

180

1935/2

№ 1.

№ 1

2/1

1

35 / 2



# ხელოვნება

1



პრინციპული კვლევა ქვეყნის, შეერთების

# ხელოვნება

180  
1975/2

1764

განსაკუთრებული და საბ-  
კინემატოგრაფიის უმჯობეს-  
თვიური ორგანო

1

1985 წ.  
მ ა ი ს ი

© ვ ი მ ი ს ი



შ ი ნ ა ა რ ს ი

	33
მეთაური . . . . .	7
ქართული კინომატოგრაფიის შემოქმედებითი გზები—დ. რონდელი	9
ქართული თეატრალური კრიტიკა—ბ. ჟღენტი . . . . .	15
გიორგი ერისთავის თეატრის სოციალური ბუნება—დ. ჯანელიძე.	26
აღმავალი გზით—ალი არსენიშვილი . . . . .	35
„ვერაგობა და სიყვარული“ მარჯანიშვილის სახ. თეატრში ვ. ბოკუჩავა . . . . .	44
გრ. კილაძის ოპერა „ბახტრიონი“—დოც. შ. ასლანიშვილი . . .	49
რა ხდება საბჭოთა კავშირში—ქრონიკა. . . . .	61





ჩვენა ქვეყანაში სოციალიზმის მსოფლიო-ისტორიულ გამარჯვებათა საფუძველზე, პარტიის ბრძოლი ხელმძღვანელობის მეოხებით ხელოვნების ყოველ დარგში უდიდესი წარმატება მოვიპოვეთ. ხელოვნების მუშაკთა ძირითადი კადრი უკვე დარაზმულია უკლასო სოციალისტური საზოგადოების შენების ამოცანათა განსახორციელებლად. საბჭოთა ხელოვნების საუკეთესო შემოქმედებითი ძალები აქტიურად იბრძვიან ხელოვნების სპეციფიურ საშეალებებით კაპიტალიზმის ნაშთების ლიკვიდაციისათვის ეკონომიკასა და ადამიანთა შეგნებაში.

საბჭოთა ხელოვნების სწრაფი განვითარების უდიდესი ფაქტორი საკ. კ. პ. (ბ) ც. კ-ის 23 აპრილის ისტორიული დადგენილება იყო. მხოლოდ ამ დადგენილების საფუძველზე შესძლო საბჭოთა კინომატოგრაფიამ, საბჭოთა თეატრმა, მხატვრობამ გამოემჯღავნებიათ თავიანთი დიდი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი.

უაღრესად დიდი და საპასუხისმგებლოა ის ამოცანები, რომლებიც საბჭოთა ხელოვნების მუშაკთა წინაშე დგას. ხელოვნების მუშაკთა მთავარი ამოცანაა-ბრძოლა ხელოვნების სოციალისტური ხარისხის მაღალი დონისათვის. ამ ამოცანის წარმატებით გადაჭრა აუცილებლად გულისხმობს ხელოვნების პარტიულობისათვის, ბრძოლის მომენტს. საბჭოთა ხელოვანი არ შეიძლება იყოს ჩვენს ქვეყანაში წარმოებული გიგანტური მშენებლობის უბრალო მეთვალყურე მას უნდა შეეძლოს სიყვარული და სიძულვილი, სოციალისტური სინამდვილის თვითონი მოვლენის ღრმად განცდა, მისი ათვისება როგორც საკუთარის, მის ინტერესებთან უშუალოდ დაკავშირებულის.

საბჭოთა ხელოვანი სოციალიზმის მშენებლობის პრაქტიკის აქტიური მონაწილე უნდა იყოს. ჩვენი სინამდვილის ღრმად და ისტორიულად სწორად ასახვა შესაძლებელია მარქსიზმ-ლენინიზმის დაუფლებით. მხოლოდ მუშათა კლასის სოფლმხედველობა მისცემს ხელოვანს ფართო გასაქანს გამოამყვანოს თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი, ყოველმხრივ ჩაწვდეს ჩვენი სინამდვილის მთავარ წამყვან ტენდენციებს. იგი უზრუნველყოფს შეიქმნას ჩვენი ეპოქის შესაფერი ხელოვნების მონუმენტალური ნაწარმოებები.

ჩვენი პარტიის ბელადის ამხ. სტალინის მიერ წითელი არმიის აკადემიკოსთა გამოშვებაზე წარმოთქმული სიტყვა საბჭოთა ხელოვნების წინაშე უაღრესად მნიშვნელოვან შემოქმედებით პრობლემებს აყენებს. იგი საბჭოთა ხელოვნების ყურადღებას ადამიანისადმი ამახვილებს. საბჭოთა ხელოვანმა უნდა შექმნას ახალი ეპოქის მშენებელთა ისეთი სახეები, რომლებიც აღაფრთოვანებენ, გაიტაცებენ ჩვენს რევოლუციურ ახალგაზრდობას ახალ-ახალი ბრძოლებისათვის. ჩვენ გვინდა ისეთი ადამიანების ჩვენება, „რომელთაც არ ეშინიათ სიძნელეების, არ გაუბრძვიან სიძნელეებს, არ ამეღ, პირიქით ეგებებიან ამ სიძნელეებს იმისათვის, რომ მოახდინონ მათი



დაძლევა და ლიკვიდაცია“. აი ასეთი ადამიანის, მისი აზრების, განცდების ჩვენება მთელ მის მრავალფეროვნებაში,—საბჭოთა ხელოვნების რალური ამოცანაა.

ამხ. სტალინის სიტყვა მთელი სიგრძე-სიგანით აყენებს საბჭოთა ხელოვნების ახალი კადრების მომზადების საკითხს. საბჭოთა ხელოვნების ფრონტს ყოველი წლობით ახალ-ახალი ძალები ემატება. აუცილებელია მათი აღზრდა, მზურნეელი დამოკიდებულება, კვალიფიკაციის ამარღება. საბჭოთა ახალ კადრებთან შემოქმედებითი აღმზრდელიობითი მუშაობის გადაჭრით გაუმჯობესება.

ჟურნ. „ხელოვნება“, რომელიც ახლა იწყებს გამოსვლას, მთავარ ამოცანად ისახავს—ყოველმხრივ გააშუქოს ქართული საბჭოთა ხელოვნების მდგომარეობა, ხელოვნების თვითეული დარგის ყველა ძირითადი საკითხი. იგი შეეცდება თეორიულად დაამუშაოს მარქსისტულ-ლენინური ხელოვნებათმცოდნეობის პრობლემები. ეს თეორიული კვლევითი მუშაობა უშუალოდ იქნება დაკავშირებული პრაქტიკულ შემოქმედებითს მუშაობასთან ხელოვნების სფეროში, კულტურული რევოლუციის და სოციალისტური მშენებლობის საკითხებთან.


ჟურნ. „ხელოვნება“ მტკიცედ გაატარებს პარტიულ ხაზს ხელოვნების ყველა დარგში, იბრძოლებს სოციალისტური კულტურის შენებისათვის.

ჟურნ. „ხელოვნება“ მედგრად შეებრძოლება კლასობრივად მტრულ შეხედულებათა ყოველგვარ გამოვლინებას ხელოვნებაში. შეიარაღებული რევოლუციური სიტყვიერებით, იგი თავის მთავარ ამოცანად დაისახავს თავის დროზე ამხილოს ანტილენინური შეხედულებანი ხელოვნებისა და კულტურის საკითხებში.

ჟურნ. „ხელოვნება“ შეეცდება კრიტიკულად აითვისოს და ვრცლად გააშუქოს წარსული ჩვენი კლასიკური მემკვიდრეობა ფართოდ დაუთმობს რა თავის ფურცლებზე ქართული თეატრის, დრამატურგიის, ხუროთმოძღვარების ისტორიის საკითხებს, ჟურნ. „ხელოვნება“ შემოიკრებს თავის გარშემო საბჭოთა ხელოვნების ფრონტზე მომუშავე საუკეთესო ძალებს.

ჟურნ. „ხელოვნება“ გამოდის იმ პერიოდში, როდესაც ქართული საბჭოთა ხელოვნება სწრაფად მიემართება წინ. განსაკუთრებით დიდი წარმატება ქართულმა საბჭოთა ხელოვნებამ ამ უკანასკნელ 3—4 წლის განმავლობაში მოიპოვა. საბჭოთა ხელოვნების მუშაკებს შექმნილი აქვთ ყველა პირობა იმისათვის, რომ შეიქმნას ჩვენი დიდი ეპოქის შესაფერი მონუმენტალური ნაწარმოებები.

ჩვენი პარტია და მთავრობა განსაკუთრებულ მზრუნველობას იჩენს საბჭოთა ხელოვნების და ლიტერატურის მუშაკებისადმი, რომლებიც ჩაბმულნი არიან ჩვენი მშრომელი მასების გმირულ ბრძოლაში.

ქართული საბჭოთა ხელოვნების მუშაკები გაამართლებენ იმ დიდ ყურადღებას, რომელსაც მათადმი იჩენს საქ. კ. პ. (ბ) ც. კ-ი და მისი სახელოვანი ხელმძღვანელი ა. შ. ს. 

# ქართული კინომატოგრაფიის შემოქმედებითი გზები



დ. კონდალი

ამ წერილში ჩვენ განზრახული გვაქვს მოწინავე, წამყვანი ფილმების მიხედვით შევაფასოთ ქართული კინომატოგრაფია. შევასების ძირითად საზომად მოგვაჩნია ფილმის იდეურობისა, მასიურობისა და მისი მხატვრულობის ერთობლივობა. ამ მოსაზრებით ინტერესს მოკლებული არ იქნება დავახასიათოთ ჩვენი წამყვანი მათი ფილმები სტილის, ჟანრის და თემატიკის მიხედვით.

ქართული კინომატოგრაფიის შემოქმედებითი გზები იმავე კანონზომიერაობრივ-ცესებით ვითარდებოდა, როგორც საერთოდ საბჭოთა კინომატოგრაფია.

ცხადია, აქ ჩვენ გვერდს ვერ აუხვევთ საბჭოთა კინომატოგრაფიის განვითარების იმ ძირითად ეტაპებს, რომელნიც უშუალოდ დაკავშირებული არიან ჩვენი ქვეყნის სამეურნეო და კულტურულ განვითარებასთან.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ პერიოდში ქართულ კინომატოგრაფიას უწინარეს ყოვლისა ახასიათებდა ბურჟუაზიული იდეოლოგიის დიდი ზეგავლენა. იმ პერიოდში გამოშვებულ თითქმის ყველა მხატვრულ სურათში აშკარად ჩანდა ორიენტაცია ობიექტულზე, ბურჟუაზიული კინომატოგრაფიის მხატვრული ხერხების გადმოღება, ნაციონალური ეგზოტიკით სპეკულაცია და საბჭოთა თემატიკის დამახინჯება.

ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელია კლასიკოსების ნაწარმოებთა ეკრანიზაცია. ამ ხანით ქართულ კინომატოგრაფიაში მთელი რიგი ჩაყვრდნების შემდეგ უთუოდ დადებით მოვლენას წარმოადგენს გ. წერეთლის მოთხრობის

„პირველი ნაბიჯის“ ეკრანიზაცია რაჟ. პერესტიანის სურათში „სამი სიცოცხლე“. ეს ფილმი განიჩჩოდა ემოციური ზემოქმედების დიდი შესაძლებლობით.

ჩვენმა კინომატოგრაფიამ პირველად ამ სურათში მოგვცა ბახვა ფულავას სახით საქართველოში კაპიტალიზმის წარმომადგენელი ისტორიული ტიპი.

კლასიკოსის თემა ავტორმა თანამედროვე პოლიტიკური გაგებას მიხედვით სავსებით ვერ გადასჭრა და ბახვა ფულავა უფრო სანტიმენტალური მელოდრამის გმირს მოგვაგონებს, ვიდრე ისტორიის მიერ წინ წამოწეულ გმირს კაპიტალიზმის სარბიელზე.

ქართული კინომატოგრაფიის ამ პერიოდში აღსანიშნავია მთელი რიგი სურათები („ვინ არის დამნაშავე“, „ხანუმა“ და „ჯანყი გურიისში“), რომლებიც ქართველი კლასიკოსების ნაწარმოების მიხედვით დადგა რეჟისორმა ალ. წუწუნავამ. ამ ფილმებში წუწუნავამ ლიტერატურული თემატიკა ისტორიულ-რეალისტური მიდგომით შედარებით უფრო სერიოზულად დაამუშავა და, თუ გნებავთ, მან შექმნა ისტორიულ-რეალისტური ფილმის მთელი სკოლა.

ხშირად ეს რეალიზმი, გადადიოდა რა ნატურალიზმში, ძალიან ასუსტებდა სურათის ემოციურ ზემოქმედებას. მასალის ისტორიულ-პედანტური გაგებაც განსაზღვრავდა რეჟისორის შემოქმედებით მეთოდს. მისი რეალიზმი არ ეთანხმებოდა თანამედროვე, ახალ სოფლგაგებას — მოეცა ნამდვილი რეალიზმი, ეჩვენებოდა ისტორიულ-ტიპიური ადა-





კადრი ფილმიდან  
„ელისო“  
ტრეტიაკოვის  
სცენარი  
რეჟ. ნ. შენგელაია.

მიანები ისტორიულ-ტიპიურ გერემოცვაში. მაგალითად, სურათში „ჯანყი გურიაში“ რეჟისორის ამოცანა იყო მოეცა გურიის ეროვნული განმათავისუფლებელი მოძრაობა რუსეთის დიდმპყრობელური და ბატონყმური რეჟიმის წინააღმდეგ.

მაგრამ რეჟისორი ზემოთაღნიშნულ ისტორიზმის გზით წავიდა და დაჰკარგა ისტორიული სინამდვილის განზოგადების პერესპექტივი, ისე რომ ფილმში მოქმედი მთავარი გმირები ბატალურ მიზანსცენებში დაიკარგნენ.

ქართული კინომატოგრაფიის ნამდვილი აღორძინების პერიოდი იწყება მას შემდეგ, რაც რეჟ. ნ. შენგელაიამ დადგა ცნობილი ფილმი „ელისო“. რით იყო და რით არის დღესაც ეს სურათი საინტერესო? ქართველი კლასიკოსის ალ. ყაზბეგის მოთხრობა „ელისო“ რეჟისორმა პრინციპული, სწორი იდეურ-მხატვრული გაგებით გამოიყენა კინომატოგრაფიულად.

ამ თემაში მთავარი იყო ცარიზმის დიდმპყრობელურ-კოლონიალური პოლიტიკის რეაქციული ბუნების გაშიშვლება დამონებულ ხალხთა ნაციონალური განმათავისუფლებელი მოძრაობის ფონზე. თემა დიდად აქტუალურია და ყველა დამონებული, კოლონიის ხალხის ცხოვრებისათვის ტიპური. რეჟისორის მიერ

სწორი შემოქმედებითი მეთოდის გამოყენებით ფილმი გამოვიდა დიდად ემოციური და დამაჯერებელი.

მოთხრობის კვანძად აღებული დოკუმენტალური ფაქტი ჩანების მშობლიურ ადგილებიდან ძალადობით გადასახლებისა ფილმში დიდ ტრაგიკულ კონფლიქტად გაიზარდა.

ამ სურათის განსაკუთრ. თვისებად და ღირსებად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ იქ ტიპიურად განზოგადებულია არა ცალკე ადამიანის ბედი, არამედ მთელი ხალხის, მასის სოციალური ტრაგედია. აქედან ფილმის ჟანრიც ტრაგედიულია. იდეური ამოცანა წყდება უარესად დრამატურგიულ სიტუაციაში; შარაზე დაგდებულ, გადასასახლებლად განდევნილ ჩანებს, რომელიც ეს არის მშობლიურ მხარეს ეთხოვებთან, მოიცავს განშორების საშინელი სევდა, მწუხარება აღწევს უკანასკნელ საზღვარს და შემდეგ... მოულოდნელად და დამაჯერებლად გადადის მხიარულებაში... იწყება გაშმაგებული ცეკვა, როგორც დიდმპყრობელური ძალადობის წინააღმდეგ ხალხის გულიდან აღმოთქმული ძლიერი შინაგანი პროტესტი.

აქ დრამატიზმის ემოციური ძალა გაშლილია მთლიანად და სოციალისტური შინაარსი ნაციონალურ ფორმაში პოულობს ორგანულ გამოხატულებას.

თუ სურათი ტექნიკური გაფორმებით განსაკუთრებით არ გამოირჩევა, სამაგიეროდ სურათში ჩანს სწორი კომპოზიცია, ზომიერების გრძნობა და რეჟისორის დიდი ტემპერამენტი. ელისო აუცილებლად შედის საბჭოთა კინომატოგრაფიის საუკეთესო ფილმების ფონდში.

შემდეგში, ე. წ. რეკონსტრუქციის პერიოდში თანამედროვე თემატიკაზე გადასვლით ხასიათდება. ამ ხაზით განსაკუთრებით საინტერესოა რეჟისორ მ. ჭიაურელის სურათი „საბა“.

ქართული კინომატოგრაფიის განვითარების ისტორიაში არ შეიძლება ამ ფილს გვერდი ავუაროთ. აქ პირველად იქნა გამოყენებული სიუჟეტური მეთოდრამა მუშის ყოფის თემატიკაზე. საბატფილისის ტრამეის მუშა, რომლის ხასიათიც ფილმში იწვევს დრამატიზმთაა მოცემული. ემჩნევა გერმანული ექსპრესიონიზმის გავლენა როგორც ცალკე კადრების კომპოზიციას, ისე სურათის საერთო განწყობილებას.

რეჟ. მ. ჭიაურელმა თავის შემდეგ სურათში „ხაბარდაში“ კვლავ სცადა თანამედროვე თემატიკაზე მუშაობა. „საბაში“ სწორად აღებული სიუჟეტური კინომატოგრაფიის შემოქმედებითი მეთოდი მან აქ პამფლეტური ქანრის ძიებისაკენ წარმართა. ამიტომ „ხაბარ-

დაში“ მოხდა ქანრების ერთგვარი ატრევა. რეჟისორის ხელში პამფლეტური დენად ძლიერი იარაღი აღმოჩნდა, რამ რეჟისორი გადაახტა დასახელებული მიზანს და ამით შეასუსტა ფილმის ემოციური ძლიერება, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი დიდის ხელოვნებითაა შესრულებული.

რეკონსტრუქციის პერიოდში ქართულმა კინომატოგრაფიამ წინ წამოსწია რეჟისორებისა და შემოქმედებითი მუშაკების ახალი კადრები, რომლებიც განსაკუთრებით თანამედროვე და ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკაზე მუშაობდნენ.

ამ პერიოდში ქართულმა კინომატოგრაფიამ განიცადა სხვადასხვა კინომიმართულების დიდი ზეგავლენა, უმთავრესად კი ფორმალური მიმართულების ზეგავლენა, რომელმაც ფეხი მოიკიდა ე. წ. ინტელექტუალურ კინოს საფუძველზე. ამას ხელი შეუწყო მაშინ მწერლობაში არსებული ერთერთი მიმართულების „მემარცხენე ფრონტის“ (ლევის) შეხედულებათა გადატანამ კინომატოგრაფიაში.

იდეურ-მხატვრულად უარყოფით შემდეგების გარდა, ამ მოვლენის, როგორც ქართული კინომატოგრაფიის იდეოლოგიური ზრდის კანონზომიერ პროცესს, ჰქონდა თავისი დადებითი მხარეც,



კადრი ფილმიდან  
„უკანასკნელი  
მასკარადი“

სცენარი და დადგმა  
ორდენოზან რეჟისორ  
ნ. ჭიაურელისა



კადრი ფილმიდან  
 „უკანასკნელი ჯვაროსნები“  
 სცენარი და დადგმა ხ. დოლიძის  
 მსახ.: ნატა ვაჩნაძე და ზაქარიაძე.

კინომატოგრაფიის ძირითად შეშავთა მიერ სახეითი ხელოვნების დაუფლების საქმეში.

რეჟისორ ლეო ესაკიას (რომელიც მწერლობიდან მოვიდა კინომატოგრაფიაში) პირველი სურათი „მიჯნასთან“ სოფლის კოლექტივიზაციის თემაზე შეგნებულად გაკეთებული იყო ტენდენციურ-პუბლიცისტური განხრით, უგრიმოდ და უაქტივოდ—ძველი კინომატოგრაფიის მხატვრული მემკვიდრეობის წინააღმდეგ—როგორც ფაქტის ეკრანიზაცია.

ცხადია, ეს მეთოდი წამყვან მეთოდათ არ გამოადგებოდა საბჭოთა კინომატოგრაფიას და ბოლოს თვით რეჟ. ესაკიამაც უარყო ეს გზა.

შემდეგ თავის სურათებში („ამერიკანკა“, „შაქირი“) საბჭოთა მხატვრული ფილმის შექმნის საქმეში რეჟისორმა შედარებით უფრო სწორ გზას მიაგნო.

სურათში „ამერიკანკა“, რომლის თემადაც აღებულია ბოლშევიკური არამლეგალური სტამბის ისტორია, მაინც

ჩანდა ე. წ. ინტელექტუალური კინო-მატოგრაფიის ატმოსფერული სტრუქტურა, აქ უფრო მეტი ყურადღება ექცეოდა საბჭოთა მინიჭანის დრამატურგიულად გათამაშებას, ფოტოგენიურობას და ნიუთის რიტმის მოცემას, ვიდრე სურათში მოქმედ გმირთა ხასიათებისა და დამოკიდებულების მხატვრულად ასახვას და გამოჩენას, რამაც, მიუხედავად ავტორის ხელოვნებისა, საკმაოდ შეასუსტა სურათის ემოციურობის ხარისხი.

მემარცხენე მიმართულების დიდი გავლენა განიცადა რეჟისორმა მ. კალატოზიშვილმა, რომელმაც გააკეთა ძლიერ საინტერესო და დამახასიათებელი ფილმი „ჯიმ შვანტი“.

ეს ფილმი უთუოდ ყურადღების ღირსია, რადგან მასში, როგორც ფოკუსში, გაერთიანებულია მემარცხენე მიზნინარეობის ყველა დადებითი და უარყოფითი თვისება.

ფილმის თემა უბრალოა: სვანეთის არა აქვს მარილი, ამიტომ საჭიროა გზის გაყვანა. გზა სვანეთში გაჰყავს საბჭოთა ხელისუფლებას.

ამ სპეციალურად იზოლირებული თემის სფეროში მოქმედებს ფილმის ავტორი. რეჟისორული შემოქმედების პირველ პლანზეა კადრი და მონტაჟი. კადრებზე და აღებულია სვანეთის მკაცრი ადგილმდებარეობა, საუკუნოვანი კომპლექსი, პატრიარქალური ყოფის ნაშთები, ძველის-ძველი სალოცავები, ცხენის სამსხვერპლოზე შეწირვა და სვანების დაღვრემილი პორტრეტები,— სვანების, რომლებიც გაიცქირებდნენ იქითკენ, საიდანაც შემოჰყავთ გზა სვანეთში, სადაც ამონალის გრგვინვით, წერაქვების ხმაურით ირღვევა გაუყვანი მთები და კლდეები.

ეს კადრები კომპონირებულია ძლიერი ექსპრესიით, დიდის ხელოვნებით გაკეთებული სამონტაჟო ფრაზები თავიანთი შინაგანი რიტმით დიდ ატრაქციონურ შემოქმედებას აღწევენ, მაგრამ ფილმი დამაჯერებელი მაინც არ გამოვიდა, რადგან ავტორის შემოქმედებითი მე-



კადრი ფილმიდან  
„ჯიმ შუანტი“  
რეჟისორი კალატო-  
ნიშვილი

თოდი ემყარებოდა მემარცხენე კინემატოგრაფიის რაციონალისტურ პოზიციას.

მიუხედავად ამისა, ქართული კინომატოგრაფიის განვითარების ისტორიაში „ჯიმ შუანტი“ მაღალი კინომატოგრაფიული კულტურის მოვლენაა, განსაკუთრებით კადრების კომპოზიციისა და მონტაჟის დაუფლების საქმეში.

ამ პერიოდის ფილმებს შორის აუცილებლად უნდა აღინიშნოს რეჟისორ მ. გელოვანის სურათი „ახალგაზრდობა იმარჯვებს“ (გ. მდივნის სცენარი), რომელიც წარმოადგენს კომედიის ჟანრის პირველ ცდას ქართულ კინომატოგრაფიაში.

სისხლის აღების ადათით გამსჭვალული გმირები ვარდებიან კომედიურ მდგომარეობაში და აქ კვანძი იხსნება საბჭოთა ახალი დამოკიდებულების გარემოცვაში. მიუხედავად მხატვრულად იოლი გაფორმებისა, სურათი დიდის წარმატებით მიდიოდა.

ერთის მხრივ—მემარცხენე ფრონტის ფორმალისტური ტენდენციები, მეორეს—მხრივ „რაპი“-ს შეხედულებათა გავლენა ქართულ კინომატოგრაფიის განვითარებაზე უარყოფითად მოქმედებდა. „რაპი“-ს გავლენა განსაკუთრებით გამოიხატებოდა ჩვენი კინომატოგრაფიის პოლიტიკის წარმართვაში ე. წ. აგიტპროპაგანდის გზით, რის შედეგადაც

გამრავლდა უსიუჟეტო სურათები, რომლებშიაც თანამედროვე პოლიტიკური იდეები მოკემული იყო აგიტაციის სახით და მხატვრულად ზერეღელ. ამ სურათების შემოქმედებითი მეთოდი „მონახავი ემპირიზმით“ იყო შემოფარგლული.

23 აპრილის ისტორიული დადგენილების შემდეგ დაიწყო ქართული მხატვრული კინომატოგრაფიის აღორძინება. რეჟ. მ. ჭიაურელის ხმოვანი ფილმი „უკანასკნელი მასკარადი“ უთუოდ ამ შემოქმედებითი მიზრუნების მნიშვნელოვან მიღწევას წარმოადგენს, თუმცა სურათში დასახული თემატიკური ამოცანა—სამ ეპოქაში ბოლშევიკის ზრდის პროცესის მხატვრულად ჩვენება—რეჟისორმა მთლიანად ვერ შეძლო. ამ ფილმმა პირველად ქართულ კინომატოგრაფიაში განიზრახა მხატვრულად აესახა ბოლშევიკი. ამოცანა დასახულია, მაგრამ სათანადოთ ვერ გადაიჭრა. აქ გამოჩნდა რეჟ. ჭიაურელის, როგორც დრამატურგის, სისუსტე. სხვადასხვა ჟანრების აღრევის შედეგად აუთვისებელი და დრამატურგიულად გაუშლელია სურათის მთავარი გმირი. დიდის ხელოვნებით გაკეთებულ ისტორიულ ეპიზოდებში გმირი სიუჟეტური რკალის გარეშე მოექცა.

თუ ფილმში მამოძრავებელ მოვლენათა ფონი დიდი შემოქმედებითი დია-

პაზონითაა შესრულებული, სამაგიეროდ მთავარი გმირი დარჩა ფრანგმეტყრი კულისებს უკან, და მაყურებელში არ იწვევს ემოციურ ყურადღებას.

ქართულ კინომატოგრაფიაში საინტერესო მოვლენაა რეჟ. ს. დოლიძის ფილმი „უკანასკნელი ჯვაროსნები“. ფილმის თემაა მეზომელ ხალხებს ჩაჩნებსა და ხევესურებს შორის არსებული ნაციონალური შულის აღმოფხვრა კოლექტივიზაციის ზეგავლენით.

ფილმი საინტერესოა იმიტაც, რომ ავტორმა სცადა ნაციონალური, სპეციფიური მასალის მიხედვით გადაეწყვიტა ახალი სოციალისტური თემატიკა. აქ ავტორის წინაშე საინტერესო პრობლემა წამოიჭრა — კინოში ნაციონალური სტილის გამონახვა, რადგან კინოკამერის წინ უშუალო ნაციონალური მასალა მოძრაობდა მთელი თავისი გარეგანი გამოხატულებით.

სურათში უთუოდ მოჩანს ამ სტილის ძიება, მაგრამ სურათის შინაგანი დრამატურგიის სქემეტიკურად განვითარების მიზეზით სტილი არ არის მონახული. მოქმედ ნაციონალურ გმირთა ხასიათებისა და კონფლიქტების დრამატიზაცია საკმარისი სიღრმით არ არის მოცემული. ამიტომ სურათში მოჩანს უფრო ეტროგრაფიული ელემენტების მოხდენილი სტილიზაცია (ხევესურის კოსტუმი, ყესტი და სხვ.). ეს ფილმი აუცილებლად ნაბოჯია წინ რეჟისორ ს. დოლიძის შემოქმედებითს მუშაობაში.

კომედიის ქანრმა თვალსაჩინო ადგილი დაიკავა ქართულ კინომატოგრაფიაში. რეჟ. ს. ფალავანდიშელის „ეუფუნას მხითვეი“ მსუბუქი, გროტესკული ტიპის კომედიის შექმნის საინტერესო ცდას წარმოადგენს.

რეჟ. მაკაროვმა ფილმით „ნახეამდის“ სატირული კომედიის პირველი კონტურები მოხაზა საბჭოთა კინომატოგრაფიაში. მიუხედავად სცენარის ზოგიერთ დრამატურგიულად არაადამაჯგობრებელი სიტუაციისა, რეჟისორის მუშაობის შედეგად ფილმი ორიგინალურია და დამაჯგობრებელი. ქართული კინომატოგრაფიის მიერ უკანასკნელ წლებში გამოშვებული პროდუქცია აუცილებლად მო-



„ფრთხანა მღებარი“ რეჟ. ლეო ესკია  
მღებარის ესკიზი მხატ. პ. ოცხელის

წმობს, რომ ჩვენი შემოქმედებითი კადრები დიდად გაიზარდენ.

ჩამოყალიბდენ ინდივიდუალური რეჟისორული ძალები. უფრო ნათლად მოიხაზა ქართული კინომატოგრაფიის თემატიკური საზღვრები და სტილის ძიების გზები. დაწყებულია მუშაობა ხმოვანი ფელმის ტექნიკურად და მხატვრულად ათვისებისათვის.

მეორე ხუთწლედის შეუჩერებელი მშენებლობა და პარტიის მიერ დასახული მთავარი ამოცანა — კაპიტალიზმის ნაშთების აღმოფხვრა როგორც ეკონომიკაში, ისე ადამიანთა ცნობიერებაში — საბჭოთა კინომატოგრაფიას ახალი, რთული ამოცანების გადაწყვეტას ავალებს.

პირველ რიგში ქართული კინომატოგრაფიის წინაშე წამოიჭრა კინოდრამატურგიის შექმნის საკითხი. სასცენარო ხელოვნების გაძლიერების მიზნით ჩვენი სცენარისტების რიგებში ჩადგენ საბჭოთა ქართველი მწერლებიც. ყურადღების ცენტრშია აგრეთვე ქართული კინო-აქტიორის შექმნისა და აღზრდის საკითხი.

1935 წელში ქართული კინომატოგრაფია ემზადება ახალი შემოქმედებითი გამარჯვებისათვის.



1

საბჭოთა მწერლების საკავშირო გამოცემების მეორე პლენუმის მუშაობის ერთ-ერთ ძირითად მომენტს შეადგენდა თეატრალური კრიტიკის მდგომარეობისა და ამოცანების გარკვევა, და შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ ამ საკითხის გარშემო გაცილებით უფრო ცხოველი და მდიდარი დისკუსია გაიშალა, ვიდრე თვით ლიტერატურული კრიტიკის შესახებ.

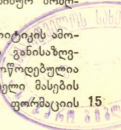
პლენუმმა ნათელყო თუ რამდენად დაინტერესებულია თეატრალური კრიტიკის მდგომარეობით ჩვენი დრამატურგების, თეატრის მუშაკების და საბჭოთა მწერლების მთელი საზოგადოებრივობა. და ეს დაინტერესება საკვებით ბუნებრივია.

თეატრალური კრიტიკა ერთ-ერთ უძლიერეს ფაქტორს წარმოადგენს საბჭოთა თეატრისა და დრამატურგიის განვითარებაში. მას ეკისრება თეორიულად დაასაბუთოს და დაიცვას ყოველივე ის, რაც დადებითი და ღირსშესანიშნავი იქნება ჩვენი მეტად მდიდარი და მრავალფეროვანი თეატრალური კულტურისა და დრამატურგიული მწერლობის პრაქტიკაში. ამ პოზიტიური მუშაობით თეატრალურმა კრიტიკამ უნდა დასახოს თეატრისა და დრამატურგიის შემდგომი განვითარების პერსპექტივა და კონკრეტული მასალის ანალიზზე დამყარებული სწორი მეცნიერული დებულებებით განათოს მხატვრული კულტურის ამ ძირითად უბანზე გაშლილი პოძიარობის გზა. ამავ დროს თეატრალურმა კრიტიკამ ფხიზლად უნდა გამოამკვლავნოს და ამხილოს ჩვენს თეატრალურ და დრამატურგიულ პრაქტიკაში პროლეტარიატისათვის უცხო და მტრული იდეოლოგიის ყოველგვარი გამოვლინება.

კრიტიკამ თავგამოდებით უნდა იბრძოლოს ძველი ბურჟუაზიული, თავადაზნაურული მსოფლმხედველობისა და მხატვრული ტრადიციების იმ ნარჩენების წინააღმდეგ, რომლებიც აუერხებენ საბჭოთა თეატრის და დრამატურგიის ზრდას, კრიტიკამ უნდა უხელმძღვანელოს ჩვენი თეატრისა და დრამატურგიის დარგში კაპიტალიზმის ნაშთების აღმოგვხრისათვის ბრძოლას, თეატრისა და დრამატურგიის ორგანიულად დაკავშირების პროცესს სოციალიზმის მშენებლობის პრაქტიკაში.

საბჭოთა თეატრალურმა კულტურამ და ჩვენმა დრამატურგიამ განვლო განვითარების საკმაოდ ვრცელი მანძილი. მან უკვე ფაქტიურად შექმნა თავისი მდიდარი და მრავალფეროვანი ისტორია. აუცილებელია ამ მიღწევათა და გამოცდილებათა განზოგადებული თეორიული ნაწარმოების შექმნა. აუცილებელია საბჭოთა თეატრის ისტორიის დაწერა და, რაც მთავარია, ღრმა თეორიული მუშაობის გაშლა საბჭოთა თეატრალური კულტურისა და დრამატურგიის მეთოდოლოგიურ პრობლემათა გასარკვევად. ჩვენი თეატრალური მშენებლობა არ წარმოადგენს სტიქიურ პროცესს. იგი საჭიროებს გარკვეულ გეზსა და ორიენტაციას, იგი საჭიროებს თავისი მხატვრული შემოქმედების გარკვეულ მეთოდოლოგიურ გზებს, დამყარებულს მუშათა კლასის სოფლმხედველობაზე, მარქსისტულ-ლენინურ მოძვრებაზე.

მაგრამ თეატრალური კრიტიკის ამოცანები მარტო ამითაც არ განისაზღვრება. იგი ამავ დროს მოწოდებულია უხელმძღვანელოს მყარებელი მასების მხატვრული გემოვნების ფორმაციის



პროცესს, გაფადილოს მაყურებელ მასებს სპექტაკლის სწორად გაგება და ათვისება, ხელი შეუწყოს მასებში მხატვრული ნაწარმოების კრიტიკულად ათვისების უნარის გამომუშავებას,—ერთი სიტყვით, თეატრალური კრიტიკა მოწოდებულია იბრძოდეს მასების მხატვრული აღზრდისათვის, ჩვენი ხელოვნების ფართო პროპაგანდისათვის.

მაქსიმ გორკის მიერ წამოყენებული დებულება — კრიტიკოსებიც ადამიანის სულის ინტენერები არიან—თანაბრად შეეხება თეატრალური კრიტიკისა და თეატრის თეორიის დარგში მომუშავე მწერლებს და გულისხმობს საერთოდ კრიტიკისა და კერძოდ თეატრალური კრიტიკის ფუნქციას—აქტიური მონაწილეობა მიიღოს მასების კომუნისტურად აღზრდის საქმეში, სოციალისტური შეგნების განმტკიცების საქმეში.

არასოდეს თეატრალურ კრიტიკას არ ჰქონია ისეთი დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა, როგორც დღეს, არასოდეს მის წინაშე ისეთი რთული და საპასუხისმგებლო ამოცანები არ მდგარა, როგორც ჩვენს პირობებში, და ეს იმიტომ, რომ ჩვენს ქვეყანაში თეატრი და დრამატურგია გადაქცეულია მილიონიანი მასების აღზრდის ერთერთ უძლიერეს რარალად. აქედან გამომდინარეობს თეატრალური კრიტიკის როლი და მნიშვნელობა. ამავე დროს ჩვენი თეატრალური კრიტიკა დაკავშირებულია საბჭოთა პრესის ავტორიტეტთანაც. კრიტიკა, რომელიც მასებს უკავშირდება ბოლშევიკური პრესის საშუალებით, ჩვენი გაზეთებისა და ჟურნალების მეოხებით, ვალდებულია თავისი სიღრმით და ხარისხით შეეფერებოდეს იმ ავტორიტეტს, რომლითაც სარგებლობს ბოლშევიკური პრესა მასების უფართოეს ფენებში.

თეატრალური კრიტიკის სპეციფიური სირთულე და სიძნელე თეატრალური ხელოვნების თავისებურ ბუნებაში მდგომარეობს. ცნობილია, რომ თეატრი წარმოადგენს ხელოვნების ისეთ სინთეტიურ სახეობას, რომელიც თავის თავში შეიცავს სხვადასხვა ხელოვნების ორგა-

ნიულ მთლიანობას. ლიტერატურული ტექსტი, დეკორატიული მხატვრობა, მუსიკა, პლასტიური ხელოვნება, სქემატორული ოსტატობა, რეჟისორის ხელოვნება,—ყოველივე ამ კომპონენტების ორგანიულ სინთეზს წარმოადგენს თეატრალური ხელოვნება. ამიტომ თეატრალური კრიტიკა თანაბრად უნდა წვდებოდეს და აშუქებდეს სპექტაკლის ყველა ამ ელემენტს. აქედან ცხადია თეატრალური კრიტიკის მხატვრული ერთეულის ფართო ჰორიზონტის აუცილებლობა. ამავე დროს თეატრალური კრიტიკოსი ზედმიწევნით უნდა იცნობდეს მაყურებელი მასის გემოვნებას, მის ინტერესებს, მის მხატვრულ მოთხოვნებს. თეატრის მრავალი პრაქტიკოსისა და თეორეტიკოსის ნაწარმოებიდან ვიცით, რომ თეატრალური სახანაობა იქმნება მაყურებელი დარბაზის უშუალო და აქტიური მონაწილეობით. კრიტიკა არ იქნება სრული და სწორი, თუ იგი ანგარიშს არ გაუწევს და არ გაითვალისწინებს მაყურებლის რეაქციებს, მის გემოვნებას, მის მხატვრულ მოთხოვნას.

თეატრალური კრიტიკოსი ნიშნავს მახვილი გემოვნების, ფართო ერთეულის, იდეური სიფხიზლისა და ღრმა პრინციპიალობის მწვერალს, რომელსაც უსათუოდ უნდა უყვარდეს თავისი კრიტიკული მუშაობის ობიექტი—თეატრალური ხელოვნება. მისი მთელი საქმიანობა უნდა განისაზღვრებოდეს თეატრისა და დრამატურგიის ნორმალური ზრდის ინტერესებით. თეატრალური კრიტიკოსს უეჭველად მოეთხოვება შემოქმედებითი უნარი და ინიციატივა, აზრების გამოთქმის ორიგინალური, მახვილი და მძლავრი ხემოქმედების მქონე ფორმა. უდავოდ უნდა მივიჩნიოთ, რომ მხატვრული კრიტიკა საერთოდ და თეატრალური კრიტიკა კერძოდ გულისხმობს არა თეორიული პრინციპების მშრალ, ინდიფერენტულ მომარჯვებას მხატვრული მასალის მიმართ, არამედ ცოცხალ შემოქმედებითს პროცესს, რომელიც მხატვრულ კრიტიკას ხელოვნების, მხატვრული კულტურის ნაწილად ხდის.



მულტიპლიკ. სურათი  
„არგონავტები“  
რეჟ. მუჯირი

2

საბჭოთა თეატრალური კრიტიკა პირველყოვლისა ბოლშევიკური პარტიულობით უნდა ხასიათდებოდეს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თეატრალური კრიტიკოსი გულგრილად, ინერტიულად ვერ მიუდგება მხატვრულ მასალას. მ.ს უეჭველად აქვს გარკვეული პრინციპიალური ხაზი, საკუთარი პოზიცია, გამომდინარე პროლეტარულ სოფლმხედველობიდან. და ამ პოზიციას კრიტიკა უნდა იცავდეს თავისი მუშაობის მთელ მანძილზე. მხოლოდ ამგვარ კრიტიკას შეუძლია გადაიჭყეს თეატრისა და დრამატურგიის განვითარების მძლავრ ფაქტორად, ღირსეულად შეასრულოს მასების კომუნისტურად აღზრდის მახვილი იარაღის როლი.

რამდენად ამართლებს ჩვენი თეატრალური კრიტიკა ამგვარ დანიშნულებას და ამოცანებს, რა ძირითადი სიძნელეები განსაზღვრავენ ჩვენი თეატრალური კრიტიკის ჩამორჩენილობას და რა საშუალებებით უნდა ვიბრძოლოთ თეატრალური კრიტიკის მაღალი ხარისხისათვის, — აი ის საკითხები, რომლებიც ისახებიან ჩვენს წინაშე მწერალთა კავშირის გამგეობის მეორე პლენუმის შედეგებთან დაკავშირებით ჩვენი თეატრალური კრიტიკის კონკრეტული ანალიზის ნიადაგზე.

თეატრალურ კრიტიკას, ისე, როგორც საერთოდ საბჭოთა მხატვრულ კრიტიკას, უთუოდ ღირსშესანიშნავი მიღწევები და დამი ახურება მოეპოვება. ისინი, ვისაც სურს მიჩქმალოს ეს დამსახურება, ერთის მხრით, ამახინჯებენ ფაქტებს, ხოლო მეორეს მხრით, მავნებელ საქმეს აკეთებენ — იჩენენ შეუფასებლობას ჩვენი მხატვრული კულტურის თეორიული ფრონტის მიმართ.

უიკველია, რომ ჩვენი მხატვრული კრიტიკა ერთად - ერთია მსოფლიოში დღეს, რომელიც შეიარაღებულია გარკვეული მეცნიერული მეთოდით, რომელიც დაყრდნობილია მოწინავე კლასის — პროლეტარიატის სოულმხედველობაზე, მეცნიერული სოციალიზმის მოქმედებაზე. ამაში მდგომარეობს ჩვენი მხატვრული აზროვნების, ჩვენი კრიტიკის ძირითადი უპირატესობა. მაგრამ კრიტიკის ობიექტის ცოდნის მხრივაც, ანალიზის ობიექტიურობისა და პრინციპიულობის მხრივაც, ჩვენი თეატრალური კრიტიკა გაცილებით მაღლა დგას ყოველივე იმაზე, რაც თანამედროვე ბურჟუაზიულ პრესაში იბეჭდება თეატრალური კრიტიკის პრეტენზიებით. მეორე პლენუმზე აუარებელი ფაქტებით დასაბუთდა კაპიტალისტური ქვეყნების ესთეტიკური აზროვნების და, კერძოდ, თეატრალური კრიტიკის მთელი უმწეობა.



ჩვენმა კრიტიკამ თეატრალურ ფრონტზედაც ჩაატარა მეტად სასარგებლო და ნაყოფიერი ბრძოლა ანტიპროლეტარული იდეოლოგიის აღმოსაფხვრელად და ჩვენი თეატრისა და დრამატურგიის განვითარების დასაკავშირებლად სოციალიზმის მშენებლობასთან ჩვენს ქვეყანაში. მაგრამ მიუხედავად ამისა, თეატრალური კრიტიკა მაინც წარმოადგენს განსაკუთრებულად ჩაპორჩენილ უბანს. პლენუმზე საბჭოთა თეატრის უდიდესი მოღვაწეებისა და დრამატურგების გამოცდილებიდან ერთი გარკვეული დასკვნა გამომდინარეობდა: საბჭოთა თეატრალური კრიტიკა ვერ უწევს საჭირო დახმარებასა და ხელმძღვანელობას თეატრისა და დრამატურგიის ფრონტს, იგი ვერ იძლევა მხატვრული პრაქტიკის ღრმა და მეცნიერულად ობიექტურ ანალიზს, ამიტომ იგი ყოველთვის სწორ ორიენტაციას ვერ აძლევს მაყურებელ მასებს და სათანადოდ ვერ ხელმძღვანელობს მასების ესთეტიკური აღზრდის პროცესს.

საბჭოთა თეატრალური კრიტიკის ძირითადი ნაკლი იმაში მდგომარეობს, რომ კრიტიკოსთა უმრავლესობამ ჯერ კიდევ ვერ შეითვისა და ვერ დაძლია სოციალური ანალიზისა და ესთეტიკური შეთანხმების მთლიანობის ამოცანა. კრიტიკოსთა უმრავლესობის ნაწილში ჩვენ ვხვდებით, ერთის მხრივ, „უპარტიო ესთეტიზმის“ გამოვლინებას, როცა კრიტიკოსი მხატვრულ ფაქტს აფასებს მხოლოდ და მხოლოდ ესთეტიკური პრინციპების კრიტერიუმით, ნაწარმოების სოციალური ღირებულების, მისი იდეური შინაარსის გაუთვალისწინებლად. ასეთ შემთხვევაში, რასაკვირველია, თვით ესთეტიკური ანალიზიც ყალბია და ცალმხრივი. მაგრამ ასევე ცალმხრივია და მიუღებელი კრიტიკის ისეთი გზა, როცა თეატრალურ სპექტაკლს თუ დრამატურგიულ ნაწარმოებს უდგებიან შიშველი პუბლიცისტიკის იარაღით, არ ითვალისწინებენ მხატვრული შემოქმედების სპეციფიურობას, ანგარიშს არ უწყვენ იმ თავისებურ ენას, რომელზე-

დაც მეტყველებს თეატრი და დრამატურგია. ასეთი კრიტიკა, რა თქმა უნდა, უძლურია მოგვეცეს მხატვრული შემოქმედების იდეური შინაარსისა და მისი სოციალური ღირებულების სწორი ანალიზი. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ვულგარულ სოციალოგიზმთან, რომელსაც, რასაკვირველია, საერთო არაფერი აქვს ხელოვნებათმცოდნეობის მარქსისტულ-ლენინურ მეთოდოლოგიასთან.

ჩვენს კრიტიკაში ხშირად ვხვდებით გადაჭარბებულ გატაცებას ემპირიზმით. კრიტიკოსები წერენ ცალკე დადგმებზე, ცალკე პიესებზე განყენებულად, განცალკევებულად, საერთო პროცესების გაუთვალისწინებლად. ძალიან ცოტა მოგვეპოება ისეთი ნაწარმი, რომელიც იძლეოდეს თეატრისა და დრამატურგიის ფრონტზე არსებული პროცესების სინთეტიურ სურათს. თეატრალურ კრიტიკის დარგშიაც ადგილი აქვს მიკერძობებული, ჯგუფობრივი კრიტიკის შემთხვევებს.

თუ ვილაპარაკებთ თეატრალური კრიტიკის მდგომარეობის შესახებ კერძოდ საქართველოში, ჩვენთვის განსაკუთრებით საგრძნობი ვახდება თეატრალური კრიტიკის ხსენებული ნაკლოვანებანი,



მულტიფიკ. სურათი „არგონავტები“ რევ. მუჯირი



მისი საერთო ჩამორჩენილობა, მისი მეტისმეტად დაბალი დონე. ჯერ არ გადადგმულა სერიოზული პრაქტიკული ნაბიჯები ქართული თეატრის არა თუ მდიდარი კლასიკური წარსულის, არამედ მისი საბჭოთა პერიოდის ისტორიის შესაქმნელადაც კი. ჩვენი თეატრის მეტად თვალსაჩინო მოღვაწეებს, სარეჟისორო თუ აქტიორული ხელოვნების საკმაოდ ცნობილ ოსტატებს ჯერ კიდევ არ ღირსებიათ თავიანთი შემოქმედებითი გზის შემსწავლელი მონოგრაფიები. ჩვენში სრულიად არაუფერი კეთდება თეატრის მხატვრული მეთოდის შესწავლისა და დამუშავების ხაზით. უკანასკნელ წლებში თეატრალური სეზონის შემაჯამებელი წერილებიც კი აღარ იწერება.

ყოველივე ეს მოწმობს იმას, რომ ბრძოლა ჩვენი თეატრალური კრიტიკის კვალიფიციური კადრების შესაქმნელად, წარმოადგენს ჩვენს გადაუდებელ ამოცანას.

უნდა ითქვას, რომ თეატრალური კრიტიკისა და თეატრალური აზროვნების ნორმალურ ზრდას საქართველოში დღემდე საგრძნობლად აფერხებდა ჯგუფობრივობა თეატრალურ ფრონტზე. ახლა არც დრო არის და არც საჭიროება მოითხოვს შევუდგეთ იმის გამოკვევას, თუ რა მიზეზები ასაზრდოებდნენ ამ ჯგუფობრივ ბრძოლას ქართული საბჭოთა თეატრის ირგვლივ. მაგრამ ის კი ცხადია, რომ თავის დროზე ყოველი ჩვენთაგანა, თეატრალური კრიტიკის დარგში მომუშავე ყველა ამხანაგი ასე თუ ისე ჩაითრია ჯგუფობრივი ბრძოლის სტიქიამ და ამრიგად ააციდინა ისინი თეატრის და დრამატურგიის ობიექტურად შეფასების გზას. კრიტიკოსი ხშირად მეცენატურად იყო განწყობილი ერთი თეატრის მიმართ და მტრულად — მეორე თეატრის მიმართ. ცხადია, ასეთ კრიტიკას არ შეიძლება რაიმე ავტორიტეტი ჰქონოდა როგორც თეატრის მოღვაწეთა შორის, ისე ფართო პროლეტარული საზოგადოებრიობის ფენებში. დღეს ეს

ეტაბი უეჭველად განვლილად უნდა ჩაითვალოს და მისი ნარჩენების ელემენტარული აღმოფხვრა აუცილებელია. ბა ჩვენში ჯანსაღი თეატრალური კრიტიკის და თეატრის მკოდნეობის შესაქმნელად.

### 3

დღემდე საქართველოში გავრცელებულია თეატრალური კრიტიკის მხოლოდ ერთი სახე — რეცენზია. ჩვენი ყოველდღიური პრესა მოკლე სარეცენზიო წერილებით ეხმაურება საბჭოთა თეატრალური ცხოვრების ყოველ ახალ მოვლენას. როგორია ამ რეცენზიების ხარისხი? პირველ ყოვლისა გარკვევით უნდა ითქვას, რომ რეცენზიებს უმრავლეს შემთხვევაში დილეტანტობის დალი აზის. რეცენზიებს სწერენ არა სპეციალისტები, თეატრისა და ხელოვნების საკითხებით მუდმივად გართული და დაინტერესებული ხალხი, არამედ ისეთი ამხანაგები, რომლებისთვისაც ეს მუშაობა წარმოადგენს შემთხვევითს, სასხვათაშორისო საქმეს. ამიტომ რეცენზიები მოკლებულია თეორიულ სიღრმეს, რეცენზენტების დიდი უმრავლესობა შორს დგას თეატრისა და დრამატურგიის სპეციფიურობათა დაუფლებისაგან. რეცენზიები იწერება ნაჩქარევად, მოუფიქრებლად, პირველი შთაბეჭდილების საფუძველზე. ცხადია, ასეთ რეცენზიაში სათანადო შეფასებას ვერ პოულობს დრამატურგიული მასალა, რადგან რეცენზენტს არც კი წაუკითხავს ლიტერატურული ტექსტი, იგი პიესის შესახებ მსჯელობს მხოლოდ სპექტაკლის მიხედვით. ასეთ რეცენზიაში, ცხადია, მიღწეული ვერ იქნება ანალიზის სიღრმე და ყოველმხრიულობა. განსაკუთრებით უუფრადლებოდ სტოვეებს ჩვენი თეატრალური კრიტიკა აქტიორის შემოქმედებას — თეატრალური ხელოვნების ამ ძირითად და მთავარ ელემენტს. აქტიორების მიმართ რეცენზენტები კმაყოფილებიან არაფრის მთქმედი, უაზრო და მტანპული ფრაზებით.

როგორცაა: „თავის სიმბოლურად იდგა“ „როლს მოხდენილად ასრულებდა“, „ანსაბლს ხელს უწყობდა“ და სხვა. ზოგჯერ რეცენზენტები აღმარულდებულთა უბრალო ჩამოთვლითაც კმაყოფილდებიან. თეატრალური რეცენზენტების უმრავლესობა ჩვენში დაუინტერესებლად, გულგრილად უდ ება მხატვრულ პროდუქციას. მათ თითქო არაფერი აქვთ სათქმელი. რეცენზიის ვიწრო ფარგლებში ისინი შეტყველებენ მოსაწყენი, ერთფეროვანი და ხშირად უაზრო ფრაზებით. ხშირად ვხვდებით სიტყვათა უაზრო კორიანტელს, რაც მოასწავებს იმას, რომ რეცენზენტი თავის მოვლევობას „კაზიონურად“ უცქერის და ნაკლებად ფიქრობს იმაზე, რომ მისი კრიტიკული შენიშვნა მოწოდებულია გავლენა მოახდინოს თეატრალურ განვითარებაზე, აღზარდოს მკურნებელთა ფართო მასა.

ჩვენ განზრახ არ მივმართავთ ფაქტების სიმრავლეს ამ დებულებათა საილუსტრაციოდ, რადგან ჩვენი საგაზეთო რეცენზიები იმდენად გვანან ერთმანეთს, რომ შეუძლებელი ხდება დამახასიათებელი ნიმუშების შერჩევაც კი. მოვიყვანთ მხოლოდ რამდენიმე მაგალითს. ერთ-ერთი საუკეთესო რეცენზენტთაგანი, საკმაოდ ცნობილი კრიტიკოსი ალი არსენიშვილი გაზეთ „კომუნისტში“ წერს რეცენზიას ტფილისის რუსული თეატრის მიერ „ფიგაროს ქორწინების“ დადგმის გამო. რეცენზიაში ვკითხულობთ:

„კოვალევსკიას შესრულებაში გრაფის მუხღმე ეპოქის გარეგნული სტილის მიხედვით დამკამაყოფილებელია, მაგრამ როლის მთელი სურათი ვერ იძლევა სუზნას დემოკრატიული, მდაბიო ბუნების კონტრასტულ, არისტოკრატი ქალის დაღმავლობის მაშხილებელ მგრძობილებლობას, რასაც ხახს უსვამს ბიომარშე“.

აქ კომენტარიები ზედმეტია. ცხადია, წერილის ავტორი ამ შვიმთხვევაში ანგარიშს არ უწყევდა იმას, რომ რეცენზიის მკითხველი აუდიტორია ამ ფრაზებში რაიმე გარკვეული აზრის გაგებას მოილოდნებოდა, ხოლო ეს სურვილი ყოვლად



მხახიბო ნ. ანჯაფარაძე გოჯიას როლში  
კინო სურათი „დარიკო“  
რეჟ. ს. დოლიძე

განუხორციელებელი დარჩებოდა. იმავე წერილში შემდეგს ვკითხულობთ:

„საერთოდ სპექტაკლი, მიუხედავად მითითებული ნაკლისა, მოწმობს, რომ არტიკულ ქაღების ერთგვარი ნაკრები ხასიათის დაძლევის და გაფორმების ერთიანი პრინციპის გამართვით შესძლებს ბო-მარშეს დიდი ნაწარმოების უფრო მაღლა მხატვრულ საფეხურზე აყვანას“.

რას ნიშნავს ეს „ერთგვარი ნაკრები“ ან რა არის „ხასიათის დაძლევის და გაფორმების ერთიანი პრინციპის გამართვა“, — გაუგებარია და, ცხადია, მთელი ეს მსჯელობა არავითარ აზრს არ გამო-

ხატავს. ყოველ შემთხვევაში ეს აზრი მკითხველამდე ვერ აღწევს.

აი მეორე მაგალითი: „სალიტერატურო გაზეთში“ „ძეს“ ხელმოწერით მოთავსებულია წერილი პიესა „დუშმანის“ დადგმის გამო რუსთაველის თეატრში. ეს წერილი „უპარტიო ესთეტიზმის ტიპური ნიმუშია. პიესის სოციალურ-კლასობრივი შეფასების ნაცვლად, წერილი მთლიანად უნდება „მოქმედების მთლიანობისა, სიუჟეტის კომპოზიციისა და დრამატიული აგებულების“ საკითხების გარკვევას. ავტორს ავიწყდება, რომ ყველა ამ მომენტის ანალიზი მას უნდა გამოეყენებია ერთი ძირითადი საკითხის გადასაწყვეტად: თუ რამდენად სწორადაა გამოხატული პიესაში ჩვენი საკოლმეურნეო სოფელი და რამდენად სწორ წარმოდგენას უქმნის მაყურებელ მასებს ეს პიესა. წერილის ამ მხარეს რომ თავი დავანებოთ, ეს რეცენზია ამავე დროს ტიპური ნიმუშია ისეთი მუშაობისა, როცა კრიტიკოსები ცდილობენ ორიგინალური თეორიების წამოყენებას და ამ მიზნით ნაძალადეგ ფრაზეოლოგიაში ახევევენ ყოველად ბუნდოვან და გაუგებარ აზრებს. ავტორი წერს:

„ტიპის აგებაში ავტორი დიდ ადგილს უთმობს ფსიქოლოგიური რეფლექსების მონოლოგებს. მოქმედების დინამიურ ხერხების მაგიერ მოცემულია სიტყვიერი „წარწერები“. მოქმედების შეთვისება უთუოდ ანელებს პიესის საერთო მიმდინარეობას და ბობოლა გლეხების დამაჯერებელ საქციელს“.

რას ნიშნავს ეს „ფსიქოლოგიურ რეფლექსების მონოლოგები“? რა არის ეს „სიტყვიერი წარწერები“ ან როგორ ანელებს მოქმედების შესუსტება „ბობოლა გლეხების დამაჯერებელ საქციელს“?

მეორე ადგილას ვკითხულობთ:

„ოსტატურად აგებული დრამატიული კონსტრუქციის ყველაზე მნიშვნელოვან მომენტად მაყურებლის დაინტერესება მიგვაჩნია“.

ამრიგად, ავტორი დრამის კონსტრუქციის მთავარ და განუსაზღვრელ მომენტად მაყურებლის დაინტერესებას აცხადებს. ალბათ ავტორისათვის სულ ერთია, რა ხასიათისაა ეს დაინტერესება, როგორი იდეური მიზანდანიშნულე-

ბის ან რა ღირსების მხატვრული ეფექტითაა მიღწეული ეს „დაინტერესება“ და განაგრძობს:

„ამისთვის კი მარტოს ცენიური კოლიზია როდა საკმარისი. საჭიროა აგრეთვე რთული კოლიზიები სცენასა და პარტერს შორის. დრამატურგმა მოქმედების განვითარებაში რამდენჯერმე უნდა დააჯეროს და გააწილოს მაყურებელი. დრამის ინტერესი ემოციურის სპირალით უნდა გაიმართოს“.

ნუ თუ ცხადი არ არის, რომ ამ სტრიქონებს ავტორს მხოლოდ შეუძლია დააფრთხოს მკითხველი და იგი ბუნდოვანი ფრაზეოლოგიის ხლართში მოაქციოს. რა კოლიზიებს ქადაგებს ავტორი? რატომ არის საველდებულო, რომ დრამატურგმა რამდენჯერმე „დააჯეროს“ და „გააწილოს“ მაყურებელი?



კინო სურათი „დარიკა“ რეჟ. ს. დოლიძე  
მოსე მწერალი — ესკიზი



ან რა არის ეს ინტერესის „ემოციური სპირალით გამართვა“? ცხადია, ამგვარად არ შეიძლება ელაპარაკო საბჭოთა მკითხველს. ეს „ორიგინალმანია“ და სიტყვების კორიანტელით მკითხველისათვის თავბრუსდებევა ყოვლად შეუთავსებელია ჩვენი თეატრალური კრიტიკის მიზნებთან და ამოცანებთან.

კიდევ შეიძლება ამგვარი მაგალითების მოყვანა ჩვენი რეცენზიებიდან, მაგრამ, ვფიქრობ, მაგალითების სიმრავლე საჭირო არ არის მდგომარეობის საილუსტრაციოდ.

#### 4

ჩვენ ვთქვით, რომ საქართველოში თეატრალური კრიტიკა დღემდე მხოლოდ საგაზეთო რეცენზიებით განისაზღვრება. რა თქმა უნდა, არის ზოგიერთი გამონაკლისიც, მხედველობაში გვაქვს ამხ. დუღუჩაევის წიგნი „თეატრი და დრამატურგია“. უკანასკნელ წლებში ეს ერთად-ერთი წიგნია, რომელიც ცდილობს დააყენოს და გადაჭრას ქართული თეატრის ისტორიისა და თეატრის მეთოდოლოგიის მთელი რიგი აქტუალური პრობლემები. მიუხედავად იმისა, რომ წიგნი წარმოადგენს სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა საკითხებზე დაწერილ სტატიების კრებულს, წიგნში მაინც მიღწეულია იდეურ-პრობლემური მთლიანობა. ეს წიგნი ქართული თეატრალური კრიტიკის ფრონტზე უთუოდ საყურადღებო მოვლენაა. დამახასიათებელია ის გარემოებაც, რომ დღემდე ამ წიგნს, ჩვენში არაფერს გამოხმასურებია, მიუხედავად იმისა, რომ წიგნში წამოყენებულია მთელი რიგი შეტად აქტუალური და სადისკუსიო საკითხები როგორც ქართული თეატრის წარსული და დღევანდელი მდგომარეობის გასაშუქებლად, ისე თეატრისა და დრამატურგიის თეორიული და პრინციპული საკითხების გადასაჭრელად.

ამ წერილის ფარგლებში ჩვენ არ შევუდგებით ხსენებული წიგნის მოლიანად შეფასებას, მაგრამ იმის საილუსტრაცი-

ოდ, თუ რამდენ სადისკუსიო დებულბას შეიცავს ეს წიგნი, შევეხებოდეთ მხოლოდ ერთ წერილს—„სოციალისტური რეალიზმი დრამატურგიაში“.

ამ წერილში ავტორი აყენებს მთელ რიგ დებულებებს, რომელთა გაზიარებაც, ჩემის ფიქრით, შეუძლებელია. ყოველ შემთხვევაში ზედმეტი არ იქნება ამ საკითხების ირგვლივ შევეკამათოთ ამხ. დუღუჩაევის. ავიღოთ ორი ძირითადი საკითხი, რომლებსაც ამხ. დუღუჩაევა ეხება: 1. თეატრისა და დრამატურგიის უთიერთობის პრობლემა და 2. სოციალისტური რეალიზმის და საერთოდ შემოქმედებითი მეთოდის პრობლემა.

ამხ. დუღუჩაევა გარკვეულ თეზისს აყენებს:

„უდავოა, რომ საბჭოთა თეატრის მიღწევებს მსოფლიო რეზონანსი გააჩნია. ეს არ ითქმის დრამატურგიის შესახებ“.

ამგვარი მტკიცებით დუღუჩაევა მკაცრად თიშავს ერთმანეთისაგან თეატრსა და დრამატურგიას. თითქოს საბჭოთა თეატრის განვითარება და მის მიერ მსოფლიო რეზონანსის შემცველი მიღწევების მოპოვება მომხდარიყო საბჭოთა დრამატურგიის მონაწილეობის გარეშე. ჩვენ კი უდავოდ მიგვაჩნია, რომ არავითარი თეატრი არ განვითარებულა დრამატურგიისაგან დამოუკიდებლად, რომ საბჭოთა თეატრის ზრდა შედიცა, სხვათა შორის, საბჭოთა დრამატურგიის ზრდისაც.

მართალია, საბჭოთა თეატრის განვითარების გარკვეულ ეტაპებზე ზოგიერთი თეატრი ხშირად მიმართავდა კლასიკურ თუ თანამედროვე ევროპულ რეპერტუარს, მაგრამ ძირითადში საბჭოთა თეატრის რეპერტუარი უმთავრესად საბჭოთა დრამატურგიით განისაზღვრებოდა; ყოველ შემთხვევაში საბჭოთა თეატრის საუკეთესო, ნამდვილი საბჭოთა ტრადიციები შექმნილია საბჭოთა დრამატურგიაზე მუშაობის მეოხებით. ამიტომაც საბჭოთა დრამატურგიას უქველად მოეპოვება მსოფლიო რეზონანსის მიღწევები და იგი შეუდარებ-



ლად მალლა დგას თანამედროვე კაპიტალისტური მსოფლიოს დრამატურგიაზე. მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის გარემოებაც, რომ მთელი რიგი საბჭოთა პიესები დიდის წარმატებით იდგმება ევროპისა და ამერიკის მოწინავე თეატრების სცენებზე და ისინი გარკვეულ ზეგავლენას ახდენენ რევოლუციონური ხელოვნების განვითარებაზე კაპიტალიზმის ქვეყნებში.

ამხ. დუდუჩავა ამავე წერილში წერს: „თუ ჩვენთვის გარკვეული არის ის დებულება, რომ დრამატურგია უნდა გახდეს წამყვანი თეატრში, ისიც ცხადი უნდა იყოს, რომ დღეს დრამატურგია არ არის წამყვანი ელემენტი თეატრის განვითარებაში“.

აქაც, ჩვენ ვფიქრობთ, ამხ. დუდუჩავა საკითხს შემცდარად აყენებს. დრამატურგიის წამყვანი როლი თეატრში გულისხმობს არა იმას, რომ ყოველი პიესის მხატვრული ღირებულება ადმატებოდეს ამა თუ იმ თეატრის მხატვრულ შესაძლებლობათა დონეს. დრამატურგია წამყვანია თეატრში იმიტომ, რომ მას თეატრში შეაქვს გარკვეული იდეა და ამ იდეის გამოხატველი გარკვეული სახეები. იმიტომ დრამატურგია უსათუოდ განსაზღვრავს სპექტაკლის იდეურ-შინაარსობლივ მხარეს და სა-

გრძნობ გავლენას ახდენს სპექტაკლის სტილისტურ ბუნებაზედაც. რაკი, დრამატურგიას თეატრში შეაქვს გარკვეული იდეური შინაარსი, რომელიც გარკვეულ მიმართულებას აძლევს ამ პიესის განმსახიერებელი თეატრის მუშაობას, ცხადია, პიესა სპექტაკლის წამყვან ელემენტად ხდება. ამიტომაც დრამატურგის წამყვანია როლი თეატრში არის არა მომავლისა და სასურველობის საკითხი, არამედ რეალური ფაქტი.

ამხ. დუდუჩავა წერს: „საბჭოთა დრამატურგიის გენერალური ამოცანაა საბოლოო ლიკვიდაცია იმ დისპროპორციის, რომელიც არსებობს პიესასა და სპექტაკლს შორის, დრამატურგიისა და თეატრს შორის“.

ჯერ ერთი, სპექტაკლსა და პიესას შორის არ შეიძლება არსებობდეს დისპროპორცია. კარგი სპექტაკლი გულისხმობს დრამატურგიული მისაღის ორგანიულ გახსნას და სპექტაკლის ყველა კომპონანტთა მთლიანობას. მაგრამ ამ დებულების მთავარი შეცდომა იმაში მდგომარეობს, რომ ჩვენი დრამატურგიის გენერალურ ამოცანად ამხ. დუდუჩავა აყენებს ამოცანას, რომ დრამატურგიამ ნაბიჯი გაუსწოროს თეატრის განვითარებას.

ჩვენი აზრით კი, ჩვენი დრამატურგიის მთავარი ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ მან ნაბიჯი გაუსწოროს ჩვენს ქვეყანაში გაშლილ სოციალისტური მშენებლობის ტემპებს, შექმნას ჩვენი სინამდვილისა და მისი გამოძრავებელი ახალი ადამიანების შესაფერი სიღრმით გამოხატველი სახეები. ეს უნდა იყოს კრიტერიუმი დრამატურგიის შემდგომი ზრდისათვის და არა ჩვენი თეატრების მდგომარეობა, რომლებიც აკრეფენ ჩამორჩებიან სოციალისტური მშენებლობის ტემპებსა და ამოცანებს.

შემდეგ ამხ. დუდუჩავა ამტკიცებს: „ყოველ თეატრს თავისი დრამატურგი უნდა ჰყავდეს, რადგან ყოველ თეატრს თავისი კანონები გააჩნია, გარკვეული შემოქმედებითი მეთოდოლოგია გააჩნია. თეატრალური შემოქმედებითი მეთოდოლოგია უნდა საფუძვლად დაედოს დრამატულ შემოქმედებასაც“.



კონსურ. „დ ა რ ი კ ი“  
ესკიზი—მხატ. კ. სანაძე



„ფრთოხანი მღებარი“

რეჟ. ლეო ესაკია, მხატ. პ. ოცხელი  
 პილოტი ქალი ნინოს გამოსახვლ. კოსტიუმის  
 ესკიზი

და თუმცა ქვევით ამხ. დუღუჩავა ლაპა-  
 რაკობს იმის შესახებაც, რომ თავის მხრივ  
 თეატრმა ანგარიში უნდა გაუწიოს დრამა-  
 ტურგიას და ამის მიხედვით კორექტი-  
 ვები შეიტანოს თავის მუშაობაშიო,  
 მაგრამ ავტორი მაინც იმ პოზიციაზე  
 დგას, რომ დრამატურგიის შემოქმედ-  
 ბითი მეთოდოლოგია მთლიანად განსაზ-  
 ღვრული უნდა იყოს ამა თუ იმ თეატრის  
 შემოქმედებითი მეთოდოლოგიით.

აქ ორგვარ გაუგებრობასთან გვაქვს  
 საქმე: ჯერ ერთი, დრამატურგია ამხ.  
 დუღუჩავას წარმოუდგენია, როგორც  
 საესკეპტო თეატრისაგან დამოკიდებული  
 შემოქმედება და მეორე—ამხ. დუღუჩავა  
 უარყოფს ერთსა და იმავე პიესის სხვა-  
 დასხვა თეატრის მიერ გამოყენების შე-  
 საძლებლობას. ეს დებულება კი, რა  
 თქმა უნდა, სწორი არ არის არც თეო-  
 რიულად და არც ფაქტიურად. ზედმე-  
 ტია მაგალითების დასახელება იმის და-  
 სამტკიცებლად, რომ ერთსა და იმავე  
 პიესას დგამენ სრულიად სხვადასხვა  
 მხატვრული პოზიციის თეატრები.

ამგვარად, ამხ. დუღუჩავა არასწორად  
 აყენებს და სწყვეტს თეატრისა და  
 დრამატურგიის ურთიერთობის სწორებას.

ჩვენის აზრით, ასევე არასწორია და  
 შემცდარი ამხ. დუღუჩავას მიერ სოცია-  
 ლისტურა, რეალიზმის და, საერთოდ,  
 მხატვრული მეთოდის საკითხის დაყენე-  
 ბა აი როგორ განმარტავს ამხ. დუღუ-  
 ჩავა შემოქმედებითი მეთოდის ცნებას:

„შემოქმედებითი მეთოდი—ეს არის ავტო-  
 რის სოფლმხედველობით განსაზღვრული  
 სტილისტური ხერხების ჯამი, რომელშიაც  
 მოცემულია ავტორის მხატვრული ინდივიდუა-  
 ლობა“.

ფორმალისტები ხელოვნებას განიხი-  
 ლედენ, როგორც სტილისტური ხერ-  
 ხების ჯამს. ამგვარ მტკიცებას თავისე-  
 ბური ლოგიკაც ჰქონდა, რადგან მათ  
 ხელოვნებაში აინტერესებდა მხოლოდ  
 იმანენტურ-ფორმალური ხერხები და  
 ისინი სრულად უგულვებელყოფდნენ ნა-  
 წარმოების იდეურ-შინაარსობრივ მო-  
 მენტს. მაგრამ როგორ უნდა წარმო-  
 ვილდინოთ შემოქმედებითი მეთოდი,  
 როგორც სტილისტური ხერხების ჯა-  
 მი? აქ ხომ ერთმანეთში არეულია სტი-  
 ლისა და მეთოდის ცნება.

ცხადია, ამხ. დუღუჩავა ერთმანეთში  
 ურევს შემოქმედებითი მეთოდის და  
 სტილის ცნებებს.

ამხ. დუღუჩავას სოციალისტური რეა-  
 ლიზმი წარმოუდგენია, როგორც მუშა-  
 თა კლასის ზოგადი სოფლმხედველობა.  
 იგი აიგივეებს სოციალისტურ რეალიზმს  
 მატერიალისტურ დიალექტიკასთან. აი  
 რას წერს ამის შესახებ ამხ. დუღუჩავა:

„სოციალისტური რეალიზმი არ არის ვიწრო  
 შემოქმედებითი მეთოდი, სოციალისტური  
 რეალიზმი ეს არის ერთგვარი სოფლმხედვე-  
 ლობრივი კატეგორია“.

და განავრძობს:

„შემოქმედებითი მეთოდი ზოგადი სტილი-  
 სტური ცნებაა. დიალექტიკური მეთოდი კი  
 სოფლმხედველობრივი კატეგორიაა“.

ცხადია, ამხ. დუღუჩავა იგივეობას  
 ამყარებს დიალექტიკურ მეთოდსა და  
 სოციალისტურ რეალიზმს შორის. ეს  
 უკანასკნელი მას ზოგად სოფლმხედვე-  
 ლობრივ კატეგორიად წარმოუდგენია  
 და შესაძლებლად მიაჩნია მის ნიადაგ-



ზე მრავალი შემოქმედებითი მეთოდის აღმოცენება. იგი პირდაპირ წერს:

„მე უშვებ შესაძლებლობა, რომ სოციალისტურ რეალიზში ნიადაგზე შექმნეს მრავალი შემოქმედებითი მეთოდი“.

მეორე ადგილას უფრო გარკვევით იმეორებს:

„ჩვენ დღეს უნდა ვქადაგებდეთ მრავალ შემოქმედებით მეთოდს... კანონიზაცია ერთი შემოქმედებითი მეთოდისა ეს ნიშნავს კანონიზაციას ერთ-ერთი გარკვეული სტილისა, ერთი გარკვეული ხერხისა“.

აქედან ცხადია, რომ ამხ. დუდუჩავას შემოქმედებითი მეთოდი წარმოუდგენია, როგორც სტილი და ხერხი. სოციალისტური რეალიზში მას არ მიაჩნია შემოქმედებით მეთოდად. ამრიგად ამხ. დუდუჩავას თვალსაზრისით, არსებობს კლასის ზოგადი სოფლმხედველობა და მეთოდოლოგია: დიალექტიკური მატერიალიზმი და სოციალისტური რეალიზმი (მათ შორის ამხ. დუდუჩავა იგეგვობას ამყარებს). ხოლო ამ ნიადაგზე წარმოიშვება სხვადასხვა სტილისტიური მიმდინარეობა რომელთაც ამხ. დუდუჩავა შემოქმედებით მეთოდად აცხადებს.

ასეთი გაგება, რა თქმა უნდა, არაა სწორი. სოციალისტური რეალიზში ჩვენი მხატვრული კულტურის ძირითადი შემოქმედებითი მეთოდია. იგი, მართალია, ემყარება კლასის ზოგად სოფლმხედველობას და მეთოდოლოგიას (მატერიალისტური დიალექტიკა); მაგრამ წარმოადგენს ამ ზოგადი სოფლმხედველობის და მეთოდოლოგიის კონკრეტიზაციას მხატვრული შემოქმედების სპეციფიურობაზე თვალსაზრისით.

ხოლო სოციალისტური რეალიზმის როგორც შემოქმედებითი მეთოდის, ნიადაგზე წარმოიშვება სხვადასხვა სტილისტურ - მხატვრული მიმდინარეობა. ამრიგად, ჩვენ ვქადაგებთ არა მრავალ შემოქმედებით მეთოდს, არამედ მრავალ სტილისტურ-ფორმალურ მიმდინარეობას, გამოსახვითი საშუალებების, ენ-

რების, ფორმების, სტილებრივი ხერხების უსაზღვრო მრავალფეროვნებას.

ამხ. დუდუჩავას თვალსაზრისით კი, მხატვრული ინდივიდუალობის დამახასიათებელი სტილისტური თავისებურება უშუალოდ გამომდინარეობს ზოგად სოფლმხედველობიდან. აქ სოციალისტური რეალიზში გაიგივებულია მატერიალისტურ დიალექტიკასთან, ხოლო შემოქმედებითი მეთოდის ცნება გაიგივებულია სტილისტურ-ფორმალურ პოზიციებთან.

როგორც ჩანს, ამხ. დუდუჩავას წიგნი შეიცავს მთელ რიგ სადაო და სადისკუსიო დებულებებს. ჩვენი თეატრალური კრიტიკა კი წიგნს სრული დუმილით შეხვდა, რაც იმის მამასწავებელია, რომ ჩვენში ჯერ კიდევ არ შექმნილა აქტიური, მოქმედი თეატრალური აზროვნება, რომ ჩვენი ქართული თეატრალური თეორია ჯერ კიდევ მეტად დაბალ დონეზე იმყოფება.

ჩვენ მოგვეპოვება ყველა ობიექტური პირობა ამ ჩამორჩენილობის დასაძლევად. თვითონ თეატრის მოღვაწეებმაც უნდა გაშალონ მუშაობა თეატრის შემოქმედებითი მეთოდის საკითხების შესწავლისა და დამუშავების ხაზით. თეატრალურ კრიტიკოსთა არსებული კადრი უნდა გაერთიანდეს შემოქმედებით საწარმოო კოლექტივში და გაშალოს ინტენსიური თეორიული მუშაობა იმ ხარვეზის შესავსებად, რომელიც არსებობს ქართული თეატრის ისტორიისა და თეორიის, ქართული თეატრალური კრიტიკის დარგში. ჩვენმა პრესამ და განსაკუთრებით სალიტერატურო-სახელოვნო ჟურნალ-გაზეთებმა უნდა გააძლიერონ ყურადღება თეატრალური კრიტიკის მიმართ და მეტი გასაქანი მისცენ მას თავიანთ ფურცლებზე.

ჩვენ უნდა შევქმნათ ჯანსაღი, მაღალხარისხობიანი, მეცნიერულად ობიექტიური, იდეურად ფხიზელი და მხატვრულად კომპეტენტური თეატრალური კრიტიკა.



# ბ. ერისთავის თეატრის სოციალური გუნება



დ. ჯანელიძე

გ. ერისთავის თეატრი 1850—1855 წლამდე არსებობდა. მისი მნიშვნელობა და როლი თავის დროისათვის მეტად დიდი იყო. ეს მემკვიდრეობა ახლაც ქართულ საბჭოთა თეატრალური კულტურისათვის მრავალმხრივ შესანიშნავი და საყურადღებოა.

გასულ საუკუნის 50-იან წლებიდან თავადაზნაურულ კულტურას ერთგვარი გამოცოცხლება დაეცყო. უქვეშევრდომილესი პრესის მლიქვნელი კალმოსნება, ნაციონალისტური შხამით გამსქვალული კრიტიკოსები ამტკიცებდნენ, რომ „ღირს-შესანიშნავი აღროძინება ქართული კულტურისა“ გამოწვეულია „კავკასიის ნამესტნიკის, თავადის ვორონცოვის მოღვაწეობით ქართველთა ერის სასარგებლოთა“.

60-იანი წლების ცნობილმა პუბლიცისტმა მიხეილ თუმანიშვილმა იმდროინდელი პრესის ფურცლებზე შემდეგნაირად შეაფასა ჩეფისნაცვლის პოლიტიკა:

„თავადი ნამესტნიკი დარწმუნდა, რომ ადგილობრივი ტუხმცური თეატრის დაარსებას აქ საუკუნო მნიშვნელობა ექნებოდა, რომ ეს თეატრი რუსულთან ერთად, ხელს შეუწყობდა დიადი ზნეობის მინიჭებას ხალხისთვის, თეატრმა რომ უნდა მოგვეცეს. ნამესტნიკის აზრით, თუ რუსული წარმოდგენები საჭიროა საზოგადოების ერთი ნაწილის გემოვნების განვითარებისათვის, ტუხმცური თეატრი უფრო საჭირო უნდა იყოს, რათა საზოგადოების უმრავლესობა დახსნილი იქნეს ცრუმორწმუნეობისაგან, რომელშიაც იგი ჩაჭედოლია და გაჯიუტებულს არ სურს მონაწილეობა მიიღოს საზოგადოებრივ განვითარებაში“<sup>1)</sup>

ცხადია, ქართული თეატრის დაარსებისათვის ხელის შეწყობა ვერ აიხსნება ვორონცოვის კეთილი განწყობილებით „ქართველი საზოგადოების უმრავლესობისადმი“. ვორონცოვი გარკვეულ კულტურულ ღონისძიებათა გატარებით მოწადინებული იყო „გაჯი ტებული და ცრუმორწმუნეობაში“ ჩაჭედოლი თავადაზნაურობა და მისი ინტელიგენცია სამპერატორო ტახტის მხარეზე გადაებირებია. თუ მეფის ნაცვალს არისტოკრატის კავკასიაში თვითმპყრობელური პოლიტიკის მტკიცე დასაყრდენ ძალად ვერ გადააქცევდა, მას იმის იმედი მაინც ჰქონდა, რომ „კეთილშობილთა“ წრეებში რესტავრატორულ განწყობილებათა აღკვეთის მოახერხებდა.

ვორონცოვი უქვეშევრდომილეს მოხსენებაში თავის რუსთაუქატორულ პოლიტიკას ამჟღავნებდა:

„უჭვენო იმპერატორობითო უდიდებულესობაჲ, ინებეთ და სცანით, რომ ასეთ შედეგს (ქართ. თეატრის დაარსებას და სხვ. დ. ჯ.) შეუძლია ხელი შეუწყოს მეცნიერებისა და გემოვნების განვითარებას, ზნეობის ამადღებას, ტუხმცების გათქვეფას რუსებში“.<sup>2)</sup>

მეფისნაცვალს ქართულ თეატრს გარკვეულ მიზანდანიშნულებას უსახავდა. იგი გამოყენებული იქნებოდა გარუსების პოლიტიკის მძლავრ იარაღად, თანაც თეატრს საპოლიციო ზნეობით უნდა „აემალღებია“ თავადაზნაურობა.

თავადაზნაურობის ერთ ნაწილს ესმოდა გაიძვერა ვორონცოვის თაღლითური პოლიტიკა. აღექსანდრე ჯამბაკურ-ორ-

<sup>1)</sup> გაზ. „Кавказ“, 1852 წ., № 10.

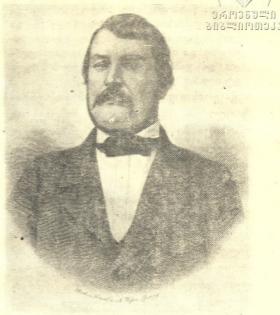
<sup>2)</sup> აქტები, ტ. X, გვ. 822.

ბელიანი ამხელს საქართველოს „განმანათლებელ“ მეფისნაცვალს:

„სხვა წარსული მთავარმართებლები ხომ გვატყუებდნენ, მაგრამ ისინი უფრო დესპოტურ მივიწვარებით. მაგრამ ის დრო ვარანცოვისა საქართველოში, ჩვენ გამოუცდელი, სულ სხვაგვარი მოსატყუებელი დრო იყო ვარანცოვისაგან. ასე ამგვარად, რომ, ბევრის კაის-კაცობისა აღერსითა, მითომ კაი-კაცობას გვიჩვენებდა, ნამეტნავად უფრო კიდევ იმით მომეტებით, ვინც რუსეთის ინტერესზე იტყუოდა. ამასთან ზელ-გაშლილი, ჩინებსა და სხვა ჯილდოს იძლეოდა, თან ბევრი შექცევა და განცხრომა ჰქონდა ხოლმე, სადაც ალტა-ტუბლის სიხარულით თ. გ. ერისთავის კომედიებს წარმოადგენდნენ თვით გიორგი ერისთავის ზედამდგომით და ქართულს ეურნალსა ცისკარსაც გიორგივე გამოცემდა და კიდევ რამდენი რამ მოიგონა ვარანცოვმა ჩვენი მოსატყუებელი.

„ერთობ ქართველებს ასე ეგონათ, საქართველოში სულ ეს ამბავი ასე დარჩებოდა, იმისთანა ჯილდოები, იმისთანა განცხრომა შექცევანი, იმისთანა თეატრ-ლიტერატურობა, იმისთანა თავისუფლობანი და ამიტომ ვარანცოვის სახელს ადიდებდნენ: ეს რა დღითიური კაცი მოგვივიდაო. მაგრამ მე კი ზემოწვევით ვიცოდი, ესეები სულ მოჩვენება იყო ვარანცოვისაგან, რომ საქართველოს ხალხი გართულები იყვნენ დროებითად ამავში და მთავრობაზედ ცუდი ფიქრო აღარავის არა ჰქონდას, ამისათვის, რომ ვარანცოვის დროს შამილი და დაღესტანი გაძლიერებულნი იყვნენ; ქართველების ემინოდა, მაგრამ ვარანცოვმა იმ თავის ცბიერულის გონებითა ესეები სულ ჩაშალა და ბოლო დროს ისევ იმ მონებაში დარჩნენ ქართველები, როგორც ადრე იყვნენ რუსებისა.“<sup>2)</sup>

ცბიერი და თვალთმაქცი მეფისნაცვლის ანკესზე იმ თავითვე წამოიგო თავადაზნაურული ინტელიგენცია. განსაკუთრებულს გულმოდგინებას იჩენს მეფისნაცვლის მიერ მიჩენილ ასპარეზზე პოეტი და დრამატურგი გიორგი ერისთავი (1811—1864), რომლის პიესებიც ამ დროს ხელნაწერებად ხელიდან ხელში გადადის. ქართული თეატრის დაარსებას გიორგი ერისთავმა მოჰკიდა ხელი და მალე მისმა ენერჯიულმა და შეუპოვარმა, ნებაგაუტყუებლმა მუშაობამ ნაყოფი გამოიღო. ჯერ რამდენიმე წარ-



გ. ერისთავი

მოდგენა მოაწყო, შემდეგ კი პროფეს. აქტიორთა თეატრი შექმნა.

„გაყრა“ დაიდგა 1850 წ. 2 იანვარს, ხოლო „დავა“ იმავე წლის 3 მაისს, ტფილისის გიმნაზიის დარბაზში. ცხადია, რაღენიმე წარმოდგენის გამართვა ჯერ კიდევ ვერ შექმნიდა თეატრის მისი დღევანდელი ვაგებით, მაგრამ ამ წარმოდგენებს უკვე დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ამიტომაც იყო, რომ, თავადაზნაურთა საჯაროდ სცენაზე გამოჩენამ დიდი შეხლა-შემოხლა გამოიწვია. გ. ერისთავის პირველი წარმოდგენისადმი დამოკიდებულებიდან ჩანს, რომ იმდროინდელი თავადაზნაურობის შიგნით ერთგვარ „ბრძოლას“ ჰქონდა ადგილი.

გ. წერეთელი გვიამბობს: „ეს ის დრო იყო, როცა ჯერ კიდევ ძველი ჩვეულების და დარბაისლობის სული ტრილობდა საქართველოში. თუმცა ის ქანც-გამოღებული იყო, მაგრამ მრისხანე აჩრდილი წარსულისა ბატონიშვილის მარიაამის შულთანის სახით წარმომდგარი, მაინც არ აძლევდა მოსვენებას ახალ თავმოზდილს და შლაპებ დახურულ კენიებს. და კნიაჟნებს...“

„ქართველ საზოგადოებას (იგულისხმებ კონსერვატიული თავაზნაურობა, დ. ჯ.) სცენა

<sup>2)</sup> საქ. მუზ. ნ. კ. გ. ს. ფანდის ხელნაწერი № 1662.



იმ დროს ჯამბაზობის სათამაშო ასპარეზად ჰქონდა წარმოდგენილი, ხოლო კომედია და დრამა ჯამბაზობად. მაღალი წოდების და გვარის კაცი ანუ ქალი იმდენად როგორ დაიმცირებდა თავს, რომ სცენაზე გამოსულიყო და ჯამბაზის ანუ შროკველის სახელი ეტვირთნა<sup>4)</sup>.

გ. ერისთავის წამოწყებას კონსერვატიული თავადაზნაურობა იმთავითვე ოპოზიციის მიმართ ჩაუდგა. თავადაზნაურულ ინტელექტუალურ წრიდან მან ზოგი დაიყოლია წარმოდგენებში მონაწილეობის მიღებაზე.

მაგრამ მარიამ ბატონიშვილის მიერ შექმნილ ატმოსფეროს თავს ვერ აღწევდნენ და თვით წარმოდგენის მონაწილენი სახელს უტეხდნენ თეატრს. ამ მხრივ მეტად საინტერესო დოკუმენტალურ მასალას გვაწვდის პეტრე უმიკაშვილი. გ. ერისთავის პირველი წარმოდგენების ენტუზიასტ ქეთევან ორბელიანისთვის მარიამ ბატონიშვილს შეუთვლია: „ეგლა გვაკლდა პამპულობა შემოიღეთო“. პლატონ იოსელიანი ღაღადებდა: ამ თეატრით „მეძავე-ქურების ასპარეზი გავვიჩიებთო“.<sup>5)</sup>

თავადაზნაურობის უფრო კონსერვატიული ნაწილი წინ აღუდგა გ. ერისთავის პირველსავე რეალისტურ წარმოდგენებს, იმის გამო, რომ „გაყრამ“ და „დავამ“ ამხილა ძველი თაობის განმაცვიფრებელი უვიცობა და მცონარეობა. ამ მხრით იყო მიღებული გ. ერისთავის თეატრი, თორემ თავადაზნაურობის ძველი თაობა რასინისა და კორნელის ტრაგედიებს. ჯამბაკურ-ორბელიანის ისტორიულ დრამებს და ოქროპირ ბატონიშვილის მიერ პიესად გადაკეთებულ „ვეფხისტყაოსანს“ კარგად ეწყობოდა.<sup>6)</sup>

„ცბერი ვარანკოვის პოლიტიკას რუს-მოხელეთა წრეშიდაც არსებობდა დენ ერთსულოვანი მოწონებით.“ რუსი ჩინოვნიკობა გ. ერისთავის წამოწყებას თავდაპირველი ზიზლით შეჰყურებდა, ხოლო მას შემდეგ რაც „დავა“-ში დაუზოგველი სიმკაცრით ამხილეს მათი გახრწნილობა ორთავიანი არწივის პეტლიცებიანი რაინდის „ტუხმცური“ სცენის მტრებად გადაიქცნენ. ხარიტონოვი (ვარანკოვის დროს ტელიისის სახაზო პალატის უფროსი იყო) თავის მემუარებში ამ ამბავს სრულიადაც არ მალავს:—

„მარტის შუა რიცხვებიდან მოყოლებული აპრილის თვეშიდაც (1850 წ.) საამო დარი იდგა და ხშირად ეწყობოდა გასეირნება და პიენიები ქალაქაგეთ. აქ მთავარ როლს თამაშობდნენ ქართული. თავადები, რადგან ნამესტნიკი მე ჯად კარგ განწყობილებასი იყო მათთან. ნამესტნიკის სტრეილისამებო მოეწყო ქართული თეატრი, პირველსავე პიესასი, ორი როლი იყო გ. ნუთენილი—მეტრათმე მოხელე და მთვარალი მსახური. რუსებიდან, წარმოდგენა არავის არ მოეწონა და ტაშაც არავინ უკრავდა, გარდა ნამესტნიკის და საფანოვისა. შერბინინი, რომელიც თამაშობდა მეტრათმე რუს-მოხელეს სასოწარკვეთილებამ მოიცო. მაგრამ რას იტყვოდა, რა სათამაშო მიიწვიეს და იცოდა რა როლი იყო, ხოლო შემდეგ უ. არის თქმა შეუძლებელი შეიქნა. სცენაზე გამოსვლის წინ იძახდა: თავსლაფის ვისხამთ თავზეო.“

ამ ყოვლად უნიკო პიესის ავტორი გ. დერისთავი რომელიც წინადაც არ მსახურობდა, დაინიშნა ნამესტნიკთან განსაკუთრებულ მინდობილობათა მოხელედ და მიუხედავად ამისა მაინც ჩოხით დადიოდა. დიდი მითმა მითქმა შეიქმნა, ყველა ნაღვლობდა. რომ ეგრე რიგად დეცო ნამესტნიკის პრესტიჟი, რომლითაც ის სარგებლობდა არა მარტო ევკასიაში, არამედ მთელ იმპერიაში.“<sup>7)</sup>

ნიკის თვალთმაქობად მიიჩნია და თუ ვერ ბედავდა მეფისნაცვლის საგანგებო მინდობილობათა მოხელის გ. ერისთავის სასცენო საქმიანობის აშკარად გაკიცხვას, მითქმა-მოთქმით, მთავრობის საქმიანობის სახელის გატეხით ცდილობდა აეშეშებინა „კეთილშობილთა“ წოდება მთავარმართებლის ხელშეწყობით მოწყობილი „ჯამბაზობის“ წინააღმდეგ, მით უმეტეს, რომ ქართული თეატრიც რუსული გავლენის განქცევილებს იყო მოწოდებული.

7) „Из воспоминаний Харитоновой“, უფრ. „Русская страна“, აპრილი, 1894 წ. გვ. 137-138.

4) გ. წერეთელი—„ორმოცდასამი წელი ქართული თეატრის“, „კვალი“, 1883 წ. № 2.

5) პ. უმიკაშვილი—„სამხადისი“ (სცენები ქართული თეატრის დაფუძნების დროისა) ტფ. 1905 წ.

6) თავადაზნაურული საზოგადოების იმ ნაწილსაც, რომელიც ხმახაკენილი პროტესტით უხედებოდა საიმპერატორო მთავრობის ყოველგვარ წამოწყებას, თავარის დაარსება ნამესტ-

მიუხედავად მთელი რიგი წინააღმდეგობებისა. გ. ერისთავმა შესძლო ტფილისის გიმნაზიის სცენაზე „გაყრისა“ და „დავის“ რამდენჯერმე წარმოდგენა. მაგრამ ქართული თეატრის დაარსების საქმეს ეს წინ ვერ წასწევდა; საჭირო იყო მუდმივი დასი, „პუბლიკისათვის“ თამაში, წარმოდგენების გადატანა არისტოკრატიული წრიდან ფართო, ხალხურ აუდიტორიაში. ცხადი იყო, რომ ტფილისის გიმნაზიის სცენაზე მოთამაშე „ხახვის ფრანტები“ და „შლაპოსანი კნენი-კნიაჟნები“ „პუბლიკისათვის“ არ ითამაშებდნენ. გ. ერისთავის პირველი წარმოდგენის მონაწილე—მამუკა ორბელიანის მეუღლე, სენატორ გ. ერისთავის ქალი, 1893 წ. „ივერიის“ თანამშრომელს მოუთხოვდა: „სწორედ გაუთავებელი ლხინი და ქორწინება იყო „გაყრის“ რეპეტიციები და თვით წარმოდგენაც. კვირებმა და თითქმის თვეებმა გაიარა პირველ წარმოდგენების შემდეგ და ლხინი გაუთავებელი იყო.“<sup>5)</sup> თუმცა გ. ერისთავის პირველმა წარმოდგენებმა გამოააშკარავეს წინააღმდეგობა თავადაზნაურული წოდების შიგნით, მაგრამ „კეთილშობილთა“ ახალი თაობაც ჯერ კიდევ იმდენად იყო შებოჰილი წოდებრივი ტრადიციებით, რომ ის თეატრალური ხელოვნებისათვის თავდადებას ვერ გამოიჩინდა. მასაც სცენა თავშესაქცევ „ლხინად“ მიაჩნდა.

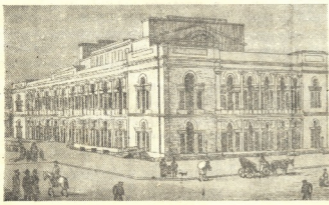
მიხ. თუმანიშვილი ამ გარემოებას სრულიადაც არ ფარავს:

„გ. ერისთავი იმ თავითვე მიხვდა, რომ შეუძლებელია აქტიორების ძებნა იმ ადამიანთა წრეში, რომელნიც უკეთ არიან განობილნი საზოგადოებრივ ცხოვრებას. აქ ისინი არ გამოიჩნებოდნენ. მხოლოდ ამ აუცილებლობის გამო, სწორედ ამ მიხეებით გ. ერისთავს სრულიად საწინააღმდეგო წრეში უნდა ეძებნა აქტიორები, უნდა ეძებნა იქ, სადაც ჯერ კიდევ ადამიანები ველურ მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ. ამნაირად მან ჭაღებიც და კაცებიც სოფლიდან გამოიყვანა, დაიწყო ბეჯითათ მათთან მუშაობა და მას შემდეგ, რაც დაწმუნდა, რომ ისინი ცოტაოდნად მაინც გაეცნენ სცენიურ პირობებს, გადაწყვიტა მათი სცენაზე გამოყვანა“<sup>6)</sup>.

წეიძლება გ. ერისთავი მოწადინებული იყო შეექმნა ბატონყმური ტიპის თეატრი, მაგრამ ამასზე ფიქრიც კი ზედმეტი იქნებოდა. წერა-კითხვის უცოდინარი ყმების აქტიორებად გაწვრთვნა დიდ დროსა და მუშაობას მოითხოვდა, დრო კი საშური იყო, რადგან დაგვიანება საქმის დასამარებას ვამოიწვევდა. გ. ერისთავმა გამოსავალი მონახა, მან თავის დასში თავი მოუყარა ახალგაზრდობას. ესენი იყვნენ კანცელარიის ხუთ მანეთიანი გადამწერები, სკოლა დაუმთავრებელი და უსაქმოდ მოყალიფ ახალგაზრდები — გაკოტრებული ვაჭრების, მღვდელ-ღიაკნებისა და შეძლებული გლეხების შვილები. ეს ახალგაზრდობა

<sup>5)</sup> „ჩვენი თეატრის დღესასწაული“, გაზ. „ივერია“ 1893 წ., № 1.

<sup>6)</sup> მ. თუმანიშვილი—„ქართული თეატრი“ გაზ. № 1852 წ. № 10.



თეატრი ტფილისში  
(1845-1856 წ.)



გ. ერისთავის „გაყრა“  
მომქმედი პირები (1850 წ.)

თავის საქმეს მოსწყდა, ბუდიდან ნაადრევად ამოვარდა და ახლა ფსკერზე ეწვებოდა, ლოთობაში პოულობდა თავდავიწყებას (ამ წრიდინ იყვნენ გამოსული გ. ერისთავის თეატრის ცნობილი აქტიორები და დრამატურგები: გ. დვანაძე, გ. ჯაფარიძე, ზ. ანტონოვი).

ასეთი შემადგენლობის დასი გ. ერისთავისათვის მეტად საიმედო იყო. ნამესტნიკისაგან უფლებამოსილი ღირებუტორის ავტორიტეტი ასეთი დასისათვის შეურყეველი უნდა ყოფილიყო, ეს კი სასცენო მუშაობისათვის დიდ რამედ ღირდა—გ. ერისთავი ასეთი თეატრის სრული ბატონ-პატრონი ვახდებოდა<sup>10</sup>).

გ. ერისთავმა სამი თუ ოთხი თვე ამზადა ახლად შეკრებილი დასი და მალე „ხახვის ფრანტები“, „შლაპოსანი ქენინა-ქნიაქენები“ ორბელიანები, ერისთავები, სუმბათაშვილები დვანაძეებმა, კორძაიებმა, ტატიშვილებმა, შეიფარიანებმა და ანტონოვებმა შესცვალეს. გაჩნდა ქართული პროფესიული აქტიორების თეატრი, მაგრამ ამ თეატრს თან დაჰყვა შინაგანი სოციალური წინააღმდეგობაც—თავისი აქტიორული შემადგენლობით თეატრი წვრილბურჟუაზიული იყო, ხოლო მისი ხელმძღვანელობა, მისი წამყვანი დრამატურგია თავადაზნაურული.

ცხადია, ეს წინააღმდეგობა ბოლომდე მიჩქმალული ვერ დარჩებოდა, მალე თავი იჩინა და თეატრში გაჩაღდა კიდევ ბრძოლა მოწინააღმდეგე ძალთა შორის.

გ. ერისთავის დასი თამაშმწევის მიერ აშენებულ თეატრში მოთავსდა. თამაშმწევის თეატრის შესანიშნავ დახასიათებას, რაც სოციალურ მნიშვნელობას არ არის მოკლებული, იძლევა ვარანცოვის ცნობილი მოხელე სოლოგუბი:

„ადგილობრივი ვაჭრობა შემწყვდელი იყო ბნელ ფარდულგებში, ვიწრო და მოუწყვსრიგებულ ბაზრებში, რაც, მართალია, ტფილისის მეტად საინტერესო თავისებურებას წარმოადგენს, მაგრამ აქ მეტის მეტად გავრცელებულია ბოროტმოქმედება. ახლა ერევნის მოედანზე აღიმართა შესანიშნავი შენობა, რომელსაც გარს არტყია დუქნები და ფარდულები 4 იარუსად. ეს შენობა, რომელიც აშენა ხუროთმოძღვარმა სტუდიელმა, იტყეს თეატრსაც, მრეწველობა და ხელოვნება ხელიხელ ჩაკიდებული არიან, ხელოვნება წელგამართულია მრეწველობით, რადგან თეატრი დუქნების ხარჯზე აშენდა. წესიერი ვაჭრობა და ესთეტიური დატკობა შეზავებულია აქ, ახლად აღორძინებულ ტაძარში. ორი მნიშვნელოვანი სტიქია ადგილობრივი ცხოვრების მოწყვსრიგებისათვის ნაჩვენებია მოსახლეობის და ეს გარემოება, ცხადია, აქ მოელ ებოქას შექმნის. საქართველოში, აღმოსავლეთში, თეატრი დასაბამიდან გაუგონარო სიტყვა, არ ნახული მოვლენაა, აუხსნელი მცნებაა“<sup>11</sup>).

ამნაირად, გ. ერისთავის თეატრი მოთავსდა ტაძარში, სადაც „ვაჭრობა და ესტეტიური დატკობა ერთად იყო შეზავებული“, ქართული თეატრი ვერ გაე-

<sup>10</sup> ერისთავმა კარგად იცოდა თუ რას ნიშნავდა მოთამაშეთა ურზობა და თავგასულობა. „ხახვის ფრანტებმა“ (განსაკუთრებით რევან ერისთავმა) თავი მოაბეზრეს როლების ამოჩემებით და უსაბუთო კინკლაობით.

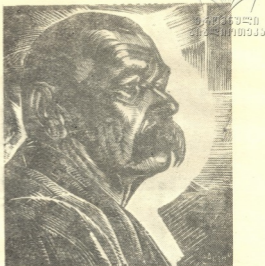
<sup>11</sup> სოლოგუბი—„ახალი თეატრი ტფილისში“, გაზ. „Кавказ“ 181 წ. № 29.

ქცეოდა წვრილ-ბურჯუაზიულ, ვაჭრულ განწყობილებათა გავლენას. ვაჭრულ გარემოცვასთან ერთად თეატრის დასის წვრილ-ბურჯუაზიული (სანახევროდ ვაჭრული) შემადგენლობა ქმნიდა ნიადაგს მეტად მკაცრ ოპოზიციის შემქიდროებისათვის თეატრის თავადაზნაურული ხელმძღვანელობის წინააღმდეგ. ამ ოპოზიციის სათავეში მოექცა დრამატურგი და აქტიორი ზურაბ ანტონოვი, და ბრძოლაც გაჩაღდა.

თავადაზნაურული კრიტიკა, რომელიც ცდილობდა მიიქჷმალა კლასობრივი ბრძოლის ამბები ხელოვნებაში, აქაც ეცადა სახელი გაეტეხა გ. ერისთავის თეატრის შიგნით გაჩაღებული ბრძოლის ისტორიისათვის. თავადაზნაურულმა კრიტიკამ თეატრში ატეხილი დავა განხილვის ღირსადაც არ სცნო და იგი უმნიშვნელო კინკლაობად და „პირადი ურთიერთობის გაწამაწიად“ მიიჩნია<sup>12</sup>). გ. ერისთავის თეატრი იმ დროინდელი საზოგადოებრივ კულტურული ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი ძალა იყო და ბუნებრივია, რომ მის შიგნით ჩაისახა და გაჩაღდა არა პირადი, არამედ უაღრესად სოციალური ხასიათის ბრძოლა.

გ. ერისთავის თეატრი მაშინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების სარკეა, მასში ნათლად მოჩანს სოციალურ ძალთა ურთიერთობა, თავადაზნაურულ წოდებაში კონსერვატიული და „პროგრესიული“ ძალთა შორის წინააღმდეგობათა გაღრმავება, თვითმპყრობელობის ხიშტებით ზურგგამაგრებული საეპროკაპიტალის ძლევამოსილი სელა და არისტოკრატიის დაქვეითება. ერისთავის თეატრმა კარგად გამოიჩინა სოციალურ ინტერესთა წინააღმდეგობის ხლართი.

გ. ერისთავის თეატრი კომედიური თეატრი იყო, სიცილი უქმნიდა მას დიდ ძალას და დიდ შესაძლებლობას. გ. ერისთავის დრამატურგია აშკარად საეპროკაპიტალის, ვაჭართა წრის წინააღმდეგ იყო მიმართული. დრამატურ-

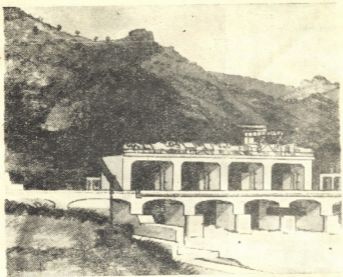


მაქსიმ გორკი  
გრაფიურა არამ კუჯოიანის

გი მიეკრტუმ გასპარიჩების, კარაპეტ მარტარუსების და მაკირტიჩ მინასოვების ვაჭრულ მოდემას სიცილის განმანადგურებელი ძალის ქვეშ აყენებს. მწერალს სიცილის მთელი ცეცხლი აქეთ აქვს მიმართული. სასაცილოდ არის აღებული ვაჭართა ზნეობა, ყოფაცხოვრება, ურთიერთობა, კრუმორწმუნეობით გაშიშვლებული უფიცობა... 1851 წელის სეზონი „გაყრით“ გაიხსნა. 18 იანვარს პირველად დაიდგა ერისთავის „ძუნწი“ — მთელი სიძულვილი, ბოღმა და ზიზღი რაც კი დაუგროვდა საეპროკაპიტალის კლანჭებში მოყოლილ თავადაზნაურობას, ამ პიესაშია სიცილად გაღმონთხეული. 1851 წ. სეზონი მთლიანად თავადაზნაურული დრამატურგიის ხელშია. იდგმება მხოლოდ გ. ერისთავის პიესები.<sup>13</sup>)

<sup>12</sup>) 1851 წ. სეზონის დასასრულს თეატრს მოეკედლა ივ. კერესელიძე (1827—1893), რომელმაც რუსულიდან გაღმთაკეთა „მოჯადობული პრინცი“. არ სჩანს დაიდგა თუ არა ეს პიესა. მალე, ივ. კერესელიძემ რეჟისორის თანაშემწედ ზღბდა. თეატრში ბრძოლა რომ გაჩაღდა კერესელიძემ ანტონოვის მხარეზე დადგა. ანტონოვის სიცილის შემდეგ თეატრს მესვეურობდა 1857—1875 წლებში „ცესკარს“ რედაქტორობდა.

<sup>13</sup>) პ. უმიკაშვილი — „ანტონოვისა და ერისთავის ურთიერთობის შესახებ“ „კვალი“, 1893 წ. № 9.



რიონის  
მხატ. დავით კაკაბაძე

გ ერისთავი არც თავადაზნაურთა წოდების ძველ, აშკარა კონსერვატიულ თაობას ზოგავდა. მართალია, უფრო შებრალებული სიცილით, უფრო ლმობიერად, მაგრამ იგი მასაც ამართახებდა საკუთარი წოდების კონსერვატიული ძალის წინააღმდეგ მიმართული სიცილი გ. ერისთავის კომედიებში არ სცილდება წოდებრივი თვითკრიტიკის ფარგლებს.

„მე დავწერე იმაზედა,  
ვინც ზნეობით არის მრუდი,  
ჩვენც ვეცადნეთ და გავდევნეთ,  
როცა არის ჩვენში ცუდი“.

გ. ერისთავს დადებითი ტიპები გამოჰყავს მხოლოდ თავადაზნაურთა წოდების ახალ თაობიდან—მისი ინტელიგენციის წრიდან (რუსეთში გაზრდილი და ვარშავიდან ახლად დაბრუნებული თავადი ივანე დიდებულისძე. პეტერბურგში აღზრდილი თავადები ბეგლარ ლაზნელი და მიხეილ ხარაძე). ამნაირად გ. ერისთავი თეატრს აწვდიდა თავადაზნაურული ბუნების მქონე სიცილის მასალას. ეს სიცილი მტრულად განწყობილი ვაჰართა წრის მიმართ და თვითკრიტიკულად საკუთარ წოდებისადმი.

1851-52 წ. სეზონში თეატრის დრამატურგის ხასიათი შეიცვალა, ახალმა

ძალამ თავი იჩინა. 4 ნოემბერს დაიდგა ზ. ანტონოვის<sup>14)</sup> „მე მიინდა კნეინა გავხდე“. ივ. კერესელიძე ამ პიესის სცენაზე გამოჩენას ისე აგვიწერს:

„ანტონოვმა კომედია რომ მიართვა ერისთავს, ერისთავმა დაცინებით უთხრა—შენი დაწერილი კომედია არ იქნებაო“. ის-კი არა და მეორე კვირას რომ წარმოადგინეს თეატრში, ხალხმა ძლიერ მოიწონა, შექმნეს ტაშის კვრა და გამოიწვიეს სცენაზე ანტონოვი, რომელიც თავის დაგლეჯილ ტანსაცმელით გამოვარდა, თავს უკრავდა მაყურებელთ. ეს ერისთავმა ძლიერ იწყინა, თუ როგორ გაბედა სახალხოდ სცენაზედ გასვლა იმ ტანისამოსით და ერისთავის ნებადაურთველად<sup>15)</sup>.

<sup>14)</sup> ზ. ანტონოვი (1820-1854 წ.) გორგლი ვაჰარის შვილი იყო. სწავლობდა გორის სამაზრო სასწავლებელში. ერთხანად მსახურობდა გორის სამაზრო სამმართველოში, მერე სავაჭრო დეუჰანი ჰქონდა. მალე გაკოტრდა. ტფილისში ჩამოვიდა. თეატრში აქტიორად მიიღეს, მაგრამ ვითომ როგორც უნიჭო, დაითხოვეს. როცა მისმა პიესებმა დიდი წარმატება მოიპოვეს, ისევ თეატრს დაუბრუნდა და აქტიორობდა. როცა გ. ერისთავი თეატრიდან წავიდა თეატრის დირექტორად დასმა ანტონოვი აირჩია.

<sup>15)</sup> ივ. კერესელიძე—„ჩვენი დრამატურგი ანტონოვი“, გაზ. „ივერია“, 1893 წ., № 17.

ზ. ანტონოვიმ სრულიად სხვაგვარი სიცილი აღძრა სცენაზე. ვაჟარმა მყურებელმა მათში თავის განწყობილებათა გამომხატველი დანახა. ზურაბ ანტონოვი ვაჟარული აუდიტორიის განსაკუთრებულ სიყვარულს იხვეჭდა თავისი შემოქმედების ანტითავადაზნაურული ბუნებით. ამ მხრივ ზ. ანტონოვი თეატრში მისვლისთანავე დაუპირდაპირდა გ. ერისთავს.

თავადაზნაურულ ტიპებს ანტონოვი მეტად უარყოფითად გვიხატავს. მის კომედიებში მოცემულია თავადაზნაურობის როგორც ძველი, ისე ახალი თაობის აშკარად დახასიათება. ძველი თაობის თავადი ანტონოვს ყოველად უჭკუო, უნებისყოფო, მოვალეების ხელში სათამაშო ადამიანად ჰყავს დახატული (დავით სერაბიძე — „მე მინდა კნეინა გავხდე“); თანაც თავადობა წარმოუდგენლად უფიცია, ცრუმორწმუნეობას აყოლილი; მისი ერთადერთი საზრუნავი მადიანი ქამა-სმავა. ინდო შერმანიძის, ზაალ პინტრიშიძის („მზის დაბნელება საქართველოში“) და გოგია გაუყრელაძის („ტივით მოგზაურობა“) ცხოვრების დღეები ეს არის:

„რაც სენი უჯურნელ-იყოს არიალალი.  
ღვინთა მისი წამალი თარიალალი.“  
(„ტივით მოგზაურობა“)

თავადობა მთლიანად ვაჟართა ხელშია მოქცეული და ვაჟრები ამ უნებისყოფო, უძლურ წოდებას თავის ნებაზე ატარებენ საკუთარი ანგარიშების მიხედვით. თავადები, ყველანი იმდენად სასაცილონი არიან, რომ ზიზღის ღირსიც ვერ გამხდარან. ანტონოვს თავადობა განადგურებული წოდების სასაცილო ნარჩენად ჰყავს წარმოდგენილი. თავადაზნაურთა ახალი თაობაც ანტონოვის კომედიებში მეტად უხასიათო და უფერულია, უღიმიამო და დოყლაპია — თავადი ილკო გურგენიძე — („მე მინდა კნეინა გავხდე“).

ახალი ძალა — ვაჟართა წრე თავის ადგილს მოითხოვს ცხოვრების სარბიელზე. მდიდარი ვაჟრის ჭერივი აცხადებს: ამის თანა დოვლათის პატრონი სახელოვანი არა ვარ“ („მე მინდა კნეინა გავხდე“). ზურაბ ანტონოვი ვაჟართა წრის მისწრაფების გამომხატველია, მაგრამ ანტონოვის სიცილის მათრახი საკუთარი სოციალური წრის შიგნითაც ტრიალებს; ვაჟართა ძველი თაობის ცრუმორწმუნეობას, მტაცებლურ მევახშეობას, სიძუნწეს ანტონოვი დასცინის, ამათრახებს, მაგრამ რასაკვირველია, მხოლოდ და მხოლოდ თვითკრიტიკის წესით. დადებითი ტი-



ამხ. სტალინი  
საშა წულუკიძის  
დახატულებათაზე —  
მხატ კოტკოვი





პეტი აქაც ჩანან: (გრ. ბეგლაროვი — „მე მინდა კნენა გავხდე“).

ზურაბ ანტონოვის დადებით პერსონაჟების უმეტესობა ვაჟართა წრის ახალი თაობიდან არის გამოსული; კეკელა თულუხზოვი („მე მინდა კნენა გავხდე“), გრიგოლ ჩეშმაკოვი და მარცხ კარაპეტოვი („შის დაბნელება საქართველოში“). განსაკუთრებით საინტერესოა გრიგოლ ჩეშმაკოვი, როგორც ვაჟართა წრის დადებითი პერსონაჟი. გრიგოლ ჩეშმაკოვი უპირისპირდება თავდაზნაურობისა და ვაჟართა ძველი თაობის ცრუმორწმუნეობას, უფიცობას. გრიგოლი ტხოვერების ერთადერთი საიმედო და ქვიციანი ძალაა. ვადაც ვაჟართა ახალ თაობისა, ანტონოვს სხვა სოციალური ძალისა არა სწამს რა.<sup>16)</sup>

ასევეა გაშარებული ინსტიტუტ დამთარგმნული მარების ტიპი.

საინტერესოა თუ რა ურთიერთობაში იყო ვაჟართა წრესთან დრამატურგი.

მისი ბიოგრაფია მოგვითხრობს:

„ვაჟრები ეჯავრებოდა თურმე, მაგრამ ვაჟრებს კი ის უყვარდათ, ხშირად იწვევდნენ თავის ოჯახებში და მეჯლისებს უკეთებდნენ. აქ ბევრს ოხუნჯობდა და კლამბურებს უფინებოდა. უყვარდათ, თუმცა ამასთანავე ეშინოდათ საცეხსაც და ქალებსაც და ხშირად გაიჯონებდით: „დაჩუმდით გენაცვალეთ და გვეწრსო“.<sup>17)</sup>

ანტონოვი თეატრში თანდათან მეტ აქტიურობას იჩენს. 1851—52 წ. სეზონში მისი ორი პიესა იღვმება: „მე მინდა კნენა გავხდე“ და „ქმარი ხუთი ცოლისა“. 1852—53 წ. სეზონში ანტონოვი გ. ერისთავის თანატოლ მდგომარეობას თხოულობს, რადგან სანახევროდ რეპერტუარი მისი პიესებიდან არის შედგენილი, ხოლო 1853—54 წ. მთელი რეპერტუარი ანტონოვის ხელშია. მას

<sup>16)</sup> მარჯანიშვილის ცნობილ დადგამაში ჩეშმაკოვი გაშარებულია. მახიობმა ყოველგვარი აზრი დაუკარგა ვაჟართა ახალი თაობის „იდენტა მატარებელს“ და იგი ჭარაფმუტა აზნაურაფიცრად გამოხატა. ცხადია, ანტონოვის სიცილმა ამ შემთხვევაში ყოველგვარი აზრი დაჭარბა.

მხარში ამოუდგენ დრამატურგები აქტივორთა წრიდან: დევანძე, („სახლი ვეყუკიაში“), მეიფარიანი („ქმარნი გავაძათ მახეში“) და ჯაფარიძე („იქვიანი ქმარი“, „მაიკო“).

ივ. კერესელიძე მოგვითხრობს:

„ანტონოვი თავის თხზულებებით, რომელიცა ხალხს მოსწონდა და აქებდა, ისე ვამაყდა, რომ ერისთ. ვსაღარ უთმობდა. ერისთავი ვადეკიდა, ხან აქტივობიდან დათხოვდა, ხან მიიღებდა და ხან თხზულებასაც უწინებდა, მა რამ ხალხის სურვილი იყო მისი დაწერილი ყველა წარმომდგარიყო. ერისთავმა აღარ იცოდა, რა ეწა და როგორ მოეწონებინა ეს ამაყი, რომლის მხარე მთელ გრუპას გვირა და პატივს სცემდა.“<sup>18)</sup>

ცხადია, ეს პირადი ბრძოლა არ იყო. თეატრში ორი ძალა იბრძოდა. თავად-აზნაურული წოდების თეატრზე იერიში მიიტანა ახალმა ძალამ ვაჟართა წრის წერილ-ბურჟუაზიულმა ინტელიგენციამ.

თავდაზნაურული ინტელიგენციის სახელის გასატეხად ზ. ანტონოვმა დასწერა დრამატული პამფლეტი „ტივით მოგზაურობა ლიტერატორთა“, რომელიც 1854 წ. სცენაზე წარმოადგინა კადეტ-თავდაზნაური ლიტერატორები, ამ პიესით, სოფელ-სოფელ დაეხეტებიან, ვითომდა სიძველეთა აღსაწერად. ნამღვილად კი თავადის ლამაზ ქალს დასდევენ, მათი მისვლა სოფლად ყმა-გლეხების აწიოკებას იწვევს. ანტონოვს უჩივლეს კადეტ მეფისნაცვალთან. ნამესტნიკს მთელი დეპუტაცია ეახლა: გ. ბაგრატიონ-მუხრანსკი, გენერალი ბორტალმეი, პლ. იოსელიანი და გ. ერისთავი: „ეს ვილაც ანტონოვია, ჩვენზე კომედიებსა სწერს და თქვენ, ნაცვლად დასჯისა, საჩუქრებს აძლევთო“<sup>19)</sup>

ამ ბრძოლიდან გამარჯვებული ანტონოვი გამოვიდა. გ. ერისთავი იძულებული გახდა თეატრიდან წასულიყო და დასმა თეატრის დირექტორად ანტონოვი აირჩია.

<sup>18)</sup> ივ. კერესელიძე — „ზ. ანტონოვი“, გაზ. „ივერია“, 1893 წ., № 17.

<sup>19)</sup> იქვე.



ახალ ცხოვრებისაკენ

მხატ. კ. ხანაძე

თავად-აზნაურობა იმთავითვე აუმხედრდა ანტონოვის თეატრს. სამეფო ტახტის ერთგულმა მოხელემ სოლოგუბმა მეფის ნაცვალთან დაასმინა თეატრი:

„ქართული თეატრი შეიძლება არსებობდეს იმ შემთხვევაში, თუ მთავრობა მოისურვებს უბრალო ხალხზე ზეგავლენის მოქდენას ნაციონალური ტრიბუნის საშუალებით. მაშინ ქართული თეატრი მიიღებს მაღალ საკოლონიო დანიშნულებას. დაუმეგბელია ქართულ დასის აქტიორ ქალების ყოველად უმსგავსო გამოსვლები ქორწინებისა და მოტყუებულის კმრების შესახებ. ხოლო ფაშებისა და ხანების დაცინვა, როგორი ხასიათისაც არ უნდა იყოს, მაინც მთავრობის დაცინვაა და ამიტომაც სასტიკად უნდა აიკრძალოს, ქართული თეატრი უნდა მოიშალოს და მის

ნაცვალად უნდა დაარსდეს ქართული ბალანაი“.<sup>20)</sup>

ანტონოვის თეატრის წინააღმდეგ ახმედრებულ ქართველ თავადების დარუსი მოხელეების გაერთიანებულმა ძალამ ეს მაინც მოახერხა, რომ მთავარმართებელმა თეატრს მედმივი დახმარება (5.000 მან.) აღუკვეთა.

„დაბალი წოდება და ღარიბი ხალხი ბევრს ვეღარაფერს მოუტანდა თეატრს და მაღალმა წოდებამ, რომ დაინახა მთავრობა აღარ წყალობდა, აღარც შეხედა თეატრს“ — სწერს აკაკი <sup>21)</sup>.

მაღე ანტონოვიც გარდაიცვალა. ვეღარც კერესელიძემ მოახერხა თეატრის ფეხზე დაყენება და თეატრი 1855 წელს დაიშალა.

<sup>20)</sup> „თემი“, 1912 წ., № 55.

<sup>21)</sup> ვახ, „თემი“, 1912 წ., № 55.

## ალი ბაქია

ერთი წელიც კი არ ჭასულა მას შემდეგ, რაც ჩვენმა მხატვრებმა, მოქანდაკეებმა და სახვითი ხელოვნების მთელმა ფრონტმა გვიჩვენა საბჭოთა საქართველოს არსებობის მთელი ეპოქის მანძილზე მათ მიერ მიღწეული შემოქმედებითი ზრდა და წარმატება. და ახლა დიდ საგაზაფხულო გამოფენაზე, რომელიც თავისი ექსპონატებით ავსებს სამხატვრო გალერეის ყველა დარბაზს, ვერ იპოვით ვერც ერთ წინათ გამოფენილ ნაწარმოებს. სულ ახალი ათეული და ასეული ქანდაკება, სურათები, გრაფიკა... ყველაფერი ეს უკანასკნელი ორიოდ წლის ნამუშევარია, რომ არაფერი ვთქვათ ახლად განსვენებულ მხატვარ შალვა ძნელაძის სურათების გამოფენაზე, რომელსაც ორი დარბაზი უჭირავს.

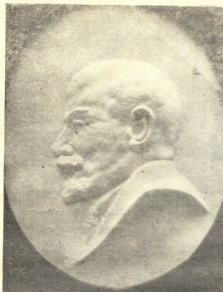
როგორი ტემპით ვიზრდებით და ვივით ვივით ვართ წინ!

გავიაროთ დარბაზებში. როგორც ყოველთვის (ეს უკვე გალერეის ტრადიციად გადაიქცა), ახლაც ქანდაკებას უჭირავს ცენტრი. აი მოქანდაკე ნ. კანდელაკის კუთხე. მას გამოუფენია კავკასიის წითელდროშოვანი არმიის სარდალ ლევანდოვსკის, სახალხო მსახიობ ა. ვასაძის და მხატვარ ლ. გუდიაშვილის ბრინჯაოს ელფერმიცემულ თაბაშირში ჩამოსხმული სამი ბიუსტი-პორტრეტი. მათში მათეორეის ყურადღებას ყველაზე უფრო იპყრობს ლევანდოვსკის ბიუსტი. მხატვრის წარმატება აქ უდავოა. თავის ენერგიული მობრუნებით მოცემულია სარდლის ნებისყოფა. ურყევი აზრით დაძაბვის ბეჭედი აზის მტკიცე გამოხედვას. მთელი არსების შეკრებილობა ერთი შეუპოვარი ფიქრისა და სურვილის გარშემო მოხდენილად დაუქვრია მოქანდაკეს. მთავარი აქ ისაა,

რომ სარდლის პორტრეტი არ არის მარტო ნატურის ინდივიდუალური პორტრეტი. მასში შეკრებით და განზოგადოებულად მოცემულია მეომრის და რევოლუციონერის რკინისებური განწყობილება. კანდელაკს უსათუოდ მოუნახავს მხატვრული ხერხი იმისათვის, რომ მოეცა ღირსეული პორტრეტი სარდლის, რომლის სახელთანაც შეერთებულია ჩრდილოეთ და ამიერ-კავკასიის სამოქალაქო ომის ბრწყინვალე ფურცლები.

თავის ნაწარმოებისათვის მოქანდაკეს მიუცია იმდენი ძალა, რომ იგი გადმოლახავს პორტრეტის საზღვარს: სარდლის ქანდაკების გარშემო მათეორეელი გრძნობს წითელი არმიისა და საბჭოთა ქვეყნის უძლეველობას და ამასთან იმ სისადავეს, რომელიც ორგანული და განუყრელია პროლეტარული ქვეყნის შეილებისაგან.

მთელი თავისი ყურადღება და ენერგია მოქანდაკეს, როგორც ჩანს, მიუმართავს თავისი ნატურის სახისადმი, სადაც უმკველია იმყოფებოდა მისი რთული ამოცანის მთავარი და გადამწყვეტი უბანი და სადაც მან კიდევ მიიღო უმთავრესი მხატვრული ეფექტი. მაგრამ უნდა ითქვას; რომ საკუთრივ ბიუსტის დამუშავებაში აშკარა დაუშუშავებლობა და აჩქარება ჩანს და ეს შეადგენს სუსტ მხარეს. საქმე ისაა, რომ სახის დინამიური და მდიდრად გააზრებული შესრულება იცვლება ბიუსტის ამორფული მასით. ერთის შეხედვით ბიუსტიც თითქო მონუმენტალურია, მაგრამ მის და სახეს შორის ცხადია დისპროპორცია, როგორც ფიზიკური (მოცულობის და პლასტიკური სიმკვრივის მხრივ), ისე შემოქმედებითი ფსიქოლოგიური. ასეთი ბიუსტი არ



ლევიაია ბაოქლიფეი — სახ. შოქაძე.  
იაკობ ნიკოლაძის

არის სახის გაგრძელება, იგი უფრო „ზეპირადაა“ გაკეთებული.

ლევანდოვსკის პორტრეტში უარყოფილია გარეგანი მსგავსების მიღწევის გზა, ნატურალიზმის გზა. როდესაც კანდელაკი ახერხებს ამდენი შინაარსის ჩადებას და გამოსახვას ერთ სახეში, ეს ნიშნავს, რომ იგი კარგად მუშაობს სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით.

შემდეგი მისი ნამუშევარი — ვასაძის ბიუსტი — ორმაგ შთაბეჭდილებას სტოვებს. მარჯვენა პროფილი (მაყურებლის პირისპირ) კარგია. მთელი სახე (ქარი) ბრტყელია. თვალის გუგის უქონლობა, ჩვენის აზრით, არაა სასარგებლო მსახიობის სახისათვის. ბრმა თვალების ანტიური პრინციპი ყოველთვის არ გამოდგება, იგი, მაგ., არ ვნებს ლევანდოვსკის ქანდაკებას, მაგრამ შეიძლება თვალის სრულად მოცემას უფრო მეტი სიკოცხლე შეემატა მისთვის: საერთოდ ეს ძნელი დეტალია.

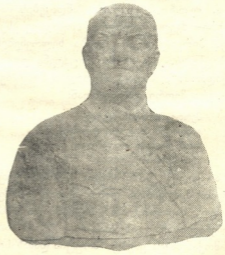
ლ. გუდიაშვილის პორტრეტში კანდელაკს გაუმეორებია მისთვის ჩვეული მანერა თავის ენერგიული მოპრუნებისა. ეს ხერხი მეტად მომგებიანია სარდლის ბიუსტში, სადაც იგი ძლიერი ნებისყოფის გამომსახველ ერთერთ კარგ ხერხს

შეადგენს, მაგრამ გუდიაშვილის პორტრეტში იგი ზედმეტია, თუ გავფიქვრთავთ ლისწინებთ გუდიაშვილის შემოქმედების უმთავრესად ქვრეტით ხასიათს.

მერაბიშვილის ქანდაკება „გიორგი დიმიტროვი“ გაკეთებულია ნატურლიდან, რაც იგრძნობა ნამუშევარის ინტიმში. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ახალგაზრდა მხატვრის ნაწარმოებში მოცემულია ინტიმური, ასე ვთქვათ, „შვიდობიანი“ დიმიტროვი და არა ლეიპციგის პროცესის ლომი-ტრიბუნი და ფაშინის ცეცხლოვანი ბრალმდებელი. ასეთის მოცემა შეუძლებელია პატარა ბიუსტში, ამისთვის საჭიროა მეტი მასშტაბი და სხვა კომპოზიცია. კარგია სახის ნაკეთების კორფლის მაგვარი ფორმით გადმოცემა (ზოგ ანტიუ მოქანდაკის მსგავსად).

კიროვისა და ვოროშილოვის ბიუსტებს აკლიათ ის, რასაც მხატვარი იძლევა ნატურაზე მუშაობის დროს (შესრულებულია მერაბიშვილის და თავაძის მიერ).

სახ. მოქანდაკე ი. ნიკოლაძე წარმოდგენილია ლენინის მარმარილოს ბარელიეფური პორტრეტით, რომელიც მის ცნობილ ლენინის ბიუსტთან შედარებით ახალ საინტერესო ვარიანტს



ლევანდოვსკი



ზოობარკი იზრდება  
მხატ. ხ. მახაშვილი

იძლევა, და ა. ვაშაძის ბიუსტის ას-  
ლით.

შ. გორგაძეს პატარა ქანდაკე-  
ბაში კარგი ხელოვნებით დაუჭერია  
შრომის მომენტში მოცემული კოლ-  
მეურნე-ქალის ფიგურა. იგი კერავს მო-  
სავლით სავსე ტომარას. აქ უარყოფი-  
ლია შტამპი. მხატვარი იძლევა მშვენი-  
ერ კონტრასტს ტრადიციული თავსაფ-  
რიანი გლეხის ქალისას. ღია სახე, ახლე-  
ბურად გადავარცხნილი თმა, თავისუფა-  
ლი, ფიზკულტურული ქალის რაციონა-  
ლური ჩაცმულობა — ამ მნიშვნელოვანი  
დეტალების პლასტიურად მოხდენილი  
გამოყენებით მხატვარი რეალურ და მე-  
ტად პოეტურ სახეს იძლევა.

ა. ლოხოვილის ქანდაკების ნა-  
ტურა — ძველი ხალხური მისიონიდან  
ესე-  
ბუა პირველად არ ხდება ხელოვნების  
ობიექტად. აკაკიმ მას მიუძღვნა ლექსი  
„ჭიდაობა“, სადაც აწერილია მისი შე-  
ხვედრა მეორე ფალავანთან:

მეორე მხრიდან მგერელი  
გამომტრა რაგორც ტურაო.  
რომ დაინახა გლდანელი,  
ლღნივით მიაშურაო.

აი კიდევ ბაში-აჩუკი: „წრეში ვეფ-  
ხვით შემოვარდა ერთი ვილაც ტანწვ-  
რილი, მაღალი, მხარ-ბეჭიანი და თმა-  
გაჩეჩილი ახალგაზრდა...“

მოქანდაკეს ესებუა მოუცია დამახასი-  
ათებელი, დონკიხოტისებური იერის  
მოხუცად, რომელშიაც საკმაოდ იგრძ-  
ნობა ძველი, გადასული ფალავნის ტი-

პი. მხოლოდ სახეს აკლია დახვეწა და,  
გარდა ამისა, იგი დისპროპორციასა  
ტანთან.

ასეთია ვამოფენაზე ქანდაკება. ფერ-  
წერაში კი ქარბობს პეიზაში, ასე  
ვთქვათ „წმინდა“ უადამიანო პეიზაჟი და  
საკოლმეურნეო საწარმოო პეიზაჟი. ქა-  
ლაქს ინდუსტრიალური თემა თით-  
ქმის არაა.

საკოლმეურნეო განხრითაა განზრახუ-  
ლი, მაგ. აკ. გძელი შვილის შე-  
ძლებული ცხოვრების თემაზე დახატუ-  
ლი სურათი, მაგრამ სურათის მეტად  
მცირე არე იმდენად დატვირთული და  
ავსებულობა საგნობრივ და ცოცხალი ინ-  
ვენტარიით-ოდა სახლებით, ხეეპით, ღო-  
ბით, ძროხით და ქათმებით, რომ თვით  
ადამიანები მხოლოდ ფერად დამატებად  
გადაქცეულან. ფერების შეხამება და  
საერთო კოლორიტიც ამ სურათში ჩა-  
მოუვარდება მხატვრის წინანდელ სურა-  
თებს, როგორც იყო „ნოსირის რამი“  
და „კოლხიდმშენის სამუშაოები“.

მთელი წლების ხარვეზის შემდეგ,  
რომელთა განმავლობაში მხატვარი დი-  
დის წარმატებით მუშაობდა თეატრში,  
დავით კაკაბაძე პირველად აფენს  
დიდის გრაფიკული კულტურით შესრუ-  
ლებულ იმერეთის თავისებურ პეიზაჟს,  
და შემდეგ მხატვრის მიერ დამატებულს  
რიონჰესის ნაგებობებით. ოდესღაც  
ფრანგმა პოეტმა გოტიემ დასწერა წი-  
გნი ესპანეთზე, რომელშიაც ეხებოდა  
ყველაფერს, გარდა ცოცხალი ადამიან-

ნებისა, რის გამო მას უსაყვედურებდენ. ჩვენც გვინდა ვკითხოთ მხატვარს—სად არიან რიონჰესის ადამიანები? კაკაბაძე წინათ სწორედ ადამიანების დიდი და საინტერესო მხატვარი იყო (გაიხსენეთ „დედა“, „პარიზის მეწურბლე“, „ბანანების გამყიდველი“) და ჩვენ გვაქვს უფლება ველოდოთ მისგან ახალი ადამიანების ასახვას.

ელენე ახვლედიანი წარმოდგენილია ფერწერით და გრაფიკით. აპასთუმნის ორი სურათი, შეიძლება ითქვას, პირდაპირ მატერიალიზაციას აძლევს. წიწვნიანი ხეების ტყეს და მთის პეიზაჟს, მაყურებელი თითქოს იცნოსავს ერთის და მეორის სურნელს. პეიზაჟური ფერწერის ბიოლოგიური ეფექტი აქ საზღვრითია. საშაგეიროდ ქალაქის ვიწრო ქუჩის და მალაღობის სიხლეების პეიზაჟი ხუთავს საზღვიმო მიტინგზე მიმავალ დემონსტრანტებს, რის გამო ისინი სურათის აქსესუარის დონემდე დაყვანილი რჩებიან („მიტინგზე მიღიან“).

მშვენიერია დიდის კულტურით შესრულებული ე. ახვლედიანის წიგნის საილუსტრაციო გრაფიკა: როზგა ჩაფარი (ტყეში მგელთა ხროვა), ბაში-აჩუკის დასურათება და განსაკუთრებით „კაცი, რომელიც იცინის.“ აქ ირონია, ზოგჯერ სარკასტიული, მხატვარში სოციალურად აქტიურ ტემპერამენტს ამხელს. „ტომ სოიერის“ დასურათება ახალი მიღწევაა არა მარტო საბავშვო წიგნების დასურათების საქმეში, არამედ მთელს ჩვენ გრაფიკაში. საერთოდ დიდია ახვლედიანის წარმატება, როგორც გრაფიკის ოსტატის, იგი ერთერთი რჩეულთაგანია ამ დარგში.

მწვანე და ყვითელი ფერის ახალ ვარიაციებს დაულაღვად ეძებს ე. სანაძე, რომლის ნოტიო პეიზაჟი უსაზღვრო ხალისითაა სავსე. მისი ფერწერის ტონი ეალერსება თვალს, წმინდა ფიზიკური დატკობის ეფექტს გვრის მაყურებელს, მაგრამ სრულებით არ ეხება მის სოციალურ შეგნებას და გრძნობებს. თუ წინათ სანაძე ახალი ადამიანის ძიებაში იყო, ამუშავებდა სოფლის



მანანა ორბელიანის გახიზნება  
მხატ. ლ. გუშვილი

ინდუსტრიალიზაციის თემას, ახლა იგი ბიოლოგიურ-ფიზიკური განხრის ტყვეობაშია („ქალთა ბანაობა“, „მებაღურები“). წითელყდიანი წიგნით ხელში აქარელი ქალი პირველ პლანზე და მისი დამწყველელი ჩადრიანი ქალები, მიუხედავად იმისა, რომ პარველის ფიგურა მეტად ეფექტურია ფერწერის მხრივ ვერ იძლევიან მხატვრის განხრახვის განხორციელებას, რადგან კონტრასტი ძველსა და ახალს შორის მეტად ელემენტარული ხერხითაა შესრულებული (შავი ჩადრების და წითელი წიგნის ყდის დაპირისპირება).

ე. კროტკოვს თავისი მუშაობა სავსებით მიუძღვნია ისტორიული რევოლუციური და სამოქალაქო ომის თემატიკისათვის. ასეთია მისი მომავალი სურათის ესკიზი—„სტალინის ფიცი ს. წულუკიძის დასაფლავებაზე“ (1905 წ.), „მ. ლევანდოვსკი ყუბანში“, „სერგო ორჯონიკიძე და ლევანდოვსკი ველური დივიზით გარშემორტყმული“ და სხვ. ფერწერის ტექნიკის დაუფლებასთან ერთად კროტკოვს ახასიათებს მშრალი, ნაკლებად ემოციონალური მანერა, რაც ხელს არ უწყობს მის მიერ არჩეულ თემატიკის ამალელებელი ინტერპრეტაციით

შესრულებას. იქ, სადაც ამოდენა დიაპაზონის და ძაბვის გმირული ვნებებია გაშლილი, მარტო ფერწერითი აწერილობა ვერ გადასცემს რევოლუციურ-საბრძოლო ფაქტის შინაგან არსებას, იქ საჭიროა თუნდაც წითელი არმიის ისეთი მხატვრის მაგვარი ძალა, როგორც ჰქონდა გრეკოვს, პირველი ცხენოსანი არმიის უკვდამყოფელს ფერწერაში.

რამდენადაც სუსტია მაისაშვილი ფერწერით ესკიზებში („ბრძოლის მომენტი ნასაკირალში“ და სხვ.) იმდენად და განუზომელად ძლიერია და მშვენიერი იგი გრაფიკაში („იზრდება ზოოპარკი“, საკოლმეურნეო ბაზრისაკენ“, საბა-სულხან ორბელიანის „მოდღვარი მელა“ და სხვა). ეს აუცილებლად ჩვენი გრაფიკის მიღწევაა. მხატვრის დიდი წინსვლა აშკარაა.

ლადო გუდიაშვილის გრაფიკა „ქოსატყუილას ამბავი“ „მანანა“ და სხვ. მხატვრის მაღალი ოსტატობის ნიმუშებს წარმოადგენენ.

ა. კოჯოიანის შექსპირის, ჰმეროსის, მ. გორკის, დანიელ ჭონჭაძის



„როშა ჩაფარის“ ილუსტრაცია  
მხატ. ელ. ახვლედიანი



„ტაშ სოიერის“ ილუსტრაცია—  
მხატ. ელ. ახვლედიანი

დ. კლდიაშვილის გრაფიკული პორტრეტები გრაფიკის არტისტიული და პირველ ხარისხოვანი ნიმუშებია.

საინტერესოა გ. კახიძის რუსთაველის ახალი სახის ვარაიაციების ძიება, მაგრამ მხატვარი უნდა ცდილობდეს ახლოს დადგეს გარემოს კონკრეტულ-ისტორიულ რეალიებთან და არ მიმართავდეს შიშველ ფერწერით ფანტაზიას.

ჩერნიშკოვის „პიკის ქალის“ ილუსტრაციები ვერ სცილდება პუშკინის მოთხრობის ტექსტის ურიცხვ ილუსტრატორთა მიერ გატკეპნილ ტრადიციულ გზას, შეერაბულს ბენუას ცხობილ ნაშუქვარის ვულგარო ხაცოისთან.

გ. სიდაშვილის-გორის თავსაც ახასიათებს მეტად მშრალი, ცივი მანერა. დიდი მხატვრული გზით და კულტურით დატვირთული, სიდ.-გორისთავი დღემდე იმყოფება რუსულ „შირ ისკუსტვა“-ს ესთეტთა სკოლის გავლენის ქვეშ. აი მისი „ასფალტის წარმოება კ. მარქსის ხიდთან“. ეს სავესებით იმპრესიონისტური განწყობის სურათია. გარშემო ტფილისის ლურჯად ესთეტიზირებული

საღამოს პანორამა. ფანჯრების სინათლე წერტილისებური ყვეთელი ფუნჯის მოსმით. გაშლილ ცის ქვეშ მანქანის კვამლი ღრუბლებს უერთდება. გარეგან დეკორატიულ მომენტს აქ ეწირება ყველაფერი. ასფალტის მანქანა, მისი კვამლი, ღრუბლები კომპოზიციის ცენტრშია ადამიანები (მუშები) მხოლოდ სალუეტად მოცემული დეტალია.

ასეთივეა „34 წლის შემოდგომა ტფილისში“ და „ბალეტის რეპეტიცია“. ქუჩაში გამვლენები, მილიციელი, ტრამვაი და სხვ. მოცემულია მხოლოდ ტანინამოსის ფერის მოსმით (ბ.ლიკამი), ადამიანის მცირე პროპორციაში მოცემით (სახის მაგიერ ერთი ფუნჯის გამაუპიროვნებელი, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, მოსმა) მხატვარი ინთავისუფლებს თავს პერსონაჟის სოციალური ხასიათის მეტად რთული და პასუხსაგებ გამოვლენების ამოცანისაგან. სიდ.-ერისთავის ქალაქის პეიზაჟში თითქო ნიღაბები დადიან. სრულებით არა ჩანს მხატვრის მიმართება ადამიანებისა და საგნებისადმი. ოსტატი გულგრილია მათა ბედისადმი. სიდ.-ერისთავი უნდა გამოვიდეს ამ ინდიფერენტ-

ტიზმიდან და თავისი ხელოვნება აქტიურად მიმართოს სოციალიზმის ბელ აქტიურ ადამიანებისადმი.

მასლისადმი ასეთივე მიმართებას იჩენს თავის ერთადერთ გამოფენილ პეიზაჟში („ბათუმის პორტი“) ს. ნა-დარეიშვილი, რომლის სურათი, შეიძლება ითქვას, მკვდარი პეიზაჟია. საერთოდ პუბლიცისტურ-სოციალური თემის ნიჭიერ მხატვარს — ნადარეიშვილს აქ სტატიურ გაყინვაში აქვს მოცემული ყველაფერი. მუშები შპალებს აგებენ, ექსკავატორი გემის განტვირთვის აწარმოებს, ღრუბლები მოძრაობენ, ზღვა ირხევა ნავსადგურში — ეს ასე უნდა იყოს, მაგრამ ნამდვილად ყველაფერი ეს გაჩერებულია, როგორც კინოაპარატის შეჩერების დროს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ აქ მოძრაობის განახლება გამორიცხებულია.

ქ. ქანკვეტაძეს უცდია კოლმეურნეების პორტრეტული მოცემა, მაგრამ ცდა რჩება ცდად, რადგან პირობით, ფრესკისებურ ფიგურებს არ გააჩნიათ სიცოცხლის რეალური, პლასტიკური ნიშნები და ფერები. თითოეულ მათგანს ხელში მიცემული აქვს ნოყიერების სიმბოლო — ყურძნის მტევანი, გოგრა და სხვ., მაგრამ სანაძის მანერის მიბაძკით (მაგრამ უფრო ჩაბნელებული, რუხვი ფერებით) და სპეტანსაცემლი პერსონაჟების გამოწყობით სასურველი ეფექტის მიღწევა მაინც ვერ ხერხდება.

ა. კოპალიანი თითქმის არ ცნობს სხვა ფერს, გარდა მოშავო მწვანის და ასეთივე ლურჯისა, რაც მის პეიზაჟებს უპაერო, მძიმე, მოსაწყენ და ერთფეროვან იერს აძლევს. ამის გარდა, მისი კურორტები და პეიზაჟები ან სულ მიტოვებულია ადამიანებისაგან ან ადამიანები უსუსლო საგნების მსგავსადაა წარმოდგენილი.

ქრ. გიორგაძის პეიზაჟები (განსაკუთრებით ციხისძირის მანდარინის ბაღები) მოწმობს მხატვრის დავაჟაცებას, მისი ფერწერითი მანერის დაწმენდას, დახვეწას. დ. კაკაბაძის მიერ მიღწეული მთავორიანი სივრცეების



„სიბრძნე სიცრუეს“ ილუბტრაცია  
მხატ. ხ. მაიხაშვილი





ნინოშვილის „ჯანუ გუ-  
რაში“-ს ილუსტრაცია  
მხატ. შ. ძნელაძე

ეფექტურად გადმოცემა მცირე ტილო-  
ზე ვაცილებით უფრო ორიგინალურად  
აქვს შეთვისებული გიორგაძეს, ვიდრე,  
მაგ., კოპალიანს.

ნ. დედაბრიშვილს უსათუოდ  
აქვს ფერების მძაფრი გრძნობა (ხეცუ-  
რელი ბავშვები).

რ. შავერდოვს მოეპოვება ხაზისა  
და ფერის გამოყენების უნარი, მაგრამ  
მისი ნამუშევარი წარმოადგენს ეკლექ-  
ტიურ ნარევს ალორძინების დიდი  
ოსტატებისას ირანელ მინიატურის-  
ტებთან. სურათი „მიკროფონთან“ ანა-  
ქრონიზშია. თითქო რადიოგადაცემას  
ახდენენ არა თანამედროვე კოლმეურნე-  
ები არამედ მაძლარი ბიურგერები თვით-  
კმაყოფილი სახეებით და თარებით.

შ. მარადაშვილი წელთა მანძილ-  
ზე ისევ ისე ფიროსმანის განუსაზ-  
ღვრელ და გაუთავებელ ტყვეობაში  
ყოფნას განაგრძობს, მაგრამ, როგორც  
ტიპიური ეპიგონი, „ალამაზებს“ და  
„ატკობს“ მის მანერას, რითაც აბსურ-  
დამდე დაჰყავს ფიროსმანის პრიმიტივის  
განსაზღვრული, მაგრამ მაინც ძლიერი  
რეალიზმი.

ბაგრატიონის „კოლმეურნეობის  
ახალგაზრდობა კალოზე“ უფრო სალო-  
ნის ნაზ ქმნილებათა კრებულს ჰკავს.  
ამასთან გიგო ვაბაშვილის ხილის ბაზ-  
რობის ასლი მგორე სურათზე ასლის  
მაგიერობასაც ვერ სწევს. რადგან საე-

სებით ჩამქრალია ვაბაშვილის სინათლე  
და მისი გადასვლები.

მხოლოდ ახლა, როდესაც ერთად  
შეკრებილია მხატვარ შალვა ძნელა-  
ძის სურათები, მთელის სიმწვავით სა-  
გრძნობი ხდება ის დიდი დანაკლისი,  
რომელიც ვანიცადა ჩვენმა საბჭოთა  
მხატვრობამ განსვენებული ოსტატის  
სახით.

ძნელაძე გურიის პოეტია. გურია, მი-  
სი გლეხური აჯანყებები წარსულში,  
1905 წლის რევოლუცია გურიაში, ყვე-  
ლა კლასის (თავდაზნაურობის, გლეხ-  
ობის ყველა ფენის—კულაკების, საშუა-  
ლოების და ლარიზების) ყოფაცხოვრება  
მის მრავალმხრივ და მრავალფეროვან  
გამოვლინებაში,—აი მხატვრის თემა.  
ძნელაძის ძალა გრაფიკაშია. აქ იგი  
დასრულებული და თავის თავში დარ-  
წმუნებული ოსტატია. როგორც ერთ-  
გულეობით და დაულალავად უბრუნდება  
იგი და კვალდაკვლავ თავს დასტრია-  
ლებს 1841 წლის გურიის ჯანყის და  
1905 წ. რევოლუციის თემას. რამდენ  
სიუჟეტურ, კომპოზიტურ რკალებს და  
სკვლებს, ვარიაციებს და დეტალებს პო-  
ულობს იგი თავის ამ საყვარელ, ასჯერ  
გამოყენებულ და მაინც ამოუწურავ თე-  
მებში. შეუძლებელია ამაზე უფრო დი-  
დი ცოდნა თავისი საგნის, ტიპაჟის,  
შეუძლებელია ამაზე მეტი გამსჭვალვა  
მშრომელი და მებრძოლი ადამიანისა-



ც ე კ ვ ა  
შახტ. შ. ძნელაძე

დმი სიყვარულით. აიღეთ, მაგ., ნინო-  
შვილის დასურათება („ჯანყი გურიაში“).  
ეს არაა ტექსტის ამხსნელი და მისი  
დამხმარე ილუსტრაცია. არა, ეს ახალი  
შემოქმედებაა, რომლისთვისაც ტექსტი  
მარტო საბაზია. მე-19 საუკ. გურიის  
საზოგადოებრივ-ეკონომიური წყობა  
ძნელაძეს გადმოცემული აქვს კლასო-  
ბრივი ანტაგონიზმის უმძაფრესი მო-  
მენტების მოცემით. აი ბატონისთვის  
ლალის ჩაბარება, აი ნასაკირალის ბრძო-  
ლა, კრიმინალის თქმა, აი მოხუცი  
გლეხი-რევოლუციონერი თოფით ხელში

სადარაჯოზე. ან კიდევ ნახაზების და  
პორტრეტული ტიპების დიდი შედეგრი  
„ცეკვა“ (№ 116), იმერელი მღვდლის  
ცოლი და სხვადასხვა. ძნელაძე ღირ-  
სია მონოგრაფიისა, რომ ახლა მაინც  
გაიცნონ მისი მშვენიერი მემკვიდ-  
რეობა!

საბჭოთა საქართველოს ხელოვნება  
მტკიცე ნაბიჯით მიდის წინ სოციალი-  
სტური რეალიზმისათვის ბრძოლის  
გზით. მას ჰყავს ენტუზიაზმით აღსავსე  
კადრები და ბედნიერი ქვეყნის ადამიან-  
თა მდიდარი მასალა და ბუნება.



# მარჯანიშვილის სახელ. თეატრში

3. ბოძუაძე

1782 წელს ქალაქ შტუტგარტის სამხედრო საპატიმროში ჩამწყვდიეს სამხედრო ექიმი იმის გამო, რომ ის უფროსების ნებადაურთველად ერთი ჯლით ქალაქ მანჰეიმში გაიპარა.

ეს ექიმი იყო ფრიდრიხ შილერი, რომელმაც სამხედრო წესები დაარღვია იმისათვის, რომ დასწრებოდა თავისი პიესის „ყაჩაღების“ პირველ დადგმას მანჰეიმის თეატრში. განრისხებულმა ჰერცოგმა, ვიუტერბერგის მფლობელმა ამ დანაშაულისათვის 14 ღლით დააპატიმრა პოეტი, და იქ, საპრობილეში, პირველად ჩაესახა „ვერაგობისა და სიყვარულის“ დაწერის იდეაც და გეგმაც.

ამ პიესით პოეტმა სასტიკად იძია შური ვიუტერბერგის საჰერცოგოს მფლობელთა წინააღმდეგ და უკვადავყო იქ გამეფებული აღვირახსნილობა, უსაზღვრო ჩაგვრა და თვითნებობა, რომლის მოწამე და მსხვერპლიც თვით შილერი იყო.

„ეს ერთად ერთი დრამაა, რომლისთვისაც შილერს არ დასჭირებია სიუჟეტის ძებნა... ამ დრამის შინაარსი წარმოიშვა მის საკუთარ ცხოვრებიდან და ტანჯვიდან,“ — შენიშნავს მერინგი.

სწორედ ამიტომ „ვერაგობა და სიყვარული“ შილერის სხვა პიესებისაგან განირჩევა იმით, რომ ამ პოეტისათვის დამახასიათებელი იდეურობა და მღელვარე პათოსი გამოსახულია ცოცხალ მხატვრულ სახეებში.

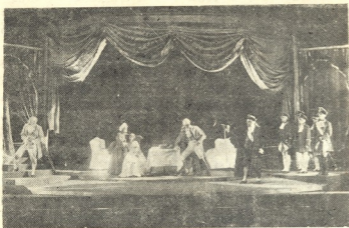
საკმაოდ ცნობილია ენგელსის აზრი ამ პიესის შესახებ. ენგელსი „ვერაგობა და სიყვარულს“ თვლიდა პირველ გერმანულ პოლიტიკურ-ტენდენციურ დრამად, რომელიც გამსჭვალულია ცხოველი

პოლიტიკური აქტივობით და უდიდესი მხატვრული ძალით, თუმცა მარქსი და ენგელსი ყოველთვის აღინიშნავდნენ შილერის ძირითად ნაკლს — ანსტრაქტიულობას, გადაჭარბებულ რიტორიულობას, „ინდივიდების გადაქცევის ეპოქის უბრალო რუპორებად“.

მართალია ეს თვისებები შილერს მთლიანად არა აქვს დაძლეული „ვერაგობა და სიყვარულშიც“, მაგრამ ისინი დაჩრდილულია იმ გულწრფელობით და მხატვრული დამაჯერებლობით, რომელიც იტაცებს მაყურებელს და აიძულებს მას აპატიოს ავტორს მთელი რიგი შეცდომები.

თავის ცნობილ წერილში ლასალისადმი ენგელსი წერს: „იდეურმა მომენტმა არ უნდა დაგვევიწყოს რეალისტური, შილერმა — შექსპირი“. ამრიგად, ენგელსი აღიარებს შილერის იდეურობას, და ყველაზე ძლიერად მიიჩნევს შემოქმედების ეს მხარე გამოხატულია „ვერაგობა და სიყვარულ“-ში. მიუხედავად მეტად პრიმიტიული და ორიგინალობას მოკლებული სიუჟეტისა, შილერმა შექმნა ნამდვილი სოციალური ტრაგედია, სადაც ერთმანეთთან შეჯახებულია ორი მებრძოლი კლასი — არისტოკრატია და ბურჟუაზია.

ამიტომ სავესებით მართებული იყო მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ცდა შეექმნა სოციალური ტრაგედია. პიესის დამდგმელი რეჟისორი გ. ყურუული თავის დემკლარაციაში, რომელიც წინ უძღოდა დადგმას ხაზგასმით აღნიშნავდა ამ გარემოებას. „თეატრის ამოცანაა, წერდა იგი, ავწიოთ ეს „საყოფაცხოვრებო დრამა“ სოციალური ტრადიციის სიმალემდე“.



„ვერაგობა და სიყვარული“  
მე-2-რე მოქმედების  
მე-4-ე სურათი

ამ მიზნით დამდგმელი შეეცადა პიესის მოხერხებული მონტაჟით და კადრებად დალაგებით მოქმედების განვითარების შეკუმშვას და გამძაფრებას და ძლიერ ენებათა ფართოდ გაშლას. ეს მიღწეულია დადგმაში, მაგრამ რეჟისორმა ვერ აიციდინა თავიდან ის საშიშროება, რომელიც მოსალოდნელი იყო ამ შემთხვევაში. მელოდრამატული კვანძი, რომელიც უნდა ყოფილიყო მხოლოდ საშუალება პიესის სოციალური აზრის გამომავკარავებისათვის, დადგმაში განსაკუთრებით არის ხაზგასმული. ბრძოლა სიყვარულისა და ვერაგობას შორის განყენებულ ხასიათს იღებს და უმთავრესად მოკუმშულია ფერდინანდის და ვურმის ბრძოლაში, ხოლო ლუიზა მილერი ამ ბრძოლის მსხვერპლი ხდება. მართალია, რეჟისორს ბევრი უმუშავნია იმისათვის, რომ გაეძლიერებია პიესის სოციალური მხარე, მაგრამ ეს ცდა ყოველთვის გამართლებული ვერ არის.

ასეთია, მაგალითად, მოხუცი მილერი. ის უაღრესად პატიოსანი და კეთილშობილი ადამიანია, მას ეზიზღება ზნედაცემული არისტოკრატია, ის დგას თავის ოჯახის, ზნეობრივობის სადარაჯოზე, მაგრამ როდესაც რეალურად დადგება საკითხი ამ ოჯახის დაცვის შესახებ, მილერი უძლური და მშვიშარა გამოდგება. მისი აღშფოთება შეზღუდულია მისივე გაუხედაობით, იგი გაურბის ბრძოლას, აშკარა შეტაკებას. მილერიდა-

სრულებული სახეა გერმანელი ბიორგერისა, რომელიც ფრთებ-მოკვეცილი გამოვიდა ისტორიულ ასპარეზზე და არასოდეს არ ამალღებულა რევოლუციურ გამოვლამდე.

რეჟისორს და მსახიობს (შ. ჯაფარიძე) უნდა გაეთვალისწინებიათ მილერის წარმოშობის ისტორიული პირობები, მაგრამ ჟურულს შეაქვს კორექტივები მილერის გაგებაში. იგი „ამხნეებს“ მას, ანიჭებს „ჰუმანიური მორალის წარმომადგენლის“ როლს (სარეჟისორო დეკლარაციიდან) და პიესის დამთავრებისას გამოჰყავს მილერი სანთლით ხელში, როგორც თავისუფლების მაძიებელი და შეიძლება მისთვის მებრძოლიც. ეს აშკარა სიყალბეა და ქმნის მთელ რიგ წინააღმდეგობებს, რომელთა დაძლევა მსახიობმა ვერ მოახერხა. „ჰუმანიური მორალის“ წარმომადგენლობის როლი მან ვერ შეასრულა. ის თავიდან ბოლომდე თამაშობს ბუზლუნა მოხუცს, რომელსაც იშვიათი ძლიერებით უყვარს თავისი ქალი, მაგრამ ბუზლუნისა და უნიდაგო დამშვიდების გარდა არაფერი შეუძლია. შ. ჯაფარიძეს არ ჰყოფნის ნიუანსები იმისათვის, რომ დავებისათვის მილერის მიერ შექმნილი სახე, რომელშიც არის მებრძოლების ცდა, თავისებური ენერგია, მაგრამ შეზღუდული და უნაყოფო. მით უფრო ყალბი და დაუჯერებელია მსახიობი ფარდის გარეთ სანთლით ხელში.

რამდენადაც შემცდარია მოხუც მილერის გაგება, იმდენად სწორად და კარგად არის მოხაზული ლუიზას სახე. რეისორის მოფიქრებამ მშვენიერი განსახიერება ჰპოვა ვერიკო ანჯაფარიძის შესრულებაში.

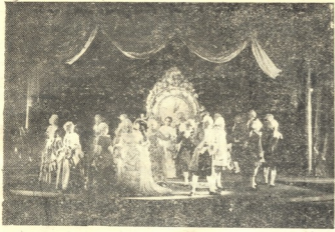
საგულისხმოა, რომ პიესას შილერმა პირველად ლუიზა შილერის სახელი უწოდა. მართლაც, გარდა იმისა, რომ შილერის მიერ შექმნილ ქალთა სახეებს შორის ლუიზა ყველაზე დასრულებული და ძლიერია, ის არის სწორედ გერმანიის იმ დროს აღმავალი ბურჟუაზიის „გონებისა და ჰუმანიური მორალის“ ნამდვილი წარმომადგენელი. უბრალო, მორიდებული ქალი, გატაცებული თავისი სიყვარულით, მეოცნებე, — ასეთია ლუიზა პირველ მოქმედებაში. ვ. ანჯაფარიძე ხაზს უსვამს ლუიზას მოწყვეტილობას სინამდვილისაგან. ის ხედავს არსებულ უსამართლობას, მაგრამ თითქოს ვერ გრძნობს მის რეალურ სიმწარეს. მან იცის, რამდენად დაშორებულია საყვარელ ადამიანს, მაგრამ თავს ინუგეშებს ლამაზი ოცნებით. ლუიზა ჰკვიანი და ნაკითხია, მაგრამ მსახიობი გაურკვეველ შთაბეჭდილებას ჰქმნის — არ იცით, მართლა წიგნებმა გაიტაცეს ყმაწვილი ქალი, თუ მისი აზრები ფერდინანდის მიერ არის ნაკარნახევი. განა ლუიზას სახეში არ არის „განახლებული“ გერმანიის ბურჟუაზიული ახალგაზრდობის დამახასიათებელი თვისებები. ოდესღაც ისიც

გაჩვეული იყო გაურკვეველ ოცნებებში ისიც შორიდან ეტრფოდა საფრანგეთის მოწინავე მეთაუროვნებს, ვიდრე ლუიზასათვის არ შეაჯახა მწარე სინამდვილეს. ამ შეჯახებაში ლუიზა მარცხდება. პირადი კეთილშობილება საშუალებას აძლევს მას გადაიტანოს ლედი მილფორდის დაცინვა და გამარჯვებული გამოვიდეს მისი სასახლიდან. მაგრამ სიმტიკიცე დიდხანს არ შერჩება მას. იგი ვერ უძლებს გარეშე ძალებს, ფიზიკურად სუსტი, მარტო მიტოვებული, ლუიზა სულიერადაც ეცემა. მას არა აქვს ხანგრძლივი ბრძოლის უნარი.

ვ. ანჯაფარიძე კარგად იძლევა გადასვლას ლედი მილფორდთან მომხდარ შეხვედრიდან სულიერ დაცემულობის მდგომარეობაში. ჰერცოგის მედიდური ფავორიტ ქალის წინაშე ის არ იხრის ქედს, მისი აღელვება დამორჩილებული აქვს თავმოყვარეობას და საკუთარი ღირსების გრძნობას. ლუიზას მონოლოგი ამ სცენაში დაჩაგრული ქალის ინდივიდუალური პროტესტი როდია, ეს მთელი კლასის გულსიტკივილია, გადმოცემული პათეტიურ დამაჯერებელ ხაზებში. მაგრამ შემდეგ სცენებში ის მოტეხილია, ყოველი მისი მოძრაობა, შესტი დამარცხებას ამჟღავნებს. ყოველი ახალი ამბის გაგონებაზე თავისი უბედურების შესახებ ლუიზა წელში იხრება, თითქოს ხაზს უსვამს თავის უძლურებას.



„ვერაგობა და სიყვარული“  
მე-2-ე მოქმედების  
მე-4-ე სურათი



„ვერაგობა და სიყვარული“  
 1-ლი მოქმედების  
 1-ლი სურათი

ლუიზასთან ფერდინანდი დაკავშირებულია არა მარტო სიყვარულის გრძობით, არამედ იდეური მისწრაფებით და სოფლმხედველობითაც, თუმცა წარმოშობით ისინი მოწინააღმდეგე კლასებს ეკუთვნიან. ფერდინანდი არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ სიყვარულისა და კეთილშობილების რაინდად. მერინგი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ფერდინანდის სახეში ასახულია შილერის პირადი განცდები. პიერ კობახიძის შესრულებაში კი ფერდინანდი შეყვარებული რაინდია, პატიოსანი, მაგრამ მხოლოდ სიყვარულისა და იჰვიანობის გრძნობებით ამოქმედებული. მსახიობი დიდის გულწრფელობით თამაშობს. ის ამქალაქებს ნამდვილ არტისტიულ ბუნებას და მდიდარ ტემპერამენტს, მაგრამ ვერ სცილდება რომანტიულ მატრფიალეს ჩარჩოებს. პ. კობახიძე ძლიერია იქ, სადაც გატაცებულია სიყვარულის განცდებით, მაგრამ მკრთალია, როდესაც სიყვარულის გრძნობა ამეტყველდება სოციალური ტენდენციურობის ენით.

ამ ცალმხრივობის მიზეზი უნდა ვეძიოთ ფერდინანდის სახის არა სწორ გაგებაში. უკვე მოხსენებულ დეკლარაციაში გ. ყურული ახასიათებს ფერდინანდს, როგორც ადამიანს, რომელიც „ოცნებობს პირად კეთილშობილებაზე.. ყველაფერს უმორჩილებს თავის ვნებას, ადვილად აფრთხილება და იჰვის გამო ბო-

როტმოქმედებას ჩადის“. რეჟისორს მხდველობიდან გამოეპარა ის გარემოება, რომ ეს თვისებები სოციალური ხასიათისაა და მათი გაგება შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ გახსნილი იქნება მათი ნამდვილი სარჩული.

მოხუც მილერს, ლუიზას და ფერდინანდის მოწინააღმდეგე ბანაკის მონაწილეთა შორისაც არ არის დაცული მხატვრული მთლიანობა. აქაც ბევრი რამ არის სადაო. პრეზიდენტი ფონ-ვალტერი ვერ ამქალაქებს შალვა ღამბაშიძის ყველა შესაძლებლობას, რომელიც სრულ საშუალებას იძლეოდა პრეზიდენტის დასრულებული ტიპის შესაქმნელად. მაგრამ ეს არ მოხდა იმიტომ, რომ რეჟისორს მოუნდომებია ფონ-ვალტერის „გაცხოველება“, სქელი საღებავები, რომლითაც მოხაზულია ეს სახე, სრულებით არ შეესაბამება შილერს და მხოლოდ აყალბებს ამ ტიპის მნიშვნელობას: რა საჭიროა ეს გადაჭარბებული ხარხარი, რაღაც გაურკვეველი სიმჩატე, რომლის შთაბეჭდილებას ჰქმნის იგი. რეჟისორი სწორად მოიქცა, როდესაც ამოიღო პრეზიდენტის მონანიების სცენა. მაგრამ პრეზიდენტი ფონ-ვალტერი, ვერაგობისა და ბოროტების ოსტატი, ვურმის მასწავლებელი, საპერცოვს პოლიტიკის შემქმნელი, არსებითად არა ჩანს. ეს მით უფრო თვალსაჩინო ხდება, რომ ვურმი შ. გომელაურის მიერ იშვიათი ოსტატობით

არაა გადმოცემული, როგორც გაიძვერა გამოქნილი ბოროტმოქმედი, რომელიც შეიძლება გაიზარდოს მხოლოდ უსაზღვრო ტირანიის პირობებში.

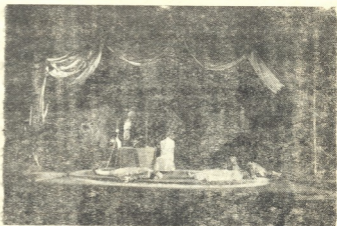
შილერისათვის დამახასიათებელი კომპრომისების ერთ-ერთ ნიმუშს წარმოადგენს ლედი მილფორდი. პერციოვის ფავორიტი, ზნედაცემული ქალი ავტორის მიერ გაკეთილშობილებულია, თუმცა ამისათვის არაერთი საფუძველი არ არსებობს. დამდგმელმა სამართლ-ანად ჩამოაცილა მას კეთილშობილობის თვისებები, მაგრამ დაუშვა გადაჭარბება. რამდენადაც მოხერხებულად არის გაკეთებული ტექსტის მონტაჟი და ცალკე რეპლიკებისა და მონოლოგების საერთო ინტერპრეტაცია, იმდენად გადაჭარბებულია მსახიობის თამაში. სრულებით ზედმეტია ის ვულგარობა და გარეგნული ეფექტი, რომლებსაც უხვად იყენებს თ. ქავჭავაძე. ზომიერება და შესრულების სირბილე უფრო შეუწყობდა ხელს ამ „ბრწყინვალე მილედის“ ნამდვილი ბუნების გამომჟღავნებას.

იგივე ზომიერება იყო საჭირო გოტფრედ-შალ ფონ-კალბისათვისაც (მსახ. ა. ჟორ-ჟოლიანი). გადამეტებული შარტი ამცირებს ამ ტიპის მნიშვნელობას, რომელიც მშვენიერად გამოხატავს გერმანიის იმდროინდელი წვრილი სამთავროების უბადრუკ სასახლეების წარმომადგენლებს.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს ზოგერთი ნაკლი, რომელიც თან ახლავს დადგმას. ასეთია უეჭველად პანტომიმის და მატება. საკმაოდ გაჭიანურებული და წმინდა მხატვრული სანახაობის თვალსაზრისითაც სუსტი, რადგან ის არ არის საკმაოდ დახვეწილი. პანტომიმა არ ჩიება მაყურებლის მესხიერებაში, რადგან შეუძლებელი ხდება პიესასთან დაკავშირებული ძაფის დაჭერა.

ზედმეტია აგრეთვე ის საყოფაცხოვრებო ელემენტები, რომლებსაც ხშირად იყენებს დამდგმელი. რისთვის არის საჭირო ის საუბრო დეტალები, რომლებიც გაბნეულია პირველ სურათში, სცენაში პრეზიდენტთან, ლედი მილფორდის სადარბაზო ოთახში, როდესაც მოსამსახურე ქალები ელოდებიან ფერდინანდს, და სხვაგან. გარდა იმისა, რომ ეს ეწინააღმდეგება დადგმის მოფიქრებას, ასეთი დეტალები ზოგჯერ აწივებს მოქმედების განვითარებასაც.

ამრიგად დადგმის მთავარი მიზანი—სოციალური ტრაგედიის შექმნა—მიუხედავად ცალკე გამარჯვებისა, მთლიანად მიღწეული არ არის. მჭიდროდ შეკრული, მწყობრად ორგანიზებული სპექტაკლი კარგავს მახვილ ტენდენციურობას, რომელიც ამ პიესის უდიდეს ღირსებას წარმოადგენს.



„ვერაგობა და ხიყვარული“  
მე-3-მე მოქმედების  
უკანასკნელი სურათი

# ბრ. პილაკის ოპერა „ბახტრიონი“



დღც. შ. ახლანიშვილი

ქართულ ოპერას ჯერჯერობით მოკლე ისტორია აქვს. მისი არსებობა აღირიცხება სულ 3-4 ათეული წლით. მაგრამ ამ პატარა დროის მანძილზე მან უკვე რამდენიმე ეტაპი განვლო: დილექტანტური ცდებიდან ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ და დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“-ს კლასიკურ ფორმამდე. „აბესალომ“ და „შოთა“ წარმოადგენენ ქართული ნაციონალური რომანტიზმის ეპოქის შემოქმედებითი ძიების დაგვირგვინებას. დანარჩენი ქართული ოპერები ამ ორი წამყვანი ოპერის ან მიბაძევა ანდა მეტად თუ ნაკლებად კარგი ვარიანტები. თუმცა იყო ცდები შექმნილიყო სხვა ფორმისა და სხვა შინაარსის ოპერა, მაგრამ ამ ცდებმა ვერ გამოიღო დადებითი შედეგი. საუცხოველი ლიბრეტოს და უეჭუო მუსიკალური ნიჭის მიუხედავად, კომპოზიტორს არ ჰყოფნიდა არც კომპოზიციის ტექნიკა და არც აუცილებელი მხატვრული აზრობა და გემოვნება (მხედველობაში მაქვს ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“) და ამ რიგად კლასიკური ოპერების ნაციონალური რომანტიზმი ვერ იყო დაძლეული.

ახლად დამთავრებული გ. კილაძის ოპერა წარმოადგენს ქართული ოპერის შექმნის ახალ ცდას, სადაც კომპოზიტორმა მიზნად დაისახა მოეხსნა კლასიკურ ოპერათა ფორმის პრინციპი და დაემკვიდრებია თეატრალური სანახაობის ახალი გამოხატულება ჩვენი ეპოქის შინაარსის მიხედვით. ხელოვნების სხვა დარგში ეს გარდატეხა კარგა ხანია მოხდა. სიტყვაკაზმულ ლიტერატურაში,

დრამატიულ თეატრში, მხატვრობაში უკვე ნაპოვნია ახალი შინაარსის მიხედვით ახალი ენა, ახალი მეტყველების ფორმა. ამ მხრივ მუსიკა ცოტად თუ ბევრად ჩამორჩა. თუ სიმფონიურ მუსიკაში უკვე მოხდა ერთგვარი გარდატეხა, ვოკალურ და კერძოდ საოპერო დარგში ჯერჯერობით ახალი არაფერი გაკეთებულა.

საბჭოთა ოპერის შექმნის პრობლემა ჩვენს სინამდვილეში მეტად მწვავედ დგას. მართალია, საბჭოთა კომპოზიტორისათვის ახალი ოპერის ლიბრეტოს პოვნა თანამედროვე ლიტერატურაში იქნებ სიმძნელეს არ წარმოადგენდეს, მაგრამ ლიბრეტოს საკითხი ამოცანის მხოლოდ ნაწილობრივი გადაწყვეტაა. საჭიროა გამოჩახულ იქნას საოპერო სექტაკლის სათანადო ფორმა, უმთავრესად კი სათანადო მუსიკალური მეტყველება.

კომპოზიტორმა კილაძემ თავის ოპერისათვის აიღო საბჭოთა დრამატურგის „უვარყვარე თუთაბერის“ ავტორის პ. კაკაბაძის ნაწარმოები „ბახტრიონი“. ოპერის ლიბრეტო კომედის მიხედვით დაამუშავეს ავტორმა და კომპოზიტორმა ერთად. კომპოზიტორისა და ლიტერატორის ასეთი შეთანხმებული შემოქმედებითი მუშაობა მეტად მიზანშეწონილი აღმოჩნდა.

ლიბრეტოს შინაარსი მოკლედ ასეთია:

სეიმონხანი, ოდესღაც ტახტიდან ჩამოგდებული თავისი ძმის მიერ, იერიშით მიდის ტახტის დასაბრუნებლად. ტახტისა და ციხე ბახტრიონის დაბრუნების შემდეგ სეიმონხანი მოითხოვს



ძმისაგან (ექს-მეფისაგან) დაუბრუნოს „უკანონო“ ქალიშვილი, რომელიც ექს-მეფემ სვიმონხანის გაძევების შემდეგ აღსაზრდელად გადასცა ვილაც მწყემსს. ეს გაიგო ქოსატყუილამ. მან უცებ მოისაზრა, რომ სვიმონხანის ქალიშვილად შეიძლება ნაცარქექიას ცოლის გულქანას გასაღება. იგი ატყუებს მეფეს, თითქოს გულქანა, სვიმონხანის ცრუქალიშვილი, იზრდებოდა ქოსატყუილასთან. მეფე გულქანას ქოსატყუილას თანხლებით გაზავნის ციხე ბახტრიონში. დაზარალებულ ნაცარქექიას კი ურჩევს წავიდეს თავისი ასი მებრძოლი დოყლაპიათი იერიშით ბახტრიონზე, რომ გააძევოს სვიმონხანი და დაიბრუნოს გულქანა. ქოსატყუილას და გულქანას ბახტრიონში გაჰყვება მუსუსელა, რომელსაც უყვარს გულქანა, როგორც საერთოდ ყველა სხვა ქალი. როდესაც ციხეში მივიდნენ, მუსუსელამ დაინახა სვიმონხანის ერთერთი ცოლი, ფატი, რომელიც აგრეთვე შეუყვარდა. მუსუსელა სთხოვს ფატის, სიყვარულის ნიშნად, მოიტაცოს სვიმონხანის ბეჭედი. ამ ბეჭედში ღან ქოსატყუილასგან უნდა მიიღოს გულქანა (მეორე მოქმედება).

სასახლეში გულქანა სათანადო პატივისცემით მიიღეს, მაგრამ აშკარადღება, რომ გულქანა ქოსატყუილას „მდაბიურად“ გაუზრდიდა. ამის შემდეგ ქოსატყუილა უარჰყოფს, რომ გულქანა მისი გაზრდილია. ამიტომ ტყუილისათვის სვიმონხანი უბრძანებს—დააპატიმრონ ქოსატყუილა და ჩასვან ბახტრიონის კოშკში. ამის შემდეგ „სახელმწიფო“ საქმეებისაგან დაქანცულ სვიმონხანთან შემოჰყავთ მისი პარამხანის მხველეები, რომლებიც სიმღერით აძინებენ მას.

ძილის დროს ფატი იტაცებს სვიმონხანის ბეჭედს, აძლევს მუსუსელას და ორივენი ვარბიან სასახლედან (მესამე მოქმედება).

ბეჭდის შეიწვობით მუსუსელა და ნაცარქექია დოყლაპიათა ჯარით შედიან ბახტრიონის გაღავანში. ატყუდება ბრძოლა. ნაცარქექიას შეშინებული ჯარი იმალება გვირაბებში. ამ დროს გა-

მოჩნდება სვიმონხანი თავისი ამალით. ქოსატყუილა აცნობებს სვიმონხანს ზღვრის მოუცეპის ამბავს, რისთვისაც ღებულობს თავისუფლებას, ამავე დროს სვიმონხანის ჯარი ასტეხს სროლას, რადგან ჰგონია, რომ ციხეში მტერია. სვიმონხანი ამაში ხედავს ლალატს. ამით სარგებლობს ქოსატყუილა და ურჩევს სვიმონხანს „ლალატისათვის“ გააძევეს თავისი ჯარი ციხიდან. ამგვარად ციხე უჯაროდ რჩება; ქოსატყუილა მიდის გვირაბში და გამოჰყავს ნაცარქექია მისი დოყლაპიათა ჯარით. ნაცარქექია იპყრობს უჯარო ციხეს და იბრუნებს გულქანას (მეოთხე მოქმედება).

ამას მოჰყვება ყვენობა—ეპილოგი, სადაც თითოეულ გმირს ხალხი ასამართლებს და სჯის.

კომედიის ფინალი მასიური ცეკვაა, რომელიც თავდება ლეკურით.

ლიბრეტო მიმდინარეობს მარტივად, სწრაფად და სქემატიურად. ეს სქემატიურობა მდგომარეობს არა სახეების გამომკლავების პრინციპში, არამედ მხოლოდ ფორმის კონსტრუქციაში. სიუჟეტის ყველა ხვეული მოულოდნელია და ყოველი დეტალისა და განმარტების გარეშე გვეჩვენება. სიუჟეტში ყოველი ახალი მოვლენა სმენელთათვის ისევე მოულოდნელია, როგორც ნაცარქექიასათვის ცოლის გულქანის წართმევა. ავიღოთ თუნდაც ბეჭდის ამბავი, ან ციხის ანდა მკაცრი სვიმონხანის დატყვევება. სიუჟეტის ამ მოულოდნელ ზიგზაგებში მდგომარეობს მისი თეატრალიზმის არსება. ამგვარი სქემატიურობა, სპექტაკლის გადაშლა მარტავ, თითქმის პრიმიტიულ ხაზებში და პრიმიტიული ინტრიგა, გამომდინარეობს ხალხური წარმოდგენების სტილიდან. სადაც სადა თეატრალურ ფორმებში ისწყდება მეტად რთული საკითხები. სიუჟეტის სირთულე და მნიშვნელობა ნაწილობრივ იმაშიც გამოიხატება, რომ მასში გადახლართულია ადამიანის მგრძნობიარე განცდები და წმინდა თეატრალური, განგებ ხაზგასმული პირობითი სიტუაცია.



საერთო სქემაზე, ქარგაზე მოქმედობენ ხაზგასმული თეატრალიზმით გაქვნილი სახეები, რომლებიც ატარებენ ამა თუ იმ იდეის ნიღაბს.

რით აიხსნება, რომ ოპერაში გამოყვანილია უარყოფითი ხასიათის მქონე პერსონაჟი? რამ შექმნა ისინი? სადაა ფესვები, რომლებმაც წარმოშვეს და აღზარდეს ეს ტიპები? საბოლოო ანგარიშში ყველა ისინი წარმოადგენენ სუმბარულ ტიპებს, რომლებიც წარმოიშვნენ განსაზღვრულ სოციალურ წყობილებაში. მსმენელის თვალწინ იშლება ფეოდალური წყობილების დაშლა და გახრწნა. ბუნებრივია, რომ ამ ნიადაგზე წარმოიშვნენ ისეთი ტიპები, როგორცაა ქოსატყუილა, მუსუსელა ნაცარქეჩია, ხანი და მისი ფეოდალები და სხვები. მხოლოდ გახრწნილი წყობილების პირობებში შეეძლო ისეთ ტიპს, როგორცაა ქოსატყუილა, ჰქონოდა ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში დიდი მნიშვნელობა და შესძლებოდა ციხე ბახტრიონის აღება, ციხე აღებულ იქნა მატყუარა ქოსას „სტრატეგიული“ ხელმძღვანელობით, მხოლოდ იმიტომ, რომ მტერიც იმავე ღირებულებისა იყო.

ყოველი მოქმედი პირი გახრწნილი სოციალური წყობილების ნიადაგზე წარმოშობილი ადამიანის რომელიმე უარყოფითი მხარის ნიღაბია. ნაცარქეჩიას სახით მოცემულია ზარმაცი და ამავე დროს უსაქმური ფანტაზიორის ტიპი; მუსუსელა ასახავს ვულგარულ გათახსირებულ ვენებას; ქოსატყუილა მატყუარაა, რომელმაც რთული ინტრიგის ქსელი გააბა, მაგრამ ინტრიგა აღვილად გამოიყვანა. როსტომ ბრძენი ცრუ სიბრძნის ნიღაბია. საეჭვოა, რომ მას თვითონ სჯეროდეს თავის სიბრძნე. მაგრამ საზოგადოების დაქვეითების ფონზე იგი ბრძენ ადამიანად ითვლება. ან ავიღოთ ძმები: ექს-ხელმწიფე და სვიმონხანი. ეს ხელმწიფის ნიღაბებია. ერთი ჩავარდა უძლურების კომიკურ მდგომარეობაში თავისი ასი დოჟლაპით, რომლებიც მის ამაღას შეადგენდნენ; მეორე არა ნაკლებ კომიკუ-

რია თავისი გადაკარბებული „დიდება“ და „სიმკაცრით“ მხდალ და მოთენ ფეოდალების გვერდით, მისი „დიდება“ და „სიმკაცრე“ აღმოსავლეთის დესპოტის გაშარებაა.

ოპერის დადებით პირს წარმოადგენს ნაცარქეჩიას ცოლი გულქანა. გულქანა ერთადერთი ტიპია, რომელიც გაბედულად გამოსთქვამს პროტესტს ფეოდალების წინააღმდეგ მათ მიერ ლეხებისადმი უსაპართლო მოპყრობის გამო. მართალია, ეს პროტესტი მეტად გულუბრყვილო ფორმითაა წარმოდგენილი, მაგრამ გახრწნილი, უნიადაგო პირობით ფეოდალების ფონზე გულქანას გულუბრყვილო პროტესტი მეტად დამაჯერებელია. იმავე დროს სიმპატია, რომელსაც მსმენელი გრძნობს გულქანას მიმართ, იმით არის გამოწვეული, რომ იგი უარყოფითი ნიღაბების ინტერესების შეჯახების უდანაშაულო მსხვერპლია.

მაგრამ მთელ ოპერაში ყველაზე და დადებითი მოვლენაა ხალხი — გუნდი. ოთხი მოქმედების მანძილზე ეს გუნდი — ხალხი ასრულებს სხვადასხვა როლს: ხან იგი, როგორც ბერძნული ტრადიციის გუნდი, თვალს ადევნებს მოქმედებას; ხან, ნიღაბების კრებულის სახით, მონაწილეობას იღებს კომედიაში; ხან მოქმედებს ავტორის (კომპოზიტორის) სახელით: მოქმედ პირს აცლის ნიღაბს და ამით თითქოს ეხმარება მაყურებელს გამოამყვანოს თავისი განწყობილება თითოეული ნიღაბისადმი.

მაგრამ გუნდი-ახალი, როგორც აქტიური მოქმედი პირი, გამოდის ეპილოგში, როდესაც ნიღაბები მოხსნილია. აქ იგი მსაჯულის როლს ასრულებს.

დრამატურგიულად გუნდი წარმოადგენს ოპერის შემადგენელ ელემენტს. გუნდის, როგორც მთავარი მოქმედი პირის, გამოყენება ჩვენს ლიტერატურაში მოდის, „აბესალომიდან“, სადაც გუნდი აქტიური მოქმედი პირია. „ბახტრიონში“ კი გუნდი არა თუ მთავარი მოქმედი პირია, იგი ასრულებს მსმენელთა და კომპოზიტორს შორის შემავერთებელი

ზიდის ფუნქციასაც, რადგან მსმენელი მხოლოდ ეპილოგში ერკვევა ყველაფერ მომხდარში და გუნდთან — ხალხთან ერთად მსაჯულის უფლებებით აფასებს თვითეულ ნიღაბს. ამის შემდეგ ოპერა მარტოოდენ გასართობი როდიღა, იგი იქცევა მხატვრულ ნაწარმოებად, რომელიც აკრიტიკებს, გამოავლენს ნაწარმოების იდეის როგორც სოციალურ, ისე მორალურ-ეთიურ რაობას. ამ ოპერას რომ არ ჰქონდა ადამიანის უარყოფითი მხარეების ასეთი აქტიური გამოძლეავენების იდეა, ის გვეჩვენებოდა მარტივ გროტესკად, რომლის მიზანი ირონია და უბრალო შექცევა იქნებოდა. მაგრამ ეპილოგი—ყენობა ამჟღავნებს ჩვენს დამოკიდებულებას ნიღაბებისადმი, და ამგვარად, იგი უბრალო ირონიაზე უფრო ღრმია. ამით მთელი ოპერა შექსპირის ტრაგედიების ინტერმედიას წააგავს, მხოლოდ აგებული უფრო დიდი მასშტაბით, სადაც სცენიურად გაფორმებულია მორალის იდეა პირობითის ფორმებში. ეს პირობითი ფორმები კი გამომდინარეობენ ხალხური თეატრალური სანახაობის ბუნებიდან. თუნდაც რომ მივიღოთ „ბახტრიონი“ გროტესკად, აქ გროტესკს საფუძვლად უდევს ცხოვრების სრულყოფილი შეგრძნობა. უნებლიეთ გვაგონდება ვ. გოგოლის გროტესკი „რევიზორი“, სადაც გროტესკობა გამომდინარეობს მხოლოდ და მხოლოდ ღრმა პესიმიზმიდან. ორივე ნაწარმოების („რევიზორის“ და „ბახტრიონის“) მასალად სოციალურად უარყოფითი ტიპებია თავიანთი ქვენა გრძნობებით. მაგრამ სად არის „რევიზორში“ მძიმე დაწულ მდგომარეობიდან გამოსავალი? თვით კომედიაში გოგოლი ამას არ იძლევა. ბახტრიონში კი მყუდრებელი ამ გამოსავალს პოულობს საღ, უმზაკვრო და გაბედულ სამჯავრო ეპილოგში, სადაც მსაჯულად თვით ხალხია. აი სწორედ ეს საღი მსაჯული არის ის დადებითი პროგრესიული ძალა, რომელიც იძლევა საზოგადოების შემდგომი განვითარების პერსპექტივას. ამ

მისი იდეა პოულობს ეკვივალენტს მუსიკალურ გამოთქმაშიაც. ქართულ კლასიკურ ოპერებში ნალური რომანტიზმი თავს იჩენდა ყოველმხრივ: როგორც ზღაპრულ („ბესალომი“) ლეგენდარულ („შოთა“) და ისტორიულ („თამარ ცბიერი“) ლიბრეტოს, ისე უმთავრესად მუსიკალური ენის შერჩევაში. ამ ოპერების მუსიკალური ენა ჩვენთვის ერთგვარ „ისტორიულ“ ლირებულებას წარმოადგენს. მათი მუსიკალური ენა ისე თივე დამოკიდებულებაშია თანამედროვე მუსიკალურ ენასთან, როგორც, მაგალითად, მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურული ენა დღევანდელ ლიტერატურულ ენასთან. მაგრამ ვიმოვრებ, სიუჟეტს შერჩევამ და ნაციონალური რომანტიზმის არსმა წინასწარ გადასწყვიტა მუსიკალური ენის შერჩევა. კლასიკურ ოპერებს მარტო სიუჟეტის მეოხებით როდი ვადააქვთ მოქმედება ისტორიის სიღრმეში: მუსიკალური ენა მონაწილეობას იღებს ამ „ისიზორის ეფექტის“ შექმნაში.

„ბახტრიონის“ მუსიკალურ ენას საფუძვლად უდევს ქართული ხალხური შემოქმედება. ქართულ კლასიკურ ოპერებში მოცემულია მუსიკალური ფოლკლორის დაძლევის პირველი სტადია, ე. ი. ხალხური სიმღერების ხელუხლებელი ციტატების სახით მოხმარებასთან ერთად გვაქვს კომპოზიტორების პირადი შემოქმედებაც.

საბჭოთა საქართველოს კომპოზიტორის წინაშე დაისახა ახალი ამოცანა—დაამუშაოს თანამედროვე აქტუალური მუსიკალური ენა. ეს ახალი ენა კომპოზიტორმა უნდა ეძიოს, ერთის მხრით, საბჭოთა ქვეყნის ცხოვრების პულსის ხასიათში, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის საფუძველზე. მეორეს მხრით, მისი რეალიზაციისათვის საჭიროა ხალხური მუსიკალური შემოქმედების არსის შეგნება სულ ახალი თვალსაზრისით და მისი გამდიდრება ევროპის მუსიკალური კულტურის ტექნიკით. ეს წმინდა ტექნოლოგიური ამოცანა ერთ-ერთ უძნე-

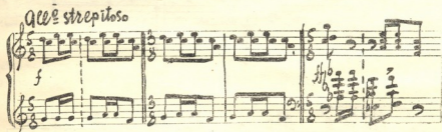
ლეს ამოცანას წარმოადგენს, რადგან ადვილად შეიძლება ევროპის მუსიკის სტილით გატაცება და ქართული მუსიკის ძირითადი ხასიათისა და სტილის დაკარგვა, — უფრო მეტიც: თვით კომპოზიტორის შემოქმედებითი სახის დაკარგვაც. აქ მე არ ვწყვეტ ნაციონალური მუსიკალური ენის პრობლემას. მხოლოდ უდავოა, რომ თვით „ნაციონალური მუსიკის ენის“ ცნება, როგორც ასეთი, აბსტრაქტული ხდება, თუ მას მივიღებთ სხვადასხვა იდეოლოგიის კომპოზიტორისათვის ერთნაირად. მაგალითად, ბურჟუაზიული ქვეყნების კომპოზიტორისათვის „ნაციონალური მუსიკალური ენის“ ცნება შეიცავს სულ სხვა შინაარსს, ვიდრე საბჭოთა კომპოზიტორისათვის.

ევროპის უმაღლესი მუსიკალური ტექნიკის მიღწევების გამოყენებამ ჩვენს მხატვრულ მუსიკალურ კულტურაში უკვე რამდენიმე გადაწყვეტა ჰპოვა. რასაკვირველია, ჩვენ უნდა ვისარგებლოთ ბურჟუაზიული ქვეყნების კომპოზიტორების, პირველ რიგში კი მოწინავე ეპოქათა კომპოზიტორების გამოცდილებით. მაგალითად, მ. მუსორგსკი რუსული ხალხური სიმღერების თავისებურობით სარგებლობის განსაკუთრებულ უნართან ერთად არ უარყოფდა ევროპის მუსიკის ტექნიკასაც. ამ ორი კულტურის შეზა-

ვების შედეგად არა თუ გამდიდრდა რუსული მუსიკალური კულტურა, არამედ თვით ამ შეზავებამ ევროპის მუსიკალური კულტურის განვითარებაზეც იმოქმედა.

ანდა ავიღოთ სტრავენსკის „Сваденка“-ს. მელოსისა და ჰარმონიის სტილი, საერთო ფორმის გადაშლის პრინციპი „Сваденка“-ში შენარჩუნებულია, უკეთ რომ ვთქვათ, ნაპოვნია რუსული ხალხური მუსიკის საფუძველზე. მაგრა? ამავე დროს „Сваденка“ ევროპის მოწინავე მუსიკალური ტექნიკის ნიმუშია. ასეთი თანაბარმოქმედების პოვნა ხშირად მხატვრული და სტილისტური ჯალოს საქმეა.

გ. კილაძეს მხატვრულ და სტილის შეგრძნების ალღოს გარდა, მოგპოვება ერთი უსაჭიროესი უნარიც — გამბედაობა შემოქმედებაში. ფართო გაქანება, სიტამამე — ეს მისი ძალაა. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს რიტმიული მხარე, აღმოჩენილი კომპოზიტორის მიერ როგორც ქართულ ხალხურ, ისე ირან-აზიულ მუსიკაში. ეს რიტმიული სიცხოველე და პლასტიურობა უმთავრესად მიღწეულია ინსტრუმენტალურ მუსიკაში. მოვიყვანოთ ორიოდ მაგალითი: ავიღოთ შერთზე მოქმედების ნწყვეტი.

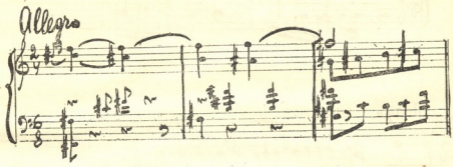
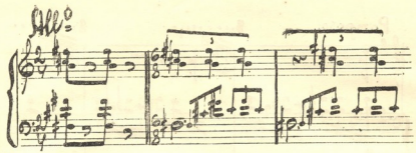


აკ რიტმი, რასაკვირველია, ნაკარნახევია გურული ხორუმით. ავიღოთ ლეკურის რიტმი.

*Allegro*

ეს მარტივი ორწილადი რიტმი (6, მედიც სრულებით ეთანასწორება 2/4) როგორც 3/8-ს ორი ჯგუფის ჯამი, რომელიც მრავალნაირად

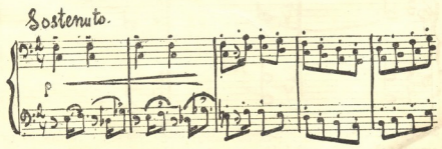
*All<sup>o</sup>*



შემდეგი მაგალითი ვოკალურ პარტი- ბას, მის მღორე მიმდინარეობას და  
იდან გვაგონებს ურმულის პლასტიურო- ორნამენტალურ მღერალობას.



ირან-არაბული მუსიკიდან მიუთითებ მედებაში სიმონხანის გამოსვლა და მე-  
დამახასიათებელ მომენტზე: მესამე მოქ- ორე მოქმედებაში ფატის არია.



*Pomposo.* 8.....1 8.....

*ფაგი Adagio*

ფე-ლი ხი ვ

*Al tempo*

*rit.*

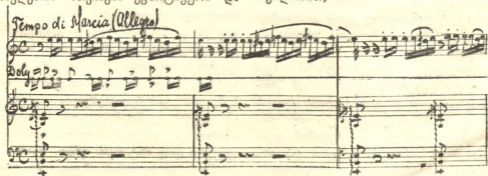
თვითონ სიუჟეტი და ყოველი მოქმედი პირი მოითხოვენ სხვადასხვა გაშუქებას. ამიტომაც ყოველი მუსიკალური დახასიათება, როგორც ერთგვარი ლეიტმოტივი, ვითარდება გმირთან და დრამატიულ სიტუაციასთან ერთად, ე. ი. ლეიტმოტივი მთელი მუსიკალური ქსოვილის ორგანული არსია და არა უბრალო ფორმალური საშუალება.

მაგრამ მთავარი ის არის, რომ აღნიშნული მაგალითები წარმოადგენენ ოპერის საერთო სტილისტიურ თავისებურებას და არა ცალკე შემთხვევებს. ეს არის არა ესთეტიური „გურმანობა“, არამედ ხალხური შემოქმედების ტექნიკის არსის გამოაშკარაება. ვადახალისება გრ. კილაძეს მუსიკალური აზროვნების მეთოდია. ამიტომაც ეს მოქნილება, ელვარება და სიმარტივე თავისი რიტმის სირთულეში ოპერის ყველა ელემენტში (როგორც მუსიკალურ ტექნოლოგიაში, ისე მთელი სპექტაკლის შინაგან არქიტექტონიკაში) თითქოს ხსნის ქართული კლასიკური ოპერების ჩვენთვის ჩვეულ თავისებურებას. ეს მეთოდი ითვალისწინებს ახალ შესაძლებლობას მუსიკალური კულტურის განვითარებაში.

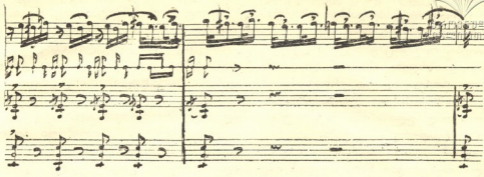
მთელი ოპერის მუსიკალურ მასალას შეადგენს ქართული ხალხური ან ირან-არაბული კლასიკური მუსიკა, რაც თვით სიუჟეტით არის ნაკარნახევი. სტილის მხრივ ეს ორი დამოუკიდებელი დარგი ერთმანეთში იხლართება და ერთმანეთს აცხოველებს.

ჯერ კიდევ მეთვრამეტე საუკუნეში ევროპულმა მუსიკამ შექმნა ევრეთვოდებული იანიჩარული მუსიკა. აქ აღმოსავლეთის ათვისება ეგზოტიკური და

თეტრალურია. ეს ეგზოტიკა მეტად მკაფიოდ არის ნაჩვენები საფრანგეთის კომპოზიტორების „აღმოსავლურ მუსიკაში“ (სენ-სანსი, რაველი), ხოლო გადაკარბებით რუს კომპოზიტორ ვასილენკოს შემოქმედებაში. არც ერთ რუს კომპოზიტორს არ აუხვევია გვერდი აღმოსავლური მუსიკისათვის. დაწყებული გლინკათი და გათაყებული ჩენი დროის კომპოზიტორებით, ყველას აქვს აღმოსავლური მუსიკის რამდენიმე ნაწარმოები. მხოლოდ ბოროდინმა (ოპერა „თავადი იგორი“) შესძლო ცოტად თუ ბევრად მიახლოვებოდა აღმოსავლური მუსიკის სტილს, მაგრამ კლასიკური აღმოსავლური მუსიკა რჩებოდა ხელუხლებელი და შეუძინეველი. ჩენი კომპოზიტორებიდან დ. არაყიშვილმა მიაქცია ამას ყურადღება, მაგრამ მის შემოქმედებაში აღმოსავლეთი მოცემულია ფეოდალური დროის „მეფის კარის“ მუსიკის სახით. გ. კილაძის ოპერაში კლასიკური ხალხური აღმოსავლური მუსიკა საერთო ქსოვილში შევიდა. იმპროვიზაციური, თავისუფლად მიმდინარე ირან-არაბული კლასიკური მუსიკა, აღებული თუნდაც ტფილისის აშულებების შემოქმედებაში, მეტად საინტერესოდ არის გამოყენებული კომპოზიტორის მიერ. აღმოსავლური მუსიკის როგორც საერთო ხასიათი, ისე კერძოდ დეტალები და მისი აღნაგობის ტექნიკა აქ მოცემულია მკაფიოდ და გაბედულად. ამ მუსიკის მელოდიური მიმოხვეულობა და კოლორიტული თავისებურობა გარდატყდა კომპოზიტორის შემოქმედებაში ძლიერი სიცხოველით, მოხდენილად და დიდი დამაჯერებლობით.







All<sup>o</sup> mod<sup>o</sup>



შეიძლება კომპოზიტორმა ამას მიღწეა უმთავრესად ორკესტრის საშუალებით. ორკესტრის გამოყენება—ეს გრ. კილადის სტიქიაა. აქ მისი აზროვნება მიიმაართება მისი ორკესტრული ალლოთი. მთელ ოპერაში ორკესტრი მთავარი მშენებელია. ყველა ინსტრუმენტი გამოყენებულია მეტად ეკონომიურად და ლოდიკურად, მარტივი კამერული ანსაბლებიდან დაწყებული (მაგ., პირველ მოქ. დასაწყისი) მთელი სიმფონიური ორკესტრის ძლიერ ელერამდის, როგორცაა, მაგალითად, მესამე მოქმედებაში სიმონხანის გამოსვლა.

ორკესტრის გამოყენების ორივე პრინციპი მეტად მკაფიოდ არის გამოხატული ლეკურში, რომლითაც იწყება და თავდება ოპერა.

მუსიკალურ ლიტერატურაში ჩვენ მრავალი ლეკური გვაქვს, მაგრამ მხოლოდ საოპერო ლიტერატურაში (რატომ არ იყენებენ მას კომპოზიტორები ინსტრუმენტალურ ლიტერატურაში? გავიხსენოთ შოპენის მახურკები და არა ერთი კომპოზიტორის ტარანტელა).

ქართულ კლასიკურ ოპერებში ლეკურის ფორმა და შინაარსი უაღრესად გამარტივებულია. აქ ყველაფერი დაყვანილია საერთო ადგილამდე და, რაც მთავარია ჩაქედილია გამარტივების ჩარჩოში: არც ერთი ზიგზაგი, არც ერთი გადახრა. მთელი შინაარსი დაყვანილია მარტივ მოტორულ მოძრაობამდე. აქედან მათი უაღრესი „კორექტობა“. მართალია ზაქ. ფალიაშვილის დაისის ლეკურში შეტანილია ერთგვარი დემოკრატიზმი, მაგრამ ამ დემოკრატიზმს რაღაც „პეიხანობის“ ელფერი ადევს.

კლასიკური ოპერების ლეკურთან შედარებით, „ბახარიონში“ მოცემულია **სრულიად ახალი სახის ლეკური**, აქ ფორმა და შინაარსი ყოველ ელემენტში გართულებულია და ამავე დროს სადაა. ლეკურის შინაარსი—მოცეკვავეთა ტურნირი ამ ლეკურში საგნებით გამომქლავებულია. გამომქლავებულია აგრეთვე ამ ცეკვის დემოკრატიული ხასიათი. ამიტომაც ბალეტმეისტერისათვის ეს ლეკური დიდ ინტერესს უნდა წარმოადგენდეს. ამ ლეკურის მსუყე ცხოველ-

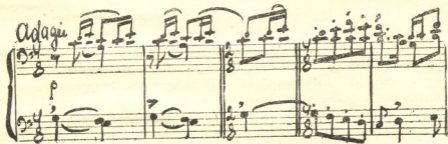
მყოფელი ხასიათი ცეცვის მთელი ფორმის გაშლის ფართო გაქანება ნებას გვაძლევს დავაყენოთ იგი საცეკვაო ნაწარმოებთა საუკეთესო ნიმუშების გვერდით.

გ. კილაძე ეკუთვნის იმ კომპოზიტორთა რიცხვს, რომელთა შემოქმედებაც „აფეთქებით“ ვითარდება. ეს ეხება არა მარტო, ასე ვთქვათ, მისი შემოქმედების ისტორიას, არამედ თვით მეთოდსაც. ეს მრავალმხრივობა — შემოქმედებითი აფეთქებიდან მღორე, ზანტ განვითარებამდის — ოპერა „ბახტრიონში“ — ც იჩენს თავს. მთლიანად ფაქტურა იყოფა ორ სახედ: თითქმის ნეიტრალური ფაქტურის ფონზე, რომელიც ატარებს „საერთო ადგილების ხასიათს“, უეცრივ ჩნდება ბრწყინვალე, შემოქმედებითი პოტენციით მდიდარი, რთული და საინტერესო ფაქტურა, აღნიშნული „საერთო ადგილები“ წარმოადგენენ აუცილებელ კონსტრუქტიულ ერთეულს, მაგრამ ხშირად ისინი ერთფეროვანი და ხანდახან დარიბიცი არიან. ფაქტურის მეორე სახე სავსებით ანაზღაურებს ამ ნაკლს. დავასახელოთ რამდენიმე მომენტი: ავილოთ თუნდაც პირველი მოქმედების დასაწყისი.

რეობს ინერციის ძალით. მაგრამ ყურადღებას იპყრობს განსაკუთრებით მეორე და მესამე მოქმედების პარტიტურაში.

ოპერის ერთ-ერთ თვალსაჩინო მომენტს, როგორც აღნიშნეთ, წარმოადგენს პირველ მოქმედების მეორე ნახევარი, სანამ ნაცარქექია გაიგებდეს თავის ცოლის გულქანას წასვლას, მუსიკის გროტესკული ხასიათი არ უღვიძებს მსმენელს ღრმა ემოციურ განცდებს: მსმენელი, ოპერის გმირებს ეცნობა რითმიული მუსიკით (თვით ექს-მეფის კომიკური მდგომარეობა ჩრდილავს მის დარღს). მაგრამ როგორც კი ნაცარქექია გაიგებს, რომ კარგავს ცოლს, მასში ილვიძებს საღდაც მიმაღული ადამიანური გრძნობა და მსმენელი მისი ტანჯვების მიწმე ხდება. არია „ქრელო ხოხობა“ აზვორთებული ნიაღვარივით იჭრება ოპერაში. აქედან მთელი მუსიკა წარმოადგენს ფართო კანტილენას, ხან არიის სახით, ხან დუეტის, ხან კიდევ მძლავრი „აბესალომისებურად“ კომპაქტური და ხმოვანი ვოკალური ანსამბლის სახით, რომელიც აშენებულია დიდ და ფართო სუნთქვაზე.

გ. კილაძე მთელი ოპერის მანძილზე არა ერთხელ იწვევს ჩვენში თანაგრძნობას მოქმედ პირთა განცდებისადმი. და მართლაც, ჩვენ რომ ოთხი მოქმედების მანძილზე საქმე გვეკონოდა მხოლოდ უარყოფითი პერსონაჟის დაცივნასთან, ეს ხერხი დაკარგავდა თავის ეფექტობას და გმირები მკვლარ სქემებად გადაიქცეოდნენ. არა ერთხელ განიცდის მსმენელი ერთგვარ სიმპათიას, იმდენად გულწრფელად იტანჯება გმირი. მიუთითებ,



ზანტ ინტონაციებში, როგორც მელოსის ნაბიჯებში, ისე რიტმსა და ორკესტრის ელფერში ნათლად არის მოცემული გახრწნილი ფეოდალური წყობილების ტიპების — ნაცარქექიასი და როსტომ ბრძენის სახე. უძლური, მისუსტებული „ინტერვალის მუსკულატურა“ თითქოს მოკლებულია შეკუმშვის უნარს. აქ მოქმედება პასიურია, იგი მიმდინა-

ბას მოქმედ პირთა განცდებისადმი. და მართლაც, ჩვენ რომ ოთხი მოქმედების მანძილზე საქმე გვეკონოდა მხოლოდ უარყოფითი პერსონაჟის დაცივნასთან, ეს ხერხი დაკარგავდა თავის ეფექტობას და გმირები მკვლარ სქემებად გადაიქცეოდნენ. არა ერთხელ განიცდის მსმენელი ერთგვარ სიმპათიას, იმდენად გულწრფელად იტანჯება გმირი. მიუთითებ,

„ჭრელი ხობობი“-ს გარდა, კიდევ ქო-  
სას არიაზე მეოთხე მოქმედებაში, სვი-  
მონ ხანისაგან სასჯელის მოლოდინში,  
ან მუსუსელას არია მეორე მოქმედებაში  
და სხ. მსმენელის ეს გაორებული გან-  
ცდა ამტკიცებს მთელი ოპერის შინაგან  
არქიტექტონიკას.

მთელი ოპერის ეოკალი, გარდა ირან-  
არაბული კლასიკური მუსიკისა, აშენე-  
ბულია ხალხურ საგუნდო ინტონაციაზე.  
საგუნდო პარტიები, რომლებიც აქ გა-  
მოყენებულია სოლოს სახით, დებულობენ  
რაჭული მესტვირის რეჩიტატივის და  
ქართლ-კახური საგუნდო სიმღერების  
ხასიათს.<sup>1)</sup>

არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ოპერის  
მთელი საგუნდო პარტია, მაგალითად:  
პირველი მოქმედების ქალთა ნაზი გუნდი



და მესამე მოქმედების მოხდენილი „ნანა“.  
მესამე მოქმედების ფეოდალების გუნ-  
დი და მეოთხე მოქმედების ყენობა.  
ასეთივე ღირსშესანიშნავ ადგილად უნდა  
ჩაითვალოს მეორე და მესამე მოქმედება.  
აქ კომპოზიტორმა გამოიყენა მთელი  
თავისი კოლორიტული პალიტრა. ვიეო-  
რებ აქ კოლორიტი როდია მიღწეული  
მარტო ორკესტრის სხვადასხვა ინსტრუ-  
მენტების ტემპრით. ეს შეიძლება ცალ-  
მხრივი ყოფილიყო. გ. კილაძე მეტად  
ხელოვნურად იყენებს კოლორიტულ  
ფაქტურას, კოლორიტულ რიტმს, კო-

ლორიტული მელოდის ინტონაციას და  
სხვას.

სასახლის ეტიკეტის დაჭიმულად  
მოკლებულ სვიმონხანის საზეიმო გამო-  
სვლას და შემდეგ გუნდს გადაყავართ  
ძველი ტფილისის აშულების შემოქმე-  
დებაში. ეს თვალსაჩინო მაგალითია.  
ირან არაბული მუსიკის გადატანისა  
დღევანდელი დღის მუსიკალურ-ტექნი-  
კურ შესაძლებლობათა პირობებში.

ოპერის მრავალი დაძაბული და და-  
ჭიმული ადგილი აპოგეას აღწევს ეპი-  
ლოგში. აქ კომპოზიტორი სტოვებს  
გაბრწყინილ საზოგადოების მიერ წარ-  
მოშობილ უარყოფით ტიპებს და სცე-  
ნაზე გამოჰყავს ხალხი თავისი ჯანსაღი  
ფსიქიკით. ნიღაბები მოხსნილია და  
და მოქმედი პირები მაყურებლის წინ

წარმოდებიან მთელი თავიანთი სინამ-  
დვილით.

ექვს გარეშეა, რომ ქართული ოპერის  
ისტორიაში „მახტრონიტ“ იწყება დი-  
დი გარდატეხა. ზოგიერთი პრობლემა,  
როგორც, მაგალითად, სიუჟეტის პრო-  
ბლემა, მუსიკალური ენის გადახალისე-  
ბა, ხალხური მუსიკალური მეტყველების  
ახალი გაგება, აღმოსავლური მუსიკის  
გამოყენება გ. კილაძემ თითქმის სავსე-  
ბით გადაწყვიტა.

ოპერა „მახტრონიტ“ ფრიად დიდი  
ღირებულების მქონე ნაწარმოებია. იგი  
ნამდვილი შემოქმედებითი პოტენ-  
ციის განსახიერებაა. საოპერო კულ-  
ტურის ისტორიაში კი „მახტრონი-  
ტ“ დიდი და უდავო მიღწევაა: იგი  
მძლავრად სქექს, აღვიძებს მხატვრულ  
გრძნობას და იწვევს აქტიურ აზროვნებას.

1) რაჭული მესტვირული რეჩიტატივის ხა-  
სიათი უკვე კლასიკურ ოპერებშია გამოყენებუ-  
ლი: პირველად ეს ჰანგი შემოიღო სახალხო  
არტ. დ. არაყიშვილმა თავის ოპერაში „თქმუ-  
ლება შოთა რუსთაველზე“.



## რსფსრ

### განმარტებული თეატრის საბჭოთა კავშირში

საბჭოთა კავშირის სივრცეში კომისიისათვის არსებულმა სახალხო მეურნეობის აღრიცხვის ცენტრალურმა სამმართველომ დაასრულა საბჭოთა კავშირის თეატრალური საწარმოების 1933-34 წ. ანგარიშების დამუშავება. აღნიშნული მასალიდან ირკვევა, რომ 1934 წ. 1 იანვრისათვის საბჭოთა კავშირში მუშაობდა 579 პროფესიული თეატრი (383 სტაციონალური და 196 მოძრავი) და 54 ცირკი. 1935 წლის 1 იანვრისათვის სასცენო საწარმოთა რიცხვი გაიზარდა 718-დღე.

მათი განაწილება საკავშირო რესპუბლიკების მიხედვით შემდეგ სურათს იძლევა.

რსფსრ . . . . .	482
ფსფსრ . . . . .	89
ბსფსრ . . . . .	9
ა/კ სფსრ . . . . .	82
აქედან-- აზერბეიჯანი . . . . .	31
საქართველო . . . . .	35
სომხეთი . . . . .	16

უზბეკისტანი . . . . .	39
თურქმენისტანი . . . . .	6
ტაჯიკისტანი . . . . .	11

გასულ წელს თეატრალურ საწარმოთა ქსელი ყველაზე უფრო გაიშალა ამიერკავკასიაში; განსაკუთრებით აზერბეიჯანში.

როგორია თეატრალურ საწარმოთა განაწილება სასცენო ხელოვნების ცალკეულ სახეობათა მიხედვით?

დრამისა და კომედიის თეატრი . . . . .	375
საბავშვო თეატრი . . . . .	64
მუშა ახალგაზრობის თეატრი . . . . .	30
ოპერისა და ბალეტის თეატრი . . . . .	30
მუსიკალური კომედიის თეატრი . . . . .	23
საესტრადო თეატ. (მუსიკ-ხოლი) . . . . .	13
შერეული თეატრი . . . . .	44

საბჭოთა სცენის სამხატვრო-შემოქმედებით არმია გასულ წელს აღწევდა 30.000 კაცამდე. საბჭოთა თეატრის მუშაობის პირველ წლებთან (1918 წ.) შედარებით არტისტიული კადრები გაიზარდა 5 ჯერ.

1933 წლის სეზონი გრძელდებოდა სტაციონალური თეატრებში 9 თვეს,

მოძრავ თეატრებში კი 11 თვეს. ამ ხნის განმავლობაში თეატრების მიერ დადგმულ იქნა 118.000-დღე სპექტაკლი, მათ შორის 11 486 სპექტაკლი გაიმართა სოფლად.

მთელ საბჭოთა თეატრებსა და ცირკებში მაყურებელთა რიცხვი უდრიდა: 1931 წელს—80,6 მილიონს, 1923 წელს 82,4 მილიონს, 1934 წელს კი 85 მილიონს (წინასწარი ცნობა).

საბჭოთა კავშირის 392 თეატრის შემოსავალი 1933 წელს უდრიდა 189.533.400 მანეთს.

სახალხო მეურნეობის აღრიცხვის ცენტრალურ სამმართველოს მიმდინარე წელს განზრახული აქვს ჩაატაროს საბჭოთა კავშირის სტაციონარული თეატრების დეტალური გამოკვლევი, რის შედეგადაც მიღებული იქნება თეატრების მუშაობის, კადრების, ბიუჯეტის და საბჭოთა თეატრალური საქმის სრული სურათი.

### მსახიობის შემოქმედების შესწავლა

გვ. მეიერჰოლდის სახელობის თეატრთან ჩამოყალიბებულია სამეცნიერო-საგამოკვლევო ლაბორატორია, რომელიც მიზნად ისახავს შეისწავლოს დამდგმელთა მსახიობთა შემოქმედება. ლაბორატორია შეუდგა აღნიშნული თეატრის სპექტაკლების ჩაწერას. საამისოდ შემუშავებულია მსახიობის მეტყველებისა და მოძრაობის ჩასაწერი გრაფიკული სისტემა.

ყველა დიპლომი ჩაწერილ იქნება ქალაქის ზონარზე სეკორცოვის აპარატის საშუალებით. გარდა ამისა, თეატრი აწარმოებს ყველა შემსრულებლის კინო-ფირზე გადაღებას.

თითქმის ასეთივე სახის ლაბორატორია ჩამოყალიბებულ იქნა მოსკოვის მცირე თეატრთან. ლაბორატორია შეისწავლის მსახიობის შემოქმედებას. ლაბორატორიას ხელმძღვანელობს აკადემიკოს პავლოვის მოწაფე პროფესორი ნ. პოდკოპაევი. ლაბორატორიის მუშაობაში მონაწილეობას მიიღებენ ხელოვნების მკვლევრები, საკავშირო თეატრალური საზოგადოების წევრები და



სხვანი. მუშაობა სწარმოებს აკადემიკოსს პავლოვის მეცნიერული მეთოდის საფუძველზე.

**განსახკომის თეატრალური საბჭო**

განსახკომის სათეატრო სექტორმა ჩამოაყალიბა თეატრალური საბჭო, რომელშიაც შედიან თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელები, ცნობილი თეატრ. კრიტიკოსები, დრამატურგები და მსახიობთა წარმომადგენლები.

საბჭო იმსჯელებს თეატრალური პოლიტიკის უდადეს საკითხებზე და ცალკეული თეატრების ძირითად გეგმებს გაარჩევს.

**საბჭოთა პიესები საზღვარგარეთ**

საბჭოთა დრამატურგების პიესები დღით-დღე დიდ ადგილს იკავებენ დასავლეთ ევროპის თეატრების რეპერტუარში. ჩემო-სლოვაკიაში დიდის წარმატებით მიდის ბილ-მელოცერკოვსკის პიესა „ცხოვრება გვეძახის“. აღნიშნული პიესა მარტამდე გათამაშებულ იქნა 25-ჯერ.

**საბჭოთა კინოფილმები  
გამოფარებით საზღვარგარეთ**

21 მაისს საზღვარგარეთ გაემგზავრა საბჭოთა კინომატოგრაფიის მუშაკთა ჯგუფი, რომელშიაც შედიან: სახელმწიფო კინო-ფოტო-მრეწველობის უფროსი შუშიაცკი, რეჟისორები: ერმლერი, ძმები ვასილიევი, რაიზანი, ოპერატორი ნილსენი, პროფ. შორინი, პროფ. მოლდოვსკი, ლენტილოვის ტექნიკური დირექტორი დუბროვსკი ეშკე, ლენინგრადის ასლის გადამღებ ფაბრიკის დირექტორი ხენკინი.

ჯგუფის გამგზავრების მთავარ ამოცანას შეადგენს—შეისწავლოს საზღვარგარეთის კინო-ტექნიკის მიღწევები, კერძოდ, გაეცნოს კინო-ატელიეში მუშაობის და ფირის დამუშავების ყველა სტადიას.

გარდა ამისა, შესწავლილი იქნება კინო-აპარატურისა და კინომოწყობილების ყველა სახის წარმოება ევროპასა და ამერიკაში.

პარიზში ჯგუფი გაიყოფა ორ კომისიად. ერთი—შუშიაცკის, ერმლერის, შორინისა და ნილსენის შემადგენლობით—გაემგზავრება ამერიკაში და იქ სამ თვეს დაჰყოფს. დანარჩენი კინომუშაკები დარჩებიან საფრანგეთში თვე-ნახევრის განმავლობაში.

„მეტროპოლიტენის“ ფაბრიკამ „როტფონტმა“ შეიძინა სცენარი მხატვრული ფილმისათვის. სცენარი გაკეთებულია გიულე მოპასანის რომანის „მეორეთასი მეგობრის“ მიხედვით. სცენარის ავტორებია ნ. ნ. კაუფმანი და ო. ლევიდოვი.

ფილმს დადგამს რესპუბლიკის დამახურებული მსახიობი ნ. ბატლოვი.

ამავე ფაბრიკაში დაწყებულია მუშაობა მხატვრულ ხმოვან ფილმზე „გომბსეი“. სცენარი დამუშავებული ბალზახის ასეთნაირი სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. სცენარის ავტორები—ო. ლევიდოვი და კ. ეგგერტი. ფილმის რეჟისორი—კ. ეგგერტი.

**ფილმი „პეტრა I“**

იელისში ლენინგრადის მახლობლად ააშენებენ ახალ „ქალაქებს“—პეტრეს ეპოქის ძველ პეტერბურგსა და მოსკოვს. აშენებული იქნება მაკეტები ძველი მოსკოვის ტუჩების, კრემლის, ნარვის ციხესიმაგრისა და სხვ. ამ ფანერის ქალაქებში გადაღებული იქნება ფილმი „პეტრა I“ ა. ტოლსტოის სცენარის მიხედვით.

სურათის გადაღება იელისშივე დაიწყება და 1936 წლის იელისში უნდა დამთავრდეს.

ფილმის მასიურ სცენებში მუდმივ მონაწილეობას მიიღებს რამდენიმე ათასი კაცი. ფილმში მონაწილეობის მსურველთა რიცხვი დღით-დღე იზრდება. 26.000 მსურველიდან შერჩევის შემდეგ მიღებულია მხოლოდ 1.200 კაცი. ახლო მომავალში ეს რიცხვი 2.000-დე გაიზრდება.

რა თქმა უნდა, არც ისე ადვილია ამდენი ხალხის ჩაცმა და დახურვა. 3.000 მეტრი მაული და 2.000 მეტრი ფეტრი მოხმარდება „პეტრა I“-ის არმიის ტანსამოსსა და ქუდებს. ფესხაცმელის ფაბრიკები სასწრაფოდ ჰკერავენ 1.500 წყვილ ჩექმას პეტრეს ეპოქისას. 20 ცილო თბა არის საქირო 2.000 პარაკისათვის. მიმდინარეობს ფილმის მთავარი როლების შესრულებელთა შერჩევა.

აჭარის მიერ სცენარი „პეტრა I“ წაკითხულ იქნა კინო-ფოტო მრეწველობის სახელმწიფო სამმართველოს ლიტერატორთა და კინომატოგრაფისტთა კრებაზე.



ერთხმად აღიარებულ იქნა სცენარის მაღალი მხატვრული ღირსება. სცენარი, რომელიც ა. ტოლსტოიმ დაამუშავა რეჟისორ ვ. პეტროვთან ერთად, დამოუკიდებელი კინომატოგრაფიულ-ლიტერატურული ნაწარმოებია და არა რომანის პრიმიტიული ინსცენინება. ფილმი „პეტრე 1“ ორ სერიისაგან იქნება შემდგარი.

# სსსრ

## რუსთაველის სახ. თეატრი

რუსთაველის სახელობის თეატრი სახ. არტისტ სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით 8 ივნისიდან ერთი თვით მიიგზავრება ქალაქ ბაქოში. თეატრი ბაქოში დასდგამს „in tirannoss“, „ანზორს“, „რლევეას“ და სხვ.

### „არისტოკრატები“

გობოლეოვის სახ. თეატრში 15 ივნისს მიღის პრემიერა—პავლინის პიესა „არისტოკრატები“ მთავარ რეჟისორ—რიდალის დადგმით. გაფორმება რობერტის. თეატრი სეზონს ამთავრებს 30 ივნისს. ივლისში ა/კ. რესპ. სანაპირო ნაწილების მომსახურებისათვის თეატრი აღგილებზე აგზავნის ორ ბრიგადას.

### ჩატახილი ხიდი

მარჯანიშვილის სახ. თეატრში ივნისის შუა რიცხვებში გაშვებულ იქნება პრემიერა „ჩატახილი ხიდი“. პიესა აგებულია ილია ქავჭავაძის ნაწარმოებიდან—(„ოთარაანთ ქერივი“, „კაცია ადამიანი“, „გლახის ნამბობი“, კაკო ყაჩაღი“ და „განდვილი“) ტექსტის მონტაჟი ეკუთვნის შალვა და დიანს. თეატრი სეზონს ივნისის დამლევს ამთავრებს.

### სახკინმრეფხვი:

უკვე გაცხოველებული მუშაობაა ახალი კინო-ფაუნების ვადასაღებად. შემოქმედებითი ჯგუფები ერთმანეთს ეჯიბრებიან. ყოველი მათგანი დაიტერყვებულია თავის დროზე და მაღალი ხარისხის პროდუქტია მისცეს საბჭოთა კინომაყურებელს.  
რეჟისორი ს. დოლიძე მუშაობს კინოფილმი „დარიკოს“ გარშემო

სცენარი (ავტორი ს. დოლიძე) დაწერილია ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობა „სიმონას“ ძირითადი მარტივების მიხედვით. სურათში მოცემულ იქნება წარსული საუკუნის 90-იანი წლების გლეხთა რევოლუციური მოძრაობა.

ბრიკოლას მეთაურობს ახალგაზრდა გლეხი ქალი, რომელმაც შეიგნო არსებული სოციალური წყობილების უკულმართობა. იგი აგროვებს პარტიზანულ რაზმს და იბრძვის მზავკრულთა წინააღმდეგ.

ფილმი გამოშვებული იქნება ორ ვარიანტად—ქართულ და რუსულ ენებზე გარდა ამისა დამზადებული იქნება ფილმის უხმო ვარიანტიც.

ოპერატორი აფაქიძე, მხატვარი სანაძე, მუსიკა ტუსკაისი. ფილმის გადაღება უკვე დაიწყო.

რეჟისორი ლეო ესაკია აწარმოებს მუშაობას ფილმ „ფართოსანი მღებარის“ გარშემო. სცენარის თემა „საბჭოთა ახალგაზრდობა თვითფრინავებზე“, ფილმი სამხედრო თავდაცვითი ხასიათისაა. სცენარში აჩვენებია ჩვენი ავიაციისადმი საბჭოთა ახალგაზრდობის სიყვარული, თავანწირვა და ენტუზიაზმი.

მზადდება ესკიზები, კოსტუმები, დეკორაციები და მიმდინარეობს რეპეტუციები.

სცენარი ეკუთვნის გ. მდივანს ოპერატორი ფ. შახი. მუსიკა გ. კილაძის მხატვარი პ. ოცხელი.

მხატვრული ფილმი „ქაჯეთი“-ს სცენარი დაწერილია რუსთაველის პოემა „ვეფხვის ტყაოსანის ერთ-ერთი ეპიზოდის მიხედვით სცენარი და დადგმა ქ. შიკაპერიძის და თ. ნიკიტჩენკოს. წარმოებს გაცხოველებული მუშაობა ფილმის გადასაღებად.

რეჟისორი მუჯირი მუშაობს პირველ ნაციონალურ მილტიფიკაციურ ფილმზე „არგონავტები“. სცენარი დაწერილია გუგუშვილისა და მუჯირის მიერ კოლიდის კოპიების ამოშრობისათვის წარმოებული მუშაობის მასალაზე. კონსულტანტი ლალო გულდიაშვილი. მუსიკა ანდრო ბალანჩივაძის.

გარდა ამისა, მზად არის წარმოებაში გადასაცემად: 1. „საგულისხმო წვრილმანები“. სცენარი ნ. ლოლობერიძის, ილო მონაშვილისა და კულდრიავცივის. სურათს დადგამს რეჟისორი ნ. ლოლობერიძე.

2. „შემოდგომის აზნაურები“, კომედია, დავით კლდიაშვილის მოთხრობების მიხედვით. სცენარი გ. მდივანის.



3. „მეგობრები“, კულრიავეციის სცენარი, სამოქალაქო ომის ცხოვრებიდან.

სანდრა შანშიაშვილი ორდენისაზრების ორდენის მ. კიაურელთან ერთად მუშაობს „არსენას“ სცენარზე. მასალად აღებულია 30—40-იანი წლების გლეხთა ცხოვრება. სცენარი აგებული იქნება ფოლკლორის მასალაზე. ფართოდ იქნება გამოყენებული ხალხური მუსიკა, ცეკვა და იმდროინდელი მდიდარი ფოლკლორი. სცენარის დამთავრების ვადად დანიშნულია მიმდინარე წლის აგვისტო.

ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია ლეო ქიაჩელთან ერთად ამთავრებს სცენარს საქართველოში საკოლმეურნეო მშენებლობის შესახებ.

ს ა უ ლ ი

ახლახან დამთავრდა დრამკომის გამოკვლევა. როგორც სარევიზიო კომისიის დასკვნებიდან ჩანს, დრამკომი სათანადოდ ვერ იცავდა საავტორო უფლებებს, ვერ აწარმოებდა საავტორო ო/ის სწორ აღრიცხვას, რის გამოც ავტორს საშუალება არა ჰქონდა გაეგო თავისი პირადი ანგარიშის მდგომარეობა. დრამკომი არ ზრუნავდა ავტორების ქსელის გაფართოებაზე და მათ ყოველდღიურ კონტროლზე, რის შედეგადაც დიდძალი თანხები აუკრეფავი რჩებოდა, ადგილი ჰქონდა მორატორიუმებისა.

განათლების სახალხო კომისრის ბრძანებით, დრამკომი, როგორც დამოუკიდებელი ორგანიზაცია, გაუქმებულ იქნა. მის მაგიერ საავტორო უფლების დაცვადად საქართველოს მწერალთა კავშირთან ჩამოყალიბდა საუდი (საავტორო უფლების დამცველი კომიტეტი), რომელიც იმუშავებს დრამსექციის უშუალო ხელმძღვანელობით. საუდის ხელმძღვანელად დანიშნულია შალვა დადიანი.

საქართველოს საბჭოთა მწერლობის საბჭოს დადგენილების თანახმად, დრამსექცია გადახალისებულ იქნა. სექციის თავმჯდომარედ დანიშნულია შალვა — დადიანი, მოადგილედ ალიო მაშაშვილი, პასუხისმგებელ მდივნად და კინო-სექციის გამგედ შალვა ალხაიშვილი.

თეატრი წითელ წაპაროში

დამთავრდა წითელ წაპაროში მუშათა თეატრის მშენებლობა. ხარჯები მშენებლობისათვის გაიღო საქანეთის პროფკავშირმა. თეატრი იტევს 350 კაცს. მოწყობილია მბრუნავი სცენა. თეატრთან მუშაობს ქართული და რუსული სექტორი. ქართული სექტორის სეზონი გაიხსნა 12 მაისს ს. მთვარაძის პიესით: „სურამის ციხე“, წარმოდგენებს ხალხი დიდი ინტერესით ესწრება, თეატრი ყოველთვის გაქედილია მაყურებლებით.

ქართულ სექტორს ჯერ-ჯერობით რეპერტუარში შეტანილი აქვს ლევიტინის „განაჩენი“, გ. ბუხნიკაშვილის „ნაბიკვარი“ და ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, ნ. ჩაჩავს მიერ გადაკეთებული

თეატრს ხელმძღვანელობს რეჟისორი მ. იარალი.

საბარტოვლოს თეატრის ისტორია

განსახკომის დადგენილებით, გამოცემული იქნება საქართველოს თეატრის ისტორია 4 ტომად. მისი გამოცემა მინდობილი აქვს თეატრალურ მუზეუმს. გამოყოფილია საინიციატივო ჯგუფი, რომელშიც შედიან შალვა დადიანი, ვ. ბოკუჩავა და დ. ჯანელიძე. პირველ რიგში გამოცემული იქნება მასალა საქართველოს საბჭოთა თეატრის შესახებ.

რედაქტორი ღვაწით ღმრთობაჲ

პ.მ. მდივანი ნიკოლოზ ჩაჩავა

