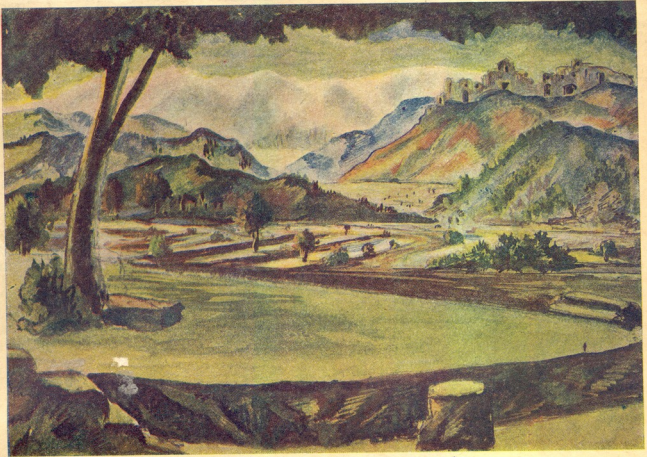


1941/5

საქართველოს
საბავშვო ჟურნალი



ს ა ბ შ ჯ რ თ ა № 5
ს ა დ რ ო ვ ე ბ ა 1941

ს ა ბ ჟ რ თ ა ხ ე რ ო ვ ნ ე ბ ა

საბ. სსრ საბჭოთა საზოგადოებრივი ურთიერთობების
სამმართველო სახელმწიფო უნივერსიტეტი

-4649-



თ ბ ი ლ ო ს ი
1941 წ. მაისი

№ 5

თეატრი და პიესები

ქართულმა საბჭოთა ხელოვნებამ უკანასკნელ წლებში თვალსაჩინო წარმატებები მიაღწია. ჩვენი ხელოვნებისა და ლიტერატურის, მუსიკის, ფერწერის, ქანდაკების, არქიტექტურის, კინემატოგრაფიის, თეატრის მოწინავე წარმომადგენელთა სტალინური პრემიებით დაჯილდოება ნათლად მოწმობს ამას.

ისეთი ნაწარმოებების შექმნა, როგორც არის გრ. კილაძის სიმფონიური პოემა „განდგეილი“, ირ. თოიძის ილუსტრაციები „ვეფხისტყაოსნისა“, სილ. კაკაბაძის მონუმენტი ამხანაგ სტალინისა, ა. ქურდიანის არქიტექტურული პროექტი საქართველოს სსრ პავილიონისა სრულად-საკვშირო სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე ქ. მოსკოვში, ავ. ხორავას ღირსშესანიშნავი მიღწევები თეატრალურ-დრამატიული ხელოვნების დარგში, მ. ჭიაურელისა და ნ. შენგელაიას კინო-სურათები „არსენა“, „ღიადი განთიადი“, „ელისო“ და „ნარინჯის ველი“, კინო-მსახიობთა მ. გელოვანის, ნატო ვაჩანაძისა და ს. ბალაშვილის წარმატებანი, ლეო ქიაჩელის რომანი „გვალი ბიგვა“ და გ. ლენინის პოემა „ბელადის ყრმობა“ — ჩვენს ხელოვნებაში სოციალისტური რეალიზმის სტილის დამკვიდრების მაჩვენებელია. ეს ნაწარმოებები და სცენიური სახეები შევიდნენ ჩვენი დროის საუკეთესო მხატვრულ მიღწევათა ფონდში.

ქართული ხელოვნების მუშაკები გაბედულად და მტკიცედ ეუფლებიან ჰეროიკულ-პატრიოტულ თემას. ახლა, როდესაც საბჭოთა ხალხის მთელი გულიყური მიმართულია ჩვენი სოციალისტური სამშობლოს თავდაცვის განმტკიცებისაკენ, ჰეროიკულ-პატრიოტული თემა საპატიო ადგილს იკავებს საბჭოთა ხელოვნების ყველაზე მნიშვნელოვან თემათა შორის. შემთხვევითი როდია ჩვენი თეატრების რეპერტუარში ისეთი პიესების გამოჩენა, როგორც „გიორგი სააკაძე“, „ლალატი“ და „პატარა კახია“. ეს ნაწარმოებები ქართველი ხალხის სახელოვანი ისტორიული წარსულის გმირული მაგალითების ჩვენებით კიდევ უფრო რაზმავენ დღევანდელი აუდიტორიის პატრიოტულ გრძნობებს.

მაგრამ არაერთხელ გვითქვამს და ახლაც უნდა გავიმეოროთ, — დღევანდელი დღის ჰეროიკას ჯერჯერობით არ უჭირავს საბჭოთა რეპერტუარში ის ადგილი, რომელიც მას უნდა ეკუთვნოდეს. საბჭოთა ხალხის გმირულმა ბრძოლამ კომუნისმისათვის, სოციალისტური სამშობლოს დაცვისათვის ჯერ კიდევ ვერ ჰპოვა ღირსეული გამოხატულება ხელოვნების ნაწარმოებებში. მუსიკამ, თეატრმა, სახვითი ხელოვნებამ ჯერ კიდევ ვერ მონახეს შესაფერი პანგები, სიტყვები, ფერები საბჭოთა ადამიანების დაუღალავი ენერჯიის, მხურვალე ენტუზიაზმის გადმოსაცემად, — ადამიანებისა, რომლებიც ყოველ წუთს მზად არიან თავი გასწირონ მშობლიური ქვეყნისათვის, სტალინისათვის, კომუნისმისათვის.

ხელოვნება ხალხის ფართო მასების კომუნისტურად აღზრდის მძლავრი იარაღია. ეს ავალებს სახელოვნო ორგანიზაციებს გააძლიერონ ბრძოლა ხელოვნების ნაწარმოებთა იდეურობისათვის, მათი მხატვრული ხარისხის ამაღ-



ლებისათვის და ამით ხელი შეუწყონ საბჭოთა მხატვრული კლასიკის შექმნას. ამ მიმართულებით საორგანიზაციო-სამეურნეო ხასიათის საკითხებთან ერთად ერთერთ ძირითად ღონისძიებას წარმოადგენს რეპერტუარის ორგანიზაცია.

ჩვეულებრივ თეატრები ყველა თავის უბედურებას იმით ხსნიან, რომ არ არის კარგი პიესებიო. ამ მტკიცების ჭეშმარიტების წინააღმდეგ დავა ძნელია. კარგი პიესები მართლაც ცოტაა. დრამატურებმა თითქოს დაივიწყეს, რომ ხელოვნება მასების დიადი აღმზრდელია. მათ დღემდე ვერ შეჰქმნეს ნამდვილი, სრულყოფილი პიესები, სადაც მსახიობებს საშუალება ექნებოდათ ეჩვენებინათ საბჭოთა ადამიანები, შეექმნათ ჩვენი დროის ადამიანის დადებითი სახეები.

დრამატურგია დამორდა ლიტერატურას. თანამედროვე პიესები მეტწილად ძნელად იკითხება, რადგან ისინი მოკლებული არიან წმინდა ლიტერატურულ ღირსებას. ამიტომ არის, რომ ისინი სცენაზედაც დიდხანს ვერ ცოცხლობენ. საბჭოთა დრამატურებმა ვერ კიდევ ვერ მონახეს მაღალი მხატვრული საშუალებანი ჩვენი ეპოქისა და ჩვენი საბჭოთა ადამიანების ასახვისათვის.

მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეს—რაკი კარგი პიესები არა გვაქვს, შეიძლება დავდგათ ცუდი? ასეთი მსჯელობა შეუძლიან მხოლოდ იმათ, ვინც დაინტერესებული არ არის ხელოვნების ბედით. თეატრი უნდა დაეხმაროს დრამატურს, მზრუნველობით და სიყვარულით მიუდგეს მის ნაწარმოებს, შეუსწოროს ნაკლი, მისცეს მითითება და საერთოდ შეუქმნას მეგობრული შემოქმედებითი ატმოსფერო. ჩვენ გამოცდილებიდან ვიცით, რომ ასეთი დახმარების შედეგად საშუალო დრამატიული ნაწარმოები ხშირად თვალსაჩინო სპექტაკლად იქცევა ხოლმე. ჩვენ ამას ერთხელ კიდევ ხაზს ვუსვამთ იმიტომ, რომ ზოგიერთი თეატრის პრაქტიკა ზოგჯერ სულ სხვას მოწმობს: იმის მაგივრად, რომ თანამედროვე პიესებზე შეაჩერონ თეატრალური კოლექტივის მთავარი ყურადღება, ეს თეატრები მათ დგამენ, როგორც რიგით „წარმავალ“ სპექტაკლებს. კლასიკურ პიესებს დაწვრილებით ამზადებენ, როლებს მათში საუკეთესო მსახიობებს აკისრებენ, საბჭოთა რეპერტუარის პიესებში კი დაკავებულია მეორეხარისხოვანი შემადგენლობა.

ჩვეულებრივ საბჭოთა სპექტაკლების ვერც ტექნიკური მხარე დგას თავის სიმადლეზე. დადგმაზე ათეული ათასები იხარჯება, მაგრამ ისინი ისე „უგემურად“ არიან გამოყენებული, რომ სპექტაკლი საჭირო ეფექტს ვერ ახდენს. ყურადღება არ ექცევა „წვრილმანებს“, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ წარმოდგენის მხატვრული მთლიანობისათვის. „სამშობლოს“ სპექტაკლში (ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრი) პირველი მოქმედების უკანა ფარდა ისე უხეიროდ არის გაჭიმული, რომ იკარგება შთაბეჭდილება მშვენიერად შესრულებული დეკორაციისაგან.

იმავე ოპერაში მოქმედების განვითარების მიხედვით არის ადგილი, როცა სცენაზე შემოდინან ხელმძღვანელი საბჭოთა ორგანიზაციების წარმომადგენლები და გარდამავალ წითელ დროშას გადასცემენ კოლმეურნეობას. ვაშლიან სცენაზე დროშას და მაყურებელს თვალში ეცემა სპექტაკლისათვის ყოვლად შეუფერებელი წარწერა: „Лучшему коллективу .союза Рабис“. თურმე ნუ იტყვიოთ, თეატრს „ეკონომიის“ მიზნით გამოუყენებია თავისი საკუთარი დროშა, რომელიც მან ჯილდოთ მიიღო კარგი საშეფო მუშაობისათვის. ასეთი

„ეკონომია“, რასაკვირველია, უადგილოა და ზიანს აყენებს სპექტაკლის მხატვრულ მხარეს.

საბჭოთა პიესისადმი არასერიოზულ დამოკიდებულებას მოწმობს ის ტიცი, რომ მარჯანიშვილის სახ. თეატრმა ნ. პოგოდინის „კრემლის კურანტების“ მხატვრული გაფორმების საპასუხისმგებლო სამუშაო მიანდო გამოუცდელ მხატვრებს. აქედან-ზოგი სცენების გაფორმების არადამაკმაყოფილებელი ხარისხი.

საბჭოთა პიესისადმი, როგორც „წარმავალისადმი“ დამოკიდებულებას ის ზიანიც მოაქვს, რომ სცენიდან მალე ჰქრებიან და ნაადრევად ძველებიან ისეთი ნაწარმოებებიც კი, რომელთაც მცირე როლი როდი შეუძლიანთ ითამაშონ მაყურებლის იდეური და მხატვრული აღზრდის საქმეში.

თუ თვალს გადავაგვლებთ საქართველოს თეატრების რეპერტუარს, დავინახავთ, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში ის უცნაური გულგრილობით არის შედგენილი. რეპერტუარი განსაზღვრავს თეატრის შემოქმედებით სახეს. მაგრამ რა შემოქმედებით მიმართულებაზე შეიძლება ლაპარაკი, როცა ერთიდიმადე თეატრის რეპერტუარში ჰეროიკულ-პატრიოტული „გეორგი სააკაძის“ გვერდით ვხვდებით სენტიმენტალურ-ცრემლიან „მარგარიტა ვოტიეს“ და ფრანგული სკოლის „ნახევრად კლასიკოსების“ სხვა ნაწარმოებებს, რომლებიც თავის სამშობლოშია ცი დიდხანია დავიწყებული არიან და რომლებმაც შეინარჩუნეს მხოლოდ ლიტერატურულ-ისტორიული ინტერესი. ასეთი ეკლექტიური, შემთხვევითი რეპერტუარით ძნელია წარმოვიდგინოთ თეატრის შემოქმედებითი სახე.

თუ ასეთი მდგომარეობა თბილისის ერთერთ ცენტრალურ თეატრში, ადვილი წარმოსადგენია რა იქნება რაიონულ თეატრებში, სადაც პიესების შერჩევა არ ხდება რაიმე წინასწარ დასახული მხატვრული თვალსაზრისით. რაიონული თეატრები იკვებებიან იმით, რასაც მათ ხელოვნების საქმეთა სამმართველო მიაწვდის, ამ უქანასკნელის სარეპერტუარო ფონდი კი ფრიალ განსაზღვრულია.

რეპერტუარის შედგენაში თეატრების უმეტესობას არ გააჩნია გარკვეული პრინციპული ხაზი. ქუთაისის თეატრი შექსპირის „მეფე ლირის“ გვერდით სდგამს ძმ. ტურის ფუქსავატ, ანეგდოტურ შემთხვევაზე აგებულ პიესა „დაწუნებულ საქმროს“; ზღაპრული ნაწარმოების ძიების პროცესში მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი შეჩერდა შ. კუჭავას დრამატურგიულად სუსტ „ცისფერ ხალიჩაზე“. თეატრმა ახლა რეპერტუარში შეიტანა კიდევ ე. შვარცის ზღაპარი „თოვლის დედოფალი“. ამ პიესამ შემოიარა საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა საბავშვო თეატრი, იგი თბილისშიც დაიდგა მოზარდ მაყურებელთა რუსული და სომხური თეატრების სცენაზე. ახლა მას ქართული თეატრი იმეორებს. რა საჭიროა რეპერტუარის ასეთი დუბლირება? ნუ თუ არ შეიძლებოდა სხვა პიესის გამოჩანვა, რომელიც უფრო შეეფერება თეატრის მხატვრულ მიმართულებას და მისი დასის შესაძლებლობას?

მნიშვნელოვანი ხარვეზებია ოპერისა და ბალეტის თეატრის რეპერტუარშიც. ეკვს გარეშეა, საოპერო თეატრმა დიდი საქმე გააკეთა ახალი ქართული ოპერების შექმნისა და განხორციელების მხრივ. მარტო მიმდინარე სეზონში დაიდგა ოთხი ახალი მუსიკალურ-დრამატურგიული ნაწარმოები: ა. ანდრიაშვილის „კაკო ყაჩაღი“, ა. ბალანჩივაძის „მთების გული“, ი. ტუს-

კიას „სამშობლო“ და გრ. კილაძის „ლადო კეცხოველი“. ეს თეატრის ხელმძღვანელობის თეატრული და მოქნილ მუშაობას მოწმობს. მაგრამ თბილისის საოპერო თეატრს ევალება გააცნოს მსმენელს როგორც დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის კლასიკური საოპერო ლიტერატურის ნიმუშები, ისე მოძმე რესპუბლიკათა კომპოზიტორების ახალი საბჭოთა ოპერები. ამ მხრივ მუშაობა საგრძნობლად მოიკოვლებს. მესამე წელიწადია თეატრი რეპერტუარში აცხადებს ჯ. ვერდის „ოტელოს“ და შ. ჰუნის „ფაუსტს“, მაგრამ მათ დადგმას დღემდე ვერ ვეღირსეთ. წლიდან წლამდე მიდის ერთიდაიგივე რეპერტუარი, რომელიც საკმაოდ მოსწყინდა მსმენელს და განახლებას მოითხოვს.

თბილისის საოპერო თეატრის რეპერტუარში კარგახანია ვეღარ ვხედავთ კლასიკურ ბალეტს. „ვედების ტბას“, „მძინარე მზეთუნახავს“, „რაიმონდს“, „დონ-კიხოტს“ ვერ იცნობს ჩვენი ახალი მაყურებელი. რეპერტუარიდან გამოვარდა ისეთი პოპულარული ოპერები, როგორიც არის „ჰუგენოტები“, „ლაკმე“, „სოფლის პატიოსნება“, „ფრა-დიავოლო“. სუსტად და ერთფეროვნად არის გამოყენებული რუსული კლასიკური ოპერის მემკვიდრეობა: რეპერტუარის 26 სახელწოდებაზე მოდის მხოლოდ სამი რუსული ოპერა: „ევგენი ონეგინი“, „პიკის ქალი“ და „მეფის საცოლე“; არ იღვმება „ბორის გოდუნოვი“, „თავადი ივორი“, „ალი“, „მაზეპა“, „ქოშები“.

ეს მდგომარეობა უნდა გამოსწორდეს. საბჭოთა მსმენელს უფლება აქვს მოითხოვოს ჩვენი საოპერო თეატრისაგან მაღალიდგური, მხატვრულად სრულფასოვანი და მრავალფეროვანი რეპერტუარი, უფლება აქვს მოითხოვოს, რომ გააცნონ მას კლასიკური საოპერო კულტურის საუკეთესო ნაწარმოებები. ჩვენს თეატრს შეუძლიან დააკმაყოფილოს ეს მოთხოვნებიანი.

რეპერტუარის დაგეგმვას ახალ პირობებში, როდესაც გაუქმდა მუდმივად ადგილები და მოისპო გარანტირებული მაყურებელი, ე. ი. ისეთი მდგომარეობა, როცა თეატრები სახელმწიფო დოტაციის გარდა კიდევ შენიღბულ დოტაციას იღებდნენ ბილეთების მნიშვნელოვანი ნაწილის და მუდმივი ადგილების გარანტირებული გაყიდვისაგან, — უდიდესი მნიშვნელობა ეძლევა. კარგი სპექტაკლი და მისი შესრულების მაღალი ხარისხი — აი თეატრის პროგრამა. რეპერტუარის სწორად აგება თეატრის ზრდის მთავარი პირობაა, რეპერტუარში კი უპირატესი ადგილი საბჭოთა პიესამ უნდა დაიკავოს. საბჭოთა ხალხი თეატრს აფასებს იმის მიხედვით, თუ როგორ ასახავს იგი ცხოვრებას, რას გვასწავლის, საით მოგვიწოდებს. თეატრებმა ამ მოთხოვნას უნდა უპასუხონ მუშაობის გარდაქმნით, რეპერტუარის შედგენის პრინციპებისა და მეთოდის გადასინჯვით.

რეპერტუარისა და დასის შემადგენლობის მოწესრიგება, ბილეთების გაყიდვისა და მაყურებლის ორგანიზაციის სისტემის გაუმჯობესება, ახალი დადგმების გეგმის დროულად და მთლიანად შესრულება, ზედმეტი და უნაყოფო ხარჯების შემცირება — აი რა არის საჭირო იმისათვის, რომ ჩვენი თეატრები და საკონცერტო ორგანიზაციები მართლაც სანიმუშოდ მუშაობდნენ.

პრ. ასვანაზარიძე

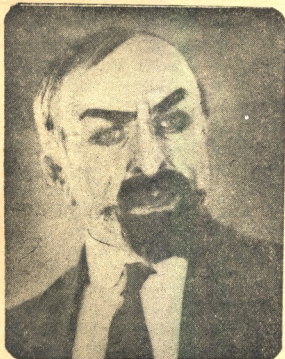
„უკანასკნელი ჩინი“ კუსთავის თეატრი

კომედია დრამატურგიული ხელოვნების ერთი ურთულესი დარგია. იგი რთულია, როგორც შინაგანი კომპონენტებით, ისე გარეგანი ნიუანსებით, რომელთა ურთიერთ შერწყმა მხატვრულ ოსტატობასა და სიზუსტეს მოითხოვს. კომედიაში, როგორც სატირაში, ყოველი „უბრალო“ თუ „ნაკლებ“ მნიშვნელოვანი შტრიხი გადიდებული და სიმბოლიურად მოსჩანს. ნაწილობრივ ამ სირთულით უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ საბჭოთა დრამატურგთა ჯერ კიდევ ღარიბია კომედიური ჟანრით. ამიტომ ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვანი მიღწევა ამ დარგში აუცილებლად მისალმების ღირსია.

კომედიურ ჟანრზე სულ რამდენიმე

დრამატურგი მუშაობს. მათ შორის სერგო კლიაშვილი ერთერთი მნიშვნელოვანი ფიგურაა. მას, როგორც მწერალს, მრავალი წინასწარი მონაცემი აქვს იმისათვის, რომ ყველაზე ნაყოფიერად იმუშაოს და შექმნას მაღალმხატვრული კომედიები.

სერგო კლიაშვილი უმთავრესად პროზაიკოსია. როგორც პროზაიკოსი, იგი ცნობილია მცირე ფორმის მოთხრობებისა და ნოველების ოსტატად. ფაბულარულად კონდენსირებულ ნაწარმოებში ს. კლიაშვილი ჰქმნის ცოცხალ და მხატვრულად გონებაამხვილ სიტუაციებს, ენაამხვილობა კი მისი მოთხრობების ყველაზე ღირსშესანიშნავი თვისებაა. თავისი



დ. მეგვიძა

გედეონ შარიშვილი



ო. ლოლიძე

თამარი



ა. თოიძე

ბაბო

მხატვრული აზროვნების ეს თვისებები მწერალმა გადაიტანა და განავითარა დრამატურგიაშიც. მისი პიესები ყურადღებას იპყრობენ დიდი ლიტერატურული ღირსებით. ენობრივი სიწმინდე, დიალოგის დახვეწილობა, ლაკონიურობა და სიმკვეთრე, ენამახვილობა,—აი ის, რაც ამკობს და საინტერესოდ ხდის ს. კლდიაშვილის ყოველ დრამატურგიულ ნაწარმოებს. მის პიესებში პირველ პლანზე მოსჩანს პროფესიონალი მწერალი, დახელოვებული პროზაიკოსი, რომელსაც კარგად შეუსწავლია სცენის ტექნიკა. უსმენთ სცენიდან კლდიაშვილის პიესებს და თქვენ ყურს არაფერი ეჩოთითება. ამ ღირსებებს არ არის მოკლებული არც „უქანასკნელი რაინდი“.

„უქანასკნელი რაინდი“ კომპოზიციურად და ენობრივად თითქმის უნაკლოა, იმ პლანით, როგორც ის ავტორს აქვს მოფიქრებული, თანმიმდევრულად ვითარდება და დასრულებულ სახეს ატარებს. მაგრამ მთავარი, რაზედაც უნდა შევაჩეროთ ამ წერილში მთელი ყურადღება, ესაა ავტორის პრინ-

ციპი, მხატვრული მეთოდი, რომლითაც უდგება იგი თემას. პიესის ნაკლი უკლებლად ველს ყოვლისა დრამატურგის შემცდარ მხატვრულ პრინციპში მდგომარეობს.

ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს იმის შესახებ, რომ პიესა „უქანასკნელი რაინდი“ სქემატიური ნაწარმოებია. იქ საზოგადოებრივი, პოლიტიკური და ყოფითი მოვლენები არ არის ფართოდ აღებული. არ არის მონახული ამ მოვლენების ტიპური, ზოგადი, შემკრები თვისებები. ამიტომ ეს არ არის ღრმა და ძლიერი სატირა, რომელშიაც რეალისტური ფერების სიუხვითა და იდეურ-მხატვრული სიმახვილით ჩვენს წინაშე გადაიშლება ნამდვილი შინაარსი და ბუნება იმ პოლიტიკური მიმართულებისა, რომელსაც დასცინის და ანადგურებს კომედიის ავტორი. სახეებიც არ არის რთულად მოფიქრებული და ღრმად დამუშავებული.

დრამატურგს კომედიის თემად აღებული აქვს მენშევიკების დიქტატურის პერიოდი საქართველოში, უფრო სწორედ, ქართული მენშევიკები თავიანთი დიქტატურის დროს. მაგრამ კომედიის მართლაც ეს „კეთილშობილური“ თემა ავტორის ძალიან ემპირიულად აქვს წარმოდგენილი და ნაკლებად ცდილობს შეიჭრას მის რთულ იდეურ-მორალურ და ფსიქოლოგიურ ლაბირინტებში. დრამატურგი კმაყოფილდება ვიწრო ყოფითი მომენტებით და მენშევიკური სახელმწიფოებრივი „სისტემის“ ზოგიერთი ნიშანდობლივი მხარეების აღნიშვნით. პიესაში სუსტი ცდაა იმისა, რომ მზის სინათლეზე გამოითანოს მენშევიზმის ზოგადტიპური თვისებები და გამანადგურებლად დასცინოს მათ.

ქართული მენშევიზმი არ არის რაღაც ორიგინალური მოვლენა, ის არის ნაწილი საერთაშორისო მენშევიზმისა, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო და არის ფარისევლობა მუშათა კლასის წინაშე, დალატი, რევოლუციის გამყიდველობა ვადამწყვეტ მომენტში, მუშათა კლასის უსირცხვილო გამცემლობა, სოციალიზმის

საქმის უბოროტესი მტრობა და ბურჟუაზიის უსიციველო სამსახური. ამ იუდასებურმა ფარისევლობამ, პოლიტიკურ შინაარსთან ერთად, თავისი ფსიქო-მორალური „ნორმებიც“ შექმნა. მწერალმა ყველაფერი ეს კონდენსირებულ ფორმაში და მხატვრული დამაჯერებლობით უნდა გამოიტანოს მზის სინათლეზე. მან უნდა დაგვიხატოს „ნაწილები“ ისე, რომ მასში ამოვიცნოთ მეფლი. ჯერ კიდევ რეაქციის წლებში ვ. ლენინი ააშკარავებდა რა მენშევიკების მოღალატურ ბუნებას, ნატრობდა: „დროა გამოჩნდეს ახალი შჩედრინი, რომ სასაცილოდ აივდოს ვასილიევი და მენშევიკები“. აქ ლენინი გულისხმობდა მენშევიკური მოღალატისა და ფარისევლის ისეთი ზოგადი, შემკრებ და მხატვრულად სრულყოფილი ტიპის შექმნას, როგორც თავის დროზე იყო შჩედრინის იუღუშკა.

დრამატურგი არ მისდევს განზოგადობის პრინციპს. მართალია, ის გვიჩვენებს ზოგადის გაიშვიათებულ შტრიხებს, მაგრამ ისე „დამოუკიდებლად“ ერთმანეთისაგან, რომ მაყურებელამდე ძნელად მიდიან ისინი და ღრმად ვერ სწვდება მათ მაყურებელი. აქაც იგივე მხატვრული მეთოდია დამანაშავე, რომელსაც იყენებს მწერალი ამ კომედიის წერის დროს. ეს არის ემპირიული მეთოდი. დრამატურგი თავის კომედიაში მიდის არა სატირის გზით, რომელსაც შესწევს უნარი ჩასწვდეს საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ცხოვრების უარყოფით მხარეებს, მათ ფესვებს, გააშუქოს ისინი მიზეზობრივად და გამანადგურებლად დასცინოს მათ, არამედ შარყის გზით, რაც იძლევა საგნის, მოვლენის, ან პიროვნების მხოლოდ კარიკატურულ გამოსახულებას, რადგან ის (შარყი) უფრო საგნის გარეგან, მოჩვენებით მხარეს ემყარება.

კომედია ისევე, როგორც დრამა და ტრაგედია, მიზნად უნდა ისახავდეს წარმოგვიდგინოს ტიპის თავისებურება და მისი იდეურ-ფსიქოლოგიური და სულიე-



გ. სალარაძე

ლევან კორინთელი



გ. აფხაიძე

ანტონ კოპალი



ზ. მანაბელი

რეგვა ციხიშვილი

რი მდგომარეობა ან ამ მდგომარეობის ევოლუციის გზა ისე, რომ „გულგრილი“ დარჩეს მალაუნეობრივი ნორმებისაგან. მართალი იყო შილერი, როცა აღნიშნავდა, რომ კომედიაში ყველაფერი მორალური თვალსაზრისიდან გადატანილი უნდა იქნეს ფიზიკურზე, რადგან მორალური—არ ითმენს განსურჩევლობას და გულგრილობასო. მაგრამ ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ კომედია ემპირიული ქანრია ხელოვნებისა, რომ ის არ უნდა იძლეოდეს საგნისა და ხასიათის ღრმა იდეურ-ფსიქოლოგიურ ანალიზს. კომედია, ისევე, როგორც დრამატურგიის სხვა დარგი, ემყარება ბუნებრივ საგნებს, ბუნებრივ და ტიპურ მოვლენებს, რომელთა არსებობასაც თავიანთი მიზეზობრივი ახსნა აქვთ. განსხვავება აქ იმაშია მხოლოდ, რომ რასაც ტრაგედია იძლევა რთულ ვითარებაში, რომელიც ჩვენ გვეთრევის და საერთო ტანჯვის მონაწილე გვხვდის, კომედია უფრო „იოლ“ ფორმაში იძლევა. შილერისავე მოხდენილი სიტყვებით რომ ვსთქვათ, „ჩვენი მდგომარეობა კო-

მედიაში წყნარია, გაურკვეველი, თავისუფალი, მხიარული. ჩვენ არ ვგრძობთ თავს არც აქტიურად, არც პასიურად, ჩვენ ვჭვრეტთ, და დანარჩენი ჩვენს გარეშე რჩება“.

კომედიასაც უნდა ჰქონდეს გარკვეული ფილოსოფიური სიღრმე.

ჩვენ არ შეგვიძლიან დავეთანხმოთ „უკანასკნელი რაინდის“ ავტორსა და მის დამდგმელს, როცა მათ მთელი აქცენტი პიესისა და სპექტაკლისა სანახაობაზე გადააქვთ. მართალია კომედიას საერთოდ „თავისუფლად და მხიარულად“ ვუყურებთ, მაგრამ ის მაინც სანახაობა არ არის. არც კომედია, როგორც დრამატურგიული ნაწარმოები, არც სპექტაკლი არ არიან სანახაობითი ელემენტებისაგან თავისუფალი. ეს ელემენტები აუცილებლად შედიან მათში, სხვანაირად სპექტაკლი წარმოუდგენელი იქნებოდა, მაგრამ გამოსავალი ხელოვანის შემოქმედებისა სანახაობა კი არ უნდა იყოს, არამედ დიდი ხელოვნება. „სანახაობა,—ამბობდა ლენინი,—დე, იყოს!—წინააღმდეგი არა ვარ. მაგრამ დე ამასთან ერთად ნუ დიფიწყებენ, რომ სანახაობა—ეს არ არის ნამდვილი ხელოვნება, არამედ, მეტად თუ ნაკლებად ლამაზი გართობა“ (იხ. კ. ცეტკინის მოგონება „ლენინის შესახებ“).

შეიძლება ნაწილობრივ პიესის ნაკლოვანებითაც აიხსნას ის გარემოება, რომ დამდგმელი აკ. ვასაძე სპექტაკლის დამუშავებისას დიდ ყურადღებას აქცევს სანახაობით მხარეს, რათა მაყურებლის თვალში ამით ნაწილობრივ მიიჩნეს გამოიყოს პიესის სქემატიურობა, მაგრამ ეს არ არის საკითხის სწორად გადაწყვეტა.

ეს ნაკლი უფრო შესამჩნევი ხდება, როცა აქტიორებიც თავიანთ თამაშს ამავე პლანით შლიან. აქტიორთა უმრავლესობის თამაში ისეთ შთაბეჭდილებას ჰქმნის, რომ ისინი მთავარ ყურადღებას აქცევენ „ტიპის“ პორტრეტულ მსგავსებას და კარიკატურულ მოხაზულობას, არ იძლევიან სახის რთულ გახსნას. ამიტომ ამ

სპექტაკლში მონაწილე მთელი რიგი ნი-
ჭიერი აქტიორები ვერ ამყლანებენ მთელ
თავის შესაძლებლობას, ვერ ჰქმნიან ისეთ
სახეებს, რომლებიც დიდხანს დარჩება
მაყურებლის ცნობიერებაში. სცენიდან
გასვლისთანავე სავსებით ჰქრებიან ისინი
მაყურებლისათვის. ეს გარემოება საჭი-
როს არ ხდის აქტიორთა თამაშის დეტა-
ლურ ანალიზს, მაგრამ რამდენიმე მათ-
განზე მაინც უნდა შევჩერდეთ.

კარგად ასრულებს მენშევიკური მთავ-
რობის თავმჯდომარის მოადგილის—შარი-
შვილის როლს დ. მეაფია. პიესის მიხედ-
ვით ეს მთავარი როლია, რომელიც გამი-
ზნულია მენშევიკური მთავრობის ბუნე-
ბის გახსნისათვის. მსახიობის თამაშის
სტილის მთლიანობა გაჭერებთ სახის სი-
მართლეში. ეპიური სიღინჯე და შინაგანი
ცინიზმი ნათლად წარმოგვიდგენს შინაუ-
რებში მედიდურს, ბურჟუაზიული ქვეყ-
ნების წარმომადგენლებთან—ფლიდსა და
მლიქვნელ მენშევიკური მთავრობის წარ-
მომადგენელს. ამ ტიპში მოცემულია
მენშევიკური მთავრობის საშინაო და სა-
გარეო პოლიტიკის მრავალი დამახასია-
თებელი შტრიხი. ამიტომ ის პიესაშიც და
აქტიორის შესრულებაშიც სხვაზე უფრო
რეალისტურია.

მსახიობი გ. საღარაძე კორინთელის
როლში დაჯერებით თამაშობს. ამ თამაშ-
ში აღსანიშნავია თავისუფლება, რაც სავ-
სებით ბუნებრივობაში გადადის, და გა-
რეგნული ფერადოვნება. მოძრაობა ტექ-
ნიკურად ისე აქვს დამუშავებული, რომ
მაყურებელი ინტერესით უყურებს მხა-
ტერულად კარგად გაკეთებულ შარქს.

ემ. აფხაიძეს კომიკური როლების ოს-
ტატური შესრულებით სიცოცხლე და ხა-
ლისი შეაქვს ყველა სპექტაკლში. ის ყო-
ველთვის ახერხებს რაღაც ახალი და საინ-
ტერესო შტრიხები შექმნას. საჩუკენიო
სპექტაკლშიაც ყველაზე საინტერესო ემ.
აფხაიძეა ანტონ კოპალის როლში. ის იძ-
ლევა ორიგინალურ კომიკურ, რეალისტურ
და ღრმად დამაჯერებელ სახეს. კმაყოფი-



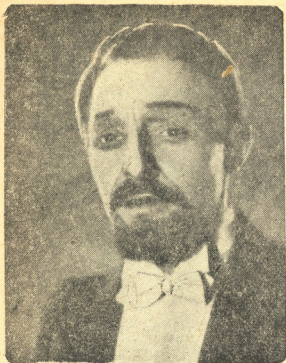
ლ. ვაჩნაძე

ტასო

ლებას გრძნობთ, როცა მსახიობი ბრმად
არ ენდობა თავის ნიჭს და ყოველი რო-
ლის შესრულებას ღრმა დაკვირვებისა და
დიდი მუშაობის კვალს ამჩნევს.

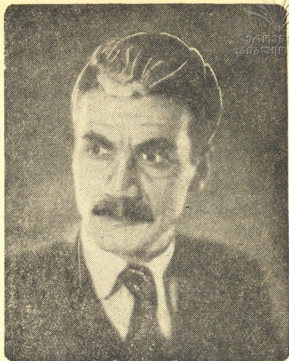
დრამატურგიულად საინტერესო პერ-
სონაჟია თამარი. მსახიობი ო. დოლიძე
მოხდენილად ასრულებს ამ როლს. იგი
დამაჯერებლად წარმოგვიდგენს ცოცხ-
ლად მოფიქრებულ კომიზმით სავსე სა-
ხეს, რომელიც ბევრ „საიდუმლოს“ ააშ-
კარავებს მენშევიკური მთავრობის მინის-
ტრების ოჯახური ყოფა-ცხოვრებისას.

შესრულების მხრივ ასევე საინტე-
რესოა ლ. ვაჩნაძის ტასო. მსახიობი სავ-
სებით თავისუფლად თამაშობს, მაგრამ
სახე მაინც სრული არ არის. ჩვენის
აზრით ეს იმით უნდა აიხსნას, რომ
დრამატურგის მიერ ამ მოქმედ პირს
არა აქვს მიცემული ბოლომდე გარკვე-
ული ფუნქცია. ძნელია იმის გაგება მა-
ყურებლისათვის, თუ რა ინტერესი ამოძ-
რავებს ტასოს, როცა იგი გულმოდგინედ
ხლართავს რომანულ და „პოლიტიკურ“
ინტრიგებს.



დ. გოგუა

კობიძე



უ. სამხარაძე

მართალაძე

გაგვაოცა ახალგაზრდა მსახიობის ზ. მაჩაბელის (რევაზ ციხიშვილი) მოხდენილმა და დასაბუთებულმა შესრულებამ. უღაოდ ნიჭიერი მსახიობის მოხდენილი და თავისუფალი თამაში ბუნებრივად ერწყმის სახის ორიგინალურ გააზრებას.

სამწუხაროდ ასევე არ ითქმის ალ. თოიძეზე (ბაბო). თოიძეს შეუძლიან მუდამ საინტერესო იყოს. ამისათვის მას ყველა მონაცემი აქვს. მაგრამ იგი ყოველთვის ვერ ამყდენებს აქტიორულ გაბედულებას. ბაბოს როლის შესრულების დროს ეს გარკვევით იგრძნობა, მიუხედავად იმისა, რომ ძირითადად დამაკმაყოფილებლად თამაშობს.

მუსიკა (ი. ტუსკია) სავსებით შეეფარ-

დება ტექსტს. ის ორგანიულად ედერს სპექტაკლის საერთო გარემოცვაში.

დ. თავაძის მხატვრობა გემოვნებით არის შესრულებული. მხატვარს კარგად აქვს შერჩეული ფერები და დიდი ზომიერებით აქვს შესრულებული ყველა მოქმედების გაფორმება. მთავარი ისაა, რომ დ. თავაძის მხატვრობა სადაა და მხატვრულად კარგად მოფიქრებული.

დამდგმელს აკ. ვასაძეს უღაოდ დიდი მუშაობა ჩაუტარებია იმისათვის, რომ სპექტაკლი მთლიანი და საინტერესო ყოფილიყო. ამ დადგმაშიაც სჩანს სსრ კავშირის სახ. არტისტის აკაკი ვასაძის დიდი რეჟისორული შესაძლებლობა და პოტენცია.

გ. ერისთავის დრამატურგიის საკითხები

გიორგი ერისთავი თავისი დროის ფრიად განათლებული ადამიანი იყო. მან იმოგზაურა ევროპაში. იცოდა ფრანგული ენა. 4 წელიწადი ცხოვრობდა პოლონეთში. თარგმნა მიცკევიჩის, ლერმონტოვის, პუშკინის, კრილოვის და ვ. პუგოს (ფრანგულიდან) ლექსები. მანვე გადმოთარგმნა ნაწილი გრიბოედოვის კომედიის „ვაი ქულისაგან“.

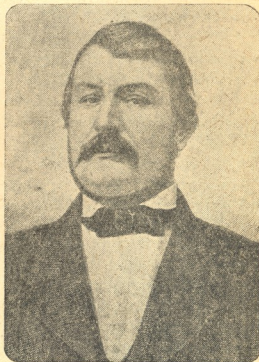
გ. ერისთავის დრამატურგიის ზოგიერთ თემებს იცნობს მსოფლიო ლიტერატურა. ჩვენი მიზანია მოკლედ აღვნიშნოთ-რაში ზედებიან ერთმანეთს მსოფლიო ლიტერატურა და გ. ერისთავის დრამატურგია.

ამ მხრივ საინტერესოა მისი კომედია „ძუნწი“. ცნობილია, რომ ეს თემა არაა ერთი რომელიმე მწერლის კუთვნილება. ჯერ კიდევ ძველად ხალხში არსებობდა თქმულება „ძუნწის“ შესახებ: ძუნწი დღე და ღამე ღმერთს ეგვდრებოდა მიეცა მისთვის ბევრი ოქრო. ღმერთმა შეუსრულა მისი სურვილი. ძუნწი რასაც ხელს შეახებდა, თვით საჭმელსაც კი, ყველაფერი ოქროდ იქცეოდა. ძუნწმა ველარაფერი შეჭამა და შიმშილით მოკვდა.

კომედიებს „ძუნწის“ თემაზე მრავალი ბერძენი დრამატურგი წერდა, მაგრამ მათ ჩვენამდე არ მოუღწევია. დიდი ოსტატები პლატეი, შექსპირი, პუშკინი, მოლიერი შეეხენ ამ თემას. მათ კაცობრიობას დაუტოვეს შესანიშნავი ნაწარმოებები, სადაც იშვიათი ოსტატობით არის მოცემული ძუნწის სახე. ევკლიონი, პარპაგონი, ბარონი სიძუნწის სინონიმებია ხალხში, ასეთივეა საქართველოში გ. ერისთავის კომედიის „ძუნწის“ მთავარი გმირი კარაბეტა.

მსოფლიო ლიტერატურაში გ. ერისთავის „ძუნწი“ უახლოვდება პლატეს და მოლიერის ძუნწს.

არსებული მასალების მიხედვით პირველობა „ძუნწის“ სახის დამუშავებაში ძველ რომელ კომედიოგრაფს პლატეს ეკუთვნის, რომელიც თავის შემოქმედებაში ფართოდ ეყრდნობოდა ჩვენ ერამდე IV და III საუკუნის ბერძნულ საყოფაცხოვრებო ხასიათის კომედიებს. პლატეი კომედიებში დიდი ოსტატობით იძლევა მოხერხებული მონის, ტრაბახა მეომრის, ძუნწის, მაჰანკლის და გაბედული ვაჭრის მხატვრულ სახეებს. ჩვენთვის ამ შემთხვევაში საინტერესოა მისი კომედია „განძი“, სადაც პლატემა ევკლიონის სახით დიდი ოსტა-



გიორგი ერისთავი

ტობით მოგვცა ძუნწის სრულყოფილი სახე.

ისე, როგორც ყოველი ძუნწი, ევკლიონი ჩივის თავის სიღარიბეზე. მოსამსახურე სტაფილა ამბობს, ევკლიონის სახელი „საცეცა სიცალიერით და ობობას ქსელით“. როგორც ღარიბი, დახმარებასაც კი დებულობს საზოგადოებრივ საშუალებებიდან. მასში სიძუნწეს ისე ძლიერად გაუდგამს ფესვები, რომ დალაქის მიერ მოჭრილი ფხილებიც კი სახლში მიაქვს.

სინამდვილეში კი ევკლიონს დიდი შეძლება აქვს. მას „განძი“ აქვს მიწაში ჩაფლული. დღე და ღამე მასზე ფიქრობს. მას ეჩვენება, თითქოს მამალი, რომელიც მიწას ქეპავს, მის „განძს“ თხრის. მდიდარ მეზობელ მეგადორასაც ევკლიონი ღარიბი ჰგონია. მას სურს ცოლად შეირთოს ევკლიონის ქალიშვილი ფედრა. ევკლიონი, როდესაც დარწმუნდება, რომ შვითევეს არ მოსთხოვს, დათანხმდება თავისი ქალიშვილი მითხოვოს მეგადორას. კომედიაში მოცემულია მოხერხებული მონა, მეგადორას მსახურის სტრობილის სახით, რომელიც მოჰპარავს „განძს“ ევკლიონს...

ბოლოს ირკვევა, რომ ევკლიონის ქალიშვილი ფედრა ადრე შეუტყდენია მეგადორას დისწულს ლიკონიდს და მას სურს ცოლად შეირთოს ფედრა. კომედის ბოლო ნაწილი დაკარგულია. მკვლევარების აზრით პიესა ასე სრულდებოდა: „განძს“ უბრუნებენ „ძუნწს“. გახარებული ევკლიონი თავის ქალიშვილს მითხოვებს ლიკონიდს, „განძს“, რომელმაც ასეთი დიდი ტანჯვა მიაყენა, მშითვად აძლევს თავის ქალიშვილს ფედრას.

ძუნწი ევკლიონის სახით პლაგტი დანცინის სიხარბეს და სიძუნწეს, რომელიც სიმდიდრის მფლობელს ჰქმნის საბრალო და ღარიბ ადამიანად. ცნობილია, რომ პლაგტმა დიდი გავლენა მოახდინა ევროპის კომედიოგრაფიის განვითარებაზე. პლაგტს ბაძავდნენ შექსპირი, მოლიერი,

ბომარშე და გოლბერგი. იცნობდა თუ არა პლაგტის კომედიას „განძს“ გ. ერისთავი? არის თუ არა მის კომედია „ძუნწზე“ პლაგტის გავლენა? პლაგტის კომედიები ევროპაში აღორძინების ხანაში გამოჩნდა სცენაზე. რუსეთში ინტერესი პლაგტისადმი დაიწყო მხოლოდ მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში. ამ დროს გადმოითარგმნა პლაგტის კომედია „ტყვეები“.

საფიქრებელია, რომ გ. ერისთავი არ იცნობდა ამ კომედიას. ყოველ შემთხვევაში პლაგტის გავლენა გ. ერისთავზე არ ჩანს. თუ ეს ორი კომედია „განძი“ და „ძუნწი“ ზოგიერთ მოქმედებათა სიტუაციებში ერთმანეთს ემსგავსებიან, ეს იმდენად, რამდენადაც მოლიერის კომედია „ძუნწი“, რომლის ზეგავლენითაც დასწერა გ. ერისთავმა თავისი კომედია „ძუნწი“, შექმნილია პლაგტის „განძის“ მიბაძვით.

სიძუნწე, ისე როგორც ხელგაშლილობა, არ უნდა გავიგოთ, როგორც მარტო ერთი რომელიმე სოციალური კლასის დამახასიათებელი ნიშანი. ფეოდალური არისტოკრატის წარმომადგენლებსაც ახასიათებდა სიძუნწე. ლიტერატურაში ცნობილია არა მარტო ძუნწი ვაჭრები, არამედ მემამულენიც. სხვა რომ არ დავასახელოთ, გოგოლის მიერ შექმნილი ტიპი „მკვდარ სულეში“ მემამულე პლუშკინი ძუნწია. ასევე პუშკინმა ნაწარმოებში „ძუნწი რაინდი“ დიდი ოსტატობით მოგვცა ძუნწის ტიპი ბარონის სახით.

ერთი და იგივე თემა შეიძლება განსახიერებელი იქნეს როგორც კომიკურ, ისე ტრაგიკულ ფორმებში. სიძუნწე პლაგტმა, მოლიერმა და გ. ერისთავმა მოგვცეს კომედიური ფორმებში, პუშკინმა კი ტრაგიკულში. პუშკინის „ძუნწი რაინდი“ ტრაგიკულია.

გ. ერისთავი ზედმიწევნით იცნობდა პუშკინის „ძუნწ რაინდს“. ქართულ კრიტიკაში აღნიშნული იყო, რომ ბარონის მონოლოგის დასაწყისი:

„ვით ახალგაზრდა ცუდლუტი ელის ცბიერ დიაცთან შეხედრას, ანდა უკვე შეცდენილ უგუნურ ქალთან, წუთებს ვითვლი მთელი დღე, როცა ჩემ ფარულ სარდაფს და ერთგულ სკივრებს ვესტუმრებოდი! ბედნიერო დღევ!“

უახლოვდება კარაპეტას მონოლოგის დასაწყისს:

„როგორც ყმაწვილი შეყვარებული ელის საყვარელს გაგიჟებული, ამით ღამე აქვთ დრო დანიშნული, მეც მაგრე მელის ზანდუქში ფული“.

პუშკინის „ძუნწი რაინდის“ გავლენა, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, გერისთავის ძუნწზე არ ჩანს. პირველი ტრაგედიაა ლექსათ დაწერილი, მეორე კომედია. პირველის მთავარი გმირი ბარონი-რაინდია, მეორესი კარაპეტა-მევახზე ვაჭარი. თუ ეს ორი ნაწარმოები რომელიმე საკითხში ერთმანეთს უახლოვდება, მაგალითად პირველშიც ძუნწის ტიპია მოცემული და მეორეშიაც, ბარონიც ლოცულობს ოქროთი სავსე სკივრის წინაშე და კარაპეტაც, ეს იმიტომ, რომ პუშკინის „ძუნწ რაინდზე“ დიდი გავლენა მოახდინა მოლიერის „ძუნწმა“.

მოლიერის კომედიის „ძუნწის“ მთავარი გმირია მევახზე, ძუნწი ჰარაპაგონი. მზარეული ჟაკი, თვით ჰარაპაგონს ასე მიმართავს: „მეორეს მოუგონია ვითომ თქვენ ბიჭებს განგებ უჯავრდებით და ეჩხუბებით ვადის გასვლის დროს, რომ ჯამაგირი თქვენ შეგრჩეთ. მესამე ამბობს, რომ თქვენი მეზობლის კატაზე საჩივარი შეგიტანიათ, ცხვრის ღუმის ნაგლეჯი მომპარაო; ერთს მოუგონია, რომ თქვენ თითონ შემოპარულხართ ერთ ღამე თქვენსავე თავლაში, თქვენვე თქვენისავე ცხენისათვის ქერის მოპარვა ვდომებიათ, მაგრამ მეჩინიბეს შეუსწორხართ ბნელაში და იმდენი ურტყამს, რომ სულ ზურგიდან ტყავი აუძვრია, მაგრამ სირცხვილით ხმა ვერ ამოგიღიათ. რალა ბევრი

გავგარძელოთ, ბატონო, ერთი სიტყვით ყველგან თქვენი ლანძღვა ისმის, ყველა თქვენ ყოფილხართ: ძუნწიც, წუწკიც, ქეციანიც, ლაჩარიც“.

კომედიაში შექმნილია ინტრიგის მეტად რთული ქსელი. ჰარაპაგონის ვაჟს კლეონტს უყვარს შეძლებული კაცის ანსელმის ახალგაზრდა ქალიშვილი მარინა. პარალელურად კომედიაში ვითარდება მეორე სიყვარული. ჰარაპაგონის ქალიშვილს ელზას უყვარს ანსელმის ვაჟი ვალერი. ჰარაპაგონს არ სურს თავისი ქალიშვილი მიათხოვოს დატაკ ვალერს, პირიქით მას სურს ელიზა ცოლად შერთოს მდიდარს, ხანში შესულ ანსელმს. გაუგებრობის ნიადაგზე მამა და შვილი, ანსელმი და ვალერი, ეცილება ერთმანეთს.

როგორც პლავტის კომედია „განძში“, აქაც გამოყვანილია მონერხებული მსახურის ტიპი. ესაა მოფლეში, რომელიც იხსნის შეყვარებულებს მოსალოდნელ განსაცდელისაგან. ძუნწ ჰარაპაგონს გადამაღული აქვს დიდი სიმდიდრე. ლაფლეში მოჰპარავს მას ოქროთი სავსე სკივრს. ძუნწი იტანჯება. თავზარდაცემული ვაპყვირის: „დავიღუპე! გამძარცვეს, ყელი გამომჭრეს! ვინ იქნებოდა? როგორ მოგნახო? საით წავიდე, საით? არა! აქ ხომ არ იქნება; ვინ იცის იქნებ აქვეა! დადექ, დადექ! (წაივლებს ხელს მკლავეზე) ფულეები, ჩემი ფულეები დამიბრუნე-მეთქი! ვაიმე! მე ხომ მე ვარ. ჭკუა ამერია. ვაი, ჩემო საყვარელო ფულეებო! ვაი, ჩემო ერთგულო მეგობარო! წამართვეს შენი თავი“. ოქროთი სავსე ყუთს დაუბრუნებენ ჰარაპაგონს და ამით დაითანხმებენ, რომ მარინა შეირთოს მისმა ვაჟმა დამისი ქალიშვილი ელიზა ვაპყვეს ვალერს. ბოლოს გამოირკვევა, რომ ანსელმი მამაა ვალერის და მარინასი; ეს უკანასკნელნი კი ანსელმის დაკარგული შვილებია.

უდაოდ დიდია მოლიერის გავლენა გერისთავზე. გ. პლევხანოვი წერდა: „ერთი ქვეყნის ლიტერატურის გავლენა სხვა ქვეყნის ლიტერატურაზე პირდაპირ პრო-

პორციულია ამ ქვეყნის საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მსგავსებისა“ .

მოლიერის და გ. ერისთავის კომედიების სოციალ-ეკონომიური ფონი დაახლოვებით ერთი და იგივეა. ისე როგორც XVII საუკუნეში საფრანგეთში ფეოდალური საზოგადოების წიაღში ახლად მომართებოდა მომავალი ცხოვრების მესაქე ბურჟუაზია, ასევე საქართველოს სინამდვილეში XIX საუკუნის 40-50-იან წლებში მსგავსი ეკონომიური პროცესები ხდებოდა.

მოლიერის და გ. ერისთავის კომედიების ძირითადი მასალა უახლოვდება ერთმანეთს.

გ. ერისთავის „ძუნწის“ სიუჟეტი, აღნაგობა მარტივია, უბრალო. მევახშე კარაპეტას ქალიშვილი ხამფეროვანი ჟეჟვარს თავად არჩილს. მას სურს ხამფეროვანი ცოლად შეირთოს. კარაპეტა არ აძლევს მათ შეუღლების საშუალებას იმ მოსახრებით, რომ „თავადს ფული არა აქვსო“. პარალელურად, ძალიან მკრთალად, პიესაში მოცემულია მოსამსახურე იმერელი ბიჭის ივანიკას და მოსამსახურე გოგოს მონავარდისას სიყვარული. ივანიკას რჩევით კარაპეტას მოჰპარავენ ოქროთი სავსე ყუთს და დაუბრუნებენ მას შემდეგ, როდესაც კარაპეტა დათანხმდება არჩილის და ხამფეროვანის შეუღლებაზე.

ცხადია მოლიერის „ძუნწის“ სიუჟეტური განვითარება და აღნაგობა უფრო რთულია, ვიდრე გიორგი ერისთავის „ძუნწის“. პირველი 5 მოქმედებისაგან შესდგება, მეორე 2 მოქმედებისაგან. პირველში 15 მოქმედი პირია, მეორეში 7. მოქმედი გმირები პირველში უფრო სრულყოფილია, მეორეში ზოგიერთი მოქმედი პირი პორტრეტს უფრო წაგავს, ვიდრე ტიპს.

მოქმედი პირის ხასიათის მოსაცემად ერისთავი კონტრასტებს მიმართავს, ერთმანეთს უპირისპირებს თავად არჩილსა და მევახშე კარაპეტას. ამ დაპირისპირე-

ბაში აისახება ორი მოპირდაპირე კლასის წარმომადგენელთა დამახასიათებელი თვისებები. მოლიერის და გ. ერისთავის „ძუნწის“ აქვთ საერთო ადგილებიც. სწორედ აქ მოჩანს მოლიერის დიდი გავლენა გ. ერისთავზე. ორივე კომედიაში მოსამსახურე, პირველში ლაფლაში და მეორეში ივანიკა, ჰპარავენ თავიანთ პატრონებს ოქროთი სავსე ყუთს. ესაა ორივე კომედიის ინტრიგის დასაყრდენი წერტილი. ეს კომბინაცია აძლევს შეყვარებულებს შეუღლების საშუალებას.

მოლიერის სკაპენის და სგანარელის გავლენით არის შექმნილი გ. ერისთავის „ძუნწში“ „მოხერხებულნი მსახური“ იმერელი ბიჭი ივანიკა და „უჩინ-მაჩინის ქულში“ კიკოლა. ისე როგორც მოლიერის „ძუნწში“ ლაფლაში, ივანიკაც პიესაში ყველაზე მაღლა დგას მოხერხებით. ძუნწი კარაპეტას მოდრეკა მხოლოდ ივანიკამ შესძლო. მისი მოხერხებით უნებლად ერთდებიან ორი მოპირდაპირე კლასის წარმომადგენელი არჩილი და ხამფეროვანი, თუმცა კარაპეტა ამის სასტიკი წინააღმდეგი იყო. ივანიკა, მართალია, ვერ შეედრება მოლიერის „ცულულტების მეფეს“, მაგრამ სგანარელზე და ლაფლაზე არა ნაკლებ გაქნილია.

ასევე მოლიერის „ძუნწის“ პარაგონის მონოლოგის გავლენითაა შექმნილი კარაპეტას მონოლოგი: „ვაი, მიშველეთ!... ყარაულ! ქურდები... პოლიცემისტერ! ჩესტის აფიცერ! სად არის ჩემი ქურდი, ვინ მომპარეთ?! გეთაყვა მითხარით... თავს დაეხიჩხობ, წყალში გადავარდები, არა... ჰო, მოვკლამ, ჩემი ქურდი...“ და სხვა. ეს ქართულ სინამდვილესთან შეფარებული პარაგონის მონოლოგია. თვით პარაგონის მონოლოგი კი პლავტის მიერ შექმნილი ძუნწის ეკლიონის მონოლოგის გავლენითაა დაწერილი.

გ. ერისთავი, ისე როგორც მოლიერი, თავის ჰუმორის ქვეშ აყენებს როგორც თავდაზნაურობას, ისე ახლად ფეხადგ-

მულ ბურჯუას; მიკირტუმ გასპარიჩს სურს დაუშოყვრდეს თავად ივანე დიდებულნიქს იმიტომ, რომ მისი ქალიშვილი შუშანიკა კენინა გავდეს. როგორც თითონ ეუბნება ივანეს— „კნაზ კომისიაში თქმი შემიტანია, მეც კნაზი გავხდე“. გ. ერისთავის ეს დაცინვა ბურჯუაზის მეტიჩრობაზე, კლასობრივ სიბრძავეზე მოლიერის სატირას წააგავს, რომელიც მას მოცემული აქვს „უორჯ დანდენში“ და „გააზნაურებულ მდაბიოში“.

იდეურად ერთმანეთს ენათესავენ ბ. ერისთავის „შეშლილი“, მოლიერის — „მიზანტროპი“ და გრიბოედოვის — „ვაი ჭკუისაგან“. ალცესტი და ჩაკვი ისე, როგორც ბეგლარი, ვერ ეგუებოდნენ მეზნაურთ საზოგადოების უვარგის პირობებს და პროტესტს აცხადებენ მის წინააღმდეგ. ბეგლარს ახასიათებს მისწრაფება მაშინდელი უვარგისი საზოგადოებრივი ცხოვრების დატოვებისაკენ. ის რომანტიკულად ოცნებობს ცის უსაზღვროებაში გაფრენაზე:

„აღვფრინდე მალა და კვალად მალა რომ ვერ ვხედავდე ქვეყანას დაბლა“.

ბეგლარის მონოლოგის ეს სტრიქონები წააგავს „მიზანტროპის“ მთავარი გმირის ალცესტის მიერ გამოთქმულ პროტესტს ცხოვრების უწესრიგობაზე. ისე როგორც ბეგლარი, ალცესტიც ეძებს თავშესაფარს. „მე მოვძებნი — ამბობს ალცესტი — ქვეყანაზე ისეთ განმარტოებულ კუთხეს, სადაც აღამიანს შეეძლება თავისუფლად და პატიოსნად ცხოვრება“. ხოლო რუსეთის დამყაყებელი მადლი არისტოკრატიის მიერ შეურაცყოფილი ჩაკვი თავის მონოლოგს ასე ამთავრებს:

„შორს მოსკოვიდან! ნუთუ ცისქვეშ, ერთს კუნჭულს ვერსად ვიპოვი, ნეტა, სად დევნილ გრძნობას შევაფარებდე!“.

ალცესტი, ჩაკვი და ბეგლარი ხედავენ ცხოვრებაში გაბატონებულ უწესრიგობას, მაგრამ მათ არ შესწევთ უნარი მისი გამოსწორებისა. ისინი პასიური აღა-

მიანების როლში გვევლინებიან და არაა არიან განშორდნენ ჭაობივით ამხმირებულ ბულ ცხოვრებას. „მიზანტროპი“ და „ვაი ჭკუისაგან“ ქეთუნიან ევრეთწოდებულ „მალალ კომედიათა“ ტიპს. ალცესტი, ჩაკვი საკაცობრიო ხასიათის ტიპებია.

გ. ერისთავის კომედია „შეშლილი“ უახლოვდება კომედიის ამ ტიპს, მაგრამ მათ მხატვრულ სიმაღლემდე ვერ აღის.

1912 წელს გახეთ „თემში“ გამოთქმული იყო აზრი გ. ერისთავის კომედია „გაყარის“ და რუსი მწერლის პისემსკის კომედია „Раздел“-ის მსგავსების შესახებ.

ჩვენს მიერ შედარებულ იქნა ამ კომედების ტექსტი. რა აქვთ მათ საერთო?

1. სათაური ორივე კომედიას ერთი და იგივე აქვს („გაყარა“ — „Раздел“).

2. „გაყარა“ და „Раздел“-იც ბატონყმული ურთიერთობის პირობებში დაწერილი ნაწარმოებია. როგორც პირველში, ისე მეორეში მოცემულია დაცემის გზაზე დამდგარი თავდა-აზნაურობა.

3. ორივე კომედიაში მეზატონეები იყოფენ მამაბაბეულ ქონებას და ამ ნიჟდაზე იქმნება კომიკური სიტუაციები.

4. „Раздел“-ის და „გაყარის“ ზოგიერთი ადგილები ჰგავს ერთმანეთს: მაგალითად, „Раздел“-ის 3. მოქმედებაში ქონების გაყოფის დროს, ანას და ემილიას ცილობა მოსდით თათრულ შალზე. აი, ეს ადგილიც:

«Иван Прокофич: (вставая). Черное условие-с подготовил: «18... года, октября... дня, мы нижеподписавшиеся, а тут по форме-с... Шункт первый: я, штык-юнкер Кирилл Семенов Манюхин (Кирилл Семеныч подходит), получаю весь мужской гардероб покойного брата...»

Кирилл Семеныч: Вот за это, братец, благодарю; у меня все уйдет на пользу, — лоскуточка не брошу.

Иван Прокофич: А имеющуюся из дамских нарядов единственную турецкую шаль беру... Кому там-с из вас угодно? Вы-ли-с, Анна Ефремовна, возьмете, или Эмилия Петровна? Мне все равно-с... я так и запишу.

Эмилия Петровна: Я беру ее, дядюшка, за себя.

46494



Анна Ефремовна: Нет, мой родной, эту шаль я желаю иметь: она жены покойного брата, которая была всегда моим другом, и я желаю ее сохранить на память.

Иван Прокофийч: Как же-с?

Эмилия Петровна: Я не уступаю.

Анна Ефремовна: А я подавно.

Иван Прокофийч: Так-с разорвите пополам.

Анна Ефремовна: Пусть лучше разорвется пополам, но я не хочу, чтобы она была в чьих-нибудь руках.

Эмилия Петровна: И для меня это будет приятнее.

Иван Прокофийч: Подайте, Кирилла Семеныч, шаль. (Кирилла Семеныч подает). Рвать что-ли-с?

Сергей Васильич (вставая и подходя). Конечно, рвать, давайте, я вам пособлю. (Разрывает шаль и подает одну половину Аппе Ефремовне, а другую Эмили Петровне.)

ეს სვენა ჰგავს „გაყრის“ 3 მოქმედების სცენას, სადაც პავლეს და ანდრეაფარს ჩხუბი მოსდით მუთაქაზე:

„რამაზ (კითხულობს განაჩენსა) ჩვენ, ქვემოზე ხელის მომწერელთა, სინდისით მედიატორეთ დამტკიცებულის სულსა შინა № 875-ითა“.

განაჩენის კითხვის დროს იწყება დავა ძმებს შორის. „პავლე აიღებს მუთაქას, ანდრეაფარი მივარდება, ართმევს; პავლე წაართმევს, გადაილაგებს მუთაქაზე და ხანჯალს ამოიღებს“.

„პავლე — (გაბრაზებული). მომიტანეთ ერთი დიდი თოფი! აი, ქალაჩუნა დედაკაცი, ნახე ჩანხაზი შევწკაპუნე. მამა არ წამიწყდება, გამიგონე! ვამიშვით, რა თოფი მინდა? ცალი ხელით დავაბრ-ჩობ მეღიასავით, ვაი არა აქვს შენ პავლესა, ჰო! (შემოვარდება ივანე)“

ივანე (ბარამს) რა ამბავია, ჩტო ზა რაზობი?

ბარამი: — აი, შენი ქირიმი, მუთაქაზედ ჩხუბობენ.

ივანე: (იციანის) ფუ, კაკაია ნიზოსტ. (მოვა პავლესთან, წაართმევს ხანჯალს, მერე მუთაქას გასჭრის შუაზედ, ერთს გადაუღლებს ანდრეაფარს) ნა ტებე, ბალ-

ში რაზობინიკ! (მეორეს გადაუღლებს პავლეს). ნა ტებე, ღურალი! (ბიჭებს უყვირის) გაიტანეთ, გადაყარეთ ეს ჩინს მახობები, — თქვენთვის მიჩუქებია; ჩემს სახლს ნუ აჩირქიანებთ, სახლი ჩემია. (ბიჭები ჰყრეფენ საჩქაროთ. ივანე რე-ვახს) ა ტი ვონ, ისჩადიე ადა! (გავა)“.

აქაც ისე როგორც „Раздел“-ში, ივანე იძულებულია ორივეს დაკმაყოფილების მიზნით მუთაქა შუაზე გაჭრას, ერთი ნაჭერი ერთს მისცეს და მეორე მეორეს.

„Раздел“-ის მესამე მოქმედებაში გაყრის მსვლელობით უკმაყოფილო ივანე პროკოფის-ძე ჯოხით ამსხვრევს მაგიდაზე გასაყოფად დაწყობილ ფაიფურის, ბროლის, ვერცხლის და სხვა ნივთებს. ასევე „გაყრის“ 3 მოქმედებაში პავლეზე გულმოსული ანდრეაფარი ამსხვრევს გასაყოფ მინებს.

„გაყრაში“ ივანე დიდებულიძე ლაპარაკის დროს ერთმანეთში ურევს ქართულს, რუსულს და ფრანგულს. „Раздел“-ში ასევე სერგეი ვასილის-ძე ლაპარაკობს ხან რუსულათ, ხან ფრანგულათ.

არის მსგავსება მაკარინესა და ანას შორის. როგორც „გაყრაში“ მეტი ქონების მიღების მიზნით პავლეს ცოლი მაკარინე ცდილობს მოატყუოს მედიატორი რამაზი, ასევე „Раздел“-ში ანა ცდილობს მოატყუოს ივანე პროკოფის-ძე, რომელიც ჰყოფს ქონებას.

ისმება კითხვა, რომელმა მოახდინა გავლენა: პისემსკიმ გ. ერისთავზე, თუ პირიქით? პისემსკის კომედია ვერ მოახდენდა გავლენას გ. ერისთავზე, რადგანაც „Раздел“-ი დაიბეჭდა 1852 წლის აგვისტოს. „გაყრა“ კი ჯერ კიდევ 1850 წელს გადაითარგმნა და დაიბეჭდა რუსულ ენაზე. საფიქრებელია, რომ ამ „გაყრის“ რუსულ ტექსტს იცნობდა პისემსკი, და „გაყრის“ შეგავლენით დაწერა რუსულ ყოფაცხოვრებაზე აგებული კომედია „Раздел“-ი.

6. მიქავა

აფხაზური თეატრი

აფხაზური თეატრის ჩამოყალიბების პირველი ცდა უნდა მივაკუთნოთ 1917 წელს. ეს იყო ქ. ოჩამჩირეში. მასწავლებელმა პ. შაკრილმა დაარსა აფხაზური საგუნდო და დრამატიული წრე. ამ წრეებში ჩაეწერენ ქალებიც. ეს იყო საინტერესო მოვლენა, თუ კი მხედველობაში მივიღებთ, რომ ქალი წინათ საშინელ საყოფაცხოვრებო პირობებში იმყოფებოდა.

ახალგაზრდა წრის რეპერტუარი შესაბამისად ხალხური სიმღერებისაგან და ცეკვებისაგან. წრეს ჰქონდა აგრეთვე თავისი ერთადერთი დრამატიული ნაწარმოები თვით პ. შაკრილის პიესა „უმეცრების ძალა“.

პირველმა აფხაზურმა სპექტაკლმა დიდძალი მაყურებელი მიიზიდა. მაგრამ დროებითი მთავრობის აგენტებმა ყოველგვარი ზომები მიიღეს იმისათვის, რომ ჩაეშალათ დიდად საჭირო კულტურული საქმე, და მალე, ადგილობრივი მენშევიკური ხელისუფლების პროვოკაციული მოქმედების შედეგად, წრემ შესწყვიტა თავისი არსებობა. მეორე ასეთი წრე ჩამოყალიბდა 1919 წელს სამასწავლებლო სემინარისთან დ. ი. გულიას და სემინარისტ ა. შაკიას ინიციატივით, მაგრამ ამ წრესაც მალე მოესპო არსებობა მენშევიკების მოქმედების შედეგად.

მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დროს შეიქმნა ყოველგვარი შესაძლებლობა, რათა ჩამოყალიბებულიყო ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური აფხაზური ხელოვნება.

დ. ი. გულია ასე იგონებს პირველი აფხაზური თეატრის ორგანიზაციას: „აფხაზეთში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 2-3 თვის შემდეგ, პოლიტგანათლების

განყოფილებამ წინადადება მომცა ჩამოყალიბებინა აფხაზური დასი, შემერჩია რეპერტუარი და მემოგზაურა აფხაზეთის რაიონებში. ამ საქმეს დიდის მონდომებით მოვკიდე ხელი. მაგრამ წამსვე წავაწყდი ორ დაბრკოლებას, რომელიც აუცილებლივ უნდა გადამეღახა. პირველი — საიდან შევექმნა რეპერტუარი, და მეორე — საიდან მოვაგროვო დასი. რომ ეს სიძნელებები სავსებით გავითვალისწინოთ, საჭიროა ვიცოდეთ მხოლოდ ერთი: აფხაზებს არასოდეს არ ჰქონიათ არც საკუთარი თეატრი, არც საკუთარი პიესები, არ ჰყოლიათ არც აქტიორები, მით უმეტეს აქტიორი ქალები.

„მართალია, სემინარიის (სადაც მე ვსწავ-



აფხაზური დრამა — „ოტელიო“
 ლ. კასლანძია
 ა. ჯერგენია
 ოტელიო
 დეზდემონა

ლობდი) მსმენელებმა მ. ხაზბამ, დ. დარსალიამ, ა. შაკაიამ და სხვებმა დადგეს თავიანთი ძალებით კოდორის რაიონის რამდენიმე სოფელში ჩემ მიერ თარგმნილი ორი პიესა „უბედური დღე“ და „ორი მშვიერი“, მაგრამ ეს იყო სცენის-მოყვარული ხასიათის შემთხვევითი წარმოდგენები.

რეპერტუარის საშინელი შიმშილი რომ როგორმე შემეგვსო, ჩაუჭყეი სამუშაოს და მოკლე ხანში გადმოვთარგმნე ორი პიესა რუსულიდან: „გაუმარჯოს თავისუფლებას“ და „მე მოვკვდი“, რომელიც დაემატა ქართულიდან ნათარგმნ „უბედური დღეს“ და „ორ მშვიერს“.

აფხაზ გლეხისათვის რეპერტუარის შერჩევაში მე შემთხვევით არ შეეჩერდი პატარ-პატარა კომედიებზე. ჩემის აზრით ეს უფრო სწორი გზა იყო და მას გავყევი. ამრიგად პირველ ხანებში უზრუნველყოფილი ვიყავით მცირეოდენი მასალით.

ახლა დასის შეკრების საკითხი. საიდან ავიყვანო თუნდაც ოდნავ მაინც გამოსადეგი ხალხი სცენისათვის, მით უმეტეს ქალები, რომელთა სცენაზე გამოყვანას დიდი ავტაციური მნიშვნელობა ჰქონდა?

ახლად ჩამოყალიბებული დასი უნდა მჭიდროდ შემეკრა, მიმემართა ერთ მიზნისაკენ, და გამეთბო ხელოვნებისადმი სიყვარულით. ამ საქმეში დიდი დახმარება გამოიწია ანტონ შაკაიამ, რომელიც ჩვენი წამოწყების დიდი ენტუზიასტი იყო. ამრიგად დასის საკითხიც მოგვარდა. საბედნიეროდ დასში აღმოჩნდნენ მშვენიერი მომღერალნი და მოცეკვავენი, რომლებიც ამშვენებდნენ ჩვენს სპექტაკლებს. სხვათა შორის დასის გუნდმა პირველად გაიტანა აფხაზეთის სოფლებში სიმღერა „ინტერნაციონალი“.

დიდი მზადების შემდეგ დასი 1921 წლის ივლისში გაემგზავრა საგასტროლოდ ოჩემჩირის რაიონში.

მოკლე ხანში დასმა გააკეთა დიდი საქმე. იგი მოგზაურობდა როგორც ოჩემჩირის,

აგრეთვე გუდაუთის რაიონებში. მარტო 1921 წლის ზაფხულს დასმა გაართვა მართა 15 წარმოდგენა, რომლებიც მშვენიერად წარმატებით სარგებლობდნენ აფხაზ გლეხობაში.

აფხაზ მშრომელების შემოქმედებითი აქტივობა ყოველდღიურად იზრდებოდა. თითქმის ყოველ რაიონში დაარსდა დრამ-წრეები და მომღერალთა გუნდები. აფხაზ ხალხის სიმღერები, ცეკვები მთელი საბჭოთა მოსახლეობის საკუთრებად გადაიქცა“.

„ხე ფესვებით ცოცხლობს, ადამიანი კი მეგობრებით“—ამბობს აფხაზური ანდაზა. ისტორიულად საუკუნოებრივი მეგობრობა აფხაზ და ქართველ ხალხისა ყოველდღიურად მკვიდრდება და მაგრდება. და დღეს საბჭოთა აფხაზეთი ჰყვავის როგორც საქართველოს განუყოფელი ნაწილი. ქართველი ხალხის დახმარებით იგი აშენებს თავის სოციალისტურ კულტურას. მისი განვითარება უშუალოდ დაკავშირებულია საქართველოს ბოლშევიკურ პარტიასთან და მის საამაყო შვილთან ამხანაგ ლ. ბერიასთან.

რუსთაველის სახ. თეატრის გასტროლები სოხუმში 1926 წელს დიდი კულტურული მოვლენა იყო აფხაზეთში. სოხუმის თეატრის სცენიდან პირველად დაინახეს კოტე მარჯანიშვილის გენიით შექმნილი ნამდვილი ანსამბლური სპექტაკლები, რომლებმაც დაუფიქსარი შთაბეჭდილება დასტოვეს. სცენის მოყვარე აფხაზ მსახიობებმა დაინახეს აქტიორთა მაღალხარისხოვანი თამაში.

რუსთაველის თეატრის გასტროლების შემდეგ უფრო გაიზარდა აფხაზური ნაციონალური თეატრის შექმნის აუცილებლობა. და აი 1928 წელს თეატრიც ჩამოყალიბდა. პირველ ხანებში სპექტაკლების ხარისხი მხატვრულად სუსტი იყო. თეატრს არ ჰყოფნიდა მსახიობები და არ ჰყავდა ნამდვილი სამხატვრო ხელმძღვანელი, რომელსაც შეეძლო ჩამოეყალიბებინა, შეეკრა სპექტაკლები და მიეცა თეატრისათვის გარკვეული მხატვრული სახე.

1928 წლის ნოემბერში მსახიობთა კოლექტივი გაიზარდა 30 კაცამდე. ეს იყო ფორმალისმითა და კონსტრუქტივიზმით გატაცების დრო. მსახიობთა მუშაობა გადაწყვეტილი იყო უკანა პლანზე და სპექტაკლები შენდებოდა განსაკუთრებით გარეგნულ ეფექტებზე, პოზებზე და ყალბ პათოსზე.

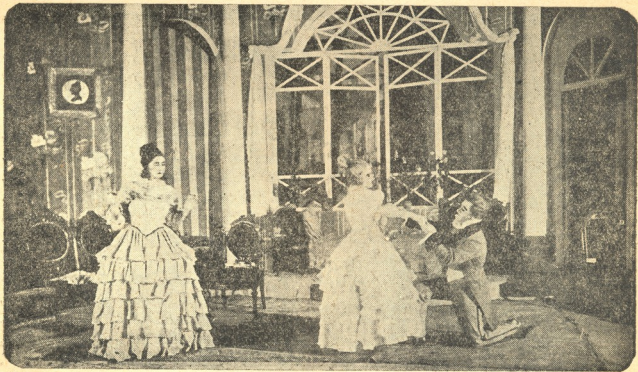
რეჟისორის მუშაობის ასეთი ცალმხრივი, გამოფიტული მეთოდი, რა თქმა უნდა, აფერხებდა აფხაზ მსახიობების შემოქმედებითი ზრდას. მათ არ შეეძლოთ სწორად გაეხსნათ სახეები, და ამით ირღვეოდა სპექტაკლის ანსამბლური მთლიანობა.

ნაციონალური ფორმით გატაცებულნი შეგნებულად უგულველყოფდნენ სოციალისტურ შინაარსს. ამის დასაბამათებლად საკმარისია დავასახელოთ თეატრის მაშინდელი რეპერტუარი: „მხაჯირები“, „ლამარა“, „ლიხნის აჯანყება“, „ყრუ წარსულში“ და სხვა. მოხსენებული დრამა „მხაჯირები“ არ იძლეოდა აფხაზი ხალხის მჩაგვრელთა წინააღმდეგ ბრძოლის თუნდაც დაახლოებით სურათს. იგი გვიხატავდა ამ ბრძოლას ნაციონალის-

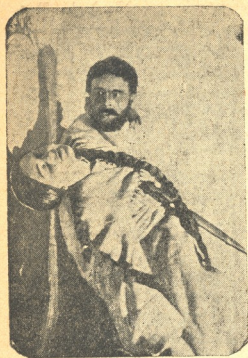
ტურ, შოვინისტურ ფერებში. პიესა მხატვრულად და დრამატურგულად დაბალი ხარისხისა იყო. დამდგმელმა უსწავლოვანება კიდევ უფრო გააღრმავა. სპექტაკლში არ იყო თურქეთის ინტერვენციისაგან განაწამები ხალხის უდიდესი ტრაგედია, — ხალხისა, რომელიც შემდგომში გმინავდა რუსეთის ცარიზმის უღელ ქვეშ. ყველაფერი აშენებული იყო გარეგნულ ეფექტებზე: ხტომა, ცეკვა, პოზები და სხვა.

ასეთნაირივე იყო შოვინისტურ — მისტიკური პიესა „ლამარა“, ხოლო „ლიხნის აჯანყების“ დამდგმა იყო ხალხის მტერის ნამდვილი გამოსვლა იდეოლოგიურ ფრონტზე. ეს იყო პიესა, რომელიც შეგნებულად ამხინჯებდა ისტორიულ სინამდვილეს.

სხვათა შორის, ამ პერიოდში დადგმული იყო ლოპე-დე-ვეგას „ცხვრის წყარო“. პიესის არჩევანი თუ კარგი იყო, სამაგიეროდ სავესებით არა სწორად იყო გადაჭრილი მისი დადგმა. დიდი ესპანელი დრამატურგის პიესა რეჟისორის სურვილით გადაიქცა ფორმალისტურ კლაკნილებსა



აფხაზური დრამა—ნ. გოგოლის „რევიზორი“, 2 მოქ. დადგმა რეჟ. ელანოვის, მხატვ. ვ. პოპოვა



აფხაზური დრამა
ბ. გულია და ნ. მიქაეა—„66 წელი“
შ. ფაჩალია—ალიასი
ა. ჯერგენია—შახინა

და კონსტრუქცივისტულ ტეხილებზე აგებულ ოპერეტად: დეკორაციები მოგაგონებდნენ პაპიროსის ეტიკეტებს, მიუხედავად ამისა ეს სპექტაკლი აქტიორების დიდ გამარჯვებად უნდა ჩაითვალოს. პიესის შინაარსი სწორად იყო გაგებული აქტიორების მიერ. რაღაც შინაგანი ინტუიციით აქტიორებმა სპექტაკლი გადაარჩინეს და მას ჰქონდა წარმატება მაყურებლებში.

დიდის წარმატებით წავიდა აგრეთვე დრამატურგ ს. შანშიაშვილის პიესა „ანზორ“.

ნაციონალური, ორიგინალური დრამატურგია სუსტად ვითარდებოდა. მხოლოდ ახალგაზრდა დრამატურგ დ. დარსალიას პიესა „ერუ წარსულში“, რომელიც თუმცა სქემატიური და პრიმიტიული იყო, მაინც გამოირჩეოდა დანარჩენ პიესებში.

თავის არსებობის მოკლე მანძილზე აფხაზეთის თეატრმა დიდი მომსახურება გაუწია რაიონებს. შორეულ რაიონებშიაც კი მიდიოდნენ და დგამდნენ სპექ-

ტაკლებს, რომლებიც დიდის წარმატებით სარგებლობდნენ გლეხებში. გარდა ამისა მათ სპექტაკლებს ჰქონდა დიდი კულტურული და პოლიტიკური მნიშვნელობა. გლეხების უმრავლესობამ პირველად დანახა აქტიორები სცენაზე. ამ გასტროლებს ჰქონდა აგრეთვე ის მნიშვნელობა, რომ იგი აღვიძებდა აფხაზ ხალხში შემოქმედების წყურველს.

დიდ ინტერესს წარმოადგენს მოხუც გლეხების აღტაცებული წერილი თავიანთ თეატრზე: „ჩვენ ხანში შესული ხალხი ვართ. ზოგიერთი 60-65 წლისა. ჩვენ გაკვირვებულნი ვართ, როდესაც მსახიობებთან ვხედავთ სცენაზე ჩვენივე მეზობლის შვილებს, ისეთივე კოლმეურნეებს, როგორც ჩვენ. ვფიქრობთ, რომ ეს დიდი მიღწევაა, რომელიც შეიძლება მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დროს“. და მართლაც ამ თეატრის გასტროლებმა მიიზიდა ბევრი ახალგაზრდა კოლმეურნი—მომღერლები, მუსიკოსები და მოცეკვავენი.

კულტურული დონის ამაღლების და სწავლის აუცილებლობა დღითიდღე იზრდებოდა. განათლების სახ. კომისარიატი აგვიანებდა დრამატიული სტუდიის გახსნას. იგი გაიხსნა მხოლოდ 1930-31 წლის სეზონში. სტუდიაში გადაიყვანეს ნიჭიერი ახალგაზრდობა. მართალია არ იყო პედაგოგების საკმარისი რიცხვი, მაგრამ მუშაობა მაინც მიდიოდა.

ყველაზე სერიოზული ნაკლი სტუდიის მუშაობაში ის იყო, რომ სწავლა მშობლიურ ენაზე არ სწარმოებდა. ვ. დომოგაროვის (სტუდიის ხელმძღვანელს), რომელმაც არ იცოდა აფხაზური ენა, ძლიერ უჭირდა აფხაზური მეტყველების ტექნიკის სწავლება.

შეცდომა იყო აგრეთვე მსახიობების აღზრდა ისეთ მასალაზე, როგორიც არის გოგოლის „რევიზორი“. შეიძლებოდა უფრო შესაფერისი შინაარსის პიესების არჩევა დასავლეთ ევროპის, რუსეთის და ქართული დრამატურგიიდან, მაგრამ საქმე იმაშია, რომ სტუდიის მუშაობა რა-

ლაც შემთხვევითი ხასიათს ატარებდა. არც სტუდიამ, არც თეატრმა არ იზრუნეს ორიგინალური დრამატურგიის შექმნისათვის, ურომლისოდაც ძნელია ახალგაზრდა თეატრის განვითარება.

1932 წელს სტუდიამ პირველი საჩვენებელი სპექტაკლი მოგვცა „რევიზორი“, რომელმაც გვიჩვენა მსახიობთა ზრდა, მაგრამ... „რევიზორი“ მინც არ იყო.

ვ. დომოგაროვი ვერ მიხვდა ამას. შემდეგ მან დადგა სტუდიელთა ძალებით ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“. დომოგაროვის მისწრაფება რეალისტური სპექტაკლებისაკენ სწორი იყო, მაგრამ ამ მისწრაფების შესრულების მეთოდი კი შემცდარი და არა სწორი.

1934 წელს მოხდა სტუდიელთა პირველი გამოშვება. დომოგაროვმა ჩააბარა თავისი უკანასკნელი ნამუშევარი და გამოუშვა ცამეტი მსახიობი-პროფესიონალი.

საინტერესოა აღვნიშნოთ თეატრის ამ წლების რეპერტუარი: „რევიზორი“—გოგოლის, „შემოსავლიანი ადგილი“—ოსტროვსკის; „კერაზ“, „კიახ ხაჯირათი“; „ვერაგობა და სიყვარული“—შილერისა, „ბრწყინვალე მხეცები“—სარქისიანისა, „ხარუშას დაღუპვა“—შ. ფაჩალიასი.

ნაციონალური დრამატურგია ძლიერ ღარიბი იყო რიცხვითაც და ხარისხითაც. „კერაზ“ და „კიახ ხაჯირათი“ სრულებით ამახინჯებდნენ პირველი—აფხაზეთის რევოლუციურ ბრძოლას, ხოლო მეორე აფხაზეთის ხალხის გმირულ წარსულს. ამას დაუმატოთ ის, რომ როგორც დრამატურგიული ნაწარმოებები ეს პიესები ძლიერ სუსტი და პრიმიტიული იყვნენ.

1935 წელს აფხაზურ დრამიდან გამოყვეს რამდენიმე ნიჭიერი მსახიობი, რომელნიც გაგზავნეს თბილისში რუსთაველის თეატრის სტუდიაში ნამდვილი თეატრალური განათლების მისაღებათ. ამ სტუდიელთა რიცხვი გაიზარდა 13 კაცამდე. 1939 წლის გაზაფხულს სტუდიელებმა დამთავრეს სწავლა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტების ა. ხორავას და ა.



აფხაზური დრამა
მოლიერი—„ეორე დანდენი“
ა. კოვე—კლოდინა



აფხაზური დრამა
მოლიერი—„ეორე დანდენი“
ლ. კასლანძია—ეორე დანდენი

ვასაძის უშუალო ხელმძღვანელობით და ჩაბარეს საგამოცდო სპექტაკლები, „ჟორჯ დანდენ“—მოლიერისა, დ. კლიაშვილის „უბედურება“ და დაუბრუნდნენ თავიანთ თეატრს.

1935-38 წლებში თეატრს ხელმძღვანელობდა ი. ა. ჟდნოვი, რომლის დროსაც აფხაზური თეატრი დიდ წარმატებებს აღწევს. მაგრამ მასაც ჰქონდა სერიოზული შეცდომები, რაც გამოიხატა „ბრწყინვალე მხეცების“ და „სეიდივის“ დადგმაში. ორივე სპექტაკლი სერიოზული ჩავარდნა იყო. მაგრამ მას ჰქონდა კარგი ხარისხის სპექტაკლებიც, როგორც მაგალ. „შამილი“, „დეკაბრისტები“, „ყრუ წარსულში“, „ვოლკოვების ოჯახი“, „ნნ წელი“, „ოცნება“ და სხვა. ამ პერიოდში დაწინაურდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები რ. აგრა და შ. ფაჩალია, რომლებმაც გვიჩვენეს თავიანთი რეჟისორული ნიჭი სპექტაკლების დადგმით: „ყრუ წარსულში“ (დადგმა აგრასი), „ნნ წელი“ და „ვოლკოვების ოჯახი“ (დადგმა ფაჩალიასი).

1938-39 წლის სეზონში აფხაზურ თეატრში გაიშალა ნამდვილი შემოქმედებითი მუშაობა. სახ.თეატრის სამივე სექტორის საუკეთესო რეჟისორები იყვნენ ჩაბმული აფხაზური თეატრის მუშაობაში. სპექტაკლი „ესკადრის დაღუპვა“ იყო ეტაპი აფხაზური თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში. სერიოზული გამოცდა იყო აგრეთვე მთელი კოლექტივისათვის ორიგინალური პიესა „ნნ წელი“-ს დადგმა. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლში ბევრი ნაკლი იყო აქტიორული და რეჟისორული მუშაობის მხრივ, მაყურებელმა მაინც იგი კარგად მიიღო.

თეატრის შემდგომი სერიოზული გამარჯვება იყო საბჭ. კავშირის გმირის ვოლოძიანოვის პიესის „ოცნება“-ს დადგმა. ამ სპექტაკლში მსახიობებმა თავიანთი მოთქმრებული და სწორი თამაშით გვიჩ-

ვენეს სცენური კულტურის უმაკვლოვ ზრდა. ამავ სეზონში რუსთაველის სახ. თეატრის სტუდიიდან დაბრუნდა ახალგაზრდა რეჟისორი აზიზ აგრა, მან გ. მდიენის პიესა „სამშობლოს“ დადგმით გამოამყვანა კარგი გემოვნება და რეჟისორული ნიჭი. ყოველი სახე იყო ღრმად გაგებული, გააზრებული და გახსნილი. არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ მოტივირებული, კარგად დალაგებული მიზანსცენები. შედარებით მოისუსტებდა მასიური სცენები, რომლებსაც ჯერ კიდევ რეჟისორის სუსტი ხელი ეტყობოდა, მაგრამ დადგმა მაინც თეატრის გამარჯვებათ უნდა ჩაითვალოს. თეატრის ნაყოფიერმა მუშაობამ გამოიწვია მაყურებლის კონტინგენტის ზრდა.

როდესაც ჩვენ აფხაზურ თეატრზე ვლაპარაკობთ, არ შეგვიძლია არ აღვნიშნოთ ქართული და რუსული თეატრებიც, რომლებიც არსებობენ და დღითიდღე იზრდებიან აფხაზური თეატრის გვერდით.

ორივე ეს თეატრი ჩამოყალიბდა 1928 წელს, მაგრამ მალე აფხაზი ხალხის მტრების მეოხებით მათი მუშაობა შესწყდა. ეს იყო ნათლად გამოძვლავებული ნაციონალისტური პოლიტიკა.

მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ აღადგინეს თავისი არსებობა ამ თეატრებმა: რუსულმა 1935 წ. და ქართულმა 1936 წელს.

სამივე კოლექტივი ასახავს ჩვენს დიად სინამდვილეს. ეს მათგან მოითხოვს დისციპლინას, ორგანიზებულებას, საკუთარ თავზე დაუღალავ მუშაობას და თავიანთ საქმისადმი უსაზღვრო სიყვარულს. ექვს გარეშეა, რომ აფხაზეთის სამივე თეატრი კიდევ მეტ წარმატებებს მიაღწევენ, შემდგომაც იმუშავენ ჩვენი სამშობლოს საკეთილდღეოთ და იბრძოლებენ მთელი საბჭოთა კავშირის ხალხთან ერთად ლენინ-სტალინის პარტიის დიადი იდეებისათვის.



ზოგი რაე ცეკვის შესახებ

ქართული „დავლუნი — ლეკური“

ცეკვა ტანის მრავალნაირი მოძრაობით, თვალწარმტაცი სანახაობით ხელოვნების ერთი უძველესი და უღამაზესი დარგია. პირველყოფილ ადამიანს თავისი სულიერი გრძნობები ტანის მოძრაობით გადმოუცია.

ცეკვა იგივე ფიზიკური ტანვარჯიშობაა, რის განვითარებასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩვენს სინამდვილეში და მას დიდი სარგებლობაც მოაქვს ადამიანის ჯანმრთელობისათვის.

მოცეკვავე, თუ დააკვირდებით, ტანმოყვანილია, მარდი და უფრო ჯანმრთელი. მუხლი მას მაგარი აქვს, ნაბიცი სწორად ზომილი და ხანგრძლივი სიარული შეუძლია. მისი სიარული, კაცია თუ ქალი, კოხტაა და მოსაწონი.

სამწუხაროდ, ქართულ ცეკვებზე დღევანდლამდის არავითარი სერიოზული ლიტერატურა არ მოიბოვება, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ქურნალ-გაზეთებში გაბნეულ წერილებს ამ საკითხის გარშემო.

რასაკვირველია, მე ჩემს თავზე არ ვღებულობ რაიმე ისტორიის წერას ცეკვებზე; მე ჩემი პატარა წერილით, როგორც ცეკვის მოყვარულმა, ძველმა პრაქტიკოსმა მინდა მხოლოდ ზოგი რამ ცნობებით მცირე წვლილი შევიტანო ცეკვის, განსაკუთრებით კი ეგრეთწოდებულ „ლეკურის“ მომავალ ისტორიაში.

როდის ერთობა ადამიანი ცეკვით, როდის არის ის ცეკვის გუნებაზე? მაშინ, როდესაც ოჯახურ მდგომარეობაში ახალი შემატებით, საქმის დაწინაურებით გამხიარულებულია და საერთოდ კმაყოფილია ცხოვრებით. ანდა „ნუნუათი“ რომ

შეზარხმდება, ეშხზე მოვა, ქეიფის გუნებაზე დღვება.

ნამდვილი მოცეკვავე კი დარდიანცი რომ იყოს, ცდილობს თავი დაეიწყებას მისცეს, სადმე „წიქეიფოს“, მუსიკა ახმაუროს და ფეხებიც შეათამაშოს.

ახალი ძველად მასობრივ ცეკვებს აწყობდა დიდ სადღესასწაულო ზეიმებზე, დღეობაში, ოჯახურ სამხიარულო დღის აღსანიშნავად, ქალ-ვაყის პირველად შეხვედრა-გასინჯვის დღეს, ნიშნობაში, ქორწილში, მაისობას მინდვრად გასვლის დროს სხვადასხვა ხალხური საკრავების დახმარებით.

უფრო გვიან კი ცეკვას გაჰყვა ხალხი, როგორც ერთგვარ შემოსავლის წყაროს. იგი პროფესიული გახდა და გადატანილიქნა თეატრების სცენაზე, ესტრადაზე.

ცეკვის განვითარებას და აღორძინებას დიდი ყურადღება ექცევა დღეს; საბჭოთა ხელისუფლება დიდძალ თანხებს ხარჯავს ყოველწლივ საცეკვაო-საბალეტო სასწავლებლებისა და სტუდიების შენახვაზე. ეწყობა საბჭოთა კავშირის ხალხთა ოლიმპიადები, რომლებზედაც განსაკვირვებელ ნიჰს ამჟღავნებენ განსაკუთრებით ბავშვები, მოზარდი თაობა. ალტაცებაში მოდიხარ და სხარულით შესცქერი მათ ხალხისან გამოსვლებს, ლაზათიან შესრულებას.

მე ყოველთვის მაინტერესებდა, რატომ არის ქართული ცეკვა „ლეკურად“ წოდებული? ვისაც არ მივმართე ამის შესახებ, ან ვერ მივიღე პასუხი, ან ვერ დავკმაყოფილი განმარტებით.

პატივცემული ილ. ზურაბიშვილი (ელფეთერიძე) 1937 წ. „საბჭოთა ხელოვნები“-ს № 3-ში მოთავსებულ წე-

რილში სრული სიმართლით აღნიშნავს, რომ ქართული ლექური უდავლურად არ იწყებოდა. ჩვენი „ლექური“ ორი ნაწილისაგან შესდგებოდა — დავლურ-ლექურისგანაო.

მეც მინდა დავადასტურო, რომ ეს ქართლ-კახური საცეკვაო, რომელიც შემდეგში „ლექურის“ სახელით მოინათლა, პირველ ხანებში დავლურად იწოდებოდა და შესდგებოდა ორი ნაწილისაგან. პირველი ნახევარი სრულდებოდა მძიმედ, დინჯად, ხოლო მეორე ნახევარი-გაცილებით ჩქარი ტემპით, მკვირცხლად. მის მთლიან შესრულებას სჭირდებოდა არა ნაკლებ 10 წუთისა. დავლურს მთლიანად ასრულებდა უსათუოდ ქალ-ვაჟი ერთად.

შემდეგში, თანდათანობით, დაახლოვებით ოთხმოციან წლებიდან, დავლურს პირველი ნახევარი ჩამოაცილეს და მხოლოდ მეორე ნახევარს-ღა ასრულებდა ხალხი, ე. ი. მარტო „ლექურს“. ხან ისევ ქალ-ვაჟი ერთად, ხან ცალ-ცალკე „სოლოდ“ კაციც და ქალიც, ხშირად კი მარტო კაცი. ეს ალბად იმ მოსაზრებით, რომ დრო მოეგოთ, უფრო მეტ ხალხს ეცეკვა, რადგან არც ისე ადვილი იყო ძველად ქალ-ვაჟის შეხვედრა საცეკვაოდ. ვაჟს ძებნა და თხოვნა სჭირდებოდა, რომ დაეთანხმებოდა საცეკვაოდ ამორჩეული ქალი. ამასთან დიდი ხნით ცეკვის შესრულებას ხელს უშლიდა მეორე გარემოებაც—იღლებოდნენ დამკვრელები—მუსიკის შემსრულებლები, რომლების შეცვლაც ერთგვარ სიძნელეს წარმოადგენდა.

ვაჟს შეეძლო საცეკვაოდ დავლურში გაეწვია როგორც ნაცნობი, აგრეთვე უცნობი ქალიც. უკანასკნელ შემთხვევაში ან თვით ვაჟი წარუდგებოდა ქალს და წინასწარ გააცნობდა თავს, ან ვაჟს ნაცნობები მიიყვანდნენ ქალთან და გააცნობდნენ. ვაჟი კი ცდილობდა გამოეწვია უფრო ის, ვისაც ეტრფოდა, საბოლოოდ სათავისოდ გამოელოდა. ქალისათვის სათაკილოდ ჩაითვლებოდა, უკეთეს ის გაკად-

ნიერდებოდა და ვაჟს გამოიწვევდა საცეკვაოდ.

ჩქარი ტემპით შესასრულებელი საცეკვაო ყველა ჩვენს მეზობელ ხალხებს აქვთ, მხოლოდ ყველგან სხვა და სხვა ვარიაციებით. აქვთ კახეთის ახლო მეზობლებს ლეკებსაც, რომლებიც (ორი ვაჟი ერთად) დიდის სიმკვირცხლით, ფეხის წვერებზე შედგომით მოხდენილად ასრულებენ მას.

როდესაც ჩვენს დავლურს ჩამოაცილეს პირველი ნახევარი და ხალხი უფრო ხშირად მეორე ნახევრის შესრულებას გაჰყვა, მას—ამ ნახევარს უწოდეს „ლექური“, ე. ი. ლექურისებური, ლეკების ცეკვისებური.

ამაირად, დაეწყებას მიეცა ძველი დავლური თავისი ორი ნაწილით. იშვიათად თუ სადმე შეხვედებით დღეს მის მთლიან შესრულებას.

ქართულ დავლურს—ლექურს, როგორც საერთოდ სხვა ქართულ ცეკვებს, აქვს ერთგვარი თავისებურება და, ჩვენის აზრით, დიდი უპირატესობაც შედარებით ევროპულ ცეკვებთან; მასში არის დაცული ქალის პიროვნების სრული პატივისცემა, მოწიწებით და მოკრძალებით მოპყრობა. არც ერთს ქართულ საცეკვაოში ვაჟი არ გაეკარება ქალის სხეულს. ამავე დროს აიღეთ რომელიც გნებავთ ევროპული ცეკვიდან—ძველი: ვალსი, მაზურკა, პოლკა, კრაკაჯიაცკი; ახლებიდან: ფოქსტროტი, ტანგო, რუმბა. აქ თითქმის სავალდებულოა, რომ ქალ-ვაჟი ცეკვის დროს ერთმანეთზე გაკრულები იყვნენ მთელი სხეულით, ლოყა-ლოყაზე მიწებებული.

როგორ სრულდებოდა წინათ და როგორ უნდა შესრულდეს დავლური თავისი ორივე ნაწილით? რა უნდა იცოდეს კარგმა მოცეკვავემ?

მოცეკვავეს უნდა ახასიათებდეს მოხდენილი გამოსვლა—დავლა (უნდა ვიგულისხმობთ, აქედან წარმოსდგა „დავლუ-

რი“), შემდეგ ტანის დაქვრა—თავის და წელის გაკავება (წელის აქეთ-იქით გადაუნქეპად და თავის ჩაულუნავად), ხელების ლამაზად გაშლა-მოძრაობა და, რაც მთავარია, ტაქტი თფხის გასმა.

აქვე უნდა ითქვას, რომ თუ მოცეკვავე მუსიკალურ სმენას მოკლებულია და მუსიკის ტაქტს არ იცავს, ე. ი. თუ მუსიკა ერთს ჰანგს ასრულებს და მოცეკვავე კი თავისთვის შეუხამებლად ცეკვავს, როგორი კარგი მოცეკვავეც არ უნდა იყოს, ის ძლიერ ცუდ შთაბეჭდილებას სტოვებს.

ფეხის გასმა უნდა ხდებოდეს უსათუოდ ქუსლების აწევით და არა ტლანქად მთელი ფეხის მტევენებით იატაკზე (ან დედამიწაზე) ბრახუნით. უნდა იქმნებოდეს ტანის მსუბუქად გასრიალების შთაბეჭდილება. არავითარ შემთხვევაში დავლური არცერთ თავის ნაწილში არ საჭიროებს ფეხის რაიმე ვარიაციებს, როგორცაა: შეხტომა, ჩაბუქვა, უკან აწევა-გაქნევა, გადაჯვარდინება, თითის წვერებზე შედგომა და სხვა.

კიდევ ერთი აუცილებელი პირობა მოცეკვავესთვის: მას ცეკვის დროს „ზეთი კი არ უნდა ჩამოსდიოდეს სახეზე“, არამედ თან უნდა სდევდეს უაღრესად მხიარული, მოლიმარი გამომეტყველება.

როდესაც დავლურში დატულია ყველა მოხსენებული წესი, იგი იშვიათ სანახაობას წარმოადგენს და კარგ შთაბეჭდილებასაც სტოვებს მაყურებელზე.

დავლური სრულდებოდა დიდ დარბაზებში, ან ცის ქვეშ მოედნებზე. ხალხი აკეთებდა დიდ წრეს, რომლის შუაგულში ხდებოდა ცეკვა. როგორც ზევით ითქვა, დავლური პირველ ხანებში სრულდებოდა უსათუოდ ქალ-ვაყის მიერ ერთად.

როგორია დავლურის შესრულების ტექნიკა?

მოცეკვავე ვაყი ერთხელ დავლის შემდეგ ფეხის გასმით გაჩერდება იმ ქალის პირდაპირ, რომელიც მიზანში ჰყავდა ამოღებული და მდებლად თავს უკრავს.

თუ ქალი ყოყმანობს, ან ვერ ჰხელავს რაიმე მიზეზით გამოსვლას, ვაყი ხელში ორედ აკეთებს დავლას, კიდევ გაჩერდება მის წინ, თავს დაუტრავს და ელოდება, სანამ ქალი გადმოვა წრეში, ან კატეგორიულად უარს მიიღებს მისგან.*).

ერთი საერთო დავლის შემდეგ ქალ-ვაყი შორიდან უპირისპირდებიან ერთმანეთს სხვადასხვა მხარეს მიქცეული სახით და ფეხის ნელი გასმით. შემდეგ პირველად ქალი გაჩერდება ავანსცენის ნაპირზე, ხალხისკენ გვერდის დაპირისპირებით და ამ დროს მის წინ ვაყი აკეთებს სოლოს დინჯად ფეხის გასმით და ხელების მიმოქცევით. იგი არასაით სხვაგან არ იხედება და მხოლოდ ქალს შესცქერის თვალებში მოლიმარი, ალერსიანი გამომეტყველებით. დაასრულა ვაყმა თუ არა სოლო, გაჩერდება ქალის წინ; ახლა ქალი მოსცილდება თავის ადგილს (მის ადგილზე იმავე ბუზით გაჩერდება ვაყი) და ნარნარი სრიალით ვაყის გასწვრივ აკეთებს სოლოს და ფეხთა კიკიკით, გაკეპებული წელის რხევით, ხელების კეკლუცი ტრიალით დინჯად მოიწვევს ვაყისკენ. აი მიუახლოვდა მას, მუსიკამ სწრაფად შესცვალა ჰანგი, დაჭრა ჩქარი საცეკვაო — „ლეკური“, დავლურის მეორე ნაწილი, და ვაჭროლა ქალმა... ვაჭყვა თან მკვირცხლად წახალისებული ვაყიც. ქალი დროგამოშვებით ცალის თვალით გამოიხედავს ვაყისკენ, თითქოს სურს შეიტყოს, ხომ არ დამეწიო. ვაყი „თვალებით სჭამს“ ქალს და გაშმაგებული მისწრაფის მისკენ. ასე აკეთებენ მთლიან დავლას წრის გარშემო.

დავლურის მეორე ნაწილში მოცეკვავენი იმეორებენ იმავე წესებს, როგორც პირველში. სოლოს ასრულებენ ჯერით-

* თუ ქალი ვაყს უარით უპასუხებდა, მას ამ საზიარულო ზემის დროს სხვა ვაყთან აღარ უნდა ვცდებოდა; ამას მოითხოვდა ცეკვის ეთიკა, რომ პირველი გამომწვევი შეურაცხოვლი არ დარჩენილიყო და ამას აურ-ხაური, უსიამოვნება არ მოჰყოლოდა.

ჯერ ვაჟი, შემდეგ ქალი. ბოლოს ასრულებენ უკანასკნელ დავლას (მთელს დავლურში ეს იქნება მესამე დავლა ვაჟისთვის, მეორე—ქალისთვის), შემდეგ ამ დავლაში ფეხის სრიალით (ქალი) და გასათვის (ვაჟი) სცილდებიან ერთმანეთს და თავის დაკვრის შემდეგ გადიან სხვა და სხვა მხარეს.

მოცეკვაეებმა აქ, ამ დავლაში და უკანასკნელი სოლოს შესრულებაში უნდა გამოიჩინონ მთელი ოსტატობა დავლურის ცოდნისა. ტანის ლამაზი მოძრაობით, ხელების ეშხიანი ხმარებით, ფეხის მარდი და მსუბუქი გასმით, მოციმციმე-მოდიმარი გამომეტყველებით მოცეკვაეებმა უნდა უნაკლოდ გადმოგვცენ ამ ცეკვის მთელი სილამაზე. ამ გადმოცემაში უნდა იყოს ჩაქსოვილი მთელი შინაარსი ქალ-ვაჟის გამოიჭურებისა, რაინდული და ამავე დროს ფაქიზიანი გაარშიყებისა.

საერთოდ მიუღებელია დავლურ-ლექურში შევცვალოთ მისი ტრადიციული წესები და დავამახინჯოთ ეს სიცოცხლით სავსე ულამაზესი საცეკვაო სხვადასხვა ვარიაციებით. მაგალითად, დაუშვებელია, როდესაც ლექურში ქალ-ვაჟი თითქმის ერთმანეთზე მიტყუტულნი (დავლისა და

ცალ-ცალკე სოლოს შესრულების მაგიერ) რამდენჯერმე აქეთ-იქით გარბენ მოდიან, ან სოლოს თვითიული რამდენჯერმე ასრულებს, ან ორივენი განუწყვეტლივ ცეკვავენ ერთი მეორის წინ, თითქოს ერთმანეთს ეჯიბრებიან, აბა რომელი უფრო ადრე დაიღლებათ.

დაუშვებელია აგრეთვე, როდესაც ვაჟი სოლოს შესრულების დროს გაჩერდება დამკვრელების წინ, ან სხვა ადგილს და ქალს კი დასტოვებს უყურადღებოდ. მოცეკვავეს დიდ ნაკლად ჩათვლება, თუ მან სოლოს შესრულების დროს მაყურებელს ზურგი შეაქცია (როცა ცეკვა ხდება სცენაზე, ან სადმე დარბაზში, სადაც მაყურებელი ერთ მხარეს არის მოქცეული).

მიუღებელია ვაჟის მხრით ქალთან ქუდილით გამოსვლა-ცეკვა. ქუდი უნდა ეჭიროს მარჯვენა ხელში; მიუღებელია და, თუ გნებავთ უხერხულიც, როდესაც ქალი ვაჟთან ცეკვის დროს ფეხის გასმას ვაჟისებურად აწარმოებს.

დავლური თავისი ორივე ნაწილით, როგორც ცალკე „ლექური“, უსათუოდ უნდა შევინარჩუნოთ თავისი ნამდვილი ტრადიციული სახით.

ხალხური სიმღერის ოსკაჯები



I

ვარლამ სიმონიშვილი

ღარიბი დედ-მამის შვილი იყო ვარლამ ოქროპირის-ძე სიმონიშვილი, ამიტომ მას საფუძვლიანი სწავლა ვერ მიიღებინეს. ის მიიბარეს შემოქმედის თემის ორკლასიან სასწავლებელში, რომელიც წარჩინებით დაამთავრა 1896 წელს; 12 წლის ჰაბუკს დიდი სურვილი ჰქონდა სწავლა გაეგრძელებინა, მაგრამ ოჯახური პირობების გამო იძულებული იყო ამით დაეკმაყოფილებულიყო.

პატარა ვარლამი თავიდანვე იჩენდა ნიჭს სიმღერაში, ყოველ ჰანგს ადვილად ითვისებდა, გურულ რთულ ხალხურ სიმღერებს თავისუფლად ეუფლებოდა. ამ გარემოებას ყურადღება მიაქციეს, როგორც მშობლებმა, ისე ახლობლებმა და პატარა ვარლამს ურჩიეს სიმღერა-გალობის შესწავლა.

წარსული საუკუნის მეორე ნახევარში, გურიაში სიმღერა-გალობის ცოდნაში დიდად განთქმული იყო ანტონ დუმბაძე, რომელსაც ამ საქმის არაერთი შესანიშნავი ოსტატი აღუზრდია. და სწორედ აი ამ ანტონ დუმბაძეს მიებარა ვარლამ სიმონიშვილი ოთხი წლის ვადით, როგორც თვითონ ამბობს, და ბევრი საგალობელი და სიმღერა შეისწავლა მისგან.

წინათ შეგირდები ცულ პირობებში იყოფებოდნენ მასწავლებლებთან. შეგირდები უფრო მეტხანს მასწავლებლის სამსახურს ანდომებდნენ: წყალს უზიდავდნენ, ფეხსაცმელსა და ტანსამოსს უწმინდავდნენ, — მოკლედ, მოჯამაგირებდნენ. ნაწილობრივ, თუმცა ყოველთვის არა, მასწავლებელს თვითონ ხელფასს აძლევდნენ და სანოვაგეს: სიმინდს, ყველს, კვერცხს, ქათამს და სხვა რამეს შინიდან უზიდავდნენ და ასე გაწვალებით იძენდნენ ოსტატისაგან მცირეოდენ ცოდნას.

ვარლამ სიმონიშვილსაც ზემოაღნიშნულ პირობებში მოუხდა სიმღერა-გალობის შესწავლა. ცხადია, ამ პირობებში იგი ბევრ რამეს ვერ შეიძენდა. ესეც არ იყოს, თვითონ ოსტატებიც ერიდებოდნენ და გაუბრუნდნენ იმას, რომ მთელი თავიანთი ცოდნა მოწაფისათვის გადაეცათ; ამ შემთხვევაში ზოგ რამეს ოსტატები თავისთვის იტოვებდნენ, რომ შესადავებელი რამ შეერჩენოდათ და მოწაფეები მუდამ დამოკიდებული ყოფილიყვნენ მათს ავტორიტეტზე, ცოდნა-გამოცდილებაზე.

ოთხი წლის შემდეგ ვარლამ სიმონიშვილი მცირე ცოდნით გამოდის სამუშაო ასპარეზზე, და როგორც ნიჭიერი და თანაც მუყაითი, თავისუფლად იკაფავს გზას ცხოვრების სარბიელზე. 17-18 წლის



მასარაძის რაიონის ეთნოგრაფიული გუნდის ხელმძღვანელი ვარლამ სიმონიშვილი

ახალგაზრდას ნიშნავენ ოზურგეთის სასულიერო სასწავლებელში გალობის მასწავლებლად, პარალელურად ის მასწავლებლობს შემოქმედის, გონებისკარისა და უჩინობის სამრევლო სკოლებში. ეს იყო ჩვენი საუკუნის პირველ წლებში, გურიის რევოლუციის გარიჟრაჟზე.

იმ ხანებში ოზურგეთში ცხოვრობდა იტალიიდან დაბრუნებული მომღერალი, ბანი ფილიმონ ქორიძე. ფილიმონი სიმღერის ჩაწერასაც აწარმოებდა და ნაწილობრივ კომპოზიტორობასაც ეწეოდა. ვარლამ სიმონიშვილი დაინტერესდა ნოტებით; მას ანტონ დუმბაძე სიმღერა-გალობას ზეპირად ასწავლიდა, აქ კი მან დაიწყო რაღაც ხაზები, ხაზებზე კიდევ ჯოხები, რომელსაც ასე გულმოდგინედ სწერდა და ფისგარმონზე უკრავდა, თანაც მღეროდა ფილიმონ ქორიძე.

ვარლამ სიმონიშვილს სურვილი აღეძრა გასცნობოდა ნოტებს; ამ მიზნით ის დაუახლოვდა ფილიმონ ქორიძეს, იწყო მასთან სიარული, წაუძღვრა, ბევრი რამ ჩააწერინა, ზოგი თავისით, ზოგიც ანტონ დუმბაძის დავალებით. ამგვარად, აქ უკვე ვარლამმა მიიღო, ასე ვთქვათ, მუსიკალური ნათლობა, უფრო მეტი სიყვარულით ჩასწვდა მუსიკას და გაჰყვა ამ საქმეს ბოლომდე.

1903 წელს ვარლამ სიმონიშვილმა ჩამოაყალიბა გურული სიმღერების შემსრულებელთა გუნდი 15 კაცის შემადგენლობით. 19 წლის ახალგაზრდას არ ჰქონდა სათანადო გამოცდილება ამ დარგში და ჩვენ ვხედავთ, რომ მას დახმარებას უწევს იგივე ფილიმონ ქორიძე: უხსნის გუნდის მნიშვნელობას, თუ როგორ უნდა მისცეს ტონი, აცნობს კამერტონს, ასწავლის კამერტონის ტონის მიცემას და სხვა. ამ პატარა შემადგენლობით ვარლამ სიმონიშვილი ხშირად მართავდა კონცერტებს ოზურგეთის თეატრში. ხალხი ამ გუნდს ალტაცებით მიეგება. ხშირად გუნდს იყენებდნენ საქველმოქმედო მიზნით გამართულ საღამოებზე.

1906 წელს ვარლამ სიმონიშვილმა ჩამოაყალიბა გურულ-აჭარული გუნდი. ამ გუნდში 7 ქობულეთელი მონაწილეობდა. რომელთაც, ისწავლეს რა სიმონიშვილისაგან აჭარულ-გურული კილოები, შემდეგში გამოიყენეს იგი და აჭარაში, თავიანთ მოძმეთა შორის გაავრცელეს ეს სიმღერები.

1910 წელს ვ. სიმონიშვილის ინიციატივით ჩამოყალიბდა ახალგაზრდათა გურული გუნდი, რომელიც მან შეუერთა გურულ-აჭარულ მომღერალთა გუნდს. ამ ვერტიკალური გუნდით მან ზემოაღნიშნულ წელს გამართა კონცერტი. ამ კონცერტს დიდძალი ხალხი დაესწრო; საინტერესო აქ ის იყო, რომ ფილიმონ ქორიძემ კონცერტის დაწყებამდე მონსენინმა გააკეთა, სადაც აღნიშნა ქართული ხალხური სიმღერების, კერძოდ გურული კილოების მნიშვნელობა და შეეხა ვარლამ სიმონიშვილის მუშაობას ამ დარგში.

ამის შემდეგ ვ. სიმონიშვილი მართავს მთელ რიგ კონცერტებს და მას თავისი გუნდით ვხედავთ ბათუმში, სადაც მიწვეულ იქნა ნინოობას—1915 წლის 14 იანვარს კონცერტის გასამართავად. მისმა კონცერტმა ხალხი აღტაცებაში მოიყვანა. ბათუმის ქართული კლუბი, საზეიმოდ მორთულ-მოკაზმული, ოვაციას უმართავს გუნდს და აჯილდოებს მას ფულადი საჩუქრით.

იმპერიალისტური ომის პერიოდში და მენშევიკების ბატონობის დროს ქართულ ხალხურ მუსიკას დევნიდნენ, ქართულ ხალხურ სიმღერებს აბუჩად იგდებდნენ, მაგრამ ვ. სიმონიშვილის ინიციატივა ვერ ჩაახშო რეაქციულმა ძალამ. ვარლამმა ერთხელვე აღებულ მიზანს არ უღალატა და დაწყებული საქმე ბოლომდე მოიტანა. მან მრავალი კონცერტი გამართა საქველმოქმედო მიზნით, ბევრ საზოგადოებრივ საქმეს შეუწყო ხელი.

როგორც ვიცით, 1920 წელს გორში, ჩვენი დიდი ბელადის სამშობლო ქალაქში, მოხდა საშინელი მიწისძვრა. ქართველმა მშრომელმა ხალხმა დაზარალებუ-

ლებს გაუწოდა ძმური ხელი; სადაც კი შეიძლებოდა, გაიმართა კონცერტები, საღამოები, მოეწყო შემოწირულებათა შეგროვება.

ვ. სიმონიშვილი გამოეხმაურა ამ საქმეს და იგი ბათუმში მართავს დიდ კონცერტს ქალაქ გორის მიწისძვრისაგან დაზარალებულთა დასახმარებლად. კონცერტს დიდძალი ხალხი დაესწრო, ფულიც ბლომად შემოვიდა, რაც გადაგზავნილ იქნა დაზარალებულთა დამხმარე კომიტეტის სახელზე.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ დღიდანვე ვ. სიმონიშვილი ინიშნება გურიის სამაზრო გუნდების ხელმძღვანელად; ოზურგეთსა, ლანჩხუთსა და ჩოხატაურში აწყობს გუნდებს, რომელნიც ასრულებენ რევო-

ლუციურ სიმღერებსა და „ინტერნაციონალს“. იგი განაგრძობს მთლიანი გურულის გუნდის ხელმძღვანელობას.

საქართველოს სსვა გუნდებთან ერთად 1927 წელს ვ. სიმონიშვილიც იქნა მაწვეული ქ. მოსკოვში ა. სუმბათაშვილი-იუენის საიუბილეო საღამოზე, სადაც მათ გამოეცხდათ დიდი მადლობა კარგი კონცერტისათვის.

1929 წლიდან ვ. სიმონიშვილს ჩვენ ვხვდებით ოზურგეთის აბრეშუმის ფაბრიკაში, სადაც მან ჩამოაყალიბა 90 ქალ-ვაჟისაგან შემდგარი ძლიერი გუნდი. ამ ფაბრიკის გუნდთან მუყაითი და ნაყოფიერი მუშაობისათვის ვ. სიმონიშვილი დაჯილდოებულ იქნა სააპტიო ნიშნით. მასვე გაუმართეს პატივსაცემი საღამო და ჯილდოს სახით მიართვეს ათასი მანეთი.



გურულ მომღერალთა გუნდი 1917 წელს. გუნდის ხელმძღვანელი ხ. ჩავლეშვილი
სხედან: მარცხნიდან მარჯვნივ—ვარლამ სიმონიშვილი, ბესო ინჭკირველი, სამუელ ჩავლეშვილი, ნოე სინარულიძე, ერმალა სინარულიძე; მხოვრე რიგში: ნიკა ლომინაძე, ვაშალომიძე, დათა მამაკაშვილი, ურუშაძე; დგანან: ილიკო ნინიძე, ბებურ ჩხაიძე, ვახტანგ სინარულიძე, ვლადიმერ ბერტენიშვილი.



მასწავლებლობისათვის ვ. სიმონიშვილს თავი არ დაუწეებია, ვიდრე მან პენსიაზე გასვლის უფლება არ მოიპოვა; მან სკოლებში მუშაობას თავი გაანება 1932 წელს: ამ წელს იგი გავიდა პენსიაზე და მარტო გუნდების ხელმძღვანელად მუშაობს. აღნიშნულ 1932 წლიდან ჩვენ მას ვხედავთ წითელი არმიის გუნდების ხელმძღვანელად: ქ. ბათუმში ის ხელმძღვანელობდა მეორე ლეგიონის გუნდს, ხოლო თბილისში—1-ლი ლეგიონის გუნდს. ორივე გუნდი ისე კარგად იქნა ჩამოყალიბებული, რომ ისინი 1935 წელს მიწვეულ იქნენ მოსკოვში საბჭოების მე-7 ყრილობაზე. აქ საბჭოთა კავშირის პირველმა პარზალმა კლიმენტი ვოროშილოვმა ვ. სიმონიშვილი დააჯილდოვა საათით, რომელსაც ახლავს სათანადო წარწერა.

ვ. სიმონიშვილის მიერ გამოზრდილი მომღერლები ამჟვენებენ მრავალ საუკეთესო გუნდს. მან ბევრი კარგი მომღერალი შესძინა საქართველოს. ამ მხრივ მისაბაძია ვარლამ სიმონიშვილის საქმიანობა. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ არცერთ გუნდს არ გამოუზრდია იმდენი ნაყოფიერი კადრი, რამდენიც ვ. სიმონიშვილის ხელმძღვანელობით არსებულმა გუნდებმა გამოზარდეს. ამ საქმეში პირველობა ვ. სიმონიშვილს მიეკუთვნება. ეს უსათუოდ სწორი პედაგოგიური მიდგომის შედეგია.

ვ. სიმონიშვილი პარტიის წევრია 1921 წლიდან, პროფკავშირის წევრია 1917 წლიდან. იგი მუდამ აქტიურ მონაწილეობას იღებდა საზოგადოებრივ საქმიანობაში.

ვ. სიმონიშვილის ხელმძღვანელობით არსებული გუნდი მონაწილეობდა სხვადასხვა ოლიმპიადებში: 1927 წელს ქალაქ ქუთაისში გამართულ ოლიმპიადაზე მან მიიღო უმაღლესი შეფასება. თბილისში გამართულ ოლიმპიადაზე 1929 წელს იგი გამოვიდა პირველ ადგილზე. ასევე გამიარჯვა მან 1934 წელს ამიერ-

კავკასიის ხალხთა შემოქმედების ოლიმპიადაზე, სადაც აგრეთვე პირველ ადგილზე უი მოექცა. მოსკოვში 1935 წელს წითელარმიელთა გუნდით მან ბრწყინვალე გამარჯვება მოიპოვა. თბილისში 1937 წელს და 1938 წელს გამართულ ოლიმპიადებზე მას ერგო გამარჯვება: დააჯილდოვეს, როგორც პირადად სიმონიშვილი, ისე გუნდი. 1938 წელს მან გამარჯვება მოიპოვა წითელარმიელთა გუნდების ოლიმპიადაზედაც.

ამჟამად ვ. სიმონიშვილი ხელმძღვანელობს მახარაძის რაიონის ეთნოგრაფიულ გუნდს.

ვარდა ლოტბარობისა და სიმღერის მასწავლებლობისა, ვ. სიმონიშვილს დიდი ღვაწლი მიუძღვის სიმღერების სწორად გადმოცემაშიც. ხალხურ სიმღერას იგი მღერის და გადმოსცემს სწორად.

ვ. სიმონიშვილს მრავალი სიმღერა აქვს გაკეთებული, მუსიკალურად დამუშავებული, მრავალიც დამოუკიდებლად შეთხზული, რომელთაც სხვა გუნდებიც ასრულებენ.

მისი რეპერტუარიდან საკუთარ "ნაწარმოებად მიჩნეულია შემდეგი სიმღერები: „წითელი არმიის ოცი წელი“, „გაზაფხული“, „ნადური“, „დათების ლხინი“, „ძველი ხელხვევი“ („ადილა“).

საჩონგურო სიმღერებიდან უნდა აღვნიშნოთ: „დილა“, „ეხლა ვხედავ, საყვარელო“, „იცოცხლე, ჩვენო სტალინო“, „პატაკი სტალინს“, „ბაღია ჩვენი ქვეყანა“, „საქართველოს მზე ეწვია“, „საქართველოს ოცი წლის თავის სიმღერა“, „კომსალამი“ (საცეკვაო ჭიმონით და დოლით).

ვ. სიმონიშვილი ითვლება ხელოვნების ინსპექტორად მახარაძის რაიონში. ამგვარად ვ. სიმონიშვილი ორმოცი წელია, რაც ემსახურება ხელოვნებას, ხალხურ სასიმღერო კულტურას.

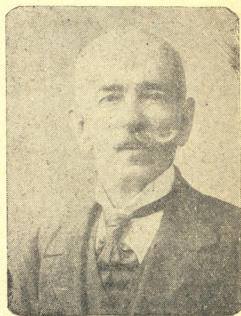
კოჭე ყიფიანი

1879 წელს, როდესაც აღდგენილ იქნა ქართული პროტესტანტული თეატრი, ვალ. გუნიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, მას „გაუჩნდა ოთხი დედაბოძი, ოთხი საიმედო საძირკველი, რომელზედაც დიდი ტურფა შენობის აგება შეიძლებოდა. ესენი იყვნენ მ. საფაროვი-აბაშიძისა, ნატო გაბუნია, ვასო აბაშიძე და კოტე ყიფიანი“. კერძოდ კ. ყიფიანის ასეთი დახასიათება, უბრალო ფიგურალური გამოთქმით კი არ არის გამოწვეული, არამედ იგი მართლაც ერთერთი ძლიერი არტისტული ძალა იყო, რომელიც ქართულ სცენას მთელი 50 წელიწადი ეღვა გვერდში, იზიარებდა მის ჭირ-ვარამს, იბრძოდა მისი მუშაობის გაშლისა და მკვიდრ ნიადაგზე დაყენებისათვის.

კ. ყიფიანი მეცხრამეტე საუკუნის სახელგანთქმული საზოგადო და პოლიტიკური მოღვაწის და მწერლის დიმიტრი ივანეს-ძე ყიფიანის მეორე შვილი იყო და დაიბადა 1849 წლის 3 მარტს თბილისში.

პატარა კოტეს მშობლებმა სწავლა დროზე დააწყებინეს: დაუქირავეს გუვერნიორები, რომელნიც მას ასწავლიდნენ რუსულსა და ფრანგულ ენებს, ასაკის შესაფერისად მეცნიერების სხვადასხვა დარგს და მუსიკას. პატარა კოტე ცელქი ყოფილა, მაგრამ ამავე დროს სწავლაშიც დიდ ნიჭსა და გულმოდგინებას იჩენდა. განსაკუთრებით იზიადვდა ენების შესწავლა და მუსიკა, ხოლო ყველაზე უფრო კი ხატვა. ხატვა ბავშვისათვის თანდათანობით საყვარელ საგნად იქცა და დიდ ნიჭსაც იჩენდა. დაკვირვებულმა მამამ ამ გარემოებას მაშინვე მიაქცია ყურადღება, გადასწყვიტა მოზარდის შემოქმედებითი ნიჭისათვის შეეწყო ხელი და მის მასწავლებლად მიიწვია ცნობილ აკადემიკოსი მხა-

ტურის ბრიულოვის მოწაფე, მხატვარო ბაბაევი. ბავშვს რამდენიმე წელიწადი ასწავლიდნენ ასეთი წესით, შემდეგ კი თბილისის ერთერთ კერძო პანსიონში მიაბარეს და დაუწყეს გიმნაზიისათვის მზადება. დაუშვეს კიდევ გამოცდებზე, უნდა ჩაებარებია გამოცდები მეოთხე კლასისათვის, მაგრამ ჩაიჭრა და სასწავლებლის გარეთ დარჩა. მამამ, შვილის ასეთ მარცხს სერიოზული ყურადღება არ მიაქცია, იფიქრა კოტე ხატვაში დიდ ნიჭს იჩენს, ამიტომ, დეე, ამ ხაზით განაგრძოს მუშაობა. ამ მიზნით დაახლოებით 1865 წ. იგი წაიყვანა პეტერბურგში და სამხატვრო აკადემიაში მიაბარა. კოტე აქ ნახევარი წელიწადი ძლივსა დარჩა, გადაედვა თვალის ავადმყოფობა — „ტრახომა“. იგი ექიმებმა დიდის წვალებით განკურნეს, მაგრამ ამავე დროს ურჩიეს: — ხატვას თავი დაანებე, თორემ დაბრმავდებით; იგიც იძულებული შეიქნა ამ რჩევისათ-



კოტე ყიფიანი



კოტე ყიფიანი

ანანია („ლალატი“)

ბელი და მათ მოგვარებას შეუდგა. მუშაობა ძალზე გაჭიანურდა, ამიტომ იქნლებული შეიქნა სწავლა შეეწყვიტა დედამის თავი დაანება 1869 წ. 19 სექტემბერს.

დაახლოებით 1873 წლიდან დაიწყო სახელმწიფო სამსახური. იგი დანიშნეს ქუთაისში საგუბერნიო სააქციზო სამმართველოში უმცროს ზედამხედველად. სამსახურში ძლივს დაარჩა წელიწადნახევარი, შემდეგ უკმაყოფილება მოუვიდა სამმართველოს უფროსთან და სამსახურს თავი დაანება.

1874 წელს კავკასიის „ნამესტნიკმა“, დიდმა მთავარმა მიხეილ ნიკოლოზის-ძემ კოტე ბორჯომის მამულების მმართველის მოადგილედ მიიწვია. კოტეს მუშაობა მოუხდა თავის სპეციალობაში და დიდი ცოდნა და უნარი გამოიჩინა, მაგრამ მისი სამსახური აქაც დიდხანს არ გაგრძელბულა. დიმიტრი ყიფიანის მამულება ქვიშეთის ხსენებულ მიხეილ ნიკოლოზის-ძე რომანოვის მამულების საზღვარზე იყო და მათ შორის სასამართლოს წესით დევა იყო ატეხილი. ამან კოტეს სამსახურზეც იქონია გავლენა; მმართველმა იგი დაიბარა და უთხრა: „მამათქვენი ჩვენს ადგილებს გვედავება და გვართმევს, ამიტომ ჩვენ ერთად ვერ ვივარგებთ სამსახურში.“ კოტემ მაშინვე შეიტანა განცხადება და სამსახურს თავი დაანება. მისი თანამდებობრივი კარიერაც ამით დასრულდა, ამის შემდეგ სამსახურზე აღარ უფიქრია. იგი ჩაება საზოგადოებრივ საქმიანობაში — თეატრში და სიკედილამდე ამ ასპარეზისათვის თავი არ დაუხნებია.

ვის ანგარიში გაეწია და თავის საყვარელ საქმეს ჩამოსცილდა.

16-17 წლის ასაკში მყოფ ყმაწვილის უსწავლელად დატოვებაც არ შეიძლებოდა, ამიტომ მშობლებმა კოტეს ისევ გიმნაზიისათვის მზადება დაუწყეს. 1866 წელს მან ე. წ. სიმწიფის მოწმობაზე ჩააბარა გამოცდები და იმავე წლის სექტემბერს ჩაირიცხა მსმენელად მოსკოვის სასოფლო სამეურნეო და სატყეო აკადემიაში. აქ კოტე სწავლობდა თითქმის სამი წელიწადი. იგი არ კმაყოფილდებოდა მარტო ვიწრო სპეციალური საგნებით. დაეწავა თვითგანვითარებას, აგრეთვე გაეცნო მაშინდელ ხალხოსნურ მოძრაობას და გახდა ამ მოძრაობის თანამგობნი.

1869 წ. ზაფხულის მიწურულში ძლიერ ავად გაუხდა მამა, ამიტომ კოტე მოსკოვიდან თბილისში ჩამოვიდა. აქ მას ბევრი საოჯახო საქმე დაუხვდა მოსაწესრიგე-

კ. ყიფიანის ქუთაისში სამსახურის პერიოდში იქ გაცხოველებული იყო ხალხოსნური მოძრაობა, რასაც ხელმძღვანელობას უწევდა კოტესავე ბიძაშვილი მიშო ყიფიანი; მოძრაობაში აგრეთვე ჩამთული იყო მისივე და სცენის მოყვარე ელ. ყიფიანი, მეორე ბიძაშვილი, აგრეთვე სცენის ცნობილი მოყვარე ეფრო კლდიაშვილი და სხვ. კოტე ყიფიანი მუდამ მათ

წრეში ტრიალებდა და იგიც ჩაება მოძრაობის ფერხულში, ასრულებდა ორგანიზაციის სხვა და სხვა ხასიათის დავალებას. პირველ ხანად ეანდარმერიას მისი არალეგალური მუშაობის შესახებ ცნობები არ ჰქონდა, ხოლო 1876 წ. ხელში ჩაუვარდა 7 ივლისის თარიღით ელ. ყიფიანის მიერ კოტესადმი გაგზავნილი წერილი, სადაც სხვათა შორის სთხოვდა: „ჩამოვიდეს (გორში) ფრიად საჭირო საქმეზე მოსალაპარაკებლად, რის შესახებაც ის უნდა მიხედეს“. ეანდარმერიას ელენე ყიფიანი უკვე შენიშნული ყავდა, როგორც რევოლუციური მოძრაობის მონაწილე, ამიტომ კ. ყიფიანიც აიყვანა აღრიცხვაზე და იწყეს მის გარშემო კვლევადიების წარმოება. 1876 წ. მეფის მთავრობამ რუსეთში გააძლიერა ნაროდნიკების წინააღმდეგ რეპრესიული ზომები, ბევრი მათგანი დააპატიმრა, ზოგი გადაასახლა. ამ სუსხმა საქართველომდე მოაღწია და ჩვენს ხალხსაც დაუწყეს შევიწროება. თავდაპირველად აქაც ბევრი დააპატიმრეს, ამათგან შემდეგ ზოგი გადაასახლეს და ზოგი კიდევ საქმის საბოლოო გამორკვევამდე თავებს ქვეშ გაუშვეს. ერთი ნაწილი კი საქმით საბუთების უქონლობის გამო არ დაუპატიმრებიათ, მაგრამ ხელწერილები ჩამოართვეს საცხოვრებელ ადგილიდან არსად წასულიყვნენ. ამ უქანასკნელ კატეგორიაში მოჰყვა კოტე ყიფიანიც, მასაც ჩამოართვეს აღნიშნული სახის ხელწერილი და აუკრძალეს საცხოვრებელი ადგილიდან სხვაგან წასვლა. შემდეგ კი გააცხოველეს მისი საქმიანობის შესახებ კვლევა-ძიება.

1878 წ. ზაფხულში ცნობილმა რევოლუციონერმა სერგეი კრაჭინსკიმ მოჰკლა პეტერბურგში ეანდარმთა შეფი გენერალი მეზენცოვი. მეფის მთავრობამ გააძლიერა ნაროდნიკების წინააღმდეგ რეპრესიები; ბევრი დააპატიმრეს და ამათგან კიდევ ბევრიც იმსხვერპლეს. სატახტო ქალაქის სიმიკატრემ ჩვენამდეც მოაღწია. აქაც ბევრი ხალხისანი დააპატიმრეს,



კოტე ყიფიანი ლეონიძე („სამშობლო“)

როგორც მაგ. სოფ. მგალობლიშვილი, მიწო ყიფიანი, ვასო დეკანოზიშვილი და სხვ. პოლიციის თვალყურს ვერც კ. ყიფიანი გადაურჩა. იგიც დააპატიმრეს და თავი უკრეს გორის ციხეში, სადაც უფროსად იყო კოტეს ბიძა ზაზა ყიფიანი. კ. ყიფიანი პატიმრობამ ვერ შეაშინა. იგი სიამაყით იგონებდა მამამისის პატიმრობის ამბავს 1832 წ. აჯანყების მოწყობასთან დაკავშირებით და გაიძახოდა: ციხეში ჯდომა „ყიფიანთს მოსდგამთ“.

კ. ყიფიანი სცენაზე პირველად გამოვიდა 1865 წ., როდესაც თექვსმეტი წლის იყო. ამ პერიოდში ქართული პროფესიული თეატრი არ არსებობდა. მხოლოდ სცენის მოყვარეები საქველმოქმედო მიზნით იშვიათად მართავდნენ სპექტაკლებს. ერთერთი ასეთი წარმოდგენა 1865 წ. ზაფხულშიც გაიმართა. დადგეს მოლიერის კომედია „ცოლის შერთვევინება“ და ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართვე-



კოტე ყიფიანი

მეფე ლიონი

ლოში“. მოლიერის კომედიამი ქალის-
დორიმენას როლს ასრულებდა ვასილ მა-
ჩაბელი, ხოლო პაეის როლის ამსრულებე-
ლი ვერავინ იშოვეს და კ. ყიფიანს მის-
ცეს. მაგრამ მისი პირველი დებიუტი მარ-
ცხით დასრულდა.

1871 წელს დიმიტრი ყიფიანის ინიცია-
ტივით შესდგა სცენის მოყვარეთა წრე,
რომელიც საქველმოქმედო მიზნით მარ-
თავდა სპექტაკლებს. კოტეც ამ წრეში
ჩაეწერა. ასრულებდა სუფლიორის მოვა-
ლეობას. მაგრამ ამ ხანით მისი მუშაობა
დიდხანს არ გაგრძელებულა. ის კვლავ
გამოვიდა სცენაზე.

1875 წელს სცენის მოყვარეთა წრემ
დაიწყო გ. სუნდუკიანცის ახლად თარგ-
მნილი კომედიის „პეპოს“ მომზადება.
გიქოს როლი მიანდევს ინაშვილს, სუფლი-
ორობა კი კოტეს დაავალეს. შეუდგენ-
რეპეტიციას, რეჟისორობდა თვით ავტო-
რი. „გამოვიდა ინაშვილი და დაიწყო გი-

ქოს როლის ასრულება“, — გვიამბობს
თვით კ. ყიფიანი და განაგრძობს:
„ამოიღო ხმა თუ არა — გეგონებოდა, რომ
იერიქონის ბუკი დაკრესო, ისეთი ბოხი
ხმა ჰქონდა. შეიშმუნა სუნდუკიანცი. აგ-
რე ნუ ყვირით, ნაზადა სთქვით მოხუცის
კილოთი, უფრო ხრინწიანის ხმით, უთხრა
სუნდუკიანცმა. მაგრამ ინაშვილმა ვერა
გააწყო, ხმა არ ემორჩილებოდა, ყვიროდა
და ყვიროდა, დაკლული ბულის ბლავილი
გეგონებოდა. გააჩერეს, გამოიყვანეს კო-
ტე მისუროვი, ამასაც იმნაირივე ხმა ჰქონ-
და. გამოიყვანეს ლაღო აბაშიძე, რომელიც
ზიმიზიმოვის როლს ასრულებდა, მაგრამ
გადასწყვიტეს ისევ ზიმიზიმოვი ითამაშო-
სო და გიქოსთვის დაიწყეს სხვისი ძებნა.
ავლეჩი მე და ვეუბნები ინაშვილს: —
რა დაგემართა, კაცო, чего ты ревешь в
самом деле, как перихонская труба! მო-
ლი აქ. აი მე გეტყვი, როგორ უნდა სთქვა
შენი სათქმელი. დავიხრინწიანე ხმა და
დავიწყე სუფლიორობა. ერთი ოციოდე
სიტყვა ვსთქვი, მომვარდა სუნდუკიანცი,
მაკოცა შუბლში და ხმაილლა დაიძახა:—
„Вот мой Гикო“. დაკრეს ტაში და დას-
ძახეს აქა-იქ „გიქო — ყიფიანი!... გიქო
ყიფიანი...“*).

სპექტაკლი გაიმართა 1875 წ. 27 ნოემ-
ბერს.**). წარმოდგენამ მაყურებლებზე
დიდი შთაბეჭდილება დასტოვა და კარ-
გადაც ჩაიარა. სერ. მესხმა ამასთან დაკავ-
შირებით ვაზ. „დროებაში“ გაარჩია კო-
მედია „პეპო“, ვაკვირით შეეხო როლების

* კ. ყიფიანი — ჩემი არტისტობის თავგადა-
სავალი. ჟურნ. ფასკუნჯი № 13.

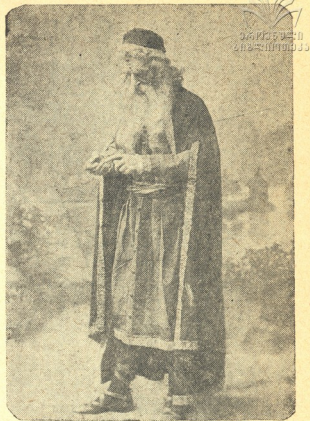
** თვით კ. ყიფიანი „ჩემი არტისტობის თავ-
გადასავალი“ გამომავალში, რომ თითქმის მას გიქო
პირველად ეთამაშოს 1871 წელს. ამასვე იმეორებს
მისი პირველი ბიოგრაფი ი. გომართელი (იხ. წიგ-
ნი „კონსტანტინე დიმიტრის ძე ყიფიანი“ გვ. 28) და
აკაკი ფალავა (იხ. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“
1936 წ. № 4—5, გვ. 42). როდესაც კ. ყიფიანი თავის
მეგობრებზე წერდა, უკვე 60 წლის მოხუცი იყო. ასე
რომ შეიძლება თარიღი დაეიწყებოდა. მაგრამ მოე-
ლი მგ შეცდომები მომდინარეობს ი. იმედაშვილის
მიერ 1895 წელს გამოცემულ კრებულ „ცხოვრების
სარკიდან“, წიგნ. II. აქ 222 გვ. სწორედ ეს თარი-
ღია ნაჩვენები. 1880 წ. „პეპო“ თვით ავტორის
რედაქციით დაიბეჭდა ცალკე წიგნად და ნათქვამია,
რომ კომედია პირველად თბილისში დაიდგა 1875 წ.
27 ნოემბერს.

ამსრულებლებსაც. სხვათა შორის იგი ამბობს: — „გიქოს, შუშანისა და ეფემიას თამაშში სცენის სასტიკი კრიტიკოსი ძნელად მონახავდა შესამჩნევს ნაკლულვანებასო“.

ამ გამარჯვებით წათამამებული კოტე ყიფიანი საბოლოოდ ჩამოსცილდა სუფლიობას და გადავიდა როლების შესრულებაზე. მან სცენის მოყვარეთა წრეში უკვე საბატიო ადგილი დაიკავა, მისი არტისტული ნიჭი ყოველ ახალ სპექტაკლის დროს თანდათანობით იზრდებოდა.

კ. ყიფიანის არტისტული ნიჭი კომიკურ როლებში საბოლოოდ გამოირკვა; ყველა დარწმუნდა, რომ ამ მხრივ იგი შესანიშნავი მსახიობია, მაგრამ ჩვენი სცენის მაშინდელი პირობები მისგან უფრო მეტს მოითხოვდა. საქმე ის არის, რომ იმდროინდელი თეატრი მსახიობთა ძალების სიღარიბეს განიცდიდა და მცირერიცხოვან დასის წევრთა განსაზღვრულ ამპლუაზე დატოვება შეუძლებელი იყო. ამის გამო ხშირად, უკვე გარკვეულ კომიკურ როლების ამსრულებებს, უხდებოდა გამოსვლა დრამატიულ როლებში, ხოლო დრამატიულებისა კომიკურში. ასეთები იყვნენ ნატო გაბუნია, ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი და სხვ. ამ შემთხვევას კ. ყიფიანიც ვერ ასცდა. იგი გამოჰყავდათ დრამატიულ როლებში და აქაც დაამტკიცა, რომ ძლიერი არტისტი. 1878 წ. კი ამ მხრივ გამოცდა საბოლოოდ კარგად ჩააბარა. ამ წელს დადგეს შექსპირის „ვენეციელი ვაჟარი“, რომელიც თარგმნა დ. ყიფიანმა „მეგლოხას“ სახელწოდებით. პიესის დადგმა დააკისრეს რეჟისორ მ. ბებუთიშვილს. მან ამ ფრიად პასუხსაგებ საქმეს სერიოზულად მოჰკიდა ხელი. კ. ყიფიანს მისცა შეილოკის როლი, პორციასი კი მისი და ელენეს. პიესა ერთი თვის განმავლობაში მზადდებოდა და კ. ყიფიანის თქმით 30 რეპეტიციის შემდეგ დადგეს 3 აპრილს.

ეს სპექტაკლი ჩვენი თეატრის ისტორიაში სამი რამით არის შესანიშნავი: პირ-



კოტე ყიფიანი—შეილოკი („ვენეციელი ვაჟარი“)

ველი ის, რომ ქართულ პროფესიულ თეატრში პირველად დაიდგა შექსპირის დრამატიული ნაწარმოები; ამრიგად მსოფლიო დრამატურგიის ამ გიგანტმა პირველად შეაღო ქართული სცენის კარები და ამის შემდეგ უკვე ხშირი სტუმარი შეიქნა. მეორე, — გამოირკვა, რომ კ. ყიფიანს, რომელმაც დასძლია შეილოკის როლი, შეუძლია სხვა დრამატიული როლების ასრულებაც. და მესამეც, ქართულ თეატრს ამით საშუალება მიეცა რეპერტუარის სახე შესცვალოს და კომედია-ვოდვილები გვერდში დრამებსაც დაუთმოს საბატიო ადგილი.

კ. ყიფიანის მუშაობა სცენაზე ასე გარძემლდა 1879 წ. ზაფხულამდე. ამ დროს კი აღდგენილ იქნა ქართული პროფესიული თეატრი, შესდგა პირველი დასი და კოტეც მიიწვიეს მსახიობად კომიკ-რეჟონიორის ამპლუაზე. დრამატიულმა კომიტეტმა ახლად შედგენილი დასი გაგზავნა ვასტროლებზე საქართველოს



კოტე ყიფიანი

გიკო („პეპო“)

სხვადასხვა ქალაქებში, დასს რეჟისორ-ხელმძღვანელად კი დაუნიშნა დ. ერისთავი. გასტროლები დაიწყო გორიდან. აქ დასსა და დ. ერისთავს შორის გაუგებრობა შეიქნა, რის გამოც ამ უქანასკნელმა თანამდებობას თავი დაანება და კომიტეტმა რეჟისორ-ხელმძღვანელობა დააკისრა კ. ყიფიანს. დასმა მთელი რიგი ქალაქები ჩამოიარა და გასტროლები, მისი მეთაურობით, ბრწყინვალედ დასრულდა.

ამ სეზონიდან კ. ყიფიანი უკვე შეიქნა პროფესიონალი მსახიობი და იგი მთელი თავისი არსებით ემსახურებოდა სასცენო ხელოვნებას.

1880 წ. „ნამეტნიკმა“ დამტკიცა ქართული დრამატიული საზოგადოების წესდება, ხოლო 1881 წლის დასაწყისში კი მოწვეულ იქნა საზოგადოების პირველი კრება, სადაც კ. ყიფიანი აირჩიეს პირველი გამგეობის წევრად; გამგეობამ მასვე მიიწოდო მდივნობა.

კ. ყიფიანი განსაზღვრული ამკლუას

მქონე მსახიობი არ იყო, იგი ერთნაირი უნარით და გაქანებით ასრულებდა როგორც დრამატიულ, ისე კომიკურ როლებს. მის მიერ განსახიერებული სცენიური ნიღბები მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანია. მას უთამაშნია დაახლოებით 120-130 პიესაში და შეუსრულებია ამდენივე ახალი როლი. მათ შორის: დ. ერისთავის „სამშობლოში“ — სვიმონ ლეონიძე, ა. სუმბათაშვილის „ლატში“ — ანანია გლახა, შექსპირის „მეფე ლირში“ — ლირი, „ვენეციელ ვაჟარში“ — შეილოკი, ვ. გუნიას „და-ძმაში“ — ოტია ჯოლია, ოსტროვსკის „შემოსავლიან ადგილში“ — იუსოვი, გ. ერისთავის „გაყარაში“ — ანდუყაფარი და სხვ.

1880 წ. 13 მაისს მ. საფაროვ-აბაშიძის საბენეფისოდ დადგეს ალ. ყაზბეგის დრამა „ერთი უბედურთაგანი“ და რ. ერისთავის „ბიძისთან გამოხუმრება“. გაზ. „ღრობის“ რეცენზენტი „ქართული თეატრის მოყვარე“, აძლევს რა შეფასებას ხსენებულ სპექტაკლს, სხვათა შორის კ. ყიფიანზე ლაპარაკობს: — „ეს იმისთანა აქტიორია, გონების თვალთ აკვირდება თავის როლს, ცდილობს დაიმორჩილოს როლი, შეიგნოს მისი შინაგანი ვითარება, ამიტომაც რაკი ერთხელ გონებაში გამოისახავს, თავის სათამაშოს თავიდან ბოლომდე ისე თამაშობს, რომ არც კილოთი, არც მოძრაობით, არც სახის მეტყველებით არ უღალატებს ხოლმე დანიშნულს და შესწავლულს სახესა. ეს აქტიორი იმისთანა მოთამაშეა, რომლის თამაში მარტო განვითარებულ გემოვნების კაცს მოეწონება და ამიტომაც ისეთის ხმაურობით არ მოეგებება ხოლმე იმას ჩვენი საზოგადოება, რომელთა შორის უმრავლესი ხელოვნებას კი არ ეძებს თამაშში, არამედ მასხრობას და სასაცილო ცულლუტობას.“*).

კ. ყიფიანი გრძნობის არტისტი არ იყო, არამედ გონების, იგი თავის განსახიერ-

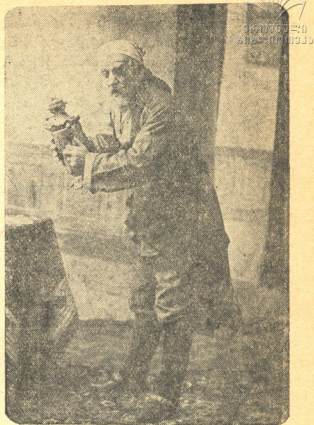
*) გაზ. „ღრობა“ 1880 წ. № 104, 17 მაისი.

რებელ ტიპს ყოველმხრივ სწავლობდა, და როცა მის ბუნებას გამოარკვევდა, შემდეგ მუშაობდა იმაზე, თუ როგორ განესახიერებია. იგი საათობით იღვა სარკის წინ, ხელში ეჭირა როლი და არკვევდა, ამა თუ იმ მომენტს როგორი მიმიკა შეეფერება, როგორი მოძრაობა და სხვ... მხოლოდ ასე ყოველმხრივ შესწავლის შემდეგ გამოდიოდა სცენაზე სათამაშოდ და მაყურებელზეც ყოველთვის დიდ შთაბეჭდილებას სტოვებდა.

კ. ყიფიანის თამაში როგორ ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე, ამას ნათლად ადასტურებს ერთი შემთხვევა, რის შესახებაც თავის მოგონებებში გვიამბობს მაკო საფაროვი-აბაშიძისა: — „მე ჩემს სიცოცხლეში სცენაზე ისე არ დამიკარგავს თავი, რომ ჩემი როლი დამვიწყებოდეს, მაგრამ იყო ჩემს სიცოცხლეში ასეთი მაგალითი: კოტე თამაშობდა ჟან ბოდრს, მე იმის ქალს. ერთ მოქმედებაში კოტე შემოდის სცენაზე. ისე გამიტაცა კოტეს თამაშობამ, თუმცა უსიტყვომ, რომ დამავიწყდა ჩემი სცენაზე ყოფნა და შევცახე: — „კოტე რა მშვენიერად თამაშობ მეოქი.“ ისეთი მედიდური მიმოხვრა ჰქონდა, ქუდი იმნაირად დასდო მაგიდაზე და ისე შემომხედა, რომ ბევრი მრავალმეტყველება ვერ იტყოდა იმას, რაც იმან ამ, ერთ მოძრაობით გამოხატა.“*)

ასეთი მიმზიდველი იყო კ. ყიფიანი სცენაზე. ამისთვის კი საჭირო იყო მსახიობს ჰქონოდა დიდი ნიჭი, დიდი გაქანება, დაკვირვების უნარი და კულტურა და იგივე ყოველი ამ ღირსებით ბუნებისაგან საკმაოდ იყო დაჯილდოებული.

სურათის სრულსაყოფად მოვიყვანთ ვალ. გუნიას სიტყვებს, რომელიც კ. ყიფიანის არტისტულ ბუნებას სავესებით ჰქვენს ნათელს. იგი გადმოგვცემს: „... კ. ყიფიანი დრამატული არტისტია. ეგრეთწოდებულ დრამატულ რეჟონიორის ამბულაზე დღემდე ბადალი არა ჰყავს. არა ჰყავს აგრე-



კოტე ყიფიანი — სოსია („დატრიალდა ჯარა“) თვე ბადალი მოხუცებულ, ბებრების კომიკურ როლებში, რომლებსაც დიდის ხელოვნებით ასრულებს ხოლმე. ამ მხრივ კ. ყიფიანის ნიჭი სწორედ შესანიშნავია, ძნელად გამოვა არტისტი, რომ ერთის და ცავე ხელოვნებით და ბუნებრივის სიმართლით ითამაშოს დრამატული და კომიკური როლები, ბებრები და ახალგაზრდები. ამ შემთხვევაში კ. ყიფიანი სრულებით არაჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს ჩვენს სცენაზე მაინც“...

შემდეგ ვ. გუნია ასკვინს: — „... კ. ყიფიანი ამ უამად ერთი საუკეთესო არტისტი ჩვენში და კიდევ ბევრი ხანი გაივლის სანამ ყიფიანს სცენაზე მემკვიდრე გამოუჩნდებოდეს. მისგან შექმნილი ტიპები და ხასიათები დიდხანს დარჩება ქართველ საზოგადოების სსოვნაში და ბევრი ახალგაზრდა მოთამაშენი მიბაძავენ მას“...*)

*) მ. საფაროვი — აბაშიძისა — „მოგონებები“, გაზ. „თეში“ 1914 № 160.

*) ვალ. გუნია-ქართული თეატრი 1879-1889 წ. გვ. 113-114.

კ. ყიფიანი მხურვალე მონაწილეობას ლებულობდა მუშათა უბნებში სახალხო წარმოდგენების მართვაშიც. იგი ხშირად გამოდიოდა სცენაზე სათამაშოდ და ზოგჯერ რეჟისორობდა.

გაზ. „ფიქრი“ მის მუშაობას სახალხო თეატრებში ასე ახასიათებს. — „სიცხე-პაპანაქებაში, სიცივეში, ქართუქში კოტე ყიფიანს ვხედავთ ნაძალადევეში, აჭა-ლის სახალხო თეატრში, ნავთლულში, სა-დაც ის მოუსვენებლად მუშაობს, ხშირად მშვიერ-მწყურვალე, დაღლილ-დაქანცული. ზუბალაშვილის სახლის არსებულ წრეში მუშაობა ხომ მისთვის წმინდათა წმინდათ ვადაიქცა. ის ყველგან მუშაობს დაუზარებლად, სრულიად უსასყიდლოდ, უჯილდოვით. კოტე ყიფიანი უძლიერესი სუ-ლიერი კავშირით დაუკავშირდა სახალხო სცენას, შეუთვისდა ხალხს და ხალხმაც შეიყვარა მისი დამსახურებული და ნიჭიერი მოჭირნახულე კოტე ყიფიანი.“*)

კ. ყიფიანი მწერლობაშიც ლებულობდა მონაწილეობას. ამ დარგში მისი მუშაობა მრავალფეროვანია. სწერდა და სთარგმნი-და პიესებს, მოთხრობებს, სხვადასხვა ხა-სიათის წიგნებს, წერილებს სათეატრო და ლიტერატურულ საკითხებზე, ისტორიულ ხასიათის ნარკვევებს, წერილებს თავის სპეციალობის დარგში (სოფლის მეურნე-ობა) და კორესპონდენციებს ყოველ-ღლიურ საჭირბოროტო საკითხებზე.

მას აქვს 20-მდე ორიგინალური, გად-მოკეთებული და ნათარგმნი სხვადასხვა ენარის პიესა. მათ შორის დავასახელებთ რამდენიმეს. ორიგინალური პიესები: „ვა-ხუშტი სპასალარი“, ისტორიული დრამა

5 მოქ., „ორი მამა“, დრ. 5 მოქ., „ბედი ქართლისა“, ისტ. დრ. 4 მოქ., „ეკა გურიელისა“, ისტ. დრ. 2 მოქ., „ბრძოლა“, ისტ. დრ. 4 მოქ., „ქალაჩუნა“, კომ. 4 მოქ., „დატრიალდა ჯარა“, ვოდ. 1 მოქ., „ხერხს ხრიკი უნდა“, ვოდ. 1 მოქ., „უსი-ნათლო“, კომ. 3 მოქმ., „ნაპერწყალი“, კომ. 2 მოქ., „ნუ თუ არ მოვა“, ვოდ. 1 მოქ. და სხვ.

ნათარგმნი პიესები: ვ. ჰუგოსი — „ტო-რკვემადა“, ტრაგ. 5 მოქ., ბენესის — „მეირიმა ანუ ბოსნელები“, დრ. 5 მოქ. და ბალზაკის კომედია „მერკადე“.

ყველა მისი პიესა დასდგეს სცენაზე, ხლოა ზოგი მათგანი ამავე დროს დაი-ბეჭდა ჟურნალ-გაზეთებში.

კ. ყიფიანის პიესები „ბედი ქართლისა“ და „ეკა გურიელი“ რუსულადაც გადაი-თარგმნა; მან რუსულად დასწერა რამდენ-იმე პიესა: „Семейная война“, კომ. 4 მოქ., რომელიც დადგეს თბილისის რუსულ სცენაზე 1884 წ., „Тайна“ — ისტ. დრამა 4 მოქ. და „Победа“ — ისტ. დრ. 4 მოქ.

იგი, რა თქმა უნდა, სათეატრო საკით-ხებზეც წერდა წერილებს, რაც აგრეთვე ქვეყნდებოდა პრესაში. ასეთებია „თეატ-რის მნიშვნელობა“, „ქართული დრამატი-ული ხელოვნების შესწავლა“, „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე“ და სხვ.

მადლიერმა ქართველმა ხალხმა კ. ყი-ფიანის ხანგრძლივი მუშაობა სასცენო და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ასპარეზ-ზე დააფასა და 1914 წ. დრამატიული სა-ზოგადოების ინიციატივით გადაუხადა მას 45 წლის იუბილე.

კოტე ყიფიანი გარდაიცვალა 1921 წლ. 17 აპრილს და დასაფლავებულია დიდუ-ბის ქართველ მოღვაწეთა პანთეონში.

*) გაზ. „ფიქრი“ № 13, 1914 წ.

ალ. იმედაშვილი

ო ვ ე ლ ო

ჟურნალ „Театр“-ის 1940 წ. № 10-ში მოთავსებულია ტ. როკოტოვის წერილი ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრის შესახებ. ეხება რა „ოტელოს“ დადგმას, მეც, როგორც ოტელოს როლის შემსრულებელს, მიმიითებებს ზოგიერთ ადგილებზე, რომლებიც, მისი შეხედულებით, ჩემ მიერ ისე არ არის გადმოცემული, როგორც საჭიროა.

ტ. როკოტოვი სწერს: „იმედაშვილი რატომღაც ოტელოს გვიჩვენებს რამდენადმე ხანში შესულს, თითქმის მოხუცს.“

ოტელო რომ ახალგაზრდა არ არის და რომ ნამდვილად ხანში შესულია, ამას თვითონ შექსპირი გვეუბნება იმავე ოტელოს პირით. როცა ოტელო იხსენიებს, თუ რა მიზეზებისა გამო შეეძლო დემონთან მისთვის ელატანა, იგი ამბობს:

„მე შავი ვარ და არ მაქვს ნიჭი კარისკაცთაებრ ტკბილის ენით ლაპარაკისა... ანუ იქნება მისთვის, რომ წელთ დაღმართს დავეში“. და თუ ოტელო წელთ დაღმართს არის დაშვებული, აშკარაა შუა ხანს გადაცილებული უნდა იყოს და თუ მე ტ. როკოტოვს ზედმეტად ხანში შესული ვეჩვენე, ეს ალბად იმიტომ, რომ განსაკუთრებულად ხაზს ვუსვამ ოტელოს სიღინჯეს და დარბაისლობას.

შემდეგ ტ. როკოტოვს არ მოსწონს, რომ კიპროსზე, ჩხუბის დროს ხმალ-ამოწვდილი შემოვრბივარ და ბრაზმორეული ზოგჯერ ხმალს შევიმალღებ ხოლმე. ტ. როკოტოვი ამის შესახებ სწერს: „არტიტი მეტად დაეინებით იჩენს ნერვიულობას, თითქოს ამითი გვაშადღებს მოკვალ ამბებისათვის. მგონია, რომ ესეთი

განმარტება სწორე არ არის. იგივე უნდა ითქვას ხმალ-ამოწვდილობის შესახებაც. უპირველესად ყოვლისა, ოტელოს ხასიათში უნდა სჩანდეს უადრესი სიმშვიდე და აუშფოთებლობა საშიშროების დროს, თავის ავტორიტეტზე დაყრდნობა და თავისი პიროვნების მომხიბლველობა. აი, ოტელო რითი უნდა ახდენდეს გავლენას თავის გარშემო და რატომ არის მიუღებელი ამოწვდილი ხმლით დემონსტრირება. მოვაგონებ, რომ მეორე სცენაში, ვიდრე ოტელოს სენატში მიიხმობენ (თეატრის მიერ გამოტოვებულია), როცა



ალ. იმედაშვილი

ოტელო

უკვე მზად არის ჩხუბი ჩამოვარდეს კასიოსა და მასთან ერთად მოსულ რაზმსა და ბრახანციოსა და მის მსახურთ შორის, მხოლოდ ერთი ხმალი რჩება ქარქაშში: თვით ოტელოს ხმალი.

„ჩააგეთ ხმლები, თორემ ღამის ნამი დაჟანგავს და ბრწყინვალეობას დაუკარგავს.“

ამ სიტყვებით მავრმა დააცხრო მათი სიშმაგე“.

მართალია, ოტელო პირველ სცენაში ერთის ბრძანებით აცხრობს უკვე საჩხუბრად განწყობილ იმოპირდაპირეებს და არც ხმალს იღებს, მაგრამ ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ, თუ რა პირობებში ხდება ერთიც და მეორეც.

ოტელო პირველ სცენაში მოელის ბრახანციოს თავდასხმას, მან კარგად იცის, რომ დეზდემონას გატაცებისათვის მას პასუხს მოსთხოვენ და უკვე მომზადებულია სრულის სიმშვიდით პასუხი აგოს და თავი იმართლოს. იგი იმდენად არად ავდებს ამ კინკლაობას, რომ ირონიასაც იჩენს და დასცინის კიდევ — „ჩააგეთ ხმლები, თორემ ღამის ნამი დაჟანგავს და ბრწყინვალეობას დაუკარგავს“—ო.

ესეც არ იყოს, იქ ჩხუბი ჯერ არც არის დაწყებული, არც მოჩხუბარნი არიან ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილნი და თუ ვინმე შეაჩერებს, დიდის სიამოვნებით აიცდენენ ტყუილუბრალო სისხლის ღვრას. ამიტომაც არის, რომ მიუხედავად ბრახანციოს ლანძღვა-გინებისა, ოტელო აღელვებულ ბრახანციოს სრულიად დამშვიდებული მიმართავს: „ბატონო ჩემო, სადა გნებავთ, რომ თან წამოგყვეთ და რასაც ეხლა თქვენ მებრალბთ, პასუხი ვაგო“.

ესეთს მდგომარეობაში, რა თქმა უნდა, მარტო მისი ავტორიტეტით კმაროდა, რომ ორივე მხარე შეეჩერებინა, მაგრამ კიპროსზე სულ სხვა მდგომარეობაა და თვით ოტელოს განწყობილებაც სულ სხვაგვარია.

ჩვენ ვიცით, რომ ომი ეს არის უბრალოდ დამთავრდა. მართალია, ოსმალნი დამარცხდნენ, მაგრამ ვინ იცის რა შედეგები კიდევ მოხდეს?

„ხალხში მღელვარება ჯერ არ დამცხრალა და შიშითა თრთის“ — და აი, ესეთს დროს, შუაღამისას ესმის აურზაური, ყვირილი, იარაღის ჩხარა-ჩხური და ნაბათის ცემა, რომელიც მთელს კუნძულს აფრთხობს და საშიშ მდგომარეობაში აყენებს.

რას იფიქრებდა ოტელო, რა უნდა ყოფილიყო მიზეზი ამ საშინელ ხმაურობისა და შიშის მომგვრელ განგაშისა, თუ არა რაღაც მოულოდნელი უბედურება? და აი, ოტელო ხმალამოწყვდილი სახლიდან გამოვარდება და ჩხუბის ცენტრში შეიჭრება. და რას ზედავს? ესეთი საშინელი და მთელი კუნძულის დამფრთხობი ალიაქოთი გამოუწყვევია მის თანაშემწეს კასიოს და კუნძულ კიპროსის ყოფილ მმართველს მონტანოს — სწორედ იმით, რომელთაც ყველაზე მეტი მოეთხოვებოდათ, რომ კუნძულზე მშვიდობიანობა დაეცათ.

ოტელო უცებ გაითვალისწინებს, რომ კუნძულს არავითარი საფრთხე არ მოულის და რომ ეს საშინელი აღელვება და ნაბათის ცემა უბრალო ჩხუბით არის გამოწვეული, მაგრამ თვით ფაქტი იმდენად შემამაჩწუნებელია, რომ ღამის ორავენი იქვე გააქროს. და თუ ამას არ სჩადის, აქაც იგივე სიღინჯე შველის, და თუმცა სასტიკად უსაყვედურებს და ჰკიცხავს მათ საქციელს, მაინც თავს საესებოთ ვერ იკავებს და შიგადაშიგ ხმასაც უმატებს და მოწოლილ ბრახანციოს-ძლიობით სძლევს.

„სისხლი ამემღვრა, თავდაქერას ვეღარ ვახერხებ, აშლილი ვნება ჰქუა-გონებას სრულად მიბნელებს და წინამძღვრობას მიპირებს მე!“.

პირველ სცენაში-კი არც სისხლი ამღვრევია, არც ვნება აშლია და არც ჰქუა-გონება დაბნელება.

ესეთს განწყობილებაში მყოფს ოტე-
ლოს განა შეეძლო მხოლოდ თავის ავ-
ტორიტეტს, თავის პიროვნების მომხიბლ-
ველობას დაყრდნობოდა და ისეთივე
დამშვიდებული ყოფილიყო, როგორც
პირველ სცენაში? მე მგონია არ შეეძ-
ლო. არ შეეძლო, ვინაიდან კასიომ და
მონტანომ თავიანთი საზიზღარი საქცი-
ელით შეუწყნარებელი დანაშაული ჩაი-
დინეს. — „როგორ! საომარ ქალაქ შიგ-
ნით, სად მღელვარება ჯერ არ დამცხრა-
ლა და სად ხალხი ჯერ შიშითა თრთის,
შუალამისას ერთმანეთში ჩხუბს და
მფთოსს მართათ! და მერე სადა? თვით
ციხეში, სადარაჯოზზე!“

„სისხლ-ამღვრელი და ვნება აშლი-
ლი“ ოტელო იმასაც ვერ ამჩნევს, რომ
მონტანო სასიკვდილოდ არის დაჭრილი
და როცა მის კითხვაზე მონტანო იმ წამ-
სვე ვერ აძლევს პასუხს, ოტელო მრის-
ხანედ უბრძანებს— „სთქვი, პასუხს ველი!“
და სასიკვდილოდ დაჭრილს მონტანოს
აიძულებს ილაპარაკოს. როცა იაგო მზა-
კვრობით განგებ ხაზ-გასმით ეუბნება:
„ვილაცა კაცი ყვირილით მორბოდა, შე-
წვენას ითხოვდა და უკან კასიო ხმალ-
ნაშიშველი მუქარით მოსდევს“—დაო, ოტე-
ლო მზად არის იქვე გააქროს კასიო, ვი-
ნაიდან ამ ჩხუბისა და ალიაქოთის გამო-
მწვევი მისივე თანამემწე ყოფილა, რო-
მელსაც ყველაზე მეტად ენდობოდა და
რომელსაც მიანდო თვალ-ყურის დევნა:

„შენ უღვე ყური, ჩემო მიქელ, ამა-
დამ დარაჯს: დროს გატარება და შექცე-
ვა ნუ დაგვაიწყებს მას, რაც ვალად
გდევს.“

და კასიომ არა თუ ვალი დაივიწყა,
არამედ დაუშვებელი ამბავი ჩაიდინა.
კასიოს საქციელში იგი იაგოს ნაამბობზე
უფრო მეტს დანაშაულსა ხედავს და ჰგო-
ნია, რომ იაგო ზოგიერთს რასმეს უმა-
ლაეს:

„მესმის, იაგო, პატიოსნება, მეგობრო-
ბა შენ მას გაგონებს, კასიოს ბრალი შე-
ამოკლო, მცირედ დასახო“. არა მგონია,

რომ ამ განწყობილებაში მყოფს ოტე-
ლოს ერთი-ორჯერ მაინც ხმა არ ეგვიწყ-
ლნა და ერთხელ მაინც არ შეეწყურა
ამოწვდილი ხმალი და თავის ავტორიტე-
ტზე დაყრდნობილს მხოლოდ ბრძანე-
ბის ცივი კილოთი ელაპარაკნა.

ეხება რა უკანასკნელ მოქმედებას, ტ-
როკოტოვს არ მოსწონს, რომ მე, ოტე-
ლო, დეზდემონას ჯერ ხელით ვახრჩობ
და შემდეგ ხანჯალს ჩაევრავ და სწერს:
„ოტელოს ხასიათის გამოვლენებისათვის
უნდა დავემყაროთ მხოლოდ მას,
რასაც შექსპირი გვაძლევს ტექსტში.
იმედაშვილი-კი შექსპირში კითხულობს
იმას, რაც მას უნდა და არა იმას, რაც
ნამდვილად არის. დეზდემონას მოკვლის
სცენასაც-კი ისე არ ატარებს, როგორც
უკვე კლასიკურ ტრადიციით არის მიღე-
ბული საუკეთესო ევროპულ და საბჭო-
თა თეატრებში. იმედაშვილი აიძულებს
მაგს დეზდემონა დაახრჩოს-კი არა,
არამედ ხანჯლით მოჰკლას. წერილში
„ოტელო“ ქართულ სცენაზე“ („ლიტ. გა-
ზეთი“, აგვისტო 1939 წ.) დ. ტალნიკოვი
ამტკიცებს, რომ შექსპირის ოტელო
სწორედ ესე იქცევო, მაგრამ სამწუხა-
როდ წერილის ავტორს ამის დასასაბუ-
თებლად არავითარი არგუმენტები არ
მოჰყავს.“

მე არ ვიცი დ. ტალნიკოვს რა აქვს
აზრად, როცა ამბობს, რომ ოტელო
სწორედ ესე უნდა მოიქცესო.
და არც ის ვიცი, თუ რატომ ჰგონია ტ.
როკოტოვს, რომ ოტელო ესე არ უნ-
და მოიქცეს. თუ დ. ტალნიკოვი
ამის დასამტკიცებლად არავითარი არგუ-
მენტები არ მოჰყავს, ტ. როკოტოვიც
ვერაფრით ვერ ასაბუთებს თავის აზრს,
გარდა იმისა, რომ იძახის— „ეს უკვე
კლასიკურ ტრადიციით არის მიღებული
საუკეთესო ევროპულ და საბჭოთა თეა-
ტრებში“—ო. ტ. როკოტოვი რომ ესე საე-
სებით არ დაჰყრდნობოდა ამ ტრადიციას
და თავის აზრის დასამტკიცებლად ისევე

შექსპირისათვის მიემართნა, უფრო მძლავრს არაგუმენტს მოიყვანდა.

როგორც ტ. როკოტოვი, ისევე ზოგიერთნი სხვებიც ამტკიცებენ, რომ ოტელომ იარაღი არ უნდა იხმაროსო და ამის დასასაბუთებლად თვით ოტელოს სიტყვები მოჰყავთ, რომლებსთვისაც ტ. როკოტოვს, რატომღაც, ყურადღება არ მიუქცევია. ოტელო უკანასკნელ სცენაში, ვიღრე ღეზღემონას დაახრჩობს, ამბობს:

„მიანც მე იმის სისხლს ვერ დავდვრი, ვერც-კი გავკაწრავ მის კანს თოვლზედაც უსპეტაკესს და უსუფთესსა“, და მცირე პაუზის შემდეგ დასძენს:

„მაგრამ უნდა-კი მოკვდეს იგი.“

ოტელოს მტკიცე რწმენით და გარდაწყვეტილებით ღეზღემონა „უნდა დაიღუპოს, ჩალზე, ჯაჯოხეთის ცეცხლში ჩაიხრჩოეს! იმ დედაკაცს სიცოცხლესთან ხელი აღარ უნდა ჰქონდეს“, მაგრამ როგორ და რანაირად მოახერხებს ამას, ეს მისთვისაც სასვებით გამოჩვეული არ არის, თუმცა-კი ლოგინში დახრჩობას უპირებს.

▼ ვამბობ, ბევრნი, ემყარებიან რა ამ სიტყვებს, ამტკიცებენ, რომ არ შეიძლება ოტელომ იარაღი იხმაროს, ამითი ხომ თავის სიტყვებს გააბათილებსო. მაგრამ მე მგონია ეს ესე არ უნდა იყოს. ჩვენ ვიცით, რომ მეოთხე მოქმედებაში ოტელო იაგის ეუბნება:

„ამაღამვე საწამლავი მიშოვნე, იაგო, მე მასთან ლაპარაკს არ მოვუყვები, რომ იმის სხეულის შეხებამ, იმისა მშვენიერებამ გაბედულობა არ შემირიყოს“-ო. ოტელოს თავის თავის იმედი არა აქვს, რომ როდესაც ეამი დადგება, იგი შესძლებს ღეზღემონა სიცოცხლეს გამოასალმოს, ამიტომაც უფრო იოლ საშუალებას ეძებს—საწამლავს. მართალია, იაგოს რჩევა, რომ „მისგანვე შეგინებულ ლოგინში დაახრჩოს“, მოსწონს, მაგრამ რა წამს მძინარე ღეზღემონას დახედავს, განიცდის რა მის მშვენიერებას, მისი სხეულის „ბალზამისა სუნნელებას“, რომელსაც „ძალუქს

აცდინოს, რომ გადასტეხოს თავის ხმალი თვით მართლ-მსაჯულებამ“, კვლავ გაუბედავობა შეიპყრობს და ამიტომაც ამბობს: „მის სისხლს ვერ დავდვრი, კანსაც ვერ გავკაწრავო“, ესე იგი ვერ შეეძლებ მის მოკვლასო და არა ის, რომ მხოლოდ სისხლს ვერ დავდვრი, თორემ სხვაფრივ ყველაფერს ჩავიდენო. ჩვენ რომ „სისხლის დაღვრა და კანის გავაწვრა“ ისე მივიღოთ, როგორც ზოგიერთებსა სურთ თავზე მოგვახვიონ, მაშინ დახრჩობითაც ვერ უნდა დაეხრჩო, რადგანაც იმასაც თითონვე ამბობს, რომ „მისი მშვენიერება, მისი სხეულის შეხება გაბედულობას შემირყევს“-ო.

შემდეგ ტ. როკოტოვი სწერს: „ამბობენ, რომ სამხრეთელებისათვის იმედაშვილის ტრაქტოვკა ოტელოს სახისა უფრო მისაწვდომიაო“, ესე იგი, მე, თურმე, მაყურებლის გემოვნებისათვის ვაკეთებ ზოგიერთს ისეთს რაჰმეს, რაც პიესაში არ არის და ალბად ხანჯალსაც იმიტომ ვარტყამ.

ჯერ ერთი უნდა ვსთქვა, რომ მაყურებლის გემოვნებისათვის არასოდეს არც ერთს პიესაში არაფერი გამიკეთებია (რამაც იქნება ბევრი ზიანიც მომიტანა, როგორც მსახიობს) და თუ ვაკეთებ რასმეს, მხოლოდ იმას, რასაც ტექსტი მიკარნახებს და ხანჯალსაც სწორედ ტექსტის მიხედვით ვხმარობ.

იქნება საჭირო იყოს, რომ დახრჩობის მთელი პროცესი მაყურებლის თვალწინ სდებოდეს, მაგრამ ეს მე ზედმეტად მიმაჩნია და მგონია არც თუ სასიამოვნო სანახავი იქნებოდა, თუ ღეზღემონა როგორ დაიწყებდა ფეხების ფართხალს მაგრის მძლავრ თათებ ქვეშ. ამიტომაც მე ღეზღემონას საწოლზე ვაქცევ და როგორც-კი ყელში ხელს წავუჭერ და დახრჩობას ვუწყებ, იმ წამსვე ფარდა ორივესა გვეფარავს. ფარდასა ვხდი მაშინ, როდესაც ემილია ხმაურობას ასტეხს და ჩვენს თვალ-წინ უკვე დახრჩობილი ღეზღემონაა. მაგრამ შექსპირი გვეუბნება,

რომ ღეზდემონა მთლად დახრჩობილი არ ყოფილა. ოტელო ამბობს: „არ მომკვდარა... ჯერ სული უდგა... თუმც სასტიკი ვარ, მაგრამ გული-კი მოწყალე მაქვს: მე არ მინდა, რომ დიდხანს გტანჯო.“ რა მოხდა, რატომ ვერ დაახრჩო? ნუთუ იმ დევ-გმირ კაცისათვის ისე ძნელი იყო პატარა გვრიტის მიხრჩობა? მოხდა ის, რისიც თითონ ოტელოს ეშინოდა — ღეზდემონას მშვენიერებამ, მისი სხეულის შეხებამ არა თუ გაბედულობა შეურყია, არამედ ვაჟკაცობაც-კი წაართვა. მაგრამ ოტელოს გადაწყვეტილი აქვს ღეზდემონას მოკლა და „ვერც ვერაფერი მოუსპობს და ვერც შეურყევს მის მტკიცე, უძლეველ რწმენას, კენსით, ვაებით წარმოშობილს“ და დასძენს:

„აგრე... ჰო, აგრე.“

რა უნდა ამ ორი სიტყვით სთქვას? ან რად ამბობს ამ ორ სიტყვას? ან როგორ უნდა ავხსნათ ეს ორი სიტყვა? ნუ თუ ოტელო მიუბრუნდა და ხელ-ახლა დახრჩობა დაუწყაო? ხომ ნახა, რომ ვაჟკაცობა დაჰკარგა და ვერ დაახრჩო, ხომ თითონვე ამბობს — „არ მინდა დიდხანს ვტანჯოვო“, მაშ რაში გამოიხატება ეს „არა დიდხანს ტანჯვა?“ მე მგონია არა იმაში, რომ ხელ-ახლა ყანყარატოში სწევდეს, სჯიჯგნოს და სთელოს მისი სხეული, არამედ იმაში, რომ ხანჯლის ერთის დაკვრით განათავისუფლოს ზედმეტ ტანჯვისაგან. მაგრამ ვაჟკაცობა აქაც დალა-

ტობს და ხანჯლის დაკვრითაც საბოლოოდ ვერ უღებს ბოლოს, ეს-კი შექსპირისათვის იყო საჭირო, რომ გონზე მოსულს ღეზდემონას მკვლელობის მთელი ბრალი თავის თავზე მიეღო.

ზოგიერთნი ყურადღებას არ აქცევენ იმ გარემოებას, რომ ღეზდემონა დახრჩობის შემდეგ გონს მოდის, რამდენიმე სიტყვას ამბობს და მერე მაინც კვდება. ჩვენ-კი ვიცით, რომ უკეთუ დახრჩობილი ადამიანი გონს მოვიდა, სუნთქვა დაუბრუნდა და დაილაპარაკა კიდევ იმას საშუაში აღარა აქვს რა, ის უკვე სიკვდილს გადაარჩენილია, ღეზდემონა კი მაინც კვდება. რატომ კვდება? კვდება ხანჯლით მიყენებულ ჭრილობისაგან.

შექსპირმა, რომელიც ბუნების ყოველგვარ მოვლინებას იცნობდა, რომელიც მეცნიერების ყოველგვარ დარგში ერკვეოდა და ზედმიწევნით იცოდა, ნუ თუ ვერ გაითვალისწინა და დაავიწყდა, რომ თუ დახრჩობილი ადამიანი კვლავ დაილაპარაკებს, ის უკვე აღარ მოკვდება და ისიც იმ წამსვე.

არა, შექსპირს ეს კი არა, ის დაავიწყდა, რომ როცა ოტელოს ათქმევინებს: „აგრე... ჰო, აგრე“, ამ სიტყვების შემდეგ პატარა რემარკა მიეწერნა — „ამ დროს ოტელო ღეზდემონას ხანჯალს ჩაკრავს“. მაგრამ, სამწუხაროდ, ნეტარსენებულს შექსპირს რემარკების წერა არ უყვარდა.

3. ნაკითხი

გ. ნ. ფედოტოვა საქართველოში

გ. ნ. ფედოტოვა (1846—1925) რუს მსახიობთა იმ ბრწყინვალე პლედას ეკუთვნოდა, რომელიც მე-XIX საუკუნის მეორე ნახევრის განმავლობაში სათავეში ედგა მოსკოვის მცირე თეატრს და დიდის სიყვარულით და ენტუზიაზმით აგრძელებდა იმ შესანიშნავ რეალისტურ ტრადიციებს, რომელიც მათ მემკვიდრეობით მიიღეს თავისი გენიალური მასწავლებელ შჩეპკინისაგან.

გ. ფედოტოვა 1863—1905 წლების განმავლობაში ამშვენებდა მცირე თეატრის სცენას. დიდმა ნიჭმა, უტყუარმა მხატვრულმა გემოვნებამ, მტკიცე ნებისყოფამ, დიდმა შრომისმოყვარეობამ და თავის თავისადმი დიდი მოთხოვნის წყაყენებამ შეუქნეს გ. ნ. ფედოტოვას ის უდიდესი ავტორიტეტი, რომლითაც ის სიკვდილამდე სარგებლობდა მოსკოვის

და რუსეთის თეატრალურ წრეებში. ეს უდიდესი რუსი მსახიობი-ქალი ორჯერ ეწვია თბილისს, სახელდობრ 1883 და 1888 წლებში.

1883 წლის სავასტროლო რეპერტუარი შესდგებოდა შემდეგი პიესებისაგან: ავერკიევი — „კაშირის სიძველე“ (მარიცა), დიუმა — „მარგარიტა გოტიე“ (მარგარიტა), შექსპირი — „ჭირვეულის მოჩულება“ (კატარინა), ვილდე — „დამნაშავე“ (ნადეჟდა ნიკოლაევნა), ტომასი — „სიგიჟე სიყვარულისაგან“ (დედოფალი ხუანა), პოტეხინი — „სულით დატაკნი“ (კონდოროვა), ოსტროვსკი — „ვასილისა მელენტეიენა“ (ვასილისა), ტარნოვსკი — „ბალი“ (მადლენა), პოტეხინი — „მკვდარი მარყუეი“ (კრამოლინა), ოსტროვსკი — „ჰეჰა-ქუხილი“ (კატერინა), ლანდაუ-კრილოვი „ძალუა ღიზა“ (ლიზავეტა პეტროვნა).

თბილისის როგორც თეატრალური საზოგადოება, ისე ქართულ-რუსული პრესა დიდს აღტაცებით შეხვედრია შესანიშნავ ვასტროლიორს: „ამისთანა დრამატიული აქტრისა, — სწერდა ვაზ. „დროება“ (17—VI—1883 წ.) ფედოტოვას შესახებ, — შემდეგ სარა ბერნარისა ჩვენ არ გვინახავს“, და იქვე დასძინდა: „თუმცა ეს აქტრისა ორმოც წლამდე მიღწეული უნდა იყოს და ყმაწვილის, ლამაზის ქალის როლსა თამაშობდა, ყველანი აღტაცებაში მოიყვანა თავისი თამაშობით.

ამ გამოჩენილს აქტრისას სრულიად არ ეტყობა ჩვეულებრივი დრამატიული წრეპინი, რომლითაც მესამე ხარისხის აქტრისები მაყურებლების გულს თუ არა, ყურებს ხომ ძალზედ აგრძნობინებენ ხოლმე. თავით ბოლომდე თამაშობდა ისე ბუ-



გ. ნ. ფედოტოვა
(გადალეულია თბილისში 1873 წ.)

ნებრეად, რომ მწუხარების დროს ცრემ-
ლები უხვად სცივოდა, სახე უწითლდ-
ბოდა და მეტის-მეტი როლით აღმოფო-
ბით ისეთი ნაღველი ეხატებოდა სახეზედ,
რომ მაყურებელს ზარავდა მისი შე-
ხედავა“.

1888 წლის ზაფხულზე მეორედ ჩამო-
სულ ფედოტოვას თბილისის საზოგა-
დოება უკვე როგორც ნაცნობს ისე
ხვდება და მისი შესანიშნავი თამაშით
აღტაცებული ყვავილებით უვსებს სცენას
და უხვი ტაშისცემით აჯილდოებს დიდ
მსახიობს.

ამ წელს, გარდა 1883 წელში ნათა-
მაშევ „ჰეკა-ქუხილის“ და „სულით და-
ტაცანი“-სა, ფედოტოვამ ითამაშა შემდეგ
პიესებში: ნემიროვიჩ-დანჩენკო — „ბედ-
ნიერი“ (ბოგუჩაროვა), სუმბათაშვილი —
„არკაზანოვები“ (ვარვარა ივანოვა), სუ-
ვორინი და ბურენინი — „მეღვა“ (მეღვა),
ოსტროვსკი — „უდანაშაულო დამნაშავე-
ნი“ (ოტრადინა-კრუჩინინა), ნევეინი —
„მეორედ გაყმაწვილება“ (ვალენტინა
ალექსანდროვნა). პირველ წარმოდგენად
წასულა ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს პი-
ესა „ბედნიერი“, რომლის ლიტერატუ-
რულ ღირსების შესახებ 1888 წლის
8/VII „ტიფლისკი ლისტოკი“ უარყოფი-
თი აზრისაა, მაგრამ მაღალ შეფასებას
აძლევს სპექტაკლში მონაწილე მსახიო-
ბებს ფედოტოვას, რიბაკოვს, პრავდინს
და სხ.

„მიუხედავად იმისა“, — სწერს გაზე-
თი ფედოტოვას შესახებ, — რომ უღმო-
ბელ დროს თავისი მიჰქვს, მსახიობი
მშვენიერად თამაშობდა, განსაკუთრებით
მხატვრულად ჩაატარა მან სცენა ქმართან
მე-4 მოქმედებაში“. ასეთივე დიდ შეფა-

სებას აძლევს ეს გაზეთი ფედოტოვას
თამაშს ოსტროვსკის „ჰეკა-ქუხილის“
რომელშიაც ფედოტოვა თამაშობდა კა-
ტერინას როლს (9 ივლისის ნომერი). ეს
როლი საუკეთესოდ ითვლებოდა ფედო-
ტოვას რეპერტუარში. ასეთივე აღტაცე-
ბულ რეცენზიებს ათავსებს გაზეთი სხვა
საგასტროლო სპექტაკლების შესახებაც.
განსაკუთრებით დიდი აღტაცება გამო-
უწვევია მსახიობს მეღვას როლის შე-
სრულებით: „მსახიობი ამ როლში ყო-
ველგვარ კონკურენციის გარეშე იყო“, —
სწერს იგივე „ტიფლისკი ლისტოკი“.
მაყურებლის აღტაცებას ხომ საზღვარი
არა ჰქონია.

„განსაკუთრებით კარგად თამაშობდა
გამოჩენილი ფედოტოვისა, — სწერს გაზ.
„ივერია“ 1888 წ. 13/VII ამავე სპექტაკ-
ლის შესახებ. — „ჩვენს საზოგადოებას
იშვიათად უნახავს ამგვარი ხელოვნური
თამაში. ფედოტოვისა ისე გულთანად და
გრძნობით თამაშობდა, რომ ზოგს
დამსწრე მანდილოსანს გული შეუწუხ-
დათ“. ასეთივე აღტაცებით აღნიშნავს
„ივერია“ ფედოტოვას მიერ კატერინას
(„ჰეკა-ქუხილი“) როლის შესრულებას.

1883 წლის საგასტროლო წარმოდგე-
ნებში მონაწილეობას იღებდა ახალგაზრ-
და ა. სუმბათაშვილი, რომლის თამაშის
შესახებ ერთერთ პიესაში გაზეთი „დროე-
ბა“ სწერს: „ამ პიესაში სხვათა შორის
თავი იჩინა ჩვენმა თანამემამულემ ა. სუმ-
ბათაშვილმა, რომელსაც თავის თავისა-
თვის იუყინი დაურქმევია. ეს ახალგაზრ-
და აქტიორი ლამაზად თამაშობდა ბედ-
შავის და გამოუცდელის შეყვარებულის
როლს“.

ლ. ბ.

თბილისის სახელმწიფო სიკის სკოლი

საბჭოთა ცირკის არტისტებმა დიდი სახელი მოიხვეჭეს, როგორც არენის ყველაზე გამბედავმა და გამომგონებლობის უნარით აღსავსე ოსტატებმა. ვასულ სეზონში თბილისის სახელმწიფო ცირკში ნაჩვენებები პროგრამის ექვსი ციკლი გვიმტკიცებს, რომ ეს სახელი ცირკის არტისტებმა სავსებით დაიმსახურეს. ძალის და სიმარჯვის დემონსტრაცია, ორგანიზებული ადამიანის წარმატატი პროპაგანდა, ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების ნაკლოვანების სატირიკული გამოაშკარავება,— ყველა ამას უჩვენებს ჩვენი ცირკი საბჭოთა მაცურებელს, რომელსაც უყვარს ეს ხელოვნება, როგორც მამაცობის სკოლა.

ვასულ სეზონში თბილისის მაცურებელმა ნახა მეტად მრავალფეროვანი და მალალხარისხოვანი ნომრები, როგორც, მაგალითად, პირველად თბილისში გამოსული ახალი საბჭოთა ატრაქციონი „მოტო-მარულა დახრილ ტრეკზე“ ორდენოსან არტისტის პ. ნ. მაიაცკის ხელმძღვანელობით, ცირკის გუმბათის ქვეშ მავთულზე მოსიარულენი არტისტ პ. ტარასოვის ხელმძღვანელობით, ალი-ბეკის მოჯირითე დასი, იური ღუროვი თავისი გაწვრთნილი ცხოველებით, ილუზიონისტი—ქალი კლეო დოროტი, საქ. ს. ს. რ. და რ. ს. ფ. ს. რ. დამსახურებული არტისტები ძმ. ტანტი, ჟონგლიორი—ქალი ორდენოსანი ლილია იუნორი და სხვ.

იური ღუროვმა გამოიყვანა ახლად გაწვრთნილი ცხოველები — ახალგაზრდა ზღვის ლომები და საციკო კარიერის დამწყები პატარა ძაღლები. ღუროვის „საციკო მიმოხილვის“ ზოგი ანტრე მეტად სასაცილო იყო: მაგალითად, სპილო—პარიკმახერი, ძაღლები—სახანძრო რაზმელები და სხვ. ახალგაზრდა ჟონგლიორი—ქალი ორდენოსანი ლილია იუნორი თავისუფლად, ზუსტად და მშვენივრად მუშაობდა, მეტადრე საინტერესო იყო მისი ნომერი—ტანის ყველა კიდურებით ჟონგლიორობა. დიდი წარმატებით სარგებლობდნენ მუსიკალური სატირიკოსები „10 კლოუნი“ საქ. ს. ს. რ. და რ. ს. ფ. ს. რ. დამსახურებული არტისტის ორდენოსან ლეო ტანტის ხელმძღვანელობით. მათი გამოსვლა მუდამ გამოირჩეოდა თემის აქტუალობით და ფორმის სიახლით. კავკასიის მოჯირითე დასი ალი-ბეკის ხელმძღვანელობით საინტერესო ნომრებით გამოდიოდა. ნომრის



თბილისის სახელმწიფო ცირკის დირექტორის მოადგილე მ. ი. ტაღე

მოქმედება სწარმოებდა არენაზე და ტან-
კზე. ალი-ბეგის დასის ნომრები საბჭოთა
ცხენოსნების საუკეთესო თვისებათა ჩვენ-
ება იყო. ატრაქციონი დიდ ინტერესს
იწვევდა მაყურებელში. ცირკის გუმბათას
ქვეშ მავთულზე მოსიარულენი ორდენო-
სან პ. ტრასოვის ხელმძღვანელობით
გვიჩვენებდნენ მამაციობის და ძალის მა-
გალითებს, მუშაობის სიზუსტეს, რაც
უთუოდ საციკო ხელოვნების მაღალი
ტექნიკის, ამ ნომერზე დიდი შრომის
გაწევის და არტისტების უნარიანობის მა-
ჩვენებელია.

მაგრამ სეზონის ცენტრალური ნომერი
იყო—ახალი საბჭოთა ატრაქციონის ჩვენ-
ება „მოტო-მარულა დახრილ ტრეკზე“
ორდენოსან პ. მაიაკის ხელმძღვანელო-
ბით. თავის ატრაქციონის იდეურ შთაბე-
გონებლად პ. მაიაკი სთვლის ჩვენი
ღროს დიდ მფრინავს ვ. პ. ჩკალოვს.
საბჭოთა კავშირის გმირების ამხ. ჩკალო-
ვისა და ამხ. ლიპიდევსკის მოწოდებანი
მოტო-სპორტისათვის ყურადღების მიქ-
ცვისა და ყოფასა და ფიზკულტურაში
მოტოციკლის დანერგვის შესახებ შთაბე-
გონებელ სტიმულად შეიქმნენ პ. მაიაკი-
სათვის, რათა მოტოციკლის გამოყენებით
ახალი საციკო ნომერი შეექმნა.

საცხენოსნო სპორტი საუკუნოებრივი
ტრადიციით არის დაკავშირებული ცირკ-
თან. ცირკის მაყურებელს უყვარს გაწვრ-
თნილი ცხენების გამოსვლა და ცხენოსნე-
ბის მამაცი მუშაობა. და აი ცხენების მა-
გიერ მანქანა—ფოლადის რაშები, ტრა-
დიციული ჟოკეის ქუდებში გამოწყობი-
ლი საციკო მოჭირითების მაგიერ—მო-
ტოციკლისტები ლამაზ და უზადო ჩაჩქა-
ნებში. ცირკი გაივსო მოტორების ღრია-
ლით და ოთხი ახალგაზრდა სწრაფად
მოსწყდებიან მოტოციკლებით არენის შუა-
გულს და იწყება გააფთვრებული და
თვალწარმტაცი სვლა ციცაბო, დახრილ
ტრეკზე, რომლითაც გარშემორტყმულია
არენა. ახალგაზრდა საბჭოთა არტისტე-
ბის ხელში ფოლადის მანქანები მსუბუქი



იური ღუროვი
გაწვრთნილი მტორებებით



ცირკის ატრაქციონი „მოტო-მარულა“
პ. მაიაკის ხელმძღვანელობით



ქონგლიორი-ქალი ლიდია იმერტი

და მორჩილი არიან, როგორც კარგად გაწვრთნილი ცხენები. ორი ქალიშვილი შეახტება გააფთრებით მქროლავ მოტოციკლებს და სრული სვლის დროს აწარმოებენ რთულ აკრობატულ ვარჯიშობას. მოტოციკლისტები ერთიმეორეს წინ უსწრებენ და წამის რომელიღაც ნაწილაკში, როდესაც მანქანები ერთმანეთს გაუსწორდებიან, ქალიშვილები გადახტებიან ერთი მანქანიდან მეორეზე. ბევრი მამაკობის, სიმარჯვის, გაბედულობისა და გამოგონებლობის გამოქვეყნება დასჭირდათ საბჭოთა არტისტებს, რომ შეექმნათ ეს ბრწყინვალე საბჭოთა ატრაქციონი.

მას შემდეგ, რაც თბილისის ცირკმა

მუშაობა დაიწყო ახალ შენობაში, რომელიც ყოველგვარ საშუალებას იძლევა ცირკო ხელოვნების სრულყოფილი და მრავალნაირი დემონსტრაციისათვის, თბილისის ცირკი გადაიქცა ერთერთ წამყვან ცირკად საბჭოთა კავშირში. თანდათანობით, თავის მაღალკვალიფიციური ოსტატობის წყალობით, თბილისის ცირკი ახალგაზრდა საცირკო მსახიობების სკოლად გადაიქცა.

გასულმა სეზონმა გვიჩვენა, რომ ცირკის მუშაობის საორგანიზაციო მხარე კარგად არის დაყენებული, რაც უთუოდ თბილისის ცირკის დირექტორის აშხ. განგას და მისი მოადგილის აშხ. ტადეს მუყაითი მუშაობის შედეგია. აშხ. მ. ტადეს, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 20 წლისთავთან დაკავშირებით, მიეკუთვნა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის საპატიო წოდება. აშხ. ტადე ეკუთვნის ხელოვნების დარგის იმ ჩუმ მუშაკთა რიგს, რომელნიც არც არენაზე და არც სცენაზე მაყურებლის წინ არ გამოდიან, არ განიცდიან სიხარულის წუთებს მაყურებელთა დარბაზის ტაშისცემით დაჯილდოებულნი; ესენი არიან კულისებს იქით მომუშავე ადამიანები, რომელთაც მაყურებელი ვერ ხედავს, მაგრამ რომელთა მუშაობა იგრძნობა იმის საშუალებით, რაც არენაზე ხდება. ლიდი ჯილდო, რომელიც პარტიამ და საბჭოთა მთავრობამ მიაკუთვნა აშხ. ტადეს, საწინდარია იმისა, რომ იგი გააორკეცებს თავის ძალებს საბჭოთა საცირკო ხელოვნების განვითარებისა და გაფორმებისათვის.

ახალი დაღვებები თოჯინების ქართულ თეატრში

თბილისის თოჯინების ქართულმა თეატრმა სამართლიანად დაიმსახურა სკოლამდელ ბავშვთა სიყვარული. აღნიშნული თეატრი რამდენიმე წელია მხატვრულ მომსახურებას უწევს ნორჩ მკითხველებს.

თოჯინების თეატრში გამართული თვითეული სპექტაკლი სპეციალურად სკოლამდელთათვის არის გამიზნული. იგი ბავშვებში ჭანსად ემოციებს იწვევს და ფანტაზიას უნვითარებს მათ.

ამ წერილში ჩვენ გვინდა შევეხოთ თოჯინების თეატრის უკანასკნელ დაღვებებს: კ. გოგიაშვილის პიესა „მეგობრებს“ და ობრაზცოვისა და პრეობრაჟენსკის „დიდ ივანეს“ (თარგმანი აკ. ბელიაშვილისა). პირველ მათგანში მოცემულია მეგობრობის ძალა უსამართლობისა და გაიძვერობის წინააღმდეგ.

პიესის შინაარსი ასეთია: ნორჩი მკითხველი უყურებს სცენაზე უხეირო და

გაიძვერა მონადირის უხეშობას მონადირე ძაღლის მიმართ.

ვირი — ეს ხომ ცემისთვისაა გაჩენილი?! — ასე მსჯელობს დესპოტი მეწისქვილე და ყოველ ნაბიჯზე უმოწყალოდ სცემს საწყალ ვირს. ასეთივე მდგომარეობაში ჩაცვენილან თავიანთ მხეც ბატონების ხელში კატა, მამალი და სხვები. ყველა ესენი ახალგაზრდობაში ერთგულად ემსახურებოდნენ თავიანთ პატრონებს, მაგრამ როდესაც დაბერდნენ, მხეცმა ბატონებმა ისინი მოიძულეს. ამიტომ გაურბიან უსამართლობას და ტყეს აფარებენ თავს.

ამგვარად, დამეგობრებულნი ერთად ისწრაფვიან უკეთესი მომავლისაკენ. უპატრონოდ მიტოვებულ წისქვილში მეგობრები შემთხვევით წააწყდებიან განსაცდელში ჩავარდნილ პატარა თავუნიას, რომელსაც მეწისქვილემ და მონადირემ ძალით წაართვეს ნატვრის თვალი. თავს



თოჯინების თეატრი

„მეგობრები“, მე-6 სურათი.



„დიდი ივანე“.
თოჯინა—ვაჰარი

გასაჭირისაგან იხსნიან მეგობრები და ასე იმარჯვებს მეგობრობა ბოროტებაზე.

სპექტაკლში მთელი რიგი ადგილები, განსაკუთრებით კი სცენა ძველ წისკვილში ოსტატურად აქვს გაკეთებული რეჟისორ-დამდგმელს ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს გრ. მიქელაძეს. როგორც ყოველთვის, ისე ამ სპექტაკლის გაფორმებაც მაღალი მხატვრული გემოვნებით აქვს შესრულებული მხატვარ ირაკლი მდივანს. მშვენიერია პიესის მეორე სურათის ტყის პეიზაჟი.

აღსანიშნავია ცალკეულ მსახიობთა თამაში თავიანთი თოჯინებით. ისინი უკვე შესანიშნავად დაეუფლენ თოჯინების ტარების მაღალ ტექნიკას. პატარა მაყურებლები აღტაცებაში მოჰყავს მსახიობების შ. ცაგარეიშვილის, კ. გოგიაშვილის, შ. კირკიტაძის, თ. კანდელაკის, ს. პაპიაშვილის და სხვათა თამაშს.

ასევე დიდი წარმატებით სარგებლობს

აღნიშნული თეატრის მეორე სპექტაკლი „დიდი ივანე“. აღსანიშნავია, რომ სცენაზე ბული პიესა პირველი საბჭოთა საზღვარგარეთი ზღაპარია, რომელმაც დიდი გამოხმაურება ჰპოვა საბჭოთა კავშირის თოჯინების ყველა თეატრში.

როგორია პიესის სიუჟეტი, რა იზიდავს პატარა მაყურებლებს, ან რა არის ახალი ამ დადგმაში?

პიესაში ასახულია რელიგიის რაობა, სამღვდლოების მახინციები, ნაჩვენებია, თუ როგორ იყენებდნენ ხუცეები მშრომელთა გონების დასათრგუნავად რელიგიას. პიესიდან ნათლად სჩანს, რომ რელიგია ოპიუმია, რომელსაც საუკუნეების მანძილზე სიბნელეში, უმეტრებაში ჰყავდა მშრომელი.

პიესაში მომქმედ ხუთ ძმიდან მხოლოდ „დიდი ივანე“ არის გამარჯვებული, მშრომელი, დანარჩენი ძმები კი მცონარეები, ზარმაცები და უქნარები არიან. საზიზღარი ძმები და გესლიანი გველი გადაემტერებიან ივანეს. გველს ივანემ ხელიდან გამოსტაცა სასიკვდილოდ განწირული შვევარდენი.

ივანეს გულქვა ძმებმა გადასწყვიტეს მისი დაბრმავება, რათა შრომის მოყვარე ივანე გამოიყენონ თავიანთ სასარგებლოდ. ამ საქმეში ისინი იყენებენ გველს, გველი შურს იძიებს — მიპარვით მძინარე ივანეს შხამს ჩააწვეთებს... ივანე ბრმავდება.

გველი სანატრელი განძის საშუალებით ივანეს უქნარა ძმებს გადააქცევს ზოგს მეფედ, ზოგს სარდლად, მღვდლად და და ასე შემდეგ, რომლებიც სასტიკ ექსპლოატაციას უწევენ დიდ ივანეს.

მუშაობით ქანცმოლეული ივანე სევდიანად მღერის (თავის გაჭირებულ ცხოვრებაზე, თბოლი ცრემლი არ სცილდება მის უდროოდ დაბრმავებულ თვალებს. მხოლოდ შვევარდენია მისი გულის მესაიღუმლე, მისგან მოელის იგი ხსნასა და შველას. მართლაც, რა უზომო სიხარული დაისადგურებს ივანეს გულში, როდესაც შვევარდენი შორიდან უებარ

წყაროს წყლის წვეთებით განკურნავს ივანეს თვალებს. იგი ნათლად დაინახავს, რომ მეფე მასზე ძლიერი არაა და რომ სამღვდელოება მას დილიდან საღამომდე წელში ოთხად მოხრილი მეფის საამებლად ამუშავებდა.

ერთხელ კიდევ სცადეს მეფემ დასარდალმა, ვაჭარმა და მღვდელმა დიდი ივანეს დამარცხება. მათ გველის გარდა გველეშაპიც კი დაიხმარეს, მაგრამ ამაოდ. დიდმა ივანემ საბოლოოდ დაამარცხა ისინი და აღგავა დედამიწის პირისკაან.

უნდა აღინიშნოს, რომ თბილისის თოჯინების ქართულ თეატრში პირველად იქნა გამოყვანილი ცოცხალი ადამიანი სცენაზე თოჯინებთან ერთად (დიდი ივანეს როლში). თითქოს ასეთი ცდა დავას იწვევს, მაგრამ სპექტაკლის ავტორებმა (რეჟ. გრ. მიქელაძე, მხატვარი ა. მოლ-შოვიჩი) ისე მოხდენილად შეახამეს მხატვრობა და პიესის დაკორატიული გაფორმება, რომ თითქმის სრულიად არაეფთვარი დიდი განხვევა არ არის თოჯინებსა და ცოცხალ ადამიანს შორის. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ეს აუცილებელ საჭიროებას წარმოადგენდეს. ჩვენის აზრით, სწორად მოიქცნენ სპექტაკლის ავტორები, როცა ასეთ თეატრალურ ხერხს მიმართეს; მათი ეს ახალი ცდა წარმატებით დაგვირგვინდა და სპექტაკლიც გულთბილად მიიღო მაყურებელმა.

რა თქმა უნდა, თოჯინების თეატრში ცოცხალი ადამიანის გამოყვანა სცენაზე წესად არ უნდა შემოვიდოთ, რადგან შესაძლოა ამან არევა გამოიწვიოს და დაარღვიოს საერთოდ თოჯინების თეატრის პრინციპი, სტილი.



„დიდი ივანე“
თოჯინა—მეფე

თოჯინების დამტარებელ მსახიობთაგან თავიანთი მოხდენილი თამაშით უსათუოდ გამოირჩევიან კირკიტაძე, ცაგარეიშვილი, საყვარელიძე. დიდი ივანეს როლს მსახიობი კ. გოგიაშვილი თამაშობს. ამ ახალგაზრდა ნიჭიერ მსახიობს ჩვენ ვიცნობთ მარჯანიშვილის სახელობისა და მოზარდთა თეატრების სცენიდან; იგი აქაც მისთვის დამახასიათებელი გულწრფელობით, უბრალოებითა და სისადავით ასრულებს დიდი ივანეს საპასუხისმგებლო როლს.

პლ. ნიკოლაე

ხობის საკოლმეურნეო თეატრი

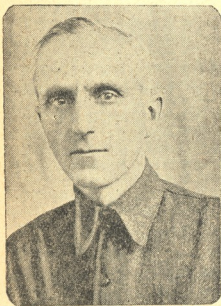
საქ. კ. პ. (ბ) ხობის რაიკომის მდივნის ამხ. ათანასი ჯიქიას ინიციატივით ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ 1936 წელს ხობში გახსნა საკოლმეურნეო თეატრი. დასი უფრო მეტად ადგილობრივი ძალებისაგან შესდგებოდა. თუ პირველ ხანებში თეატრის მიერ დადგმული სპექტაკლები მთლიანად ვერ იდგა სათანადო სიმაღლეზე, როგორც რეპერტუარის, ისე მსახიობთა თამაშის მხრივ, მაყურებლის დასწრებაც ნაკლები იყო, ახლა თეატრის კოლექტივი დაეჯაკცდა და უკვე მაყურებელთა სიყვარულიც დაიმსახურა.

აი, ის პიესებიც, რაც ხობის საკოლმეურნეო თეატრში იქნა დადგმული ამ ხუთი წლის განმავლობაში: „ვინ არის დამნაშავე?“, „რობინ გუდი“, „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“, „არსენა“, „ძალად ექიმი“, „სტუმარ-მასპინძლობა“, „შუქუ-

რა“, „ხანუმა“, „ბრმა მუსიკოსი“, „მათი ამბავი“, „გმირთა თაობა“, „კოლმეურნის ქორწინება“ და სხვ.

ხობის მაყურებლებმა ნახეს აგრეთვე საქართველოს სახალხო არტისტების ელისაბედ ჩერქეზიშვილისა და ნიკო გოცირიძის მონაწილეობით დადგმული „ხანუმა“, რომელთაც ითამაშეს ხობის საკოლმეურნეო თეატრის ახალგაზრდა კოლექტივთან ერთად.

ხობის საკოლმეურნეო თეატრი ხუთი წლის მანძილზე საკმაოდ გაიზარდა. ამას მოწმობს მხატვრული გემოვნებით დადგმული პიესები, როგორც მაგალითად ძველი დადგებიდან „ხანუმა“, „არსენა“, „ვინ არის დამნაშავე?“, „შუქურა“, „გმირთა თაობა“, „მათი ამბავი“, აგრეთვე უკანასკნელი წლების ნამუშევარი: „კოლმეურნის ქორწინება“, „ბრმა მუსიკოსი“, „კვალითელი დალაქი“ (რეჟ. ვასო ცხადა-



ხობის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი
ნ. ვითლიშვილი



მხატვარი ვ. ლაშვი

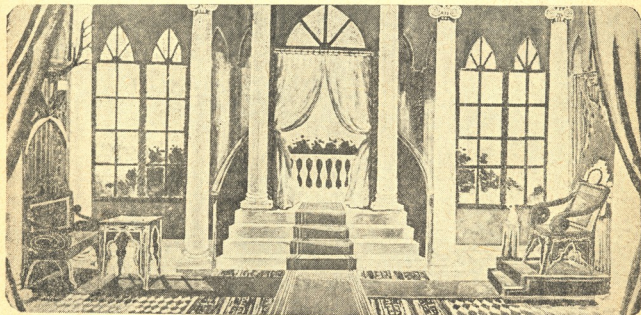


„გმამკორი“
შ. ლოლუა—გმამკორი

იას (დადგმები), მიმდინარე სეზონში —
თეატრის სამხატვრო ნაწილის გამგის
რეჟისორ ნიკო წითლიშვილის დადგმები

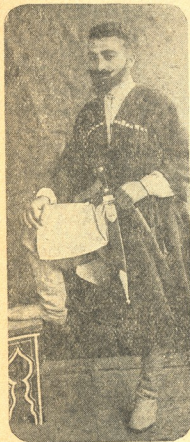
„მეამკორი“
თ. ხუციშვილი—სიღუ

—„ბედნიერება“ და „ჩაძირული ოქრო„
და რეჟისორ შ. კოპალაძის დადგმები:
ორდენოსანი დრამატურგის შალვა და-





„კოლმეურნის ქორწინება“
გ. ელიავა — გვირისტინე



„გემგემკორი“
გ. ალლაძე — შავდია

დიანის— „გემგემკორი“, „ჩვენი მიწა“, „ჩემი მეომარი“ და „შემშათი“.

მსახიობებიდან უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია ახალგაზრდა კომკავშირელი მსახიობები თინა ფიფია და თინა ხუციშვილი. ფიფია ხობის თეატრის დაარსებიდანვე მუშაობს. პირველ წლებში ჩუმი და მორცხვი გოგონა დღეს უკვე ხობის რაიონის მშრომელთა საყვარელ მსახიობად გვევლინება. იგი ადგილობრივი მკვიდრი მცხოვრებია. მან დაუფიქსარი სახეები შექმნა: ელინა— „ბრმა მუსიკოსში“, არინუშკა— „ბედნიერებაში“, ჟორჟეტა— „ჩემ მეომარში“, ფლორენცია— „ჩვენ მიწაში“ და სხვ. გარდა ამისა, თ. ფიფიამ მზიას როლის შესრულებით („ჩაძირული ოქრო“) შექმნა სტალინური ქვეყნის ბედნიერი თაობის წარმომადგენლის, ცქრიალა პიონერის დამაგვრებელი სახე.

მსახიობმა თ. ხუციშვილმა ერთი წელიწადია რაც ხობის საკოლმეურნეო თეატრში დაიწყო მუშაობა, მაგრამ ამ ხნის განმავლობაში დაიმსახურა ხობის საზოგადოების სიყვარული. ხუციშვილის მიერ შექმნილი სახეები: გაიუშა— „ბრმა მუსიკოსში“, სიდუ — „გემგემკორში“, ნატა— „ბედნიერებაში“, მარინე — „ჩვენ მიწაში“ და ზინაიდა — „ჩაძირულ ოქროში“ მაყურებელს დიდხანს არ დაავიწყდება.

კარგია მსახიობ ვალ. ელიავას მიერ შექმნილი ტიპები: „კოლმეურნის ქორწინებაში“ — გვირისტინე, „ჩაძირულ ოქროში“— მუხეხა და სხვ. საკმაოდ წამოიზარდა ახალგაზრდა მსახიობი ნათელა ბობოხიძეც.

ახალგაზრდა ვაჟ-მსახიობთაგან უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია გოგი ალლაძე; მის მიერ განსახიერებელი ტიპები: „ბედნიერებაში“ — გვადი თოდუა, „გემგემკორში“ — შავდია, „ჩვენ მიწაში“ — ილიკო, „შემშათში“ — აქმურადი და „ჩაძირულ ოქროში“ — გენადი კარგად მოფიქრებული სახეებია.

ბორის სერგია დიდი ტემპერამენტის მსახიობია. იგი სერიოზულად მუშაობს

თვითელი ტიპის შექმნაზე. ასეთებია ჩიქოვანი („გეგეჰკორი“), აბრამი („ჩაძირული ოქრო“) და სხვა. ბ. სერგიას სახით ზობის საკოლმეურნეო თეატრს ჰყავს ნიჭიერი მსახიობი.

თეატრში მუშაობენ აგრეთვე მსახიობები შოთა ლოლუა, ვიდიკო ვახტანგაძე და ვლ. შონია, რომლებიც სერიოზულ ძალას წარმოადგენენ.

მსახიობები შურა კობალაძე და ვასო ცხადაია ნამდვილი პროფესიონალები და ზობის თეატრის წამყვანი მსახიობები არიან.

ზობის საკოლმეურნეო თეატრის დადგმები განსაკუთრებით 1940-41 წლის სეზონში კარგი გაფორმებით არიან მოცემული მხატვარ ვახტანგ ლაშხის მიერ. მისი ნამუშევარიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია „გეგეჰკორის“, „ჩაძირული ოქროს“, „ბედნიერებას“, „ჩენი მიწას“ და „შემშათის“ გაფორმება. მხატვარი ლაშხი თავის საქმის ერთგული და თავდადებული მუშაკია.

თეატრი გამსვლელ წარმოდგენებსაც



„ჩენი მიწა“
გ. შონია—ზაიცევი

აწყობს კოლმეურნეობებში. გარდა ამისა, საგაზაფხულო თესვის პერიოდისათვის თეატრმა მოამზადა ბრიგადა სვეტჩებით, რაც უფრო მიზანშეწონილად უნდა ჩაითვალოს, ვიდრე დიდი დადგმების წაღება.

ზობის საკოლმეურნეო თეატრს გააჩნია ყველა პირობა, რომ შემდეგში მოგვეცეს კიდევ უფრო მეტად ხარისხოვანი წარმოდგენები.



ზობის თეატრი

პოლიკარპე ფალიაშვილი

ფალიაშვილების მუსიკალურ ოჯახს კიდევ ერთი წევრი გამოაკლდა. 12 მისს გარდაიცვალა პოლიკარპე ფალიაშვილი, რომელსაც თავის სახელოვან ძმებთან — ზაქარიასთან და ვანოსთან ერთად დიდი ღვაწლი მიუძღვის ქართული მუსიკის პროპაგანდისა და პოპულარიზაციის საქმეში.

პ. ფალიაშვილი დაიბადა ქუთაისში 1875 წლის 20 ივნისს. მამა მისი პეტრე, ქუთაისის კათოლიკური ეკლესიის უბრალო მსახური, დატვირთული იყო წვრილი შვილებით (13 სულით) და ძალიან უძნელებდოდა ოჯახის რჩენა. როცა უფროსი ძმები ვანო და ზაქარია 15-16 წლისა შეიქნენ, თბილისში გამოემგზავრნენ სამუშაოს საძებრად, რათა გაჭირვებულ ოჯახს დახმარებოდნენ. მალე ვანო ორგანიზტად მოეწყო თბილისის კათოლი-

კურ ეკლესიაში, ხოლო ზაქარია მის თანამემწე; თავისი მცირე ხელფასიდან ისინი ნაწილს ყოველთვიურად მშობლებს უგზავნიდნენ, რითაც დიდ შემეწობას აძლევდნენ ოჯახს.

თანდათან ვანოს მუსიკალურმა ნიჭმა ფრთა გაშალა, მან დასტოვა ორგანი და ღირიყორად მოეწყო ჯერ ოპერეტაში, ხოლო შემდეგ ობერაში და მალე სახელიც გაითქვა. მას სეზონობით იწვევდნენ რუსეთში და იქიდან ყურადღებას არ აკლებდა მშობლებსა და ძმებს. სამი წლის შემდეგ მათი მდგომარეობა იმდენად გაუმჯობესდა, რომ მთელი ოჯახი თბილისში გადმოსახლდა საცხოვრებლად.

პოლიკარპე მამის 10 წლისა თუ იქნებოდა. მას ძალიან უყვარდა მუსიკა და სწყყროდა მისი შესწავლა, მაგრამ სამისო მატერიალური პირობები არ ჰქონდა. უფროსი ძმების დახმარებით მან საკმაოდ შეისწავლა ნოტების გარჩევა და პიანინოს დაკვრა, მაგრამ ეს მას არ აკმაყოფილებდა. როცა ოჯახის პირობები გაუმჯობესდა და უფროსმა ძმებმაც სცნეს მასში მუსიკალური ნიჭი, იგი მიიბარეს თბილისის მუსიკალურ სასწავლებელში პროფესორ კლენოვსკის, რომელთანაც მეცადინეობდა ხუთი წელი და წარჩინებით დაამთავრა თეორიული კურსი. ამის შემდეგ იწყება პოლიკარპეს ნაყოფიერი მოღვაწეობა მუსიკალურ-პედაგოგიურ ასპარეზზე.

იგი ჯერ სიმღერა-გალობის მასწავლებელია სკოლებში, სადაც მან თავისი ძმა ზაქარია შესცვალა, რომელიც 1898 წელს ამხანაგ-მეგობრების დახმარებით მოსკოვს გაემგზავრა უმაღლესი სწავლის მისაღებად. შემდეგ, 1902 წელს აარსებია მაშინდელ „სახალხო სახლში“ პირველ სახალხო ოპერას, სადაც თავი მოუ-



პოლიკარპე ფალიაშვილი

ყარა ახალგაზრდა ნიჭიერ ძალებს. ოპერას ჰყავდა საკუთარი გუნდი და ორკესტრი, რომელთაც სრულიად უსასყიდლოდ ხელმძღვანელობდა პოლიკარბე ფალიაშვილი. მას დიდი მუშაობის შესრულება უხდებოდა, მაგრამ სიამოვნებით ეწეოდა ამ შრომას, რადგან ხედავდა, თუ როგორი ხალისით ესწრებოდნენ წარმოდგენებს მუშები და მათი ოჯახის წევრები. „სახალხო ოპერის“ წარმოდგენები იმართებოდა აგრეთვე ნაძალადევაში და რკინიგზის კლუბში.

პარალელურად პ. ფალიაშვილი მუშაობდა ქართულ მუსიკალურ კომედიის ვასო და ტასო აბაშიძეებთან, ნ. გოცირიძესთან და ალ. იმედაშვილთან ერთად.

1917 წელს პოლიკარბე მიემგზავრება რუსეთში და დირიჟორად მუშაობს ქ. არმავირსა და მაიკოპში, სადაც რჩება 1920 წლამდე; ამ წელს ბრუნდება საქართველოში და ხელმეორედ აარსებს „სახალხო ოპერას“.

1922 წლის 16 მარტს პ. ფალიაშვილს „სახალხო სახლში“ გადაუხადეს 20 წლის განმავლობაში მუსიკალური მოღვაწეობის აღსანიშნავი იუბილე.

პ. ფალიაშვილს დაწერილი აქვს რამდენიმე საბავშვო ოპერა—„შრომის შვილი თამაზი“, „ხეხილთა ბაღში“, „ბოსტანი“ და მრავალი საგუნდო სიმღერა, რომელთაც სკოლებში ასრულებენ.

უკანასკნელად პ. ფალიაშვილი მუშაობდა თბილისის საოპერო თეატრში ხორმეისტერად. საქართველოში ნაბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 20 წლისთავზე საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის დადგენილებით მას მიენიჭა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის საპატიო სახელწოდება.

პ. ფალიაშვილი გარდაიცვალა 66 წლისა და დასაფლავებულია კუკიის სასაფლაოზე.

**„ხერ. გერსამია.— მაკო საფაროვი-აბაშიძისა . სპდ. ხახ. სათვარო
გუზეშვილის გამოცემა. თბილისი 1940 წ.“**

სარეცენზიო ნაშრომი ჯერ კიდევ მაკოს სიცოცხლეშივე გამოვიდა (მ. საფაროვი-აბაშიძისა გარდაიცვალა 1940 წლის 11 დეკემბერს) მისი დაბადებიდან 80 წლისთავის შესრულების აღსანიშნავად. წიგნში განხილულია მაკოს ცხოვრების სამი პერიოდი და აღნუსხულია მისი სასცენო მუშაობის მთავარი მომენტები.

მაკო საფაროვი-აბაშიძისა განსაკუთრებული მოვლენა იყო ქართული ხელოვნების სარბიელზე. ღარიბი ოჯახის შვილმა, ობლობაში გამოზრდილმა, მან, წინააღმდეგ მამისა და ნათესავთა სურვილისა და ხელფხის შემბორკავ ტრადიციისა, რომელიც ქალს სცენაზე მუშაობას უნაშუალოდ უთვლიდა, აღრიდანვე შეიყვარა ქართული თეატრი და სიკვდილამდე მისი ერთგული დარჩა. მისმა ნიჭმა ერთბაშად იფეთქა და თავიდანვე მიიპყრო საზოგადოების ყურადღება. ილია ჭავჭავაძემ 19 წლის მაკოს, რომელსაც ამ დროს სცენაზე მუშაობის ერთი წლის სტაჟი კი არ ჰქონდა, შემდეგი აღფრთოვანებული სტრიქონები უძღვნა:

„აქტიორების ღირსებაზე ჯერხანად არ ითქმის რა, ჯერ უჩვეენი არიან ბევრი მათგანი და იმედია, რომ გაიწვრთნებიან, ხოლო წარმომდგენელთა შორის ერთია, რომლისათვისაც ღმერთს მიუმაღლებია დიდი ნიჭი. მაგ ნიჭის პატრონი საფაროვის ქალია. ეს ისეთი აქტრისაა, რომელიც ჩვენი სცენის თვალი იქნება, თვალი. ამ აზრისანი არიან ყველანი, ვისაც კი საფაროვის ქალი სცენაზე უნახავს. ყოველ სიკეთესთან ერთი სიკეთეც

სჭირს, რომ მშვენიერი ქართული გამოთქმა აქვს და ეს სიკეთე ეხლანდელ დროში, როცა ეს ქართული აღარავის ახსოვს, მეტად ძვირფასი რამ არის“.

ილიას წინასწარმეტყველება გამართლდა. მაკო მართლაც ქართული თეატრის თვალი, მისი მშვენება შეიქნა და სამათეულ წელზე მეტი დაუღალავად იღვროდა მის სარბიელზე.

სერ. გერსამიას მონოგრაფია მიზნად არ ისახავს მაკო საფაროვი-აბაშიძის შემოქმედების ანალიზს; ეს უფრო ბიოგრაფიული ხასიათის ნაწკვევია, რომელშიაც აღნუსხულია მაკოს ცხოვრების ყველა ღირსშესანიშნავი მომენტი, დაწყებული ბავშვობით და გათავებული ღრმა მოხუცებულობით.

წიგნი კარგად არის დაწერილი და ინტერესით იკითხება. ენა ლამაზია, თუმცა აქა-იქ გვხვდება უხეში, არასწორი გამოთქმები, რომლებიც სტილისტურ გაშალაშინებას მოითხოვდნენ. მაგალითად, მე-9 და მე-10 გვ. ნახვარია—„პირველი პერიოდის ხანა“, „მესამე პერიოდის ხანა“; პერიოდი იგივე ხანაა და რა საჭიროა ასეთი განმეორება!

ავტორი ყველგან ხმარობს სიტყვა „ბებიას“, მაშინ როდესაც ლიტერატურულად უფრო სწორია „დიდედა“. უადგილოა რუსული „ოპეკის“ ხმარება, როცა გვაქვს შესაფერი ქართული გამოთქმა—„მეურვე“, „მეურვეობა“.

მე-50 გვ. არის ფრაზა—„...და ყოველთვის საკითხი მაკოს სასარგებლოდ სწყდება, რადგან გონებაში მტკიცედ ჩავჭი-

დება აზრი“ და სხვ. უმჯობესი იქნებოდა გვეხმარა: „გონებაში ჩაგვედობა აზრი“.

წიგნში არის შეცდომაც. ავტორი რუსეთის გამოჩენილ დრამატურგ ოსტროვსკის ნათლავს ნიკოლოზად (გვ. 43), მაშინ როდესაც მას ალექსანდრე ერქვა. ნიკ. ოსტროვსკი პროზაიკოსია, ცნობილი „როგორ იწრთობოდა ფოლადის“ ავტორი.

როგორც ბოლო მინაწერიდან სჩანს, ამ პატარა წიგნს (სულ 60 გვერდს შეიცავს მცირე ფორმატისას) ორი კორექტორი ჰყოლია (ან. თოდუა და მ. კორძაია). მით უფრო გასაკვირია კორექტურულ შეცდომათა სიმრავლე. კორექტურული შეცდომები შევნიშნეთ მე-7, 8, 9, 28, 36, 47, 51, 53, 56 გვერდებზე. რაფ. ერის-

თავის პიესა ზოგან „ბიძისთან გამოხუტვით“ რებად“ არის მოხსენებული, ზოგან დევ „ბიძისთან გამოხუტვით“ (გვ. 51). „ლუიზას“ ნაცვლად სწერია „ლიუზა“, „ჩამბულის“ ნაცვლად „ჩამბული“, „გულუბრყვილოს“ ნაცვლად „გულუბრყვილო“, „პოლიტიკურის“ ნაცვლად „პოლიტიკური“ და სხვ.

მე-45 გვერდზე სქოლიოში მითითებულია ქურნ. „საბჭოთა ხელოვნების“ 1838 წლის № 2-ზე (!). — რამდენადაც ვიცი, თუ ქურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1838 წელს არ გამოდიოდა.

წიგნის პასუხისმგებელ რედაქტორს (ახს. გ. ბუნნიკაშვილი) მართებდა უფრო დაკვირვებით შეემოწმებინა ტექსტი.

ა. ი.

„И. А. Урушадзе. ЯКОВ ИВАНОВИЧ НИКОЛАДЗЕ“. Гос. изд. „Искусство“ М.-Л. 1940 г.“

რუსეთის სახელმწიფო გამომცემლობა „ისკუსტვო“ („Искусство“) გამოსცა ი. ა. ურუშადის მონოგრაფია ცნობილ ქართულ მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძის შესახებ.

თავისთავად ეს ფაქტი მეტად მნიშვნელოვანი და საგულისხმოა. მაგრამ ერთი რამ არის დამაფიქრებელი. ცნობილია, რომ ჩვენ ქართულ ენაზე ჯერ კიდევ არ მოგვეპოვება არც ერთი მონოგრაფია როგორც ძველ, ისე ახალ, საბჭოთა ქართველ მხატვრებსა და მოქანდაკეებზე. ჩვენი სახვითი ხელოვნების ისეთი ოსტატები, როგორც გიგო ვაბაშვილი და ალ. მრეველიშვილი, ჯერ კიდევ ელოდებიან მათ შესახებ დაწერილ ცალკე წიგნებს. სამწუხაროდ, საქართველოში ხელოვნებისა და ხელოვნების მუშაკების შესახებ დაწერილი წიგნების გამოცემა დაქსაქსულია და ზოგჯერ გაუგებარია, თუ ვინ უნდა სცემდეს ასეთ სპეციალურ წიგნებს, რადგან ისეთი გამომცემლობა, როგორც რუსეთშია, საქართველოში ჯერჯერობით არ არსებობს.

ამიტომ სრულიადაც არ არის გასაკვირი, რომ რუსეთში უფრო ადრე გამოიცა წიგნი იაკობ ნიკოლაძეზე, ვიდრე ჩვენში. ი. ურუშადის წიგნი რამდენიმე თავისაგან შესდგება. წიგნის უმეტესი ნაწილი ეხება ნიკოლაძის ცხოვრებასა და შემოქმედებას საბჭოთა პერიოდამდე (გვ. 3-57), ხოლო დანარჩენი გვერდები ეხება მას მოღვაწეობას საბჭოთა პერიოდში და იმის გამორკვევას, თუ როგორია ნიკოლაძის შემოქმედებითი მეთოდი (გვ. 57-78).

წიგნის პირველ თავში ი. ურუშადი ცდილობს მოკლედ მოხაზოს ქართული ახალი სახვითი ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების კონტურები იმდროინდელ პოლიტიკურ-ეკონომიურ ვითარებასთან დაკავშირებით. უნდა ითქვას, რომ აქამდე ეს საკითხები არ არის ჩვენს ლიტერატურაში სათანადოდ გარაკვეული და ავტორის ცდა უთუოდ მისასაღებელია. ავტორი საკმაოდ ვრცლად აშუქებს საქართველოს რუსეთთან შეერთების შემდგომი დროის პოლიტ-ეკონომიურ ვითარებას, რისთვისაც მარჯვედ იყენებს ქ.

მარქსის, ი. სტალინის და ლ. ბერიას ციტატებს და სწორი დასკვნები გამოაქვს. ესაა მხოლოდ, რომ XIX საუკუნის ქართული ხელოვნების საწყისებს და გზებს უფრო ნაკლებად აშუქებს. საინტერესო კი იყო, რომ ავტორს ამ საკითხისათვის მეტი ყურადღება მიეცემა. ავტორის მიერ ამ საკითხის შესახებ გამოთქმული აზრები, ზოგიერთ დებულებათა გამოკლებით, სადავოდ მიგვაჩნია. მაგალითად, განა ჩვენში ახალი ფერწერა მხოლოდ XIX საუკ. ბოლო წლებში შეიქმნა? („События последних годов XIX века“, გვ. 3). ავტორს მოკლედ მაინც უნდა აღნიშნა რუს და უცხოელ მხატვრების მოღვაწეობა გასული საუკუნის პირველი ნახევრის საქართველოში (გაგარინი, ორას ვერნე და სხვ.), რომელთაც, ცხადია სხვა საწყისებთან ერთად, ერთგვარი გავლენა მოახდინეს ქართული ახალი ფერწერის წარმოშობაზე. აგრეთვე რუსული აკადემიზმის და „პერსიდვიენციზმის“ გავლენა ჩვენს მხატვრობაზე. გაკვრით არიან ნახსენები, ისიც შენიშვნაში (გვ. 15), ისეთი მხატვრები, როგორც იყვნენ რომანოზ გველესიანი (1859—1884) და ა. ბერიძე (გარდ. 1917 წ.) და სრულებით არ არიან მოხსენებული გ. მაისურაძე (1789-1885), ტარასი მომცემოძე და სხვ.

შემდეგ, ვერ დავეთანხმებით ავტორს გიგო გაბაშვილის და ალ. მრეელიშვილის ერთმანეთთან დაპირისპირების განსაზღვრაში. შათი დაპირისპირება სრულიადაც არ ხასიათდება რომანტიზმისა და რეალიზმის დაპირისპირებით. ავტორს გამოჰყავს გ. გაბაშვილი, როგორც რომანტიკოსი, რომელიც „აღმოსავლეთის რომანტიკით გატაცებული“, მხოლოდ „აღბეჭდავს ტილოებზე თავის შთაბეჭდილებებს“. (გვ. 16). გაბაშვილის ასეთი გავება მეტად ცალმხრივია და არ იძლევა სრულ წარმოდგენას ჩვენი წარსულის ამ დიდ რეალისტ-მხატვარზე.

მხატვრების სტახოვსკის, ბაშინჯავიანის და ზანკოვსკის დახასიათებისათვის ავტო-

რი სრულიად საკმარისად სთვლის იმდროინდელ გაზ. „ნოვოე ობოზრენენიე“ ციტატის მოყვანას, ისიც უკრიტიკოთ (გვ. 14), რაც, ცხადია, ისტორიულის თვალსაზრისით არ შეიძლება ჩაითვალოს სწორ მიდგომად.

ი. ნიკოლაძის ცხოვრების პარიზის პერიოდის აღწერისას ავტორი საკმაოდ არ ახასიათებს ფრანგ მოქანდაკეების დაღუს და ფალიგიერის შემოქმედებას. საინტერესო კი იყო გამოერკვია ავტორს, თუ რატომ წავიდა ი. ნიკოლაძე როდენის „იმპრესიონიზმის“ და არა დალუ-ფალიგიერის გზით. ამასთან დაკავშირებით ავტორი ი. ნიკოლაძის შემოქმედების სოციალური ბუნების გამორკვევას ნაკლებ ყურადღებას აქცევს თავის მონოგრაფიაში. 68 გვერდზე ავტორს განზრახული აქვს მოქანდაკის შემოქმედებითი მეთოდის გამორკვევა. მაგრამ ჩვენთვის გაუგებარია, რად დასჭირდა მონოგრაფიის ავტორს საბჭოთა თეატრალური პრაქტიკიდან უკვე განდევნილი და უარყოფილი „განცდის“ და „წარმოდგენის“ სკოლების მცდარი დაპირისპირების გადატანა სახვითი ხელოვნებაში: „такая постановка вопроса в равной мере может быть перенесена и в область художественной деятельности“, — ამბობს ავტორი (გვ. 64), ჩვენ კი გვგონია, რომ ეს უფრო აურდაურევს სახვითი ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდის გამორკვევას.

უდავოა, ი. ნიკოლაძე პორტრეტის დიდი ოსტატია, მაგრამ ამის თქმა ხომ არ არკვევს მოქანდაკის შემოქმედებითი მეთოდს (გვ. 68); „искания творческого эквивалента естественному освещению“, და „стремление к достижению „иллюзии цветов“ (გვ. 76) არ შეიძლება გამოდგეს მოქანდაკის შემოქმედებითი მეთოდის დახასიათებისათვის, თუნდაც საბჭოთა პერიოდის წინა დროისათვის. ასე რომ მონოგრაფიიდან მკითხველი ძნელად თუ მიხვდება, რა გზით დასჭირდა მოქანდაკეს საბ-

კოთა პერიოდში თავისი „შემოქმედებითი მეთოდის გადასინჯვა“. (გვ. 76).

გამომცემლობას საკმაოდ ბევრი რეპროდუქცია აქვს დაბეჭდილი წიგნში. მხოლოდ უნდა აღინიშნოს, რომ უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა იმ ქანდაკებების რეპროდუქცია მოეცათ, რომელთა შესახებ მონოგრაფიის ავტორი მეტს ლაპარაკობს. მაგალითისათვის, ავტორი ლაპარაკობს მესხიშვილის ტარტიუფის ქანდაკების შესახებ (გვ. 29) და მოყვანილი კი არის ქანდაკება „მესხიშვილი კაიუს გრაჯის როლში“, რომლის შესახებ ავტორს არაფერი აქვს ნათქვამი; შემდეგ ავტორი ბევრს ლაპარაკობს ქანდაკება „კოცნას“ (1923 წ.) შესახებ (გვ. 57—58), მკითხველი ბუნებრივად ეძებს ამ ქანდაკების რეპროდუქციას წიგნში, მაგრამ იგი არ არის მოცემული. წიგნის ბოლოში მოყვანილია „ილუსტრაციების სია“, მაგრამ რა მიზნით არის იგი მოთავსებული გაუგებარია. საერთოდ ხელოვნების შესახებ დაწერილ წიგნებში მიღებულია წესი სურათის ან ქანდაკების ახლანდელი აღვილმდებარეობის აღნიშვნისა; სამწუხაროდ, ეს არ არის დაცული სარეცენზიო წიგნში. ხშირად არის აღნიშნული, თუ სად, რომელ ქალაქში გაკეთდა ესა თუ

ის ქანდაკება, მაგრამ ამჟამად სად იწახება არ არის მოხსენებული.

შემდეგ: გვ. 21-ზე მოთავსებულ რეპროდუქციის ქვეშ მოყვანილია არასწორი წარწერა. უნდა იყოს გრიგოლ ორბელიანის ძეგლის ესკიზი, და არა ვახტანგ ორბელიანისა; გვ. 73-ზე გალაქტიონ ტაბიძის ბიუსტის რეპროდუქციის ქვეშ არასწორად არის აღნიშნული თარიღი 1939 წ., უნდა იყოს 1940 წ.; ილუსტრაციების სიაში აღნიშნულია, ვითომ ლადო მესხიშვილის ბიუსტი ინახება ქუთაისში, მაშინ როდესაც იგი თბილისშია და სათეატრო მუზეუმის საკუთრებას წარმოადგენს.

ჩვენ ი. ურუშაძის მონოგრაფიის ზოგიერთ ნაკლს შევეხეთ უფრო. მაგრამ ეს სრულიადც არ აბათილებს იმ დიდ მნიშვნელობას, რომელიც ამ წიგნს მიეკუთვნება ჩვენი სახვითი ხელოვნების ცხოვრებაში და აგრეთვე იმ სარგებლობას, რომელიც მას შეუძლიან მოუტანოს საბჭოთა სახვითი ხელოვნებაში მომუშავე ახალგაზრდობას.

წიგნი კარგ ქალაღლზე არის დაბეჭდილი, მდიდრულად ილუსტრირებულია და ღირს 10 მანეთად.

შ. ა—ლი

გვ. 191

1880 წლის 14 მაისს დაიბადა ცნობილი მომღერალი ივანე პეტრეს-შვილი სარაჯიშვილი ქალაქ სიღნაღში. 1888 წ. სარაჯიშვილის ოჯახი თბილისში გადმოსახლდა და პატარა ვანო მიახარეს თბილისის სათავად-ანანურთა გიმნაზიაში. ამავე დროს ვანო სწავლობდა სამუსიკო სასწავლებელში ცნობილ ვიოლონჩელისტ ი. ფ. სარაჯიშვილის ხელმძღვანელობით ხელთახვე დაკვრას. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ვანოს აღმოაჩინდა სიმღერის ნიჭი და სკოლაშივე იღებდა მონაწილეობას მოწადიების მომღერალთა გუნდში, რომელსაც ლტობარობდა კიდევ.

1902 წ. ვანო სარაჯიშვილი ნაცნობების და მეგობრების დახმარებით გაემგზავრა პეტერბურგში და იაივყო სიმღერის სწავლა ცნობილ მომღერალ პრინციპალიოვთან, შემდეგ კი პანაგე-კარცევასთან. ჯერ კიდევ პეტერბურგში 1906 წელს ვანო სარაჯიშვილმა მიიღო მონაწილეობა სათავრო სპექტაკლებში, და ისეთი გამოჩენილი მსახიობები ჰყავდა პარტიზორებად, როგორც ტიტო რუფფო და ვადა კოროლევიჩისა.

1906 წლის შემოდგომაზე ვანო პირველად ესტუმრა საგაერო-ოლოდ ქ. თბილისს და აქ მან დიდის წარმატებით შეასრულა საბალეტისგებოლი როლები: როგორც მ. ე. აღდგომი—„ტრაავიატა“-ში, ჰერცოგი—„რიგოლეტო“-ში, ფაუსტი—„ფაუსტ“-ში და სხვ. ამ გასტროლების შემდეგ ვანო სარაჯიშვილი გაემგზავრა იტალიაში სწავლის დასამთავრებლად ქ. მილანში.

იტალიიდან ვანო სარაჯიშვილი მიწვეული იქნა ქ. პეტერბურგში 1909 წ. და აქედან იწყება მისი მზღმღივი შემოქმედებითი მუშაობა რუსეთის საოპერო თეატრებში ვიდრე 1917 წლამდე.

1917 წლიდან ვანო სარაჯიშვილი საქართველოს არ მსოცილებია და მისი ნიჭი და გამოცდილება მონაზნარა ქართულ საოპერო სასიანობას.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამკარბის შემდეგ ვანო გათრეველებული ენერჯითი მუდგა საყვარელ საქმეს. ის ერთხანს ოპერის თეატრის კომისრის მოადგილის თანამდებობასაც ასრულებდა. დიდი შრომა მიძღვნილი ახალგაზრდა კადრების მოზადებაში.

1923 წ. 16 მაისს დიდის ზეიმით გადაუხადეს ვანო სარაჯიშვილს 20 წლის იუბილე და საბჭოთა მთავრობამ მას მიანიჭა რუსეთის სახალხო არტისტის სახელწოდება.



1936 წ. 15 მაისს გარდაიცვალა ოპერის ნიჭიერი მომღერალი ოლღა ბინუა.

ო. ბინუა დაიბადა 1905 წ. 28 მაისს ქ. სოხუმში. სწავლა-განათლება მიიღო სოხუმის ქალთა გიმნაზიაში. ჯერ კიდევ ბავშვობაში პატარა ოლღას აღმოაჩნდა მუსიკის ნიჭი და 6 წლისას უკვე დაიწყებინეს როიალზე დაკვრა, რის შემდეგ განაგრძობდა როიალზევე მეცადინეობას ქ. სოხუმში პირველ აიტრესკაისთან.

1923 წ. ქ. მოსკოვში ო. ბინუამ დამთავრა ვოკალური ხელოვნების კლასი პროფესორ ზბრუევასთან. ნირობად გამოდიოდა კონცერტებზე და სიმღერებელ საღამოებზე. ქ. მოსკოვშივე ამავე წლებში ო. ბინუა მეცადინეობდა სტახისლავსკის სახელმწიფო სტუდიაში ვიდრე 1929 წ.

1929 წ. სტუდიის დამთავრების შემდეგ ო. ბინუა მიწვეული იქნა ქ. თბილისში სახელმწიფო ოპერის და ბალეტის თეატრში, როგორც ოპერის მსახიობი და სიოცედლის უკანასკნელ წუთამდე მას არ შეეზღებოდა სიყვარული ქართული ოპერის და მუსიკისადმი.

პირველი მისი გამოსვლები, როგორც ოპერის მსახიობისა, დაიწყო ქართულ ოპერებში და დიდის წარმატებით ასრულებდა მარიოს „ბენსალამი და ფეთხი“, ქეთოს—„ქეთო და კოტეში“, ცირას—„დარეჯანი ციხეში“ და სხვა.

არა ხალებდ წარმატებით ასრულებდა სხვა და სხვა პარტიზორულ და უცხოელ ოპერებში: მართას—„მეფის საკლემში“, გიორგის—„ტრაავიატაში“, დედოფალს—„ჰუგოტრეტიში“, პიკოლას—„კამორონი“, რომანს—„სკვნილივე დალაქში“, ნორინას—„დონ-ბასკალეში“ და სხვა.

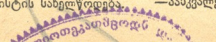
1913 წ. 17 მაისს გარდაიცვალა ეფრსინე ქაიხოსროს ასული კლდიაშვილი.

ეფ. კლდიაშვილი ცნობილი საზოგადო და პოლიტიკური მოღვაწის და ყიფიანის ძის ქაიხოსრო ყიფიანის ქალი იყო. დაიბადა 1839 წ. ქეიშეთში. პირველდაწყებითი სწავლა ეფ. კლდიაშვილმა მიიღო თავისივე ოჯახში, სადაც დიდის ენერჯითი და სიყვარულით შეუდგა მშობლოური ლიტერატურის შესწავლას. გარდა ამისა, მამამისმა დამატებით დაუჭირა მასწავლებელი, რომელმაც შეასწავლა ეფრსინე რუსული და ფრანგული ენები. იმდენად შეითვისა ეს ენები, რომ თავისუფლად ლაპარაკობდა ფრანგულად და რუსულად კი სთარგნა რამდენიმე წიგნი.

ეფრსინე იღებდა მონაწილეობას ქართულ წარმოდგენებში და ყიფიანის ხელმძღვანელობით თბილისში 1865 წლამდე, ბოლო როდესაც იგი 1868 წ. გადასახლდა ქ. ქუთაისში, მან სხებთან ერთად დააარსა ქართული თეატრის მოყვარულთა წრე, რომელმაც მკვიდრი მხადგავ ჩაუყარა ქართული თეატრის საქმიანობას ქ. ქუთაისში. ეფრსინე იმ დროს გამოცემა სცენანახე, რომელსაც ბევრს სცენა საჯამბაზო მოგნდალ მიაჩნდა და ქალის გამოსვლა სცენაზე სათავისი ამავე იყო. ეფრსინემ ეს შეხედულება გააბათილა და დიდის სიყვარულით შეუდგა დაწყებით თეატრალურ საქმეების გაუმჯობესებას.

თუ რა გაქანების მსახიობი იყო ეფრსინე კლდიაშვილი, ამას ამტკიცებსაბ. „დროების“ კორესპონდენცია 1880 წ. № 65, რომელიც მოგვითხრობს: „ეფრსინე კლდიაშვილისამ დიდი სახელი შეიძინა მშვენიერი მოთამაშისა“-ო. აკაკი წერეთელი ენება რა მოგონებებს ქართულ თეატრზე (ეფრ. „თეატრული და ცხოვრება“ № 36 1910 წ.) ასე ამბობს: „მოგონებებს მოგონებებს და წილის: „და ენლა კი, როცა თეატრზე რამეს სწორენ, ეფრსინე ხსენებაც კი არ არის და მე კი უნდა აღვიგრო, რომ ჯერ ქართულ სცენაზე უკეთესი მოთამაშე არ გამოუსულა“-ო.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ე. კლდიაშვილის მიერ შესრულებული როლები: ოსტროვსკის „მომოსავლიანი ადგილი“—კეჟუ-შკინა; მიფარაინის მიერ გადმოცემა. პიესა „ქმრები ვავაბთ მახეში“—მეიას როლი; გ. წერეთლის „ოჯახის ასული“—დედის როლი; გ. ერისთავის „ყვარყვარე ათაბაგი“—მენახეზიას ქალის როლი და სხვ.



ს ა რ ჩ ე ე ი

მოწინავე—თეატრები და პიესები	83-3
ერ. ასტვაცატუროვი—„უკანასკნელი რაინდი“ რუსთაველის თეატრში	7
ამბ. გაჩეჩილაძე—გ. ერისთავის დრამატურგიის საკითხები	13
ნ. მიქაია—აფხაზური თეატრი	19
არწ. ციხისთავი—ზოგი რამ ცეკვის შესახებ	25
ლ. გეგეჭკორი—ხალხური სიმღერის ოსტატები	29
ს. გერსამია—კოტე ყიფიანი	33
ალ. იმედაშვილი—ოტელი	46
პ. წერეთელი—გ. ნ. ფედოტოვა საქართველოში	41
ლ. ბ.—თბილისის სახელმწიფო ცირკის სეზონი	48
ი. ბუხაიძე, ნ. მიქაშვიძე—ახალი დადგმები თოჯინების ქართულ თეატრში	51
ვ. წირღვავა—ზობის საკლდეურნეო თეატრი	54
პოლიკარპე ფალიაშვილი	58
ა. ი.—„ს. გერსამია. მკვლ. საფაროვი-აბაშიძისა. საქ. სახ. სათეატრო მუზეუმის გამოცემა. თბილისი 1940 წ.“	60
შ. ა.—ლი—„И. А. Урушадзе, Я. И. Николадзе, Гос. изд. „Искусство“ М.-Л. 1940 г.“	61
ლირსშესანიშნავი თარიღები	64
ყდაზე —ჭიათურის თეატრის „პატარა კანის“ დეკორაციის ესკიზი, მხატვ. ელ. ახუელდიანისა	



პ/მზ. ჩამაძტორი — ბ. გ. მ. გ. შ. ა.


რედაქციის მისამართი: თბილისი, რუსთაველის პროსპექტი № 23. ტელეფონი 3-07-56
 მიიღება ყოველდღე, გარდა კვირა დღეებისა, 9-დან 5 1/2 საათამდე
 რედაქცია ხელნაწერებს ავტორებს არ უბრუნებს
 გამოცემის მეშვიდე წელი. 4 ნაბეჭდი ფორმა, გადაეცა წარმოებას 16/V-41 წ. ნებადართულია
 დასაბეჭდათ 26/V1-41 წ. შევკ. № 1592 უზ20286. ტირაჟი 2000
 თბილისი, სტამბა „ხარია ვოსტოკა“, რუსთაველის პროსპექტი № 36

3060 3065.

842

1474

29
 САГЧ ХЕЛОВნი
 შრომის, სპორტისა და
 კულტურის მინისტრის
 განყოფილება
 1979



„С А Б Ч О Т А Ежемесячный журнал, орган Управления
ХЕЛОВНЕБА“ по делам искусств при СНК Грузинской ССР

Седьмой год издания. Заказ № 1592 УЭ 20286 Тираж 2000
 Тбилиси, типография „Заря Востока“, проспект Руставели № 36