელმა დიდი აღფრთოვანებული ლექსი მიუძღვნა:

„ამას ველოდი მოვესწარ,
ვიცინი, აღარ ვსტირი მე,
ახალგაზრდებო, აწ კი თქვენ
გამოღდათ თქვენი შირიმე.“

საქართველოს მშრომელმა ხალხმა დიდი რუსეთის გმირ პროლეტარიატთან ერთად, ლენინ-სტალინის პარტიის ხელმძღვანელობით შექმნა თავისი ბედნიერი და სამური ცხოვრება.

პოპულარული გახდა აკაკის ლირიკა ყველასათვის. „სულიკოს“ და „ციცინათელას“ რუსეთში მღერიან, როგორც პუშკინისა და ლერმონტოვის და უკრაინაში, როგორც შევჩენკოს ლექსებს.

აკაკის დაბადების 100 წლისთავის იუბილე, რომელიც წელს ჩატარდება, იქნება ბრწყინვალე გამარჯვება ლენინურ-სტალინური ნაციონალური პოლიტიკისა.

აყვავდა და გაიფურჩქნა აკაკის მომავლის იმედები და მისი „ცადირუხ ხმელეთ-ზურმუხტი“, საქართველო გახდა თავისუფალი შემოქმედების ქვეყანა.





დავით აღმაშენებლის გზა.

მე მინდათ მისი ქვეყნის,
მე მინდათ მისი ხალხის,
მე მინდათ მისი დროის,
მე მინდათ მისი გზის.

მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის.

ქვეყნის ქვეყნის ქვეყნის,
ქვეყნის ქვეყნის ქვეყნის,
ქვეყნის ქვეყნის ქვეყნის,
ქვეყნის ქვეყნის ქვეყნის.

მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის.

დავით აღმაშენებლის გზა.

მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის.

მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის.

მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის.

მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის,
მე მინდათ მისი გზის.

ალიმხანდრი აბაშალო

ბაკაქისდალი

დაადა გული შენ სიმებს
და სული დაცალაო.
აქაი

• სამშობლოს ზეგა, შენ რომ დასატე,
ზეგავის ფირუზის ღურჯ ყვავილიებად.
სხივებისა და ხმების დადადი
მოდის, იფრქვევა და არ იღვევა.

იწვის ზურმუხტის კომების ქონეური,
კუმბათს ლაყვარდის ცეცხლი შიფიდო.
მზე უკრავს, რთვორც ოქროს ჩონგური,
თითქმე შენი ხმა მესმის, პოეტო!

ციდან გადმოდის თეთრი სინათლე,
გულში იღვრება ჩუმ ელვარებით,
რომ შენი ხანის მუქით ბრწყინავდეს
ჩემი თვალების და კარები.

ახე მგონია, შენ დამიძახე.
მე შენზე ფიქრი არ მძმწყინდება..
დავხუჭავ თვალებს—და შენი ხანე
გულში მხეხავით ამობრწყინდება

და ჩემ წინაშე ელავს მაღალი
მთვარის უღრუბლო გამონათება,
შენი დაფის და შენი ნაღარის
ღამის წყვილიდან შეგამათება;

ქართველი ხალხის სიმღერის სიტკბო,
დაუმრეტელი მიხი ოცნება,
მიხი გრძობების მხურვალე სითბო
და მიხი გულის პარტიონება.

შენი ლექსების ხმოვანი წვიმა,
შენი ჭაღარის ყოველი ღერი
ჩემს ოცნებაში წაზიადებს სიმაღ
და ჩონგურივით კვრეხის და მღერის.

კვრეხის და მღერის, იწვის, ციმციმებს
დიდი პოეტის სინათლე სრული.
გული დაადა შენ ნათელ სიმებს
და დაცალა სიმღერით სული.

5 თებერვალი, 1910 წ.



ლიმ. ალაქსიძე

მსახიობის ალზჰიმის საკითხისათვის

მსახიობის თამაშის წიკი სკოლა

(წერილი მეოცე)

უხსოვარ დროიდან, ალბად ჭერ კიდევ ძველ საბერძნეთში, შეიქმნა და მას აქეთ მომდინარეობს ორი, სრულიად საწინააღმდეგო შეხედულება სცენიური თამაშის შესახებ. თეატრის ისტორიის გრძელ მანძილზე, ეს ორი მიმართულება მუდმივ ებრძვიან ერთმანეთს. ისტორიის სხვადასხვა პერიოდში ხან ერთი იმარჯვებს, ხან მეორე. მაგრამ დამარცხებული მიმართულება არასოდეს არა ნებდება და ასე ერთი მიმართულება სცელის მეორეს. რაც გუშინ მიუღებელი და დაგმობილი იყო, შეიძლება დღეს გაბატონებულ აზრად იქცეს.

მთავარი საბრძოლველი საგანი ამ ორი მიმდინარეობისა შემდეგია: მოითხოვს თუ არა სცენიური თამაშის ბუნება, რომ მსახიობი სცენაზე ნამდვილად განიცდიდეს შექმნილი სახის გრძნობებს, თუ ის მოითხოვს, რომ მსახიობმა ტექნიკური საშუალებებით ასახოს გარეგანი ფორმა აღამიანური განცდებისა და გარეგანი მხარე აღამიანის ყოფაქცევისა.

ხელოვნება „განცდისა“ და ხელოვნება „წარმოდგენისა“—ასე დაახარისხა კ. ს. სტანისლავსკიმ ეს ორი ერთმანეთს შორის მებრძოლი მიმართულება. „განცდის“ ხელოვნება, როგორც ამტკიცებს კ. ს. სტანისლავსკი, ემყარება „გრძნობათა მესხიერებას“, „წარმოდგენის“ ხელოვნება ემყარება „გამოვლინებათა“ მესხიერებას.

კ. ს. სტანისლავსკი ამბობს: „განცდის ხელოვნება ისწრაფის როლის შეგრძნობას ყოველი შესრულების დროს, მეორე მიმართულება კი, ე. ი. „წარმოდგენის“ ხელოვნება

ნება ისწრაფის იქეთვე, რომ მხოლოდ ერთხელ, შინ განაცადოს როლი, რომ ერთხელ თავიდანვე შეიცნოს და შემდეგში მიამსგავსოს გარეგნულად ყოველი როლის სულიერ დედა-არსს“.

„წარმოდგენის“ ხელოვნების შეხედულების მომხრენი ამტკიცებენ, რომ მსახიობის რთულ ხელოვნებაში მთავარი ადგილა უჭირავს მისი ოსტატობის გარეგნულ ფორმალურ მხარეს და შემდეგ უკვე იმას, თუ რით ცოცხლობს მსახიობი სცენაზე; ისინი ამტკიცებენ, რომ მსახიობი ტექნიკურად უნდა იყოს გაწვრთნილი, ჰქონდეს გარეგანი ბრწყინვალეობა, გამომსახველი და ეფექტიური, შესანიშნავად დაუფლებელი ტანის მოძრაობა, გამოკვეთილი ფესტი, მეტყველება; ერთი სიტყვით, მსახიობი ყველა ამ გარეგანი საშუალებით უნდა ჰქმნიდეს სახეს.

ცნობილი ფრანგი მსახიობი კოკლენი უფროსი; „წარმოდგენის“ სკოლის ერთერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელი ამტკიცებდა, რომ მსახიობში არის ორი „მე“: პირველი— მსახიობი, მეორე კი „სახე“.

პირველი „მე“ კოკლენის აზრით არის მსახიობის „გონება“. მსახიობი შემოქმედების პროცესში თვალყურს ადევნებს, თუ რამდენად სწორად და ხელოვნურად სახიერდება სცენაზე ესათუის განცდა, რამდენად სწორია მსახიობის ინტონაცია ამათუიმ აზრის გადმოცემის დროს.

კოკლენი ამტკიცებს: რამდენადაც მსახიობი მძლავრად და მართებულად ასახავს ამათუიმ გრძნობას, ის ამავე დროს არა-



აკაკი წერეთელი

25 წლის წინად სამეღამოდ დახუჭა თვალი გენიალურმა ქართველმა პოეტმა აკაკი წერეთელმა. ამ ხნის განმავლობაში საქართველოს პოლიტიკურ-ეკონომიურ ცხოვრებაში ძირითადი გარდატეხა მოხდა, დაიმსხვრა შავრზმელი მეფეს რუსეთი, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში წარმოადგენდა ხალხთა საპყრობილეს და სულს უხუთავდა ყველას, ვინც კი პროგრესულად აზროვნებდა, ვინც კი მოწინავე ადამიანები იყვნენ. სიტყვა „ციმბირი“ ძალაღან პოპულარული იყო საქართველოში, ვინაიდან ბევრი იყვნენ რევოლუციისათვის მებრძოლი ადამიანები, და რევოლუციონერებს ხომ ციმბირში ასახლებდნენ და კატორღაში აღრიზობდნენ. მაგრამ გმირი ქართველი ხალხის უღრეკი და რევოლუციური ბუნება ვერ შეაშინა მეფის ვერავითარმა რეპრესიამ და საქართველოს ყველა კუთხეში ჩაღდებოდა რევოლუციის ცეცხლი მეფის ბოროტების დასამსხვრევად და ხალხი გაბედულად ამბობდა: „არ მომკვდარა, მხოლოდ სძინავს და ისევე გაიღვიძებს“.

აკაკი წერეთელი ჩვენს დიდ ილიასთან ერთად ნახევარი საუკუნის განმავლობაში აღვიძებდა საქართველოში ეროვნულ-ნაციონალურ მოძრაობას და მოუწოდებდა: „გმირებს უყვირის, უძახის, ჩემი დაფი და ნალარა“, და განავრძობდა: „ერთობა ჩვენთვის ტახტია, მტრებისთვის სასწიბელაო“.

საქართველოში XIX საუკუნის მეორე ნახევარში არ დარჩენილა არც ერთი ისეთი საკითხი, რომლისთვისაც აკაკის თავისი მახვილი კალამი არ მიეძღვნა და არ გამოეთქვა თავისი აზრი. მას ანტერესებდა არამარტო ხელოვნების ფრონტზე წამოჭრილი რომელიმე დიდი პრობლემა, არამედ „პატარა“

საკითხებიც, რომლებაც წამოიჭრებოდა ქართველი ხალხის ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

გენიალური ლირიკოსი, ბრწყინვალე რომანისტი, შესანიშნავი დრამატურგი, პუბლიცისტი, ავტორი „ცხელ-ცხელ ამბებისა“, „ბოდვისა“, „ნაღუღისა“, ავტორი მრავალი რეცენზიისა, მსახიობი და ხელმძღვანელი დასისა—ანტრეპრენიორი, ოხუნჯი, მოსწრებული და მახვილი ენის პატრონი, ჭეშმარიტი პოეტი—აი ვის სცემდა პატივს ქართველი ხალხი და საქართველოში ხომ აკაკი წერეთელს უგვირგვინო მეფეს ეძახდნენ.

აკაკი და საქართველო—ეს ორი სიტყვა რაღაც სინონიმურია. წარმოუდგენელია აკაკი საქართველოს გარეშე. არც ერთი ქართველი პოეტის შემოქმედებაში არა ჩანს საქართველო ისე, როგორც აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში. დიდ პოემებსა და მოთხრობებში, პატარა ლირიკულ ლექსებში ყველგან მოჩანს საქართველო და აკაკი, და თუ ხანდისხან აკაკი ისტორიულ პოემაში და მოთხრობებში ისტორიას დალატობდა და თავისებურად აკეთებდა მას, ალბად იმიტომ რომ მას სხვანაირად ესმოდა ჩვენი ისტორია.

ბრწყინვალე როსტომ წერეთლის შვილი, მეფის შთამომავალი წინ დიდი კარიერა და მომავლის დიდი პერსპექტივები,—აი რა დიდებითა და შარავანდელით უნდა მოსილიყო აკაკის ცხოვრება, მაგრამ აკაკი წერეთლის ცხოვრება და აღზრდა სულ სხვანაირად წარიმართა: „არ შემიძლია არ გამოეტყდე,—ამბობს პოეტი თავის ავტობიოგრაფიაში,—რომ თუ კი რამ დარჩა ჩემში კარგი და კეთილი, უფრო იმის წყალობით, რომ მე სოფელში ვიყავი გაბარებული და გლე-



სუკათუა ნაჩაჩილი

ჩვენი აკაკი! შუბლ-სხივოსანი,
პირ-მღუპარი ვარდით, სუმბულით,
უკვდავ ლექსების ტკბილი მგოსანი
და საქართველს ბრძენი ბულბული!

ეზლავ თვალების აციმციმებით
გვიდიმის: „აწი აღარ ვსტირი-მე“—
აუღერებულან ჩანვის სიმებზე;
გვიმღერე შენი მადლის ჭირიმე!

25. 3. 40
თბილისი

ალიო მამაშვილი

БИБЛИОТЕКА
Академии Наук
УРСР

ხების შეილებთან ერთად ვიზრდებოდი“. აკაკიმ მტკიცედ დაუკავშირა თავისი ბედი ქართველი მშრომელი ხალხის ბედს. საქართველოს აწყო და მომავალი—აი რა აწუხებს აკაკის.

შოთა რუსთაველის, დავით გურამიშვილის, ბესიკისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის მომხიბლავი და ჭადონსურა ეროვნული ლირიკის შემდეგ კვლავ გაისმა აკაკის მომჭადობელი ჩამოქანდაკებული ლირიკა, რომელიც ყველა ქართველის ოჯახში ერთნაირად გრძნობით ეღერდა.

აკაკის თანამედროვეები აღნიშნავენ, რომ როდესაც აკაკი წერეთელი ლექსებს სწერდა, თურმე მღეროდა. ალბად ამიტომ, რომ აკაკის ყველა ლექსი და პოემა მუსიკალურია და იმღერება. მისი ლექსება ერთნაირად ჟღერს საქართველოს ყველა კუთხეში და სიტყვა აკაკი ხომ ყველასათვის ცნობილი იყო, როგორც ჩვენი მგონის პოპულარული სახელი.

აკაკის ყველა ლექსსა და პოემებში, მოთხრობებში და პირად წერილებში ყველგან ჩვენი ცხოვრების სიდუხჭირე ისმის:

„ამევსო გული წვეთ-წვეთად
ნაღველითა და შხამითა,
ისე ვით საუკუნენი
სხვადასხვა მრავალ წამითა.
მამ რაღად მანდა სიცოცხლე
მე აწყო გამწარებულსა,
თუ ვისაც ვებრფი, ვინც მიყვარს,
ვხედავ მას აოხრებულსა“.

აი რა წარმოადგენდა ჩვენი პოეტის შემოქმედების მთავარ თემას.

„აღარა აქვს ბოლო ამ ჩემ სატანჯველს,
არეინ მაძლევს სანუგეზოდ ძმურად ხელს,
ჩემს შარბათში ნაღველს ვსჭერეტ და
ვარდში გველს.“

მისთვის ვწყევლი და ვემდური ამ სოფელს.

ეს მწარე გოდება და კვნესა პოეტს ვერ დაუყუჩებია და სამშობლოს სიყვარულთა გულდაკოდილი ამბობს:

„ჩემო თავო, ბედი არ გიწერია,
ჩემო ჩანვო, ეშხით არ გიჟღერია,“

ჩემო გულო, ტკბილად არ გიძგერია,
რაღვან სატრფო, ვხედავ ჩემი მტერი...
ირველივე ჯოჯოხეთა და მშრომელითა

საშინელი ტანჯვა და წამება—აი რას ხედავდა აკაკი თავის ტურფა სამშობლოში, მაგრამ მას მაინც არ დაუკარგავს მომავლის იმედი, და გაბედულად ამბობდა:

„მე ცისარტყელად შესახვის
იმედი მომავლისა,
წყნარა, შეიდფერი, შეიძალა,
ტკბილად ამხელი თვალისა.“

და მართლაც, აკაკი წერეთლის ეს იმედი გამართლდა:

„არ მოკვდარა, მხოლოდ სძინავს
და ისევ გაიღვიძებს“.

მართლაც გაიღვიძეს საქართველოს მშრომელებმა, რომელთაც აკაკი წერეთელი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ტკბილად უმღეროდა.

1905 წლის რევოლუციას აკაკი წერეთელმა დიდი აღფრთოვანებული ლექსი მიუძღვნა:

„ამას ველოდი მოვესწარ,
ვიცინი, აღარ ვსტირი მე,
ახალგაზრდებო, აწ კი თქვენ
გამოდით თქვენი ჭირიმი.“

საქართველოს მშრომელმა ხალხმა დიდი რუსეთის გმირ პროლეტარიატთან ერთად, ლენინ-სტალინის პარტიის ხელმძღვანელობით შექმნა თავისი ბედნიერი და საამური ცხოვრება.

პოპულარული გახდა აკაკის ლირიკა ყველასათვის. „სულიკოს“ და „ციცინათელას“ რუსეთში მღერიან, როგორც პუშკინისა და ლერმონტოვის და უკრაინაში, როგორც შევჩენკოს ლექსებს.

აკაკის დაბადების 100 წლისთავის იუბილე, რომელიც წელს ჩატარდება, იქნება ბრწყინვალე გამარჯვება ლენინურ-სტალინური ნაციონალური პოლიტიკისა.

აყვავდა და გაიფურჩქნა აკაკის მომავლის იმედები და მისი „ცაფირუზ ხმელეთ-ხურმუხტი“, საქართველო გახდა თავისუფალი შემოქმედების ქვეყანა.



დავით აღმაშენებლის გზა.

ნუ მანათიანობა გიხრება,
რადგან იმისა, რაც შენთვის
ნუ გეძინება იმისთვის
საქმიანობის გზა-გზა

მ. რ. ბაქრაძე-ბაქრაძე
მ. ბაქრაძე ბაქრაძე
მ. ბაქრაძე ბაქრაძე!!
მ. ბაქრაძე ბაქრაძე

ქმედის ვაჟი. ვაჟი
იუდასის ვაჟი, ვაჟი
მეფის ხელი ქვეყნისთვის
მეფის ვაჟი ვაჟი

ნუ შენთვის ვაჟი მანათიანობა,
მისთვის იმისთვის ვაჟი
მისთვის მისთვის - სეფი
მისთვის მისთვის სეფი

უკანა

მანათიანობის გზა
მანათიანობის გზა - მანათი
მანათიანობის გზა
მანათიანობის გზა

სადა მანათიანობა
მანათიანობის გზა
მანათიანობის გზა
მანათიანობის გზა

მანათიანობის გზა
მანათიანობის გზა
მანათიანობის გზა
მანათიანობის გზა

მანათიანობის გზა
მანათიანობის გზა
მანათიანობის გზა
მანათიანობის გზა

ალიმსნდრი აბაშალო

ბაბქისნდრი

დადნა გული შენს სიმებს
და სული დივილო.
აჟი

სამშობლოდ წეგა, შენ რომ დახატე,
წყევლის ფირუზის ღურჯ ყვავილებად.
სხივებისა და ხმების დადადი
მოდის, იფრქვევა და არ იღვავა.

იწვის ზურმუხტის კომპის ქონგური,
კუმბათს ლაყვარდის გეცხლი ზოგოდ.
მზე უკრავს, როგორც ოქროს ჩინგური,
თითქო შენი ხმა მესმის, პოეტო!

გიდან გადმოდის თეთრა სინათლე,
გულში იღვრება ჩემ ელვარებით,
რომ შენი ხასის შუქით ბრწყინავდე
ჩემი თვალების დია კარები.

ახე მგონია, შენ დამიძახე.
მე შენზე ფიქრი არ მამწყინდება..
დავხუჭავ თვალებს—და შენი ხახე
გულში მწეხავით ამოღბწყინდება

და ჩემ წინაშე ელავს მაღალი
მთვარის უღრუბლო გამონათება,
შენი დაფის და შენი ნაღარის
ღამის წყვილიდან შეკამათება;

ქართველი ხალხის სიმღერის სიტკბო,
დაუმრეტელი მიხი ოცნება,
მიხი გრძობების მხურვალე სითბო
და მიხი გულის პატიოსნება.

შენი ლექსების ხმოვანი წვიმა,
შენი ჭაღარის ყველი დგრი
ჩემს ოცნებაში წაწიაღებს სიმაღ
და ჩინგურივით ვენკის და მღერის.

კენების და მღერის, იწვის, ციმციმებს
დიდი პოეტის სინათლე სრული.
გული დადნა შენს ნათელ სიმებს
და დაიცალა სიმღერით სული.

5 თებერვალი, 1910 წ.



ღმ. ალექსიძე

მსახიობის ალხრის საკითხისათვის მსახიობის თეაზის რიი სქოლა

(წერილი მეორე)

უხსოვარ დროიდან, ალბად ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთში, შეიქმნა და მას აქეთ მომდინარეობს ორი, სრულიად საწინააღმდეგო შეხედულება სცენიური თამაშის შესახებ. თეატრის ისტორიის გრძელ მანძილზე, ეს ორი მიმართულება მუდმივ ებრძვიან ერთმანეთს. ისტორიის სხვადასხვა პეროდში ხან ერთი იმარჯვებს, ხან მეორე. მაგრამ დამარცხებული მიმართულება არასოდეს არა ნებდება და ასე ერთი მიმართულება სცელის მეორეს. რაც გუშინ მიუღებელი და დავამობლი იყო, შეიძლება დღეს გაბატონებულ აზრად აქცეს.

მთავარი საბრძოლველი საგანი ამ ორი მიმდინარეობისა შემდეგია: მოითხოვს თუ არა სცენიური თამაშის ბუნება, რომ მსახიობი სცენაზე ნამდვილად განიცდიდეს შექმნილი სახის გრძნობებს, თუ ის მოითხოვს, რომ მსახიობმა ტექნიკური საშუალებებით ასახოს გარეგანი ფორმა ადამიანური გაცდებისა და გარეგანი მხარე ადამიანის ყოფაქცევისა.

ხელოვნება „განცდისა“ და ხელოვნება „წარმოდგენისა“—ასე დაახარისხა კ. ს. სტანისლავსკიმ ეს ორი ერთმანეთის შორის მებრძოლი მიმართულება. „განცდის“ ხელოვნება, როგორც ამტკიცებს კ. ს. სტანისლავსკი, ემყარება „გრძნობათა მესხიერებას“, „წარმოდგენის“ ხელოვნება ემყარება „გამოვლინებათა“ მესხიერებას.

კ. ს. სტანისლავსკი ამბობს: „განცდის ხელოვნება ისწრაფის როლის შეგრძნობას ყოველი შესრულების დროს, მეორე მიმართულება კი, ე. ი. წარმოდგენის“ ხელოვნება ისწრაფის იქეთვე, რომ მხოლოდ ერთხელ, შინ განაცადოს როლი, რომ ერთხელ თავიდანვე შეიცნოს და შემდეგში მიახსავოს სოს გარეგნულად ყოველი როლის სულიერ დედა-არსს“.

„წარმოდგენის“ ხელოვნებას შეხედულების მომხრენი ამტკიცებენ, რომ მსახიობის რთულ ხელოვნებაში მთავარი ადგილა უჭირავს მისი ოსტატობის გარეგნულ ფორმალურ მხარეს და შემდეგ უკვე იმას, თუ რით ცოცხლობს მსახიობი სცენაზე; ისინი ამტკიცებენ, რომ მსახიობი ტექნიკურად უნდა იყოს გაწვრთნილი, ჰქონდეს გარეგანი ბრწყინვალება, გამომსახველი და ეფექტიური, შესანიშნავად დაუფლებული ტანის მოძრაობა, გამოკვეთილი ყესტი, მეტყველება; ერთი სიტყვით, მსახიობი ყველა ამ გარეგანი საშუალებით უნდა ჰქმნიდეს სახეს.

ცნობილი ფრანგი მსახიობი კოკლენი უფროსი; „წარმოდგენის“ სკოლის ერთერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელი ამტკიცებდა, რომ მსახიობში არის ორი „მე“: პირველი— მსახიობი, მეორე კი „სახე“.

პირველი „მე“ კოკლენის აზრით არის მსახიობის „გონება“. მსახიობი შემოქმედების პროცესში თვალყურს ადევნებს, თუ რამდენად სწორად და ხელოვნურად სახიერდება სცენაზე ესათუის განცდა, რამდენად სწორია მსახიობის ინტონაცია ამათუიმ აზრის გადმოცემის დროს.

კოკლენი ამტკიცებს: რამდენადაც მსახიობი მძლავრად და მართებულად ასახავს ამათუიმ გრძნობას, ის ამავე დროს არა-



ფერს არ განიცდის, მასში ამ გრძნობის ანარეკლიც კი არ არასო.

ამ გარეგანი ტექნიკის სკოლის წარმომადგენელი ყოველნაირად, სხვადასხვა არგუმენტებით ამტკიცებენ თავიანთი შეხედულების სისწორეს. იმათ არ სწამთ მსახიობის „განცდის“ ხელოვნება რომელიც მოითხოვს მსახიობის გონებისა და გრძნობის სრულ შედუღებას იმ სახის განცდებთან, რომელსაც ის სცენაზე ანახიერებს. ისინი ეუბნებიან „განცდის“ სკოლის მსახიობებს: „შენ ან შენ თავს ატყუებ, ან ჩვენ, როდესაც ამბობ, რომ განიცდი ყოველივეს, რასაც როლი გეკარნახებს, მაშ კეთილ ნებზე, და როდესაც ოტელოს თამაშობ, ნამდვილად დაახრჩე დეზდემონა; თუ შენ შეშლილის როლს თამაშობ, მაინც კულისებში უნდა გელოდებოდენ სანიტარები, რომ თამაშის შემდეგ საგიჟეთში წაგიყვანონ.“

შენ კი ასეთი სცენების შემდეგ, განაგრძობენ ისინი,—გამოდინხარ სრულიად დაწყნარებული კულისებში და უბრუნდები შენს კერას. აქედან ჩვენ ის დასკვნა გამოგვყავს, რომ შენ არ ხარ მართალი, როდესაც გვიმტკიცებ, რომ შენს თამაშში სჭარბობს ნამდვილი განცდა!“

ამ სკოლის, ეგრეთწოდებულ „წარმოდგენის“ ხელოვნების მომხრეთა აზრს სასვებით იხაზებდა და იცავდა ცნობილი ენციკლოპედისტი, ბუჩუყუაზიული დრამატურგიის თეორიის შემქმნელი XVIII საუკუნის აზრის ყველაზე პროგრესული წარმომადგენელი—დენი დიდრო.

თავის წიგნში „პარადოქსი აქტიორზე“, დენი დიდრო ამტკიცებს: მსახიობის ნიჭი იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ განიცადოს, არამედ იმაში, რომ სრული სისწორით, ზუსტად გადმოგვეცეს განცდების, გრძნობების გარეგანი ნიშნები და ამით მოატყუოს მაყურებელი.

„უკიდურესი მგრძნობელობა ჰქმნის საშუალო მსახიობებს,—დასძენს დიდრო.—მხოლოდ მგრძნობელობის სრული უარყოფა უწყობს ხელს შესანიშნავ მსახიობთა წარმოშობას.“

დენი დიდრო აღტაცებით მოგვათხრობს, თუ როგორ ანახიერებდნენ სცენისუბრუნებელი მსახიობი და მისი მეუღლე, რომელსაც ცხოვრებაში ერთმანეთს საშინლად სძულდათ, უნაზეს და ენებიან შეყვარებულებს, მიუხედავად იმისა, რომ თამაშის დროს, მაყურებლისათვის შეუმჩნევლად, დრო-და-დრო ისინი ერთმანეთს ლანძღავდნენ და შეურაცხყოფისათვის ერთმანეთის შესაფერი რეპლიკებით უმასპინძლებოდნენ.

მიუხედავად ამ ორმაგი დიალოგისა, ისინი იმდენად მომხიბლველი იყვნენ მაყურებელთათვის თავიანთი როლუბის განსახიერების დროს, რომ თამაშის დასასრულს ეს ორი ერთმანეთის მოძულე მსახიობი მქუხარე ტაშით დააჯილდოვა მთელმა დარბაზმა.

„განცდის“ სკოლის მიმდევარი, რომელსაც, როგორც ვიცით, ახასიათებს მისწრაფება რაც შეიძლება გააღრმავონ ფსიქოლოგიურად როლის შინაგანი ბუნება, გვიმტკიცებენ, რომ „წარმოდგენის“ სკოლის მსახიობთა თამაში ეს არის ერთგვარი ფეიერვერკი—შუშუნა, საკმაოდ ეფექტიური, რომელიც მძლავრად, მკვეთრად მოქმედობს მაყურებლის სმენაზე და ხედვაზე, მაგრამ ამავე დროს მაყურებელი ცივად უსმენს მსახიობსო.

„მსახიობში უნდა იყოს ერთგვარი რალაც,—ამბობენ „განცდის“ სკოლის მომხრენი,—რაც უშუალოდ უნდა გადაეცეს სცენიდან მაყურებელს.“

რაც უფრო ინტენსიურად ცოცხლობს მსახიობი სცენაზე, მათ უფრო ძლიერია მისი მოქმედება მაყურებელზე.

„განცდის“ სკოლის მთავარი დებულება ის არის, რომ ყოველი მსახიობი სცენაზე ყოფნის დროს ვალდებულია იცოცხლოს და ლელავდეს; განიცდიდეს ყოველივეს ისე, როგორც მას უკარნახებს მისი როლი.

„განცდის“ სკოლამ უამრავი მიმდევარი მოიპოვა იტალიელ მსახიობთა შორის XIX საუკუნის დასასრულს: იმდროინდელი ცნობილი თეატრალური მოღვაწე ლუიჯი ბელი-

ტი ბონი, რომლის ხელმძღვანელობითაც ალიზარდა მთელი პლეადა გამოჩენილი მსახიობებისა, გვიმტკიცებს, რომ ჰამლეტისა და ოტელოს როლების შესრულების დროს კი არ უნდა ჰხადებდნენ როლის განცდას, „არამედ შენ უნდა მოისაზრო, შეეცადო შენში გამოიწვიო ისეთი სულიერი მდგომარეობა, რომელსაც განიცდი იმ დროს, როდესაც შენში რაიმე გუმანია, და მაშინ უნდა შეუდგე ჰამლეტის როლის თამაშს“. „სახეებით იგრძენი ეჭვი საყვარელ ქალისადმი, რომელიც გატყუებს, და ამის შემდეგ შეუდგე იტელოს როლის თამაშს“—ამბობს ის.

ერთი სიტყვით, განიცადე სიხარული და მწუხარება, სიცილი და ცრემლები, იმოქმედე ისე, რომ შენ კი არ „შეხვადე როლში“, არამედ „როლი შეიკრას შენში“.

საინტერესოა სცენიურა თამაშის პრინციპების შესახებ 1727 წელს ლათინურ ენაზე დაწერილი თხზულება, რომლის ავტორი ფრანცისკო ლანგია იყო სასკოლო თეატრის მოღვაწე მიუნხენიდან.

სცენიური თამაში არის იმ პირთა ხასიათების მიბაძვა რომელნიც გამოგვყავს სცენაზე, რადგან პიესის მოქმედი პირი არის სულიერი არსება, რომელიც ფანტაზიით უნდა შეიქმნას სცენაზე. ამიტომ სცენიური თამაში არის მიბაძვა ნამდვილი ხასიათისა, და მაყურებელმა რომ სანახაობა განიცადონ და გაერთონ, საჭიროა დაახლოება მოქმედ პირთა სულიერ მოძრაობასთან; ეს კი შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ გრძნობა, რომლის გამოწვევაც მსახიობს სურს მაყურებელში, ჯერ უწინარეს ყოვლისა წამოიჭრება, წარმოიშობა საკუთარ სულში. სხვისი წამონთება, აღზნება შეუძლია მხოლოდ იმას, ვინც თვითონ არის ანთებული; ვინც გულის სიღრმეში ცივად რჩება—მას არ შეუძლია ამის გამოწვევათ.

1728 წ. იტალიურა კომედიის უდიდესი მსახიობი ლუიჯი რიკობონი სწერდა: „წარმოიდგანე სიყვარული მრისხანება, ეჭვი ისე, როგორც შენ თვითონ განიცდი შენი გულით.“

1737 წელს თხზულებაში „penses sur la declamation“ იგივე რიკობონი ამტკიცებს, რომ როლის როგორც ტონალურად აგრეთვე პლასტიური მხარეები განისაზღვრება განსაკუთრებით სულიერა განცდებით; არავითარი რაიმე წესები, მსჯელობა, მოფიქრება ვერ შეუქმნის და ვერ მიუთითებს მსახიობისათვის საჭირო მოქმედებაზე, პოზაზე, ხმის ინტონაციაზე; ყოველივე ეს იმყოფება ჩვენს სულში და შესაძლებელია მხოლოდ სულის კარნახით.

მსახიობის ამოცანაა ნათლად გვიჩვენოს, რომ შეუძლებელია გამიჯვნა სიმართლისა გან. ამასთან, სცენიური სიმართლე, ცოტა არ იყოს, აჭარბებს ბუნებრივ საზღვრებს.

1750 წელს მისი ვაჟი, იტალიური კომედიის მსახიობი ფრანჩესკო რიკობონი პარიზში მუშაობის დროს აქვეყნებს წიგნს: „L'art du Theatre“. ამ წიგნში შვილი ეკამათება მამას და ამტკიცებს, რომ როლი იქნება არა მარტო განცდით, არამედ ჰკუთით, გონებითაც, გულდასმითი ანალიზით და განხილვით, შეუძლებელია გრძნობას მიეცეს თავისუფალი მიმდინარეობა. გრძნობას უუქველად უნდა ახლდეს ფიზიკური კონტროლი და თავდაპირაო.

ფრანსუა ჟოზეფ ტალმა ასეთ აზრს გამოსთქვამს: „მსახიობი რომ ყოველ სიტყვას გამოეხმაუროს, ამისათვის საჭიროა, რომ მისი ნერვული სისტემა იყოს განსაკუთრებით მოქნილი და შთაბეჭდილებათა ამთვისებელი. მსახიობი უნდა გამოეხმაუროს პოეტის სიტყვას, როგორც ეოლოსის ქნარი ეხმაურება უნახეს სიოს მონაბერს.“

ერთდროულად ტალმა აღიარებს, რომ გრძნობას უხელმძღვანელებს გონება. გონება ახდენს ერთგვარ კლასიფიკაციას მსახიობში წარმოშობილ გრძნობებისას, ალაგებს აწესრიგებს როგორც მათ შინაგან მოძრაობას, ისე გარეგან გამომყვანებას. ტალმა არ უარყოფს, რომ აუცილებლად საჭიროა წინასწარი მუშაობა და ვირტუოზული ტექნიკა.

ტალმას აზრით მსახიობის შემოქმედებაში

გადამწყვეტ მომენტად აღიარებულია უღრესად ემოციური მომენტები.

ცნობილი მსახიობი ჰენრი ირვინგი ძალიან მკაცრად გამოვიდა დიდროს „პარადოქსის“ წინააღმდეგ. მან განაცხადა, არ შემძლია არ დავგმო დიდროს მიერ შექმნილი თეორია, რომ მსახიობმა არ უნდა განიცადოს მის მიერ განსახიერებული როლიო.

„შესაძლებელია იყოს უსწორმასწორობა, ამბობს ის, თამაში არ აყოს თანაბარი, ერთნაირი დონის, შეიძლება ერთხელ უკეთ ითამაშოს, მეორეთ ნაკლებად,— სულიერი განწყობილებას მიხედვით,— მაგრამ თუ მსახიობში შეერთებულია სუბიექტური ძალა და სრული ცოდნა თავისი ხელოვნების ყოველგვარ საშუალებათა, მხოლოდ მაშინ შეუძლია მას მოახდინოს შთაბეჭდილება და გააუღონა მაყურებელზე და უფრო ძლიერი შთაბეჭდილებაც, შედარებით იმ მსახიობთან, რომელიც თამაშობს „უგრძნობლად“.

ცნობილი მსახიობი ერნესტო როსი ამბობდა: „გრძნობათა გამოთქმა, ვნებანი პირდაპირ გულიდან გამომდინარეობენ. მე შესწავლული მყავდა ჩემი გმირი, ანალიზს ვუკეთებდი ყოველ მის ქცევას, ვუკვირდებოდი მის ენას, რომელიც მისცა მას ავტორმა, ვაცქერდებოდა მისი ხასიათის ყოველ მოხაზულობას, მე იმის ცხოვრებას ჩემად განვიცდიდი; ეს იყო ჩემი საკუთარი სიტოცხლე და თითქოს ყველა მასი გრძნობა იყო ჩემი პირადი გრძნობა“.

იმ მსახიობს, რომელიც ამ სისტემას იზიარებს, არ შეუძლია წარმოდგენის წინ არ იგრძნოს ერთგვარი აღელვება; ის გამოდის სცენაზე შემოქმედებისათვის და არა წარმოსადგენად.

ამავე სკოლას ეკუთვნის ცნობილი ტრაგიკოსი თომასო სალინი, რომელიც ისევე, როგორც სტანისლავსკია, აღიარებდა, რომ მსახიობი ვალდებულია განიცადოს აღელვება როლის ყოველი შესრულების დროს, თამაშობს ის ამ როლის პირველად, თუ მეასედ. მაგრამ სტანისლავსკისა და თომასო სალინის შორის ის განსხვავებაა, რომ სალინი სხვაობას ხედავს ბუნებრივ და

სცენიურ განცდათა შორის. სალინი ამტკიცებდა, რომ მსახიობის ხელოვნება ერთგვარ წონასწორობას ნამდვილ ცხოვრებასა და თამაშის შორის. როდესაც მსახიობი ტირის ან იცინის, ის აკვირდება თავის სიცილს და ცრემლებს და ამ მხრივ ორმაგად ცოცხლობს სინამდვილეში და სცენიურადო.

სალინი ილაშქრებს კოკლენის წინააღმდეგ და შემდეგ შეფასებას აძლევს მის შეხედულებებს: „კოკლენი, თუ მე სწორად მესმის მისი შეხედულება, წინააღმდეგაა იმ აზრისა, რომ აქტიორი სრულიად დამშვიდებული და გულგრილი უნდა რჩებოდეს, რაც არ უნდა მძვინვარე აღზნებული იყოს მის მიერ გამოსახული ვნებები; რომ ის მხოლოდ უნდა აჩვენებდეს ნამდვილად აღელვებულ ადამიანს; რომ იგი უნდა თამაშობდეს გონებით და არა გულით. მე ერთი წუთითაც არ ვარ დაექვებული მასში, რომ კოკლენს გულწრფელად სწამს ეს რამდენადმე პარადოქსული თეორია და ცდილობს გამოიყენოს ის პრაქტიკაში. და რა გამოდის? მიუხედავად იმისა, რომ კოკლენი ასე დამთავრებული და მრავალმხრივი აქტიორია და მე ვტკბები მისი ბრწყინვალე შესრულებით, არა ერთხელ მიგვრძნია, რომ მას მაინც რაღაც აკლია.

ჩემი აზრით, კოკლენი, ერთი უნიჭიერესი აქტიორთაგანი მსოფლიოში, ცდილობს დაამტკიცოს თავისი თავი და თავისი ხელოვნება, რომელიც ასეთ დიდ სიმაღლეზე აიყვანა მან.“

რუსული თეატრის ისტორიაში „განცდის“ ხელოვნების შესახებ პირველად თავისი აზრი გამოთქვა მ. ს. შჩეპკინმა, ახალგაზრდა მსახიობებისადმი მიწერილ წერილებში მ. ს. შჩეპკინი ამტკიცებს, რომ მსახიობმა უნდა მოსპოს საკუთარი პიროვნება, ყოველი პირადი თავისებურება უნდა გარდაქმნას იმ სახით, როგორსაც მას ავტორი აკუთვნებს.

სწორედ ასეთი შეხედულება განავითარა შემდეგში და ღრმად დაღაგებულ მოძღვრებად ჩამოაყალიბა კ. ს. სტანისლავსკიმ. ამ მოძღვრებას მან უწოდა თავისი „სისტემა“.

ახლა ჩვენ შეგვიძლია გადავიდეთ ჩვენს პირად შეხედულებაზე. რა მიზანი აქვს სცენიურ ხელოვნებას?

სცენიურ ფორმაში გამოსახოს თავისი დამოკიდებულება სინამდვილასადმი, რომ შემდეგში მაყურებელზე მოქმედებით გამოიწვიოს იგივე აზრები და გრძნობები, რაც ადევლებს ხელოვანს. განა შესაძლებელია შემოქმედება, თუ მსახიობი თვითონ შინაგანად რჩება გულცივი მჭვრეტელი თავისი ოსტატობისა, როდესაც მასში არც კი კრთის „ანარეკლი“ იმ გრძნობათა, რომელთაც გადასცემს მაყურებელს?

შეუძლებელია. ამას გვიჩვენებს ყოველი მსახიობის პრაქტიკა და მათ მიმართულებაზე დაკვირვება. ნებას მივცემთ ჩვენს თავს არ დაუჯეროთ კოკლენს—თეორეტიკოსს, ვინაიდან, თვით კოკლენი—მსახიობი თამაშის დროს განაცდიდა უფრო სხვას, უფრო მნიშვნელოვანს, უფრო ძლიერს, ვიდრე გრძნობის „ანარეკლს“.

ფიზიკურად ზომ შეუძლებელია დიდი როლი ითამაშო და შინაგანად აბსოლუტურად ცივი დარჩე!

მაშასადამე სიმართლის გრძნობა საჭირო ყოფილა, მაგრამ არა როგორც თვითმიზანი, ვინაიდან ჩვენ არ შეგვიძლია დავკმაყოფილდეთ ფსიქოლოგიურ სიმართლით, როგორც ასეთით განსაკუთრებული ფორმის გარეშე, მისი სცენიური გამოსახვის გარეშე. შეიძლება ვინმემ სთქვას, რომ გრძნობათა „სიმართლეს“ არ არსებობს.

ცხოვრება დაუსრულებლად მრავალფეროვანია, უამრავი ფორმაა გრძნობათა გამოხატულებლად და, მაშასადამე, გრძნობათა „სიმართლეს“ მრავალი ელფერი აქვს.

როგორც წარმოუდგენელია კარგი მუსიკოსი, რომელსაც დაუფლებული არა აქვს ინსტრუმენტი, ტექნიკა, აგრეთვე შეუძლებელია იყოს კარგი მსახიობი, თუ იგი არ დაუფლა თავის სხეულს, თავის სამსახიობო აპარატს, მაგრამ მარტო გარეგანი ვირტუოზობა არ კმარა: ის იმდენად არის საჭირო, რამდენადც იგი ხერხია გამოსახვისა.

ჩვენ კი არ უნდა გავაკვირვოთ მაყურებე-

ლი ჩვენი გარეგანი ხერხებით, არამედ გარეგანად მოქმედოთ მის ფსიქიკაზე; ეს კი შესაძლებელია იმ შემთხვევაში, თუ ჩვენ შევძლებთ დვილად არის განცდა.

მაშასადამე, მსახიობისათვის აუცილებლად საჭიროა სრული დაუფლება ფსიქიკური აპარატისა, აზრთა და გრძნობათა აპარატისა.

მსახიობისათვის აგრეთვე საჭიროა თვით-კონტროლი. ამ გრძნობის ანალიზი რთულია, ვინაიდან „სიმართლეს“ ანდა ზომიერებას“ ხელოვნებაში ეს მთავარია, თანამიმდევარია ჩვენი მუშაობის მთელ მანძილზე, დაწყებული უბრალო, მარტივი ვარჯიშობიდან ყურადღებაზე, ვიდრე სცენაზე გამოსვლამდე მაყურებლის წინაშე. იგივე გრძნობა „სიმართლესა“ და გრძნობა „ზომიერებისა“ ერთდროულად არის ჩვენივე კონტროლი, მაგრამ კოკლენისებურად განყენებულად, ცივად მეთვალყურე კარა, არამედ თვით სცენაურ მოქმედებასთან შედუღებულ ერთ მთლიან შემოქმედებით პროცესში. ეს იმას არ ნიშნავს რომ მსახიობმა ფტელის როლის შესრულებისას უნდა დაახრჩოს დეზდემონა; სცენაური ზომიერება მას ნებას არ მისცემს ეჩაიღინოს.

ცნობილი ინგლისელი რეჟისორი გორდონ კრეგი შემდეგ უკიდურესობამდე მივიდა: ის ამტკიცებდა, რომ ადამიანი შეიძლება იყოს ხელოვნების მასალად, ამტკობს არც მსახიობა ხელოვანი და არც აქტიურობა არას ხელოვნებაო. ეს შეხედულება იქნადა გამოიყვანა, რომ მისი აზრის მსახიობის სხეული, გატაცებული ვნებათა არაფერს არ ემორჩილება, ხმაც განიცდევნებათა დევნას, გავლენას, და გაურბონების კონტროლს.

გორდონ კრეგის აზრით, ვნება მოძრაობასთან და ხმასთან ერთად შეთქმულებ ახლენს გონებას წინააღმდეგ. მოძრაობის სრული ემორჩილება ვნების სულ მცირე კარისებზე, და შემთხვევითი და გაუთვალისწინებელი რამ შესაძლებელია წამოიჭრას სადაც საჭიროა წინასწარ დასახულობს. სრული განზომილება.



პლ. ს ი მ ე ა

„ბოგდან ხმელნიცკი“ რუსთაველის თეატრში

მორიგ პრემიერად რუსთაველის სახელობის ლენინის ორდენისაღმა თეატრმა შეარჩია ორდენისანი დრამატურგის ა. კორნეიჩუკის ჰეროიკა „ბოგდან ხმელნიცკი“. ამ პიესამ უკვე საკმაოდ დიდი სახელი მოიხვეჭა თითქმის ყველა საბჭოთა თეატრში და მისი თვითუღი დადგმა აღტაცებას იწვევს მაყურებელში. ჩვენთვის, ქართველებისათვის, როგორც თვითონ ამხ. კორნეიჩუკმაც აღნიშნა 8 მარტს „კომუნისტის“ რედაქციის მიერ მოწყობილ შეხვედრაზე, ეს პიესა მით უფრო საინტერესოა, რომ უკრაინის ხალხის წარსული ენათესავება საქართველოს წარსულს. ამიტომაც, რომ „ბოგდან ხმელნიცკიმ“ ასე მშობლურად შემოაღო კარი ჩვენს თეატრში, ამიტომ არის აგრეთვე, რომ ასე გულთბილად შეხვდნენ მას ჩვენში, როგორც საკუთარ გულის პრილობათა აღმსახველ ჰეროიკას.

მალიდან, როგორც უღირსს, არამედ შეიგნო ისიც, რომ პანებსა და უკრაინელთა შორის კლასობრივი სიძულვილიც ყოფილა. ამნაირად ის აღივსო შეურაცხველი სიძულვილით კლასობრივი მტრებისადმი. იგი სათავეში ჩაუდგა კაზაკობას, უკრაინის გლეხობას, დაუკავშირდა ყირიმის თათრებს და 1648-49 წლებში შეუტია პოლონელ პანებს, მათი უღლის მოსაშორებლად. მთელი რიგი გამარჯვებების შემდეგ, განსაკუთრებით ყვითელ წყლებთან, მან უკრაინის სასარგებლოდ დასდო ზავი პოლონელებთან. მაგრამ ეს ზავი ძალიან ხანმოკლე გამოდგა,

„ბოგდან ხმელნიცკის“ სარჩულად დაედო უკრაინელთა განმათავისუფლებელი ბრძოლა ბოგდან ხმელნიცკის ხელმძღვანელობით პოლონელ პანების წინააღმდეგ XVII საუკუნეში. თვითონ ზინოვი ბოგდან ხმელნიცკი (1593—1657) ზაპოროჟიის ჰეტმანი იყო.

ზინოვი ბოგდანის შინ არ ყოფნის დროს მის ხუტორს დაეცნენ პანები, გაანადგურეს იგი, ცოლიც მოსტაცეს, მაგრამ როდესაც იგი ვარშავაში სამსჯავროს წინაშე წარსდგა და მოითხოვა დაკმაყოფილება, ხოლო პანების მართლმსაჯულებამ პასუხად დაცინვა გამოიმეტა, მაშინ ბოგდანი მიხვდა, რომ პოლონელი პანები მას არა მარტო ეროვნული თვალსაზრისით დაჰყურებდნენ



პლ. კორნეიჩუკი
„ბოგდან ხმელნიცკის“ ავტორი



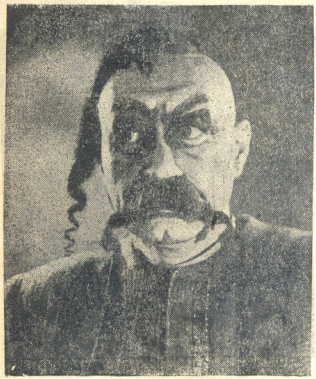
პოლონელმა პანებმა ვერაგულად გამოიყენეს დაზავების პერიოდი და მოულოდნელად დაესწინნ ხმელნიკის. ხმელნიკის ისლა დარჩენოდა, რომ მოსკოვისთვის გაეწოდებინა ხელი, რათა მეფე ალექსი მიხეილისძეს უკრაინა „მალალი ხელის“ მფარველობის ქვეშ აეყვანა. მოსკოვიდან შეწყყარების სიგელის მიღებისთანავე ხმელნიკი 1654 წელს მთელს უკრაინასთან ერთად ფიცსა სდებს მოსკოვისადმი ერთგულებაზე და სამეგობრო კავშირის განსამტკიცებლად, როგორც მოსკოვის ვასალი, მიემგზავრება მოსკოვს.

ა. კორნეიჩუკმა ეს ისტორიული ამბავი დაუდლო ფაბულად თავის პიესას, მან პიესაში უფრო გამამძაფრა უკრაინის იმდროინდელი გარემოცვა უცხოელ ინტერვენტების მიერ. ხმელნიკის პირად შეურაცხყოფას ავტორმა ხაზი გაუსვა და მკვეთრი აქცენტი მთლიანად ეროვნული განთავისუფლებისათვის ბრძოლაზე გადაიტანა. მის მიერ წარმოდგენილი პეროიკის პირველი კარი (ა. კორნეიჩუკს პიესა ტრილოგიად აქვს გათვალისწინებული, აქ მხოლოდ პირველ კართან გვაქვს საქმე) ფართოდ გაშალა ვრცელ ტილოზე. აქ ნახავთ მკვეთრ სახეებს, როგორცაა თვითონ ჰეტმანი, კრივონოსი, ტუჩი და სხვები, ყველანი თავთავის ადგილას სწორუპოვარნი. მაგრამ აგრეთვე კორნეიჩუკს ამით გვერდით გამოყვანილი ჰყავს ზოგიერთი დაუმთავრებელი მოქმედი პირი, რომელთა ხილვა გიტაცებთ, მაგრამ განანებთ იმდენად, რამდენადაც ვერ ჰხედავთ მათ მთლიან პროფილს. ასეთია, სამწუხაროდ, მეტად საყვარელი ბოგუნი, სალომი და სხვები, რომელთაც, ჩვენის აზრით, ავტორი უნდა დაუბრუნდეს და უფრო მეტად განავითაროს მათი ორგანული კავშირი ამ პიესის სხვა გმარებთან.

ა. კორნეიჩუკს, თქმა არ უნდა, მშვენივრად აქვს დაუფლებული სცენის თანადროული ხერხები, მაგრამ გმირული ეპოპეიის ასახვის დროს მას აუღია სენკევიჩის ამავ



ბ. დავითაშვილი ბოგდან ხმელნიკი



მ. ჩიხლაძე მაქსიმე კრივონოი

სუკეტზე აგებულ რომანის „ცეცხლითა და მახვლით“ მდარე კილო, ხოლო სენკევიჩის რომანმა პიესის პერიოდის ბევრი ვნება მოუტანა, პიესას ადგილ-ადგილ მოაკლდა დინამიურობა, დამძიმდა, შენეულა მსვლელობას ტემპი და, თუ არა რეჟისორული ხერხები, სიმღერებისა და ცეკვების უხვად შეტანა, პიესის ნახევრად ოპერული გათიარება, ვიმეორებთ, ის ადგილ-ადგილ მეტად მოსაწყენი იქნებოდა და მაყურებლამდე ვერ მიაღწევდა კეთილშობილური პატრიოტიზმის პათოსი, თავისუფლებისათვის მებრძოლი ხალხის დიადი ოცნება დამოუკიდებლობასა და ბრწყინვალე მომავლის შექმნაზე.

მაგრამ ეს ხარვეზება, როგორც ვთქვით, რეჟისორმა ამოავსო და სპექტაკლმა გამარჯვება მოიპოვა. სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ვასაძემ ჩინებულად იპოვა ეპოქის სტილი და პოეტური შეგრძნობით გააფორმა, როგორც რეჟისორმა, მამულიშვილური პათოსი და ამბოხების ცეცხლში გახვეული ხალხის რისხვა პანების ბატონკაცური უღლის მოსაშორებლად. ის შეეცადა, რომ კორნეიჩუკის მიერ დაშვებული ხარვეზები შეეცო ხელოვნური დინამიკით და სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა პანებთან გამოეხატა ჰეტმანის კარაუის წინ მსახიობთა პარტერისაკენ მოუსვენარი მზერით, სადაც ვითომც სწარმოებს ბატალური სცენები. მაგრამ რეჟისორის ეს ხერხი განახევრდა თვითონ რეჟისორის მიერ დაშვებულ შეცდომით; საქმე იმაშია, რომ ასეთ შემთხვევაში ნაგულისხმევი ბრძოლის ეპიზოდი რეჟისორს პარტერში კი არ უნდა გადაეტანა, არამედ სცენის სიღრმეში, ეს უფრო ბუნებრივი იქნებოდა და სათანადო ემოციასაც გამოიწვევდა მაყურებლებში.

ბოგდან ხმელნიცკის როლს ასრულებს რეს. სახ. არტისტი ორდენოსანი გ. დავითაშვილი. შიუხედავად სავადმყოფობისა მსახიობმა მაინც დასძლია როლი. დავითაშვილი საზოგადოდ აღამიანურ გრძნობათა და უმაღლეს განცდათა საუტსოვო გამოხატვე-



დ. მშავია

ლიხოვები



ემ. აფხაიძე

დაკეანი გავრილო

ლია. მისი არტიტული ტემპერამენტი
სოდეს არ სცილდება გონივრულად განსაზღვრულ მხატვრული გადმოცემის საზღვრებს. არიან მსახიობნი, რომელნიც პიესის მიხედვით სათანადო საუკუნის კოსტიუმებით ირთვებიან, მაგრამ იმ საუკუნით ვერ სუნთქავენ, ვერ ცხოვრობენ და ამიტომაც მათ მიერ დახატული სახე ანაქრონიზმად რჩება თეატრალურ ხელოვნებაში. დავითაშვილი შორსა სდგას როლისა და კოსტუმის ასეთი ვაგებისაგან. იგი უშუალოდ მიღას საუკუნის ცხოვრებასთან, შეიგრძნობს, ითვისებს და შემდეგ ისე ანსახიერებს როლს. ამიტომაცაა მისი თამაში ასე ბუნებრივი, რეალურ ტონებში ჩამოქნილი, ყალბ სილამაზესა და ეფექტებს მოკლებული. დაიბ ჟერაინელი ჰეტმანის პროფილი დავითაშვილის მიერ ჩამოქნილია ქართული გრაციით. ღრმა დრამატიზმით აღსავსე როლი მას შეუწელებელი ენერჯითა და სიყვარულით მიჰყავს პირველი მოქმედებიდან ფარდის უკანასკნელ ჩამოშვებამდე, მაგრამ მის ვაჟკაცურს ტონს ლიზოგუბის მიერ სიზმრების მოყოლისა და განსაკუთრებით ბოგუნის გასამართლების დროს მოსდევს ნამდვილი ტრაგიზმის აქცენტუაცია, გულწრფელი, უღრმესი განცდები, სწორედ ისეთი, როგორც უნდა მოყვეს საუკეთესო მეგობრის დაკარგვას, მისი სიცოცხლის მოსპობას, რაზედაც ის თვითონ აწერს ხელს. ეს მომენტები კლასიკურ შედეგებად უნდა იქნას შეტანილი ჩვენს თეატრალურ ისტორიაში.

სახალხო გმირი მაქსიმ კრივონოსი განასახიერა მ. ჩიხლაძემ. უნდა ითქვას, რომ ჩიხლაძეს დღემდე არ შეუქმნია ასეთი კარგი და მეტყველი ფიგურა, როგორც კრივონოსია. ძლიერი ნებისყოფა, ბუნებრივი თამაში, ზომიერება,—ი რა ახასიათებდა ამ დღეს ჩიხლაძეს. ერთადერთი ნაკლი მისი ძველი თბილისური კილოა, რომელიც დღეიხანია მოითხოვს გარანდვას, რომ ყურს არ ეხამუშოს და არ შეანელოს ის დაადი განცდები, რასაც უსათუოდ იწვევს მისი თამაში. თუ მისი ბანალური კილოს გაწმენდა



ნ. დავითაშვილი

ვარვარა



მ. სალარაძე

ბოგუნი

არ მოხდა, ისე მისი თამაში უნაკლო არ იქნება.

გამოცდილი მსახიობის დამაჯერებელი ხერხებით განასახიერა გ. სალარაძემ ბოგუნის როლი. როგორც აღვნიშნეთ, ბოგუნი მოითხოვს სათუთ დამუშავებას. მსახიობი შეუღლდებოდა ყოველის მხრით, რომ გასაქანი მისთვის თავის ნიჭს. მიუხედავად ამისა, სალარაძემ სცენიური სიცოცხლე მისცა წას, ამაღლა და საყვარელ გმირად ამოჰკვეთა მაყურებლის თვალში.

რესპუბლიკის დამს. მსახიობს, ორდენოსან დ. მეავიას ამჟამად მეტად არასიმპატიური როლი შეჰხვდა, მოღალატე ლიზოგუბისა. ვერაგი, გულნათხრობილი, ჩუმი, მაგრამ სამარესავით შემზარავი ლიზოგუბი, შესანიშნავ მოქანდაკეს ჰპოვებს მეავიას სახით. იგი ნამდვილი სისაზიზღრის ღმერთი იყო; მაყურებელს თვალში ეცემა კონტრასტები—ხმელნიცისადმი ვითომც ერთგულების გამოხატვით და ვერაგული სიტუაციის შექმნით, მისი სიტყვები ბოგუნის გასამართლების დროს, როდესაც ლიზოგუბმა ხელი მოაწერა ბოგუნის სიკვდილით დასჯას: თანახმა ვარ,—ზარდამცემი იყო მაყურებლისთვის. მეავიამ თავისი ოსტატური, გულწრფელი თამაშით დაამტკიცა, თუ რა შეუძლია ფართო დიპაზონის შემოქმედს.

უსათუოდ თავისი სტიქია ჰპოვა რესპ. დამსახ. არტისტმა ნინო დავითაშვილმა ვარვარას განსახიერებაში. ეს იყო მშრომელი და გაწამებული უკრაინელი დედის დიადი ტანჯვებით აღსავსე სახე. შედარებით პატარა როლში. მან ოსტატური თამაშით შეჰქმნა დაუვიწყარი რომანტიკული სახე გმირი მშობლისა. თავდადება, სიყვარული ხმელნიცისადმი, მისგან ბოლონელების მიერ ხელოვნურად შემოპარებულ ზოსიას (ფ. ჭანტურია), ღალატის გამომეღვენება, საწამლავის დაღევა, რათა დაუმტკიცოს ჰეტმანს, რომ ის მოღალატის მახეშია გაბმული,—ყველაფერი ეს მეტად



ნ. ლაშვილი

სალონ



ფ. ჭანტურია

ოსონ



კ. ვააკუორია

ტყვა

გულწრფელად და უდიდესი სიყვარულით იყო შესრულებული.

ქარიშხალივით დატრიალდა სცენაზე ნინო ლაფაჩის სალომია, განსაკუთრებით მე-სამე აქტში; მის ერთი ხელის გაქნევას შეეძლო მამულიშვილთა ახალ-ახალი ლეგიონების წამოშლა. ამ მსახიობში მრავალი შესაძლებლობა სთვლემს...

ფატი ჭანტურიას ზოსიას მხოლოდ ყვავილების გვირგვინი-და აკლდა, რომ ის ფერიალ მოგველი. ყოველი სილამაზე არ ჰგულისხმობს ფერიულობას. ჰეტმანთან მისი ფერიული კლავნა, ოპერულ-ბალეტური გადაწოლა და შემოხვევა—უკვე მოძველებული იტალიურ ნიღბთა ხერხია, რომელიც ჩვენი საუკუნისთვის ანაქრონიზმის სახეს იღებს. რეჟისორს ჰმართებს ძირითადად შესცვალოს ზოსია და გვაჩვენოს ხორციელი პანა, როგორც ვერავობისა და მზაკვრობის იარაღი.

პიესის ერთ-ერთი ხორციელი, უმშვენიერესი ტიპია აგრეთვე გავრილო, ზაპოროვიცის დიდაკვანი. ამ როლს თავისებური კომიზმით ანსახიერებს რესპ. დამს. არტისტი ორდენოსანი ემ. აფხაიძე. მსახიობს კომიზმი რატომღაც ერთგვარ ბუფად წარმოუდგენია და ყველა როლს ერთნაირი შტამით ბეჭდავს. მართალია, დამსწრეთა ავალში იგი სიცილს იწვევს, მაგრამ განა ყველაფერა ის, რაც სიცილს იწვევს, კომედიის აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენს?

მშვენიერად თამაშობდნენ დ. ხუციშვილი (ტური), ორდენოსანი სტ. ჯაფარიძე (ოპანასი), გ. სარჩიმელიძე (შითანი). განსაკუთრებული გულუბრიყვობის იერიით მოქარგული კუნძა ალ. აფხაიძისა მაცურებელთა თვალში აიზიდა, როგორც საყვარელი ჭაბუკი გოლიათი, სამშობლოს საღარაჯოზე მდგარი თავისი განუყრელი კუნძით.

პიესის გამარჯვებას, როგორც ყოველთვის, ამყამადაც დიდად უწყობდა ხელს ი. გამარჯელის მიერ ოსტატურად შესრულებული დეკორაციები; განსაკუთრებით ჰხიბლავს თვალს დნებრის წარმტაცი პეიზაჟი განთიადისას და საზეიმო დარბაზის არქიტექტურა.

ასევე მშვენიერი უკრაინული მელოდიები შეურჩევია რ. გაბიჩვაძეს. მას ცოტადა აკლია, რომ კორნეიჩუკის ჰეროიკის მიხედვით სასურველი ოპერა დასწეროს.

ქართულ სცენაზე ჩვენ დადინანია არ გვინახავს ასეთი მშვენიერი ქართული ენით თარგმნილი პიესა. მთარგმნელს, დრამატურგს შალვა დადიანს, არ დაუშურებია ენერგია რათა მაცურებლისათვის ეჩვენებია უნაკლო და ტკბილი ქართული ენით თარგმნილი ა. კორნეიჩუკის ჰეროიკა.



ბ. გუხნარაძე

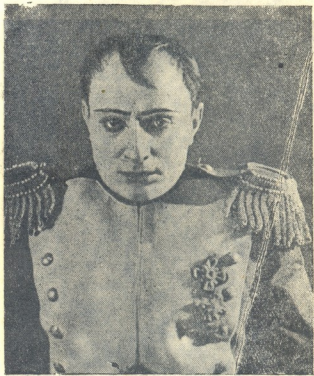
„მადამ სან-ჟენ“ მარჯანიშვილის თეატრი

მიმდინარე სეზონში თბილისის თეატრებმა პრემიერები მოგვანატრეს. მარჯანიშვილის თეატრმა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ პრემიერად გამოცხადებულ აღდგენილ სპექტაკლს „ჩატეხილ ხიდს“, მხოლოდ თებერვლის დამღვეს გვიჩვენა პირველი პრემიერა — სარდუს და მოროს კომედია „მადამ სან-ჟენ“. 5 თვეში მხოლოდ ერთი პრემიერა და ისიც „მადამ სან-ჟენი“, სახელს არ გაუტეხს ისეთ დიდ თეატრს, როგორცაა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი? ჩვენ ვამბობთ — ისიც „მადამ სან-ჟენი“, რადგან ეს კომედია, აგებული ანეკდოტზე ნაპოლეონის შესახებ, თითქმის არავითარ შემთხვევით ღირებულებას არ წარმოადგენს. მყუდრებელი აქ ვერ ნახავს ეპოქის ასახვას, წარმოდგენას ვერ მიიღებს ნაპოლეონის ეპოქაზე. ჩვენთვის უცხოა აგრეთვე ის სოციალური იდეები, რომლებსაც ამ პიესაში ატარებენ ავტორები. მას რა გამართლება აქვს ამ პიესის დადგმას მარჯანიშვილის თეატრში? ერთადერთი გამართლება კარგად დამუშავებული როლები. მაგრამ განა შეიძლება პიესის დადგმის გამართლების ძებნა მხოლოდ კარგ სათამაშო როლებში? თეატრის ხელმძღვანელობის ამოცანა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ რეპერტუარა შეავსოს ისეთი პიესებით, რომლებიც ჩვენს თანამედროვეობას გამოეხმაურებიან და რომლებშიც კარგად დამუშავებული სახეები, მაშასადამე კარგი სათამაშო როლებიც იქნება.

ამრიგად, ჩვენ საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ მარჯანიშვილის თეატრმა სეზონის პირველ პრემიერად გვიჩვენა პიესა, რომელიც თეატრის სალაროსათვის უთუოდ ხელსაყრელი იქნება, მაგრამ თეატრის მხატვ-

რულს, შემოქმედებით აქტივში ვერაფერს შეიტანს. „მადამ სან-ჟენის“ დადგმა მოწმობს, რომ თეატრი რეპერტუარზე არ ფიქრობს, რომ პიესის ძებნა იწყება სეზონის დაწყების შემდეგ და მტკიცე, გარკვეული გეგმის უქონლობის გამო თეატრი ხელს ჰკიდებს პირველ შემთხვევითს პიესას. ჩვენ ვფიქრობთ, უკვე დროა ბოლო მოედოს ამ უგეგმო მუშაობას, რეპერტუარის უგულვებელყოფას.

ესლა გადავიდეთ თვით სპექტაკლზე. პიესის დადგმა ეკუთვნის რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს ბ. გამრეკელს. პიესა მთლიანად სწორად არის გახსნილი, მიზანსცენები გონივრულად არის დამუშავებული. მიუხედავად ამისა, ცალკეული სა-



ბ. გომიშვილი

ნაპოლეონი

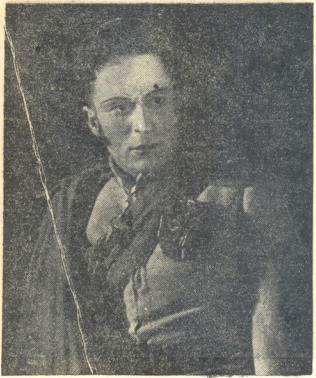
21 74021.

БИБЛИОТЕКА
Академии Наук
УРСР



პ. კობახიძე

ფუშე



ალ. ომიძე

ნეიგერი

ხეების გასსნაში ვერ დავეთანხმებით კრედიტულ სორსა და აქტიორებს.

კატრინს, წოდებულს მაღამ სან-ენანდ, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, ორდენოსანი თ. ჭავჭავაძე ასრულებს. თ. ჭავჭავაძე უთუოდ დიდი დამაჯერებლობით, მაღალი მხატვრული ოსტატობით ასახიერებს კატრინს. ქალი, რომელიც სამრეცხაოდან საფრანგეთის იმპერატორის სასახლეში გადავიდა, მაგრამ თავისებურება, დაბალი წოდების წარმომადგენლის ენამხვილობა, ჭკვიანი, მოსწრებული სიტყვა-პასუხი და გონების გამჭრიახობა არ დაუკარგავს, — ასეთია ჭავჭავაძის კატრინი. მსახიობმა კარგად ჩაატარა სცენები ნაპოლეონთან, ნეაპოლის დედოფალთან და პრინცესასთან. გრძელკუდიანი კაბის გათამაშებაში ადგილ-ადგილ მსახიობი აჭარბებდა კაბის კუდს მეტ ადგილს უთმობდა სასახლის წესებთან შეუჩვევლობის გამოსახატავად. ეს უთუოდ ამცირებს სახეს კაბის ხმაურებას კატრინი უთუოდ მოახერხებდა. ყოველ შემთხვევაში, ეს არ იყო სასახლის წრის ქალების უკმაყოფილების მთავარი მიზეზი. ახლად გამოჩეკილ პრინცესებსა და დედოფლებს არ მოსწონდათ კატრინის პირდაპირი ხასიათი, უბრალოება საგნებისათვის საკუთარი სახელის წოდება, არ მოსწონდათ ის, რომ კატრინი, ავიდა რა სოციალური კიბის უმადლეს საფეხურზე, კი არ გადაიქცა არისტოკრატ-დედოფლად, არამედ კვლავ ადამიანად დარჩა. აქ გარეგან გამოხატულებას მეორეხარისხოვანი, დამხმარე როლი უნდა მიეკუთვნოს. და მართლაც, სადაც კი კაბის კუდის გათამაშება და სხვა გარეგნული გამოხატულება მეორე პლანზე მოექცევა, მსახიობი ოსტატობის უდიდეს მიღწევებს გვიჩვენებს. ასეთია სცენები ნაპოლეონთან, სამრეცხაოში (მარკიტანის თავგადასავლისა, ან აჯანყების დროს ჭართან შეხვედრის ნაშობობა).

სადავო გვაქვს ნაპოლეონის როლის შემსრულებელ რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტ ვ. გოძიაშვილთან. მსახიობი კარგად



ს. ხაქარიადე

ლეფერი

იყენებს თავის მდიდარ აქტიორულ მონაცემებს, მაგრამ თვით როლი არ არის სწორად გაგებული და აქედან გამომდინარეობს შესრულების უარყოფითი მხარეებიც. ჯერ ერთი, ნაპოლეონი არ უნდა იყოს ისეთი მოფუსფუსე, როგორც ამას ვხედავთ სცენაზე. ნაპოლეონის შემსრულებელს მეტრსილინჯე სჭირდება. მაყურებელმა იცის, ვინ არის ნაპოლეონი, იცის რომ ამ კაცმა თითქმის მთელი ქვეყანა დაიპყრო, რომ მის სამხედრო ტაქტიკასა და სტრატეგიას ახლაც სწავლობენ სამხედრო აკადემიებში. ვ. გომიანშვილის ნაპოლეონი კი პატარა დიქტატორის შთაბეჭდილებას ქმნის, გრიმაც ისეთა აქვს, თითქოს ჩვენს წინ არის ვიღაც მოდერნერატო ისტერიული დესპოტი, რომელიც შემთხვევამ დასვა იმპერატორის ტახტზე. მართალია, პიესაც ხელს უწყობს ნაპოლეონის ასეთი ტრაქტოვკას, რადგან ვა-

ტორი ისე გვიხატავს ნაპოლეონს, თითქოს დასცინის მას. ავტორის ამგვარ ხაზს გამოსწორება უნდოდა და არა გაღრმავება.

ს. ზაქარიადე უთუოდ დამაჭერებელ, მომიხიბლველ სახეს ქმნის. მისი ლეფერი ნამდვილი მეომარია, დისციპლინირებული, რომელიც ბრძანებას შეასრულებს, თუნდა იგი სიკვდილით ემუქრებოდეს მის საუკეთესო მეგობარს. თუმცა პიესაში გაუგებარია, რატომ არის ახლად გამომცხვარი მარშლის მეგობარი გრაფი ნეიპერი, წარმომადგენელი ძველი ფეოდალური არისტოკრატისა. ამ როლის გახსნაში ერთი ნაკლი მაინც უნდა აღვნიშნოთ. ხშირად იჩენს ლეფერი—ზაქარიადე სერუანტულ გულუბრყვილობას, გაუთლელობას. ამ ხაზს შესუსტება უნდა. ნაპოლეონის მარშლები უმთავრესად დაბალი წრიდან იყვნენ, მაგრამ მაღალ საზოგადოებაში თავის დაჭერა იცოდ-



თ. ჭაჭავაძე

კატრინ

ნენ. ვიმეორებთ, რომ აქაც დამნაშავეა ავტორი, რომელიც ერთობ მოხერხებულად დასკინის ამ ახლად გამოცხვარ არისტოკრატს, რომელიც „თვითონ არის წინაპარი“, მაგრამ პიესის გახსნისას რეჟისორსა და მსახიობს ავტორის ეს ხაზი უნდა შეესუსტებიათ.

ყოზეფ ფუშე რთული და საინტერესო როლია, ძუნწი გარეგანი მოძრაობებით და მდიდარი სულიერი ხვეულებით. ფუშემ ყველაფერი იცის, ყველაფერი წინასწარ აქვს მზად და ეს ყველაფერი მიმართული არა საერთო საქმის სასარგებლოდ, არამედ პირადი კარიერის მოსაპოვებლად. რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი პ. კობახიძე სწორად ვადმოგვცემს ამ სახეს. მას შესაფერი გრიმი აქვს. მსახიობის გარდაქმნა ისე ძლიერია, რომ გჯერა—სცენაზე არა პ. კობახიძე, რომელიც ფუშეს თამაშობს, არამედ ნამდვილი ყოზეფ ფუშე.

დანარჩენი ეპიზოდური როლებია. რამდენიმე მოხერხებული შტრიხით ავტორი გვიჩვენებს საინტერესო ტიპებს—ყოფაქცევის მასწავლებელს, მეჩემეს, მკერავს, ლაქიას. რეჟისორს ბევრი უმუშავია დასთან, ამ როლების შემსრულებელნი იძლევიან დასამახსოვრებელ სახეებს.

უთუოდ მოსაწონია ორდენოსანი მხატვრის ელ. ახვლედიანის ნამუშევარი. სწორად

არის გადმოცემული ნაპოლეონის ეპოქის არტიტექტურა, ავეჯი, მორთულობა. ფერების მოხდენილად შერჩევა, დეკორატიული გაფორმების მონუმენტალობა საერთო აღტაცებას იწვევს. მაგრამ ხაზი უნდა გაუსვას ერთ გარემოებას. ჩვენი თეატრები და მხატვრები უკვე აღარ კმაყოფილდებიან სცენაზე ჩვეულებრივი შირმების გამოჩენებით. „მადამ სან-ჟენში“ ჩვენ ვნახეთ ნამდვილი ხავერდის ფარდები. ეს იწვევს დადგმების გაძვირებას, ეს იმასვე გავს-სცენაზე ნამდვილი ხეები რომ დავდგათ. რისთვის არის ეს საჭირო?

მუსიკის შესახებ ორიოდ სიტყვა. ო. ბარამიშვილს სასიამოდ მოსასმენი მუსიკა დაუწერია, მაგრამ რა შუაშია აქ „მადამ სან-ჟენი“? ხშირად ეს კარგი მუსიკა სიტყვების მოსმენას გვიშლის. მუსიკა „დრამაში“ უნდა იყოს მხოლოდ მაშინ, როცა პაუზებია შესავსები, როცა მოქმედების მსვლელობის მიხედვით არის საჭირო მუსიკა, მაგრამ დრამის ოპერად გადაქცევას დრამატიულ თეატრადან არავინ მოითხოვს. „მადამ სან-ჟენში“ არის ისეთი ადგილები, როცა შეათე რიგში უკვე სიტყვები არ ისმის, როცა მუსიკა ფარავს დიალოგს. ამის შესახებ უნდა იფიქრონ ჩვენმა რეჟისორებმა. მუსიკას ძალიან მოხერხებულად უნდა გამოყენება, თორემ საწინააღმდეგო შედეგს მოგვცემს.





გალვა კლასიციზმი

ღობე დე ვეგა მუსიკალური კომედიის თეატრი

„თეატრი და ავი ძალი“, დადგმა მ. კუთარელისა მხატვარი ირ. შტემბერგი.

ჩვენ ძალიან ცუდად ვიცნობთ ესპანურ დრამატურგიას, ლობე დე ვეგას ფართო მასები იცნობენ მხოლოდ გენილურ „ცხვრის წყაროთი“, რომელიც კოტე მარჯანი-შვილმა პირველად საბჭოთა ხელისუფლების დროს დადგა 1919 წელს კიევში და 1922 წელს თბილისში. კალდერონის ძველი რუსული თარგმანი ეხლა ძნელი საშოვარია. ტირსო და მოლინას რამდენიმე პიესა რუსულად მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლებას დროს გამოიცა. აი მთელი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჩვენი „ესპანური ფონდი“, მაშინ როდესაც ესპანურ კლასიკურ დრამატურგიას ჰყავს მრავალი ბრწყინვალე სახელი, მათ შორის ყველაზე დიდი ვარსკვლავია ლობე დე ვეგა, რომელიც მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელია.

ღობე დე ვეგა (1562—1635) შექსპირზე ორი წლით უფროსი იყო და როგორც გადმოგვცემენ პირველი პიესა მან 13 წლისამ დასწერა. მაგრამ ლობე დე ვეგას დრამატურგიის ბრწყინვალე პერიოდი დაიწყო 1595 წელს, მაშინ როდესაც ავანტურისტულ და თავგადასავლურ ცხოვრების შემდეგ, იგი საბოლოოდ დასახლდა მადრიდში. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მსოფლიო დრამატურგიაში ასეთი პროდუქტული დრამატურგია სხვა არ მოიძებნება, გარდა ისტორიული პოემებისა, სატირებისა, ლირიკული ლექსებისა, ეკლოგებისა, კომიკური მოთხრობებისა, ნოველებისა და რომანებისა, ლობე დე ვეგას 1500-მდე კომედია ჰქონდა დაწერილი, რომელთაგან მხოლოდ 400-მდე კომედია მოაღწია ჩვენამდე. მიგუეულ სერვანტესი მას უწოდებდა „monstruo de la

naturaleza“ („ბუნების საკვირველებას“).

ღობე დე ვეგა ჰქმნიდა თავის პიესებს „არადის ელარუნის, ოქროს ნამდვილი წვიმის და აუტოდაფეს საზარელი განათების ეამს“ (ე. მარქსი). იმ დროს ესპანეთის ცხოვრება მრავალი წინააღმდეგობით აღსავსე



3 მოქმედების 2 სურათი
ნ. თულაშვილი—ღიანა, ალ. ოდიშარია—ტუოდრო

ცხოვრობენ, დრამატურგიისა და მწერლობის ძლიერი განვითარება შეთავსებული იყო სასტიკო ომებთან, ხალხთა განადგურებასთან, რელიგიურ აუტანლობასთან. ლოპე დე ვეგას დრამატურგიის გავრცელების უსათუოდ საპირობა იმ ეპოქის წინააღმდეგობითაა გაგვიდა. ლოპე დე ვეგა თავისი ეპოქის შვილია და მისი უბალო გამოხატველი. ამიტომ მისი შემოქმედებაც მრავალი წინააღმდეგობით ხასიათდება. სამწუხაროდ, ეს ვერ გაუგვია ზოგიერთი საბჭოთა თეატრალურ მკვლევარს. ს. მოკულსკის მიგალითად, ლოპე დე ვეგა გამოჰყავს ესპანეთის „ახსოვლუბური მონარქიის ყველაზე მგზნებარე პროპაგანდისტად,“ „თავადაზნაურობის მხატვრად“ და „მონარქისტად“ მაშინ როდესაც, ლოპე დე ვეგა—დიდი ჰუმანისტი და გენიალური ხალხური პოეტი-დრამატურგი იყო. ს. ივანატოვი სწერს რომ „ესპანური კომედია არ იყო რეალისტური... იგი არასდროს არ გამოხატავდა რეალურ სინამდვილეს“, მაშინ როდესაც ლოპე დე ვეგა უდიდესი რეალისტი იყო. და რომ იგი რეალისტი იყო, ეს ჯერ კიდევ დიდ რუს დრამატურგს ა. ოსტროვსკის ესმოდა, როდესაც სწერდა, რომ მასი „ნაწარმოებნი რეალური, სადაც ესპანელები წარმოდგენილი არიან ისე, როგორც ისინი სინამდვილეში არიან, და არა ისე, როგორც მათ სურდათ ყოფილიყვნენ.“

ლოპე დე ვეგას დადგმა ქართულ მუსიკალური კომედიის თეატრში ამ თეატრის დიდ დამსახურებდად უნდა ჩაითვალოს, უნდა ითქვას, რომ ეს თეატრი საქმარისად განიზარდა ამ უკანასკნელი ორი წლის განმავლობაში. მას თამამად შეუძლია მსოფლიო კომედიური ლიტერატურის შედევრები გააცნოს ქართველ მაყურებელს. მოლიერი („სკაპენის ოინები“), ფლტჩერი („ესპანელი დედელი“) და ლოპე დე ვეგა („ავი ძაღლი და თივა“) — ასეთია ამ თეატრის ერთი ხაზი, და ეს ხაზი უთუოდ უნდა გაგრძელდეს შემდეგშიც, მაგრამ აქვე უნდა გავაფრთხილოთ თეატრა: საქმე იმაშია, რომ არა მარტო ჩვენში, არამედ რუსეთშიც კლასი-

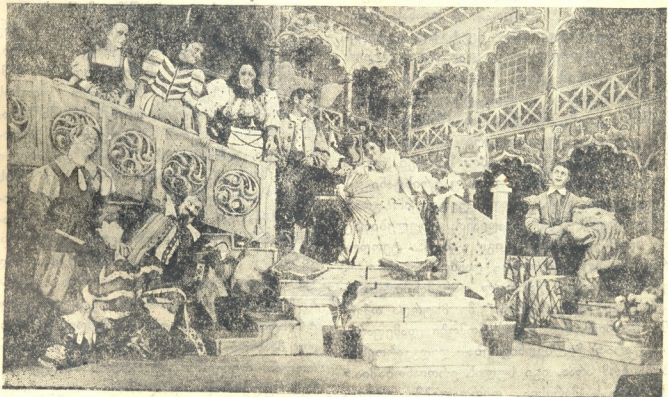
კური კომედიის დადგმის დროს შემუშავდა ერთგვარი, თავისებური სტანდარტი. მისი დონა იქნება ეს, მოლიერი, შექსპირის კომედია, თუ ესპანური, ყველას ერთნაირად თამაშობენ და სდგამენ. მართალია, სდგამენ, როგორც კლასიკურ კომედიას, მაგრამ მარტო ეს ხომ არ ქმარა. საქმე იმაშია ჩვენებაც. ფრანგული კომედია არის ეს თუ ესპანური. ამისათვის კი საქმე იმაშია დადგმაში და მსახიობის თამაშში ნაციონალური კოლორიტის შერჩევა და შენარჩუნება. ჩვენმა კომედიის თეატრმა ნაწილობრივ ამას მიღწია, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ, და, ახალგაზრდა თეატრს ამ საკითხის გადაჭრისათვის მომავალში დიდი დროშობის ჩატარება დასჭირდება. თავის დროზე ერთი რუსი კრიტიკოსი სწერდა შ. ბაბანოვის დიანას შესახებ, რომ მასში არაფერი ესპანური არ არის, რომ იგი ნამდვილ რუს ქალს თამაშობსო. ცხადია, ძნელია „ესპანურობის“ მიღწევა რუს ან ქართველ მსახიობისათვის, მაგრამ აქ უთუოდ რაიმე გამოსავლის გამოძებნა არის საჭირო. და გამოსავალი, ჩვენის აზრით, ა. სუმბათაშვილი—იუჟინის სიტყვებშია უდიდესი რუსი მსახიობის მარიამ ერმოლოვას შესახებ იგი სწერდა, რომ მის მიერ ნათამაშე სახეებს, მაგ. მარიამ სტიუარტს, ყანა დარკს, ფედრას და სხვებს, — „იგი რუსებად ქმნიდა, რუსულ სულიერ მოთხოვნილებებს უფარდებდა თავის უცხოეთ გვირგვინს გულისთქმას და სულიერ ცხოვრებას, მაგრამ ამავე დროს არ უკარგავდა მათ საერთო საკაცობრიო მნიშვნელობას.“ ა. სუმბათაშვილი—იუჟინი აღიარებდა, რომ „მსახიობს უფლება აქვს მსოფლიო შემოქმედების ნიმუშები გადაიტანოს თავის ნაციონალურ სულზე“, რაც, ცხადია, სრულგებობაა არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენმა თეატრებმა ლოპე დე ვეგას ან მოლიერის ესპანელი და ფრანგი მოქმედი პირები ქართველებად გამოიყვანონ.

„ავი ძაღლი და თივა“. რად დასჭირდა თეატრს პუესის სათაურის ასე გამოცლა? «El perro del hortelano» — ნიშნავს მებაღის, ან უფრო უკეთ, მეზობლის ძაღლს,

რაც უთუოდ გამოხატავს ჩვენებურ ანდა-
ზას „ავი ძალდი არც თითონ სჭამს და არც
სხვას აჭმევსო“. მაშასადამე, უფრო სწორი
იქნებოდა ან „ავი ძალდი“, ან ძალდი თივა-
ზე“, როგორც ეს რუსულად არის შემოღე-
ბული. ესლა თვით დადგმასა და თამაშზე.

ჯერ პიესის გაგებისა და მისი შინაარსის
ვახსნის შესახებ. ჩვენ განგებ ეხმარობთ
სიტყვა „პიესას“ და არა „კომედიას“, რად-
გან ცნობილია, რომ ფრანგული დრამატურ-
გის საწინააღმდეგოდ; სადაც ტრაგედია
(კორნელი, რასინი) და კომედია (მოლიერი)
სასტიკი სიზუსტით იყო განცალკევებული
ერთი-მეორისაგან. ესპანურ დრამატურგია-
ში ყველა პიესას გარდა რელიგიური ხასია-
თისა, რომელთაც უწოდებდნენ „აუტოს“
უწოდებდნენ „კომედიას“, რაც, ცხადია, არ
ნიშნავდა მხოლოდ და მხოლოდ კომედიას,
ჩვენი დღევანდელი გაგებით. მაგ. „ცხვირის
წყაროსაც“ კომედიას უწოდებდა ლოპე დე
ვეგა, მაგრამ განა იგი კომედიაა. თავის
ცნობილ ტრაქტატში ლოპე დე ვეგა სწერ-
და, რომ „ტრაგიკულის და კომიკურის შე-

ერთებით... თქვენ დებულობთ პიესას ნაწი-
ლობრივ სერიოზულს, ნაწილობრივ მხი-
რულს... ამის მაგალითს ვაძლევს თვითონ
ბუნება: სწორედ ასეთი კონტრასტებისაგან
შესდგება სილამაზე.“ აქედან გამომდინა-
რეობს განსხვავება, ვთქვათ, მოლიერისა და
ლოპე დე ვეგას „კომედიებს შორის. და
სწორედ ლოპე დე ვეგას შემოდმოყვანილ
სიტყვებით უნდა ვიხელმძღვანელოთ, რო-
დესაც მის კომედიებს ვდგამთ. ლესინგი ამ-
ბობდა დიდრის შესახებ, რომ „ჭკვიანი კა-
ცი ხშირად ჯერ ხუმრობით იტყვის ხოლმე
იმას, რის თქმასაც შემდეგში სერიოზულად
ლაპარაკობს“ („ჰამბურგის დრამატურგია“,
წერ. 84). ეს სიტყვები ზედგამოჭრილია
ლოპე დე ვეგას კომედიებზე, რადგან სახუ-
მარი ფორმით იგი სერიოზულ იღვას, სე-
რიოზულ ქვეშეპირატებას გამოსთქვამს. სამ-
წუხაროდ, მუს. კომედიის თეატრმა მთავა-
რი აქცენტი მეორე ნაწილზე—„მხიარულ-
ზე“ გადაიტანა; ამიტომ პიესას აღარ ემჩნე-
ვა ის „კონტრასტები“, რომელზედაც ლაპა-
რაკობდა თვითონ ავტორი. ამიტომ პიესა



პირველი მოქმედების 2 სურათი



თავიდან ბოლომდე გათამაშებულია, როგორც მდგომარეობათა კომედია და რადგან პიესა გახსნილია როგორც „მდგომარეობათა კომედია“, ამიტომ პიესის მომქმედნი პირნიც ამ მიმართულებით არაან მოცემული. მაგრამ, თუ ეს მელიანად შეესაბამება, ვსაქვით, გრად ფელდერიკოს ამ მარკოზ რეკარდოს, პიესის მთავარი გმირის — დიანას — სცენიური სახის გახსნას მხოლოდ ამ საზომით ვეღარ მიუღებთ. წინააღმდეგ შემთხვევაში დიანას ნამდვილი სახე ვერ მიღწევს მაყურებლამდე.

როგორც წინად, ისე ეხლა, ყველა სწორდა, რომ დიანას როლი მეტად რთულია და მსახიობისათვის ძნელად დასაძლევიო, მაგრამ რაში მდგომარეობს ეს სირთულე და სიძნელე? სწორედ იმაში, რომ დიანა წინააღმდეგობებით არის სავსე, მისი ნატურა ორად არის გაყოფილი. წინააღმდეგობა პიესის შინაარსის მხრივ მდგომარეობს იმაში, რომ დიანას, არისტოკრატ-ქალს, უყვარს უთვისტომო ტეოდორო, მაგრამ ფეოდალური „ღირსების“ გამო მას არ შეუძლია მის ცოლად გახდეს. წინააღმდეგობა დრამატურ-გულის მხრივ იმაშია, რომ დიანას კომედიურ მდგომარეობაში ქვეტექსტად მოცემულია ტეოდოროსთან დამოკიდებულების დრამა. ამიტომ არის ძნელი დიანას როლი მსახიობისათვის. დიანას ტეოდოროს წარმოშობა კი არ აშინებს, მას აშინებს ის, თუ რას იტყვიან ფეოდალური საზოგადოების წევრები ასეთი შეუღლების შესახებ. და ეს იქიდანაც ჩანს, რომ როდესაც ტრისტანი გაავრცელებს ხმას, ვითომ ტეოდორო გრადულდფერიკოს შვილია, დიანას სრულფასოვანად არ სჯერა ეს ამბავი. იგი ეუბნება ტეოდოროს დაახლოვებით ასე დაახლოვებით-თქო, ვამბობ, რადგამ ქართულ თარგმანში ეს ადგილი გამოტოვებულია: „მე მსურდა თქვენი წარმოშობის უთვისტომობა დამეფარა, სხვა არაფერი. ბედნიერება — დიდგვაროვნებაში ხომ არაა, იგი სულის ერთიანობაშია.“ მისთვის საკმარისია ფეოდალებმა დაიჯერონ, რომ ტეოდორო გრადის შვილია, თორემ თვითონ დიანასთვის ტეოდორო ყო-

ველთვის იყო ტეოდორო. და მეტად და მას ხასიათებელია ლოპე დე ვეგასათვის, რომელიც „ქორი“ ტრისტანის მიერ შეთხზულია, როგორც ერთადერთი გამოსავალი ამ „ტანჯვიდან“, იმ ტრისტანის, რომელიც პიესაში ტეოდოროს ნახევრად — მოსამსახურედ, ნახევრად — მეგობრად არის გამოყვანილი.

უნდა ითქვას, რომ ნ. თულაშვილი მთლიანად იძლევა დიანას საინტერესო სახეს; ყოველ შემთხვევაში ამ თეატრისათვის ასეთი სცენიური სახას გამოვლინება უთუოდ მისაღებია. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ მაყურებელს უნდა სჯეროდეს დიანას გრძნობის სიმართლე და აქ საჭირო იყო არა მარტო კომედიურა მდგომარეობით თამაში, არამედ ლირიულობისა და დრამატიულობის გამოქვადნებაც. ნ. თულაშვილი ზოგ მომენტში ცდილობს როლის დრამატიული ქვეტექსტის გახსნას და ამ მომენტებში იგი უთუოდ დიანას ნამდვილ, გაორებულ სახეს იძლევა. მაგრამ ეს მხოლოდ მომენტებია. საჭირო იყო მსახიობის პალიტრაზე მეტა ნი-ჯანსებისა და შეუმჩნეველი კონტრასტების გამოჩენა. ამ მხრივ ნ. თულაშვილს კიდევ მართებს როლის ტექნიკურად დახვეწაზე მუშაობა.

ა. ოდიშარია იძლევა ტეოდოროს კარგ სცენიურ სახეს. იგი ახალგაზრდა მსახიობია და სწორედ ამაშია მისი ტეოდოროს მიმზიდველობა. ზერეღე შეხედვით თითქოს ტეოდორო უხასიათოა, დიანას ხელში სათამაშო ნივთია. მაგრამ ამ გარეგნული კალიზიებიდან გამოიყურება ჭკვიანი და თავისი საქმის მცოდნე მდივანი, რომელსაც სურს დიანას საშუალებით ცხოვრებაში წინ წაიწიოს, და თანაც იგი მეოცნებეა, ტემპერამენტია, იცის სიყვარულით გატაცება.

ყველა ეს თვისება ა. ოდიშარიას მკაფიოდ აქვს გამოქვადნებული თამაშის დროს. ბ. ჩეჩელაშვილს სწორად აქვს გაგებულ ტრისტანის როლი. დიანას შემდეგ ეს როლი მსახიობისათვის ერთერთი მომგებიანი როლია. რუსეთში ამ როლის საუკეთესო შემსრულებლად ვარლამოვი ითვლებოდა. ტრისტანი — ხალხური სიბრძნის გამოჩატველია. იგი არც მსახურია და არც მეგობა-

რა, იგი ფილოსოფიურის სიმშვიდით დასცქერის მის გარშემო ატეხილ „კომედიას“. იგი თითქოს ტეოდოროს სანჩო-პანჩოა, სერიოზულიც და სასაცილოც ერთსადამივე დროს. პ. ჩეჩელაშვილას მიერ შექმნილ სცენიურ სახეებში ტრისტიანი უთუოდ ერთი საუკეთესოთაგანია. მსახიობ ინგილოს განსახიერებაში მარსელა ცოტათი ლებულობს იპირეტულ ხასიათს. ზოგიერთ მომენტში ინგილო ცდილობს თავი დააღწიოს ამას და წარმოგვიდგინოს ხალხურა ტიპი. მთელ რიგ ადგილებში ეს მიღწეულია, რის გამო რომელი არ არის ამოვარდნილი კომედიაურობის საერთო ტონალობიდან. შესანიშნავია ე. ციმაკურიძე დოროტიას როლში. შ. ბარჭიას (ანარდა) მართებს მეტი სიმხიარულის და უშუალობის გამოხატვა. ცრემლებამდე მგრძნობიარე ტაპს იძლევა ა. მეწუდიშვილი გრაფ ფედერიკოს როლში. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ მსახიობს ეს როლი დეტალებამდე ზუსტად და გასათვარი ოსტატობით აქვს განსახიერებელი. თითქმის იგივე ითქმის ვ. გერსამიას შესახებ. მისი მარკიზ რიკარდო თითქოს ესპანური ფერწერიდან არის გადმოღებული, ისეთის დამაჯერებლობითა და შინაგანი უშუალობით გადმოგვცემს მსახიობი სიამაყით მთერალი, ფუქსავატი ესპანელი ფეოდალის სახეს. ი. ბაკაური მშვენივრად ანსახიერებს ბავშობაში ჩავარდნილ მოხუცს გრაფ ლულოვიკოს. ცნობილია, რომ კლასიკურ კომედიაში მსახურები ყოველთვის თავის ბატონებზე უფრო ჭკვიანი და მოხერხებული არიან. სამწუხაროდ, ეს არ არის განხორციელებული ამ კომედიაში. რატომღაც სელიო (ე. ცეცხლაძე), ფაბიო (ვ. ჭუმბაძე) და სხვ.

მოსულელოდ არიან გამოყვანილი. მსახურთა როლების ასეთი გახსნა არ შეეფერება ავტორის განზრახვას და იდეას.

ირ. შტენბერგი კულტურული თეატრალური მხატვარია. კლასიკური პიესების მისი გადორმება დიდ საიმოვნებას და სიხარულს იწვევს მაყურებელში. მან კარგად იცის თუ რომელ ეპოქაში სწარმოებს თვითეული პიესის მოქმედება. ის აცნობს ფერწერის კლასიკური ოსტატების ნამუშევრებს, და ყოველ კლასიკურ დადგმაში იძლევა ეპოქის სურნელებას და ატმოსფეროს. სწორედ ასეთაა გადორმება სარეცენზიო სპექტაკლშიც.

რაც შეეხება პიესის თარგმნას, უნდა ითქვას, რომ სამწუხაროდ საქართველოში ჩვენ ესპანისტები არა გვეყვანან და ესპანური ენიდან არავინ თარგმნის. ამიტომ არის, რომ თეატრებს ძალაუნებურად უხდებთ რუსული ტექსტიდან თარგმნა. გ. ყიფშიძემ თარგმნა პიესა ლენინგრადის კომედიის თეატრის სცენიური რედაქციის მიხედვით, ჩვენ ეს არ მიგვაჩნია სწორედ. ქართულ თეატრში ლოპე დე ვეგას პიესა მთლიანი ტექსტით უნდა წასულიყო, მით უფრო, რომ ლენინგრადის თეატრის რედაქციაში დაშვებულია მრავალი კუბიური, ერთ-ერთი მაგალითი ზევით მოვიყვანეთ, მთლიანად, გ. ყიფშიძის თარგმანი მისაღებია, გარდა ზოგიერთი უსწორობისა (მაგ. გრაფ ფედერიკო თავის მოსამსახურეს ეუბნება: „ბრძანეთ!“) და ესპანური პიესისათვის მიუღებელი გამოთქმებისა (მაგ. ვაგრია, სიფათა და სხვ.).

მთლიანად სპექტაკლი დადებითი მოვლენაა ჩვენს თეატრალურ ფრონტზე.





ილ. ზარაიშვილი

ზაქარია ზაღიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“

II*)

ვიდრე იმის გამორკვევას შევუდგები, თუ რა ფორმით არის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ დაწერილი, საჭიროდ მიმაჩნია შევხუთა საერთოდ ოპერის სხვადასხვა მთავარ სახეს.

იმ დროს, როდესაც „აბესალომი“ იწერებოდა (და ახლაც) გაბატონებული იყო ოპერის ჯარი მკვეთრად გამორკვეული სახე: ეგზერთიოდებული „დიდი ოპერა“ (იგივე ოპერა-სერია) და „მუსიკალური დრამა“. პირველის შემქმნელად ჯაკომო მეიერბერი ითვლება, ხოლო მეორისა და საერთოდ ოპერის რეფორმატორად რიხარდ ვაგნერი.

ამ ორი სახის ოპერის მუსიკალური ფორმების ხასიათზე თუ სტილზე მკვეთრად მექნება ლაპარაკი. ახლა კი მოკლედ შევხეხები „დიდი ოპერის“ გარეგან სახეს, მუსიკალურ სტრუქტურას, ვინაიდან, რამდენადაც მე მგონია, „აბესალომი“ სწორედ ამ ოპერის ყალიბსა.

სტრუქტურულად „დიდი ოპერა“ არც თუ ძალიან განესხვავება წინანდელ და აგრეთვე მის თანადროულ იტალიურ ოპერებს, ვინაიდან თითქმის ყველაფერი ის, რაც ამ ოპერის ხასიათის მუსიკალური ნაწარმოებებშია, წინანდელ ოპერებშიაც იყო: არიები ლეტები, ტრიოები, კვარტეტები, სექსტეტები, სოფტეტები და ანსამბლებიც კი. მაგრამ ყოველივე ეს ამ ოპერებში ისე იყო განლაგებული და ურთიერთისადმი განწყობილი, რომ ოპერა ერთი მთლიანი ნაწარმოების სახეს არ იძლეოდა და ცალკეული საკონცერტო ნომრების ასხეულა უფრო იყო, ვიდრე ერთი სუყეტიანი მუსიკალური ნაწარმოები.

„დიდი ოპერაში“ ყოველივე თავმოყრილია მთავარი სუყეტის გასაფართოებლად და უწყებული სცენიური სიტუაციის დასახასიათებლად. თვითეული ცალკე ნომერი მჭიდროდ არის ერთი-მეორესთან დაკავშირებული და ერთი-მეორისაგან ბუნებრივად გამომდინარეობს, როგორც განუთვითებელი ნაწილი ერთი მთლიანი ნაწარმოებისა.

ამასთანავე, გაძლიერებულია ორკესტრისა და ხოროს მნიშვნელობა. აქ ორკესტრი მარტო აკომპანიმენტი როდიღაა ვოკალური ფრაზისა, არამედ ამ ფრაზის შემავსებელი და სცენიური მდგომარეობის მუსიკალური ილუსტრაცია, ხანდახან უფრო მკვეთრად მეტყველი, ვიდრე თვით ვოკალური ფრაზა. აგრეთვე აღარც ხოროა წინანდელი დანაწინი, ამათიმი ვოკალურ ნომრებსშუა ცარიელი ადგილის შემავსებელი, არამედ — ლოგიკურად საჭირო მონაწილეა მუსიკალური დრამისა, მისი გამაღრმავებელი და ხან კი თავისთავად მოქმედი; როგორც ხალხის შენაერთი გრძნობის და აზრის გამომხატველი.

შემდეგ, მთავარი, რაც „დიდი ოპერას“ ახასიათებს, — ეს არის სუყეტის დრამატიზაცია და მოქმედ პირთა ხასიათის გამოვლინება მუსიკალური ფრაზით, სიმღერა იქნება იგი, თუ საორკესტრო ილუსტრაცია.

ერთი სიტყვით, ესათუის მუსიკალური ფორმა აქ გამოყენებულია არა მარტო საამო ჰანგით სმენის დასატკობად, არამედ სხვადასხვა ნამდვილი ადამიანური გრძნობის გამოსათქმევლად, ამათიმი აზრის ან იდეის გამოსახატავად, რაც ოპერის შინაარსით (ლობრეტოთი) არის ნაგულისხმევი.

ამრიგად გამოდის, რომ „დიდი ოპერის“ ცნება უნდა გულისხმობდეს არა საერთოდ

*) იხ. „საბჭ. ხელ.“ 1939 წლ. № 9.

ოპერის ფორმის თუ ფორმების შეცვლას (ამ რეფორმას რიხარდ ვაგნერს აკუთვნებენ), არამედ ოპერის, როგორც ერთერთი მუსიკალური დარგის განვითარებას, ღირსების ამალგებას, ოპერის შინაარსის გასერიოზულებას, თუ ასე ითქმის, ნამდვილ მუსიკალურ დრამად გარდაქმნას თავის წინანდელ ფორმებში.

ხოლო ეს კიდევ არა ნიშნავს ეროვნულ-მუსიკალური დრამის შექმნას.

ევროპული „დიდი ოპერის“ ყაიდის თითქმის ყველა მუსიკალური ნაწარმოები ეკლექტურია, საერთაშორისო, ე. ი. ევროპული (ჩემის გაგებით) მუსიკის შემეცველი. რასაკვირველია, ამათუიმ ოპერაში აქ-იქ შეგზვდება ტიპური ეროვნული ფრაზა, ან, შეიძლება, მთელი ნომერიც, მაგრამ მთლიანად ოპერის მუსიკის გენერალური ხაზი ისეთია, რომ ვერ გააჩრვით, საღ თავდება, მაგალითად, სპეციფიკურად ფრანგული მუსიკა და საღ იწყება იტალიური, ან ესათუის ნომერი გერმანულსა, ფრანგულსა, თუ იტალიურ მელიოდიანზეა აგებული, თუ არა.

დიდი რუსი კომპოზიტორი ნ. ა. რიმსკი-კორსაკოვი ამბობს:

„...ეროვნების გარეშე მუსიკა არ არსებობს, და, არსებითად, ყოველგვარი მუსიკა, რომელსაც ზოგადკაცობრიულად სთვლიან, მაინც ეროვნულია. ბეთოვენის მუსიკა—გერმანული მუსიკაა, ვაგნერისა—უშეკველად გერმანულია, ბერილიოზისა—ფრანგულია, მეიერბერისა—აგრეთვე; შეიძლება, მხოლოდ ძველი ნიდერლანდების და იტალიელების კონტრაპუნქტული მუსიკა, რომელიც უფრო ანგარიშზეა დამყარებული, ვიდრე უშუალო გარბობაზე, მოკლებული იყოს რაიმე ეროვნულ ელფერს“ („Летопись моей музыкальной жизни“, 1932 წ., გვ. 285).

მეტად საყურადღებოა აგრეთვე აზრი ამავე საგანზე დიდი მწერლისა და მუსიკის შესანიშნავი მცოდნის რომენ როლანისა, რომელიც, ახასიათებს რა თავის მონოგრაფიაში ფრანგი კომპოზიტორის ბერილიოზის შემოქმედ გენიას, სხვათა შორის, ამბობს:

„პირველი ფრანგული ოპერის დამაარსებელი, სებასტიენ ლული, ფლორენციელი იყო. მეორე ფრანგული ოპერის დამაარსებელი, ვლუცი,—გერმანელი იყო. მესამე ფრანგული ოპერის დამაარსებელი, როსსინი და მეიერბერი, ერთი იტალიელი იყო, მეორე გერმანელი. კომიკური ოპერის შემქმნელი იყენეს: ერთი—იტალიელი, დუნი, მეორე—ბელგიელი, გრეტრი. ფრანგი, რომელმაც გარდაქმნა ჩვენი თანადროული სკოლა, აგრეთვე ბელგიელი იყო. მე მომყავს მხოლოდ დიდი სახელები. ამ ადამიანებმა შემოიტანეს ჩვენში თავიანთი რასის სტილი, ან ისინი ცდილობდნენ შეექმნათ, როგორც ამას გულყო შერბოდა, „საერთაშორისო სტილი“, რომელშიაც სპობდნენ ჩვენი სულის ნამეტნავად დამახასიათებელ და ინდივიდუალურ ნაკვთებს. კომიკური ოპერა, რაც ყველაზე უფრო ფრანგული ქანია, ქმნილებაა ორი უცხოელისა, და გაცილებით ბევრად უფრო დამოკიდებულია იტალიურ ოპერა-ბუფზე, ვიდრე ეს აღიარებულია. ყოველ შემთხვევაში, ხელოვნების ეს დარგი ძალიან ნაკლებად წარმოადგენს რასას. თვით ზომიერი მოაზროვნენიც კი, რომელნიც ცდილობდნენ განთავისუფლებულიყვნენ იტალიური ან გერმანული მუსიკის გავლენისაგან, უმეტეს შემთხვევაში მხოლოდ იმას აღწევდნენ, რომ ჰქმნიდნენ შუალედურ იტალიურ-გერმანულ სტილს, რომლის ტიპსაც წარმოადგენს ოპერა, დაწყებული ამბრუას ტომაიო და ვათაეებული ოპერით. მართალი რომ ვთქვათ, ბერილიოზამდე იყო სულ ერთადერთი პირველნაბიხივანი კომპოზიტორი, რომელიც მედგარი ძალეით ცდილობდა გაენთავისუფლებინა ფრანგული მუსიკა მონობიდან: ეს იყო რამო,—და, მიუხედავად თავისი მუსიკალური გენიისა, იგი დამარცხებული აღმოჩნდა იტალიური ხელოვნების მიერ. ამრიგად, გარემოებათა გამო, ფრანგული მუსიკა აღმოჩნდა მისთვის უცხო მუსიკალური ფორმების ტყვეობაში. და სწორედ ისე, როგორც მე-XVIII საუკუნის

გერმანია ცდილობდა მიეზადა ჩვენი არქიტექტორული და ლიტერატურული ფორმებისათვის, მე-XIX საუკუნის საფრანგეთი მიეჩვია მუსიკაში გერმანულად მეტყველებას. და, ვინაიდან ადამიანთა უმეტესობა აზროვნობს იმდენად, რამდენადაც ლაპარაკობს, ამიტომ თვით ჩვენი აზრიც გერმანული გახდა; დიდი ძალის დაძაბვა საჭირო, რათა ამ ტრადიციული სიყალბის ქვეშ კვლავ ვპოვოთ ფრანგული აზრის გამოთქმის წარფელი და უშუალო ფორმა.

ბერლიოზის გენიამ ინსტიქტიურად კვლავ ჰპოვა იგი. დაწყებული თავისი პირველი ნაწარმოებებითვე, იგი შეუღდა ჩვენი მუსიკის განთავისუფლებას ამ უცხო ტრადიციის უზარმაზარი ტვირთისაგან, რომელიც მას ახრჩობს („Музыканты наших дней“, 1923 წ. გვ. 45—46).

როგორც ვხედავთ, ეროვნული მუსიკის თავისთავადობა თითქმის მთელს ევროპაში საკმარისად საუკუთა, რაკი თვით ისეთი კულტურული ქვეყანაც კი, როგორც საფრანგეთია, ამ მხრივ დამოუკიდებელი არა ყოფილა. მართალია, დიდი შემოქმედი და ერულიტი ნ. ა. რიმსკი-კორსაკოვი ამტკიცებს, ყოველგვარი მუსიკა ეროვნულიაო; მაგრამ ეს ისე უნდა გავიგოთ, რომ ესათვის მუსიკალური აზრი, ფრაზა, უქვეყლად დაბადებულია განსაზღვრული ერის წიაღში, თუნდაც მას სულ სხვა ერის მუსიკაში ვხვდებოდეთ.

ყოველ შემთხვევაში, ერთი რამ აშკარაა: ევროპის ხალხთა მუსიკალური კულტურა, რამდენადაც იგი ინდივიდუალურ შემოქმედებაში გამოიხატება, იმდენად გადაიხლართა ერთმანეთში, იმდენად მჭიდრო ალებ-მიცემობაშია, რომ ძნელი გასარჩევია მისი ეროვნული სახე თუ თავისებურება.

და თუმცა, როგორც სპეციალისტები ამტკიცებენ, აქ (მე ვგულისხმობ საოპერო მუსიკას), თითქო გაბატონებული უნდა იყოს ორი მძლავრი ნაკადის გავლენა—იტალიური და გერმანული მუსიკისა, მაინც ამ ორი

ერის მუსიკაც ხელშეუხებელი არ უნდა დარჩენილიყო და, უქვეყლია, უნდა განიცდიდეს სხვა ერთა მუსიკის დიდ გავლენას.

ეს დებულება რომ უსაფუძვლო არ არის, ამას, როგორც მუსიკის ისტორია გვასწავლის, ის გარემოებაც ამტკიცებს, რომ თვით გერმანიაში ეროვნული მუსიკის წარმომადგენლად ვებერი ითვლება თავისი შესანიშნავი ოპერით „ფრაიშუციტ“ („ჩაადოსანი მსროლელი“), ხოლო მის მიმდევრად ამ მხრივ რიხარდ ვაგნერი, ისიც ზოგიერთ ნაწარმოებში. საერთოდ კი იქაც გაბატონებულია სწორედ ის „საერთაშორისო“, თუ „ზოგადკაცობრიული“ მუსიკა, რომლის შექმნასაც, რომენ როლანის სიტყვით, ასე ცდილობდა გერმანელი გლეჯი საფრანგეთში.

ამიტომ, მგონია, შეცდომა არ იქნება, ვიფიქროთ, რომ ევროპული მუსიკა, მთლიანად აღებული, უფრო ეკლექტურია (ე. ი. არც გერმანული, არც ფრანგული, არც იტალიური), ვიდრე ეროვნული. ესათვის გამოინაკლისი ამ საერთო ვითარებას არ უნდა სცვლიდეს.

სულ სხვა მდგომარეობას ვხედავთ რუსეთში. ისე არსად განვითარებულა და გაშლილა მრავალფეროვნად ეროვნული ოპერა, როგორც აქ. მართალია, ამას თითქმის ას წლამდე დრო დასჭირდა, დაწყებული 1755 წლიდან, როდესაც იტალიელმა მუსიკოსმა არა ია იამ დასწერა რუსულად შედგენილ სუეტიზზე პირველი „ვიტომ რუსული“ ოპერა,—ვიდრე 1836 წლამდე, როდესაც პირველად დაიდგა გლინკას „ქიუნ ზა ცარია“ („ივან სუსანიანი“).

ამ ხნის მანძილზე არა ერთი რუსი კომპოზიტორი (და უცხოელნიც, რომელნიც მრავლად მოღვაწეობდნენ რუსეთში) ცდილობდა ნამდგბრი რუსული ოპერის შექმნას. მათ შორის აღსანიშნავია ვერსტოვსკი და მისი, შედარებით, საკმაოდ ცნობილი ოპერა „ასკოლივის საფლავი“ („Аскольдова могила“). მაგრამ აქ და, დანარჩენ quasi-რუსულ ოპერებში ესათვის რუსული მე-



ლორდია მოცემულია შემთხვევითს ნომრებზე, როგორც საკონცერტო რამ, და, იმის გარდა, რომ თავისთავად საეკო ღირსებისაა, არ შეადგენს, ამასთანავე, ოპერის ერთ მთლიან ძირითად მუსიკალურ სტილს.

სულ სხვაა გლინკას მუსიკა. ვისაც უნდა შეიგნოს რუსული მუსიკის ნამდვილი მშვენიერება და მეტყველი ძალა, იმან უნდა მოისმინოს „ივან სუსანინი“, თორემ არავითარ სიტყვას არ ძალუძს მისი ანასახის გადმოცემაც კი. ჩვენ, ქართველ საზოგადოებას, გვექნება ეს ბედნიერება. ჩვენს საოპერო თეატრს განზრახული აქვს დადგას ეს ოპერა წინამდგომარე სეზონში.

და, როდესაც თქვენ მოისმენთ მთელ ოპერას და კერძოდ კი ხოროს გმირულ სიმღერას „В бурю-ль, во грозу“-ს (1-ლი მოქმ.), სადღესასწაულო „Слався“-ს (აბოთოზი), წუხილით საცხე ტრიოს და მერე ანსამბლს „Не томись, родимый“ (1-ლ მოქმ.), საბინინის (ტენორის) ვაჟაკურ დაძახილს „После битвы молодецкой“ (1-ლ მოქმ.), ვანიას ნადვლიან „Как мать убили у малого щенка“-ს (2-მოქმ.), მისე „Не плачь, сиротинушка“-ს, როდესაც მოისმენთ მე-2 მოქმ. მე-2 სურათში პოლონური ბანაკის თავბრულამხვევ საცეკვაო მუსიკას—პოლონეზს, კრაკოვიკას და, განსაკუთრებით კი, მახურკას (ნახვა კიდევ სხვა იქნება) და ივან სუსანინის დიდ არიას „Чуют правду“-ს (უკან. მოქმ.), აი მაშინ შეიგნებთ, თუ რა დიდი მხატვარ-შემოქმედი იმ ხალხი, რომელიც თავისი დიდებული შვილის გლინკას პირით ასე საოცნებოდ მეტყველებს, და რომლის გვერდითაც დგას ქართველი ხალხი ჭირშიაც და ღბინშიაც — არა წინანდებურად, ვით ჩაგრული მჩაგვრელის წინაშე, არამედ ახლებურად, ვით თანასწორი თანასწორის წინაშე, მზარდამზარ.



ეროვნული კულტურის შემქმნელი და შემნახველი ხალხია. იგი ინტუიტიური შემოქმედი და უმეტეს შემთხვევაში თითონაც არ იცის, რის შემძლეა და რა განძის პატრონი.

მაგრამ მის წიაღშივე დრო-და-დრო იბადებიან იშვიათი მაღლით მოსილი ადამიანები, რომელნიც ბუნებისაგან მათთვის მიუთვნებული გონების თვალით და გულისყურით ღრმად იხედებიან ხალხის მიერ დაგროვილ საგანძურში, ამოპკრებენ იქიდან ძვირფას თვალ-ჯავარს და, თავიანთ არსებში ათვისებულს და გარდაქმნილს, ხალხსავე უბრუნებენ მის საოხად და სადიდებლად, ვით ცოცხალ გრძნულ სარკეს, რომელშიაც ხალხი ხედავს თავის შემოქმედ სახეს,

დიდი ბედნიერება იყო თითონ ზაქარია ფალიაშვილისათვისაც, როგორც შემოქმედი პიროვნებისათვის, და ქართული მუსიკისათვისაც, რომ იგი, უკვე სათანადოდ მომზადებული და განსწავლული მუსიკის სფეროში, ოპერის წერას შეუდგა მხოლოდ იმის შემდეგ, როდესაც ეზიარა და შეეთვისა ქართველი ხალხის მიერ მრავალი საუკუნის განმავლობაში ინტუიტიურად შექმნილ მუსიკას.

ხალხმა კი მეტისმეტად მდიდარი მუსიკა შექმნა სხვადასხვანაირი სიმღერებისა და საგალობლების (სასულიერო) სახით.

იგი მრავალხმიანია (პოლიფონიური), — ყოველ შემთხვევაში, არა ნაკლებ სამხმიანისა, რაც თავისთავად განვითარების მასალა საფეხურს გვიჩვენებს.

იგი ყოველგვარი გრძნობისა და მოქმედების გამომყლავნებელია. შრომა, კულტი, ვაჟაკობა, მიჯნურობა, სილაღე, სიხალისე, წუხილი—საპირადო და საყოველთაო — და მრავალი სხვა მოვლენა, რაშიაც ადამიანთა ურთიერთობა და ადამიანისა და ბუნების დამოკიდებულება ვლინდება, ყოველივე ეს თვალნათლივად გამოითქმის ამ სიმღერებში.

იგი მრავალფეროვანია ეთნოგრაფიულად და საქართველოს ყოველი კუთხის ბუნებისა და მოსახლეობის დამახასიათებელი თავისებურების ამსახველი.

მართლაც და, როდესაც ქართლ-კახურ სიმღერებს ისმენთ, დიდი მხატვრული აღლო როდია საჭირო იმისათვის, რათა ცოცხალ სურათად წარმოიდგინოთ ფართოდ გა-

შლილი, ძვირფასი ხალივით აფერადებული ველ-მინდორი, სხვადასხვა მშვენიერი ხილით დაზუბული ბაღები და ვენახები, დარბაზსურად დინგი ადამიანები, ამ ბუნების წიაღში რომ ცოცხლობენ, შრომობენ და იბრძვიან არსებობისათვის.

ხოლო, როდესაც ისმენთ გურულ-მეგრულ სიმღერებს, თქვენ თვალწინ თითქო იშლება ბორცვ-გორაკებიან ნაოჭად ასხმული რელიეფი და ამ ნაოჭებ შორის მოქცეულ პატარ-პატარა ვაკეებზე თუ კალთებზე მკვირცხლად მონავარდ, ბუნებრივი გრადიით აღსასუე ფიგურები, ან თითქო ახლო-მახლო ლივლივებს ზღვის ზედაპირი, ერთ წამს, სხივებით ალაპლაპებული, მშვიდი და წყნარი, მერე წამს—ქარტეხილისაგან. მძლედ აწოჩრილბ.

ამ როდესაც ისმენთ სვანურ „ლილეს“, უნებურად წარმოიდგენთ ზეცამდე აყუდებული მკაცრი მთის მწვერვალს, სადაც ხალხი თითქო ლიტანიად დგას და ყოვლის მაცოცხლებელ მზეს რაღაც წარმართული აღტყინებით განმსჭვალულ ჰიმნს უჯალობს.

წარმოდგენის სფეროდან რეალობას რომ დაუბრუნდეთ, უნდა ვთქვა, რომ ქართული ხალხური სიმღერის ჰარმონიზაციასა და რიტმში მკვეთრად გამოირკვევა აღმოსავლეთ საქართველოს და დასავლეთ საქართველოს სხვადასხვა წყობა, ე. ი. ქართულ-კახური და გურულ-მეგრული კილოკავები. არ ვიცი, ამ კილოკავებს ეგრეთწოდებული „ლადები“ დაერქმევათ თუ არა, მუსიკაში უკვე გამებად მიღებული იონიური, ფრიგიული, ეოლიური და სხვა „ლადების“ მსგავსად (ეს სპეციალისტების საქმეა), მაგრამ ამ წყობათა შორის რომ დიდი განსხვავებაა, ამას უბრალო, გაუწვრთნელი ყურიც ადვილად გააჩჩევს.

აქ აღსანიშნავია განსაკუთრებით ბანის როლი. ქართულ-კახურ სიმღერაში იგი თუ საკმაოდ მდორეა, ნაკლებად მოძრავი და ხანდახან მხოლოდ პირველ ხმის პარტიას იმეორებს, პირიქით გურულ სიმღერაში იგი მკვირცხლია, ზეღმავალ და

ქვედაღმავალ პასაჟებს მიმართავს და ზოგჯერ მას თავისი საკუთარი მელოდიური წილაკებიც კი შეაქვს ჰანგში. ამასთანავე ადგილ-ადგილ მობანეთა შორის ზოგი დაბალ საფეხურზე ამბობს თავის პარტიას, ზოგიც მაღალ საფეხურზე, რასაკვირველია სათანადო თანხმობანებით. ასეთია ყურის შთაბეჭდილება ჩვეულებრივი მსმენელისა, თორემ ნოტებზე შემოწმება მე არ მომიხდენია, ჩემი საქმე არ არის.

და თუ ქართულ-კახურ სიმღერაში (აგრეთვე ჩაწილობრივ მეგრულშიაც) უფრო მეტი მელოდიურობაა, უფრო ნათლად არის გაშლილი ჰანგის მთავარი ხაზი, სამაგიეროდ, გურულში მუსიკალური სუექტის ჰარმონიზაცია უფრო რთულია ტექნიკურად.

არას ვამბობ კინიმაწებურზე, რაც გურული სიმღერის (ხშირად მეგრულისაც) თითქმის აუცილებელი თანამგზავრია. იგი მელოდიის შემადგენელი ნაწილი არ უნდა იყოს, იგი მხოლოდ გარეგანი მორთულობაა ჰანგისა, აქა-იქ ჩასართავი.

საკუთრადღებოა, რომ ქართლ-კახურ სიმღერაში ჰანგის მორთულობა, ეგრეთწოდებული მეღიზმები, ფორშლაგები უშუალოდ ჰანგშია შეტანილი და პირველ ხმას, უფრო კი მეტად მოძახილსა აქვს მიკუთვნებულა, ასე რომ მელოდიის განუყრელ ნაწილს შეადგენს. მათი გამოკლება უქვევლად მელოდიას იერს უკარგავს და ჰარმონიზაციასაც ჰბღალავს.

ცალხმიანი, სოი-სიმღერები ხალხურ (სოფლურ) მუსიკაში ძალიან ცოტაა, ქართლ-კახურში მაინც. მათი ჩამოთვლა არც ისე ძნელია: ურმული, ოროველა (იგივე გუთნური) და ნანა.

ის ნანა არ გვეგონოთ, მეღ. ბალანჩივაძის ოპერა „თამარ ცბიერში“ რომ ვისმენთ ცირასა და ქალთა გუნდისაგან თამარის დაძინებისას. ეს მუსიკალური ნომერი ხალხური ხორული სიმღერის „აფრინდი, შავო მერცხალო“-საგან არის გაკეთებული. იქვეა მეორე

ნახა—მეგრული, რომელსაც მართო ცირა მღერის.

ვერაფერს ვიტყვი გურულ-მეგრულ სოლო-სიმღერებზე, ჩონგურის აკომპანიმენტით რომ მღერიან ხოლმე. არ მომისმენია. სათვალავში არ ვიღებ აგრეთვე გულა-მესტვირულ თქმას, რადგანაც აქ პრინციპული მელოდეკლამაცია უფროა, ვიდრე სიმღერა განსაზღვრული მელოდიური სუყეტიტ. მგონია, ამასვე უახლოვდება და საკმაოდ ერთკილოვან მელოდიურ რეჩიტატივს არ აღემტება ფანდურზე დასამღერი ხეცვსურულ-ქართლ-კახური ნახევარმელოდიები.

სამაგიეროდ, საკმაოდ ბევრი გვაქვს ცალხმიანი ქალაქური, ვერეთწოდებული ზაიათური სიმღერები. ეს სიმღერები ქართული მუსიკის წიაღშია შექმნილი ირანულ-არაბული მუსიკის გავლენით. ეს მელოდიები ირანულ მომღერალთა რეპერტუარში არ შედის და შორეული ანარეკლია მათი ბიათებისა, რომლებიც ჩვენში ქალაქად და თავდაზნაურულ წრეებში ძალიან იყო გავრცელებული. ამ ბიათების მიბაძვით ქართველებმა შექმნეს თავიანთი ქალაქური სიმღერები. ზოგიერთს აქ დეავსახელებ: „სულ ბორტო“, „ორთავ-თვალის სინათლე“, „მიტხარ მიტხარ, რას მემღერი“ ან „ნაჭერ-ნაჭერ ღრუბელ მიდის“, აღმართ-აღმართ მივდიოდი მე ნელა“, „ახ მეხურნე, დაჰკა, დაჰკა!“, „ახალ აღნაგო სულო და“. ეს ჰანგები უფრო მარტივი სტრუქტურისაა და მოცულობითაც მცირენი არიან ირანულ შენაღებზე ბიათებთან შედარებით („რასტი“, „მუსტარი“, „ჩარბა“, „საპარი“, „ჩობან-ბიათი“ და სხვ.). ამას გარდა, ქართულ ბიათებში ძირითადი მელოდია უფრო გარკვევით არის გაშლილი, მათში უფრო მეტი კანტილენაა, და ხვეულ-ხვეული ბგერები და ამათეიმ გამოთქმის ვარიაციები კი ნაკლებადაა.

როდესაც ქართულ სოფლურ და ქალაქურ ხალხურ სიმღერას ულტრა-ადმოსავლურ (ირანულ-არაბულ) სიმღერას ვუპირისპირებ (საერთოდ, ქართული სიმღერაც

ხომ აღმოსავლურ სიმღერად ითვლება), უნებურად ერთი პარადოქსალური შეფასება მეკვიბტება.

ბუქუჭი თმა სხვადასხვანაირია. ზოგი ისეა ჩახვეულ-ჩაწნული, რომ ერთ ნაწილას მეორისაგან ვერ გამოპყოფთ, და აღმინის თავი თითქო ერთმანეთზე მიტმანნილი აუარებელი ბურთულებისაგან შემდგარ სფეროიდს წარმოადგენს. ასეთ მდიდარ თმა რომ შესცქერით, პირველ ყოვლისა ის განცვიფრებით, თუ რაოდენი ენერჯია დაუხარჯავს ბუნებას ასეთი სასწაულის შესაქმნელად, და თმის ილუზია იკარგება, იკარგება სივრცეში სხეულის განფენილობის შთაბეჭდილება.

არის მეორეგვარი ბუქუჭი თმა, რომელიც აღამინს თავზე ტალღასავით აყრია. თვითვე ბუქუჭი თითქო ცალ-ცალკე მოჩანს, თუმცა გრეხილოვანია, განსაკუთრებით ბოლოებში, მაგრამ შეგიძლიან გააჩიო, სად იწყება და სად თავდება იგი. აქ თითქო ზრდის პროცესი არ შეჩერებულა, წინ მიდის, თმა, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, შენს თვალწინ ვითარდება.

ულტრა-ადმოსავლურ სიმღერაში მელოდის მაგისტრალური ხაზის მიგნება ძალიან ძნელია, რადგანაც მას გარშემო იმდენი სხვადასხვა ვარიაცია და მელოზმი ახვევია, იმდენი მორთულობა აქვს, რომ მუსიკალური სუყეტი თითქო ნისლში იყოს გახვეული. აღინიშნება რაიმე პაწია წინადადება და დიწყებს ერთ ადგილს ტრიალს, მიხვევ-მოხვევას და, ვინ იცის, რამდენს იკავანებს დიდი კვერცხის დამღები ქათამივით, ვიდრე წინ ნაბიჯს გადასდგამდეს, და იმისათვის, რათა მელოდის შინაარს მიხვდეს, გააბა იგი ერთი მთლიანი ლარივით, საჭიროა უწინარეს ეს ნართაული ნაწილაკები შემოაჯალო.

ქართულ ხალხურ (სოფლურ) სიმღერაში მთავარი მელოდიური ხაზი ყოველთვის ნათლად არის აღნიშნული, თანმიმდევრობით გაბმული. ესათუის მელოზმი, ვარიაცია, ფორმლაგი, ხმის ესათუის ტრიალი, ჩუქურთმა, რაც ქართულშია ცხვირია, ანაზღუ-

ლად აქა-იქ ალოგოვიდება, ნამეტნავად ამათემ მუსიკალური ფრაზის ბოლოში, წასცხენებს მელოდიას რაიმე ფერადს, ახალ შუქს მიაყენებს, დაამშვენებს ერთის წამით და გათავდა. ამიტომაც იგი სმენას არა ბეზრდება, არა ჰლლის, პირიქით—ესალბუნება.

მართალია, მე აქ მრავალხმიან სიმღერას ცალხმიანს ვადარებ (აღმოსავლურმა მრავალხმიანობა არ იცის), მაგრამ ეს შედარება შეუსაბამო არ არის, ვინაიდან, ბოლოს და ბოლოს, ერთი მთლიანი მელოდია, როგორც მუსიკალური სუქეტი, იქაც არის და აქაც.

ქართული სიმღერის ეს თვისება დამახასიათებელია ჩვენი ბაიათური (ქალაქური) სიმღერებისაც. აქაც ეს ნართაული მელოზმები სწორედ ისევე ეკონომიურად არის გამოყენებული, როგორც სოფლურ კილოში, შეიძლება ცოტათი უფრო ჭარბად, მაგალითად „სულო ბოროტო“-ში.

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ ზაქარია ფალიაშვილს წინამორბედნი არა ჰყოლია ქართული ოპერის შექმნაში. მან თავისი დიდი შენობის აგება სრულიად ყამირ ნიადაგზე დაიწყო.

ამხრივ გლინკა, შედარებით, უკეთეს პირობებში იყო. გლინკამდე ცდას მიიწვ ვხედავთ ეროვნული ოპერის შექმნისას.

მუსიკალური განათლება ზაქარიამ რუსეთში მიიღო, მოსკოვის კონსერვატორიაში. უშუალო მასწავლებლად ჰყავდა შესანიშნავი პოლიფონისტი, ევროპული კლასიკური მუსიკის დიდი თავყანისმცემელი და მიმღევიარი ტანეევი. თითონაც ორგანისტი იყო. ამ პირობებში სრულიად ბუნებრივი იქნებოდა, რაკი მხატვრული შემოქმედების მოთხოვნილებას გრძნობდა, ხელი მოეკიდა ისეთი საქმისათვის, რომელიც უფრო ადვილად დასაძლევია იყო: ეწერა სხვებსავით მცირე ფორმების ნაწარმოებნი, რომანსები და სხვ., ან თუნდაც ოპერა ეკლექტური მუსიკის სახისა.

არა, უსათუოდ პირველადვე ეროვნულ-მუსიკანი ოპერის შექმნა განიზრახა, თუმ-

ცა იცოდა, რომ ამ მხრივ დიდი სიძნელე გადელობებოდნენ წინ. ჯერ ერთი, იმ დღე-ქირ დროს არავითარი იმედი არ უნდა ჰქონოდა, რომ ოპერის დადგმას მდახერხებდა. რომელი თავზე ხელაღებული თეატრი დასდგამდა ქართულ ოპერას? განა ცოტა მაგალითი დეგა თვალწინ იმისა, რომ თვით დილად ცნობილი რუსი კომპოზიტორებიც კი ვერ ახერხებდნენ თავიანთი ოპერების რომელსამე თეატრში მოწყობას?! ქართველს რაღა იმედი უნდა ჰქონოდა?!

მერე, რაოდენი, დრო მოანდომა ზაქარიამ ქართული ოპერის დაწერისათვის მომზადებას?

მთელი რიგი წლები დასჭირდა. ყოველ წელს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მოგზაურობა, ხალხური სიმღერების ჩაწერა, მერე დამუშავება და კრებულად გამოცემა საზოგადოებრივი ორგანიზაციების დახმარებით. მთლად ქართული ლიტურგიის ხუთ ხმაზე გადაღება და სპეციალურ სასულიერო კონცერტზე დემონსტრირება, და, ვინ იცის, კიდევ რამდენი თავისმტერევა!

იცოდა, რომ დიდი ეროვნული საქმის გაკეთება დაიგუბა გულში და, როგორც ნამდვილი მოქალაქე თავისი ქვეყნისა, როგორც საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობის იშვიათი გრძნობის პატრონი, არაფერს ზოგავდა, რათა პირნათლად წარდგომოდა თავის დიდ მოწოდებას.

ამას ის მოსაზრებაც უნდა დაეფუძო, რომ, უეჭველია, ზაქარია ინტელტურად განიცდიდა, თუ სახელდობრ, რისთვის იყო მოწოდებული. იგი თითქო გრძნობდა, რომ მისი შემოქმედი ძალა გადისხნება მთელის სიღრმე-სიკანით მხოლოდ ეროვნული მუსიკის წიაღში და მხოლოდ მაშინ ჰპოებს იგი ნამდვილ ზნეობრივ კმაყოფილებას.

და ეს წინადგრძნობა მართალი გამოდგა. „აბესალომის“ შემდეგ მან დაწერა მეორე ოპერა „დაისი“, ნაწარმოები, თქმა არ უნდა, თვალსაჩინო, მაგრამ „აბესალომს“ იგი წელამდეც ვერ შესწვდა. რატომ? იმიტომ, რომ ამ ქმნილებაში იგი ხშირად გზას უქ-

ცეცხლი თავისი ბუნების სტიქიონს, მიმართავდა ეკლექტიურ მეტყველებას და შესანიშნავი მუსიკალური ნომრების გვერდით იძლეოდა, გულახდილად უნდა ვთქვა, პირდაპირ ბანალურ ფრაზებს, სხვებისთვის შეიძლება დიდად ვარგისსაც, მაგრამ მისი შემოქმედი ძალისათვის შეუფერებელს. ამის ნათელყოფა სულ ადვილი საქმეა, შედარებას რომ მივმართოთ, მაგრამ ეს ძალიან შორს გადავავადებდა „აბესალომისაგან“, რაც ამ წერილის საგანს შეადგენს.

და მხოლოდ იმის შემდეგ, როდესაც დაეწავა ხალხური შემოქმედების წმინდა და თავანჯარ წყაროს, როდესაც მთლად გაიფლენთა ამ მხატვრულად დამატორობელი ნექტარით, — ზაქარია შეუდგა ოპერის შექმნას.

ხოლო იმდენად მოკრძალებული იყო, რომ ხშირად ამბობდა — იქნება ოპერა არ გამოივიდეს, მაგრამ რასაც მე ვაკეთებ, მასალად მაინც გამოდგება სხვებისთვის, დეე, მათ დასწერონ ნამდვილი ოპერაო.

პეტრე მირიანაშვილმა მიაწოდა ხალხური თქმულების „ეთერიანი“ მიხედვით შედგენილი ხუმრობებიანი და ექვს სურათიანი საოპერო ლიბრეტო „აბესალომ და ეთერი“.

აქ ერთ გაუგებრობას უნდა შევეხო. ჩვენში გავრცელებულია და სხვაგანაც კეშმარიტებად მიიღეს ის აზრი, ვითომც „აბესალომ და ეთერი“ („ეთერიანი“) თავისი შინაარსით და იდეით ცნობილი ევროპული ლეგენდის „ტრისტანისა და იზოლდას“ ანარეკლი იყოს.

საიდან სადაო?

„ტრისტანისა და იზოლდას“ მსგავსი რამ ჩვენს ძველ ლიტერატურაში „ვისრამიანია“ და არა „ეთერიანი“.

არც სუფეხით, არც მოქმედ პირთა ურთიერთობით „ტრისტანი“ და „აბესალომი“ ერთმანეთს არ უდგებიან.

ტრისტანი მეფის ძმისწულია. შეიყვარებს თავისი ბიძის მეუღლეს იზოლდას, შთამომავლობით მეფის ასულს. მათი სიყვა-

რული ვნებია, და უძლეველი, თითქმის შმაგური, და, ვიდრე იგი ტრაგიკულ დასასრულამდე მიადწევს, მოტრფიალეთადაც გადასავალი ათასნაირი ოინებით არის საგვ, რაც მიმართულია ბიძისა და მეუღლის მოსატყუებლად.

აბესალომი მეფის ძეა. ეთერი — ობოლი გლეხიგოვო, დედინაცულისაგან განაწამები. აბესალომი შეიყვარებს მას ნამდვილი გულწრფელი, უმწიკვლო სიყვარულით. მურმან ვეზირსაც უყვარს ეთერი. იგი ბელაირ-ეშმაკის დახმარებით ჯაღოს გაუყეთებს ეთერს, დაავადებს (ლეგენდის სხვადასხვა ვარიანტში სხვადასხვა ავადმყოფობაა) და გაპყრის ცოლქმარს. მურმანი მოარჩენს ეთერს და ცოლად დაისვამს. ახლა აბესალომი დასწეულდება ეთერის დაკარგვის გამო. მიდის მურმანისას, რომელსაც უყვდავების წყაროზე ჰგზავნის, და თითონ ეთერს ხელში უყვდება. ეთერი თავს იკლავს.

ეს უბრალო ჩონჩხიცი ორივე ლეგენდისა აშკარად გვიჩვენებს, რომ მათ შორის საერთო არა არის რა. ხოლო ლეგენდის მთავარი იდეა და თვით ხლართი ხომ სრულიად ამორიზორებს ამ თქმულებათ. იქ არის მოქმედ პირთა სოციალური თანასწორობა, აქ არის სახვებით ამის საწინააღმდეგო. „ეთერიანი“ გაყლენთილია უმადლესი ჰუმანიზმით და უნაზესი ტრფიალებით, რაც შეადგენს მისი იდეის ქვაკუთხედს.

ის, ვითომდა, მსგავსება, რომ ტრისტანისა და იზოლდას საფლავზე ორი ვაზი ამოდის ერთმანეთში ჩახვეული, როგორც მათი განუყრელობის სიმბოლო, ხოლო აბესალომისა და ეთერის საფლავზე კი — ორი ვარდი და მათ შუა ასკილი (მურმანის სიმბოლო), რის გამოც ვარდები ერთმანეთს ვერ გადახვევიან (აქაც ხომ განმასხვავებელი შტრიხია), — მხოლოდ დეტალია, აბოთუოსი, ხალხის მშვენიერი პოეტური წარმოდგენა, რომელიც, ყოველ შემთხვევაში, ვერ გააიგივებს ამ თქმულებათ.

ასე რომ, ერთხელ და სამუდამოდ ხელი

უნდა ავიღოთ „ტრისტანისა“ და „აბესალომის“ იდენტობაზე.

უნდა აღინიშნოს, რომ პეტრე მიჩაინაშვილის ლიბრეტო სცენურ მოქმედებას მოკლებულია და მასში ხშირია სიმღერაში ძნელად გამოსათქმელი სიტყვა-პასუხი. მხოლოდ ზოგიერთი ადგილი, სადაც ხალხური გამოთქმებია დაცული (მაგალითად, აბესალომ-მურმანის დიალოგი), მშვენივრად ეწყობა მუსიკას. ყოველ შემთხვევაში, მისმა გადაკეთებამ, ერთერთი დადგმისათვის რომ სცადეს, უფრო დააზიანა ეს ლიბრეტო. კიდევ კარგი, შემდეგი დამდგმელები კვლავ ძველ ვარიანტს დაუბრუნდნენ.

რა სახის ოპერა უნდა შეექმნა ზაქარია ფალიაშვილს ამ თქმულების ნიადაგზე, ე. ი. რა მუსიკალურ ფორმებში უნდა ჩამოეჭნა იგი?

ზევითა ვთქვი, რომ საამისოდ არსებობდა და არსებობს ოპერის ორი თვალნათლივად ჩამოყალიბებული ტიპი: „დიდი ოპერა“ (ოპერა-სერია) და „მუსიკალური დრამა“. იქვე მოცემული იყო „დიდი ოპერის“ გარეგანი მუსიკალური აგებულება. აქ დომინანტი ეკუთვნის ვოკალურ მუსიკას, მღერას, რაც გადმოიციმა არიებით, დუეტებით, ტრიოებით, კვარტეტებით და სხვ., ასე ვთქვათ, დასრულებული, „თარაზოში გამოყვანილი“ ფორმებით. აქ სიტყვა, აზრი გამოითქმება მელოდიური მღერით და არა ადამიანის ჩვეულებრივ ლაპარაკს მიხალვებულნი ჩამდგომით, რეჩიტატივით ან მელოდიური რეჩიტატივით. ეს უკანასკნელი ფორმები აქაც გვხვდება, მაგრამ ხშირად როდი, და თანაც მოკვეთით, მოკლედ.

მელოდიური მღერა რომ ვთქვი, ისე კი არ უნდა გავიგოთ, რომ იგი გადმოგვცემდეს მარტოოდენ ლირიკულ მომენტებს, სიყვარულის გრძნობას, ბუნებით აღტაცებას, ან მელანქოლიურ სულიერ განწყობილებას. რასაკვირველია, აქ ესეც არის. მაგრამ

მელოდიური მღერით გადმოიციმა აგრეთვე ყოველგვარი ადამიანური გრძნობა: მწუხარება, რისხვა, ამბოხი, ბრძანება, ცინიზმი, მლიქვნელობა, სასიკვდილო განაჩენიც კი და სხვა მისთ.

მაგალითები:

ყველას ესხომება, ალბათ, „აიდაში“ რადამესის გასამართლების სცენა. კაცს ბრალსა სდებენ, სამშობლოს უღალატეო და ცოცხლივ დამარხვას მიუსჯიან. აქ თითქო სამელოდიურო, საკეთილმზოვანო. არა არის რა. მაგრამ ეს დიდი დრამატიზმით გაუღენთილი, მსმენელის ემოციურად აღმძვრელი სცენა საკვირველი მელოდიურობის შემცველია, თუმცა მელოდიური რეჩიტატივის ფორმით არის მოცემული.

მკითხველს, შეიძლება, ახსოვდეს „პუგენოტებიდან“ ეგრეთწოდებული მახვილთა დამწყალობების სცენა, როდესაც კათოლიკეთა პარტია შეთქმულებას ახდენს ჰუგენოტების (პროტესტანტების) წინააღმდეგ, რომელთაც წმ. ბართლომეს დამეს მოულოდნელად, ძილის დროს, თავს უნდა დაესხან ამოსაყლელად. აქ სუვეტი იმდენად დრამატიზირებულია, პერსონაჟები, ხოლო დაორკესტრი ისეთ გრიგალსა ჰქმნიან ზღვევის გრძნობისას, რომ მთელი თეატრი ზანზარებს, მსმენელს თმა ყალხზე უდგება და აღშფოთება იპყრობს შეთქმულთა წინააღმდეგ. ამავე დროს მუსიკა თავიდან ბოლომდე საკვირველი კეთილმზოვანებით არის აღსავსე, არსად მელოდიურობის ნაკადს არ არღვევს რაიმე უხამსი ბგერა, თუმცა, ვიმეორებ, ეს სცენა საშინელების სრული ილუზიაა მუსიკალურად.

კიდევ ერთი მაგალითი მელოდიურობისა, ხოლო დრამატიული სიტუაციის საწინააღმდეგო შედეგით. ეს კი ქართული ოპერია.

გაიხსენეთ შეთქმულების სცენა მელიტონ ბალანჩივადის „დარეჯან ცბიერში“. გოჩა, ცირა და ნიკო-გურული შეითქმიან (1 მოქმ.) დარეჯანის მოსაკლავად. მათი ტრიო უეჭველად მელოდიურია, მაგრამ...

არა საშეთქმელებო, ვინაიდან იგი ტკბილი რომანსის იერისაა, და სცენიურ მდგომარეობას არ შეეფერება. შეუძლებელია, ლირიკული მელოდიით, რომელიც, ტემპი რომ აუჩქარო—საცეკვოდ გადაიქცევა, შეთქმულების ილუზია შექმნა. როდესაც მელოდიურობაზე და მისი მეშვეობით სცენური სიტუაციის დახასიათებაზე ლაპარაკობენ, არ შეიძლება არ გაიხსენო ვერდის შესანიშნავი კვარტეტი „რიგოლეტოში“. ოთხი პერსონაჟი მღერის: ჰერცოგი (ტენორი), მადალენა (მეცო-სოპრანო), ჯილდა (კოლორ. სოპრ.) და რიგოლეტო (ბარიტონი). ყველა სულ სხვადასხვა გრძობას მეტყველებს: ჰერცოგი—ვნებით სავსე ტრფიალებას, მადალენა—დაცინვასა და სიკისკასეს, ჯილდა—სასოწარკვეთილებასა და მწუხარებას, რიგოლეტო—შურისძიებას. ყველას საიმისო მუსიკალური თემა აქვს განკუთვნილი. და ყველა ეს თავისთავადად მეტყველი თემა ისეა შერწყმული ერთ მთლიან მელოდიურობაში, რომ უზომო მხატვრულ სიამოვნებას განიცდით, თუმცა, ამასთანავე, თვითუფლები პერსონაჟის სულისკვეთება თქვენთვის თვალნათლივია. ეს რაღაც მუსიკალური სანსულოა. იგი აღარ განმეორებულა ამ ფორმის მუსიკალურ ლიტერატურაში. თვით დიდმა კომპოზიტორმა და პიანისტმა ლისტმაც კი ვერა შემატა რა ამ კვარტეტის განსაცვიფრებელ მეტყველებას, როდესაც იგი საფორტეპიანო პიესად გადააქეთა.

რა არის ეს ყოვლადშემძლე მელოდიურობა?

ალბათ, შემოქმედების საიდუმლოებაა და მუსიკალური ფორმების ზედმიწევნითი ცოდნა და შერჩევის ალღო. გარეგნულად იგი მუსიკის კეთილხმოვანი ენაა, რომლითაც ყოველგვარი დრამატიული სიტუაციის მკვეთრად გადმოცემა შეიძლება.



„მუსიკალური დრამა“, არსებითად, იგივე ოპერაა, ისევე, როგორც ოპერა იგივე მუსიკალური დრამაა.

ასე უწოდებენ, მე მგონია, იმიტომ, რომ

რგი თავისი მუსიკალური ფორმებით თითქო უფრო ახლოა, საერთოდ, დრამაზე.

„მუსიკალური დრამის“ იდეოლოგია მრწამსი მოკლედ ასე უნდა წარმოვიდგინოთ:

მუსიკალურ დრამაში—ისე, როგორც ჩვეულებრივ დრამაში—დომინანტი სიტყვას ეკუთვნის და არა მღერას. ამიტომ აქ მუსიკა სიტყვასა და აზრს, რაც შეიძლება, უფრო ზედმიწევნით უნდა გამოხატავდეს. სუფეტის დრამატიზაცია მიიღწევა მაშინ, როდესაც მუსიკალური მეტყველება ადამიანის მეტყველებას დაუახლოვდება. გაბმული მელოდიურობა, მუხლ-მუხლობით დაყოფილი მღერა ანელებს, ადუნებს სიტყვის მნიშვნელობას, აზრის არსს. თუ სიტყვას თავისთავად შეუძლიან სხვადასხვა გრძობის გამოხატვა, დრამატიული სიტუაციის შექმნა, განა იგივე სიტყვა, ისეთ მუსიკალურ ფორმაში ჩამოქნილი, რომელიც არ უკარგავს მას აზრის მნიშვნელობას, უფრო გამომეტყველი არ იქნება, ვიდრე ხმატკბილ სიმღერაში, რომელიც სწორედ ამ თავისი თვისებით თითონ იძენს უპირატესობას და სიტყვის აზრს ჩრდილში ჰხვევს.

და რა გამოსახავს ვოკალურ მუსიკაში სიტყვის სიმკვეთრეს, სიტყვის არსს?

რეჩიტატივი და მელოდიური (ანუ მოსიმღერო) რეჩიტატივი—პირველი მოკლე, მოკვეთილი ფრაზისათვის, მეორე გაშლილი მონოლოგური ან დიალოგური მეტყველებისათვის.

და იქ, სადაც სიტყვას ძალა აქლია, ორკესტრი გამოიყენე სათანადოდ, რათა სიტყვას შეემატოს საჭირო ძლიერება, ისე კი, რომ მონურად არ იმეორებდეს ვოკალურ ფრაზას, არამედ თავისთავადად მეტყველებდეს, როგორც სიტყვის შემავსებელი ახალი ნაკადი, ავითარებდეს სიტყვით სათქმელ თემას და თითონაც ჰქმნიდა სიტუაციის შესაფერ განწყობილებას. ორკესტრი მდიდარია მეტყველებით, ყველაფრის გადმოცემა შეუძლიან, რაც ბუნებაში ბგეროვანია, ვი-

წლიდან მას აქვს მდიდარი პალიტრა ხშიერი ფერადებისა.

ამრიგად, „მუსიკალურ დრამაში“ გაბატონებულია რეჩიტატივი, მელოდითრი რეჩიტატივი და ნამეტნავად კი ორკესტრი.

„დიდი ოპერის“ შემადგენელი ნაწილები — მუსიკალური ფორმები — არია, დუეტი, ტრიო, კვარტეტი და სხვ. — უარყოფილია. სამაგიეროდ, უპირატესობა დათმობილი აქვს მონოლოგს და დიალოგს (არიოზული სიმღერა) და ნაწილობრივ ხოროს.

ავიღოთ ვაგნერის „ლოენგრინი“-ის პირველი მოქმედების პირველი სცენა, როდესაც მეფე ჰენრიხ-ფრინველმჭერი საყვედურით მიმართავს ბრახანდელებს — თქვენში სულ არეულობაა, მეფის შეუწყნარებლობა და ურთიერთისადმი მტრობაო. მოველ გაგასამართლოთო.

მე ასე მახსოვს მისი საკმაოდ გრძელი სიტყვა. დიახ, სიტყვა, ვინაიდან არსად სხვა ოპერაში რეჩიტატივი და მელოდითრი რეჩიტატივი ისე ახლო არ არის ადამიანის მტყვევებაზე, როგორც ამ მიმართვაში.

და ისიც უნდა მოვახსენოთ, რომ, ალბათ, არც ერთ მეფეს ასეთი მოსაწყენი სიტყვა არ წარმოუთქვამს. ბრახანდელებისა არ ვიცი და თეატრში მყოფი მსმენელი კი, ჩემსავით ალბათ, სულ იმაზე ფიქრობდა, როდის გაათავებს ეს აბეზარი ადამიანი თავის ყვირილსაო. დიახ, ყვირილს, ვინაიდან აქ გაბმული ყვირილის მეტი არა არის რა.

მერე, ეს უსიამოვნო შთაბეჭდილება ერთიანად უფრო ძლიერდება, რადგანაც, ის იყო, თქვენ მოისმინეთ ამავე ოპერის განსაკვიფრებელი უეერთურა, რომელშიაც პარმონიულად გადახლართულია მელოდითრობაც, უნახეს გრძნობათა მეტყვევებაც და ყოველივე ის, რასაც შეუძლიან შეუქმნას მსმენელს ნამდვილად მხატვრული განწყობილება.

მაგონდება ვ. ვ. სტასოვის სიტყვები, სხვათა შორის, ვაგნერის რეჩიტატივებზე თქმული: „Одни речитативы Вотана (ვაგნერის ოპერა „ზიგფრიდის“ დემეტრ-გმირია) могут

сделать человека на всю жизнь несчастливым“-ო.



ვოტანისა რა მოვახსენოთ, მაგრამ მე სწორედ ასე უბედურად ვგრძნობდი თავს, როდესაც მეფე ჰენრიხ-ფრინველმჭერს ეუსმენდი.

ახლა ეგრეთწოდებული არიოზული სიმღერა იმავე ვაგნერისა.

თითონ ოპერა „ზიგფრიდი“ არ მინახავს, მაგრამ ზიგფრიდის ცნობილი სიმღერა მახვილის გამოჭედვისა, რომელმაც ერთ კარგ რუს მომღერალს ყელი გამოაჭრეინა ხმის ჩახლენის გამო, არაერთხელ მომიხსენია ცალკეულად.

აბა, აქ არის კვიელი და ისიც დრამატიული ტენორისა! მახვილის ჰედვით აღტყინებული ზიგფრიდი გაჰკვივის უმწვერვალეს სიმაღლეზე რამდენსამე სიტყვას, როგორც, მაგალითად, „იქედე, ჩემო მახვილო!“ და ერთკილოვან შორისდებულებს...

მაგრამ უყეთესია, აქ ლევ ტოლსტოის სიტყვები მოვიყვანო ამ სიმღერაზე, „რა არის ხელოვნება“ — ში, რომ აქვს ნათქვამი: «...Зигфрид схватывает кусок того, что должно представлять куски меча, распиливает его, кладет на то, что должно представлять горн, и сваривает и потом кует и поет: Heaho, heaho, ho! Ho! ho, ho! ho! ho! heheo, ha! ho, haheo, ho! ho, ho! ho!,— и конец 1-го акта... Я хотел уходить, но друзья, с которыми я был, просили меня остаться...».

მერე სასაცილოდ აქვს აწერილი მეორე მოქმედება, ზიგფრიდი რომ ფრინველების ჭიკჭიკს ჰბაძავს: «Для этого он срезает тростник и делает свирель... Сцена эта невыносима... Музыки... нет и помина... вокруг себя я видел трехтысячную толпу, которая не только покорно выслушивала всю эту ни с чем не соотносительную бессмыслицу, но и считала своей обязанностью восхищаться ею».

Кое-как досидел я еще следующую сцену с выходом чудовища... борьбу с чудовищем, все эти рычания, огни, маханье мечем, но больше уже не мог выдерживать и выбежал из театра с



чувством отвращения, которое и теперь не могу забыть...».

ვაგნერისა და მისი „ზიგფრიდის“ დიდი თაყვანისმცემელი რომენ როლანი, რასაკვირველია, არ იზიარებს ლევ ტოლსტოის აზრს ვაგნერის შემოქმედებაზე, აღნიშნავს რა, რომ მისი კრიტიკა შეეხება უფრო ვაგნერის ნაწარმოების სცენაზე განსახიერებას, ვიდრე თვით მუსიკას და, სხვათა შორის, ამბობს: „წინათ მე ვწუხდი, რომ ორი ადამიანი, რომელნიც თანაბრად მიყვარდა, ორი ადამიანი, რომელთაც მე თაყვანსა ვცემდი, როგორც ყველაზე უდიდეს სულთ ევროპაში—ტოლსტოი და ვაგნერი—დარჩნენ ურთიერთისაღმი უცხონი და მტრულად განწყობილნი... ამრიგად, მე აღტაცებული ვარ „ზიგფრიდით“ და მაინც ვტკბები ტოლსტოის სატირით... მე არას დროს არ ვიზიარებდი ვაგნერელთა აზრს, ვითომც ვაგნერის შემოქმედება კპოებს მთლად თავის გამოხატულებას მხოლოდ თეატრში. ეს—ეპიკური სიმფონიებია. მე ვისურვებდი, რომ ჩაჩოდ მათთვის ყოფილიყო ტაძარი, დეკორაციებად—ჩენი ზრახვების უსაზღვრო სიგრცე, ხოლო აქტიორებად—ჩენი ოცნება“.

რომენ როლანის შეხედულებას, რომ ვაგნერი უფრო სიმფონისტიკა, ვიდრე „მუსიკალური დრამის“ შემოქმედი, წინადაც ბევრი იზიარებდა მუსიკის დიდ მცოდნეთა შორის, მაგალითად, რუსეთში— ვ.ვ. სტასოვი.

ნათქვამით არ ამოიწურება, რასაკვირველია, ვაგნერის რეფორმის მომხრეთა და მოწინააღმდეგეთა პაექრობა. ამ მოძრაობამ მთლად ევროპის (და რუსეთისაც) მუსიკალური საზოგადოებრიობა ორ ბანაკად გაპ-

ყო. ერთნი უკიდურესობამდე აღმერთებდნენ რეფორმატორსა და მის რეფორმას, მეორენი—უკიდურესობამდევე უარპყოდნენ მას და მის რეფორმას.

იყვენენ ისეთნიც, რომელნიც ნაწილობრივ იზიარებდნენ ვაგნერის ნოვატორულ მოძღვრებას. ზოგი პრაქტიკულად იყენებდა კიდევ ამ მოძღვრებას, რასაკვირველია ნაწილობრივც. ვაგნერის გავლენით ვერდის ორკესტრი „აიდაში“, უეპკელია, ის აღარ არის, რაც მის წინანდელ ოპერებში იყო, თუმცა არც ვაგნერის ორკესტრამდე ამაღლებულა.

კიდევ ბევრი რამის თქმა შეიძლება ამ ორ მიმდინარეობაზე, მაგრამ სიტყვა ისედაც გამიგრძელდა. და თუ ასე ხანგრძლივად შეეჩერდი ამაზე, მხოლოდ იმიტომ, რათა შემდეგში დავინახოთ, სახელდობრ რა სახით გამოიხატება ეს ორი მიმდინარეობა ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომში“.

თუმცა ზაქარიას სისტემატური საერთო განათლება არა ჰქონდა, მაგრამ, სამაგიეროდ, იგი აღტურვილი იყო მკვიდრი მუსიკალური განათლებით. ზევით ეს გარემოება უკვე აღვნიშნე. რასაკვირველია, მან მშენებრად იცოდა დედაარსი ზემოხსენებული ორი მუსიკალური მიმართულებისა და თუ თავის შემოქმედებაში იგი ძირითადად ერთს რომელსავე მათგანს დაადგებოდა, ისიც უეპკელია, რომ მთლად გზას ვერ ატყვევდა მეორე მიმართულებასაც. მე მგონია, რომ ამის გამორკვევა შეუძლიან თვით არასპეციალისტსაც „აბესალომის“ მუსიკალური მასალის გათვალისწინებით.





ალ. თაყაიშვილი

აქამალლოთ სპექტაკლის ხარისხი

დღეს ყველანი მოწმენი ვართ, თუ როგორ ყოველწლიურად მიდის წინ და იზრდება ჩვენი საბჭოთა თეატრი. ეს მუდმივი წინსვლა იწვევს ჩვენში თეატრისადმი სიყვარულს და ჩვენი თეატრის შემდგომი განვითარების შესაძლებლობისადმი რწმენას.

პარტიისა და ხელისუფლების ყოველდღიური მზრუნველობა თეატრისა და თეატრის მუშაკებისადმი ჰქმნის ყოველგვარ პირობებს და შესაძლებლობას, რომ ჩვენმა თეატრებმა უფრო უკეთ იმუშაონ. სწორედ ამიტომ საბჭოთა თეატრის მუშაკების წინაშე მთელის სიმკვეთრით დაისვა საკითხი: ზოგი რამ გადაისინჯოს, ზოგი რამ შეიცვალოს, ზოგი რამ უარყვით ჩვენს მუშაობაში და ამით უფრო ავამაღლოთ ჩვენი სპექტაკლების ხარისხი.

სამწუხაროდ მე აქ საშუალება არა მაქვს შევხო თეატრის მთელ მის მრავალსახეობაში და ჩამოვთვალო ყველა მიზეზი, რომელიც ხელს უშლიან ჩვენი სპექტაკლების ხარისხის ამაღლებას. ამიტომ შევეხები მხოლოდ ერთს. ჩემის აზრით, მეტად მნიშვნელოვან საკითხს.

როდესაც ვეცნობით საუკეთესო თეატრის — მ. გორკის სახელ. სამხატვრო თეატრის განვითარების გზებს და შემოქმედებითი ზრდას, ჩვენ გვაკვირვებს ერთი უდაო დებულება: ეს ის, რომ სამხატვრო თეატრის ყოველი შემდგომი სპექტაკლი თავისი ხარისხით, შეკრულობით, შთაბეჭდილებით, არაკითარ შემთხვევაში არამც თუ არ ჩამორჩება წინა სპექტაკლს, არამედ პირიქით, ახალი თვისებებიც კი მოაქვს თან. და მთელი რიგი სპექტაკლები სამხატვრო თეატრში 35 წლის განმავლობაში ისე მიდის, რომ მათი

ხარისხი არ დაცემულა; ისეთი სპექტაკლი კი, როგორცაა „მეფე თევდორე იოანესძე“, მეხუთე ათეულ წელს ითვლის. მიმდინარე წლის, 30 იანვარს „ალუბლის ბაღი“ სამხატვრო თეატრში 802-ჯერ წავიდა!

არ იქნება გადამეტებული, თუ ვიტყვით, რომ ამ სპექტაკლების ხარისხი არამც თუ არ დაცემულა, არამედ ყოველდღიურად იზრდებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ ეს სპექტაკლები ამ ქამდ მიდიან შერეული შემადგენლობით; მათში მონაწილეობენ სამხ. თეატრის არტისტების სამი თაობის წარმომადგენლები. სამხ. თეატრის ეს კარგი ტრადიცია ჩვენმა თეატრებმაც უნდა ვადმოიღონ და იბრძოლონ ჩვეულებრივი, ყოველდღიური სპექტაკლების ხარისხის ასამაღლებლად.

ეს მით უფრო აუცილებელია, რომ ჩვენი თეატრების რეპერტუარი იქმნება უმთავრესად ყოველდღიურად ხელახლა აღდგენილ პიესებისაგან და მთელი რიგი სპექტაკლები თავისი იდეური და მხატვრული ხარისხით ღირსია ჩვენი თეატრალური საზოგადოებრივობის ყურადღებისა.

ჩვენთან კი ხშირად ასე ხდება: გაივლის პრემიერა, და კიდევ ამ პიესის რამდენიმე მორიგი სპექტაკლი, შემდეგ კი სპექტაკლი თანდათანობით ინგრევა, კარგავს თავის ხარისხს, რიტმს, ტემპს და მისი შეკრულობაც ირღვევა. თეატრმა თავისი მორიგი სამუშაო ჩააბარა და თუ პრემიერის გამოშვებისათვის ზოგი რამ დარჩა დაუმუშავებელი, ეს ასევე რჩება შემდეგშიც. ჩვენ ვიცით, რომ პრემიერის გამოშვების მომენტისათვის, ყოველთვის რჩება კიდევ რაღაც გასაკეთებელი, დასამუშავებელი, თეატრს კი, როგორც წე-

სი, ყოველთვის ერთი დღე აკლდება ხოლმე პრემიერის გამოშვებისთვის.

საქეტაკლის მთავარ ელემენტს წარმოადგენს—მსახიობი. იგი არის უწინარეს ყოველისა პასუხისმგებელი ამა თუ იმ საქეტაკლის ხარისხის ყოველდღიურად ამალღებონათვის. საქეტაკლში მონაწილე მსახიობი ყოველი საქეტაკლის დაწყებამდე უნდა გრძნობდეს თავის თავს ყოველთვის ერთნაირად შემოქმედებითად შეკრულად, შემოქმედებითად აღელვებულად. და ეს „ერთნაირობა“ ხელს შეუწყობს მისი სცენიური სანის შემდგომ ზრდას. ასეთი შესანიშნავი თვისებით იყო დაჯილდოვებული ქართული სცენის კორიფეი ლადო მესხიშვილი, ასეთივე დიდ მოთხოვნილებას, უყენებდა თავის თავს რუსული სცენის კორიფეი მ. ს. შჩეპკინი.

მათი ბრწყინვალე თეატრალური მოღვაწეობის მოწმეები გადმოგვცემენ, რომ ყოველთვის, საქეტაკლის დღეს (დილა ადრია-ნად) თეატრის ეს ოსტატები გადიოდნენ სცენაზე (დიალ, სცენაზე და არა საკუთარ საწოლში) მთელ როლს თავიდან ბოლომდე სრული შემოქმედებითი აღტყინებით, თუ კი ეს როლი მათ მიერ რამდენიმე დღეს არ იყო შესრულებული ზედიზედ.

ეს თვისება ახასიათებს აგრეთვე საბჭოთა თეატრის დიდ ოსტატებს; ასე მუშაობენ სამხატ. თეატრის ყველა სამი თაობის მსახიობები და ჩვენი ახალგაზრდა ნიჭიერი საბჭოთა მსახიობებიც ასე უნდა აღიზარდონ.

მაგრამ საქეტაკლის ხარისხის ამალღების საკითხი მარტო მსახიობზე როდია დამოკიდებული. ამ საქმეში დიდ როლს თამაშობს თეატრის ხელმძღვანელობა.

დუბლიორობის სისტემის ხელოვნური გამოყენება, რასაც ხშირად ადგილი აქვს ჩვენს თეატრებში, უნდა გადაისინჯოს და შეიცვალოს. დუბლიორობა—ეს მარტო იმის გარანტია როდია, რომ რომელიმე შემსრულებლის ავადმყოფობის გამო საქეტაკლი არ შეიცვლება! ეს მხოლოდ საქმის ერთი მხარეა!

სწორად გამოყენებული დუბლიორობის სისტემა აღზრდის ჩვენს შემოქმედებებს კადრებს.

მსახიობი როლზე ყოველდღიური მუშაობის პროცესში იძენს სცენიური ყოფა-ქცევის პრაქტიკას და თავის აქტიორულ ტექნიკას აუმჯობესებს. და ამავე როლზე მეორე შემსრულებელი თუ არის, მსახიობს შესაძლებლობა ეძლევა დაინახოს თავისი როლი სხვის შესრულებაში. აქედან მას უადვილდება სცენიური სახის ყოფა-ქცევის საერთო ხაზის და სხვა მსახიობის მიერ გამოყენებულ სცენიური ხერხების დამაჯერებლობის გამორკვევა. ამიტომ ჩვენი საქეტაკლების ხარისხის ამალღებისათვის დუბლიორების საქეტაკლში შეყვანის სისტემა უნდა გადაისინჯოს. ჩვენ უნდა უარვყოთ მოუშაადებელი დუბლიორების საქეტაკლში შეყვანის პრაქტიკა. დუბლიორს უნდა ჰქონდეს გავლილი რეპეტიცია იმდენჯერვე, რამდენჯერ გაიარა ძირითადმა შემსრულებელმა. დუბლიორი უნდა განირჩეოდეს ძირითადი შემსრულებლისაგან თავისი საკუთარი აქტიორული ინდივიდუალური თვისებებით, და არა როლის შესრულების დაბალი ხარისხით. დუბლიორი როდი ნიშნავს მეორეხარისხოვან შემსრულებელს!

ამიტომ, როლების განაწილების დროს ამა თუ იმ საქეტაკლის შემსრულებელთა ორივე შემადგენლობა ისე უნდა იყოს განაწილებული, რომ მათი საქეტაკლები ხარისხობრივ არ განირჩეოდნენ ერთმანეთისაგან. დღევანდელი საქეტაკლის მაყურებელი არ უნდა აგინებდეს თეატრს იმისათვის, რომ იგი მოხვდა მეორე შემადგენლობის საქეტაკლზე. დუბლიორის შეყვანით საქეტაკლმა უნდა შეიძინოს ახალი ხარისხი; ეს ამბავი უნდა გადაიქცეს ახალი დაბადების დღესასწაულად, ისევე როგორც ეს იყო პრემიერაზე პირველი შემადგენლობის მიერ შესრულების დროს. ამ მხრივ მეტად საინტერესო იყო კ. მარჯანიშვილის მუშაობა პარალელურ შემადგენლობასთან.

დუბლიორს აგრეთვე გავლილი უნდა

ჰქონდეს გენერალური რეპეტიცია. მის ფიზიკურ თვისებებთან შეფარდებით უნდა შეიკროს მისთვის კოსტიუმი და ზუსტად დამუშავდეს მისი გრიმი. დუბლიორს უნდა მიეცეს თეატრის ხელმძღვანელობისგან სათანადო შეფასება, მან უნდა მოისმინოს პრესის და საზოგადოების აზრი, ისევე როგორც ამას ისმენს ძირითადი შემსრულებელი. არავითარი შეღავათი—რომ იგი დუბლიორია,—არ უნდა არსებობდეს. ასეთი პირობები და მოთხოვნებიანი გააძლიერებენ თვითონ შემსრულებლის—დუბლიორის პასუხისმგებლობის გრძნობას, და რაც მთავარია, ამაღლებენ მთლიანად სპექტაკლის ხარისხს.

თეატრების ხელმძღვანელებმა დიდი ყურადღება უნდა მიაქციონ სპექტაკლის ხარისხის ამაღლებას აგრეთვე წინანდელი სეზონის რეპერტუარიდან პიესების "ხელახალი აღდგენის დროს. მიმდინარე სეზონში აღდგენილი პიესის სპექტაკლი თავისი ხარისხით უფრო მაღლა უნდა იდგეს, ვიდრე წინანდელ სეზონში. და მართლაც, წელიწადი ხომ გავიდა. ამ ხნის განმავლობაში თეატრს ჰქონდა შესაძლებლობა მაყურებლის საშუალებით შეემოწმებია მისი დამოკიდებულება მასალისადმი. ამ ხნის განმავლობაში ხომ გაიზარდა თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი რომელიც ბუნებრივად უფრო დიდ მოთხოვნილებას უყენებს ეხლა თავის თავს, ვიდრე წინა სეზონში. მაშასადამე, ყველა საბუთი გვაქვს იმისათვის, რომ მივლექტივი, რომელიც ბუნებრივად უფრო უკეთესი სპექტაკლი მივიღოთ, ვიდრე ეს შარშან იყო. მაგრამ, პრაქტიკა ხშირად სულ სხვას გვიჩვენებს.

და ამის მიზეზია, პირველ ყოვლისა ის, რომ თეატრის ხელმძღვანელობა ჯეროვან ყურადღებას არ აქცევს ამ საკითხს. ხშირად პიესის აღდგენა ხდება 2-3 რეპეტიციის შემდეგ და ისიც ისეთ ატმოსფეროში, რომელიც არავითარ შემოქმედებით იმპულსს არ

იძლევა. შემდეგ, ჩვენი სცენის დიდი ოსტატები მიმდინარე სეზონში ხშირად ფიქსირდებიან შარშან ნათამაშვე რეპეტიციებზე, და მათ ადგილას 2-3 რეპეტიციით შეკყავთ ახალი შემსრულებლები, რომლებიც, რადგან ასეთ მცირე ვადაში არავითარი შესაძლებლობა არ გააჩნიათ სრულქმნილი სცენიური სახის შექმნისათვის, ჰბაძვენ იმ შემსრულებლებს, რომელსაც სცვლიან.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ მიმდინარე წლის 30 იანვარს სამხატვრო თეატრში სპექტაკლი „ალუბლის ბაღი“ 802-ჯერ წავიდა. 802-ჯერ ითამაშა ამ სპექტაკლში რაევსკაიას როლი სახალხო არტისტმა კნიპერ-ჩეხოვამ. სამხატვრო თეატრი შეიძლება ცოტა დაგვიანებით შეუდგა კნიპერ-ჩეხოვასათვის დუბლიორის მომზადებას, მაგრამ ერთი რამ უდავოა.

თეატრი ყოველგვარ საშუალებას იხმარს იმისათვის, რომ რაევსკაიას როლის დუბლიორი ხარისხობრივად არ ჩამოუვარდებოდეს თვითონ კნიპერ-ჩეხოვას. ეს კი იმის თავდებია, რომ ისეთი სპექტაკლი, როგორც „ალუბლის ბაღი“, სამხატვრო თეატრში ხარისხობრივად არ დაეცემა.

რიგითი სპექტაკლების ხარისხის ამაღლებისათვის, ჩემის აზრით, არ არის საკმარისი თვითუფლი სპექტაკლის გათავებისას რეჟისორის მიერ ზოგიერთი შენიშვნის მიცემა. საჭიროა 20—25 სპექტაკლის გაშვების შემდეგ პიესა ხელახლად დაუბრუნდეს სრულქმნილ რეპეტიციას.

გარდა ამისა, თეატრის ხელმძღვანელებს, მართებს სპექტაკლის ხარისხზე თვალყურის დევნა, ჩვენს თეატრალურ პრესას კი ხელახლა აღდგენილი სპექტაკლების ხარისხის როგორც ამაღლების ისე დაცემის აღნიშვნა. ყველა ეს ხელს შეუწყობს ჩვენი საბჭოთა თეატრების შემდგომ ზრდას. ამას კი გვიკარნახებს ჩვენი საბჭოთა თეატრის გაზრდილი მოთხოვნილებანი.





დავით კასრაძე

პაპი ვასაძე

აკაკი ვასაძის სახელი, როგორც მსახიობის, რეჟისორისა და მოქალაქისა, საქმაოდ ცნობილია არა მარტო ჩვენს სამშობლოში, არამედ მთელს საბჭოთა კავშირშიც.

ის დაიბადა 1899 წ. ქ. ქუთაისში, მკერავ ალექსი ვასაძის ოჯახში, სადაც დიდი იყო პატივისცემა და სიყვარული პოეტ აკაკისადმი. შვილსაც ეს სახელწოდება იმიტომ მისცეს, რომ მასში დაქებდნენ აკაკის ორეულს.

მისი მამის, სახელოსნო და ბინა პრინციპურატიკულ სასახლის დაბლა სართულში იყო მოთავსებული. ბავშვის დიდი გასართობი საზღვარგარეთელი მოდების მხატვრული ჟურნალ-გაზეთები იყო. ამ ჟურნალებში თავი შეაყვარეს და მასში გააღვიძეს მხატვრობისადმი მიდრეკილება.

ხუთი წლის აკაკის უკვე საქმაოდ ემარჯებოდა ხატვა, ლამაზად გამოჰყავდა ცხოველები, ფრინველები, ხოლო როდესაც ბაერში რუსეთ-იაპონიის ომის სუნი დატრიალდა, ყმაწვილის ყურადღება სამხედრო აღამიანებისაკენ გადაიხარა და ის დაინტერესდა ბატალური სურათებით.

ბატალური სურათებისათვის მას ქალღიმილი მცირე ეჩვენებოდა. მისი მხატვრული ფანტაზია მოითხოვდა სივრცეებს და ეს სივრცეები მან დაინახა სააღდგომოდ ახლად გარემონტებულ ოთახების ფაფუკ კედლებზე, სადაც ნახშირის ხაზებით სახელდახელოდ გამოიყვანა მოჭიხინე ცხენები და „ჩინჯილებიანი“ მხედრები. ნახატებმა თვითონვე მოხიბლეს პატარა მხატვარი ბატალისტი. მსაჯულად მან მამას დაუძახა. ერთი შეხედვით, რა ლამაზი ცხენიანი სალდათები

დავხატუო. მამამ კობები შეიკრა. ბავშვს ეთაკილა, მამა რატომ მიჯავრდებო, და ცრემლები გადმოჰყარა. მაშინ მამამ მიუიღერსა და უთხრა:

— შვილო, იმიტომ კი არ გიჯავრდები, რომ შენი დასჯა მინდოდეს, არამედ იმიტომ, რომ დაიხსომო, — ეს კედლები შენი სალდათებისა და ღენერლების საბლაჯნად არ გავვითერებია.



დავით კასრაძე აკაკი ვასაძე

ჭიჭიკო დაცხრა, მაგრამ მხატვრობისათვის მაინც არ გაუნებებია თავი.

გარდა მხატვრობისა, ბავშვობაში კიდევ ერთმა რამემ გაიტაცა იგი. მამის სახელოსნოს წინ ერთი არაჩვეულებრივი სახლი იდგა, რომელიც არც აღნაგობით და არც გარეგნობით სხვა შენობებს არ ჰგავდა. ეს იყო გრძელი, ერთი მხრით აწეული და სახურავის ძირთან მიბჯენილი ფართო ფანჯრებიანი შენობა. ამ უცნაური შენობის წინ არა ნაკლებ უცნაური ხალხი დაიარებოდა, წვერ-ულვამ მოპარსული. განსაკუთრებით ჰშიბლაღდა მას ერთი ჭადარა ძია, ვასაოცარი თვალებით და ვერცხლისფერი თმით.

ეს იყო ლაღო მესხიშვილი.

— ეგენი, შვილო, — განუმარტა ერთხელ ცნობისმოყვარე ბავშვს მამამ, — არტისტები არიან. არტისტები კი საეჭვო ხალხია. ერთდღე, ეგენი სახეიროს არაფერს გასწავლიან.

მაგრამ ბავშვი ურჩი გამოდგა, მამის დარიგებას არ დემორჩილა და მოუხშირა საყვარელ ძიებთან სიარულს. ერთხელ აფიშაზე რაღაცა უჩვეულო სათაური ამოიკითხა: „ციხის საიდუმლოება“. მას არ ენახა ეს პიესა, მაგრამ სათაურმა იმდენად გაიტაცა, რომ სპექტაკლზე შეიპარა. ნახულმა იმდენად მოჰხიბლა იგი, რომ შინ მისვლისას თითონაც გამოაცხო თავისებური „ციხის საიდუმლოება“ და სრულიად დამოუკიდებლად მთავარი გმირის როლი თვითონვე შეასრულა. წვერებდალ მატყლის პარიკი გაიკეთა, ხოლო როცა სარკეში ჩაიხედა, შეეშინდა, პარიკი მოიხსნა და გადაადგო, მაგრამ იქვე შედგა, დაენანა გადაადგებული არჩილი მატყლი და გულში ისე ჩაიკრა, როგორც პირველი აქტიორობის ავგაროზი.

თუმცა გიმნაზიაში სწავლობდა ბავშვი, მაგრამ მისი სული მაინც მხატვრობისა და თეატრისაკენ მიჰქროდა. მან საკმაოდ ჩინებულად აითვისა ფერწერის საიდუმლოება. გიმნაზიაში კურსის დამთავრების შემდეგ იგი თეატრში შედის როგორც დეკორატორი. მაგრამ მისი ფართო გულმკერდი, ჩაფსკენილი კუნთებანი მკლავები სკულპტურულ-

ლი როლებსათვის საუკეთესოდ მიიჩნის სცენის მსახურებმა და აი, ერთხელ იმედაშვილმა „ოილიპოს მეფეში“ გამოიყვანა იგი მეჩირაღდნედ. აკაკი სცენამ მოხიბლა და გადასწყვიტა აქტიორობა. იგი ოცნებობს დიდი რომანტიკული სახეების შექმნაზე, ოცნებობს ნიჟის გაფურჩქნაზე. სრულის შეგნებით მიუდგება ამ საკითხს და მიხვდება, რომ ნიჟი ფუჭ ოცნებად დარჩება, თუ სასცენო ხელოვნება ზედმეფენით არ შეისწავლა. მიზანდასახულობის მისაღწევად ის შედის გიორგი ჯაბადარის სტუდიაში; ჯაბადარი ის-ის იყო პარიზიდან ჩამოვიდა და თეატრის აღორძინება მოისურვა. მაგრამ, როგორც ეციით, მენშევიკურმა მთავრობამ ჩვენი თეატრალური სიცოცხლე ჩაჰკლა და გარიყულმა ჯაბადარმა ისევ უცხოეთში გაქცევით უშველა თავს.

მართალია, ვასაძემ მცირე ხანს დაჰყო ჯაბადარის სტუდიაში, მაგრამ მაინც სათანადო გამოცდილება გამოიტანა იქიდან. ის ჰპორგავს. ის უქმყოფილია არსებული თეატრებით. მისი სული მოითხოვს დიდ გაქანებას.

ახლაგარდა ერთუზიასტმა ისევ ლაღო მესხიშვილს მიაპყრო თვალი.

ლაღო ჩვენი სცენის კერპი იყო, მისი მშვენება. აკაკიც დიდის დაკვირვებით სწავლობს მისი თამაშის მანერებს, აკვირდება ლაღოს „ურთელს“, მის „ფრანც მოორს“. თავის მოგონებებში ვასაძე გაიხსენებს ერთ მომენტს: „ლაღოს ფრანც მოორის შეძახილმა: „არა, არ ვილოცებ... აი, აქ სრული სიცარიელეა,“ — ისეთი ძრუანტელი მომგვარა, რომ მთელი ღამე არ მიძინიაო“. ასეთსავე დაუეფიყარ შთაბეჭდილებას ახდენს ლაღოს ედგარი „მეფე ლირში“: „სცივა, თომას, სცივა...“ ლაღოს თვალების ელვარება, მისი სახის ნაკეთთა თამაშის სრული ვაჰა, მარადიული ქლერის სიმებად გაება ვასაძის გულს. ის იწვის მესხიშვილის ჰამლეტთან ერთად, მის ურთელ აკოსტასთან, მის გაიოზ ფაღავასთან, მის კინთან, კაი გრაკთან ერთად... ის ნერვიულობს, თრთის, იწვის დიდი ის-

ტატის ზელოვნებით, მისი შემოქმედების ცეცხლით.

ერთმა პატარა შემთხვევამ უფრო ღრმად შეაჯავშირა ვასაძე ლადოსთან. 1920 წელს ლადო საგასტროლოდ წავიდა ბათუმს. დასის შესავსებად ზოგაერთი ახალგაზრდაც უნდა წაეყვანა. არჩევანი ვასაძეს ჰხდა. ლადომ ორბის თვლით შეზომა მისი გარეგნობა და თან გაიყოლა, როგორც საიმედო და მარჯვე პატი.

ღიადგა „ინსტინქტი“.

ლადომ როლი ვასაძესაც არგუნა. პირველ რიგში მეტად უმნიშვნელო როლი მისცა, რომ გაეწაფა იგი. თამაშმა პროფესორის ასისტენტის როლში, რომელიც სულ ორი ფრაზისაგან შესდგებოდა:

— მობრძანდით, პროფესორო, ყველაფერი მზად გახლავთ!

და მეორეც:

— რა მოგვიღიდათ, პროფესორო?

რეპეტიციებზე ლადომ სათანადო განმარტება მისცა, თუ სად როგორ უნდა მოქცეულიყო იგი. ყველაფერი თითქმის თავისი რიგით მიდიოდა.

რეპეტიციების შემდეგ მსახიობები სასადილოდ გაემართნენ. სცენას მარტო ვასაძე შერჩა. იგი ბეჯითად იმეორებდა როლს, თანაც ჰქვირობდა თამაშის დროს რა გაეკეთებინა ისეთი, რომ ლადოს ყურადღება მიექცია.

დადგა სანატრული დროც. მაგრამ უმჯობესია აქ თვითონ აკაკის მოუსმინოთ:

„...გამოვედი სცენაზე. მიემართე პროფესორს (ლადო პროფესორის როლს ასრულებდა), მაგრამ რაღა მიემართე! გასვლისთანავე სცენაზე გავშეშდი. კანკალმა ამიტანა. ნერწყვი გამოშრა. ლადოს მორღვეულმა თვალებმა, შემოლიწმა სახემ, რომელიც რეპეტიციებზე არ მენახა, ზარი დამცა. ამდენა ხნის ნაცოდვილარი და ნაამაგარი პირველი ფრაზა სულ გამოვტოვე, მხოლოდ ხელით ვანიშნე: „მობრძანდით, პროფესორო, ყველაფერი მზად გახლავთ...“

ეს კომენტარიებს არ მოითხოვენ და არც

მოუთხოვია თვითონ ლადოს. მან შენიშნა, რომ კი არ მისცა, რომ არ დაეფრთხო ახალი მთა მავალი ძალა, პირიქით, დაუყვავა, თამაში მოუწონა, წააქეზა: შემდეგმაც ეს როლი ისევე უსიტყვოდ შეასრულე, უფრო ბუნებრივად გამოდისო. ბოლოს ასე მიმართა მსახიობთ:

— აი, შეიღებო, მშვენიერი ახალგაზრდა აღმოგიჩინეთ ამ ორ სიტყვიან როლში!

ლადოსთან მარცხი საფუძვლად დაედო აკაკის ნიჭის შემდგომ გაფურჩქნას, სითამამის შემოკრებას, თავის თავზე მუშაობას. მან შეიგრძნო, რომ უდრეკი ნებისყოფა ეჭივრებოდა, დიდი მზადება, დიდი გამოცდილება და დაკვირვება. მისი აქტიორული საწყისი ლადოს თამაშის ტექნიკის ათვისებაში გაიფურჩქნა.

პირველ ხანებში, მართლაც, ვასაძის თამაშში ლადოს გავლენას ვხედავთ. შემდეგ უცბად იზრდება ის და ჰპოულობს თავისი შემოქმედების ოქროს გასაღებს,—ას ეფუფლებს ცენას, ზღბა თავისთავადი. იშვიათი თვალი, აშვიათი მეხსიერება, მტკიცე ნებისყოფა და მკვეთრი ალლო,—აი რა ახასიათებს მის აქტიორულ ნიჭს. განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც დიდი ოსტატის მარჯანიშვილის ხელში მოხვდა და რუსთაველის თეატრში დამკვიდრდა, იგი მთლად გამოიცივალა. მისი თამაში გამსუბუქდა. მან მისცა თავის თამაშს საკუთარი გრაცია, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით. არა მარტო როლის გაგება და ათვისება, არამედ მთელი პიესის ანალიზი, ყველა მხრივ შესწავლა,—აი რა ახასიათებს მას. სცენაზე თავისუფლად თავის დაჭერა, სულიერ განცდათა რეალისტურ ტონებში გადმოცემა, აუჩქარებლივ, არჩვეულებრივი სიღინჯით,—აი რა თილისმით ხელმძღვანელობს იგი თამაშის დროს. ის თანაბარი სიძლიერით ვრევა დრამატიულ როლებსაც და კომიკურსაც. შემდეგში მაყურებლის თვალი ისე შეეჩვია მის თამაშს, რომ სრულიად არ ეუცნაურება, როდესაც მის მიერ შექმნილი მონუმენტებან გაღერიაში. გასეირნების დროს შეხედება



ისეთს კონტრასტებს, როგორცაა კრისპენი ბენავენტეს „ინტერესთა თამაში“ და ლენგო „ცხვრის წყაროში“, კლავდიუსი „ჰამლეტში“ და დარისპანი „შემოდგომის აზნაურებში“, ფრანც მორი „ყაჩაღებში“ და იაგო „ოტელოში“, ბერესტი „პლატონ კრეჩეტში“ და შმაგა „უღანაშაულო დამნაშავენი“.

ვასაძის თამაშში ჩვენ საქმე გვაქვს იშვიათ მოვლენასთან—ესაა ზომიერება, მხატვრული გემოვნების ფარგლების იშვიათი ცოდნა, რომ დრამა უბრალო პათეტიზმამდე არ დაეშვას, ხოლო კომედია — ადვირასხნილ ბუფონადამდე. როდესაც რუსთაველის თეატრი ფორმალიზმის გავლენას განიცდიდა და გაარეგნული რიტმისადმი გამოკიდებამ მთლად ჩაჰკლა ნამდვილი ეროვნული ფსიქოლოგია, ვასაძემ ენერგიული პროტესტი განაცხადა და თეატრი იხსნა შემოქმედებითა კატასტროფისაგან, თავისი თამაშით იგი ამტკიცებდა, რომ მსახიობი სცენის მანეკენი არაა, რომ მას უნდა აღლევებდეს შინაგანი წვა და, უწინარეს ყოვლისა, სიმართლე, ურომლისოდნე წარმოუდგენელია რომანტიკული „ხელოვნება“. ვინც ვასაძის შმაგა ნახა ოსტროვსკის „უღანაშაულო დამნაშავენი“ და გვეთანხმება, თუ რა მონუმენტური ფიგურა მოგვცა მან ამ საპყარი ადამიანისა თავისი უბაღლო თამაშით, განცდების ბუნებრივი გადმოცემით. ვასაძის შმაგა უჩვეულო გულუბრყვილო ბავშვია, დიდი ბავშვი, აბუჩად აგდებული, უმსგავსო ცხოვრების გერი, ბუნებით გულკეთილი, მაგრამ ცხოვრების ტლანქი ქუსლის ქვეშ მოქცეული და ვათელილი, ადამიანობა აყრილი, უპიროვნო პიროვნება, რომელიც უკვე აღარ ეკრძაღვის გაიმკერობას, ქურდობას, ყომარბაზობას. შმაგას როლში ვასაძე მარტოკა ნერვებია, იგი მუდამ თამაშობს, თამაშობს მაშინაც, როდესაც სიტყვა არა აქვს. მისი ერთი ადგილიდან მეორეზე გადასვლა, კვერთულების ხარბად ცოხნა, საყელის შესწორება, დაცხავებული ცილინდრის ილიაში ამოჩრა, ხან სავარძელში მედიდური

ჩაბრძანება და მუხლის მუხლზე შემოდგომა თითქოს ძველი დროის უღარდელი ბარონი ყოფილიყოს, პაპიროსის ნამწვავების ქურდულად აღება საფერფლიდან და იმავე დროს გამოუთქმელი მწუხარება, მეგობრის სევდის შეცნობა, მისი ლირიკული განწყობილება, სევდიანი ალერსი, ან და მგლური შეღმუვლება მთვარის მიმართ, როდესაც კუჭი შიმშილის გამო უჯანყდება, — აი გაცვრით ის მკვეთრი შტრიხები, რომლითაც მოხაზულია ვასაძის მიერ შექმნილი შმაგა! როდესაც ნუნამოვს სასოწარკვეთილება მოიცავს და საცაა თავი უნდა მოიკლას, ვასაძის შმაგას ხელოვნება და მასში ადამიანის გაღვიძება იშვიათის ოსტატობით ხდება, — ის წამით გაუღიმებს ძმობილს და ამ ღიმილით ჰკოცნის მის უძირო მწუხარებას. როდესაც ეს არ სჭრის, თითონაც სასოწარკვეთილებას ეძლევა და გამოსავალს ისევ სირაგხანაში ჰხედავს: ის მზადაა გაჰყიდოს უკანასკნელი ტანსახური, ოღონდ იხსნას მეგობარი განსაცდელსაგან. შმაგა ამ დროს მღერის, მღერის უჩვეულო ადამიანური გრძნობით, მღერის ისე, რომ გული საგულედან ამოგოვარდებათ. აი, მაშინ რწმუნდებით, რომ შმაგა თურმე მთლად არ ყოფილა გასრესილი, თურმე მის გულში დარჩენილა საკმაოდ ვრცელი კორდი თავისი ვარსკვლავა ყვავილებით, რომელთაც ამ სიმღერის დროს ასე უხვად ათოვებს მაყურებლებს. აი, ამიტომაც, რომ ვასაძის შმაგა ზიზღს კი არ გვკრით, როგორც ცხოვრების ნაძირალი, არამედ გათროლებით, გამალებით, აქ ხდება ის თეატრალური „გაწმენდა“, რასაც არისტოტელმა კათარზისი უწოდა.

სულ სხვა ტონები იპოვა ვასაძემ მუსიკალურ კომედიაში „შემოდგომის აზნაურები“. აქ მან აღადგინა ქართული კომიზმის ლაზათი, ვასო აბაშიძისა და ნატო გაბუნიაძე-გარლის თამაშის ლაზათი, ქართული სცენიურობის ტრადიცია და მისი მსუბუქი სტილი კომედის აღსახვის დროს, ვასაძის დარისპანი სამაგალითო ხორცშესხმულობა დავით და სერგო კლდიაშვილების მარი-

ლაინი ჰუმორისა. დარისპანის ვეება, რომ
სამი გასათხოვარი შვილი უზის, კაროენას
გათხოვების ებონა, კარიკარ წანწალი და სა-
სიძოს ძეგნა, — მეტად სადა გულუბრყვი-
ლობის კანვანა ამოქარგული. ვასაძის თა-
მაშით თქვენს წინ იშლება ხან ელეგაური
იდილია და მსუბუქი მელანქოლია, ხან იმე-
დის სხივის გამოქროლვა, რომ აგერ-აგერ
მის კაროენასაც ეღირსება გათხოვება, ხან
მძიმე ტრაგიზმი, რომ დარისპანს ეკლესია-
ში ჯვრის საწერად შეყვანილი კაროენა
ისევ გვირგვინ დაღეწილი შერჩება ხელში
და მზად უნდა აწანწალოს იგი სოფ-
ლადან სოფელს, თემიდან თემში ახალი სა-
სიძოს საპოვნელად. ვასაძის თამაშში გრა-
ციული კომიზმი ხშირად ტრაგიკომედიაში
გადადის; უკეთ: ყველა ეს უკვე კომედია
ეი არაა, არამედ ერთგვარი ტრაგიკომედი-
ური ფეერია, სინამდვილეც და ზღაპარიც,
ზღაპარიც და სინამდვილეც, უბუფოდ, უგ-
როტესკოდ.

განსაკუთრებით დიდებულად ასრულებს
ის იაგოს როლს, მისი იაგო მეტასმეტად
ადამიანური პიროვნებაა, კოხტა, მოხდენილი,
და არა იანუსის გაორებული, თუ გნებავთ,
გაათასებული სახის კაც-ემშაკი. შექსპირის
პოეტურ ჰემშარატებას ვასაძემ დაუპირის-
პირა აქტიორული თამაშის ჰემშარატება.
მისი თამაშის უმკნარ მომენტებში უსათუ-
ოდ დიდი ადგილი უკავია სცენას კიბროსზე.
მისი მოლხენა, მისა სიმღერები, ცეკვა და
ამ ცეკვის დროს კურტიზან ქალ ბიანკას
მივლება კასიოს მუხლზე, — გაფიქრები-
ნებთ, თითქოს საქმე მხოლოდ ბახუსსა და

კიპრიდასთან გქონდეთ, მაშინ როდესაც
მხიარულება ღრმად გაფიქრებულა გმრ-
რი სვლაა მორფატიური მოჭადრაკისა. და,
ბოლოს, როდესაც იაგო ხელოვნურად აყალ-
მაყალს შეპქმნის, როდესაც ოტელოს ძილს
დაუფრთხობს და საქარწინო ღამის ზეიმს
შემფოთების გახელებაზე გადააკვლევინებს,
როდესაც კასიოს საქვეყნოდ გაათახსირებს
და ოტელოს ხელით გაანადგურებს მას თა-
ნამდებობიდან გადაყენებით, — ვასაძის ია-
გო გამარჯვებას ზეიმობს და თავის შესანაშ-
ნავ მონოლოგს თავიდან ბოლომდე ისე აწა-
წილებს, ისეთი ოსტატობით ჩამარცვლას,
რომ მისი იაგო არა თუ გაშფოთებთ, არამედ
გხიბლავთ თავისი ავკაცობის ზედმიწევნით
განსახიერებით და თქვენც გამღერებთ თა-
ვისთან ერთად:

„ჯარის კაცეც ხომ კვდება,
სოფელს რას გამორჩება“!

ჩვენს ალტაცებას ვასაძისადმი უფრო ის
აძლიერებს, რომ ის ჯერ კიდევ ავკაცობის
ბერიოდშია და უკვე მოასწრო უდიდესი
ნდობის მოპოვება ხელისუფლებისა და ფარ-
თო საზოგადოების მხრივ. 1935 წლიდან,
რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელობის
შეცვლასთან დაკავშირებით, იგი დანიშნულ
იქნა თეატრის სამხატვრო ნაწილის ხელმძღ-
ვანელად და რეჟისორთა კოლეგიის თავ-
მჯდომარედ. ეს ნდობა მან გაანაღდა, რის
გამოც 1936 წელს დაჯილდოვებულ იქნა
შრომის წითელი დროშის ორდენით, ხოლო
1937 წელს — სსრ კავშირის სახ. არტისტად
იქნა აღიარებული და ამავე წელს აირჩიეს
საქ. სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად.



მორის კაველი

ტიციანო ვეჩელი*

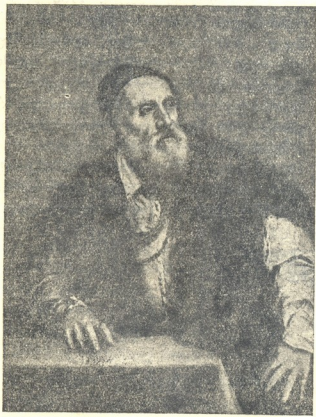
ცხოვრება და შემოქმედება

(ბაბრძღეშვილი).

ტიციანის დაწყებითი პერიოდის შედევრად ბორგეზის გალერეის „ციური და მიწიერი სიყვარული“ უნდა ჩაითვალოს, რომელიც გამოირჩევა თავისი იშვიათი სიმშვენიერით და არც რელიგიური ხასიათისაა. სურათის ზემო ნაწილი პეიზაჟს წარმოადგენს, რომლის მარცხენა მხარე გაშლილია და ოდნავ დაწეული. მარჯვენა კი შემადგენელი თითქმის ზღვის პირამდე. პეიზაჟის ამ ორ ნაწილს წყალით სავსე ანტიური სარკოფაგი აერთებს, რომელსაც პატარა ამური თავგამოდებით ამღვრევს. სარკოფაგის მოაჯირზე ორი მანდილოსანი ჩამომ-

ჯდარა. ერთი მათგანი ხელით მოაჯირს დაყრდნობია, მეორეს კი უჭირავს საკმეველი რომლის კვამლიც მორს ჰაერში იფანტება. ეს უკანასკნელი ჰარმონიული ტანის მოქნილობით გვაჯადოებს, მისი სხეულის ერთი ნაწილი მოხდენილად არის გახვეული წითელ ტალღოვან ქსოვილში. ნაზი და მშვენიერი ქალწული შუქის ბრწყინვალეობას შეუბურავს, მისი ოცნებით სავსე თვალები და ნახევრად ვაზობილი ტუჩები, ალბად სიყვარულს მოელიან. მეორე აბრეშუმის სამოსელში დარბაისელი მანდილოსანია, მისი მშვიდი სილამაზე ვარდივით გაშლილია. ქალს ხელში პატარა ყუთი უჭირავს, ამბობენ შიგ ბედნიერების საიდუმლოება ინახებაო. თუ პირველ მათგანი ოცნების მომხიბლველობას ვაუტაცნია, მეორე თავისი დაფიქრებული თვალებით, უმანკო და გაფურჩქნელი სილამაზით, უზომო სიმშვიდეს გამოხატავს მას, როგორ ჩანს ცხოვრების საიდუმლოება უკვე გამოუცვნია.

საინტერესოა, როცა მხატვარმა ეს ორი არსება, ცხოვრების ორი მომენტი, ეს ორი სხვადასხვა გრძნობა ერთმანეთს დაუპარდა-პირა, რის გამოხატვა მოიწადინა, სიმშვიდის თუ ვნებიანი ოცნების? დიდი ფიქრი არ არის საჭირო! დიდებულია ლატენესტრის აზრი ამის შესახებ: „ყველაფერი ეს ზაფხულის ღამის მშვენიერი სიზმარიაო“. ეს ორი ასე ჩინებულად დაპირისპირებული ფიგურა წააგავს ჰარმონიული ქვეყნის მელოდიას და უმშვენიერესი ბუნების ყვავილს. ტიციანმა ამ ხანებში სავსებით დაიუფლა ოსტატობა, მის მიერ გამოსახული ფორმები საკვირველებას წარმოადგენდა,



ტიციანი

ავტოპორტრეტი

მის ტონები არაჩვეულებრივ სიმსუბუქეს, სინაზეს და გამჭვირვალებას აღწევდნენ. მხატვარი თავიდანვე ცდილობდა ყოველგვარი გავლენებისაგან განთავისუფლებას, ფიქრობდა თავისი მუშაობის ხერხის გაღრმავებაზე, რის წყალობითაც მან განახორციელა დასახული იდეალები.

1508 წლიდან ტიციანი ცდილობს უფრო ღრმა შინაარსის ნაწარმოებები შექმნას და ფრესკებზეც მუშაობს. სწორედ ამ ხანებში ჯორჯონეს დაკისრეს ვერმანელების ახლად აშენებული სვაპრო პალატის მხატვრული შემოკობა. ამ ფრიად სერიოზული დავალების შესასრულებლად მან ტიციანი მოიწვია. მთავარი ფასადი მხოლოდ ამ ორმა მხატვარმა გააკეთა, მათ დაფარეს ის უამრავი დიდებული ფიგურებით. ეს მხატვრობა ფლორენციის და პადუის კომპოზიციის სრულ წინააღმდეგობას წარმოადგენდა. ნესტმა და ზღვის მარილებმა ეს ნამუშევრები სრულიად გაანადგურეს და მათგან მხოლოდ ოდნავი ნიშანი-ღა დარჩა. უეჭველად ამ ფრესკებმა მოუხვეჭეს ტიციანს დიდი სახელი და ის ჯორჯონეს სიმადლმდე აიყვანეს. ფლორენციის დიდმა გვარეულობამ ტიციანს თავისი წინაპრების პორტრეტები დაუკვეთა არსებული ბიუსტის და მედალიონების მიხედვით. ამათ რიცხვს ეკუთვნის მხატვრის მიერ დიდებულად გაკეთებული ნიკოლო მარჩილოს გამოსახულება.

ცნობილია, რომ რენესანსის მხატვრები სრულიად არ გაუბოდნენ ძველი სიუჟეტების გამეორებას, ამასადამაჟ, იმდროინდელი სიახლე არა შინაარსში, არამედ მხატვრულ ხერხში მდგომარეობდა. მაგალითად, ტიციანი არ იღებდა „მადონის“ მრავალნაირად გამეორებით, მათი სისადავე უზომოთ მომხიბლველია ამ მხატვრის საუცხოვო ფორმებში და ახალი რიტმის კოლორიტში. ვენეციის მუზეუმის „ქალწული ალუბალით“ ამ მანერის ჩინებული ნიმუშია. ქალწულის კეთილშობილი სიტურფით საგვსახე მტრედისფერ მანდილშია გავხუელი, მის მშვენიერ ტანს ლალისფერი ვულმობ-

დილი კაბა ჰმოსავს. კომპოზიციის ცენტრში მოქცეული მადონა მშვენიერადაა აღმართული ოქრომკერდით ნაკერ მუქ შვინდისფერ ფარდაზე; ბავშვი, რომელიც კოხტად და მედიდურათ მარჯვენა ხელში უჭირავს, მას მუქით ალუბალს აწვდის, აქვე მდგომი პატარა წმინდა იოანეც თავიგულს სთავაზობს. ქალის გარშემო წმინდანები დგანან; ერთი მათგანის თავსახვევი დიდებულია ლაქვარლოვან ცის ფონზე.

ამ სიუჟეტის უფრო სხვაგვარი, გაცილებით ცოცხალი და მდიდარი ტრაქტოვკა დრეზდენის მუზეუმში ინახება. მადონის ბრწყინვალე და მშვიდი, თეთრი მანდილით მოხვეული შუქმფინარი სახე, მეტისმეტად მშვენიერია ცეცხლისფერი ღრუბლით მოქედილ ცაზე; მის მუხლებზე მჯდომი ბავშვის ტანის ელვარებით გამოუქებულია მუქი ფარდის ნაოჭები და წმინდა იოანეს ბრინჯაოს ფიგურა. მარჯვნივ, ცის ლაქვარლებზე გამოკრთის დამნაზე დაყრდნობილი წმინდა პავლუს სილუეტი, არქიტექტურის ფონზე კი—ჩრდილში მყოფი მაგდალინა, და მის ახლოს წმინდა იერონიმე, რომელიც ჯვარცმას მისჩერებია. საერთოდ ანსამბლი თვალწარმტაცია.

ეს ნაწარმოები უფრო მეტი ღირსებითაა აღჭურვილი, ვიდრე ლუერისა და ვენეციის მუზეუმის ტილოები. მხოლოდ რაც შეეხება ფლორენციაში უფიცის გალერეის მადონას, ის შედარებით უფრო ღრმად არის ნაგრძნობი.

ამ სურათებში რელიგიური თემები გაჟღერითლია რეალური ცხოვრების ატმოსფეროთი. გამოსახულ პერსონაჟებს ჰეშმარითი სინათლის ნაკადი სიცოცხლესა და სითბოს ანიჭებს, ამიტომ ეკლექტიკური განწყობილება ნელდება და სუსტდება და წმინდანები უფრო რეალურ სახეებს იღებენ. აქ უკვე, პეიზაჟი აქსესუარის როლს არ ასრულებს, როგორც ეს ბელინის შემოქმედებაშია. აქ უკვე მხატვარი ფიქრობს საგანი შეარბილოს და შეამკოს ბუნების სერიოზულობით და ლირიზმით. ეს მხარე მეტად მნიშვნელოვანია



ხელოვნების ისტორიისათვის, რადგან აქედან გამოდინარეობს რთულ დამოკიდებულებათა შესწავლა. არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ტიცინას ამ საქმეში არ ჰყოლოდა წინამორბედი ჩრდილოეთის მხატვართა, მის თანამედროვეთა ან მასწავლებელთა შორის. თუ ტიცინანი ახალი პეიზაჟის შემქმნელია, ეს იმიტომ, რომ არავის მასზე ადრე არ შეუხედავს პეიზაჟისათვის უფრო დიდის სიყვარულით, და არც არავის მასზე ძლიერად, ღრმად და ნაზად არ გადაუტანია ტილოზე ბუნების ფორმები დამახასიათებელი თვისებებით და გარემოცვით.

არც ერთ მხატვარს ტიცინანზე ადრე და ასეთი სიძლიერით არ უგრძნებია ცნა და ღრუბლების არსებობა, სინათლისა და ჩრდილების საიდუმლოება, საერთოდ ამ დიდი ორგანიზმის მთლიანობა.

მხატვარმა მთელი თავისი ახალგაზრდობა ბუნების წიაღში გაატარა, ამიტომაც ის ბუნების ფორმების მუსაიდუმლოე ვახდა. პატარა მთიელი, უცხო და ხელუხლებელ ბუნებაში გაიზარდა, რომელიც სულ მუდამ ძულევებად მას თავისი უცხო სილამაზით. მხატვრის მიერ დატვირთული ნახატების უმრავლესობა პეიზაჟებს შეადგენს, რაც გრავირებებშიც არის მოცემული. ეს სამუშაოებო შესაძლებლად ხდიან მივიღოთ წარმოდგენა იმაზე, თუ რამდენად მდიდარი გრძობების და დიდი ფანტაზიის პატრონი ყოფილა მხატვარი. აღრიატიკისა და ალპებს შორის მდებარეობდა ის მხარე, სადაც გაიშალა მისი ცხოვრება. მხატვარი მომეტებულის სიყვარულით აღნიშნავს ამ მშვენიერი ქვეყნის პეიზაჟის ზოგ-ზოგ ნაწილებს: უცნაურად დაკლანჯილ ციცაბო მთებს, უღრან ტყეს, რომლის მცენარეები საკვირველნი იყვნენ თავისი დიდებულებით და უცნაურობით, და ამავე დროს უაღრესად ნაზიც. ამ მცენარეთა გრძელი ხლართები ზღვის ჰორიზონტზე გვგონებოდათ, გადაწეული. ის აღნიშნავს აგრეთვე ფერადოვან მინდვრებს, ტყეში ახლად გაჭრილ გზის საიდუმლოებას ამპარტავან, მუნის ფოთლებივით დატენილ

ტყის პირს, მშვიდ და გამჭვირვალე გაქანებულ მდინარის ლაპლასს, ციხესა და პრალებში მალლად ციხესავით ჩაქეტილ ვილას და მიწასთან გასწორებულ მიმალულ ქობს. მხატვარი გამოიჩინევა სისადავით და იშვიათი გულკეთილობით. ის ბუნების ასეთ ასპექტს მითოლოგიურ და ქრისტიანულ სცენებს უმატებს. მისი თვლით კარგად გაიწვრთნა ვენეციის ნოტო ატმოსფეროში, იმ ზღვათა სამეფოში, სადაც წყალი ღილისფრად ციალებდა მარმარილოთა შორის. მხატვარი მუდამ ზღვებსა და მთებს შორის იმყოფებოდა, რომელთა ჰორიზონტი თვალ უწევდენი იყო და რომლებიც დასერილი არიან ანტელაოს მოლურჯო დაკლანჯილი ველებით. ინგლისელი ნატურალისტი ჟილიბერი ადვილად იპოვიდა ამ პეიზაჟების განსახიერებას ტიცინანის მშვენიერ ნახატებში, რომლებიც შემდეგ ტილოზე გადადიოდნენ.

ტიცინანი უზომოდ მომხიბლველია, როცა მისი პერსონაჟები ბუნების გარემოცვაში რჩებიან. ნაციონალური გალერეის ტილო ცხადპყფოს პარმონიული და მშვენიერ პეიზაჟის დამოკიდებულებას ფიგურებთან და იმ მომხიბლველობას, რომელსაც ცისა და ფოთლების სიმშვენიერე ქრისტიანულ იდილიას ანიჭებდა.

გაზონის ბორცვზე მჯდომ მადონას პატარა წმინდა იოანე ყვავილების თაიგულს აწვდის; ქალი კალთაში მჯდომ ბავშვს მისჩერებია, რომელსაც პატრიციულ კოსტუმში გამოწყობილი წმინდა ეკატერინე ეალერსება. ტყის მუქი ზოლი, რომელიც ჰორიზონტს საზღვრავს, მარჯვნივ ეშვება დამთის, მწვერვალს უერთდება, ცის ქვეშ გაშლილა ნაზი ველები ჰკვეთენ იმ ელვარებას, რომელშიც ანგელოზები დაფრინავენ. ეს ნაწარმოები დაჭრილობებულა იშვიათი გრაციით და სიმშვენიით.

1506 წელს დიურერი ვენეციაში ჩავიდა, მისმა ორიგინალობამ ყველა მხატვრის ყურადღება მიიზიდა. თუ ის აღტაცებული დარჩა მოხუც ბელინის ტალანტით, სამაგიეროთ მან თავისი კონცეპციის სიღრმით,

სულის სხდიადით, ენერჯითა და მოთავე-
ბული ოსტატობით დიდი შთაბეჭდილება
მოახდინა ვენეციელებზე. ტიციანსაც ერგო
ბედნიერება ამ გერმანელ ოსტატს ვაცნო-
ბოდა, შეიძლება დიუერის დიდი და ძლი-
ერი შთაგონების სახსოვარი იყოს ისეთი-
მშვენიერი ნაწარმოები, როგორც „ქრისტე
და ფარისეველი“.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს
დიუერის სულის სიღრმემ დაიუფლა ტი-
ციანის გრძობები, ამ ორი დიდი სულის
შეერთებას მძლავრ სინთეზს იძლევიან ფვექ-
ტების კონცენტრაცია, ხასიათის ინტენსი-
ვობა, მხატვრული კონტრასტები, მასალის
გამოსახვა და ანალიზის სიმახვილე. ამ სუ-
რათში ქრისტეს სახე გაბრწყინებულია ზე-
დამიანური სიმშვენიერით. მისი კეთილშო-
ბილი და სპეტაკი ფიზიონომია, თავისუფა-
ლი და გულწრფელი მოძრაობა მისი ხელა-
სა, რომელშიაც კეისრის გამოსახულება უჭ-

ირავს, დიდებულად არის დაპირისპირებუ-
ლი მეორე ფიგურის ყვეთელ სახესაც. ცხიერ
გამომეტყველებასა და ფარისეველურ ქცე-
ვასთან. ძნელია უკეთ გადმოიცეს ორი სხვა-
დასხვა ადამიანის მორალი, საკვირველია,
რომ ამ უზომო ლაკონიურობაში არ არის
დავიწყებული არც ერთი დეტალი და იშვი-
ათის ელასტურობით არის გაკეთებული ეს
ორი სახე. ტიციანი დიდი დიაბაზონის ადამი-
ანი იყო. გარდა ამისა, ის გაბედულად ებრ-
ძოდა მხატვარ—გრაფიორებს რომლებსაც მა-
ლე გაუთანასწორდა როგორც ძლიერებით,
ისე მორალის სიღრმით.

1511 წელს ტიციანი პადუაში გაიწვიეს
სან-ანტუანის თანამომეებმა სკუოლა დელ
კარმინის და სკუოლა დელ სანტოს მოსახა-
ტავად. ამ საქმეში მან პადუელი მხატვარი
კამპანოლა დაიხმარა. სკუოლა დელ კარმი-
ნისათვის გაკეთებული ქალწულის ისტორია
—„ოთავიმეს და ანას შეხვედრა ოქროს კა-



ტიციანი

ოთავიმეს და ანას შეხვედრა

რებში ერთ ფრესკას წარმოდგენს, ტიცია-
ნის ხელით გაკეთებულს. ტიციაწმა ძვე-
ლი ეპარის ტრანსფორმაცია და გადახალი-
სება ცხოველი კოლორიტით და ბუნების
შეგრძნობით მოახდინა, მაშინ როდესაც
ციოტოსა და მისი სკოლის მთავარი პრინ-
ციპი იყო მეტყველი პერსონაჟები, ბარელი-
ეფის მსგავსი რელიეფური ფიგურები ღია,
ერთფეროვან ცის ფონზე, რომლებიც უფრო
თხრობითი და დიდაქტიური ხასიათისა იყ-
ვნენ. ტიციაწმა უქჩრდილების სიღრმე, მო-
ქნილობა და ცხოვრებას მრავალფეროვნება
კედლის მხატვრობაშიც შეიტანა, რასაც
ქანდაკებისათვის დამახასიათებელი თვისებე-
ბი და დრამატიზმი დაუმატა; ამ გზით თავი-
სი ფრესკები ლირიული და ფერწერული გა-
ხადა. სკუოლა დელ სანტო ამ თვალწარმატა-
ცი ოსტატობის მშვენიერი ნიმუშია. აქ, ტიციაწ
იშვიათი გულბრწყვილობით გვიამბობს ამ
საკვირველებზე, რომელსაც პაღუაში წმინ-
დანთა ამბავს უწოდებენ. ძველი წარმოსად-
გენია ამ ლეგენდარულ მოთხრობაზე უფრო
მგრძნობიარე და გრაციოზული რამ, სადაც
საოცრება სინამდვილეს ასე ჰგავდეს. ბავ-
შვი, წმინდანს დედის პატიებას სთხოვს,
რომელსაც შეცდომით ღალატი დასწამეს.
წმინდანმა განკურნა ჰაბუკი, რომელსაც
შემთხვევით დედა შემოაკვდა და მან თავი-
სი თავის დასასჯელად ფეხის მოჭრა განიზ-
რახა. ეს უკანასკნელი სცენა მშვენიერი პე-
იზაჟით არის შემკული. მარცხნივ ტყით შე-
ფენილი ფერდობია, მაღალი კოშკით, ცოტა
მოშორებით საფუძვლიანი და მჭიდრო ქვის
კედელი, უკანა პლანზე კი ტალღოვანი
მწვერვალი მოსჩანს. მარჯვნივ მიწა, რომე-
ლიც დიდი ველებისაგან ეშვება, შემდეგ
ზღვის მუქ ზოლს უერთდება და ჰორიზონტს
საზღვრავს; მთის ძირთან ცა სრულიად
ღიაა და დიდი ღრუბლებით არის დასერი-
ლი. პირველ პლანზე გულწასული ჰაბუკია,
რომელსაც თავი ქალის კალთაში უდევს,
და მის სახეს ფერის ნატამალი აღარ გაჩ-
ნია, სასომიხდილ დედა—მისი, პირიანხო-

ბილი ევედრება წმინდანს, რომელიც ამგე-
დებს გააფთრებულ ქალს. კიდევ სხვა მძინ-
სონაჟებიც არის ამ კრებულის ~~გარშემო~~
დიდებულ მოსასხამში მახლობელი კოშკის
პატრონი თავისი მხედარით; ერთი ჩაფსკ-
ვანილი გულხის დედაკაცი ცოცხალი და და-
მაჯერებელი ქრტიკულაციით აცხადებს,
რომ მომხდარი ფაქტი მშვიდობიანად ჩაიფ-
ლის. აქ მშვენიერად არის აღებული ბუნე-
ბა თავისი მომხმდლებელი უშუალოდ. ეს
გახლავთ უქჩრდილების უმაღლესი რიტმის
ხელოვნება.

მესამე ფრესკა შემდეგი სიუჟეტისაა:
წმინდა ანტონი მკვლელის თხოვნით სიცო-
ცხლეს უბრუნებს ერთ ქალს, რომელიც
ეკვიან ქმარს შემოაკვდა. ტიციაწ ამ ნა-
მუშევრებში ხშირად არქაულ მომენტებს
მიმართავს, მაგრამ მისმა მახვილმა და მოქ-
ნილმა ჰქუამ ტრაგიკული თემები ფერწერუ-
ლად ამეტყველა.

ეს ფრესკები მხატვრის შემოქმედებაში,
უკვე მის სიმწიფეს მოწმობენ, რასაკვირ-
ველია მხოლოდ იქამდე, სანამ ის რომაული
ხელოვნების გავლენის ქვეშ მოექცეოდა,
რაც საკმარისი სიძლიერით განიცადა ამ გე-
ნეციურმა გენიამ.

ლეგენდა „სარწმუნოების ტრიუმფი“,
რომელიც ტიციაწმა პაღუაში თავისი ატე-
ლიეს კედლებზე გამოხატა, რამდენიმე
ფრესკის სახითაა წარმოდგენილი. მსგავსი
ნაწარმოები მისთვის სრულიად მოულოდნე-
ლია. არსებობს აზრი, რომ მასზე გავლენა
იქონია მანტენიას „კეისრის ტრიუმფმა“
შემდეგი პირებისაგან შემდგარ ამალით:
აბამ და ევა, მღვდლები, ეპისკოპოზი და
წმინდანები, რომლებიც მიმავალ ქრისტეს
მიჰყვებიან.

ეს ნამუშევარი და „სოლომონის სამსჯე-
როს“ ფრესკა ტიციაწმა ვინენსში გააკეთა.
ამ სამუშაოებმა მხატვარი ვენეციას 1512
წლის იანვრამდე მოაცილეს. სამშობლოში
დაბრუნებისას მან სანტო სპირიტოს ანუ
იზოლას ეკლესიისათვის ერთი ფრიალ მნიშ-
ვნელოვანი ტილო შექმნა. ამ ხანებში ვენე-

ცბა გერმანიასთან და საფრანგეთთან დიდობის შემდეგ ისვენებდა და იმაზე ფიქრობდა, თუ როგორ გადაეხადა პატივი წმინდა მარკისათვის. აქ ტიცინანმა უკვე უარი განაცხადა საკურთხევისათვის სურათების დახატვაზე. არქიტექტურული პრინციპი მან ფერწერის პრინციპით შესცვალა. არ შეიძლება ითქვას, რომ ის თავის პირველ ცდებში წარმატებით სწყვეტდეს ამ პრობლემას.

მხატვარი უკვე ოცდახუთმეტი წლის ხდებოდა, ესლა მისი ტალანტიც კარგად მომწიფებულია. ჩვენ იმ პერიოდში გადავიდვართ, როცა ტიცინანმა დიდი და მონუმენტური ნაწარმოებები მოგვცა. ჯორჯონე 1510 წელს გარდაიცვალა. თავისი შეუთავებელი სურათების დამთავრება მან თავის მეგობარსა და მოქიშპე ტიცინანს მიანდო. ჯიოვანი ბელინი შედარებით უფრო ღრმა მოხუცებული იყო, მაგრამ ოდნავადაც არ დაუკარგავს აქტივობა, ცდილობდა შეენარჩუნებია დიდი უფლებები და მთავარი მხატვრის უპირატესობანი. 1513 წელს, როცა ლეონ X-მ პაპის ტახტი მიიღო, ტიცინანს ბრწყინვალე პირობები შესთავაზა და მისი რომში გადასახლება განიზრახა, მაგრამ ვენეციის დატოვებაზე ტიცინანმა უარი განაცხადა. მან კარგად იცოდა, რომ ასეთი ერთგულება შეიძლება ანაზღაურებულიყო. ამ მიზნით, მის პაპის წინადადების ტექსტი და თავისი პასუხი საკუთარი განცხადებით უმაღლეს საბჭოში შეაქვს, საიდანაც ითხოვს ორი თანაშემწის შესანახავად და საკუთარი ხარჯებისათვის საჭირო თანხებს. ვარდა ამისა, ითხოვდა ფონდაკო დეი ტედეჩის მთავარ მხატვრობას, რომელსაც კარგი ხელფასი ექნებოდა, როგორც სამთავროს უფროს მხატვარს „უფრო მეტს სახელისთვის ვმუშაობ, ვიდრე ფულისათვის ამბობდა ტიცინანი. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, უმაღლესი საბჭოს დარბაზის მონატვაში მონაწილეობა ბედნიერებად მიაჩნდა. ამ მიზნისათვის ტიცინანმა დიდი ბატალური სურათი გააკეთა, რაც მასზე აღრე არავის უსინჯავს. დიდი დროის განვლის გამო შეუძლებელი გახდა თვალ-

ყური გვედევნებინა უმაღლეს საბჭოში შეტანილ მისი განცხადებისთვის, რომელიც თავდაპირველად ძალიან თავაზიანად იქნა მიღებული, ხოლო შემდეგ უარყოფილი, რაშიც ბელინისაც მიუძღოდა ბრალი. რომ ეს ასე იყო, ამას შემდეგი ფაქტი მოწმობს: გარდაიცვალა თუ არა ბელინი, ტიცინანი მისთვის სასურველ თანამდებობაზე დაინიშნა. თავდაპირველად დიდის ხალისით მუშაობდა, ბევრ სურათებს გაუკეთა რესტავრაცია, მხოლოდ მუშაობის ეს ცეცხლი მალე განელდა. ოცი წლის მანძილზე დიდი მუქარა და ვედრება იყო საჭირო „კალორის ბრძოლის დასამთავრებლად რომელიც 1577 წელს, ხანძრის დროს სხვა შედეგებთან ერთად დაიღუპა.

აქედან დაწყებული, სამუშაოები სწრაფად მიჰყვა ერთი-მეორეს. ვენეციის მუზეუმის „ღვთის მშობელი“ 1515 წელს ეკუთვნის. მაგრამ მხატვრის ნაზი და პოეტური ვნება მაინც ვერ ამოსწურა ამ ინტენსიურმა მუშაობამ. ამავე პერიოდს ეკუთვნის ორი მომხიბლველი ელგეია, ერთი საერო და მეორე საეკლესიო ხასიათის: ნაციონალური გალერეის „არ მახლო ხელი“ და ელესმერის კოლეჯიციდან „ცხოვრების სამი ასაკი“. ორივე შემკულია საუცხოვო პეიზაჟით. დილის კვამლიანი ზეცის ბრწყინვალეობით შებურვილ მინდორზე გასხვივსებული და ფერმკრთალი ქრისტე მოსჩანს, ტიტველ ტანზე ნახევრად ჩამოვარდნილი წამოსასხაში ახვევია და ხელში ორთავიანი ჯოხი უჭირავს. ის ნაზად იშორებს მუხლებზე დავარდნილ ცოდვილ ქალს, რომელიც ხელაყრობილი და სინარულით მისჩერებია.

სურათში „ცხოვრება სამ ასაკში“—ბუნება დიდ როლს თამაშობს. ღრუბლებით მოფენილ და შუქით გაკვეთილ ცის ქვეშ გაფენილია ზეებით დაფარული და თანდათანობით დაშვებული ველები, მარცხნივ დგანან მშვენიერი დაფიქსი და ქერა კლოე; მარჯვნივ ბალახებში ორ პატარა ბავშვს სძინავს; მესამე, პატარა ცბიერი ამური, ორ მავალ წმინდანს მისდევს, ცოტა ქვემოთ,

მწვანე ველზე თავთეთრა მოხუცი ზის, მო-
შორებით მწყემსია და ფარა, რომელიც გა-
მალებით სძოვს ბალახს. ამ შფოთვარე და
ნაზ ატმოსფეროს წარსულის მელანქოლია
ურევია.

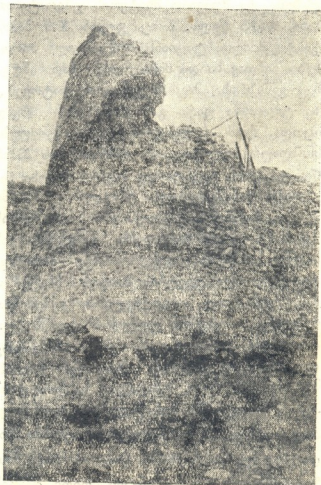
1516 წელს ტიციანს ფრარის ეკლესიის
საკურთხევლისათვის დიდი სურათი დაუ-
კვეთეს, რომელსაც ორი წელი მოუნდა. ეს
უზარმაზარი კომპოზიცია მის კლასიკურ
შედევრთა რიცხვს ეკუთვნის, მაშინ როდესაც
ის არც ძალიან პიკანტურია და არც ძალიან
ლამაზი. აქ უწინარეს ყოვლისა მხატვარი ცდი-
ლობს თავისი ოსტატობა დაგვანახვოს, და თან
ბუნებრივ ნიჰს, აზროვნების სიღრმეს და სტი-
ლის საკვირველ ზომიერებას გვიჩვენებს.
ტიციანს რომაული სკოლის გავლენა ფორ-

მების გრანდიოზულობაში და მასების ვარჯ
განლაგებაში ეტყობოდა. ამ სურათში მისი
პერსონაჟები ნატურალურ ზომაზე ბევრად
დიდია, მოძრაობენ სრულიად თავისუფლად
და გატაცებული არიან დიდი ლირიზმით.
ქვემოთ, მუქ ფერებში მოცემულ მასას დას-
ცილებია რამდენიმე მოციქული, რომლებიც
საფლავის ირგვლივ დგანან; პორიზონტის
ქვეშ მოსჩანს მუქ და მძლავრ ტონებში
მოცემული, ცოცხლად მოლაპარაკე სილუე-
ტების კრებული. ყველანი დარდიანად და
ხელაპყრობილი მისჩერებიან ანგელოზებით
გარშემორტყმულ ღვთისმშობელს, რომელიც
სამოთხის ბრწყინვალეობაში მიიჩქარის, სა-
დაც მას მამა ღვთისა ეპატიეება.

თარგმანი ფრანგულიდან ნ. ვუდიაშვილისა



გორის ციხის დასავლეთი მხარე
ფოტო გილგენდორფისა



გორის ციხის სამხრეთი ფასადის კოშკი
ფოტო გილგენდორფისა

იზა ზარალიშვილი
(რესპ. დამს. არტისტი)

ქუთაისის თეატრი

(60 წლის თავისათვის)

წელს უსრულდება 60 წელი ქუთაისის სახელმწიფო თეატრს (ყოფილი ხარაზიშვილების), სადაც გაუმართავთ პირველი ქართული წარმოდგენა.

1880 წლის 21 თებერვალს (ძვ. სტილით) წარმოდგენიათ ზურაბ ანტონოვის პიესა: „მზის დაბნელება საქართველოში“. ამ თეატრის შენობის შესახებ გაზეთმა „დროებაში“ წინასწარ მოათავსა შემდეგი ცნობა:

„წლებანდელი წელიწადი არ ხუმრობს, ეს ნაკიანი 1880 წელი ჭერჭერობით ბევრს სასიამო რამეებს გვიქადის. ჭერ სკოლა

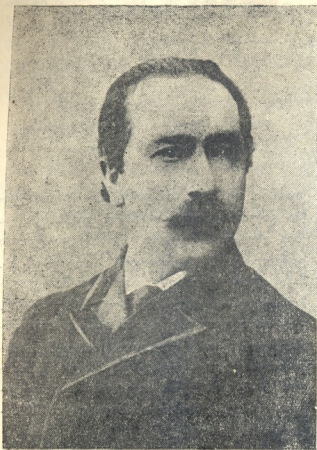
გაიხსნა. ამ თვის თხუთმეტსაც ერთი უცხო ვალამაზებული თეატრი გაიხსნება და შიგ ახლად შემდგარი ქართული ტრუპა გვიგალობებს განთიადის ფსალმუნებს. მართალია, ტრუპაში მაინც-ღა-მაინც გამოცდილები, გავარჯიშებული არ გვეყვანან, მაგრამ იმედია ესენიც იმ გზას დაადგებიან, ეგრე წაღმართად დაატრიალებენ თავიანთ მოვალეობის საქმეს, როგორც თბილისის ტრუპამ ქნა. თუ კი, რასაკვირველია, საზოგადოებამ ამაშიდ დიდი მონაწილეობა მიიღო“.



აკაკი ვერეთელი
ქუთაისში დადგა მეორე წარმოდგენა 1872 წელს



ვასო აბაშიძე
ქუთაისში პირველად გამოვიდა სცენაზე 1875 წ.



კოტე მესხი

ქუთაისის მუდმივი პროფესიულ დასის ორგანიზატორი

ჩენი მკითხველისათვის ინტერესს მოკლებული არ იქნება ზოგიერთი ცნობა ქუთაისის თეატრის შენობის აგების შესახებ. ის ადგილი, სადაც ამჟამად თეატრის შენობაა აგებული, გასული საუკუნის 80-იან წლებამდე სანაგვეთ ყოფილა გამოყენებული. ახლო-მახლო მცხოვრებნი აქ ნაგავს ჰყრიდნენ თურმე. ქუთაისში იმ დროს ცნობილ ვაჭრებს ძმებს ხარაზიშვილებს განუზრახავთ შემოსავლის ახალი წყაროს გაჩენა, რადგან იმ წანებში ქუთაისში არ ყოფილა სპეციალური დარბაზი, სადაც შესაძლებელი ყოფილიყო წარმოდგენის ან სხვა სანახაობათა გამართვა.

ყოფილა მხოლოდ ტომსონის ცირკი—სამხეცე, რომელიც ერთნელ წარმოდგენისათვისაც გამოუყენებია თბილისის მოგზაური დასს. ქუთაისს რომ თეატრის შენობა სჭირ-

დებოდა, ამ მდგომარეობას ძმ. ხარაზიშვილებმა კარგად აუღეს ალლო და გადასწყვეტეს თეატრის შენობის აგება შემოხსენებულ ადგილას—ყოფილ გიმნაზიის ქუჩაზე (ამჟამად რ. ლუქსემბურგის ქუჩა). ამ მიზნით ძმ. ხარაზიშვილებს ქალაქის თვითმართველობაში შეუტანიით განცხადება ნებართვის მისაღებად, რათა აღნიშნულ თავისუფალ მიწის ნაკვეთზე აეგოთ შენობა თეატრისათვის.

ამ განცხადების შედეგად არსებობს ქალაქის მმართველობის მიერ გამოტანილი შემდეგი დადგენილება: „კონსტანტინე სტეფანეს-ძე ხარაზოვს მიეცეს ქალაქის თვითმართველობისაგან, გიმნაზიის ქუჩაზე 4 წლის იჯარით ცარიელი მიწა თეატრის შენობისათვის ზომით 16 საეენი სიგრძით და 9 საეენი სიგანით, სულ 144 კვადრატული საეენი, მიწის ქირის გადახდით წელიწადში 100 მანეთი, ორი წლის ქირის 200 მანეთის წინასწარ შეტანით. თეატრის შენობა დათმობილ უნდა იქნას ქართული წარმოდგენებისათვის ლამეში 30 მანეთის საფასურით. 1879 წელი, აგვისტოს 30 დღესა; ქუთაისის ქალაქის მოურავი ლუკა ასათიანი.“*)

დადგენილების შემდეგ, ხარაზიშვილები შეუდგნენ თეატრის შენობის აგებას. 1880 წლის პირველი იანვრისათვის თეატრის შენობა გარედან უკვე მოთავებული იყო, მაგრამ ეს შენობა მოითხოვდა კიდევ დიდ ხარჯებს, რომ შიგნით მოეწყოთ სცენა და სხვა.

ამისათვის ძმ. ხარაზიშვილებმა განცხადება შეიტანეს, რათა ქალაქის მმართველობას 4 წლიანი იჯარა 15 წლით შეეცვალა, წინააღმდეგ შემთხვევაში ხარაზიშვილებმა ითხოვეს. ქალაქს შეესყიდნა უკვე გამზადებული შენობა. იჯარის ვადის გაგრძელებაზე და თეატრის შესყიდვაზე ქალაქმა უარი განაცხადა და ხარაზიშვილებს მოსთხოვა პირობისამებრ მოეთავებინათ თეატრის შიგნით მოწყობა.

ხარაზიშვილებმაც დიდი გაჭირვებით მოაწყეს საცოლადეი სცენა, რომელსაც არავითა-

*) იხ. ქუთაისის საისტორიო არქივი № 332, ქ. თ. ფ



კირილე ლორთქიფანიძე

ქუთაისის ძველი თეატრის ერთერთი ორგანიზატორი მოწყობილობა არ ჰქონდა, შიგნით თეატრის კედლებიც კი შეუღლსავი იყო.

პარტერს თავზე პატარა ქანდარა ჰქონდა და სცენის მარჯვნივ და მარცხნივ ორი ლოჯა იყო; ისინი უბრალო ხის მოაჯირით იყო შემოფარგლული. სახურავიც ძველი თუნუქით იყო დახურული, რის გამოც ახალ შენობაში უკვე წვიმა ჩამოდიოდა და ხშირად მაყურებელნი ქოლგებით ისხდნენ დარბაზში და ისე უსმენდნენ წარმოდგენას. თუმცა გარეგნულად იმ დროისათვის შენობა რიგიანად გამოიყურებოდა, მაგრამ ხარაზიშვილებს ფულები სჭირდებოდათ და დაიწყეს თეატრის ექსპლორაცია ისე, რომ ის შიგნით არ მოუწყვიათ.

ამრიგად, თეატრის შენობა 1880 წლის თებერვლისათვის ასე თუ ისე დაამთავრეს. ამ ფაქტს უდიდესი სიხარულით შეხვდა ქართველი საზოგადოების მოწინავე შეგნებული ნაწილი. ამრიგად, პირველი ქართული წარმოდგენა მმ. ხარაზიშვილების თეატ-

რში (ამჟამად სახელმწიფო თეატრი) გაიმართა 1880 წელს 21 თებერვალს (დგასტრუქციული მხარისთვის).

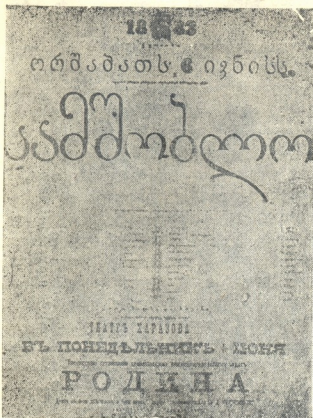
პირველ წარმოდგენის შესახებ შემდეგს კვითხულობთ გაზ. „დროება“-ში.

„ქუთაისიდან გვწერენ, რომ უფ. კ. ხარაზოვისაგან აშენებულს ახალ თეატრში ამ თვის 21 ყოფილა პირველი ქართული წარმოდგენა იქაურის სამუდამო ტრუბისა. უთამაშონიათ „მზის დაბნელება“. თეატრი საესე ყოფილა მაყურებლებით და შემოსავალიც ორმოცდათხუთმეტ თუმნამდე ჰქონიათ. უჩივიან მხოლოდ, რომ წარმოდგენის დროს წესიერება არ ყოფილა“.

დასი კარგად და ნაყოფიერად მუშაობდა, მაგრამ მას ხელისშემშლელ გარემოებად ევლინებოდა ერთის მხრივ იმდროინდელი ქართველი საზოგადოების გულგრილი დამოკიდებულება ქართული წარმოდგენებისადმი და მეორეს მხრივ—ვაჰარ ხარაზიშვილების უდიერი მოპყრობა ქართული სცენის



ფერო კლდიაშვილისა ქუთაისის ძველი თეატრის ერთერთი ორგანიზატორი და ნიჭიერი მსახიობი.



ვარულთა საზოგადოების“ განცხადება, რომელიც მიაერთებს ქალაქის მმართველობას 1883 წლის 13 მაისს. ეს განცხადება მეტად ვრცელია და მოვიყვანთ მხოლოდ რამდენიმე სტრიქონს:

„...რომ არ ვილაპარაკოთ სხვა უხერხულობასა და შევიწროვებაზე, რომელსაც წამდაუწუმ განვიციდით ბატონ ხარაზოვისაგან 4 წლის განმავლობაში თითქმის ყველანი, გარდა ზოგიერთი ჩამოსული ფოკუსნიკებისა... ბატონი ხარაზოვი ქართული დრამისაგან ლებულობს უზომო ქირას და განსაკუთრებით ავიწროებს მას.“

ბევრი ფაქტის მოყვანა შეიძლებოდა იმის ნათელსაყოფად, თუ რა მიმე და აუტანელი იყო საერთოდ ქართული კულტურისა და კერძოდ ქართული თეატრის მუშაკთა ცხოვრებისა და შრომის პირობები მეფის ხელისუფლების დროს, მაგრამ ამ ჯერად ესეც საკმაოა. სამუდამოდ ჩაბარდა წარსულს ჩვენი ხელოვნების დამამკირებელი პირობები, ქართველი მსახიობის უუფლებობა და სიღატაკე.

დღევანდელი ჩვენი საბჭოთა თეატრის მკურნებელი სულ სხვა ინტერესითა და გულისყურით ებყრობა ჩვენი თეატრის მუშაობას. ამას მოწმობს ის ფაქტი, რომ მხოლოდ ერთი სეზონის განმავლობაში 86.292 მშრომელმა ინახულა ქუთაისის თეატრის დადგმები.

თუ რევოლუციამდე, მეფისა და მენშევიკების სისხლიანი ბატონობის წლებში, სავალალო იყო ქართული თეატრალური ხელოვნების, მისი მუშაკის მდგომარეობა, ჩვენს საბჭოთა თეატრს, მტკიცე ბაზის მქონეს, მხოლოდ ერთი საზრუნავი აქვს — შექმნას მაღალი ხარისხის მხატვრული პროდუქცია, იმუშაოს იმგვარად, რომ შესძლოს ღირსეულად ატაროს დიდი სტალინის ეპოქის შემოქმედებითი კოლექტივის მაღალი სახელი.

მუშაკებსადმი. ეს მოვლენა ნათლად არც დადასტურებული ორ დოკუმენტში. ვაზ. „დროების“ № 103-ში ვკითხულობთ:

„ქართულ წარმოდგენებს არ ესწრებიან ის პირებიც კი, რომლებიც ბევრს ლაპარაკობენ თეატრის სარგებლობის შესახებ. 11 მაისს ქუთაისის თეატრში მიდიოდა „სკაპენის ოინები“ და „ბიძიასთან გამოხუმრება“. ჩვეულებრივთ თეატრში ხალხი ცოტა იყო. ანტრაქტებში გამოდიოდა კ. მესხი და ამბობდა სცენებს. ერთერთ ანტრაქტში მან მოხდენილად გადაჰკრა ქუთაისელებს:

- ერთხელ ქუთაისელს ჰკითხეს:
- თეატრში თუ იყავით?
- როგორ არა, სამჯერ ვიყავი, მაგრამ შინ არ დამიხვდაო.“

ძმ. ხარაზიშვილების ვაჭრულ პოლიტიკას ნათლად მოწმობს „ქართული თეატრის მოყ-





აკაკი ბელიაშვილი

გორის თეატრის გაცხადება

„გადასასმელზე“ პიესა 4 მოქ. და 14 სურათად ი. გეგეანიშვილისა

ამ პიესით გაიხსნა სეზონი გორის ახლად აგებულ თეატრში 30 იანვარს.

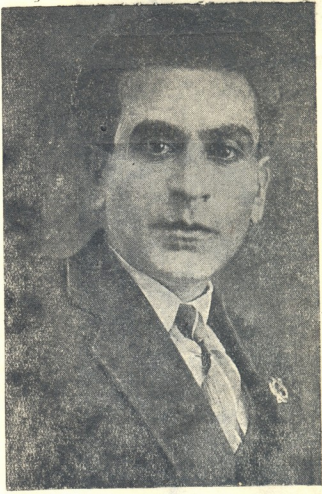
ჩვენი ცნობილი დრამატურგის ეს უკანასკნელი ნაწარმოები ასახავს ცხრაასწლეულის წლების პერიოდს (1903-6 წლებს), როდესაც ამიერკავკასიაში მოღვაწეობდა რევოლუციის უბაღლო გენიოსი კობა ჯულაშვილი.

თავისი ფორმით და დრამატურგიული კომპოზიციით ეს პიესა წააგავს ორდენოსანი დრამატურგის შ. დადიანის პიესას „ნაპერწყლიდან“. ავტორს მხოლოდ მოქმედების ფონად აუღია აღმოსავლეთ საქართველო.

ავტორს უტოლია თავის პიესაში ცენტრალურ მოქმედ პირად გამოეყვანა კობა ჯულაშვილი და თავიდანვე აღებული ხაზი მას ბოლომდე მიჰყავს. ეს დიდი და საპატიო ამოცანა ავტორს მთლიანად ვერ დაუძლეოდა: ვერ მოუწახავს მას დრამატურგიაში საჭირო ის მძაფრი ხერხები, რომელნიც პიესას ორგანულ მთლიანობას მისცემდნენ. ამიტომ, ეს პიესა უფრო მრავალრიცხოვანი ფრაგმენტების შთაბეჭდილებას სტოვებს (14 სურათი), ვიდრე ერთ მთლიან ნაწარმოებისას. თუნდაც ის გარემოება, რომ პიესაში თითქმის ასამდე მოქმედი პირია, დამადასტურებელია იმისა, რომ სუეცის ხარჯზე აქ ადგილი დათმობილი აქვს გარეგნულად ეფექტიან ეპიზოდებს.

მეორე, რაც მთავარია, ის არის, რომ ამ პიესაში ვერაა მოცემული ბელადის, როგორც დიდი ორგანიზატორის სახე. აქ ის უფრო აგიტატორია; ბელადის როლის ასე ცალმხრივი გაშუქება საბჭოთა მაცურებელს ვერ დააკმაყოფილებს.

ჩვენ აქ გვინდა აღვნიშნოთ ყველა ის ნაკლი, რომელთა გათვალისწინება აუცილებელია ყველა დრამატურგისათვის, რომელნიც ამ თემაზე მუშაობენ ან აპირებენ მუშაობას, ხოლო ამ თემის ამოწურვა ერთი ან ორი ნაწარმოებით შეუძლებელია და, ალბად, ნაწარმოებით შეუძლებელია და, ალბად,



ბავლე ფრანგიშვილი
გორის თეატრის დირექტორი და სახანტრო
ხელმძღვანელი.



შ. იმერლიშვილი სტალინის როლში



წ. ალუღიშვილი

გაბო

არა ერთი და ორი პიესა დაიწერება მკვლავალში ამ თემზე.

პაეუ ფრანგიშვილმა 15 წელიწადი დაჰყო კიათურის თეატრში, სადაც მან შექმნა შესანიშნავი კოლექტივი და მისი ხელმძღვანელობით არსებული თეატრი სამართლიანად ითვლებოდა ერთერთ მოწინავე რაიონულ თეატრად. მით უფრო მისასაღებელია ხელოვნების სამმართველოს ინიციატივა, დაევალებინა პ. ფრანგიშვილისათვის ახლად დაარსებული თეატრის ხელმძღვანელობა ბელადის სამშობლო ქალაქში.

„გადასასვლელზე“ დადგმით, პ. ფრანგიშვილი უცბად მოექცა მეტად რთული ამოცანის წინაშე. ჯერ ერთი, დამდგმელის წინაშე იყო სრულიად ახლად შეკრებილი დასი, შემდგარი სხვადასხვა შემოქმედებითი სკოლის ზეგავლენაში მყოფ ახალგაზრდებისაგან, უფრო კონგლომერატი, ვიდრე ერთბუნებოვანი მასა და, მეორეც ის, რომ ამ პიესაში იყო უამრავი მომქმედი პირი, რაც ახლად შეკრებილ დასს ძლიერ უძნელებს მუშაობას. ამიტომ, დამდგმელის ენერგიული მუშაობის მიუხედავად, მკვეთრად გამოირჩეოდა ერთმანეთისაგან შემსრულებელთა ორი სახე: რეალისტურ—ბუნებრივი და არარეალისტურ—ხელოვნური.

პ. ფრანგიშვილი რეალისტური სკოლის რეჟისორია და მან სპექტაკლიც ამ მიმართულებით განახორციელა. მართალია, დადგმას ახასიათებდა ზოგიერთი ხარვეზი, მაგრამ, მთლიანად, ჩვენ ვნახეთ ის სასიამოვნო და მხატვრული ღირსებებით დაჯილდოებული სპექტაკლი, რომელიც გაზრდილი გემოვნებით აღსავსე საბჭოთა მაყურებელს სავსებით აკმაყოფილებს.

ჩვენ აქ შევეცდებით ზოგადად გავარკვიოთ სპექტაკლის ღირსება—ნაკლოვანებანი. მსახიობთა თამაშის მხრივ, როგორც ზე-

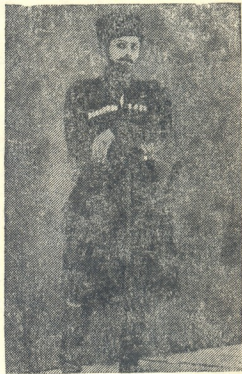
მით აღვნიშნეთ, ჩვენ აქ შევამჩნიეთ ორი თავისებურება. ერთნი სახესებით რეალისტურად (რასაკვირველია, შეტნაკლები ისტატობით) ასრულებდნენ თავიანთ როლებს, და მათ შორის აუცილებლად გამოირჩეოდნენ რესპ. დამს. არტიტი თ. აბაშიძე (სოფიოს როლში), ნ. ნინოი (ნუცა), შ. იმერლიშვილი (კობა ჭულაშვილის როლში), სტ. გრიჭოროვი (გიგოლას და კოტე მენშევიკის როლში), ვ. კახნიაშვილი (სტეფანოვი), ლ. შენგელია (ელიზო) და სხვ. ყველა ამ მსახიობს ახასიათებს როლის მხატვრულად შესრულება და ტემპერამენტიანი თამაში. ჩვენ წინასწარ უნდა განვმარტოთ, რომ ტემპერამენტიანად როლის შესრულება ზოგს (უფრო ხშირად რეცენზენტს) ისე წარმოუდგენია, თითქო მსახიობის გადაჭარბებული ყვირილი, ხენეშა, ოხვრა და თვალების ბრიალი იყოს როლის ტემპერამენტიანად შესრულება. ჩვენ ვლაპარაკობთ მსახიობის იმ შინაგან ტემპერამენტზე, რომელიც ხელს უწყობს როლის მხატვრულად შესრულებას. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია ალ. იმერლიშვილი კობა ჭულაშვილის როლში. მსახიობი არ ცდილობს თავისი შესრულებით ან რაიმე წმინდა აქტიორული ხერხებით გააკვიროს მაყურებელი. მარტივად და სადათ მიჰყავს მას თავისი როლი და სწორედ ამ სისადავეშია ის სიძლიერე, რაც აუცილებლად დიდ ღირსებას წარმოადგენს ყოველი როლის შესრულების დროს. მსახიობ იმერლიშვილს მინც დასჭირდება ამ როლის კიდევ დამუშავება, რადგან მას ახასიათებდა ზედმეტი სტატიურობა, და ხშირად მთელ რიგ სცენებში ჩვენ ვერ ვხვდავდით გარე მოვლენებისადმი მსახიობის იმ შინაგან გამოხმაურებას, როდესაც მაყურებელი ადვილად ხვდება უსიტყვო სცენებში მომქმედი პირის განწყობილებას.

გლუხებთან საუბრის დროს ჩვენ ვხვდავდით მსახიობს, რომელიც „ასრულებდა“ როლს, ხოლო ბელადის სახის სცენაზე განხორციელების დროს ყოველად წარმოუდგენელია, რათა ჩვენ ვგრძნობდეთ მსახიობის



თ. აბაშიძე

მართა



ვ. შულაბე

ნიკო

თამაშს. ანალოგიისათვის საკმარისი იქნება ერთი მაგალითი მოვიყვანოთ. ჩვენს წინაშე რომ ორი ფოტოგრაფიული სურათი დავდოთ, რომელნიც ერთსადიამავე მომენტს ასახავენ (მაგალითად, ვთქვათ, ჩაის მკრეფავი სტახანოველი ქალი მუშაობის დროს; მხოლოდ ერთი მათგანი გადაღებულია იმ მომენტში, როდესაც ქალი ნამდვილად მუშაობს და მისკენ მიმართული ფოტოაპარატის შესახებ არაფერი არ იცის, მეორე შემთხვევაში კი იგივე ქალს ინსცენირება მოვახდენინეთ), ცხადია, სრულიად გამოუცდელი თვალის კი შეამჩნევს ამ ორ ფოტოსურათში რომელი იქნება ნამდვილი და რომელი ინსცენირება. ზოგიერთი გამოუცდელი ფოტორეპორტიორი ხშირად აწყობს თავისი ფოტოსურათისათვის მთელ რიგ ინსცენირებებს და იშვიათია, რომ თვალში არ გვეცეს ხელოვნურობა სურათის ყოველ დეტალში. რაში მდგომარეობს ამის საიდუმლოება? იმაში, რომ ფოტოაპარატის წინ

პოზიორების შემთხვევაში აღამიანი თამაშობს თავის თავის როლს და ამ „თამაშს“ ცხადია, ყველა ამჩნევს. მსახიობისათვის კი ასეთი „თამაში“ დაუშვებელია. მაყურებელი სრულიად არ უნდა გრძნობდეს, რომ მის წინაშე როლს ასრულებენ, მსახიობის ოსტატობის საიდუმლოება მდგომარეობს იმაში, რომ მაყურებელი ხედავდეს არა მსახიობს, არამედ აღამიანს, რომელსაც, ეს მსახიობი ანსახიერებს. მსახიობ იმედაშვილის თამაშში ჩვენ ხშირად ვამჩნევდით ისეთ არტისტულ კომპიობას, როდესაც ის მთელ რიგ სცენებში განსაკუთრებით ცდილობდა მიედწია კობა ჭულაშვილის გარეგნული მსგავსებისათვის სტატიური პოზებით, რითაც ძალაუნებურად არღვევდა შინაგანი ტემპერამენტით გამოწვეულ საჭირო დინამიურობას.

რომ დინამიურობა სხვაგვარათ არ გავვიგონ, აქაც უნდა განვმარტოთ როგორ გვემის ჩვენ ეს ცნება. ზოგიერთის აზრით



„გადასასვლელზე“

მეორე მოქმედების პირველი სურათი

მხოლოდ გადაჭარბებული ექსტივლაცბა და სახის კუნთების ძლიერი ამოძრავება წარმოადგენს დინამიურობას. როდენის ცნობილი ქანდაკება „აზრი“, ან თუ გნებავთ რებინის სურათი „იოანე მრისხანე დასცქერის თავის მიძინარ ცოლს“, წარმოადგენს ჩვენი შეხედულების დამადასტურებელ შესანიშნავ მაგალითს, როდესაც ყოველგვარი მექანიკური მოძრაობის გარეშე ხელოვნების ამ ორ შედეგს — პირველ შემთხვევაში ქანდაკებას და მეორე შემთხვევაში სურათს — სრულიად მშვიდ მდგომარეობაში მიცემული აქვთ უდიდესი დინამიურობა და მათი გარეგანი გამომეტყველებით ჩვენ თავისუფლად შევივგრძნობთ მათ შინაარსს.

რესპუბლიკის დამსახ. არტისტმა თ. აბაშიძემ საუცხოოდ შეასრულა სოფიოს როლი. მართალია, პირველად მის თამაშში არისტოკრატულობა უფრო იგრძნობოდა, ვიდრე ქართული ქალის მდაბიურობა, მაგრამ იშვიათი, ნამდვილი ოსტატობით ჩაატარა მან სიკვდილის სცენა. მსახიობის გამაჩვენების დამადასტურებელია თუნდაც ის, რომ ამ სცენის ჩატარების დროს თ. აბაშიძემ მთელი დარბაზი აბსოლუტური ყურადღებით დაიპყრო. ბევრმა მსახიობმა, ალბად, ძალიან კარგად იცის, თუ რამდენად ძნელია მაყურებელთა ყურადღების ერთ ფოკუსში მოქცევა, როდესაც ყოველი მაყურებელი სუნთქვასაც კი ანელებს საჭირო მყუდროების დარღვევის შიშით. თ. აბაშიძემ შესანიშნავად მიაღწია ასეთ შედეგს.

ჩვენ დაწვრილებით აღარ შევიჩრდებით იმ მსახიობთა თამაშის განხილვაზე, რომელნიც სპექტაკლის საერთო ფონზე გამოირჩეოდნენ როგორც კარგი შემსრულებელნი. ჩვენ მხოლოდ გვინდა შევიჩრდეთ იმ მსახიობებზე, რომელთა თამაში არ ეგუებოდა სპექტაკლის საერთო ფონს. ამ მსახიობებს (ი. წულაძე — თავადი ნიკო, შ: ბახტაძე — ყაზახთა ოფიცერი, ი. ქურხული — ბოქაული და კიდევ ზოგიერთნი) აუცილებლად დიდი არტისტული პოტენცია აქვთ, მაგრამ მათი თამაში ხასიათდებოდა გარეგნული მექანიკური ასრულებით. შესაძლებელია, ბუ-



ს. გრიჭუროვი

გრიგოლი



ფ. ალაძე

თებრა



ფონადურ კომედიაში ან მეტერლინკისებურ სიმბოლისტურ პიესებში ამგვარი თამაში სრულიად შესაფერისი იქნებოდა, მაგრამ რეალისტური პიესის გმირების ამგვარად განსახიერება ყოველად დაუშვებელია. საყენიანი ნაბიჯები, არაბუნებრივი ფესტიკულაცია, ასეთივე მიმიკა ყველაფერი ეს მეტად პრიმიტიული ხერხებია გმირის ბუნების გადმოსაცემად. არ უნდა დაგვაიწყადეს, რომ პიესაში მომქმედი უარყოფითი ტიპები არისტოკრატები იყვნენ დახვეწილი და ნატიფი მანერებით.

ეს მსახიობები აუცილებლად უნდა განთავისუფლდნენ უკვე დაგობილი ყალბი სასცენო შემოქმედების გავლენისაგან. ისინი უფრო ყურადღებით უნდა მოექცნენ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს და ამ ხაზით წარმართონ თავიანთი შემოქმედებითი მუშაობა.

დამდგმელის საყურადღებოთ უნდა ავღნიშნოთ, რომ კარგი იქნებოდა ზოგიერთი სცენის შეკუმშვა, რომელნიც უმჯობესად ანელებენ სპექტაკლის საერთო ტემპს.

მეტად ცოცხლად იქნა ჩატარებული ბაზრის სცენა. ყოველი ტიპი რელიეფურად იყო მოცემული და მაყურებელს არ გამოჩენია მხედველობიდან არცერთი დეტალი, მიუხედავად მეტად რთული მიზანსცენებისა და მასის სიმრავლისა.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ მხატვრული გაფორმება (მხატვარი არ. ჟორდანია) და მუ-

სიკა (კომპ. ა. მაჭავარიანი) მთლიანად აკმაყოფილებდნენ მოთხოვნილებას. არც პეიზაჟები, არც გლახური ქობის დეკორაციები არ სტოვებდნენ ქართლის შთაბეჭდილებას. მუსიკა კი უმეტეს შემთხვევაში გაუგებრობას იწვევდა, და ჩვენ სრულად მეგობრულად უნდა ვუსაყვედუროთ ნაპიერ კომპოზიტორს მუსიკალური ნაწილის ზერელე დამუშავება.

დასასრულ, ორიოდე სიტყვა თვით თეატრის შენობის შესახებ. გარეგნულად თეატრი მეტად კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებს, იგი ერთ-ერთ ულამაზეს ნაგებობას წარმოადგენს გორში. აგებულია ქართულ სტილზე და შემკულია ორნამენტებით. დარბაზი მეტად ორიგინალურია. აქ მარტო პარტერი და ამფითეატრია, თუმცა, ჩვენის აზრით, პარტერიც და ამფითეატრიც ძალიან ძალიანაა აწეული. ყურადღებას აქცევს ზედა ფოიე, სადაც ჭერი ქართული დარბაზის თაღითაა გაფორმებული.

შენობის ნაკლს წარმოადგენს ის, რომ გვერდის ფასადების ხარჯზე მეტად შემცირებულია დერეფნები და ამავე დროს მეტად ფართო ცალმაგი ფანჯრები შეუძლებელს ხდის ნორმალური ტემპერატურის დაცვას ფოიეებში. ყინვების დროს თათქმის შეუძლებელია ფოიეში გამოსვლა. ზედმეტი არ იქნება, თუ შენობას გაუკეთდება ორმაგი ფანჯრები.





ბ. ნაკიძე

~~ბ. პარკიას სახელობის~~ ფოთის სახელმწიფო თეატრი

ფოთის ქუჩები რადიალურადაა დაგეგმილი. ცენტრში, დიდ მოედანზე, სადაც ახლა პარკია გაშენებული, ფოთის ყოფილმა მესვეურებმა საკრებულო საყდარი ააგეს. მაგრამ რევოლუციამ არ დააცალა ღვდღებს, საყდარი დაუმთავრებელი დარჩა. საბჭოთა ხელისუფლებამ შენობა, ხალხის კულტურული აღზრდისათვის გამოიყენა: საყდრის შენობა გადაკეთდა თეატრად.

ახლა ფოთს აქვს მშვენიერი სათეატრო შენობა. უზარმაზარი დარბაზი, განიერი პარტერი, ლოჟებითა და იარუსებით 600-ზე მეტ მაყურებელს იტევს. დარბაზი და ფოიე დიდი გემოვნებითაა მოწყობილი. თეატრს აქვს მოსაბრუნებელი სცენა კეთილმოწყობილი საპირფარეოებით. მსახიობთათვის, სარეჟისორთა დარბაზი, საკონცერტო დარბაზი ზედა სართულში, რესტორანი და სხვა მოწყობილობანი.

ფოთის ახალი თეატრი უკვე ოთხი წელია მუშაობს. ამ ოთხი წლის განმავლობაში თეატრს ყავს მუდმივი დასი, თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელია რეჟისორი ნიკოლოზ გოძიაშვილი. დასი ახალგაზრდა მსახიობთაგან შესდგება, რომელთაგან ბევრმა მსახიობის წოდება უკანასკნელ წლებში მიიღო. ეს ახალგაზრდა კოლექტივი დიდი მონდომებით მუშაობს. ჩვენი ყურადღება მიიპყრო იმ გარემოებამ, რომ თეატრში თავიდანვე დაინერგა ყოველგვარ როლისადმი ერთგვარი მოპყრობის ჩვევა. ეპიზოდური როლებით თავილობა ამ დასის მსახიობებს არ ახასიათებს. წამყვანი მსახიობი, როცა ამას საქმე მოითხოვს, ეპიზოდური როლში და ზშირად მასობრივ სცენებშიც

გამოდის. იმავე დროს ახალგაზრდა, დამწყებ მსახიობს, რომელიც საამისო უნარს გამოიჩენს, ეძლევა საპასუხისმგებლო როლი. დასის ასეთი ერთსულოვნობით, საქმისადმი სიყვარულით და თეატრის ხელმძღვანელობის მონდომებული მუშაობით აიხსნება ის გარემოება, რომ ფოთის თეატრის სპექტაკლები ასეთ კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებს.



ნიკო გოძიაშვილი

ფოთის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი

ფოთის თეატრმა მრავალი ჰიესა დადგამა ოთხი წლის განმავლობაში. ჩვენ საშუალება მოგვეცა ახალგაზრდა შემოქმედებითი ძალების დათვალიერებისას გვენახა თეატრის ოთხი დადგმა: ძმ. ტურისა და შეინინის „გენერალური კონსული“, შ. დადიანის „რუსთაველი“, პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ და აკაის „პატარა კახი“.

ჩვენ არ შეეჩერდებით პიესების შეფასებაზე. აღნიშნული პიესები საქართველოში საკმაოდ ცნობილია და თავის დროზე ისინი ღირსეულად იყო შეფასებული. ამიტომ პირდაპირ გადავალთ რეჟისორის, მხატვრისა და აქტიორების ნამუშევრის შეფასებაზე.

„გენერალური კონსულის“ დადგმა მკუთხის ნ. გომიაშვილს, მხატვრული გაფორმება — მ. ლოქტიონს, მუსიკალური მონტაჟი — ნ. კულაკოვსკის. სპექტაკლი უთუოდ კულტურულად არის დადგმული. მიზანსცენები სწორად არის გააზრებული, ისევე, როგორც სწორად არის გახსნილი როლები. ჩვენთვის გაუგებარია მხოლოდ სცენა ეკლესიაში. იქნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ მლოცველები არ დგანან პირით საკურთხევლისაკენ.

„რუსთაველის“ დადგმა ნ. გომიაშვილს ეკუთვნის, მხატვარია მ. გოციონიძე, მუსიკალ. მაჭავარიანისა. დადგმა და მხატვრული გაფორმება კარგია. სპექტაკლი უთუოდ ჰქმნის თამარ მეფის ეპოქის შთაბეჭდილებას. კარგია კოსტიუმებიც.

„კოლმეურნის ქორწინება“ დადგმა ახალგაზრდა რეჟისორმა თ. ლორთქიფანიძემ, მხატვრულად გააფორმა ელ. ახვლედიანმა, მუსიკა გრ. კოკელაძისა. სპექტაკლი მთლიანად უთუოდ სწორად არის გააზრებული: პლაკატურია მხოლოდ ფინალი, როცა მონაწილენი გრ. კოკელაძის მშვენიერი ჰიმნის შესრულებისას სწორ ხაზზე დალაგდებიან და თითქოს „ცოცხალი ვაზეთიაო“, ხელს გაიშვერენ ბელადის სურათისკენ. არ გვაკმაყოფილებს მხატვრული გაფორმება. პირველი სურათი კარგადაა მოფიქრებული. ხოლო მიტინგის სცენა. ხარიტონის საყვავილე და კლუბი სრულიად გაუფორმებლად შეკოწიწებულია დაზგებზე. ასეთი დაქანებული იატაკი, რომელზედაც მსახიობს გაჩერებაც კი უჭირს, არც ერთ საყვავილეში, ან კლუბში არ შეგხვდებათ. საერთოდ, მხატვრული გაფორმების მხრივ უკანასკნელი სუ-



ქ. კოლბიძელი



რ. ლორთქიფანიძე

რათი დაუმთავრებლობის შთაბეჭდილებას
სტოვეს.

„პატარა კახი“ დადგა ნ. გომიაშვილმა,
მხატვრულად გააფორმა მ. გოცირიძემ. სპექტაკლი, კარგად არის გააზრებული მაგრამ მხატვრული გაფორმება ისეთია, რომ მიზანსცენები ძალუწნებურად დაუჭერებელი ხდება. სცენაზე აგებულია კონსტრუქცია, რომელიც მთას უნდა გამოხატავდეს. ამ კონსტრუქციაზე მიმდინარეობს ყველა სცენა. სიმინდის თონისათვის მუშებს ისე მცირე ადგილი რჩებათ, რომ მსახიობები ძლივს ეტევიან. დგას ხალხი ერთ ადგილას და დაუსრულებლად იქნევს თონს. საწარმოო პროცესის დამაჩერებლად ჩვენება ერთობ ძნელია სცენაზე, ასეთ პირობებში კი—პირდაპირ შეუძლებელია. საერთოდ კონსტრუქცია მეტად პირობითია და მოქმედება, ცალკე სცენებიც მეტად პირობითად ტარდება. ავიღოთ მეფის სასახლე. მართალია, მეფე მთებში გახიზნულა, მაგრამ მართლა მთის კორტოხზე კი არ ზის, ციხე-სიმაგრეშია. მ. გოცირიძემ კი მთის კორტოხზე ერთი კედელი დადგა, ორიოდ სკამი დადგა და.. უნდა დავიჯეროთ, რომ ეს ციხე-დარბაზია. არ გვჯერა და რა ვქნათ!



ს. მაგრაქველიძე

მსახიობთა თამაში უთუოდ კარგ შთაბეჭდილებას ახდენს. დავიწყობ ქალებიდან რუსულან ლორთქიფანიძე თეატრის წამყვანი მსახიობია. სამ როლში ვნახეთ იგი და—არავითარი მსგავსება, საცხებით დამაკმაყოფილებელი გარდაქმნა. განსაკუთრებით კარგი იყო მისი ირინე „გენ. კონსულიდან“. მშვენივრად ჩაატარა დაპატმერებულთა მეთვალყურეობის სცენა. ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ უსიტყვო სცენა ეკლესიაში მსახიობმა შესძლო ირინეს განცდების საცხებით დამაჩერებლად გადმოცემა. კარგი იყო მისი იამთა („რუსთაველი“) და კაკალა („კოლმეურნის ქორწინება“), ოღონდ უკანასკნელ როლში ცოტა ვადამეტებას ჰქონდა ადგილი. ერთიდაიგივე ხერხის რამდენჯერმე განმეორებამ ამ კარგად მოფიქრებულ ხერხს ფასი დაუკარგა.

თამარ პაკოვსკაიას კარგი ხმა და სცენიური გამომეტყველება აქვს. თავი სრულიად თავისუფლად უჭირავს სცენაზე. მისი გვირისტინე („კოლმეურნის ქორწინება“), სიმბა („გენკონსული“) და მშვეინარი („რუსთაველი“) უთუოდ კარგი იყო. ერთი ნაკლი აქვს მსახიობს, რომელიც უთუოდ უნდა



ნ. ლორთქიფანიძე

დასძლიოს: ეს არის ერთგვარი ერთფეროვნება.

ქეთო კოლხიდელს დიდი სათამაშო არა აქვს თამარ მეფის როლში („რუსთაველი“), მაგრამ მონოლოგის წაკითხვამ და „პატარა კახიდან“ ტურფას როლის შესრულებამ დავგარწმუნა ამ მსახიობის უღაფო ნიჭში.

ტუნა თვალთვაძე, რომელიც წარმატებით მუშაობდა ცხაკაიას თეატრში ჩვენ ვნახეთ მხოლოდ რუფას როლში („პატარა კახი“). მსახიობს როლი სადად და დამაჯერებლად მიჰყავს. განსაკუთრებით კარგად ჩაატარა სცენა უკანასკნელ სურათში.

ლიუდმილა უგულავა. „კოლმეურნის ქორწინებაში“ ირინეს როლს ასრულებდა. მან უთუოდ მოგვცა გამრჯე, პატიოსანი კოლმეურნე ქალის სახე.

ვაჟებიდან შეეჩერდებით შემდეგ მსახიობებზე:

ასკ. მაგრაქველიძე ოთხ დიდ როლში ვნახეთ. მისი მაროზოვი („გენ. კონსული“), მიუხედავად ამ როლის სქემატურობისა, უთუოდ სწორად იყო ვახსნილი. გაცილებით უკეთესი იყო მისი ქვაბულიძე („პატარა კახი“). როგორც პირველი, ისე გელას-

თან შეხვედრის სცენა მან კარგად ჩაატარა. სავსებით დამაკმაყოფილებლად მოგვცა ნუჩაროს სახე („კოლმეურნის ქორწინებაში“), ხოლო მისი კახაბერი „რუსთაველიდან“ ერთბაშად საინტერესოდ არის გაკეთებული. მსახიობს აქვს ნაკლიც: როცა „ხასიათზე“ არ არის, როლი მშრალად მიჰყავს. მსახიობი მუდამ „ხასიათზე“ უნდა იყოს, როცა სცენაზე გამოდის, როლი მუდამ ერთგვარი სიძლიერით უნდა მიჰყავდეს.

თ. ლორთქიფანიძემ დიდი წარმატებით შეასრულა სატოს როლი „გენ. კონსულიში“, ინტონაცია, ექსპრესიულიცია, გრიმი—ყველაფერი ზომიერი და იაბონელი ოფიცრის სახის სწორად ამსახვე იყო. სულ სხვაგვარი იყო მისი ხარიტონი („კოლმეურნის ქორწინება“). მართალია, ეს სახე მსახიობს დიდი ოსტატობით აქვს გაკეთებული, მაგრამ მისი ხარიტონი ამოვარდნილია სპექტაკლის საერთო პლანიდან, იგი კარიკატურულია, გაშარებულია. რუსთაველი („რუსთაველი“) და ბებურიშვილი („პატარა კახი“) დამაკმაყოფილებლად არის შესრულებული. მსახიობს უთუოდ ახასიათებს მრავალფეროვანება, მისი ნაკლია ზომიერების გვერდის ახვევა ზოგჯერ.

სერგო ბერძენიშვილი ნიჭიერი მსახიობია. იგი სწორად იწყებს და ამთავრებს ხახულის როლს („კოლმეურნის ქორწინება“), მაგრამ ეს სახე არ არის თავიდან ბოლომდე დამუშავებული. სწორედ პასუხსაგებ მომენტში,



ტ. თვალთვაძე




ლ. უგულავა

როცა სახელის გარდაქმნის პროცესი კულ-
მინაციურ წერტილს აღწევს, მსახიობს არ
აქვს მოფიქრებული თავისი თამაში, ამი-
ტომ ეს ადგილი უფერულად ტარდება.
ს. ბერძენიშვილს ყველა მონაცემი აქვს კარ-
გი მსახიობისათვის, საჭიროა მხოლოდ გულ-
დასმით მუშაობა აქტიორული ოსტატობის
ასამაღლებლად.

დავით ანთაძის გუბერნატორი („გენ.
კონსული“) უთუოდ კარგად გაკეთებული
სახეა. ახალგაზრდა მსახიობისათვის ეს დი-
დი მიღწევაა.

ს. გორისელმა სავსებით დამაჯერებლად
განასახიერა ზაქირი („გენ. კონსული“), და-
თუნა („რუსთაველი“) და თედო („პატარა
კახი“), პირველ ორ როლში მსახიობს ემჩ-
ნებოდა ერთფეროვნება. ეს ნაკლი ს. გორი-
სელმა უნდა დასძლიოს, მას საამისო მონა-
ცემები უთუოდ აქვს.

აკ. დობორჯგინიძემ ვატას როლის შეს-
რულებით („კოლმჭურნის ქორწინება“) და-
ამტკიცა თავისი აქტიორული ნიჭი. ასეთივე
დამაჯერებელი არ იყო მისი ეგვიპტი „გენ.

კონსულიდან“. ეს შებღვრა უფრო ავტო-
რების ბრალია, ვიდრე მსახიობისა. 
დ. მელქაძის კნიაჟინიკი („გენ. კონსუ-
ლი“) უთუოდ კარგად არის გაკეთებული.
ეს როლი მეტად ძლიერია პიესაში და
დ. მელქაძემ იგი სწორად გახსნა.

ს. ფიჩხაიამ ყურადღება მიიქცია ერთი
მშვენიერად გაკეთებული როლით. ეს არის
ჭაბუა „რუსთაველში“. ჩვენ ის ვნახეთ აგ-
რეთვე ველას როლში („პატარა კახი“). მარ-
თალია, ჭაბუა უფრო მეტი მოფიქრებით
არის გაკეთებული, მაგრამ ორივე როლი
მოწმობს მსახიობის მრავალფეროვნებას,
გულდასმით მუშაობას.

ა. მშვენიერაძე ვნახეთ ორ როლში: ფე-
რუგი „გენ. კონსულიდან“ და ამირ-სპასა-
ლარი „რუსთაველიდან“. ფერუგი კარგად
არის გაკეთებული, ამირ-სპასალარი არ იძ-
ლევა მასალას აქტიორული ოსტატობის გა-
მოსაჩენად.

ვლ. კუციამ უთუოდ დამაჯერებლად შეა-
სრულა საგრედას („გენ. კონსული“) და გაი-



ს. ბერძენიშვილი



თ. ლორთქიფანიძე

საკუთრებით ლომკატას როლი («კოლმეურ-
ნის ქორწინება»).



თ. ვაკრაცკია

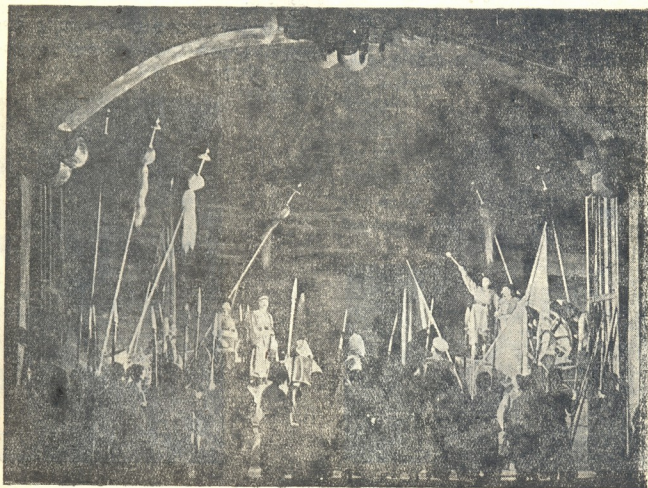
მისი ლომკაცა უთუოდ აღსანიშნავი ტი-
პია.

უნდა შევჩერდეთ სტაჟიორ გ. ანთელავა-

ზე. იგი ასრულებს პატარა კახის როლს.
გ. ანთელავის აქტიურულ ოსტატობას ვა-
პარაკი ჯერ ნაადრევია, მაგრამ ყმაწვილი
უთუოდ ამეღავენებს სასცენო ნიქს და მის-
გან მსახიობის აღზრდა მის მონდომებასა
და რეჟისორის სწორ ხელმძღვანელობაზეა
დამოკიდებული.

თეატრს სხვაც ბევრი ახალგაზრდა მსა-
ხიობი ყავს, მაგრამ სამწუხაროდ ჩვენ ისინა
ვერ ვნახეთ ისეთ როლებში, რომ შეიძლე-
ბოდეს მათი თამაშის შეფასება.

დასასრულ, უნდა აღვნიშნოთ თეატრის
ხელმძღვანელის ნ. გოძიაშვილის ნაყოფიე-
რი მუშაობა. თუ ფოთის თეატრის კოლექ-
ტივი დღეს ასეთ ინტერესს იწვევს, თუ
ფოთის თეატრი საქართველოს სარაიონო
თეატრებს შორის მოწინავეთა რიგშია, ეს
უპირველეს ყოვლისა ნ. გოძიაშვილის დამ-
სახურებაა.



„ბოგდან ხმელნიცის“ ნეორე მოქმედება რუსთაველის თეატრში

პლ.-ს-ა

მაკო საფაროვა-აბაშიძე

სცენისა და სამშობლოს სამსახურზე ხშირად მკლაპარაკებოდნენ ჩვენი დიდი მწე-
რლები ილია და აკაკი და მეც ერთგულად და დაულაღვად ვემსახურებოდი მას.

მაკო საფაროვა

ქართული სასცენო ხელოვნების დიდ მო-
ღვაწეს, რესპუბლიკის სახალხო არტისტს
მარიამ მიხეილის ასულ საფაროვა-აბაშიძისას,
რომელსაც ყოველი ქართველი, ძველიც და
ახალიც, აღერსიანად „მაკოს“ უწოდებს,
წელს, თებერვლის 24-ს ოთხმოცი წელი
შეუესრულდა.

1879 წელს, როდესაც მაკო, სულ ახალ-
გაზრდა, ქართულ სცენაზე მეორედ თუ მე-
სამედ გამოდიოდა, ილია ჭავჭავაძე გულთ-
მისნურად სწერდა მასზე: „ეს ისეთი აქტრი-
საა, რომელიც ჩვენი სცენის თვალი, ჩქნე-
ბა, თვალი“.

ქართული ისტორიის მასალებს (რეცენ-
ზიებს, დახასიათებებს, მოგონებებს, და
სხვა მისთ.), თუ გავითვალისწინებთ აშკა-
რად დავინახავთ, რომ ილიას ეს წინასწარ-
მეტყველება გადაჭარბებით გამართლდა, ვი-
ნაიდან მაკო არა მარტო „თვალი“ გახდა
ქართული სცენისა, არამედ აგრეთვე ფუ-
ქემდებელიც რევოლუციამდელი თეატრისა,
მისი ერთერთი დედაბოძი ვასოსთან, ნატოს-
თან და ლადოსთან ერთად.

ყველამ იცის, თუ რა ძლიერი ფაქტორი
იყო ქართული თეატრი ეროვნულ-რევო-
ლუციონური მოძრაობისა, და რა მნიშვნე-
ლობას აკუთვნებდა მას ამ მოძრაობის მე-
თაური ილია.

„...დღეს ჩვენს მდგომარეობაში სცენის
მეტი სხვა ისეთი სახსარი არა აქვს რა ჩვენს
ხალხს, რომ გონება, გული გაიხსნას და
ენაც ავარჯიშოს საჯაროდ, საქვეყნოდ...“—
სწერდა ილია ერთერთ თავის „შინაურ
მიმოხილვაში“.

რის მოღვაწენი უნდა შევადგათ არა მარ-
ტო ვით ხელოვნების მსახურნი, როგორც
მათი იმდროინდელ რუსეთში და სხვა ქვეყ-
ნებში უყურებდნენ, არამედ აგრეთვე რო-
გორც საზოგადო მოღვაწენი, რომელნიც
თავიანთი ქვეყნისთვის დიდ კულტურულ-
პოლიტიკური საქმეს აკეთებდნენ.

მაშინდელ შავბნელ პოლიტიკურ ბირო-
ბებში და საზოგადოების ცრურწმენათა ვა-



მაკო საფაროვა-აბაშიძე

ამიტომაც მაშინდელი ქართული თეატ-

თარებაში მათი მოღვაწეობა პირდაპირ გმობდა და თავდადება იყო. მატერიალურად სრულიად უზადრუცი იმდროინდელი მსახიობი ზნეობრივადაც დაჩაგრული იყო, ვინაიდან, მას, საერთოდ, უყურებდნენ როგორც „ტაკიმასხარას“, ეგრეთწოდებული „საზოგადოების“ გამძღარ კუჭზე გამართობს და მაამებელს.

ხოლო, კერძოდ რაც მსახიობ ქალს შეეხება, იგი ხომ ნამუსხე ხელაღებულად ითვლებოდა და მასთან ნაცნობობას რომელიმე არისტოკრატი მანდილოსანი ან ღიპიანი ბურჟუას ფაშვამა თანამემცხედრე აუგად სთვლიდა.

ამის დამადასტურებელი ფაქტი არა ერთი მოგვისმენია თვით მაკოსაგან, დიდის ჰუმორით ნაამბობი. უეჭველია, ეს მშვენიერი მხატვრული სურათები შეტანილი იქნება მის მოგონებებში, რომლებიც ამჟამად იწერება.

ჩვენი თაობის ხალხს მაკო სცენაზე არ უნახავს. ამიტომ ძნელი წარმოსადგენია, თუ რა დიდი ხელოვნანი ჰყავდა მისი სახით ქართულ თეატრს.

მაგრამ საქმარისა გადაათვალიეროთ ის, რაც მასზე დაწერილია, რომ ეს წარმოდგენა გაცოცხლდეს, ვით რეალური რამ, და მაკო მოგველინოთ მართლაც შეუდარებელ მსახიობად, რომელშიც ხმატკბილად შეთავსებული იყო დიდი ნიჭი და შესანიშნავი ოსტატი სცენისა.

ხოლო პირადად მისი ნახვა და მოსმენა ახლაც, მის მოხუცებულებასში, როდესაც, ხანდახმულობასთან ერთად, მძიმე დაავადებას—ყურთასმენის დაკარგვას—ულმობეღლად წაუშლია მისი აღრანდელი ფიზიკური სინატრეფ და ახალგაზრდობის მომხიბლაობა, — უეჭველობით მიგახვედრებთ რომ თქვენს წინაშე მართლაც ცხოველმყოფელი ნაშთია ძველი დიდებისა—არც ერთი კბილი არა აქვს (ხელოვნურ კბილებს არ იკეთებს, ვერ გამოვიყენებო), მაგრამ ამას ძნელად თუ შეიტყობთ, ახლაც საუბარში მისი სიტყვა მკაფიოა და გამომეტყველი. მის საკვარველ მეტყველებას ხომ ყველანი აღნიშ-

ნავენ, ვისაც იგი სცენაზე უნახავს, უპირველეს ყოვლისა თვით ილია, რომელმაც ვე წერილში ამბობს: „...ყოველ სიკეთესთან ერთი სიკეთეც სჭირს, რომ მშვენიერი ქართული გამოთქმა აქვს და ეს სიკეთე ეხლანდელს დროში, როცა ქართული აღარავის ახსოვს, მეტად ძვირფასი რამ არის“.

ქართული მეტყველების საკითხი ახლაც მეტყვენული საკითხია ჩვენს სცენაზე. ცოდვა გამელაგნებული სჯობიაო. რა დავფაროთ ახლანდელი ჩვენი სცენის უმთავრესი ნაკლი ერთი მთლიანი დახვეწილი ქართული მეტყველების უქონლობაა. ეს მეტყველება მეტად ჭრელია და სხვადასხვა დიალექტების კონგლომერატს წარმოადგენს.

მართალია, საბჭოთა დრამატიულმა თეატრმა დიდი სიმაღლეს მიადწია ტექნიკურად და ჩვენა გვეყვანან ნამდვილი ოსტატები სცენისა, რომელნიც ამათემ სცენიური სახის რთულ ინტერპრეტაციაში შეიძლება ძველ დიდ ოსტატებს არ ჩამოუვარდნენ, მაგრამ მათი ნაკლი მინც ისევე ის არასრულყოფილი მეტყველებაა. განსაკუთრებით ეს მოჩანს კლასიკურ პიესების გადმოცემაში, ან ისეთ თანდროულ პიესაში, რომელიც წმინდა ლიტერატურული სტილით არის დაწერილი. აქ ხშირად გვსმით ჩვენი რომელიმე კუთხური დიალექტი ან ისეთი გამოთქმა, თითქო მსახიობისათვის ქართული ენა ბუნებრივი დედაენა არ იყოს, არამედ განგებ შესწავლილი ხოლო არა ხელის დაუფლებამდე. არას ვამბობთ დიქციანზე, რომლას წყალობით როლის სიტყვიერი მასალა მსმენელამდე ხშირად განახვევრებული აღწევს სიტყვათა და ბგერათა ჩაყლაპვის გამო.

რასაკვირველია, ამ პაწია წერილში, მეტყველების რთულ საკითხს მხოლოდ გაკერთი ვეხებით, რაკი იგი სიტყვამ მოიტანა, სიტყვამ იმ ხელოვნაზე, რომელიც ქართულ დრამაში მეტყველების იდეალად ითვლებოდა მით უფრო, რომ თუმცა მეტყველების პრობლემა ჩვენს თეატრთან დაკავშირებით ტრუიზმად არის გადაქცეული, მას, ჩვენსა-

საქართველოს
საგარეო ურთიერთ-
ობის მინისტრის
სამსახური

ვით—გაგვირით, ბევრი შეპყნება, მაგრამ არავითარ ნიშნებს არა ვხედავთ იმისას, რომ ამ პრობლემაზე ვინმე იმ მზრუნველობით მოუწოდდეს, რასაც მისი დიდი მწაფენელობა მოითხოვს. ამიტომ ჩვენ საჭიროდ ვთვლით ყოველთვის. როცა კი შემთხვევა გვექნება, მოვავლით ქართული სასცენო ხელოვნების მესვეურთ ეს დიდი ნაკლი ამ ხელოვნებისა.

ძველ რეცენზიებს რომ თავი დავანებოთ, იმ რეცენზიებს, სადაც მხოლოდ აღტაცება და ქება გამოთქმული მაკოზე და არსად რაიმე შენიშვნა, თუ ნაკლი, და მარტო მემუარისტებს დაუვადლოთ ყური, ჩვენთვის სრულად ნათელი გახდება, რომ მაკო მართლაც ნამდვილი მშვენიერება ყოფილა ქართული სცენისა, სწორედ სცენისათვის ქადაგებული, ვინაიდან მასში განსახიერებული თურმე იყო ყოველივე ის, რაც ესპირობოდა ჰემშირატ ხელოვანს—მშვენიერი გარეგნობა, საკვირვალად მეტყველი სახე, წერიალა ხმა (ახლაც წინანდებრ ახალგაზრდული მელერაგი ხმა აქვს) და ბრწყინვალე სასცენო ნიჭი.

ამას დაურთეთ თავდავიწყებული სიყვარული თეატრისადმი და განცვიფრებული იმიტატორული უნარი.

პირადად მაკოსაგან ვაგვიგონია, ამ მიმბაძველობის უნარის გამო ყოველთვის ვერიდებოდი ამა თუ იმ გამოჩენილი მსახიობის ნახვას იმ როლში, რომელიც მე უნდა მეთამაშნა ჩვენს სცენაზეო. მაგალითად, დავით ერისთავი ვადაძევიდა, ცნობილი იაბლოჩინა მენანა ჟოზეფის როლში („პარიზელი ბიჭი“), ვიდრე ამ პიესას, მის მიერ ნათარგმნს ჩვენ წარმოვადგენდითო. დიდ უარზე დავდექი, და აფუსხენი დავითს, შეძლება იაბლოჩინამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინოს ჩემზე თავისი მხატვრული თამაშობით და მე დაუფუყო მას მიბაძვა, რადგანაც ეს ძალიან მეხერხება, მე კი მსურს ჩემი საკუთარი ჟოზეფი შევქმნა, როგორც იგი მესმის და როგორც შევძლებ-მეთქი.

ეს მაგალითი თვალნათლივად გვიჩვენებს, თუ რა სერიოზულობით ეკიდებოდა მაკო

თავის მოვალეობას და რა სწორი წარმოდგენა ჰქონდა. მას თავის დანიშნულებაზე, როგორც შემოქმედ ხელოვანს.

მერე საიდან? მაკოს ხომ სასცენო სკოლა არ გაუვლია და, საერთოდ, არავითარი სხვა სკოლა? იგი სცენაზე ისე გამოვიდა, რომ არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონია თვით თეატრულად.

და პირველ გამოსვლისთანავე მოლიერის „უორე დედენში“, სტურეტა კლოდინას როლში, მან განაცვიფრა თურმე მთელი საზოგადოება, ხოლო ილიას დააწერინა ზემოთ მოყვანილი სიტყვები.

რასაკვირველია, აქ მოქმედებდა საკვირველი ინტუიცია ბრძნული ალლო ბუნებით მოწოდებული ხელოვანისა და მისი მახვილი გონება.

ინტუიციასთან ერთად მაკოს შემოქმედებაში რომ მახვილ გონებასაც ჰქონდა დიდი მონაწილეობა, ამას ყველა მისი მნახველი აღნიშნავს.

ეს მახვილი გონება აშკარად ჩანდა ყველა მის მიერ გამოჩენებულ სახის ინტერპრეტაციაში, ვინაიდან მისი თამაშობა იმდენი დეტალებით და მიზანსცენებით იყო სავსე, რომ მარტო მხატვრული ინტუიციით ამას ვერ მიაღწევდათ. თვითეული როლი შეკრული იყო ერთ მთლიან ქსელად რომელიც დაჩითული იყო აუარებელი სხვადასხვა ზომისა და სხვადასხვა ფერადის თვალთ. განსაკუთრებით მაკო შესანიშნავი ყოფილა პაუზებით, როდესაც იგი მეტყველებდა თავისი განსაცვიფრებელი, სიტყვაზე უფრო ენაშეკერი სახით.

ეს ენაშეკერობა მის მოხუცებულ სახეს ღღესაც შერჩენია; ჩვენ რამდენიმეჯერ გვისაუბრია მასთან,—არა, უფრო სწორედ რომ ვთქვათ, მას უსაუბრია ჩვენთან (ჩვენ მხოლოდ კითხვებს ვაძლევდით)—და აი, ამ საუბრის დროს მისი სახე საკვირვალად მეტყველებდა, ხან აცრემლებული მწარანეტარი მოგონებით, ხან მხიარული ღიმილით გაშუქებული ამა თუ იმ თეატრალური კურიოზის გამო, რომელსაც მაკო გვიამბობდა, ამ დროს ცოცხლდებოდნენ მისი ახლაც საკვირველი

თვალში და სახეს ისეთი იერი ეფინებოდა. რომ ეჭვი აღარ გეპარებოდეთ, რომ თქვენ წინაშე მყოფი, მოხუცებულობისა და დაავადებისაგან დაღარული და მიმჭარალი სახე, ოდენსა განხორციელება იყო იმ მშვენიერი, ტურთა ადამიანისა, რომელიც კედელზე დაკიდულ ფოტოსურათიდან გვიმზერდა.

ფარგალი მაკოს სასცენო შემოქმედებისა განუზომელია. შექსპირი მოლიერი, გოგოლი, ოსტროვსკი, სარდუ, გიორგი ერისთავი, ზურაბ ანტონავი, რაფიელ ერისთავი, ასიკო ცაგარელი, გაბრიელ სრულდუკიანიცი და მრავალი სხვა ავტორი, უცხოელი და ჩვენი ქვეყნისა—ი, ვის ნაწარმოებებში ხელადა ქართველი მაცურებელი თავის საყვარელ მსახიობს.

ქართველი გლეხიგოგო, ფრანგი სუბრიეტა, თბილისელი მოქალაქის გაფუებული ალაბი, ხევსურელი პატარძალი, გიმნაზიელი გოგონა, რომელიმე მალხაზი ბიჭუნა, ოფელია, კორდელია, დეზდემონა, შაპის ასული ფაიხაში, უსინათლო ლუიზა და სხვა მრავალზე უმრავლესი კომედიისა, მელოდრამისა და ვოდევილისა უამრავი მხატვრული სახე—ი, ის დაუსრულებელი გალერეა ტიპებისა, რომელიც შეუქმნა მაკოს ქართულ სცენაზე.

ტიპებისაო, ჩვენ ვამბობთ იმიტომ, რომ თვითეული ამ სახეთაგანი მართლაც თურმე ტიპს წარმოადგენდა, როგორც განსაზღვრული ერის ამათეიმ საზოგადოებრივი ფენიდან გამოსული ადამიანის დამახასიათებელ თვისებების მატარებელი, და ეს აშკარად გამოიხატებოდა დიალექტშიაო, მიმოხერაშიაო, სახის მოძრაობაშიაო და ბოლოს, გრემსა და სამკაულშიაო.

მაგალითად, მაკომ გვიამბო: ზურაბ ანტონოვის „ხევსურთა ქორწილში“ პატარძალსა ვთამაშობდიო. ამ როლში არაფერი მქონდა გასაკეთებელი. მხოლოდ ერთ ადგილას უნდა მეცეკვნათ. ხევსურთა ცეკვა არ მენახა და დიდ გასაპირში ვიყავ, ჩვენებურ ლეკურს ზომ არ მოვყვებოდი. ხოლო, რადგანაც მთიელ ქალს ვასახიერებდი, მეც ავიღე, არწივივით გავშალე ხელები და ასე დავუა-

რეო. ვაჟა-ფშაველა, რომელიც იმავე პასეში მონაწილეობას იღებდა, პირდაპირ, ცეცხლ-ტაცებული იყო. ხოლო ილიას განცხადებით წამოეთანხანა—ეს ქორივით წამოსვლა ვინდა ასწავლაო. არავისაც არ უსწავლებია, მე თითონ მივხვდი, რომ მთიელ ქალს სხვა-ნაირად არ შეეძლო დავლა. იქნება, ხევსურელი ქალები სრულიადაც ასე არა ცეკვავენ, მაგრამ ჩემს ცეკვაში რომ მთის იერი იყო, ეს უეჭველია და სწორად ამან მოხაზლა ორივე პოეტიო.

ეს თავისთავად მცირე დეტალი თვალნათლივი მაჩვენებელია იმისა, თუ იმთავითვე რა მდიდარი ინტუიციისა და ამათეიმ როლის მხატვრულად გახსნის უნარის პატრონი იყო მაკო. ხოლო როდესაც თვით როლი ფართო გასაქანს აძლევდა მსახიობს ამ იშვიათი ინტუიციისა და უნარის ახამუშავებლად, რაღა თქმა უნდა, იგი აღწევდა შემოქმედების ისეთ მწვერვალებს, რომლებზედაც მხოლოდ ოცნება თუ შეიძლება.

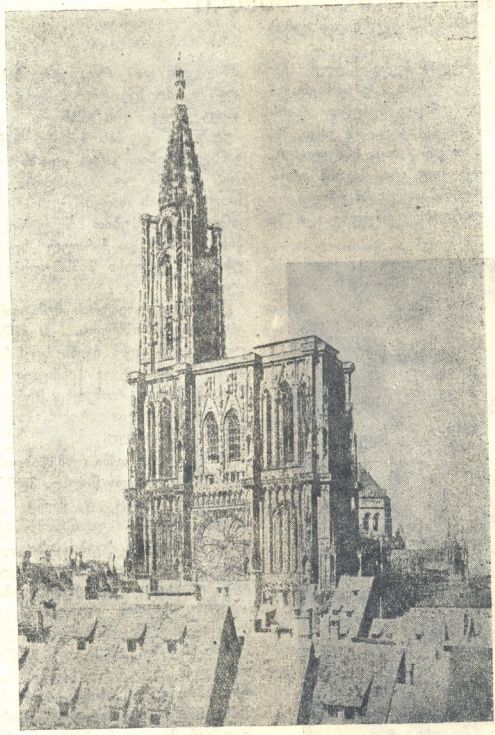
და რადგანაც მისი დროის ყოველი რეცენზენტი, ყოველი მემუარისტი ერთხმად აღნიშნავს, რომ მაკოს მიერ შექმნილი თვითეული როლი, თვითეული სახე უნაკლო და უზადო იყო და ყოველთვის მხატვრულად ამაღლევბელი და მომხიბლველი, ადვილად შეგვიძლიან წარმოვიდგინოთ, თუ მართლაც რა დიდი ხელოვანი ჰყოლია ქართულ სცენას მისი სახით.

ჩვენ მოგვისმენია მაკოს დიდი გულისწყუხილი იმის გამო, რომ ხანთა უძლურებამ და განსაკუთრებით კი დაავადებამ ხელი შეუშალა მას მონაწილეობა მიეღო საბჭოთა საქართველოს სასცენო ხელოვნების დიად მშენებლობაში. ჩვენცა ვწუხებთ ამას, ვინაიდან, სცენაზედაც რომ არ გამოსულიყო, მაინც თავისი გამოცდილებით და უნარით დიდ დახმარებას გაუწევდა ჩვენ თეატრის ახალგაზრდა კადრების გამოვლენებასა და აღზრდაში, როგორც სცენის შეუდარებელი მასწავლებელი და შემოქმედების ცოცხალი მაგალითი.

ხოლო მცხოვანი არტისტის ღვაწლი ქარ-

თველი ხალხის წინაშე უამისოდაც იმდენად
დიდია და ცხოველყოფელი, რომ მას თა-
მამად შეუძლიან დაიყუჩოს თავისი კეთილ-

შობილური გულსტიკივილი. საბჭოთა საზო-
გადოებრიობა არასდროს არ დაივიწყებს ამ
ღვაწლს.



სტრასბურგის სობორო
გოტიკური სტილის, ევ. წოდ. „აღზნებელი გოტიკია“
ძეგლთა საუკეთესო ნიმუში.



ალ. ბუაჩიაშვილი

გიორგი არაქელი-იშხნელი

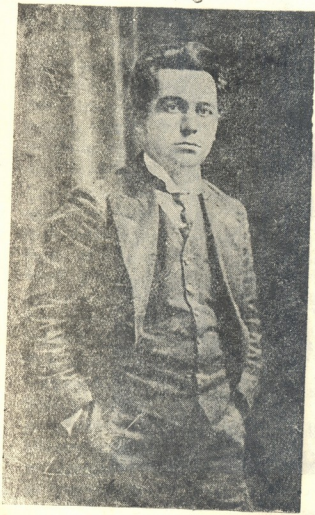
(გარდაცვალების 20 წლისთავის გამო).

ლეონიდ ანდრეევის პიესის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“ ერთი პერსონაჟთაგანი ონუფრი იძახის, რომ იგი ბუნებით არ არის მსმელი, მაგრამ მაინც სვამს. არ ვიცი, მსახიობი იშხნელი თავის თავს მსმელთა რიცხვს აკუთვნებდა თუ არა, მაგრამ ონუფრივით რომ ბახუსის თაყვანისმცემელი იყო, ეს კი ცხადია. და როგორც ონუფრი იყო მი-

მზიდველი და კარგი, ვიდრე ბახუსის ბრწყინებულში მოექცეოდა, შემდეგ კი აბეზარი, ასევე კარგი იყო იშხნელი ღვინომღე და აუტანელი ღვინოს შემდეგ იქნება ამიტომ განსაკუთრებით კარგი იყო მსახიობი ონუფრის როლში. დარღვიანობა, მეგობრობისათვის თავის დადება, უანგარობა, იუმორი ონუფრისა საეხებით სრულქმნილი იყო მსახიობის მიერ და ქართულ სცენას ჯერ არ უხილავს უკეთესი შემსრულებელი ამ როლისა.

ქართული თეატრის მემატთანე გვერდს ვერ აუხვევს იშხნელს. ის განსაკუთრებული მოვლენა იყო ჩვენს სცენაზე, ნიჭიერი მსახიობი ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, მსახიობი, რომელიც ბუნებისაგან უხვად იყო დაჯილდოებული, რომ პირველთა რიგში ჩამდგარიყო.

არ შეიძლება თქმა, რომ მსახიობს თავიდანვე გამარჯვება ხვდა წილად. მისმა პირველმა დებიუტმა მაინც და მაინც ალტაცებაში არაფერს მოიყვანა. ლევან ხიმშიაშვილის როლით წარსდგა მსახიობი საზოგადოების წინაშე, ეს როლი კი მისთვის შეუფერებელი იყო. იშხნელის ინდივიდუალობას უფრო საგმირო ხასიათის როლები შეეფერებოდა, ლევანის როლში კი ჭარბობდა სანტიმენტალიზმი, სინაზე, ეროტული გრძნობები, რაც იშხნელის არტისტული ბუნებისათვის უცხო იყო. ამით უნდა აიხსნას, რომ ამ ნიჭიერმა მსახიობმა თავისი პირველი გამოსვლით დიდად ვერ მოინადირა მაინც და მაინც მსმელთა გული. რასაკვირველია, მისი შესანიშნავი, გულის სიღრმემდე გამტანა მელიორი და ხვეწილივანი ხმა, ტემპერამენტი



გიორგი არაქელი-იშხნელი

გზიბლავდა, მაგრამ რაკი თვალწინ გვდგა მომავლოდღეობის სრულმქმნილი სახე მესხიშვილის ლევანისა—ძალუნებურად ადარებდნი მას და მსახიობს გულცივად ხედებოდი.

დებიუტის შემდეგ კარგა ხანი აღარ მენახა მსახიობი. ერთხელ შემთხვევით დავესწარ ქართული კლუბის თეატრალურ დარბაზში წარმოდგენა—სალამოს. აღარ მახსოვს პროგრამა ამ სალამოსი, მაგრამ ახლაც კი მაგონდება და თვალწინ მიდგას ერთ მოქმედებთან კომედიაში იშხნელი მსახურის პატარა როლში. ხმა, მიხერა-მოხერა, ბუნებრივი იუმორი გზიბლავდა მსახიობში. ამ დღიდან დაინტერესდი იშხნელით. პატარა როლით, რომელსაც ჩვეულებრივად მეორე—ხარისხოვანი მსახიობები თამაშობდნენ, იშხნელმა შესძლო ყურადღების მიპყრობა. ამით მან ერთხელ კიდევ დამატკიცა რუსეთის გენიალური მსახიობის შჩეპკინის დებულება, რომ არ არსებობს მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო როლი, არის მხოლოდ დიდი და პატარა მსახიობი. ყველა როლი ნიჟიერი მსახიობის ხელში სრულმქმნილი ხდება, უნიჭოს ხელში კი პირიქით. და იშხნელი რომ დიდი მსახიობი იყო, ეს მან დამატკიცა იმ მრავალი უკვდავი სახით, რომელნიც შექმნა ჩვენს სცენაზე. ვინ შესძლო ისე ძლიერად, მიუწვდომელ მწვერვალზეამდე აეყვანა გიგო ტეტიაშვილი (ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“), თუ არა იშხნელმა. განა აღამიანის გონებას შეუძლია წარმოიდგინოს უკეთესი? ვისაც კი შესაძლებლობა ჰქონდა იშხნელის ამ როლში ნახვისა—ყველა დარწმუნდა, რომ დიდად ნიჟიერ მსახიობთან გვქონდა საქმე. ღაღო მესხიშვილის შემდეგ მაშინდელი ქართული თეატრის ბევრ მსახიობს არ ღირსებია ისე ძლიერად ამტყვევლება გმირისა, როგორც ეს იშხნელს ხვდა წილად. თქვენს წინ იდგა არა მსახიობი გიგო ტეტიაშვილის როლში, არამედ ქართლის მიყრუებული სოფლის ბრეთის ან არადეთის გლეხი—პირველი რევოლუციის შემდეგ გზა—აბნეული,

მონა თავისი ვნებისა, თავზე ხელადებული აღამიანი, რომელიც თავისი კეთილდღეობის გულისათვის. არ ერიდება არავითარ ბრტყობას; და აი, მისი წყალობით სოფელს თავს დაატყდა უბედურება. უმანკო მსხვერპლი შეეწირა სოფელს. სტრაჟინკის მკველი გიგო გადარჩა და უდანაშაულო ვანო კი ჩამოახრჩვეს; მაგრამ გულის სიღრმეში სინდისმა გაიღვიძა, მოიშალა გიგო—საშინელი მსხვერპლი მას აღარ აძლევს მოსვენებას, სინდისი ქეჯნის: როცა ცოლი ფულს უკან მიყრდის და ეუბნებოდა: არ აილო ვანოს დედამ, სისხლის სუნი უდისო—მაშინ უნდა გენახათ მსახიობის სახეზე აღბუკილი ტანჯვა და მწუხარება. აქ არ იყო თეატრლობა, არა, ეს უფრო მეტი იყო, თვით მაშინდელი უკუღმართი ცხოვრება თავისი დაუსრულებელი ტანჯვით. რაოდენ უბრალო იყო მსახიობი და თანაც დამაჯერებელი. უკანასკნელი სცენა ისე ძლიერად მიჰყავდა მსახიობს, რომ გედევანიშვილის დრამა ნიჟიერი მსახიობის მეოხებით ნამდვილი ტრაგედიის სახეს იღებდა, ამას აღწევდა მსახიობი არა მარტო აქტიორული ხერხებით, არამედ თავისი საკუთარი დიდი განცდით და ვნებით, თავისი დიდი ტემპერამენტით და საუცხოო ძლიერი მელოდიური ხმით.

იშხნელის ხმა იშვიათი მოვლენა იყო — ძლიერი, მელოდიური და ხვერდივით რბილი. მისი თამაში იყო უბრალო, ბუნებრივი და თეატრალურად გამართლებული. განა ასევე უბრალოდ არ მიყავდა მსახიობს ანანია გლახის როლი; მაგრამ რაოდენ დამაჯერებელი და კარგი იყო ის. მე მინახავს ამ როლში კ. ყიფიანი, პირველი განმასახიერებელი ანანიას როლისა, მაგრამ გულახდით უნდა ვსთქვა რომ იშხნელის ანანიამ დასჩრდილა ყიფიანის ანანია. მრავალი სახე ცოცხლდება ჩემს გონებაში ამ ნიჟიერი, დიდი მსახიობის მიერ მკვეთრად და ცოცხლად ამტყვევებულ: გიგო („მსხვერპლი“), ონუფერი („დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“), ტერუზი („ოილიბოს მეფე“), ჰენრიხი

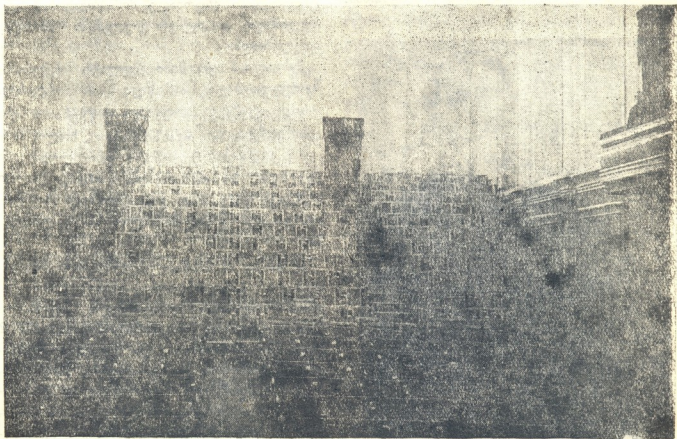
(„დაძირული ზარი“), ნერონი („ვიღრე ხვალ უფალო“), კარლოსი („ყაჩაღები“), შაქრო ჩვილიშვილი („გამცემი“) და სხვ. ყველა ამ როლში მსახიობი სრულქმნილ სახეს იძლეოდა და თავის მძალა ოსტატობას აამჟღავნებდა. აი მსახიობი, რომელსაც შეეძლო მთელი ეპოქის შექმნა ქართული თეატრის ისტორიაში, მსახიობი, რომელიც ღირსეული მემკვიდრე უნდა ყოფილიყო მესხიშვილისა. მაგრამ მაგარიც ის არის, რომ ამ ნიჭიერმა მსახიობმა თავის ნიჭს ვერ მოუარა და ისე დაიღუპა, რომ მისი სახელი ფართო მასებს თითქმის არაფერს ეუბნება. მცირე თეატრალურმა ჯგუფმა თუ იცის რა დიდი შესაძლებლობის მსახიობი იყო იგი, რა უცბად, მოულოდნელად გამოანათა და მოულოდნელადვე ჩაესვენა. მისი არტისტული გზა ტრაგიკული იყო თავისი ბედით. ტრაგიკული-თქო ვამბობთ, იმიტომ, რომ მსახიობმა ვერ მოუარა თავის ნიჭს—იგი უბრალოდ დასწვა იმ სამსხვერპლოზე, სადაც არა ერთი და ორი ნიჭი დაღუპულა მაშინ. იშხნელს არ ეყო ენერჯია გაეკვლია გზა და დაეჭირა ის მბრძანებელი მწვერვალები, რომლისაკენაც მოწოდებული იყო იგი. ბორიტი გენია—ბახუსი არ აძლევდა მოსვენებას მის ბუნებრივ სულს და ეს უანგარო, კულტურული, ფართო ბუნების ადამიანი მაშინდელი ცხოვრების წერილობითიდან დამარცხებული, ალკოჰოლში ხედავდა შევებას. ყველა ხომ ერთნაირად არ იტანს სუსხიან ზამთარს. ყველას ხომ არ შესწევს უნარი—ერთნაირის ენერჯიით გაუმკლავდეს თავზე დატეხილ უბედურებას. ყველას ხომ არ ძალუძს ეკლიანი გზის გაკაფვა. ხოლო მსახიობს რომ იმ შევბენელ, მეფის რეჟიმის დროში მრავალი დაბრკოლების გადალახვა სჭირდებოდა, ამას მტკიცება არ უნდა. ერთ უხეშად დაწერილ რეცენზიას შეეძლო ძირფესვიანად შეერყია მგრძნობიარე მსახიობი, ერთ უბრალო მარცხს შეეძლო წონასწორობა წაერთმია მისთვის. იშხნელი ვერ მოესწრო ჩვენს დროს, როცა თეატრს სახელმწიფო უდგას სათავეში და მას თავისი

მზრუნველობის ხელს არ აკლებს, როცა აქტიორს ყველა პირობა აქვს შექმნილი მოქმედებითი მუშაობისათვის. იშხნელი მაშინ გამოჩნდა ქართული სცენის ასპარეზზე, როცა ერთ დროს ძლიერი ქართული დასი თითქმის დაშლის პროცესში იყო. მსოფლიო იმპერიალისტურმა ომმა თეატრალური კულტურის დაცემას შეუწყო ხელი. საეჭვო ღირსების, შოფინისტური, ეროტიკული და ხშირად ბორნოგრაფიული პიესებით ცდილობდნენ თეატრის მესვეურნი სალაროს დანაკლისის შევსებას. არცბაშვილის „ეპიკით“ და მისდაგვარი პიესებით უმასპინძლებდობდნენ ანტრეპრენიორები მაყურებლებს. მოსკოვის ერთერთმა პატარა თეატრმა სალაროს დანაკლისი მით შეივსო, რომ შიშველი ქალი გამოიყვანა სცენაზე. რაპაკვირველია, ვერც ქართული თეატრი ასცდა ამას და გზა-გზა თუ იყო მიღწეებზე, ბეჩაჩერ ხალტურულად დადგმულ ვოდევილებით და ოპერეტებით ავსებდნენ თეატრის სალაროს. აქტიორს უხდებოდა ხეტიალი ერთი დაბიდან მეორეში, ერთი ქალაქიდან მეორეში. იშხნელიც ვერ ასცდა ამას. ის ნამდვილი გენადი ნესჩასტლიცევი იყო (ოსტროვსკის „ტყე“), მისებრ გულწრფელი, მაგრამ უფრო კულტურული, და იშხნელიც გენადივით ვერ იტანდა სიყალბეს და ყოველივე წერილობას. გავიხსენოთ ნესჩასტლიცევის და არაკაშკას შეხვედრა. რას ეუბნება იგი უკანასკნელს:

„ხასიათია ძმაო. შენ ხომ მიცნობ. ლომი ვარ, სისაძაგლეს ვერ ვიტან. აი ჩემი უბედურება. ყველა ანტრეპრენიორს წავეჩხუბე. უპატივცემლობა, ძმაო, ინტრიგები. ხელოვნებას არ აფასებენ, კაპიეებს მისტირიან“. ასევე იყო იშხნელი. სიყალბეს, ინტრიგას ვერ იტანდა, მლიქვნელობა არ შეეძლო და ნაცვლად ბრძოლისა ის ღვინოში იკლავდა ბოლმას, ეშვებოდა უფსკრულისაკენ და ნამდვილ ბოქმად ხდებოდა. ხშირად ის აუტანელი იყო. ეს მშვენიერი, ნამდვილად გულწრფელი მსახიობი და ამხანაგი, ნაღვი-ნეგზე აბეზარი და შლეგი ხდებოდა. ის

თანდათანობით იფიტებოდა და ბევრჯერ ძალა გამოლეულს, ამ ატლეტური ჯანმრთელობის ადამიანს აღარ ყოფნიდა სცენაზე ის ცეცხლი, რომელიც სწავდა მსმენელთ. მე ვნახე იშხნელი. ბრეის პიესა „სარწმუნოებაში“. სადღა იყო ძველი იშხნელი ის უკვე ძველ პროვინციულ გასტროლიორ-ტრაგიკოსს მოგაგონებდათ თავისი სპეციფიკური ნაკლით, ვიდრე კულტურულ, მაღალ ნიჭიერ მსახიობს. ამ მსახიობმა უდროვოდ დასწვა ის, რასაც ეთაყვანებოდა. იგი ონუფრივით დაუსრულებლივ ეძებდა მყუდრო ბინას, ერთი თეატრი-

დან მეორეში გადადიოდა, მისი ბუნებრივი სული ვიწრო გალიაში ვერ ეტეოდა და როგორც ონუფრიმ არ იცოდა „რა ელოდდა ან დღეს ან ხვალე“, ასევე იშხნელმაც. ის ონუფრივით დაუსრულებელ ძიებაში იყო და მისებრ მწუხარეს ხელში ეკავა ღვინით სავსე ჭიქა და ღიღინობდა: „მამ ხუხე, ამობილო, სულ გამოსცალე“, და ღიღინში იღეოდა მისი სიცოცხლის დღეები. შემთხვევით გაცივებული მსახიობი სულ რამდენიმე დღეში გარდაიცვალა და ქართული თეატრის წარსული ისტორიის ერთი მშვენიერი ფურცელი უდროვოდ დაიხურა.



გორის თეატრის პარტერი



სპრ. გარსამია

მიხეილ ბირთველის-ძე თუმანიშვილი

მამდინარე წლის 2 თებერვალს (ძვ. სტ.) 65 წელიწადი შესრულდა გასული საუკუნის ცნობილი მოღვაწის მიხეილ ბირთველისძე თუმანიშვილის გარდაცვალებიდან.

მიხ. თუმანიშვილის მოღვაწეობა მრავალფეროვანი იყო. წერდა ლექსებს, პუბლიცისტური ხასიათის წერალებს, სათეატრო რეცენზიებს, ხელს უწყობდა ქართული თეატრის განმტკიცებას, ის ითვლება პირველ თეატრალურ კრიტიკოსად.

მიხეილი არის შთამომავალი თუმანიშვილების ძველ დროიდან ცნობილ გვარეულობისა, რომელთა მოღვაწეობა გარკვევით სჩანს XV საუკუნის მესამოცე წლებიდან.

ამ გვარის წარმომადგენელს ეკავა საქართველოს მეფის მდივნის თანამდებობა და ეს თანამდებობა შემდეგში თაობიდან თაობაზე მეკვიდრეობით გადადიოდა. ამ გვარის წარმომადგენელი იყვნენ ცნობილი პოლიტიკური მოღვაწეებიც და ზოგი მათგანი პარალელურად სამწერლო ასპარეზზეც მუშაობდა.

მიხეილ თუმანიშვილის მამა ბირთველიც მსახურებდა ჯერ ქართლ-კახეთის მეფის ერეკლე II და შემდეგ მისი შვილის მეფე გიორგი XIII მდივნად. ბირთველი ჩვენი ქვეყნის პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მხურვალე მონაწილეობასღებულობდა და ძლიერ გავლენიან პირადაც ითვლებოდა.

მიხეილი იყო მისი ყველაზე უმცროსი შვილი. დაიბადა 1818 წლ. 19 მაისს (ძვ. სტ.)

პატარა მიხეილმა პირველდაწყებითა სწავლა მშობლების ოჯახში მიიღო, ხოლო როცა მეთორმეტე წელიწადი უსრულდებოდა, 1831 წლ. 24 თებერვალს სასწავლებლად მიაბარეს გამანაზიად გადაკეთებულ ტფილისის ყოფილ კეთილშობილთა სასწავლებელში.

იმ ხანად ამ სასწავლებელში ორი მასწავლებელი გამოირჩეოდა: ერთი ქართული ენისა—სოლომონ დოდაშვილი, ცნობილი წევრი და ერთი ორგანიზატორთაგანი 1832 წლას შეთქმულებისა, და მეორეც—დემენტიევი, რუსული ლიტერატურის მასწავლებელი. დოდაშვილი დაურიდებლად ებრძოდა რუსიფიკატორულ პოლიტიკას და მოწაფეებში აღვივებდა სამშობლო ლიტერატურისა, ისტორიისა და ქვეყნისადმი საყვარულს, ხოლო მეორე მარტო ოფიციალური



მიხეილ ბირთველის-ძე თუმანიშვილი

პროვოკაციით გათვალისწინებულ მასალებს არ ჯერდებოდა და დიდ ადგილს უთმობდა რუსეთის სახელგანთქმული მწერლების ლერმონტოვისა და სხვათა შესწავლას.

დღიანშილი მიხეილსა და მის ამხანაგებს მასწავლებლად დიდხანს არ შერჩათ, იგი 1832 წლის შეთქმულებასთან დაკავშირებით დააპატიმრეს იმავე წლის დეკემბერში. ამის შემდეგ მოწაფეები სულ ერთიანად დემენტოვის გავლენის ქვეშ მოექცნენ და ამ გავლენამ მათ დიდი სარგებლობაც მოუტანა: კარგად შეისწავლეს რუსული ლატერატურა და რუსული ენის საშუალებით გაეცნენ უცხო ქვეყნების მწერლობასაც.

გიმნაზიაში მ. თუმანიშვილი გაცნო მისზე ერთი კლასით უფროს მოწაფეს ნიკოლოზ ბარათაშვილს, მათ შორის გაიბა მეგობრულა კავშირი და შემდეგში მათ ვარშემო შეიკრიბა საუკეთესო და ნიჭიერ მოწაფეთა ერთი ნაწილი, რომლებმაც დაიწყეს ხელთნაწერი ჟურნალის „ტფილისის გიმნაზიის ყვავილის“ გამოცემა. ამ ჟურნალის გამომცემელი და მთავარი ხელმძღვანელი იყო მიხ. თუმანიშვილი. ჟურნალის გამოცემა დაიწყო 1835 წლ. მაისიდან.

მ. თუმანიშვილი გიმნაზიაში მარტო გაკვეთილების შესწავლათ არ კმაყოფილდებოდა, იგი დიდის ხალისით დაიწაფა თვითგანვითარებას, სისტემატურად კითხულობდა სხვადასხვა შინაარსის აუარებელ წიგნებს და როცა გიმნაზია საუკეთესოდ დაასრულა 1836 წელს, იგი უკვე საქმოდ მომზადებული ახალგაზრდა ყმაწვილი კაცი იყო, რომელიც თავისა სიღინჯით და დაკვირვებულებით მსჯელობით ყველას პატივისცემას იწვევდა.

1837 წლ. 23 იანვარს ის შევიდა სახელმწიფო სამსახურში და დანიშნეს მოხელედ სახაზინო ექსპედიციაში (შემდეგ პალატა), ხოლო ერთი წლის შემდეგ გადაყვანილ იქნა „ამიერ-კავკასიის მხარის მმართველობის დებულების პროექტის შემდგენ კომისიაში“. 1840 წ. ის დაქორწილდა, ცოლად შეირთო პოლკოვნიკის მიწაზე აფრიამას (ენიკოლოფოვის) ქალი სოფიო. 1864 წლიდან

ის დანიშნა გლეხთა განათავისუფლებას კანცელარიის უფროსად. ბატონყმობის მის მოგვარებაში ის მხურვალე მონაწილეობას ღებულობდა, იყო მონაწილე იმ მცარერიცხოვან პროვოკაციულ მოაზროვნე ჯგუფისა, რომელიც მხარს უჭერდა გლეხების მიწა-წყლით განათავისუფლებას შეუდრეკლად ებრძოდა არისტოკრატის იმ ნაწილს, რომელიც ბატონყმობის ასეთი წესით გაუქმების წინააღმდეგი იყო. 1874 წელს თუმანიშვილი დანიშნეს ნამეტსნიკის რჩევის წევრად. ამ თანამდებობაზე იგი სიკვდილამდე დარჩა. მიუხედავად იმისა, რომ მიხ. თუმანიშვილმა თავისი მეცადინეობით სამსახურებრივი იერარქიის მაღალ საფეხურს მაღწია, ის ამ „ჩინონიკური“ ცხოვრების მორევში ყელამდე არ ჩაფლობილა, საზოგადოებრივი საკითხები ყოველთვის აინტერესებდა და პრაქტიკულ საქმიანობაშიც მონაწილეობდა.

მ. თუმანიშვილი ხშირი სტუმარი იყო ცნობილ მანანა ორბელიანის სალონისა; იგი აქ დაუახლოვდა იმდროინდელ ქართველ მწერალ-მოდგაწეებს: გრ. ორბელიანს, დიმ. ყიფიანს, გ. ერისთავს და სხვ. ზოგ მათგანთან, მიუხედავად იმისა, რომ ასაკით უმცროსი იყო, ახლო მეგობრული კავშირიც კი გააბა, რა თქმა უნდა მას კავშირი არ გაუწყვეტია სიყრმის მეგობარ ნიკოლოზ ბარათაშვილთანაც.

ამ სალონში და ამ წრეში დაიბადა აზრი ქართული ჟურნალის „ციცქარის“ დაარსებისა, აქვე მზადდებოდა ნიადაგი ქართული თეატრის აღდგენისათვის, აქვე ირჩეოდა ლიტერატურის, ხელოვნებისა და სხვ. საკითხები; მიხ. თუმანიშვილი ამ საკითხთა დამუშავებაში ყოველთვის უახლოეს მონაწილეობას ღებულობდა.

1850 წლ. 2 იანვარს გ. ერისთავის ხელმძღვანელობით გაიმართა წარმოდგენა; დადგეს მისავე კომედია „გაყრა“; ამის შემდეგ მოჰყვა თვით ქართული პროფესიული თეატრის დაარსება. მიხ. თუმანიშვილმა, მიუხედავად იმისა, რომ დიდი თანამდებობის კაცი იყო, არ თუკადრისა და იკისრა სუფ-



ლიორის უბრალო და უჩინარი მოვალეობა.
 მახ. თუმანიშვილი თეატრს ჩენი საზოგადოების—გადახალისებისა და განვითარების საქმეში დიდ პრაქტიკულ მოვალეობას ანიჭებდა: ის მიაჩნდა ისეთ კულტურულ დაწესებულებად, რომელმაც ხელა უნდა შეუწყოს ხალხის ზნეობრივ გაფაქიზებას და გონებრივ ამაღლებას. სწორედ ეს იყო მიზეზი, რომ მან თავმდაბლობა გამოიჩინა და სუფლიორის უჩინარი მოვალეობა იკისრა. ამავდროს იგი ქართული თეატრის სასარგებლოდ ავტაცია-პრობაგანდას ეწეოდა სიტყვით და კალმით.

წერდა ჟურნალ-გაზეთებში თეატრის მნიშვნელობის შესახებ წერილებს და რეცენზიებს.

1852 წელს „იქსიკარის“ მეოთხე ნომერში (გვ. 14) თეატრის მნიშვნელობის შესახებ ლექსიც კი მოათავსა „ქნაზ მამიკონის“ ფსევდონიმით.

„ვალი გვაქ ყოველთა ქართველთა, ივერის მზრისა სადღოთ,
 დღითა დღე ჟამთ ჟამდ ჩენნი მზრუნელი ვადღოთ
 მოგვეცა კეთილდღეობა, უკადრის თავნი ვარიდოთ,
 დაესტოვოთ გულთა ანახლობა, სიმშვიდე წინა-დავიდოთ,

პირველად ვიტყვი რა არის ტეატრის წარმოდგენანი მის ყოველს სარგებლობასა, ვერ მოსთკვამს კაცთა ენანი,

თუმცა რომ იგრძნობს გონება, მაგრამ ვერც აღწერს წერანი.

მით თვალთ წინ წარმოგიდგებათ, ყოველთა ერთა მსმენანი,

წარმოდგინების მომგონეს, დიდი აქვს დაწყობილობა მასცა სურს რათა ვისწავოთ, უმეტეს კეთილ-ზრდილობა,

რომ ვაყოთ განათლებანი შეგვექნას ლხენ მტილობა დიდი მოგვეცეს ცხოვრება, სიტყბოთი მანა-შეილობა გონება ზმულნი ჰაბუჯნი, ტეატრს არად ჰქვასობანა, ჩეილნი და ბერნი მუნ წასვლას, თითქმისა კიდე ნახობენ,

ადრინდელ დროთა ღარიბნი, მოკონებისთვის ბრახობენ,

ვინც ჰგრძნობენ მოსთქვენ მადლობას, ჰირანახულს კიდევ გაზომენ.

წარმოდგენები გვაჩვენებს რაცა გვიძირს ცულ ზნეობა, ბეხლობა, ქრთამის აღება, ავახაკათთვის მზრეობა, ფარებით მართალთ დანაგვრას სიცრუეთ მწუხარეობა, ჰსჯობს რომ განედგენოთ ბოროტნი ვეძიოთ მშვიდი დღეობა.

ამა შრომაზე ზოგ-ზოგნი ვიცი მიძღვნიანთ რისნაგა-იტყვიან ვინ არს შემთავხველი! იწყებენ გვარბნა-გვასა, ხეასა, ჩემსა შრომას ხალხთ შორის, განავით მოსთქვენ კითხვასა, მაგრამ დამძრახოს იმ კაცმა, რომ თვით არ ეცეს კითხვასა.

1851 წლ. „კავკაზში“ (№ 12) იგი სხვათა-შორის შემდეგსა სწერს: „მისაღებია თუ არა აქაურ სცენაზე სიუჟეტება რუსული ან ევროპული ცხოვრებიდან, შეიგუებს თუ არა იგი ამ ზნე-ჩვეულებათ, ამ ინტრიგებს, რაც სრულიად განსხვავდება აქაურ ზნე-ჩვეულებისა და მოვლენისაგან. იმ მოსწრებულ სიტყვებს, იმ გამოთქმებს, რაც საყვებით ეწინააღმდეგება აქაური ენის ტიპურ წყობილებას? ჩვენ ამაზე ვუპასუხებთ უარყოფითად. აქაური სცენა არ მიიღებს არაფერს ასეთს და საამისოდაც არც იქნებიან შესაფერი აღმსრულებლები. აქაური მსმენელი, სწორედ ის მსმენელი, ვისთვისაც უაარსებელია თვით თეატრი, ვერ გაიგებენ ყოველივე ამას. შეიძლება მოვიდნენ ისინი მოსასმენად მხოლოდ მაშინ, როდესაც ყოველივე ვადმოცემული აქნება არა ერთი რომელიმე ადგილისა და მომქმედ პირთა გარეგანი ფორმებისათვის შეფარდებით, არამედ აგრეთვე აქაური ამბებისა, ზნე-ჩვეულებებისა და ჰუმორისათვის შეფარდებით. ამას გარდა ქართულ დრამატურგიას ყოველივე ამის სესხება არცა სჭარდება. თავისი ნიმუშები, თავისი წყაროები—ქ არას, ამიერ-კავკასიის ცხოვრება ამით მღაღარია“ დასხვ. (მხ. ჭხელთუნელი—„სალიტერ. საზოგად. წარსულიდან“, გვ. 109, 110).

აქტორი, იღგა რა ამ პრინციპულ საფუძველზე, გარკვევით და გადაჭრით აყენებდა ნაციონალური დრამატურგიის შექმნა-განვითარების საკითხს. და ქართველ მწერლებს პათეტიური სიტყვებით მიმართავდა: „...მაგრამ რეპერტუარი, რეპერტუარი! ბატონებო, რეპერტუარი ტირის. თავად ერისთავის ორი-სამი პიესა, ამდენივე განსვენებული ანტონოვისა—ეს არის და ეს! ურეპერტუაროდ არსებობა შეუძლებელია. აქტიორები უნებლიედ ფარსებს ეჩვენებენ...

თქვენ, პატივცემულო ქართველო მწერ-
ლებო და მწერალო ქალებო, თუ კი სადმე
მოიპოებით, შეგდლადებთ ქართული სცენა,
წარმართეთ თქვენი ცოდნისმოყვარული
მისწრაფება ამ საქმის სასარგებლოდ, უწი-
ლადეთ მას თქვენი ნაყოფიერი მოცლილო-
ბის ნაწილი, დაასაჩუქრეთ იგი პიესებით,
აქტიორებით და არტისტებათ სავსებით, შეი-
გრძნობენ თქვენ ქმნილებათა სიმშვენეირესა
და ღირსებას და ღირსეულადაც განსახიერ-
ებენ მათ, ხოლო ახალი, ნორჩი მყურე-
ბელნი აღურიცხველი და შეუწყვეტელი
ტაშით გადაგიხდიან სამაგიეროს.“ („კავკა-
ზი“, № 8, 1855 წ.).

მის. თუმანიშვილს განზრახული ჰქონდა
ქართული თეატრის რეპერტუარის შექმნა-
ში თავისი წვლილიც შეეტანა. მან პირვე-
ლად თარგმანზე სცადა თავის კალამი, დაი-
წყო ალ. პუშკინის „Камешный гость“-ის
თარგმნა „ღამის სტუმარი“ სახელით გადმო-
თარგმნა ჯოდუც კრამდენიმე სცენა. ამ მუშაო-
ბამ ის წახალისა და შეადგინა გეგმა რაში-
ნაარსის პიესები უნდა დეწერა, გადმოეკეთე-
ბია და ეთარგმნა, მაგრამ როგორც მისი
ლიტერატურული მემკვიდრეობიდან ჩანს,
მან მხოლოდ ნაწილობრივ შესძლო გეგმის
შესრულება.

მის. თუმანიშვილი პირველი მწერალია,
რომელმაც დაწერა პირველი ნარკვევი ქარ-
თულა თეატრის ისტორიისა: მან ვრცელი
წერილები მოათავსა გზ. „კავკაზის“ ფურ-
ცლებზე 1852 წლის თებერვლის ნომრებში,
სადაც აღწერა გ. ერისთავის თეატრის და-
არსების ისტორია, დაახასიათა მაშინდელი
თეატრის მუშაობა. მანვე მოგვცა მაშინ-
დელ მსახიობთა დახასიათება, აგრეთვე გა-
ნიხილა კრიტიკულად გ. ერისთავის კომე-
დიები „გაყრა“ და „დავა“ და, ამრიგად,
ქართული თეატრის ისტორიის შესწავლას
საფუძველი ჩაუყარა. მის. თუმანიშვილს
იყო აგრეთვე პირველი ქართველი თეატრა-
ლური კრიტიკოსი ამ სიტყვის თანამედრო-
ბე გავებით.

თათქმის 88—89-მა წელმა განვლო მისი
შემდეგ. რაც მიხ. თუმანიშვილმა ეს წერი-
ლები და მასალები გამოაქვეყნა. დღემდე
თქმა უნდა, ბევრ მის მოსახრებას ვერ გა-
ვიზიარებთ, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ქარ-
თული თეატრის ისტორიის მკვლევარი ამ
მასალებს გვერდს ვერ აუვლის, ბევრ საგუ-
ლისხმო რამესაც იპოვის და გამოიყენებს.

მის. თუმანიშვილი მწერლობის სხვა დარგ-
შიც არ იყო გარეშე პირი, ის წერდა და
თარგმნიდა ლექსებს, სხვათა შორის თარგმ-
ნა პუშკინის „ბღჩისარაის შადრევანი“,
წერდა პუბლიცისტურა ხასიათის წერილებს
„ცისკარში“ მოლაყბის ფსევდონიმი. მისი
წერილები დაღ შთაბეჭდილებას სტოვებდა
მკითხველებზე. ილია ჭავჭავაძე ამ წერი-
ლების შესახებ ლაპარაკობდა: „რაც კი შე-
ეხება ენას, სწორედ ფენომენი იყო ჩვენს
გორაზონტზე. პაზრითაც არ იყო დასაწყენი.
დასაწყენი მეტი? დასაწყენი კი არა, ძლიერ
მოსაწყენიც იყო.“ გარდა „ცისკარისა“, მ. თუ-
მანიშვილი თანამშრომლობდა ქართულ გზ.
„დროებაში“, რუსულ გაზეთებში—„კავკაზ-
ში“ და „კავკაზსკიე ვესტნიკში“.

მის. თუმანიშვილს „რჩეული ლექსები
და სხვა თხზულებანი“ დაიბეჭდა ცალკე
წიგნად 1881 წელს, მისი შეილის-გაორგი
თუმანიშვილის რედაქციით.

მის. თუმანიშვილი გარდაიცვალა ანთეზი-
საგან 1875 წელს 2 თებერვალს (ძვ. სტი-
ლით). მას დარჩა რამდენიმე შვილი, რომ-
ლებიც ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში
და მწერლობაში კარგად არიან ცნობალო-
ნინო თუმანიშვილი—მეუღლე ბელეტრისტ
გ. წერეთლისა, ეურნალ „ჯეჯილის“ დამა-
არსებელი და საბავშვო მოთხრობების მწე-
რალი; გიორგი თუმანიშვილი—პუბლიცის-
ტი და 1879 წ. ქართული პროფესიული თეა-
ტრის ერთ-ერთი ორგანიზატორი და რეჟი-
სორი, და ვასილ თუმანიშვილი, რომელიც
ერთ დროს ქართულ თეატრში მუშაობდა
რეჟისორად.



ს.გ. ხარაზიშვილი

მოგონებანი

სტუფანე დავითისძე ხარაზიშვილი, ამჟამად ღრმად მოხუცი ადამიანი, არის ქართული სცენის დიდი მოამაგე და არტისტი, რომელიც თავიდანვე უფრო პროფინციანი მუშაობდა, განსაკუთრებით ქ. ბათუმში.

მისი გულწრფელად და სრულიად უბრალოდ დაწერილი „მოგონებანი“ წარმოადგენს იმის ერთ-ერთ დოკუმენტს, თუ რა ქაბანწყვიტით უზღებოდა ძველ დროს ქართული თეატრის მუშაკს თავისი საყვარელი საქმის სამსახური. ასეთ მოგონებებს ამიტომ დღესაც საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქ დაჰქარგვია.

ჩვენც ვთავსებთ ამ წერილს, როგორც მასალას ქართული თეატრის ისტორიისათვის.

დავიბადე 1867 წელს. მერვე წლისას მშობლებმა მიმბარეს მოსამზადებლად ქუთაისის კათოლიკეთა სკოლაში. მასწავლებელი იყო ქართული სცენის სიამაყე ვასო აბაშიძე. იქედან გადავედი ვაჟთა გიმნაზიაში. იმ ხანებში მამა ჩემმა თეატრი ააშენა. ამ თეატრმა ისე გამიტაცა, რომ სწავლაზე გული ამიცრუვდა. მიზნათ დავისახე სცენაზე გამოსვლა. დიდი ბრძოლის შემდეგ, როგორც იქნა კლასი დავამთავრე. მშობლები დიდ წინააღმდეგობას მიწევდნენ და რადგან აქ ვერას გავხდებოდი, დავაპარე თბილისში გაპარვა, მაგრამ იმ ხანებში იქ ახლობელი არ მეგულებოდა, რომ თავი შემიფარებია. ამის გამო ბათუმში გავიპარე, რადგანაც იქ დეიდა მეგულებოდა და თავშესაფერი მექნებოდა. დავიწყე ქუჩა-ქუჩა ხეტიალი, რომ გავცნობოდი ქალაქს. პალაშკოვსკის ნავთის ქარხანას რომ მივუახლოვდი, იქვე ზღვის მახლობლად შევნიშნე, რომ ნავთის ცისტერნიდან თუნუქის ფუთთან ყუთებში ასხამდნენ ნავთს, ეს ყუთები მუშებს გადაქონდათ ზღვის პირად, სადაც კალით აკავშირებდნენ ყუთის თავებს, აწყობდნენ ხის ბარჯაში და იქიდან გემზე ტვირთავდნენ. მივმართე გამგეს, რომ მოეცა ჩემთვის რაიმე სამუშაო. მან მითხრა: თუ შეძლებ ყუთების გადატანას ზღვის პირამდე, დღეში 60 კაპ. გექნება ხელფასიო. მე დავთანხმდი, ვინაიდან მეტად მძიმე სამუშაო შეიქნა ჩემთვის, ორ თვეს ძლივს

გავატანე. შემდეგ მოულოდნელად შევხვდი ქუთაისიდან ჩამოსულ ინჟ. ბროკას, რომელსაც აელო სამ საართულიანი სახლის მშენებლობა საბაჟოდან. ამიყვანა მეტაბელედ. ამ ხანებში გავიგე, რომ ქართული სკოლა დაუარსებიათ და სკოლის გამგეთ ყოფილა მოსე ნათაძე. ამავე სკოლასთან დაარსებულა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება. კვირა დღეს, როგორც დასვენების დღეს, საღამოთი მივედი ქართულ სკოლაში, რომ გავცნობოდი სკოლის გამგეს. წ/კ. გამავრცელებელი საზ. კრება იყო. როცა კრება დამთავრდა. შევედი დარბაზში და გავეცანი ყველას. იქ იყვნენ დ. კლდიაშვილი და გრ. ვოლსკიც. მივმართე მათ, რომ დაგვეარსებია სცენისმოყვარეთა წრე. დიდის სიამოვნებით მიიღეს ჩემი წინადადება, და შეუდგნენ წრის ჩამოყალიბებას. მოსე ნათაძე და დ. კლდიაშვილი თავდადებით და აღფრთოვანებით მუშაობდნენ. ეს იყო 1883 წ. დეკემბერში. სცენ. მოყ. წრე ჩამოყალიბდა. აირჩიეს ცაგარლის პიესა „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“. ამ პიესაში ავეტექიას როლი მარგუნეს. დავსდგით 1884 წლის იანვრის მიწურულში, ამავე ქართული სკოლის სასარგებლოდ. ამ წრეს სათავეში ჩაუდგნენ წ/კ. საზ. გამგეობა; ხელმძღვანელობას გვიწევდა დ. კლდიაშვილი. ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, როდესაც პირველად მომიხდა სცენაზე გამოსვლა.

შემდეგ ორ თვეში ერთხელ ვღაბდით წარმოდგენას. იმავე წელს თბილისიდან გვეწვიენ მაკო საფაროვი, ვასო აბაშიძე, კ. ყიფიანი, ნ. გაბუნია, ა. ცაგარელი და სხ. ყველას გავეცანი. ვასომ, როგორც ჩემმა ძველმა მასწავლებელმა, მიცნო. მიემართე მათ, რომ წავეყვანე თბილისში. ვასომ და კ. ყიფიანმა მითხრეს: ამ ჯერობით აქ იმუშავე, მით უფრო ახალი ქალაქია, ქართველობა ბევრია—ჰარლები, საჭიროა მათ დაუახლოვდე თუ რამ დაკვირდება მოგემართე—არას მოგაკლებთ, შემდეგ კი ჩვენთან მოგაწყობთო. ამ იმედით და დაბრუნებით მართლაც გაათევებულად ვმუშაობდი. 1886 წ. ჩამოვიდნენ ვლ. მესხიშვილი რიტუში; პავლოვა. გავეცანი მესხიშვილს. მკითხა, ვიცნობ თუ არა რუსული სცენის მოყვარეთა წრეს. მე ვიცნობდი ვლ. აბაშიძეს, საბაუო მოხელეს, როგორც რუსული სცენის კარგ მოთამაშეს. ის გავაცანი მესხიშვილს. მან მეც მიიძღულა მიმელო მონაწილეობა პატარა როლებში, თუმცა ძალიან მიჰირდა რუსულ ენაზე თამაში. 1887 წელს პალაშკოვსკის ნავთის ქარხანა გადავიდა ცნობილ მილიონერი როტშილდის ხელში, რომელმაც ის სამჯერ მეტად გააფართოვა. იქ მუშაობდა ოთხი ათასი მუშა, მათ შორის სამი ათასამდე ქართველი. სულ კი ქალაქში 6000-ზე მეტი ქართველი მუშა-მოსამსახურე იყო. გადავწყვიტე ამ მუშებში გამება კავშირი. გამეცნო როტშილდის ქარხნის ერთი მუშა-ზეინკალი მოსე წეროძე, კარგი შეგნებული და მომზადებული ადამიანი. მთხოვა ჩამეწერა ჩვენს წრეში. მივიღეთ სიამოვნებით. თავდადებით მუშაობდა, როგორც სცენაზე, ისე მუშებს შორის. ამავე წელს ქართველმა ინტელიგენციამ მიიწვია ერთ დღეს მომმართვენი თავი დამენებებია კერძო სამსახურისთვის და შემუშავნა ქართული თეატრის აღორძინებისათვის. აღმოთქვეს მატერიალურად დახმარება. ასეთმა მომართვამ ფრთები შემახსნა და მეორე დღესვე თავი დავანებე კერძო სამსახურს 1889 წელს ბა-

თუმში ჩამოვიდა ეგნატე ნინოშვილი. მისე წეროძემ გამაცნო. მიემართე და გვეწვიენ ჩემი მიზნები და მისწრაფება სცენისადმი და დაახლოვება ფართო მასასთან. სიამოვნებით მომისმინა და მშვენიერი დარიგებები მომცა. ძლიერ მიხარიან, რომ ასეთი ახალგაზრდას დაგისახავს მიზნათ ასეთი დიდი კულტურული საქმის სამსახური. მართალია, ბევრ ნარეკალზე მოგიხდება სიარული, შეიძლება ბევრ უსიამოვნებასაც წააწყდე, მაგრამ ასეთებს არ უნდა შეუშინდე და უფრო გააფთრებით იმუშაო. მე ჩემის მხრივ დიდ დახმარებას გაგიწევ მანამ აქ ვიქნებოი. ბევრი რამ დარიგება მომცა და ამით დავმორღით ერთმანეთს. ამის შემდეგ მიხლებოდა მასთან შესხვედრა. მეტად კეთილი, თავდაბალი ადამიანი იყო და ასეთ ადამიანს ნატვრის თვალთ შევეცქერდი. 1888 წელს ბათუმში დაარსდა ქალაქის თვითმართველობა. ქალაქის თავად დანიშნეს რუსი, გვარი არ მახსოვს. ჩვენს სკოლაში დავადგინეთ—ხშირად მოგვეწყო უფასო წარმოდგენები, მხოლოდ საჭირო იყო 70 მანეთი თეატრისა და სხვა ხარჯებისათვის. ბევრი ფიქრის შემდეგ ვიკისრე მიემართე. ქალაქს დახმარებისათვის. მიემართე ქალაქის თავს, მოეცათ სალაროდან 70 მანეთი თეატრის ხარჯებისათვის უფასო წარმოდგენის დასადგმელად. ერთი ამხელდამხედა და ქალაქის მდივნად მყოფ ივანე მესხს შეეკითხა, თუ ვინ ვიყავი ივანემ ცამდე ამწია. მისი წყალობით სალაროდამ მომცეს 70 მანეთი. ცას ვეწვიე სიხარულით, პიესა მომზადებულია. მე და წეროძემ ათასამდე ბილეთი დავამზადეთ, მუშებში დავარიგეთ უფასო ბილეთები და რას ვხედავ: 20% დაესწრო მხოლოდ. 1890 წელს დ. კლდიაშვილთან შეთანხმებით წვედი თბილისში ერთი სეზონით დასში მუშაოთ. დასის გამგეობის თავმჯდომარე, თუ არ ვცდები, ქართველშვილი იყო, მის მოადგილეობას ეწეოდა კ. ყიფიანი. მიმიღეს დასში. თითქმის სამი თვე ვმუშაობდი. დეკემბერი იყო, მახსოვს. კ. ყიფიანმა მიმი-

წვია თავის კაბინეტში, მიიხრა: აი, შვილო, რას გეტყვი. ხომ ხედავ რაები. ხდება სცენაზე, აქ შენ ვერაფერს შეიძენ და ვერაერთარ ნაყოფს გამოიღებ, ვინაიდან ატმოსფერვა ახალგაზრდებისათვის მეტად დამძიმებულია. დაუბრუნდი ბათუმს. ის ახალი ქალაქია, უმარავი ქართველობა, ჩვენი ძმები აქარელები, ამათ შორის გააბი ძაფი და ნიადაგი მოუშადა ქართულ თეატრს; უფრო მეტ ნაყოფს გამოიღებ და ამით სახელსაც მოიხვეჭ. აგრეთვე არ დაივიწყო სოხუმი, იქაც საჭიროა მუშაობა და ნიადაგის მოშაღებათ. ყველამ რომ აქ მოვიკალათოთ, პროტენციებს, დაბებს რა ეშველებათ. დიდი ენეგრისი ყმაწვილი ხარ და ბეგრის გაკეთება შეგიძლიანო. ამ რჩევამ ცოტად დამაფიქრა. მეორე დღეს გამოვეცხადე კოტის და ვანუცხადე თანხმობა. ანგარიში გამისწორა, გზა დამიღოცა და დაუბრუნდი ბათუმს. დ. კლდიაშვილს ვუამბე ყოველი ეს, ძლიერ გაეხარა და ეხლა შექენათ უფრო მძლავრად ღრამწერო: მოვიწვიეთ ახლებიც, მსურველები. შევადგინეთ წრე 14 კაცისაგან და ეს წრე 1890 წლიდან მუდამ მუშაობდა ვიდრე 1904 წლამდე. ღრამგამომგებით საგასტროლოდ ვიწვევდით ვ. მესხიშვილს, ნ. ვახუნიას, ვასო აბაშიძეს, კ. ყიფიანს და ვ. გუნიას 1891 წელს ზაფხულზე ჩვენმა ინტელიგენციამ მიმიწვია სკოლაში. გრ. ვოლსკიმ მიხოვა თბილისიდან დასი მომეწვია ერთი სეზონით. დასის მოწვევა შეიძლებოდა თუ ფული იქნებოდა. ბეკრი ფიქრის შემდეგ გადაწყვიტეს: ამონემენტის საშუალებით ფული დააგროვეს ერთმანეთში; დააგროვეს 400 მანეთი, მომცეს. წავედი თბილისში, ფულის მიხედვით შევავროვე ახალგაზრდა მსახიობები—მ. კაცი, დაუღდე ხელშეკრულება, საგზაო ფული გადავიცი, თეატრს მივმართე პიესებისთვის და თუ საჭირო შეიქმნებოდა გარდერობიც ვთხოვე. აღმოიქვეს დაუბრუნდი უკან, თეატრის პატრონს მოურჩიდე, რეპერტუარი შევიმუშავეთ. შეგროვდნენ მსახიობები — დავაბინავეთ. სეზონი დამთავრდა, მაგრამ ეს

დამთავრება მეტად ძვირი დამიჯდა, ძლიერ გამიპიზრდა, მაგრამ სეზონი მაინც დავამთავრე. 1882 წელს კოტე მესხმა მიმიწვია ქუთაისში, ზამთრის სეზონზე. 1897 წელს ოთხი მეთაური მუშა რომილებსაც მეთაურობა სდევნიდა კვალ და კვალ,—იძულებული შეიქმნენ ბათუმიდან გადახვეწილიყვენ ბაქოში, იქ მოეწყვენ ნავთის სამუშაოზე. მეორე წელს მათგან მივიღე წერალი: მატყობინებდნენ ბალახანაში მოგვიწყვეთ, ქართველები ბლომად ვართ, ჩამოდი და წარმოდგენები მოგვიწყვეო. პირობებიც მაცნობეს. 1899 წელს ორჯერ მომწერეს წერილი, ერთი სიტყვით არ მომეშვენ. მივმართე დ. კლდიაშვილს. მან თანხმობა განიცხადა. მხოლოდ ხუთი-ექვსი თვით. წავედი, დამაბინავეს ბაქოში. შევაკოწიწე პატარა წრე, ესდგამდი წარმოდგენებს ბალახანაში, შავქალაქში. თეთრ ქალაქში და თვით ბაქოშიაც. ამით დავუახლოვდი ჩვენს ქართველ ინტელიგენციას. ეს ინტელიგენცია დიდათ ხელს მიწყობდა და ისე ჩამიორია, ექვსი თვის ნაცვლად თექვსმეტი თვე დაეყავი იქ. 1900 წელს ბაქოში, ზღვის ნაპირებზე, შემთხვევით შევხვდი ჩემს ძველ მეგობარს, რომელიც ხუთი წელია ბათუმიდან საღდაც გადაიკარგა—ანტ. ბახტაძეს. მას ძლიერ გაეხარა, შემეკითხა, თუ აქ რას ვაკეთებ; ვუამბე ყველაფერი. მიიხრა: მე ვიმყოფები თურქესტანში, ქალ. ბუხარაში მმ. ბახტაძეებთან საწყობის გამკეთო. — იქ ოთხმოცამდე ქართველი ვართო, სომხებიც არიან ჩვენ კულტურულ კერას მოკლებული ვართ, ჩამოდი მოგვიწყე წარმოდგენა იქ ახალგაზრდობა არის სიამოვნებით მიიღებენ მონაწილეობას, მათ სიხარულს საზღვარი არ ექნებაო. ამოიღო 50 მანეთი ჯიბიდან და მაძლევს საგზაოს. მე არ ავიღე, შევპირდი ჩამოვალ მეტიც. სკობია ფული დაიტოვო, უფრო იმედით ვიქნებიო. — ძალათ ჯიბეში ჩამიღო. გამომეშვიდობა, გემზე არ დამიკვიანდესო. ჩვევარდი საგონებელში, იძულებული ვიყავი წაესულიყავი. ეს იყო მისი. ავიღე ორი კვირის თავისუფლება და წავედი.

რახათ, ისე მძლავრად გადაიჭირა ზურგზე, ტყვი გასკდა და სისხლი წამსკდა. გულშელო- ნებულის სკამზე დავეშე. ცოტათი გრძობაზე, რომ მოვედი, მეუბნება, ეხლა წაბრძანდი და ხვალ სია წარმომიდგინე. წავედი და აღარც მივკარებდვარ. იმავე წლის შემოდგომაზე მებრძოლთა პარტიამ დამადგმევინა წარ- მოგენა. კიდევ ისევ ვიღაცის დაბეზღებით მიმიწვია პოლიციებისკენა. ვღვევარ შესა- ვალში. მობრძანდა, შემომხედა და მიიხრა— დაჯექით. მეც დაჯექი. მიხვდნალები მიი- ლო. სამი საათი რომ შესრულდა გამობრ- ძანდა. დაუძახა პოლიციელს, უბრძანა

თვალყური ედევნებია ჩემთვის და ადგი- ლიდან არ დავმძვრალიყავი. ვზივარ და- ლურსმული, დაამდა მომშვიდა. პოლი- ციელს ვაძლევ ფულს—რაიმე საკმელი მო- მიტანოს. არა მაქვს უფლებაო. რას იხამ, ძალა აღმართსა წნავს. გათენდა, მეთერთმე- ტე საათზე მობრძანდა, ზედაც არ შემხედა, შევიდა თავის კაბინეტში, საათის პირველია, შემოვიდა ჩვენი პატივცემული დამსახურე- ბული ინჟინერი სინიკინი. დამინახა, ზელი ჩამომართვა, შემეკითხა რაშოა საქმეო, რათა ხართ ეგრე გაფითრებულიო. მე დატყვივე- ბული ვარ გოშინდელს აქეთ, აი ამ სკამეი- კაზე დალურსმული, არ ვიცი კი რისთვის მეთქი. ძლიერ შესწუხდა, შევიდა პოლიც- მისტერის კაბინეტში, ათი წუთის შემდეგ გამოვიდა და შემეყვანა მასთან. გაცნო ჩე- მი თავი, თუ ვინა ვარ, და რა, ჩვენი რუსთა საზოგადოების დიდი აქტივი და ჩველმოქ- მელი მოღვაწეო—უთხრა. პოლიციმისტერმა სახეზედაც არ შემომხედა, არა თუ ახლოს გამეცნობოდა თავისუფალი ხართ, შეგიძ- ლიანთ წახვიდეთო. გავედი გარეთ, არ ვიცი რა ვადამხვდებოდა, ეს კეთილი ადამიანი რომ არ მოსულიყო შემთხვევით. 1908-910 და 912 წლებში ფოთში ვიყავი მიწვილი დრამურის ხელმძღვანელად. 1911 წელს შალვა დადიანის ხელმძღვანელობით დაარს- და ქართული დასი ბათუმში, ეგრედწოდე- ბული „მოგზაური დასი“. იმავე წელს შემ- ხვდა ძველი მუშა გიგო ლომთათიძე. როცა

ვუამბე, რომ შესდგა ქარა... დასი ბათუმში თქო, მიხვდა ჩავსულიყავით ნოვოროსისკში, სადაც ნავსადგურში 300 ქართველი მსუქანი მსუქანი შობდა ლომნაძის ხელმძღვანელობით. ამ- ხანაგებმა მოიწონეს ეს ჩემი წინადადება და სექტემბრის მიწურულში წავედით ნო- ვოროსისკში.

1892 წელს ქალაქის თავად აირჩიეს ლუ- კა ასათიანი. ამ ასათიანისაგანაც სხვადასხვა დროს ორჯერ მივიღე ქალაქის სალაროდან 70—70 მანეთი თეატრის ხარჯის დასაფარავლ- უფასო წარმოდგენისათვის. მაგარამ მათ მა- ინც ნაკლებად ესწრებოდნენ მუშები და აჭარელი მშრომელნი. რა ხერხს მივმარ- თო? 1895 წელს წარმოდგენის შემდეგ ვა- მოვაცხადე აფიშაში ხარაზიშვილი იცეკვებს „ბაღდადურს“ დაფა ზურნაზეთქო. იმ საღა- მოთი წარმოდგენას დაესწრო რამდენიმე ათეული მუშა, როცა შემდეგში მომიხდა წარმოდგენის დადგმა, მოსე წეროძემ მიხო- ვა მუშების სახელით, მეცეკვა ბაღდადური. სიამოვნებით მივიღე მისი მომართვა და შემდეგ ყოველი წარმოდგენის ბოლოს ვიკე- კვავდი ბაღდადურს, მართლაც მუშებმა მო- უხშირეს სიარულს წარმოდგენებზე; 40-60-ის მუშები ესწრებოდნენ. ბოლოს მუშებმა პიესების არჩევაც დაიწყეს. ამ მოვლენითაც დასი ვეწეე სიხარულისაგან. 1891 წელს, როცა დასი მომწვევიენს თბილისიდან, აჭარ- ლებმა მხოთვეს დამედგა პიესა „ქორაო- ლი“. დავდგი ეს პიესა. მე ვთამაშობდა დე- მურჩიოლის. ერთ მოქმედებაში ჯათარ-ფა- შის ასულს გულნარას ამწყვედევენ ერთ ოთახში, სადაც ფაშა მას მიუჩენს მოლას- თავის ყორანით, რომ იქონიოეს გავლენა და სულთანს გაჰყვეს ცოლად. დემურჩიოლი ფანჯრიდან შეიპარება გულნარას მოსატა- ცებლად. მიეპარება მოლას, ყორანს გამო- გლეჯს ხელიდან, თავში ჩაცხებს, მოლა ძირს ეცემა. ასეთია ეს სურათი ჩვენ იგი ვაჩვე- ნეთ. მესამე დღეს ზღვის სანაპიროზე ვარ, გემებს გავცქერი. მოვიდა სამი აჭარელი, დამწყვეს დიდი-საყვედური, როგორ გაბე-



დღე მოლასი და ყორანის შეურაცხყოფათ, ეს განგებ ქენითო, ჩვენი რჯული არ მოგწონთო, ამიტუნეს აურ-ზაური. მე დავეუწყე პეისას შინაარსის ახსნა. ვინ გაცალა, დამიწყეს აყალმაყალი, ერთი ხანჯალზე იკიდებს ხელს, მეორე დამბაჩაზე. რა ვქნა, რითი დავარწმუნო ეს ხალხი, ვარ ერთ გაჟამაჟიშო. ამ დროს მემედ და ფიშულა ბევი აბაშიძეები მოდიან, მოგვიახლოვდნენ.

— რაშია საქმე? იკითხეს მათ. შეიქნა ახსნა-განმარტება და ეს აპარლები იფრინეს. მემედმა კიდევ მომმართა: არ გეწყინოს, სტეფანე, უკულტურო ხალხიაო... გადავრჩი ამ დიდ უსიამოვნებას. 1892 წლის მაისში მარია საფაროვი—აბაშიძისა მისა ანტრეპრინით თბილისიდან გამოემგზავრა. მასთან იყვნენ: ბაბო ავალოვისა, ნატო გაბუნია, გამყრელიძისა, ვლ. მესხიშვილი კ. ყიფიანი, ვ. აბაშიძე, გამყრელიძე, გუნია, შათირიშვილი და ახალგაზრდა მსახიობები—22კაცი. წერილი მომწერა, რომ ქუთაისში ჩავსულიყავით და შეგხვედროდი. ბათუმში ოთხი წარმოდგენა შესდგა. მეოთხეთ დაიღვა „ჰამლეტი“. ლაერტის როლს ასრულებდა ახალგაზრდა ვანო მბედლოშვილი. მესხიშვილზე ისე იმოქმედა მან და ისეთი შთაბეჭდილება დასტოვა, რომ მაკოს უთხრა: „მომეცით მჭედლიშვილი და ერთ წელიწადში საუკეთესო მსახიობი დარჩებაო“. ეს სიტყვები გულში აღვიბეჭდე. ისეთი ატმოსფერა იყო იმ ხანებში, რომ ახალგაზრდა მსახიობი მუდამ დევნილი იყო და ყოველივე ხალისს სცენისადმი ჩაუკლავდნენ. იმ წარმოდგენის შემდეგ ბათუმიდან თბილისში დაბრუნდნენ მესხიშვილი ყიფიანი და აბაშიძე. დანარჩენები ვავემგზავრეთ სოხუმში, იქიდან ფოთში. დაიღვა ორი პეესა. საზოგადოებამ სოხოვა მაკოს, „სამშობლო“ დაედგა, მაგრამ ვინაიდან მას მესხიშვილი და აბაშიძე არ ეგულებოდა, დიდ უარზე იღვა. ჩვენ მივმართეთ, რომ ლევან ხიმშიაშვილის როლი მიეცა ვ. მჭედლიშვილისთვის. მჭედლიშვილს როგორ ვენდობ

ლევანის როლის შესრულებასო ასეთ უნიჭოს და ლოსთო. რამდენი არ ვარწმუნებო, მაინც დიდ უარზე იღვა. ბოლოს ბაბო მჭედლოშვილი მიმართა: მე თანახმა ვარ მჭედლოშვილთან ვითამაშოვო, და შით დაიყოლიეთ. დაიღვა „სამშობლო“. აუღრტორია ხალხით აივსო. პეესა მწყობრად მიმდინარეობს. ბოლო მოქმედების დროს, როცა ლევანი ქეთევანსა ჰკლავს და ფანჯრიდან გადახტება, მაკო კულისებში იღვა ფანჯარასთან და შესცქეროდა მათ თამაშს, მჭედლოშვილის მოხდენილი თამაშით მაკოს სახეზე იხატებოდა აღფრთოვანება. როცა ლევანი—მჭედლოშვილი ფანჯარიდან გადახტა—მაკო შემოთხვია მჭედლოშვილს და გამაგებულ კოცნიდა შუბლზე, არ იცოდა, რითი გადაეხადა მადლობა. მე მივუახლოვდი მაკოს და შევევითხე: ეხლა რას იტყვი? რისთვის არის, რომ ახალგაზრდობას ნდობით არ ეკიდებით? აი ამ უნიჭომ და ლოსთმა, რამდენად გამართლა თავის მოვალეობა და რა აღფრთოვანება გამოხატა თქვენში. განა არ მახსოვს, ამ ორი წლის წინათ თქვენთან რომ ვმუშაობდი რაღაც სამი თვე, როგორ ვატყობდი, თუ რა დევნას და დამცირებას განიცდიდნენ ახალგაზრდები, თუ კი ოდნავი ნიჭი აღმოაჩნდებოდათ? დამინაშურების ნაცვლად ყოველივე ხალისს უკარგავდით, გულს უცრუებდით. ხომ გახსოვთ რა ვითხრათ ბათუმში მესხიშვილმა, როცა „ჰამლეტი“ დასდგით და მჭედლიშვილი ლაერტის როლს ასრულებდა? მეც სწორედ ამიტომ იყო, რომ კ. ყიფიანმა მიმიწვია თავის კაბინეტში და მიჩჩია, — ასეთ პირობებში დასში მუშაობას სჯობია დაუბრუნდეს ბათუმს და იქ მოამზადო ნიდაგი ქართულ თეატრისთვისო. და კიდევ დავბრუნდი. მას შემდეგ თავდადებით ვმუშაობდი, როგორც ბათუმში, ისე სოხუმში, ფოთში და სხვაგან. მ. საფაროვის დასი ფოთში დაიშალა. ჩვენ ახალგაზრდებმა (რვა კაცმა) შევადგინეთ დასი სოფლად და დაბებში წარმოდგენების გასამართავად. მარშრუტი: სა-მეგრელო — ხონი—ლუჩხუმი—რაჭა, შორა-



ბნის მარა. სენაკში, ზუგდიდში, აბაშასა და სამტრედიისში წარმოდგენები კარგად ჩატარდა ხონში ორი წარმოდგენა გაუმართეთ, მაგრამ ორი კაცი არ დაგვესწრო. რაშია საქმე? გაჯავრებულებმა გადაწყვიტეთ მესამე წარმოდგენა დაგვედგა და წარმოდგენის შემდეგ „ვი-უისი“ ხმაზე შეგვემოკო ხონის ვაჭრები და ზოგი ინტელიგენტი, ხალხი შედარებით მეტი დაესწრო. წარმოდგენას რომ მოვრჩით, ამხანაგები წავიდნენ სასტუმროში; დავრჩით მე და შაქ. საფაროვი. გავიკეთეთ გრიმი, გამოვედით და ვიმღერეთ კუბლეტები. გათავდა, ხალხი დაიშალა. ჩვენ გრიმი მოვიწმინდეთ, ჩავიცეთ, ავიღეთ ჩვენი ჩემოდნები და გავუღებთ გზას. მეტად ბნელი ღამე იყო. ნათის ფარნები აქა-იქ ბეუტადენ. მივდივართ ბარვით. წაეწყვიდით ვიღაც სამ კაცს ჩოხებში. ამ სიბნელეში გვიცნეს, გაგვაჩერეს. მოითმინეთ ყმაყვილებო, თქვენ ვის ამკობდითო, როგორ გაბედეთ ვაჭრების გალანძღვაო, ჩვენ არ მივაქციეთ ყურადღება და დავაპირეთ წასვლა. ერთმა ისე მარტო დაკვა მუშტი თავში საფაროვს, რომ ის იქვე ჩაიკეცა. მივეშველე, მეც ჩამცხეს, დაგვაწვინეს ორივე და ისე გვემდნენ, სულის მოთქმა არ შეგვეძლო, ღამის ორთავემ გრძნობა დავკარგეთ, ამ დროს შეამჩნიეს ვიღაც მომავალი კაცი ფარნით, სამივენი გაიქცენ, ჩვენ ძალა არ შეგვეწვეს, რომ წამოვდგეთ, მოგვიანლოვდა ფარნიანი კაცი, დავინახა, გვიცნო, ძლივს ორივე წამოგვაყენა. იქვე პირდაპირ ცხოვრობდა. მიგვიყვანა თავის ბინაზე; აღმოჩნდა ექიმი ჩხიკოშვილი, მოგვასულიერა, შეგვეკითხა თუ იცანითო, ძლიერ ბნელოდა და სახეს ვერ ვარჩევდით. ამ პარტიცემულმა აღმაინახა ჩვენს ბინაზე მიგვაცილა. ისეთი მაგარი ნაცემი ვიყავით, ორი დღე ღოგინს არ მოვშორებდით. რაკიდან ექვსი ამხანაგი დაგვმორდა. დავრჩით მე და შაქრო. ჩვენ ონიდან დავაპირეთ საჩხერეში გადასვლა, იმ ხანებში ხოლერა მძვინვარებდა. ონში 4-5 კაცი შეიწირა ხოლერამ. დავიქირავეთ ცხენები. დაგვპირდა გამცილებელი, რომ

ცხენები უკან წამოეყვანა. მოგვიყვანეს ერთი ტანმორჩილი კაცი. მისთვისაც დავაპირეთ რავეთ ცხენი და დილით ადრე გავუღებთ გზას საჩხერისაკენ. შუა გზას რომ მივუახლოვდით ღუქანი შეგვგზდა იქ შევჩერდით. საუბრე მოვითხოვეთ, მივიწვიეთ ჩვენი გამცილებელი, რომ ცოტათი ესაუბრება, რაღაც დაღვრემილი იყო, არაფერი ქამა. გავუღებთ გზას. საღამოთი, საათის ათი იქნებოდა, შევედით საჩხერეში. ვინაიდან სასტუმრო არ იყო, ერთ სოფლის ღუქანში გადმოვხტით, სადაც სამი პატარა საწოლი ოთახი იყო. ცხენები თავლაში დავაბით, შევედით ერთ ოთახში ვახშამი მოვითხოვეთ, მივიპატყვეთ ჩვენი გამცილებელი. არაფერს სკამს, იქვე კარბთან პატარა ტახტზე წამოწვა. ჩვენ ვივანშმეთ. დალილები დავექვით მოსასვენებლად. ღუქანიც დაიკეტა, მეპატრონენი თავიანთ ბინაზე წავიდნენ, მხოლოდ ერთი მათი მსახური ბიჭი დარჩა. იქნებოდა ღამის პირველი საათი, რაღაც ხმაურობა. შემომესმა ძილში, წამოვდექი, ღამას აუწიე და რას ვხედავ—ამ ჩვენ გამცილებელს პირიდან აღებინებს, კვების, ითხოვს შევლას, წამოვარდი, ამხანაგი გავაღვიძე. წავიკაბიწეთ მკლავები, მივცვივდით ამ კაცს, თავის ბაშლილით მუცელი შეუკარით, ღუქანიდან მოვიტანეთ არაყი და რომი, დავზილეთ, ფუტებში ბოთლში ჩასხმული ცხელი წყალი დავუღეთ. ჩაი გავაყეთეთ რომით, ძალათ დავალევივინეთ, ეზოში კირი იყო, ამოვიტანეთ, იატაკი მოვწმინდეთ, კირი მოვაყარეთ; ერთი სიტყვით, ეს კაცი ცოტათი მოვასულიერეთ. ორივენი თავს ვადგვივართ, ცოტათი ჩაეძინა. დილით ადრე გამოვიღვიძა, შევეკითხეთ, როგორ გრძნობ თავს და თუ შეუძლია ცხენზე შეჯდეს და გზას გაუღდეს.

— შემიძლიანო, — სთქვა ჩაი რომით დავალევივინეთ. ცხენები გამოვიყვანეთ, შეჯდა ცხენს და გზა დავეულოცეთ. კარგათ რომ მოთენდა მივედით ექიმთან. ვიცოდით, რომ იმ ხანებში გრ. ელიავა იყო ექიმადა ვიცნობდით; გავაღვიძეთ, ვუამბეთ წუხანდელი ამბავი. მაშინვე დეზინფექცია გავგიკეთა.

ჩვენ წავიღეთ სადღეისო ფეკტო აპარატი და
ოთახსაც ღეზინფექცია გაუკეთეთ. საათის
ორი იქნებოდა, მღვდარი ცხენით მოვარდა
ექიმთან, რომ ვიღაც კაცი ათი ვერსის და-
შორებით ცხენიდან გადმოვარდა და საში-
ნელი პირის ღებინება აქვსო. ბერებს ის
ერთი სასიმიინდეს ქვეშ დაუწვევინათ, ითხო-
ვენ შევლასო. ექიმი ფერშალი და მამასახ-
ლისი სასწრაფოთ ცხენებით წავიდნენ. ამ
ღროს ვიღაც ამაშუყელი მოვარდა ღუქან-
ში, ორი მეპატრონე, ბიჭი და ჩვენ გამოგ-
ვიყვანა გარეთ, ღუქანი დაბეჭდა და გვიბ-
ძანა ბარაკში წავსულიყავით. მე და შაქრომ
პროტესტი განვაცხადეთ, რა უფლება გაქვთ
ჯანმრთელი ხალხი ხოლერის ბარაკში ვაგ-
ზავნოთო. მან გვიპასუხა, რომ თვით ექი-
მიდან არის ბრძანებაო ვინაიდან რაიონის
ბოქაული, რაიონში არის წასული, მე ვას-
რულებ მის თანამდებობასო. დავმორჩილ-
დით და წავედით ბარაკში. ერთ მაღლობ
ადგილზე გაუშენებიათ ბარაკი 12 კაცის სა-
წოლით. ჯერ ხელუხლებელი და სუფთა, და-
გვიყენეს მცველი. მეორე დღეს, საღამოთი,
ექიმი დაბრუნდა. გავიგეთ და ვთხოვეთ
გვინახულოს. მოვიდა ექიმი. შევეკითხეთ:
მართლა თქვენი ბრძანება იყო, რომ ღუქანი
დაებეჭდათ და ჩვენ, ჯანმრთელი ხალხი
თქვენის ბრძანებით ბარაკში დავემწყვდიეთ?
ექიმი გაცოცდა, არავითარი ბრძანება არ გა-
მიცია, ან და რა უფლება მქონდაო. შეგიძ-
ლიანთ თქვენს ბინაზე წახვიდეთო. მეღუქ-
ნებმა მაღლობა გადაუხადეს და წავიდნენ.
მე და ჩემი ამხანაგი დავჩრით. მესამე დღეს
საღამოთი შემოგვეცა ყვირილი, გინება,
ლანძღვა: ეს ვინ ოხრები გვეწვიენ, რომ
ხოლერა შემოიტანეს ჩემს რაიონშიო. ჩვენ
გავნაბეთ სული, ერთი შემოვიდეს, დავინა-
ხოთ თუ ვინა ბრძანდება. შემოვიდა შუა
ხნის კაცი, ხელში მათრახით, მაზრის ბოქა-
ულია. შემოსვლისას ყვირის, მიჩვენეთ ის
მამაძაღლები ის ზოლერიანებო.. წამოვარ-
დით, რაც შესაფერი სიტყვები იყო საპირო,
ერთი ათად მოვახსენეთ; ვხედავთ, ჩვენი
სიტყვების შემდეგ თანდათან ხმას დაუწია,

ბევრი კამათის შემდეგ მეტად დაცხრა—
დაწყნარდა, მოგვახსენა თავისუფალნი, ჩვენ
თო, ჩვენ უარი განვაცხადეთ და მოვითხო-
ვეთ ოქმის შედგენა. წავიდა, მეორე დღეს
დილით სტრატეგი მოვიდა. მოგვახსენა.
რომ ბოქაული ვთხოვესო. მივედით მის სა-
მართველოში. მწერლად ყავდა რუსი. დაბა-
ლი ტანის, მოუხეშავი, ცხვირ წაწითლებუ-
ლი, ეტყობა მსმელია. თქვენ ვინა ბრძანდე-
ბითო, ან რისთვის გარჯილხართო. ბევრი არ
მიფიქრია, ვუპასუხე—ჩვენ გახლავართ ტუ-
რისტები მეთქი. ტურისტები? ნეტავ რა უნ-
და იყოს ტურისტები? ვუპასუხე: თქვენ
დასწერეთ ოქმი და ჩაუტოეთ ტურისტები-
თქო. ამას გუბერნატორი გაიგებს, მერმედ
ვაი თქვენი ბრალი-მეთქი. ამ სიტყვებმა
ძლიერ ჩააფიქრა ბოქაული. ეკითხება მწე-
რალს. „Слушай что такой турист, а?“ მწე-
რალი უპასუხებს—Не могу знать, никогда
не слышал. ჩვენ ვუპასუხეთ: თქვენ ამ სიტ-
ყვითვის ნუ სწუხდებით, დასწერეთ ტუ-
რისტი და იქ გუბერნატორი გაარჩევს-თქო.
დაიწყო ოქმის წერა, მაგრამ სიტყვა ტუ-
რისტმა შეაჩერა. ვერ გაუგია, რას ნიშნავს.
ვატყობთ, რაღაც უხერხულობას გრძნობს.
აღარ იცის რანაირად მოიქცეს. ეტყობა
ცოტათი შიშმა აიტაცა, ადგა და გვეხოვა
მეორე ოთახში გასვლა. გავედით. დავსხუ-
დით, ჩაგვაცივდა, თუ რას ნიშნავს ტურის-
ტი. აუღუსენით, რომ ტურისტი არის მოვ-
ლინებული პეტერბურგიდან ა/კ. აღმოსავ-
ლეთ და დასავლეთ საქართველოში, ცნო-
ბის ასაკრფათ ხოლერობის გამო, რო-
გორც ქალაქად, ისე დაბა სოფლებში. ჩვენ
ვათვალერებთ, და თან ვუნთებთ და ვუნ-
თებთ. ერთი სიტყვით, ხლესტაკოვის როლი
შევასრულეთ. ეს მაზრის ბოქაული ოთხ
ფეხზე დავაყენეთ, მის ეზოში მოვაწყობიეთ
ღია სცენა, ბილეთები დავყიდეთ და ამით
მოვიპოვეთ საშუალება საგზაო ფულის მო-
ვნისა. ამის შემდეგ თითქმის ყოველ გზაფ-
ხულობით დავგროვებდით ამხანაგები და
ემგზავრობდით ყველა დაბა-სოფლებში, მი-
უხედავთ იმისა, რომ ხშირად გვიხდებოდა

დაბიდან დაბაში, სოფლიდან სოფელში ფე-
ხით მგზავრობა და სიმშვილის განცდა, 1900
წლიდან ბევრჯერ მქონდა შემთხვევა თბი-
ლისში გადასახლებულიყავ. ბევრი ამხანაგი
მეწიოდა, მაგრამ რაკი ერთხელე დაუახ-
ლოვდი მუშებს, მათთან მქონდა კავშირი,
ძლიერ მეძნელებოდა მათი დაშორება, მე-
ტადრე აჭარლები. მე სრულებით არ ვი-
ყავი ეგოისტი. დიდების მაძიებელი, მე მხო-
ლოდ მინდოდა ამ პროვინციებში ნიადაგი
მომეშაადებია ქართული თეატრისათვის.
ხშირად მიწვევდენ ხელმძღვანელად რაჭაში,
გულაუთში, სოხუმში, ოჩამჩირეში, ოსურ-
გეთში, სენაკში, ზუგდიდში. მენშევიეების
დროს ფოთში მომიწვიეს ბათუმიდან, რომ
შემედგინა დასი, მოვიწვიე ნ. გვარამე, ი.
ჩარკვიანი და სხვები. აგრეთვე ადგილობრი-
ვი სცენის მოყვარენი და ორ ნახევარი სე-
ზონი ფოთში დავყავით.

1921 წ. დავაპირე ბათუმში დაბრუნება
მაგრამ არ გამიშვეს. ასე დავრჩი ფოთში.
დღემდე ვიმყოფები ფოთში, სადაც ღრმად
მოხუცი დღესაც ვემსახურები ხელოვნებას.
უნდა შეგჩერდე ვასო აბაშიძის სტუმრო-
ბაზე ჩემთან ბათუმში.

90-იან წლებში ვასომ მომწერა—მოვდი-
ვარ, შემხვდიო.

შეგხვდი სადგურზე, დავაბინავე სასტუმ-
რო „ლონდონში“. გავმართეთ წარმოდგენა.
მეორე დღეს ჩვენი დრამაწრის წევრმა მე და
ვასო სადილად დავგვაბატყა (ქართულ სა-
დილზე). კარგადაც დავლიეთ. ვასო მეტად
ნასვამია. ეხლა, ქაჯან, სხვა რესტორანში წა-
მიყვანეთო. წამიყვანეთ ბრონისლავის რეს-
ტორანში. შევედით თუ არა, ვასომ უბრძა-
ნა სამი კონიაკიო. დავვისხეს კონიაკი. ვა-
სოს რაღაც თვალში არ მოუვიდა, გაჰკრა
ხელი და მთელი ჭიქები მიყარა-მოყარა. ეს
არ კმარა, თავისებურათ დაუწყო შეგკობა,
ამ ყვირილში საიდლანსუც გაჩნდა ბოქაული
ბატა თოფურიძე, დაუწყო ვასოს ხვეწნა
და როგორც იქნა გარეთ გამოვიყვანეთ. ვა-

სომ დაიწყო დიდინი, ბოქაული წავიდა. ვა-
სო ისევ უკან შებრუნდა რესტორანში. ვა-
სო უწყო ლანძღვა მებუფეტეს. რა არ ვხვდევ-
რამ თავი დაენებებია და წავსულიყავით.
ვასომ უფრო ხმას აუწია. ბოქაული ისევ
დაბრუნდა. ვაი-ვაგლახით გამოვიყვანეთ გა-
რეთ. ასლა ბოქაულს დაუწყო ყვირილი და
ლანძღვა. მე თვალი უქნიე ბოქაულს, რომ
თავი დაენებებია და წასულიყო. წავადა, ვა-
სო შებრუნდა რესტორანში. ხან ყვბრის,
ივინება, ხან ლიღინებს. ბევრი ვხვდევ-
წომ წავსულიყავით ბინაზე და მოსვენა. შენც
არ მომიკვდე, უფრო აუმაღლა ხმას, იმუქ-
რება, იწვევა მებუფეტესკენ. ჩვენმა მასპინ-
ძელმა თავი დაგვანება წავიდა. ისევ დაბ-
რუნდა ბოქაული, თვალს მიშვრება—დავა-
შინებო. თუ არ დაწყნარდებით, იძულებუ-
ბული ვარ დავაკავოთ. ვინაიდან წესიერება
არღვევითო. ამ სიტყვებმა ხომ მთლად გადა-
რია ვასო. დაუწყო ყვირილი, ლანძღვა ბო-
ქაულს. ბოქაულმა დაუძახა პოლიციელს,
უბრძანა წაეყვანა და ჩემმწყვილია, ვასომ იყ-
ვირა „ახ, ია არესტოვან, ვედიტე მენია“. მიყავს პოლიციელს. მივდევე გვერდზე და
ვეხვეწები, რომ დამშვიდდეს და მოისვენოს
ბინაზე. არაო, მე დაპატიმრებული ვარო, და
მისდევს პოლიციელს. ვასო შეიყვანეს პირ-
ველი უბნის ნაწილში და ჩამაწყვიდეს. რა
ვქნა? მომაგონდა პროკოფი შერვაშიძე,
გენერალი, არტილერიის უფროსი. ვავიქეცი
მასთან, შინ დამხვდა. ვუამბე, რომ ვასო
დაიჭირეს და პირველი უბნის ნაწილში ზის-
თქო. მაშინვე წამომყვა მივიდეთ ნაწილში.
მოითხოვა ბოქაული გამოეტხადა. დაუწყო
ყვირილი, როგორ გაბედეთ ვ. აბაშიძის ასე
შეურაცყოფათო. ეხლავე გააღეთ კარები და
განათავისუფლეთო. გააღეს კარები, მივიდა
პროკოფი, მოკიდა ხელი ვასოს, აბა წავი-
დეთო. არას დიდებით არ გამოყვა. ბევრი
ეხვეწა პროკოფიმ, მაგრამ ვერა გააწყორა.
გაჯავრდა პროკოფი და წავიდა. კარები ჩა-
კეტეს. რა ვქნა ეხლა? მარტო როგორ დავ-
ტოვო? დავიწყე ყვირილი, ლანძღვა. შემო-
ვარდა ბოქაული. რა გალრიალებო, გასწოთ

აქედანო გავჯიუტდი, უფრო ავუწიე ხმას. ვაგინებ. დაუძახა პოლიციელს, ესეც ჩასვითო. მეც ჩამსვეს ვასოსთან. დილით ორთავენი გავგანთავისუფლეს. 1900-იან წლებში კიდევ მეწვია ვასო. ზაფხული იყო. მოვასვენე სასტუმრო „ლონდონში“. პისა მოვამზადეთ, დავდგით. მეორე დღეს ვასომ ცოტათი წაიქეიფა თავისებურად. რაც წარმოდგენიდან დარჩა შემოსავალი, ხუთ დღეში მიფლანგა. დააბიზა წასვლა, მაგრამ ერთი კაპეიკი არ ჰქონდა.

— სტეფანჯან რა ვქნა, სასტუმროს ერგება ოც მანეთზე მეტი, ახლა გზის ფულის რა ვქნა ქაჯან?

რა შემძლიან ვასოჯან, გზის ფულს მოგიხერხებ და რაც შეეხება სასტუმროს, რა მოგახსენო-მეთქი. ხუთი მანეთი ვუშოვნე გზის ფულად. ავიდა სასტუმროში, მაგრამ ხელცარიელი ჩამოვიდა.

— ვერაფერი გავაწყე. ეხლა ქაჯან რა ვქნათ?

— დამიცადე აქ, მე ავალ და იქნებ შენი ჩემოდანი ჩამოვიტანო, როგორმე. ავედი, შევედი ნომერში. ავიღე ჩემოდანი. მივიხედ-მოვიხედე—გასავალში არავინ არის.

დავეშვი ძირს და მშვიდობით გამოვედქუჩაზე. წავედით სადგურზე. ბილეთი აღუდგე, გავედით პერონზე. შევდივართ კაბინაში. ამ დროს სასტუმროს პატრონი ჯორბენაძე ქუდმოგლჯილი მობრბის. შეგვამჩნია. პირველი ზარი უკვე მიცემულია. შეგვაჩერა. ბატონო ვასო, თქვენზე ამდენი და ამდენია ნომრის ფული ლა ნახარჯიო. რა ჰქნას ვასომ, თავი დაიყრუა, ვითომ ყურს აკლია. მიიღგა ხელი ყურთან და იძახის ჰააა! ბატონო, თქვენზე ამდენია.

კაცო ყურს მაკლია, ცოტა მაღლა სთქვი. ჯორბენაძემ აუწია ხმას: ბატონო ვასო, თქვენზე ამდენიაო.

— ჰააა! არ მესმის ქაჯან, ცოტა კიდევ მაღლა. ამ დროს მეორე ზარი ჩამოჰკრეს. აყვირა ეს კაცი მანამდე, სანამ მატარებელი დაიძროდა. ზუსტ კარებში დგას ეძახის ჰააა! არ მესმისო. ამასობაში მატარებელიც დაიძრა, წავიდა. მომიბრუნდა ეს კაცი მე და მეკითხება: როდის აქეთია ვასო დაყრუვდა? მეც ვუბასუხე: მას აქეთ, რაც თქვენ ფულის თხოვნა დაუწყეთ-თქო ჩაიქნია ხელი და სთქვა: მართლა, რომ არტისტები ხართო, და წავიდა იმედ-გაცრუებული.





ლილია მებაკალიძე

სოფა ჩამ თეატრის ისტორიისათვის

1900 წელს გურიიდან გადავედი ფოთში საცხოვრებლად. ჩემი ყურადღება იმთავითვე თეატრმა მიიქცია. ვფიქრობდი, რა საშუალებებით შეიძლებოდა მუშათა თეატრის შექმნა ადგილობრივ. იმ ხანად ბაქოში და ბათუმში მომხდარმა მუშათა დემონსტრაციებმა ფოთის „რუსული საზოგადოების“ (ნავსადგურის) მუშებშიაც კპოვა გამომხატურება. ძველ, დახვეწებულ ცხოვრებაში ახალი შუქი შეიჭრა. საზოგადოებაში არსებული უკეთესი ადამიანების ყურადღება გამახვილდა, რამაც ხელი შეუწყო თვით საზოგადოებრივ ძალთა დაჯგუფებას. ასეთ პოლიტიკურ გარემოში ვიწყებთ ბრძოლას ისეთი თეატრისათვის, რომელიც შესძლებდა ერთის მხრივ მუშათა და ღარიბ მოსახლეობის გათვითცნობიერებას, ხოლო მეორეს მხრივ დახმარებას გაუწევდა, ნაწილობრივ მაინც, პოლიტიკურ მუშაებს. აგრეთვე თეატრს ფართო საზოგადოებისთვისაც უნდა გაეწია მომსახურება. ყველაფერი ეს მეტად ძნელი დასაძლევია იყო იმ პირობებში. ფოთს არ ქონდა თეატრისათვის შესაფერი შენობა. არც არავინ ზრუნავდა იმ დროს თეატრისათვის (სამწუხარო სურათი გადაიშლება ჩემს თვალწინ, როცა მოვიგონებ იმ დროს: ქალაქს თეატრი არ ქონდა და არც არაფერი კულტურული დაწესებულება. ხოლო მთელი ათი წელიწადი იმას გაჰყვიროდნენ, რომ უზარმაზარი სობოროს აეშენებიათ და მღვდელმთავარი არ გაქცეოდათ ფოთიდან. ააშენეს კიდეც; იქ ეხლა საბჭოთა თეატრია მოთავსებული).

ქალაქს ქონდა მაშინ ერთადერთი კლუბი, სადაც მდიდარი ვაჭრები და ჭიათურის მრეწველნი — ბერძნები იყრიდნენ თავს. ეს ვიკრეტები, გომერები და მათი ამაყობა-დამყო-

ლი „ბრწყინვალე“ საზოგადოება მთელ ლამეებს ბანქოს თამაშში ატარებდნენ. ამ კლუბის დარბაზში იყო ერთი პატარა სცენა. ამ სცენას ჭიათურის მრეწველნი წლიური კრებისათვის იყენებდნენ. იშვიათ შემთხვევაში, ქუთაისის ან თბილისის ქართული დასი თუ ჩამოვივლიდა და, დადგამდნენ ერთ ან ორ მოქმედებიან პიესას. ასეთი სპექტაკლები იმართებოდა კლუბის მუდმივი საზოგადოებისათვის. ამ ბურჟუაზიის კლუბში არ იკრიბებოდნენ მუშები და ქალაქის დაბალი ფენები. 1901 წელს დავდგით პირველი იაფფასიანი ხალხური წარმოდგენა ყაზბეგის „არსენა“ ამ პირველი წარმოდგენის შემოსავალი გათვალისწინებული გვექონდა. თეატრის დეკორაციის და ზოგიერთი რეკვიზიტის შესაძენად. დავიწყეთ მზადება, მაგრამ ნებართვის აღება გაძნელდა. მთავრობა ცნობებს გვთხოვდა, თუ ვის სასარგებლოდ იდგმებოდა წარმოდგენა. ჩვენ არ გვექონდა უფლება თეატრის სასარგებლოდ გადაგველო შემოსავალი, ვინაიდან არ გვექონდა დამტკიცებული დრამურის უფლებები, არ გვყავდა მსახიობები, რეჟისორი, რომ მათ თავისი სახელით გაემართათ წარმოდგენა. იმ მიზნით, რომ ნებართვის აღება გაადვილებულიყო, „არსენაში“ თავადის როლი შევთავაზეთ პოლიციებისტრის შვილს-აბაშიძეს. ეს აბაშიძე იყო რაღაც აყლაყულა უხეირო და სცენისათვის გამოუსადეგარი, მაგრამ სხვა გზა არ გვექონდა, პირველ წარმოდგენაში უნდა ჩავგება. მოვიგონეთ, თითქოს წარმოდგენას ვდგამდით ვილაც ღარიბი სტუდენტის სასარგებლოდ. ასე გაეჩარხეთ საქმე. აბაშიძის მამამ საჩქაროდ მოგვიხერხა ნებართვა.

პირველმა იაფფასიანმა და შინაარსიანმა



წარმოდგენამ დიდძალი მუშები, მასწავლებლები და მოწაფეები მიიზიდა თეატრში. მშრომელი მასის ასეთმა გულთბილმა დამოკიდებულებამ სცენის მოყვარეთა თეატრისადმი გვიკარნახა შემდეგში უფრო მტკიცედ მოგვეკიდა ხელი საქმისათვის. მაგრამ ეს პატარა სცენა და კლუბის დარბაზი არ იყო საკმარისი ფართო მუშაობისათვის. იმდროის პოპულარულ პიესებისათვის უფრო ფართე სცენა იყო საჭირო და რთული დეკორაციები, რაც ჩვენ არ გავაჩნდა. მახსოვს, ჩვენს სცენას ბორდოსფერი უბრალო მუსლინა ქონდა ჩამოფარებული. ხანდახან ამ ფარდის გაწევა-გამოწევა უხერხული ხდებოდა, თითქო ვანგებ გვეზიდა ხელს, პირველ ხანებში მაინც ვახერხებდით არსებული სცენის გამოყენებას. მაგრამ, ერთ მშვენიერ დღეს ბედმა გავკვიდმა და ვაჭრებისა და მრეწველების ეს კლუბი დაიწვა. გავკვიდმა ბედმა მეტი იმიტომ ვამბობ, რომ ქალაქის მესვეურნი იძულებული გახდნენ უზრუნეთ ახალი კლუბის და თეატრის შენობაზე. ამ დროს იაკობ ფანცხავა იყო ნიკოლაძის მოადგილეთ ფოთში. ფანცხავამ დიდი თანაგრძნობა გამოიჩინა თეატრისადმი მით, რომ გამოიწახა შესაფერი შენობა. გავკვიეთა ფართო სცენა, მოგვიწყო დეკორაცია და ამ მხრივ უზრუნველყო დრამურის მუშაობა. ესლა საჭირო იყო მუდმივი ნებართვა. რაკი თეატრი გვქონდა, ჩვენ ეს უფლებაც მოვიპოვეთ. გუბერნატორმა (ამ დროს მგონი სტაროსელსკი იყო გუბერნატორი) დავგიმტკიცა წესდება, წესდების ძალით ჩვენ შეგვეძლო გარდა ფოთისა სხვა დაბა-სოფლებშიაც გავვემართა წარმოდგენები.

ჩვენი რეპერტუარი არ იყო მაინცდამაინც დარიბი. მაშინ გავრცელებული პიესები თითქმის ყველა გვქონდა შეტანილი რეპერტუარში, ვინაიდან უკვე დახელოვნებული სცენის მუშაები ვიყავით და შეგვწევდა ძალა პიესების დადგმისათვის.

1901 წლიდან 1917 წლამდე ფოთის დრამურმა საზოგადოებამ უჩვენა შემდეგი პიესე-

ბი: „არსება“ — ყაზბეგისა, „სამშობლო“ — ერისთავისა. „და-ძმა“ — გუნიასი, „ტი“ — სუმბათაშვილისა, „მეზობლები“ — ჯამიშვილისა, „ქრისტიანი“, „ამ დროის გმირები“ — ნინოშვილისა, „ბაიყუში“, „რაჯ გინახავს, ველარ ნახავს“ — ცუბარლისა, „ფული და ხარისხი“, „გატრუებული იმედი“ — ზინაისა, „პატარა კახი“ — აკაკისა, „კაკო ყაჩაღი“ — ილიასი, „მეგობრობა“ — შიუკაშვილისა, „მსხვერპლი“, „გამკემი“ — გედევანიშვილისა, „სიძე-სიმამრი“ — გუნიასი, „დედის ერთა“ — გუნიასი, „როს ნადიმობდნენ“, „შენი პირივე“ — შ. დადიანისა, „თავისუფლების გარიჟრაჟება“ — გურგესელისა, „ციმბირელი“ და თარგმნილი პიესები: „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“, — ანდრეევის, „მამა“ — სტრინბერგის, „შეშლილი“, „პირველი ნაბიჯი“, „პარიზის კომუნის უკანასკნელი დღე“, „პარიზის ლარიბ-ლატანი“, „პარიზელი ბიჭი“, „ცხოვრების გარეშე“, „მალაროს მუშა“, „მალაროს უფროსი მუშა“, „ექიმი შტოკმანი“ და სხვა; კიდევ იყო რაღაც პიესები, რომელნიც აღარ მახსოვს.

ფოთს გარდა ჩვენ ვსდგამდით წარმოდგენებს დაბა-სოფლებშიაც. მაგალითად, ს. მიქელაბერიელში (გურია) გავმართეთ ორი წარმოდგენა, სუფსაში (გურია) ორი წარმოდგენა, ძველ სენაკშიაც ორი წარმოდგენა, ერთი სამტრედიაშიაც გავმართეთ. აღსანიშნავია და პატივსაცემი ფოთის სცენის მუშაკთა მოღვაწეობა. პერიფერიის არც ერთ თეატრს იმდენი არ გაუკეთებია თვითმოქმედების ფართო ასპარეზზე, რამდენიც გააკეთა ფოთის თეატრმა. ამიტომაც სასურველი იქნება შევაჩეროთ ყურადღება იმ მუშაკებზე, რომელნიც მთელი ოცი წლის მანძილზე თავდადებული ემსახურებოდნენ ფოთის სცენას.

1901 წელს პირველი წარმოდგენა იყო „არსება“. ამ პიესაში მონაწილეობდნენ: ნი-



ნო ყანჩლო, თ. გოგოტიძე, ა. მგელაძე, და აბაშიძე. მე ვთამაშობდი ნინოს როლს. აბაშიძე შემდეგ აღარ მოგვიწვევია დრამურში. 1903 წლიდან ჩვენი მუშაობა გაფართოვდა. სცენის მუშაებს შემოგვემატა ნიჭიერი და სცენისათვის თავდადებული ახალგაზრდა მასწავლებელი ქალი საშა ჩაჩანიძე. სცენის მოღვაწე იყო პელაგია სიხარულიძე—წულაძე, აგრეთვე თამარ ჯიჯაუშვილი. დახელოვნებული მსახიობი ანტონ ულენტი, ამავე დროს რეჟისორიც იყო ჩვენი თეატრისა კარგა ხანს, სანამ შევძლებდით მსახიობების მოწვევას. ჩვენთან იყო ვლ. მარჯანიშვილი —ძმა სახელოვანი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილისა და სხვა... სამწუხაროდ, საშა ჩაჩანიძე, ეს უნიჭიერესი ახალგაზრდა ქალი ჩქარა გამოგვეცალა ხელიდან. ჩვენს წრეში არ ვეპატიებოდით „უცხო ელემენტებს“. ზოგიერთი ჩვენგანი ვმუშაობდით მუშათა კონსპირატიულ ორგანიზაციაში, ხოლო ჩვენს გარშემო იკრებებოდნენ პოლიტიკურად განწყობილი ახალგაზრდობა. საშა ჩაჩანიძე არ იყო მარტო სცენის მოყვარე, ის პოლიტიკური მოღვაწეც იყო. ფოთის მუშათა ორგანიზაციის პირველი წითელი დროშა საშა ჩაჩანიძემ შეკერა. რადგან მან ქარგვა არ იცოდა, დროშა მოქარგა პელაგია სიხარულიძემ. ფოთის მუშათა პირველ დემონსტრაციაზე ჩვენი ქალიშვილების შეკერილი და მოქარგული დროშა აფრიალდა.

ჩვენ გვყავდა შეუღარბელი სუფლიორები—კოსტა გაწერელია და მიშა ხავთასი. ამ ორმა აღამიანმა ფრიად საპატიო სამსახური გაუწია ფოთის სცენას. პიესებში ხშირად გვჭირდებოდა სიმღერები. ამ მხრით დიდად ვვიწყობდა ხელს აქვსენტი მეგრულიძე. ის დრამურის გამგეობაშიც მუშაობდა.

საშა ჩაჩანიძის გარდაცვალებით გამოწყვეტილი დანაკლისი ბრწყინვალედ შეავსო ნუცა ნორაკიძემ. მე იმიტომ გამოვაცალევე ეს სცენის მუშაკი ქალი, რომ ის ხანგრძლივად ემსახურა ფოთის დრამურს. ნუცა ნორაკიძეს ყველაფერი ხელს უწყობდა იმისათ-

ვის, რომ გამხდარიყო გამოჩენილი მსახიობი: ვანათლება, სილაშაზე, მოქნილობა, რაც მთავარია, სცენისათვის საჭირო სასიამოვნო ხმა.

ნუცა ნორაკიძე ორი ათეული წელი ემსახურა ფოთის თეატრს არა მარტო თამაშით, არამედ ის იყო თავმჯდომარეც, ხელმძღვანელიც და სულისჩამდგმელი ფოთის დრამურისა.

ჩვენთან ხანგრძლივად მუშაობდნენ შემდეგი მსახიობები: პირველ ხანებში ვ. შალიკაშვილი, შემდეგ იუზა ზარდალიშვილი, დითიკო ჩარკვიანი, სტ. ხარაზიშვილი და კოლია გვარამია. „სამშობლო“ დავდგით შ. დადიანის ხელმძღვანელობით. „ღალატი“ ვ. გუნიას მონაწილეობით.

ქართულ დრამურსთან პარალელურად მუშაობდა რუსული დრამურე. ჩვენი მიზნები გაერთიანებული იყო. რუსულ წრეს ხელმძღვანელობდა მასწავლებელი ვასილ გავლაშინი. წრეში მუშაობდნენ მასწავლებლები: ევრა გლატკოვა, ილია დაუსოვა, სექსენტი ჩხაიძე, გერასიმოვა და სხვა... რუსულმა წრემ საუკეთესო რუსული სპექტაკლები უჩვენა საზოგადოებას. სხვათა შორის დადგეს ჩეხოვის „ძია ვანო“. მაგრამ მათი მუშაობა დიდხანს არ გაგრძელებულა. 1908 წელს გალავინი წავიდა ფოთიდან. გერასიმოვა, სულ ახალგაზრდა გოგონა, შესანიშნავად მღეროდა რომანსებს. ის მულამ კონსერვატორიისაკენ ისწრაფოდა, მაგრამ საშუალება არ ქონდა. გერასიმოვა ქლექად ჩავარდა და თბილისში, ოლექსანდროვის საავადმყოფოში სრულიად უპატრონოდ გარდაიცვალა. ერთერთ გაზეთში სწერდნენ: „გერასიმოვამ სიკვდილის წუთებშიც შესანიშნავად იმღერა „ჩაიკა“.

წესდების მიხედვით ჩვენ უფლება გვექონდა საჭიროებისას მოგვეწყო საიუბილეო საღამოები. ერთი ასეთი საღამო—აკაკის იუბილე, მოვაწყვეთ გურიაში, სოფელ მიქელაბარიელის სკოლაში. შემოსავალი აკაკის გადავუგზავნეთ. ფოთში მოვაწყვეთ ლადო მესხიშვილის იუბილე, დავდგით პიე-

სა „შეშლილია“. პიესაში მონაწილეობის მი-
საღებად მოვიწვიეთ თვითონ მესხიშვილი.
ლადოს მოწვევა არც ისე ადვილი საქმე იყო
მესხიშვილის სახელი ჟრუჟანტელს გვრიდა
არა მარტო ჩვენი თეატრის მოღვაწეებს,
მთელ საზოგადოებასაც, პირადათ მე უარი
განვაცხადე პიესაში მონაწილეობაზე. ვიცო-
დი ლადო ერთი პაწაწინა შეცდომისთვისაც
არ დაინდობდა მის გვერდით მოთამაშეს.
მთელი თვე ვემზადებოდით ლადოს შესა-
ხვედრად. პიესაში მონაწილეებმა საუკეთესო-
სოდ შეისწავლეს თავიანთი როლები. მაგ-
რამ როცა მოაწია ლადოს ჩამოსვლის დღემ,
პიესაში მონაწილენი სხვა გუნებაზე დადგ-
ნენ. სხვა დროს გაბედული მოთამაშენი ახ-
ლა თავს ველარ გრძნობდენ თავიანთ მხარე-
ზე. ლადოს უნდა ეთამაშნა შეშლილის რო-
ლი. პირველ რეპეტიციასზე ლადოს შესვ-
ლის სურათი ჩემს დღეში არ დამავიწყდება.
შემოდის მესხიშვილი ექსტაზით სავსე. და
რას ვხედავთ: ვერც ერთი მოთამაშე ხმას
ვეღარ იღებს. თითქო ენა დაებათ, ფერი და-
ეკარგათ, მიმიკა მოუდუნდათ, დიქცია აღა-
რა აქვთ. ლადო შედგება, დარბაზს თვალს
მოავლებს და უცებ ტონშეცვლილი ამბობს:
„თქვენ მართლაც გადაბრუნეთ მე“. ეს სიტყ-
ვა როდი იყო, ეს იყო გავარდნილი ყუმბა-
რა, რომელიც თავზარივით დაგვეცა ყვე-
ლას. ჩვენს ნაქმბ „მსახიობს“ და ამავე დროს
დრამურის თავმჯდომარეს—ნუცა ნორაკიძეს
ისტერიული ტირილი წასკდა. მესხიშვილმა
იგრძნო: აქ სცენის მოყვარებებთან უხდებო-
და თამაში და არა წლობით დაახლოებულ

მსახიობებთან. კარგა ხანს დასჭირდა ლა-
დოს ნორაკიძის ქალის ფერება.
ლადო მესხიშვილი სცენის დიდი ოსტატი
და ხელოვანი იყო. საღამო კარგად ჩატარდა.
ხალხი, თეატრში რომ არ დაეცია, ქუჩაზე
იცდიდა ლადოს სანახავად.
ზევით არაფერი მითქვამს თეატრის შე-
მოსავლის განაწილების შესახებ. სცენის მუ-
შაკებს, დაწყებული სუფლიორიდან, მთელი
ოცი წლის მანძილზე არც ერთი კაპიკი არ
ხმარდებოდა. ამ დიდ მუშაობას ისინი სრუ-
ლიდ უფასოდ ეწეოდნენ. მხოლოდ მოწვე-
ულ მსახიობებს ვაძლევდით გასამარჯვლოს,
სხვას არავის. თეატრის შემოსავალი მთლი-
ანად ხმარდებოდა კულტურულ დაწესებუ-
ლებებს: წყ. გამაგრებულ საზოგადოე-
ბას, „განათლების საზოგადოებას“, „ფოთის
ქალთა საზოგადოებას“ უფასო სკოლებს და
სხვ., ხოლო შემოსავლის ნაწილი ხმარდებო-
და კონსპირატიულ საქმეებს—მუშათა ორგა-
ნიზაციის საიდუმლო საქმეებს, პოლიტი-
კურ ტუსაღებს, გადასახლებულთ და ზოგი-
ერთ შემთხვევაში მათ უპატრონო ოჯახებს.
ასე შეხვდა ფოთის დრამურის თეატრი
ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევო-
ლუციას. მენშევიკების დროს არავითარი
ყურადღება არ ექცეოდა ფოთის თეატრს
ქალაქის მესვეურთა მხრივ. იმ დროს მე ვი-
ყავი თვითონ ქალაქის ხმოსანი და განათლე-
ბის კომისიის წევრი და ძლივს მოვახერხე
ერთი საბავშვო წარმოდგენის დადგმა გა-
ნათლების განყოფილების ხარჯით. ეს იყო
პირველი საბავშვო წარმოდგენა სტეფანე
ხარაზიშვილის რეჟისორობით.





სიონ ხუნდაძე

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების სოციალიზმი

ფურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ ათავსებს განმეხობულ ს. ხუნდაძის ლიტერატურულ არქივიდან მის ჩანაწერებს ვაჟა-ფშაველას, გრიგოლ ოზბელიანის და ნ. ბარათაშვილის შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ რედაქცია არ იზიარებს ავტორის ზოგიერთ პრინციპულ შეხედულებებს, მეტადრე გრ. ოზბელიანისა და ნ. ბარათაშვილზე, რედაქცია მაინც სთვლის საჭიროდ მათ გამოქვეყნებას, როგორც მასალებს ქართულ ლიტერატურის ისტორიისათვის.

რედ.

ვაჟა-ფშაველას ქართულ მწერლობაში საკმაოდ დიდი და საპატიო ადგილი აქვს დათმობილი ეს მწვერვალი ჩვენის ლიტერატურისა. ვაჟა-ფშაველა დიდი პათოსისა და დიდი გაქანების მგოსანია; მისი მხატვრული ნიჭი, მისი შემოქმედებითი პოტენცია და უშრეტელი და მრავალფეროვანია: მიუხედავად ვაჟას ლექსისა, პროვინცილობისა და გადაჭარბებული, კუთხური ბარბარისმისა, მისი პოეზიის მუსიკალობა და მაღალი შემოქმედებითი ენერჯია უცილო ლიტერატურულ ფაქტს წარმოადგენს. ჩემი ფიქრით, ვაჟა-ფშაველა მეცხრამეტე საუკუნის არც ერთ დიდ ქართველ მგოსანს არ ჩამოუვარდება თავისი შემოქმედებით, პოტენციით, და შეიძლება გადაჭრით ითქვას, რომ ზოგან აჭარბებს ქართული ლიტერატურის ისეთს დიდ ქურუმებს, როგორც იყვნენ ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი მიუხედავად ამისა, ვაჟა-ფშაველა არ ყოფილა არც არის პოპულარული მგოსანი ამ სტყვის ისტორიულ საზოგადოებრივ მნიშვნელობით: მისი პოპულარობის კონტრეგენტი ქართველი ინტელიგენციის საზღვრებით შემოიფარგლებოდა. მას არ ქონდა მოხვეჭილი ის პოპულარობა, რომელიც

ილიამ და აკაკიმ მოიპოვეს ჩვენ საზოგადოებაში უკვე 60-იან წლებიდან, და არც ის მასიურ-პოპულარული გავლენა, რომელიც ეგ. ნინოშვილმა დაიბყრო მშრომელთა წრეებში. ვაჟა-ფშაველას გავლენა ქართულს ლიტერატურაში ძლიერ მცირედი იყო: მას არ შეუქმნია ისეთი ლიტერატურული სკოლა, რომელშიაც აღზრდილიყო ძალთა ახალი თაობა და განმტკიცებულიყო ლიტერატურული მეგვედრეობით ჩვენი. თვით ვაჟა-იყო მიმდევარი და გამგრძობი იმ ლიტერატურულ სკოლისა, რომელიც ჩვენს მწერლობაში ჩემი აზრით, რაფიელ ერისთავმა დაიწყო, ვაჟა-ფშაველამ თავისი ძმებთან, ბაჩანასთან და თ. რაზიკაშვილთან ერთად, ეს გატყევილი ლიტერატურული გზა გააფართოვა, მაგრამ მეგვედრე თაობა კი ვერ შეაქვს მწერლობაში. ვაჟა-ფშაველა არ ყოფილა ქართული ლიტერატურისა და კულტურის რეფორმატორი. მან ვერ ითამაშა ეს დიდი როლი ქართული მწერლობის განვითარების საქმეში, რომელიც ისტორიულად წილად ხვდა ი. ჭავჭავაძესა და აკაკი წერეთელს 60-იან წლებში, ან რომელიც უახლოეს დროში, მეოცე საუკუნის მიჯნაზე, ეგმატე ნინოშვილის შემოქმედებამ

ითამაშა დემოკრატიულ-პროლეტარული მიმდინარეობის განმტკიცების საქმეში.

ზოგიერთებს ვაჟა-ფშაველა ჩამორჩენილ, უკულტურო ადამიანათ მიაჩნდათ. ეს შეცდომაა. თუ იგი ჩაფხუტსა და გმირებს უმღეროდა საშუალო საუკუნოებრივ მორალს ქადაგებდა, ეს მისი უკულტურობით და ჩამორჩენილობით კი არ აიხსნება, არამედ მისი მსოფლმხედველობით, მისი იდეოლოგიით, მისი აზროვნების სისტემით. ვაჟა-ფშაველა გარკვეულ მსოფლმხედველობის მატარებელი პიროვნება იყო და ამ მსოფლმხედველობის ძირითად საფუძველზედ არის აგებული მთელი მისი მატერიალური შემოქმედება და პუბლიცისტური ეთნოგრაფიული წერილები. თვით ეს მსოფლმხედველობა და იდეოლოგია იყო ჩამორჩენილი, უკულტურო, საშუალო-საუკუნოებრივი; იგი ვერ ეგუებოდა მაშინდელი ეპოქის ძირითად ტენდენციას, მის საზოგადოებრივ ეკონომიურ სტრუქტურას. ვაჟა-ფშაველასთვის 80-90-იანი წლების საქართველოს საზოგადოებრივ ეკონომიურ და კულტურულ-სოციალური წყობილება, რომელიც არსებითად კაპიტალისტურ-ბურჟუაზიული შინაარსით ხასიათდებოდა, პრინციპილურათ მიუღებელი და უარსაყოფი იყო. ისე, როგორც ტოლსტოის აზროვნება და მსოფლმხედველობა ვერ თავსდება ბოლო კაპიტალისტური საზოგადოებრივი წყობილების ფარგლებში, და რადიკალურათ და ძირეულად უარყოფდა მას და მდღეობის ძახილთ მოუწოდებდა ნატურალური მეურნეობის აღდგენისაკენ — ვაჟა-ფშაველაც ამავე თვალსაზრისიდან და ამავე პროგრამით გამოდიოდა. მაგრამ ლ. ტოლსტოი არაეის მოუხათლავს არც უკულტურო ადამიანად და არც ჩამორჩენილ მწერლად. იგი დიდი მოაზროვნე იყო და ღრმად განვითარებული პიროვნებაც, მაგრამ მისი აზროვნების სისტემა, აღმოცენებული გარკვეული სოციალური კლასის ნიდაგზე და გამოშხატევილ გარკვეული კლასის ინტერესებისა, არსებითად უარყოფდა თანამედროვე კაპიტალისტურ კულტურას და უკან, უკვე

დრომოქმულ ნატურალურ-საზოგადოებრივ წყობილების აღდგენისაკენ მოუწოდებდა საზოგადოებას. მართალია, ვაჟა-ფშაველა ტოლსტოის აზროვნების სიმალეზე არ ასულა, მისი განვითარების პორიზონტი ტოლსტოის ერუდიციას ვერას შემოხვევაში ვერ შეედრებოდა, მაგრამ არც ისე ჩამორჩენილი იყო, რომ იგი უკულტურო ადამიანთა რიგში მოვაქციოთ. და მისი შემოქმედების თემატიკა, მისი მსოფლმხედველობა მისი ჩამორჩენილობით ავსხნათ. ასეთი მსჯელობა შეცდომა იქნება და ვერ მოგვეცემს შესაფერის მასალებს ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების სოციალოგიის გასაგებად.

ვაჟა-ფშაველა ისე, როგორც ყოველი მწერალი, ჩამორჩენილი თუ კულტუროსანი, გენოსი თუ დაბალ ნიჭიანი, გარკვეულ საზოგადოებრივ ურთიერთობის პროდუქტია და მისი შემოქმედება აშენებულია სოციალურ-კლასიურ ინტერესების საფუძველზე; ვაჟა-ფშაველას საშუალო საუკუნოებრივი მორალი, მისი ჩაფხუტი და გმირობის იდეოლოგია, პრიმიტიულ-ველური ფანტაზია და ანტიკაპიტალისტური სოფლმხედველობა აღმოცენებული იყო გარკვეულ საზოგადოებრივ ურთიერთობის საწარმოო ძალთა განვითარების შესაფერისი დონის პირობებისა და გარკვეულს კლასიურ ნიდაგზე. როგორი იყო ეს საზოგადოებრივი ურთიერთობა და რომელი იყო ეს კლასი?

ვაჟა-ფშაველა მთების შვილი იყო: იგი დიბადა, აღიზარდა, და დავაქაცდა და თითქმის მთელი თავისი ცხოვრება გაატარა იმ საზოგადოებაში, სადაც ჯერ კიდევ გაბატონებული იყო ძველი პატრიარქალური წესი და თემობრივი საზოგადოებრივი ურთიერთობა. აქ ადამიანის შეგნება ჯერ კიდევ საშუალო საუკუნეების დონეზე იდგა, ზოლო მისი გრძნობა და განცდები პრიმიტიული ჩამორჩენილობის ელფერს ატარებდა. ვაჟა-ორგანიულად შეზრდილი იყო ამ საზოგადოებასთან, მისი ჭირისა და ლხინის მატარებელი, გამოშხატევილი იყო.

ვაჟა სოციალური შთამომავლობით და

ბალთა ფენას ეკუთვნოდა. მამა მისი პავლე ჯერ სოფლის მეღვინედ ყოფილა, შემდეგ მღვდლობა მიუღია და თავისივე სოფელში გამწესებულა.

ვაჟს მთელს ოჯახს ახლო კავშირი ჰქონია მელექსეობასა და მწიგნობრობასთან. მამა მისი მოლექსე ყოფილა, დედა-ფხვიელთა გვარის ქალი, თავის ქმარს არ ჩამორჩებოდა ლექსთა თქმავში; უმცროსი ძმები — ბაჩანა და თედო სახელგანთქმული მგოსნები იყვნენ ქართულს ლიტერატურაში; ხოლო უფროსი ძმა გიორგი — მწიგნობარი იყო. ამრიგად, ვაჟს „ოჯახი“ თავისებურ ლიტერატურულ „კოლექტივს“. წარმოადგენდა. მაგრამ ამ კოლექტივიდან განსაკუთრებული სახით ვაჟს სახელი მოსჩანს.

ვაჟა-ფშაველას ცხოვრება და მოღვაწეობა მარტივია. თავისებურს, რაიმე განსაკუთრებულს იგი არ შეიცავს. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მკვლევარი, რაღაც თავისებურსა და განსაკუთრებულს ეძებს ვაჟის ცხოვრების გზებში, შეიძლება გადაჭრით ეთქვას, რომ ვაჟს მიერ განვლილი ცხოვრების მოედანი ჩვეულებრივი და პრიმიტიული იყო. პირველად იგი თელავის სასულიერო სასწავლებელში მიიბარეს, აქედან ტფილისში გადაყავთ — საოსტატო ინსტიტუტთან არსებულ სამოქალაქო სასწავლებელში. ბოლოს, გორის საოსტატო სემინარიაში სწავლობს და 1883 წელს, სემინარიის დასრულების შემდეგ, სოფელ ერწოში მასწავლებლობას მოჰკიდა ხელი; ორი წლის მასწავლებლობის შემდეგ, იგი დაბეზღებით დაითხოვეს როგორც არა კეთილსაიმედო და პეტერბურგს წავიდა უნივერსიტეტში სწავლის მისაღებად; აქ იგი ორი წელიწადი დარჩა უნივერსიტეტის თავისუფალ მსმენელად; სიღარიბის გამო იძულებული შეიქმნა შინ დაბრუნებულიყო; მცირე ხნის განმავლობაში „წერაკითხვის საზოგადოების“ სკოლაში მასწავლებლობდა სოფ. თონეთში, მაგრამ მალე დაანება თავი მასწავლებლობას, დაბრუნდა თავის სოფელში თავი შეახიზნა ფშავეთის მთებს და ჩვეულებრივი

ფშაველივით დაიწყო ცხოვრება: ხელი მოჰკიდა მეურნეობას და თავისი მამა-პაპის საშუალებით შეუდგა თავისი ოჯახის რჩენას. მაგრამ ვაჟს, გარდა ჩვეულებრივი მეურნის ხელობისა, მეორე დიდი ხელობაც ჰქონდა: იგი ხარბად დაეწაფა მწერლობასა და მხურვალე მონაწილეობას ლებულობდა ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში.

მწერლობა ვაჟამ 1877-78 წლებში დაიწყო. იგი პირველად კორესპონდენციებს გზავნის ფშავეთიდან გაზ. „დროებაში“ ლ. რ. ფსევდონიმით, შემდეგში ვაჟა უახლოესი თანამშრომელი იყო „ივერიისა“, „კვალის“, „მოამბისა“ და სხვა პერიოდული ორგანოების, რომლებშიაც ხშირად იბეჭდებოდა მისი მხატვრული ნაწერები, პუბლიცისტურ-ეტნოგრაფიული წერილები და კორესპონდენციები. მას ბოლომდე არ გაუგდია ხელიდან კალამი და მთებში გახიზნულ ნაძვკოდ პროფესიონალურ მწერალს წარმოადგენდა.

ის გარემოება, რომ ვაჟა, დიდი და სახელგანთქმული მგოსანი, მთებში იყო გაჭირილი და უბრალო გლეხივით მეურნეობას ეწეოდა, არავითარს განსაკუთრებულ განსაცვიფრებელ მოვლენას არ შეიცავს მთის შვილთა ცხოვრებაში ეს ჩვეულებრივი მაგალითი იყო; არა ერთი ფაქტია ჩვენში ცნობილი, რომ უადრესად განვითარებული მთიელი ინტელიგენტი კვლავ უბრუნდებოდა თავის სოფელს და ჩვეულებრივ უბრალო ცხოვრებას ეწეოდა.

როგორც ბიოგრაფიულ ცნობებიდან ირკვევა ვაჟა-ფშაველა შეეზარდა თავის სოფელს; თავისი ეკონომიური ყოფით იგი ბევრად არაფრით განსხვავდებოდა თავისი მეზობელი გლეხებისაგან და როგორც მთის მცხოვრები, როგორც „სოფელი“, იგი საუკუნოებით გამტკიცებულ წესს მისდევდა და ჩვეულებრივ ცხოვრებას ეწეოდა. ტყუილა არ ამბობს მგოსანი:

არც-რა მცვია, არც ფხთა,
დავდივარ დედიშობილა,
მეც იმათ ჯოგიღამა ვარ,



ვინც სიღარიბით ცნობილმა, ამ წუთი-სოფლის თორანეში ბევრი სხვა გამოცხობილა, ჩემს გარდა ასეთ ყოფაში მრავალი სხვადა ყოფილა.

შეიძლება პოეტი სრულს სიმართლეს სწერდა, როდესაც დავით გურამიშვილისადმი მიძღვნილ ლექსში ამბობდა:

პოეტად ვიხსენიები,
თუმცა ხარი ვარ ლაბაო,
ჩემისთანები ბაგებზე
ასი, ათასი აბაო,
ტან-ფეხ შიშველი დავდივარ,
ცოლს არ მიცვია კაბაო.

მაგრამ პოეტს „ამ წუთი სოფლის თორანის“ გარდა სხვა მსოფლიოც აწუხებდა, სხვა მოვალეობითაც იყო დატვირთული. იგი, როგორც დიდი მგოსანი და დიდი შემომქმედი, ნათლად გრძნობდა...

6. ბარათაშვილი და გ. ორბელიანი

ნამდვილი, დამთავრებული რომანტიკოსი ჩვენში ნ. ბარათაშვილია, როგორც თავისი მსოფლმხედველობით, ისე თავისი თემატიკით.

რომანტიზმი უაღრესად სუბიექტურია. მისი შეხედულებით, პოეტის შინაგანი განცდები და იდუმალი შეგრძნობა, „საიდუმლო ენა“ და ემოციები შემომქმედის სუბიექტივიზმს გამოხატავს ნ. ბარათაშვილში ეს პოეტური შეგრძნობა და მსოფლგაგება გაპროცენებულია.

იგი საგანთა გარეშე და საგანთა შორის საიდუმლო, კაცის ენით გამოუთქმელ, მოვლენებს ხედავს, რომელიც შეიძლება იგრძნოს პოეტმა და განიცადოს, მაგრამ ვერასოდეს ვერ დაინახოს მატერიალურ არსში განსხვავებული; გრ. ორბელიანის რომანტიზმი მოკლებულია ამ საიდუმლოების შეგრძნობას, იგი, შეიძლება ითქვას, შიშველ მატერიალურ საგნის საიდუმლოებას ვერ ხედავს, მაგრამ ეს საგანი და შეგნება ასახულია და გაგებული ფეოდალური შემცენების

ასპექტში. ბარათაშვილის მერანზე ღრმად ღეს არ შეჯდებოდა გრ. ორბელიანი, მტკვრის ბუტბუტში იგი ვერასოდეს ვერ წაიკითხავდა საიდუმლო მოვლენას, ხოლო მთაწმინდის ღამის რძით დასილულ მთაზე არასოდეს არ მოისურვებდა ბუნების საიდუმლო ენის ამოკითხვას. ბარათაშვილის ფანტაზიის, საიდუმლო ენის, უგზო-უქვლო გაქანების, სივრცისა და გარემოს გარეშე მქროლავი პოეტი-რომანტიკოსი იყო. გრ. ორბელიანი ამ მხრივ ფრთხვ დაჭრილია და ფეოდალის რეალური ლექსიკით ლაპარაკობს: მას ურჩევნია გონებითი ანალიზი, ფილოსოფიურ-ფეოდალური მსჯელობა, ვინემ თავდავიწყებითი ხეტიალი სივრცისა და გარემოს გარეშე: „წვადის შიშინა“, „ხმალთა ტრიალი“, „ცხენთა თქრიალი“, გარდასულ „გმირ მეომართა“ ქება, „ლოპიანის დახლები“, „ჯამით ტოლუმბაშობა“, საიათნოვას ყარაჩოღული სიმღერა. „ორთაჭალის ბღში“, ქეფი, გაშლილი სუფრა, — ვერასოდეს ვერ გაიგებდა „ლ უ რ ჯ ს ა ფ ე რ ს, ც ი ს ა ფ ე რ ს“, მაგრამ უფრო გაიგებდა სადღეგრძელოსა იარალის მოტივებს.

გრ. ორბელიანის რომანტიზმი მოკლებულია მისტიურ ენას. იგი საქართველოს ობიექტური გარემოცვაში არის აღმოცენებული; იგი ქართულ და მავალი წოდების ტრაგიკულ ყოფის საფუძველზე არის აღმოცენებული; მისი პოეზიის პათოსი ცხოვრების სიცოცხლის სიყვარულში გამოიხატება; მაგრამ აწმყოში შერყეული ცხოვრება პესიმზმით ავსებს პოეტის გულს და ის რომანტიული თავდავიწყებით ცდილობს წარსული ცხოვრების, ფეოდალური ციხე-კოშკების, დანგრეული მონასტრებისა და ძველი ყოფის აღდგენასა და მობრუნებას. მარტოდ გარდუვალი ტრაგიკული ზღუდე, ძველი ყოფის აღდგენისა და მობრუნების სურვილსა და მის რეალურ შეუსრულებლობას შორის აღმართული, პოეტს ლოპიანის ღუქისაჲენ ბსერის თავდავიწყებით ქეფში ფიქრთ გასართველად. ნ. ბარათაშვილი „ფიქრთ გასართველად“

„ლტოლეილ გრძობების დასამშვიდებლათ“
და „აფორიაქებულ გულს დასაცხრობათ“
ხან მტკვარს ებუტებუტება, ხან შემოღამება-
სას მთაწმინდის სერზე დასეირნობს, ხან
საფლავებს შორის დაეხეტება, ხან უგზო-
უკვლო სივრცეში ლაგამაშვებულ მერნით
მიქრის, რომ „ნიაგს მისცეს ფიჭვი მისი შა-
ვად მღელვარი“. ბარათაშვილისათვის არ
არსებობს თანამედროვე ყოფაში თავშესა-
ფარი, ნავთსაყუდელი. მას არა აქვს პრინ-
ციპიალური შემაერთებელი ხიდი თანამედ-
როვე ყოფასთან, იგი თანამედროვე ცხოვ-
რებას უარყოფს პრინციპიალურად დასაცხე-
ბით.

გრ. ორბელიანი, მიუხედავად ღრმა პესი-
მიზმისა, აწყო ცხოვრებით აღმოცენებულს,
ცხოვრების ტუბობით, სიყვარულის ტუბი-
ლი განცდებით, ღზინით, ღვინით და ღო-
პიანას ორთაჟალაში გაშლილი სუფრით
ოპტიმიზმის მაგვარ კვანძებს კრავს თანამე-
დროვე ცხოვრებასთან. სიცოცხლით ტუბო-
ბა და თრობა—ი ლეიტ-მოტივი გრ. ორბე-
ლიანის შემოქმედებისა, სიცოცხლისგან გა-
ქცევა, მისი უარყოფა და მისტიურ სახეებ-
ში გადადარდნა—ი ლეიტ-მოტივი ნ. ბარათა-
შვილის პესიმისტური ლირიკისა; ორბე-
ვს განცდა დამავალ კლასის, ნიადაგმურყეუ-
ლი ფეოდალური წოდების ნიადაგზედ არის
აღმოცენებული. მაგრამ ერთი მხედრულ-
ფეოდალურ ფენას გამოსახავს, რომელმაც მა-
ინც კპოვა თანამედროვე ყოფაში ხმალის ბა-
ტონობისა, და თავისი ბატონობის შესაძლებ-
ლობა, მეორე-ინტელიგენტურ-ფეოდალურ
ფენიდან მომდინარეობს, რომლისათვისაც
არსებულ ყოფასთან არც ერთი შემაერთე-
ბელი ხიდი არ არსებობს.

გრ. ორბელიანმა ყველაზე უფრო შეძლო
ტრაგიული კავშირის გაბმა ქართული პოე-
ზიის კლასიკურ ეპოქასთან. მან ა. ჭავჭავა-
ძის გზით მტკიცე კავშირი გააბა ბესიკისა
და საათნოვას პოეტურ ოჯახთან და ქარ-
თულ პოეზიაში განმტკიცებული აღმოსავ-

ლურ-სპარსული პოეზიის ლეიტ-მოტივები
ახალ პირობებში უფრო განავითარა
რმავე. გრ. ორბელიანის ლექსებში არ არის
რომანტიული თავისუფლება, მისი ლექსის
ლექსიკა და ტექნიკური ხერხები ქართული
კლასიკურ ეპოქის პერიოდიდან, საათნო-
ვასა და ბესიკის „სევედის ბალიდან“ და
„მუსამბაზები“-დან არის ნასესხები და გან-
ვითარებული.

ნ. ბარათაშვილს კავშირი აქვს აღმოსავ-
ლურ სპარსულ პოეზიასთან გაწყვეტილი.
მისი ვავლენის კულტურული სფეროები
რუსეთის რომანტიზმის ოჯახებიდან მომ-
დინარეობს. იგი ევროპულ რომანტიზმის
კულტურულ ფონზე აღიზარდა. გრ. ორბე-
ლიანი უმთავრესად აღმოსავლელ-სპარსულ
და ქართულ კლასიკურ პოეზიის პირში
შეიღია.

გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში არის
მშვენიერი ფერადები და გაბედული ანტი-
ტუზები. მას არ ახასიათებს მისტიურ-რო-
მანტიული გულწრფელობა ნ. ბარათაშვი-
ლისა; სამაგიეროდ მისი პოეზია აღსავსეა
დიდი ხნით მოფიქრებულ და ღრმად განც-
დილ აზრით მან არ იცის მარტოობა, „სუ-
ლის თბლობა“ და უმეგობრობა.

მისტიურ - სანტიმენტალური
ნ. ბარათაშვილი და რიტორიული გრ.
ორბელიანი. მისტიკა და რიტორიკა.
მისტიურ-რელიგიური განცდა, რიტორიული
მსჯელობა. მისი ლექსები ერთნაირია თავისი
ფაქტურით, მკაცრი და რიტორიულია. რიტ-
მა არ არის მდიდარი როგორც სხანს პოეტი-
ძლიერ ცოტას მუშაობდა ლექსის გარეგან
მხარეზე.

გრ. ორბელიანის დიდი ხელოსნობა იქი-
დან არის წარმომდგარი, რომ მისი ლექსები
სიტყვათა მრავალფეროვან მარაგზე იშლებოდა
თავისუფალი და რითმის შედარებით სიღა-
რიბეს ლექსიკის სიმდიდრე და თავისუფა-
ლი მდინარეობა ფარავს.

ნ. ბარათაშვილის პესიმოზმი ღრმად თეო-
რიული და ფილოსოფიურად გაავ-

რებელია და ინდივიდუალურ-სუბიექტიური
სამოსლით არის შემოსილი.

გრ. ორბელიანის პესიმიზმი პრაქტიკული ცხოვრების სათავედან მომდინარეობს. ფილოსოფიური განცდა და თეორიული გააზრება მის მხედრულ ბუნებას არ შეესაბამება. რეალური ცხოვრების ხილვა, საკუთარი წოდების დაცემა, საკუთარი „გვარის გაწყალება“, საკუთარი „ოჯახის დარღვევა“, სასოწარკვეთილება ავსებს პოეტის გულს. ბარათაშვილმა საკუთარ კლასის დაცემიდან და საზოგადოების განრწინიდან გენეტიკურად მშობლიური პესიმიზმით განცდა, ზოგად ფილოსოფიური და თეორიული-მისტიკურ სამოსლით შემოსა და საკაცობრიო პრობლემებამდე მიიყვანა.

ნ. ბარათაშვილის ხარკი არსებულ ისა და ფეოდალურ მონამღვილისადმი.

კონკრეტული ენა გრ. ორბელიანს. განყენებული ნ. ბარათაშვილის. გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში პოეტის პიროვნება დგას პირველ რიგში. ეს ღირიკული ინდივიდუალური განცდა პოეტს უმალეს მწვერვალამდე აყავს, მაგრამ ეს ინდივიდუალური ღირიკული განცდანი ძლიერ ხშირად გავლივებულა და გამთბარი თავისი წოდების საზოგადოებრივ-სოციალურ ყოფით, ამიტომ ღირიკული ლექსები უფრო

ობიექტიური, შემოქმედების ებიურო ხერხები.
ბიი.

და სწორეთ ამაში იყო მაშინდელი ნაციონალური მოძრაობის ტრაგიკული ლობა ამ მოძრაობის მეთაურობას კისრულობდა სწორედ ის წოდება, რომელიც ისტორიულად განწირული იყო და იდეოლოგიურად რეაქციონერ-ფეოდალური. მას არ შეეძლო თავის გავლენის ქვეშ დაეყენებია, გლახობა რადგან ამ უკანასკნელის მოძრაობა არსებითად მიმართული იყო მემამულეთა ბატონობის წინააღმდეგ ხოლო ქალაქი ჯერ კიდევ ინერციული და უმოქმედო იყო, ამიტომ ეს მოძრაობა თავიდანვე განწირული იყო. „შეთქმულები“ იბრძოდნენ, როგორც ფეოდალები და როგორც წარმომადგენელი განადგურების პროცესში მყოფი წოდებისა. არსებითად ეს ფეოდალურ-ნაციონალური მოძრაობა მიმართული იყო ფეოდალური ურთიერთობის აღდგენისაკენ ახალ კულტურასა, კაპიტალისტურ ურთიერთობის განვითარებას შემყურებელ კედელს აშენებდა.

ეს მოძრაობა შინაგანი წინააღმდეგობებითა და კოლიზიებით იყო აღსავსე. ასეთი დიალექტიკური გაცემა ამ მოძრაობისა მდიდარ მასალას იძლეოდა მხატვრულ ტილოზე გადასატანად, რამდენადაც ამ მოძრაობის დამარცხება იყო მომავლად ვიწოდების ტრაგიკული დამარცხება.





შ. ა.

საბჭოთა კინემაგოგრაფიის 20 წელი

ა/წ. თებერვალში საბჭოთა კინემატოგრაფიას შეუსრულდა 20 წელი; საერთოდ კინემატოგრაფია, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი, ძალიან ახალგაზრდა ხელოვნებაა. ლიტერატურა, ფერწერა, მუსიკა, თეატრი უხსოვარი დროიდან არსებობდნენ, უდიდესი მღწევრები აქვთ ხელოვნების ამ დარგებს, კინემატოგრაფია მხოლოდ XIX დასასრულს და XX-ს. დასაწყისში გახდა ხელოვნება, და მოკლე ხანში მილონიანი აქტიურობის საყვარელ სანახაობად გადაიქცა.

საბჭოთა კინემატოგრაფიამ ამ 20 წლის განმავლობაში დიდი და შესანაშნავი ვაზა გაიარა. ნამდვილი, ხალხური, რევოლუციური კინო ჩვენში მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დროს შეიქმნა. ჯერ კიდევ 1919 წლის 27 აგვისტოს ვლადიმერ ილიას ძე ლენინმა ხელი მოაწერა დეკრეტს კინოპრეწველობის ნაციონალიზაციის შესახებ. და სწორედ ამ მომენტიდან იწყება კინოს ნამდვილი აყვავება.

ამხანაგა სტალინი დიდის მზრუნველობით ეპყრობოდა—და ეპყრობა საბჭოთა კინოს მუშაკებს. 1924 წელს პარტიის XIII ყრილობის ტრიბუნლიდან ამხანაგ სტალინმა სთქვა: „კინო მასობრივია ავტოკიის უდიდესი საშუალებაა. ამოცანა—ავიღოთ ეს საქმე ჩვენს ხელში“. ამხანაგ სტალინის მითითების შედეგად უახლოეს წლებში დაიწყო საბჭოთა კინემატოგრაფიის აღმავლობა. დაიდგა ისეთი ფილმები, როგორც „ჯავშინოსანა პოტიომკინი“ ს. ეიზენშტეინისა, „დედა“, „სანკტ-პეტერბურგის დასასრული“ და „ჩინგის-ხანის შთამომავალი“ ვ. პუდოვკინისა, „არსენალი“ ა. ლოვენკოსი, „ელაზა“ ნ. შენგელაძის.

უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა მთელს მსოფლიოში ისეთმა ფილმებმა, როგორც „პოტიომკინი“ და „დედა“. ამ დროიდან იწყება საბჭოთა კინო-ფილმების ტრიუმფალური სვლა მსოფლიოს ეკრანებზე.

1930 წელს საბჭოთა კინემატოგრაფია პირველად ეუფლება ხმოვანი კინოს ტექნიკას: „ახალ ცხოვრებისაკენ“, „ოქროს მთები“ და სხვა. ამავე დროს საბჭოთა ხელისუფლებამ და პარტიამ, პირადად ამხანაგმა სტალინმა, შექმნეს ყოველგვარი პირობები იმისათვის, რომ საბჭოთა კინემატოგრაფიას ჰქონოდა ძლიერი ტექნიკური ბაზა: შეიქმნა ახალი აპარატურა, მოწესრიგდა საკუთარი კინო-ფირის გამოშვება, აშენდა ახალი კინო-ფაბრიკები.

ლენინ-სტალინის პარტიამ დადის მზრუნველობით აღზარდა კინო-რეჟისორების, მახიობების, ოპერატორების, მხატვრების, სცენარისტებისა და კომპოზიტორების ახალი კადრები, რომელთაც შექმნეს მთელი რიგი შესანიშნავი ფილმები და მათ შორის ყველაზე ხალხური ნაწარმოები ვ. და ს. ვასალიევიების კინოფილმი „ჩაბაევი“.

1935 წელს საბჭოთა კინემატოგრაფიის 15 წლის თავის შესრულებასთან დაკავშირებით, ამხანაგ სტალინი თავის მილოცვაში საბჭოთა კინემატოგრაფიის მუშაკებისადმი სწერდა: „საბჭოთა ხელისუფლება ელოდებოდა თქვენგან ახალ წარმატებებს—ახალ ფილმებს, რომელნიც „ჩაბაევივით“ შეაქმნენ საბჭოთა კავშირის მუშათა და გლეხთა ხელისუფლებისათვის ბრძოლის ისტორიულ საქმეთა სიდიადეს, რომელნიც ახალ ამოცანების შესრულებისათვის მოამზადებენ და მოაგონებენ სოციალისტური აღმშენებლობის როგორც მიღწევებს, ისე სიძნელებებს“.

ამხანაგ სტალინის ესკიტყვები შეიქმნა საბჭოთა კინემატოგრაფიის უახლოეს წლების საპროგრამო ღირებულებად.

„ჩაბევის“ შემდეგ იხსნება საბჭოთა კინემატოგრაფიის ბრწყინვალე გამარჯვებათა სერია. ჩვენი დიადი ქვეყნის ეკრანებზე გამოჩნდნენ შესანიშნავი კინო-ფილმები: „გლეხები“, „პარტიზნელები“, „ჩვენ-კარგობით“, „ბალტიის დეპუტატი“, „პეტრე პირველი“, „ალექსანდრე ნეველი“, „მინანი და პოეარსკი“, „შჩორსი“, „დიდი მოქალაქე“, „მასწავლებელი“, „უკანასკნელი მასკარადი“, „მთავრობის წევრი“, „ცირკი“, „მდიდარი საცოლე“, „მაქსიმეს ტრილოგია“, „ტრაქტორისტები“ და მრავალი სხვა.

მაგრამ ყველაზე დიდ მოვლენას ჩვენი ქვეყნის ხელოვნების ისტორიაში წარმოადგენს ამხანაგ ლენინისა და ამხანაგ სტალინის სახეების ჩვენება კინოხელოვნებაში. ფილმები „ლენინი ოქტომბერში“, „ლენინი 1918 წელს“, „დიადი განთიადი“ და „თოფიანი კაცი“, — პირველი დადებითი ცდა იყო ამხანაგ ლენინისა და ამხანაგ სტალინის სახის მხატვრული საშუალებებით გახსნისა. ამ დიად და საპასუხისმგებლო სა-

ქმეში თავი ასახელეს მსახიობებმა ბ. შჩუკინმა, მ. შტრაუხმა, კ. მოუფკემ და მ. გელოვანმა, რეჟისორებმა მ. რომმა, მ. მ. მ. რეჟისორებმა და ს. იუტკევიჩმა.

საბჭოთა კინემატოგრაფიამ მსოფლიო სახელები მოუპოვა ისეთ მსახიობებს, როგორც ბაბოჩკინი (ჩაბევი), ჩერკასოვი (პროფესორ პოლუევი), შეფისწული (ალექსი, ალექსანდრე ნეველი), ჩირკოვი (მაქსიმე) და სხვ.

1940 წელი — ახალ გამარჯვებათა წელია საბჭოთა კინემატოგრაფიის წინსვლაში. დღითიდღე იზრდება კინო-თეატრების აუდიტორია: თუ 1928 წელს კინო-ფილმები საბჭოთა კავშირში 310 მილ. მაყურებელმა ნახა, 1939 წელს კინო მაყურებელთა რიცხვი გაიზარდა 1.200 მილიონამდე. ამხანაგ ლენინის სიტყვები გამართლდა; კინო განდა ყველაზე ხალხური ხელოვნება საბჭოთა ქვეყანაში. დიდებული გზა გაიარა საბჭოთა კინემატოგრაფიამ 20 წლის განმავლობაში ლენინ-სტალინის პარტიის დროშით.

წინ კიდევ უფრო შესანიშნავი გზა იხსნება, — კომუნისმის ეპოქის ძლიერი და მონუმენტური ხელოვნების ახალ მწვერვალები — საკენ. ახალი გამარჯვებისა და წარმატებებისაკენ.





ლ. ჭაბუკაძის ა. ახმეტაძის

თანამედროვე რეკონსტრუქციის ხელშეწყობისათვის

დეკორატიული ხელოვნებას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს თეატრალურ შემოქმედებაში. სრულყოფილი დეკორაცია ერთ-ერთი მთავარი პირობაა სპექტაკლის მაღალხარისხოვნობისა. გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ ჩშირად სასცენო ხელოვნების ამ მეტად საპასუხისმგებლო დარგს უპასუხისმგებლოდ ეკიდება მხატვართა უმრავლესობა; ამის შედეგად, რასაკვირველია, ირღვევა სპექტაკლის მთლიანობა, იკარგება აზრი და მეტისმეტად მცირდება მისი ჭეშმარიტი ათვისების ხარისხი. ამ დარგში მუშაობამ რომ ნაყოფიერი შედეგი მოგვეცეს, აუცილებლად საჭიროა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის გამოყენება, ურომლისოდეს, როგორც საერთოდ ხელოვნების განვითარება, ისე აგრეთვე დეკორატიული ხელოვნების განვითარებაც იქნება ბრმა. სტიქიური, და იგი ვერ დააკმაყოფილებს თანამედროვე სოციალისტური საზოგადოების გაზრდილ შთაბოძებებს.

დიდი შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ შეიძლება დეკორატიულ მუშაობაში სოციალისტური მეთოდის გამოყენებისათვის გარკვეული გზების დასახვა დამოუკიდებლად ხელოვნების საერთო მეთოდოლოგიისაგან.

თავისთავად, დამოუკიდებლად დეკორატიული ხელოვნება არ არსებობს. იგი წარმოადგენს სასცენო ხელოვნების განუყოფელ ნაწილს და ემორჩილება იმ ზოგად კანონებს, რომლებიც მართავენ საერთოდ ხელოვნებას, როგორც საზოგადოებრივი იდეოლოგიის ერთ-ერთ სახეს. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ დეკორატიულ ხელოვნებას არა

აქვს თავისი ზოგადი კანონები; პირიქით, ზოგადი კანონები ჩვენ აქ გვევლინებიან მის სპეციფიკურ ფორმაში; სწორედ ეს ზოგადი კანონები ლოდიკურად აკავშირებენ სასცენო სანახაობის ყველა ნაწილს.

სპექტაკლს მაყურებელი ითვისებს, როგორც მთელს და არა როგორც ნაწილების მექანიკურ ჯამს. მისთვის სანახაობა ერთი მთლიანი პროცესია, ერთი გარკვეული მოვლენა და არა სხვადასხვა ელემენტთა უწყობილო დემონსტრაცია. ცოტაოდენ შეუსაბამობასაც კი ამ ელემენტებს შორის დისონანსი შეაქვს მთელსა და ნაწილებს შორის დამოკიდებულებაში, რის შედეგად სპექტაკლი სრულყოფით ედარ ამქვეყნებს-თავის მთავარ მიზანს, ვერ იძლევა სინამდვილის ცოცხალ სურათს მის მთლიანობაში და სანახაობა ირღვევა. ამიტომ, დეკორატიულ ხელოვნებას ჩვენ განვიხილავთ მთლიანობაში თეატრალური მუშაობის და ხელოვნების საერთო პრინციპებთან.

დეკორატიული ხელოვნება არის უმთავრესად სივრცითი ხელოვნება—საგნობრივ მხატვრული ვაფორმება სივრცისა, რომელიც სწარმოებს განსაზღვრული დრამატიული მოქმედების განვითარება. დეკორაციამ უნდა მისცეს გარკვეულობა (ისტორიული, ადგილობრივი, ბუნებრივი და სხვა), აღნიშნულ მოქმედებისათვის გამოყოფილ სივრცით პირობებს. სასცენო ხელოვნებას შეუძლია გადმოგვეცეს ადამიანის საზოგადოებრივი კლასობრივი ცხოვრების მრავალფეროვნება, რომელიც გაშლილია განსაზღვრულ ისტორიულ დროში და სივრცეში;



ამვე დროს იგი ავეისახავს იმ ბუნებრივ, საგნობრივ პირობებს, რომელშიც უხდება მოღვაწეობა აღნიშნულ ადამიანს. სწორედ ამ საგნობრივი პირობების სწორი გადმოცემა, მკაფიოდ აღნიშნული მისი ჩვენება შეადგენს დეკორატიული ხელოვნების საგანს— მისი ძიების მთავარ მიზანს.

ადამიანთა საწარმოო ურთიერთობის ხელოვნურ აღმოცენებულ მისწრაფებანი, კლასობრივი ინტერესები ფსიქოლოგია იშლება საგანთა გარკვეულ პირობებში, და უკანასკნელი სამგანზომილებიან სასცენო მოვლანზე წარმოვადგება დეკორატიული საგნების საშუალებით. აქედან ცხადია: იმისათვის, რომ სპექტაკლი, დამაჯერებელი და მთლიანი გახდეს, ალებულ დრამას (თანამედროვე ცხოვრებიდან იქნება იგი თუ წარსულიდან), მასში მოქმედ ცოცხალ ადამიანებს უნდა შეეფარდოს ის საგნობრივი არე, რომლის შესახებაც ვეჭონდა ლაბარაკი.

სცენის დატვირთვა ზედმეტი საგნებით, რომლებიც არ ემსახურებიან მოვლენის არსის მასიმალური შესაძლებლობით გადმოცემის მიზანს. დეკორატიულ ხელოვნებაში იშინავს ნატურალიზმს. ამ თეორიის მიმდევარნი ფიქრობენ, რომ საგანთა სიმრავლით სივრცე თითქოს უფრო დამაჯერებელ და ცოცხალ სახეს ღებულობს. საგანთა უაზროდ დაყრა სცენაზე, როცა ამ საგნებში არ არის ტიპურობა, როცა ისინი არ ემსახურებიან გარკვეულ იდეას, — ზედმეტი ხდება და ხელს უშლის მკაფიოდ აღნიშნული მიზანების იდეის ათვისებას.

დეკორატიულ ხელოვნებაში სპექტაკლის საგნობრივმა გაფორმებამ ნათლად და გარკვევით უნდა გაუხვას ხაზი, რომელ ისტორიულ დროში, რომელ განსაზღვრულ ადგილას ვითარდება დრამატიული მოქმედება; ერთი-სიტყვით მისცეს გარკვეული დროის და ადგილის ტიპიური მოხაზულობა. აქედან—ხელოვნების ამ დარგის ურღვევი კავშირი ისტორიასთან. იგი თავის მასალას ეძებს ისტორიულ მონაცემებში (ექსტერიერების, ინტერიერის, ეპოქის სარქიტექტურ-

რა და სხვა), იღებს ეპოქის დამახასიათებელ სტილიურ ფორმებს, მაგრამ ფლობს არჩევს ტიპიურობის ძიების ველებზე. ის უბრალო ფაქტი, რომ სცენაზე რაიმე საგანი, მაგ. სკამი, უნდა გავლენას თავის თავს, ე. ი. სკამს და არა მაგიდას, დამყარებულია ხელოვნების ასეთ ვაგებაზე.

მხატვარმა დეკორაციის უნდა მისცეს საგანთა, როგორც წმინდა ფუნქციური აღნიშნულების. მატარებელ სხეულთა სახე, რომელიც ყველაზე უფრო გაუხვამს ხაზს სპექტაკლში მოცემულ განსაზღვრულ ისტორიურ ეპოქას და მასში განვითარებულ მოქმედების იდეას.

სცენაზე უნდა მოხსაზოს წმინდა შემთხვევითი საგნები, სკამი სცენაზე უნდა იყოს პიესის. აუცილებელი საგანი დამაჯერებლობას კი სცენაზე ქმნის ტიპურობა—სინამდვილის ურყევი ლოდიკა. მაგალითად, თუ პიესაში ასახულია ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობის მატარებელი ადამიანის ბრძოლა ფეოდალური ცხოვრების და ტრადიციების წინააღმდეგ, ამ შემთხვევაში დეკორაციამ, როგორც სცენის ერთ-ერთმა ელემენტმა, უნდა გაამწვავოს ამ ბრძოლის საჭიროება; ის უნდა დაეხმაროს მკაფიოდ აღნიშნულ, რომ დამაჯერებელი იგი ძველი ეპოქის უარყოფის აუცილებლობაში.

განსაკუთრებით უნდა შეეჩერდეთ თანამედროვე პიესების დეკორატიულ გაფორმებაზე. თანამედროვე პიესა სოციალისტური საზოგადოების მიზნებს ემსახურება. რამდენი შესაძლებლობა არის აქ მოცემული იმისათვის, რომ მხატვარმა დეკორატიული გაფორმების გზითაც მიიღწიოს იმას, რომ მკაფიოდ აღნიშნულს უჩვენოს დიდი ეპოქის ადამიანთა სახე; დეკორაციითაც დაამტკიცოს რამდენად დიდა ჩვენს ქვეყანაში ცხოვრებისადმი, მუშაობისადმი, ბრძოლისადმი ხალხის და სიყვარული. ამიტომ საჭიროა რაც შეიძლება ნათელი ფორმები. ის საკითხი დეკორაცია ფერწერული იყოს თუ კონსტრუქციული. გამოყენებულ უნდა იქნას ბანი თუ არა და სხვ., თავისთავად იხსნება.

გამოყენებულ უნდა იქნას ყოველივე ის, რაც ყველაზე უფრო რეალური იქნება და მოახდენს მაქსიმალურად დადებით ზეგავლენას ადამიანზე, სინამდვილის ჭეშმარიტი ასახვის გზით. სოციალისტური რეალიზმი არ უარყოფს ფორმალური მხარეების სრულყოფას; პირიქით, ყველა ფორმალური მხარე (კომპოზიცია, სინათლე, კოლორირი და სხვა), იძენს ჭეშმარიტ ადგილს დეკორაციასთან, როგორც მთლიან საერთო კავშირში. მაგალითად, კომპოზიცია არ არის თვითმიზანი, მაგრამ არ შეიძლება მისი როლის უარყოფა. შემთხვევით კომპოზიციას ადგილი არ უნდა ჰქონდეს სცენაზე; ადგილი არ უნდა ჰქონდეს აგრეთვე აბსტრაქტულად „ლამაზ“ კომპოზიციებს. შინაარსიანმა კომპოზიციამ კონცენტრირება უნდა უყოს მოცემული საგნობრივი პირობების დამახასიათებელ თვისებებს.

დეკორაცია დიდად უწყობს ხელს აგრეთვე გმირის ფსიქოლოგიის გახსნას. ადამიანის ხასიათი ქმნის თავის შესაფერ გარე-

მოს. მის მიერ შექმნილი მთელი გაბრუნებული გამოხატულია, როგორც ხასიათიდან გამომდინარე. მაგალითისათვის აიღეთ გოგონას „მკედარი სულები“. პლიუშკინის, სობაკევიჩის მანდილოვის კარმიდამოთა აღწერით უავალწინ წარმოიდგებათ აღნიშნულ პირობა ფსიქოლოგია, მათი სახე. რაღა შორს მივდივართ. ვანა ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი“-დან ლუარსაბ თათქარიძის აღწერა ამის საუკეთესო დამამტკიცებელი არსისაა. დეკორატორისათვის საჭიროა ასეთივე მწერლის თვალთ შეხედოს ღრამას, რომ რეალისტურ ფორმებში გამოხატოს საგნობრივი არე.

ამ მხრივ საჭიროა დიდი შემოქმედებითი მუშაობის ჩატარება, რეჟისორთან ერთად პრინციპული საკითხების გარკვევა, ისტორიულ-ეპოქალური მონაცემების ღრმად შესწავლა-დამუშავება, ფიქრი, ძიება. მხოლოდ ამ გზით მივიღებთ მაღალი ხარისხის დეკორაციას.



ლიხსეული ვოკალისტი-პედაგოგი

ჩვენს ქვეყანას ყავს მრავალი ღირსეული პედაგოგი, რომლებიც პატიოსნად და დაუზარებლად ემსახურებიან საბჭოთა კულტურას და მისი აყვავების საქმეს.

ამათ რიცხვს ეკუთვნის თბილისის სახ. კონსერვატორიის ვოკალისტი — პედაგოგი პროფ. ვრონსკი.

პროფ. ვრონსკი 15 წელიწადია უწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისში.

ამ ხელმეტი წლის განმავლობაში პროფ. ვრონსკიმ ჩვენს ქვეყანას მისცა 46 საუკეთესო საოპერო მომღერალთა კადრები, რომლებიც მუშაობენ ტფილისისა და მოსკოვის საოპერო თეატრებში და ზოგი კი კავშირის პერიფერიის თეატრებში და საკონცერტო ესტრადაზე.

პროფ. ვრონსკის მიერ ჩატარებული მუშაობის სადემონსტრაციოდ, თავის მოწაფეებთან ერთად, სამჯერ იქნა მოსკოვში მივლინებული.

1937 წელს მოსკოვში მისმა მოწაფეებმა დიდი წარმატებები მოიპოვეს, და ეს პრესაშიაც იქნა აღნიშნული.

1939 წელს ვოკალისტთა საკავშირო კონკურსზე მისი მოწაფე დ. გამრეკელი დავილდოებული იქნა პრემიით და მიენიჭა „ლაურეატის“ სახელწოდება. უკანასკნელად, 1940 წ. პროფ. ვრონსკი მივლინებული იქნა ვოკალისტთა მეორე საკავშირო ყრილობაზე თავის მოწაფეებითურთ. მივლინებულთა შორის არიან საუკეთესო ახალგაზრდა საოპერო კადრები: ფანიაშვილი თინათინ — კოლორატურული სოპრანო, ოვანესიანი — ბანი, ხიჯაყაძე ეკატერინე — მეცო — სოპრანო. ვოკალისტთა ყრილობაზე განსაკუთრებული დიდი ინტერესი გამოიწვია ქართული კომპოზიტორების, ზაქარია ფალიაშვილის, მ. ბაღანჩივაძის და შ. მშველიძის ნამუშევრებმა.

ყრილობაზე აგრეთვე დიდი ინტერესით ჩაიარა პროფ. შულგინას მოწაფეების გამოსვლამ, მაგ. ნინო მიქელაძისა (კოლორატურული სოპრანო), იულია ფალიაშვილ (კოლორატურული სოპრანო) და ლიდა ქებურიასი (დრამატული სოპრანო).

ვოკალისტთა საკავშირო მეორე ყრილობაზე თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტების გამარჯვება აღნიშნული იყო „პრავდაში“ სსრ სახალხო არტისტის ბარსოვას მიერ, სტატიაში „მომღერალთა აღზრდა“. გარდა ამისა პროფ. ვრონსკის მოწაფეების გამოსვლა ვოკალისტთა მეორე



მარცხნიდან მარჯვნივ სხედან: ხიჯაყაძე ე. (V კურსი) პროფ. ვ. ვრონსკი, ოვანესიანი ნ. (IV კურსი), კონცერტმეისტერი მ. როგავასკია, სლვას ფანიაშვილი თ. (II კურსი).

ყრილობაზე აღნიშნა ბ. ლვოვა გ.ზ. „სოფეტსკოე ისკუსტვო“-ში, „ვოკალური აღზრდის საკითხები“.

საბჭოთა ქვეყანა, მთელი ჩვენი ახალგაზრდობა დიდ პატივსა სცემენ ყველა იმას, ვინც დაუღალავად ემსახურება საბჭოთა თეატრალური და საოპერო კადრების აღზრდის საქმეს. პროფესორ ვრონსკი ასეთი დაუღალავი ვოკალისტ პედაგოგთა რიცხვს ეკუთვნის.



პრივიკა და ბიბლიოგრაფია

მ-ა-ლი

თარგმანი თუ პლაგიატი?

(გ. გაბუნია, ფრანცისკო გოია, სპ. შილტერი, 1939).

თავის დროზე აღინიშნა გ. გაბუნიას მიერ რემბრანდტის შესახებ დაწერილი წიგნაის გამოშვება როგორც ეკულტურობის, უცოდინარობის და უპასუხისმგებლობის ნიშნუში (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5 1939 წ.). იქ ნათქვამი იყო, რომ ხსენებულ ავტორს არც სათანადო ცოდნა და არც სერიოზული შესაძლებლობა ჰქონია ასეთი მონაგრაფიების წერისათვის“ მაგრამ ეტყობა გაფრთხილებამ არავითარი ნაყოფი არ გამოიღო და არც თვითონ „ავტორი“, არც „საქმიანთა“ და არც მხატვართა კავშირი უფროს არ იბრტყავენ. და აი ჩვენს წინ გ. გაბუნიას მეორე „ნაშრომი“-ფრანცისკო გოია.

ფრანცისკო გოია - ესპანეთის დიდი მხატვარი მხატვლის ფრწვერის ერთერთი უდიდესი წარმომადგენელია, და მის შესახებ ქართულად სპეციალური მონაგრაფიის გამოცემა უფოოდ მისასალმებელი უნდა იყოს. მაგრამ ამ წიგნას უფრო უარესი ამბავი დგმართა, ვიდრე ბირველ წიგნას, რომელიც გოიამ არა ნაკლებ დიდ მხატვარს რემბრანდტს შეეებოდა.

ეტყობა „ავტორს“ ჰგონია, რომ საქართველოში არაფერი არ კითხულობენ, არაფერი არ იციან და შეიძლება მკითხველის მოტყუებლა, მაგრამ მკითხველი მოტყუილებული არ დარჩება, რაც შეეხება ამ წიგნაკის მხმ. რედაქტორის და გამომცემლობას, ესენი კი აშკარად მოტყუილებული არიან. საემე იმამია, რომ აღნიშნული წიგნაკი პარიფისი ა. სიდოროვის რუსეთში გამოცემულ წიგნიდან თითქმის სრულიად სიტყვა სიტყვით აქვს გადმოწერილი გ. გაბუნიას. (იხ. А. Сидоров Гойя. Изогна, 1936). შეიძლება „ავტორმა“ გადმოთარგმნა ა. სიდოროვის წიგნი ქართულად? სრულიადაც არა. ის აშკარა პლაგიატია. აი მაგალითებიც.

ა. სიდოროვის წიგნის მე-10 გვერდზე დაბეჭდილია Арагония провинция сухихих... прорезания оврагами и горными кряжями. Скудная почва благоприятна скорее для разведения овецых стад, нежели же земледелия. Летом-резкая жара, зимою-столь же резкий холод. ზენს „ავტორს“ ეს ადგილი ასე აქვს გადმოწერილი: „მწირი ხევები და სეროილი, კლდოვანი, უნაყოფო, ღარიბი პროვინცია არაღონია, რომლის მიდამოები უფრო მეტგვარობისათვის იყო გამოსადგეა, ვიდრე მიწათმოქმედებისათვის

ზაფხულში საშინელი სიციხე და სამართნი ძლიერი ყინვები“ (გვ. 9).

შემდეგ: გოიას მამა იყო ცვლესების საკუთბეველის მოგარავე (позолотчик алтарей). გაბუნია ასე თარგმნის: „მამა-კაველის მოგარავე“, მაშინ, როდესაც „კაველი“ „макиноста“-ა. ა. სიდოროვის უწერია მე-12 გვერდზე: „Луан был олим мастером, выполнявший золочение для церквей“ გაბუნიასთან ეს ასეა: „ლუსანი მეორეხარისხოვანი მხატვარი იყო, რომელიც უფრო სატარო (?) შეკვეთებს ასრულებდა“ გვ. 11). გაბუნია სწერს, რომ გოია არაღონიანობისას კრიეს (криз) მართავდა ზოღმეო, და თურმე ერთხელ „კრივის დროს ხმლებიც კი დაატრიალსო (გვ. 11) ჯერ-ერთი, არავითარ „კრიეს ადგილი არა ჰქონდა, და მუსორგე გაბუნიამ ვერ გაიყო, რომ სიდოროვთან მოხსენებული „попозолотчик“ „ხმლების დატრიალდება“ კი არ არის არამედ „უანებისა“.

ზოგან ჩვენს „ავტორს“ ცდილობს გვერდი აუბვიოს ა. სიდოროვის ტექსტს, მაგრამ ამ შემთხვევაში იგი ყოველთვის გამოვონილ ამბებსა სთხზავს, ასე რომ ისე სჯობდა „პლაგიატის“ გავრთლება. ასე, მაგ. იგი სწერს რომ იესუტების „დევნაც დაიწყეს იმ წელსვე ესპანეთში“ (გვ. 12); მაგრამ 1776 წ. „დევნა კი არ დაიწყო არამედ იესუტიები სრულიად განდევნეს ესპანეთიდან. გაბუნიას არაფერი გაუგება ისტორიისა და მით უფრო სოც.უკონომიური ფორმაციებისა, ის ამბობს: „წერილ უფოადღურთ ვასალბის (?) კონსტების ფრესკებო“, და ისიც როდის-1763 წელს. საიდან ვარნდენს ესპანეთში 18 საუკ. ბოლოს „ესპალბი“ და „სოუსერენები“?...

შეიძლება მთელი გვერდები ამოეწერათ სიდოროვიდან და შევადროთ გაბუნიას ტექსტს, რომ მკითხველი საცხებით დარწმუნდეს პლაგიატში, მაგრამ მხოლოდ რამდენიმე მაგალითს მოვიყვანთ კიდევ ა. სიდოროვთან (გვ. 16) ცითხულობთ „Искусство Менса живописи в Мадриде не меньший успех, чем блестящая живопись Тьеполо“; გაბუნიასთან (გვ. 13): „მენსის მადრიდში არა ნაკლებ აღსებდნენ, ვიდრე ბრწყინვალე მხატვარს ტებოლოს“. ა. სიდოროვთან (გვ. 18) „С этой труппой бойшоу Гойя добрался до морского берега“. გაბუნიასთან (გვ. 14): „ამ დასის წყალობით გოია ზღვის სანაპიროებს აღწევს“, ა. სიდოროვთან



(გვ. 22): „Только у него в Мадриде мог Гойя постичь подлинное мастерство фресковой техники, хотя космическому у него и не хватало изюминки и у Лусана габунтистთან (გვ. 16); „მხოლოდ მადრიდში ნახა მან ნამდვილი ტექნიკა ფრესკების წერისა, თუმცა ლუსანამ მისცა მას ამ დარგში ცოტათუდენი გამოცდილება.“ ა. სიდოროვიან (გვ. 25): Шпалерная техника—перевод картины в Текстиль, определяет, с одной стороны, плоскостность композиции, с другой стороны—яркость красок“; გაბუნისათან (გვ. 17) „გაბუნების ტექნიკა—სურათის მსოფილად გადასვლა, იძლევა კომპოზიციების სიმრეცეს და, მეორე მხრივ, მძაფრ ფერებს“.

ა. სიდოროვის მონოგრაფიის მეორე თავი იწყება გრავეირებზე გოიას მუშაობის აღწერით: „К 1778 г. относятся первые опыты Гойя в области гравюры“; გ. გაბუნიაც თავის „შრომის“ მეორე თავს ასევე იწყებს „გოია პირველად 1778 წ. იწყებს გრავეირებს მუშაობას“, და შემდეგ სულ სიტყვა-სიტყვით მოყავს ა. სიდოროვის ტექსტს. გოიას მიერ ველასკეზის სურათიდან ასლებიან გადაღების აღწერა გაბუნისათან მოლიანად ა. სიდოროვიან აქვს გადათარგმნილი. „Под конями лошади у него больше земля, чем у Веласкеза“ ცდემების ფეხებ ქვეშ უფრო ჩანს მიწა“ ვიდრე ეს ველასკეზს აქვს“ და სხვ. ა. სიდოროვიან (გვ. 32): Исследность работы придает живописи Гойя порою настоящую „импрессионистичность“; გაბუნისათან (გვ. 21), ჯერ ერთი, პლაგიატობას აქვს ადვოკტი, მეორეცის, რომ უბერიო თარგმანი ა. სიდოროვის ტექსტსაც ამხიბვლებს: „დრო და დრო ეს სიტყვები და ეტიკეტობა გოიას სურათებს ანათესავებს იმპრესიონისტობთან“.

ა. სიდოროვიან (გვ. 36) კარლოს IV შესახებ ვკითხულობთ: „бывший своих мяннств по щекам, предпочитавший конюшню кабинету, он был групнхкой в руках своей жены Марии Луизы Пармской“; გაბუნისათან: კარლოს IV „სცემდა თავის მინისტრებს ლოყებში... საყვარელი ცხენების თაგლა ერჩივნა სამუშაო ოთახს, სათამაშო იარაღად გარდობდა თავის მეუღლის მარია ლუიზას ხელში“ (გვ. 23-24).

ცნობილია, რომ ესპანეთის მეფე კარლოს IV საერთოდ ჩასუქებული, ულამაზო ადამიანი იყო საიდან აიღო გაბუნიაემ ცნობა რომ „ის არის სუსტი და მინიატურული ფიგურა“ (გვ. 25)? გაბუნისა „წიგნაკის“ მე-27 გვერდი სულ მთლად გადმოაწერილია ა. სიდოროვის წიგნის 39-ე გვერდიდან... მაგრამ ასე მოთელი წიგნის ამოწერა მოვიხდებმა, ესეც ვაკმატრისა!

ინელია, რასაკვირველია, გოიას ოფორტების სერიის „კაპარისოს“ ყველა ფურცლის აღწერა. ამას ა. სიდოროვიც არ სჩადის თავის წიგნში, იგი მხოლოდ პირველ 7 ფურცელს აღწერს და შემდეგ კი რამდენიმე სხვა ფურცლებსაც თავის საკუთარი ამორჩევით. ცხადია, გაბუნიაც მხოლოდ 7 ფურცელს აღწერს! რა უნას, სხვა ფურცლები მას არ უნახავს და სიდოროვიც მათ არ იხსენიებს შემდეგ. ა. სიდოროვი განაგრძობს მე-13 ფურცლიდან აღწერას, გაბუნიაც მე-7 ფურცელზე შეწყვეტილ აღწერას, აგრეთვე მე-13 ფურცლიდან აგრძე-

ლებს... სად გაქრა სხვა 6 ფურცელი? მაგრამ იხსენიებს ა. სიდოროვის არა აქვს აღწერილი და გაბუნისა საიდან აღწერა.

„ოთმობტიდან ოცდარე ფურცელამდის კარბობს ჩვეულებრივი ხალხური მატყლის—სურის გაბუნია (გვ. 31) ეს უწყვეტ გაბუნისა საკუთარი აზრის მატარებელი ვახობო რას ვულისმობს იგი „ხალხურ მოტივებად“. თურმე ნუ იტყვი, „პრორიკანობა“, „უგულობა“, „ამპლულიობა“ ანდა დემონისტური ადამიანები არ იყენის ფოთებით და ნისკარტით“ „ხალხური მოტივები“ ყოფილა გაბუნისა აზრით. ეს ა. სიდოროვიც არა აქვს, მაგრამ იყვე ა სიდოროვიანად რომ ამოწერა, უფრო სწორი იქნებოდა: „Начиная с 14 листа, вновь доминирует тема „женщины“: „неравный брак“, „сводничество“, „бессердечность“, кокетство“—და არა ხალხური „მოტივები“, როგორც ეს გაბუნისა ჰგონია, ასეთ აღმაშფოთებელ დამახივებას აწვდის „უგულია“ ქართულ მეიონებებს.

შეიძლება ითქვას, რომ გოიას გენიალურ გრეციურათა სერიის „კაპარისოს“ შინაარსის გადმოცემა გაბუნისა „წიგნაკში“ მთლად დამახინჯებულია. წარმოადგინეთ, გაბუნისა უბრალო თარგმანი კი არ ვერხდება. მაგ. ა. სიდოროვიც სწერს: „старуха в заднем плане олагостиво считает четки“ (გვ. 42), გაბუნისა სეც გადმოვაცემს: „წინა პლანზე (!) მამა (!) ხის და ჩოთხზე (!) აბჯარიშობს“ (!!)“ (გვ. 32). ამაზე შორს წაასვლა აღარ შეიძლება. საყვარელითა სად იყო ამ წიგნის რედაქტორია ახ რას ფიქრობდა მხატვართა კაც, შირი, როდესაც ასეთ უფიქრობას ვიხას აძლევდა... „თარგმანის“ ასეთი ბიძუტეობა ძრავლად მოთაფება გაბუნისა „წიგნაკში“. მოვიყვანთ ჰოდე ერთ მაგალითს: „это умеренное рококо“; გაბუნისათან: „ნაადვილი რეაქცია ცოლა ვაშარვეობა“? ან; და რა ქართული გამოთქმა „ესპანეთის გენოზობიკა ძლიერ საგრძობლად წავიკვდა გასართახებისაკენ“, „გამცემლობა და მოღალატეობა ყვეოდა“? ყველგან“ და სხვა ასეთები.

„გამოცრთოთ რამდენიმე ფურცელი—სურის ახლად მოვლინებული ზელოვნებადმოცენ გაბუნია,—და წავაწყვდებით „ნაპოლეონის ჯარის შემოსევის“ პერიოდის ოფორტებს“. გაბუნიაემ არ იცის, რომ „კაპარისოსის“ ოფორტებში ნაპოლეონის შემოსევის ამბები სრულიადაც არ არის მოცემული. გაბუნიაემ ერთმანეთში აურია „კაპარისოს“ და „დედასტრეს“. შემდეგ გაბუნია სწერს: „გოიას ლაფონტენის ვით ლაპარაკი სიგრებოდა“ (გვ. 35). მაშინ როდესაც უნდა იყოს „გოიას“ ვით და არა ლაფონტენის. გაბუნისა ჰგონია, რომ „დედასტრეს“ („ომის საშინელებანი“) გოიამ „კაპარისოსთან“ გამოყო. (გვ. 42). ეს არ შეეფერება სიმართლეს „კაპარისოსის“ სერია გოიამ დაამთავრა 1803 წელს, როდესაც საფრანგეთის ჯარები ჯერ არც კი იყვნენ შესული ესპანეთში. მაშ საიდან დასატყდა გოია „ომის საშინელებებს“? უკანასკნელი გოიამ შეასრულა 1808-1814 წლებში. გაბუნიაემ გოიას ცხოვრება 17 წლით გაუჭრებდა: „იგი ცოცხლობს 99 წლამდის, როგორც ტიციანო“ (გვ. 45). სინამდვილეში კი გოიამ იცხოვრა 82 წელი და არა 99 (1746-1828). გამოიანგარიშეთ და დარწმუნდებით ამაში!

დროა, დიდხანია დროა, შეჩერდეს ასეთი უმსგავსო უახასუხისშებლო ვარჯიშობანი მსოფლიო სახეობი ხელოვნების უდიდესი წარმომადგენლების ხარჯზე...

ა. ბ.

ა. ჩაჩიკოვი „სანდრო ჟორჯოლიანის,
ა. ჩაჩიკოვი „მიხეილ გელოვანის“,
ს. ველტმანი „ნიკოლოზ შენგელია“

„გოსკინოიდატის“ გამოცემა. მოსკოვი, 1939 წ.

სახელმწიფო კინო-გამომცემლობამ ფრიად საჭირო და სასარგებლო საქმეს მოჰკიდა ხელი: შეუდგა „საბჭოთა კინო-მაცურებლის ბიბლიოთეკის“ სისტემატურად გამოშვებას. ამ ბიბლიოთეკაში შედის მცირე ფორმის წიგნაკების სერია ჩვენი ქვეყნის კინო-ოსტატების შესახებ. უკვე გამოვიდა ორიოდე ათეული ასეთი წიგნაკი. მათ შორის მსახიობების სანდრო ჟორჯოლიანის, მიხეილ გელოვანის და რეჟისორი ნიკ. შენგელიას შემოქმედების შესახებ.

ს. ჟორჯოლიანი უთუოდ ღირსია იმისა, რომ მისი აქტიური ოსტატობა დეტალურად და გულდასმით იქნას გარჩეული. იგი მრავალმილიონიანი საბჭოთა კინო-მაცურებლის ერთერთი ყველაზე პოპულარული და საყვარელი მს. ხიზაბია. საბედნიეროდ, ჟორჯოლიანი არ ეგუთვნის იმ მსახიობთა რიცხვს, რომლებიც ეკრანზე დროდა-დრო გამოჩნდებიან ხოლმე. ჟორჯოლიანი შესაძლოა, ზედმეტადაც იყოს დატვირთული. ჩვეულბრივ სახეინჩევის თითქმის ყველა რეჟისორი „თავს იტყვას“ მისი მონაწილეობისთვის სურათებში. ამიტომაც ზანდაზან ხდება ისეც, როცა ჟორჯოლიანს „ეკერებან“ არა თავის ადგილას. მაგრამ აქაც სანდრო ჟორჯოლიანი არ გვევლინება „იძულებითი ასარტიშენტის“ სახით. ეკრანზე მის გამოჩენას მაცურებელი ყოველთვის სიხარულით ხვდება და იცინის მაშინაც კი, როცა საამისთ თითქმის არც არავითარი საბაბი გააჩნია. რაშია ჟორჯოლიანის ასეთი უჩვეულო წარმატების საიდუმლოება? რით უნდა აიხსნას მისი, როგორც მსახიობის, ესოდენ დიდი მომზიბლაობა?

ამ, შედარებით უბრალო კითხვებზე, წიგნაკის ავტორი — ა. ჩაჩიკოვი არსებულად სრულებით არაფერს უპასუხებს.

გაუხედადებლად შეიძლება ითქვას, რომ იგი ცოტათს ვეღაფერხე სწერს, არ ივიწყებს არც რეჟისორებს და არც სცენარისტებს, არქივარქისის სამედიკითით მიუთითებს ამათში ფილმის დადგმის თარიღზე (და ძალიან ხშირად შეცდომით) მაგრამ სანდრო ჟორჯოლიანის შემოქმედებით სახეზე, მისი არქტიორული ოსტატობის ტექნიკაზე თითქმის არაფერს ამბობს, ანდა სწერს საერთო, უფროული ფრაზებით, როგორც, მაგ. ასე: „მამასახლისის როლს ჟორჯოლიანი ატარებს რბილი (?) ირონიული მანერით, თავისი თამაშით მნიშვნელოვანად ხელს უწყობს სურათის წარმატებას“.

ასევე უეცოდა და უნიათით არის დაწერილი ჩაჩიკოვის მეორე წიგნაკი შესანიშნავი მსახიობის მიხ. გელოვანის შესახებ. აქაც გასაჭირშია ჩაგარდნილი

„კრიტიკოსი“ ჩაჩიკოვი: რითი შეავსოს წიგნაკი? არავითარი წარმოდგენა მას არ გააჩნია მსახიობის თამაშზე, აქტიორულ ხელოვნებაზე, ამიტომაც იგი გაუჩინის თავის პირველ მოვალეობას-მსახიობის მიერ შექმნილი სახეების ანალიზს, მისი თამაშის ხერხების შეჯამებას. ნაცვლად ამისა მას მოყვავ მხამხარეული მასალები: ადგილები სცენარადან, ნიმუშები პოეზიიდან, ამონაწერები გახეთებიდან. ამგვარად, „ცოდნითა და ერუდიციით“ აღტურელი კრიტიკოსი მაკრატლით შეიარაღებული გვევლინება.

ხოლო სადღე კი ციდილობს სთქვას რაიმე თავისი მხრითაც, უშეკვლად რაღაც „ბრანშულს“ წამოაყრანტალებს. მაგ., იგი ტეზმარიტად ილიუზიონისტის სისწრაფით ხვევს ცნობილ მჭერად ქალს ნინო ნაკაშიძეს „გამომწინელი ქართული მსახიობის სამსახურში, უშეკვლად კარგ სურათს „უკანასკნელ მასკარადს“ უწოდებს „გრანდიოზულ ელიტურ ტილოს“ და სხვ.

საერთოდ მთელი წიხნაკი მ. გელოვანის შემოქმედების შესახებ, ისე როგორც ს. ჟორჯოლიანზე, დაწერილია ზერელეთ, მისი კითხვის დროს ძალ. უნებურად იგრძნობა უპატეცევილობა მიხ. გელოვანის მიმართ-საბჭოთა კინოს ამ დიდი ოსტატის, მთელ რიგ სურათებში ი. ბ. სტალინის რეჟისორის ჩინებულად შემსრულებლის მიმართ. ჩაჩიკოვის ამ „ნაშრომის“ გამოცემა თუ შეიძლება ოდნავ გამართლდეს მხოლოდ ერთი მიზეზით: წიგნაკი მოკვანილია ფართო კითხვებლასათვის სრულიად უცნობი ამონაწერი გახეთ „Красная камера“-დან. იგი ეკუთვნის თვით მ. გელოვანს და მასში მოთხრობილია, თუ როგორ მუთახდა მსახიობი დიდი ბელადის სახის შექმნაზე, გელოვანი ამ ბატარა წერილში ანხოვადღობს თავისი მუშაობის გამოცდილებას და აყენებს მეტად საყურადღებო საკითხებს.

თუ ა. ჩაჩიკოვის „მონოგრაფიები“ წარმოადგენენ „კალმობანას“ თამაშის ნაყოფს და ასპროცენტინ წუნს სამედიკითის ს. ველტმანის „ნიკოლოზ შენგელიას“ დაწერილია სერიოზულად, კინო ხელოვნების ღრმა და საფუძვლიანი ცოდნით. ეტყობა, ავტორს კეთილსინდისიერად შეუსწავლია შენგელიას მიერ დღემდე დადგმული სურათები („ელისა“, „26 კომისარი“, „ნარინჯის ელი“, და მათ ის, საერთოდ, მაღალ და ამავე დროს ობიექტურად დასაბუთებულ შეფასებას აძლევს. უშეკვლად სწორი ობიექციუხეუ სდებს კრიტიკოსი ველტმანი, როცა ის, წინააღმდეგ უკვე შემუშავებულ ახრისა, ძირითადში დადებითად აფასებს „ნარინჯის ელს“, ამ პირველ კართულ საკოლმეურნეო სურათს, რომელსაც მნიშვნელოვან კომპოზიციურ და რამბატურგოულ ხარგვებთან ერთად გააჩნია უღადე მზატურული ღირსება. ველტმანი არ იხილავს შენგელიას უკანასკნელ ნიმუშეგარს „სამშობლის“, რადგან წიგნაკი სურათზე ადრე გამოვიდა.

ჩვენარგომი თუაგალარ ბაზარზე

საქ. რეპერტოზს მიღებული აქვს ფაზრავი პიესები, რომელთაგან მხოლოდ მცირე პროცენტი იდგმება თეატრში.

(ქრონიკიდან)

ნახ. მიხეილ ლეზაშვილი

საქართველოს
საზოგადოებრივი
მედიის ცენტრი



ტეპერტკომი: — გასაველ გზას თუ არ მომეცით, მეგობრებო, იმის საშუალება მაინც მომეცით, რომ ეს ზარგი საღმე დაეღდა.

| | |
|---|-----|
| საქ. კ. ბ. (ბ) ც. კ. მილოცვა ამხ. ვ. მ. მილოტოვის დაბადების 50 წლის თავის შესრულების გამო | 5 |
| ბრძანებულება სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმისა ამხ. ვ. მ. მილოტოვის დენინის ორდენით დაჯილდოების შესახებ | 6 |
| ორი თარიღი | 9 |
| ხელოვნება და ლიტერატურა ამხ. კ. ნ. ჩარკვიანის სანგარიშო მოხსენებიდან საქ. კ. ბ. (ბ) XIII ყრილობაზე 1940 წ. 16 მარტს | 13 |
| აკაკი წერეთელი | 18 |
| აკაკის ავტოგრაფი, აღექვანდრე აბაშელის ლექსი „აკაკიხაღმი“ | 20 |
| ილ. მაშაშვილის—ლექსი აკაკის სურათზე წარწერილი | 21 |
| დომ. აღექვაძე—მსაიობის აღზრდის საკითხისათვის | 22 |
| აღ. სიგუა—„ბოგდან ხმელნიცკი“ რუსთაველის თეატრში | 27 |
| გ. მუხნარელი—„მადამ ხან-ჟენი“ მარჯანიშვილის თეატრში | 33 |
| შ. ალხაიშვილი—ლოჟე დე გეპა მუსიკალური კომედიის თეატრში | 37 |
| ი. ზურაბიშვილი—„აბეხალომ და ეთერი“ | 42 |
| აღ. თაყაიშვილი—ავმაღლოთ სპექტაკლის ზარისში | 54 |
| დ. კახრაძე—აკაკი ვასაძე | 57 |
| მ. შამელი—ტიციანო ვერელი | 62 |
| ი. ზარდალიშვილი—ქუთაისის თეატრის 60 წლისთავი | 69 |
| აკ. ბელიაშვილი—გორის თეატრის გახსნა | 73 |
| გ. ნარიძე—ფოთის თეატრი | 79 |
| აღ. ს. ა.—მაცო საფაროვა-აბაშიძე | 85 |
| ა. ბურთიკაშვილი—გიორგი იშნელი არადელი | 90 |
| ხ. გერაძე—მიხეილ თუმანიშვილი | 94 |
| ხ. ხარაზიშვილი—მოგონებანი | 98 |
| ლ. მეგრელიძე—ცოტა რამ თეატრის ისტორიისათვის | 108 |
| ხომონ ხუნდაძე—ვაკა-ფშაველა, ნ. ბარათაშვილი და გრ. ორბელიანი | 112 |
| შ. ა.—საბჭოთა კინემატოგრაფიის 20 წელი | 118 |
| აღ. ჭუმბურიძე, ჯ. ახმეტელი—თანამედროვე დეკორატიული ხელოვნებისათვის ღირსეული ვიკალიტი—პედაგოგი | 120 |
| | 123 |

პირიბა და ბიბლიოგრაფია

| | |
|--|-----|
| შ. ალი—თარგმანი თუ ბლაგიატი? | 12 |
| კ. ბ. ხ. შორჟოლიანი, მ. გელოვანი, ნ. შენგელაძე | 126 |
| მეგობრული შარვი | 127 |

ყდაზე: ამხანაგ სტალინის მონუმენტი, ქანდაკება ხ. კაგაბიძისა

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

რედაქცია ხელნაწერებს ავტორებს არ უბრუნებს.

გამოცემის მეექვსე წელი, 8 ნახტვი ფორმა. გადაეცა წარმოებას 20/II—40 წ. ხელმოწ. დასაბჭ. 20/III-40 წ. შვევ. № 519. მთავლ. რწმუნ. № 310. ტირ. 3500

სტამბა „ზარია ვოსტოკა“ რუსთაველის პრ. № 36.