

პატ. ლიტერატურის მემორიალური მუზეუმი, მთავარი დ. თ.

180
1940

საბჭოთა ხელოვნება

ხელოვნებისა და ლიტერატურის მემორიალური მუზეუმი

სსსრ საბჭოთა ხელოვნების
და ლიტერატურის მემორიალური მუზეუმი

თბილისი

4
1940

საქართველოს საქართველოს

საქართველოს
საქართველოს

საქართველოს
საქართველოს

მ ა ი ა კ ო ვ ს კ ი

დღეს ყველასათვის ნათელია ის ფაქტი, რომ ვლადიმერ მაიაკოვსკი თვითმკვლელობამდე მიიყვანა ტროცკისტ-მავნებლების გულუმა, რომელიც მაშინ ლიტერატურის ასპარეზზე „მოღვაწეობდა“. ავერბახი და სხვა მისი თანამებარჯენი—აი ვინ შეუწყო ხელი მაიაკოვსკის თვითმკვლელობას. პოეტის სათუთმა და მგრძნობიარე გულმა ვერ აიტანა ათასწიური ყალბი ბრალდებები და მან თვითმკვლელობით დაასრულა თავისი მშვენიერი და ბობოქარი სიცოცხლე.

მაიაკოვსკის თვითმკვლელობა მოულოდნელი და წარმოუდგენელი იყო ჩვენი საბჭოთა საზოგადოებისათვის. მას სწყუროდა სიცოცხლე, ის დაბადებული იყო ჩვენს ეპოქისათვის, მაგრამ ისე, როგორც მესამე განყოფილება ბენკერდორფის სახით უმწარებდა სიცოცხლეს პუშკინს და სხვა დიდ რუს მწერლებს, ისე მაიაკოვსკისაც უმწარებდნენ სიცოცხლეს ბენკერდორფის ეს საზიზღარი ნაშიერები ლიტერატურაში—ავერბახი და სხვები. მართალია, მათ ლიტერატურაში ისეთი უფლებები არ ჰქონიათ მინიჭებული, როგორც ბენკერდორფს ჰქონდა, მაგრამ კულტურისა და ხელოვნების ეს დაუძინებელი მტრები მაინც ახერხებდნენ საბჭოთა კულტურის განვითარებისათვის ხელის შეშლას და შეფერხებას.

ათი წლის წინათ, მაიაკოვსკი ჩამოშორდა საბჭოთა ლიტერატურას და თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე. ამ ათი წლის განმავლობაში საბჭოთა ხელოვნებამ უმაგალითო გამარჯვებები მოიპოვა—დაიწერა შესანიშნავი რომანები, ლექსები და პიესები, რომლებიც ასახავენ ჩვენი ეპოქის ტრიუმფალურ გამარჯვებებს.

მაიაკოვსკი რუსულ საბჭოთა ლიტერატურაში მარტო მოვიდა, მას არ ჰყოლია წინამორბედი და გზის გამკაფველი, მან თვითონ გაჰკაფა გზა მომავალ დიდი საბჭოთა ლიტერატურისათვის. მაიაკოვსკიმ შეჰქმნა ლექსის ახალი წყობა, რომელიც უჩვეულო რყო წინათაობის პოეტებისათვის, მან დაარღვია ლექსთწყობის ძველი კანონები, ახალ შინაარსს ახალ ფორმა მოუხანა და რუსულ საბჭოთა ლიტერატურას მოეველინა, როგორც ნოვატორი და ახალი სიტყვის მთქმელი. თვითონ პოეტი ამბობს: საფლავებიდან რომ წამოდგნენ პოეტები, მათ უნდა სთქვან: ჩვენ ასეთი ლექსები არ გვქონია, არ ვიცნობდით, არ ვიცოდით; საფლავიდან რომ აღსდგეს წარსული—თავისი თვთრებითა და რესტავრაციით, ჩემი ლექსები უნდა მოსმებნოს და მოსპოს, რადგან ისინი თეთრებისათვის სავსებით მავნე არიანო. ამ ამონაწერში პოეტმა მკაფიოდ განსაზღვრა თავისი დამოკიდებულება ჩვენი ეპოქისადმი. მართლაც, მაიაკოვსკის ლექსები, პოემები, დრამები,—ეს ხომ საშინელი ეპიგრამაა „დაუბანელი რუსეთის“ ნარჩენებზე.

ქვემეხების საშინელ გრაბში, ტყვიამფრქვევებსა გულშემბარავ კაკანში სამოქალაქო ომის წლებში მაიაკოვსკი ფრონტზე იბრძოდა კალმით და სიტყ-

ვით; ის ხატავდა ღიბიანი გენერლების კარიკატურებს, სწერდა ეპიგრამებს და ამით ამხნევებდა წითელ მებრძოლებს, რომლებიც ფრონტზე მღეროდნენ გამარჯვების რწმენით აღსავსე ლექსებს მაიაკოვსკისას.

მრისხანე სამოქალაქო ომის წლებში მაიაკოვსკმა დასწერა: „150.000.000“ „მისტერია ბუფი“ და მრავალი სხვა შესანიშნავი ნაწარმოები.

მაიაკოვსკი თავისი შემოქმედებით ორგანულად დაუკავშირდა საბჭოთა საზოგადოებას, ის მუდამ ჩვენი ქვეყნის მოწინავე ადამიანთა რიგებში იღვა. სიტყვით და კალმით, ფუნჯით და თოფით მაიაკოვსკი აქტიურად და თავდაზიწყებით იბრძოდა ჩვენი ქვეყნის განმტკიცებისათვის.

კომუნისტებისათვის მებრძოლი ადამიანები და პროგრესული კაცობრიობა არასოდეს არ დაივიწყებენ მაიაკოვსკის ხსოვნას, რომელიც დიდი სიამაყით ატარებდა „საბჭოთა პასპორტს“.

ხალხთა დიდმა ბელადმა ი. ბ. სტალინმა შემდეგნაირად დაახასიათა მაიაკოვსკის შემოქმედება: „მაიაკოვსკი იყო, და რჩება ჩვენი საბჭოთა ეპოქის საუკეთესო და უნიჭიერეს პოეტად.“





გვანდიაშვილი ვახტანგ



ლი. პაპსიძე

მსახიობის აზრის საკითხისათვის

მსახიობის უამრებად მისი პიკაშვილი ელემენტები

(წერილი მესამე)

1. მ. რ. ბ. ა. ნ. შ. ლ. ი. უ. შ. რ. ა. ლ. მ. ბ. ა.

გადავდივართ ადამიანის ყოფაქცევის კანონების შესწავლაზე. ჩვენ ვიცით, რომ ადამიანის ყურადღება ცხოვრებაში მუდამ მიმართულია რომელიმე საგანზე, მისი გულისყური რომელიმე ობიექტით არის გატყუებული. ჩვენ ამას ხშირად არც კი ვამჩნევთ, მაგრამ ეს ასეა.

ხშირად ადამიანს ჰგონია, რომ ის არაფერზე არ ფიქრობს, მაგრამ ამ დროს მის თავში განუწყვეტელი ფიქრთა დენაა, ერთი აზრი მეორეს იწვევს ასოციაციით, და ადამიანის ყურადღება უნებლიედ მიპყრობილია ამ ფიქრებზე, ამ შემთხვევაში მისი ყურადღების ობიექტად არის საკუთარი აზროვნება.

ადამიანის ცხოვრებაში არ მოიპოვება არც ერთი წუთი, რომ მისი ყურადღება არ იყოს მიმართული რომელიმე ობიექტზე.

თუ ადამიანი სუბიექტია, ყოველივე ის, რაც მის გარეშეა, ობიექტებია; მის გარეშე კი მთელი სამყაროა.

შეუძლებელია ჩამოთვლა ამ ობიექტებისა, ესოდენ მრავალი და მრავალფეროვანია ისინი!

ჩვენი ყურადღება შეუჩერებლივ გადადის ერთი ობიექტიდან მეორეზე, ხშირად ობიექტების შეცვლა სრულიად არ ექვემდებარება ჩვენს ნებას, ჩვენს სურვილს, ხშირად ეს ხდება ჩვენდა უნებურად, ჩვენი შეგნების გარეშე. უნდა აღინაშნოს, რომ ჩვენი ყურადღება, მიმართული რომელიმე ობიექტისადმი, ყოველთვის ერთნაირი დაძაბულობის არ არის. ობიექტების რკალში ყველა ობიექტი ერთი მნიშვნელობისა არ შეიძლება იყოს.

მაგალითად, წარმოდგინეთ ადამიანს რომელსაც ეჩქარება თეატრში წასვლა. აგვიანდება, მისი მთავარი მიზანი დაესწროს წარმოდგენას. ამრიგად მასში წარმოიშობა პირველი ობიექტი მისი ყურადღებისა—აზრი წარმოდგენაზე დასწრების შესახებ, ის ემზადება თეატრში წასასვლელად. ამ მოქმედების პროცესში მასში განუწყვეტლივ ახალ-ახალი ობიექტები წარმოიშობა. საათი უჩვენებს წასვლის დროს—საათის ისარი მისი ობიექტია. იცვამს ყილეტს, პალტოს, იკეთებს გალსტუტს ყველა ეს საგანი რიგ-რიგობით იქცევა მისი ყურადღების ობიექტებად. აი, ის ჩადის კიბეზე. უცბად მოაგონდა, რომ თეატრის ბილეთი მაგიდის უჯრაში დარჩა. ამ მომენტში ამ ობიექტმა ყველა დანარჩენი ობიექტები დაფარა—იგი გახდა მთავარი, მნიშვნელოვანი, ბრუნდება უკან. ახლა უჯრა, წიგნი, რომელშიც ბილეთი შენახული, გახდა მისი ყურადღების ობიექტი. გამოვიდა გარეთ, ქუჩაში უამრავი გამველე-გამომველი ხვდება, უნდა გადავიდეს ქუჩის მეორე მხარეს, შეჩერდა. უნდა გვერდი აუქციოს მანქანებს. მისი ყურადღება ერთი მანქანიდან მეორეზე გადადის. უცბად ვიღაცამ დაიკვილა, მანქანამ გაიტანა მგზავრი. წარმოიშვა ისევ ახალი ობიექტი: მასა, მსხვერპლო, მანქანა, რომელმაც იმსხვერპლა მგზავრი, და ამრიგად ვიდრე თეატრში მივა, მისი ყურადღება შეუწყვეტლივ გადადის ერთი ობიექტიდან მეორეზე.

რა მდგომარეობაშია, რა პირობებშია არ უნდა იმყოფებოდეს ადამიანი, ყველგან და ყოველთვის მისი ყურადღება მიმართული იქნება ამათიმ ობიექტზე. მაგრამ ეს

ყურადღება სხვადსხვა დაძაბულობისა იქ-
ნება. არ შეიძლება ადამიანისათვის ყველა
ობიექტი ერთმნიშვნელოვანი იყოს.

დაუბრუნდეთ ჩვენს მაგალიტს. ადამიანის
ყურადღება, რომელიც დაბრუნდა
ბილეთისათვის, მართალია, მიმართული
იყო ხან უკრისაკენ, ხან იმ ოთახისაკენ,
რომელშიაც შევიდა, მაგრამ მთავარი, ყვე-
ლაზე მნიშვნელოვანი მისთვის ყველა ამ
ობიექტში მანაც თეატრის ბილეთია, რის-
თვისაც იგი გზიდან დაბრუნდა.

ადამიანი თავისი ნებისყოფის დახმარე-
ბით მიმართავს თავის ყურადღებას იმ
ობიექტზე, რომელიც მას უფრო აინტერეს-
ებს. ჩვენს მაგალიტში მთავარი ობიექტი
ბილეთი იყო, დანარჩენ ობიექტებს მეორე-
ხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდათ.

გავაჩიოთ, თუ ყურადღების რა და რა
სახე არსებობს და როგორი ყურადღება
სჭირდება მსახიობს. მივმართოთ ისევ მა-
გალიტს. წარმოიდგინეთ, რომ თქვენ წიგ-
ნის კითხვით ხართ გართული, თქვენი ყუ-
რადღება სავსებით მიმართულია ნაწარ-
მოების რომელიმე თვალსაჩინო ადგილზე,
რომანის გმირის რომელიმე საქციელზე,
ამ დროს კი ეზოდან შემოგვსმათ მეგობ-
რის ხმა, მეგობარი საჩქაროდ რაღაცას გა-
ტყობინებთ. რა და რა გვარი ყურადღება
იღებს მონაწილეობას ამგვარ შემთხვევა-
ში? ჯერ, უპირველეს ყოვლისა, კითხვის
დროს, როდესაც საჭიროა ერთგვარი დაძა-
ბულობა ყურადღებისა, იყო ნებაყოფლო-
ბითი ყურადღება, მაგრამ როდესაც თქვენ
ხმა შემოგვსმად ეზოდან, უნებლიეთ თქვე-
ნი ყურადღება ამ ხმამ მიიპყრო; ეს იყო
უნებლიე, არანებაყოფლობითი ყურადღე-
ბა.

უნებლიე ყურადღებას ეკუთვნის აგრეთ-
ვე უგულისყურო, გაბნეული ყურადღება,
როდესაც ობიექტები სწრაფად იცვლებიან,
შემთხვევით და არაორგანიზებულად. აშკა-
რაა, ასეთი ყურადღების მქონე, ასეთი
გულშაფიფი და უგულისყურო ადამიანი
მსახიობად არასოდეს არ გამოდგება.

კ. ს. სტანისლავსკი თავის მეორე წიგნ-
ში „მსახიობის მუშაობა საკუთარ თავზე“

წერს: „მსახიობი ყურადღებით სავსე უნდა
იყოს არა თუ სცენაზე, არამედ ცხელი
შიც. ის მთელი თავისი არსებით უნდა
იყოს მიპყრობილი იმ საგნისადმი, რომე-
ლიც მას იზიდავს. მსახიობი უნდა სჭვრეტ-
დეს არა ზერელედ, როგორც ობიექტელი,
არამედ ამ საგნის სიღრმე უნდა გასჭვრი-
ტოს“.

მაშასადამე, არსებობს ყურადღების ორი
სახე — ყურადღება ნეგაყოფლობითი
ანუ ნებითი და ყურადღება
უნებლიე, ჩვენს გარშემო უამრავი
ობიექტებია, რომლებიც ნებით და უნებ-
ლიეთ იპყრობენ ჩვენს გულისყურს, იმის-
დამიხედვით, რამდენად ვართ ჩვენ დაინ-
ტერესებულნი ან რამდენად არის საყურა-
დღებო ესათუის ობიექტი.

ნამდვილ, ცხოველ ყურადღებას, მიმარ-
თულს რომელიმე ობიექტზე, ჩვენ ვუწო-
დებთ ორგანულ ყურადღებას.

ჩვენი პირველი მეცადინეობა მომავალ
მსახიობებთან იწყება მარტივი, უბრალო
ვარჯიშობით ორგანული ყურადღე-
ბის დასაუფლებლად. სტუდენტებს წინა-
დადებას ვაძლევთ გასინჯონ რომელიმე სა-
განი, ჩვენ ამ ვარჯიშობის დროს მათგან
მოვითხოვთ არა ფორმალურ ყურადღებას
(მათ შეუძლიათ მოგვაჩვენონ თავი თით-
ქოს სინჯავენ), არამედ მოვითხოვთ რომ ის
ნამდვილად ორგანულად დაინტერეს-
დეს ობიექტით. უკვე პირველი, დაწყე-
ბითი ვარჯიშობიდანვე უნდა გხელმძღვანე-
ლობდეთ სიმართლის გრძნობით, უნდა შე-
გვეძლოს გავაჩიოთ ფორმალური და ნამ-
დვილი ყურადღება, თვალების დაქვეტა და
სერიოზული განჭვრეტა.

თუ მოსწავლე მსახიობი თავიდანვე შე-
ისწავლის ბუნებრივად, ორგანულად ჰვრე-
ტას და ობიექტების ათვისებას, თუ ის და-
უფლებს ყურადღებას იმდენად, რომ შე-
ეძლება ამათუიმ ობიექტით დაინტერესე-
ბა,—ეს უკვე მისი პირველი ნაბიჯი იქნება
მსახიობის ოსტატობის დაუფლებისაკენ.

მხოლოდ ნამდვილი ყურადღების საშუა-
ლებით, რომელიც მიმართულია ობიექტი-
საკენ, შეიძლება მომავალმა მსახიობმა თავი

გი დააღწიოს კუნთების დაძაბულობას, რაც გამოწვეულია რუაქციით მაშინ, როდესაც მას გარეშე პირები უცქერა.

ეს გრძნობა ყველასათვის გასაგებია და ნაცნობი. საკმარისია ვინმემ დაგოწოთ ცქერა,—თქვენ უხერხულობას იგრძნობთ. წარმოიდგინეთ ერთი წუთით, რომ თქვენ ზიხარო ბაღში და წიგნს კითხულობთ; თქვენს პირდაპირ გაჩნდა მხიარული საზოგადოება, რომელიც გათვალისწინებულ, ერთმანეთში ჩურჩულობენ და თქვენზე ლაპარაკობენ, იცინიან. როგორც კი ამას შენიშნავთ, უხერხულობას იგრძნობთ, დაიწყებთ ნერვიულობას, ეძებთ მიზეზს და საბაბს, თუ რამ გამოიწვია მაყურებელთა შორის ასეთი მხიარული განწყობილება.

ასეთი შემთხვევა ადამიანის ცხოვრებაში იშვიათია, რაც შეეხება მსახიობს, ის ვალდებულია მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე იყოს მაყურებლის წინაშე, იმოქმედოს. ეს გრძნობა მისთვის ნაცნობი და ახლობელია.

მაგრამ მსახიობიც, ორატორიც, მეტადრე თუ იგი გამოუცდელია, საზოგადოდ ყოველი ადამიანი, თუ ის პირველად გამოდის მსმენელისა და მაყურებლის წინაშე, ყოველთვის განიცდის რაღაც უხერხულობას. შეზღუდულია ან, პირიქით, ძალიან თავისუფლად, მოურიდებლად უჭირავს თავი, ხედმეტად აქნევს ხელებს, აწევს ხმას. ერთი-ც და მეორეც მხოლოდ შეკრთობის, დარცხვენის შედეგია.

ეს შეკრთობა მაშინ გაივლის, როცა მსახიობი დაეუფლება თავის ყურადღებას და მთელ გულისყურს მიმართავს თავისი გამოხვედრის საგანზე.

იმ მოქალაქესაც, რომელიც კითხულობდა და უხერხულ მდგომარეობაში ჩააყენეს მხიარულობა მზევარაებმა, რომ განეგრძო წიგნის კითხვა და არ მიექცია მათთვის ყურადღება, ადვილად შეეძლო თავიდან აეცილინა უხერხული მდგომარეობა. მაგრამ ეს ადვილი არ არის. ამისათვის საჭიროა სთანადო გამოცდილება, სპეციალური ვარჯიშობა. თუ ადამიანი არ არის ამ მიმართულებით ნავარჯიშევი, მისთვის ძალიან ძნე-

ლია ნებაყოფლობით ყურადღების გადატანა იმ ობიექტზე, რომელიც მისთვის საინტერესოა, იმ დროს, როდესაც თვითონ არის ინტერესში რეშე ხალხისათვის ყურადღების ობიექტი.

მსახიობი უნდა დაეუფლოს ამ ყურადღების გადართვის „საიდუმლოებას“, უნდა გამოახლოს საშუალება შეკრთობასთან საბრძოლველად.

თეორიულად ეს საკითხი ძლიერ მარტივია. ადამიანმა საკუთარი თავი წამდვილად უნდა დაუმორჩილოს თავის ნებას, მთელი გულისყური გადაიტანოს იმ ობიექტზე, რომელიც მის გარეშეა, უნდა აიძულოს თავი წამდვილად დაინახოს ის სტრუქტურები, რომლებსაც კითხულობდა, გაიგოს წაკითხულის შინაარსი. ეს ეხება ზემოდ მოყვანილ მაგალითს.

რაც შეეხება მსახიობს სცენაზე ყოფნის დროს, ის ორგანულად მთელი თავისი გულისყურით უნდა იყოს მიმართული იმ ობიექტისადმი, რომელიც მისთვის საინტერესოა ამათუიმ მომენტში. აი, აქეთ უნდა წარიმართოს ჩვენი პირველი მეტადინებობა. მაშასადამე, სცენაზე ყურადღება უნდა იყოს;

1) ნებითი, ე. ი. ემორჩილებოდეს მსახიობის ნებას;

2) ორგანულად, ე. ი. ბუნებრივი ცხოველყოფელი;

3) მიპყრობილი ნებაყოფლობით და სწორად აღებულ ობიექტზე.

მაშასადამე, სამსახიობო ხელოვნების შინაგანი ტექნიკის პირველი კანონი დაიდებს შემდეგს: მსახიობი, როდესაც სცენაზე იმყოფება, ყოველ წუთს მთელ თავის ყურადღებას მიმართავს განსაზღვრული ობიექტისაკენ, გატაცებულია თავისი მოქმედებით.

კ. ს. სტანისლავსკის მაგალითად მოჰყავს ჩნდოლები ზღაპარი, როგორც ნიმუში ორგანული ყურადღებისა.

აი ზღაპრის შინაარსი: მღალარაჯას უნდა აერჩია ვეზირი. მან მოიხმო თავისი მსლებლები და უთხრა: იმას, ვინც რაიმე სახეს თანდათან შემოთვლის ქალაქის გალავანს, ისე

რომ ერთი წვეთი რძე არ დაღვაროს, ავირჩევ ვეზირათა“.

ბევრი იყო მსურველი, მაგრამ ვერც ერთმა ვერ შეასრულა ეს დავალება, ვინაიდან მათ ხელს უშლიდნენ, განზრახ უხმობდნენ, აშინებდნენ და იმათაც რძე ეღვრებოდათ თასიდან.

— არა, ეგენი ვეზირებად არ ვარგიან, — ამბობდა მალარაჯა.

ბოლოს გამოვიდა გალავანზე ერთი ვინა, რომელსაც ვერც ყვირილმა, ვერც ძახილმა, ვერც შეშინებამ თვალი ვერ მოაშორებინა რძით სავსე თასზე, და მას ერთი წვეთი რძეც არ დაეღვარა.

— ისროლეთ! — ბრძანა მალარაჯამ.

არც სროლამ იმოქმედა.

— აი, მესმის, ეგ ვარგებს ვეზირად, — სთქვა მალარაჯამ.

— ნუ თუ არ გესმოდა ყვირილი? — შეეკითხა მალარაჯა გამარჯვებულს.

— არა!

— ნუ თუ ვერ ხედავდი, რომ გაშინებდნენ.

— არა, მე ვუტყუროდი მხოლოდ რძეს.

— ნუ თუ არ გესმოდა სროლის ხმა?

— არა, მბრძანებელი, მე ვუტყუროდი მხოლოდ რძეს.

აი, რას ნიშნავს მთელი გულისყურის მიმართვა რომელიმე საგანზე, რომელიმე ობიექტზეო, — განუმარტავდა ამ მაგალითს სტანისლავსკი თავის მოწაფეებს.

თუ მსახიობი ჰკარგავს სცენაზე მოქმედების უნარს, მიზეზის გამო, ეს უეჭველად იმიტომ, რომ ის უგულბისყუროდ, უგულბელად ევიდება საჭირო ობიექტს.

წარმოვადგინოთ, რომ მსახიობი სცენაზე შეკრთა, ხეირიანად ვეღარ ხედავს ვერც სურათს და ვერც ჰიქსს, რომ წყალი წესიერად დასახას. ეს იმიტომ ხდება, რომ მას დეკარგა ობიექტი, მას არ შეუძლია დაიჭიროს თავისი ყურადღება, ვინაიდან მისი ყურადღება — მისი აზრი უკვე მაყურებელთა დარბაზში შეიჭრა, ის უკვე აბნეულად მოქმედობს, ის ფიქრობს მაყურებელზე, რომელიც მას უყურებს, თავისი აღარ ესმის, არ იცის სად წაიღოს ხე-

ლ, გაიაროს სცენაზე. ყოველივე ეს იმედი აიხსნება, რომ მსახიობმა დაჰკარგა ობიექტი, ურომლისოდაც მას განძრევაც აღარ შეუძლია სცენაზე.

სხვადასხვა ადამიანის ყურადღების უნარი განსხვავდება, არიან ისეთი ადამიანები, რომელთაც ყოველგვარა პირობების მიუხედავად შეუძლიათ იმუშაონ, აკეთონ თავიანთი საქმე, არავითარი აუზრზაური მათ მუშაობას ხელ არ უშლის.

არქიმედი, როდესაც მფრინავი მანქანის გამოგონებაზე მუშაობდა, ისე იყო გართული საქმით, რომ ვერცკი შენაშნა რომ თავზე წამოაღდა შეიარაღებული მტერი. არქიმედმა მისი სახლში შემოსვლაც ვერ გააგო, ის ისევე განაგრძობდა ხაზვას და გამოანგარიშებას.

წარმოვადგინოთ, რომ თქვენს გვერდით ოთახში უკრავენ როიალზე, ხმაურობენ, მღერიან, ცეკვავენ, თქვენ კი აუცილებლად გაქვთ შესასრულებელი რაიმე საჩქარო დავალება, მაგალითად, სამეცნიერო შრომა ან რაიმე მხატვრული ნაწარმოებები უნდა დასრულოთ.

თქვენთვის საჭიროა მეცადინეობა, თქვენ მუშაობთ, და რაც უფრო მეტი დაბრკოლებანი გეღობებათ წინ, იმდენად უფრო მეტ ნებისყოფას იჩენთ, უფრო გამძაფრდებით მუშაობთ, თქვენი გულისყური საქმისადმი არის მიპყრობილი.

ამრიგად, ყურადღება არის მოძრავი, ცვალებადი თვისება, რომელიც ადამიანს შეუძლია გავითაროს და გაამახვილოს.

ხშირად ასეც ხდება. მსახიობმა თითქმის გაიგო, მიაგნო იმას, რაც საჭიროა მისი მოქმედებისათვის. ის იწყებს მოქმედებას, მაგრამ უცბად რაღაც წყდება, მისი ნება დუნდება, ობიექტი დაკარგულია, სწორედ ის ობიექტი, რომლის მიმართ უნდა იყოს მიპყრობილი მისი ყურადღება. და ის ვეღარ ასრულებს მარტვი მოქმედებას, რომელიც ამ წუთშია მისთვის საჭირო. ამ მომენტში მსახიობი იძულებული ხდება მიზანშეუწონლად იმოქმედოს, აჭარბებს, მისი თამაშის ბუნებრივობა ირღვევა და მსახიობი საშინელ უხერხულებას განიცდის.



ამ მდგომარეობის თავიდან ასაცდენად საჭიროა სისტემატური მეცადინეობა, ვარჯიშობა ამ მიმართულებით.

ყურადღების გავარჯიშება—იგივე ნებისყოფის გავარჯიშებაა.

დაიწყეთ სულ მარტივი მაგალითებიდან.

ზღმძღვანელი გაძლევთ ასეთ წინადადებას: დააკვირდით პაპიროსის კოლოფს. უპირველეს ყოვლისა თქვენ უნდა დასკლიოთ უხერხულობა ამხანაგებისა და ხელმძღვანელის წინაშე, არ უნდა იფიქროთ იმაზე, თუ როგორ გამოიყურებით, პირადათ თქვენ ამ ვარჯიშის დროს. როდესაც თქვენ ნამდვილად, სერიოზულად, ორგანიზულად დაინტერესდებით ამ კოლოფით, მაშინ მთელი თქვენი გულსყუბი მოუნდება ამ კოლოფის შესწავლას. თქვენ ამოკითხავთ, თუ რა სწერია კოლოფზე, რა სურათია, რამდენი ცალი პაპიროსია შინს დაგაინტერესებთ მათი ხარისხი და სხვ., ერთი სიტყვით, რამდენადაც ბუნებრივად და გულმოდგინედ დაუწყებთ სინჯვას ამ კოლოფს, იმდენად უფრო ადრე გათავისუფლდებით იმ უხერხულობისაგან, რომელსაც განიცდიდით ვარჯიშობის დასაწყისში.

2

ყ უ რ ა დ ლ ა ბ ი ს ო ბ ი ე კ ტ ა ბ ი

ობიექტი არის ყოველივე ის, რაზედაც მიმართულია ჩვენი ყურადღება. ერთსადაიმევე ობიექტში შეიძლება იყოს რამდენიმე ობიექტი, მაგალითად, ყვავილების ვაზა. თუ მე მიინდა მასში ყვავილები ჩავდგა—ეს ერთი ობიექტია, თუ მე ეს ვაზა ვიყიდე იმისათვის, რომ ვიღაცას ვაჩუქო—ეს უკვე მეორე ობიექტია, თუ იგივე ვაზა მიინდა გამოვიყენო, როგორც ჭურჭელი წყლის დასალევად, ანდა თუ ეს ვაზა ისტორიული განძია და რომელიმე ლეგენდარულ პიროვნებას ეკუთვნოდა,—მაშინ მეც სხვა-ნაირი თვალსაზრისით ვსჭვრეტ ამ ობიექტს.

ობიექტი შეიძლება იყოს კონკრეტული და წარმოადგენდეს ი. კონკრეტულია ის ობიექტი, რომელსაც მე ვხედავ,

შემიძლია შევხვო, შევიგრძნო. წარმოდგენითი ობიექტი ისეთი ობიექტია, რომელსაც არ ხედავთ და შეგიძლიათ მხოლოდ თქვენი ფანტაზიის საშუალებით წარმოიდგინოთ.

აეილოთ მაგალითისათვის კრუჩინინას მონოლოგის (ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“, მე-II მოქმედება), ის ადგილი, როდესაც კრუჩინინა იგონებს თავის ბავშვს, თავის „თეთრ-ყირმიზა ბიჭუკოს“. მისი ობიექტი—მისი ბავშვია, რომელსაც იგი თავისი ფანტაზიით, ემოციური მენსიერების საშუალებით წარმოიდგენს, და ისტორიათხატებს. მთელი მისი ყურადღება ბავშვისკენა მიმართულია, ის მას ნათლად ხედავს, მას უაღერესებს. ასეთ შემთხვევაში ობიექტი წარმოდგენითია.

როგორც ერთ შემთხვევაში, ისე მეორეშიც ობიექტი შეიძლება იყოს უსულო და სულიერი. ხომ შეიძლება ადამიანმა იფიქროს იმ ნივთზე, რომელიც მოჰპარავს, ანდა დაეკარგა; მას უნდა მესხიერებაში აღიდგინოს ყოველი დეტალი დაკარგულ ნივთისა.

თუ უსულო საგანში შეიძლება რამდენიმე ობიექტი იყოს, წარმოიდგინეთ რამდენი ობიექტი იქნება მით უმეტეს ცოცხალ არსებაში—უთვალავი.

ყურადღება და ობიექტია ეს ორი შემადგენელი ელემენტია, რომელნიც აუცილებელია მარტივი მოქმედების წარმოსაშობად.

3

კ შ ნ თ ე ბ ა ბ ი ს თ ა ვ ი ს უ ფ ლ ა ბ ა

კ. ს. სტანისლავსკი თავის წიგნში „მსახიობის მუშაობა საკუთარ თავზე“ კუნთების თავისუფლების შესახებ ასე წერს: „თქვენ ვერც წარმოიდგენთ რა ბოროტებაა შემოქმედებითი პროცესისათვის კქუნთების კრუნჩხვა, სხეულის მოძრაობის ჩახშობა, შებოროტება—როდესაც ეს ჩნდება სამეტყველო აპარატში. ხშირად მშვენიერი ხმა, იწყებს ხრიალს, იხლიჩება და ხანდახან სრულიად შეუძლებელი ხდება ლაპარაკი.“

როდესაც შებორკვა—კუნთებში ზედმეტი დაჭიმულობა ფეხებზე მოქმედებს, მსახიობი ისე მიათრევს ფეხს თითქოს დამბლადაცემული იყოს. თუ ის ხელებზე გადადის, ხელები ხისას წააგავს, შლაგაუშემბივით მოძრაობს. ასეთი შებორკვა ხშირია ხერხემალიც, კისერში, მხრებში, ყოველ ასეთ შემთხვევაში მსახიობი მახინჯდება, ეს უშლის მას თამაშს. ყველაზე ძნელია როდესაც კუნთების შებორკვა—დაჭიმვა, შეზღუდვა სახეზე გადადის; მაშინ სახის იერი იცვლება, თვალები გადმოჟარკულულია, მსახიობის ასეთი სახე უსიამოვნო გამოიმეტყველებას იღებს, ეს გამოიმეტყველება არ შეეფერება მსახიობის განცდებს“.

ცხოვრებაში ადამიანი იმდენ კუნთებრივ ენერგიას ხარჯავს, რამდენიც საჭიროა იმ მდგომარეობისათვის, რომელშიც იგი იმყოფება, არც მეტი და არც ნაკლები.

მაგალითად, ჩვენთვის საჭიროა სკამის გადატანა ერთი ადგილიდან მეორეზე; ჩვენ დავხარჯავთ სწორედ იმდენ ენერგიას, რაც საჭიროა ამ ამოცანის გადასაწყვეტად, ე. ი. სკამის ასაწევად. ჩვენ არ დავხარჯავთ სკამზე იმდენ ენერგიას, რამდენსაც დავხარჯავდით, მაგალითად, როიალის გადასატანად.

კუნთებრივ თავისუფლებას ჩვენ ვეძახით იმდენი კუნთებრივი ენერგიის დახარჯვას, რომელნიც რაციონალურად შესაძირიობა ადამიანს ამათიმ კონკრეტული ფიზიკური ამოცანის, მოქმედების შესასრულებლად (დგომა, სიარული, ტარება, მოძრაობა).

თუ ერთის მხრივ ორგანული ყურადღება ხელს უწყობს კუნთების თავისუფლებას, მეორეს მხრივ თვით კუნთების თავისუფ-

ლება აადვილებს ორგანული ყურადღების წარმოშობას, ეს ორი ელემენტი—ყურადღება და კუნთების თავისუფლება—განუყრელად არის ერთმანეთთან დაკავშირებული, ურთიერთ მოქმედებას განიცდის.

სკამარსია მსახიობმა ობიექტი დაჰკარგოს, რომ მასში წონასწორობა დაირღვეს, იგი იგრძნობს კუნთების საშინელ დაჭიმულობას, უხერხულობას, დაიწყებს ფიქრს მაყურებელზე, მისი ყურადღება გაცილდება სცენის რამპას, მისი ობიექტი ხან მისი საკუთარი თავი იქნება, ხან მაყურებელი, რომელიც მას თვალს არ აშორებს,—სწორედ ისე, როგორც ზემოთ მოყვანილ მაგალითში, როდესაც ადამიანი მხიარული საზოგადოების მსხვერპლი ვახდა, როდესაც მან არ იცოდა როგორ დაეღწია თავი უხერხულობისაგან. აქედან დასკვნა ასეთია: იმისათვის, რომ გავთავისუფლდეთ ზედმეტი დაჭიმულობისაგან, პირველ რიგში უნდა მოვნახოთ სწორი ობიექტი, მივმართოთ ჩვენი ყურადღება ობიექტზე და გავერთოთ ჩვენი მოქმედებით სცენაზე; მაშინ ენერგიაც რაციონალურად დაიხარჯება.

შინაგან განწყობილებას, წარმოშობილს მსახიობში, რომელიც სცენაზეა გართული თავისი მოქმედებით და რომელსაც მაყურებელი ხელს არ უშლის, სტანისლავსკიმ უწოდა „ს ი მ ა რ ტ ო ვ ი ს გ რ ძ ნ ო ბ ა მ ა ყ უ რ ე ბ ლ ი ს წ ი ნ ა შ ე“.

რომ ეს იდეური განწყობილება დაიბადოს მსახიობში, ამისათვის პირველ რიგში საჭიროა სამი რამ: 1. ორგანული ყურადღება, 2. გარკვეული, სწორად აღებული ობიექტი და 3. კუნთების თავისუფლება.





ლ. შარანი

მაიაკოვსკი თეატრი

მაიაკოვსკის ძალიან უყვარდა საბჭოთა თეატრი. მთელი თავისი სიცოცხლე იგი ცდილობდა გამოეყენებია პოლიტიკური აგიტაციისა და პროპაგანდის ეს ძლიერი იარაღი. თეატრი მას ფართოდ ესმოდა, მასში იგი გულისხმობდა საცირო ფერიასაც და ექსცენტრიადას. იგი ბევრს და სიამოვნებით სწერდა თეატრის, კინოსა და ცირკისათვის.

მაიაკოვსკის დრამატურგიული მემკვიდრეობა, რომელიც აქამდის ელოდება თავის მკვლევარს, ჭეშმარიტად დიდია. მეტად დამახასიათებელია, რომ 1912 წელს ლექსების წერის დაწყების ერთდ წლის შემდეგ იგი უკვე სწერს თავის პირველ პიესას, ტრაგედიას, რომელსაც უწოდებს „ვლადიმერ მაიაკოვსკის“. მასში მან მოგვცა პოეზიაში თავისი პირველი ნაბიჯების შეჯამება. ეს არის ნიჭიერი ერთეულის ტრაგედია, რომელიც ყველგან გამეფებული მემშინობას გარემოცვაში იმყოფება.

მაიაკოვსკის ნიჭის სრულ გაფურჩქვნას დიდი ბიძგი მისცა ოქტომბრის დიდმა სოციალისტურმა რევოლუციამ. პირველსავე წლებში მან დაასრულა და დადგა მუსიკალური დრამის თეატრში (კონსერვატორია) „მისტერია-ბუფი“, — „ჩვენა ებოქის გამირული, ებოქური და სატირული გამოხატულება“.

მეტადრე მრავალი შესანიშნავი ადგილია პიესის მეორე რედაქციაში, რომელიც მაიაკოვსკიმ გააკეთა ორი წლის შემდეგ. აქ ფრანგის კითხვაზე: „თქვენ რომელი ნაციას ხართ?, „ქალი კარტონკით“ უბასუხებს:

«Нация у меня самая разнообразная.
Сначала была русской; —
Россия мне стала узкой,
Эти большевики-такой ужас!
Я женщина изящная.

С душой тонкой, —

Я взяла и стала эстонкой.

Стали большевики наседать на обранные
Я и стала гражданкой Украины...»

შემდეგ ქალი გადათელის, თუ როგორ მიეჭანებოდა იგი ოდესაში, ყირიმში, კონსტანტინოპოლში, პარიზში და ასე ამთავრებს:

«Наций сорок переменила, признаться,
я, —

Теперь у меня Камчатская пация,

Какое паршивое на полюсе лето.

Нельзя показать ни одного туалета».

შვენიერი პიესა „მისტერია-ბუფი“ დიდის სიძნელებით იკავებდა გზას საბჭოთა სცენისაკენ. მოუხედავად განათლების კომისიის ამხ. ლუნაჩარსკის დადებითი დასკვნისა და მუშათა აუდიტორიის მიერ მთლიანად მისი მიღებისა, ამ პიესას მაგნებლების წყალობით მოუხდა თეატრალური და ლიტერატურული ჩინოვნიკების საბოტაჟის ვადატანა. თვითონ მაიაკოვსკი დიდის დაქინებით მოითხოვდა მის დადმას; იგი ამბობდა: „არსებობს რევოლუციური პიესა! მე დაეწერე „მისტერია-ბუფი!“ არტიტ ა. ა. მგებროვს მან განუცხადა: „თქვენ ხომ თამაშობთ შექსპირს მილიონჯერ; ითამაშეთ ჩემი პიესაც!“

დიდი სამუშაო ჩაატარა ამ პიესას დადგმის ვეგმის შედგენისას თბილისში კოტე მარჯანიშვილმა. ამ ოსტატისათვის ჩვეული ფართო გაქანებით, მან გადასწყვიტა ამ პიესის დადგმის განხორციელება მოაწმინდაზე. 1924 წლის 1 აგვისტოს მწკლისში, სადაც ამ დროს ისვენებდა ქართული თეატრის კოლექტივი, მარჯანიშვილმა გააცნო დასი ამ პიესას და განაცხადა, რომ ახალი სეზონის გახსნა განხორახული აქვს „მისტერია-ბუფით“, რომელიც იქნება დადგმული ცის ქვეშ. პირველ ხანებში მარჯანიშვილს

უნდოდა ნიქსის დადგმა განხორციელება მთაწმინდის ზემო პლათოზე, სადაც ესლა სტალინის სახელობის კულტურისა და დასვენების პარკია. მაგრამ შემდეგ მან უარყო ეს აზრი, რადგან ძნელი იყო რთული და ვენერთელა დეკორაციების ამ სიმაღლეზე ატანა, ამიტომ მან გადასწყვიტა დაედგა ეს პიესა ფუნქციური ქვემოთ სადგურთან, მთაწმინდის ძირში. დიდ მნიშვნელობას აძლევდა მარჯანიშვილი ჰანტი-მინას, პიესის ტექსტის გადმოცემა კი განზრახული იყო საყურებით. მაყურებლის განლაგება უნდა მომხდარიყო მთის ფერდობებზე, სადაც შესაძლებელი იყო მთელი თბილისის მოთავსება. სპექტაკლის გაფორმება მინდობილი ჰქონდა ირ. გამრეკელს. რუსთაველის თეატრის დასის წევრთა ვარდა მასობრივ სცენებში უნდა მიეღოთ მონაწილეობა აგრეთვე თვითმოქმედი დრამურების წევრებსაც. იმავე 1924 წლის აგვისტოში მაიაკოვსკი ჩამოვიდა თბილისში. იგი ძალიან გატაცებული იყო მასობრივი სანახაობის ამ იდეით ღია ცაზე, ეკითხებოდა ი. გამრეკელს მაკეტების შესახებ, დაინტერესდა ხარჯთაღრიცხვით. სამწუხაროდ ეს განზრახვა ვერ განხორციელდა.

1921 წლის ივლისში, კომინტერნის III კონგრესის საპატივცემლოთ სახ. ცირკში, დაიდგა „მისტერია-ბუფი“ გერმანულ ენაზე რ. რაიტის თარგმანით. ლიბრეტოში, რომელიც დაწერილი იყო ავტორის მიერ სპეციალურად ამ სპექტაკლისათვის, იგი სწერდა: „მისტერია-ბუფი“, ეს ჩვენი დიადი რევოლუციაა, ლექსით და თეატრალური მოქმედებით წარმოდგენილი. მისტერია-ეს რაც დიადია რევოლუციაში, ბუფი-ეს რაც სასპეილოა მასში. ლექსები აქ—მიტინგების ლოზუნგებია, ქუჩების ყვირილი, გაზეთის ენა. მოქმედება აქ—ბრბოების მოძრაობა, კლასთა შეჯახება, იდეათა ბრძოლა,—ქვეყნებების მინიატურა ცირკის კედლებში.“

პიესა „მისტერია-ბუფი“ ცნობილი გახდა დასავლეთშიც. პრადში ოქტომბრის რევოლუციის მეხუთე წლის თავზე იგი დაიდგა ჩეხურ ენაზე და დიდი წარმატება მოა-

პიესა მუშათა აუდიტორიაში. („Известия“ 1922 წ. № 259). იმავე წელს ვარშავაში სახალხო უნივერსიტეტში დაიდგა პოლონურ ენაზე „პროლოგი“ პიესისა. იგივე „პროლოგი“ 1925 წლის შემოდგომაზე დაიდგა ლოძში. სახელგანთქმული გერმანელი რეჟისორი ე. პისკატორი 1924 წელს დაინტერესდა მაიაკოვსკის პიესით, ფიქრობდა მას დადგმაზე. მაგრამ ეს დადგმაც არ განხორციელდა.

1920 წელს მაიაკოვსკიმ დასწერა საცირკო ანტრე „მსოფლიო კლასობრივი ომის ჩემპიონატი“ ცირკის ცნობილ მსახიობის ვიტალი ლაზარენკოსათვის. ამ ანტრეს სათაური ავტორმა ისესხა თავისი პოემიდან 150.000.000“. ქიდაობის არბიტრი იყო ვ. ლაზარენკო. ქიდაობაში მონაწილეობას დებულობდნენ: მსოფლიოს ჩემპიონი—რევოლუცია, ამერიკის ჩემპიონი—ვილსონი, საფრანგეთისა—მილიერანი, ინგლისისა—(ანტანტისა)—ლოიდ-ჯორჯი, პოლონეთისა—პილსუდსკი, ყირიმისა—ვრანგელი. იყო აგრეთვე ჩვენი ჩემპიონი—სიდოროვი და ნახევარ—ჩემპიონი—მენშევიკი („გვარი უცნობაა, ცხოვრობს ყალბი პასპორტით“). პირველ ხანებში მას ერქვა აბრეღევი (ცნობილ პარტოვის მსგავსად). ცირკის მსახიობები გრიმებით მომსახვებული იყვნენ წარმოსადგენ მინისტრების პორტრეტებზე. ცირკის ტრადიციული, დრომოქმულ პროგრამაში, ცოცხალი, ახალი პაერი შევიდა პოლიტიკური სატირის სახით. ვასაკვირველი არაა, რომ თემის აქტუალობის გამო, პამფლეტს ჰქონდა დიდი წარმატება მაყურებელთა შორის და იგი დიდი ხნით შერჩა ცირკის პროგრამას. შემდეგში იგი დაიწყებდას მიეცა და მხოლოდ 1935 წელს მისი ტექსტი აღმოჩენილ იქნა ლაზარენკოს არქივში და გამოქვეყნდა „ლიტერატურულ გაზეთში“.

საცირის თეატრისათვის მაიაკოვსკიმ იმავე 1920 წელს დაწერა სამი პატარა აგიტ-პიესა; ეს პიესები დაწერილი იყო 1 მაისისათვის, მაგრამ არც ერთი მათგანი 1 მაისის თეატრში არ დაიდგა. მათი სახელებია:

«А что если? Первомайские грезы в буржуазном кресле», «Песка про попов, кои не понимают, праздник что такое» და «Как кто проводит время, праздники празднует (на этот счет замечания разные)». ამ პიესებსა წინააღმდეგ წავიდა მუშაკლხინის „ჩინოსანი“ ვილაც კიტაევსკი. სატირის თეატრის საჩივრის გამო, ა. ლუნაჩარსკი 1920 წლის 3 ივლისს გზავნის მუშაკლხინში წერილს, სადაც თხოულობდა კიტაევსკის ქადგენილების გაუქმებას: „მთავროვს პირველი შემხვედრი კი არ არის, იგი— ერთერთი დიდი რუსი ნაქიერი პოეტია, რომელსაც ჰყავს მრავალი თავყანისმცემლები ინტელიგენციისა და პროლეტარიატის რიგებში. მთელი რიგი პროლეტარული პოეტები მისი მოწაფეები და მიმბაძველები არიან. ეს ის ადამიანია, რომლის ნაწარმოებთა უმრავლესობა ყველა ევროპულ ენებზეა თარგმნილი. ამის შემდეგ აგიტაციები დაიდგა 1920 და შემდეგ წლებში.

ვოლგაზე სიმშოილობის თემაზე, 1921 წელს, მაიაკოვსკიმ დაწერა აგიტაციისა „გუშინდელი გმირობა“. აქ იგი ცდილობს მოგვცეს „თეატრალური ანგარიში“ იმის შესახებ, თუ როგორ ხარჯავს საბჭოთა მთავრობა გლეხებისგან ჩამორთმეულ თესლს დამშეულთა სასარგებლოდ.

თუ გავუკეთებთ ანალიზს ყველა ამ ნიქიერად გაკეთებულ მინიატიურებს, დავრწმუნდებით, რომ ავტორი არც ერთ ქანრს არ სტოვებს გამოუყენებლად; თავისი საავტაციო მიზნებისათვის. ასე, მაგ. „ჩემპიონატში“ პოლიტიკური ავტაციისათვის ის იყენებს საციკო „სანახაობის ყველაზე დახვედრულ ფორმას— ფრანგულ ჭიდაობას“, რომელსაც გვიჩვენებს მეორე საციკო ტრადიციულ ფორმაში— კლოუნადში. აქ ზოგჯერ იგი წინასწარმეტყველურად გაიძახის: „Пан грозится, передохнувши, на РСФСР грохнуть. Как бы, вместо того, чтобы передохнуть, пану не пришлось передохнуть».

ცალკე დგანან თავისი მონუმენტალობით, პოეტის შედარებით დიდი ნაწარმოებები: რევოლუციური გროტესკი სამ სურათად „რადიო-ოქტომბერი“, საოქტომბრო პოემა

„კარგია“ და პიესა „მოსკოვი იწვის“ (ან „1905 წელი“). „რადიო-ოქტომბერი“ მელოც დაწერილი იყო 1926 წელს, ბრიკთან ერთად, შევიდა პროლეტარული რევოლუციის მეცხრე წლის თავის დღესასწაულის პროგრამაში. შემდეგ, პიესა გადამუშავებული იყო საპირველმართი დღესასწაულისათვის, მას ჩაემატა მთავროვსკისა და ასევეც ახალი ლექსები „Первый первомай“ და ამ სახით, „რადიო მისის“ სახელწოდებით, იყო დაბეჭდილი ეურნალში „Синия блуза“. ეს პიესა პოლონურ ენაზე ითარგმნა და 1929 წელს დაიდგა პარიზში „პოლონურ სცენაზე“, აგრეთვე კიევის პოლონურ თეატრში.

მაიაკოვსკის სიკვდილის ერთი კვირის შემდეგ, 1930 წლის 21 აპრილს მოსკოვის ცირკში დაიდგა პიესა— პანტომიმა „მოსკოვი იწვის“, რომელიც მან დაწერა 1905 წლის რევოლუციის 25 წლის თავისათვის.

პრესნიას დეკემბრის ბრძოლების წლის თავზე 1930 წლის 6 დეკემბერს, ეს დადგმა განმეორებულ იქნა— 1931 წლის 15 მარტს იგი უჩვენეს ლენინგრადის ცირკში, სადაც მონაწილეობას ღებულობდა 300-ამდის კაცი, შემდეგ იგივე წარმოდგენა დადგეს კიევის ცირკში.

მაიაკოვსკის შემოქმედების შედეგად ითვლება მისი პოემა „კარგია“. იგი დაწერილ იყო ლენინგრადის თეატრებში ოქტომბრის X წლის თავის დღესასწაულის აღსანიშნავად. პოემის პირველი ნაწილი, რომელსაც „ოქტომბერი“ ეწოდება (პოემის რვა თავი) ინსცენირებული იყო ლენინგრადის მცირე საოპერო თეატრში 1927 წლის ოქტომბრის დღეებში.

ამ პიესის კითხვით მაიაკოვსკიმ სსრ კავშირის თითქმის ყველა დიდი ქალაქი მოიარა, სხვათა შორის იყო თბილისშიც. აქ მოხდა ერთი შემთხვევა. გაათავა თუ არა პოემის კითხვა, პოეტმა მიმართა აუდიტორიას შეკითხვით: „ყველამ გაიგო თუ არა? რომელმაც არ გაიგო, ასწიოს ხელი“. ერთმა ქალმა ასწია ხელი. „ეს ალბად ბიბლიოთეკის გამგე იქნებაო“ სთქვა პოეტმა.

დარბაზში ასტყდა ხარხარი: იგი მართლაც ბიბლიოთეკის გამგე აღმოჩნდა.

ეხლა შევეხთ მიაკოვსკის ორ ცნობილ პიესას: „ბაღლინჯო“ და „აბანო“. პირველში იგი ილაშქრებს მემშანობის, მეორეში ბიუროკრატიზმის წინააღმდეგ. მუშა-ახალგაზრდის, კომკავშირელის ყოფა-ცხოვრებით გახრწნის თემა მიაკოვსკის დიდი ხანია აინტერესებდა. როდესაც ამ თემაზე ლენინგრადის კინო-ფაბრიკისათვის 1927 წელს დაწერილი კინო-სცენარი არ დაიდგა, მიაკოვსკიმ გადააქეთა იგი პიესად სახელწოდებით „ბაღლინჯო“, რომელიც დაამთავრა 1928 წლის დეკემბერში. ამ პიესის პრემიერა ჩატარდა 1929 წლის 13 თებერვალს მოსკოვში და ლენინგრადში. პირველ წარმოდგენისათვის ქუჩებში არიგებდნენ მიაკოვსკის მიერ სპეციალურად დაწერილ მფრინავ ფურცლებს:

«Люди хохочут и морщат лоб
в театре, на спектакле комедии «Блоп»
Гражданин не сердись, на шутки
насекомого,

это не про тебя, а про твоего знакомого...»
იმავე 1929 წელს, პოეტმა დაამთავრა თავისი მეორე კომედია „აბანო“. ამ პიესის თემა დაებადა ავტორის პარტიის და საბჭოთა პარატიის წმენდასთან დაკავშირებით. ავტორი მუშაობდა ამ პიესაზე დიდხანს და

ის შეამოწმა მუშათა კლუბებში და ქარხნების აუდიტორიებში. მუშების შეკითხვებზე, თუ რატომ არ უჩვენებს ავტორს, როგორ უნდა ვებრძოდოდ ბიუროკრატიზმს, ავტორმა უპასუხა, რომ ამის შესახებ „უკვე მოგვცა მითითებანი ჩვენმა პარტიამ და საბჭოთა ხელისუფლებამ: რკინის ცოცხით გამოვწმინდოთ ჩვენი რიგებიდან გაბიუროკრატებულნი და სხვანი“.

„აბანოს“ პრემიერა შესდგა 1930 წლის 16 მარტს. სცენაზე და თეატრის დარბაზის კედლებზე გამოკრული იყო მიაკოვსკის მიერ დაწერილი ლოზუნგები: «Иди, искусство, из массы и для массы!» «Некоторые говорят: спектакль прекрасен, но он не понятен широкой массе! Барекую заносчивость скорей донашивай: масса разбирается не хуже вашего!»

მიაკოვსკი ყოველთვის ემეორებდა თანამედროვე თეატრის შესახებ: „თეატრმა დაივიწყა, რომ იგი—სანახობაა!“ და სწორედ ამაში იყო მიაკოვსკის თეატრალური მუშაობის დედააზრი; მას სურდა დაებრუნებია თეატრისათვის სანახობა, გაეხანდა თეატრი პოლიტიკურ ტრიბუნად.

მიაკოვსკის უზარმაზარი თეატრალური მემკვიდრეობა და განსაკუთრებით მისი დრამატურგიული მეთოდი, ჯერ კიდევ ელოდება თავის მკვლევარს.





აზრი, გრძნობა, მოქმედება

საუკეთესო პიესაზე საკავშირო კონკურსისათვის

I

ლიტერატურის კლასიკოსები, ხელოვნების ფილოსოფოსები დიდხანია იმ დანაკნამდის მივიდნენ, რომ დრამა—ლიტერატურის უმაღლესი დარგია, პოეზიის მწვერვალია, მისი გვირგვინი.

უმადლესი, ეს ნიშნავს—ურთულეს.

პროზა მოგვითხრობს, დრამა გვიჩვენებს. ბელეტრისტს თავის ნაწარმოებში (რომანი, მოთხრობა, ნოველა, ნარკვევი) შეუძლია თავისი სახისაგან, მომთხრობელის სიტყვით გაიშოს ადამიანთა განცდების, აზრების, ხასიათისა, ყოფა-ქცევის შესახებ. მას შეუძლია თავისი სახელით აგვიწეროს ბუნება, მას შეუძლია თავისი სიტყვებით მოგვიყვას იმ დიად ამბებზე, რომლებშიც ჩათრეულია ათასობით ადამიანები. გავიხსენოთ ლ. ტოლსტოის „ომი და ზავი“.

ლირიკული პოეზია გამოთქვამს მხატვრის სუბიექტურ დამოკიდებულებას ქვეყნისადმი, მხატვარი, უმღერს რა ქვეყანას, გველაპარაკება თავისი გრძნობებისა და აზრების, თავისი განცდების შესახებ.

ამ შესაძლებლობას მოკლებულია დრამატურგი. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი შეზღუდულია შესაძლებლობებით. როგორც ებოსი, ისე ლირიკა თავისი რომელიც ელემენტებით შედის დრამაში, მაგრამ თავისებურად. მთავარი კი დრამაში—მოქმედებაა; უამისოდ არ არსებობს დრამა. განსაზღვრულად მოქმედება შეუძლია მხოლოდ განსაზღვრული ხასიათის ადამიანს. ამრიგად: მოქმედება და ხასიათი.

რაც არ უნდა დაწეროს პროზაიკოსმა, პოეტმა, დრამატურგმა, რასაც არ უნდა შეეხოს ხელოვნება,—მისი დასაწყისი და ბოლო—ადამიანია. ადამიანი—ხელოვნების შე-

მოქმედი, მისი შემქმნელი. ადამიანი—ხელოვნების ობიექტი, მისი ცენტრი. ხელოვნება გამოსახავს ადამიანს. ადამიანი—ხელოვნების მიზანია. არ არსებობს და არ შეიძლება არსებობდეს ჭეშმარიტი ხელოვნება, თუ იგი არ ემსახურება კაცობრიობის უდიდეს იდელებს.

დრამატიული ხელოვნება ყველაზე მეტად ადასტურებს ზემოთქმულს. გმირული ხასიათები, მოუდრეკელი, ბნელი სტიქიონის წინააღმდეგ მოქმენდი—შექმნილია ანტიკური დრამის მიერ, გმირული ხასიათები, მოუდრეკელი და ცხოველყოფელი, თავის თავში და იმ მიზნებში დარწმუნებულნი, რომელთაც ისინი ემსახურებიან, შექმნილია შექსპირის ძლიერი გენიოსობით.

ახალი ადამიანის ხასიათი, ადამიანისა, რომელსაც დაკისრებული აქვს გადაატრიალოს ქვეყანა, გადააკეთოს იგი, დაიწყოს თავისუფალი ქვეყნის ახალი ისტორია—აი რას გვიხატავს საბჭოთა დრამა. მისმა დამწყებმა და დამაარსებელმა მაქსიმ გორკიმ, თავის მოთხრობაში „დედა“ და სხვა ნაწარმოებებში, მოგვცა ახალი ადამიანის სახე.

საბჭოთა დრამატიული ხელოვნება სწავლობს კლასიკოსებს, მაგრამ მას ახსოვს ის განსაკუთრებული განმასხვავებელი, ახალი ამოცანები, დრამისა, რომელიც არ იდგა წარსული ლიტერატურის წინაშე. შექმნილია ახალი წესწყობილება—სოციალიზმი. მოისპო ყოველგვარი ექსპლოატაცია ადამიანისა ადამიანის მიერ, სსრკ ადამიანები მიდიან კომუნისმისაკენ, ე. ი. იმ საზოგადოებისაკენ, სადაც არ იქნება კლასები.

დაიბადა ახალი ადამიანი. ორ ნახევარ ათწლეულში ჩატარებული გმირული ბრძოლის განმავლობაში შექმნილია არა მარტო

სოციალიზმის თავისუფალი და უძლიერესი სახელმწიფო, შეიქმნენ ახალი ადამიანებიც. გადაკეთდნენ ძველები, დაიბადნენ ახლები. და მიუხედავად „ჩვეულების ძალისა“, მიუხედავად კაპიტალისტური გარემოცვისა, მიუხედავად ძველის გადანაშთებისა, მიუხედავად კომუნისმისათვის ბრძოლის მრავალგვარი სიძნელეებისა, მათი გადალახვით იმარჯვებს და ზეიმობს ახალი.

შექმნილია ახალი ცხოვრება, შექმნილია ახალი დამოკიდებულება. ადამიანის აზრი და გრძნობა გამოიცვალა. გამოიცვალა მათი საზოგადოებრივი ყოფა-ქცევა, ადამიანის მთელი ფსიქიური წყობა.

ყველაფერი ეს—ახალი დრამის სფეროა. ჩვენ გავისხენეთ ლიტერატურის კლასიკოსები და ხელოვნების ფილოსოფოსები. რისთვის? თუ კი ჭერ კიდევ სოციალიზმამდელ ეპოქაში შეიგნეს, რომ დრამა უმადლესი ხელოვნებაა, ჩვენს დღეებში საჭიროა არა მარტო შევიგნოთ ეს აზრი, არამედ შევქმნათ ადამიანთა ისეთი სახეები, რომელთა მოქმედება ყველაზე უფრო დამახასიათებელი იქნება ახალი ქვეყნისათვის.

თუ ჩვენ შევქმნით ხელოვნებაში ახალი გმირის სრულყოფილ სახეს,—მთელი მისი წინააღმდეგობებით, მთელი მისი სირთულით, მთელი მისი შინაგანი ბრძოლებით,—მაშინ ჩვენ შევქმნით მებრძოლ სოციალისტური ქვეყნის მეტად თუ ნაკლებად სრულყოფილ სურათს.

ეს უკვე იქნება ნიშანი იმისა, რომ სოციალისტურმა საზოგადოებამ შექმნა თავისი კლასიკური ხელოვნება. ამას უნდა მივესწრაფოდეთ.

ის გარემოება, რომ ჩვენი ეპოქა ყველა სხვა წარსულ ეპოქებზე უფრო დრამატიულია, არ საჭიროებს დამტკიცებას. ის გარემოება, რომ ჩვენი ხელოვნება, მიუხედავად მისი სისუსტისა და ბავშვური ავადმყოფობებისა, გაყდენთილია უდიდესი ადამიანური იდეალებით და წარმოადგენს ყველაზე მოწინავე ხელოვნებას, აგრეთვე ცხადია. მნიშვნელოვანია გამოირკვეს სხვა ამბავი: ამ ხელოვნების სრულყოფის გზები, სოციალი-

ზმის კლასიკური ხელოვნების დაბადების გზები.

II

საუკეთესო პიესაზე კონკურსი ვერ შესძლებს ახალი სრულყოფილი დრამატურგიის შექმნას. იგი შესძლებს მხოლოდ დაეხმაროს არსებულს გახდეს უფრო უკეთესი. სოციალისტური დრამის ფორმირების პროცესი—დიდ დროს მოითხოვს. ჩვენ ცოტა არა გვაქვს გაკეთებული, მაგრამ უფრო მეტის გაკეთება გვეკისრება. ვრცელი, ჭერ კიდევ მოუხზნავი მინდორია გაშლილი ჩვენს წინ.

სსრ კავშირის სახალხო კომისართა საბჭოს დადგენილება ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ საუკეთესო პიესაზე კონკურსი ტარდება „საბჭოთა დრამატურგიის იდეურ-მხატვრული ხარისხის ამაღლებისა და თეატრების რეპერტუარის გაუმჯობესების მიზნით“.

მაშასადამე, კონკურსის მიზანია: ამაღლოს საბჭოთა დრამატურგიის იდეურ-მხატვრული ხარისხი და გააუმჯობესოს თეატრების რეპერტუარი, გამოავლინოს ახალი ნიჭიერი მწერლები, შექმნას პიესები, რომელნიც გამოხატავენ ბრძოლას კომუნისტური საზოგადოების აშენებისათვის. სწორედ ასეთივე აზრია გამოთქმული ხელოვნების საქმეთა სრულიად საკავშირო კომიტეტის გადაწყვეტილებაში კონკურსის შესახებ.

კონკურსს შეუძლია არსებითად დაეხმაროს ჩვენს თეატრებს. ორნახევარი ათწლეულის განმავლობაში საბჭოთა თეატრმა უფრო მეტი გააკეთა მილიონიანი მასების იდეური აღზრდისათვის, ვიდრე ბურჟუაზიულმა თეატრმა მთელი საუკუნის განმავლობაში. ჩვენმა თეატრმა არა მარტო წამოაყენა ახალი პრინციპები, იგი მათ ყოველდღიურად ახორციელებდა. ჩვენმა თეატრმა არა მარტო წამოაყენა ახალი იდეები, იგი მათ მხატვრულ პროპაგანდას ეწეოდა. თეატრი შეეცადა არა მარტო თავისთვის წარმოედგინა ახალი ადამიანის სახე, არამედ მან ეს სახე წარმოადგინა სხვების წინაშე, მილიონობით მაყურებლის წინაშე.

თეატრი, ისე როგორც მთელი ჩვენი ხე-

ლოვენბა, ჰქმნის ახალ წარმოდგენას ქვეყნიერებისა და მისი ბედის შესახებ, და ზრდის საბჭოთა ადამიანში ახალის ძლიერ, შემოქმედებითს გრძნობას. თეატრი ნერვაგს ცოდნის შეუწელებელ წყურვილს, საუკუნის უდიდესი იდეის—კომუნისმის განხორციელებისადმი მისწრაფებას.

ჩვენი თეატრი გახდა მართლაც ყველაზე საუკეთესო მსოფლიოში, არა მარტო იდეურის მხრით, არამედ ესთეტიკურის, მხატვრულის მხრით.

არსებითად რომ ვსთქვათ, ცენტრალური და ძირითადი საკითხი, რომლის გადაწყვეტაზე მუშაობს საბჭოთა თეატრი (ისევე, როგორც მთელი ჩვენი ხელოვნება) მისი არსებობის მანძილზე—ეს არის თანამედროვეობის გმირის გამოხატვა, თანამედროვე ადამიანის შეგნების ფორმირება.

900-ზე მეტი თეატრი მუშაობს ჩვენს ქვეყანაში. მოთხოვნილება დრამატიულ ნაწარმოებებზე დიდია, საბჭოთა პიესები კი თანამედროვე თემაზე ცოტაა. არსებული ახალი პიესები ყოველთვის არ გვაკმაყოფილებენ ჩვენ.

ჩვენი დრამატიული ლიტერატურის მთელი წინანდელი ისტორია გვიჩვენებს, რომ მხოლოდ დიდი შრომით, ნიჭის უდიდესი შემოქმედებითი დაძაბულობით შეიძლება საბჭოთა კლასიკის შექმნა. სოციალისტური ხელოვნების მომავალი გაფურჩქვნა დაკავშირებული იქნება სოციალისტურ კლასიკისთან. ამ გაფურჩქვისაკენ უნდა მივისწრაფოდეთ. სოციალიზმის გმირული ხელოვნების ელემენტები უნდა სულ მეტად და მეტად ვავრავოთ. წინა წლებში დადგმულ პიესებისაგან ჩვენს სცენას შერჩა და შერჩევიან ალბად დიდი ხნით „მტორმი“, „რლევა“, „ლიბოვ იაროვაია“, „ჯავშნოსანი“, „ობტიმისტური ტრავედია“, „ესკადრის დაღუპვა“, „პროფესორი პოლეუაევი“ და, ალბათ, ზოგი სხვა პიესაც. ჩვენ აქ, ცხადია, არ ვეხებით მ. გორკის უკანასკნელ პიესებს, რომელნიც მტკიცედ შევიდნენ ჩვენი თეატრების რეპერტუარში.

მაგრამ ის, რაც შეგვრჩა დრამის მუშაობიდან ორ ათეულ წლებში, მეტად მცირეა.

ზემოაღნიშნულმა პიესებმა მყოფრებული დრამატურის მათში მოცემული საუცხოო ხასიათებით. ეს პიესები ცოცხლობენ ჩვენი რომ მათში იგრძნობა ჩვენი ეპოქის ძლიერი სუნთქვა, მათში მოსჩანს ჩვენი ცოცხალი ცხოვრება, ჩვენი ქვეყნის ცოცხალი ისტორია, მისი პათოსი, მისი ადამიანები. მათში გამოხატულია ჩვენი დროის გმირი. ამ ნაწარმოებთა ცენტრი—ახალი ადამიანია.

რაზედაც არ უნდა დაწეროს საერთოდ პროზაიკოსმა, პოეტმა, დრამატურგმა, ნაწარმოების შინაარსი—ადამიანია. თითქოს ნათელია. საქმით კი ჭერ კიდევ მრავალ დრამატურგს არ ესმის ეს. მრავალი გვერდს უხვევს ადამიანს და მის მაგიერ ამბები გამოჰყავს. მრავალს ჭერ კიდევ ვერ გაუგია ის უბრალო ჭეშმარიტება, რომ ხასიათი და მოქმედება დრამაში—ეს არის განსაზღვრული, მოქმედი ადამიანის აზრების, გრძნობებისა და ნების ჩვენება, აზრების, გრძნობებისა და ნების ჩვენება მოქმედებაში.

მრავალმა დრამატურგმა ვერ გამოარკვია თავისთვის, რომ ხელოვნებაში რთული გზებით სვლა ნიშნავს სიღრმეში ჩაწვდომას და არა მიწის—ზევითა „დამუშავებული“ ფენების აღებას; ცხოვრებაში რთული გადახლართვების, ხასიათში რთული გადაბმების, დრამატიული კოლიზიების, ნასკვების, კონფლიქტების ძებნას. და ისინი, რომელთაც არ ესმით ჩვენი ხელოვნების მაღალი მიზნები, გვიჩვენებენ სცენაზე „პროფესიას“ (ციწროდ გაგებულს) და არა ადამიანის ცხოვრების საქმეს, „სიტუაციას“ და არა ამათშიმ ადამიანის აღვილს და მდგომარეობას ცხოვრებაში, „ინტრიგას“ და არა ცხოვრებით გამართლებული ამბების რგოლს, „დილოგს“ (ზოგჯერ მართლაც დამაინტერესებელს) და არა ადამიანების შეჯახებას, ურთიერთ მოქმედებას, ურთიერთ გავლენას. მოაზროვნე, ტანჯული, მხიარული ადამიანის მაგიერ, რომელიც სოციალიზმის ქვეყნის სიხარულს და მწუხარებას ღრმად განიცდის, ჩვენ გვიჩვენებენ ხშირად რომელიც „შუალედ“ ადამიანს—სქემას „კეთილისა და ბოროტის“, „სიხარულისა და მწუხარების“ ზუსტად ნორმირებული დონებით.

საბჭოთა ადამიანმა ისტორიის სასწორზე დასლო თავისი ბედი, თავისი ცხოვრება, თავისი აზრი, იგი მთლად ბრძოლაშია, და მას სურს ნახოს თავისი ბედი თეატრში გამოხატული.

და მას აქვს ამის უფლება.

III

ამრიგად საჭიროა ბიესები თანამედროვეობაზე, საბჭოთა დღეებზე და საბჭოთა ადამიანებზე. უამისოდ არ შეიძლება ჩვენი თეატრის განვითარება.

თანამედროვეობა უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე ყოველდღიურობა. აქტუალობა ფართო გაგებით—ეს არის სწორედ თანამედროვეობა. თანამედროვეობა შეიძლება გამოხატული იყოს დრამაშიაც და სკეტჩშიაც, მსუბუქ ერთმომქმედებთან კომედიამში. ვიწროდ გაგებული „ყოველდღიური“ პიესა — ეს ხშირად „მოდის“ ხარკია. მოდა ვადის, დიდი იდეები კი, ცხოვრება რჩება. დრამატურგებმა არ უნდა აურიონ ერთმანეთში „მოდა“ და აქტუალობა, ღრმად გაგებული თანამედროვეობა.

ჩვენი ადამიანის უდიდესი წმინდა გრძობა—საბჭოთა პატრიოტიზმია. ეს არის სამოქალაქო სოციალისტური მოვალეობის უმაღლესი გამოხატულება. საბჭოთა პატრიოტიზმი ახალი ადამიანის ნების სასწაულებრივი ხრახნია. მას წინ მიჰყავს ინტელექტი, ნება, იგი აღვიძებს ადამიანში ყველაფერ კარგს, მას მიჰყავს იგი ინტერნაციონალიზმის გზით, იგი სსრკ ხალხსა და მთელი ქვეყნის ჩაგრულებსა და მშრომელს შორის მეგობრობას ამაგრებს.

საბჭოთა პატრიოტიზმი — ჩვენი ხელოვნების ფუძეთა ფუძეთა. მაგრამ ეს იდეა, ეს გრძობა თხოულობს ყოველთვის თავის ახალ გამოხატულებას. გუშინ — ფინეთის თეატრგვარდითელების საწინააღმდეგო ფრონტი, გუშინწინ—დასავლეთ ბელორუსიისა და უკრაინაში ჩვენი ძმების გათავისუფლება, ხვალ, თუ ვინმე გაბედავს და ჩვენზე წამოვა—ახალი ბრძოლები სოციალიზმის ქვეყნის დასაცავად და მშრომელების განთავისუფლება კაპიტალიზმის უღლისაგან. მაგ-

რამ ის, რაც რჩება ყოველთვის, არსებობდა გუშინ, დღეს და უკვესაშუალო ბებს ხვალაც — ეს არის შემოქმედება, ცოცხალი სოციალისტური შრომა. ამით ვართ ჩვენ აღსავსენი მისი პათოსით და შემოქმედებით ყველა დარგში და მათ შორის სამხედროშიაც. საბჭოთა პატრიოტიზმი ვლინდება ყველგან, ცხოვრების ყველა ფრონტებზე, ყოველდღიურად. დრამატურგიამ უნდა ვვიჩვენოს, თუ როგორ გამოიხატება ეს პატრიოტიზმი განსაზღვრული ადამიანის მოქმედებასა და ცხოვრებაში. დრამატურგიამ უნდა ვვიჩვენოს ადამიანი, რომელმაც სამუდამოდ დაუკავშირა თავისი ბედი სოციალიზმს. მაშინ გამოჩნდება კონკრეტული ბედის კავშირი საბჭოთა ხალხის ისტორიულ ბედთან.

სსრკ დამცველი გმირების გამოხატვა — უდიდესი საქმეა. და ეს, ჭერ-ჭერობით, ყველაზე სუსტი ადგილია ჩვენს დრამატურგიაში. საბჭოთა ხალხისა და მისი არმიის ნების, გრძობის, აზრისა და მოქმედების ერთიანობის ჩვენება, სამხედრო გმირისა და სოციალისტური შრომის და შემოქმედების გმირის ჩვენება, გმირობის გამოვლინების რთული „სკლებისა“ და რთულ გარემოებათა, მისი დაბადების ჩვენება ნიშნავს საბჭოთა პატრიოტიზმის პათოსის განმტკიცებას. ეს პათოსი გმირის დეკლამაციაში კი არაა, არც ლამაზ უესტში; ამ პათოსით გაუღენთილი უნდა იყოს მთელი ნაწარმოები. ლიუბოვ იაროვია შეიძლება ყოფილიყო ბეითალი—ქალი, მაგრამ იგი მაინც გმირი იქნებოდა. მისმა პროფესიამ განსაზღვრული დალი დააჩნია მას. იგი დიდი პატრიოტი—ქალია. პროფესორი პოლუჟაევი შეიძლება ყოფილიყო ქირურგი ან ქიმიკოსი, მაგრამ დიდი პატრიოტი მაინც იქნებოდა. პროფესიამ განსაზღვრული დალი დააჩნია მას. მაგრამ მან ეს პროფესია დაუკავშირა თავისი ცხოვრების დიდ საქმეს—ხალხის სამსახურს, და იგი—დიდი პატრიოტია. მკერავი კი „პირისპირში“ მკერავია, იგი მიმაგრებულია თავის პროფესიასთან წმინდა გარეგნულად. მოაცილეთ მას მკერავობა, და „ინტრიგა“ დაირღვევა. მფრინავი „ჩირჩილში“ ეს „რომი-

ლილაც მფრინავია“, და არავითარი დამოკიდებულება პროფესიას მისი ცხოვრების საქმესთან არა აქვს; იგი მხოლოდ საბაზია. ადამიანის ცხოვრების საქმე უნდა ახასიათებდეს მის პატრიოტიზმს, და არა პირიქით. ხშირად კი ისე ხდება, რომ განყენებული „პატრიოტიზმი“ ილუსტრაციად არის გამოყენებული იმ სქემაში, რომელსაც ჰქმნის დრამატურგია.

ის დრო გავიდა, როდესაც იქმნებოდა „მექსოვილოზის“, „მეტალურგიული“, „სატრანსპორტო“ პიესები. დრამიდან განიღვენა სქემატური ინლუსტრიალიზმი. მაგრამ ჯერ არ განიდევნა ცუდად გაგებული „პროფესიონალიზაცია“. ჩვენ აქ ვგულისხმობთ იმ ამბავს, როდესაც დრამატურგს მექანიკურად გადააქვს ცნებები სამრეწველო, სასოფლო-სამეურნეო და სამხედრო წარმოებიდან მხატვრულ შემოქმედებაში. აქედან არაფერი კარგი არ გამოვა.

საუკეთესო პიესაზე კონკურსი უნდა ჩატარდეს როგორც ბრძოლა ცუდი „პროფესიონალიზაციის“ წინააღმდეგ. საჭიროა ადამიანის ცხოვრების საქმის და, ამასთანავე, მისი ხასიათის გამოხატვა, და არა „პროფესიისა“, თუმცა, ცხადია, პროფესია შეიძლება გახდეს ცხოვრების საქმედ. მაშინ ესეც უნდა გვიჩვენოთ.

გვიჩვენეთ ჩვენი დროის გმირი, რომელიც მასში არსებულ ყველა სულიერი და ფიზიკური ძალით იბრძვის კომუნიზმის გამარჯვებისათვის. გვიჩვენეთ მისი წარსული და აწმყო, მისი დიდი მომავალი. ნუ ზღუდავთ მას ტერიტორიისა და დროის ფარგლებით, გამოუძებნეთ მას წინამორბედი და ჩამომავალი, გაიფიქრეთ მისი ისტორიული ბედი, შეივარდინეთ ცენტრი—ქვეყნის გარდატეხა, გარდამავალი ეპოქა.

შეიძლება თუ არა საერთოდ კონკურსებით დრამატურგიის შექმნა? შექმნა არ შეიძლება, ხელის შეწყობა კი შეიძლება. ხელახლა შექმნაც არ შეიძლება, შეიძლება მხოლოდ შევარჩიოთ ყურადღება დრამატურგიის უმთავრეს ამოცანაზე.

რა უნდა გააკეთონ მწერალთა ორგანიზაციებმა?

შემოქმედებითი დახმარება გაუწიონ ახალგაზრდა დრამატურგებს, შექმნან მათ გარემო შემოქმედებითი ატმოსფერო, დაეხმარონ რჩევით, მიმართონ მათი ყურადღება საითქენაც საჭიროა, განამტკიცონ ახალგაზრდა დრამატურგში რწმენა საკუთარ ძალაში, მთავარია—ნუ ცდილობთ ასწავლოთ, თუ როგორ უნდა დრამის დაწერა (ამას ვერ დაასწავლით, თუმცა ზოგიერთი „კონსულტანტი“ ამას ცდილობს), არამედ უჩვენეთ, თუ როგორ სწერდნენ კლასიკოსები. უნდა დაეხმაროთ ახალგაზრდა დრამატურგს გაიგოს, თუ რაში მდგომარეობს მისი ნიჭის თავისებურება, მონახოს თავისი თავი—აი ეს არის მთავარი.

რა უნდა გააკეთონ ხელოვნების სამმართველოს ორგანოებმა?

ახალგაზრდა დრამატურგებისათვის უზრუნველყონ სახელმწიფო დახმარება ყველა არსებული საშუალებით. განსაკუთრებით შეეხება ეს მოკავშირე რესპუბლიკებს. რსფსრ და უკრაინაში დრამატურგია უფრო ძლიერია. განსაკუთრებული დახმარება უნდა აღმოუჩინოს დანარჩენი რესპუბლიკების დრამატურგებს. უამისოდ ჩვენი ნაციონალური თეატრები ვერ გაიზრდებიან. ნაციონალური დრამატურგიის ზრდა—სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის ამოცანაა.

რა უნდა გააკეთონ დრამატურგებმა?

გამოიყენონ ეს დახმარება: სწერონ, შეუსვენებლივ იმუშაონ, გამოძებნონ ახალი გზები, მოახდინონ ცდები, არ დაყარონ ფარ-ხმალი, დაიწყონ ხელახლა, მიაღწიონ დასახულ მიზანს, ნუ ეძებენ იაფ გამარჯვებას, ნუ გამოიყენებენ უკვე გამოყენებულ ხერხებს.

კომუნიზმის დიდი იდეით გატაცებული შემოქმედება—ამაშია ბედნიერება! საბჭოთა დრამატურგია უსათუოდ შექმნის თავის შედეგებს.





გალვა ღალიანი

ემილ ზოლა და თეატრი

I

როგორც მკითხველს მოეხსენება, ამ წლის აპრილში შესრულდა ასი წელიწადი სახელგანთქმული ფრანგ მწერლის ემილ ზოლას დაბადებიდან.

ზოლა განთქმულია, როგორც უდიდესი ბელეტრისტი ფრანგული ლიტერატურისა და დამაარსებელი მთელი მიმდინარეობისა მხატვრულ მწერლობაში, რომელსაც ეწოდება რეალისტური მიმართულება, და ამ მხრით უფრო იცნობენ მას, მაგრამ თეატრის სფეროშიაც მას აქვს შემოტანილი თავისი წვლილი: პიესები და თეატრალურ-კრიტიკული წერილები, რომლებიც აგრეთვე დიდად საყურადღებოა დღესაც კი, როგორც გამომსახველი ამ მწერლის მიმართულებისა და აზროვნებისა. ემილ ზოლა თავის ბიესებსა და სათეატრო წერილებში მისდევს იმავე მიმართულებას, რა მიმართულებასაც მიესწრაფებოდა იგი თავის სამწერლო მოღვაწეობაში; ეს არის განმტკიცება რეალური სამართლისა სინამდვილის გამომსახვეად.

ანრი ზარბიუსი თავის შესანიშნავ წიგნში „ზოლა“, აღნიშნავდა ამ დიდ კავშირს ზოლას რომანებსა და თეატრს შორის.

„ემილ ზოლა, ამბობს ზარბიუსი,—თეატრის სფეროში ებრძოდა ამ ვიწრო კონცეფციას, რომელსაც მაგ. დიუმას-შვილი ემსახურებოდა. დიუმას უნდოდა თეატრი ლიტერატურის განსაკუთრებულ შტოდ ექცია, რომელზედაც მხოლოდ სპეციალისტები და „ნაკურთხი“ ხალხი მუშაობს... ამ „სიცურუს“ წინააღმდეგ ემილ ზოლამ თეატრს იგივე საფუძველი დაუდვა, რაც რომანებს, თავისი საერთო თეორია თეატრებზედაც გაავრცელა: „დრამა ან სულ მოკვდება ან იგი ვახდება თანამედროვე, რეალისტური“.

სწორედ ასე უყურებდა ზოლა თავის მუშაობას თეატრში.

თავის პიესას „ტერეზა რავენის“ წინასიტყვაობაში 1873 წლის ივლისის 23-ს იგი სწერდა:

„დრამა ეხლა მომაკვდავია და მოკვდება კიდევ, თუ კი მას ცხოვრების ახალი წვენი არ შეუშხაპუნეს. საჭიროა, რომ ამ ლემს სისხლი ჩავუსხათ... დროა შეექმნათ მართალი ნაწარმოებები.. ახლა ჩვენ არავითარი სასკოლო ფორმულები არა გვჭირდება, ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი თვით ცხოვრებაა—უდიდესი ასპარეზი, სადაც ყველას შეუძლია ისწავლოს და შექმნას თავის სურვილისამებრ.“

II

ზოლას დრამატურგიული ფონდი დიდად არ არის. „ტერეზა რავენ“, „რამურდენის მეგვიდრეები“ და „ყვავილის კუკურა“. სულ სამი პიესა. აქ არ ვანგარიშობთ მის პირველ, სიყმაწვილის პიესებს. „მახინჯსა“ და „მადლენას“, რადგან ისინი თვითონ ავტორს არ შეუტანია თავისი ბიესების კრებულში. კრებულს კი 1878 წ. ზოლამ ასეთი წინასიტყვაობა წაუძღვარა:

„მე ვბეჭდავ ჩემს დაწუნებულ ბიესებს, პიესებს, რომლებიც მაყურებლებმა სტვენით გააცილეს. ვბეჭდავ მათ და ველოდები. აქ სამი პიესაა, სამი ჭარისკაცი მომავალი ლაშქრისა. როდესაც მათი რიცხვი ოცამდე მაღწევს, მაშინ მათ პატივისცემით და მორიდებით მოგპყრობიან... მე ჯიუტი კაცი ვარ და ბევრის მოთმენა შემიძლია. ჩემს რომანებს ხომ დაუწყევს კითხვა, ჩემს ბიესებსაც მოისმენენ“.

სამწუხაროდ ზოლამ არ შეასრულა დაპირება და მხოლოდ ამ „მხვერავეთა“ რაზმით დაკმაყოფილდა. ეტყობა დარწმუნდა, რომ ფრანგული სცენა ჯერ კიდევ არ იყო მზად იმ რეფორმებისათვის, რომლებსაც ზოლასთან ერთად ესწრაფოდნენ ფლობერი და ძმანი ჰონკურები. არც მათი ბიესები იქნა მაყურებელთა მიერ მოწონებული.



ზოლას პირველი პიესა „ტერეზა რავენი“ დაიდგა პარიზში 1874 წ. „რენესანსის“ თეატრში. ეს პიესა გადმოკეთებული იყო თვით ავტორის მიერ ამავე სახელწოდების რომანიდან, რომელიც გამოიცა 1867 წ. პიესას წინასიტყვაობაში ზოლა აღნიშნავდა, რომ ავტორისათვის თავის მხატვრული ნაწარმოების პიესად გადაკეთება ვერ არის მაინცდამაინც „კარგი საქმე“, მაგრამ ერთი ვალდებულება მაინც საჭიროდ მიაჩნდა იმისათვის, რომ თანამედროვე თეატრში სიმართლე შეეტანა. შემდეგში ჩვენ დავინახავთ, რომ ემილ ზოლას მთელს მის თეატრულ ნაწარმოებში თავისი აზრი გადაკეთების საჭიროების შესახებ არ შეუცვლია.

„რამურდენის მემკვიდრეები“ პირველად დაიდგა „კაუნის თეატრში 1874 წ. ეს ნაწარმოები თავიდანვე თეატრისათვის იყო პიესად დაწერილი და წარმოადგენს სოციალურ ფარსს. აქ მოთხრობილია მოტყუებული მემკვიდრეების ამბავი, მომავალ მემკვიდრეობას იმედით რომ ცხოვრობენ და ბოლოს იმედები რომ გაუცრუვდათ, რადგან არავითარი მემკვიდრეობა თურმე არ ყოფილა. სცენიურად და დრამატურგიულად პიესა საუცხოოდ არის დაწერილი და მეც, ამ სტრიქონების დამწერმა, ამ რამდენიმე წლის წინათ გადმოვაქართულე ეს პიესა და დავარქვი „ენუქას ანდროში“. წარმოგდენილიც იყო რამდენჯერმე საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში და მასყურებლის მოწონებაც დაიმსახურა. თვითონ ზოლა კი არ მალავდა, რომ პიესის სიუჟეტისათვის მან ისე-სხვა რამდენიმე ეპიზოდი მოლიეროდან და უფრო შექსპირის დროის ინგლისელი დრამატურგების ბენ ჯონსონის „ეოლბონედან“.

მესამე პიესა ზოლას „ყვავილის კუკური“ დაიდგა „პალეროილის“ თეატრში 1878 წ. და განსაკუთრებული აღშფოთება გამოიწვია თურმე მასყურებელში. ზოლა ამბობს, რომ ისეთი ყვირილი ატყდა, ისეთი დრამა და გაშმაგება, რომ როდესაც უნდოდათ სპექტაკლის დასასრულს ავტორის ვინაობა გამოეცხადებინათ (ასეთი ჩვეულება იყო თურმე მაშინ პარიზში), ვერაფრით ვერ მოხერხდა, რადგან გამომცხადებლის ხმა ჩაი-

ღუპა საერთო ორგანოში.
 მოუხედავად ამ სამი პიესის ასეთი დამატებით ცხებობა, ზოლას ნაწარმოებებმა სხვა მხრით მაინც გაიკვალეს გზა და დაიმსახურეს პარიზის თეატრების მასყურებელთა ყურადღება. ჩვენ აქ მხედველობაში უნდა ვიჭინოთ ზოლას რომანებიდან გადმოკეთებული პიესები. ამ პიესებმა ზოლას სახელი გააცნეს მასყურებელთა ფართო, დემოკრატიულ წრეებს.

III

პირველი გადმოკეთებული პიესა იყო „ხაფანგი“ ამავე სახელწოდების რომანიდან ეს პიესა გადმოაკეთეს დრამატურგებმა ბიუნსაკმა და ვასტონომ „ამბიგუ-კომიკის“ თეატრისათვის; ის დაიდგა 1879 წ. ამას მოჰყვა „ნანა“. (1881 წ.), „მდულარი ქოთანნი“ (1883 წ.), „რენე“ (1887 წ.), „პარიზის სტომაქი“ (1887 წ.), „ჟერმინალი“ (1888 წ.) და სხვ. თითქმის ყველა ეს გადმოკეთებული პიესა დიდად აქნა მოწონებული პარიზელი მასყურებლის მიერ და ხშირადაც იღვმებოდა პარიზის სცენებზე, განსაკუთრებით „ნანა“, რომლის შესახებაც ლუნაჩარსკი თავის დროზე სწერდა: „ძალიან კარგი, ძლიერი და მართალი პიესაა, სადაც ზოგჯერ ნამდვილი სატირის შოლტის მსხვილი ზოისმის, ყრუ ქვითინი საზოგადოებრივ შეუკავშავ შეუხარებისა“.

ამ გადმოკეთებულ პიესებს ზოლა ძალიან გონაფრთულად და ტაქტიკით იცავდა. აღნიშნავდა მათ ნაკლსაც და მათ კარგ, „სასარგებლო“ მხარესაც, თან იმაზედაც მიუთითებდა, რომ „რომანი თავისუფალია და თეატრი კი არაო“. „ნანას“ გადაკეთების გამო მას მოჰყავდა ასეთი დამაჯერებელი საბუთი: „განა ეს არ არის კარგი საქმე, რომ მელიოდრამას ებრძოლო მისსავე კერაზე, „ამბიგუს“ თეატრში, ებრძოლო, ისეთი პიესებით, რომლებითაც ჰკლავ მელიოდრამას?“

ზოლას ნაწარმოებთა გადმოკეთების საანგარიშოდ უნდა მოვიხსენიოთ ავრთვე ორი ოპერა ალფრედ ბრიუნსიო—„ოცნება“ და „ალყაშემორტყმული წისქვილი“. (ლიბრეტოები დაწერილია ლიბრეტისტ ლუი პალეს

მეორე ზოლასთან ერთად. მაგრამ ზოლა მარტო ამით არ დაკმაყოფილებულა და იმავე პრიუტოსათვის დასწერა პროზად ორი ლიბრეტო: „მესიღორი“ და „ქარბუჭი“. ეს ოპერებიც დიდად მოწონებულ იქნა და გასული საუკუნის 90-იან წლებში განუწყვეტლივ იღვებოდა პარიზის „დიდ ოპერასა“ და „ოპერა კომიკის“ თეატრებში.

საოპერო ხელოვნების ერთი მკვლევარი ე. გ. პროდომი ანალიზს უკეთებს ზოლას ლიბრეტოებს და დაასკვნის, რომ ძველი საოპერო შაბლონის აღმოფხვრას „ზოლამ თავის ლიბრეტოებით ხელი დიდად შეუწყვიტა“.

IV

როგორც თეატრალურმა კრიტიკოსმა ზოლამ დიდი ადგილი დაიკავა ფრანგულ პრესაში. მან წერილების მთელი სერია უძღვნა სათეატრო საკითხებს და დაუხლობლად ამხილა თავისი თანამედროვე თეატრი და დრამატურგია. როგორც კი გაზეთებში „საზოგადოებრივი სიყუთე“ და „ვოლტერი“ დაიბეჭდა ზოლას რეცენზიები და ფელეტონები, პარიზის მთელი რეცენზირები ამხედრდნენ მის წინააღმდეგ—ვინ არის ეს კანდიდო, როგორ გაბედა და გამოამქლავნა, რომ „მეფე შიშველია“.

განსაკუთრებით საყურადღებოა პოლემიკა ზოლასა და ეგრეთწოდებულ „ძია სარსეს“ შორის. სარსე ზომ იმ დროს საფრანგეთის თეატრალურ კრიტიკოსთა მეთაური და ბელადი იყო. ცნობილი კრიტიკოსები ჟიულ ჟანენი და თეოფალ გოტიე თავის თეატრალურ წერილებს სწერდნენ, ესე ვთქვათ, „კარგი გემოვნების“ საფუძველზე და „გაფაქიზებულ“ მაყურებლისათვის, სარსე კი გამოვიდა „ჯანსაღი აზროვნების“ სახელით და მიმართა საერთოდ ყველა მაყურებლის მსჯავრს. მან ხელი ჩაჰკიდა ზოლას ერთ წერილში ნახმარ ფრაზას, რომ „სტენა ცარიელია“ და განაცხადა, მიუხედავად ზოლას თავდასხმისა, თანამედროვე

თეატრს არასოდეს, არც ერთ ეპოქაში არ ჰყოლია „ამდენი პირველხარისხის მწერლები, როგორც ეხლა ჰყავსო“.

ზოლამ ამის საპასუხოდ დასწერა ბრწყინვალე წერილი, სადაც ამბობდა:

„ჩვენი კრიტიკოსები თხრილს ვერა ჰხედავენ, რადგან თვით იჩიჩენებიან ამ თხრილში... მათთვის საკმარისია, რომ მთელი ქვეყანა ტაშს უკრავს ჩვენს ვოდევილებს და მღერის ჩვენს იდიოტურ კუპლეტებს... დაე სკრიბი სადმე „სხვენზე“ იყოს შეგდებული, მისი შემევიდრეები ხომ იხვეჭენ სახელს, როდესაც, მისი თქმით, „კარგად დაწერილ“ პიესას ასრულებენ, განა სარსე სიხარულით და მისი დრამატული წესები მუდამ ამას არ დასკვნის, რომ „კოდექსს უნდა ანგარიშის გაწევა, რომ უკოდექსად კაცი კისერს მოიტეხს“. დემართო ჩემო!.. ყოველ ეპოქას თავისი ხელობა აქვს. მას შემდეგ, რაც აღარ არსებობს არც გრამატიკა, არც კოდექსი,—ყოველივე ნებადართულია“.

არ არსებობს ისეთი დარგი თეატრის სფეროში, რომელზედაც ზოლას თავისი აზრი არ გამოეთქვას. რეპერტუარი, მსახიობები, ლეკორაცია და ბუტაფორია, სათეატრო სკოლები, თეორია და ისტორია თეატრისა,—ყველა ამ საგნებზე სწერდა ზოლა. ზოლა საერთოდ ბალზაქის დიდი თავყანისმცემელი იყო. ზოლას აგრეთვე ერთგვარი გავლენა ჰქონდა რუს მკითხველებზედაც, რადგან იგი თავის წერილებს რუსულ ჟურნალებშიაც ათავსებდა. მაგრამ თვითონაც ბევრი შეიძინა რუსული თეატრის თეორიისა და პრაქტიკისაგან.

„საჭიროა რუსულ თეატრს ვიცნობდეთო“,—ამბობდა თურმე.

საჭიროა, რომ ჩვენც უფრო ახლო გავცნოთ ზოლას შემოქმედებითი ბიოგრაფიის იმ თავებს, სადაც თეატრზე და მის გარშემოა ლაპარაკი.



მალა ალხაზივილი

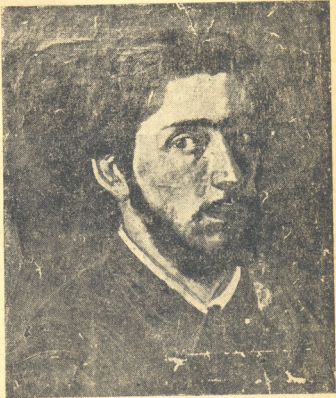
გიგო გაბაშვილის კაადიზმი

XIX საუკუნე, განსაკუთრებით მისი მეორე ნახევარი, ქართული ლიტერატურის უაღრესი განვითარების ხანა იყო. ამ დროს უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია ჩვენში ილია შავჭავჭავაძის და აკაკი წერეთლის კრიტიკულმა რეალიზმმა. სპაგიეროდ ზელოვნების სხვა დარგები შედარებით ჩამორჩებოდა ლიტერატურას. მუსიკის დარგში მაგ. ჯერ მხოლოდ ხალხური სიმღერებთან მოგროვება-ჩაწერას უნდებოდნენ ჩვენი მუსიკოსები. რაც შეეხება ქართულ მხატვრობას, იგი ევროპული ფერწერის შარავზაზე გამოვიდა XIX საუკუნის მხოლოდ უკანასკნელ მეოთხედში. გიგო გაბაშვილი სწორედ ამ დროის მხატვრობას უდიდესი წარმომადგენელია ჩვენში.

როდესაც 20 წლის გიგო გაბაშვილმა დაიწყო პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში გეცადინეობა (1883 წ.), უკანასკნელი აღარ წარმოადგენდა უკვე ფერწერის შეუვალციხე-სიმაგრეს. „პერედვიჟნიკების“ 1863 წ. ცნობილმა „ბუნტმა“ შეარყია აკადემიის ზღუდეები და მის დარბაზებში მოწაფეები უკვე შედარებით თავისუფლად სუნთქავდნენ. ამიტომ არის, რომ გაბაშვილმა შესაძლო აკადემიურ გამოფენებზე წარედგინა ისეთი სურათები, როგორც მაგ. „ცხენოსანი ქურთი“ (1886 წ.) და „ბაზარი ბაქოში“ (1888), მითოლოგიურ და ანტიკურ სუბიექტებზე აგებულ სავალდებულო სურათების მაგიერ. ცნობილია, რომ ტარას შევჩენკომ აკადემიაში სწავლების დროს გააკეთა ესკიზი თემაზე „ოიდიპოსი ათინაში“, ვასილ ვერეშჩაგინმა — „პენელოპას საქმროების ამოკლუტა“, რომელიც შემდეგში მან დემონსტრატულად დაწვა. გაბაშვილის დროს აკადემია უკვე სხვანაირად სუნთქავდა და

ამით აიხსნება, რომ გაბაშვილის შემოქმედებაში აკადემიზმს ამ სიტყვის უარყოფითი გაგებით ადგილი არ ჰქონია.

ჯერ კიდევ აკადემიაში შესვლამდე ფერწერით გატაცებული გაბაშვილი აკადემიაში ითვისებს მხატვრული ტექნიკის მაღალ კულტურას. ორგანიზებული, დისციპლინირებული სწავლება აჩვევს მის ხელს, ყოველწლიურად კი ზაფხულობით საქართველოში ყოფნა სამუდამო გეზს აძლევს მისი შემოქმედების თემატიკას. ამ ხანას ეკუთვნის მისი „დედის პორტრეტი“ (1882), „მცხეთის და უფლისციხის მიდამოები“ (1884) და „თულუხჩი“ (ასიორი, 1885). როგორც ვხედავთ, მისი მასწავლებლის —



გიგო გაბაშვილი

„მცხეთის მიდამოები“

აკადემიკოსების ბოგდან ვილევალდეს და ფ. რუბოს ბატალიონის კვალი თითქოს არც კი ემჩნევა ახალგაზრდა გაბაშვილს. და ეს არც გასაკვირია. რუსული რეალისტური მხატვრობა, ეგრეთ წოდებული „პერედვიჟნიკობა“ 70—80-იან წლებში იკავებს მნიშვნელოვან ადგილს რუსეთის სამხატვრო ცხოვრებაში. ამ მხატვრობის ერთერთი დიდი წარმომადგენლის ილია რეპინის მხატვრული შემოქმედების საუკეთესო ხანა სწორედ 1880—1887 წლები იყო. ცხადია, რომ ახალგაზრდა გაბაშვილზე რუსული სამხატვრო ცხოვრების ეს დიდმნიშვნელოვანი ფაქტები უფრო მეტ გავლენას მოახდენდნენ, ვიდრე აკადემიკოსების „ოფიციალური“ ფერწერა.

1888 წელს გაბაშვილი ბრუნდება თავის სამშობლოში, როგორც რწმენით და მიღრცკალებით შეგნებული რეალისტი. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ამ რეალისტური მიმართულებისათვის გაბაშვილს ფაფისი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე არ უღალატნია. გაბაშვილის მხატვრული შემოქმედების საუკეთესო ხანად უნდა ჩაითვალოს 1889—1905 წლები, როდესაც მხატვარი აღწევს თავისი მხატვრული ოსტატობის უმაღლეს წერტილს. ამ დროის სურათები მაყურებელს ნიბლავს თავის კარგათ მოფიქრებულ კომპოზიციით, ძლიერი რეალიზმით და მდიდარი კოლორიტით.

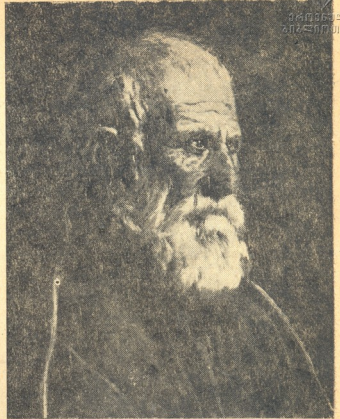
როდესაც გაბაშვილი პირველად გამოვიდა და სამხატვრო ასპარეზზე, რუსეთში მსმენელი იყო სასტიკი რეაქცია. ალექსანდრე მესამემ ნაწილობრივ ისევ „აღადგინა“ ბატონყმობა რუსეთში, „ნაროდნიკული“ მოძრაობა მინელდა და წვრილ-ბურჟუაზიული ინტელიგენცია მიიძალა. ეგრეთ წოდებული „პერედვიჟნიკული“ რეალიზმი თანდათან სთმობდა თავის იდეურ პოზიციებს და მხატვრობაში მძლავრად იჭრებოდა დაილილი და მიედ-გაცრუებული ინტელიგენციის გამოქსახველი „დეკადენტობა“ ცნობილ ჟურნალ „Мир Искусство“-ს სახით. 1887 წლიდან რეპინის რეალიზმიც კი ნატურალისტურ ხაზებში ვითარდებოდა. და მიუხედავად ასეთ სოციალ-ეკონომიური და კულტურული პირობებისა, გაბაშვილი არ გახდა არც „დეკადენტი“, არც იმპრესიონისტი. მან შეითვისა და გააგრძელა თავის შემოქმედებაში რუსული რეალიზმის საუკეთესო ტრადიციები, რასაკვირველია, საქართველოს სპეციფიკურ პირობებთან შეფარდებით. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ გაბაშვილი ქართული მხატვრობის რეპინაა, მაგრამ რეპინი აღმოცენებული იმდროინდელი საქართველოს სპეციფიკურ პირობებში.

გაბაშვილი—პორტრეტის დიდი ოსტატი. მართალია მას ყველა პორტრეტი არა აქვს ერთნაირის ოსტატობით შესრულებული,



მაგრამ მისი პორტრეტების გალერეაში გამოირჩევა პორტრეტული ხელოვნების ისეთი შედეგები, რომელიც ღირსეულად გვერღმე ამოუღებია XIX საუკუნის ფერწერის საუკეთესო პორტრეტებს. მაგალითისათვის მოვიყვანო ისეთ პორტრეტებს, როგორცაა, ქრონოლოგიურად რომ ჩამოვყვეთ: „თულუხნი“ (1885), „ყასაბი“ (1889), „ავტოპორტრეტი“ (90-იანი წლები), „მზარეული“ (90-იანი წლები), „მოხუცის პორტრეტი“ (90-იანი წლები), „მოლა“ (1899), „უცნობი ქართველი თავადის პორტრეტი“ (900-იანი წლები), „დე-როზას პორტრეტი“ (1902), „ხალიანი მოქალაქე“ (1904), „ხესური“ (1911), „ეგაძის პორტრეტი“ (1912), „ნიკო ნიკოლაძის პორტრეტი“ (1930 წელი) და სხვ.

რეალისტია თუ არა გაბაშვილი პორტრეტში. უსათუოდ არის. გაბაშვილი არსად არ იძლევა ინდივიდუალური სახის იდეალიზაციას, იგი ყოველთვის სიმართლით გადმოგვცემს აღამიანის ჩოგორც ფიზიოლოგიურ სახეს, ისე ამითუმ სახის დამახასიათებელ თვისებებს. ეს კარგად ჩანს ზემოდანსახელებულ პორტრეტებში. დახასიათების სიმძლავრე და ფერწერითი ოსტატობა—აი რით გამოირჩევა გაბაშვილის პორტრეტი. აქ არა მარტო მოდელთან ფიზიკურ მსგავსებას აქვს ადგილი, რაც სრულიად საკმარისი არ არის პორტრეტისათვის, არამედ ტიპიურის, სოციალური დახასიათების მოცემის ცდაც. მართალია, გაბაშვილი ყველა პორტრეტში ვერ აღწევს სოციალური დახასიათების მწვერვალებს, როგორც მაგ. რუპინი ზოგიერთ პორტრეტში, მაგრამ ამის ცდა მაინც არის. მაგალითისათვის საკმარისია ავიღოთ გენერლების პორტრეტების სერია—ოვანე ამილახვარის, ამირჯიბას, ზაქარია ჭავჭავაძის, გოორგი ყაზბეგის და სამი გენერლის ჯგუფური პორტრეტი. ცხადია, აქ გაბაშვილი შეზღუდული იყო მოდელის, შემკვეთელის გემოვნებით და სურვილით: მხატვარს ზედმიწევნით დეტალიზაციით აქვს გადმოცემული გენერლების ყველა აქსესუარი ჩაცმულობა, ჩინები და სხვა ნიშნები, მაგრამ



გიგო გაბაშვილი „მოხუცის პორტრეტი“

მხატვარმა მაინც შესძლო ამ ოფიციალურობის და რეპრეზენტატივობის ფარგლებში მოეცა თავისი დამოკიდებულება მოდელისადმი. ავიღოთ თუნდაც ფაგურების პოზა, ჯდომბა, სახის მობრუნება—ყველა ამაში გამოსჭვავის, მე არ ვიტყვი სატირიკული. მაგრამ ყოველ შემთხვევაში ირონიული დამოკიდებულება. მართალია, ეს არ არის გამოხატული მკაფიოდ, სასტიკი, მკაცრი ხაზებში, მაგრამ მაინც იგრძნობა. და თუ ასეთი დამოკიდებულება მხატვრისა თავისი მოდელისადმი გენერლების ამ ანდივიდუალურ პორტრეტებში მათფრად არ არის გამოხატული, სამაგიეროდ პატარა ზომის ჯგუფურ პორტრეტში, რომელიც იმავე სამ ხეარას გამოხატავს, მხატვრის თავისუფალი მიდგომა მოდელისადმი საკმაროდ შესამჩნევია. ამ სერიის პორტრეტები ფერწერის მხრივაც მშრალად არის შესრულებული, ფერები თითქოს ჩამქრალია და კალორეტი სიბოზის მოკლებული, რაც გაბაშვილის სხვა პორტრეტებს სრულიად არ ახასიათებს.

ავიღოთ თუნდაც იგივე „ხევსური“, „ხალა-
ნი მოქალაქე“, „მოხუცის პორტრეტი“, რო-
მელნიც თბილი ტონით, თუ შეიძლება ასე
მიქვას, ცირიანი ფერებით არის შესრულე-
ბული, ან და „მოლა“ და „უცნობი თავადის
პორტრეტი“, სადაც გაბაშვილი ფერწერის
ოსტატური გამოყენებით, ტიპაჟის მკვეთრი
დანასათებით იძლევა პორტრეტული ხე-
ლოვნების თვალსაჩინო ნიმუშებს. ტიპიუ-
რის ხაზგასმით განირჩევიან ისეთი პორტრე-
ტები, როგორც „მზარეული“, „მთვრალი
ხევსური“, „თბილისის ტიპები“, „ყაზანელი
თათარი“ (ეტიუდი), „საუბარი“ (შუა აზიის
ტიპები), „ჩიის გამყიდველი“ (ეტიუდი),
„ახალციხელი ებრაელები“ (ტუში), „ბუხა-
რელები“ (ტუში). მაგრამ გაბაშვილის პორ-
ტრეტული გალერეიდან მაინც ყველაზე შე-
სანიშნავია და უღაო შედევრებად ჩაითე-
ლება ზემოხსენებული „ხევსური“, „ხალაანი
მოქალაქე“ და „მოხუცის პორტრეტი“. ეს
პორტრეტები უსათუოდ გაუძლებენ მსოფ-
ლიო პორტრეტისტიების ნაწარმოებებთან
პირისპირ შეხვედრას.

ზმირად გაიძახიან, რომ გაბაშვილი „ა-
სიურა“ რეალიზმის წარმომადგენელიაო.
ჩვენის აზრით ეს ტერმინი არ არის მეც-
ნიერულად გამართლებული. ალბათ, ზოგი-
ერთ მკვლევარს არ სურს იხმაროს უფრო
გასაგები სიტყვა „ნატურალიზმი“ გაბაშვი-
ლის მიმართ, და ამიტომ თითქოს შერბი-
ლებულ და შენიღბულ ტერმინს ხმარობს.
მაგრამ ცოქვით პირდაპირ შეიძლება თუ
არა გაბაშვილი ნატურალისტად ვალიაროთ
ამ სიტყვის ახლანდელი, თანამედროვე გაგე-
ბით. ცხადია, არა. საქმე იმაშია, რომ ზოგი-
ერთა ნატურალისტური დეტალის გადმოცე-
მა სურათში არ იძლევა საბაბს იმისათვის,
რომ მთელი სურათი და მით უფრო მხატვ-
რის მთელი შემოქმედება ნატურალისტუ-
რად გამოაცხადო. გაბაშვილი—უღაოდ რეა-
ლისტია, რადგან სიმართლით გამოსახვა სი-
ნამდვილისა ძველ დროში ნიშნავდა სინამ-
დვილის კრიტიკულად გამოსახვას თუ არ
არსებობდა სინამდვილის შელამაზება,
იდუალიზაცია, შეფერადება, ის რაზედაც
მარქსი ამბობდა: „სახეები მათს რეალურ

გამოსახულებაში, და არა მხოლოდ რეა-
ლიზმის გამოსახულებაში კოტურნების
ფეხებზე და შარავანდელით შემოსილი სა-
ხით“ (მარქსი და ენგელსი, ტ. VIII, გვ.
293). გაბაშვილის რეალიზმი სწორედ ასე-
თია, მის პორტრეტებს არ ახასიათებს არც
„კოტურნები ფეხებზე“, არც „შარავანდ-
ლით შემოსილი სახე“, იგი იძლევა სახეებს
მათს რეალურ და არა ოფიციალურ გამო-
სახულებაში.

უნდა ითქვას, რომ არც ერთი პორტრეტი
გაბაშვილის მხატვრობაში არ გამოსახავს
აბსტრაქტულ, მხატვრის ფანტაზიის მიხედ-
ვით შექმნილ სახეს. ყოველი მისი პორტრე-
ტი—რეალურად არსებული ადამიანის პორ-
ტრეტია. ამიტომ, გარდა იმისა, რომ იგი ინ-
დივიდუალური სახეა, იგი აგრეთვე ტიპია.
ასეთია ცნობილი „სამი მოქალაქეც“. ზოგს
ჰგონია, ვითომ ეს შესანიშნავი ჯგუფური
პორტრეტი რუპინის ტიპების მიმსგავსებით
იყოს დახატული, ეს აშკარა გაუგებრობაა.
სამი მოქალაქე წარმოადგენს იმდროინდელ
თბილისის ორ თვალსაჩინო სოცდაგარს, პირ-
ველი გილდიის ვაჭრებს. ესენი არიან ზაქა-
რია სარაჯიშივილი და ივანე ფორაქიშვილი
(ორჯელ), რაც შეეხება იმ პორტრეტს,
რომელიც გამოფენაზე გამოცხადებულია
როგორც „შოთა რუსთაველი მოხუცებულე-
ბაში“,—იგი წარმოადგენს მხატვრის კარგა
მეგობრის ვასო თარხნიშვილის პორტრეტს.

ასეთივე მდგომარეობაა გაბაშვილის ფერ-
წერის სხვა თანრებში. შუააზიის ცაქლი,
ცნობილი სერია „სამარყანდის ბაზარი“, რო-
მელიც ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან
აქვს მხატვარს აღებული, მრავალი თანრული
სურათი, მაგ. „ჭილაობა“, „დღეობა ხევსუ-
რეთში“, „ხევსურთა ღრეობა“, „ალავერ-
დობა“—ყველა ეს მხატვრის მიერ გააზრე-
ბული, შეგრძნობილი, მძაფრად დანახული,
რეალური სინამდვილეა...

სამარყანდისა და საერთოდ შუააზიის
თემატიკაზე შექმნილ გაბაშვილის სურათებს
ზმირად ადარებენ ვასილი ვერეშჩაგინის
„თურქესტანელი სერიის“ სურათებს. მართა-
ლია, ვერეშჩაგინის ეს სერია უკვე 1870—

1872 წლებში იყო გამოქვეყნებული, მამასა-
დამე, გაბაშვილის „სამარყანდზე“ გაცილე-
ბით უფრო აღრე, მაგრამ, ჯერ ერთი, გა-
ბაშვილის „სამარყანდის სერია“ ფერწერის
მხრივ სრულიათაღ არ ჩამოუვარდება
მას, და მეორეც, რაც მთავარია, იგი
სავსებით განსხვავდება ვერეშაგინის სუ-
რათებისაგან. და მართლაც, ვერეშა-
გინის თვითონ სამარყანდი კი არ აინტე-
რესებს, არამედ როგორც თვითონ ამ-
ბობს, საგანგებო ტენდენციის გამოხატვა:
„თურქესტანში გავმგზავრე არა იმდენად
ახალი მასალისათვის, რამდენადაც იმისა-
თვის, რომ წინასწარ შედგენილი აზრით გა-
ვეცნო ომს, რომელიც მე დიდხანია მიინ-
ტერესებდა“. ამიტომ მის ცნობილ სურათ-
ში „ზეიმობენ“ (1872, მოსკოვი, ტრეტია-
კოვის გალერეია), იმავე მიზნითის წინ, სა-
დაც გაბაშვილს აქვს გამოხატული თავისი
ბაზარი, ვერეშაგინს გამოყვანილი ჰყავს
მოლა, რომელიც უზბეკების ფანატიზმს აღ-
ვივებს რუსების წინააღმდეგ. მამასადამე,
მაშინ როდესაც ვერეშაგინისათვის სამარ-
ყანდი მხოლოდ ფონია ომის საწინააღმდე-

გო ტენდენციის გასატარებლად, გაბაშვილი
—სამარყანდის ყოფა-ცხოვრებითი მხარე
ამსახველია. ვერეშაგინი თითქმის სრულ-
სურათში უღიდეს დრამატიზმს აღწევს, მას
აინტერესებს ადამიანის, ხალხის დრამა. გა-
ბაშვილის რეალიზმი მოკლებულია დრამა-
ტიზმს. ლიტერატურულ ანალოგიებს რომ
მივმართოთ, ვერეშაგინი—დრამატურია,
გაბაშვილი—პროზაიკოსი, რომელიც მხო-
ლოდ რეალისტურად, სიმართლით აღწერს
მის დაკვირვებული თვალის წინ გაშლილი
სინამდვილის საინტერესო და დამახასიათე-
ბელ სურათებს.

ასეთივეა გაბაშვილის შემოქმედებაში
ქართული და „ღრეობის“ სცენები. „ალა-
ვერდობა“ (1899), შესანიშნავი კომპოზიცი-
ურად და ფერწერით, ამ მხრივ გაბაშვილის
ერთერთ საუკეთესო სურათად ჩათვლება;
შემდეგ „ლამისთევა სასაფლაოს ეკლესიის-
თან“ (1904), „ჭილაობა“, და სხვ.

„ჩქვსურული“ სურათების სერია შეიძლე-
ბა ორ ნაწილად გავყოთ: ყოფა-ცხოვრებითი
და ბატალური სურათები. პირველ რიგს
ეკუთვნის თავის საუცხოვო კოლორიტით



გიგო გაბაშვილი

„საუბარი“ (შუა აზიის ტიპები)

და „ფიზიოლოგიზმით“ შესანიშნავი „მთვრალი ხევსური“ და მეტადრე „ხევსურთა ღრობა“. ჩვენს თვალწინ თითქოს აღსდგნენ გოლიათები, მითოლოგიური ბახუსის თაყვანისმცემლები. რუბენსის „ფლამანდური კერძებს“ თავშეუყავებელი გვირები.

ბატალური სურათები თითქმის მხოლოდ ხევსურეთს შეეხება. შესანიშნავი სურათია ამ სერიიდან „ხევსურები საღარაჯოზე“, თავისი პოეტური განწყობილებით, ფიგურების განლაგებით და მეტადრე პეიზაჟით: მწვანით დაფარული ვაკე ადგილი მთებში, რომელიც დასცქერის თვალუწვდენელ შენისილულ უფსკრულს. შემდეგ, „ხევსურთა ბრძოლა“ (1929), „იერიშის“ მრავალი ესკიზი, „ბრძოლა ციხესთან“, „შეტევა“ და სხვ.

როცა ეს სურათები იწერებოდა, აღმკვეთი რე ყაზბეგი უკვე გარდაცვლილი იყო (1893 წ.) და ვაჟა-ფშაველას თითქმის ყველა საუკეთესო პოემა დაწერილი ჰქონდა (მაგ. „გოგოთურ და აფშინა“—1887, „ალუდა ქეთელური“—1888, „ბახტრიონი“—1892 და „სტუმარ-მასპინძელი“—1893). გაბაშვილი პირადად იცნობდა ვაჟას, ხევსურეთში მოგზაურობის დროს ბევრჯერ უნახავს „მთის არწივი“ და, ცხადია, ვაჟას და ყაზბეგის გმირული რომანტიკა უსათუოდ კვალს დაამჩნევდა გაბაშვილის მხატვრულ შემოქმედებას. გაბაშვილის „ხევსურული სერიის“ ბატალური რეალიზმი უდაოდ ყაზბეგის და ვაჟას რომანტიკულობაში გადატეხილი რეალიზმია.



გიგო გაბაშვილი

„ბაზარი სამარყანდში“

სამწუხაროდ, უნდა ითქვას, რომ გაბაშვილის შემოქმედება აქამდე არ არის ზედმიწევნით და დეტალურად შესწავლილი. აქამდე ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობა კმაყოფილდებოდა უბრალო საგაზეთო წერილებით, სადაც ხშირად არა სწორად გადმოცემული ბიოგრაფიული მასალა სჭარბობს შემოქმედების გარჩევას. ამავე დროს კი გაბაშვილის შემოქმედება უდაოდ ღირსია, რომ მის შესახებ დაიწეროს ვრცელი მონოგრაფია. შეიძლება სპეციალური წერილები დაიწეროს გაბაშვილის შემოქმედების ამათუბი ცალკეულ ქანრზე. მაგალითად, საინტერესოა პეიზაჟის პრობლემა გაბაშვილის შემოქმედებაში, მეტადრე თუ გავითვალისწინებთ ისეთ სურათებს, როგორც „წვიმის შემდეგ“ (1891), რომელიც არც ერთი ფრანგი დიდი პეიზაჟისტის სურათს არ ჩამოუეარდება თავისი ფერწერით; შემდეგ „დასვენება“, სადაც მოცემულია მზით დასიცხული შუა აზიის პეიზაჟი; „დარილის

ხეობა“, სადაც ადამიანი და ცხენი მარცხნივ თითქმის არ განირჩევა კლდებისაგან და სხვა მრავალი პეიზაჟური ეტიუდი და მხატვრობის ნიმუში როგორც ქალაქის, ისე სოფლის ცხოვრებიდან. საინტერესო თემაა აგრეთვე გაბაშვილი, როგორც ნატურ-მორტის მხატვარი, როგორც აკვარელისტი და სხვ. მისი მდიდარი მხატვრული მემკვიდრეობის ყველა ეს მხარე ჯერ კიდევ ელოდება თავის მკვლევარს. ჩვენ ამ წერილში გაბაშვილის შემოქმედების მხოლოდ ზოგიერთ მომენტზე შევჩერდით, ისიც ვაკვრით. ცხადია, ეს არ კმარა ისეთი დიდი შემოქმედისათვის, როგორც იყო გაბაშვილი.

დროა დაევიწყოთ ჩვენი თავის ღარიბად მოჩვენება. გაბაშვილისთანა მხატვრით ყველა ერს შეუძლია იამაყოს. როგორც „აბესალომ და ეთერმა“ იხილა მოსკოვი, ისევე საჭიროა გაბაშვილის შემოქმედებაც ნახოს ჩვენი საბჭოთა კავშირის გულმა, წითელმა მოსკოვმა.





ალ. სიგუა

„გიორგი სააკაძე“ მაჩხანოვილის თეატრი

წრევანდელი სეზონი ქართულ თეატრში ისტორიულ თემაზე აგებულ პიესების ნიშნით მიდის. მორიგი პრემიერად მარჯანიშვილის სახელმწიფო თეატრმა უშანგა ჩხეიძის „გიორგი სააკაძე“ აირჩია. ამ პიესის არსებობა კარგახანია ვიცით, ბევრი რამ გვესმოდა მას ავტორიანობაზე და უკანასკნელი დასკვნა ისევ სცენამ გამოიტანა: პიესა ერთობ სასიცოცხლოა და იგი დიდხანს შერჩება სცენას.

უშ. ჩხეიძის სააკაძე არამარტო პატრიოტული გმირია, რომელიც სცდილობს საქართველოს დახსნას და გაერთიანებას, არამედ, თუ გნებავთ, ქართველი ბრუტოსიც

არის, რომელმაც უნდა გაანთავისუფლოს საქართველოს სამეფო თავგასულ „უგვირგვინო მეფეთა“ დესპოტიზმიდან. დრამის მთლიანობის დასაცავად უშ. ჩხეიძეს ბევრგან აუხვევია ისტორიისათვის, მაგრამ განა რომელი შემოქმედი ავტორი გვიხატავს ისტორიულ გმირებს იმ სახით, როგორც ისინი არქივის გამტვერიანებულ მასალებში გვხვდებიან? სააკაძე, ფანტიკოსი სამშობლოს სიყვარულისა, უშანგის კალმით საყვარელ გმირადაა გამოყვანილი, რომელიც ვაღელვებთ, ხშირად ვაცრემლებთ, ვამაღლებთ.

გრძნობათა უკიდურესობა, მათი ბრძოლა სანახაობის სხვადასხვა მომენტებთან შეფარდებით, მეტად ძვირფასად ჰხდის ამ



შ. ლამბაშიძე

გიორგი სააკაძე



ვ. ანჯაფარიძე

მხევინარ

პიესას მაყურებლის თვალში და, რაც უფრო ალსანიშნავია, მშვენიერი ცხოველი ენა და სცენიურობა პიესას თვალსაჩინო განცად ხდის ჩვენი თეატრისათვის.

ავტორს მიუბაძავს შექსპირისათვის, მას ატყვია შექსპირის აშკარა გავლენა,—მაგრამ ჩვენ ეს მოვლენა მიხუტდა არ მიგვაჩინია. პუშკინის „ბორის გოდუნოვიც“ აშკარად შექსპირის გავლენითაა დაწერილი, მაგრამ „გოდუნოვიც“ არავის დაუწუნებია. და განა რომელი დრამატურგია ისეთი, რომელსაც ვისიმე გავლენა არ დასტყობოდეს! შექსპირსაც ჰყვანდნენ წინამორბედნი, გოეტესაც, შილერსაც... ამ მხრივ ჩხეიძის პიესა საპატიოა და შექსპირის სტილის გავლენა მას ღირსებას ჰმატებს და არა ჩრდილავს...

თეატრმა პიესა მშვენივრად გააფორმა, უნდა ითქვას, რომ იშვიათია ასეთი შეკრული და შეხმატებული პიესა.

რეჟისორმა ვ. ყუშიტაშვილმა ჩვენი თეატრის მაყურებლებს უჩვენა მშვენივრად და ნიჭიერად დადგმული პიესა, რომელიც დი-



ელ. დონაური

თამარ



შ. გომელაური

თეიმურაზ მეფე



ს. ზაქარიაძე

ბახუტა ჯილაური



ელ. ჩერქეზიშვილი

როდამ



გ. შავგულიძე

ზურაბ ვრისთავი

ღმარს დარჩება მაცურებლების მოგონებაში, როგორც რეისოლის ბრწყინვალე გამაჟიანს ვება და მიღწევა. პიესის ყველა დეტალის გახსნაში და მიზანსცენების დამუშავებაში რეისორის დაუღალავად და დაკვირვებულ მუშავენია; ეს ეტყობა პიესის პირველ მოქმედებიდან უკანასკნელ მოქმედებამდე.

ვასო ყუშიტაშვილას დადგმას დიდად შეუწყო ხელი ს. ქობულაძის დეკორატიულიმა გაფორმებამ. ქობულაძემ მხატვრობაში შექმნა თავისი საკუთარი სტილი. მძიმე და ლაზათიანი ფორმა, ნაცრისფერი საღებავები და პირველი შეხედვისთანავე სიმძლავრის მაჩვენებელი საზოგადო იერი — აი რა გამოსჭვივის მის დეკორაციების ყველა ნაკვთში. ასევე კარგია მუსიკა კოტე მელვინეთუხუცესისა. ქობულაძის ფერადების ძალოვნებას მან დაუპირისპირა მუსიკის ძალა— „შავი-კაკაბის“ მღორე ტალღების მდინარება ქართლ-კახური ბუნების სიღინჯას ფონზე. მუსიკა ყოველ მომენტს უქმნის ხელსაყრელ პირობებს, რომ გაგრძნობინოთ პიესის სერიოზული ტონიც და ქართული მაჯისცემაც ისტორიულ ფონზე.

როგორ განასახიერეს მსახიობებმა „გიორგი სააკაძე“? ზოგადად უნდა ითქვას, — კარგად, შეგნებულად. დინამიურ მსვლელობას პიესაში ხშირად სტატიურობაც ჰყვება აკომპანიმენტად; ეს იმ შემთხვევაში, როდესაც მონალოგებზე გადადიან. მაცურებელთა შორას მსახიობთა თამაშზე სხვადასხვა აზრი არსებობდა. ეს უნდა ითქვას, უწინარეს ყოვლისა, თვითონ სააკაძეზე, რომელსაც ანსახიერებდა შალვა ღამბაშიძე. დამსწრენი სააკაძისაგან მოითხოვდნენ პირგამეხილ გმირს, ლომსავით მგრავნავს, არაჩვეულებრივს, ზეკაცს! ჩვენ გვაეციყვებოდა, რომ ხელოვნისაგან დღეს რეალობას მოეითხოვთ, სინამდვილეს, ადამიანურობას და არა ზეადამიანურობას. თუ ასეთი მოთხოვნისგან წავერდებით მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში განსახიერებულ სააკაძეს წინაშე, მაშინ დავინახავთ, რომ ღამბაშიძემ რეალისტური სკოლა არჩია რომანტიკოსებისას, ამიტომაც ვასაფ-

ბია ღამბაშიძის თავდაპირველობა და რეალურ ფარგლებში მოქცევა. მართალია, მისი სააკაძე დიდი გმირია, მაგრამ მაინც ადამიანი. მან შშენიერად გადმოგვცა ყოველი სცენა, როგორც ბატალისტურა, ისე სამხიარულო მომენტები (სცენა ჭილაობასა, ლხინი), აგრეთვე ადამიანურ ფარგლებში მოგვცა მამის განცდები, როდესაც მას პაატას მოკვეთილ თავს წარმოუდგენენ. აქ გრვეინვა-ქუხილი კი არ იყო, არამედ გმირი მამის წყნილი, თავდაპირველი სევდა, რომელიც გმირისაგან მოითხოვს სიმხნევებს მომავალი ასპარეზისთვის. სააკაძისათვის შესაფერი იშვიათი გარეგნობა, გულწრფელი ჩინოზნაცია, როცა ეს საპიროა,—აი ყველაფერი, რაც მოგვცა ღამბაშიძემ ქართულა პეროიკის ამ გმირის სრულსაყოფად. მისი თამაში ჰქმნიდა სინამდვილის ილუზიას, ჩვენ გვჯეროდა, რომ აქ ცოცხალი გმირი მოქმედებდა, მოქმედებდა ობიექტურად, მაგრამ არა ჩვეულებრივი ობიექტებით, არამედ სინამდვილის შეგრძნებით,— ის ვეაძულებდა მიგველო მის მიერ შექმნილი ილუზია და დავემთვრალიყავით მით.

აი ბახუტა ჯილაური. ს. ზაქარიაძე ბახუტას როლში უჩვეულო იყო. მისი თამაში ერთი სიტყვით შეგვიძლიან დავახასიათოთ,—წვა! ის მუდამ იწვის სცენაზე, იწვის მეტისმეტად გონივრულად იგი თანაბარი სიძლიერით გადმოგვცემს ტრფიანების ექსტაზებსაც, ბავშვურ გულუბრყვილობის მომენტებსაც და გმირობის უმაღლეს ფორმებსაც. სასიხარულოა, როდესაც ნიჭიერი მსახიობი რთულსა და მარტავ მომენტებში საოცარი ხელოვნებით ერკვევა და თანაბარი სიძლიერით იწვის. ამ მხრივ იგი დიდი შეძენაა მარჯანიშვილის თეატრისთვის, ის მეგობარია და თავდადებული მუშაკი არა მარტო ამ თეატრისა, არამედ მეგობარია ავტორებისა, დაწყებული შექსპირ—გუცკოვითა და გათავებულ უშანგი ჩხეიძით, რომლის სულისკვეთებასაც ასე ღრმად ჩასწვდა.

ალსანაშნავია ვერიკო ანჯაფარიძის მზეინარიც. დროა ვილაპარაკოთ ანჯაფარიძის საკუთარ მეობაზე, მის განსაკუთრებულ



მ. მეგლადე ყორჩი-ხანი



ალ. ოშიაძე ალია დიასამიძე



ბ. ანათე

ფარსადან ციციშვილი

თამაშზე, რაც მუდამ ერთ პრიზმაში ტარდება, რომელსაც შეგვიძლია ვუწოდოთ ვერტიკოს თამაშს!... ღუბღუბონას და ივლითს ახლა მან გვერდში ამოუყენა ქართველი ხელოვანის ნაზი ქსოვილი მშვეინარი. მის თამაშს ახასიათებს სასტიკი პარმონია და მაღალი ხელოვნება. მის ხმაში, დრამატული პათოსების დროს, მუდამ იგრძნობა მეტისმეტად ნაზი, ავადმყოფურა, თითქმის ფიზიკურ ტანჯვამდე მისული ნოტების გამმა. მისი მშვეინარი თეთრია, თეთრია... საყვარელი ფერი ანჯაფარიძისა, თეთრია და სპეტაკი, როგორც პირველი თივლა. მის თამაშს რომ უყურებთ, მხოლოდ ცრემლები გლით და ვიკვირთ: მართლა როგორ თამაშობს იგი? მისი მშვეინარიც ისევე თრთის და ცრემლებითაა ამღვრეული, როგორც მისა ღუბღუბონა, როგორც მისი ივლითი, როგორც იაუმბა, რომელიც მან ჯაბადარის ხელმძღვანელობით განახორციელა პირველად სცენაზე გამოსვლისას. ანჯაფარიძემ მშვეინარიც მუსიკალური გამოხატულების კანონს დაუმორჩილა. მაგრამ ამ მუსიკაშიც იგი საკუთარ

მუსიკას იძლევა, და ამ მუსიკის ბეჭედიც ნაზად იფურჩქნებოან მარჯანიშვილის ტრის უსაყვარლესი ივლითებისა, ღუბღუბონებისა და მშვეინარების უმშვეინარესი და უსათუთესი ყვავილება. მისი შემოქმედება, როგორც ყოველთვის, მშვეინარის განსახიერების დროს საწყისს იღებს იმ სათავიდან, რასაც ხელოვნებაში მაღალი განცდა ეწოდება.

დანარჩენა როლები პიესაში მეორეხარისხოვანია. მათში განსაკუთრებულ ფიგურად გამოიყურება შ. გომელაურის თეიმურაზ პირველი. გარეგნულად თითქმის ზედმიწევნით განსახიერებელი თეიმურაზი მეტად მოხდენილად მოგვეჩვენა სცენაზე შემოსვლისთანავე. თეიმურაზის ნერვიულობა შესაბამისად ვითარდებოდა გომელაურის დინამიურ თამაშში. სამწუხაროდ ეს დინამიურობა მან ნელანელა დაჰკარგა და ფინალში სტატიურობად აქცია. აქ მხედველობაში გვაქვს მშვეინარის სასოწარკვეთილების მომენტი, მაყურებელს მშვეინარის ტანჯვით გული ეთოთქება, თეიმურაზი კი სულელური პოზით გაიყურება სცენის სხვა მხარეს, თითქმის აქ ნაცლები ამბები ხდებოდა. ამიტომაც იყო, რომ მშვეინარის ტანჯვას, მის ტკივილებს ასე ლოდინით აწვა გომელაურის თეიმურაზის გაქვავებული მხერა ბრძოლის ველისაკენ. ასეთივე შთაბეჭდილება იქნება პაატას მოკვეთილი თავის შემოტანის დროს. იმ დროს, როდესაც სააკაძე უზომო მწუხარებით შეპყრობილი იჩოქებს, დანარჩენები ისე იყურებოან, თითქოს უბრალო ბურთი შემოტანოთ... ამ გარემოებას ყურადღება უნდა მიაქციონ მსახიობმაც და რეჟისორმაც...

გ. შავგულიძემ მოგვცა ნამდვილი ისტორიული სახე ზურაბ ერისთავისა, რომელიც ყოველგვარ ხრაკებით ებრძვის გიორგი სააკაძეს, აბეზლებს მეფის წინაშე და უყენებს ათასნაირ ცრუ ბრალდებებს.

მ. მგელაძე ყორჩი-ხანის როლში მშვეინერი იყო, მაყურებლის წინაშე იდგა მრისხანე ყორჩი-ხანი, რომელიც რისხვასავით

მოვლენია საქართველოს და მუდამ იმის ფიქრშია, თუ როგორ მოაშოროს საქართველოს გიორგი სააკაძე, რათა შემდეგ ციციშვილებთან და ზურაბ ერისთავებთან ერთად თავისუფლად ინავარდოს აქ დასწოვოს ქართველი მშრომელი ხალხის სისხლი. ჩვენ მგელაძეს ყორჩი-ხანში არ გვიგონია სიყალბე, ის იყო ისტორიულად ჩვენთვის ცნობილი ნამდვილი ყორჩი-ხანი. საერთოდ მთელი სპექტაკლი დამაკმაყოფილებელია. მშვენიერია კენწლათა-ფარი-ვაობისა და ჭიდაობის სცენები. რეჟისორის

ემვიათ გემოვნებას უნდა მიეწეროს ის შნო და ლაზათი, რაც თან სდევს სათანადო ფარგლებში გაუზვიადებლად გამოყენებულ ამ სცენებს.

კიდევ მცირე შენიშვნა: ყველაფრით შეკრულ სპექტაკლში როგორღაც ანაქრონიზმად გვეჩვენება მღვდლის შემოსვლა თანამედროვე ეპისკოპოსის ტამსაცმლით და ჯვრით. გვაოცებს, რატომ ამ გარემოებას ყურადღება არ მიაქცია პროფ. შალვა ამირანაშვილმა, რომელმაც საკონსულტაციოდ პყავდა თეატრს მიწვეულა.



მ არჯანიშვილის თეატრი დადგმა ვასო ყუშიტა შვილისა

„გიორგი სააკაძე“ უშანგი ჩხეიძისა მხატ. ს. ქობულაძე

ა. შვერალსკი

სამოქალაქო ომის აპიოგრაფიკა

რუსულ სცენაზე რევოლუციური თემატიკა სამოქალაქო ომებთან დროს უმთავრესად ისეთ პიესებში იყო რომელნიც ენებოდნენ წარსულს. ერთის მხრივ, ეს იყო გმირული დრამები რუსეთისა და დასავლეთის ქვეყნების რევოლუციური მოძრაობის შესახებ. პიესათა ამ რიგიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ვას. კამენსკის პიესა „სტენკა რაზინი“. დიდის პოპულარობით სარგებლობდა ერთმოქმედებიანი პიესა საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქიდან: „მარატი“ ა. ამუელისა, და პარიზის კომუნის ეპოქიდან აღებული ინსცენირება „შურისმაძიებელი“. მეორეს მხრივ გამოჩნდა მთელი რიგი ყოფაცხოვრებითი პიესები, რომელნიც გვიხატავდნენ მუშებთან და გლეხების ცხოვრებას კაპიტალისტებისა და მემამულეთა ძალმომირობის დროს.

თანამედროვე სუჟეტებზე დაწერილ პიესებშიც შეიძლება ვატარებულ იქნას ანალოგიური დაყოფა. იწერებოდა ყოფაცხოვრებითი პიესები—ხალხის და ძველის ბრძოლის შესახებ სოფლად, მშრომელთა პირადი დამოკიდებულების და სხვ. შესახებ ამავე დროს იდგებოდა ისეთი პიესები, როდესაც ავტორები ცდილობდნენ აღებუქდათ რევოლუციის ჰეროიკა და დიდება. და თუ ყოფაცხოვრებითი პიესებში შესამჩნევია იყო სინამდვილის ნატურალისტურად გადმოცემა, სამაგიეროდ სხვა პიესებში გვეჩვენა ზედმეტი პირობითობა, ფართო განზოგადება, რომელიც ადგილადგილ გადადიოდა განყენებაში და სიმბოლიკაში. „დიად კომუნაში“ გადმოცემული იყო რევოლუციის სიმბოლო; „ლეგენდა კომუნარზე“, პეტრე კოზლოვის პიესა, უფრო მეტად სიმბოლიკური აყო. ზოგიერთ პიესაში გვხვ-

დება სიმბოლიკისა და ნატურალიზმის არაბუნებრივი შეერთება.

რომანტიკულმა ტენდენციებმა, რომელიც შეეფარდებოდა რევოლუციის პირველ წლების ხელოვნებას, თავისი ბრწყინვალე გამოხატულება პპოვეს მალაკულტურული და ნაყოფიერი დრამატურგის ა. ვ. ლუნაჩარსკის პიესებში, რომელიც ამავე დროს იყო ჩვენი ქვეყნის მხატვრული და კერძოდ თეატრალური ცხოვრების ხელმძღვანელი. ზოგი მისი პიესებიდან („მოგვები“, „მშვენიერი ვასილისა“, „მიტრა მაცხოვარი“, „ივანე სამოთხეში“) ატარებდა სიმბოლიკურ, ხშირად მისტიკურ ხასიათს. ზოგი („ოლივერ კრომველი“, „თომა კამპანელა“) — ისტორიული პიესებია, რომელნიც წარსულის გამათავისუფლებელ მოძრაობათა ბელადების ცხოვრებას ეხებიან. ამავე პერიოდში ლუნაჩარსკიმ დაწერა პიესა, სადაც უშუალოდ იყო აღბეჭდილი თანამედროვე რევოლუციური ამბები; ეს იყო პიესა „კანცლერი და ზეინკალი“, რომელსაც თვალსაჩინო ადგილი უკავია საბჭოთა დრამატურგის განვითარებაში, როგორც მრავალი „დასავლეთური“ პიესის პროტოტიპს, სადაც საზოგადოების ძალთა სხვადასხვა წარმომადგენლები ერთიან მოქმედებაში ხვდებიან სოციალური ჭიდილის გადამწყვეტ მომენტში. „კანცლერი და ზეინკალი“ და ლუნაჩარსკის სხვა ისტორიული პიესები, თუმცა მხატვრული მანერის მხრივ არ იყო დაწერილი ნოვატორულად, მაინც აღსაყვამ იყო რევოლუციური აზრით, მათ მაინც ითამაშეს მნიშვნელოვანი როლი ძველი თეატრების რევოლუციის მოთხოვნილებებთან და ინტელიგენტი—მასურებლების მის მიზანდასახულებებთან მიანოვების საქმეში.

პირველი საბჭოთა პიესა იყო—„მისტე-

რია-ბუფი“—„პეროკული, ეპიკური და სატირიკული გამოსახულება ჩვენი ეპოქისა, გაკეთებული ვლადიმერ მიაკოვსკის მიერ“
„მისტერია-ბუფი“ შეუდარებლის ძალით გამოხატა ფართო ხალხური მასების საუკუნოებრივი სურვილები, მათი შეუღრეკელი ნებისყოფა ექსპლუატატორების ძალაუფლების ჩამოვდებისათვის, ადამიანთა შეგების განთავისუფლებისათვის მონური განდანაშთებისაგან და „კომუნის“-მშრომელთა სოციალური საზოგადოების—შექმნისათვის მიაკოვსკიმ მოგვცა თანმიყვაროვების განადიდოზული სურათი მის წამყვან ხაზებში. მან ფართოდ გაშალა ჩვენს თვალწინ კლასობრივი ბრძოლის, სოციალური რევოლუციის მატერიალური და იდეური შინაარსი. შესანაშნავმა ლექსმა მძალაუმა პათეტიკამ და მძაფრმა სიცილმა გახადეს „მისტერია-ბუფი“ საბჭოთა ლიტერატურის კლასიკურ ნაწარმოებად.

„მისტერია-ბუფი“ ძლიერი გავლენა მოახდინა სააგიტაციო დრამატურის შექმნაზე: მოქმედების, სიტყვისა და სცენურ სახის ავების პლაკატური მანერა საუკეთესოდ შეესაბამებოდა აგიტაციის ამოცანებს. თუ „მისტერია-ბუფი“ არ წარმოადგენდა უშუალოდ თავდაცვის პიესას, სამაგიეროდ პ. მიაკოვსკიმ 1920 წელს დაწერა ორი პატარა თავდაცვითი ნაწარმოები კინოსა და ცირკისათვის. პირველია კინოსცენარი „ფრონტისკენ“, რომელსაც თვითონ მიაკოვსკი ასე ახასიათებდა: „აგიტურათი, შესრულებული უმცირეს ვადაში და კინოში შეჭრილი, მომსახურებას უწევს არშიებს, რომელნიც იბრძვიან პოლონეთის ფრონტზე. მეორე იყო საციკო „ანტრე“—„მსოფლიო კლასობრივი ბრძოლის ჩემპიონატი“, სადაც ჩემპიონების როლებში გამოდიოდნენ ანტანტის მოღვაწენი, ვრანგელი, პილსუდსკი და სხვ. ამ ნაწარმოებში მიაკოვსკიმ საბჭოთა ქვეყნის თავდაცვის აგიტაციისათვის გამოიყენა საციკო სანახაობის ერთერთი ტრადიციული ფორმა. „ჩემპიონატი“ მიაკოვსკისათვის დამახასიათებელი პოეტური თქმის მანერა შეკავშირებულა ხალხური „ლუბოკის“ სტილ-

თან და ცირკის რეპროზის ფორმასთან. მტად დამახასიათებელია მიაკოვსკისათვის პირდაპირ უშუალო აგიტაციურობა, ნაწარმოების შედეგი, მისი წამოძახილი: „ფრონტისკენ! ვრანგელზე!“ „ჩემპიონატი“, რომელც ვიტალი ლზარენკომ განახორციელა მოსკოვის მეორე სახელმწიფო ცირკში, მაშინდელ საციკო პროგრამაში გახმაურდა, როგორც განსაკუთრებით აქტუალური და მძაფრე პოლტიკური ნაწარმოები.

1919—1920 წლებში დაიწერა მთელი რიგი პიესები, რომელნიც გამოხატავდნენ სამოქალაქო ომის ამბებს. ზოგი ამ პიესებიდან ქრონიკის ტიპისა იყო. ავტორები თავიანთ მთავარ მოქმედ პირებს დაატარებდნენ იმპერიალისტური ომის, ცარიზმის დამხობის, ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციისა და სამოქალაქო ომის პერიოდებში, რითაც ცდილობდნენ გადმოეცათ დრამატიული სახის განვითარება ამ ამბებს გაველნით. ამ პიესების პერსონაჟები აღებულ იყვნენ ორივე მოპირდაპირე ბანაკიდან: ბურჟუაზიულ-თეთრგვარდიელებისა და პროლეტარულ-გლეხური ბანაკებიდან. ამ პიესებს ახასიათებდათ მოქმედ პირთა მრავალრიცხოვნობა. ეპიზოდური პერსონაჟებისა და ყოფაცხოვრებითი დეტალების სიჭარბე.

დღი ყურადღება ექცეოდა პიესებში გლეხობის მდგომარეობას სამოქალაქო ომის დროს. ამ თემაზე დრამატიული ნაწარმოები დაწერეს ისეთმა თვალსაჩინო მწერლებმაც კი, როგორც ა. სერაფიმოვიჩი და ა. ნევეროვა. ა. სერაფიმოვიჩის პიესაში „მარინა“ გამოყვანილია ახალგაზრდა გლეხიქალი, რომელსაც გული ეხუთება გარემოცულ სიბნელეში, და ნაჩვენებია, თუ როგორ შეაქვთ სოფელში მოსულ წითელარმიელებს რევოლუციური სული გლეხებში. „ამისაგან, სწორედ ამ წითელ არმიისაგან წამოვიდა ბრეულობა“,—ამბობს პიესის ერთერთი პერსონაჟი. ა. ნევეროვის პიესაში „ზაქარიას სიკვილი“, რომელმაც დადებითი შეფასება მიიღო ალ. ბლოკისაგან, სოფლის მოწინავე ახალგაზრდობა ებრძვის ცხოვრების ძველ წესწყობას. სამოქალაქო

ომის უშუალო ამბები, უფრო სწორედ რომ ვსთქვათ, სამხედრო მოქმედებანი გამოყვანილია მხოლოდ პიესის უკანასკნელ აქტში.

ერთერთი საუკეთესო პიესა, რომელიც გამოხატავს სამოქალაქო ომის დროინდელ სოფელს და რომელიც სამხედრო კომუნისმის პერიოდის საუკეთესო პიესად ითვლებოდა, იყო „წითელი სიმართლე“, დაწერილი წითელი არმიის ერთერთი ნაწილის კომისარის ალექსანდრე ვერმიშევის მიერ. ამ პიესის მოქმედება სწარმოებს 1918 წლის შემოდგომაზე სამხრეთის ფრონტზე ერთერთ სოფელში, რომელიც ჯერ საბჭოთა ხელისუფლების, შემდეგ კი თეთრგვარდიელთა ხელში იმყოფებოდა. პიესის ოთხ მოქმედებაში მაყურებლის წინ იშლება კულაკების კონტრრევოლუციური შეთქმულების ამბები და წითელპარტიზანელების ბანაკი. პიესის მთავარი მოქმედი პირია ძველი უნტეროფიცერი, სამჯერ გიორგის ორდენის კავალერი, იპატი. ჯერ იგი სჩივის, რომ საბჭოთა სოფელში არ არსებობს „ნამდვილი წესრიგი“. და ამიტომ უმეგობრდება კულაკებს, მაგრამ შემდეგ, როდესაც მის თვალწინ გაიშლება თეთრგვარდიელთა ნამდვილი სახე, იგი გადადის წითელი პარტიზანების ბანაკში. პიესის სიუჟეტი შარტივია და მოქმედებით აღსავსე, სახეები და მდგომარეობანი დამაჯერებელი, სინამდვილიდან აღებული და სცენიურია, მაგრამ პიესა მაინც დაუმთავრებელის შთაბეჭდილებას სტოვებს. იპატი და მისი ცოლი პარტიზანების წასვლის შემდეგ მარტონი რჩებიან და პიესა თავდება რემარკით, რომ თეთრგვარდიელები „სიფრთხილით მოიპარებიან და სცენაზე აფოფხლებიან“. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა მოვიყვანოთ ერთი დამახასიათებელი ინციდენტი, რომელიც მოხდა სარატოვში ამ პიესის ერთერთ წარმოდგენაზე. მეორე მოქმედების შემდეგ წითელარმიელები არ სტოვებდნენ დარბაზს, ისინი ელოდებოდნენ, თუ როდის დაამარცხებდნენ თეთრგვარდიელებს. და როდესაც გამოაცხადეს, რომ სპექტაკლი დამთავრებულიაო, მათ გამოიტანეს რეზოლუცია იმის შესახებ, რომ

პიესა წითელი არმიის გამარჯვებით თავდებადესო.

სამოქალაქო ომის პერიოდის პიესაში პირველ პლანზე გამოყვანილი იყო ხალხური მასები. გარდა „ზაქარაის სიკვდილისა“, ნევეროვს დაწერილი აქვს პიესა ორ სურათიანი პიესა „სამოქალაქო ომი“, რომელიც არსებითად წარმოადგენს მასობრივი მოქმედების სცენარს. და მართლაც, პიესა მოკლებულია ინდივიდუალური ფიგურები მასიდან. მრავალ რეპლიკებს ვაძიხიან არა ცალკე პირები, არამედ ჯგუფები, მაგ. „ლარბები“, „მდიდრები“ და სხვ. პიესის სიუჟეტი პრიმიტიულია: სოფლის ახალგაზრდობა მიდის წითელარმიელებთან ერთად; მოდიან თეთრები, ავაროვებენ გლეხებს. წითელი არმია ბრუნდება და აძევებს თეთრებს სოფლიდან. მოქმედება სწრაფად მიმდინარეობს, რეპლიკები ლაკონიური და მოკლეა.

იყო აგრეთვე ისეთი პიესები, სადაც გამოყვანილი არიან მუშებშირევოლუციონერები, გლეხური ახალგაზრდობა, წითელი არმიის მეომარნი: წითელარმიელები, მეთაურები, კომისარები. სხვათა შორის კომისარის სახე გამოყვანილია პ. ა. ბლიახინის ერთმოქმედებიან პიესაში „გამარჯვებიდან ზავისაკენ“, რომელიც გამოხატავს საბრძოლო ეპიზოდს სამხრეთის ფრონტზე. ახალგაზრდა პოლიტმუშაკს კომუნისტს, რომელიც ჩავარდება ტყვეთ თეთრებთან, აწამებენ, მაგრამ იგი არ ტყდება, მისი გმირობა დად შთაბეჭდილებას ახდენს თეთრი არმიის კაზაკებზე, მეტადრე ფელდფებელზე, რომელიც კომისარში სცნობს თავის შვილს და ფელდფებელი იღუპება თავისი შვილის გადარჩენის დროს.

წითელი არმიის უშიშარ მებრძოლებს ეხებათ აგრეთვე მეორე ერთმოქმედებიან პიესაში „იქ, სადაც სიკვდილია“ ალექსეი ოკულოვისა. აქაც გადმოცემულია სამოქალაქო ომის ერთერთი ეპიზოდი. გამოყვანილი არიან მეთაურები, კომისარი, წითელარმიელები, შტაბის მუშაკები, ლეზერტირები, ობივატელები.

სამხედრო თემის პიესები იდგმებოდა წითელი არმიის როგორც ნაციონალურ, ისე ინტერნაციონალურ ნაწილებში. უზგური მწერალი მათე ზალკა საინტერესო ცნობებს იძლევა წითელ არმიაში ჩეხელი მწერლის იაროსლავ ხაშეკის მუშაობის შესახებ: „ხაშეკი კიევში იყო წითელარმიის ინტერნაციონალური თეატრის სტუდიის ჩამდგმელი და ავტორი. ხაშეკმა დასწერა პიესა, რომლის გმირად გამოიყვანა სამხედრო მღვდელი, თემად კი აიღო იმპერიალისტური ომის უაზრობა და ბოროტება. მასალებში ნათქვამია, რომ პიესაში იყო ხეცვისა და ღმერთის სცენა, სადაც ისენი ერთმანეთს ააშკარებდნენ მასურებლების წინაშე. პატერს თამაშობდა, ჩემის აზრით, თვითონ ხაშეკი, და როგორც მასალებიდან სჩანს, თამაშობდა დიდის წარმატებით“.

ახალი თემატიკა, რომელიც მხოლოდ იდგამდა ფეხს, და თეატრის ახალი—სააგიტაციო ამოცანები ხშირად ვერ თავსდებოდა ჩვეულებრივ ფორმებში. აქედან—დრამატურგიულ ჟანრების მრავალსახეობა. ერთობეჭმელებიანი პიესების გვერდით ჩნდება მიმოხილვები, სადაც გამოყენებულია მსუბუქი ჟანრის წარმოდგენებისა და ტრადიციულ ხალხური თეატრის, კერძოდ ბალანის ხერხეხა. ასე, მაგალითად, სამხრეთის ფრონტის პოლიტსამმართველომ 1920 წელს გამოუშვა ხარკოვში პატარა კრებული „წითელარმიელის სიცილი“, სადაც თავმოყრილი იყო „ლუბოკები“ თეთრ გენერლებთან და ინტერვენტებთან ბრძოლის თემაზე.

მაგრამ საინტერესოა აღინიშნოს, რომ კომედია თითქმის არ სჩანდა. უმთავრესად კომედიური ელემენტები ან მეორეხარისხოვან ადგილს იკავებდნენ დრამატული სიუჟეტზე დაწერილ პიესაში, ან დაღმობდნენ მკვეთრი სატირის ფორმას. საბჭოთა განმანათლებელი ორგანიზაციები ყოველმხრივ ხელს უწყობდნენ ახალი პიესების შექმნას და გავრცელებას. აცხადებდნენ მრავალ კონკურსს, პიესები იცემოდა ცენტრში და ადგილობრივაც. 1920 წლის დასასრულს განსაკომთან შექმნა

იყო კომუნისტური დრამატურგიის სახელოსნო. მაგ. VII არმიის პოლიტგანყოფილებამ შექმნა დრამატურგთა კოლეგია და ც საშტატო თანამშრომლებად მიწვეულ იყვნენ ლენინგრადის დრამატურგები—პროფესიონალები. პიესები იბეჭდებოდა წითელი არმიის და წითელი ფლოტის ჟურნალებში.

ყველაზე მეტად ხელს უწყობდნენ წითელარმიელთა თვითომეჭმელ დრამატურგებს. ასე, მაგ. IX არმიაში წითელარმიელების მიერ დაწერილ პიესებს შაბათობის სახით გადაწერდნენ ხოლმე დივიზიების პოლიტგანყოფილების ყველა თანამშრომლები და ეს პიესები ამრიგად იდგმებოდა წითელარმიელთა თეატრებში და წრეებში. როგორც იტყობინებოდა „ვესტნიკ ტეატრა:“ „აღმოსავლეთის ფრონტის ერთერთი არმიის პოლიტგანყოფილებამ გამოსცა აშხ. პ. როდიონოვის მიერ დაწერილი პიესა „წითელ ურალის ბრძოლა“. როდიონოვი ორენბურგის ერთერთ ასეულის წითელარმიელია, პროფესიით მეწაღე. თავისი პიესა დაწერა სანგრებში, სამოქალაქო ომის დროს. ავტორის თქმით პიესის შინაარსი მას აღებული აქვს ზუსტად ცხოვრებიდან. პიესა სწრაფად გავრცელდა წითელარმიელთა შორის და ბევრჯერ დაიდგა ფრონტზე უახლოეს ზურგში“ („Вестник театра“, 2—7 დეკემბერი, 1919 წ.). პეტროგრადის სამხედრო ოლქის პოლიტსამმართველოს მიერ მოწყობილ პიესათა კონკურსზე (ამ კონკურსის ფიურის წევრი იყო მაქსიმ გორკი), პირველი ჯილდო მიიღო პიესამ „კლასობრივი ბრძოლა ვიატკის გუბერნიის“; ამ პიესის ავტორი იყო წითელარმიელი ივანე ნოვოვილოვი, ვიატკის გუბერნიის გლეხი. მეორე ჯილდო მიეკუთვნა პიესას „წითლები შურს იძიებენ“, რომელიც კოლექტიურად იყო დაწერილი III მსუბუქი დივიზიონის მესამე ბატარეის წითელარმიელების მიერ და წარმოადგენდა ამ ბატარეის გატინოსსა და პულკოვის ბრძოლების ეპიზოდს.

ღმ. ფურმანოვი თავის „ჩაავეში“ გვიამბობს იმ პიესების შესახებ, რომელიც იდგმებოდა ჩაავეის დივიზიის თეატრალურ

რი დასის მიერ: „რამდენიმე მათგანი იქვე, დივიზიის მწერლების მიერ იყო შეთხზული... ზოგიერთი გვარიანი იყო... მრავალი (უმეტესობა) — ტლანქი, არალიტერატურული, სამაგიეროდ მათ ჰქონდათ ბუნებრივი ნიჟის, სწორი განხრის, სწორი აზრებისა და ძლიერი გრძნობების რაღაცნაირი აუხსნელი თვისება. თუმცა ხშირად არ იცოდნენ ამ აზრებისა და გრძნობების მხატვრულ ფორმებში განსახიერება...“ შინაარსი მეტად სერიოზული იყო, დაწერილიც გვარიანად, ნაჩვენები იყო, თუ როგორ გადიოდნენ წითელი პოლკები კახაკთა სტანიცებს, როგორ ხედებოდნენ კახაკს ქალები ჩვენს ქალებს—წითლარმიელებს, როგორ გაუბრუნდნენ და წყევლიდნენ ჩვენს ქალებს პირველად და როგორ უახლოვდოდნენ შემდეგ“...

წითლარმიელების თვითმომქმედი დრამატურგია სწორად ასახავდა წითლარმიის ცხოვრებას და ბრძოლას, იგი იყო აგიტაციური და ყოველდღიურობის საჭიროებებს უპასუხებდა. თავისი მხატვრული ღირსებით ამ პირებს არა ჰქონდათ ხანგრძლივი ცხოვრების პრეტენზია, მაგრამ ბრძოლების ქარცეცხლში მათ გააკეთეს საჭირო საქმე.

ახალი დრამატურგიული ყანრები, რომელიც აღმოცენდნენ წითლარმიელთა თვითმომქმედ თეატრალურ კოლექტივებში, წარმოადგენდნენ თეატრალური ნაწარმოების ახალ ტიპს—აგიტთეატრის დრამატურგიას. მათა წარმოშობის უშუალო მიზეზი იყო რეპერტუარის უქონლობა, და პირველ რიგში რევოლუციური, საავტორიტიტარი რეპერტუარისა, რომელიც მასობრივი მაცურებლის მოთხოვნილებას უპასუხებდა და დაკავშირებული იქნებოდა ყოველდღიურობასთან. ინსცენირება, აგიტსასამართლო, ცოცხალი ვაზეთი იძლეოდნენ საშუალებას სცენაზე ყოველდღიურობის ელემენტების გადატანისათვის ისე, რომ არ ყოფილიყო გამოყენებული ტრადიციული პეისის რთული დრამატურგიული აპარატი. დრამატურგიული ტექნიკის გამარტივება, მართალია, ასუსტებდა პეისაში ინდივიდუალურ ხასიათებს, მაგრამ სამაგიეროდ თეატრს შე-

საძლებლობა ეძლეოდა სწრაფი პასუხი გაცეა აქტუალურ ამბებზე. ამ პეისებში მთავარი რამით გაამდიდრეს დრამატურგიისა და თეატრის გამოსახულებითი საშუალებანი, რითაც გავლენა მოახდინეს სცენაზე—როგორც თვითმომქმედზე, ისე პროფესიულზე, და აგრეთვე დრამატულ მწერლებზე, მათ შორის ისეთ თვალსაჩინო დრამატურგზე, როგორცაა ვს. ვინენესკი.

დამახასიათებელია, რომ ეს აგიტდრამატურგია არ იყო ცალკეული ლიტერატორების, სცენიურ მუშაკებისა და პოლიტმუშაკების გამოგონება. აგი იზრდებოდა ერთსადაიმევე დროს სხვადასხვა თვითმომქმედ კოლექტივებში, არა მარტო ცენტრში, არამედ ადგილებზეც, ზოგიერ შორეულ კუთხეებში. ასე, მაგ. 1918 წლის დასასრულს პეტროგრადის ერთერთ ჰოსპიტალში მყოფმა დაჭრილმა წითლარმიელებმა დიდის წარმატებით გაათამაშეს [თვითმომქმედი ინსცენირება პოლიტიკური ცხოვრების მიმდინარე ამბების შესახებ; 1919 წელს ნიკოპოროდის გუბერნიის ერთერთ პატარა ქალაქში ბოროვიში კავალერიის დავიზონის ძალების მიერ დადგმული იყო ინსცენირება „მეფის და წითელი ყაზარმა“ და „მიღება გუბერნატორთან“. ეს ყანრები არ იყო ნაკარნახევი ცენტრიდან, პირიქით, ადგილების ინიციატივა და გამოცდილება ცენტრს საშუალებას აძლევდა გამოეყენებინა ეს ყანრები მასშივე მხატვრული აგიტაციისათვის.

ხშირად ამ აგიტდრამატურგიას არ ჰქონდა ფიქსირებული ტექსტი, სპექტაკლები იქმნებოდა იმპროვიზაციის წესით. იმ დროს იმპროვიზაცია იყო სოციალურ-პედაგოგიური საყვარელი ხეხი. პეტროგრადის გარშემორტყმის დროს განათლების სახლის თეატრალური კოლექტივას წითელ არმიელების მიერ ფრონტზე გათამაშებულ იქნა საკუთარი სცენარები რევოლუციური თემაზე. ძლიერი ბიჭი მისცა ინსცენირების საქმის განვითარებას 1919—1920 წ. წ. პეტროგრადში არსებულმა წითელი არმიის თეატრალურ-დრამატურგიულმა სახელოს-

ნობმა. პირველი მისი სპექტაკლი იყო ინსცენირება—„თვითმპყრობელობის, დამხობა“, რომელიც დიდმა წარმატებით ჩატარდა. ამის შემდეგ დაიდგა სხვა ინსცენირებანი, რომელთა შორის გამოირჩეოდა. ამის შემდეგ დაიდგა სხვა ინსცენირებანი, რომელთა შორის გამოირჩეოდა მასშივე ინსცენირება „შვიდობიანობის მახვილი“; იგი გამოხატავდა წითელი არმიის ორი წლის არსებობის გზას.

პეტროგრადის სამხედრო ოლქის პოლტსამმართველომ 1920 წ. უჩვენა მთელი რიგი მასობრივი დადგმები, სადაც გამოყენებული იყო სახელოსნოების გამოცდილება. პირველი ასეთი დადგმის „განთავისუფლებული შრომის მისტერიის“ შინაარსი იყო სიმბოლისტური გამოსახვა სოციალური რევოლუციისა. მეორე — „რუსეთის ბლოკადა“, დადგმული ქვიან კუნძულზე, ატარებდა ყოველდღიურობის ხასიათს და ხალხური სამოედნო სანახაობის ხერხებით გამოხატავდა „ანტანტის მესამე ლაშქრობას“. ამ სტრიქონების დამწერს საშუალება ჰქონდა ენახა ამ ინსცენირების დადგმა: მოქმედება სწარმოებდა ხმელეთზე და ზღვაზე, ნაწილობრივ იუმორისტულ, ნაწილობრივ საზეიმო ტონებში, და შესდგებოდა სამი ნაწილისაგან: ანტანტის ინტერვენცია, პოლონეთის შეტევა და ინტერნაციონალის ზეიმი.

შემდეგ იმავე ადგილას, სადაც „განთავისუფლებული შრომის მისტერია“ დაიდგა (ფონდის ბიჯის პორტალი), დადგმულ იქნა მასობრივი ინსცენირება „მსოფლიო კომუნისკენ“, რომელიც შესდგებოდა პარიზის კომუნის, იმპერიალისტური ომის, თებერვლისა და ოქტომბრის რევოლუციების და სამოქალაქო ომის ამბებისაგან. ავტორები და დამდგმელები ამ ინსცენირებისა იყვნენ კოტე მარჯანიშვილი, ნ. პეტროვი, ს. ჩაღლოვი და ვ. სოლოვიოვი.

კრასნოე სელოს ბანაკში მოეწყო თვითმომქმედი მასობრივი ინსცენირება სამხედრო მანევრებისა აღლუმის ელემენტებს გამოყენებით: „მესამე ინტერნაციონალის დღესასწაული“. ამ ინსცენირების სიუჟე-

ტი, რომელიც შეიცავდა, ისევე როგორც სხვა ინსცენირებანი, იმპერიალისტური ომის, რევოლუციისა და სამოქალაქო ომის პერიოდებს, დაყოფილი იყო 18 გამოვლად.

1920 წლის უკანასკნელი და ყველაზე გრანდიოზული მასობრივი ინსცენირება იყო „ზამთრის სასახლის აღება“, გათამაშებული რეალურ-ისტორიული გარემოცვაში ათი ათასი შემსრულებლის მიერ ასი ათასი მაყურებლის წინაშე.

ინსცენირებებთან ერთად დიდი ზეგავლენის თეატრალურ-აგიტაციურ აქტად ითვლებოდა აგიტსასამართლო. მეტად საინტერესო მასობრივი დადგმა სასამართლოს სახით განხორციელებული იყო 1920 წლის შემოდგომაზე სტანიცა კრისკაიას (ყუბანი) მოედანზე 10.000 წითელარმიელის მონაწილეობით; ეს იყო „სასამართლო ვრანგელზე“, რომლის დადგმის აზრი დაიბადა დივიზიის მუშაკებს შორის ბარონ ვრანგელის უბანში გადმოსხმული დესანტის განადგურების შემდეგ. ამ დივიზიის მუშაკები მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ საჭიროა ჩატარებულ იქნას ფართო მასობრივი აგიტაციური კამპანია ბარონ ვრანგელის ეხლახან ლიკვიდირებული ავანტურის შესახებ.

სასამართლოს სხდომის გახსნის შემდეგ მიდივანი კითხულობდა საბრალმდებლო აქტს. შემდეგ ხდებოდა მოწმეების დაკითხვა (დენიკინის, ვრანგელის და მახნოს არმიებიდან გამოქცეულებისა, ნოვოროსიისკის, სევასტოპოლის, ბათუმისა და დონბასის მუშებისა, წითელარმიელებისა ყირიმიდან და სხვ.), მხარეთა კამათი, ბრალდებულის უკანასკნელი სიტყვა. ამ აგიტსასამართლოს მიმდინარეობის პროცესში ვრანგელი გამოქვადებულ იყო, როგორც სამშობლოს წინაშე მრავალი ბოროტმოქმედების ჩამდენი. აგიტსასამართლოს ჰქონდა დიდი წარმატება, მას დივიზიის მრავალ ნაწილში მიბაძეს.

„სასამართლო კონშტატის აჯანყებულებზე“, როგორც გადმოვცემს ვს. ვიშნევსკი, ჩატარდა 1921 წლის მარტში ნოვოროსიისკში; მას უსმენდა ათასობით

მაყურებელი. თამაშობდნენ თვითონ მა-
ტროსები. აგიტსასამართლოს სცენარი და-
წერილი იყო ეს. ვიშნევსკის მიერ, რომე-
ლიც რვა წლის შემდეგ დრამატურგი გახდა.
ამ „სასამართლოს“ ლიტერატურულ მასალა-
ში გამოყენებულ იქნა აგრეთვე მაიაკოვსკის
ტექსტები.

1921 წლის იანვარში კრონშტადტში და
პეტროგრადში მოეწყო „სასამართლო უდი-
სციბლინო მეზღვაურზე“.

აგიტაციისა და ინფორმაციის ახალი მე-
თოდების ძიებამ გამოიწვია კედლის გაზე-
თების, სინაოლის გაზეთების, პლაკატებისა
და ხმაძალა კითხვის მოწყობა. ხმა-ძალა
კითხვა გადაიქცა ზეპირ გაზეთად. ცალკე
ცნობების ინსცენირების და სანახაობის
ელემენტების შეყვანით, ზეპირი გაზეთი
თანდათან გადაიქცა ცოცხალ გაზეთად, რო-
მელმაც საკმარისად გამოიყენა საესტრადო
წარმოდგენის მეთოდები: იუმორისტული
დილოგი, ლექსები, დეკლამაცია, ცალკე
სცენები, კუპლეტები, რომელიც მუსიკის
აკომპანიმენტით სრულდებოდა. შემდეგ
პოლიტშარჟები და უფრო რთული სცენები
გრიმით და კოსტუმით, სადაც პლაკატები

დეკორაციად გადაიქცა. ყველაფერი ეს უკ-
ვე ცოცხალი გაზეთის სახეს ღებულობდა.
სადაც ინფორმაცია ადგილს უთმობდა აგი-
ტაციას მხატვრული ხერხებით.

ასეთი იყო ახალი დრამატურგიული ენარე-
ბი, რომელიც სამოქალაქო ომის პერიოდ-
ში შეიქმნა. ამ დროის აგიტდრამატურგია
უმთავრესად წარმოადგენდა ხალხური მი-
სების რევოლუციური შემოქმედების შე-
დეგს. მისი გამოცდილება უნდა გადაიქცეს
ძვირფას მასალად ჩვენი დღევანდელი საა-
გიტაციო-თავდაცვითი თეატრალური მუ-
შაობისათვის. დრამატურგიული ენარების
მრავალნაირობა შეადგენს ერთერთ მნიშვ-
ნელოვან პირობას თეატრალური აგიტაცი-
ის განვითარებისათვის. სამოქალაქო ომის
აგიტდრამატურგიისა და აგიტთეატრის სა-
უკეთესო მიღწევები გამოყენებულ უნდა
აქნას ახალი მონაცემებისა და ახალი შესა-
ძლებლობების თვალთახედვით. ეს საშუა-
ლებებს მისცემს საბჭოთა ხელოვნებას მედ-
გრად და ძლევა მოსილად ამოუდგეს მხარ-
ში ჩვენს წითელ არმიას, ისე როგორც ეს
ხდებოდა სამოქალაქო ომის გმირულ დღე-
ებში.





პროფ. ლ. გორღვაძე

გიმოთას უბანი

ბორჯომში მიმავალი დამსვენებლებისა და ტურისტების უმრავლესობა, როცა მოგზაურობს ბაკურიანის ვიწროლიანდაგიანი რკინიგზით, ჩვეულებრივ აწყობს ექსკურსიას გუჯარეთის-წყალის ხეობაში ძველი ქართული მონასტრის ტიმოთეს-უბანის დასათვალიერებლად. ეს მონასტერი მდებარეობს ამავე სახელწოდების სოფლის გვერდით. წალღერის რკინიგზის სადგურიდან ტიმოთეს-უბანამდე მიდის კარგი გზა. ფეხით მოსიარულენი ზოგჯერ მიდიან ბილიკით, რაც ამოკლებს გზას 3—5 კილომეტრამდე. ამ ექსკურსიის პოპულარობა სასეზონით დამსახურებლად უნდა ჩაითვალოს: წყით დაფარული მშვენიერი მთიანი პეიზაჟი და ფეოდალური ფორმაციის ძველი ქართული ხელოვნების გაფურჩქვნის შესანიშნავი ძეგლი.

მეფის რეჟიმის დროს ტიმოთეს-უბანს არავინ აქცევდა ყურადღებას. მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დროს მიეცა სათანადო შეფასება. 1939 წელს ხელოვნების სამმართველოსთან არსებულმა კულტურის ძეგლთა დაცვის განყოფილებამ ჩაატარა საჭირო კაპიტალური რემონტი მონაყველაზე მნიშვნელოვან ნაგებობისა, რითაც ბოლო მოეღო მის შემდგომ განადგურებას. მარალეულურად ტარდებოდა სამუშაო ტიმოთეს-უბანის ფიქსაციისათვის მეცნიერულ არქიტექტურული გამოზომვით და ფოტო-გადაღებებით, რაც ჯერ დამთავრებული არ არის.

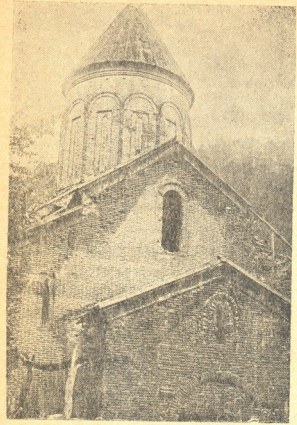
რა დარჩა ტიმოთეს-უბანის მონასტრისაგან და რა მნიშვნელობა ეძლევა მას ფეოდალური ხორმაციის ქართული ხელოვნების ისტორიაში?

ძველი მონასტერი მდებარეობს მთის

გრებილის განაპირას, მის ძირში და, ნაწილობრივ, ფერდობის ქვეითა მხარეში. მისი ქვემო ნაგებობანი კი თითქმის ორი პატარა მდინარის შერთვამდეა, ხოლო ეს მდინარეები გამოდის სამონასტრო მთის გრებილის ორივე მხარის ხეობებიდან. ღია ადგილმდებარეობა და საციხოვნო ნაგებობათა უქონლობა მოწმობენ რომ მონასტრის დაარსებისა და გაფურჩქვნის დრო მიეკუთვნება ქვეყნის მშვიდობიანი ცხოვრების ეპოქას. არ არსებობს აგრეთვე ფორტიფიკაციური ხასიათის ნაშენები, რაც ქართლ-კახეთის მთელ რიგ ძეგლთათვის ასე დამახასიათებელია ე. წ. „ლუკის დროისთვის“.

ზედ გზაზედ, რომელიც სოფლიდან მონასტრისაკენ მიდის, დარჩენილია დიდი საცხოვრებელ შენობის ნანგრევები. ამ შენობის უკან და ზემოთ, მეორე ტერასაზე, ამდღებულ ადგილას იმყოფება თვითონ მთავარი შენობა—გუმბათიანი ფართო ეკლესია, რომელსაც ძველი ფრესკული მხატვრობა თითქმის მთლიანად შერჩენია. დაახლოებით ამავე სიმაღლეზე მეზობელ ხეობაში იმყოფება ცუდად შენახული ნანგრევები დიდი შენობისა (ჩემის აზრით ტრაპეზი უნდა ყოფილიყო); უფრო ზევით არსებობს მესამე ტერასა, სადაც იმყოფება პატარა, ერთნეფიანი, ერთაპსიდიანი ქაზილთა; გასუფთავების შემდეგ აღმოჩნდა აკლდამის სარდაფიც. მათ შორის არის მრავალი ნანგრევი, როგორც ჩანს საცხოვრებელი და უტილიტარული შენობებისა.

სამუშეხაროდ ტიმოთეს-უბანს არ შერჩენია არც ერთი ზუსტად დათარიღებული წარწერა, მხატვრობაში კი არ არსებობს არც ერთი ქტიტორული პორტრეტი. მათი ანემაშიც არ არსებობს პირდაპირი მითი-



ტიმოთეს—უბანი დასავლეთის ფასადი

თება მონასტრის დაარსების ან აშენების დროის შესახებ; არ შერჩენილა არც საეკლესიო და გუჯარები. ამიტომ შენობისა და მხატვრობის დათარიღებისათვის საჭიროა მოვანდინოთ მათი სტილისა და ტექნიკის ანალოზი, ცხადია, წარწერების პალეოგრაფიული მონაცემების აღრიცხვით.

როგორც ეტყობა, მონასტრის ყველაზე ძველ, შენახულ და კვლევა-ძიებისათვის გამოსადეგ ნაგებობად უნდა ჩათვალოს პატარა ბაზილიკა. მისი დათარიღების საკითხის გადაწყვეტა ადვილი ხდება იმის გამო, რომ მის დასავლეთის ფასადის ქვაზე ამოკრილია ლაპიდარული წარწერა, სამწუხაროდ ძლიერ გაფუჭებული. წარწერა გაკეთებული იყო იმ ქვებზე, რომელნიც დასავლეთის სარკმელს ებჯინებოდა. ქვა სარკმელის ქუჭრუტანის ზემო ნაწილი და წარწერის დასაწყისი ცუდად არ არის შენახული. ეს ქვა 1939 წლის სარემონტო სამუშაოს ჩატარებამდე ინახებოდა დიდი

გუმბათიანი ეკლესიის შიგნით. მასზე ამოკრილი ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტი ე. თაყაიშვილის მიერ იყო გამოკვლეული. მისი წაკითხვით წარწერის ამ ნაწყვეტში მოხსენებულია ვიღაც ერისთავთ ერისთავი შალვა, თვითონ წარწერა კი მისი აზრით „პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით არა უგვიანეს XI ს. უნდა ეკუთვნოდეს“. („Труды комиссии по сохранению древн-пам“.) ქვა სარკმელის ქუჭრუტანის ქვემო ნაწილით აღმოჩენილ იქნა 1939 წლის, გათხრის დროს ბაზილიკის დასავლეთის კედელთან. ქვის ზედაპირი, მიწაში დიდხნით ყოფნას გამო, ძლიერ დაზიანებულია და მასზე აღბეჭდილი წარწერის ბოლო ნაწილიდან მხოლოდ რამდენიმე ასოს ნაწყვეტები-და დარჩა.

როგორც აღვნიშნეთ, დაახლოვებით იმავე სიმაღლეზე, როგორც ბაზილიკა, ხელოვნურად გაკეთებულ მოედანზე მოჩანს სხვადასხვა შენობათა ნანგრევების კვალი. მონასტრის ეს უბანი ჯერ კიდევ მოითხოვს მეცნიერულ გათხრებს, რომლის შემდეგ საბოლოოდ გამოირკვეა აღმოცენების დრო და თვითოეული შენობის დანიშნულება. ბაზილიკის ახლოს გათხრების ჩატარების შემდეგ აღმოსავლეთ ნაწილში აღმოჩნდა ნანგრევების კედლები. ზემო ტერასის აღმოსავლეთის ბოლოში გასუფთავების შემდეგ აღმოჩნდა შენობა, რომელსაც შერჩენია თალი. დადგენილ იქნა, რომ აქ იყოფებოდა აკლამა. ჩემის აზრით, ამ ზემო ტერასასზე იმყოფებოდა ძველი ბიროთი პატარა მონასტრისა. ამავე პერიოდს ვაკუთვნებ შენობის ქვეითა, ქვისაგან გაკეთებულ კედლის ნაწილებს.

სრულიად სხვა საამშენებლო ტექნიკა არის გამოყენებული მონასტრის მეორე პერიოდის მშენებლობაზე. ძირითადად აქ გამოყენებულია აგური. კედლის ზევითა ნაწილები, კამარა და თალი გაკეთებულია აგურისაგან. მეორე საამშენებლო პერიოდის მთავარ ძეგლად უნდა ჩათვალოს გუმბათიანი დიდი ტაძარი. სწორედ ეს სამი შენობა და, ცხადია პირველ რიგში გუმ-

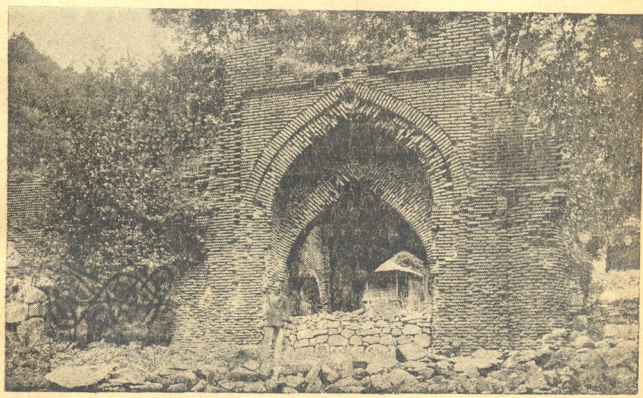


ბათიანი საკულტო შენობა, ტიმოთეს-უბანს გამოჰყოფენ, როგორც ძველი ქართული ხელოვნების ერთერთ უმნიშვნელოვანეს ძეგლს. ამიტომ მეტად დიდი მნიშვნელობა ეძლევა ამ ძეგლის დათარიღებას და სხვა თანამედროვე ძეგლებთან დაკავშირებას.

ქართულ ხელოვნებისმცოდნეთა შორის ზოგჯერ კიდევ იმ აზრს ადგია, რომ აგურის არქიტექტურა თავის განვითარებას ღებულობს. ქართული ფეოდალური კულტურის ე. წ. „ვერცხლის ეპოქაში“, ე. ი. XVI—XVIII სს. ამ შეხედულებას ყველაზე ზუსტად და თანმიმდევრობით ატარებს პროფ. გ. ნ. ჩუბინაშვილი თავის მოხსენებაში „ირანული გავლენები საქართველოს არქიტექტურის ძეგლებში“, რომელიც მან წაიკითხა ირანის ხელოვნებისა და არქეოლოგიის III საერთაშორისო კონგრესზე. («Иранское искусство и археология», М. Л. 1939). ამ მეცნიერის აზრით, ამ პერიოდისათვის (XVI—XVIII სს.) „უნდა აღინიშნოს ძლიერი, იქნებ კიდევაც საშიშრად ძლიერი ტენდენცია აღმოსავლური და უწინარეს ყოვლისა ირანული მხატვრული

ელემენტების აღქმისა“ (გვ. 253). ამ დროს „აგური ღებულობს წამყვან მნიშვნელობას. აგური ნათლად მოჩანს ფასადებზე, იგი განსაზღვრავს მათ დეკორატიულ გაფორმებას; აგურისაგან გაკეთებული ისრისებრი თალი იკავებს ქვისაგან გაკეთებულ ნახევრად-მრგვალი თალის ადგილს. ამ დრომდე აგურის ხმარობდნენ როგორც დამხმარე საამშენებლო მასალას, მაგრამ არასდროს არ იყენებდნენ მას მხატვრულის მაზნებისათვის,—იგი ყოველთვის იყო დარჩენილი“ (გვ. 254).

ამ ღებულებიდან გამომდინარე, ტიმოთეს-უბანის აგურის ძეგლები უნდა მივაკუთვნოთ არა უგვიანეს XVI ს. დროს, რადგან აგური აქ გამოყენებულია მხატვრული მიზნებისათვის. მაგრამ ტიმოთეს-უბანის ტაძრის დათარიღება XVI საუკუნით, მით უფრო XVII—XVIII საუკუნეებში, ყოვლად შეუძლებელია. როგორც არქიტექტურის ძეგლი, იგი თავისი პროპორციულობით და დეტალებით მკვეთრად განირჩევა XVI საუკუნით ზუსტად დათარიღებულ აგურის ეკლესიებისაგან: „მთავ-



ტიმოთეს უბანი

რანგელოზი“ ქალაქ გრემის ციტადელზე (იხ. გ. ჩუბინაშვილის წარმოც: „აგებულება მეფე ლევანის დროს, დაახლოებით 1565 წ.“), „აღდგომა“, გრემის ახლოს ახალი შუამთა და სხვ. ტიმოთეს-უბნის გუმბათი ჯერ კიდევ ფართოა და ძლიერი, კედლები გამოიყურება პირქუშად, ლავარდანი მოცემულია მძაფრი პროფილით, კახეთის ზემოთდასახელებულ აგურის ტაძრებში კი გუმბათები გამახვილებული და გაჭიმულია, კედლები ჩაზნექილი ან ამოზნექილი დეკორატიული დეტალებით არის დამუშავებული და სხვ.

მაგრამ ტიმოთეს-უბნის ტაძრის დათარიღების საკითხის გადაწყვეტისათვის უთუოდ გადაწყვეტი მნიშვნელობა ეძლევა იმ ფაქტს, რომ მის კედლებზე არსებობს შესანიშნავი ფრესკული მხატვრობა, რომელიც, როგორც სტილით, ისე ტექნიკით, აგრეთვე იკონოგრაფიის მიხედვით უნდა მივაკუთვნოთ „პალეოლოგების“ წინა პერიოდს, ე. ი. არა უფროანეს XIII საუკუნის დროს. როდესაც 1917 წლის ზაფხულში პირველად მქონდა საშუალება გამეცნო ტიმოთეს-უბნის მონასტერი, მაშინაც კი ვერ წარმოვიდგენდი, რომ მისი კედლის მხატვრობა შეიძლება აღმოცენებულიყო XVI ან შემდგომ საუკუნეებში. მაშინ, ძეგლის სარეგისტრაციო მოკლე აღწერის დროს თავი შევიკავე მისი დათარიღებისაგან. მხოლოდ ათი წლის შემდეგ, როდესაც მეცნიერებაში პირველად ავწერე ძველი ქართული ფერწერის შესანიშნავი კინწვისა (Дм. Гордеев, Предварительное сообщение о Кинцвической росписи. Ученые записки н/и. кафедры истории евр. культ. вып. III. Харьков 1939 г.), ვაღარებდი რა კინწვისა და ტიმოთეს-უბნის, შევსძელი ორივე ძეგლი ერთსადაიმავე ეპოქისათვის მიმეკუთვნებინა. მაგრამ კინწვისი და ტიმოთეს-უბანი არა დგანან განცალკევებულად—ამ ორივე ძეგლის კედლის მხატვრობა იმავე ცნობაში შევფარდე XII—XIII სს. მიუღ რიგ ძეგლებთან (იკორთა და სხვა), რომლებსაც აქ არ შეეხებები ადგილის უქონლობის გამო.

რაც შეეხება ტიმოთეს-უბანის კედლის მხატვრობას, როდესაც მოვახდინე შესწავლა გამოკვლევა იმ წარწერებისა, რომლებსაც თან სდევს წმინდანების, მეომრების ფიგურებს, რაც ტაძრის დასავლეთ ნაწილშია, შევძელი ერთ ფიგურასთან ამომეკითხა ასომთავრული ასოები—ეგვენი: ტრაპიზონ (ე) ლი (დასავლეთის კედელა, ქვეითი რიგი, მეორე კარების ჩრდილოეთით). როგორც ცნობილია, ამ წმინდან მეომარს თაყვანსა სცემდნენ ადგილობრივ ტრაპიზონში და იგი არ გვხვდება ბიზანტიურ სერაებში. რამდენადაც ვიცი, ტიმოთეს-უბნის გარდა საქართველოში არ არსებობს ამ წმინდანის კედლის ნახატი. საკითხავია, რომელ ეპოქაში შეიძლება ბორჯომის ხეობაში გადაკარგულ ტაძრის კედელზე მომხდარიყო ტრაპიზონელი წმინდანის ფიგურა? ცხადია, იმ პერიოდში, როდესაც საქართველოსა და ტრაპიზონის დამოკიდებულება განსაკუთრებით ინტენსიური იყო. ცნობილია, რომ სწორედ ამ ეპოქაში, რომელზედაც მიგვითითებენ ტიმოთეს-უბნის ზემოაღნიშნული პარალელები და ანალოგიები სტილის, ტექნიკისა და იკონოგრაფიის მიხედვით, მოხდა ისეთი ისტორიული ამბები, რამაც გამოიწვია საქართველოსა და ტრაპიზონის ინტენსიური ურთიერთკავშირი. 1204 წ. ბიზანტიიდან გამოიქცნენ მეფის წულგები ალექსი და დავით კომნენები, რომელნიც დედის მხრივ თამარ მეფის ნათესავეები იყვნენ. ამავე წელს თამარ მეფის დახმარებით ალექსი კომნენი იპყრობს ტრაპიზონს და აარსებს აქ პატარა სახელმწიფოს, რომელსაც დარქვა ტრაპიზონის იმპერია. ეს სახელმწიფო ფაქტიურად ქართველების დახმარებით დაარსდა იმ ეპოქაში, როდესაც კონსტანტინეპოლი ვერარსნებმა დაიპყრეს და იქ ლათინთა იმპერია შექმნეს. მონღოლების ეპოქაში საქართველოსა და ტრაპიზონის კავშირი შედარებით სუსტდება. მაშასადამე, ტიმოთეს-უბნის მხატვრობა, სადაც გამოხატულია ტრაპიზონის ადგილობრივი წმინდანის ფიგურა, როგორც სტილისტური ისე იკონოგრაფიული თავისებურებებით, შეიძლება დაუკავშიროთ XII ს.

დასასრულის და XIII ს. დასაწყისის ქართულ მხატვრობას და მისი აღმოცენა მივაკუთვნოთ 1204 წლის შემდეგ დროს (კომნენის მიერ ტრაპიზონის დაპყრობის შემდეგ) უფრო შესაძლებელია მივაკუთვნოთ თამარის მეფობის ბოლო წლებს ან გიორგი ლაშას მეფობის დასაწყისს.

ისმის კითხვა: იქნებ კინწვისში, ტიმოთეს-უბანში, კირანცში (სოპხეთში) და სხვა ასეთ ტაძრებში, სადაც გამოყენებულია აგური, ერთი რომელიმე ოსტატის (ან არტელის?) „შემთხვევით“ შემოკრილ ძეგლებთან გვაქვს საქმე? მაგრამ აგურის ხმარება ქართულ არქიტექტურაში მონღოლების ეპოქამდის უფრო ფართო ხასიათს ატარებდა, ვიდრე ჩვენ ეს გვეჩვენება. ჩემის აზრით, ეს გარემოება აიხსნება იმით, რომ მონღოლების წინა ეპოქაში ერთსადაიმთავე დროს არსებობდა საქართველოში არქიტექტურული სკოლა, რომელიც აშენებდა უმთავრესად აგურით და აგრეთვე ძველი სკოლა, რომელიც ხმარობდა ქვას. ეს უკანასკნელი სკოლა გაბატონებული იყო, მაგრამ მოწინავედ უკვე აღარ ითვლებოდა. საინტერე-

სოა აღინიშნოს, რომ ამ ეპოქის აგურით ნაშენ საკულტო ძეგლებში ჩვენ ვხვდებით ისრისებრ თაღს და ისრისებრ კამარასაც. ასე მაგ. ტიმოთეს-უბნის ძეგლში გამოყენებულია თაღები, მათზე დგას გუმბათი; ისრისებრი კამარითვე არის გადახურული ტაძრის ჯვარისებრი ნაწილის ოთხივე ტოტები. და სწორედ ასეთივე ადგილები შესრულებულია ისრისებრი თაღით ისეთ შენობებში, რომელნიც აშენებულია ქვით, მაგ. პიტარეთში. როგორ ჩემს მიერ იყო გამოკვეთული, პიტარეთის ძეგლი უნდა იყოს დათარიღებული არა გიორგი V ბრწყინვალის, როგორც ამას ფიქრობდა ბროსე და მის მიმდევრო მეცნიერები (დომ. ბაქრაძე და სხვ.), არამედ გიორგი IV ლაშას დროით.

აქ მე არა მაქვს ქართული ხელოვნების საერთო არქიტექტურის ამ მეტად საინტერესო და უნიკალური ძეგლის დეტალური აღწერის საშუალება, მაგრამ მოკლედ მაინც უნდა აღინიშნოს შემდეგი: ნანგრევების გასუფთავების შემდეგ გამოირკვა, რომ შენობა, რომელიც პირველად უშეუღებელ ტლანქად გამოკვეთილ ქვებისაგან იყო გა-



ტიმოთეს უბანი

საერთო ხედი სამხრეთ-დასა და აღმოსავლეთიდან

კეთებული, შემდგომში კაპიტალურად გა-
დაკეთებულია. ამ შენობაში შესანიშნავია
ის, რომ მდიდრულად გაკეთებულ პორტა-
ლის თაღები თუმცა აგურისაა, მაგრამ მო-
ცემულია ნახევარ ცირკულად, და არა ის-
რისებრად, როგორც ეს შეიძლებოდა ყო-
ფილიყო „ისლამური“ ორიენტაციის არ-
ქიტექტორთან, ისევე, როგორც ადგილობ-
რივ საკულტო შენობაში, არქიტექტორმა
დიდის გემოვნებითა და ტაქტით შეუფარდა
ერთმანეთს ერთ ობიექტში ისრისებრი და
ნახევრად ცირკულარიანი ამოცანები. სრუ-
ლიად შეუძლებლად მიგვაჩნია, რომ შენო-
ბის ასეთი აგება უცხოურ, ჩამოსული ოს-
ტატის მიერ ყოფილიყო შესრულებული.

ამრიგად, ჩვენს წინ ასეთი სურათი იხს-
ნება: პირველ ხანებში მონასტერი პატარა
იყო, ღარიბი, და მდებარეობდა ზემო ტე-
რასის პატარა ბაზილიკის ანლოს. შემდეგ-
ში იგი გაფართოვებულ იქნა მდიდარი ქტი-
ტორის მიერ, აშენდა გუმბათიანი დიდი
ტაძარი და გაკეთდა ტაძრის დასავლეთით
მდებარე შენობა.

ეს მეორე საამშენებლო პერიოდი უნდა
მიეკუთვნებოდეს არა უადრეს XII ს. დასას-
რულს, უფრო XIII ს. დასაწყისს. მაგრამ
ვინ იყო ეს ქტიტორი? ჩვენის აზრით, ეს
უნდა ყოფილიყო გაბატონებული კლასის
ხელაფენის წარმომადგენელი. ჯერ კიდევ
ისტორიკოსი დ. ბაქრაძე მიგვითითებდა
ტიმოთეს-უბანის აღწერის დროს, რომ
მდინარე, რომელსაც ახლა გუჯარეთის-
წყალს უწოდებენ, ვახუშტის რუკაზე აღ-
ნიშნულა იყო თავისი ძველბურთი სახელ-
წოდებით—თორის-წყალი. ამ მდინარის მი-
ხედვით მთელი ეს ოლქი ქართველი მეფე-
ების დროს ასე იყო წოდებული, რადგან
მას განაგებდა თორელი. თამარ მეფის ეპო-
ქაში თორელა იყო დიდი ფეოდალი, რო-
მელსაც ნათესაური კავშირი ჰქონდა თამარ
მეფის გამოჩენილ მინისტრებთან—მ. მხარ-
გრძელბრთან: ზაქარია-ამირ-სპასალარ და
მანდატურთ — უხუცესთან და ივანე ათა-
ბათგან. ამ დიდგვაროვან ფეოდალების
ხელში აუარებელი სიმდიდრე იმყოფებო-
და, რაც ნაწილობრივ ამშენებლობაზე იხარ-

ჯებოდა. როგორც ამას წერილობითი წყა-
როები ამტკიცებენ. ამიტომ მე მგონია, მე-
ორე სამშენებლო პერიოდი ტიმოტეს-უბან-
ში თორელის მიერ იყო განხორციელებუ-
ლი.

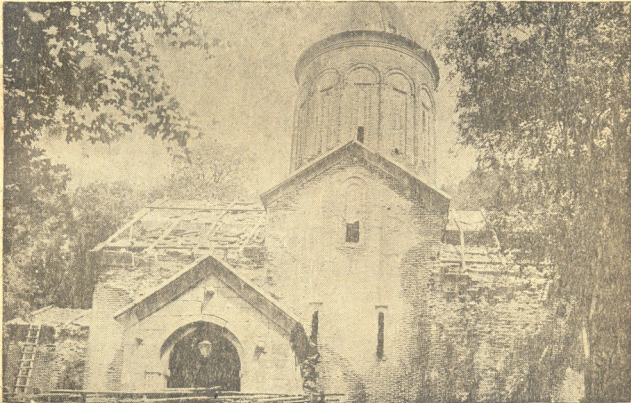
აქვე იბადება კითხვა: იქნებ შეიძლება
პიპოტეტურად გადაწყდეს საკითხი, თუ ვინ
იყო კირანცის, (რომელიც ასე ენათესავება
ტიმოთეს-უბანს) და კინწვისის ამშენებ-
ლი—ქტიტორი?

ამ რაიონის კარგი მცოდნე ს. ვ. ტერ-
ავეტიანი წერს, რომ „აგური, როგორც
საამშენებლო მასალა, მთელ ამ რაიონში
თითქმის არ გვხვდება ძველ არქიტექტო-
რულ ძეგლებში. ამ მხრივ კირანცი წარ-
მოადგენს იშვიათ გამოჩაყლისს“... და შემ-
დეგ: „ამ ძეგლის აშენება შეიძლებოდა
ქვეყნის ეკონომიური და პოლიტიკური
ცხოვრების გაფურჩქნის დროს, რასაც ად-
გილი ჰქონდა მხოლოდ XII ს-ში. და XIII-ის
დასაწყისში... როდესაც კირანცის რაიო-
ნი... შედიოდა საქართველოს ბაგრატიდე-
ბის სამეფოს ფარგლებში, მათი მეფობის
უმაღლესი გაფურჩქნის დროს“. ამ პერი-
ოდისათვის კირანცის რაიონში მთავარ
როლს თამაშობდა ვაგელის ფეოდალური
გვარი. მე მგონია მართებული იქნება, რომ
კირანცი ვაგელის ან მისი მონათესავე ჯგუ-
ფის წარმომადგენლებს აშენებულად ჩავ-
თვალოთ.

მაშასადამე, შეიძლება ასეთი დასკვნა გა-
მოვიტანოთ: ციხე-დარბაზი გეგუთში სამე-
ფისკარო შენობა; კინწვისის გუმბათიანი
აგურით ნაშენი ეკლესია უთუოდ აგებუ-
ლია ანტონ ჭყონდიდელის მიერ, „ქტიტო-
რულ პორტრეტის მსიხედვით“, ტიმოთეს-
უბანის აგურით ნაშენი ძეგლები, როგორც
ეს წმინდანთქვეშით დამტკიცდა, თორელის
მიერ არის აშენებული; როგორც ეტყობა,
კირანციც აგრეთვე სამეფისკარო წრეს უნ-
და ეკუთვნოდეს, ისეთ მხარეში, სადაც ძი-
რითადად არაქართველი მოსახლეობაა, ის
აშენებულია, როგორც ქართული კულტუ-
რის გამტარებელი, სწორედ ამ ხანებში და-
იბადა ტენდენცია ძველ არქიტექტურულ
სკოლაში, რომელიც ქვეით სარგებლობდა,

შეეტანათ ახალი სკოლის ელემენტები. და როგორც უტყობა, ჯერ კიდევ XII ს. დასასრულს და უთუოდ XIII ს. დასაწყისში საქართველოში ამ ორი არქიტექტორული სკოლის არსებობა და კონკურენცია წარმოადგენდა ისტორიული ამბებით მდიდარი ეპოქის ერთერთ მნიშვნელოვან მომენტს. იმ არქიტექტორული სკოლის ძარები, რომელნიც აგურით სარგებლობდა, ჩემის აზ-

რით წინამორბედ პერიოდში უნდა ვეძიოთ, თითქმის დავით აღმაშენებლის ეპოქამდე. ერთსადაიმევე დროს ხუცურის და მხედრულის, საეკლესიო აღმოსავლურ-ქრისტიანულის და საერო, ლიტერატურის არსებობას, რაც დაგვირგვინდა რუსთაველის გენიალური ქმნილებით, საქართველოს ისტორიის ამ მრავალფეროვან და ბრწყინვალე ეპოქაში თავისი პარალელი ჰქონდა არქიტექტურის დარგშიც.



ტიმოთაეს უბანი

ჩრდილოეთის ფასადი



აკაკი წერეთელი და ზოცლოკი

რუსი ხალხის დიდი კრიტიკოსი ბელინსკი წერდა: „სახალხო პოეტია ის, რომელსაც მთელი ხალხი იცნობს, როგორც, მაგალითად, საფრანგეთი იცნობს ბერანესს; ნაციონალური პოეტია ის, რომელსაც იცნობს ყველა რამდენიმე განათლებული კლასი, როგორც, მაგალითად, გერმანელები იცნობენ გოეთეს და შილერს“.

თუ ბელინსკის ამ განმარტებას გავყვებით, უნდა ვთქვათ, რომ რუსთველის შემდეგ ჩვენ გვყავდა ბევრი ნაციონალური მწერალი, მაგრამ სახალხო პოეტი მხოლოდ აკაკი. რუსთაველის შემდეგ ხალხამდე არცერთი ქართველი პოეტი არ დასულა ისე ღრმად, როგორც აკაკი.

ამის მიზეზი მისი პოეზიის იდეისა და ფორმის ხალხურობაში უნდა ვეძიოთ. აკაკის პოეზიის მთავარი საკითხი, ეროვნული თავისუფლების მოპოების იდეა, იგივე ხალხის იდეაა. აკაკის ლექსებში ისმის ხალხის სევდა, ხალხის ღიმილი და ხალხის მუსიკა. მისმა პოეზიამ („თავო ჩემო ბედი არ გიწერია“, „ციცინათელა“, „სულიკო“, „მუშურო“, „ჩონგური“, „სიმღერა მკის დროს“, „სალამური“ და სხვა), აამღერა საქართველოს მთა და ბარი. ამ მხრივ დიდი მისი დამსახურება არა მარტო ქართული პოეზიის, არამედ ქართული მუსიკის წინამეც. აკაკის პოეტიკის მისწრაფებათა გზებიც ხალხისკენ მიდის. პოეტი გამოდიოდა ჩერნიშევსკის ცნობილი ღებულებიდან, რომ „ხელოვნება არის ცხოვრების სახელმძღვანელო, იგი ხელს უნდა უწყობდეს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებას და განახლებას“; მან გამოაცხადა, რომ პოეზია „გარემოების საყვირია“, „ქუხილი“, პოეტი „ფუ-

ტკარი“, „მოდღარი“ და პროპაგანდისტიკა. აკაკის აზრით მწერალი, როგორც შემოქმედნი, ცხოვრების განვითარებას უნდა მისდევდეს, არასდროს არ უნდა დაცილდეს ხალხს. აკაკი წერდა: „და მე რათ მინდა, მაღლა-მაღლა არწივივით ვიფრინო იმ დროს, როცა დაბა სამწყმსო ჩემგან თანხლებას მოითხოვს? აი მე ამ აზრისა ვარ და ამიტომაც პირიქით ვურჩევ იმ ვენს ხანდისხან ლომარწივობას თავი დაანებოს და მეცხვარის ძაღლს მიჰბამოს“ (კრებ. „უბრალო საუბარი“, 1898 წ.).

პოეტის აზრით მწერალი არაა ის, რომელიც განყენებული იდეებით, მაღალფარდოვანი, უმინარსო ფრაზებით მაღლა დაფრინავს და ხალხის ინტერესებს უგულველყოფს. პოეტი, ისე როგორც „მეცხვარის ძაღლი“, მისდევს „თავის ფარას“; ასევე უნდა მისდევდეს ის ცხოვრებას და ხალხის ინტერესებს.

აქედანაც ნათლად ჩანს, რომ აკაკის პოეტიკა ისე იყო აწყობილი, რომ მისი პოეზია მდიდარ ქართულ, ხალხურ შემოქმედებაზე უფრო კარგ მეგობარს ვერ მოძებნიდა და მასთან ახლოს უნდა მისულიყო.

მრავალ დიდ მწერალს ბევრი რამ ჰქონდა საერთო ხალხურ პოეზიასთან. ჰომეროსი, დანტე, შექსპირი, გოეთე, რუსთაველი, საბა-სულხან ორბელიანი, ვაჟა-ფშაველა და მრავალი სხვა ამის საუკეთესო მაგალითია. რუსეთის დიდი ლირიკოსი პუშკინი, რომელიც ასევე დიდად იყო დავალებული ხალხური შემოქმედებისაგან, წერდა: „ხალხურობა მწერალში არის ღირსება, რომელიც მთელი თავისი მნიშვნელობით შეიძლება დაფასებულ იქნეს მხოლოდ თანამემამუ-



ლეთა მიერ“ („პუშკინი და გორკი ხალხური შემოქმედების შესახებ“, გვ. 3).

აკაკი ძალიან ახლოს იდგა ხალხთან და ყველაზე მეტად ის დავალებულია ხალხისაგან.

ეს ქართული სიბრძნის სიხარული და სევდა, სოფელ-სოფელ დადიოდა და მოსახლეობაში ეძებდა, კრეფდა ხალხური შემოქმედების თვალ-მარგალიტებს. აკაკი წერდა: „ამ ოცი—ოცდაათი წლის წინეთ მე თითონ დავდიოდი სოფელ-სოფლად და იმდენი რამ შესანიშნავი ვნახე და გავიგონე, რომ სწორედ გასაკვირველია.“

აკაკი აღფრთოვანებაში მოჰყავდა ქართული ხალხური პოეზიის სავანძურებს. ცნობილია, როგორ დიდად მოსწონდა მას ხალხური ლექსი „მუმლი მუხსა“, რომელიც ასე ამშვენებს მის პიესას „პატარა კახს“.

თავის „კრებულში“ პოეტი ფოლკლორის დიდ ენტუზიასტად გვევლინება და თითქმის ჟურნალის ფურცლების ნახევარზე მეტს ხალხურ შემოქმედებას უთმობს.

აკაკი, ისე როგორც პუშკინი, დიდად აფასებდა ხალხურობას ხელოვნებაში. ერთხელ მგოსანმა ასეთი საყვედურით მიმართა თავისი დროის ახალგაზრდა პოეტებს: „ჩვენი პოეტები არ იცნობენ ხალხურ შემოქმედებას და ამიტომ არის ხშირად ისე ღარიბი ფერადოვნებით სღვევანდელი ლექსები (1935 წ. „მნათობი“, № 2, ა. აბაშელი „აკაკის შერავანდელი“).

აკაკის პოეზიას ბევრი აქვს საერთო ხალხის გენიალურ ქმნილებებთან. ის უხვად იყენებს ხალხურ მასალას. ჭერ კიდევ ბავშვმა, მან ხალხური პოეზიის დიდი გავლენით დაიწყო წერა. ამას აშკარად მოწმობს მისი სიყრმის დროინდელი შაირები. აი, ერთი მათგანიც:

„ქრისტეფორე ბერიაო,
ცოდვებს გაუბერიაო,
წვორები ჩვენ ვაცს მიუგავს
განზე გაუშვებიაო“.

ამ კუპლეტის თემა, რიტმი და რითმაც ბუნლხურია.

პოეტი გრძნობს თავისი ხელოვნების ნათესაურ კავშირს ხალხურ პოეზიასთან, ხალ-

ხის მგოსნებს ერთგვარ წინამორბედებად თვლის. ლექსში „ირაკლის საფლავზე“ პოეტის დიდი თანაგრძნობით იხსენიებს ცნობილ მესტირეებს ბლიაძეს და ქებაძეს.

„სტივრის ქუდა მაჭეს ბლიაძის
ქამანჩა ქებაძისაო
დაბლა ქვეყნის ვარ მღერალი
შემამკობელი ცისაო“.

აკაკი არ ბაძავს ხალხურ ზეპირსიტყვაობას. მის პოეზიაში გრძნობთ ხალხური შემოქმედების სურნელებას, მაგრამ ყველაფერი ეს ისეა გადახარშული პოეტის გრძნობათა სამყაროში, ისეა ორგანულად შეზრდილი მის პოეზიასთან, რომ მგოსნის შემოქმედებაში ხალხურობა თავისებურ ახალ ეტაპზეა აყვანილი.

ამის საუკეთესო მაგალითია პოეტის საუკეთესო ლირიკული ლექსი „სულიკო“, რომელსაც ამჟამად მთელი საბჭოთა კავშირის მღერის. ხალხურ პოეზიაში არის თავისებური „სულიკო“.

„სულიკო, შენი ჭირიმე, გვედები მეცა,
რა შენ მოგშორდი, მას აქეთ სულისა

კებო მეცა,
ვეღარ ვინილე, საჩემოთ ჩემთვის დაბნულდა ზეცა,
ერთხელ გიპოვნე სიზმარში, ვთქვი „ღმერთი
გამომეცხადა“.

აკაკის „სულიკო“ შესაძლებელია თავისებური გამოძახილი იყოს ამ ხალხური „სულიკოსი“, მაგრამ პოეტის „სულიკო“ სულ სხვაგვარია, თავისებურია:

„საყვარლის საფლას ვეძებდი,
ვერ ვნახე... დაკარგულიყო!
გულამოსკვნინილი ვიოდი
„სადა ხარ, ჩემო სულიკო?!“

ვეალში ვარდი შევინიშნე,
ობლად რომ ამოსულიყო;
გულის ფანცქალით ვკითხავდი:
„შენ ხომ არა ხარ, სულიკო?!“

უღაოდ, აქ სულიკოს ძიება, რაც შეიძლება ზემო აღნიშნულ ხალხურ ლექსებიდან მოდიოდეს, მაღალ, მხატვრულ და იდეურ სამოსკლშია გახვეული ისე, რომ თითქმის აღარც ჰგავს ხალხურს.

ქართულ მწერლობაში არაა მეორე მწერალი, რომელსაც ნაწარმოებთა და უანართა

ისეთი სიუხვე ახასიათებდეს, როგორც აკაკის აკაკი წერდა ლექსებს, პოემებს, დრამებს, კომედიებს, მოთხრობებს, იგავ-არაკებს, ნაკვესებს და ზღაპრებს. ამ ნაწარმოებთა რიცხვი თითქმის 2000-მდე აღწევს. ნაწარმოებთა ამ ზღვაში აკაკის აქვს ისეთი ლექსები, სადაც ხალხურ პოეზიასთან განსაკუთრებით სიახლოვე საგრძობა ქართულ ფოლკლორში არის ასეთი კუბლეტი.

„მე ხომ გვედები, ეს არის ვთავედები ნელ-ნელა ყველა შენ გენაცვალოს ჩემო ციციანთელა.“

აკაკის „ციცინათელა“ ამ ხალხური „ციცინათელას“ ზეგავლენით უნდა იყოს შექმნილი.

საგრძობლად უახლოვდება ერთმანეთს ფოლკლორი და აკაკის ლირიკა შემდეგ ადგილებში:

ა კ ა კ ი :

1. „ის აღარა ვარ რაც ვიყავი
ძნელი ყოფილა ჭაღარა
ვეღარ გაჰკივის თამად
ჩემი დაფი და ნაღარა.“
(ლექსი „ჭაღარა“).

ფ ო ლ კ ლ ო რ ი :

დავებრდი დავუსუსურდი
წვერი შემექნა ჭაღარა
ვარ, ბატონს აღარ ვარგივარ
შინაც ვუნდივარ აღარა,
ისევ არა ვარ მოხუცი,
ვეღარ დაუქარ ნაღარა.“

2. ზოგს ის მოსწონს, ზოგს ეს მოსწონს
სულ სხვა და სხვა ბეგერი რამა
მე კი ყველას მირჩევნია
პაწაწინა პანორამა“
(ლექსი „პანორამა“).

2. „დედაც მიყვარს მამაც მიყვარს
ძმები ყველას მირჩევნია
ერთი ვინმე სხვისი შვილი
მთელ ქვეყანას მირჩევნია.“

3. პატარა ბიჭი ვიყავი,
პატარა ბიჭუკველო,
„დაჯიჩი დედას კარგი ხარ
შემომნატრდა ყველა“.
(ლექსი „პატარა ბიჭი ვიყავი“).

3. პატარა გოგი ვიყავი
პატარა თინიკველო
პატარა ბიჭი შევიერთე
პატარა კვირკველო.“

აკაკიმ ხალხური პოეზიის ზეგავლენით პირველად შემოიტანა ქართულ პოეზიაში შრომის რიტმი:

„ჰოოჰუნა! ავზე! ავზე!
ბიჭო ჩემი მკაცა ნახე
და, თუ შენ მკაში ჩამოგრიე
ქალაქუნა დამიძახე!

ჰოა! ჰოა! ჰერი! ჰერი!
ჩუ, გამობტა აგერ მწყერი
ნამგლებით გარს შემოვერტყათ,
დავიჭიროთ პურის მტერი“.

ეს ლექსი ქართულ ფოლკლორის ზეგავლენით არის შექმნილი. შრომის ასეთ ამღერებას „ჰოპუნას“ სახით იცნობს ქართული ფოლკლორიც.

ხალხური ლექსის კონსტრუქციაზეა აგებული აკაკის ლექსები „ჰეო-მეო“, „იავნანა“, „იმერული ნანინა“, „მესტიერე რას ამბობს“ და სხვა. ამ ლექსში გამოყენებულია ხალხური პოეზიის ხერხები.

„ჰეო, მეო! კაცო სამიწვეო
შენ თუ შენი დედა გიყვარს
რად მიძღუებ მეო:
ვინც მე მშობა და გამხარდა
რისთვის დამიმეო?“

აკაკის ეს ლექსი ხალხური ლექსის „ჰეო მეო, ბიჭო დიმიტროს“ კონსტრუქციაზეა აგებული.

„იავნანას“ კონსტრუქცია, რომელსაც პოეტი, თემის გასაშლელად, ასე ოსტატურად იყენებს, ცნობილია აკაკიმდე როგორც ზემბრისტიკვაობაში, ისე მწერლობაში. ამ უკანასკნელში ის ხალხური შემოქმედებოდან უნდა იყოს შესული. „იავნანას“ კონსტრუქციას ხმარობდა XVIII საუკუნეში მზეკაბუკ ორბელიანი, ეურნალ „ცისკარში“ (1853 წ.) დიმიტრი ბაგრატიონი. აკაკიმ „იავნანა“ აიყვანა მაღალ მხატვრულ საფეხურზე და მისცა მას თავისებური იდეური სიღრმე, რასაც ის მანამდე მოკლებული იყო.

აკაკი ზოგიერთი თავისი ლექსის თემა-

ტიკის გასაშლელად ხალხურ მასალას იყენებს. ასეთია აკაკის ლექსები „ნატკრის თვლი“, „ჩემს მეგობარს“, „ობოლი“, „ჭურჩი“, „ამირანი“, „ყეენობა“, „ელია და წმ. გიორგი“, „მემკვლე“ და სხვა.

არსებობს ხალხური ანდაზა „ქარის შემოტანილს ისევე ქარი წაიღებსო“. ამ ანდაზას აკაკი ლექსში „ჩემს მეგობარს“ ქარაოცი ადამიანის დახასიათებისათვის ასე ოსტატურად იყენებს.

„შორიდგან ამონაბერი
საბძელს მოადგა კარიო
შეგუზუნებდა მოყვრულათ
ჩქარა გამიღე კარიო.

„სხვაგან და სხვაგან ნახვეტი,
ბზე მინდა შემოვყაროვო,
რომ მეგობრული კავშირი
ჩვენ შორის დავამყაროვო!“

საბზელმა უთხრა „მომშორდი
არა მინდა რა შენით!
ვიცი რაც შეილა ბრძანდები
და ან რათ მოგაქვს ძღვენიო

სხვა გზა არა გაქვს მოხვიდე
და დამიბერო სხვა გზითო
მუბა ბზეს მითომ შემოაჭერი
რომ გაიტანო გოდრითო“.

ასევე ლექსი „ჭური“ აგებულია ხალხურ ანდაზაზე „ჭურის რასაც ჩასძახებ იმას ამოგძახებსო“. აკაკის ბევრი აქვს აგრეთვე ლექსები სათაურით „ხალხური“, რომელთა მასალა უშუალოდ ხალხური ზეპირსიტყვაობის წიაღიდანაა გამოსული.

მგოსანი ხშირად თავის პოეზიაში ურთავს ანდაზებს და გამოაცანებს. ამისი მაგალითები ბევრია. ავიღოთ ლექსი „რჩევა“. ამ ლექსს პოეტი ასე ათავებს:

„ჯერ არ იციან, არც ერთმა
„თუ რა ხილა ხურმაო?“
„ჩემზე მეტს რომ იჭველიდეს
„დამწიხლოს მე იმ უფრმაო!“

ეს მთლიანად ხალხურია. ისე როგორც სხვა ლექსებში, აქაც ხალხური ანდაზა ამშვენებს, სიღრმეს მატებს აკაკის ლექსს.

ჭოტი ხალხურ შემოქმედებას იყენებს არა მარტო ლექსებში, არამედ დრამატიულ ნაწარმოებებში, პოემებში, პრო-

ზაში და იგავ - არაკებში. „პატარა კახში“, „მუმილი მუხას“, „თამარ ტბი-ერიში“—ცირას „ნანა“, „ნათელა“
თავის დასაწყისი, „თორნივე ერისთავში“, ამირანი, „ზაში-აჩუკი“ სიზმარი და მისი ახსნა, აბდულ შაპილის შეხვედრის ეპიზოდები მელანოსთან და სატრფოსთან, „ნაცარქექია“ და სხვ. ხალხურია.

თუ როგორი დიდი ავტორიტეტი იყო აკაკისათვის, ხალხის მიერ საუკუნეების მანძილზე შექმნილი სიბრძნე, ეს კიდევ უფრო მეტი სიცხადით ჩანს მის პუბლიცისტურ წერილებში. მგოსანი აქ თავისი აზრის დასტურისათვის უხვად იყენებს ანდაზებს, თქმულებებს და არაკებს. იშვიათად ნახავთ აკაკის პუბლიცისტურ წერილს, რომ შიგ გამოყენებული არ იყოს ხალხური შემოქმედების სიბრძნე. ერთ წერილში „უბრალო საუბარი“, რომელიც 4 პატარა ფურცელს შეიცავს, პოეტი იყენებს ანდაზებს: „ავია თუ კარგიაო, მინც შენი ქმარიაო“; „მოქნეული და მოზომილი არა გავონილაო“; „წყალი თუ სათავეში აიძვრა, ბოლოში მისი გაწმენდა მოუხერხებელიაო“, „აჩქარებითა სოფელი არავის მოუქამიაო“, „ზოგჯერ თქმა სჯობს არა თქმასა ზოგჯერ თქმითაც დამავდებისაო“. ამავე წერილში აკაკი ხმარობს ხალხურ გამოთქმას—ნაცარქექიად ვართ გადაქცეულიო და სხვა.

ასეთი მაგალითები აკაკის სხვა პუბლიცისტურ წერილებშიაც ბევრია.

თეალსაჩიონა ფოლკლორის გავლენა აკაკის ენაზე და ლექს-წყობაზე. მისი ენა დაწმენდილი ხალხური ენაა, აქ ის, ისე როგორც ილია, დიდი რეფორმატორია ქართული ენისა.

მისი ლექსის რიტმი, მეტრი, სტილი, ლექსიკა ნათესაურ კავშირშია ხალხურ შემოქმედებასთან. აკაკის ლექსის დამახასიათებელი მეტრი „მესტერიული“, შიირი თავის წარმოშობით ხალხურია. ისე როგორც ხალხური შარი, აკაკის შიირიც სადაა, მოციმციმეა და მსუბუქი.

აკაკის პოეზიის ზოგიერთი პარალელიზმის, შედარებების, ეპიტეტების სიხალავე

ხალხურ პოეზიასთან ცნობილია და ჩვენ აქ მას აღარ შევეხებით. აღნიშნავთ ერთს; არის შემთხვევა, როდესაც პოეტი დრამატიულ ნაწარმოებში პირდაპირ იყენებს ხალხურ პარალელიზმს. ხალხურ პოეზიაში არის ასეთი პარალელიზმი.

„მიმინოსა მწყერი უყვარს
შეგარდენსა ნადირობა
შენც თუ ჩემი თავი გიყვარს
არ გამიტუხო პირობა“

აკაკი ამას ასე იყენებს.

„მიმინოსა მწყერი უყვარს,
შეგარდენსა ნადირობა,
ბურთაობა დედოფალსა
და მეფეს კი სხვა გმირობა“.

(„თამარ ცბიერი“).

როგორც აღვნიშნეთ, აკაკის ლექსები დიდი პოპულარობით სარგებლობენ ხალხში. მისი საუკეთესო ლექსები ზეპირად იცის ფართო მასამ. სოფელი და ქალაქი მღერის მის ლექსებს. აქ ასეთი კითხვა უნდა დავსვათ: პირუკუ, აკაკის პოეზია მოახდენდა თუ არა გავლენას ფოლკლორზე? ამ კითხვაზე დადებითად უნდა ვუპასუხოთ. თანამედროვე ფოლკლორზე მისი გავლენა უდაოა. აკაკის

პოეზიის ხალხურობა ამის თქმის საფუძველზე გვაძლევს. ჩვენი საკუთარი დაკვირვებები გვიჩვენებს, რომ მთელი საქართველო მღერის ჩვენ ვფიქრობთ, აკაკის ამ ლექსის გავლენით წარმოშობილია ქუჩური სიმღერა.

„მრავალ-ყამიერს ვეძებდი,
ვერ ვნახე დაკარგულიყო,
სამიკიტნოში ჩავედი—
ბოთლებში ჩამალულიყო.“

ასევე შეიძლება, აკაკის ზემო აღნიშნულ ლექსის „პანორამას“ ზეგავლენით იყოს შექმნილი მეორე ქუჩური ლექსი:

„აგერ მოდის ფატიონი,
უკან მოდევს კარეტაო,
ყველა ქალებს მიჩვენია
იურკვეჩის ანეტაო.“

ანეტა იურკვეჩი იყო აკაკის მეგობარი ქალი. ამ ლექსს დ. საჩხერეში, (საიდანაც აკაკი იყო) ახლო წარსულში მღეროდნენ, ქუჩაში.

ეს საკითხები მეტად საინტერესოა და სპეციალისტების მიერ კვლევას მოითხოვს. ჩვენ ვფიქრობთ თანამედროვე ფოლკლორზე აკაკის გავლენა უდაოდ საგრძნობი იქნება.





დ. კ.

„კომბლე“ მოზარე მაყუჩაბაძეთა თეატრი

ქართული ფოლკლორის გამომზეურებას ქართულ სცენაზე და საზოგადოდ სიტყვა-კაზმულ მწერლობაში არც ისეთი ფართო ვაზა ჰქონია, მაშინ როდესაც ჩვენი ზღაპრები და ლეგენდები თავისი ბრძნული შინაარსით მდიდარსა და ამოუწურავ შთაგონების წყაროს წარმოადგენენ შემოქმედისათვის. გ. ნახუცრიშვილმა პირველ მარგალიტს „ნაცარქექიას“ მოუმატა „კომბლე“.

„კომბლე“ ჩვენი ფოლკლორის უსაყვარლესი გმირია. ეს არის, მართლაც, ზღაპრულ მეამიტობამდის ჩამოსული ქართული გლეხი, გულუბრყვილო, უსაზღვროდ კეთილი, რომელსაც მოჯამაგირეობაში გაუტარებია თავისი დღეები და შინ ბრუნდება ერთი ძროხით. ეს ძროხა მისი ოფლითაა შეძენილი. მოდის კომბლე და მოუხარია, რომ მარინეს თავის დანიშნულს—ახლა შეირთავს და გაბედნიერდება. მაგრამ მისი წამოსვლა მოჯამაგირეობიდან აფორიაქებს მის ძმას ფიცილას და მის ოჯახობას. ისინი გადასწყვეტენ გაყრას, მაგრამ ისე, რომ კომბლეს არაფერი დაუტოვონ. ჩადდება ჩამჭურჭლისა და ავეჯულობის გადამალვა მეზობლებში, შინ კიდევ მამასახლისისა და მდიდარი ვაჭრის ბეგლარ ადას მოსყიდვა, რომ მათ ტყუილად უმოწმონ მას ძმასთან გაყრის დროს. კომბლეც მოვიდა და ძმურ წინადადებას იძლევა გაყრისას. ფიცილა და მისი ცრუმოწმენი დააჩერებენ კომბლეს, რომ მამამ სიკვდილის წინ მთელი სახლკარი სულ ფიცილას უანდერძა, როგორც დაკოლმეილებულს,—კომბლე კენტი კაცია და ცხოვრებაში იოლად ვაიტანსო თავს. გულკეთილი კომბლე ნებას ჰყვება. მაგრამ ფიცილას მეუღლის კაწას სიხარბე უსაზღვროა, ის თვალს დაადგამს

კომბლეს ძროხას, შარს მოსდევს კომბლეს და ათ კვერცხში ხუთ თუმან ვალს წამოკიდებს. ძროხის მუშტარიც გამოჩნდება,—იგივე ბეგლარ ადა, რომელიც ას მანეთს დაჰპირდება, ოღონდ ეს ძროხა ქალაქში ჩამომიყვანეო.

ქალაქში ბეგლარ ადა გაანდობს მეზობელ ყაბებს და კომბლეს დააჩერებენ, ვითომც მისი ძროხა თხაა და არა ძროხა. ამასვე ამტიციებს შემთხვევით ბაზარზე გამოვლილი მეფე ბარბატ მეასე, ისიც დაცინვით დაადისტურებს, რომ ძროხა თხაა... თხის ფასში იყიდება ძროხა და კომბლეს ხელში რჩება სამი მანეთი, ბოლოს ამ გროშებით ის ყიდულობს „თხის“ კუდს. ამით შეიარაღებული კომბლე თვითონვე ამყარებს სსმარ-



გ. აბაშიძე

კომბლე



მ. ერგნელი

კაწაწა



ა. კაკაბიშვილი

ფიციალა

თალს: უმოწყალოდ ტყიბავს ბეგლარ ^{აღაი}
 თვითონ მეფეს, ფიცალს, კაწაწას ^{და}
 ლებს, რომ ძროხის ფასიც გაუნადღონ და
 სახლკარიც წილად არგონ.

დამდგმელმა ი. შავიშვილმა და ორდენო-
 სანმა მხატვარმა ე. ახვლედიანმა მშვენიერ
 ზღაპარს არანაკლებ მშვენიერი ფონი მოუ-
 ნახეს. აქ საინტერესო ისაა, რომ ზოგჯერ ჩვენი
 დიდი თეატრის რეჟისორებიც კი სრულიად
 რეალურ პიესებს აზღაპრებენ ხოლმე, აქ კი
 ის ტენდენცია იყო, რომ ზღაპარი რეალურ
 და დამაჯერებელ ჩარჩოში ჩავსვათ. თუ არა
 ინდოეთის მეფის ძის ზღაპრული წვერი და
 მისი უჩვეულო სიმახინჯე მთელი პიესა ჯან-
 სალი რეალიზმის სუნთქვა იქნებოდა. ამწვა-
 ნებული მთები თავისი საძოვრებით, კოპწი-
 ად შეფენილი სოფლები, წინა პლანზე კი-
 დევ ოდა, გომური, შემდეგ თვითონ პერსო-
 ნაჟები—ყველა ახლობელია, ასე გგონიათ,
 ამ კუთხეში ყოფილხართ, ეს ხალხი გინა-
 ხავთ, მათთან გაცნობილი ხართ. ახლა მსა-
 ხიობთა თამაში? ახლა ვ. შავერზაშვილის
 მუსიკა? ყველა ნაცნობია, რეალური და არა
 ზღაპრული, ფეერიული. აი ამ ჯანსალი ტენ-
 დენციამ ეს სპექტაკლი მხატვრული ღირე-
 ბულების მხრივ მთლიანად შენასკვა და ამი-
 ტომაც ასე სახარბილო გახდა ჩვენი მოზა-
 რდი თეატრალებისათვის...

მეტად საყვარელი „კომბლე“ მოხაზა მსა-
 ხიობმა გ. აბაშიძემ. მაყურებლებმა უმაღვე
 აღტაცებით ყურები სცქვიტეს, როდესაც მის
 სალამურს მოჰკრეს ყური შინ დაბრუნები-
 სს. და ეს აღტაცება არც ერთი წუთით არ
 შენელებულა. როგორ თავდაპირილად იქცე-
 ვა მისი კომბლე. გულუბყვრილობა და უკი-
 დურესი პატოსნება აბაშიძემ სწორად გად-
 მოსცა, დამაჯერებლად, გადაუჭარბებლად,
 შემდეგში, როცა „ცხვარი გაცხარდა“ და
 „თხის კუდი“ შეიარაღებული კომბლე შე-
 რისძიებაზე გადავიდა, მეტად სახიფათო
 მომენტები შეიქნა, რომ „კომბლე“ არ გადა-
 ჰყოლოდა საზოგადოებრივ განწყობილებას
 და არ გაეშარებინა თამაში. მაგრამ აბაში-
 ძემ სძლია ამ მაცდურობას და სტოიკური

სიღინჯით გაჰყვა აღებულ ტონს,—აქაც ზომიერებას არ არღვევს, როგორც მაშინ, როდესაც გაიმარჯვებს, ცემა-ტყეობით გარეკავს ძმასა და ჩძალს, ხოლო მათ შვილებს საკუთარი შვილივით ჩაიკრავს გულში.

მეტად ცუგრუმელა როლები აქვთ კოწო (თ. თვალაშვილს) და კუწოს (ა. ტუსი-შვილს). კოწო და კუწო ფიცალას შვილები არიან, მაგრამ მეტად გულმართლები. ძია კომბლეს მოსიყვარულენი. არა სჭრის მშობლების მუქარა, მთელი მათი სიმპატია ისევ კომბლესაკენაა. განსაკუთრებით თ. თვალაშვილი პირდაპირ ფენომენია ამ სცენისათვის. ის მუდამ თამაშობს, თამაშობს მაშინაც, როცა უსიტყვოდაა, ის ცხოვრობს და აცოცხლებს მუნჯ სცენებს, ის სინხარულია, ის ნამდვილი უეშმაკო და გაუჩვენელი ბავშვია, ამიტომ იყო, რომ ხშირად ღიღღ პერსონაჟთა თამაშს ის მუნჯის მომენტებში თავისი გიჟმაეობით და სიკეკლუციტით ჩრდილადა, თავისკენ ჰხრიდა მაცურებელთა ყურადღებას. აივნის ქვეშ შეძრომ-გამოძრომა, შურდულების კეთება, რობზე გადახტომ-გადმოხტომა, მშობლე-

ბის მუქარის დროს მისი სახის შეცვლა და ისევ თავის ბუნებასთან დაბრუნებასთან სანით გვაძლევს მსახიობს, დიდი და ცვალებადი გრძნობების შემცნობს, ოსტატს, დიდ ფსიქოლოგს, ბავშვების გულის მესაიდუმლეს...

ფიცილას მშვენიერი პროფილი ამოკვეთა ა. კაჭკაჭიშვილმა. მისი ფიცილა ნამდვილი გაქსუებული ვირეშმაკაა. ხარბი და გაუშმაძარი. მას არ ჩამორჩება მისი მეუღლე კაწაწა—მ. ენგნელი. რომ იტყვიან—ფერი ფერსაო, სწორედ ისე მოხდა. მ. ერგნელი განსაკუთრებით ქოგვეწონა პირველი მოქმედების დასასრულს, როცა ღონიჯს შემოიყრის. ამ მომენტში მის სახეზე აღბეჭდილი იყო სიკაპასეც, გაიძვერობაც და მედიდურობაც, რომელიც თან ახლდა ხოლომე კულაკობის გზაზე შემდგარი გლეხის ცოლს, მდიდრობის მანიით რომაა დაბრმავებული და კაპასი ქორივით არც შინაურს ინდობს და არც გარეულს.

გ. არეშიძემ ადაღინა ძველი ქალაქური სოვდაგრის სახე. მისი ბეგლარ ალა უკვე ნაცნობი ორეულია გ. ერისთავისა და ა.

მოხ. მაყ. თეატრი
„კომბლე“



კუწო—ე. ურუშაძე
კომბლე—გ. აბაშიძე
კოწო—ა. ტუსი-შვილი



კუპრაშვილი

წუნია

ცაგარელის გმირებისა, რომლებიც ჩაპბარდნენ ისტორიას. გ. არეშიძე თამაშობს დაკვირვებით, ზომიერად. განსაკუთრებით მესამე მოქმედებაში შექმნა მან მთელი რიგი დაუეწყარი წუთები, რომელთა გახსენება მუდამ პირზე ღიმილს მოგვკრით, დაღონებულიც რომ იყოთ.

მისი მეუღლე ფეფე—მ. მესხიშვილი — ნამდვილი მოძრავი დეკორიუმი იყო,—დახატული მშვენივრად, მოთამაშე მშვენივრად, მისი სიმსუქნე, სილაყდაე, ფარფაში, ჩაცმულობა—ერთიმეორის დამატება იყო, ერთიმეორის ვაგრძელება, მარილიანი ჰუმორის საგრძნობლად ამოკრეფილი და გამომზეურებული ჩვენს სცენაზე.

სამახსოვრო მეფე ბაგრატ მეასე დაკვიხატა ა. ყიასაშვილმა.

ბევრი გვაცინა ნ. კუპრაშვილმა გადაბერებულ ქალწულ წუნიას როლში. კუპრაშვილმა გვიჩვენა, რომ მალალი ნიჭისათვის არ არსებობს დიდი და პატარა როლი. ამ შემთხვევაში მისი წუნია გაცილებით მეტი, იყო, ვიდრე მშვენიერი! თუ ჩვენი ბავშვები კუპრაშვილში მუდამ სიქრიალეს ხედავენ,

ისკისა ბიჭუნებს, ახლა მათ წუნიაშვილს სულელურად თვალბმით მარტლაც და გადაბერებული ქალწული, სქელკანა, ბოროტი, საზიზღარი. ყველა ამ გარეგნულ მანკიერებას კუპრაშვილმა მოუნახა სათანადო ხმა, ყესტა, გრიმასები. თუმცა პიესაში კუპრაშვილისათვის იყო სხვა ბევრად უფრო სახარბილო როლი, მაგრამ წუნიას განსახიერებით მან გვიჩვენა, რომ ის ყველგან მალაღნიჭიერი მსახიობია და უმნიშვნელო როლებითაც ხელს უწყობს არა პირად გამოჩენას, არამედ სპექტაკლის მთლიანობას, მის სრულყოფასა და გამარჯვებას.

ერთი, ვისზედაც კმაყოფილებით ვერ შევიჩრდებთ, ეს იყო მეფის მასხარა—ე. ნინუა. მეფის პირიდან რომ არ გაგვეგონა რომ ის მასხარა იყო, ვერ მიხვდებოდით: ის ჩვეულებრივ მსახურად მოეჩვენებოდა მაყურებელს. რა თქმა უნდა, მასხარასაგან სცენაზე ჩვენ არ მოვითხოვთ ბუფონადას, მაგრამ მასხარა მაინც მასხარა უნდა იყოს და არ გვჭირდებოდეს მითითება, რომ ის მასხარაა.

საერთოდ პიესამ ჩინებულად ჩაიარა. ეტყობა, რომ მსახიობთ, რეჟისორსა და მუსიკოსს, საერთოდ მთელს კოლექტივს, დიდი და მუყაითი მუშაობა ჩაუტარებიათ, რომ სპექტაკლი მოზარდ მაყურებლებამდის მიეტანათ ბრწყინვალე სახით, და, მართლაც, არა მგონია მაყურებელთა შორის ყოფილიყო ისეთი, ვისთვისაც ცხადი არ ყოფილიყო, თუ ვინაა ამ ზღაპრის მთავარი გმირი, ვინ იბრძვის სიმართლისათვის, ვის იბრძივებდნენ, ვინ იბრძივებდნენ, რად იბრძივებდნენ, ვინ უნდა შევიყვაროთ, ვინ გვაძლევს მისაბაძ მაგალითს, ვის უნდა ვებრძოლოთ, დავგმოთ. პიესის დედაზრის მხატვრულმა და შეგნებულმა გაფორმებამ კარგი სპექტაკლი აჩუქა ჩვენს მოზარდ მაყურებლებს. გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“ თეატრის აქტივში შევა, როგორც მთელი კოლექტივის თავდადებული მუშაობის საუცხოო ნიმუში.





შალვა ბუაჩიძე

აფხაზეთის სახელმწიფო თეატრის სახელმწიფო თეატრი

აფხაზეთის სახელმწიფო თეატრმა უკანასკნელ წლებში თვალსაჩინო წარმატებები მოიპოვა. პარტიული და საბჭოთა ორგანიზაციების ყურადღებისა და დახმარების შედეგად თეატრი განმტკიცდა, გაიზარდა იდეურად და მხატვრულად, რამაც საშუალება მისცა მას ხელი მოეციდა ისეთი რთული პიესებისათვის, როგორც არის „ურთიელ აკოსტა“, გარსია ლორკას „სისხლიანი კორწილი“, „ოტელო“ „ნაპერწკლიდან“—ქართულ დრამაში, „რევიზორი“, „უთრუ დანდენი“, ნ. მიქეას და გ. აბაშიძის „ცხოვრების ფერადები“—აფხაზურ დრამაში და „პავლე გრეკოვი“, მ. ლერმონტოვის „მასკარადი“, მ. კოზაკოვის „ჩეკისტები“—რუსულ დრამაში.

ამ წერილში ჩვენ გვინდა შევიჩრდეთ თეატრის ორ უკანასკნელ დადგმაზე, რომელთაც, ჩვენის აზრით, პრინციპული მნიშვნელობა აქვთ. ესენია შალვა დადიანის „ნაპერწკლიდან“ ქართულ დრამაში და მ. კოზაკოვის „ჩეკისტები“—რუსულში.

„ნაპერწკლიდან“ თეატრმა ხალხთა დიდი ბელადის ამხანაგ სტალინის 60 წლისთავს მიუძღვნა. სოხუმის თეატრი მეშვიდე თეატრია საქართველოში, რომელმაც ამ რთული პიესის დადგმა განახორციელა. ეს სირთულე წარმოსდგება უპირველეს ყოვლისა იქიდან, რომ პიესაში მოცემულია სოციალისტური რევოლუციის უდიდესი ბელადების—ვ. ი. ლენინისა და ი. ბ. სტალინის სახეები. ამ სახეების სწორად განსახიერება დიდ სიზუსტეს, ტაქტს, პასუხისმგებლობასა და ოსტატობას მოითხოვს შემსრულებლებისაგან.

ყველაფერი ეს საკმაოდ აღმოაჩნდათ მსახიობებს ს. ჰელიძესა და გ. გაბუნიას

რომლებიც სპექტაკლში ი. ბ. სტალინისა და ვ. ი. ლენინის როლებს ასრულებენ. მათ შესძლეს პროფეტარული რევოლუციის ბელადების პორტრეტული მსგავსებას მოცემა და ბევრი სიტბო, გულწრფელობა და სიყვარული ჩააქსოვეს თავიანთ როლებში.

სპექტაკლი ბელადისადმი უსაზღვრო სიყვარულის, ერთგულებისა და თავდადების გრძნობით არის გამსჭვალული. ეს საყვარული გამოსწვევის ყველაფერში—რეჟისორის მუშაობაშიც, როლების განსახიერებაშიც, საქმისადმი დამოკიდებულებაშიც, სპექტაკლი, რომელაც ხალხთა ძმობასა და



აფხაზეთის რუსული თეატრი—„ჩეკისტები“
ა. ნირვანოვი—სტალინის როლში



აფხაზეთის თეატრი
ლ. ჭელიძე — ოტელი

მეგობრობას უმღერის, თავისი შინაგანი აღ-
ნაგობითაც ამ მეგობრობის დემონსტრაციად
ვადაქტა: სპექტაკლში მონაწილეობს ოთ-
ხი აფხაზი მსახიობი, რომელთაც სპეცია-
ლურად ამ წარმოდგენისათვის შეისწავლეს
ქართული ენა და კარგადაც განასახიერეს
დაკისრებული როლები. ესენია აზიზ აგრაბა
(დათიელა), ლ. კასლანძია (გიორგი), ი. ჩო-
ჩუა (ალექსანდერი) და მ. ზუზუა (ალათი).
მათ გადაწყვეტილი აქვთ მომავალშიაც არ
გასწყვიტონ კავშირი ქართულ თეატრთან
და აქტიური მონაწილეობა მიიღონ მის მუ-
შაობაში.

სოხუმის ქართული თეატრის სპექტაკლი
„ნაპერწყლიდან“ საინტერესოა იმით, რომ
იგი არ წარმოადგენს არცერთი თეატრის
ნამუშევარის განმეორებას (რეჟისორი —
დამდგმელი ს. ჭელიძე). ბათუმის მუშების
დემონსტრაციის სცენა რეჟისორულად გა-
დაწყვეტილია ისე ორიგინალურად და ძლი-
ერად, რომ წარუშლელ შთაბეჭდილებას
სტოვებს მაყურებელზე. დემონსტრანტები
ლობის გადაღმა მიდიან. მაყურებელი მხო-
ლოდ მათ აშვერილ ხელებსა და სისხლის-
ფრად მოელვარე დროშას ხედავს, რომელ-
საც აქვთ იქედან უნდადრამები ეპოტინებიანი.
დემონსტრანტები არ უშინდებიან ამოწე-

დილ იარაღს, ვაბედულად მიდიან, ხალხი
დროშა ხელიდან ხელში გადადის და ბრძო-
ლის სიმღერითა და ყვირით. საღვაც შორს
ტყვიამფრქვევი კაკანებს... რამდენიმე წუ-
თის შემდეგ ამავე ადგილას ახალგაზრდა
სტალინი შემოიყვანს სასიკვდილოდ დაჭ-
რილ ელიშუქს.

მთელი ეს სცენა დემონსტრაციისა, შემ-
დეგ ელიშუქის სიკვდილისა და მის ცხე-
დარზე სტალინის ფიცისა, ემოციურად ყვე-
ლაზე ძლიერია სპექტაკლში და დამდგმე-
ლის ნიჭს, გემოვნებასა და მხატვრულ აღ-
ღოს ამყვანებს.

აქტიორულად „ნაპერწყლიდან“, ქმნირე
გამონაკლისის გარდა, კარგად არის ვათამა-
შებული. მთელი რიგი მსახიობები ნამდვი-
ლი მხატვრული შესრულების დონემდე აღ-
წევენ. გამართულად მიჰყავს ცაბუს დრამა-
ტიული როლი ირ. დონაურს. განსაკუთრე-
ბით ძლიერია იგი ზიკოვთა ოჯახიდან გაქ-
ცივის სცენაში, სადაც მსახიობის ტრაგი-
კული პათოსი იპყრობს აუდიტორიას.

რევოლუციონერ მუშათა დასამახსოვრე-
ბელი სახეები შექმნეს ლ. ჭელიძემ (ელი-
შუქი), აბ. ბოკუჩავამ (დომენტი), ლ. ფოჩ-
ხუამ (ლილოსი), თ. ოქრობირიძემ (დესპი-
ნე), ი. წერეთელმა (გერვასი), ვ. ჩიტო-
შვილმა (ვარდენი).

მშენიერი გურული დედის-მაგდანას
როლში თ. კანდელაკი.

უარყოფითი ტიპების ვალერიიდან ისტო-
რიულად სწორი და მხატვრულად დამაჯე-
რებელი სახეები გამოჰკვეთეს თ. მაკარა-
შვილმა (ფატი), თ. მელაქემ (პარასკევა),
მ. ვაგნიძემ (ზიკოვი), ტ. ხორავემ (მეტიე-
ლა), ბ. სვანამ (პოლიცემისტერა).

მკრთალი არაა პ. თურქია (ნესტორი),
ბ. ქუთათელაძე (თავდი დათა), გ. არუთი-
ნოვი (სეროჟა). ამ უკანასკნელმა ყურად-
ღება უნდა მიაქციოს დიქციას.

„ნაპერწყლიდან“ არ არის უნაკლო სპექ-
ტაკლი. ტექნიკურ ნაწილში არაა მიღწეუ-
ლი საჭირო სიზუსტე. დეკორაციები უფრო
ფაქიზად უნდა იყოს შესრულებული. პირ-
ველი სურათი—ქარხნის საღურჯლო საამ-

ქრო—ეზოშია გამოტანილი; საამქრო გადა-
უხურავია. ასეთ საამქროებს ცის ქვეშ არ
სტოვებდნენ. უფრო მართებული იქნებო-
და მისი ფარდულის ქვეშ მოთავსება.

არის სხვა ნაკლიც, მაგრამ ყველაფერი
ეს წერილმანია იმ საერთო დადებით შთა-
ბეჭდილებასთან შედარებით, რასაც მთლი-
ანად სპექტაკლი სტოვებს. „ნაპერწყლი-
დან“ სოხუმის ქართული თეატრის მთელი
კოლექტივის მნიშვნელოვანი გამარჯვებაა.

რუსულმა დრამამ, როგორც აღენაშნეთ,
მაცურებელს უჩვენა მ. კოზაკოვის პიესა
„ჩეკისტები“. ეს ნაწარმოები, რასაკვირვე-
ლია, უნაკლო არ არის, მაგრამ მაინც
თვალსაზირო მოვლენას წარმოადგენს საბ-
ჭოთა დრამატურგიაში უპირველეს ყოვლი-
სა იმით, რომ პირველად გვიჩვენებს მგზ-
ნებარე ბოლშევიკის, სახელოვანი ჩეკისტის
ფელიქს. ძერჟინსკის სახეს.

საბჭოთა დრამატურგებმა უკანასკნელ
წლებში რამდენიმე ღირსშესანიშნავი პიესა
შექმნეს, რომლებშიც მოცემულია ვ. ი.
ლენინისა და ი. ბ. სტალინის სახეები, მაგ-
რამ ჩვენ დღემდე არა გვაქვს ისეთი დრა-
მატურგიული ნაწარმოებები, რომლებიც
ლენინისა და სტალინის თანამებრძოლთა
ცხოვრებასა და მოღვაწეობას ასახავენ.

მ. კოზაკოვის პიესა ნაწილობრივ ავსებს
ხარვეზს, და ეს მცირე დამსახურება რთოდ

„ჩეკისტები“ საბჭოთა ხელისუფლების
პირველ დღეებს აგვიწერს. ამ დღეების შე-
სახებ ფელიქს ძერჟინსკი სწერდა: „მე
ბრძოლის შუაცეცხლში ვიმყოფები. ეცხო-
ვრობ ჯარისკაცის ცხოვრებით, რომელსაც
მოსვენება არა აქვს, რადგან საჭიროა ალ-
მოდებული სახელის გადარჩენა. მთელი ჩე-
მი დრო—განუწყვეტელი მოქმედებაა, რომ
ბოლომდე შევრჩე საფუშაგოზე. ჩემი აზრი
მაიძლეებს დაუზოგავი ვიყო, და მე მტკი-
ცელ მაქვს გადაწყვეტილი ბოლომდის მიე-
ყუე ამ აზრს“.

ეს სიტყვები დამახასიათებელია იმისათ-
ვის, ვინც საკუთარი სიცოცხლით იცავდა
რევოლუციას, და დაიცვა იგი სიმშობისა,
სიცივისა და საბოტაჟისაგან. სწორედ ამ
ადამიანების ცხოვრებასა და ბრძოლაზე
მოგვითხრობს მ. კოზაკოვის პიესა.

უნდა ითქვას, რომ აფხაზეთის სახელ-
მწიფო თეატრის რუსული დრამა ერთობ
რთული და პასუხსაგები ამოცანის წინაშე
იდგა. თეატრის სასახელოდ უნდა ითქვას,
რომ მან წარმატებით გადასჭრა ეს ამოცანა.
თეატრი სიყვარულით მიუღდა დრამატურ-
გიულ მასალას, შეეცადა თავისი გამოცდი-
ლებით დახმარებოდა დრამატურგს, ბევრი

აფხაზეთის რუსული
თეატრი



„ჩეკისტები“

- ა. ნირვანოვი—სტალინის
როლში
ვ. შმელიოვი—ძერჟინსკის
როლში



აფხაზეთის თეატრი „ოტელო“
ი. დონაური—დუხდემონა
ლ. ქედია—ოტელო

ნამდვილი შემოქმედებითი მღელვარება ჩა-
აქსოვა სახეების გაგებაში და შედეგით
თვალსაჩინო გამოვიდა. სპექტაკლი მთლიან
შთაბეჭდილებას სტოვებს თავისი ორგანი-
ზებულიობით, რეჟისორის ფანტაზიის გაქა-
ნებით, მკაფიო მიზანსცენებით, მთელი კო-
ლექტივის მოფიქრებული, შემოქმედებრი-
ვად შინაარსიანი თამაშით. „ჩეკისტები“
მიმდინარე სეზონის უდავოდ ერთერთი
ყველაზე საინტერესო ნამუშევარია არა



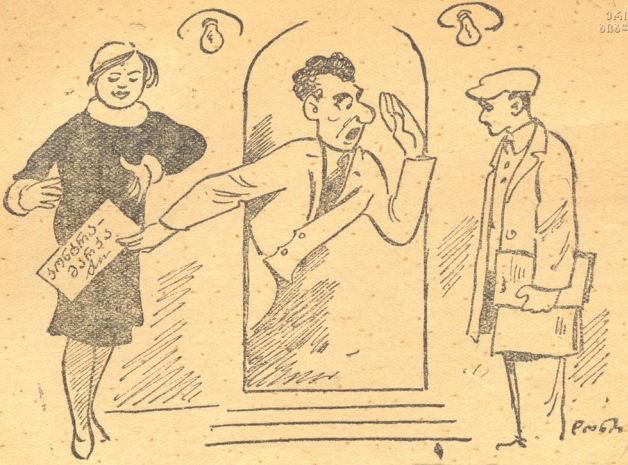
აფხაზეთის თეატრი „ოტელო“
თ. შაკარაშვილი—ემილია

მარტო სოხუმის პირობებში, არამედ მთელი
ლი რესპუბლიკის მასშტაბითაც.

თეატრმა ამ სპექტაკლით მიზნად დაისახა
მოეცა გმირულ-მონუმენტური სანახაობა,
რომელიც განაცდევინებდა მაყურებელს
საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის პირ-
ველი დღეების პათოსსა და რომანტიკას.
ეს მიზანი ძირითადად შეიძლეოდა. სპექ-
ტაკლი ეფერს, როგორც ჰიმნი სახელოვანი
ჩეკისტებისადმი, რევოლუციის კეთილმო-
ბილი რაინდის—ფ. ე. ძეგუნიძისადმი,
ჩვენი პარტიისა და ბელადების
ვ. ი. ლენინისა და ი. ბ. სტალინისადმი.

ცხადია, ასეთი გმირულ-რომანტიული
სპექტაკლის შექმნა სცენიური ოთახის კედ-
ლებში ძნელი იქნებოდა. ამიტომ რეჟი-
სორმა (პ. ერმილოვი) გაარღვია ეს კედ-
ლები (შეიძლება გაფორმების გარეგნული
ეფექტების საზარალოდაც) და შეეცადა
ლაკონიური ფორმით მოეცა 1918 წლის
პეტროგრადის ატმოსფერო, პროლეტარუ-
ლი რევოლუციის ისტორიის ამ შესანიშნა-
ვი პერიოდის რომანტიკა. მართლაც, მა-
ყურებელი მთელი სპექტაკლის მანძილზე
გრძნობს პეტროგრადს და მის მამუნიდელ
განსაკუთრებულ ცხოვრებას. ამ განწყობი-
ლებას კიდევ უფრო აძლიერებს პეტრო-
გრადისათვის დამახასიათებელი თაღი, რო-
მელშიაც ჩასმულია სპექტაკლი (მხატვარი
ვ. პოპოვა).

იგივე ხაზი გადატანილია მუსიკალურ გა-
ფორმებაშიც. ჩვეულებრივი საორკესტრო
ნომრების ნაცვლად გამოყენებულია სიმ-
ღერები, რომლებსაც სურათსა და სურათს
შუა ასრულებენ ფარდის წინ პიესაში ჩა-
მატებული პერსონაჟები, ხმდროინდელი
პეტროგრადისათვის აგრეთვე დამახასიათე-
ბელი მეზღვაური და წითელგვარდიელი.
სიმღერები სპეციალურად ამ სპექტაკლისა-
თვის დაწერილია კომპოზიტორ ა. პოზდ-
ნევის მიერ. სიმღერები შექმნილია ყოფა-
ლი ჩეკისტის, სამოქალაქო ომის მონაწი-
ლის პოეტ ალ. პროკოფიევის ლექსებზე.
მძლავრად, აღმადრთოვანებლად ბგერის
უკანასკნელი სიმღერა—„გაუმარჯოს საბჭო-



— დღეს გენაცვალე თეატრი ისეა საესე, რომ ნაეფიარე კუყსაკ ვირე ზღუშვიბი...

ზოგვიბით რაიონში



— ბიჭოსი ჩენს თეატრში პრემიერა მიდის
— ათა კაცო ეგ შარშანდელი აფიშა...

ს ა რ ჩ ე ვ ი

მოწინავე — მიაკოვესკი	1
დ. ი. ალექსიძე — მსაზღვრის აღზრდის საკითხისათვის	7
დ. შერმანი — მიაკოვესკი თეატრში	13
იოჰან ალტმანი — აზრი, გრძნობა, მოქმედება	17
შალვა დადიანი — ენის ზოლა და თეატრი	22
შალვა ალბაწიშვილი — გიგო გაბაშვილის რეალიზმი	25
ალ. ხიფია — „გიორგი სააკაძე“ მარჯანიშვილის თეატრში	32
ა. ფეფრალსკი — სამოქალაქო ომის ავტოდრამატურგია	38
პროფ. დ. გორდევი — ტიმოტეს უბანი	45
ამბერკი გაჩეჩილაძე — აკაკი წერეთელი და [redacted] ფოლკლორი	52
დ. კ. — „კომბლე“ მონარდ მაცურებელთა თეატრში	57
შალვა ზუაჩიძე — აფხაზეთის სახელმწიფო თეატრი	61
მ. მუთხუჭი — თელავის და ზაშურის თეატრებში	66
კრიტიკა და ბიბლიოგრაფია	
3. წუღუჭიძე — კლასიციზმის საკითხი რუსეთის თეატრში	71
სახელმძღვანელოში	
მ. მამულაშვილი — სულხან-საბა ორბელიანის „მოგზაურობა ეფროპაში“	76
მეგობრული შარვა	79

ქალაქი — „ცხენოსანი ქუთი“ მხატვ. გიგო გაბაშვილისა

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

რედაქცია ხელნაწერებს ავტორებს არ უბრუნებს

გამოცემის შექვეყნების წელი. 5 ნაბეჭდი ფორმა. გადაეცა წარმოებას 26/V-40 წ. ხელმოწერილია
დასაბეჭდად 7/VI-40 წ. შეგვ. № 1277. მთავლიტის რწმუნებული № 1580. ტირაჟი 3500

ტექნიკური-გამომწვეები — სიმონ აბულაძე

თბილისი, სტამბა „ზარია ვსტოკა“, რუსთაველის პროსპექტი № 36