



180  
1939/3

2 180  
1939/3

# საბჭოთა ხელოვნება

საქართველოს და მთავრობის მემკვიდრეობის მინისტრის განკარგულებაში

სსსრ სახკომსაგროსთან არსებული ხელოვნების სახმარებლო მუშაობების განყოფილება

3693.



№ 4  
939

პ/მმ. რედაქტორი ბ. გოგუა  
პ/მმ. მდივანი ალ. სიგუა

## აღზარდომთ თეატრული კარები

ძირეულად შეიცვალა ჩვენი ცხოვრების მატერიალურ-ეკონომიური სახე. უღონო, დაბეჩავებულის ხმა აღარ ისმის ჩვენს ბედნიერ სამშობლოში. ხალხი შეეჩვია ტკბილ და საამურ ცხოვრებას. კოლმეურნე გლეხის ქოხში რადიო-აპარატი სდგას; ის ისმენს მსოფლიოს ყველა კუთხის ახალახალ ამბებს. ქეშ-მარიტად ბედნიერია ჩვენი ხალხი, ჩვენი ახალგაზრდობა, რომელიც ცხოვრობს ლენინ-სტალინის დიად ეპოქაში.

ამაღლა ჩვენი ფართო მასების ესთეტიკური გემოვნება. მილიონები დაეწაფა ხელოვნებას, ლიტერატურას, მეცნიერებას. ჩვენი თეატრები, საკონცერტო დარბაზები, კინო-სანახაობები გაჭედდნენ ხალხით.

მილიონები კითხულობენ დღეს ჩვენი მწერლების ნაწერებს და მღერაინ დიდი ეპოქის დიდ მიღწევებზე. „საბჭოთა ქვეყნის მშრომელებს, არავითარი დამბროლება არ ეღობებათ მისათვის, რომ ისწავლონ, დააგროვონ ცოდნა, გასწიონ წინ, დაეუფლონ მეცნიერების მწვერვალებს“ („პრავედა“).

მთელი ჩვენი მატერიალური ძალა, მთელი ჩვენი ხელოვნება, ლიტერატურა და მეცნიერება დღეს ეკუთვნის მასებს. „ამიტომ არის ასე სისხლჭარბი საბჭოთა ხელოვნება, ამიტომ არის ასე ადამიანური და მიზანსწრაფვითი საბჭოთა ლიტერატურა, ამიტომ არის, რომ კალმისა და ფერწერის ჩვენი საუკეთესო ოსტატები ყოველ წელს აძლევენ თავიანთ ხალხს მაღალი მხატვრული ხელოვნების ახალ-ახალ ნიმუშებს“ („პრავედა“).

კულტურის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ზრდასთან ერთად გაიზარდა ჩვენი თეატრებისა და სანახაობათა რიცხვი. დღეს საქართველოში არსებობს 45 სახელმწიფო თეატრი.

1850 წელს, ამიერ-კავკასიაში მეფისნაცვალის ვორონცოვის ლოცვა-კურთხევით თბილისში დაარსდა პირველი სახელმწიფო თეატრი, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა ჩვენი პირველი კომედიოგრაფი გიორგი ერისთავი. ეს თეატრი ორგანიზებული თეატრი იყო, რომელსაც თეატრის ტრიბუნისა და საქართველოში შეავრსმელი რუსი მეფის იდეის პროპაგანდა უნდა ეწარმოებია. ეს რომ ასე არ ყოფილიყო, განა ვორონცოვი ქართველი ხალხის სიყვარულის გულისათვის გახსნიდა საქართველოში თეატრს? რუსეთის იმპერიის მეფის მონა-მორჩილი ვორონცოვი ასე ფიქრობდა: რაც შეიძლება ჩქარა შეეცვალო ქართველი ხალხის ფსიქოლოგია და ბუნტარული სულიო.

60 წლის წინადა, 1879 წელს, როდესაც პირველი მუდმივი ქართული დასი დაარსდა, იგი გაუგონარ ეკონომიურ გაჭირვებას განიცდიდა — მთავრობა მას არ ეხმარებოდა და არ მფარველობდა, დასი არსებობდა მხოლოდ სა-პაიო-საამხანაგო ფულთი და წელიწადში თორმეტჯერ იშლებოდა. ამ მუდმივ დასსაც ჰყავდა მოწინავე მსახიობები — თეატრის პარტიზანები, რომლებიც გულწრფელად ემსახურებოდნენ ხალხს, რომლებსაც თავისი ზურგით გადაქონდათ თეატრის დეკორაციები და სხვა მოწყობილობანი; თავისი საქმის ერთ-გული ფანატოკოსები, ისინი ნახევრად მშვიერ-მწყურვალნი ემსახურებოდნენ მშობლიურ სცენას და ქართველ ხალხს.

ძველად არ ხდებოდა მსახიობების მომზადება და გადამზადება, ვინაიდან საქართველოში არსებობდა ერთი თეატრი და ერთი თეატრისათვის ასე თუ ისე, საკმარისი იყო ის თეატრალური ძალები, რომლებიც მაშინ მოიპოვებოდა. მენშევიკებმა აგრძელებდნენ ძველი ბიუროკრატიული მთავრობის ხაზს და თეატრს და მსახიობს ყურადღებას არ აქცევდნენ; უბატრონო, მშვიტ-მწყურვალნი დაეხეტებოდნენ პროვინციებში თეატრის მოწინავე მუშაკები, რათა ჩვენ მშრომელ ხალხში თეატრალური კულტურა შეეტანათ.

საბჭოთა ხელისუფლებამ მსახიობს შეუქმნა ძვირფასი პირობები შემოქმედებითი ზრდის და საკუთარ თავზე გულმოდგინე მუშაობისათვის.

საქართველოში არსებობენ 5 თეატრალური სტუდია, რომლებიც ჯერ კიდევ ვერ აკმაყოფილებენ ჩვენს მრავალრიცხოვან თეატრებს და, რაც მთავარია, ვერ უშვებენ ყოველმხრივ მომზადებულ კვალიფიციურ კადრებს. ჩვენი რაიონების თეატრები განიცდიან კვალიფიციური რეჟისორების, მსახიობების, მხატვრების, გრიმირების და სხვ. ნაკლებობას. თეატრებთან არსებული სტუდიები ამზადებენ მხოლოდ მსახიობებს, თეატრს კი სჭირდება არა მარტო მსახიობი და რეჟისორი, არამედ სხვა დამხმარე ძალები, ურომლისოდაც თეატრის არსებობა წარმოუდგენელია.

ჩვენი თეატრების რიცხობრივმა ზრდამ მოითხოვა საქართველოში თეატრალური ინსტიტუტის არსებობა; ეს ინსტიტუტი მოამზადებს და უზრუნველყოფს ჩვენს მრავალრიცხოვან თეატრებს კვალიფიციური თეატრალური კადრებით. ამ წლის სექტემბრიდან საქართველოში გაიხსნება თეატრალური ინსტიტუტი, სადაც ჩვენი ახალგაზრდა, მომავალი საბჭოთა თეატრალური მუშაკები შეისწავლიან თეატრის ტექნიკას, რეჟისორულ ტექნიკას და თეატრებს შეავსებენ ახალი ძალებით.

საკ. კ. პ. (ბ) XVIII ყრილობაზე ამხანაგი სტალინი ლაპარაკობდა: „კადრების სწორად შერჩევა — ეს კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ აიყვანო მოადგილეები და თანამშრომლები, მოაწყო კანცელარია და გამოუშვა იქიდან სხვადასხვა მითითებანი. ეს არც იმას ნიშნავს, რომ ბოროტად გამოიყენო უფლებები, უთავბოლოად გადაისროლ-გადამოისროლო ათობით და ასობით ადამიანები ერთი ადგილიდან მეორეზე და დაუსრულებლად ახდენდე „როგორგანიზაციებს“. კადრების სწორად შერჩევა ნიშნავს: ჯერ-ერთი, აფასებდე კადრებს, როგორც პარტიისა და სახელმწიფოს ოქროს ფონდს, უფროთხილდებოდე მათ, პატივისცემით ეპყრობოდე მათ.

მეორეც, იცნობდე კადრებს, გულდასმით სწავლობდე კადრის თვითეული მუშაკის ღირსებასა და ნაკლს, იცოდე თუ რა თანამდებობაზე შეიძლება ყველაზე უფრო ადვილად გაიზალოს მუშაკის ნიჭი.

მესამეც, მზრუნველობით ზრდიდე კადრებს, ეხმარებოდე თვითეულ მზარდ მუშაკს ამაღლდეს, არ იშურებდე დროს იმისათვის, რომ მოთმინებით „სდიო“ ასეთ მუშაკებს და დააჩქარო მათი ზრდა.

მეოთხეც, თავის დროზე და გაბედულად დააწინაურო ახალი, ახალგაზრდა კადრები, ისე, რომ მეტისმეტად დიდხანს არ დარჩნენ ძველ ადგილზე და არ დამყავდნენ.

მეხუთეც, მუშაკები იმგვარად გაანაწილო პოსტებზე, რომ თვითეული მუშაკი თავის ადგილას გრძნობდეს თავს, რომ თვითეულ მუშაკს შეეძლოს

მისცეს ჩვენს საერთო საქმეს იმის მაქსიმუმი, რის მიცემაც საერთოდ შეუძლია მას თავისი პირადი თვისებების მიხედვით, რომ კადრების განაწილებაზე მუშაობის საერთო მიმართულება სავსებით შეესაბამებოდეს იმ პოლიტიკური ხაზის მოთხოვნებს, რომლის გასატარებლადაც ხდება ეს განაწილება“.

ამხანაგ სტალინის ეს გენიალური მითითება უნდა გვახსოვდეს ყოველთვის. როდესაც ვახდენთ კადრების განაწილებას და მათ დაწინაურებას, რადგან ამ მითითებაში გენიალურად არის განსაზღვრული ძველი და ახალი კადრების როლი და მნიშვნელობა. „ძველი კადრები, რა თქმა უნდა, დიდ განძს წარმოადგენენ პარტიისა და სახელმწიფოსათვის, მათ აქვთ ის, რაც არა აქვთ ახალგაზრდა კადრებს — უდიდესი გამოცდილება ხელმძღვანელობის დარგში, მარქსისტულ-ლენინური პრინციპული გამოწრითობა, საქმის ცოდნა, ორიენტირების ძალა. მაგრამ, ჯერ-ერთი, ძველი კადრები ყოველთვის ცოტაა, უფრო ნაკლებია ხოლმე, ვიდრე საჭიროა, და ისინი ნაწილობრივ უკვე გამოდიან მწყობრიდან ბუნების კანონთა ძალით. მეორეც, ძველი კადრების ერთ ნაწილს ხანდახან აქვს მიდრეკილება დაჟინებით იყურებოდეს წარსულისაკენ, ვეღარ დააღწიოს თავი წარსულს, ვეღარ დააღწიოს თავი ძველს და ვერ შეამჩნიოს ახალი რამ: ცხოვრებაში“ (სტალინი).

ჩვენი ძველი თეატრის მოღვაწეებმა დიდი სამსახური გაუწიეს ქართული კულტურის და თეატრალური ტრადიციის დანერგვის საქმეს, და ამ დღეწლს არასოდეს არ დაივიწყებენ ახალგაზრდა თეატრალური ძალები, რომლებიც ახლა ეუფლებიან თეატრალურ კულტურას და ტექნიკას.

ფაქტია, რომ წარსულ საუკუნეში ჩვენი თეატრალური კადრები რღვეობრივად არც ისე დიდი იყო. თბილისში არსებობდა ერთი თეატრი, და როგორც ზემოდ ვთქვით, ამ თეატრისათვის საკმარისი იყო ის თეატრალური ძალები, რომელიც მაშინ გვყავდა. დღეს, ჩვენი ცხოვრება არაჩვეულებრივად გაიზარდა. საქართველოს თეატრების უზრუნველყოფა რეჟისორებით, მსახიობებით, კომპოზიტორებით, მხატვრებით, გრიშიორებით და თეატრის დამხმარე ტექნიკური პერსონალით არც ისე იოლი საქმეა.

გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ რაიონის თეატრებს ჯერ კიდევ საკმაოდ არ ყავთ სათანადოდ მომზადებული თეატრალური კადრები, რომლებიც ერკვეოდნენ თეატრის ტექნიკაში, იცნობდნენ მსახიობის თამაშის ოსტატობას. რაიონის თეატრებში მომზადებული თეატრალური კადრების უყოლობით უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ ხშირად ჩვენი პერიფერიის თეატრები დგამენ იდეოლოგიურად და მხატვრულად გაუმართავ სპექტაკლებს, ეს კი იწვევს აუარებელ ხარჯებს და სახელმწიფოს ზიანს აყენებს.

ბოლშევიკურად აღვზარდით საბჭოთა თეატრის ხელოვანი მუშაკები: რეჟისორები, მსახიობები, მხატვრები, კომპოზიტორები, გრიშიორები და სხვა.

უზრუნველყოთ ჩვენი თეატრები კვალიფიციური კადრებით, რათა საბჭოთა მაყურებლებს ვუჩვენოთ ყოველმხრივ გამართული სპექტაკლები.

## „მეფის სასოღა“ საოკეაო თეაგზი

დიდი რუსი კომპოზიტორი ნ. რიმსკი-კორსაკოვი ეკუთვნის მხატვართა ისეთ ტიპს, რომელიც ძნელია ერთ რომელიმე მიმართულებას მიაკუთვნო. ყოველ ახალ ნაწარმოებში იგი სვამდა ახალ შემოქმედებით ამოცანებს. მხატვარი, რომელიც დიდ მოთხოვნას უყენებდა თავის თავს, დიდი ანალიტიური გონების და მხატვრული გემოვნების პატრონი, ის ხანგრძლივი შრომით ქმნიდა ხელოვნების უძვირფასეს ნაწარმოებებს.

ყოველ ოპუსში კომპოზიტორი პოულობდა ხოლმე ახალ-ახალ აღმოჩენებს რუსული

მუსიკის განვითარებაში. მან დაიწყო მარტივი პარმონიებით, უბრალო ხალხური მელოდიებით (ზოგჯერ ციტატებით იყენებდა მათ), გაიარა რუსული ხალხური პანგების განვითარებული მელოდიების რთული დრამატიული კონცეპციები და მივიდა იმპრესიონიზმის სიფრიფანა ფაქტურამდე („ოქროს მამალი“). მაგრამ კომპოზიტორი არსად არ კარგავდა საკუთარ სახეს: ყოველ ახალ ნაწარმოებში იგი პოულობდა ახალ მუსიკალურ ენას, მაგრამ მისი მსოფლმხედველობა როგორც მხატვრისა, ძირითადად ერთიდაიგივე რჩებოდა.

რიმსკი-კორსაკოვი არ ეკუთვნოდა ისეთი მხატვრების რიცხვს, რომლებიც ქმნიდნენ სტიქიურად, როგორც ჩაიკოვსკი, მუსორგსკი და სხვ. ძლიერი ვნებანი და ემოციები მისთვის უცხოა. მისი გმირების სამყარო—ეს უწინარეს ყოვლისა—ზღაპარია ან ბუნების განსხეულება („სადკო“, „სნეგუროჩკა“, „მეფე სალტანი“, „ოქროს მამალი“ და სხვ.). შემთხვევითი როდია, რომ ეპიკოს და პანთეისტ რიმსკი-კორსაკოვს ასე კარგად გამოუვიდა სნეგუროჩკას ტიპი, რომელიც სავსებით მოკლებულია ადამიანურ გრძნობებს. ამიტომ ვასაოცარი განსხვავება არსებობს ჩაიკოვსკის ოპერების ქალთა ტიპებსა და რიმსკი-კორსაკოვის გმირ ქალებს შორის. მხოლოდ ორ შემთხვევაში შეხსლო რიმსკი-კორსაკოვმა ქალთა ცოცხალი ტიპების შექმნა: „საკოველი ქალის“ პროლოგში „ვერა შელოვა“ და „მეფის სასოღაში“—ქალური სინაზით აღსავსე, მოსიყვარულე მარფა, რომელმაც ტრაგიკულად დაამთავრა თავისი ცხოვრება, და ემოციური, ნებისყოფით სავსე ლიუბაშა.

ოპერა „მეფის სასოღა“ იწერებოდა 1896 წლის თებერვლიდან ნოემბრამდე. პირველად



ე. სობახე

მარფა

დაიდგა მოსკოვში მამონტოვის თეატრში 1899 წელს. ლიბრეტო შედგენილია ლ. მისი იმავე სახელწოდების პოემის მიხედვით ტრუმენევის დამატებებით. სიუჟეტი აღებულია მეფე იოანე მრისხანის შავბნელი ეპოქიდან, როდესაც ოპრინიკები (ბოიარებისაგან, აზნაურებისა და მათი შვილებისაგან) შემდგარი უმაღლესი პოლიცია, იმავე დროს მეფის მცველები) მშვიდობიან მოსახლეობას არბევდნენ და აწიოკებდნენ. ამ სოციალური ბოროტების ფონზე იშლება მომქმედი პირების დრამა. დრამატურულად ლიბრეტო ძლიერია, მოცემულია სამი ადამიანის ცხოვრების და მათი ინტერესების ერთმანეთთან შეხლა: ოპრინიკ გრიაზნოვის, მთლიანი და ნებისყოფით სავსე ლიუბაშასი და მათი ბრძოლის მსხვერპლის—მარფასი, რომელიც იოანე მრისხანის განკარგულებით ჩამოშორებულია თავის საქმროს.

როდესაც კომპოზიტორი ქმნიდა „მეფის საცოლეს“, მას გათვალისწინებული ჰქონდა განვითარებული არიების და ანსამბლების შექმნა. და მართლაც, ყველა მომქმედი პირის არიები, მეტადრე მარფასი, კომპოზიტორის მიერ დაწერილია ვოკალის საუცხოო ცოდნით. ლიუბაშას მეტად ამაღლებულ, ტრაგიკულ სახეს (1 და 2 მოქმედება), მარფას ლირიკულ სახეს (III და IV) თუ სიყვარულით მივრალ გრიაზნოვს (I მოქ.) ან მწუხარებით სავსე სობაკინს, მარფას მამას იღებს,—კომპოზიტორი ყოველთვის პოულობს მათ დასახსიათებლად სათანადო მუსიკალურ ხერხებს. ყველაზე ნაკლებად გამოუვიდა მას ლოკოვის (მარფას საქმროს) პარტია. მესამე აქტის მისი არია, რომელიც მოვავონებთ მსუბუქ ვალსს, სტილით სრულებით არ შეესაბამება ოპერის საერთო მუსიკალურ კონცეპციას, რომელიც აგებულია უმთავრესად რუსული ხალხური სიმღერის ინტონაციებზე. უფრო მეტად უმუშავნია კომპოზიტორს ანსამბლებზე. თვითონ იგი სამართლიანად აღნიშნავდა მეორე მოქმედების კვარტეტის და მესამე მოქმედების სექტეტის შესახებ, რომ „გლინკას დროიდან ასეთი საოპერო ანსამბლი ჯერ არ ყოფილა“. სა-



5. ცომანია

ლიუბაშა

ქიროა აღინიშნოს აგრეთვე IV მოქმედების სოლისტების ანსამბლი გუნდთან ერთად, რომელიც თავისი დრამატულობით აგრეთვე ოპერის ერთერთ ძლიერ ადგილს წარმოადგენს.

20 და 24 აპრილის სპექტაკლებმა ნათლად გვიჩვენეს, რომ რეჟისორმა შ. აღსაბაძემ, ღირიყოფა დიმიტრიადიმე, მხატვარმა შარლემანმა, მომღერალთა მთელმა კოლექტივმა დიდის წარმატებით შესძლეს თავის თავზე აღებული ამოცანის გადაჭრა. სპექტაკლი მთლიანად უნდა იქნას აღიარებული როგორც მიმდინარე სეზონის ერთერთ საუკეთესო დადგმა. რეჟისორმა აღსაბაძემ მშვენივრად გამოიყენა „მეფის საცოლის“ დრამატურგია. ეტყობა მას დიდი მუშაობა ჩაუტარებია როგორც მთელ კოლექტივთან,



ტ. შარტა-დოლიძე

ლიუბაშა

უსე თვითეულ მომღერალთან ცალ-ცალკე-მეორე და მეოთხე მოქმედებაში ცალკეულმა რეჟისორულმა შტრიხებმა დაგვიმტკიცეს აღსაბამის გამომგონებლობა და სიახლე. განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ ოპრინიკების მასობრივი სცენები. კარგად არის გამოყენებული მესამე მოქმედებაში კონტრასტული ემოციური ტონუსი, როდესაც ლხინის დროს დაქორწინებაზე მოდის მალუტა სკურატოვი და აცნობებს მეფის გადაწყვეტილებას მარფას ბედნიერების მოსაპოვებზე, და მეოთხე მოქმედება, სადაც ტრაგიკული ანსამბლი და გრიანზოვის მონანიება მოიხსნება გადაჩეულ მარფას ნაზი ლირიკით. სამწუხაროდ, ივანე მრისხანეს გამოსვლის სცენამ ვერ დაგვაკმაყოფილა. ივანე მრისხანეს გამოხედვა და მთელი მისი გარეგნული სახე მოცემუ-

ლი უნდა ყოფილიყო არამაძვრ მოძრაობაში, არამედ ნელი ნაბიჯით, როგორც ამას ვგვიჩვენებენ კარნახებს თვითონ მუსიკა (მოვიგონოთ ანტოკოლსკის ცნობილი ქანდაკება).

სპექტაკლის წარმატებას მეტად ხელს უწყობს ძველი რუსეთის კარგი მცოდნის მხატვარ შარლემანის საუცხოო ნამუშევარი.

თითოეულ წერილმანში დაცულია სტილის სისუფთავე, დაწყებული საშინაო საგნებით და ვათავებულ ბოიარების შენობათა არქიტექტურით (IV მოქ.); მხატვრული გემოვნება. კოსტიუმების ცოდნა და გაფორმების სტენიურობა თავიდან ბოლომდე ახასიათებს სპექტაკლს. მოხდენილია თავისი კოლორიტით III და IV მოქმედებანი. შარლემანის მიერ გამოყენებული ყველა შესაძლებლობა ეპოქის სტილის გახსნისათვის.

ოპერა მუსიკალურად საკმაოდ დამაკმაყო-



ბ. ამირანაშვილი

გრიანზოი





გ. გრიკორაშვილი

სოხაქინი

ფილებლად არის დამუშავებული. მშვენიერად ისმის უვერტურა და IV მოქ. შესავალი, II მოქმედების ინტერმეცო, რომელიც თერის ერთერთ საუკეთესო ორკესტრულ ფურცელს წარმოადგენს, დირიჟორის მიერ საგულისხმოდ არის გაკეთებული. სოლისტების ანსამბლები და გუნდი, როგორც ინტონაციით, ისე რიტმით, კარგად არის წარმოდგენილი, მაგრამ დირიჟორს ეტყობა ტენდენციას ახაზშოს მომღერლები. ზედმეტი არ იქნებოდა ორკესტრმა რომ ფრაზის სიზუსტეზე წაიშურა. ზოგჯერ გრძნობ რაღაც უდისციპლინობას. ვერ ატყობ თუ როდის იწყება ამათუიზ ინსტრუმენტის ხმა. ამ ნაკლის დროზე აღმოფხვრით კი მივალწვედით მთლიანად მუსიკის მენტ კონცენტრირებას, სიზუსტეს და რელიეფურობას. ამ ნაკლს ვახსენებ იმიტომ, რომ იგი ეტყობა თითქმის ყველა ოპერის შესრულებას ჩვენს საოპერო თეატრში.

ამირანაშვილმა ოპრინიკ გრიკორაშვილის პარტიაში შექმნა სცენიურად ვაჟაკური მგრძნობიარე ადამიანის სახე. განსაკუთრებით კარგია იგი დრამატიულობით აღსაქსე IV აქტში. უნდა აღინიშნოს მხოლოდ, რომ მომღერალი არა ეკონომიურად ხარჯავს თავის ვოკალს. ინაშვილს იმავე როლში აკლდა ვნებით დამთვრალი თავხედობის გამოსახვა ოპრინიკში. მისი მანერები მეტად შერბილებულია. ყველაზე კარგია იგი I აქტში. სოხაქემ და ვალაციმ სხვადასხვა სახის მარფა მოგვცეს. მეორე და მეოთხე აქტის ორივე სახელგანთქმული არიები სოხაქემ მშვენივრად შეასრულა. იგოვეს თქმა შეიძლება ვალაციმ შესახებ, რომ ადგილი არ ქონდა დეტონაციას. სოხაქეს აქ ცოტათი აკლდა ქალური სინაზე; მით უმეტეს თუ მოგიგო-



ვ. ივაშკინი

ეფანე მრისხანე



ნებთ, როგორი ნაზი არსების მოცემა შესძლო მსახიობმა მიქაელას როლში. (II მოქ. წარფას არიის ორკესტრულ შესრულებაში დირიჟორმა რატომღაც არ გამოაცალკევა სოლო ჩელო).

ძალიან საინტერესოდ არის გადმოცემული ვალაცის (თუ რეჟისორის?) მიერ IV აქტში გაგვიყების სცენა. მსახიობი—ქალი მიმიკით გამოხატავს სრულ გულგრილობას კარშემო მომხდარი ამბებისადმი. რომეცაა ცი იგი გადმოცემს გაშვებული სახით. მომხდარი ამბის მთელ საშინელებას მსახიობი გადმოგვცემდა ვოკალური საშუალებებით. ამ კონტრასტმა ძლიერი შთაბეჭდილება დასტოვა.

ლიუბაშას პარტიას ასრულებდნენ ცომია და შარატა-დოლიძე. ეს როლი ცომიასათვის ზედამოჭრილია, როგორც ტემბრამენტით ისე ხმის ტემბრით. შარატა-დოლიძემ, მიუხედავად ლამაზი ხმისა და როლის

დაუფლებისა, ვერ შექმნა საკმარისად ემოციური ტიპი. ორივე მსახიობმა კარგად ასრულეს პირველი მოქმედების უძნელესი არია. კარგად მღეროდნენ აგრეთვე II მოქმედებაში. გერმესაშვილის ხმა ლიკოვის პარტიაში სუფთად ისმოდა, მაგრამ სცენიურად მან ვერ შექმნა საინტერესო სახე. ყვარელაშვილი ამავე როლში კარგი იყო. მშვენივრად ჩაატარა მან შესამე აქტის არია.

ორივე სპექტაკლში სობაკინის პარტიას ასრულებდა გრიგორაშვილი. მომღერალმა გვიჩვენა ლამაზი და ხვეწილი ტემბრის დიდი ბანი. სიმღერის ძალდაუტანლობა, გააზრებული ფრაზა და გონივრული თამაში კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებდა ორივე სპექტაკლში. მომღერალმა დიდი ყურადღება უნდა მიაქციოს დიქციას. IV მოქ. არიოზო გრიგორაშვილმა მუსიკალურად შეასრულა.

ეს სპექტაკლი დიდის წარმატებით მიიღო მაყურებელმა.



„მეფის საცოლე“

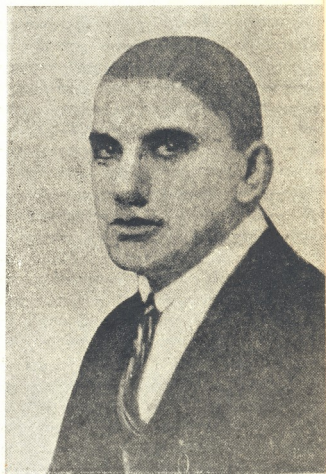
პირველი მოქმედება

## მაიაკოვსკი—რეაგირები

ვლადიმერ მაიაკოვსკი—ამხანაგ სტალინის თქმით „ჩვენი საბჭოთა ეპოქის საუკეთესო, უნიკიერესი პოეტი“—დიდი ფიგურა იყო არა მარტო საბჭოთა ლიტერატურაში, არამედ საბჭოთა თეატრშიც. მაიაკოვსკის დრამატურგიული მეტყვიდროება მეტად მნიშვნელოვანია.

პირველი თავისი პიესა მაიაკოვსკიმ დასწერა, როდესაც ოცი წლისა იყო, — 1913 წელს. ეს იყო ტრაგედია ლექსად „ვლადიმერ მაიაკოვსკი“. როგორც სჩანს სათაურიდან, პიესის მთავარი მომქმედი პირი თვითონ ავტორი იყო. პიესაში გამოხატულია რევოლუციამდელი რუსეთის შეხუთულ გარემოცვაში მყოფ დიდი ადამიანის ტრაგედია. რევოლუციის წინა პერიოდის, მაიაკოვსკის პოეზიისათვის დამახასიათებელი თემები—„ქალაქი“, „ნივთი“, მთელ პიესას ავსებენ ისე, როგორც სოციალურად ჯერ კიდევ შეუფენებელი ბუნტარობის ელემენტები. ფანტასტიკურ პერსონაჟებში პოეტი ანსახიერებს რეალურ ადამიანთა მდგომარეობებს და გრძნობებს. ტრაგედია დაწერილია თავისებური ექსცენტრული პსიქოლოგიზმის მანერით და მკვეთრად გამოირჩევა იმდროინდელი დრამატურგიიდან.

მაიაკოვსკის შემდეგი დიდი პიესა, დაწერილი 1918 წ., სულ სხვა ხასიათისაა. ეს არის „მისტერია-ბუფი“, — „ჩვენი ეპოქის გმირული, ეპიური და სატირული გამოხატულება“. „მისტერია-ბუფი“ საბჭოთა დრამატურგიის წინაპარია. ეს პირველი საბჭოთა პიესაა, დაწერილი საბჭოთა ავტორის მიერ და დადგმული საბჭოთა თეატრში. უფრო მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ეს არის პირველი პიესა, რომელიც უმღერის ოქტომბრის რევოლუციას. ეს ერთადერთი პიესა იყო მთელ იმ რეპერტუარიდან, რომელიც შექმნილია საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში და რომელიც უპასუხებდა კომუ-



ნიზმისაყენ მისწრაფებებს; ამ პიესაში ავტორი ტაქტირობა უერთდებოდა ფართოდ დაყენებულ თემას, ის შესანიშნავი ლექსით არიდაწერილი და საესეა საუცხოვო სცენიურ მდგომარეობებით. თემის სიახლეს, რომელიც ახალი მასურებლის საჭირ-ბოროტო მოთხოვნილებას უპასუხებდა, თან სდევდა ლიტერატურული და თეატრალური გამოსახულების ახალი ხერხები. „მისტერია-ბუფს“, რომელიც იწყება საბჭოთა პოლიტიკურ თეატრის ხაზს, დიდი გავლენა ჰქონდა საბჭოთა დრამატურგიის და მთლიანად თეატრის შემდგომ განვითარებაზე. იგი დადგმული იყო 1918 წ. ოქტომბრის რევოლუციის წლის თავზე, პეტროგრადში.



1920-21 წ. წ. მიაკოვსკიმ გადაამუშავა „მისტერია-ბუფი“, შეიტანა შიგ მთელი რიგი აქტუალური მომენტები და მას პოლიტიკური მიმოხილვის ხასიათი მისცა. ამ „მეორე რედაქციით“ „მისტერია-ბუფი“ დაიდგა მოსკოვში.

იმავე 1920 წელს მიაკოვსკიმ დასწერა „საქართველო ანტრე“ „მსოფლიო კლასობრივი იუმის ჩემპიონატი“, შემდეგ წელში „თეატრალური ანგარიში“ სათაურით „გუშინდელი გმირობა“ (რა დაემართა იმ თესლებს, რომელიც ჩამოერთვა გლეხებს). 1926 წ. მან ი. ბრიკთან ერთად დასწერა „გროტესკი „რა-დიო-ოქტომბერი“.

ოქტომბრის მეათე წლის თავისათვის ლენინგრადის მცირე საოპერო თეატრმა მიაკოვსკის შეუქვეთა საიუბილეო წარმოდგენა. ამ შეკვეთიდან წარმოიშვა პოემა „კარგია“. თეატრში პოემის ნაწილი გასცენირებული იყო მასობრივი თეატრალურ-მუსიკალური ოქქმედების სახით, სათაურით „ოცდამეხუთე“.

თავისი კინო-სცენარი „დაივიწყე ბუხარი“ მიაკოვსკიმ გადააკეთა „ფერიულ კომედია“ „ბალინჯო“, რომელიც დაიდგა 1929 წელს. პიესის პირველი ნაწილის მოქმედება წარმოებს თანამედროვე ეპოქაში, მეორე ნაწილისა — მომავალში, 50 წლის შემდეგ. რომედიის თემა თანამედროვე მეშინაობის ამომკლავება. პიესა შეუბრალებლად ამთარახებს ლოთობას, მილიქნელობას, უსუფთაობას და მეშინაური „კულტურის“ შხაზიან გავლენას — წარსულის მთელ სამწუხარო შემკვიდრებას. კომედიის დრამატურგიული აღნაგობა ორიგინალურია, მოქმედება სწრაფად ვითარდება, ტექსტი ბრწყინვალე გონებამახვილობით ხასიათდება.

ერთი წლის შემდეგ დაიდგა მიაკოვსკის პიესა „აბანო“. — „დრამა ცირკით და ფეიერვერკით“. აქ მიაკოვსკიმ გვიჩვენა ბიუროკრატიაში მუშათა შემოქმედებასთან შეჯახებაში. მუშის მიერ გამოგონილ „დროის მანქანის“ საშუალებით წარმოიშობა „ფოსფორული ქალი“ — 2030 წლის დელეგატი: იმავე მანქანას მიეყვებოთ კომუნისტურ მომა-

ვალში. ისევე, როგორც „ბალინჯო“, „აბანო“ დაწერილია პროზით. მაგრამ მიუხედავად ამისა, თავისი შესანიშნავი ერთი გვაგონებს ლექსით დაწერილ ნაწარმოებს.

მიაკოვსკის უკანასკნელი სანახაობითი ნაწარმოებია პანტომიმა — ფერია ანუ „მელომიმა“ „მოსკოვი იწვის“ (1905 წელი), სადაც მოცემულია 1905 წლის ამბების მომენტები, და შემდგომი ეტაპები რუსეთის მუშათა კლასის ბრძოლისა სოციალიზმის განმტკიცებისათვის. ჩვენს ქვეყანაში. ამ პიესის პრემიერა შესდგა მოსკოვის ცირკში მიაკოვსკის სიყვდილიდან ერთი კვირის შემდეგ.

მიაკოვსკი თეატრისათვის: მუშაობის დროს არ განსაზღვრავდა თავის ფუნქციებს მხოლოდ დრამატურგის მუშაობით, იგი თვითონ მონაწილეობდა „მისტერია ბუფის“ და „ვლადიმერ მიაკოვსკის“ პირველი რედაქციის დადგმებში და ოქტიურად თანამშრომლობდა ვ. ე. მეიერხოლდთან, როგორც მსახიობი, თანარეჟისორი და ასისტენტი.

უშუალო შემოქმედებითი მუშაობის გარდა, მიაკოვსკი ყოველთვის გამოდიოდა თეატრალურ ფრონტზე, როგორც საზოგადოებრივი მუშაკი. მას ძალიან უყვარდა თავის პიესების მუშათა კრებებზე წაკითხვა, დიდს ყურადღებით იღებდა მათს შენიშვნებს, პიესაში სათანადო დამატების და შესწორების შესატანად. გარდა ამისა, იგი აქტიურად ჭადავებდა თავის თეატრალურ შეხედულებებს, როგორც საჯარო გამოსვლების, ისე სტატიების, ლექსების და თვით პიესების (მაგ. „აბანო“) საშუალებით.

მიაკოვსკის თეატრი — საავტორო-საპროპაგანდო თეატრია, აშკარა ტენდენციური, რომელშიც პუბლიცისტიკა არ განიყოფება დიდი ოსტატობისაგან. მიაკოვსკის მუშაობამ „როსტაში“ და ვახუთებში ხელი მუშუყყო მის დრამატურგიულ აქტიურობას. მიაკოვსკის თეატრი — აქტიური მოქმედების თეატრია. საკითხების პირდაპირ დასმით. მიაკოვსკი თავის პიესებში აღწევდა დიდ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ სიმკვეთრეს.

განამტკიცა რა საბჭოთა სცენაზე პოლი-



ტიკური თეატრი, მიაკოვსკიმ მას ბოლომდე არ უღალატა: თვითეული მისი ახალი სცენიური ნაწარმოები პოლიტიკური თეატრის ახალი მანიფესტაცია იყო. პოეტი — პუბლიცისტი დარჩა პუბლიცისტად დრამატურგიაშიაც. თვითეული მისი ნაწარმოები იყო ბრძოლის იარაღი პროლეტარიატის დიქტატურის გაძარჯვებისათვის, სოციალიზმის გამარჯვებისათვის.

მიაკოვსკის პიესები, აშუქებენ ისინი მიმდინარე პოლიტიკის საკითხებს თუ ეხებიან ყოფა-ცხოვრებას, ეპოქის დოკუმენტებს წარმოადგენენ. პრობლემატიკა, რომელსაც მიაკოვსკი თავის დრამატულ ნაწარმოებებში აყენებდა, საერთოდ იგივე იყო, რაც მის პოემებში და ლექსებშია. და ისევე, როგორც მის პოეზიას, მის თეატრსაც ახასიათებს გაბედულობა, საკიანის და თემის ფართო დაყენება.

მიაკოვსკის ნოვატორობა თეატრში მჭიდროდ არის დაკავშირებული მის ნოვატორობასთან ლიტერატურაში. ახალი პოეზიის შექმნის დროს მიაკოვსკის შეჭქონდა მასში ცხოვრების შეგრძნობის მთლიანობა, მსოფლიო ომის და სოციალისტური რევოლუციის ეპოქის ადამიანის შთაბეჭდილებანი და კერძოდ თანამედროვე ენა. ამასთან, მისი ნაწარმოებნი მემკვიდრეობით დაკავშირებული ძველ ხალხურ პოეზიასთან. თეატრშიც მან შეიტანა თანამედროვეობის მოწინავე ადამიანის გრძნობები, რამაც თავისი გამოხატულება ჰპოვა არა მარტო თემატიკაში, არამედ მისი პიესების არაჩვეულებრივ აღნაგობაში, რაც მოითხოვდა თეატრისაგან შემოქმედების ახალ ხერხებს: მისი დრამატურგიის ფორმირებაზე აგრეთვე გავლენა მოახდინა ხალხური ხელოვნების დამახასიათებელმა თვისებებმა, და შეიძლება ეს გავლენა თეატრში უფრო იგრძნობა, ვიდრე მის პოეზიაში.

„ცდა დაუბრუნდეს თეატრს სანახაობა, ცდა გადაიქცეს იგი ტრიბუნად—ამაშია ჩემი თეატრალური ნუშაობის შინაარსი“—სწერდა მიაკოვსკი. ამ ცდის განსახორციელებლად მიაკოვსკი არ შეუშინდა ლიტერატურ-

რული და სცენიური გამოსახულების შექმნა, რი ხერხების გამოყენებას. ამასთან, საფუძველად უდებს რა თავის პიესებს ადამიანთ ნამდვილ დამოკიდებულებას და ხაზს უსვამ მოვლენებში წამყვან ტენდენციებს, სოციალიზმისათვის ბრძოლის პოზიციებიდან მათ გამოშუქებით, მიაკოვსკი აშენებს რეალისტურ თეატრს.

როგორც საერთოდ მთელ მის შემოქმედებაში, მიაკოვსკის პიესებში დიდი ადგილ უჭირავს სატირას. უარყოფით გმირებს მიაკოვსკი სიცილით სჯის. მიაკოვსკი—იუმორისტი არაა, იგი სატირიკოსია,—ასეთია იგი თავისი სიცილის სოციალურ სიმკვეთრეში ამაშია იგი ძლიერი.

მიაკოვსკის თეატრს ახასიათებს აგრეთვე ფანტასტიკის ელემენტები. მაგრამ მიაკოვსკის ფანტასტიკა რეალისტურია: დაუჯერებელი ამბების იქით რეალური სინამდვილე იმალება. მისი საყვარელი თემაა ჩენი დღეების შეჯახება მომავალთან. იგი წინ იყურებოდა, უნდოდა დაენახა, თუ საით მივიდვართ, რისთვის ვიბრძვით, უნდოდა მომავალზე თხრობით გაეჩვენებოდა ამ ბრძოლის მონაწილენი, მათში ახალი ძალა შთაენერგა.

მიაკოვსკის ენის ვირტუოზობა, სიტყვიერი მასალის სიუხვე და სიმკვეთრე, მისი რითმა და რიტმი—თეატრში იგივეა, რაც მის პოეზიაში. უკანასკნელ წლებში მიაკოვსკიმ სიტყვის დიდ ოსტატობას მიაღწია. „ბალდინჯოში“, „აბანოში“, რომლებიც დაწერილია პროზით, მიაკოვსკი პოეტად რჩება. მიაკოვსკიმ დავიტოვა ენაზე მუშაობის ბრწყინვალე ნიმუშები. ეს ნიმუშები შესწავლილ უნდა იქნას ჩენი დრამატურგების მიერ.

და საერთოდ: მიაკოვსკის თეატრალური მემკვიდრეობა ღირსია მეტი ყურადღებისა იგი სასვეა ისეთი ძალით, რომ შეიძლება მრავალი რამ ღირებული და ძვირფასი მისცეს, როგორც მისი პიესების მკითხველებს და მაყურებლებს, აგრეთვე დრამატურგებს, რეჟისორებს და აქტიორებს, რომელნიც საბჭოთა თეატრში მოღვაწეობენ.

ბეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი

# დექციაზი ესთაჯიკის შესახებ

(თარგმანი იბეჭდება ალ. ქუთელიას რედაქციით)

(გაგრძელება)

b) მეორე, ბუნების უმაღლესი საგნები არიქით, თავისუფლად გაუშვებენ ცნების განსხვავებებს, ისე რომ თვითთული სხვის, მეორის არეშე არსებობს სადმე თავად თავისთვის. ამ პირველად მელანდება ობიექტურობის შემართი ბუნება. ობიექტურობა სახელდობრ ცნების განსხვავებათა სწორედ ეს თვითმყოფედ დაშორიშორებაა. ამ საფეხურზე ცნება ავის ძალას იმით ამქლავნებს, რომ რამდენადაც იგი თავის გარკვეულობათა ტოტალობაა, რომელიც თავის რეალობებს ახდენს, განსაკუთრებულ სხეულები, თუცა თვითთული მათგანს ავისთვის სადმე არსებობის დამოუკიდებლობა, თვითმდგომობა გააჩნია, მაინც ერთსა და იმავე სისტემადა შეკავშირდებიან. თეთი სახისაა, მაგალითად, შვის სისტემა. შვე, უდიანი ვარსკვლავები, მთვარე და ცთომილნი ვეველინებიან, ერთის მხრით, როგორც ერთმანეთისაგან განსხვავებული დამოუკიდებელი იური სხეულები; მაგრამ, მეორეს მხრით, მანი არიან, რაც არიან, მხოლოდ თითი გარკვეული მდებარეობის წყალობით სხეულთა ტოტალური სისტემის რგნით. მოძრაობის მათი სპეციფიური მარეობა ისე როგორც ფიზიკური თვისებები უქილება გამოყვანილ იქნეს მხოლოდ მათის რთიერთობით ამ სისტემაში. ეს კავშირი მქმნის მათ შინაგან ერთიანობას, რომელიც მ განსაკუთრებულ არსებობათ ურთიერთს უარდებს და ურთიერთს აკავშირებს.

მაგრამ მაინც დამოუკიდებლად არსებუ-

ლი განსაკუთრებული სხეულების მარტო ამ თავის თავად არსებულ (an sich seindenden) ერთიანობაზე არ ჩერდება ცნება. ვინაიდან ისე როგორც მისი განსხვავებანი ასევე თავისთავზე მიმართული ერთიანობაც რეალური უნდა გახდეს. ერთიანობა ახლა ანსხვავებს თავისთავს ობიექტურ განსაკუთრებულ სხეულთა ურთიერთგარეშეობისაგან და ამიტომ ამ საფეხურზე ურთიერთგარეშეობის პირისპირ იღებს თვითონვე რეალურ სხეულებრივ დამოუკიდებელ არსებობას. შვის სისტემაში, მაგალითად, მზე არსებობს როგორც სისტემის ერთიანობა, მისი რეალური განსხვავებების პირისპირ.—მაგრამ ცნების იდეალური ერთიანობის ასეთი არსებობა თვითონ ჯერ კიდევ მაინც ნაკლოვანი ხასიათისაა, რადგანაც ერთიანობა, ერთის მხრით, რეალურდება მხოლოდ როგორც განსაკუთრებული დამოუკიდებელი სხეულების მიმართება და თანაფარდობა, მეორეს მხრით, როგორც სისტემის ერთი სხეული, რომელიც წარმოადგენს ერთიანობას როგორც ასეთს, უპირისპირდება რეალურ განსხვავებებს. მზეს, თუ ჩვენ განვიხილავთ მას როგორც მთელი სისტემის სულს, გააჩნია თითონ კიდევ დამოუკიდებელი არსებობა გარეშე იმ წევრებისა, რომლებიც ამ სულის აღსხნას (Explikation) წარმოადგენენ. იგი თითონ არის ცნების მხოლოდ ერთი მომენტი, მომენტი ერთიანობისა, რეალურ განკერძოებულობისაგან განსხვავებით, რის გამოთაც ერთიანობა მხოლოდ თავის თავად (an



sich) და ამიტომ აბსტრაქტული რჩება. რადგანაც თუმცა მართალია მზე თავისი ფიზიკური თვისებების მიხედვითაც საესებით იდენტური, მანათობელი, სინათლის სხეულია როგორც ასეთი, მაგრამ იგი ამასთანავე მხოლოდ ეს აბსტრაქტული იდენტურობაა. ვინაიდან სინათლე არის მარტივი, განუხსნავებელი მოჩვენება თავის თავში. თუმცა მართალია, მზის სისტემაში თვით ცნებას ეპოულობთ, რეალურად ქცეულს და მისი განსხვავებების ტოტალიობა გახსნილია, გაშლილია, რადგანაც თვითეული სხეული ერთ კერძო მომენტს ავლენს, მაგრამ აქაც აგრეთვე ცნება ჯერ კიდევ ჩაძირული რჩება თავის რეალობაში, იგი არ გამოდის როგორც მისი იდეალურობა და შინაგანი თავისთვის არსებობა (Fürsichsein). მისი არსებობის ამომწურავ ფორმად რჩება მისი მომენტების დამოუკიდებელი ურთიერთგარეშეობა.

მაგრამ ცნების ქეშმარიტი არსებობისათვის საჭიროა, რომ რეალურად განსხვავებულნი, სახელდობრ დამოუკიდებელი განსხვავებებისა და ამდენადვე დამოუკიდებლად ობიექტივირებული ერთიანობის როგორც ასეთის რეალობა, თითონვე იქნეს ერთიანობაში დაბრუნებული, უკან წაღებული; რომ ამგვარად ბუნებრივ განსხვავებათა ასეთმა მთლიანმა, ერთის მხრით, ვაშალოს ცნება როგორც მის გარკვეულობათა რეალური ურთიერთგარეშეობა, ხოლო, მეორეს მხრით, დაადგინოს მის თვითეულ ცალკეულში თავისთავში დასრულებული დამოუკიდებლობა, თვითმდგომობა, როგორც მოხსნილი, და იდეალობა, რომელშიაც განსხვავებები სუბიექტურ ერთიანობას დაუბრუნდნენ, აიძულოს გამოვიდეს მათში როგორც მათი საყოველთაო ასულდამგებელი. მაშინ ისინი [განსხვავებები] უკვე აღარ არიან მარტო ურთიერთდაკავშირებული და ურთიერთ თანათვარდებულნი ნაწილები, არამედ წევრებია, ე. ი. ისინი უკვე აღარ არიან განცალკევებული, გათიშული თავისთვის არსებულნი, არამედ გააჩნიათ ჭეშმარიტი არსებობა მხოლოდ მათს იდეალიზებულ ერთიანობაში. პირველად მხოლოდ ასეთ ორგანიულ განწყევრებაში ბინადრობს წევრებში ცნების იდეალიზებული ერთიანობა, რომელიც მისა

მატარებელი და იმანენტური სულია, ვინაიდან უკვე მეტად აღარ რჩება რეალობაში ჩაძირული, არამედ ამოვა, აღიძვრება მასში არსებობისთვის როგორც თვით შინაგანი იდენტურობა და საყოველთაობა, რომლებიც მის არსებას ჰქმნიან.

ე) ბუნების გამოვლინების მარტო ეს მესამე წესი არის იდეის არსებობა, მუნყაფიერება, და იდეა როგორც ბუნებრივი სიცოცხლეა. მკვდარი არაორგანიული ბუნება იდეის ადეკვატური არ არის, და მხოლოდ ცოცხალი ორგანიული ბუნება არის მისი სინამდვილე. ვინაიდან სიცოცხლეში არსებობს, ჯერ ერთი, ცნებისგანსხვავებათა როგორც რეალურთა რეალობა; მეორე, მაგრამ მასშია აგრეთვე მათი, როგორც მხოლოდ რეალურად განსხვავებულთა უარყოფაც, რადგანაც ცნების იდეალიზებული სუბიექტურობა ამ რეალობას იმორჩილებს; მესამე, სულიერი როგორც ცნების დადებითი მოვლენა, ცნებისა მის რეალურ სხეულებრიობაში, როგორც დაუბოლოებელი ფორმა, რომელსაც შესწევს ძალ-ღონე შეინარჩუნოს თავი როგორც ფორმამ თავის შინაარსში.

ა) თუ ჩვენს ჩიულებრივ ცნობიერებას შევეკითხებით სიცოცხლის შესახებ, გავიგებთ რომ ჩვენ მასში გვაქვს, ერთის მხრით, წარმოდგენა სხეულზე, მეორეს მხრით, წარმოდგენა სულზე (die Seele), ორივეს ჩვენ განსხვავებულ, თავისებურ, განსაკუთრებულ თვისებებს მივაწერთ. ამ განსხვავებას სულსა და სხეულს შორის დიდი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე ფილოსოფიური განხილვისათვისაც და ამიტომ ჩვენც უნდა ასევე მივიღოთ აქ იგი. მაგრამ შემეცნების ეგოდენ მნიშვნელოვან ინტერესს წარმოადგენს სულისა და სხეულის ერთიანობა, რომელიც ოდისანვე ფილოსოფიური აზროვნების გაგებას უდიდეს სიძნელებებს უხვედრებდა წინ. ამ ერთიანობის წყალობით არის სწორედ სიცოცხლე იდეის პირველი ბუნებრივი მოვლენა. ამიტომ სულისა და სხეულის იდენტურობა უნდა გავიგოთ არა როგორც უბრალო კავშირი, არამედ უფრო ღრმად. სახელდობრ სხეული და მისი განწყევრება უნდა განვიხილოთ როგორც თვით ცნების სისტემატური განწყევრების არსებობა, ცნებისა, რომე-



ლიც ცოცხალი ორგანიზმის ასოთა სახით თავის გარკვეულობებს გარეგან ბუნებრივ არსებობას ანიჭებს, ისე როგორც ამ შემთხვევას უკვე ადგილი ჰქონდა დაკვემდებარებულ საფეხურზე შვის სისტემაში. და აი ამ რეალური არსებობის შიგნით ცნება აღმალდებდა ასევე ყველა ამ განსაზღვრულობათა იდეალიზებულ ერთიანობამდე, და ეს იდეალიზებული ერთიანობა არის სული. იგი არის სუბსტანციალური ერთიანობა და გამჟოლავი ზოგადობა, რომელიც ამდენადვე მარტივი მიმართებაა თავისი თავისადმი და სუბიექტური არის თავისთვის (Fürsichsein). ამ უძალესი აზრით უნდა გავიგოთ სულისა და სხეულის ერთიანობა. ორივე, სახელდობრ, არიან არა განსხვავებულნი, რომელნიც შემდეგ ერთმანეთს შეხვდებიან, ერთად შეიყრებიან, არამედ არიან ერთიანივე გარკვეულობების ერთიდაიგივე ტოტალობა, და ისე როგორც იდეას საერთოდ შეიძლება ვწვდეთ მხოლოდ როგორც ცნებას, თავის რეალობაში თავისთვის როგორც არსებულ ცნებას, სადაც ორივეს, ცნებისა და მისი რეალობის როგორც განსხვავება ასევე ერთიანობაც უნდა იყოს, ასევე სიცოცხლესაც გარეთვე უნდა შემეცნებულ იქნეს მხოლოდ როგორც სულისა და მისი სხეულის ერთიანობა, იმდენადვე სუბიექტური როგორც სუბსტანციალური ერთიანობა სულისა თვით სხეულის შიგნით მელანდებდა, აშკარადებდა, მაგალითად, როგორც შეგრძნობა, გრძნობა. ცოცხალი ორგანიზმის შეგრძნობა ეკუთვნის დამოუკიდებლად არა მარტო ერთ განსაკუთრებულ ნაწილს, არამედ იგი არის თვით მთლიანი ორგანიზმის ეს იდეალიზებული მარტივი ერთიანობა. იგი გადის ყველა ასოში, არის ყველგან ასობითა და კვლავ ადობით ადგილზე და მაინც ერთსადიამევე ორგანიზმში მრავალი ათასი შემგრძნობი როდია არამედ მხოლოდ ერთი, ერთი სუბიექტი. რადგანაც ორგანიული ბუნების ცხოველმყოფელობა შეიცავს ასოთა რეალური არსებობისა და მათში მარტივად თავისთვის არსებული სულის ასეთ განსხვავებას, და მაინც ამდენადვე ამ განსხვავებას როგორც გამეშვენებულ ერთიანობას, ამიტომ იგი არაორგანიულ ბუნებაზე უფრო მაღალია. ვინაიდან

პირველად მხოლოდ ცოცხალი არის იდეა და მხოლოდ იდეა არის ქეშმარიტი. თუმცა მარტო თალია ორგანიულში ეს ქეშმარიტება შეიძლება დაირღვეს კიდევაც, რამდენადაც სხეული თავის იდეალობასა და ასულდგმულებას სრულად არ ანხორციელებს, როგორც ავადმყოფობის დროს, მაგალითად. მაშინ ცნება ბატონობს არა როგორც ერთადერთი ძალა, არამედ სხვა ძალებიც ინაწილებენ ბატონობას. მაგრამ მაშინ ასეთი არსებობა არის ცუდი და დასახიზრებული სიცოცხლე, რომელიც მხოლოდ ჯერ კიდევ იმიტომ ცოცხლობს, რომ ცნებისა და რეალობის უთანაზომიერობა ჯერ კიდევ არ არის აბსოლუტურად გამჟოლავი, არამედ მხოლოდ რელატიური. ვინაიდან მეტად რომ აღარავითარი თანხმობა ამ ორივესი არ არსებობდეს, სხეულს რომ მოლიანად აკლდეს ქეშმარიტი განწვევება ისე როგორც მისი ქეშმარიტი იდეალობა, მაშინ სიცოცხლე მაშინათვე გადაიქცეოდა სიკვდილად, რომელიც აიძულებს დამოუკიდებელ არსებობად დაიშალოს ის, რაც განსულიერებას განუყრელ, გაუთიშავ ერთიანობაში უჭირავს ერთად.

ჰ) ახლა თუ ვიტყვით, რომ: სული არის ცნების ტოტალობა როგორც თავისთავში სუბიექტური იდეალიზებული ერთიანობა, ხოლო განწვევებული სხეული, პირიქით, იგივე ტოტალობა, მაგრამ როგორც ყველა კერძო მხარეთა გადმოშლა და გრძნობადი ურთიერთგარეშობა, და ორივე დადგენილი არიან ცხოველმყოფელობაში როგორც ერთიანობაში, მაშინ, რა თქმა უნდა, ამაში აქ წინააღმდეგობა იხლართება. ვინაიდან იდეალიზებული ერთიანობა არ არის არა მარტო გრძნობადი ურთიერთგარეშობა, რომელშიც ყოველ განსაკუთრებულობას თვითმყოფი არსებობა და დასრულებული თავისებურება გააჩნია, არამედ იგი არის ასეთი გარეგნული რეალობის პირდაპირ დაპირისპირებული. მაგრამ რომ დაპირისპირებული უნდა იყოს იდენტური, სწორედ ესაა წინააღმდეგობა თავად. მაგრამ ვინც მოითხოვს, რომ არაფერი არსებობდეს ისეთი, რაც თავისთავში ატარებს წინააღმდეგობას როგორც დაპირისპირებულთა იდენტურობას, იგი ამასთანავე მოითხოვს,

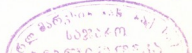




რომ არ არსებობდეს ცოცხალი არაფერი. ვინაიდან სიცოცხლის ძალა და უფრო მეტად კი სულის (Geistes) ძალა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ თავისთავში წინააღმდეგობა დაადგინოს, გადაიტანოს და დასძლიოს. იდეალიზებული ერთიანობისა და წვერთა რეალური ურთიერთგარეშეობის წინააღმდეგობის ეს დადგენა-დაშვება და გადაწყვეტა შეადგენს სიცოცხლის განუწყვეტელ, მუდმივ პროცესს და სიცოცხლეს არის მხოლოდ როგორც პროცესი. სიცოცხლის პროცესი მოიცავს ორმაგ მოქმედებას: ერთის მხრით, ყველა ასოთა რეალური განსხვავებები და ორგანიზმის გარკვეულობანი გრძნობად არსებობაში მოჰყავს, მაგრამ, მეორეს მხრით, თუ ისინი დამოუკიდებელ განკერძოებულად გაიყინებიან და მოინდომებენ გაიმიჯნონ ერთმანეთისგან მყარ განსხვავებებად, მაშინ მათში წამოაყენებს მათს საყოველთაო იდეალობას, რომელიც მათი ცხოველმყოფელობაა. ესაა იდეალიზმი ცხოველმყოფელობისა, სიცოცხლისა (Lebendigkeit). ვინაიდან არა მარტო ფილოსოფიაა იდეალისტური, არამედ ბუნებაც როგორც სიცოცხლე ფაქტიურად იმასვე აკეთებს, რასაც იდეალისტური ფილოსოფია თავის სულიერ ასპარეზზე ასრულებს.—პირველად მხოლოდ ეს ორივე მოქმედება ერთად, ორგანიზმის გარკვეულობათა მუდმივი რეალიზება, ისე როგორც რეალურად არსებულ გარკვეულობათა იდეალიზებული დადგენა მათს სუბიექტურ ერთიანობად, არის სიცოცხლის სრული პროცესი, სიცოცხლისა, რომლის კერძო ფორმათა განხილვა ჩვენ აქ არ შეგვიძლია. ორმაგი მოქმედების ამ ერთიანობის წყალობით ორგანიზმის ყველა ნაწილები, ასოები მუდმივად ინახება და მათს ცხოველმყოფელ იდეალობაში მუდმივად იქნებიან დაბრუნებული წვერებიც, ასონიც ამ იდეალობას მაშინათვე იმაში ამჟღავნებენ, რომ მათთვის მათი ცხოველმყოფელი ერთიანობა არაა სულ ერთი, განურჩეველი, არამედ, პირიქით, სუბსტანცია არის, რომელშიაც და რომლის საშუალებითაც შეუძლიათ მხოლოდ თავიანთი განსაკუთრებული ინდივიდუალობის შენარჩუნება. სწორედ ეს ქმნის არსებობის განსხვავებას რომელიმე მთლიანის ნაწილსა და ორგანიზმის ასოს შორის. მაგა-

ლითად, რომელიმე სახლას განსაკუთრებული ნაწილები, ცალკეული ქვები, ფანჯრები, და ა. შ. იგივე რჩება, სულ ერთია, ისინი ერთად ადგენენ თუ არა სახლს; მათთვის სულერთია, განურჩეველია სხვებთან კავშირი და ცნება მათთვის რჩება მარტოდენ შიშველ გარეგნულ ფორმად, რომელიც რეალურ ნაწილებში არ ცოცხლობს, რათა ისინი სუბიექტური ერთიანობის იდეალობამდე აღამალოს. პირიქით, ორგანიზმის ასოებს მართალია გააჩნიათ აგრეთვე გარეგნული რეალობაც, მაგრამ მინც ამდენადვე ცნება მათი შინაგანი, იმანენტური, საკუთარი არსებაა, რომ იგი [ცნება] მათზე გარედან აღბეჭდილი გარეგნულად გამაერთიანებელი ფორმა კი არ არის, არამედ მათს ერთადერთ არსებობას შეადგენს. ამის გამო წვერებს, ასოებს ისეთი რეალობა კი არ გააჩნიათ როგორც შენობის ქვებს, ან ცთომილთ, მთვარეს, კუდიან ვარსკვლავებს ცთომილთა სისტემაში, არამედ მათ აქვთ, მიუხედავად ყოველგვარი რეალობისა, ორგანიზმში იდეალიზებულად დადგენილი არსებობა. მაგალითად, მოკვეთილი ხელი ჰჰარავას თავის თვით-მყოფ არსებობას, აღარ იქნება ისეთი, როგორც იგი ორგანიზმში იყო, მისი ამთვისებლობა, მოძრაობა, ფორმა, ფერი და ა. შ. შეიცვლება, იგი ლობაშიაც გადავა და მთელი მისი არსებობაც შესწყდება. მყარი არსებობა მას გააჩნია როგორც ორგანიზმის ასოს, რეალობა კი მხოლოდ როგორც იდეალიზებულ ერთიანობაში განუწყვეტლად დაბრუნებად. ამაში მდგომარეობს რეალობის უმძლესი წესი ცოცხალი ორგანიზმის შიგნით; რეალური, პოზიტიური მუდმივად ნეგატიურად და იდეალიზებულად დაიდგინება, რის დროსაც ეს იდეალურობა ამასთანავე არის სწორედ დაცვა და მყარი არსებობის ელემენტი რეალური განსხვავებრსათვის.

Y) რეალობა, რომელსაც იძენს იდეა როგორც ბუნებრივი ცხოველმყოფელობა, არის ამის გამო გამოვლენებადი რეალობა. მოვლენა სახელდობრ ეწოდება სხვა არაფერს გარდა იმისა, რომ რაღაც რეალობა არსებობს, მაგრამ უშუალოდ არა აქ, არის (S. in) თავისთავში, არამედ თავის არსებობაში ამასთან





ერთად ნეგატიურად არის დადგენილი. მაგრამ უშუალოდ გარეგნულად არსებული ასოების, წევრების უარყოფას აქვს არა მარტო ნეგატიური მიმართება, როგორც იდეალიზაციის საქმიანობას, არამედ ამ უარყოფაში ამასთანავე არის დადებითი თავისთვისარსებობა. აქამდე ჩვენ ვიხილავდით განსაკუთრებულ (კერძო) რეალურს თავის ჩაკეტილ განსაკუთრებულობაში როგორც დადებითს. მაგრამ ეს თვითმდგომობა, დამოუკიდებლობა, ცოცხალში უარყოფილება, და მხოლოდ იდეალიზებულ ერთიანობას სხეულებრივი ორგანიზმის შიგნით ძალქს დადებითი მიმართება თავისთვისადმი. სული უნდა გავიგოთ როგორც თავის უარყოფაში ეგრევე დადებითი იდეალობა. აქედან, თუ იგი სულია (die Seele), რომელიც სხეულში ვლინდება, მაშინ ეს მოვლენა მასთან დადებითიცაა. მართალია, იგი თავს იჩენს როგორც ძალა ასოთა, წევრთა დამოუკიდებელი განკერძოების წინააღმდეგ, მაგრამ ამასთანავე მათი ჩამოშალბიბებელიცაა, რომელიც შეიცავს როგორც შინაგანსა და იდეალიზებულს იმას, რაც გარეგნულად ფორმებში და ასო-წევრებში არის გამოკვეთილი. ამნაირად ეს ის დადებითი შინაგანია თავად, რომელიც გარეგანში ვლინდება; გარეგანი, რომელიც მხოლოდ გარეგნულად რჩება, აბსტრაქტია და ცალმხრივობა იქნებოდა და მეტი არაფერი. მაგრამ ცოცხალ ორგანიზმში ჩვენ გვაქვს გარეგანი, რომელშიაც შინაგანი ვლინდება, ვინაიდან გარეგანი თავის თავს ააშკარავებს მასში როგორც ამ შინაგანს, რომელიც ცნებაა მისი. ამ ცნებას კვლავად ეკუთვნის რეალობა, რომელშიაც იგი ვლინდება როგორც ცნება. მაგრამ ახლა რადგანაც ობიექტურობაში ცნება როგორც ცნება არის თავისთავთან შეფარდებული, თავის რეალობაში თავისთვის არსებული სუბიექტურობა, სიცოცხლე არსებობს მხოლოდ როგორც ცოცხალი რამ, როგორც ცალკეული სუბიექტი. პირველად მხოლოდ სიცოცხლემ იპოვა ეს ერთიანობის უარყოფითი წერტილი; იგი უარყოფითია იმიტომ, რომ სუბიექტურ თავისთვისარსებობას შეუძლია გამოვიდეს რეალურ განსხვავებათა იდეალიზებულ დიდგენის წყალობით როგორც მხოლოდ რეალური, რომელთანაც ამავედროს დაკავშირე-

ბულია თავისთვისარსებობის სუბიექტური ერთიანობა. სუბიექტურობის ამ მხრეს მისი გასმით აღნიშვნა დიდი მნიშვნელობის მქონეა. სიცოცხლე პირველად მხოლოდ როგორც ცალკეული ცოცხალი სუბიექტურობა არის ნამდვილი.

თუ შემდეგ ვიკითხავთ, სიცოცხლის იდეა რითი გვამცნობს თავს ნამდვილ ცოცხალ ინდივიდუალთა შიგნით, პასუხი შემდეგი იქნება. სიცოცხლე, ჯერ ერთი, უნდა იყოს ნამდვილი როგორც ტოტალიზმა ხორციელი ორგანიზმისა, მაგრამ რომელიც, მეორე, ვლინდება არა როგორც მყარი, არამედ როგორც იდეალიზირების განუწყვეტელი პროცესი, რომელშიაც თავს იჩენს ცოცხალი სული (die Seele). მესამე, ეს ტოტალიზმა გარედან კი არ განისაზღვრება და არაა ცვალებადი, არამედ თავისთავიდან აყალიბებს თავის თავს და ასრულებს პროცესს, და მასში იგი მუდმივად მიმართულია თავის თავზე როგორც სუბიექტური ერთიანობა და როგორც თვითმიზანი.

სუბიექტური ცხოველმყოფელობის (სიცოცხლის) ეს თავისუფალი დამოუკიდებლობა, თვითმყოფობა მკლავდება უპირატესად თვითმოდრაობაში. არაორგანიული ბუნების უსიცოცხლო სხეულებს აქვთ თავიანთი მყარი ვრცეულობა, ისინი თავიანთ ადგილთან ერთიანი და მასთან დაკავშირებული არიან, ანდა გარედან ამოძრავდებიან.

ვინაიდან მათი მოძრაობა თვით მათგან არ გამოდის, და ამიტომ როდესაც იგი მათში გამოდის, ვლინდება როგორც მათთვის უცხო ზეგავლენა, რომელსაც ისინი ცდილობენ გამოეხმარონ მისი აცილებით. და თუმცა ცთომილთა მოძრაობა და ა. შ. არ გვეკლინება როგორც გარეგანი ბიძგი და ამ სხეულთათვის უცხოგვარისად, ის მაინც ერთ მტკიცე კანონს და მის აბსტრაქტულ აუცილებლობასთან არის დაკავშირებული. მაგრამ ცოცხალი ცხოველი თავის თავისუფალ თვითმოდრაობაში უარყოფს ამ გარკვეულ ადგილთან დაკავშირებულ ყოფნას თვით თავის თავიდან, და არის განუწყვეტელი განათვისუფლება ამისთანა გარკვეულობასთან გრძნობადი იგი ურყევუნისგან. სწორედ ესევე იგი არის თავის მოძრაობაში, თუნდაც მარტო რელატური, მოძრაობის გა-



რკვეულ სახეებად, მათ გზებად, ობიექტებად, სისწრაფეებად და ა. შ. აბსტრაქტული დაყოფის მოსპობა. მაგრამ კიდევ უფრო დაწვრილებით თუ ვიყვით, ცხოველს თვით თავისთავიდან თავის ორგანიზმში აქვს გრძნობადი ვრცეულობა და სიცოცხლე არის თვითაოქრაობა თვით ამ რეალობის შიგნით, როგორც სისხლის მიმოქცევა, სხეულის ასოთა მოძრაობა, და ა. შ.

მაგრამ მოძრაობა არ არის სიცოცხლის ერთადერთი გამოვლინება, ვაგარეგანება. ცხოველის ხმის თავისუფალი ბგეროვნება, რომელიც არაორგანიზულ სხეულებს არ გააჩნიათ, რადგანაც ისინი მხოლოდ უცხო ბიძგის ვაგლენით ხმაურობენ და გამოსცემენ ბგერებს, უფრო არის განსულიერებული სუბიექტურობის უმაღლესი გამოხატულება. მაგრამ ყველაზე უფრო გადაჭრით მაიდეალიზებული მოქმედება იმაში იჩინს თავს, რომ თუმცა ცოცხალი ინდივიდუუმი, ერთის მხრით, მართალია, ჩაიკეტება და განმარტოვდება დანარჩენ რეალობისაგან, მაგრამ, მეორეს მხრით, მინც ამდენადვე ვაგრეგან ქვეყანას თავისთვის ჰქმნის; ნაწილობრივ თეორეტულად ხედვის საშუალებით და ა. შ. ნაწილობრივ პრაქტიკულად, რამდენადაც ვაგრეგან საგნებს იმორჩილებს, იყენებს მათ, კვების პროცესში ასიმილაციას უშვრება მათ, და ამნაირად, თავის სხვაში თავის თავს როგორც ინდივიდუუმი მუდმივად აღადგენს ხელახლად, და მასთან სახელდობრ მოლონიერებულ, მომტკიცებულ ორგანიზმებში საჭიროების, შთანთქმის და დაკმაყოფილებისა და მაძრობის ვარკვეულ, ურთიერთისგან გამოყოფილ ინტერვალებში.

ეს ყველაფერი მოქმედებებია, რომლებშიაც სიცოცხლის ცნება განსულიერებულ ინდივიდუუმებში გამოვლინდება. ეს იდეალობა არაა მხოლოდ ჩვენი რეველქსია, არამედ იგი ობიექტურად თვით ცოცხალ სუბიექტში არსებობს, სუბიექტში, რომლის არსებობას, მუნყოფიერებას ამიტომ ჩვენ შეგვიძლია ვუწოდოთ ობიექტური იდეალიზმი. სული (die Seele), როგორც ასეთი იდეალიზებული (Ideelle), აიძლებს თავის თავს გამოვლინდეს, რის დროსაც მას სხეულის მხოლოდ ვარეგანი რეალობა მუდმივად მოჩვენებამდე ჩამოჰყავს,

და ამით თითონ ვლინდება ობიექტური ულიბრიობაში. —

2. როგორც გრძნობად ობიექტური იდეა სიცოცხლე ბუნებაში მშვენიერია, რამდენადაც ქემზიარტი, იდეა, თავის უახლოეს ბუნებისფორმაში როგორც სიცოცხლე უშუალოდ არსებობს ცალკეულ ადევკატურ სინამდილეში. მაგრამ ამ მხოლოდ გრძნობად უშუალობის ვამო ცოცხალი ბუნებრივი მშვენიერი მინც არც თითონ თავისთვის არის მშვენიერი და არც თითონ თავისთავისგან არის ნაწარმოები როგორც მშვენიერი და მშვენიერ მოვლენის გულისთვის. ბუნებრივი მშვენიერება მშვენიერია მხოლოდ სხვისთვის, ე. ი. ჩვენითვის, მშვენიერების ამთვისებელი ცნობიერებისათვის. ამიტომ ისეება კითხვა, თუ რანაირად და რის მეოხებით ვევილინება ჩვენ სიცოცხლე თავის უშუალო არსებობაში როგორც მშვენიერი.

a) თუ ვანვიხილავთ ჩვენ ცოცხალ [არსებას] უპირველეს ყოვლისა მისი პრაქტიკული წარმოებისა და თვითშენახვის მხრით, მაშინ პირველი ის, რაც თვალში ეცემა, არის თვითნებური მოძრაობა. ეს უკანასკნელი განხილული როგორც მოძრაობა საერთოდ სხვა არაფერია, ვარდა დროში ადგოცვალების სრულიად აბსტრაქტული თავისუფლებისა, რომელშიაც ცხოველი სრულიად თვითნებურად ამკლავნებს თავს და მისი მოძრაობა აღმოჩნდება შემთხვევითი. მუსიკას, ცეკვას, პირიქით, თუმცა მართალია აქეთ აგრეთვე მოძრაობა თავისთავში; მაგრამ მინც ეს მოძრაობა არა თუ მარტო შემთხვევითი და ნებისმიერი არ არის, არამედ თავისთავში კანონზომიერია, განსაზღვრული, კონკრეტული და ზომისაგე, თუნდ ჩვენ კიდევაც ვანვეყნოთ იმ მნიშვნელობას, რომლის მშვენიერი გამოხატულებაც იგი არის. თუ, შემდეგ, ცხოველის მოძრაობას ვანვიხილავთ როგორც რალაც შინაგანი მიზნის განხორციელებას, თვით ესეც აგრეთვე როგორც აღძრული მისწრაფება, მიდრევილება სრულიად შემთხვევითი და მთლად შეზღუდული მიზანია. მაგრამ თუ ჩვენ წავალთ ქვემოთ და მოძრაობას ვანესჯით როგორც ყველა ნაწილთა მიზანშეწონილ მოქმედებასა და ურთიერთხეგავენას, მაშინ ვანხილვის ასეთი წესი მხო-



ლოდ ჩვენი განსჯის საქმიანობისაგან წარმოსდგება. — იგივე შემთხვევას მივიღებთ, თუ ჩვენ იმაზე ვიმსჯელებთ, თუ ცხოველი თავის მოთხოვნილებებს როგორ იკმაყოფილებს, როგორ იკვებება, როგორ მოიპოვებს საკვებს, ნთქავს, ინელებს და საერთოდ ასრულებს ყველაფერს იმას, რაც აუცილებლად საჭიროა მისი თვითშენახვისათვის. ვინაიდან აქაც აგრეთვე გვაქვს ან მხოლოდ ცალკეულ ნდომას-სურვილთა და მათი თვითნებური და შემთხვევითი დაკმაყოფილებების გარეგნული შესახედაობა, — რის დროსაც მასთან ორგანიზმის შინაგანი მოქმედება ერთხელაც კი არ ხდება მჭკრეტელობის საგანი; — ანდა ყველა ეს მოქმედებანი, და მათი გაგარეგანების საშუალებები ხდება საგანი განსჯისა, რომელიც ცდილობს მიზანშეწონილი მათში, ცხოველური შინაგანი მიზნებისა და მათი მრეალიზებელი ორგანოების თანხმობა, დამთხვევა გაიგოს.

ვერც ცალკეული შემთხვევითი ნდომას-სურვილების, თვითნებური მოძრაობებისა და დაკმაყოფილებების გრძნობადი ჭკრეტა და ვერც ორგანიზმის მიზანშეწონილების განსჯისეული განილვა ვერ განდის ჩვენთვის ცხოველურ სიცოცხლეს ბუნებრივ მშვენიერად, აზამედ მშვენიერება ეხება ცალკეული სახის მოჩვენებითობას როგორც მის უძრაობაში, მშვიდ მდგომარეობაში, ასევე მის მოძრაობაში, მიუხედავად როგორც მისი მიზანშეწონილებისა საჭიროებათა დასაკმაყოფილებლად ასევე თვითნებური მოძრაობის სრულიად განცალკევებული შემთხვევითობისა. მშვენიერება შეიძლება მოხედეს მხოლოდ სახეში, რადგან ეს უკანასკნელია მხოლოდ გარეგნული მოვლენა, რომელშიაც ცხოველყოფილობის ობიექტური იდეალიზმი ჩვენთვის განმჭკრეტი და გრძნობად გამხილველი ხდება. აზროვნება ამ იდეალიზმს სწვდება მის ცნებაში და აქცევს მას თავისთვის (für sich) მისი ზოგადობის მხრით, ხოლო მშვენიერების განხილვა მისი მოჩვენებითი რეალობის მხრით. და ეს რეალობა არის გარეგანი სახე განწვერებულის ორგანიზმისა, რომელიც ჩვენთვის ვერცე რაღაც არსებულთა, როგორც მოჩვენებითია, მაშინ, როცა განსაკუთრებულ ასოთა, წვერთა წმინდა რეალური მრავალფე-

როგანება სახის ასულ დგმულ ეულ (be-seelte) ტოტალობაში დადგენილ უნდა იყოს როგორც მოჩვენება.

b) სიცოცხლის უკვე განმარტებული ცნების თანახმად ახლა ვიღებთ როგორც ამ მოჩვენების უახლოეს დამახასიათებელ ნიშნებს შემდეგ პუნქტებს: სახე არის ვრცეული განფენილობა, განსაზღვრულობა, ფიგურაცია, განსხვავებულია ფორმებში, ფერადონებში, მოძრაობაში და ა. შ. და ასეთ განსხვავებათა მრავალფეროვნებაა. მაგრამ ახლა თუ ამ განსხვავებათა ორგანიზმმა თავი უნდა იჩინოს გამოვლინდეს ისე, რომ მას ამ მრავალფეროვნებასა და მის ფორმებში არ ჰქონდეს თავისი ჭეშმარიტი არსებობა. ეს ხდება იმგვარად, რომ სხვადასხვა ნაწილები, რომლებიც ჩვენთვის არსებობენ, როგორც გრძნობადნი, ამასთანავე ერთ მილიანობაში ურთიერთმიჯგობიან, და ამით გამოვლინდებიან როგორც ერთი ინდივიდუუმი ის წევრები, ინდივიდუუმი, რომელიც წარმოადგენს რაღაც ერთს, ერთიანს და აქვს ეს განსაკუთრებულობანი, თუმცა როგორც განსხვავებული, მაგრამ მინც ურთიერთშეთანხმებულნი.

ა) მაგრამ ეს ერთიანობა, ჯერ ერთი, უნდა გამოქვლინდეს როგორც განსხვავებათა განუზრახველი (absichtslos) იდენტურობა და ამიტომ არ უნდა გამოვლინდეს როგორც აბსტრაქტული მიზანშეწონილება, ისე რომ ნაწილები არ უნდა იქნენ მჭკრეტელობის საგნად არც როგორც მხოლოდ რაიმე გარკვეული მიზნის საშუალება და როგორც მის სამსახურში მყოფი, და არც ხელი უნდა აიღონ თავიანთს განსხვავებებზე აღნაგობასა და სახეში.

ბ) მეორეც, პირიქით, წვერები [ორგანიზმისა] მჭკრეტელობისათვის იღებენ შემთხვევითობის მოჩვენებას, ე. ი. ერთთან არაა დადგენილი აგრეთვე მეორის გარკვეულობაც ისე, რომ ერთი ამა თუ იმ სახეს ლებულობდეს, იმიტომ რომ სხვადასხვა აქვს, როგორც ეს მავალითად სისწორის [ერთგვარობის] როგორც ასეთის შემთხვევაში არის ხოლმე. სისწორის, წესიერების დროს



ერთი რომელიმე აბსტრაქტული გარკვეულობა განსაზღვრავს ყველა ნაწილის სახეს, სიდიდეს და ა. შ. მაგალითად, რომელიმე შენობის ფანჯრები ყველა, ანდა ერთსა და იმავე მწკრივში მდგომი ფანჯრები მიიწვ, თანაბარი სიდიდისაა; სწორედ ასევე ერთნაირად არიან ჩაცმული ერთსადაიმავე ლეგიონში რეგულიარული ჯარის ნაწილების ჯარისკაცები. აქ ტანსაცმლის განსაკუთრებული ნაწილები, მათი ფორმა, ფერი და ა. შ. ერთმანეთის მიმართ არ წარმოადგენენ შემთხვევითს, არამედ ერთს თავისი განსაზღვრული ფორმა აქვს მეორის გამო. ვერც ფორმათა განსხვავება და ვერც მათი თავისებური დამოუკიდებლობა ვერ იღებენ აქ სათანადო უფლებას. ორგანიულ ცოცხალ ინდივიდუმში ეს სულ სხვაგვარად არის. აქ თვითეული ნაწილი განსხვავებულია, ცხვირი შუბლისაგან, პირი ლოყებისაგან, მკერდი ყელისაგან, ხელები ფეხებისაგან ა. შ. რადგანაც მკერეტელობისათვის თვითეულ ასოს მეორის სახე კი არა აქვს, არამედ თავისი განსაკუთრებული ფორმა გააჩნია, ფორმა, რომელიც სხვა რომელიმე ასოს მიერ აბსოლუტურად არ არის განსაზღვრული, ანაირად, ასოები წარმოადგენენ დამოუკიდებელს, თვითმდგომს თავის თავში და ამის გამო ერთმანეთის მიმართ თავისუფალსა და შემთხვევითს. ვინაიდან მატერიალური კავშირი არ ეხება მათს ფორმას როგორც ასეთს.

მესამე, მაგრამ ხომ მიიწვ უნდა არსებობდეს მკერეტელობისათვის შინაგანი კავშირი ამ დამოუკიდებლობაში, თუმცა კი ერთიანობა არ უნდა იყოს აგრეთვე გარეგნული, ვრცელი, დროული და რაოდენობრივი, როგორც სისწორის, წესიერების დროს, და შეუძლია წაშლის თავისებური განსაკუთრებულობანი. ეს იდენტურობა მკერეტელობისათვის არ არის გრძნობადი და უშუალო როგორც ასო-წევრთა განსხვავებულობა, და ამიტომ ასოთა და მათი სახის საიდუმლო, ფარულ შინაგან აუცილებლობად და თანხმობად რჩება. როგორც მხოლოდ შინაგანი, მაგრამ აგრეთვე გარეგნულად უბილავი, აუცილებელი ერთიანობა შეიძლებოდა ათვისებულიყო მხოლოდ აზროვნებით, და სრულიად მიუწვდომელი იქნებოდა მკერეტელობისთვის.

მაგრამ მაშინ მშვენიერის თვალშესახედობა აღარ გვექნებოდა და მკერეტელობა ცოცხალ [არსებაში] თავის წინ ვეღარ დაინახავდა იდეას როგორც რეალურად გამოვლენილს. ამიტომ ერთიანობა აგრეთვე გარეგანშიაც უნდა გამოვიდეს, თუმცა როგორც იდეალიზებული მასულდგმულბელებს არ შეუძლია იყოს მხოლოდ გრძნობადი და ვრცელი. იგი ინდივიდუალურში ვლინდება როგორც მის წევრთა საყოველთაო იდეალობა, რომელიც ჰქმნის ცოცხალი სუბიექტის საყრდენ, დამკერ და მატარებელ საფუძველს, das Subjektum — ს. ეს სუბიექტური ერთიანობა ორგანიულ ცოცხალ [არსებაში] გამოდის როგორც გრძნობა. გრძნობასა და მის გამოთქმაში სული მკლავნდება როგორც სული (Seele). ვინაიდან წევრთა, ასოთა უბრალო ერთმანეთისგვერდით არსებობას მისთვის არავითარი ჰემოარიტება არა აქვს და მისი სუბიექტური იდეალობისთვის ვრცელ ფორმათა სიმრავლე არ არსებობს. იგი, მართალია, გულისხმობს ნაწილთა მრავალნაირობას, თავისებურ ჩამოყალიბებასა და ორგანიულ განწევრებას, მაგრამ როდესაც მათში შემგრძნობი სული და მისი გამოხატულება გამოდის, მაშინ ყველგან არსებული შინაგანი ერთიანობა ვლინდება სწორედ როგორც წმინდა რეალურ დამოუკიდებლობათა, მოხსნა, დამოუკიდებლობათა, რომლებიც ახლა უკვე მეტად აღარ გამოხატავენ მარტო თავიანთ თავს, არამედ თავიანთ შემგრძნობ მასულდგმულბელებს, განსულიერებას (Beseelung) გადმოსცემენ.

ც) მაგრამ თავდაპირველად სულიერის შეგრძნობის გამოხატვა არ იძლევა არც განსაკუთრებულ წევრთა ურთიერთშორის აუცილებელი თანაკუთვნილების შესახედობას და არც რეალური განწევრებისა და შეგრძნობის როგორც ასეთის სუბიექტური ერთიანობის [შორის] აუცილებელი იდენტურობის განკერტას.

დ) მაგრამ ახლა თუ მიიწვ სახემ როგორც სახემ უნდა აიძულოს ეს შინაგანი თანხმობა და მისი აუცილებლობა, რომ გამოვლინდეს, მაშინ ამ კავშირს შეუძლია იყოს ჩვენთვის როგორც ასეთ წევრთა ურთიერთგვერდით დგომის ჩვეულება, რომელიც რაიმე გარკვეულ

ტიპს და ამ ტიპის განმეორებულ სურათებს ჰქმნის. მაგრამ ახლა თვით ჩვეულება კვლავ წმინდა სუბიექტური აუცილებლობაა. ამ ზომსადართი ჩვენ, მაგალითად, შეიძლება ცხოველები საზიზღარი, უგვანი გვეჩვენოს, რადგანაც ისინი ისეთ ორგანიზმს გვიჩვენებენ, რომელიც ჩვენს ჩვეულებრივ მკვრეტელობათ არ ემთხვევა, ანდა მათ ეწინააღმდეგება. ამიტომ ცხოველთა ორგანიზმებს ჩვენ ვეღუტს, უცნაურს ვუწოდებთ. ამდენადაც მათი ორგანიზმის თანადამსის, შეერთების წესი შორდება უკვე ხშირად ნახულისა და ამიტომ ჩვეულებრივის წესს. მაგალითად, თევზები, რომელთა არაპროპორციულად დიდი ტანი მოკლე კუდით თავდება, და რომელთაც თვალები ერთ მხარეზე უსხედთ. მცენარეებში ჩვენ უკვე უფრო მივეჩვიეთ მრავალნაირ გადახვევებს, თუმცა ჩვენ შეიძლება განსაცვიფრებლად გვეჩვენოს, მაგალითად, კაკტუსი თავისი ეკლებით და მისი კუთხოვანი შტოების მეტად სწორხაზებრივი განვითარებით. ვისაც ბუნების ისტორიაში მრავალმხრივი განათლება და ცოდნა აქვს, ამ მიმართებით მას ყველაზე უფრო ზუსტად ეცოდინება როგორც ცალკეული ნაწილები, ასევე მესხიერებაში ექნება მას მათი ურთიერთკუთვნილების დიდი და უამრავი ტიპები, ასე რომ მას ნაკლებად მოხვდება თვალში არაჩვეულებრივი

b) მეორეც, ამ ურთიერთ თანხმობაში ღრმად ჩაწვდომას შემდეგ შეუძლია გავებისა და მოხერხების, სიმარჯვის, იმისთანა უნარი შეგვიძინოს, რომ მაშინათვე ერთი განცალკევებული იწვევით მივეუთითოთ აგრეთვე მთელ სახეზე, ფორმაზე, რომელსაც იგი უნდა ეკუთვნოდეს. როგორც, მაგალითად, კიუვე ამ მიმართულებით განთქმული იყო, რადგანაც მას ერთი ცალკეული ძელის განკვეთით, — იქნებოდა ეს გაქვეყნებული, ნამარხი თუ არა, — შეეძლო დაედგინა, ცხოველთა რომელ გვარებაში უნდა შესულიყო ის ინდივიდუუმი, რომელსაც იგი ეკუთვნოდა. აქ ex ungue leonem\*) ძალაშია სიტყვის განსაკუთრებული მნიშვნელობით. ჰანგებით, ტაბუხით გამოჰყავთ კბილების თვისება, ხოლო ამ უკანასკნელით,

აირიქით, მენჯის ძელის ფორმა, ხერხემალი ფორმა. მაგრამ ასეთი განხილვის დროს შემეცნება ჩვეულების საქმედ აღარ რჩება, არამედ როგორც წამყვანი აქ უკვე გამოდის რეფლექსია და აზრის ცალკეული გარკვეულობანი. კიუვეს, მაგალითად, თავისი კონსტატაციების დროს თვალწინ ედგა შინაარსისავე გარკვეულობა და სპეციფიური თვისება, რომელიც როგორც ერთიანობა ყველა განსაკუთრებულ, ერთმანეთისგან განსხვავებულ ნაწილებში ვლინდება და ამიტომ კვლავად მათში უნდა იქნეს შეცნობილი. ასეთი გარკვეულობა არის, მაგალითად, ხორცმკამელობის თვისება, რომელიც შემდეგ ყველა ნაწილების ორგანიზაციისთვის კანონს შეადგენს. ხორცმკამელ ცხოველს, მაგალითად, სჭირდება სხვა კბილები, ყვრიმალის ძვალი და ა. შ.; როდესაც სანადიროდ გამოდის და მსხვერპლი უნდა დაიჭიროს, მას არ შეუძლია ჩლიქებით დაკმაყოფილდეს, არამედ მას ჰანგები სჭირდება. ამნაირად აქ ერთიანი გარკვეულობა ყველა წევრთა აუცილებელი ფორმისა და კავშირისთვის წამყვანია. მაგვარ ზოგად გარკვეულობაში გადადის აგრეთვე ჩვეულებრივი წარმოდგენა, როგორც, მაგალითად, ლომის, არწივის და ა. შ. ღონიერების შესახებ. განხილვის ასეთ წესს როგორც განხილვას ჩვენ უდაოდ შეგვიძლია ვუწოდოთ მშვენიერ და მახვილგონიერული, ვინაიდან იგი გვაცნობს ჩვენ აგებულებისა და მისი ფორმების რაღაც ერთიანობას ისე, რომ ეს ერთიანობა ერთნაირად არ მეორდება, არამედ ამავე დროს წევრებს მათ სრულ განსხვავებულობას უნარჩუნებს, მაგრამ მაინც ამ განხილვაში მკვრეტელობა კი არაა გაბატონებული, არამედ ზოგად-საყოველთაო წამყვანი აზრობა ამ მხრით ჩვენ ამიტომ არ ვიტყვი, რომ საქმე გვაქვს საგანთან როგორც მშვენიერთან, არამედ ჩვენ განხილვას, როგორც სუბიექტურს, ვუწოდებთ მშვენიერს. თუ უფრო ახლოდან შევხვდავთ, დავინახავთ, რომ ეს რეფლექსიები ცალკეული შეზღუდული მხრის როგორც წამყვანი, სახელიმძღვანელო პრინციპიდან ამოდის, სახელდობრ, ცხოველის კვების ხასიათიდან, მაგალითად, ხორცმკამელობის, ან ბალახის მკამელობის და ა. შ. განსაზღვრულობიდან. მაგრამ ასეთი გან-

\*) ლომი ჰანგებზე გამოიცილება.



სახელწოდებით მთლიანის, ცნების, თვით სულის ის კავშირი არ განიჭვრიტება.

γ) აქედან თუ ჩვენ მოვიხლოდებით ამ სფეროში სიკაცხლის შინაგანი ტოტალური ერთიანობის ცნობიერყოფას, მაშინ ეს შეიძლება მომხდარიყო მხოლოდ აზროვნებისა და მიხედვითის, ჩაწვდომის საშუალებით; რადგან ბუნებრივში სულს (die Seele) როგორც ასეთს ჯერ კიდევ არ შეუღლია თავისი თავი შესაცნობადი გახადოს, იმიტომ, რომ სუბიექტური ერთიანობა თავის ერთიანობაში ჯერ კიდევ არ არის თვით თავისთვის ქმნილი. მაგრამ ესლა თუ სულს ვწვდებით აზროვნების გზით მისი ცნების თანახმად, მაშინ ჩვენ ორგვარი [რამ] გვაქვს: განსუღიერებელი სახის მკვრეტელობა და სულის (Seele) როგორც სულის გააზრებული ცნება. მაგრამ ეს მშვენიერის განჭვრეტაში არ უნდა იყოს; საგანი არც ჩვენი გონების თვალწინ უნდა ლივლივებდეს როგორც აზრი და არც განსხვავებასა და დაპირისპირებას უნდა ჰქმნიდეს როგორც აზროვნების ინტერესს მკვრეტელობის წინაღობდევ. ამიტომ სხვა აღარაფერი რჩება, გარდა იმისა, რომ საგანი გარეგანი გრძნობისათვის ის საერთოდ არსებობს და ამიტომ ამით ჩვენ ვიღებთ როგორც მშვენიერის განხილვის ნაქვილ წესს ბუნებაში ბუნებრივი გამოსახულების გრძნობად გააზრანებულ განჭვრეტას. „Sinn“ არის სწორედ ის საუცხოო სასწაულებრივი სიტყვა, რომელიც თითონ ორი მოპირისპირე მნიშვნელობით იხმარება. ერთ ჯერად იგი აღნიშნავს უშუალო აღქმა ათვისების ორგანოებს. მაგრამ მეორეხელ ჩვენ „Sinn“-ს ვუწოდებთ: მნიშვნელობას, აზრს, ნივთის ზოგად-საყოფილოთაოს. და ამგვარად Sinn ეხება, ერთის მხრით, არსებობის უშუალო გარეგანს, ხოლო, მეორეს მხრით, მის [ე.ი. არსებობის მთარგ.] შინაგან არსებას. გრძნობად გააზრანებული განხილვა არ ჰყოფს, არ თიშავს ერთმანეთისაგან ამ ორ მხარეს, არამედ ერთ მიმართულებაში იგი შეიცავს აგრეთვე მოპირისპირე [მიმართულებასაც], და გრძნობად უშუალო კვრეტაში იგი სწვდება როგორც არსებას, ასევე ცნებას. მაგრამ რადგან იგი\*) სწო-

რედ ამ განსახლერტელობათ ჯერ კიდევ უთიშავ ერთიანობად ატარებს თავისთავში, ამიტომ ეს ცნობიერებაში ცნება როგორც ასეთი ვერ შეაქვს, არამედ მის წინადაგრძობაზე ჩერდება. თუ, მაგალითად, ვაღვენთ ბუნების სამ სამეფოს, მინერალთა სამეფოს, მცენარეთა სამეფოს, ცხოველთა სამეფოს, ჩვენ ამ საფეხურებრივ თანამიმდევრობაში ვგრძნობთ ცნების შესაბამე განჭვრეტების შინაგან აუცილებლობას, ისე, რომ ვარეგნული მიხანშეწონილების შიშველ წარმოდგენაზე არ ვჭერდებით. ამ სამეფოთა წიაღში აგრეთვე ფორმათა მრავალფეროვნების დროს აზრიანი (sinnibe) დაკვირვებული კვრეტა გრძნობს ერთგვარ სულიერ (geistige) კიბურს, აზრის შესაბამე წინსვლას (მეების სხვადასხვა ფორმაციებში ისევე, როგორც მცენარეთა და ცხოველთა სახეების მკვრივებში. ამგვარადვე კვრეტთ აგრეთვე როგორც თავისთავში გონივრულ განჭვრეტას ცალკეულ ცხოველურ ობგანისხს, მაგალითად, მწერს თავისი განაწილებით: თავად, მკერდად, ქვედა მუცლის ღრუდ და კიდურებად, და აგრეთვე ხუთ გრძნობაშიაც, თუმცა ისინი თავიდან შეიძლება ერთგვარ შემთხვევით სიმრავლედ გვეჩვენოს, მაგრამ მიაჩნ ცნებისადმი თანაშეზომილობას ვიპოვობთ. ასეთივე სახისაა ბუნებისა და მისი მოვლენების შინაგანი გონივრულობის გოეთესიული განჭვრეტა და განმარტება, გადმოცემა. დიდის ალოთი იგი გულუბრყვილოდ მიაღდა საგნებს გრძნობადის განხილვითა და მასთან იგი სასყებით გრძნობდა მათს ცნების შესაბამე კავშირს. ასევე შეიძლება გაგებულ და მოთხრობილ იქნეს აგრეთვე ისტორიაცა, რომ ცალკეულ ამბავთა და ინდივიდთა შორის მათი არსებითი მნიშვნელობა და აუცილებელი კავშირი იღუმალ გამოსკვივოდეს.

3. ამგვარად ამით ბუნებისთვის საერთოდ ჩვენ უნდა გვეწოდებინა მშვენიერი როგორც კონკრეტული ცნებისა და იდვის გრძნობადი გამოსახულება, რამდენადაც სახელდობრ ცნების შესატყვის ბუნებრივ სახეთა განჭვრეტის დროს ამისთანა შესატყვისობა იგრძნობა, და გრძნობადი განხილვის დროს გრძნობას თვალწინ ეშლება ამისთანავე ტოტალური განჭვრეტების შინაგანი აუცილებლობა და თანხმობა, კავშირი.

\*) გრძნობად გააზრანებული მკვრეტელობა მთარგ.



ბუნების როგორც მშვენიერის განპყრეტა ცნების ამ წინაღობის მიხედვით აღარ მიდის. მაგრამ მაშინ ეს აღქმა, ათვისება, რომლისათვისაც ნაწილები, თუმცაღა ისინი თავისუფლად და დამოუკიდებლად წარმოშობილად გვევლინებიან, მაგრამ მაინც თავიანთს ურთიერთთანხმობას თვალსაჩინოდ ხდიან სახეში, მოხაზულობაში, მოძრაობაში და ა. შ., — გაუტყვეველი და აბსტრაქტული რჩება. შინაგანი ერთიანობა რჩება შინაგანად, იგი მჭკრეტელობისთვის არ გამოდის გარეთ კონკრეტ იდეალიზებულ ფორმაში და განხილვით იფარგლება აუცილებელი მისულდამუღებელი შეთანხმებულობის საყოველთაოობით საერთოდ.

ა) ამგვარად ახლა, უზირველეს ყოვლისა, ჩვენ ხელთ შეგვრჩა და მხოლოდ თავისთავში ასულდამუღებული კავშირი ბუნებრივ სახეთა ცნების შესატყვის საგნობრიობაში როგორც ბუნებრივი მშვენიერება. ამ კავშირთან მატერია უშუალოდ იდენტურია, ფორმა მატერიისთვის უშუალოდ იმანენტურია როგორც მისი ქეშმარიტი არსება და ჩამომყალიბებელი ძალა. ეს გვაძლევს ზოგად განსაზღვრას მშვენიერებისათვის ამ საფეხურზე. ასე, მაგალითად, ჩვენ გვანცვიფრებს ბუნებრივი კრისტალი თავისი სწორი, წესიერი ფორმით, რომელიც არავითარი გარეგნულად მექანიკური ზემოქმედებით კი არ წარმოიშობა, არამედ შინაგანი საკუთარი განსაზღვრულობით, გარკვეულობითა და თავისუფალი ძალით, თავისუფლად წარმოიშობა თვით საგნის მხრით. ვინაიდან, მართალია, მისთვის გარეგანი მოქმედება შეიძლება როგორც ასეთი ასევე თავისუფალი ყოფილიყო, მაგრამ კრისტალში ჩამომყალიბებელი მოქმედება ობიექტისთვის უცხოვარია კი არ არის, არამედ იგი იმისთანა მოქმედი ფორმაა, რომელიც ამ მინერალს თავისი შინაგანი ბუნებით ეკუთვნის; ეს არის თითონ მატერიის თავისუფალი ძალა, რომელიც იმანენტური საქმიანობით თავისთავს აფორმებს, და თავის გარკვეულობას გარედან პასიურად არ იღებს. და ამნაირად მატერია თავის რეალიზებულ ფორმაში როგორც მის საკუთარ ფორმაში თავისუფალი რჩება თვით თავისთავთან. კიდევ უფრო მაღალი და კონკრეტულის სახით იმანენტური

ფორმის მსგავსი მოქმედება აშკარად ედება ცხალ ორგანიზმსა და მის მოხაზულობას. წევრთა, ასოთა ფორმასა და, უწინარეს ყოვლისა, მოძრაობასა და შეგრძნებათა გამოხატვაში. ვინაიდან შინაგანი აქტიურობა არის თითონ იგი, რომელიც ცხოვლად გამოდის აქ.

ბ) მაგრამ ბუნებრივი მშვენიერების როგორც შინაგანი განსუღიერების ამ გაუტყვევლობის დროსაც ჩვენ მაინც ვტარებთ, ა) სიციოცხლის წარმოდგენის მიხედვით ისე როგორც მისი ქეშმარიტი ცნების წინადაგრძობისა და მისი [ცნების] შესატყვისი მოვლენის ჩვეულებრივი ტიპის მიხედვით არსებით განსხვავებებს, რომელთა თანახმად ჩვენ ცხოველებს მშვენიერს ან საზიზღარს, უგვანს ვუწოდებთ, როგორც მაგალითად ჩვენ ზანტი ცხოველები, ნელმოძრაივი მცონარა ცხოველი, რომელიც ჯაფით ძლივს დაეთრევა, და მთელი მისი გარეგანი შესახედაობა ადასტურებს მის უუნარობას სწრაფი მოძრაობისა და მოქმედებისადმი, არ მოგეწონს ამ მძინარობის გამო. მაგრამ საქმიანობა, მოქმედება, მოძრაობა მოწმობს სწორედ სიციოცხლის უმაღლეს იდეალობას. ასევე არ შეგვიძლია მშვენიერად მივიჩნიოთ ამფიბიები, თევზების ზოგიერთი სახეები, ნიანგები, გომბეშოები, მწერთა ეგოდენ მრავალი სახეები და ა. შ., მაგრამ განსაკუთრებით უღამაზოდ მიგვაჩნია, თუმცაღა თვალში გვეცემიან ხოლმე, ნარევი ჯიშები, რომლებიც ერთი ფორმიდან მეორეში გადამავალს წარმოადგენენ და მათ სახეებს ერთმანეთში ურევენ, თოკორც, მაგალითად, ცხვირისსაკარტა ცხოველი, რომელიც ფრინველისა და ოთხფეხი ცხოველის ნარევია. შეიძლება პირველად ესეც ჩვენ უბრალო ჩვეულებად, მიჩვევად გვეჩვენოს, ვინაიდან ჩვენ გარკვეული მყარი ტიპი გავგაჩნია წარმოდგენაში. მაგრამ ამავე დროს ამ მიჩვევაში წინადაგრძობა უმოქმედო როდია, რომ, მაგალითად, ფრინველის აღნაგობა, მისი ნიშნები აუცილებელი სახით არიან დაკავშირებული ერთმანეთთან და თავისი არსებით მას არ შეუძლია მიიღოს ის ფორმები, რომლებიც სხვა გვარეობათ ეკუთვნის ისე, რომ ნარევი ჯიშები, ორარსებოვანი ქმნილებანი არ შექმნას. ასეთი აღრეგანი ამიტომ უცხოვარისა და წინააღ-





მდეგობრივი აღმოჩნდებიან. ბუნების ცოცხალი მშვენიერების სფეროს არ ეკუთვნიან არც ცალმხრივი შეზღუდულობა ორგანიზაციისა, რომელიც ნაკლოვანად და უმნიშვნელოდ გვევლინება, და რომელიც მხოლოდ გარეკულ შეზღუდულ საპირობებზე მიუთითებს, და არც აღრევანი და გადასვლები, რომლებიც, თუმცა მართალია ისინი თავიანთთავეში ისეთი ცალმხრივი არ არიან, მაგრამ მაინც განსხვავებათა გარკვეულობანი არ ძალუძთ შეინარჩუნონ:

β) გარდა ამისა სხვა მნიშვნელობითაც ვლამპარაკობთ ხოლმე ბუნების მშვენიერებაზე, როდესაც ჩვენს თვალწინ არაერთი ორგანიზული სახე არ გვიდგას; როგორც, მაგალითად, რომელიმე ლანდშაფტის ჰერეტის დროს. აქ არ არსებობს ნაწილთა არაერთი ორგანიზული განწყვერება როგორც ცნებისგან განსაზღვრული და თავის იდეალიზებულ ერთიანობად ცხოველქმნილი, არამედ, ერთის მხრით, საგანთა მხოლოდ მდიდარი მრავალფეროვნება და სხვადასხვა: ორგანიზულ თუ არაორგანიზულ, ფორმაციითა გარეგნულ კავშირი; მათა კონტურები, მდინარეთა ხეულები, ხეთა ჯგუფები, ქოხები, სახლები, ქალაქები, სრა-სასახლენი, გზები, გემები, ცა და ზღვა, ველები და ხეობები; მეორეს მხრით, ამ განსხვავებულობის შიგნით გამოდის სასიამოვნო ან მიმზიდველი შეთანხმებულობა, რაიცა ჩვენ გვიანტერესებს.

γ) დაბოლოს, მშვენიერება ბუნებაში ერთგვარ თავისებურ ხასიათს იღებს სულიერი გუნება-განწყობილების გამოწვევითა და მასთან შემატკბილებით. ასეთ ხასიათ-მიმართებას იღებს მთავარი დამის სიწყნარე, მყუდროება ველისა, რომლის [მკერდზე] ნაკადული გველივით მიიკლანება, განუზომლად გააფთრებული ზღვის აღმალეულობა, ვარსკვლავებით მოქედლი ცის მშვიდი სიდიადე. მნიშვნელობა აქ უკვე მეტად აღარ ეკუთვნის საგნებს როგორც ასეთებს, არამედ იგი უნდა მოიძებნოს ვალვიძებულ სულიერ გუნება-განწყობილებაში. ასევე მშვენიერი ვუწოდებთ ჩვენ ცხოველებს, თუ ისინი ამჟღავნებენ იმ სულიერ გამომეტყველებას, რომელიც ადამიანურ თვისებებს ეხმატკბილება, როგორიცაა

სიამაცე, ძალა, ეშმაკობა, ვულკანობა და ა. შ ეს ისეთი გამომეტყველებებია, რომელიც ერთის მხრით, უთუოდ საგნებს ახასიათებს და ცხოველური სიცოცხლის ერთ მხარეს გამოხატავს, მაგრამ მეორეს მხრით ჩვენს წარმოდგენაში და ჩვენს საკუთარ გუნება-განწყობილებაში იმყოფება. —

δ) მაგრამ რამდენადც არ უნდა გამოხატავდეს ცხოველური სიცოცხლე როგორც ბუნების მშვენიერების მწვერვალი სულისჩამდგმელ საწყისს, მაინც ყოველი ცხოველური სიცოცხლე მთლად შეზღუდულია და სრულიად განსაზღვრულ თვისობრიობებთან არის დაკავშირებული. მისი არსებობის წრე ვიწროა და მისი ინტერესები კვების, სქესობრივი მიდრეკილების და ა. შ. ბუნებრივი მოთხოვნილებებით არის დამორჩილებული. მისი სულიერი ცხოვრება როგორც ის შინაგანი, რომელიც სახეში გამომეტყველებას იძენს, ღარიბია, ანტრაქტული და უშინაარსო. — გარდა მაგისა, ეს შინაგანი არ გამოდის როგორც შინაგანი მოვლენაში, ბუნებრივი ცოცხალი არსება თავის სულს არ აღმოაჩენს თვით მასში, ვინაიდან ბუნებრივი სწორედ იგია, რომ მისი სული (die Seele) მხოლოდ შინაგანად რჩება, ე. ი. თავისთავს არ გამოამყვანებს როგორც იდეალიზებულს. ცხოველის სული სახელდობრ, როგორც ჩვენ უკვე მიფუთითეთ, არ არის ეს იდეალიზებული ერთიანობა თვით თავის თავის თავის; იგი რომ ყოფილიყო თავის თავის, მაშინ იგი გამოცხადდებოდა ატრეოთე ამ თავისთვისყუნაში სხვისთვისაც. პირველად მხოლოდ ცნობიერი „მე“ არის მარტა: იდეალიზებული, რომელმაც როგორც თავისთვის იდეალიზებულმა იცის თავის თავის როგორც ამ მარტივი ერთიანობის შესახებ, და ანიჭებს ამიტომ თავისთავს რეალობას, რომელიც მარტო გარეგნულად გრძნობადი და სხეულბრივი კი არ არის, არამედ თითონ იდეალიზებული ხასიათისაა. პირველად აქ აქვს რეალობას თვით ცნების ფორმა, ცნება გამოდის თავის პირისპირ და აქვს თავის თავი თავის ობიექტურობად და მასში თავისთვის არსებობს. ცხოველური სიცოცხლე, პირიქით, მხოლოდ თავის თავად არის ეს ერთიანობა, რომელ-



შიაც რეალობას როგორც ხორციელობას სულ სხვა ფორმა აქვს, ვიდრე სულის (Seele) იდეალისტული ერთიანობა. მაგრამ ცნობიერი „მე“ არის თვით თავისთვის ეს ერთიანობა, რომლის მხარეებს თავიანთ სტიქიად თანაბარი იდეალობა აქვთ. როგორც ასეთი ცნობიერი გამყარებული შეპარკება, შეზოდა (Konkretion) „მე“ ცხადდება აგრეთვე სხვისთვისაც. ხოლო ცხოველი კი ნების იძლევა თავისი სახის საშუალებით მჭკრეტლობისთვის სული მხოლოდ იგრძობოდეს ბუნდოვანად, რადგან თითონ მას აქვს ჯერ მხოლოდ სულის ბუნდოვანი მოჩვენება, როგორც მოსაბერი, როგორც სუნი, რომელიც მთელზე არკვლდება, წყურები, ასობეი ერთიანობაში მოპყავს და მთელ გარეგან სახეში განსაკუთრებული ხასიათის პირველ დასაწყისს აცხადებს. ესაა ბუნებრივი მშვენიერების პირველი ნაკლი, თვით მისი უმადლესი ფორმაციების მიხედვით გახსილულისაც კი, ნაკლი, რომელსაც ჩვენ იდეალის როგორც ხელოვნების მშვენიერის აუცილებლობისკენ მიუყვებით. მაგრამ ვიდრე იდეალს მივალწვედით ამასობაში შენოვიტანით ორი განსაზღვრა, რომლებიც ბუნების ყოველგვარი მშვენიერების იმ ნაკლის უახლოესი შედეგები არიან.

ჩვენ ვთქვით, რომ სული ცხოველურ სხეულში ვლინდება მხოლოდ ანლერგით, ბუნდოვანად როგორც ორგანიზმის კავშირი, როგორც განსულოერების ერთიანობის წერტილი, რომელსაც აქლია შინაარსავსე შესრულება. მხოლოდ გაურკვეველი და მთლად შეზღუდული საწყისი სულიერი ცხოვრებისა (Seelenhaftigkeit) ვლინდება გარეთ. ეს აბსტრაქტული მოვლენა გვაქვს თავისთავად მოკლედ განსახილველი.

**B. აბსტრაქტული ფორმის ბარბანდი მშვენიერება როგორც წმინდობისკება, ხიმბტარი, კანონზომიერება, ბარმონია; და მშვენიერება როგორც ბრძოლაში მახლის აბსტრაქტული ერთიანობა.**

არსებობს ერთგვარი გარეგანი რეალობა, რომელიც, მართალია, როგორც გარეგანი განსაზღვრულია, გარკვეული, მაგრამ რომლის შინაგანს, იმის მაგიერ, რომ როგორც სულის (Seele) ერთიანობა კონკრეტულ შინაგანობამდე, შინაგან ცხოვრებამდე ავიდეს, შეუძლია მიაღწიოს მხოლოდ გაურკვეველობასა და აბსტრაქციას. ამის გამო ეს შინაგანობა ვერ იძენს თავის ადეკვატურ არსებობას. მუყოფიერებას (Dasein) როგორც თავისთვის შინაგანი იდეალიზებულ ფორმაში და როგორც იდეალიზებული შინაარსი, არამედ ვლინდება როგორც გარეგნულად განსაზღვრული ერთიანობა გარეგნულ რეალობაში. შინაგანს კონკრეტული ერთიანობა იმაში იქნება რომ, ერთის მხრით სულიერი ცხოვრების საწყისი თავისთავად და თავისთვის შინაარსავსე ყოველიყო და, მეორეს მხრით, გარეგანი რეალობა ამ თავისი შინაგანი თამსკვალულიყო და აშნირად გარეგანი სახე შინაგანის აშკარა გამოცხადებად, გამოვლენად გაეხსნა. მაგრამ ასეთი კონკრეტული ერთიანობის მშვენიერებას ამ საფეხურზე ჯერ არ მიუღწევინია, არამედ მას იგი როგორც იდეალი ჯერ კიდევ წინა აქვს. ამიტომ კონკრეტულ ერთიანობას ახლა ჯერ კიდევ არ შეუძლია გამოვლენის სახეში, არამედ შეიძლება ჯერ მხოლოდ ანალიზირებულ იქნეს, ე. ი. იმ განსხვავებული იმხარეების მიხედვით, რომლებსაც ერთიანობა შეიცავს, შეიძლება განხილულ იქნეს გაანკრეტივებითა და განკვევებით. ამგვარად, უპირველესყოლისა ჩამოშალბებელი ფორმა და გრძნობადი გარეგანი რეალობა როგორც განსხვავებული ერთიანობისა განამოყოფიან, დაიშლებიან და ჩვენ მივიღებთ ორ სხვადასხვა მხარეს, რომლებიც ჩვენ აქ უნდა განვიხილოთ. მაგრამ ამ გათიშულობაში, ერთის მხრით, და მათს აბსტრაქციაში, მეორეს მხრით, თვით გარეგანი რეალობისთვის შინაგანი ერთიანობა გარეგანი ერთიანობა და ამის გამო თვით გარეგანში ვლინდება არა როგორც ტოტალური შინაგანი ცნების სრულიად იმანეტური ფორმა, არამედ როგორც გარეგნულად გაბატონებული იდეალობა და გარკვეულობა.

ესენია ის თვალსაზრისები, რომელთა დაწვრილებითს განხილვას ახლა შევუდგებით. პირველი, რასაც ჩვენ ამ მიმართებით უნდა შევხვით, არის:

**1. აბსტრაქტული ფორმის მშვენიერება**

ბუნებრივი მშვენიერის ფორმა როგორც აბსტრაქტული, ერთის მხრით, არის გარკვეული და ამით შეზღუდული ფორმა, მეორეს მხრით, იგი შეიცავს ერთგვარ ერთიანობასა და აბსტრაქტულ მიმართებას თავისადმი. მაგრამ უფრო ზუსტად, იგი აწესრიგებს გარეგან მრავალფეროვან თანახმად ამ თავისი გარკვეულობისა და ერთიანობისა, მაგრამ რომელიც ვერ გახდება იმანეტური შინაგანობა, შინაგანი ცხოვრება და მასულდგომლებელი სახე, არამედ გარეგანი გარკვეულობა და ერთიანობა გარეგანში დარჩება.—ფორმის ეს სახე არის ის, რასაც წესზომიერებას, სიმეტრიას, შემდეგ, კანონზომიერებას და ბოლოს პარმონიას უწოდებენ. (გაგრძელდება იქნება)

გერმანულიდან სთარგმნა  
შალვა ჰაპუაშვილი

6. გულიანკილი

თეოდორ ჟეჩიკო

„მხატვრები იყოფიან პოეტებად და პროზაიკოსებად“; — ამბობდა დელაკრუა. თუ ეს ასეა, მაშინ თეოდორ ჟერიკო. მე-19 საუკუნის ფრანგული სკოლის მხატვარი, უეჭველად პოეტთა რიცხვს ეკუთვნის. ჟერიკოს მგზნებარე, მღელვარე, მოუთმენელი არსება და მისი თავისუფალი სული, ნამდვილი განსახიერებაა მის დროინდელი ახალი თაობისა. რომელმაც იდეალად რევოლუცია და ნაპოლეონის ეპოპეა გაიხადა. და სასტიკად ებრძოდა რესტავრაციის მეშინაურ სიფხიზლეს.

მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში ჩაიხახა და განვითარების უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია ახალმა მხატვრულმა მიმართულებამ, ცნობილმა „ახალი კლასიციზმის“ სახელწოდებით, რომლის ფუძემდებელი და მთავარი წარმომადგენელი იყო საფრანგეთის დიდი მხატვარი ლუი დავიდი. დავიდმა, იტალიაში გამგზავრების შემდეგ, სრულიად უარპყო მაშინ, ე. ი. მე-18 საუკუნეში გამეფებული ვან ლოს და ფრანსუა ბუშეს მანიერიზმი სათავე. რომლის დიდი მოტრფიალაც ის იყო, და მთელი გულისყური ანტიკურ ხელოვნებას მიაპყრო. „ერთადერთი გზა. დიდი ხელოვნების შესაქმნელად. ამბობს ის, ანტიკური ხელოვნების შესწავლაა“. ასე რომ „ბუნებას“ დავიდი ანტიკური სახეების პრიზმით უცქეროდა. დავიდი. რევოლუციის პირველი და უდიდესი მხატვარია. მან მთელი მხატვრული სკოლა და მიმართულება შექმნა. მისი სახელოსნოდან ბევრი ნიჭიერი მხატვარი გამოვიდა, რომელთა შორის მისი გზის გამგრძელებელნი იყვნენ ჟიროდე, ჟერარი, გერენი და ყველაზე ნიჭიერი ანტუან გრო. გრო ცდილობდა უფრო გაედრმავებია დავიდის სკოლის რეალისტური საფუძველი, დაშორებოდა „ახალი კლასიციზმის“ მრავალ პირობითობას.

უეჭველად, გრო ისეთი მხატვარია, რომელმაც მიმდინარე სინამდვილის გულისათვის გვერდი აუხვია მისდროინდელ კლასიკურ გემოვნებას და მოგვცა რეალისტურად გაკეთებული, დიდი მასობრივი კომპოზიცია. გროს ბატალური სურათები, მაგალითად, „ბრძოლა ვილაუსთან“ და „ნაპოლეონი ბირამიდებთან“, მგტისმეტად დინამიურია; როგორც სჩანს, გრო ბატალურ სიუჟეტებს უცქეროდა როგორც ნამდვილი მხატვარი. ამ მხატვარმა, თავისი ბატალური სურათებით



თეოდორ ჟერიკო. ფანქრით ნახატი ლ. გულიანკილისა



დიდი გავლენა იქონია მაშინ ახალგაზრდა მხატვარ თეოდორ ჟერიკოზე.

პირველი მხატვარი, რომელმაც დავიდის „კლასიციზმს“ დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა ჟერიკო იყო. მისი შემოქმედება მხატვრობის სრულიად ახალი სახეა. მის ტილოებზე მე-19 საუკუნის სრულიად ახალი ადამიანები ამეტყველდნენ. ჟერიკო დიდი წყურველით დაწაფა სინამდვილის რეალისტურად ათვისებას; რეალისტური დრამატიზმი, რასაც „კლასიციზმის“ ესთეტიკა დიდი შიშით გაუბრძოდა პირველად მისმა სურათებმა შემოიტანა. თუ შევადარებთ ლუი დავიდის და ჟერიკოს სურათებს, დავინახავთ იმ სიხლეს და რეფორმას, რომელიც ჟერიკომ მხატვრობაში მოახდინა. მან უარყო ფიგურების „მშვიდ და წყნარ“ მდგომარეობაში გამოსახვა და კომპოზიციის პირობითი სქემა. ჟერიკოს სურათებში ფიგურები უაღრესად მოძარვია და მისი თემატიკაც აქტუალურია. მისი პერსონაჟები დაბალი წოდების ხალხია. ჟერიკო ასე მსჯელობდა: „რატომ მხოლოდ მაღალი წოდების ადამიანები უნდა აისახოს სურათში; მე კი გმონია, რომ შეიძლება გამოვიყენოთ ყველა ადამიანი, განურჩევლად წოდებისა, რადგან ისინიც ბუნებას გაუჩენია და დედამიწაზე არსებობენ“. აქედან,—მისი ბრძოლა „ადამიანის თავისუფლებისათვის“. ამ მხატვარმა სრულიად ახალი თვალთ შეხედა მის ეპოქას და ის ახალი მიმართულება შექმნა, რომლის წარმომადგენელი რომანტიკულ ხაზით იყო დელაკრუა. ხოლო რეალისტურით—გუსტავ კურბე.

ჟერიკო დაიბადა 1791 წელს რუანში, შეძლებულ ოჯახში. პირველი მხატვრული განათლება მიიღო პარიზში, კარლ ვერნეს სახელოსნოში, შემდეგ გერენის ატელიეში გადავიდა, სადაც ეყენ დელაკრუს შეხვდა და დაუმეგობრდა. ჟერიკო ლუერის ყოველდღიური სტუმარი იყო, სადაც ბევრს მუშაობდა; მის ფუნჯს ეკუთვნიან მშვენიერი ასლები დიდ ოსტატთა ნამუშევრებიდან. ამ ასლებში ჟერიკომ თავისებურება შეიტანა. ჟერიკო პატარაობიდანვე ცხენებით იყო გატაცებული, გაეპარებოდა მშობლებს საჯი-

ნობოში და მთელ დღეს ცხენების ხატვას ატარებდა. ხშირად დინახავდით ადგილებზე ცხენზე მოჯირითეს. რუანიდან პარიზში ჩასვლის საშუალება თუ მიეცემოდა, უეჭველად ცირკში წავიდოდა, ლუერს ინახულებდა და რუმენსის ცქერით დასტკებოდა, რომელიც უზომოთ უყვარდა. ჟერიკოს პირველი დებიუტი სალონში ეკუთვნის 1812 წელს სურათით „ცხენოსანი ოფიცერი“. ამ სურათის შექმნის მიზეზი ასეთია.

ჟერიკომ უეცრად შენიშნა, რომ ფორანში შებმული ცხენი საშინლად ვაფთობებულ იყო და ყალყზე იდგა, ირგვლივ მტვერის ქარბუქი აეყენებინა და ამ მტვერს ბრწყინვალე მზე აშუქებდა; სანახაობა მომხიბვლელი და თვალწარმტაცი იყო. არაჩვეულებრივი სიცხოველით და ცეცხლით ამეტყველდა ეს სანახაობა ჟერიკოს ფუნჯქვეშ. ეს ფორანის ცხენი, მხატვარმა, ბრძოლაში მონაწილე, თვალისისხლიან და გაღვარებულ ცხენად გადაიქცია, რომელსაც ბრძოლის ცეცხლიდან გამოვარდნილი ოფიცერი მიაჭენებს. სურათი გაშუქებულია მძლავრად, ირგვლივ ცეცხლიანი ომის ატმოსფეროა. სურათი გაკეთებულია თბილ, ოქროსფერ და წითელ ტონებში; ერთი სიტყვით მთელი ნაწარმოები მეტად პარმონიულია. ამ სურათმა დიდი ხმაური გამოიწვია, ხოლო ავტორს გამარჯვება ვერ მოუპოვა. პრესა შესაფერისად არ გამოეხმაურა. ჟერიკოს ნოვატორებისთვის ჩვეული ბედი ეწვია. შემდეგ სალონში მონაწილეობს 1814 წელს სურათით „დაპირილი ბეგთაროსანი“. ამ ნამუშევარსაც წინანდელის მსგავსი ამბავი დაატყდა თავს. ასეთმა უყურადღებობამ და გულცივობამ ჟერიკოს მგძრნობიარე არსება მეტად ააღელვა. ერთადერთი ნუგეში მისთვის იტალიაში გამგზავრება იყო, სადაც 3 თვე დაჰყო; იქ შეისწავლა მიქელ-ანჯელო, და რაფაელს და პერუჯინოსაც დიდის ცნობისმოყვარეობით ათვალეერებდა. იტალიიდან დაბრუნების შემდეგ დაიწყო ახალი დიდი სურათი „მედუნას ტივი“. ამ სურათის წარმოშობის მიზეზი ფრიალ საინტერესოა. 1817 წელს აფრიკის ნაპირებთან დაიღუპა საფრანგეთის გემი „მედუნა“. გემზე მყოფთა



უმეტესობა ჩაიძირა, ხოლო ნაწილი გადარჩა ტივის საშუალებით, რომელიც დიდხანს დაჰქროდა აბობოქრებულ ტალღებზე, ვიდრე მიმავალმა გემმა არ უშველა. მომხდარი კატასტროფა და ის ტრაგედია, რომელსაც ადგილი ჰქონდა, დაწვრილებით აღწერა ექიმმა კორეარმა. ამ კატასტროფაში საზოგადოება ბრალს სდებდა სამინისტროს, რომელმაც გემ „მედლუხას“ გამოუცდელი კაპიტანი დაუქნა. ამ უბედურებამ ფრიად დააინტერესა მხატვარი. მან განიზრახა, რომ ეს დრამატული ფაქტი სურათის სიუჟეტად გამოეყენებია. ასეთი კომპოზიციის შესაქმნელად, მხატვარმა დიდი წინასწარი სამუშაოები ჩაატარა; მან გააკეთა დიდი ესკიზი; ის ცდილობდა რაც შეიძლება მეტი სისწორით გამოესახა ეს ამბავი; ამიტომ გემის კატასტროფაში მონაწილე ერთმა დურგალმა მას გაუკეთა დაღუპული გემის ნამდვილი მაკეტი. ჟერიკომ, იმ მიზნით, რომ შეესწავლა ადამიანთა ტანჯვა და წვალებს სიკვდილის წინ, მთელი დღედიღამე საავადმყოფოში გაატარა, შემდეგ გვამებიც კი მოატანინა სახლში; გარდა ამისა, სურათისათვის საჭირო იყო ცა; ამ მიზნით ის ჰაერში გაემგზავრა, რომ ადგილზე ენახა იაქური ცა. პირდაპირ საკვირველია რა დიდი გრძნობით და ყურადღებით არის გაკეთებული ამ სურათის თითოეული დეტალი, როგორი დამაჯერებლობით გრძნობს მყურებელი ამ უბედურებას. ეს ნაწილობრივ შესრულებულია ფერწერის ვირტუოზული ტექნიკით. მშვენივრად შენიშნა შარლ კლემანმა, რომ ამ სურათში ყველაზე დიდ როლს ვაშუქება თამაშობს, რომ მხატვარი ფიქრობს ანსამბლის საერთო შთაბეჭდილებაზე. რაც შეეხება სურათის კოლორიტს, მთელი სურათი შავი და თეთრი ფერთაა განსაზღვრული და მხოლოდ აქაიქ გამოსუვივის წითელი, მწვანე და თითქმის ჩამქრალი ლურჯი; კოლორიტი მუქი ფერების პარმონიას ქმნის. „მედლუხას ტივი“ სალონში გამოფინეს 1819 წელს. ამ სურათმა დიდი აუზნაური გამოიწვია. საფრანგეთის მთავრობა და საზოგადოება მეტად აღშფოთებული დარჩა. პრესამ ჟერიკოს აშკარად მთავრობის წინააღმდეგ გალაშქრება დააბ-

რალა. ამტკიცებდნენ, რომ მხატვარმა განზრახ ვააღრმავა და გაამახვილა კატასტროფის უბედურებანიო. სურათი მხოლოდ ლიბერალურმა ჟურნალებმა შეაქეს. ამ სურათს მხარი დაუჭირა და აღიდებდა საზოგადოების ის ნაწილი, რომელიც ბურბონებისადმი ოპოზიციურად იყო განწყობილიცხადია, რომ ამ ნაწარმოებმა აშკარად გამოხატა თვით მხატვრის გაბედული ოპოზიციური იდეები მონარქიის მიმართ. ესლა უკვე თვალსაჩინო გახდა ჟერიკოს აჯანყება და პროტესტი მაშინდელი წყობილების წინააღმდეგ. ამ მხრივ „მედლუხას ტივი“ დღის დამსახურება მიუძღვის. რასაკვირველია, მთავრობამ აკრძალა ასეთი ნამუშევრის შექება. მაშინ ჟერიკო ამ სურათით ინგლისში (ლონდონში) მიემგზავრება. ინგლისელმა მხატვრებმა ის მოიწონეს. ჟერიკო ინგლისელი პეიზაჟისტებით მეტად გატაცებული იყო და მათ გავლენასაც განიცდიდა. საინტერესოა მისი წერილი ლონდონიდან: „ახლად გახსნილმა გამოფენამ, კიდევ ერთხელ დამარწმუნა იმაში, რომ აქაურები კარგად გრძნობენ ფერს და მის მოქმედებას, ვერ წარმოიდგენთ რა შშვენიერი პორტრეტები და პეიზაჟები გამოფენილი, ან რა დიდებულია ვარდოს და 18 წლის ლენდსირის მიერ გაკეთებული მხეცები. მე მგონია, რომ დიდ ოსტატებსაც ამაზე უკეთესი არაფერი შეუქმნიათ“. საერთოდ ინგლისელმა პეიზაჟისტებმა, მე-19 საუკუნის ფრანგულ მხატვრობაზე დიდი გავლენა იქონიეს, რაშიაც 1824 წლის სალონმა დავგარწმუნა. ლონდონში ყოფნის დროს, ჟერიკომ უმეტესი ნაწილი ქალაქის უღარიბეს უბნებში გაატარა, მას აინტერესებდა დაბალი წრე და ცხოვრებით გამწარებული და დაჩაგრული ადამიანები. მის ლიტოგრაფიაში „მათხოვარი“ (1821 წ.), ვხედავთ ფურნის წინ მჯდომ მათხოვარს, რომელსაც შიმშილით სული ხდება. მხატვარი ცდილობს ხაზი გაუსვას კლასთა იმ უთანასწორობას და იმ უსამართლობას, რომელიც ინგლისში სუფევს. ლონდონში ჟერიკო სამი წელიწადი იყო; სწორედ ამ პერიოდში შექმნა მან ლიტოგრაფიის ბრყინვალე ნიმუშები: „ცხენოსანი იმპერატორის

გვარდიიდან“. „ცხენების ჩხუბი საჯინიბო-  
ში“. „სამხედრო ფურგონი“. გრავიურები  
„ნაპოლეონის ისტორია“, „მისი დაბრუნება  
რუსეთიდან“, „მესტიერე“ და „დამპლადა-  
ცემული ქალი“. სწორედ ამ ხანს ეკუთვნის  
აგრეთვე „ფესომის დოლი“. პარიზში დაბ-  
რუნების შემდეგ მისი კაპიტალური სურათი  
იყო „თაბაშირის ლუმელი“. მან შექმნა აგ-  
რეთვე „სულით დაავადებულთა“ პორტრე-  
ტების მთელი სერია; ამ უკანასკნელთ ფე-  
რიკო უდგება მეცნიერული თვალსაზრისით  
და ცდილობს აღნიშნოს ამ ავადმყოფობის  
თვისებები.

ეს დიდებული მხატვარი ცხენიდან ჩამო-  
ვარდნის გამო წუთისოფელს გამოესალმა 33  
წლის პასაკში, 1824 წლის 26 იანვარს.

ფერიკოს დამსახურება ფრანგული მხატვ-  
რობის წინაშე უეჭველად დიდია. ხანმოკლე  
კხოვრების მანძილზე მან შექმნა მთელი რი-  
გი შედეგები. მისი მემამბოხური ფიგურა  
იბრძვის „ადამიანის თავისუფლებისათვის“,  
კლასთა უთანასწორობის წინააღმდეგ. ეს  
პროტესტი მის „მედუზას ტივში“ გამოისახა.  
მისი ერთერთი დამსახურებაა ბრძოლა ახა-  
ლი მხატვრული ფორმებისათვის. ფერიკო  
დაუნდობლად ილაშქრებს იმ დროის გამე-

ფებულ დავიდის „კლასიციზმის“ და მისი  
მიმდევრების წინააღმდეგ. რაში გამომდინარეობს  
ის ნოვატორობა, რომელიც ფერიკომ მაშინ-  
დელ ბურჟუაზიულ მხატვრობაში შეიტანა?  
მან გადალახა ის შეზოკილი და პირობითი  
კომპოზიციის სქემები, რომლებიც „კლასი-  
ციზმის“ მხატვრობას ახასიათებდა. ფერიკომ  
შემოიღო ახალი, ძირითადში რეალისტური,  
სრულიად თავისუფალი კომპოზიციები.

უნდა ითქვას, რომ ფერიკო ფერწერული  
ტექნიკის ვირტუოზული ოსტატიცაა. მისი  
კოლორიტი მდიდარია და მეტისმეტად დი-  
ნამიური; ის სრულიად ესამება იმ ფაფარ-  
აყრილი ცხენების და ფიგურების ქროლვას,  
რომლებიც მის სურათებს ახასიათებს. სწო-  
რედ აქ, ამ მთლიან ჰარმონიაში მოსჩანს  
მისი დიდი პოეტობა.

ფერიკოს შემკვიდრეობა ჩვენთვის უსათუ-  
ოდ-საინტერესოა; მისი ფერწერული ტექნი-  
კა, ამ ტექნიკის ვირტუოზული გამოყენება,  
მაყურებლის აღელვება და ხელოვნებისად-  
მი ის დიდი სიყვარული, რომელიც ამ ოს-  
ტატს ახასიათებს. უეჭველად პატივისცემას  
იწვევს ყველაში, ვინც ეცნობა ამ დიდი მხა-  
ტვრის ცხოვრებას. ფერიკოს ყველა ამ თვი-  
სებამ უნდა დააინტერესოს ჩვენს პეროიკუ-  
ლი პათოსით აღსავსე საბჭოთა პატრიოტებში

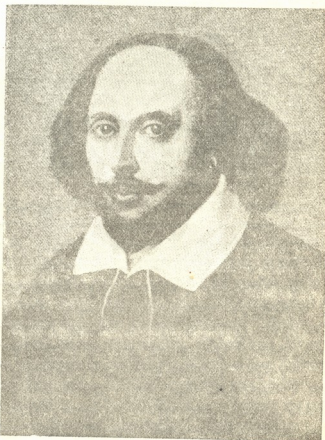
შალვა ალხაიჯიანი

## შექსპირის მსახიობები

ძნელად თუ მოიპოვებიათ თეატრის ისტორიაში ისეთი დიდი მსახიობები, რომელთაც მხოლოდ ერთი რომელიმე დრამატურგის პიესების როლების შესრულებით მოუხვეჭიათ მსოფლიო სახელი. შექსპირს ჰყავს ასეთი მსახიობები, რომლებმაც მხოლოდ მის მიერ შექმნილი როლების შესრულებით გაითქვეს სახელი, რომელნიც შექსპირის როლებს თმავობდნენ. მარტო სახელები რომ ჩამოვთვალოთ: დავით გარიკი, ედმუნდ კინი, ერნესტო როსი, თომასო სალვინი, აირა ოლრიჯი და მრავალი სხვა. უკვე საკმარისი იქნება წარმოვიდგინოთ თუ რა დიდს და ძვირფას დრამატურგიულ მასალას იძლევა შექსპირი მსახიობისათვის. ტყვილად კი არ უთქვამს ბელინსკის: „ქვეყანაზე მარტო ერთია დრამატული პოეტი—შექსპირი, და მხოლოდ მისი პიესები წარმოადგენენ დიდი მსახიობისათვის ღირსეულ სარბიელს, და მხოლოდ მის მიერ შექმნილ როლებში დიდი მსახიობი შეიძლება იყოს დიდი მსახიობი“.

და განა მარტო მსახიობისათვის შექსპირი დაუშრეტელი წყაროა ყველა დრამატურგისათვის. ცხადია, არ შეიძლება შექსპირის წაბაძვა ან გადმოკეთება. ვინც ამ ხელობას ხელი მიჰყო, ყველა დამარცხდა ან დავიწყებას მიეცა. გავიხსენოთ თუნდაც ისეთი დიდი სახელი, როგორც ვოლტერი, რომელმაც შექსპირის წაბაძვით შექმნა თავისი ტრაგედიები „ზაირა“ („ოტელო“), „ეისარის სიკვდილი“ („იულიოს კეისარი“) და სხვ. ვის ახსოვს ეხლა ეს ტრაგედიები, ან სად იდგმება? უკეთეს შემთხვევაში ისინი დავიწყებული არიან თვით ფრანგულ სცენაზედაც კი. პირიქით, ის დრამატურგი, რომელიც შექსპირის სულით გაუღენთილი, სწავლობდა შექსპირის რეალიზმზე, ყოველთვის ქმნიდა ისეთ პიესებს, რომელიც ეხლაც დიდის

ინტერესით იკითხება ან იდგმება და მსოფლიო დრამატურგიის ოქროს ფონდშია შესული. საკმარისია დავასახელოთ შილერის „ყაჩაღები“, ან პულშკინის „ბორის გოდუნოვი“, რომ დაერწმუნდეთ, თუ რა დიდი როლი ითამაშა შექსპირმა მსოფლიო დრამატურგიის განვითარების ისტორიაში. ამის შესახებ მშვენიერ შენიშვნას იძლევა ფრ. ენგელსი 1859 წლის 18 მაისს ე. ლასალი-სადმი მიწერილ წერილში: „დახასიათება, რომელსაც იძლეოდნენ ძველი ავტორები, დღეს საკმარისი არაა, და აქ, მე მგონია, რომ თქვენ შესძლებდით ზიანის მიუყენებლად რამდენადმე მაინც გავეწიათ ანგარიში“



უილიამ შექსპირი

შექსპირის მნიშვნელობისათვის დრამის განვითარების ისტორიაში“.

და მართლაც, ანტიკური ტრაგიკოსების, ესქილეს, სოფოკლეს და ევრიპიდეს („ძველი ავტორები“) შემდეგ, როგორც უზარმაზარი კოლოსი, სდგას ჯერ დაუძლეველი შექსპირი. მართალია, იყო დრო როდესაც შექსპირი მივიწყებული იყო, როდესაც, თითქმის მთელ ევროპას მოედო ფრანგული კლასიციზმის გადაძვლები სენი. მაგრამ უკვე XVIII საუკუნის და მეტადრე XIX საუკუნის პირველი ნახევრის მანძილზე სწარმოებდა სასტიკი ბრძოლა შექსპირის მომხრეებისა ფრანგული კლასიციზმის მომხრეებთან. ეს იყო ბრძოლა მხატვრული და სცენიური რეალიზმისათვის, ბრძოლა საერთოდ ხელოვნებაში რეალიზმის დამკვიდრებისათვის. საბოლოოდ შექსპირი გამარჯვებული გამოვიდა ამ ბრძოლიდან.

ცნობილია, რომ პირველი ფრანგული კლასიკური ტრაგედია დაიწერა 1552 წ. ეს იყო ჟოდელის ტრაგედია „კლეოპატრა“. ათი წლის შემდეგ დაიწერა პირველი ინგლისური ტრაგედია „ჰორბოდუკი“ ნორტონის და სეკელიისა (1562 წ.). მაგრამ ფრანგული და ინგლისური დრამის საწყისი სრულიად სხვადასხვაა. ფრანგული კლასიციზმის დრამა გამოდის ანტიკური დრამიდან, მაგრამ კმარაქი სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ „ლუი XIV დროის ფრანგი დრამატურგები ბერძნული დრამის არასწორ გაგებას ემყარებიან. მათ გაგებული ქონდათ ბერძნები სწორედ ისე, როგორც ეს შეესაბამებოდა მათი საკუთარი ხელოვნების მოთხოვნილებებს“. ბელისკის აზრითაც ფრანგული კლასიციზმის დრამატურგების „მთელი შეცდომა იმაშია, რომ მათ გაგებული აქვთ ბერძნული ლიტერატურა სუბიექტიურად, ე. ი. გაგებული აქვთ, როგორც ფრანგებს... და გამოვიდა შეუსაბამოა“. ინგლისური დრამატურგია წარმოიშვა ხალხური დრამიდან (მისტერია და მორალიტე). ინგლისური დრამა არ ბაძავდა „ძველ ავტორებს“. პირველი ნამდვილი დრამატურგი—ჯონ ჰეივუდი (1497 — 1580) ინგლისური ხალხური დრამიდან გამოვიდა უშუალოდ და თავისი ინტერლუ-

დებიტ შექმნა რეალისტური სატირული კომედია.

1576 წელს ლონდონში დაარსდა მხატვრული მუღმივი საზოგადოებრივი თეატრი. და ინგლისელი დრამატურგებს თომას კიდს (1558—1594), რობერტ გრინს (1560—1592) და კრისტოფერ მარლოს (1564—1593) საშუალება მიეცათ თავიანთი შესანიშნავი დრამები ეჩვენებიათ ფართო მასებისათვის. ეს სამი გამოჩენილი ახალგაზრდა ინგლისელი ადრე გარდაიცვალა. კიდი 36 წლისა, გრინი 32 წლისა, მარლო კი 29 წლისა. ესენი ოქსფორდის და კემბრიჯის უნივერსიტეტში სწავლობდნენ და სწორედ მათი სიცოცხლის დროს ცხოვრობდა ჯორდანაო ბრუნო ლონდონში (1582—1585 წლები.) მარლო და კიდი უსათუოდ ბრუნოს ფილოსოფიის გავლენას განიცდიდნენ, ისევე, როგორც ახალგაზრდა შექსპირი. ის, რაც არ დასცალდათ გრინს, კიდს და მარლოს, უილიამ შექსპირმა არა მარტო გააგრძელა, არამედ უმაღლეს მწვერვალამდე აიყვანა. გოეთე 1824 წელს, შექსპირის დროინდელ ინგლისელ დრამატურგებს ადარებდა შვეიცარიის მთებს, სადაც მრავალი დიდი მთაა: იუნგფრაუ, სენ-ჰორტარდი, ეტერ-ჰორნი, მონტეროზა; მაგრამ ყველაზე მაღალი და დიდი ამა მთებში მონბლანი, და ეს მონბლანი—შექსპირია...

შექსპირმა ახალი გზები გაუხსნა მსოფლიო სცენიურ ხელოვნებას. იგი სცენიური რეალიზმის მამამთავარია. ჰამლეტის მოტელოს, ლირის და რომეოს განსახიერება აღარ შეიძლებოდა ისე, როგორც ძველ საბერძნეთში ანსახიერებდნენ ორესტს ან ავამემონს. არც ისე, როგორც ფრანგულ თეატრში ცრუკლასიკურ სიმაღლეზე მდგომი მსახიობი, მალაფარდოვანი ტექსტის დეკლინის გმირებს. დიდრო ამის შესახებ მშვენივრად სწერდა: „ო, ეს წყეული და მოსაწყენი თამაში, რომელიც უკრძალავს მსახიობს ხელის აწევას განსაზღვრულ სიმაღლის ზევით, რომელიც აწესებს მანძილს, თუ სადამდე შეიძლება მათი მოზორება სხეულიდან, და რომელიც აწესებს ზრდილობიან თავის დაკვრას წრის მეოთხედის ზომაზე“. სა-



ჭირო ვახდა მსახიობის გარდაქცევა, გადანაც-  
ვლება წარმოსადგენ როლში. შექსპირამდე  
არცერთი დრამატურგი არ უყენებდა ასეთ  
მოთხოვნილებას მსახიობს.

ცნობილია, რომ შექსპირი თვითონაც მსა-  
ხიობი იყო, მაგრამ მის მსახიობობაზე გადა-  
პარბეული წარმოდგენა არ შეიძლება ვი-  
ქონიოთ, შექსპირი არ იყო ისეთი დიდი მსა-  
ხიობი, როგორც მაგ. მოლიერი. არსებობს  
ცნობა, რომ შექსპირი თავის პიესებში ასრუ-  
ლებდა უმნიშვნელო როლებს; მაგ. „ჰამლეტ-  
ში“ მამის აჩრდილის როლს. ბენ-ჯონსონის  
კომედიაში ასრულებდა მოხუცებულების  
როლებს, მაგ. მოხუც ნოველს („ყველა თა-  
ვის გუნებაზეა“). ცხადია, შექსპირი რომ დი-  
დი მსახიობი ყოფილიყო, იგი თვითონ შეას-  
რულებდა ჰამლეტის ან ოტელოს როლებს,  
ისე როგორც მაგ. მოლიერი ასრულებდა  
სვანარელის ან სკაპენის მთავარ როლებს  
თავის უკვდავ კომედიებში. მაგრამ, შექსპირ-  
მა კარგად იცოდა სცენიური ხელოვნება; ეს  
რომ ასეა, ამას მოწმობს თვით მისი პიესები.  
გოეთეს თქმით, „საერთოდ შექსპირი პიესე-  
ბის წერის დროს სრულებით არ ფიქრობდა,  
რომ ისინი მკითხველის წინ იქნებოდნენ და-  
ლაგებული, როგორც დაბეჭდილი ასოების  
რიგები, რომელიც შეიძლება გადათვალო და  
დაუპირისპირო ერთმანეთს; როდესაც ის  
სწერდა, მის თვალწინ უფრო სცენა იდგა.  
იგი თავის პიესებში ხედავდა მოძრაობას და  
სიცოცხლეს, რაც უმალ გადმოიფრქვეოდა  
სცენიდან მაყურებლისა და მსმენელის წინ“.

გარდა ამისა, „ჰამლეტში“ მოცემულია  
სცენიური რეალიზმის მთელი პროგრამა.  
ეს იმ სცენაში, როდესაც ჰამლეტი აძლევს  
დარიგებებს მსახიობებს (მოქმედება III, სცენა II). შექსპირს რომ ეს დარიგებანი ცალკე  
წიგნად დაეწერა, ამას უთუოდ დიდი რე-  
ზონანსი ექნებოდა. პიესაში ჩატანილი, იგი  
სამწუხაროდ ხშირად უყურადღებოდ რჩებო-  
და. მაშინ როდესაც შექსპირს ისეთი ძვირ-  
ფასი შენიშვნები აქვს იქ მოცემული, რომ  
ისინი დღესაც გამოადგება ჩვენს მსახიობებს.



ვალ. გუნია

ოტელო

პირველი, რასაც ყურადღებას აქცევს  
შექსპირი, ეს ვახლავთ – გამოთქმის და ხმის  
დაყენების საკითხი. „გთხოვ ეს ლექსი წარ-  
მოსთქვა თავისუფლად და ძალდაუტანებ-  
ლად, მაგრამ თუ ისეთი ყვირილი მორთე,  
როგორც ზოგიერთ ჩვენი აქტიორებს ზნეთ,  
სჭირთ, სჯობს ჩემი ლექსები ისევე ქუჩის  
გზირს ვათქმევინო“ (თარგმანი ყველგან ივ-  
მაჩაბლისაა). მაშასადამე, სიტყვა უნდა იყოს  
წარმოთქმული გასაგებად, გარკვევით და  
თავისუფლად. ყელის ჩახლენა, ყვირილი,  
ღრიალი უნდა მოისპოს სცენაზე. შექსპირი

მოითხოვს მსახიობისაგან უბრალოდ, ბუნებრივად სიტყვის გამოთქმას და არა ნაძალადევი, მყვირალა დეკლამატორობას.

მეორე საკითხია—მსახიობის ესტიკულაცია. „ნუ გააპობ ჰაერს, აი ასე, ხელეზნის ქნევით... რაც უნდა ენება ზღვასავით გულში გიღელავდეს, ქარიზმალსავით მრისხანებდეს და მორევსავით გიტრიალებდეს, მაინც საამო ზომიერება იქონიე“. ოქროს სიტყეები! ჩვენ ვიცით, რომ ბუნებრივი გამოსახულების გასაძლიერებლად მსახიობი ხშირად მიმართავს ყესტებს, რითაც ისე გადაამალაშებს ხოლმე პიესის სიუჟეტისაგან გამომდინარე ვააზრებულ მოძრაობას, რომ სრულიად ზედმეტი, არა საჭირო ყესტებით „აპობს ჰაერს“. „მოქმედება სიტყვას შეუფერე—განაგრძობს შექსპირი,—და სიტყვა მოქმედებას. უფრთხილდი, თავისუფალ ბუნებრივობას არ გადაუხვიო, თორემ ყოველი ვადამლაშება ხელს შეუშლის თეატრს. თეატრის აზრი უწინაც ეს ყოფილა და დღესაც ის არის, რომ ბუნებას სარკედ გაუხედეს“. მსახიობი უნდა იყოს ერთსადაიმთხვედროს ენებიანი და ზომიერი. „ენება ზღვასავით გულში უნდა ქველავდეს“, მაგრამ გონიერების კონტროლის ქვეშ უნდა დააყენოს მსახიობმა ყოველი თავისი მოძრაობა, გამოხედვა, ხმა. მხოლოდ უნიჭო მსახიობს შეუძლია „თავისავე ენებათა ლეღვა ნაკუწ-ნაკუწად აქციოს“. მაგრამ, „ნურც ძალიან მოდუნდები და შენივ გონიერება მრჩეველად იყოლიე“.

როგორც ვხედავთ, ჯერ კიდევ მოლიერამდე და დიდრომდე რამდენიმე ათეული წლით ადრე, შექსპირმა დასვა მსახიობის თამაშის კარდინალური საკითხები და რეალიზმის თვალთახედვით გადაწყვიტა კიდევ შემოთხოყვანილ დარიგებებით თავისთავად წყდებოდა მთელი ის დისკუსია და პოლემიკა, რომელიც დიდრომ ასტეხა თავისი „პარადოქსით“ და რამაც მთელი მსოფლიოს მსახიობები გაპყო ორ ბანაკად: ერთის მხრივ მკრძნობელობის, ტემპერამენტის და შთავონების და მეორეს მხრივ გონიერების. ცივი ანგარიშიანობის და წინასწარი განსწავლის მსახიობებად.

შექსპირის ტრავიკული როლების პირველი შემსრულებელი იყო მსახიობი რიჩარდ-ბეჯი (1567—1619), რომელიც შექსპირზე სამი წლით უმცროსი და მისი კარგი მეგობარი იყო. რიჩარდის მამაც, ჯემს ბერბეჯი, ცნობილი მსახიობი იყო. იგი ლორდ ლესტერის მსახიობთა დასს ხელმძღვანელობდა და ვარდაიცვალა 1597 წ. ეს ის დასი იყო, სადაც თვითონ შექსპირიც მსახურობდა 1592 წლიდან. რობერტ ლესტერი (1531—1588), ინგლისის დედოფლის ელისაბედის მინისტრი, ოქსფორდის უნივერსიტეტის კანცლერი, თეატრის და მსახიობების დიდი მეცნატი იყო. იგი ჯორდანო ბრუნოსაც მფარველობდა, როდესაც უკანასკნელი ლონდონში ცხოვრობდა. მისი მფარველობის ქვეშ იმყოფებოდა აგრეთვე ბერბეჯების დასი, რომელსაც ლორდ-კანცლერის დასს უწოდებდნენ. მისი სიკვდილის შემდეგ ბერბეჯების დასი ლორდ კამერჰერის (ჰენსდონის) დასი გახდა და 1599 წლიდან მუშაობდა თეატრ „ვოლბუსში“, სანამ იგი არ დაიწვა 1613 წელს. ბერბეჯების დასი უმთავრესად შექსპირის ტრავედიებს ასრულებდა; ის ასრულებდა აგრეთვე დრამატურგების ჯორჯ პილის (გარდაიცვალა 1598 წ.), თომას ლოჯის (1558—1625), ბენ-ჯონსონის (1574—1637), შემდეგ კი ზომონტის (1584—1616) და ჯონ ფლეტჩერის (1579—1625) ტრავედიებს. ამ დასში მთავარი მსახიობები იყვნენ ჯერ თვითონ ბერბეჯები, მამა და შვილი, განსაკუთრებით კი შვილი, რიჩარდ ბერბეჯი, შემდეგ ნატანიელ ფილდი, ოტლოს როლის შესანიშნავი შემსრულებელი. კომედიული როლების შემსრულებელთაგან განირჩეოდა მსახიობი უილიამ კემპე.

მსახიობთა მეორე დასი, ეგრედწოდებული „ლორდ-ადმირალის დასი“, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ცნობილი ანტრეპრენიორი ფილიპ ჰენსლო (გარდაიცვალა 1616 წ.), მუშაობდა შემდეგ თეატრებში: „ვარდი“ (1587—1601 წლებში), „ფორტუნა“ (1601—1613 წ.) და „იმიდი“ (1613—1615). ამ დასის მთავარი ტრავიკოსი იყო ცნობილი მსახიობი ედუარდ ალიონი (1566—1626). ჰენსლოს ნათესავი და კომპანიორი, რომელიც

შესანიშნავად ასრულებდა მთავარ როლებს კრისტოფერ მარლოს ტრაგედიებში (თემურ-ლენგი, ფაუსტი, ბარაზა, ელუარდ მეორე), შემდეგ კი თომას ჰეიუელის (1570—1648) და თომას დეკერის (1570—1641) ტრაგედიებში. ვარდა ელუარდ ალიენისა, ჰენსლოს დასში მსახურობდნენ აგრეთვე გაბრიელ სპენსერი (გარდაიცვალა 1598 წ.) და სახელგანთქმული კომედიური მსახიობი რიჩარდ ტარლტონი.

რიჩარდ ბერბეჯი, შექსპირის პირველი და ნამდვილი მსახიობი, ჰამლეტის, ოტელოს, მეფე ლირის და რიჩარდ მესამის როლების პირველი შემსრულებელი იყო. თანამედროვეები აღნიშნავენ რიჩარდ ბერბეჯის სახის განსაკუთრებულ მიმიკას, გრიმის ოსტატობას, აგრეთვე იმას, რომ იგი ყოველ როლში იცვლებოდა, გარდაიქმნებოდა.

მაგრამ, მალე ინგლისში დაპბერა ბურჟუაზიის პურიტანულმა სუსხმა და ინგლისის ბურჟუაზიულმა პარლამენტმა 1642 წლის 2 სექტემბერს გამოაქვეყნა პირველი დეკრეტი ყველა არსებული თეატრის დახურვის შესახებ. 1644 წელს დაანგრიეს შექსპირის საყვარელი თეატრი „გლობუსი“, რომელიც დაწვის შემდეგ 1614 წელს ხელახლა იყო აღდგენილი. 1647 წელს პარლამენტმა გამოაქვეყნა მეორე დეკრეტი თეატრების წინააღმდეგ. და პირველი ბურჟუაზიული რევოლუციის დროს—1649 წელს—დაანგრიეს ჰენსლოს თეატრი „ფორტუნა“ და თეატრი „ფენიქსი“. 1655 წელს დაანგრიეს ბლექფრაიერსის თეატრი. ასე დაიღუპა ინგლისის თეატრი და მივიწყებას მიეცა მისი დრამატურგია, პირველ რიგში დიდებული შექსპირი.

1660 წელს ინგლისში სტუარტების რესტავრაცია მოხდა და გამეფდა ფრანგული კლასიციზმი. დაიწყო კორნელის და რასინის მიბაძვა: ინგლისის თეატრი ისევ აღდგენილ იქნა, მაგრამ რესტავრაციის დროის (1660—1688) თეატრი სრულიად არ გავდა შექსპირის დროის თეატრს. ცნობილი შექსპიროლოგ გრენვილ-ბარკერის სიტყვით „მრავალი მიზეზი არსებობს იმისა, თუ რატომ იყო დავიწყებული შექსპირი, როგორც



კოტე უიფიანი

მეფე ლირი

დრამატურგი. თეატრი, რომლისთვისაც იგი სწერდა დაიღუპა... შემდეგში აღმოცენებულ ახალი ტიპის თეატრში, შექსპირის თეატრს წარუდგინეს მოთხოვნილებანი, რომლებიც არ შეესაბამებოდნენ მის მხატვრულ არსს. ამახინჯებდნენ მას და ცდილობდნენ მის შეფარდებას უცხო სცენიურ პირობებთან“. ეს ის „მოთხოვნილებაა“, რომელიც ფრანგული კლასიციზმის პოზიციებზე მდგომმა ჯონ დრაიდენმა წარუდგინა შექსპირს თავის ტრაქტატში „დრამატული პოეზიის შესახებ“ (1667 წ.); „უცხო სცენიური პირობები“ კი—ეს ხომ ფრანგულ კლასიციზმის ცნობილი სამი ერთიანობაა, რომლის ვიწრო ჩარჩოებში. ცხადია, შექსპირის ხალხური ტრაგედიები ვერ მოთავსდებოდა... მაგრამ გ. პლენხანოვის სამართლიანი თქმით. „ინგლისის არისტოკრატამ ვერ შესძლო გატოლება თავის ფრან-



გულ ნიშუშებთან. ეს ინიტომ, რომ ინგლისელმა არისტოკრატებმა, რაც ძალა არ დაატანეს, მაინც ვერ შესძლეს გადაეტანათ ინგლისში ის საზოგადოებრივი დამოკიდებულებანი, რომლის საფუძველზე გაიფურჩქნა ფრანგული ცრუკლასიკური ლიტერატურა“. სტუარტების გაძევების შემდეგ (1688 წ.) ნიკოლოზ როუმე, პირველად აღადგინა, დიდი ხნით მივიწყებული შექსპირი, მისი პიესების სრული გამოცემით 1709—1710 წლებში. მანვე დასწერა შექსპირის პირველი ბიოგრაფია. ამის შემდეგ ფრანგული კლასიციზმის სავარცხლით დავარცხნილ შექსპირის პიესების გამოცემა ხშირდება (ალექსანდრე პოპო—1736 წ., სამუელ ჯონსონი—1765 წ. და სხვ.).

ამვე დროს, პარალელურად, ხდება შექსპირის აღდგენა ინგლისურ სცენაზეც. ცნობილი მსახიობი თომას ბეტერტონი (1635—1710) დიდის წარმატებით თამაშობდა ჰამლეტს და მეფე ლირს. შექსპირის როლებს ასრულებდა აგრეთვე მსახიობი ჯემს კინი (1693—1766); მაგრამ ყველაზე დიდი დამსახურება შექსპირის ტრაგედიების სცენაზე აღდგენის საქმეში მიუძღვით ჯონ მეკლინს (1690—1797) და სახელგანთქმულ დავით გარიკს (1716—1779). ჯონ მეკლინი შესანიშნავად ასრულებდა მაკბეტის და შეილოკის როლებს. დავით გარიკის პირველი დებიუტი მოხდა 1741 წელს რიჩარდ მესამეში.

დავით გარიკიდან იწყება შექსპირის რეალისტურად წარმოდგენისათვის გაბედული ბრძოლა. გარიკი არა მარტო დიდი მსახიობი იყო, არამედ იმდროინდელი სცენის ნოვატორიც. მართალია, გარიკიც შექსპირს თამაშობდა ალექსანდრე პოპის მიერ გამოცემული ტექსტის მიხედვით, ესე იგი ფრანგული კლასიციზმის პრიზმაში გატარებული შექსპირის მიხედვით. მაგ., „რომეო და ჯულიეტა“ კეთილად ბოლოვდებოდა, „მაკბეტი“ ფეერიულ პიესად იყო გადაქცეული, „ჰამლეტს“ კი გარიკი შეკვეცილად დგამდა: მესაფლავების სცენა სრულიად ამოღებული იყო, ლაერტი სანტიმენტალური ჰაბუკია, დედოფალი გერტრუდა ჰკუდიდან იშლება, პიესა კი თავდებოდა ორი დუელით—ჰამლეტისა

ლაერტთან და ჰამლეტისა მეფესთან ამრიგად, შექსპირის უკვდავი ტრაგედია დაქცეული იყო ფრანგული კლასიციზმის ყაიდის სამეფისკარო ინტრიგის პიესად.

მიუხედავად ამისა, გარიკის მიერ შექმნილი შექსპირის ტიპები: რიჩარდ მესამე, მაკბეტი, მეფე ლირი, ოტელო, ჰამლეტი, იმ დროისათვის დიდი მიღწევა იყო. გარიკის თამაშის სცენურმა რეალიზმმა დიდი გავლენა მოახდინა დიდ ფრანგ მსახიობ ტალმაზე, რომელიც ახალგაზრდობისას ლონდონში არა ერთხელ დამტკბარა გარიკის საუცხოო თამაშით.

გარიკის შემდეგ ინგლისში შექსპირის მსახიობებად ჩათვლებიან კემბლის გვარის ოჯახის წევრები: სარა სიდონსი (1755—1831)—ინგლისის ტრაგიკული თეატრის უდიდესი მსახიობი—ჟალი, ლედი მაკბეტის როლის ნამდვილი შემქმნელი, და მისი ძმები—მსახიობები: ჯონ კემბლი (1757—1823) ჰამლეტის, მაკბეტის, ოტელოს და რიჩარდ მესამის შემსრულებელი, და ჩარლზ კემბლი (1775—1854)—ჰამლეტის როლის შესანიშნავი შემსრულებელი.

მაგრამ შექსპირის ნამდვილი მსახიობი გენიალური ედმონდ კინი (1787—1833) იყო. მართალია, იგი ცნობილია უფრო ა. დიუმას (მამა) მელოდრამით „გენიოსი და სალახანა“, სადაც ცალმხრივად და დამახინჯებით არის მოცემული კინის ცხოვრება, მაგრამ მსოფლიო თეატრის ისტორიაში იგი შევიდა როგორც სცენიური ხელოვნების ერთერთი უდიდესი წარმომადგენელი, და სწორედ შექსპირის როლების შესრულებით ყველაზე მეტად და განსაკუთრებით ისახელა მან თავი. კინი ნამდვილი ნოვატორი იყო შექსპირის ტრაგიკული როლების შესრულებაში. მისი არტისტული შედეგები იყო ოტელო, რიჩარდ მესამე, შეილოკი და მეფე ლირი. ჰაინრიხ ჰაინე, რომელსაც 1827 წელს ლონდონში ყოფნის დროს უნახავს კინი სცენაზე, ასე სწერდა რამდენიმე წლის შემდეგ: „მიუხედავად იმისა, რომ ათი წელი გავიდა მას შემდეგ, იგი ჯერ კიდევ დასჩემს წინ, როგორც შეილოკი, ოტელო, რიჩარდი, მაკბეტი და არა ერთი ბნელი ადვა-

ლი ამ პიესებში ამიხსნა მან თავისი თამაშით... მის ხმაში იყო მოდულაციები, რომელიც ამჟღავნებდნენ საშინელების მთელ სიციცხლეს, მის თვალებში ბრწყინავდა ცეცხლი, რომელიც აშუქებდა ტიტანიურ სულის მთელ სიბნელეს, მისი ხელის, ფეხის და თავის მოძრაობანი ამჟღავნებდნენ მრავალ უეცარ ამბებს, რომელნიც უფრო მეტს მეუბნებოდნენ, ვიდრე ფრანც ჰორნის ოთხტომეული კომენტარები“ (ფრანც ჰორნი—ცნობილი გერმანელი შექსპიროლოგი). არანაკლებ აღტაცებული იყო ედმონდ კინის თამაშით ინგლისის დიდი პოეტი ბაირონი, რომელსაც კინი 1815 წელს, ჩაიღო-ჰაროლდული მოგზაურობიდან დაბრუნებისას, უნახავს რიჩარდ მესამის როლში.

ჰაინეს მოწმობა საყურადღებოა იმით, რომ აქ ჩვენ ვხვდებით პირველად შექსპირის მსახიობის ახალი თვისების აღნიშვნას: შექსპირის მსახიობი არა მარტო მსახიობია, არამედ შექსპიროლოგიც. რომელიც თავისი უბადლო თამაშით გვიხსნის გენიალური დრამატურგის ამათუმი პიესას. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ დიდი კრიტიკოსი ბელინსკიც სწორედ ასე უდგებოდა გენიალურ მოჩალოვის თამაშს: „ვისაც უნდა გაგება შექსპირის ჰამლეტისა,—სწორდა ბელინსკი,—მან უნდა შეისწავლოს იგი არა წიგნებით და არა აუდიტორიებში, არამედ პეტრეს თეატრის სცენაზე“ (პეტრეს თეატრი იყო მოსკოვში. სადაც მოჩალოვი თამაშობდა ჰამლეტს 1837 წელს).

კინის სიკვდილის შემდეგ ინგლისში შექსპირის როლებში სახელი გაითქვა მსახიობმა მაკრედიმ (1793—1873). მაკრედის მიერ შესრულებული მაკბეტი, იაგო, კოროლიანი, რიჩარდ მეორე და მეფე ჯონი სცენიური ხელოვნების მწვერვალებს წარმოადგენდნენ. მაგრამ უფრო მეტი გააკეთა მაკრედიმ შექსპირის ტექსტის გაწმენდის და აღდგენის საქმეში, მან დაუბრუნა თეატრს შექსპირის პირვანდელი ტექსტი, ის დიდ ყურადღებას აქცევდა მსახიობების ანსამბლური თამაშის შექმნას და შექსპირის პიესების რეალისტურად დადგმას. ეს ხაზი ინგლისში მაკრედის შემდეგ განაგრძო ცნობილმა მსა-



დავით გარაიცი

რიჩარდ მესამე

ხიობმა ჰენრი ირვინგმა (1838—1905), რომელიც 1874 წელს ჩაუდგა სათავეში ლონდონის ერთერთ თეატრს „ლიცეუმ — თეატრს“. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ შექსპირის პიესების გაფორმებაზე ირვინგთან ერთად მუშაობდნენ ისეთი გამოჩენილი ინგლისელი მხატვრები, როგორც ბერნ-ჯონსი და ალმა-ტადემა. ცნობილია, რომ „ვენეციელი ვაჭრის“ დადგმის დროს (1879) ირვინგი გაემგზავრა ვენეციაში, რათა ადგილობრივ შეესწავლა ეპოქა და ადგილმდებარეობა დადგმისთვის სათანადო კოლორიტის შესაქმნელად. ირვინგი—დიდი რეალისტი იყო, როგორც დამდგმელი და ავრეთვე, როგორც მსახიობი. მის არტიტულ მიღწევებზე ითვლებიან: ჰამლეტი, მაკბეტი, რიჩარდ მესამე. შეილოკი, მეფე ლირი და იაგო.

ინგლისელ მსახიობებთან ერთად უნდა გავიხსენოთ დიდი ტრაგიკოსი, ზანგი მსახიობი აირა ოლრიჯი (გარდაიცვალა 1859 წ.). წარმომოხებით ოლრიჯი აფრიკელი ზანგია. ბავშვობა გაატარა ამერიკაში, მაგრამ სწავლავანათლება და აღზრდა მიიღო ინგლისში. აქვე მოხდა ინგლისურ სცენაზე მისი პირველი გამოსვლები. სხვათა შორის, ედმონდ კინი დიდად დაეხმარა ოლრიჯს ინგლისურ სცენაზე გამოსვლის საქმეში 1831 წელს. მაგრამ ოლრიჯმა სახელი გაითქვა 1853 — 1859 წლებში ევროპის სხვადასხვა სახელმწიფოებში გასტროლების დროს. ექვსი წლის განმავლობაში ბრწყინავდა ოლრიჯი მეტეო-



ეროზი

მამლუტი

რივით ევროპის სცენებზე. სხვათა შორის, ის პეტერბურგშიც გამოვიდა 1858 წელს. მისი შედეგები იყო: ოტელო, შეილოკი, მეფე ლირი და მაკბეტი. არაჩვეულებრივად მგზნებარე ტემპერამენტი და თამაშის რეალიზმი დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. გრიმი, ხმა, მიმიკა, ყესტები — ყველაფერი უდიდესი ოსტატობით ჰქონდა ოლრიჯს დამუშავებული. თავის დროზე ოლრიჯის თამაშით გატაცებული იყვნენ ილია ჭავჭავაძე და ტარას შევჩენკო. უკანასკნელი დაუმეგობრდა კიდევ ოლრიჯს პეტერბურგში.

ფრანგული კლასიკური დრამისათვის შექსპირი სრულებით არ არსებობდა. როდესაც კორნელის და რასინის ტრაგედია გაფურჩქენის ხანას განიცდიდა, მაშინ შექსპირის სამშობლოში სდევნიდნენ და ხურავდნენ თეატრებს და თვითონ შექსპირიც დიდი ხნით

მივიწყებული იყო. ფრანგულმა კლასიკურმა დიდი ხნით დაიპყრო ინგლისის ლიტერატურაც და თეატრიც.

პირველი მწერალი, რომელიც საფრანგეთში ალაპარაკდა შექსპირზე — იყო ვოლტერი. 1726-1729 წლებში ვოლტერი ცხოვრობდა ემიგრაციაში ლონდონში. აქ იგი უთუოდ გაიცნობდა როუს მიერ გამოცემულ შექსპირს და ნახავდა ინგლისურ სცენაზე ჯონ მეკლინის და ჯემს კინის თამაშს. მაგრამ იმის მაგიერ, რომ გადაეთარგმნა შექსპირის ტრაგედიები ფრანგულად, ვოლტერმა გადასწყვიტა თვითონ დაეწერა შექსპირის წაბამვით ისეთი ტრაგედიები, რომელიც ფრანგული კლასიციზმის კანონებს დააკმაყოფილებდა. მართლაც ვოლტერის დრამატურგიით ფრანგული კლასიკური ტრაგედიის ახალი ეტაპი შეიქმნა. ვოლტერის ტრაგედიები უთუოდ განსხვავდებიან კორნელის და რასინის ტრაგედიებისაგან და განსხვავდებიან სწორედ იმით, რომ ისინი შექსპირიზებული არიან. მართალია, ვოლტერის „შექსპირიზაცია“ უფრო გარეგნულ ხასიათს ატარებდა, მაგრამ მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ მხოლოდ შექსპირის წყალობით, ვოლტერმა შეიტანა გაყინულ და უმოძრაო ფრანგულ კლასიკურ ტრაგედიაში მოძრაობა და დინამიურობა. ვოლტერამდე ტრაგიკული გმირი ხელის აწევით დეკლამატორობდა ვერსიფიცირებულ მოთხრობას იმის შესახებ, თუ რა ამბები მოხდა კულისებში, სცენის იქით. ეს იყო ლიტერატურა და არა თეატრი. ვოლტერის ტრაგედიებში მომქმედი პირები ებრძვიან ერთმანეთს სცენაზე, იღვრება სისხლი, გამოაქვთ ვეგამები, ბრწყინავს ელვა და ისინი ჭექა-ქუხილი. ვოლტერმა პირველმა შექმნა ფრანგულ თეატრში სპექტაკლი, პირველმა შეიტანა ფრანგულ დრამატურგიაში სცენიურობა, სანახაობითობა. და ყველაფერი ეს შექსპირის გაცნობის შემდეგ. მაგრამ ვოლტერმა არ მიიღო მთლიანად შექსპირი. მისი აზრით შექსპირი — ეს „მთვრალი ველურია, რომელსაც აქვს წარმოსახვის უნარი; მან დაწერა მრავალი კარგი ლექსი, მაგრამ მისი პიესები შეიძლება მოსწონდეთ მხოლოდ ლონდონში და კანადაში“. დიდროც

სწერდა, რომ შექსპირს გემოვნების უქონლობა სჭირსო.

ამიტომ იყო, რომ ვოლტერმა თავისი ტრაგედიებით სცადა ფრანგულ სცენაზე შექსპირის მაგივრობის გაწევა. და ფრანგებმა მიიღეს კიდევ იგი. საფრანგეთში სებასტიან მერსიე პირველი იყო, რომელმაც იგრძნო შექსპირის სიდიადე. იგი სწერდა: „რა წამს ვავეცნობით შექსპირის თეატრს, იგი თავის ძლევაშვილ სიტლანჭით წამოჰკრავს მას (ე. ი. კლასიკურ ტრაგედიას) და უკანასკნელი დაეცემა ისე, როგორც თიხის ძველი კედელი, ვაცამტვერებული ზარბაზნის ყუმბარის დარტყმისაგან“.

მაგრამ ამას მერსიე თეორიაში ამბობდა, თავის დრამატურგიულ პრაქტიკაში კი იგი აგრძელებდა შექსპირის გადაკეთების ხაზს. „რომეო და ჯულიეტას“ წაბაძვით დაწერა „ვერონის აკლამები“ (1782), „მეფე ლირის“ წაბაძვით „მოხუცი და მისი სამი ქალიშვილი“ (1792) და „ტიმონ ათინელი“ (1795). ფრანგული კლასიკური თეატრის ტრადიციების მიხედვით შექსპირის გადაკეთებულთა შორის ყველაზე ცნობილი იყო დიუსი (1733-1816), რომლის გადაკეთებით შექსპირი პირველად დაიდგა ფრანგულ სცენაზე. მართალია, შექსპირი მეტად დამახინჯებულად იდგმებოდა, მაგრამ მაინც დიუსის წყალობით ფრანგულ სცენაზე იგი პირველად აღაპარაკდა. 1769 წელს პირველად დაიდგა დიუსის მიერ გადაკეთებული „ჰამლეტი“. მთავარ როლს ასრულებდა მსახიობი მოლე (1734-1802). ამავე მსახიობმა ითამაშა რომეოს როლი „რომეო და ჯულიეტაში“ (1772 წ.) 1784 წ. დაიდგა „მაკბეტი“. 1791 წელს პირველად შექსპირის პიესაში „მეფე ჯონი“ გამოვიდა დიდი ტალმა. ფრანგული სცენის უდიდესი მსახიობი ფრანსუა ტალმა (1763-1826) შექსპირის დიდი თაყვანისმცემელი იყო. მან შეიყვარა ნამდვილი შექსპირი ახალგაზრდობისას ლონდონში ორჯერ ყოფნის დროს. მიუხედავად იმისა, რომ ტალმა დიუსის მიერ გადაკეთებულ შექსპირს ითამაშობდა, იგი ცდილობდა მაინც თავის



მუნე ხიული

ჰამლეტი

ვისი გენიალური თამაშით ნამდვილი შექსპირის მოცემას სცენაზე ტალმას შედეგად იყო ოტელო (1792 წ.), შემდეგ მაკბეტი (1798); გარდა ამ როლებისა ტალმას უთამაშნია ჰამლეტი, კორიოლანი და რიჩარდ მესამე. საფრანგეთში შექსპირის ათვისებაში ახალი ეტაპი დადგა რომანტიზმის ხანაში. ვიქტორ ჰუგო შექსპირს „თეატრის ღმერთად“ აცხადებდა. ჰუგოს და ალფრედ დემიუსეს დრამატურგია შექსპირის უშუალო გავლენის ქვეშ შეიქმნა. მესამე რომანტიკოსის ალფრედ დე-ვინის დამსახურება იმაშია, რომ მან ფრანგულ თეატრს მისცა „ვენეციელი ვაჟის“ (1828) და „ოტელოს“ (1829) მშვენიერი თარგმანები. ამ თარგმანებმა გადამწყვეტი როლი ითამაშეს ფრანგული რომანტიზმის ბრძოლაში კლასიციზმთან.



ნაცემი პოლიციელები.

ნახ. ლადო გუდიაშვილისა



3. ქალაქი

# მხაზვერი ენა და ღრამაზუხრია

საბჭოთა დრამატურგიამ განვითარების მეტად მდიდარი გზა განვლო. იმ მრავალფეროვანმა ძეგრებმა, რომელსაც ადგილი აქვს თანამედროვე ცხოვრებაში, აქტიური გამომხატურება ჰპოვეს. და თავისებური სახე მიიღეს საბჭოთა დრამატურგების შემოქმედებაში. დღეს უკვე აღარ შეიძლება ლაპარაკი საბჭოთა დრამატურგიის თემატიკურ სიფიწროვეზე და იდეურ ჩამორჩენილობაზე. თემატიკის აქტიურობისა და პროგრესიული იდეების შემცველობის მხრივ, საბჭოთა დრამატურგიას თანამედროვე მსოფლიოს ყველა დრამატურგიულ მიმართულებას შორის მოწინავე ადგილი უჭირავს. „მაგრამ ჩვენი დრამატურგიის ნამდვილ აღორძინებაზე ლაპარაკი ჯერ მაინც ნაადრევია. ჩვენი დრამატურგია ჯერ კიდევ ვერ არის ცხოვრების ღრმად ჩამწვდომი, მოვლენათა და ადამიანთა სისწოროთი გამშუქებელი; ჩვენი დრამატურგიული ტექნიკაც, ჯერ ჯერობით წელგაუმართავია, ვერ არის სრულყოფილი და ხშირად მძაფრია და მალაღბლებიდან; დღევანდელი და სქემატიური სურათები გვახლავს ჭარბად. ზოგ რამეს სიახლე აკლია, ზოგ რამეს სერიოზულობა, მთლიანად ქანდაკებასავეთ ჩამოძვრწილი ძლიერი ნაწარმოებები ჯერ ვერ მოგვიცია“.

პატიოსნადაა თქმული შ. დადიანის მიერ. საბჭოთა დრამატურგია დღეს დიდია და ყველაზე პროგრესიულია იმიტომ, რომ იგი აღმოცენდა და გაიზარდა სოციალიზმის ქვეყანაში; რომელსაც ბუნებრივად აძლევს ტონს და ასხივონებს საბჭოთა სინამდვილე, ახალი ქვეყნის მოწინაველთა საკაცობრიო შრომა, მათი მისწრაფებები და განცდები.

საბჭოთა დრამატურგია დიდია კიდევ იმიტომ, რომ იგი იკვებება და ცდილობს მარქს-ენგელს-ლენინ-სტალინის მოძღვრების გამოყენებას, იმ იდეების გამოყენებას, რომ-

ლებიც ამსხვრევს ყოველგვარ სიძველეს, „ჰქმნის დღევანდელ ბედნიერებას და სკედს მომავლის აღფრთოვანებას“, მაგრამ საბჭოთა დრამატურგია „წელგაუმართავი“ და სუსტია იმიტომ, რომ იგი ჯერ კიდევ ვერ დაუფლა სინამდვილის იმ მრავალფეროვნებას, რომელსაც მას თანამედროვეობა აძლევს. საბჭოთა დრამატურგია იმ შესაძლებლობათა გამოყენების დაწყების პროცესშია, რომელიც მას ოქტომბრის რევოლუციამ მისცა. იგი კი არ შეიარაღებულა სინამდვილის დაპყრობისათვის საჭირო საჭურველით—ეხლა იარაღდება, კი არ დატყპრია სინამდვილე—ემზადება მის დასაპყრობად.

ჩვენი დრამატურგია ამჟამად ისტორიულად საჭირო პოლიტიკური ავტაციით, მაგრამ იგი დაბალ დონეზე დგას მხატვრობის და განსაკუთრებით მხატვრული ენის მხრივ. რის გამოც ვერ იყენებს იმ დიდი იდეური და აქტუალური თემატიკის შესაძლებლობას, რომელსაც მას ცხოვრება აძლევს.

ხელოვნებაში მხატვრობის სისუსტე ასუსტებს ამავე ხელოვნების წამყვანი იდეების მასებზე შემოქმედებით საშუალებას,—რადგან ხელოვნება იდეების მხატვრული მეტყველებას; მხატვრობის სისუსტით, იდეები კარგავენ მხატვრული მეტყველების უნარს და სუსტდებიან არა იდეურობის თვალსაზრისით. არამედ მხატვრული შემოქმედების სიძლიერის თვალსაზრისით.

იდეების მხატვრული მეტყველება, ხელოვნება, ადამიანთა ცხოვრების გაშუქების და ასახვის ყველაზე მახვილი და სრულყოფილი საშუალებაა, რადგან იგი მარტო ადამიანის გარემოსთან კავშირს, მის მოქმედებასა და მეტყველებას კი არ ასახავს, სინამდვილის გარეგნული აღწერით კი არ კმაყოფილდება, არამედ გვიჩვენებს იმასაც, რაც ადამიანის სულში დამალული და აშკარად

არ სწანს. ადამიანის სულიერი სფეროს ცხად-ყოფისათვის მხატვრული ენის მნიშვნელობა განუზომელია.

მხატვრული ენა მწერლის ინდივიდუალურ შესაძლებლობათა სფეროდან მომდინარეობს. იგი აღმოცენდა მწერლის მიერ დასახატი გარემოს და თვით გმირის სულიერი სამყაროს განცდის ნიადაგზე. მხატვრული ენა არ მიბაძავს დასახატი გმირის მეტყველებას, იგი მაღლა დგას მასზე, რადგან თვით ადამიანის მოქმედება, მის მეტყველებაში გამოჟღერებული, მისივე მეტყველების ფორმა. ვერ იძლევა ამ ადამიანის ცხოვრების ნამდვილ სურათს. დასახატი გმირის მეტყველების მიბაძვა, მხოლოდ გმირის მოქმედების ხაზების და მეტყველების ხასიათის გადმოსაცემად გამოდგება, ადამიანის ცხოვრების მთლიანობის ჩვენებისათვის იგი უძლურია.

მწერლის მხატვრული ენა არ გამოიყოფა მისი სხვა შემოქმედებითი შესაძლებლობისაგან; განსაკუთრებული ორგანული კავშირი არსებობს მხატვრულ ენასა და მწერლის იდეურ წევს შორის.

ყოველი მაღალი იდეის მხატვრულად სრულყოფისათვის დრამატურგს სჭირდება მაღალი მხატვრული ენა, წინააღმდეგ შემთხვევაში, რა რიგ კარგადაც არ უნდა იყოს მოფიქრებული სიუჟეტური რკალი, იდეა ვერ გადაიქცევა ხელოვნების ნაწარმოებად; ხოლო ყოველი მაღალი მხატვრული ენა, რომელიც არ ეყრდნობა გარემოსა და გმირის განცდას, მაღალ იდეას, გადაიქცევა ცარიელ პათოსად და უშინაარსო ლაყბობად. მაღალი მხატვრული ენის გარეშე ვერავითარი მხატვრული გამოგონებლობა ვერ იხსნის დრამატურგს აუცილებელი მარცხისაგან, რადგან მხატვრული ენის გარეშე იგი ვერ გამოამყვანებს გმირის სულიერ სფეროს, მის იდეებს და ამიტომ მისი გმირის მოქმედებაც არადამაჯერებელი და ყალბი იქნება.

მხატვრული ენა ადამიანის სულიერი სამყაროს გამოამყვანების საშუალებაა. მხატვრული ენა ადამიანთა ცხოვრების ასახვის იარაღია, რომელსაც ძალუძს ადამიანთა

ცხოვრების გარეშე მსოფლიოსთან ნობაში ჩვენება.



მხატვრული ენის საშუალებით ამჟღავნებს ადამიანთა საზოგადოების ცხოვრებაში არსებულ დეტალებს, ხელშესახებს და თვალსაჩინოს ხდის ამათუმი ეპოქის ადამიანთა ცხოვრების ლაბირინტს, აცოცხლებს და ასხივოსნებს წარსული ეპოქის ხალხთა ცხოვრების სინამდვილესაც კი, რადგან მხატვრული ენა ის ფუნჯია, რომლის არეზ-დაც თავსდება წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ასახვისათვის საჭირო უღვევი რაოდენობის ფერები.

ამ ფერების მართებული გამოყენებით დიდი მხატვარი ჰქმნის ამათუმი ეპოქის ხალხთა ცხოვრების მხატვრულ ისტორიას, ისტორიას, რომლის ფონზედაც მკვდრებით სდგებიან დაღუპული გმირები, იმართება კლასობრივი ომები, გაიღვებენ სიყვარულისა და აღფრთოვანების ცოცხალი სურათები, გამოჩნდებიან ვერაგობისა და ზოროტების მსხვერპლნი და უკეთესი მომავლისათვის მებრძოლი ადამიანები.

შექსპირის, რუსთაველის, ბალზაკის, ტოლსტოის, გოეთეს, გორკის და სხვათა მხატვრული ნაშრომები დარჩება კაცობრიობის მხატვრული ისტორიის დიდებულ ძეგლებად და ისინი პროგრესული კაცობრიობისათვის არასოდეს არ ჩამოვლენ კვარცხლბეკიდან. შთამომავლობა მათ ქმნილებებში დაინახავს წინაპართა სულიერი სამყაროს სინამდვილეს, მათ ვნებებს, განცდებს, იდეებს.

გენიალურ ოლიმპიელთა ძლიერება მდგომარეობს არა მარტო იმაში, რომ მათ ტიტანური იდეები ამოძრავებდათ, არამედ იმაშიც, რომ მათ ეს იდეები მხატვრულად სრულყვეს; მათი მხატვრული სრულყოფის ერთ-ერთ უძლიერეს თვისებას, მათი დიდებული მხატვრული ენა წარმოადგენდა.

თანამედროვე საბჭოთა მწერლების ერთ ნაწილს და განსაკუთრებით დრამატურგების უმრავლესობას, დღეს მეტად ზუნდოვანი წარმოდგენა აქვთ მხატვრულ ენაზე. ჩვენი დრამატურგების უდიდეს ნაწილში დამკვიდრდა მავნე ტრადიცია, ისინი ერთმანეთისაგან ველარ არჩევენ მხატვრულ ენას, ჩვეუ-



ლებრივ სასაუბრო ენას და პროვინციულ—  
კუთხურ ენას.

ცხადია, რომ მხატვრულ ენად ვერ ჩაით-  
ვლება და დიდი დრამატურგისათვის უცხოა  
ჩვეულებრივი სასაუბრო ენა, ხოლო კიდევ  
უფრო შეუთავსებელი და ანტიმხატვრულია  
პროვინციული კუთხური ენა. მაგრამ ჩვენი  
დრამატურგების უმრავლესობა, თავიანთი  
შემოქმედებითი პრაქტიკით, რატომღაც  
უარყოფენ ამ ელემენტურ ქვეშარიტებას.  
თანამედროვე დრამატურგების უდიდეს ნა-  
წილის დრამები დაწერილია სასაუბრო პრო-  
კუთხურ ენით.

ამბობენ, რომ სასაუბრო ენა და პროვინ-  
ციული კუთხური ენა ყველაზე უფრო ახ-  
ლოა სინამდვილესთან, სიმართლესთან, ადა-  
მიანთან, ცხოვრებასთან, ამიტომ საჭიროა  
ამ ენის გამოყენება, რათა ადამიანთა ცხოვ-  
რების რეალური მხარეები დაუმანჯვებლად  
სრულდყოთო.

მართალს ამბობენ თუ არა ამ თეორიის  
თავყვანისმცემლნი, რომლებიც მზად არიან  
ყოველ წუთში სოციალისტური რეალიზმის  
მზე დაიფიცონ? რა თქმა უნდა არა: დრამა-  
ტურგთა ის ნაწილი, რომლებიც სასაუბრო  
პროვინციული ენით სწერენ თავიანთ დრა-  
მებს, ვერ ამჩნევენ, რომ სინამდვილეში  
სცილდებიან სოციალისტურ რეალიზმის პო-  
ზიციებს და წყალს უშვებენ ნატურალიზმის  
და ფორმალისმის წისკვილზე.

სასაუბრო ენა ნატურალიზმის ერთ-ერთი  
სახესხვაობაა, რომელმაც ფეხი მოიკიდა  
ჩვენს დრამატურგიაში და რომელსაც გადამ-  
წყვეტი ბრძოლა უნდა გამოვუცხადოთ.

რაში მდგმარობს სასაუბრო ენის ნატუ-  
რალიზება, რატომ არის იგი ნატურალიზმის  
სახესხვაობა?

სასაუბრო ენა იდეას აწიშვლებს და აქ-  
ცევს წმინდა პუბლიცისტიკის საგნად, ხო-  
ლო ნაწარმოების მხატვრული მხარე დაკავს  
ცხოვრების ფოტოგრაფიულ ასახვად. მწე-  
რალს ამ ენით არ ძალუძს ადამიანთა ცხოვრე-  
ბის მრავალფეროვნების ჩვენება. დრამატურ-  
გი სასაუბრო ენის გამოყენების დროს ცალ-  
მხრივად ასახავს სინამდვილეს და ჰქმნის  
მზლოდ ადამიანთა მოქმედების მკვდარ სუ-

რათს, რადგან ამ ენით მას არ ძალუძს  
მიანთა სულიერი სამყაროს გასანა—გამომ-  
ქლავება. ადამიანის სულიერი სფეროს უარ-  
ყოფით მოქმედების სურათები, რომელიც  
მოცემულია სასაუბრო ენის უმწეო ფერებ-  
ში. ჰკარგავენ თავისი წარმომშობი მიზეზების  
გამომჟღავნების საშუალებას, რის გამოც  
ასეთი „ქმნილებები“ მალე კვდებათ და ვერ  
უძლებენ წლების სიმძიმეს. დრამატურგის  
ასეთი ნიმუშები ატარებენ სეზონურობის  
ხასიათს და წუთიერი ამალების შემდეგ  
მტვრად იქცევიან.

დრამატურგის მიერ სასაუბრო ენის გამო-  
ყენება, წარმოსდგება არა სოციალისტური  
რეალიზმის ბუნებით და დასახატ ადამიანთა  
საზოგადოების მიერ ამ ენის გამოყენებლი,  
არამედ დრამატურგში იდეური წვის უქონ-  
ლობით და მის მიერ გმირის განუტყდელო-  
ბით.

იდეური წვის უქონლობა და გმირის გა-  
ნუტყდელობა, არღვევს შემოქმედებითი კავ-  
შირის დასახატ ობიექტსა და დრამატურგს  
შორის; მაშინ მწერალი დასახატ ობიექტს  
კი არ შეიძენებს, როგორც მხატვარი, და  
მხატვრულად კი არ სრულყოფს მას, არამედ  
მიბაძავს მას. მიმბაძველობა გადაჭრით ემიჯ-  
ნება შემოქმედებას.

ჩვენი დრამატურგების ის ნაწილი, რომ-  
ლებიც ასახვენ საბჭოთა ადამიანებს ამავდ  
ადამიანების სასაუბრო ნატურალისტური  
ენით, ამით ისინი მათი ცხოვრების ცოცხალ  
სურათს კი არ ჰქმნიან, არამედ ძირითადად  
ბაძავენ მათ.

რაც შეეხება პროვინციული—კუთხური  
ენის გამოყენებას, ეს ენა სასაუბრო ენისა-  
გან იმით განსხვავდებდა, რომ იგი მთლიანად  
მიმბაძველობაზეა აგებული, იგი კიდევ უფ-  
რო ბორკავს დრამის იდეურ და მხატვრულ  
ბუნებას, ხელს უშლის ნაწარმოების იდეურ-  
რი და მხატვრული ამალების საქმეს, ართ-  
მევს მას მხატვრულ ზოგადობას და ინტერ-  
ნაციონალობას. პროვინციული ენით დაწე-  
რილი დრამა მთავარ ყურადღებას ამახვი-  
ლებს ნაწარმოების ფორმისაკენ რადგან ისიც  
უძღურია ადამიანის ცხოვრების მთლიანო-  
ბის ჩვენებისათვის.



პროვინციული ენით დაწერილი დრამა ტალახში სკრის ადამიანის გრძობებს, უგულვებელყოფს ხელოვნების ესთეტიკურობას, ესთეტიკურობის უგულვებელყოფა აუხუმებს ადამიანის გრძობებსა და იღებებს რაც ხელს უშლის მკითხველსა და მაყურებელს ასახულ ადამიანთა ცხოვრების სინამდვილეში გარკვევას.

პროვინციულ-კუთხური ენის თაყვანისმცემელნი ფიქრობენ, რომ ისინიც გამოხატავენ სოციალისტური რეალიზმის ბუნებას. ამბობენ: ავსახავთ რა ჩამორჩენილ ადამიანთა ცხოვრებას, სინამდვილესთან კიდევ უფრო მიახლოვების მიზნით, ადამიანებს ვალაპარაკებთ ისე, როგორც ისინი ცხოვრებაში არიანო. მაგრამ მართალს ამბობენ თუ არა ეს უკანასკნელნი რა თქმა უნდა არა.

პროვინციული ენით დრამატურგები ახერხებენ დასახტავად ადამიანის მეტყველების ფორმის გადმოცემას, აყალიბებენ ე. წ. „ტიპებს“. კუთხური ენით მოლაპარაკე, მათი აზრით. ჩამორჩენილი ადამიანია, სასაუბრო ენით მოლაპარაკე—„განათლებული“. მაგრამ განა ანაირი ხერხით შეიძლება „ხასიათების და ტიპების“ შექმნა?

ადამიანის ტიპიურობა გარემოსა და ადამიანის სულიერ სამყაროში მარხია; რომლის გამომჟღავნებით გამოვლინდება და არა მეტყველების ფორმაში. მეტყველების პროვინციული ტიპიურობა ფორმის გამოყენებით ტიპიურობის ჩამოყალიბების ცდა, ცოცხალი ადამიანისადმი ცუდი მიბაძევა, მორცხვი ფორმალისმია, შინაარსისა და ადამიანის შინაგანი ბუნების უკუვადება, რაც ვადაჭრით ემიჯნება დიალექტიკური რეალიზმის რევოლუციურ ბუნებას.

პროვინციული სასაუბრო ენის გამოყენებით დრამატურგები ამკლავებენ არა ადამიანთა „ხასიათებსა და ტიპებს“, ჩამორჩენილობასა და უკულტურობას, არამედ საკუთარი თავის ჩამორჩენილობასა და უნიკობას.

როგორც სასაუბრო ენა, ისე პროვინციული—კუთხური ენა, წარმოადგენს საბჭოთა დრამატურგიაში დამკვიდრებულ ნატურალიზმის და ფორმალისმის მძლავრ ნაშთებს, რომლებიც აფერხებენ სოციალისტური რეა-

ლიზმის საბჭოთა დრამატურგიაში დანერგვის საქმეს, ხელს უშლიან კომუნიზმის მშენებელთა დიადი იდეების მხატვრული ასახვას და თანამედროვე მსოფლიოში მომხდარი ძვრათა მძლავრი მხატვრული ენით ამტყველებას.

სოციალისტური რეალიზმის, ან უკეთ რომ ვთქვათ, დიალექტიკური რეალიზმის ხელოვნება, თავის წიაღში ვერ მოითმენს სინამდვილის ნატურალისტურ—ფორმალისტურ ფილს ასახვას და ფორმალისტურ სირევევებს.

ადამიანთა ცხოვრების სინამდვილე გულსხმობს არა მარტო იმას, რაც გარემოსა და ადამიანის მოქმედებაში სჩანს და რაც სასაუბრო—პროვინციულ მეტყველებაში მქლავდება, არამედ იმასაც, რაც გარემოს მიერაა შექმნილი და ადამიანის შინაგან ბუნებაში მარხია, მაგრამ აშკარად არ სჩანს.

ადამიანის შინაგანი ბუნება, რომელიც გარემოს მიერაა შექმნილი, იმ სინამდვილის შემომქმედიცა, რომელსაც ადამიანები თავიანთი საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთიერთობის დროს ამკლავებენ და თავიანთ საუბრებში გამოსიტქვამენ. მაგრამ ეს გამომჟღავნებელი, ინდივიდუალური მიერ საზოგადოებაში ვადატანილი ჩვევები და მოქმედებები, სრულებითაც არ არის ის, რასაც ადამიანის ნამდვილი ცხოვრება ეწოდება. ადამიანთა ცხოვრების მთლიანობა, ნამდვილი სახე გარემოსა და მისი ნაწარმოები ადამიანის შინაგანი ბუნების და ამ ბუნების ნაწარმოები გარეგანი მოქმედების მთლიანობაა. ამ მთლიანობის რომელიმე წევრის გამორიცხვა ცხოვრების სინამდვილის, ადამიანის უარყოფაა, ან უკეთ რომ ვთქვათ, ხელოვნებაში ადამიანთა ცხოვრების მახინჯად ვაგების ცდაა.

ადამიანის ცხოვრების მთლიანობა, ადამიანის მოქმედებისა და მეტყველების მიბაძვით არ აისახება. ჩვენი დრამატურგების ერთი ნაწილის შეგნებაში ადამიანი მახინჯადაა წარმოდგენილი, ისინი უმთავრესად აღწერენ ადამიანის მოქმედებას, მისი ცხოვრების გარეგან მხარეს, ავიწყლებათ, რომ გარეგანი მხარე, მოქმედება, ფაბრიკა—ქარხნების შე-



ნება და კოლმეურნეობების ჩამოყალიბება, ამ ადამიანთა შინაგანი ბუნების ნაწარმოებია, გარემოს ნაკარნახევია და არა ზეციდან მოვლენილი რამ. ავიწყლებათ, რომ ამ მოქმედების საფუძველი, გარემოს მიერ შექმნილი ადამიანის შინაგანი ბუნებაა. შინაგანი ბუნების გამომჟღავნებისათვის, რაც ამავე დროს იდეების გამომჟღავნებას და გარემოს ასახვასაც გულისხმობს, მხოლოდ მხატვრული ენა გამოდგება, რადგან მხოლოდ მას ძალუძს მოიცვას ადამიანთა ცხოვრების მთლიანობა.

მართალია მხატვრული ენა მომდინარეობს მისების სასაუბრო ენიდან, ითვალისწინებს კუთხურ—პროვინციულ ენას, მაგრამ როდი ემთხვევა მას.

ხელოვნებამ ვადაქრით უნდა უარყოს სინამდვილის იმნაირად გამოყენება, როგორადაც ის სჩანს. სინამდვილე ვაგებული და ასახული უნდა იქნას არა ისე, როგორც სჩანს, არამედ ისე, როგორაც იგი თავისი ვანვითარების წინააღმდეგობაში მქლავნდება. ცხოვრების წინააღმდეგობის ასახვის პირობა, ადამიანის შინაგანი ბუნების ცხადყოფაა. ამიტომ ხელოვანი, რომელიც ბაძავს მხოლოდ ადამიანის მეტყველების ფორმას და მის მოქმედებას, წინააღმდეგობის შემცველ სინამდვილეს უარყოფს, ადამიანთა ცხოვრების ცოცხალ სურათს კი არ ჰქმნის, არამედ მათი მეტყველებისა და მოქმედების კოლექციებს აგროვებს. ადამიანთა ცხოვრების ამნაირი მხატვარი ხელოვანი კი არ არის, ძალზე ცუდი ისტორიკოსია, რომლებსაც ასეთი „ისტორიული“ შრომების წერა უნდა აეკრძალოთ.

რომ ნათელვყოთ ზემომოყვანილი შეხედულებანი მხატვრული ენის და გმირის სრულყოფის შესახებ, მოვიყვანოთ კონკრეტული მაგალითები დრამატურგის სფეროდან.

ვანვიხილოდ გ. დარისპანიშვილის პიესა „ხიდ ქვეშ“, რომელიც ასახავს კლასობრივი მტრის ვერაგულ საქმიანობას და სოციალისტურ სახელმწიფოს დამცველთა მოქმედებას.

უკრაინიდან ჩამოსული გრუცკო და მისი

ქართველი თანამოაზრეები, სოციალისტური საკუთრების ვანადგურებისა და საკოლმეურნეო ბაზრობის ჩაშლის მიზნით, არღვევენ რკინისგზის ხიდს; მატარებლის კატასტროფა აუცილებელია, მაგრამ მავნებლეს თავიანთი მიზნის ვანხორციელების ვზაზე, დაბრკოლებად წინ ელობებათ ხიდის დარაჯი გესო. თუ გესო არ მოაცილეს ხიდის არეს, კატასტროფა თავიდან იქნება აცილებული, ამას მშვენიერად ხედავს გრუცკოს ბანდა, რომლებმაც მთელი თავისი ენერგია კატასტროფის მოწყობის საქმეს შესწირეს.

კატასტროფა აუცილებელია — ასეთია გრუცკოს ვადაწყვეტილება. გესოს თავიდან მოცილებაც საჭიროა. ამას მოიხივებს მატარებლის კატასტროფა. გესოს თავიდან მოცილების მიზნით, გრუცკო ცეცხლს წაუყიდებს გესოს სახლ-კარს. იწვის გესოს ოჯახი, მაგრამ გმირი დარაჯი არ სტოვებს საყარაულო პოსტს. იგი უფრო მალა აყენებს მილიონების კუთვნილ სოციალისტურ საკუთრებას, ვიდრე თავის პირად საკუთრებას. იგი უფრო მალა აყენებს იმ ასეულ ადამიანთა სიცოცხლეს, რომლებიც მატარებლის კატასტროფამ უნდა იმსხვერპლოს, ვიდრე თავისი ღვიძლი ოჯახის ორ წევრს. გესო იტანება თავისი საყვარელი ადამიანების სიკვდილის მოლოდინში, მაგრამ მოვალეობა მოუწოდებს საგულშაგოზე დგომას.

კოლექტივიზმი იმარჯვებს ინდივიდუალიზმზე, საზოგადოებრივი საკუთრება ამარცხებს კერძო საკუთრების გრძნობას, რადგან საზოგადოებრივ საკუთრებაშია გესოს მსგავსთა ბენდიერების წყარო. დიდია, ის იდეა, რომელიც გესოს ამოძრავებს. საკაცობრიო იდეალია ეს იდეალი. ახალი ქვეყნის შენება და საბჭოთა ხალხის კომუნიზმისაკენ მისწრაფება სჩანს ამ იდეაში, ამ მოქმედებაში.

როგორი მხატვრული ფერებით სრულყოფს ამ ზოგად საკაცობრიო იდეას დრამატურგი გ. დარისპანიშვილი? ძალუძს თუ არა დრამატურგს იდეის მხატვრული ვაშლა — ამეტყველება? სიტყვა თვით დრამატურგს მივცეთ.

გესოს იდეური და მხატვრული სრულყო-



ფის ჩვენებისათვის, მოვიყვანოთ პიესის ის ადგილი, სადაც ბესო ტყობილობს თავისი ოჯახის ცეცხლში შთანთქმის ამბავს და ჩადის საგმირო საქმეს:

„ბესო—ვინა ხარ?!  
 გრუცკო—შენ თვითონ ვინა ხარ?!  
 ბესო—რკინისგზის გუშაგი!..  
 გრუცკო—ხო, მაშ ჩენი ყოფილხარ!...  
 ბესო—რატომ ისროლე?!..

გრუცკო—აგერ ხომ ხედავ ამ საწყალ ოჯახს, ბანდიტებმა ჯერ გაძარცვეს და მერე ცეცხლი წაუკიდეს!

ბესო—ოი, უბედურო ჩემო ოჯახო!  
 გრუცკო—როგორ, შენი ოჯახია?! მერე აქედან ასე გულგრილად უცქერი?!  
 შენ ალბად გიყი ხარ?!

ბესო—მე გიყი კი არა—მხეცი ვარ, მაგრამ რა ვქნა, როდესაც მატარებელი მოდის: ხილა კი მორღვეულია...

— — —

კარლო—იქ რა ამბავია! ხედავთ ხანძარი?

ბესო—ნუთუ გინახავთ ასეთი უბედურება? საგუშაგოზე გაქვავებული ვიდექი და ჩემი ოჯახის უბედურებას საკუთარი თვალით ვუცქეროდი შორიდან.

გიგუცა—აი ნამდვილი გმირი!

კარლო—სწორედ რომ იშვიათი თავგანწირვაა.

ბესო—ოხმე! ნეტავი ჩამივლო ის ბოროტი ადამიანები ხელში და მაშინ მე ვიცი, თუ როგორ უნდა ცეცხლის წაკიდება.

კარლო—დამშვიდდი ამხანაგო, ნუ გეშინია! თქვენს გმირულ მოქმედებას ჩვენი ხელისუფლება იმდენად დააფასებს, რომ ამხე კარგ ოჯახს შეიძინო...“

ამ საკმაოდ მოზრდილ ნაწყვეტიდან ნათლად სჩანს, თუ როგორ გააფუტა და წარღვნა დრამატურგმა თავისი სასაუბრო ნატურალისტური ენით შალაღი საკაცობრიო იდეა.

ნუთუ იმ დიდმა შეგნებამ, რომელმაც კერძო საკუთრებას ჩრდილი მიაცენა, ბესოს მხოლოდ „ოხმე“ ამოაძახებინა? რამ გამოიწვია სასაუბრო მეტყველების ასეთი მოზღვაება, რატომ ვერ ამაღლდა დრამატურგი

იდეების მხატვრულ გაშლამდე! იმითმეტივემ იგი არ განიცდის ცხოვრებას როგორც მხატვარი.

გმირის განცდის უნარს მოკლებულმა დრამატურგმა, მიუხედავად დიდი იდეების ხელთქონებისა, მიმართა ნატურალისტურ სასაუბრო ენას, რითაც ასახა არა თვით ადამიანი, არამედ მიზამა მის მოქმედებას და მეტყველებას და შეეცადა მოქმედების და მეტყველების ფორმის გადმოცემით ცოცხალი ადამიანის მოცემას.

დასახატი გმირის განცდები ჯერ მწერლის სულიერ სამყაროში უნდა ვატარდეს (არა იმ ვაგებით, რომ იგი მწერალმა თავის მოქმედებაში გადაიტანოს), რომ იგი მხატვრულად გაიშალოს და შალაღი მხატვრული ენით ამეტყველდეს. მწერალი სწორედ მაშინ შესძლებს თავის თავში ჰპოვოს გმირის დახატვისათვის საჭირო ფერები. ვმირის განცდები შემოქმედების ასეთ პროცესში თვით მწერლიდან წარმოიძინდება. უშუალო განცდიდან გადმოღვრილი მღელვარე იდეები და განცდები სრულყოფით ჰპოვებს თავისი გამოხატვისათვის საჭირო მხატვრულ ენას; მაშინ დრამატურგი კი არ შეეცდება რეალურ ცხოვრებაში არსებულ ადამიანთა მოქმედებასა და მეტყველებას მიბაძოს, არამედ რეალურად აღწერს ამ ადამიანებს.

შეიძლება ვეითხზან, განა ბესო რეალურად არ არის აღწერილი, განა იგი სხვანაირად იტყოდა ან სხვანაირად მოიმოქმედებდა? ვეთანხმებით. ასეთ შემთხვევაში ბესო სხვანაირად არც იტყოდა და არც მოიმოქმედებდა. მაგრამ დრამატურგს ბესოს იდეები და მოქმედება რომ განეცადა, მაშინ ხსოს თქმულსა და მოქმედებას ზუსტად ისე არ ასახავდა, როგორც ბესო რეალურ ცხოვრებაში იტყოდა და მოიმოქმედებდა. ადამიანის მოქმედებისა და მეტყველების ფორმის ზუსტად გადატანა ხელოვნებაში რეალობაში არ არის, რადგან ადამიანი არ არის მარტო ის, რასაც ამბობს და ამყლავნებს. ადამიანმა რომ სთქვას და იმოქმედოს, მანამდე მას უნდა ჰქონდეს სხვა რაღაც, რასაც ჩვენ გარემოს მიერ შექმნილი გმირის შინაგანი ბუნება ვუწოდებთ.



მართალია შინაგანი ბუნება ადამიანთა ცხოვრების ჩვეულებრივი ურთიერთობის დროს, საზოგადოებისათვის ხელშესახებად, მხოლოდ მოქმედებასა და მეტყველებაში მკლავდება, იგი მოქმედებასა და მეტყველებაში გადასვლით უარყოფს თავის თავს, მაგრამ ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ იგი არ არსებობდეს. შინაგანი ბუნების მოქმედებასა და მეტყველებაში გადასვლა იმას კი არ ნიშნავს რომ იგი ხელოვანმა არ გამოამყვანოს. ხოლო, თუ ხელოვანი სცილდება ადამიანის მოქმედების და მეტყველების მიზანძვით აღწერას, და მის მოქმედებასა და მეტყველებასთან ერთად იძლევა მის შინაგან ბუნებასაც. მაშინ ადამიანის მოქმედება და მეტყველება სავსებით ზუსტად არ იქნება ხელოვნების ნაწარმოებში ისე, როგორადაც მას ნატურაში ვხვდებით, რადგან მოქმედებასა და მეტყველებაში გადასული შინაგანი ბუნება, ადამიანთა საზოგადოების რეალურ ცხოვრებაში განსაზღვრული მოქმედებისა და მეტყველების ფორმის სახითაა წარმოდგენილი და არა შინაგანი ბუნების მრავალფეროვნებით. განცდა და შეგრძნობა მეტოა ადამიანში, ვიდრე ცხოვრებაში მათი გამომქვანების საშუალება. ხელოვანის — „ადამიანის სულის ინჟინერის“ (სტალინი) გენიალობაც სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მან ადამიანის სულიერი სფერო ცხადყოს.

ხელოვნების სიღიადე და მისი საჭიროება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ადამიანს აძლევს იმას, რაც უას აქვს, მაგრამ რასაც იგი საზოგადოებისათვის ხელშესახებად ვერ ამკლავებს. ხელოვნების ნაწარმოებმა ერთსადიამავე დროს უნდა გვიჩვენოს, როგორც ადამიანის მოქმედება, ისე მისი წყარო და ამით ადამიანთა ცხოვრების ხელშესახები ცოცხალი სურათი შექმნას. წინააღმდეგ შემთხვევაში ხელოვნება არ იქნებოდა საჭირო.

ბესო თავისი ცხოვრების მთელ მანძილზე გარემოს მიერ შექმნილი მისი შინაგანი ბუნების კარნახით მოქმედებდა. ეს ბუნება განიცდიდა ცვლილებას და კრისტალიზებოდა გარემოს ვაგლენით. ბესო თავის შინაგან

ბუნებასთან და ამ ბუნებით გამოწვეულ მოქმედებასთან პირად და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მთლიანობით იყო წარმოდგენილი. მაშინ ბესო რეალური ადამიანი იყო, მაგრამ როცა ბესო ხელოვანმა თავის ბუნებას მოსწყვიტა და მხოლოდ მისი მოქმედება და მეტყველების ფორმა აღწერა, ნამდვილი ბესო უკვე ვეღარ იცნობს საკუთარ თავს თავისავე მოქმედებაში. ნამდვილ ბესოს გაუკვირდება და შეურაცხყოფად მიიღებს, — დარისპანიშვილის მიერ დახატული ბესო რომ საბჭოთა ადამიანად გამოაცხადონ.

ბევრი სხვა მაგალითის მოყვანა შეიძლება, მაგრამ უადგილობის გამო უნდა დავსვათ წერტილი.

გადავიდეთ „ქალაქური“. კუთხურ—პროვინციული ენის „მარგალიტების“ განხილვაზე, რომელიც ბლომადაა გაბნეული არა მარტო დარისპანიშვილის შემოქმედებაში, არამედ სამწუხაროდ, თანამედროვე დრამატურგთა მოზრდილი ნაწილის „ქმნილებების“.

აქ ჩვენ მხოლოდ დარისპანიშვილის შემოქმედებას შევხებით; დარისპანიშვილი თავის პიესაში ცდილობს „შეყვარებული მეტაქვის“, ოღრიას განცდების გადმოცემას, აი, ისიც.

(ოღრია შემოდის სიმღერით, მას მოსდევს სევასტი.

სევასტი—შენ ბიძია ძან ამავეში ხარ კუჭაიძის მოსამსახურე გოგოსთან!  
 ოღრია—ისე რალა თათარიანთა!  
 სევასტი—მიდი ბიძია დრო შენია!.. მხოლოდ უფრთხილი არ ციღალატოს.  
 ოღრია—ვისა მე?!?! მერე აღარ უნდა ქვეყანაზე იცოცხლოს?! ისე დავაუწავ, რომ მისი სიფათი მშობლებმა ვეღარ იცნოს! შენ ჯერ ვერ იცნობ ბედნი ოღრიას“.

სჩანს თუ არა ამ ვაი—„დილოვებში“ მეტაქვის სიყვარულის ნიშანწყალი მაინც, რომელიც წარმოადგენს დრამატურგის იდეურ ლეიტმოტივს თავისი პიესის ამ ნაწილში?.

დრამატურგს მთელი თავისი ყურადღება მიუქცევია ქუჩური, „ქალაქური“ სიტყვების

შეგროვებისათვის, გვირის მეტყველების ფორმისათვის, ცოცხალი ადამიანი კი დავიწყებია. „ბედნი ოღრი“ „სიფათი“, „ძან“, „თათარიხანათ“—აი, ის ნატურალისტური ნაგავი, რომელიც, ხვალ დავიწყებული იქნება, და რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს ეპოქის ხელოვნებასთან. ასეთი ანტიესთეტიკური სიტყვები არ გამოდგება არცერთი წრის ადამიანის დასახატავად, იგი მხოლოდ იმისათვისაა საჭირო, რომ მოგვეცეს ჩამორჩენილი ადამიანის „ტიპის“ ფორმა. მაგრამ მეტყველების ფორმა ხომ ცოცხალი ადამიანი არაა. ფორმა ვერ გამოირიცხავს შინაარსს, ისე როგორც შინაარსი ვერ უარყოფს ფორმის მნიშვნელობას; მაგრამ ფორმა, რომელიც ბორკავს შინაარსს, აფერხებს და აყალიბებს მას, უარყოფილი უნდა იქნას არა მარტო შინაარსის ინტერესებისათვის, არამედ ფორმის ინტერესებისათვისაც, რადგან სულერთია, სუსტი შინაარსით ფორმა ვერ იქნება ზემომქმედი და ძლიერი.

მოვითხოვთ რა „ქალაქური“, პროვინციული—კუთხური კილოკავების განდენას დრამატურგიის სფეროდან, ამით ჩვენ სრულებით არ ვამტკიცებთ, რომ აკადემიკოსმა და მეტაქემ ერთიდაიგივე ენით ილაპარაკოს—პირიქით. დასახატი ობიექტის განცდის ნიადაგზე აღმოცენებული მხატვრული ენა ამას ვერც მოითმენს, რადგან სწორედ იგი შეიცავს და გულისხმობს მრავალფეროვნებას და გვირთან შესატყვისებას, სწორედ მას და-

ლუმს ასახოს გვირი თვით უკიდურეს „ტიპურობამდე“ კი.

არა მგონია, რომ პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“ „ოღრიაზე“ კულტურული კაცი იყოს, მაგრამ აი, ვნახოთ, როგორ ლაპარაკობს „სიყვარულით გატაცებული“, მაგრამ იმავე დროს, მეტოქის, სევასტის მიერ შეშინებული ყვარყვარე:

„ყვარყვარე (სევასტის)—ლონე კი მაქვს, მაგრამ შენისთანა პატისთან კაცს თითი, რომ დავაკარო მეწყინება. კაცს ხელს როგორ შემოვარტყავ, სინდისი გობ ქვეშ კი არ შემინახავს“.

ამ სიტყვებში ნათლად სჩანს „ყვარყვარეს“ მთელი ბუნება, მისი უმწეობა, მაგრამ მოხერხებულობაც. ხოლო უკანასკნელი ფრაზა „გობ ქვეშ“ აშკარად ამბობს, რომ „ყვარყვარე“ მართლაც გაუნათლებელი და პატარა ცოდნის კაცია.

თუ კარგად დავუკვირდებით „ჩამორჩენილი ადამიანთა“ მეტყველებას დიდი დრამატურგების შემოქმედებაში (მაგ. შექსპირის „ჰამლეტში“ მესაფლავეების სცენა, გოგოლის „რევიზორში“ ოსიპისა და სხვა „მდაბიოთა“ მეტყველება), იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ მათი „ტიპიურობის“ სრულყოფისათვის არავითარ საჭიროებას არ წარმოადგენს მომაკვდავი „ქალაქური“, პროვინციული ენით მეტყველება.

საბჭოთა დრამატურგია უნდა ამაღლდეს მხატვრულობის მხრივ.



## ნიკო გვარამია

რეჟ. დამს. არტისტი

# მოგონებანი

(ნაწყვეტი)

ქართულ თეატრს 1896-1897 წლებიდან ვიცნობ. ერთხელ, ჩემი მოწაფეობის დროს, სათავად-აზნაურო გიმნაზიაში, ლარიზ მოწაფეებისათვის სკოლის ადმინისტრაციამ შეიძინა ქართული თეატრის დილის წარმოდგენის ბილეთები. მეც, როგორც ლარიზ მოწაფეს, ერთი ბილეთი მომცეს უფასოდ. დილის წარმოდგენა იყო, მიდიოდა დავით ერისთავის „სამშობლო“. ჩემს დღეში წარმოდგენა არ მენახა, თუ ასეთად არ ჩავთვლით იმ საღამოს, რომელსაც მე დავესწარი ს. მარტყოფში, მარიამობას (საეკლესიო დღესასწაულის დროს), სადაც ეკლესიის ეზოში, მღვდლის სახლში. სცენისმოყვარეებმა გამართეს წარმოდგენა. დადგეს გ. ერისთავის კომედია „ძუნწი“, რომელშიაც მონაწილეობას იღებდა ეხლა მოხუცი მასწავლებელი ვანო ეპიტაშვილი. მარტყოფში ნახული წარმოდგენის შემდეგ, რა თქმა უნდა, ქართულ თეატრში ნახულმა წარმოდგენამ ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. „სამშობლოში“ თამაშობდნენ: ბაბო ავალიშვილისა (ქეთევანი), სვიმონ სვიმონიძე (ლევან ხიმშიაშვილი), ვასო აბაშიძე (შაპი), ვიქტორ გამყრელიძე (სვიმონ ლეონიძე). ამ წარმოდგენის ნახვა იყო. და ჩემი ბედიც გადაწყდა. ეს იყო მიზეზი, რომ სწავლაზე გული ავიცრუე და ცხადად თუ სიხმრად სულ თეატრი მეღანდებოდა.

რას წარმოადგენდა მაშინდელი ქართული თეატრი? ეს იყო, ნახევრად სცენისმოყვარეთა დასი. აი დასიც: ბ. ავალიშვილისა, ელ. ჩერქეზიშვილისა, ალ. კარგარეთელი, მ. საფაროვაბაშვილისა, კუნდელი,\* ვ. აბაშიძე, კ. ყიფიანი, კოტე მესხი, კოტე მარჯანიშვილი, სვიმონ

სვიმონიძე. გედეონ გედევანოვი, ადამ ადამიძე, გიორგი კანდელაკი, კოტე შათირიშვილი, კარმელი, ალ. თამაზიშვილი. მაშინდელი რეპერტუარი: „სამშობლო“, „და-ძმა“, „მტარავლი“, „ბაგრატი მეოთხე“, „ვენეციელი ვაჟარი“, „ბოშა-ქალი ზანდა“, „ორი ობოლი“, „ცოლ-ქმრობის ყვავილები“, „მოგანილი დეიდა“ და მრავალი ვოდველი. მაშინდელი მსახიობების უნეტესობა არაპროფესიონალები იყვნენ. მაგალითად, სვიმონ სვიმონიძე მსახურობდა რკინიგზის სამმართველოში, გ. გედევანოვი (მირალიანი) სომხების სემენარიაში მასწავლებლობდა. მსახურობდა ა. ადამიძეც, გ. კანდელაკიც და კოტე შათირიშვილიც. ასე რომ, მაშინ დასიდან მხოლოდ რამდენიმე მსახიობი იყო, რომლებიც თეატრის გარდა სხვაგან არსად მუშაობდნენ: ვასო აბაშიძე, ვ. გამყრელიძე, კ. მარჯანიშვილი. წარმოდგენები იმართებოდა კვირაში ერთხელ. იშვიათი შემთხვევა, იყო, რომ კვირაში ორი წარმოდგენა გაემართათ, მაშინ რეპეტიციები დილით არ იმართებოდა, რეპეტიციები იყო მხოლოდ საღამომობით. ასე რომ, თითო წარმოდგენას ოთხი ან ხუთი რეპეტიცია თუ მოხვდებოდა. ამიტომ იყო, რომ მაშინდელი პრესა ხშირად უსაყვედურებდა მსახიობებს როლების უცოდინარობას. ან როგორ უნდა ესწავლათ როლები: დილით სამსახურში იყვნენ და დაღლილ-დაქანცული საღამოს 5 საათზე რეპეტიციაზე უნდა გამოცხადებულიყვნენ. საღამოს 7 საათისთვის რეპეტიცია უნდა გაეთათ-

\* ვალერიან გუნია ამ დროს სცენას ჩამოშორებული იყო და მის მიერ დარსებულ გახეთ „ცნობის ფურცელს“ რედაქტორობდა.

გებინათ, თორემ შემოვიდოდა რუსული და-  
სის რეჟისორის თანაშემწე სცენაზე და გა-  
მოუცხადებდა: „წარმოდგენისათვის სცენა  
უნდა მოვაწყოთ“ ქართული დასიც იძულებ-  
ული იყო, რეპეტიცია შეეწყვიტა. უპირა-  
ტესობა რუსულ ოპერეტის დასსა ჰქონდა.  
რბიტომ, რომ ფაქტიურად თეატრი მათ  
ეკუთვნოდათ. ქართულ თეატრში, ქართული  
დასი სტუმრად ითვლებოდა. ქართული და-  
სი, თუ კვირაში მხოლოდ ერთ წარმოდგენას  
მართავდა, სმაგვიეროდ რუსული დასი კვი-  
რაში 5 წარმოდგენას თამაშობდა. ასე რომ,  
თეატრის ბატონ-პატრონი რუსული დასი  
იყო. გენერალური რეპეტიციების გავლისსა-  
შუალებაც კი არ ჰქონდათ მაშინდელ მსა-  
ხიობებს. მიუხედავად ამისა, მაშინდელი და-  
სი თავგანწირვით მუშაობდა. ყოველ ხუთ-  
შაბათს ახალი პიესა უნდა დაედგათ, თორემ  
ისე არავითარი შემოსავალი არ ექნებოდათ,  
და სეზონის ჩატარებაც შეუძლებელი იქნე-  
ბოდა.

მაშინდელ მსახიობებიდან მახსოვს ბაბო  
ავალიშვილისა, —პირველი დრამატიული რო-  
ლების აღმსრულებელი ქალი ქართულ სცე-  
ნაზე. ის თამაშობდა ქეთევანს („სამშობლო-  
ში“), მარინეს („დამაშვი“), ივლითს  
(„ჟორიელ აკოსტაში“), ზანდას („ბოშა ქალი  
ზანდა“) და ბევრ სხვა თვალსაჩინო როლს.  
ბაბო ავალიშვილისა გარეგნობით ძალიან  
ლამაზი იყო, და სცენაზე ხომ თავისი სილა-  
მაზით ხიბლავდა მაყურებელს. ამასთან, გა-  
ნათლებული და განვითარებულიც იყო, რაც  
მსახიობისათვის აუცილებელია. მართალია,  
მაშინ სცენაზე იმისთანა ნიჭიერი მსახიობი  
ქალები მოღვაწეობდნენ, როგორც იყვნენ  
ნატო გაბუნია-ცაგარლისა. მარიამ საფარო-  
ვა-აბაშიძისა, მაგრამ ავალიშვილის ქალის  
მაგივრობას ისინი მაინც ვერ გასწევდნენ.  
ამიტომაც, იმ დროს ავალიშვილისას ღირ-  
სეულად ეჭირა პირველი მსახიობი ქალის  
ადგილი. იმავე წლებში ხმა გავარდა, ავალი-  
შვილის ქალი ჭკუაზე შეცდა და საავადმყო-  
ფოში მოათავსესო. მე სათავად-აზნაურო  
გიმნაზიაში მყავდა კლასის ამხანაგი, მოწაფე  
ვანო ხერხეულიძე. მას ავალიშვილის ქალი

ბამილად მოხედებოდა. ავალიშვილის ქალი  
ნამდვილი გვარი ხერხეულიძე იყო, სცენა-  
ზე ქმრის გვარით მუშაობდა. ერთხელ ვი-  
ხარ ამ ჩემ ამხანაგს; „ვანო მარი წავიდეთ  
და მამიდაშენი ეხახოთ მეტიქი!“. ისიც დამ-  
თანხმდა და ერთ კვირა დღეს მართლაც  
მევადექით საავადმყოფოს კარებს. მაშინ  
საავადმყოფო სოლოლაკში იყო მოთავსებუ-  
ლი. საავადმყოფოს გამგემ ზრდილობიანად  
მიგვილო ბავშვები და გვითხრა: „ამ ოთახში  
დაიცადეთ და ეხლაც შემოვიყვანო“; მართ-  
ლაც, დიდი ხანი არ გასულა რომ კარები  
გაიღო და ოთახში შემოვიდა თეთრთმიანი,  
სახე-გამზდარი ქალი. ეს იყო, ყოფილი სახე-  
ლოვანი არტისტი ქალი ბაბო ავალიშვილისა.  
თვალები უბრწყინავდა, მგვიგავილოდა,  
მოგვიალერსა. თავისი ძმისწული ვერ იცნო.  
მე კი მომმართა: „შენ მახსოვხარ ჩვენ სო-  
ფელში“! გამოგვიკითხა ამბები, ჩვენ თეატ-  
რის ამბები ვუამბეთ; სახე უტბად მოედუ-  
შა და გაჩუმდა. გამგემ გვანიშნა, რომ წადი-  
ოთ. ჩვენც გამოგვმშვიდობეთ საყვარელ არ-  
ტისტ ქალს და წამოვედით. ეს იყო ჩემი  
უკანასკნელი შეხვედრა ამ ნიჭიერ მსახიობ-  
თან. ამის შემდეგ ის მალე საავადმყოფოში-  
ვე გარდაიცვალა. ასე ტანჯვაში გაატარა  
თავისი უკანასკნელი დღეები ამ პირველმა  
საყვარელმა არტისტმა ქალმა.

იმავე წლებში ქართულ სცენაზე დიდი  
სიმბატიით სარგებლობდა გმირების როლების  
შემსრულებელი მსახიობი სვიმონ ჰაველს ძე  
სვიმონიძე (გოგოლაშვილი), მამა ჩვენი საყ-  
ვარელი არტისტისა და ამხანაგის შალიკო  
ხონელისა. სვიმონიძე იყო სლუ, საწულუკე-  
ძის (ხონის ახლოს) მღვდლის შვილი, სწავ-  
ლობდა სემინარიაში, და შემდეგ მსახურობ-  
და ქუთაისის სასამართლოში მდივნად. რო-  
დესაც მესხიშვილი რუსეთში წავიდა, ჩვენი  
მაშინდელი დასი, მწარე საგონებელს მიეცა.  
სეზონი უნდა დაეწყოთ და მთავარი გმირე-  
ბის მოთამაშე მსახიობი არ ყავდათ. რო-  
გორც ყოველთვის, ამ შემთხვევაშიაც, ქარ-  
თული თეატრი გაჭირვებიდან ვასო აბაშიძემ  
გამოიყვანა. როგორღაც გაეგო, რომ ქუთაის-  
ში თამაშობს ვიღაც ლამაზი ახალგაზრდა

სცენისმოყვარეო, წავიდა ქუთაისში, მოელაპარაკა და დაითანხმა კიდევ, რომ თბილისში გადმოსახლებულიყო და დასში დაეწყო მუშაობა. ვასო აბაშიძემ თურმე, როგორც თვითონ მისგან გამოგონია, მშვენიერი დებიუტი მოუწყო. დასდგეს პიესა „ბაგრატი მეოთხე“, სადაც სვიმონიძე მთავარ როლს თამაშობდა.

რეკლამამ იმოქმედა, და თეატრი მაყურებლებით გაივსო. ლამაზი, ბრგვე ვაჟაკი, მშვენიერი მომგებნიანი როლი, ვასოს მიერ მოწყობილი „კლაკა“, გვირგვინები,—ყველა ამან საზოგადოებაზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ამ დებიუტის შემდეგ სვიმონიძე სცენას აღარ მოშორებია. რამდენადაც მასხოვს ისეთი წარმოდგენა არ იყო, რომელშიაც სვიმონიძეს მონაწილეობა არ მიეღოს. მისი საყვარელი როლები იყო: ლევან ხიმშიაშვილი („სამშობლო“), გაიოზი („და-ძმა“), გიორგი („მტარვალ“), ტარელი („ორი გმირი“), ქაიხოსრო („კონსტანტინე ბატონიშვილი“), ლაერტი („ჰამლეტი“), კარლ („ყაჩაღები“), ბენ იოხაი („ურთიელ აკოსტა“), ედმუნდი („მეფე ლირი“) მიულო („ორი ჯიბგირი“) და სხვა მრავალი. სვიმონიძეს, როგორც ზეცითაც ესთქვი, ახასიათებდა მშვენიერი ვარუნობა, კარგი ხმა. ეს იყო მიზეზი, რომ მასას სვიმონიძე ძალიან უყვარდა. არ იყო ანტრაქტი, რომ სვიმონიძე რამდენიმეჯერ არ გამოეწვიათ თავის დასაკვრელად. განსაკუთრებით უყვარდათ ისტორიულ პიესებში. იმისი ნაკლი, როგორც არტისტისა, იყო ტექსტის არ ცოდნა მტკიცედ, განსაკუთრებით ახალ პიესებში. ან როგორ უნდა სცოდნოდა? სამი რეპეტიციით ვაგონილა იმოდენა ტექსტის დასწავლა? ამასთან, ცხოვრებაში ძალიან ხათრიანი და ამხანაგების მოყვარული იყო, და ესეც იყო მიზეზი, რომ ხშირად როლზე უარს ვერ იტყოდა ხოლმე. ამიტომაც იყო, რომ მაშინდელმა მსახიობებმა, რამდენიც იყო, გამოკლებით, ტექსტი მტკიცედ არ იცოდნენ ხოლმე. სვიმონიძემ ქართულ თეატრში დაჰყო 1906 წლამდე. შემდეგ საფუძველი ჩაუყარა ნაძალადევის თეატრს (ახლა ლენინის რაიონი), როგორც რეჟისორ-

მა და ხელმძღვანელმა. იმის თაოსნობით და მეცადინეობით ააშენეს თეატრის შენობა და დაიწყო წარმოდგენების გამართვა. მასხოვს, თეატრი რომ ააშენეს და პირველი წარმოდგენა გაიმართა, ჩვენი თეატრიდან სტუმრად მიიწვია ჩვენი დამსახურებული არტისტები კოტე ყიფიანი და კოტე მესხი. სხვათა შორის მეც მომეცა ბედნიერება დავსწრებოდი ამ საზეიმო წარმოდგენას.

თეატრი გაიხსნა 1912 წლის 29 იანვარს. დასდგეს (რუსულად) გოგოლის „ქორწინება“, პ. უმიკაშვილის „სამზადისი“ და ვ. გუნიას „დედისერთა“. დიდი მილოცვები და სიტყვები იყო. დიდი ამაგი დასდო სვიმონიძემ ნაძალადევის თეატრს.

ქართულ სცენას დიდი ამაგი დასდო და ძალიან დიდხანს იმუშავა გედეონ გედევანოვმა (მირალიანი). გედევანოვი ტომით სომეხი იყო, პირველად თავისი მოღვაწეობა დაიწყო გამოჩენილ სომეხ მსახიობთან — ადამიანთან. ადამიანი მე სცენაზე არ მინახეს, მაგრამ ლაღო მესხიშვილისაგან გამოვიცა, რომ დიდი და სახელოვანი არტისტი იყოვო. თურმე ფრანგულადაც თამაშობდა; ერთხელ ლაღო მესხიშვილს, ფრანგულ ენაზე, ჰამლეტში ლაერტის როლი უთამაშონია ადამიანთან.. აი, ამ ადამიანთან დაიწყო გედევანოვმა, სრულიად ახალგაზრდა მსახიობმა, მოღვაწეობა. გედევანოვი თბილისის მცხოვრები იყო; იმ დროს მსახიობისათვის ძნელი იყო ერთ ქალაქში მუდმივად ცხოვრება. იმ დროს სომხურ დასს თბილისში დიდი გასავალი არ ჰქონდა, და იმას კიდევ მოგზაურობა არ შეეძლო. და ამიტომ გედევანოვი უსეზონოდ დარჩენილიყო. ვასო აბაშიძეს ენახა სომხურ წარმოდგენაზე გედევანოვი, ძალიან მოსწონებოდა, ვაეგო, რომ ქართული კარგად იცოდა და მიემართა თხოვნით: გედეონ, ხომ სულერთია, წასვლა არსად შეგიძლიან, თბილისში უნდა იყო, (სომხურ სემინარიამა) მასწავლებლობდა, მოდი, ჩვენთან დასში გადმოდი და მუდმივად იმუშავეო. ისიც დთანხმებულიყო და დაეწყო მუშაობა ქართულ სცენაზე. მე როცა თეატრს ვავეცანი, მაშინ გედევანოვი უკ-

ვე დიდი ხნის ნამსახურები იყო ქართულ სცენაზე. ის იყო ამჟღავნებით კომიკი და განუყრელი პარტნიორი ვასო აბაშიძისა. მახსოვს ვოდვეილებში ყოველთვის ერთად თამაშობდნენ. მახსოვს „მშვენიერ ელენეს მადიებელში“ ვასო აბაშიძე—მახსოხაშვილი და გედევანოვი—ლომაძე. ნათლად მახსოვს გედევანოვი ვოდვეილში „დღელი“, სადაც მშვენივრად თამაშობდა მოხუცებული ჩინოვნიკის—არმიყის როლს. მართლაც, კომედიებისა და ვოდვეილებისათვის შეუდარებელი არტისტი იყო; მის საუკეთესო როლებად ითვლებოდა: ფუშე („მადამ სან-ჟენ“), ბენ-აკობა („ურთელ აკოსტა“), პეტრე („აღლუმი“), პოლონიუსი („ჰამლეტი“), კენტი („მეფე ლირი“), მოკარნახე სოლომონი „(ედმუნდ კინი“); თავის დღეში არ დამავიწყდება იმისი ნათამაშვეი სოლომონ მოკარნახე („ედმუნდ კინში“). მოხუცებულ სახასიათო როლებში ბადალი არ ჰყავდა.

გედევანოვი ძალიან მშრომელი და მუყაითი აქტიორი იყო. მგონია, არ ყოფილა შემთხვევა, რომ გედევანოვს როლი არ სცოდნოდა. თვითონ ადამიანიც ძალიან საყვარელი და პატივსაცემი იყო, არასდროს არავის უდივარდა და უხეზად არ მოექცეოდა. უყვარდა ახალგაზრდა არტისტებისათვის რჩევა—დარიგების მიცემა. მახსოვს, სცენაზე მოღვაწეობა რომ დავიწყე, ზომმართა: „აი ნიკო, შენ ახალგაზრდა და ნიჭიერი მსახიობი ხარ, აბა შენ იცი თუ ეს „უსპეხი“ არ გავიტაცებს და სხვებსავით თავს არ დაიღუპავ ლოთობაში და დროსტარებაში“. კიდევ მთხოვდა: „ეხლავე, შენი მოღვაწეობის პირველ დღიდანვე, დღიურების წერა დაიწყეო. მერე, როცა სიბერეში შეხვალ, ჩემი მადლობელი იქნებიო“. ნეტა მართლა დამეჯერებინა იმ პატიოსანი ადამიანის სიტყვა და მაშინვე დამეწყო დღიურების წერა. ეჰ! როცა ახალგაზრდაა კაცი, შავისთანა შრომაზე სრულიად არ ფიქრობს! გედევანოვის ნაკლი, როგორც არტისტისა, იყო არაქართული აქცენტი,—როლაც სხვანაირი გამოთქმა ქონდა. მიუხედავად ამისა, საზოგადოებას მაინც ძალიან მოსწონდა, როგორც ნიჭიერი

არტისტი. დროგამოშვებით, ხანდახან სომხურ სცენაზედაც მოღვაწეობდა. მადლიერმა საზოგადოებამ იუბილე გადაუხადა. ქართული და სომხური დრამატიული საზოგადოებები შეერთდნენ და არტისტულ თეატრში (ეხლა რუსთაველის სახელობის თეატრი) დიდის ზემოთ გადაუხადეს სამადლობელი დღე. გედევანოვი ლიტერატურულ შრომასაც ეწეოდა; მის კალმს ეკუთვნის აქცენტის ცავარების ბიჭების თარგმანი სომხურ ენაზე: „ხანუმა“ და „რაც გინახავს ველარ ნახავს“.

იმ დროს ქართულ დასში მსახურობდა არტისტი, შემდეგ თბილისის პოლიცემისტრის მოადგილე გიორგი კანდელაკი. კანდელაკი სახასიათო როლების ამსრულებელი იყო, დიდი მუყაითი და მშრომელი მსახიობი. მახსოვს ძალიან კარგად თამაშობდა დე-სანტოსს (ურთელ აკოსტა), გოროდნიჩს (რევიზორი) და გლეხების როლებს განსაკუთრებით. კანდელაკი რომ სცენას შერჩენოდა, ერთი საუკეთესო არტისტთაგანი შეიქმნებოდა. მაგრამ იმ დუხჭირ დროში, ძალიან ძნელი იყო, სცენაზე მუშაობა. მართლაც, კაცს ყველაფერ პირადულზე უფრო უნდა გეთქვა, რომ სცენას შერჩენოდა. ეს კი ყველას არ შეეძლო. ამიტომ იყო, რომ იმ დროს ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა გაურბოდა ქართულ თეატრს. როდესაც თბილისის პოლიცემისტრის მოადგილედ იყო, გიორგი კანდელაკი ჩვენ, მსახიობებს, დიდ დახმარებას გვიწევდა.

მაშინ მოღვაწეობდა ქართულ სცენაზე ადამ ადამიძე—მამა ჩვენი მსახიობის ლადო ადამიძისა. ადამიძე არ ითვლებოდა მაშინ პირველხარისხოვან მსახიობად, მაგრამ საზოგადოებაში მაინც დიდი სიყვარულით სარგებლობდა. ძალიან კარგად თამაშობდა იმერელი ბიჭის როლებს. საკვირველია, თბილისში იყო დაბადებული და აღზრდილი, მაგრამ იმერულ როლებს საუკეთესოდ თამაშობდა. ადამიძე პირველი აქტიორი იყო, რომელმაც თბილისის სცენაზე შექმნა იმერელი ბიჭების როლები. მახსოვს ძალიან კარგად თამაშობდა კობტაიას („რაც გინა-



ხავს ველარ ნახავ“) ივანიკას („ძუნწი“) ლო-  
 შინ გოდარელიძეს („დავა“). იმ დროს იმე-  
 რელი ბიჭების მოთამაშე მსახიობი არავინ  
 იყო თბილისის დასში, გარდა ადამიძისა.  
 შემდეგ მოველინენ თბილისის სცენას იმე-  
 რული როლების მოთამაშე აქტიორები, რომ-  
 ლებიც განსაკუთრებით იმერელ ბიჭებს თა-  
 მაშობდნენ. საზოგადოებას განსაკუთრებით  
 ადამიძე მოსწონდა, როგორც სცენების წამ-  
 კითხველი. საუკეთესოდ კითხულობდა არ-  
 ტემ ახანაშაშვილის ლექსს: „რა მასმევს ღვი-  
 ნოს“,—ყოველთვის დიდ აღტაცებას იწვევ-  
 და ხლომე. ძალიან ნაადრევად დაანება სცე-  
 ნას თავი, ხელი მიჰყო დევილობას და სამა-  
 რის კარამდე ამ საქმეს აღარ მოშორებია.

სრულიად ახალგაზრდა მსახიობად მახსოვს  
 ჩვენი ცნობილი და ნიჭიერი რეჟისორი კოტე  
 მარჯანიშვილი. მარჯანიშვილი სწავლობდა  
 კადეტთა კორპუსში, სწავლას თავი დაანება  
 და სრულიად ახალგაზრდას შეუყვარდა სცე-  
 ნა. მაშინ თბილისში რეჟისორად იყო ლადო  
 მესხიშვილი; ალბად კოტეს, როგორც კახელს  
 და როგორც ჭავჭავაძის ძალი იყო) ლადო  
 მესხიშვილი ბავშვობიდანვე იცნობდა. შეიძ-  
 ლება ეს იყო მიზეზი, რომ კოტე მარჯანი-  
 შვილი ლადოს მოწაფედ და საყვარელ არ-  
 ტისტად ითვლებოდა. მე ბავშვობისას მახ-  
 სოვს კოტეს მსახიობობის ერთი პატარა ეპი-  
 ზოდი: კოტე ყიფიანის ბენეფისი იყო. მი-  
 დიოდა პრესა „ვენეციელი ვაჟარი“. მობე-  
 ნეფისე შევლოხას თამაშობდა—ხოლო კოტე  
 ბასანიოს. პრესაში ასეთი სცენაა: ბასანიოს-  
 თან სსამართლოში წერილი მოაქვთ; წე-  
 რილს კითხულობს ბასანიო და თავის სატრ-  
 ფო პორციას ეუბნება: თქვენ ამ წერი-  
 ლიდან რამდენიმე სიტყვა გე-  
 კუთვნიოთო. კოტემ, როგორც ქართულის  
 არ მცოდნემ, უთხრა: თქვენ ამ წერილიდან  
 რამდენიმე პორცია გეკუთვნიოთ!.  
 თეატრში ჩამოვარდა უხერხული მდგომარე-  
 უბობა!.. არავის ვაციენებია, მაგრამ ბევრმა  
 თავი ჩალუნა... კოტეს ქართულ სცენაზე  
 უთამაშვნია შემდეგი როლები: კახი („პატარა  
 კახი“), პიერი („ორი ობოლი“), ლევან ხიშ-

შიაშვილი („სამშობლო“), ბასანიო (ყველა  
 ციელი ვაჟარი“), ინელი („ბოშა ქალი-  
 და“) და ბევრი სხვა როლი. კოტემ ქართულ  
 სცენას ძალიან მალე გაანება თავი და რუ-  
 სეთში წავიდა სამუშაოდ. ჯერ მსახიობობ-  
 და, შემდეგ რეჟისორობა დაიწყო.

ყველას ახსოვს რა დიდებას და სახელს  
 მიადწია კოტემ როგორც რეჟისორმა. რასაკ-  
 ვირველია, კოტე მარჯანიშვილს ჩემი მოგო-  
 ნებებით ვერაფერს შევმატებ; ისეთ დიდ  
 რეჟისორზე და ისეთ დიდ ხელოვანზე მთე-  
 ლი მონოგრაფიები დაიწერება, მაგრამ მეც  
 მინდა ორიოდ სიტყვა ვსთქვა. კოტე მარ-  
 ჯანიშვილი საქართველოს მოველინა რე-  
 გორც რეჟისორი 1922-23 წლის სეზონში.  
 მაშინ რუსთაველის სახელობის თეატრის საქ-  
 მე ვერ მიდიოდა კარვად. თუმცა ხელისუფ-  
 ლება დიდ თანხებს იღებდა თეატრისათვის,  
 მაგრამ, თეატრის მხატვრული ღონე მაინც  
 ვერ იდგა სათანადო სიმაღლეზე. კოტე რე-  
 ჟისორად მოწვეული იყო რუსულ დრამაში  
 (ეხლა წითელი არმიის სახლი). ჩვენმა მსა-  
 ხიობებმა და დირექციამ კოტე რომ თბი-  
 ლისში დაინახეს, ყველას გულს იმედი ჩაე-  
 სახა. მართლაც არ გასულა დიდი ხანი და  
 კოტესთან მოლაპარაკება გამართა ჩვენმა დირ-  
 რექციამ; მალე მან თანხმობაც განაცხადა  
 ერთი პიესის დადგმაზე. ჯერ მოლიერის  
 „გაანაურებული მდაბიო“ დაასახელა, მაგ-  
 რამ შემდეგ „ცხვირის წყაროზე“ შეჩერდა.  
 რაკი დასს ვერ იცნობდა, როლები კოწია  
 ანდრონიკაშვილმა და აკაკი ფალავამ გაა-  
 ნაწილეს. მახსოვს პირველ რეპეტიციაზე მი-  
 სი მოსვლა. შემოვიდა სარეპეტიციო დარ-  
 ბაზში და მოითხოვა რეპეტიციების დაწყება,  
 მაგრამ გამოიჩქვია, რომ სამი მომქმედი პირი  
 აკლდა. მაშინ განაცხადა: არა თუ მსახიო-  
 ბი, ერთი თანამშრომელიც რომ აკლდეს, მე  
 რეპეტიციას არ ვავიციო, და დარბაზიდან  
 გავიდა. ჩვენ ყველაზე უხერხულ მდგომარეო-  
 ბაში ჩავარდით. შეიქნა ჩოჩქოლი: სირცხვი-  
 ლია, რას იტყვის: თავი მოგვეჭრებო!.. და  
 მართლაც მეორე დღეს სიხოვეს და მოვიდა  
 სამუშაოდ. როლები ასე იყო განაწილებუ-  
 ლი: ლაურენსია—თამარა ჭავჭავაძე, მენგო—



აკაკი ვასაძე, ფრონდოზო—გიორგი დავითა-  
შვილი, ესტეფანი—ალ. იმედაშვილი, კომან-  
დორი—დათიკო ჩხეიძე, ბარილდო ნიკო  
გვარამძე. ჯერ მაგიდასთან დაიწყო მუშაობა,  
მაგრამ მაგიდასთან დიდხანს არ გვიმუ-  
შენავს; საზოგადოდ მაგიდასთან დიდხანს  
მუშაობა კოტეს არ უყვარდა. მისი კარგი  
თვისება, როგორც რეჟისორის ის იყო, რომ  
პიესას მსახიობებს არ მოაბეზრებდა ხოლმე.  
მეორე რეპეტიციანვე ტონს მისცემდა და  
მსახიობს ფეხზე დააყენებდა. ჩვენი მსახიო-  
ბები დისციპლინას მიჩვეულნი არ იყვნენ და  
კოტესთანაც ძალიან თამამად იქცეოდნენ.  
ერთხელ, რეპეტიციის დროს, ჩვენი თეატრის  
თანამშრომელმა დათიკო ნაკელიშვილმა (ეხ-  
ლა ცნობილი კარიკატურისტი) რეპეტიციის  
დროს, როცა კოტე მუშაობდა, რალაც მიზე-  
ხით წინ გაუარა და მეორე მხარეს გადავიდა.  
დაინახა თუ არა ეს კოტემ, ერთი ისეთი  
იყვირა, რომ ყველანი სახტად დავრჩით. საწ-  
ყალი დათიკო უხერხულ მდგომარეობაში ჩა-  
ვარდა. უნდა გენახათ რა ამბავი მოხდა. რე-  
პეტიცია შესწყვიტა და დაიწყო ყვირილი. მე  
მგონია, ეს კოტემ განგებ ჩაიდინა. „რძალო  
შენ გეუბნები, მულო შენ გაიგონეო!... ეს  
ჩვენს მსახიობების მიმართ ჩაიდინა, რომ  
დისციპლინა შეეჭმნა! მართლაც, მან რკინის  
დისციპლინა შეჭმნა რუსთაველის სახელო-  
ბის თეატრში, ის იყო და ის, რუსთაველის  
თეატრში ჩემი ოთხი წლის მუშაობის მან-  
ძილზე აღარ გამიგონია რომ ვისმეს ან როლ-  
ზე უარს ეთქვას ან რეპეტიციაზე დაეგვიან-  
ებინოს. მუშაობის დროს, დარბაზის კარებს  
ყოველთვის აკეტივებდა. მახსოვს, ერთხელ,  
ელენე დონატურმა—მაშინ იმისი მეუღლე არ  
იყო—რეპეტიციაზე დაიგვიანა. ჩვენ მიუხ-  
ხედით მაგიდას სამუშაოდ, და ვაისმა კარე-  
ბის კაკუნი. დოდო ანთაძე წამოდგა—მაშინ  
თანაშემწედ მუშაობდა, უნდოდა კარები  
გაეღო და მსახიობი შემოეშვა, მაგრამ კო-  
ტემ ისე შეხედა, რომ ხმის ამოუღებლივ  
ისევე ჩაიკეტა სკამზე. როცა კოტე მუშაობ-  
და, მის ნებადაურთველად ვერავინ ბედავდა  
დარბაზში შემოსვლას. კოტე, როგორც რეჟი-  
სორი, ძალიან მკაცრი და ნერვიული იყო,

მაგრამ სამაგიეროდ რეპეტიციის შემდეგ  
ნამდვილი ამხანაგი და საყვარელი კაცი იყო  
ყველა მსახიობისათვის; ყველა ახალგაზრდა  
მსახიობს თუ თანამშრომელს ისე ექცეოდა,  
როგორც თავის თანასწორს. ხშირად წარ-  
მოდგენის შემდეგ წავიყვანდა ვახშმად-  
რამდენადაც მუშაობის დროს მკაცრი იყო,  
იმდენად მხიარული და შემქცევი იყო სუფ-  
რაზე. ამიტომაც იყო, რომ ყველა მსახიობი  
სიამოვნებით და ხალისით მუშაობდა კოტეს-  
თან. შემდეგი დადგმა, იმავე სეზონში, იყო  
ანტონოვის ცნობილი კომედია „მზის დაბ-  
ნელება საქართველოში“. ეს პირველი ორი-  
გინალური პიესა იყო, რომელიც კოტემ  
დასდგა ქართულ სცენაზე. მართალი უნდა  
ითქვას, რომ ეს კომედია ბევრჯერ ყოფილა  
ქართულ სცენაზე დადგმული, მაგრამ კოტეს  
დადგმამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარ-  
ბა: საზოგადოების დიდი აღტაცება გამოიწ-  
ვია და მაშინდელი პრესაც დიდის ამბით  
შეხვდა. ეს პიესა დაიდგა 1923 წ. 2 იანვარს.  
სწორედ ამ დროს რუსულ დასში საგასტ-  
როლოდ იყო მოწვეული ჩვენი თანამემამუ-  
ლე ალექსანდრე სუმბათაშვილი (იუჟინი).  
კოტემ სთხოვა და იმანაც მიიღო მონაწი-  
ლეობა ამ წარმოდგენაში: ითამაშა რუსი ჩი-  
ნოვნიკის როლი. ეს იყო ამ სახელგანთქმუ-  
ლი არტისტის პირველი და უკანასკნელი გა-  
მოსვლა ქართულ სცენაზე. 1923 წლის სე-  
ზონში უკვე თვითონ ჩაიბარა რუსთაველის  
სახელობის თეატრი და თითონვე იყო სამ-  
ხატვრო ნაწილის გამგე. ბევრი კარგი წარ-  
მოდგენები დადგა კოტემ ქართულ სცენაზე  
და თუ დღეს ქართული თეატრი, ასე სა-  
ხელგანთქმულია და ღირსეულად მოიპოვა  
საბჭოთა კავშირში პირველი ადგილი, ამა-  
ში კოტე მარჯანიშვილს დიდი დამსახურება  
მიუძღვის.

კოტე პირველი რეჟისორი იყო საქართვე-  
ლოში, რომელმაც მტკიცე საფუძველი ჩაუ-  
ყარა, თანამედროვე ქართულ თეატრს. თუ,  
დღეს ჩვენს თეატრს ჰყავს თეატლსაინო რე-  
ჟისორები, მსახიობები, თეატრალური მხატვ-  
რები და დრამატურგები—კი, ამაში დიდი  
კოტეს წვლილიც.



კოტემ დადგა ქართულ სცენაზე შემდეგი პიესები: „ცხვრის წყარო“, „მზის დაბნელება“, „ჰამლეტი“, „ოტელო“, „ინტერესთა თამაში“, „კაცი სარკეში“, „ურიელ აკოსტა“, „პური“, მრავალი ოპერეტა და ოპერა. ამიტომაც იყო, რომ ხელისუფლებამ დიდად დააფასა მისი ამაგი ქართული თეატრის წინაშე და ერთ-ერთ საუკეთესო თეატრს დაარქვა მისი სახელი.

რა ახასიათებდა კოტეს როგორც რეჟისორს? ჩემის აზრით,—უდიდესი ფანტაზია! მართლაც, კოტეს ფანტაზიას, როგორც რეჟისორისას, საზღვარი არ ჰქონდა! მერე კიდევ ტემპერამენტი!.. კოტეს არ უყვარდა მოდუნებული და მშრალი წარმოდგენები. მის მიერ დადგმული პიესები ყოველთვის ხალისიანი და ტემპერამენტით აღსავსე იყო. არასდროს, არავითარ ხარჯებს არ ერიდებოდა, ოღონდ პიესა კარგად ყოფილიყო დადგმული. კოტე ისეთი რეჟისორი იყო, რომლისთვისაც ჟანრი არ არსებობდა. ის ისევე დიდი სიყვარულით სდგამდა დრამატულ ნაწარმოებს, როგორც ოპერეტებს, ოპერებს და განსაკუთრებით პანტომიმებს. შემთხვევითი როდი იყო, რომ, როდესაც კოტემ ოპერეტაში დაიწყო მუშაობა ლენინგრადში, რუსეთის გამოჩენილი თეატრალური კრიტიკოსი კუგელი სწერდა „თეატრი და ხელოვნებაში“. „კოტე მარჯანიშვილი პირველი რეჟისორია, რომელმაც ოპერეტის თეატრი ნამდვილ სერიოზულ თეატრად აქ-

ციაო“. თუ როგორ უყურებდა თვითონ კოტე თეატრალურ ხელოვნებას, ამის ნათელი საყოფად საკმარისია მოვიყვანოთ მისი ინტერვიუ. დაბეჭდილი 1912 წ. 2 მაისის „სახალხო გაზეთში“ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის რეჟისორს კოტე მარჯანიშვილს ულაპარაკნია „ოდესსკიე ნოვოსტის“ თანამშრომელთან ბ-ნ. ვოზნესენსკისთან „უსიტყვო დრამის“ შესახებ. უსიტყვო დრამის აზრმა იმდენად დამინტერესაო,—უთქვამს კოტე მარჯანიშვილს, რომ მინდა ამისათვის ახლად დავიწყო მოგზაურობა გაზაფხულზე. რა არის თეატრი? იგი ტაძარია გრძნობისა და არა აზრისა, როგორც ბევრსა ჰგონია. ხშირად საჭირო ხდება დახატვა ისეთი გრძნობისა, რომლის სიტყვით გადმოცემა შეუძლებელია. „უსიტყვო დრამის“ მიზანია სწორედ ამნაირი გრძნობის გადაცემა. ამასთან, ცხადია, რომ „უსიტყვო დრამას“ შეუძლიან ისეთივე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინოს მაყურებელზე, როგორსაც გაეფექტებული დრამა ახდენს. „სიჩუმით“ გადაცემა გრძნობისა, ერთი უძლიერესი საშუალებაა თავანია.. როგორც რეჟისორმა, მიზნად დავისახე ზომების მიღება, რომ „უსიტყვო დრამა“ სინემატოგრაფად არ გადაიქცეს. უმთავრესი მნიშვნელობა, რა თქმა უნდა, მსახიობს ექნება. მუსიკა, დეკორაცია და სხვა,—მხოლოდ საილიუსტრაციოდ გამოგვადგება. რამდენად შეეასრულებთ ჩვენს განზრახვას,—ეს თქვენ შეაფასეთ!

პალ. მგალობლიშვილი

## ღები ჟიჰარები

ფრანგი დრამატურგის ადოლფ დენერის განთქმული მელოდრამა „ღები ჟიჰარები“, რომელიც ქართულ სცენაზე კარგა ხანია ცნობილია „ორი ობოლის“ სახელწოდებით, ამ დღეებში ახალის გაშუქებით და ჟღერით გვიჩვენა მარჯანიშვილის თეატრთან არსებულმა დრამატიულმა სტუდიამ. როგორც თავისი სადიპლომო სპექტაკლი.

დენერის ამ მელოდრამას აქვს მრავალი სპეციფიკური ღირსება, რამაც სტუდიის ხელმძღვანელებს და სპექტაკლის ავტორებს სამართლიანად აფიქრებინეს ამ პიესისათ-



რესპ. დანს. მსახიობი ვერიკო ანჯაფარიძე

ვის მიემართათ. უწინარეს ყოვლისა ის დაწერილია დიდი დრამატურგიული ოსტატობით და ისეთ მძაფრ სცენიურ სიტუაციებსა და კმენის, სადაც მართლაც შეიძლება ნამდვილად გამოიკადოს ახალგაზრდა თეატრალური კადრები, შემოწმდეს მათი ღირსება. მთავარ მომქმედ პირთა ხასიათების დიდი დიპაზონი და მრავალფეროვნება საშუალებას აძლევს ახალგაზრდა ძალებს გამოამჟღავნონ თავიანთი შემოქმედების ნიჭი და უნარი და მოახდინონ იმ თეორიულ ცოდნა-ჩვევათა პრაქტიკული რეალიზაცია, რომელიც სტუდიაში მიუღიათ. მაგრამ ეს პიესის წმინდა დრამატურგიული, თეატრალური მხარეა. არის მეორე მომენტიც, რასაკვირველია, პირველთან მჭიდროდ დაკავშირებული და ამავე დროს ჩვენთვის მთავარი, რომელიც განსაკუთრებით საყურადღებოსა ხდის ამ ნაწარმოებს საბჭოთა თეატრისათვის; ესაა მისი სოციალური მხარე. ცხადია, დენერი ამ სოციალურ მომენტებს და საზოგადოებრივი ფენების ყოფა-ცხოვრებისა და პოლიტიკური მისწრაფებების გამოხატვას ერთგვარი სენტიმენტალურ—მგრძობელობითი მორალის სამოსელში ახვევს. მაგრამ ეპოქის სოციალური ფონის სიმწვავე მაინც თავს იჩენს და მაყურებელს უშუალოდ აგრძობინებს საფრანგეთის დიდი ბურჟუაზიული რევოლუციის წინა-დღეების მღელვარებას, პარიზის ხალხის სულიერ განწყობილებებს.

თუ ამას გავითვალისწინებთ, თეატრის და სტუდიის ხელმძღვანელთა არჩევანი სავესებით სწორად უნდა მივიჩნიოთ. მით უმეტეს გამართლებული გამოვიდა ეს არჩევანი და გამარჯვებული თვით დადგმა, რომ სპექტაკლის ავტორებმა განსაკუთრებით გაამახვილეს პიესის სწორედ ეს სოციალური ფონი, მისი ხასიათების სოციალური მოტივები



და ამით კიდევ უფრო გაზარდეს პიესის ლირებულება.

პიესის დამდგმელია რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ვ. ანჯაფარიძე, რომელიც ამავე დროს სტუდიის ერთერთ პედაგოგ-დამზარდელად ითვლება და, მაშასადამე, ამ სპექტაკლით მაყურებლის წინაშე ორმაგი ვალდებულებითა და პასუხისმგებლობით წარსდგა. ამავე დროს, რამდენადაც ვიცით, ეს არის ვ. ანჯაფარიძის პირველი რეჟისორული ნახელავი, რომელიც სამართლიანად იმსახურებს სერიოზულ ყურადღებას და სარეჟისორო „დებიუტის“ თითქმის არავითარი „ცოდვა“ არ გააჩნია.

რეჟისორს, როგორც აღვნიშნეთ, განსაკუთრებით წინ წამოუწევეია პიესის სოციალური ფონი, პარიზის ხალხის ბობოქარი მასები, რომლებიც გამსჭვალული არიან არისტოკრატიისადმი სასტიკი სიძულვილით; ამ ფონზე ვითარდება თვით მელოდრამა: ორი ობოლი დის ტრაგიკული თავგადასავალი პარიზში და მისი ბედნიერად დასრულება, რაც მაინც რევოლუციის (ამ შემთხვევაში ბურჟუაზიულის) გამარჯვებასთან არის დაკავშირებული. რეჟისორს პიესიდან ამოულია ისეთი სცენები (მაგ. სასამართლოს სცენა), რომლებიც მას მართლაც არაფერს მატებენ და სმაგვიეროდ ხაზი გაუსვია ხალხური მასობრივი სცენებისათვის, რომელთა ფონზე განსაკუთრებულის სიმწვავეთ იშლება ნათელი სურათები საფრანგეთის მესამე წოდების უკიდურესი ფენების სიღატაკისა და სიმშინლისა და ვითარდება თვით მელოდრამის მთავარი სიუჟეტური ხაზი. თვით დადგმაც, მოფიქრებული და განხორციელებულია მარჯანიშვილის თეატრისათვის ჩვეულ სადა რეალისტურ ხაზებში.

სპექტაკლში მონაწილეობენ როგორც სტუდიადამთავრებულნი (დიპლომანტები), ისე თეატრის მსახიობები. საკმაოდ რთული და ღრმა ხასიათები, რომელიც დენერმა პიესაში მოგვცა, შემსრულებლებს სერიოზულ ამოცანას უყენებს. ხასიათების დრამატიული სირთულისა და თეატრალური ტექნიკის თვალსაზრისითაც, ერთი შეხედვით თითქოს ასეთი უზრალა და მარტივი როლები, რო-



დ. თოდრიძე

ლუიზა

გორიც არის დებიუტერებისა, ფროშარისა, პიერისა და სხვა,—ძნელი დასაძლევია და მსახიობების დიდ მუშაობას მოითხოვს, მით უმეტეს თუ გვიხსენებთ, რომ თავის დროზე ამ როლებს ქართულ თეატრში ასრულებდნენ სცენის ისეთი კორიფეები, როგორცაა ლადო მესხიშვილი, კ. მარჯანიშვილი (რომელიც, როგორც ირკვევა 1894 წ. თამაშობდა პიერს), ნატო გაბუნია—ცაგარლი-



გ. კიკვიძე

ჟაკი



გ. კურბულია

ჟაკი

სა და ელ. ჩერქეზიშვილი (ფროშარს ასრულდნენ), მაკო საფაროვი—აბაშიძისა (ლუიზა) და სხვ. სტუდიის ახალგაზრდა კადრების და მათი აღმზრდელების სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ ეს ძნელი როლები ძირითადად დასძლიეს და გარკვეული წარმატებებითაც.

ამ ახალგაზრდა კადრებიდან, რომლებიც პირველად გამოვიდნენ ასეთ პასუხსავე როლებში, პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ



გ. ბახლუა

მარკიზი

ლუიზა და ჰენრიეტა ჟერარების შემსრულებლები, სტუდიის მე-4 კურსის სტუდენტი დ. თოდრია და მესამე კურსის სტუდენტი ფ. შედანიია. გულუპკეობით, მაშინდელი პარიზის სიბინძურისა და გარყვნილებასთან გაუცნობელი ყმაწვილი ქალების დასრულებული სახე შექმნეს მათ. თავიდანვე, როცა დები ჟერარები პირველად დასდგამენ ფეხს პარიზის მიწაზე, ვიდრე ბოლომდე, როცა ისინი მრავალი საშინელი გაჭირვებისა და დამცირება-შეურაცხყოფის შემდეგ ერთმანეთს შეხვდებოდნენ, მათი სახე შემსრულებლებს მოფიქრებული და განხორციელებული აქვთ უთუოდ საქები გულწრფელობითა და უშუალობით. აქ არ შეიძლება ეს ორი ახალგაზრდა მსახიობი ერთმანეთს დააცილოთ, ორივე იმდენად დამაჯერებლად და უშუალო განცდით გვიხატავს ჟერარებს. მაგრამ მაინც ცალკე უნდა აღვნიშნოთ ლუიზას შემსრულებლის—დ. თოდრიას მოსაწონი თამაში, რომელმაც დასძლია თავისი როლის ერთგვარი დამატებითი, თითქოს უმნიშვნელო. მაგრამ თეატრის პირობებში როლის მნიშვნელოვნად გამართლებელი სიძნელე (რაც დაკავშირებულია ბრმის როლის შესრულებასთან) და თავის პარტიორთან ერთად ბოლომდე მშვენივრად ჩაატარა როლი.

როგორც ვთქვით. პიესა მდიდარია მესამე წოდების გალატაკებული ფენების და პარიზის ლუმპენ-პროლეტარიატის წარმომადგენელთა სახეებით. ესენია ფროშარი, მისი ვაჟი ჟაკი, კოჭლი მემუსიკე პიერი, ჟერარების ხიბა მარტენი და სხვ. ამთვან ჟაკს და პიერს ორ-ორი შემსრულებელი ჰყავს: ვ. კურბულია და გ. კიკვაძე—პირველს და ა. ჩხეიძე და ვ. შენგელია—მეორეს. ეს ორი მოპირდაპირე ტიპი, ორი პოლუსია. ჟაკი—ეს არის პარიზელი ბოვანო ლუმპენ-პროლეტარი, რომელიც უკვე დეგრადაციის გზას ადგას და მზად არის რამდენიმე სუსთვის ყველაფერი თავის კლასობრივ მტერს—არისტოკრატს მიჰყიდოს, დროს ლოთობასა და უსაქმურობაში ატარებს და მუქთახოროულ ცხოვრებას ეწევა. პიერი პირიქით, ავტორის დადებითი იდეალების წარმომადგენელია. პარიზის ხალ-



ვ. კახიაშვილი

გრაფი



ა. ჩხეიძე

პიერი

ხის შვილია და მათი ინტერესებით სუნთქავს, ამ ინტერესებით ცოცხლობს და პატიოსანი შრომით ცხოვრობს. იგი გულისფანცქალით მოელის პარიზის წამოშლას არისტოკრატის სისხლიანი ტირანის წინააღმდეგ, მოელის რევოლუციას, რომლის მომზადებაში თვითონვე მონაწილეობს. ახალგაზრდა მსახიობებმა კარგად გაიგეს თავიანთი როლების ეს შინაგანი ბუნება და არაფერი დაიშურეს იმისათვის, რომ რაც შეიძლება ღრმად და დამაჯერებლად განეხორციელებიათ ეს ხაზები. მაგრამ სიღინჯით, მოფიქრების სიღრმით და შესრულების სისადავით მაინც ყურადღებას იპყრობს ა. ჩხეიძის (პიერი) თამაში, რომელიც ერთგვარის მოკრძალებით (როგორც მსახიობი) იწყებს, მაგრამ დრამის განვითარებაში უკვე საკმაოდ გამბედაობას იძენს და შესაფერისი სიმძაფრით ამთავრებს.

სათანადო დამაჯერებლობით და მოფიქრებით ასრულებენ გრაფ დე-ლინერის (იუსტიციის მინისტრი), მარკიზ დე-პრელის (პოლიციის უფროსი) და პიკარის (ჯაშუსი) მეტად სერიოზულ როლებს მეოთხე კურსის სტუდენტები ვ. კახიაშვილი, გ. ზასილაია და მ. სარქისოვი. ცალკე უნდა აღვნიშნოთ გრაფ დე-ლინერის ვაჟის—როჟეს როლის შემსრულებელს—აგრეთვე მეოთხე კურსის

სტუდენტის გ. კობიაშვილის თამაში. როჟე თავისთავად ფსიქოლოგიურად რთული როლია. საკუთარი კლასის პოზიციების დატოვებისა და მოპირდაპირე ბანაკში, ხალხის მხარეზე გადასვლის, საკუთარი მამის—როგორც იდეური და პირადი მტრის—წინააღმდეგ გაბედული და შეუღრეკელი გამოსვლის წრფელი განსახიერება მსახიობისაგან დიდ შინაგან დამაჯერებლობას და მოფიქრებულ თამაშს მოითხოვს. სასიამოვნო და მისასალ-



მ. სარქისოვი

პიკარო



გ. კობიაშვილი

როფე



გ. შენგელია

პაირო

მეგელია ის გარემოება, რომ კობიაშვილი ამას წარმატებით ახერხებს, რაც ამ მსახიობის კარგ მომავალზე ლაპარაკობს.

სპექტაკლში სტუდიელებთან ერთად ეხედებით მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებსაც. ზოგიერთი სიძნელე, რაც პიესაში მამდენიმე როლის შესრულებას ახლავს, მათაც გაუწიარებიათ, რომ ამით დახმარებოდნენ დიპლომანტებს და საერთო ძალღონით აეყენათ სპექტაკლი მაღალ მხატვრულ დონეზე. ამ მხრივ აღსანიშნავია ა. ყოჩიშვილის (ფროშარი), ქ. დოლიძის (გრაფინია დელინიურისა) და მ. კოკაიას (მარიანა) დამაჯერებელი, მოფიქრებული თამაში. განსაკუთრებით უნდა ითქვას ეს ა. ყოჩიშვილზე, რომელმაც გარკვეული წარმატებით დასძლია ფროშარი—გაიძვერა, ცბიერი და ქლესა დედაკაცის ძალზე რთული როლი. ამ მხრივ ყოჩიაშვილმა სამართლიანად დაიმსახურა მაყურებლის პატივისცემა და სიყვარული, როგორც მსახიობმა და დიდი სიძულვილი, როგორც ფროშარმა. ამაში ეხედავთ მის წარმატებას.

ელ. ახვლედიანის სადა, რეალისტური სტილით შესრულებული დეკორაციები ნათელ ფონს ქმნის სპექტაკლის საერთო განვითარებისათვის. მაგრამ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება კიდევ უფრო მოიგებდა, რომ მხატვარს უფრო მკაფიო ფერები აერჩია პერსპექტივის გადმოცემად პირველ მოქმედებაში, სადაც სინათლის არც ისე კარგი გამოყენება კიდევ უფრო აბნელებს პერსპექტივის ფონს. რაც შეეხება ო. აბრამიშვილის მუსიკას, ის შედარებით უფრო აქტიურია, ვიდრე მარჯანიშვილის თეატრის ზოგიერთ სხვა დადგმაში, რაც დადებით მოვლენად უნდა ჩაითვალოს, რადგან მუსიკა სპექტაკლში აუცილებელია და უნდა სცილდებოდეს კიდევ უბრალო პასიური ილიუსტრაციის ჩარჩოებს და ცხოველ შემოქმედებას ახდენდეს მაყურებელზე. ამ შემთხვევაში მუსიკა ვაცილებით უფრო საგრძნობი სიძლიერით და ფერადოვნებით უფროს და ხელს უწყობს მარჯანიშვილის თეატრის და მისი სტუდიის ამ ერთერთი საუკეთესო დადგმის დამსახურებულ წარმატებას.

მალა ბაჩიძე

## აფხაზეთის სახელმწიფო თეატრი

აფხაზეთის სახელმწიფო თეატრი სამ სექტორის აერთიანებს: აფხაზურს, ქართულს და რუსულს. სამივეს ერთი დირექტორი ჰყავს (მიქავა), სამხატვრო ხელმძღვანელები კი სხვადასხვაა: აფხაზურში მუშაობს ი. ჟდანოვი, ქართულში ს. ჭელიძე, რუსულში პ. ერზილოვი.

სამივე თეატრმა წელს საინტერესო მუშაობა გაწავლა. აფხაზურმა დრამამ სეზონის გახსნიდან დღემდე დადგა გ. მდიენის „სამშობლო“, ნ. მიქავას და გ. გულიას „ნ წელი“, ნ. გოგოლის „რევიზორი“, ა. კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“ და მ. ვოდოპიანოვის „ოცნება“. სეზონის უკანასკნელი პრემიერა იქნება მოლიერის „ჟორჟ დანდენი“.

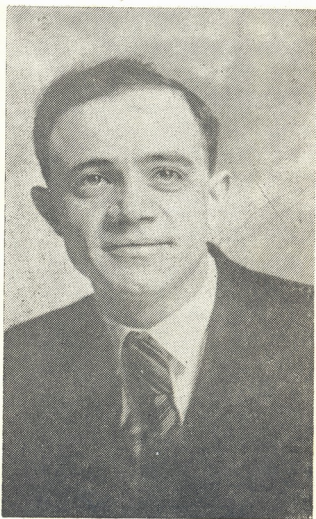
ქართულმა თეატრმა მაცურებელს უჩვენა ი. ვაკელის „შერი“, კ. გუცკოვის „ურთელ აკოსტა“, კარასევის „შუქურა“, გ. ნახუცრიშვილის „ცეცხლის ხაზზე“, პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, უხ. ჰაჯიბეკოვის „არშინ-მალ-ალან“, შალვა დადიანის „გუშინდელი“; სეზონის ბოლომდე დაიდგმება კიდევ ესპანელი პოეტის ფედერიკო გარსია ლორკას ტრაგედია „სისხლიანი ქორწილი“ და ი. ვაკელის „შამილი“.

რუსულმა დრამამ განახორციელა მ. გორკის „უკანასკნელი“, ძმ. ტურისა და შინინის „გენერალური კონსული“, ლ. ლეონოვის „მგელი“, ა. ოსტროვსკის „ქარიშხალი“, ი. ვოლინისა და ე. ლავანსკის „გლებ გონჩაროვის საიდუმლოება“, ე. ჰიუგოს „მარია ტიუდორ“, ა. არბუზოვის „ტანია“, ლოპე დე-ვეგას „ავი ძაღლი“; მზადდება ლესინგის „ემილია გალოტი“ და მ. მეიოსა და მ. ენეკენის „ბიჭუნა“.

სამწუხაროდ; ჩვენ საშუალება არ გვქონდა გვენახა აფხაზური დრამის დადგმები. ქართულსა და რუსულში ვნახეთ რამდენიმე სპექტაკლი. მათგან შეეჩერდებით „არშინ-

მალ-ალანზე“ ქართულ თეატრში და „მგელზე“ რუსულში, რადგან მათ, ჩვენის აზრით, ერთგვარი პრინციპული მნიშვნელობა აქვთ.

„არშინ-მალ-ალანის“ დადგმაზე ჯერ კიდევ კ. მარჯანიშვილი ოცნებობდა. ეს არ იყო დიდი ოსტატის უბრალო კაპრიზი. მარჯანიშვილი გულჩოპრას ნაზ და სევიდან მელოდიებში გრძნობდა აზერბაიჯანელი ქალის ტრაგედიას ფეოდალიზმის შავ-ბნელ ეპოქაში; ამ მხიარული კომედიის დადგმისა



აფხაზეთის სახელმწიფო თეატრის დირექტორი  
ნ. მიქავა



მას სწორედ სოციალური მომენტისათვის უნდოდა ვაესევა ხაზი. მარჯანიშვილს სურდა ჩამოეშორებინა „არშინ-მალ-ალანისათვის“ ის ქუჩუკი, რომელიც მას ველგარულმა შემსრულებლებმა მოსცხეს, უნდოდა დაებრუნებინა მისთვის თავისი ხალასი ცხოველყოფელობა და უზადო ბრჭყვიალება. მაგრამ ეს მას არ დასცალდა.

დღეს ამ ამოცანას ხელი მოჰკიდა სოხუმის ქართულმა თეატრმა. მან გაითვალისწინა ის დიდი წარმატება, რომელიც მოიპოვა „არშინ-მალ-ალანმა“ აზერბაიჯანის ხელოვნების დეკადაზე მოსკოვში და სცადა მოძმე ხალხის ამ ლამაზი ქმნილების ქართულ სცენაზე ამტყველებს — იმ სახით, როგორც თავის წითელ დედაქალაქში იყო ნაჩვენები. თეატრმა დახმარებისათვის მიმართა ავტორს,



აკახეთის ქართული თეატრის ხაზი, ხელმძღვანელი ს. ჭელიძე

სსრკ სახალხო არტისტ ორდენოსან კომპოზიტორ უხ. ჰაჯიბეკოვს, რომელმაც უფასოდ გადასცა მას ოპერეტის ახალი ტექსტი და კლავირი, თან აღუთქვა სოხუმში ჩასვლა და ადგილზე დახმარების გაწევა.

სპექტაკლი გამოვიდა მზიარული, რეჟისორულად და აქტიორულად ფრიად საინტერესო; იგი ცოცხლად გვისურათებს აზერბაიჯანის რევოლუციამდელ საქალაქო ყოფას, დამახასიათებელ ჩვევებს, ქალის უმწეო მდგომარეობას იმ დროს. სპექტაკლის რეჟისორული კომპოზიცია (რეჟისორ — დამდგმეული ს. ჭელიძე) მარტივია, ისევე, როგორც თვით ოპერეტის სიუჟეტი მაგრამ ეს სიმარტივე, გამრავლებული რეჟისორის მოულოდნელ ხერხებსა და გამომგონებლობაზე, თვალსაჩინო ეფექტს იძლევა. დამდგმელს უწინარეს ყოვლისა მიზნად დაუსახავს მიეღწია შესრულების სიმუბუქესა და კომედიურობისათვის, ამასთან შეენარჩუნებინა „არშინ-მალ-ალანის“ ცხოველყოფელი მემლოდიები, რომლებიც ესოდენი პოპულარობით სარგებლობს ყველგან. ეს ამოცანა სავსებით დაძლეულია. მსახიობები კარგად თამაშობენ და კარგადაც მღერიან.

პირველ რიგში ეს ითქმის ახალგაზრდა მსახიობ ნორა ყიფიანზე, რომელიც გულჩოპრას როლს ასრულებს. გულჩოპრა რევოლუციამდელი აზერბაიჯანელი ქალის ტიპური წარმომადგენელია: დაჩაგრულს, უენოს, მშობლებისა და სარწმუნოების მონა-მორჩილს სიყვარულმა მას ერთგვარად, ენა აუღდა.

მაგრამ გულჩოპრამ იცის, რომ მშობლები მას ასკერზე არ გაათხოვებენ, ამიტომ ის სიკვდილს არჩევს, ვიდრე სხვაზე გათხოვებას. ეს პასიური პროტესტი ახალი ხანის დასაწყისია, ძველი ზნე-ჩვეულებებისაგან გადადგომა. ეს უკვე ნიშანია იმისა, რომ აზერბაიჯანელი ქალი იღვიძებს, იზრდება, გრძნობს თავის ადამიანურ უფლებას და პროტესტს აცხადებს მახინჯი, ადამიანის ღირსების შემლახველი ჩვევების წინააღმდეგ. ყიფიანი — გულჩოპრა არაჩვეულებრივად მსუბუქია, გულუბრყვილო, და ამ გულუბრყვილობით მიძინდევლი, წარბეჭი. ის თავ-

ვისუფლად თამაშობს, ლამაზად მღერის, მოხდენილად ცეკვავს. ყველაფერში სჩანს მხატვრული ალლო, ზომიერების გრძნობა. მსახიობს მთელი როლი ოსტატურად აქვს დამუშავებული და იგი მის დიდ შემოქმედებით უნარს ამჟღავნებს.

ბოლიან კარგებია დანარჩენი ქალებიც: ასია — ლ. ფოჩხუა, თელი — თ. მაკარაშვილი, ჯიხანი — ე. შანიანი.

ასკერის როლს ასრულებს გ. აბაშიძე, რომელიც მიზიდველად თამაშობს და მგრძნობიარედ მღერის. აბაშიძემ იცის თამაშის ზომიერების ფასი.

საუცხოოდ ანსახიერებს ხუმარა, სიცოცხლით სავსე სულეიმანს გ. დოლიძე. მას ყველაფერი აქვს სცენისათვის: ვარგუნობაც, ხმაც, ნიჭიც. მისი სულეიმანი ტიპური წარმოდგენელია ბურჟუაზიული — „ოქროს ახალგაზრდობისა“, რომელიც ქეიფსა და დროსტარებაში ხედავდა თავისი ცხოვრების მიზანს. ვ. დოლიძეს მშვენივრად უჭირავს თავი სცენაზე და თავისი მოხდენილი სიმღერა-თამაშით ბევრი სიხალისე შეაქვს სპექტაკლში.

მოულოდნელად მკაფიო კომედიური ნიჭი გამოამჟღავნა ლ. ქედიამ, რომელსაც მაყურებელი იცნობს, როგორც ძლიერ დრამატიულ აქტიორს. მისი სულთან-ბეგი ვალატაკებული აზერბაიჯანელი აზნაურის, ფიზიკურად და გონებრივად დამთხვეული მოხუცის სწორი განსახიერებაა.

მ. გავნიძის (ველი) შემოქმედება უფრო სრულფასიანი იქნებოდა, რომ მსახიობს ზოგჯერ არ ღალატობდეს ზომიერების გრძნობა. მეტი ბუნებრივობაა საჭირო. მ. გავნიძის თამაშში ერთგვარი დაჭიმულობა იგრძნობა.

სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება (მხატვარი — რ. ნალბანდიანი) ფერადოვანი და ხალისიანია. სხვანაირად არც შეიძლება. სიუჟეტის კომედიურობა, მოქმედების სიძლუბუქე ნათელ. მხიარულ ფერებს მოითხოვდა. რ. ნალბანდიანიც ფარჩიდან და ფარდაგიდან გამოდის. ლამაზია ქალთა ჩაცმულობა. მთლიანად მხატვრობა სასიამოვნო შთაბეჭდილებას სტრევებს.

სოხუმის ქართულმა თეატრმა თავისი სეროიზული მიდგომით ახლებურად წავეციტოვა „არშინ-მალ-ალანი“ და მასში ბევრი ლამაზი ადგილი დაგვანახვა. რაც ძველად, ხალტურული შესრულებისას, არ სჩანდა. ამაშია ამ დადგმის პრინციპული მნიშვნელობა.

მეორე სპექტაკლი, რომელიც აზრთა ცხოველ გაცვლა-გამოცვლას იწვევს — ეს არის „მგელი“ რუსული დრამის თეატრში. ლეონიდ ლეონოვის ეს პიესა სამშობლოსადმი სიყვარულს უმღერის, სიფხიზლისა და მტრებისადმი შეურიგებლობისაკენ მოუწოდებს მაყურებელს, მაგრამ იგი არ ჰგავს ამ თემაზე დაწერილ სხვა პიესებს. ცნობილია, რომ ამ უკანასკნელთა დიდი ნაწილი ვერ გასცილდა სქემას, შტამს. მაყურებელი წინდაწინ გრძნობს თუ საით განვითარდება მოქმედება.



მსახ. აზ. აგრაბა

ბა. ამიტომ სპექტაკლი არ იტაცებს მაყურებელს. ამ პიესების ავტორები პოლიტიკურად სწორად სწყვეტენ ისეთ მღელვარე საკითხებს, როგორც არის სამშობლოსადმი სიყვარული, მტრებთან ბრძოლა, მთელი საბჭოთა ხალხის მზადყოფნა — საკუთარი მკერდით დაიცვას ოქტომბრის მონაპოვარი; მაგრამ ლიტერატურულად, დრამატურგიული ოსტატობის მხრივ მათი ნაწარმოებნი უკეთეს შემთხვევაში საშუალო დონეს ვერ სცილდება. ამ ნაწარმოებთა მთავარი ნაკლია სქემატიზმი, სახეები უფერული და უსიცოცხლოა. არ არის სიღრმე არც პრობლემის მონაზვაში, არც სახის გახსნაში. ამის შედეგად ცოცხალი ადამიანის ნაცვლად ზოგჯერ მანეკენებს ვხედავთ სცენაზე. მეტყველი მხატ-



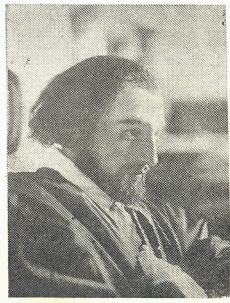
ხოხუმის ქართ. დრამა, ირინა დონატოვი-  
იედიტის როლში („ურთიელ აკობტა“)

ვრული ენა პუბლიცისტიკით არის შეცვლილი.

„მგელი“ ნაწილობრივ მაინც თავისუფალია ამ ცოდვებისაგან. ლეონოვმა მიზნად დაისახა მთელი სიღრმით ჩასწვდომოდა ცხოვრებას და ეჩვენებინა ერთი მისი კუნძული ისე, როგორც ის ნამდვილად გამოიყურება. ამასთან, ლეონოვი მთლად არ ააშკარავებს თავის ზრახვებს. ზოგან ის სიძუნწეს იჩენს გმირის ხასიათის მონაზვაში და

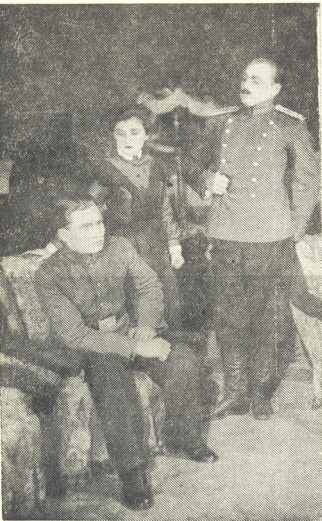


ხოხუმის რუსული დრამის მთავარი რეჟისორი  
პ. ერმილოვი



ხოხუმის ქართ. დრამა, ლ. კედი-  
ურიელის როლში („ურთიელ აკობტა“)





ხოხუმის რუსული დრამა. მ. გორკის „უკანასკნელნი“  
დ. ტაშჩენკო (პეტია), ნორა უიფიანი (ვერა),  
ლოხკუტოვი (ხაქმრო)

ლეონოვს ყველა გმირი როდი გამოუღწევია მის პიესაშიც არიან სქემატური, უსიცოცხლო პერსონაჟები (ოსტაევი და ნასტია), მაგრამ მთლიანად „მგელი“ ფრიალ საინტერესო ნაწარმოებია. საინტერესოა იმით, რომ ღრმად წვდება ცხოვრების სიმართლეს, ეძებს ახალ გზებს ამ სიმართლის გამოსახატავად, ებრძვის შტამსს, სტანდარტული გმირების და შაბლონური სიტუაციების „იძულებით ასორტიმენტს“. ჰკიცხავს უკონფლიქტო დრამატურგოს, რომელიც დაძაბული ბრძოლის ნაცვლად უფერულ, მოდუნებულ მყუდროებას ჰქმნის.

ლეონოვის პიესის ღირსება იმაშია, რომ იგი, მიუხედავად ცალკეული შეცდომებისა, აღუღებს მაყურებელს, აიძულებს მას იფიქროს, დასკვნები გააკეთოს.

სოხუმის რუსულმა დრამამ კარგი საქმე გააკეთა, როცა ამ პიესას მოჰკიდა ხელი. თეატრმა უნდა განუვითაროს მაყურებელს გემოვნება პრობლემური დრამატურგიისადმი.

„მგელის“ დადგმაზე მუშაობდა თეატრის მთავარი რეჟისორი პ. ერმილოვი. იგი სამხატვრო თეატრის მსახიობია და შეეცადა თავისი პრინციპები ამ სპექტაკლშიც განეხორციელებინა. მართალია ეს ბოლომდე არ არის მიღწეული, მაგრამ სპექტაკლი მაინც ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს თავისი ორგანიზებულობით, აქტიურთა შინაგანი თბილი, ემოციური თამაშით.

ზოგ რამეში თეატრი დაეხმარა დრამატურგს, მაგრამ მთავარი ნაკლი: მთელ რიგ პერსონაჟების (როშინი, ოსტაევი, ნასტია) სქემატიზმი და არადამაჯერებლობა, მაინც დარჩა სპექტაკლში. აქ ვერც მსახიობთა მონდომებამ უშველა საქმეს.

მშენებრივად თამაშობენ ლ. შალანინა (აგრაფინა), ა. მოზგოვაია (ქსენია), მ. ლიუ-

ამას მაყურებელს ანდობს. მაყურებელს საშუალება ეძლევა იფიქროს, არ დაკმაყოფილდეს მზამზარეული სქემებით, თავისი ფანტაზიით შეავსოს ავტორის მიერ ზოგან უნებლიედ, ზოგან კი განზრახ დატოვებული ხარვეზები.

ლეონოვს უყვარს ღრმა კონფლიქტები, მისი გმირები მძაფრ შეჯახებაში არიან მოცემულნი. პიესის მთავარი მომქმედი პირი ლუკა სანდუკოვი, მავნებელი და ჯაშუში, მგელივით დაძრწის ერთი კუთხიდან მეორეში და ვერსად თავშესაფარს ვერ პოულობს. ყველგან საფრთხეს ხედავს, რადგან იცის, რომ ის საქმე, რომელსაც ის ემსახურება, განწირულია, მაგრამ სანდუკოვი მაინც გარ-

ბიზოვა (ელენე), ი. ჟდანოვი (ლაგრენტი),  
 ბ. რადოვი (ლუკა), ი. ლაგროვი (მაგდალი-  
 ნინი), ნ. სალინი (დარია).

ი. კოვენკოვის ბრალი არ არის, რომ როზ-  
 ჩინი ასეთი მკრთალი გამოვიდა. ტ. მალცევა  
 ნიჟსა და უნარს არ იშურებს, რომ გააცოცხ-  
 ლოს ნასტიას სქემატიური სახე, მაგრამ  
 ეფექტი მაინც მცირეა. ნ. შიზოვის კუთხევი

ზედმეტად გროტესკულია და არ  
 სექტაკლის საერთო სტილს.

აფხაზეთის სახელმწიფო თეატრის ორივე  
 სექტორი—ქართულიც და რუსულიც ფრიად  
 ძლიერია. ასეთი კოლექტივებისათვის საშიშა  
 არ არის არავითარი სიძნელენი. მათ ადვი-  
 ლად შეუძლიანთ დასძლიონ ყველაზე რთუ-  
 ლი შემოქმედებითი პრობლემებიც კი.



სოხუმის ქართული თეატრი. — „არშინ-მალ-ალან“.

მეორე მოქმედება დადგმა ს. ჭელიძისა

# პერიუაიის თეატრი

საბჭოთა თეატრი ყველაზე ძლიერი და საინტერესო თეატრია. ჩვენს სასცენო ხელოვნებას მსოფლიოში პირველი ადგილი უჭირავს. ამ დებულებას ჩვენი პერიუაიის თეატრებიც ამართლებენ. უკანასკნელ დროს რამდენიმე წარმოდგენის ნახვა მომიხდა ჩვენს რაიონებში და გულახდილად უნდა ვთქვათ, რომ მოულოდნელ მიღწევებს წავაწყდი. როგორც ცალკეული კადრები, ისე მთელი თეატრები იმდენად გაზრდილან, რომ ღირსშესანიშნავ ერთეულებს წარმოადგენენ. ქუთაისი, ბათომი, ფოთი, ლანჩხუთი, ჭიათურა, სტალინირი თითქოს ერთმანეთს ეჯიბრებიან და პერიუაიისათვის უჩვეულო წარმოდგენებს იძლევიან, როგორც იდეოლოგიური, ისე მხატვრული ანსამბლისა და მთლიანობის მხრით.

ის, რაც რევოლუციამდელ თეატრს ახასიათებდა: ბრწყინვალე, ნიჭიერი მსახიობი—კორიფეები, მაგრამ მეტად მკრთალი და უკულტურო ანტურაჟი, დღეს მთლიანი, კულტურული, ერთი იდეით გამსჭვალული, მხატვრული კოლექტივით არის შეცვლილი და ამ კოლექტივებს ნიჭიერი მსახიობებიც ჰყავს. მსახიობთა გარდა დღევანდელ თეატრში ხელმძღვანელობა რეჟისორის სახით მეტად გაზრდილი და გაძლიერებულია. როგორც ცენტრალური, ისე პერიუაიის თეატრების ზრდა პარტიულ და საბჭოთა ხელმძღვანელობასთან ერთად სარეჟისორო ხელოვნების ზრდასაც უნდა მიეწეროს. ისეთი რეჟისორები, როგორც ნიკ. გომიძევილი, (ფოთში), დ. ანთაძე და გრ. სულიაშვილი (ქუთაისში), გრ. ლალიძე (ლანჩხუთში), არჩ. ჩხარტიშვილი და შ. ინასარი (ბათომში), ბ. მურღულია (სტალინირში) უეჭველად მოწინავე, უაღრესად კულტურული და თანამედროვე საბჭოთა სასცენო ხელოვნების მიღწევათა დონეზე მდგომი რეჟისორები არიან.

ამას ამტკიცებს მათ მიერ დადგმული სპექტაკლები შემდეგი პიესებისა: ფოთში — შალვა დადიანის „გუშინდელი“, მისივე „რუსთაველი“, მოლიერის „გაანათლებული მდაბიო“, ლავრენცის „რღვევა“, კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“, ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“, პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ და სხვ., რომელთა შესრულებაში ლ. ბერიას სახელობის ფოთის სახელმწიფო თეატრის ახალგაზრდა კოლექტივი (თ. ლორთქიფანიძე, რუს. ლორთქიფანიძე, ს. ბერძენიშვილი, ა. მაგრაქველიძე, თ. პოკროვსკაია, ტ. რუსილი, დ. ანთაძე, ავ. დობორჯგინიძე, კ. მშვენიერაძე, ქ. კოლხიძე, ი. მიქიაშვილი, ლ. უგულავა, დ. მიქელაძე, ს. ფიჩხაია, ს. გორისელი, ლ. კუცია, რ. მამაჯანოვი და სხვ. შემადგენლობით) სათანადო სიმაღლეზე დგას.

ქუთაისის თეატრის მიმდინარე სეზონის რეპერტუარი შეიცავს იმავე პიესებს, რასაც თბილისის წამყვანი თეატრები ასრულებენ. ესენია: პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“, ნახუცრიშვილის და გამრეკელის „ლადო კეცხოველი“; კლასიკური რეპერტუარიდან შექსპირის „ოტელო“, შ. დადიანის „გუშინდელი“, მ. გორკის „მტრები“ და სხვა. ქუთაისის დასში თავმოყრილია ორი თაობის მსახიობნი: პირველი თაობიდან: ი. ზარდალიშვილი, ც. ამირაჯიბი, ა. მურუსიძე, შ. ხონელი, ვ. ჩხიკვაძე; მეორე თაობიდან: დ. ანთაძე, გრ. სულიაშვილი (რეჟისორები) თ. ღვინიაშვილი, კ. აბესაძე, ვ. ნაცვლიშვილი, ვ. გვენცაძე, ვ. მეგრელიშვილი, შ. ჭარცივაძე, შ. ჰავენიძე, მ. ფხაკაძე და სხვ. ქუთაისის დასთან თანამშრომლობს სახალხო არტისტი ალ. იმედაშვილი. მიუხედავად ამ მსახიობთა მიერ გავლილი სხვადასხვა სკოლისა, დღეს ისინი ერთმანეთთან თანამშრომლობით

და სწორი საერთო ხელმძღვანელობით იმდენად შეთვისებულან და ერთმანეთის დადებითი მხარეები (ძველების გამოცდილება და ტექნიკა, მესხიშვილთან თანამშრომლობის კულტურა, ახლების ცოდნა და საბჭოთა კულტურის მონაცემები) ისე შეუღლებიათ, რომ ზღვარი, რომლის წაშლისათვის ამ ცხრამეტი წლის წინად სასტიკი ბრძოლა სწარმოებდა ქართულ თეატრში, დღეს აღარ არის.

როგორც ქუთაისის, ისე პერიფერიის სხვა თეატრებს ახასიათებს მაღალი კვალიფიკაციის მხატვართა და მუსიკოსთა თანამშრომლობა. ამ მხრით ყველაზე უფრო უზრუნველყოფილია ქუთაისის თეატრი. მხატვრების: ირ. გამრეკელის, დ. კაკაბაძის, ელ. ახვლედიანის, მ. გოცირიძის, კ. სანაძის სახელები საყოველთაოდ ცნობილია, როგორც მაღალი ღირსების პროდუქციის ავტორებისა. მუსიკალური ილიუსტრაცია ნიშანდობლივ თვისებას შეადგენს დღევანდელი ჩვენი პერიფერიის თეატრებისათვის. ამ განხილვაც დრამატულ თეატრებთან წარმატებით თანამშრომლობენ ისეთი კომპოზიტორები, როგორც შალვა შველიძე, თამარ ვახვახიშვილი, ალექსანდრე და სხვ.

ქუთაისის თეატრი, რომელიც ოთხი წლის დღემლის შემდეგ ამტკიცებდა, დიდი ლადო მესხიშვილის და ნუცა ჩხეიძის ტრადიციების შემკვიდრე თეატრია. დღეს იქ სათავეში დგას საკმაოდ ცნობილი დამს. არტ. დ. ანთაძე; მასთან ერთად სარეჟისორო განხორთ ინტენსიურ მუშაობას აწარმოებს გრ. სულაიშვილი. 5 და 6 თებერვალს ნახული წარმოდგენების („გმირთა თაობა“, „კოლმეურნის ქორწინება“ და „ლადო კეცხოველი“) მიხედვით უნდა ითქვას, რომ ეს თეატრი თბილისის გეზს მიჰყვება და თვალსაჩინო წარმატებანი აქვს. ყოველდღიური წარმოდგენები ქუთაისში დიდი მიღწევია.

ქუთაისში, თუმცა მეტად ნელი ტემპით, მაგრამ მაინც შენდება თეატრის ახალი შენობა.

ბათუმში მუშაობს რუსთაველის თეატრის სტუდიიდან გამოსული კოლექტივი, რომელიც მთლიანად ახალგაზრდა ძალებისაგან

შესდგება. ჩემს მიერ 1938 წლის 11 და 12 დეკემბერს ნახულმა მათმა სამუშეოებმა უაღრესად კულტურული წარმოდგენის შთაბეჭდილება დასტოვა. ეტყობა, რომ თეატრის ხელმძღვანელობა და მსახიობთა კოლექტივი წარმატებით იყენებენ თანამედროვე სასცენო ხელოვნების მიღწევებს.

ლანჩხუთში ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“, შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ და სხვა პიესები შედის სამუშაო გეგმაში.

1937 წელს აგებული ლანჩხუთის თეატრი 600 მაყურებელს იტევს და საბჭოთა არქიტექტურის ერთერთ მშვენიერ ნიმუშს წარმოადგენს. ამ შენობაში იშვიათი სილამაზით არის გამოყენებული ქართული კლასიკური ჩუქურთმები, ისევე, როგორც ფოთის, ლ. ბერიას სახელობის თეატრში, რომლის პლაფონი და სვეტები პირდაპირ შედეგს წარმოადგენს.

აქვე ნაკლიც უნდა აღინიშნოს: ლანჩხუთის ეგნატე ნინოშვილის სახელობის თეატრს გათბობა, დეკორაციების საწყობი და სახელოსნო არ გააჩნია. ფოთის თეატრის სცენა მეტად ვიწროა (სიღრმით) და მეწყამული ფერით შეღებილი ფოიე თვალსა ჰდღის.

ეგნ. ნინოშვილის სახელობის ლანჩხუთის თეატრში, როგორც მხატვრული ვაფორმებით, ისე შესრულებით ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინებამ“. აქაურმა მცირერიცხოვანმა და თითქმის მთლიანად ახალგაზრდა ადგილობრივ ძალებისაგან შემდგარმა დასმა 23 მარტს ისეთი ხელოვნებით შესრულა ზემოხსენებული პიესა, რომ ჩემი თავი ცენტრალურ და არა პერიფერიის თეატრში შეგონა. განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ: ვ. წულაძე (მანუჩარი), ნ. იმნაძე (ხახული) და უშ. იმნაძე (ლომკაცა). ეს უკანასკნელი მსახიობი კოლმეურნეა. დანარჩენი ამხანაგები (თ. კირთაძე, გ. ებრაღიძე, შ. ცინცაძე, ალ. იმნაიშვილი—ესიც კოლმეურნე, ალ. ჯორბენაძე, რ. რუსია, უ. გვახავა, ი. სალუქვაძე, ტ. ცინცაძე, ვ. კვაჭაძე, მოწოდების სიმალლეზე იყენენ და როგორც ზევით აღვნიშნე—თანამედროვე სასცენო ხელოვნების მოთხოვნილე



ბათა დამაკმაყოფილებელი სპექტაკლი მოგ-  
ვცეს; ამ სპექტაკლის ჩამოყალიბებაში მთა-  
ვარი ღვაწლი კი უსათუოდ თეატრის ხელმ-  
ძღვანელს, რეჟისორ გრ. ლალიძეს მიუძღ-  
ვის.

ჭიათურის თეატრში 30 იანვარს ნახული  
წარმოდგენიდან („ხანუმა“) აღსანიშნავია  
მსახ. თ. აბაშიძის მიერ ხანუმას როლის ორი  
გინალური შესრულება. უნიჭიერეს ნატო  
გაბუნიას „ხანუმას“ კლასიკური შედეგის  
შემდეგ ძნელი იყო ამ წიმუშების გვერდის  
ახვევა, მაგრამ თ. აბაშიძეს მაინც მოუხერ-  
ხებია ორიგინალური სახის შექმნა. აღსანიშ-  
ნავია აგრეთვე ამ თეატრში დამს. მსახიობის  
პ. ფრანგიშვილის ხანგრძლივი დაუღალავი  
მუშაობა.

დასასრულ, ჩვენი ჟურნალის მკითხველთა  
ყურადღება მინდა მივაქციო ჩვენი რესპუბ-  
ლიკის ერთერთ ეროვნული უმცირესობის  
თეატრს. ეს არის სამხრეთ ოსეთის დრამა.  
ქ. სტალინიში ნახულმა (ბერძენიშვილის  
პიესა „ცეცხლი“) მოლოდინს გადააჭარბა.  
მთელი კოლექტივი ისეთი ხელოვნებით ას-  
რულდება პიესას და ზოგიერთები ისეთი  
ოსტატობით გამოირჩეოდნენ, რომ განცვიფ-  
რება გამოიწვიეს. განსაკუთრებით აღსანიშ-  
ნავია ორი მოხუცის შემსრულებელნი: დ.  
მალიევი და თუაევი (ეს უკანასკნელი მუშა-  
თა წრიდან გამოსული მსახიობია). სათუთი  
გრძნობის, მხატვრული განსახიერების ალლო  
გამომავლავნა ახალგაზრდა მსახიობმა ქალმა  
ნ. ჩიბიევამ მზეენარის როლში. არიან სხვა  
ნიჭიერი მსახიობებიც, რომელთა შესახებ  
ცალკე წერილშია ნათქვამი. აქ კი, ზოგადი  
მიმოხილვის ვაშო, მსახიობთა შესახებ ეს  
უნდა ვიკმაროთ და მკითხველის ყურადღება  
ხელმძღვანელობას უნდა მივაქციოთ. რეჟი-  
სორ ბ. მურულუას სახით სამხრეთ-ოსეთის  
თეატრს მტკიცე ნებისყოფის, მხატვრული  
აღლოთი აღჭურვილი და სპექტაკლის, რო-  
გორც მთლიანი მხატვრული პროდუქტის,  
ღირსშესანიშნავი ორგანიზატორი ჰყავს. ამ  
თვისებათა გარეშე იდეური შემოქმედება არ  
შეიძლება, და სწორედ ამთვისებებმა შეაქ-  
მნევინა სამხრეთ ოსეთის ოსურ კოლექტივის

და მის ხელმძღვანელს ის სპექტაკლი,  
ლის შესახებაც არის საუბარი.

რეპერტუარის მხრივ თეატრის სახე—თა-  
ნამედროვეობის მაჩვენებელია: „გმირთა თა-  
ობა“, „პლატონ კრეჩეტი“, „რღვევა“, „არ-  
სენა“, „ხალხის რჩეული“, და სხვ., როგორც  
ვიციტ დღევანდელ საკითხებს ეხებიან.  
თეატრის კლასიკური რეპერტუარიდან უნდა  
აღინიშნოს შილერის „ვერაგობა და სიყვა-  
რული“, გოგოლის „რევიზორი“, მოლიერის  
„მაღალ ექიმი“, გორკის „ფსევრზე“, პუშკი-  
ნის „ძუნწი რაინდი“, ცალკე მინდა აღვ-  
ნიშო დრამატურგი—ქალის მ. აღლადის  
პიესა „გულნარა“.

პერიფერიის თეატრების მუშაობაში არის  
კიდევ ერთი ღირსშესანიშნავი მხარე: ისინი  
ზრდიან ადგილობრივ კადრებს, როგორც  
დრამატურგიული, ისე სამსახიობო, სარეჟი-  
სორო, სამხატვრო და ტექნიკური განხრით.  
მაგ. სამხრეთ ოსეთის თეატრს ჰყავს დრამა-  
ტურგები: ა. მაკაევი (იგივე არის მსახიობი  
და რეჟისორი), რომელსაც ეკუთვნის პიესა  
„ბრძოლის დღეები“, ნ. ბეგიზოვი—„უკვდა-  
ვი მდარიდის“ ავტორი, რეჟისორები ვ. გუ-  
ბიევი და ა. ბაკაევი, მხატვარი ც. ვაზდარო-  
ვი. სამხრეთ ოსეთის თეატრის მთავარი  
მხატვარია დახელოვნებული ოსტატი მ. ტუ-  
განოვი, რომლის ღირსშესანიშნავი გაფორ-  
მებითაც მიდიოდა ბერძენიშვილის პიესა  
„ცეცხლი“.

მსახიობთა თითქმის მთელი შემადგენლობა  
ადგილობრივ არის გაწვრთნილი. სამხრეთ  
ოსეთის გარდა ახალი კადრების წამოწვევისა-  
თვის უზრუნველათ ფოთსა და ლანჩხუთს.  
ფოთის თეატრში არიან ახალგაზრდა მსახი-  
ობნი: დ. ანთაძე, ტ. რუსილი, ს. ფიჩხაია,  
შ. მიქიაშვილი, ქ. კოლხიდელი; ისინი ადგი-  
ლობრივ არიან აღზრდილი. ა. მშვენიერაძე  
და შ. მაქავარიანი—ადგილობრივი მხატვრე-  
ბია. თეიმურაზ ლორთქიფანიძე, რომლის  
დადგმითაც წარმატებით წარმოუდგენიათ  
ფოთის თეატრის უკანასკნელი პრემიერა  
პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ ად-  
გილობრივ. თეატრის ხელმძღვანელის ნ. გო-  
ძიაშვილის მიერ დაწინაურებული რეჟისო-



რია. ტექნიკური რეჟისორი ი. ქაჯაიაც ამ გზით შეეძინა თეატრს.

ლანჩხუთის თეატრის კოლექტივი, როგორც ზევით აღვნიშნე, მთლიანად, გარდა ორი ხელმძღვანელის—გრ. ლალიძისა და დამსახ. მსახიობ არეთა ლოლუასი, ადგილობრივი ძალებისაგან არის შედგენილი.

წელს ახლად ჩამოყალიბებული ქუთაისის თეატრი მთელი სტუდიის შექმნას აპირებს.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი გარემოება, რომელიც საბჭოთა სისტემის და გენიოსი სტალინის ხელმძღვანელობით გარდაქმნილი ცხოვრების ნაყოფს წარმოადგენს. ეს ის ფაქტია, რომ მუშათა წრეები და კოლმეურნობანი იძლევიან მსახიობებს. ასეთია სამ-

ხრეთ ოსეთში თუაევი, ლანჩხუთში უმათის ნაძე და ალ. იმნაიშვილი. არიან სხვებიც, მაგრამ ეს საკითხი ჯეროვნად შესწავლილი არ არის.

.სოციალისტურ საზოგადოებაში სოფლის ქალაქისაგან განსხვავება და ჩამორჩენა კულტურულ დარგშიაც ისობა. ყველგან კულტურის სახლებია, ყველგან სამკითხველოებია, ყველგან გაცხარებული მუშაობა მიმდინარეობს ყველა განხრით.

თუ რა მაღალ დონეზე დგას კულტურულად ჩვენი სოციალისტური რესპუბლიკა,— ამას ცხადად ამტკიცებს პერიფერიის თეატრებიც.

ლილია მამაკლიძე

## პირველი ნაბიჯები

ჩვენ გავლევებს და აღტაცებაში მოვყავართ ჩვენი გამოჩენილი მსახიობების ისტორიას, ვინაიდან თვითული მათგანის ისტორია, ამავე დროს არის ისტორია ქართული თეატრისა. მაგრამ ამავე დროს თითქმის უგულვებელვყოფთ თეატრისათვის ჩატარებულ მუშაობას პერიფერიებში.

ფრთამოკვეთილ არწივს დაემსგავსებოდა ქართული თეატრი, თუ მისი გავლენა ფართოდ არ გაშლილიყო იმ ნაციონალურ არეში, სადაც ქართული სიტყვა იპოვინდა გამოსავალს. ამიტომაც ჩვენი ცხოვრების განვლილ მანძილზე საკმაოდ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს თეატრალური ხელოვნების განვითარებას პერიფერიებში და მის ყოველმხრივ გამოყენებას.

არც ისე შორეული წარსული აქვს ქართულ თეატრს. ჯერ კიდევ ვუშინდელ დღესავით ვხედავთ ყოველ იმ წვრილმან, მაგრამ მეტად საყურადღებო ამბებს, რაც ახასიათებდა დიდი საქმისათვის მებრძოლ ადამიანებს.

გაცილებით უფრო მოკლე ისტორია აქვს სცენისმოყვარეთა წრეების განვითარებას განსაზღვრულ ადგილებზე. ამ მხრივ ერთერთ მოწინავე კუთხედ შეიძლება ჩაითვალოს გურია.

იმ დროს, როცა ჩვენს დედა-ქალაქებში—თბილისში და ქუთაისში—ქართულ თეატრს საკმაოდ მომზადებული ჰქონდა საფუძველი და ჰყავდა დასაყრდენი თეატრალური საზოგადოება, პროვინციის მშრომელებს არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონდათ თეატრზე. გურული გლეხისათვის არ არსებობდა სიტყვა „თეატრი“. დიდ სანახაობად ითვლებოდა მავთულზე მოსიარულე ჯამბაზები, მოთამაშე მაიმუნი ან მოშიანურებული დათვი.

ნაგომარში (ზემო გურია) წელიწადში ერთხელ, ზაფხულობით იმართებოდა ორ-

კვირული ბაზრობა. ბაზრობას აწყობდნენ ქუთაისელი ებრაელი ვაჭრები. ბაზრობას არ აკლდებოდა გურიის ხალხი, ვისაც კი რაიმე მოეპოვებოდა გასატან-გასაყიდი. დროს სატარებლადაც ბევრნი მიდიოდნენ, ნოხგადაკრული ურმებით, ცხენებით და ქვეითად. ოცდაათ კილომეტრს გაივლიდნენ, რომ ნაგომრობას დასწრებოდნენ. მთელი წლის განმავლობაში ყოფნიდათ გლეხის ქალებს სალაპარაკოთ ნაგომრობის „უცნაური სანახაობა“. რა იყო ეს „უცნაური სანახაობა“?—ეს ვახლდათ არღნის ხმაზე მოტიტინე ტყივნები.

რა თქმა უნდა, ნაგომრობის სანახაობით როდი ამოიწურებოდა გურული ხალხის სიხარული. ამ კუთხის ხალხს უკიდურესი გაჭირვების დროსაც შესწევდა ენერგია სიმღერა-კრიმანჭულისა, შაირობისა, მიჯნურობისა და მეღვქმეობისათვის.

ძველთაგან დაყოლილი ზნე-ჩვეულებანი საეკლესიო დღესასწაულებისა გლეხურ საზოგადოებას საშუალებას აძლევდა შეკრებილიყო და თავისი გრძნობები გამოემჟღავნებია. საეკლესიო ღამისთევა გურიაში არ ჰგავდა საღმრთო როკვას. ეს იყო ნამდვილი ღრეობა. ცეკვა, დავლური, შაირი, სატირა (პიროვნების გამახსარავება), რაც ასეთ ღამისთევაზე იჩენდა თავს, არ იყო მოკლებული თეატრალობას. საკმარისი იყო ინიციატივა, რომ ეს ხალხი დაძრულიყო თეატრისაკენ. მაგრამ ვის უნდა ეკისრა ეს დიდი საქმე? არ იყვნენ ადამიანები, რომელნიც შესძლებდნენ ქართული სიტყვის ესტრადაზე გამოტანას, ვინაიდან მართო სიტყვა როდი იყო საკმარისი, საჭირო იყო თავდადებული ბრძოლა თეატრისათვის.

მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულში, ე. ი. ქართული თეატრის კარგა ხნის არსებობის შემდეგ, პერიფერიებშიც მომწიფდა მოთხოვ-



ნილება თეატრზე. თეატრი გახდა ზოგიერთი ახალგაზრდების საოცნებო საგანი. ეს ის ხანა იყო, როცა აქა-იქ გამოჩნდა ხალხის გულდიან გამოსული მოსწავლე ახალგაზრდობა. ზოგი მათგანი ქუთაისში სწავლობდა, ზოგი თბილისში და ვატაცებულნი იყვნენ ქართული თეატრით. ლადო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, საფაროვა და შემდეგ ნინო ჩხიძეც ვისაც ენახა სცენაზე, მათთვის თეატრი იყო ყველაფერი. მშობლიურ კუთხეში დაბრუნების შემდეგ ისინი მიზნად ისახედნენ ადგილობრივი ძალებით დაედათ წარმოდგენა და ხალხისათვის ეჩვენებიათ თეატრი, რომელიც იქნებოდა ადამიანის სულის სარკე. თეატრით ვატაცებული ეს ახალგაზრდობა, ხუთი კაციც რომ ერთად სადმე ხის ჩრდილში ჩამომჯდარი დენახა უთუოდ იქაც და სხვაგანაც სცენებს აჩვენებდა. ასეთი იყო ლტოლვა თეატრისადმი. მაგრამ დიდ საქმეს დიდი დაბრკოლებები ელოებოდა, სად უნდა დაგვედგა წარმოდგენა? არ გექონდა თეატრი, არ გვითმობდნენ სკოლის შენობას. თვითუფლები წარმოდგენისათვის ცალკე ნებართვა უნდა აგველო გუბერნატორისაგან. ეს კიდეც უფრო ართულებდა საქმეს. მაგრამ ყველაზე უფრო სავალაო საკითხი ის იყო, თუ რომელი ქალი მოისურვებდა სცენაზე გამოსვლას. ვინ იქნებოდა ეს თავზე ხელაღებული? მეორე დღეს ხომ ყბადასაღები გახდებოდა!

საბედნიეროდ ამ მოწინავე ახალგაზრდების ჯგუფში მოვხვდი. პატარა გოგონა ვიყავი. არ მქონდა ნახული ქართული თეატრი. წამაჩქეს ახალგაზრდებმა, შემაქეს და მეც უკან არ დავიხიე.

მთელი თვის ლოდინის შემდეგ ძლივს ველირსეთ ბატონ გუბერნატორიდან ნებართვის მიღებას. პირველი წარმოდგენის დადგმა მოგახერხებთ ოზურგეთის ქალთა სკოლაში, იმ პირობით, რომ შემოსავალი ღარიბ მოწაფეთა სასარგებლოდ უნდა გადაგვედგა. მოგამზადეთ ცაგარლის კომედია „ბაიყუში“. წარმოდგენას დიდძალი ხალხი დაესწრო. გავივით, მოხუც ლიტერატორს სვიმონ გუგუნიანს მოუსურვებია ახალგაზრდების წარმოდ-

გენაზე დასწრება. როცა ფარდა გადაიწია და ჩვენს წინ ეს გრძელწვერა მოხუცებული ენახეთ, ყველას ციკმა ოფლმა დაგვასხა. ყველამ ვიცოდით, რომ გუგუნიანს ბევრი წარჩინებული თეატრი ქონდა ნახული. ვშიშობდით ჩვენს თამაშს უსიამოვნება არ გამოეწვია საპატიო ადამიანში. მაგრამ ჩვენი შიში არ გამართლდა. საზოგადოება კმაყოფილი დარჩა წარმოდგენით. უფრო გავკვირვება გამოიწვია ჩვენში იმ გარემოებამ, რომ არც ქალები გავხდით ყბადასაღები, პირიქით. მოწინავე ადამიანებმა გავგაზიანებეს და წაგვახალისეს შემდგომი მუშაობისათვის. მოწინავე მასწავლებლები ყოველ ნაბიჯზე გვაქებდნენ, რაც უდიდეს სიხარულს იწვევდა ჩვენში.

ასეთი გამარჯვებით დამთავრდა ჩვენი პირველი სადებიუტო წარმოდგენა.

არ შეეუღლები ყველაფრის დეტალურად აღწერას, რაც თავს გადაგებდა ოჯახში თუ ოჯახს გარედ. ეს ძალიან შორს წავიყვანდა. ჩემი წერილის მიზანია ზოგადი დახასიათება სცენისმოყვარეთა წრეების მოღვაწეობისა.

ჩვენ არ გექონდა ნებადართული მუდმივი წრე, არც გარკვეული და დაგეგმილი რეპერტუარი. ეს შეუძლებელი იყო. რადგან არ გექონდა თეატრი და არც საშუალება ასეთი მუშაობისა. სცენის მონაწილენი ერთი ოზურგეთში ეცხოვრობდით, მეორე ჩოხატაურში, მესამე ლანჩხუთში და ასე ვიყავით გაბნეული გურიის სხვადასხვა კუთხეში. მაგრამ სადაც წარმოიშობოდა სურვილი და შესაძლებლობა წარმოდგენის დადგმისა, ყველანი იქ შევეგროვებოდით. ადვილი წარმოსადგენია რამდენი შრომა და ვაჟა გვკვირდებოდა მოგზაურობის დროს. ღარიბები ვიყავით და ბევრჯერ მშვივებებიც ვატარებდით დღეებს ოჯახს დაშორებულნი. მიუხედავად ამისა, სრულიად არ ვიღლებოდით არც სულით და არც ფიზიკურად. ერთმანეთთან შეყრის სურვილი და ახალი წარმოდგენისათვის მზადება გვაღვრთოვანებდა.

სად მიდიოდა სალამოების შემოსავალი? ის უკლებლივ ხმარდებოდა ქონსამკითხვერ ლოებს, ზოგიერთ შემთხვევაში გაჭირვებულ





სტუდენტს, რომელიც ჩრდილოეთში ებრძოდა სიმშოლს. ამ მხრივ სცენისმოყვარეთა მოღვაწეობამ და წარმოდგენების გამოყენებამ, არა ერთი და ორი სარგებლობა მოუტანა ხალხის თვითგანვითარების საქმეს.

ზოგიერთი მაშინდელი დრამა და სცენა, რომლებიც ასულდგმულებად პერიფერიების თეატრს, კარგა ხანია დაეწეებას მიეცა. მაგალითად „და-ძმა“. ეს პიესა დიდ აღფრთოვანებას იწვევდა მაშინდელ საზოგადოებაში და სცენის მოყვარეებსაც ენერგიას გემატებდა. „და-ძმა“ ძალიან ხშირად იდგმებოდა. ამის მიზეზი კიდევ ის იყო, რომ „და-ძმაში“ ოტიას და გაიოზის როლს შესანიშნავად თამაშობდნენ ორი ძმა გუგუნიანები—სვიმონ გუგუნიანას შვილები—დავითი და გრიგოლი. ეს ორი ერთმანეთის ანტიპოდი იშვიათი ოსტატობით ასრულებდნენ: დავითი ოტიას როლს და გრიგოლი გაიოზისას. მხოლოდ ამის დამწერი ვერ გახლდათ თავის ადგილას,—მარინეს როლში. მაგრამ რა გვეწყობოდა, ამ როლის შემსრულებელი სხვა ქალი არაყი იყო ჩემს გარდა. ამრიგად, ბუნებით ცელქი და მხიარული ქალიშვილი ხშირად ვხდებოდი მსხვერპლი დრამებისა და ტრაგედიების.

ჩვენ იმ მხრივაც ვარჩევდით პიესას, თუ რამდენად ახლოს იყო ის ადგილობრივი მაცურებლის გემოვნებასთან. ამ მხრივ ეფექტიური პიესები უფრო მეტ აღტაცებას იწვევდა ხალხში, მაგალითად, აკაკის—„პატარა კახი“, ილიას „კაკო ყაჩაღი“, ყაზბეგის—„არსენა“, მაჩხაბელიის—„მარო“ (მონოლოგი). და სხვა პატარა—პატარა ვოდვილები, რომელნიც კარგახანია გაქრენ სცენიდან. პატარა პიესების შემდეგ დივერტისმენტი გვჭირდებოდა. ამისათვის ზეპირად ვიცოდით შემდეგი ლექსები: ბარათაშვილის — „მერანი“, ჭავჭავაძის—„ელეგია“ და „ტყეს ესხმება ფითილი“, რაფ. ერისთავის—„სამშობლო ხევსურისა“, შ. მღვიმელის—„ნეტა რას ნაღვლობ ვაჟაკო“, დუბუაშვილის — „ცრემლები“, მამია გურიელის—„ადამიანი“ და „საღლეგრძელი“, ვანდევალის — „ბუღდა“, ევლიაშვილის—„მეგობრებო“, ვ. რუხაძის—„ვითომ და იგიც ქრისტიანია“ და

სხვა.... რაც შეეხება აკაკის ლექსებს, მათი თითქმის ყველას ვიყენებდით. სამწუხაროდ არაფერი არ გვქონდა ისეთი პოეტისა, როგორც იყო ვაჟა ფშაველა. ვაჟას ენას მაშინ ჯერ კიდევ ვერ ვუგუებოდნენ ჩვენი მაცურებლები და უწინარეს ყოვლისა სცენის მუშაეები.

აი ეს პიესები და ლექსები იყო ჩვენი მუშაობის მიზნარსი. უბინაო „მსახიობებს“ დიდი შრომა გვჭირდებოდა სცენის მოწყობაზე. როგორი იყო ჩვენი სცენა? ეხლა რომ მომაგონდება სიცილი ამივარდება. დიდი ვაივავლახის შემდეგ ძლივს ვიშოვნოდით წარმოდგენისათვის ან სკოლის შენობას ან სადმე კერძო სახლს, მაგრამ სცენა არსად იყო. მაშინ უნდა გენახათ ახალგაზრდები,—ზოგი ლურსმნისათვის ვარბოდა, ზოგი ჩაქუჩისათვის, ზოგი ფიცრებს მოათრევდა და ვაჩაღდებოდა მუშაობა, გამოიქცდებოდა სცენა. ეხლა დეკორაციას არ იკითხავთ? აქაც ისეთი ამბები იყო, რაც სცენის აგებისას. მოვიფიქრებდით ხელს და მივადგებოდით მეზობელს თხოვნით და შექებით ვუმტყიცებდით, რომ მისი მხრით დიდი ქველმოქმედება იქნებოდა, თუ გვათხოვებდა სცენის მოსაწყობად საოჯახო ნივთებს. უფრო სასაცილო მდგომარეობაში ვვარდებოდით როცა ტყე გვჭირდებოდა სცენაზე, მაგ. „არსენაში“. ვჭრიდით ცოცხალ ხის ტოტებს და ვრავავდით სცენაზე, შემოგვექონდა ნამორები და ცურიდით წესრიგის მიხედვით. ასეთი წვალებით ვქმნიდით სცენას.

ცოტა რამ იმაზე, თუ როგორ ატარებდნენ ჩვენი „რეჟისორები“ პიესის დადგმას. ვცდილობდით მეტი სტიმული მიგვეცა თამაშისათვის, რომ რაც შეიძლება მეტი ეფექტი მოგვეხდინა. ეს უფრო აღელვებდა მაცურებლებს და მეტ ტაშს იწვევდა. აქედან დიდი ვასაგებია როგორ კულტურულ დონეზე მდგარა ჩვენი თეატრალური მუშაობა და როგორი გემოვნება ჰქონიათ ჩვენს მაცურებლებს.

ერთი რამ იყო ყოველთვის საყურადღებო, სახელდობრ ის, რომ თეატრალური ხელოვნების შეფასებაზე მალა იდგა უშუალოდ წარმოდგენის დადგმის მიზანი. ეს ძალიან

გველოდა. საზოგადოებამ იცოდა, რომ შემოსავლის არცერთი კაპიკი სცენის მუშაკთა ჯიბეში არ მიდიოდა. ის უკლებლივ ხმარდებოდა ქოხსამკითხველოების დაარსებას. უკვე მეოცე საუკუნის დასაწყისში თითქმის არ ყოფილა გურიაში საზოგადოება, რომელსაც არ ჰქონოდათ ბიბლიოთეკა—სამკითხველო.

ცოტა რამ სცენის მუშაკთა ვინაობისა და მათ ინიციატივაზე. ცაგარლის პიესის დადგმის ინიციატორი ოზურგეთში იყო კოლია ბებურიშვილი. ეს ახალგაზრდა სწავლობდა თბილისის სათავდა-აზნაურო პანსიონში. ის იყო მეტად ნიჭიერი ყმაწვილი, რწმენით ათეისტი, თეატრით ვატაცებულნი. მეათე კლასში იყო გადასული და არაფრის გული-სათვის აღარ უნდოდა თბილისში დაბრუნება. დედამ, რომელსაც არაფრად ეპიტნავებოდა შვილის სულისკვეთება, ძალით დააბრუნა პანსიონში, მაგრამ ორი თვის შემდეგ მიიღო დეპეშა.—ატყობინებდნენ შენი შვილი ჰქუდიდან შეიშალაო. კოლია ჩამოიყვანეს ოზურგეთში. ერთხანს გაშტერებული დადიოდა და მერე უცებ უგზო-უკვლოდ, დაიკარგა, მეორე ნიჭიერი სცენისმოყვარე ლადიკო ჭანტურიშვილი, ქუთაისის სასულიერო სემინარიიდან იყო, ჰლექად ჩავარდა. მესამე —ვ. შალიკაშვილი, შემდეგ ცნობილი თეატრალური მოღვაწე, თბილისის წამოვიდა. იმხანად ჩვენს წრეში გამოჩნდა აგრეთვე თეატრალური ნიჭით აღჭურვილი ახალგაზრდა —ალიოშა წუწუნავა (ცხლა ცნობილი დამსახურებული ორდენოსანი რეჟისორი).

სხვათაშორის, ერთი მეტად კურიოზული წარმოდგენა ჩავატარეთ ალიოშას ხელმძღვანელობით. აზრად მომივიდა გურული გლეხის ცხოვრებიდან დამედგა რაიმე (ქრისტინე ჯერ კიდევ არ იყო ვადმოკეთებული). ეს აზრი ამხანაგებმაც მოიწონეს. ავიღე და პიესად გადავაკეთე ნინოშვილის—„გოგია

უიშვილი“. უკაცრავად, რომი გადავკეთებდი გურული ჟარგონით, რომ ვთქვათ, „გადავაჩიქორთულე“. მაგრამ რა ბრძანება! ეს „ვადმოჩიქორთულეული“ პიესა ალიოშამ შესანიშნავად დადგა. ამ წარმოდგენისათვის ნებართვა არ აგვილია (ვიცოდით უცნაურობა პიესის დადგმის ნებას არ მოგვეცემდნენ), არც აფიშები გავგიკრავს და არც ბილეთები გავგიყიდი. ოზურგეთში ნატანების ქუჩაზე ვილაც დიდ სახლს აშენებდა. კედლები ამოყვანილი იყო და იატაკი დაგებული. შევეუწინდით პატრონს, შევაქეთ, და დავიყოლიეთ უკარო და უფანჯრო დარბაზში წარმოდგენის დადგმის ნებართვაზე. ამ უკანასკნელმა წარმოდგენამ ხალხზე საუცხოო შთაბეჭდილება დასტოვა. დიდი აღტაცებით, ყვავილუბით და დაფნის გვირგვინებით დაგვაჯილდოვეს. აღფრთოვანებული დავბრუნდით სახლში. მაგრამ მეორე დღეს დილაადრიან წარმოდგენის ადგილზე გამოცხადდა ქალაქის ბოქაული ნაკაშიძე და გამოგვიცხადა: „თუ კიდევ ვაგიმეორებით ასეთი კურიოზული ამბები, ყველას ციხეში ჩავსამთო“.

ამ უკანასკნელი წარმოდგენის შემდეგ ალიოშა წუწუნავა ჩქარა წამოვიდა თბილისში. მე ფოთში გადავედი საცხოვრებლად. მაგრამ უჩვენოდ საბოლოოდ არ ჩამოვიდა თეატრისათვის ბრძოლის საქმე. ამა-სობაში ცხრაას ხუთი წლის მოძრაობა დაიწყო და ყველაფერს ნათელი მოეფინა. კიდევ გამოჩნდნენ ახალგაზრდები, რომელთაც ვანაგრძეს ჩვენი დაწყებული საქმე.

ასეთი იყო პირველი მუშაობა თეატრისათვის გურიაში. არა მგონია, რომ საქართველოს სხვა კუთხეებში უკეთესი პირობებუყოფილიყოს იმ დროს შექმნილი სცენის მუშაკებისათვის. სცენისმოყვარეები იბრძოდნენ ცხოვრების დუხჭირ პირობებში სინათლისათვის იმ იმედით, რომ მომავალში ვინმე მოიგონებდა და დააფასებდა მათ შრომას თეატრისათვის.

ბ. ნარიძე

## მომავალი სეზონის რეპერტუარისათვის

მიმდინარე სეზონი დასასრულს უახლოვდება. მალე თეატრები დაითხოვენ მსახიობებს საზაფხულო შევლებებაში და შეუდგებიან ახალი სეზონისათვის სამზადისს. ეს სამზადისი უწინარეს ყოვლისა შეეხება რეპერტუარს. რა რეპერტუარს გვიმზადებენ თეატრები მომავალი სეზონისათვის?

ჩვენმა წამყვანმა თეატრებმაც კი არ იციან ჯერ რა პიესებს დადგამენ ისინი მომავალ სეზონში. ასე განაცხადეს მათ თეატრალურ თათბირზე ხელოვნების საქმეთა სამმართველოში. ეს გაურკვეველობა უწინარეს ყოვლისა შეეხება ახალ თანამედროვე პიესებს. რას სწერენ ჩვენი დრამატურგები? საქართველოს მწერალთა კავშირის დრამსექციის წარმომადგენლის სიტყვით დრამატურგები შემდეგ პიესებზე მუშაობენ: ს. შანშიაშვილი ამთავრებს „გიორგი სააკაძეს“, ი. ვაკელი „გიორგი სააკაძეს“, შ. დადიანი მუშაობს საბჭოთა პატრიოტიზმის თემაზე, პ. კაკაბაძე — პიესაზე თამარ მეფის ეპოქის შესახებ, კ. კალაძე — სწერს პიესას ლექსად, ს. შთავრაძე — „ძეგლ“, გ. ნახუციშვილი — ლაპარაკმედის, ბერძენიშვილი — პიესაზე „ჩვენი მიწა“ (წითელი არმიის ცხოვრებიდან); ვ. გაბესკირია — ყოფა-ცხოვრებითი თემაზე სწერს, ს. კლდიაშვილი მუშაობს ორ პიესაზე კომედია „არიელი“ და დრამა „მეგობრობა“.

ეს სია სრული არ არის თუმცა არც 11 პიესაა ცოტა ერთი სეზონისათვის, მაგრამ საქმე იმაშია, რომ პიესები 1-2 თვეში არ იწერება. მასასადამე ჩვენი თეატრები გარანტირებული არიან, რომ სეზონის დასაწყისისათვის მათ ექნებათ პიესები თანამედროვე თემატიკაზე.

არა მარტო თანამედროვე თემატიკის, არამედ კლასიკური პიესებიც არა აქვს შერჩეული თეატრების უმრავლესობას. ჩვენი თეატრების ხელმძღვანელები უგვემოთ მუ-

შაობენ. ხომ ფაქტია: შარშან სეზონი დიდხნის დაწყებული იყო და თეატრების რეპერტუარი კი დაუმტკიცებელი.

მიმდინარე სეზონში ბევრი საინტერესო პიესა დაიდგა ქართულ სცენაზე. მაგრამ ჩვენ მაინც არ გვაკმაყოფილებს ეს. რაიონის თეატრები უცდიან ჩვენს აკადემიურ თეატრებს, და საკუთარი რეპერტუარის შექმნაზე არ ფიქრობენ. თითქმის ყველა თეატრში ერთიდაიგივე პიესები იდგმება. ეს მოსაწყენია. თეატრი რეპერტუარზე აღარ ზრუნავს, რასაც იზოვნის იმას დგამს.

რატომ ხდება ასე?

შარშან ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ შემოიღო პიესების მიღების ახალი წესი. ავტორებთან ხელშეკრულებას სდებ არა თეატრი, არამედ ხელოვნების სამმართველო. ეს ღონისძიება იმით იყო გამოწვეული, რომ თეატრები იძენდნენ პიესებს და არ დგამდნენ.

მაგრამ პრაქტიკამ დაამტკიცა: პიესების შეძენის წესი უნდა შეიცვალოს. დრამატურგი თეატრთან უნდა იყოს დაკავშირებული. თეატრი უნდა ეძებდეს „თავის“ დრამატურგს, აძლევდეს მას თემას, მუშაობდეს მასთან. დრამატურგი „თავის“ თეატრში უნდა იცნობდეს მსახიობებს, რომლებიც მის პიესაში ითამაშებენ. თეატრში გაეცნობა იგი სცენის კანონებს, თეატრის თავისებურებას, რაც ბევრი ჩვენი თანამედროვე დრამატურგისათვის ჯერაც არაა ნათელი.

პიესების მიღების წესიც უნდა შეიცვალოს. დრამატურგს პიესა მიაქვს თეატრში და როცა თეატრი მოიწონებს, მიიღებს, შემდეგ ღილის პიესა რეპერტუარში. ანდა პირიქით: დრამატურგი პიესას წარუდგენს რეპერტუარს, მიიღებს დადგმის ნებართვას და შემდეგ თვით ეძებს დამდგმელს; ის წესი, როცა პიესის განხილვა, ნებართვის გაცემა



რეპერტუაში ისე არ შეიძლება თუ რომელიმე თეატრმა ის არ მიიღო, დაუშვებელია. რასაკვირველია, პიესისათვის ნებართვის გაცემა არ ნიშნავს მის აუცილებლად შექმნას. პიესის შექმნა უკვე თეატრის საქმეა.

ჩვენ საჭიროდ მიგვაჩნია დაეყენოთ დრამატურგიულ მემკვიდრეობის ათვისების საკითხი. ხომ არ შეიძლება შექსპირიდან მართო „ოტელო“ დავდგათ. რატომ არ უნდა ვუჩვენოთ გორკი, იბსენი, მოლიერი, კალდერონი, ქართველი კლასიკოსები — ერისთავი, ცაგარელი, ა. წერეთელი, პატრიოტული პიესები „ლალატი“, „სამშობლო“ და სხვ. მიმდინარე სეზონში გორკი მხოლოდ ქუთაისის

თეატრმა დადგა. მომავალ სეზონში ქუთაისის თეატრს განზრახული აქვს დადგას შექსპირის „მეფე ლირი“, იბსენის „მოჩვენებანი“, ვ. შალიკაშვილის საუკეთესო კომედია „უნი-ადაგონი“, „პაველ გრეკოვი“, „პროვინციული ისტორია“ და სხვ. რამდენიმე თანამედროვე პიესაც. ქუთაისის თეატრს მომავალ წელს საუცხოვო რეპერტუარი ექნება.

ასე უნდა მოიქცნენ სხვა თეატრებიც. თავისი შესაძლებლობის, თავისი მხატვრული კრედოს მიხედვით მათ წინასწარ უნდა შეარჩიონ რეპერტუარი, რომ დროულად მოემზადონ სეზონისათვის. მომავალი სეზონი ახლოვდება, დაყოვნება შეუძლებელია.

ა. სიმა

## აი „ზიღოსოფია“!

დენი დიდრო ფრანგული კლასიკური მატერიალიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. მარქსიზმის კლასიკოსები დიდად აფასებდნენ ამ ბუმბერაზ მოაზროვნეს, რომელმაც განსაკუთრებული როლი ითამაშა მატერიალიზმის ისტორიაში.

ვ. ი. ლენინი დიდროს უწოდებს დიდ მატერიალისტს და არაერთხელ მოყავს მისი აზრები, როგორც ნიმუში მეზობელი მატერიალიზმისა და ათეიზმისა.

„რაც შეეხება მატერიალიზმს,—სწერდა ლენინი თავის გენიალურ შრომაში „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“,—რომელსაც მახი აქაც უპირდაპირებს თავის შეხედულებებს, ისე რომ „მტერს“ პირდაპირ და ნათლად არ ასახელებს, ჩვენ დიდროს მაგალითზე უკვე დავინახეთ მატერიალისტების ნამდვილი შეხედულებანი. ეს შეხედულებანი იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ შეგრძნება მატერიის მოძრაობიდან გამოვიყვანოთ, ან მატერიის მოძრაობამდე დავიყვანოთ, არამედ იმაში, რომ შეგრძნობა აღიარებულია მოძრავი მატერიის ერთ-ერთ თვისებად. ენგელსი ამ საკითხში დიდროს თვალსაზრისზე იღვას.... მაგრამ მახი, რომელიც თავის შეხედულებებს მუდამ უპირისპირებს მატერიალიზმს, რასაკვირველია, სწორედ ისევე გვერდს უვლის ყველა დიდ მატერიალისტს,—დიდროსაც, ფეიერბახსაც და მარქს-ენგელსაც, როგორც ყველა სხვა სახაზინო პროფესორი, სახაზინო ფილოსოფია.“\*)

გასული წლის ოქტომბერში შესრულდა 225 წელი დ. დიდროს დაბადებიდან. ამ მნიშვნელოვან თარიღს ჩვენი ქვეყნის თითქმის ყველა ყურნალ-გაზეთი გამოეხმაურა.

\*) ვ. ლენინი „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ გვ. 38 რუსული გამოცემა.

პარტიის ცენტრალურმა ორგანომ „პრავდამ“ დიდ მატერიალისტს სპეციალური წერილი უძღვნა.

ყურნალ „მნათობს“ ალბათ გვიან გაახსენდა ეს ამბავი და სამი თვის დაგვიანებით გამოეხმაურა მას მ. მენაბდის წერილით. რას იზამთ: სჯობს გვიან ვიდრე არასოდეს! მაგრამ ამის თქმა მაშინ შეიძლებოდა, რომ მენაბდის ეს წერილი ოდნავ მაინც აღწევდეს მიზანს. პირიქით, წერილი ნიმუშია უპასუხისმგებლობისა და უცოდინარობის. სამწუხაროდ წერილს მკითხველი ისეთსავე „დაბნეულობაში“ შეჰყავს, რომელსაც მ. მენაბდე ასე ურცხვად აბრალებს „არა მარტო დიდროს, არამედ ვოლტერსაც“.

მოვიყვანოთ ფაქტები თვით წერილიდან. მ. მენაბდე ერთ აბზაცში „ამტიციებს“, რომ დიდრო „ქეშმარიტი რაციონალისტია“, მეორე აბზაცში „ემპირისტია“, მესამეში „პანთეისტია“, მეოთხეში „რეალისტია“, ხოლო მეხუთეში „რომანტიკოსი“ (გვ. 151), და მეექვსე აბზაცში კი „ნატურალისტი“ და ასე შემდეგ. ერთი სიტყვით, მენაბდეს თუ დაუჯერებთ, არ დარჩენილა არცერთი ფილოსოფიური და ლიტერატურული მიმართულება, რომელსაც დიდრო არ ეკუთვნოდეს. როგორც სჩანს, ასე გაუგია მენაბდეს დიდროს ენციკლოპედიკობა და მასკ გულუბრყვილოდ უჯერის „მნათობის“ რედაქციაც.

„მკვლევარი“ მ. მენაბდე ცდილობს გამოგვიშალოს დიდროს ფილოსოფიური შეხედულებანი. მკითხველმა რომ წარმოადგენა იქონიოს, თუ როგორ გამოუვალ ზრევ-დარევასთან და ფრაზების უმინარსო შეკოწიწებასთან გვაქვს საქმე, ჩვენ მოვიყვანთ ერთ-ერთ ამონაწერს მენაბდის წერილიდან.



„ემპირისტი დიდრო ამ დებულებებით ჰოლბახის „ბუნების სისტემაში“ მოცემულ იდეებს ანვითარებს მექანიკური ნატურალისტიკური ფილოსოფიის ნიშნის ქვეშ. დიდროს გაგებით, აზროვნება ცოდნის მთავარი ატრიბუტია, მაგრამ მისი საფუძველი მგრძობებლობაა. ეს უკანასკნელი თვითონ აზროვნებაა. მგრძობებლობა არის როგორც ცხოველებში, ისე მცენარეებში. მოძრაობა არის მგრძობებლობის რესორი. მგრძობებლობა წყდება იქ, სადაც წყდება მოძრაობა. მგრძობებლობის აღიარებას მოძრავსა და უძრავ სხეულში მიჰყავს დიდრო პანთეიზმამდე. მოძრაობისა და მგრძობებლობის დაპირისპირებას და მატერიის მთელი არსის ინტერპრეტაციას აქვს წმინდა მექანიკური და არა დიალექტიკურ-მატერიალისტური ხასიათი.“\*) ტეშმარიტად ამ ამონაწერში რამდენი სიტყვაა იმდენი შეცდომა! შევეხოთ ზოგიერთს.

როგორც ვხედავთ, მენაბდეს მტკიცებით „ემპირისტი დიდრო ჰოლბახის „ბუნების სისტემაში“ მოცემულ იდეებს ანვითარებდა“. გამოდის, თითქოს, დიდრო განზე იდგა, მხოლოდ „ანვითარებდა“ ფრანგი მატერიალისტების აზრებს მაშინ, როდესაც დიდრო თვით არის ამ მიმართულების უდიდესი და ბრწყინვალე წარმომადგენელი. მენაბდის ეს დებულება შემთხვევითი არ არის. ის მას იმეორებს რამდენჯერმე. მე-151 გვერდზე მენაბდე სწერს: „ფილოსოფიაში იგი (ე. ი. დიდრო — ა. ს.) ანვითარებდა ფრანგული მატერიალიზმის ძირითად დებულებებს. კიდევ: „დიდრო გამოდის ფრანგი მატერიალისტების (ჰელვეციუსი, ჰოლბახი) დებულებიდან“ (1).

ცნობილია, რომ ჰელვეციუსი და ჰოლბახი სამწერლო-ფილოსოფიურ ასპარეზზე დიდროს შემდეგ გამოვიდნენ. ჰელვეციუსის მთავარი ნაწარმოები „გონების შესახებ“ 1758 წელს გამოქვეყნდა, ჰოლბახის „ბუნების სისტემა“ კი, რომლის იდეებს მენაბდის აზრით „დიდრო ანვითარებს“, გამოვიდა მხოლოდ 1770 წელს, როდესაც დიდროს თით-

ქმის ყველა ნაწარმოები და „ენციკლოპედის“ ათი ტომი უკვე გამოსული იყო.

მ. მენაბდე დიდროს მიაწერს უშიშარსა აზრს, თითქოს „დიდროს გაგებით აზროვნება ცოდნის მთავარი ატრიბუტია“. მენაბდეს უნდა მოესხენოდეს, რომ დიდროს არ შეეძლო ეთქვა ასეთი უაზრობა. როგორ შეიძლება აზროვნება იყოს ცოდნის ატრიბუტი. ალბად მ. მენაბდეს უნდოდა ეთქვა, რომ დიდროს აზრით შეგრძობა, აზროვნება მატერიის ატრიბუტია.

მ. მენაბდე, არამტულ „ცოდნის“ და „მატერიის“ ცნებებს ურევს ერთმანეთს, არამედ, როგორც სჩანს, ერთმანეთისაგან ვერ ანსხვავებს პანთეიზმის და ჰილოძოიზმის ცნებებსაც. ის სწერს: „მგრძობებლობის აღიარებას, მოძრავსა და უძრავ სხეულში მიჰყავს დიდრო პანთეიზმამდე“. მ. მენაბდეს უნდა მოვახსენოთ, რომ ფილოსოფოსი, რომელიც აზროვნებას, შეგრძობებას მიაწერს ყოველივე მატერიალურს, არის არა პანთეისტი, არამედ ჰილოძოისტი. ამ უბრალო მაგალითების შემდეგ ზედმეტად მიგვაჩნია სხვა ზოგად ფილოსოფიურ საკითხებზე შეჩერება, რადგან მათ მენაბდე უმოწყალოდ და უვიცად ურევს. მაგრამ თეატრის და დრამატურგიის საკითხზე კი მაინც უნდა შევიჩრდეთ რამდენიმე სიტყვით.

აქაც თუ როგორ დაბნეულობასთან გვაქვს საქმე, ამის საილუსტრაციოდ მოვიყვანოთ რამდენიმე ადგალს, რომელიც სწორ წარმოდგენას მოგვცემს მ. მენაბდის უფიცურ წერილზე.

მ. მენაბდე ავტორიტეტულად „გვიმტკიცებს“: „საფრანგეთში „ტრემლიანი კომედის“ შემქმნელი დიდრო და მერსიე არიანო“. და იქვე „მას (ე. ი. „ტრემლიან კომედის“) ანვითარებს მარიეო“. ჯერ ერთი „ტრემლიანი კომედის“ შემქმნელია ფრანგი დრამატურგი ნიველ დელაშოსე (1692 — 1754), რომელმაც დიდროზე ადრე შექმნა ამ ჟანრის პიესები: „მელანიდ“ (1741), და „გუვერნანტი ქალი“ (1746) მეორეც „ტრემლიან კომედისათან“ არაფერი საერთო არა

\*) „მნათობი“, № 12 გვ. 152

აქვეს მერსიეს და მით უფრო მარივოს. პიერ მარივო პარიზში მყოფ იტალიურ დასისათვის სწერდა როკოკოს სტილის პატარ-პატარა კომედიებს. მერსიე კი დიდროს დრამატურგიის გამგრძელბელია, მან შეიტანა სოციალური პრობლემები ფრანგულ დრამატურგიაში. „ცრემლიანი კომედია“ და დიდროს დრამატურგია („უკანონო შვილი“) (1757) და „ოჯახის მამა“ (1758) სხვადასხვა ეტაპებია ფრანგული ბურჟუაზიული დრამატურგიის იდეოლოგიურ განვითარებაში.

არც ის არის მართალი, თითქოს „ფრანგ და ინგლისელ აქტიორთა შორის განსხვავება იმაში იყოს, ვითომ ფრანგი მსახიობები „ნაკლებ მგრძობელობას“, მაგრამ მეტს არტისტულ ტექნიკას და თეორიას ფლობენ“. ინგლისელი აქტიორები კი—„მეტს მგრძობელობას“. ეს თვისებები ნაციონალური არაა, როგორც ეს ზ. მენაბდეს ვინაა. ორთავე ხასიათის მსახიობები იყვნენ როგორც ფრანგ, ისე ინგლისელ მსახიობებს შორის. ვანა გამოჩენილი ფრანგი მსახიობი, კლერონის მეტოქე დიუმენილი არ იყო „მგრძობიარე“, ან გოსენი, რომელიც თავის დროზე განთქმული იყო „ცრემლნარევი ხმით“. ვანა დიდი

ტალმა არ აკრიტიკებს დიდროს მგრძობელობის დასაცავად თავის წერილში „მგრძობელობის დასაცავად თავის წერილში“ (1825). რაც შეეხება დავით გარიკს, იგი თავის თაზაშით იძლეოდა „მგრძობელობის“ და აქტიორული ტექნიკის ისეთ სინთეზს, რომელსაც მეცხრამეტე საუკუნეში მიაღწიეს შჩეპკინმა და სალვინიმ და რომელიც სტანისლავსკიმ თავისი აქტიორული სისტემის ქვაკუთხედად აღიარა.

მაგრამ, რატომ იყო შინც დიდრო „მგრძობელობის“ სასტიკი მოწინააღმდეგე აქტიორულ ხელოვნებაში? ამაზე ზ. მენაბდე გულუბრყვილოდ სწერს, თითქოს დიდრო იმიტომ იყო „მგრძობელობის“ წინააღმდეგი, რომ „ზედმეტი მგრძობელობა, ჟესტები, ლლის აქტიორს და იგი ისე კარგად ველარ ითამაშებს“. ცხადია ასეთი ახსნას თუ რა ფასი აქვს. ასეთი შეცდომებით სავსეა მენაბდის წერილი.

გაუგებრობას იწვევს ის, თუ ისეთმა სერიოზულმა ჟურნალმა, როგორიც არის „მნათობი“, ასე სტუმართმოყვარულად რატომ მიიღო ეს უეცურად და უპასუხისმგებლოდ დაწერილი წერილი.

ნ. ანიკოლოვი

# ნიკოლოზ ბარათაშვილის პორტრეტის შესახებ

პოეტ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პიროვნება არასდროს არ იწვევდა ისეთ დიდ ინტერესს, როგორც საბჭოთა ხელისუფლების დროს. სხვა საკითხებს შორის დიდ ინტერესს იწვევს აგრეთვე ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნამდვილი პორტრეტის საკითხიც. არის მის თანამედროვეთა მთელი რიგი მოწმობა იმის შესახებ, რომ პოეტის სურათი არსებობდა, მაგრამ, როგორც ცნობილია, დაკარგულა. არესობს მ. თუმანიშვილის, მისი თანამედროვის, ფანქრით შესრულებული ნახატი რომელიც პირისა, რომლის ქვეშ გამოყვანილია ინიციალები „ნ. ბ“. დღესდღეობით ეს ნახატი ითვლება პოეტის ერთადერთ ნამდვილ შესაძლებელ პორტრეტად.

მაგრამ, არც ესლა ვართ მოკლებული საშუალებას გამოვხაზოთ ნ. ბარათაშვილის პორტრეტის ორიგინალი. ამისათვის საჭიროა წარმოვიდგინოთ თბილისის იმდროინდელი მხატვრების ცხოვრება და შემოქმედება.

წარსული საუკუნის 30—40-იან წლებში თბილისში მუშაობდა მთელი ჯგუფი ერთი გვარის მხატვრებისა. მხატვრობა ამ გვარში თითქოს მემკვიდრეობითი ხელობას წარმოადგენდა. ეს გვარია—ოენათამიანი, ანუ როგორც რუსულად იწერებოდა—აენათამოვები.

მათ წინაპრად ითვლება ნალაშ ოენათამიანი, ცნობილი აშული და მხატვარი, რომელიც ცხოვრობდა XVII საუკ. ბოლოს და XVIII საუკ. დასაწყისს. მისგან მომდინარეობს შესანიშნავ მხატვრების მთელი წყება, რომელთაგან ზოგიერთი ირაკლი მეორის სახლის მხატვრები იყვნენ. ბარათაშვილის დროს ამ მხატვრების გვარიდან ცხოვრობდა ნიკიტა ოენათამიანი, რომელიც გარდაიცვალა

1842 წელს. მის ფუნჯს ეკუთვნის მაშინდელი თბილისის ყველა გამოჩენილ ადამიანთა პორტრეტები; ყოველი მეფისნაცვალი კავკასიაში თავის თავს მოვალედ სთვლიდა, რომ მას დაეხატა მათი პორტრეტი. ამ მხატვარმა სხვათაშორის შეასრულა აგრეთვე ბოდბის მონასტრის კედლების მხატვრობა. მისი წერის მანერა წარმოადგენდა აღმოსავლური კოლორიტის შეფარდებას ევროპული სკოლის ფერწერის მოთხოვნილებასთან.

მაგრამ ყველაზე მეტად ცნობილი იყო მისი ორი შვილი იაკობი და ალაფონი. 1829 წ. მეფის ნაცვალი პასკევიჩი შუამდგომლობდა იაკობის გაგზავნაზე პეტერბურგში სამხატვრო აკადემიისთან არსებულ სკოლაში. მაგრამ დიდი წლოვანების გამო, იაკობის მოწაფედ მიღება შეუძლებელი გახდა და იგი თბილისში დარჩა. აქ იგი გახდა პოპულარული მხატვარი; ყოველი მხრიდან მოსდიოდა შეკვეთები. საარქივო საქმეებში აღმოჩნდა საბუთები, სადაც მოხსენებულია იაკობის დამოკიდებულება ბარათაშვილის ოჯახობასთან. როდესაც ბარათაშვილი მსახურობდა ოქქის უფროსად, საჭირო შეიქნა სახელმწიფო დაწესებულებათათვის (პროვინციული სასამართლოსა და პოლიციისათვის), ნიკოლოზ მეფის ორი პორტრეტის შეკვეთა. ბარათაშვილმა ეს შეკვეთა მისცა მხატვარს იაკობ აენათამოვს „120 მანეთად საჯარიმო თანხებიდან“ (№ 3481, გვ. 7).

მაგრამ ყველაზე მეტად ცნობილი იყო — ალაფონი აენათამოვი, რომელიც იაკობის უმცროსი ძმა იყო. მაშინდელ მეფის ნაცვალის ბარონ როზენის შუამდგომლობით, 1836 წელს იგი გაგზავნილ იქნა პეტერბურ-





გში მთავრობის ხარჯზე სამხატვრო აკადემიაში სასწავლებლად. მეფის ნაცელის აზრით „თბილისის მოქალაქე ალაფონ ავნათამოვი, აკადემიის დამთავრებისას, შეიძლება სასარგებლო იქნეს ამიერკავკასიის მხარისათვის, როგორც მხატვარი“. ავნათამოვი მიღებულ იქნა სახაზინო ხარჯზე აკადემიაში ცნობილ მხატვარ კ. ბრიულოვის მოწაფედ. მან აკადემია დაამთავრა 1843 წ. თავის მიმოწერაში აკადემიის პრეზიდენტი ჰერცოგ ლაიხტენბერგი ასე სწერდა: „როცა აკადემიური კურსი დაამთავრა და მხატვრის სახელწოდება მიენიჭა, ავნათამოვი გავზავნილ იქნა თბილისში“.

აქ 1844 წლის დასაწყისში კავკასიის მთავრობა ცდილობდა მის მოწყობას თბილისის გიმნაზიაში ხატვის მასწავლებლად. მაგრამ გიმნაზიიდან უპასუხეს, რომ მათ ჰყავთ ხატვის მასწავლებელი როცი, რომელიც ათი წელია რაც მათთან მსახურობს ამ თანამდებობაზე, და რომ მას მიიღებენ მხოლოდ იმ

შემთხვევაში, თუ კი გიმნაზიასთან დადებითი კლასებიო. (იხ. გიმნაზიის არქივი).

ამრიგად, ავნათამოვის მოწყობა სახელმწიფო სამსახურში ვერ მოხერხდა და მან დაიწყო კერძო შეკვეთების მიღება თბილისის მოქალაქეებისაგან. ცნობილია მისი პორტრეტები ბებუთოვის, მელიქოვების, სურგუნოვების, ყორღანაშვილების და სხვ. ოჯახის წევრებისა; ეს პორტრეტები ეხლა ინახება მტეხის მუზეუმში და ერევნის სახვითი ხელოვნების მუზეუმში. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ მის მიერ შესრულებულ პორტრეტების უმრავლესობას თან არ ახლავს დახატული ჰირის გვარი. ამ პორტრეტებს შორის, შესაძლებელია აღმოჩნდეს ნ. ბარათაშვილის პორტრეტიც, თუ კი გათვალისწინებული იქნება არსებული წყაროები, თანამედროვეთა მოგონებანი და სხვა ატრიბუტები. რაც ახასიათებს ჩვენს გენიალურ პოეტს.

ნიმუ 34

# კომპოზიციური ზაქარია ჟალიაშვილი

( მ ო ზ ო ნ ე ბ ა )

ზაქარია ჟალიაშვილი 1870 წ. მარიაპოლის თემში. მისი მამა ქართველ კათოლიკეთა ეკლესიის დარაჯი იყო. ბავშვებს პატარაობიდან ესმოდათ მუსიკა ეკლესიიდან, რამაც გაუღვიძათ მუსიკის ნიჭი. მათ შორის ყველაზე ნიჭიერი აღმოჩნდა ზაქარია და მისი უფროსი ძმა ვანო. ამ ორმა ძმამ დიდი სიყვარული და ბეჯითობა გამოიჩინეს მუსიკის შესწავლაში. შრომისმოყვარულთა ხელს უწყობდნენ ნიჭიერი მუსიკოსები, კერძოდ იმ დროს ცნობილი პიანისტი ფელიქს მიხანდარი. ის უფულოდ ასწავლიდა ძმებს ზაქარიას და ვანოს და თან გზას უკავებდა ბავშვებს ნიჭის განვითარებისათვის.

ზაქარია თვითონაც სწავლობდა და სხვა-საც ასწავლიდა, ამავე დროს გუნდსაც უძღვებოდა, რომელიც მანვე შეადგინა. ზაქარიამ სწავლა დაამთავრა ქუთაისში და ჩამოვიდა თბილისში. აქ მუსიკალურ სკოლაში შევიდა და ამავე დროს საზოგადო საქმეებში ჩაება: მართავდა კონცერტებს აკუპლის და ნამალადიქის აუდიტორიაში, იღებდა მონაწილეობას ფილარმონიის დაარსებაში.

1900 წელს დაასრულა მუსიკალური სკოლა, წავიდა მოსკოვში, სადაც შევიდა კონსერვატორიაში, რომელიც 1903 წელს წარჩინებით დაამთავრა; იმავე წელს დაბრუნდა თბილისში.

უნდა აღვნიშნო ერთი შემთხვევა ზაქარიას მოსკოვში ცხოვრების დროს: 1902 წელს მოსკოვში მოხდა სტუდენტთა მოძრაობა, არ მახსოვს იანვარში თუ თებერვალში; სამი დღის წინ მოსწავლე ქალების საერთო ბინაში სალამო გამართეს რევოლუციონერების სასარგებლოდ. ამ სალამოზე მოიწვიეს: ზაქარია ფალიაშვილი, მიშა ქორელი და ერთი

ფარმაცეუტი, ლეკურის მშვენიერი მოცეკვავე—ავალიანი. ერთმა დოცენტმა სთქვა მონოლოგი დრამიდან: „მეფე თედორე ივანეს ძე“. ქორელმა სთქვა შჩედრინის „Карась и Щука“, ზაქარიამ პიანინოზე დაუკრა, ავალიანმა თავის გრაციულ ლეკურით ხალხი ალტაცებაში მოიყვანა. უცბად ხმა გაეარდა, პოლიციას ვაუგია რა მიზნითაც იმართება სალამო, თავს უშველეთ, თორემ დაგვიჭერენო. ხალხი სასწრაფოდ დაიშალა. ზაქარია ფალიაშვილი და მიშა ქორელი წაიყვანა კომპოზიტორ სულხანიშვილის დამ.

პოლიცია მოვიდა, არაფერი დახვდა. მოსამსახურეებს დაეკითხნენ, სალამოზე ვინ გამოვიდაო. მათ უბასუხენ: ჩვენ არავის ვიცნობთო, მხოლოდ გვახსოვს „Карась и Щука“ ერთმა ტელეგრაფისტმა წაიკითხაო“. მიშა ქორელი ლაზარევის ინსტიტუტში სწავლობდა; მისი ფორმა ძალიან გავდა ტელეგრაფისტის ტანსამოსს. ორი დღის შემდეგ დიდი სტუდენტთა მოძრაობა იყო და ჩემდღეს ვილას ცხელოდა. რამდენიმე დღის შემდეგ ზაქარიას შეხვდით.

— დედა, დედა! რა მოხდა, რა მოხდა, როგორ შემეშინდა,—გახარებული მელაპარაკებოდა ზაქარია.—როგორ გადავჩიო, როგორ! ხუმრობაა თუ! დამიკერდენ, კონსერვატორიიდან გამომაგდებდენ. ციმბირში თავს მიკრავდნენ, მშვიდობით მუსიკის სწავლა, უმუსიკოდ კი რად მიინდა თავი ცოცხალი.

თბილისში დაბრუნებისას 1903 წ. კვლავ შეუდგა მუშაობას. ასწავლიდა სიმღერას და მუსიკის ქართულ გიმნაზიაში, შემდეგ ფილარმონიულ სკოლაში, სადაც 1909 წ. პროფესორად დანიშნეს. შემდეგ კი რექტორად.

პირველი ოპერის — „ახესალომ და ეთერის“ დაწერაზე დიდათ იმოქმედა ზაქარია-



ზე მისმა ვაჟმა ირაკლიმ, რომელიც 11 წლისა გარდაიცვალა 1915 წელს. ბავშვი ისეთ ბეჯითობას იჩენდა მუსიკის სწავლაში, როგორც მამა, და დიდი ნიჭი ჰქონდა. ზაქარია უკითხავდა თავის შვილს ნაწყვეტებს „აბესალომ და ეთერიდან“, თან როიალზე უკრავდა. ბავშვი ხშირათ სწორ შენიშვნებს აძლევდა, რითაც მამა ალტაცებაში მოყვდა. ამიტომ მას უძღვნა ეს ოპერა.

„აბესალომ და ეთერი“ პირველად დაიდგა 1918 წელს. ხალხი უამრავი დაესწრო. სულგანაბული უსმენდა ყველა, ღამის ორ საათზე გათავდა. საზოგადოება ალტაცებული იყო ამ ოპერით; ზაქარიაც უაღრეს სიხარულს განიცდიდა. შემდეგ მან დასწერა ოპერა „დაისი“, „ლატავრა“. მას სხვა მრავალი მუსიკალური ნაწარმოები აქვს და ხალხური სიმღერებიც შეუფაროვებია.

ზაქარიას იუბილეზე 1925 წელს გამოვიდა სომხეთის ცნობილი კომპოზიტორი სპენდიაროვი. თქვა თუ არა სამი სიტყვა, დააეიწყა და და შეჩერდა, რაც არ ეცადა ვერ გააგრძელა, დაღონებული თავის ადგილზე დაჯდა. უნდა გენახათ, როგორ წუხდა და შფოთავდა ზაქარია. სპინდიაროვის შემდეგ გამოვიდა მოხუცი მწერალი დავით კლდიაშვილი. უცბად სკამი მოუბრუნის, მან ხელი აუქნა მომშორდითო, ყოჩაღად წარსდგა წინ და მიმართა ზაქარიას.

— ჩვენ მწერლები ავსახავთ ყველაფერს კალმით და თქვენ მუსიკით, რომელიც უფრო მაღლა დგას, რადგან იტაცებს ადამიანის მთელ არსებას.

ზაქარიამ არ იცოდა დასვენება, ნამეტანი გრძნობიერი იყო და ამან იმოქმედა მასზე.

სიკვდილამდე რამდენიმე დღით ადრე მან ინატრა: „სიკვდილამდე ერთი კიდევ მომასმენია „აბესალომ და ეთერი““.

მართლაც ასე მოხდა. შეუერთეს რადიო. ზაქარია სმენად გადაიქცა; ჯერ სიხარული იყო მის სახეზე, უცბად აუტანელი ტკივილები იგრძნო, სულ დაიკლაკნა, თითქოს ანთებული ნაკვერჩხლები დააყარეს ტანზეო. მაშინათვე შეაჩერეს რადიო. საცოდავი ზაქარია ძლივს მოაბრუნეს.

შარშან მოსკოვში წარმატებით დაიდგა ზაქარიას ოპერები. „აბესალომ და ეთერი“ რეპერტუარში შეიტანეს მოსკოვის დიდ თეატრში, „დაისი“ ფილიალში; ოპერის თეატრი დეკადაზე ლენინის ორდენით დააჯილდოვეს. თბილისის საოპერო თეატრს უწოდეს ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თეატრი. წელს ლენინგრადში „აბესალომ და ეთერი“ კიროვის თეატრის რეპერტუარში შეიტანეს. ზაქარიას ოპერები იდგმება მთელი საბჭოთა კავშირის საოპერო თეატრებში.

ზაქარია ფალიაშვილის სახელი, რომელმაც ფუძე დაუდო ქართულ ოპერას, უკვდავი დარჩება ხალხში.

ან. ალაძე

# ერთი ღლე თბილისის სამხატვრო აკადემიაში

დილის 9 საათია. თბილისის სამხატვრო აკადემიის დერეფნებში მიიჩქარიან სტუდენტები სახელოსნოებისაკენ. მოდიან მხატვრები-პედაგოგები. სწავლა დაიწყო.

პირველი კურსის სტუდენტები ფერწერით სახელოსნოში ხატავენ ნატურმორტს: მხატვრულად მოქარგული ვაზა ყვავილებით და ფირუზის ფერი წვრილი ქოთანი ხავერდის ფონზე.

შეორე და მესამე კურსზე სტუდენტები მუშაობენ უკვე ცოცხალ ნატურაზე. ისინი ცდილობენ გადმოიღონ არამარტო ფორმა, არამედ დაიჭირონ სინათლე, მოძრაობა.

მეოთხე კურსის ფართო სახელოსნოში კვარცხლბეკზე ორი „მონატურა“ ერთი მჭედელი, მეორე ჭაბუკი მეხანძრის ქუდით. ტილოზე გადმოღებულს დიდი მსგავსება აქვს. მაგრამ თვითეული მხატვარი სულ სხვანაირად გადმოგვცემს მათ.

სტუდენტთა ერთი ჯგუფი მუშაობს საკომპოზიციო ესკიზების სერიაზე: „სანაპირო, ქუჩის გაყვანა“, „ხილის კრეფა“, „კოლმეურნეების დაბრუნება სამუშაოდან“ და სხვ. ეს ფერწერითი ფაკულტეტის მეოთხე კურსის სტუდენტებია.

ზარი გეაცნობებს შესვენებას. დერეფნები



თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტის მესამე კურსის სტუდენტები მუშაობის დროს



იგება სიციცხლით სახსე მხარული ახალ-გაზრდობით. დაცარიელებულ სახელოსნოებში რჩება მხოლოდ რამდენიმე სტუდენტი. ისინი ამზადებენ საღებავებს, ტიუბიკებიდან გადმოდის ახალი საღებავები პალიტრაზე.

გრაფიკული ფაქულტეტის პირველ კურსზე სტუდენტები მუშაობენ საფაბრიკო მარკებზე. აი ერთი მათგანი: შავ სამკუთხედში თეთრი ლაქივით მოხდენილად მოხაზული ელექტრონის ლამფა. მეორე კურსის სტუდენტები მუშაობენ „მძიმე ინდუსტრიის“ წიგნის ყდაზე. მესამე კურსის სტუდენტები ილუსტრაციის საფუძვლებს სწავლობენ. უკანასკნელი კურსების გრაფიკოსები ამზადებენ ნახატების სერიას, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ილუსტრაციებს. აქვე მუშაობენ პლაკატის კომპოზიციაზე.

საოფორტო სახელოსნოში ერთი სტუდენტი თუთიის ფირფიტაზე მუშაობს, მეორე აცხელებს უკვე დამზადებულ ფირფიტას სპირტის ალზე, და ლაქს უსვამს მას. შემდეგ წვრილი ნემსით ხატავს, გამოჰყავს პეიზაჟი.

ოფორტის დაზვავზე ნახატი იბეჭდება ფირფიტიდან. ლიტოგრაფიის სახელოსნოში სტუდენტებს ნახატი ტუშით გადააქვთ ორიგინალიდან ქვაზე.

ქანდაკების სახელოსნო საესეა მზით. სტუდენტები მუშაობენ სხვადასხვა ფიგურებზე: „პარტიზანი“, „ბრძოლა ხასანთან“, „სტახანოველი“ და სხვ. ახალგაზრდა მოქანდაკეები ძერწავენ ნატურიდან. მარჯვე თითებით ზელავენ დამყობ თიხას და იგი ღებულობს საჭირო ფორმას.

არქიტექტურის ფაქულტეტის მეორე კურსის სტუდენტები ხატავენ შენობების დეტალებს, მუშაობენ პროექტებზე.

ციცხლად და საინტერესოდ მიმდინარეობს მუშაობა კერამიკულ ფაქულტეტზე. სტუდენტები დიდ დროს ანდომებენ კერამიკული ნამუშევრების ნედლი მასალის შესწავლას, აწარმოებენ ქიმიურ ანალიზებს. აქვე, ლუმენში სწავავენ ფაიფურის ბარელიეფებს. ქანდაკებებს. დაწვის შემდეგ ფაიფური წვრილი ფუნჯით შავი და ფერადი ქარგებით მოიხატება.

12 საათისათვის მეცადინეობა სპეციალურ საგნებში წყდება. იწყება ლექციები ხელოვნების ისტორიაზე, პოლიტეკონომიაზე, ლენინიზმზე. და სხვ.

სამი საათისათვის სამხატვრო აკადემიაში წყდება მუშაობა. საღამოს 5 საათზე ისევ იწყება მეცადინეობა. ყველა ფაქულტეტის სტუდენტები ხატავენ ნახშირით და ფანქარით. ეს აკადემიის ძირითადი საგანია. საღამოს 7 საათზე იწყება მუშაობა წრებში; კლუბის დარბაზში ტარდება სიმებიანი ორკესტრის რეპეტიციები. ფიზკულტურის დარბაზში ქადრაკის ტურნირია. ახალ პიესებს ამზადებენ ქართული და რუსული დრამატული წრეები.

ასე გადის დღე სამხატვრო აკადემიაში, სადაც მზადდება მხატვრების, მოქანდაკეების და არქიტექტორების ახალი კადრები.

მ. ლ.

## როგორ მუშაობს მახარაძის სახელმწიფო თეატრი

ქალაქ მახარაძის სახელმწიფო თეატრს დი-  
დიხნის ისტორია აქვს, იგი არსებობდა ჯერ  
კიდევ მეფის ხელისუფლების დამხობამდე.  
მაგრამ მაშინ თეატრის მუშაობას შემთხვე-  
ვითი ხასიათი ჰქონდა. თეატრი ვერ სცილ-  
დებოდა ვიწრო დრამატული წრის ჩარჩოებს.  
მას არ ჰქონდა ფართო შემოქმედებითი ას-  
პარეზი.

თეატრის მატერიალურ დახმარებაზე არ  
ზრუნავდა არც მეფის შავრაზმული მთავ-

რობა, არც მენშევიკების უბადრუკი მთავ-  
რობა. ხშირად თეატრი წლობით იხურებო-  
და და არავითარი დადგმები არ მიდიოდა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დღი-  
დან მახარაძის თეატრმა იწყო გამოცოცხ-  
ლება, მან შემოიკრიფა როგორც სცენის ძვე-  
ლი მოყვარეები, ისე ახალი ძალები, დაარს-  
და კარგა მოზრდილი დასი, მაგრამ ხალხის  
მტრების მოქმედებამ ამ თეატრის მუშაობა-  
საც შეუშალა ხელი და ის თითქმის განად-  
გურების კარამდე მიიყვანა.

მახარაძის თეატრის სამხატვრო ნაწილის  
გამგედ მუშაობს ახალგაზრდა რეჟისორი ამხ.  
გიორგი კერესელიძე, დირექტორად კომუ-  
ნისტი ამხ. სიმულიდი. თეატრის მუშაობა  
არსებითად გარდაიქმნა და გაუმჯობესდა.  
დღეს თეატრის გარშემო შემოკრებილია  
ახალგაზრდა ნიჭიერი ძალები, რომელთა შო-  
რის უმრავლესობა დასის მუდმივ შტატში  
არიან. მსახიობები სცენის ტექნიკას და თეატ-  
რალურ კულტურას ეუფლებიან, ინტენსი-  
ურად მუშაობენ თავიანთ თავზე, ყოველ დად-  
გმებში აძედავენებენ თავიანთ ნიქს. უკვე  
დაწინაურდნენ: ლ. სიხარულიძე, გელაშვი-  
ლი, დ. დუმბაძე, ა. ანდლულაძე, შ. ჩავლეი-  
შვილი, შ. თალაკვაძე, ე. ხურციძე და სხვ.  
თეატრმა ამ ბოლო დროს, დაახლოებით ხუ-  
თი თვის განმავლობაში დადგა რამდენიმე  
პიესა: „გმირთა თაობა“, „ყვარყვარე თუთა-  
ბერი“, „ბრმა მუსიკოსი“ და სხვ. მიმდინარე  
სეზონში თეატრი დასდგამს აგრეთვე რამდე-  
ნიმე ახალ პიესას: პ. კაკაბაძის „კოლმეურ-  
ნის ქორწინებას“, მაქსიმ გორკის „მტრებს“,  
„ლადო კეცხოველს“, „გენერალურ კონ-  
სულს“ და სხვ.



მახარაძის თეატრის სამხ. ხელმძღვანელი და  
რეჟისორი გ. კერესელიძე

# ჯეიბულის ახანაბ ბაჩიას სახელოვის სახელოვო თეატრი

ტყიბულს, რომელიც ამიერ-კავკასიის „დონბასს“ წარმოადგენს, 1936 წლამდე არ ქონდა საკუთარი თეატრი. ახლა ეს ნაკლი გამოსწორებულია. ქვანახშირის მრეწველობის მუშებმა, ინჟინერ-ტექნიკოსებმა, მოსამსახურეებმა და რაიონის კოლმეურნე გლეხობამ მიიღეს საკმაოდ ლამაზი ახალი თეატრი, რომელიც 500-მდე მაყურებელს იტევს.

ტყიბულის თეატრში პირველი წარმოდგენა დაიდგა 1936 წლის 15 ოქტომბერს (ლაერენეის „არღვევა“); გარდა ამისა 1936-37 წლის სეზონში თეატრმა უჩვენა: ცაგარელის—„რაც გინახავს ველარ ნახავ“, კორნეიჩუკის—„პლატონ კრეჩეტ“, ლაერენეის—„მტრები“ და გედევანიშვილის—„მხვერპლი“. მაყურებელზე ყველაზე კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა—„პლატონ კრეჩეტმა“, და „არღვევამ“.

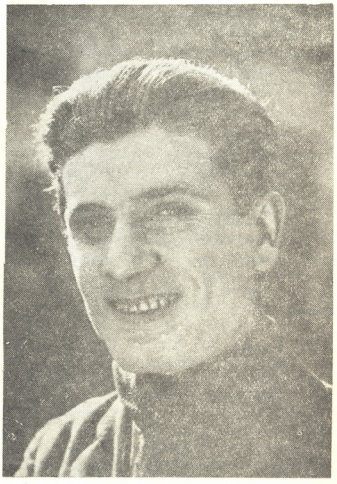
1937-38 წლის სეზონს თეატრი უფრო მომზადებული შეხვდა. ამ სეზონის სპექტაკლებს უფრო მაღალი ღირსება ქონდა. მაგალითად, 1937-38 წ. სეზონში წარმატებით დაიდგა შანშიაშვილის—„ანზორი“, გორდაძის—„შხამიანი გველები“, ნაკაშიძის—„ვინ არის დამნაშავე?“, გ. მდიენის—„სამშობლო“.

ტყიბულის თეატრში 1938-39 წლის სეზონი გაიხსნა რეჟისორ ვიქტორ მკედლიძის ხელმძღვანელობით; ამჟამად ის არის თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი. მიმდინარე სეზონის რეპერტუარია ასეთია: ალაძის—„გულნარ“, მდიენის—„სამშობლო“, შიუკაშვილის—„მზე შინა და მზე გარეთ“, ვეზერის და მენკენის—„ჩემი მეომარი“, ნახუცრიშვილის—„ცეცხლის ხახუხე“, ვსევოლოვსკის—„წარჩინებული ცოლი“, დენერის „ორი ობოლი“ და მენკენის „ბიჭუნა“.

თეატრის კოლექტივიდან თავისი აქტიო-

რული ნიჭით გამოირჩევიან მსახიობები: ტიტიკო ლოსაბერიძე, ივლიანე აბესაძე, გიორგი ბოჭორიშვილი, ალ. როგავა, სოსო უტიაშვილი, მერი ჯახტანიძე, ნიკოლოზ ქამუშაძე, ნინო კოლხიდელო, ლ. კახიძე, ალ. ჯიშიაშვილი და ვ. ჩუბინიძე.

ტყიბულის თეატრის ბიუჯეტი წარსულ წლებთან შედარებით ერთიორად გაიზარდა. ახლა ყველა პირობა არსებობს იმისათვის, რომ თეატრის კოლექტივმა უკეთ იმუშაოს. ერთერთი მთავარი ნაკლი, რაც ამჟამად სპექტაკლებს ახასიათებს ტყიბულის თეატრში—ესაა მუსიკალური გაღორძების ძალზე მდარე ხარისხი.



3. მკედლიძე ტყიბულის თეატრის დირექტორი და ხამხ, ხელმძღვანელი

# ახალგაზრდა ღირიჟორის ვახვანგ ნეიმანის ღებუში დაწინებამდე

ვახვანგ ნეიმანი ლენინგრადის ლენინის ორდენის სახელმწიფო კონსერვატორიის სა-ღირიჟორო ფაკულტეტის ნიჟიერი სტუდენტი. 1938 წლის აპრილში მან მონაწილეობა მიიღო ლენინგრადის სახელმწიფო ფილარმონიის ღირიჟოროთა კონკურსში. 1939 წლის 12 იანვარს ლენინგრადის სახელმწიფო ფილარმონიაში შესდგა ვ. ნეიმანის, როგორც ღირიჟორის. პირველი დებიუტი.

კონკერტის პირველი განყოფილება შესდგებოდა ქართული და სომხური მუსიკის კლასიკოსების ნაწარმოებთაგან: ნაწყვეტები ზაქ. ფალიაშვილის ოპერებიდან „აბესალომ და ეთერი“. „დაისი“ და ა. სპენდიაროვის „ყირიმის ესკიზები“.

მეორე განყოფილება მთლიანად მიძღვნილი იყო ჯ. ვერდის შემოქმედებისადმი: არიები „რიგოლეტოდან“, „ტრავეიატადან“, და ფრანგმენტები ოპერა „აიდადან“.

ლენინგრადის პრესა დიდს კმაყოფილებით აღნიშნავს, რომ ვ. ნეიმანმა ერთნაირად შესძლო ქართული და თურქული ცეკვების („ლეკური“ და „ჰაითარმა“) რთული რითმიკის, აბესალომის მონოლოგის ეპიური სინჯის და ვერდის ლირიზმის გადმოცემა.



ვახვანგ ნეიმანი

ცნობილი მუსიკისმცოდნე პროფ. ს. ვინზბურგი ასე ახასიათებს ვ. ნეიმანს:

„ახალგაზრდა ღირიჟორმა გატაცებით ჩაატარა პროგრამა. მისი ფესტი ნათელია. შესრულება ტემპერამენტია. საცეკვაო ნომრებში დებიუტანტმა შესანიშნავად გვიჩვენა შეკავებული რიტმი... მთლიანად პროგრამა ჩატარდა მწყობრად და დაჯერებით“.



# ხ ე რ ც ე ნ ე ბ ი ს      კ ა დ ე ნ რ ა რ ი

23 აპრილს შესრულდა 375 წელი მსოფლიოს უდიდესი გენიოსის, ინგლისელი დრამატურგის და პოეტის უილიამ შექსპირის დაბადების დღი

როგორც ქართველი ერის გენიოსის შთა რუსთაველის, ისე შექსპირის ვინაობის და ცხოვრების შესახებ ძალიან ნაკლები იყის კაცობრიობამ. შექსპირის ცხოვრების მრავალი ფაქტი აქამდის ბნელით მოცულია, არსებობს მრავალი „თეორიები“ შექსპირის ვინაობის შესახებ. ჩვენ ვიცით, რომ ინგლისში ცხოვრობდა მახიობი შექსპირი, რომელიც მუშაობდა ლონდონის ერთერთ თეატრში თეატრში, ე. წ. „გლობუსში“, როგორც მახიობი, დრამატურგი და დამდგმელი, სანამ ეს თეატრი არ დაიწვა 1613 წელს. ჩვენ ვიცით, რომ ეს შექსპირი დაიბადა 23 აპრილს 1564 წ. ინგლისის ქალაქ სტრედფორდში, რომ ის იყო შედგენილი ადამიანის, სტრედფორდის საყსბოს მებატროვის შვილი. მაგრამ 1767 წელს გამოვიდა ფარმერის სტატე „ეტრული შექსპირის შესწავლის შესახებ“, სადაც მ. ნ პირველად გამოთქვა აზრი, რომ არ შეიძლება უბრალოდ მსახიობი იყოს ასეთ გენიალურ ნაწარმოებთა ავტორი. 1804 წელს ცნობილმა ინგლისელმა პოეტმა კოლრიჯმა თავის ლექციებში შექსპირის შესახებ პირდაპირ განაცხადა: „შეუძლებელია, რომ ასეთი გენიოსი ყოფილიყო მესაქსის შვილი და თითონაც ენუშეანა ქალაქის საყსბოში“. 1852 წელს „ჩამბერსის ვინძორის ფურნალში“ უცნობმა ავტორმა გამოთქვა აზრი, ვითომ მსახიობ შექსპირს დაქორავებინოს ვიღაც მწერალი, რომელიც მისთვის წერდა ტრაგედიებს. მაგრამ 1857 წ. გამოვიდა ფანტასტიური წიგნი ვიღაც ქალის, დელია ბეკონისა, რომელიც „ამტიკიებდა“, რომ შექსპირის პიესების ნამდვილი ავტორი შექსპირი იყო არ იყო, არამედ ცნობილი ინგლისელი ფილოსოფოსი ფრენსის ბეკონი (1561—1626). თავის დროზე ამ „თეორიას“ დიდი გასავალი ჰქონდა შექსპიროლოგიაში, მაგრამ უკვე დადისხანა რაც ეს „თეორია“ უკუგდებოდა, რადანდ ამტიკიებებოდა, რომ ბეკონი და შექსპირი ძალიან განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან, როგორც თავის შემოქმედებითი სტილით, ისე მტყინეობით შეხედულებით და ხელოვნების გაგებით. სახელგანთქმულმა კრიტიკოსმა გეორჯ ბრანდსმა „შესანიშნავად დაასაბარა“ ბეკონის თეორია“.

მაგრამ ჯერ არც თუ მიწყნარებულიყო ბეკონისტების ხმაური, რომ დაიბადა ახალი თეორია. ბელგიელმა დამბლონმა სენსაციური „აღმოჩენა“ მოახდინა: თურმე შექსპირი ფსევდონიმით ყოფილა გრაჟ როჯერ რეტლენდისა (1576—1612). მისი წიგნი „შექსპირი — ეს რეტლენდია“ გამოვიდა 1913 წელს. დამბლონი, როგორც იმპერიალისტური ხანის ბურჟუაზიის წარმომადგენელი, ვერ შეირყებოდა იმ აზრს, რომ ხალხის წიაღიდან გამოსული ადამიანი შეიძლება იყოს გენიოსი. დამბლონი „ამტიკიებდა“, რომ „ოტელოს“, „ჰამლეტის“

და სხვა ტრაგედიების ავტორი უნდა ყოფილიყო არისტოკრატია, და ამიტომ ისინი მიაკუთვნა იმ დროინდელ განათლებულ არისტოკრატს—ფეოდალ რეტლენდს. მაგრამ დამბლონმა თავისი „თეორიის“ დასამტკიცებლად ვერაფერი მკვიდრი საფუძველი ვერ გამოიწა. ჩვენთვის გასაგებია დამბლონის ეს რეაქციული „თეორია“. სამწუხაროდ რუსეთშიაც ფეხი მოიკიდა „რეტლენდის თეორიამ“ (შოპოლინსკის წიგნი „შექსპირი — რეტლენდი“ და ვ ფრანგის „შექსპირი“. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფრიჩემ მალე მიანება თავი ამ „თეორიას“ და უარყო იგი).

შექსპირის მამა ჯონ შექსპირი სტრედფორდის ერთერთი შედგენილი მცხოვრები იყო. ახალგაზრდა უილიამმა განათლება მიიღო ადგილობრივ კლასიკურ სკოლაში 18 წლისამ შეირთო ცოლი ანა გელსუი, მახლობელ სოფლის ფერმერის ქალი (1582 წ.) სად იყო შექსპირი 1586 წლიდან 1591 წლამდე არ არის გამოჩევეული. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ ხუთი წლის განმავლობაში იგი სწავლობდა კემბრიჯის უნივერსიტეტში, ისევე, როგორც მისი თ. ნამედროვე სახელგანთქმული დრამატურგი კრისტოფერ მარლო (1564 — 1633). მარლოს მამა ფეხსაცმელების წარმოების მებატრონი იყო კენტრბერში და მისი ოჯახი უფრო ნაკლებად შეძლებული იყო, ვიდრე შექსპირისა. და „თუ მარლოს დრამატურგიის თვისი შვილის კემბრიჯის უნივერსიტეტში მოწყობა, (სტიპენდიით), ეს უფრო ადვილი იქნებოდა შექსპირისათვის. მარლომ შექსპირზე ადრე გაათავა უნივერსიტეტი და ერთბაშად მოხდა ლონდონის თეატრში: 1587 წ. დასწყება კიდევაც თავისი პირველი ტრაგედია „ტამბოლანი“. შექსპირი 1592 წლიდან ლონდონში მუშაობს თეატრში. იწყება შექსპირის დრამატურგიული და თეატრალური მოღვაწეობა. სულ 37 პიესა დასწერა შექსპირმა. აქვე მოვიყვანთ მისი მთავარი პიესების ქრონოლოგიას ცნობილი ინგლისელი შექსპიროლოგის ჩამბერსის მიხედვით, რომელიც ეძღა თითქმის ყველას მიერ მიღებულია: „რიჩარდ მესამე“ (1592 წ.), „რომეო და ჯულიეტა“ (1595), „ჰენრიცეული ვაჟბარი“ (1596), „ოფლიოს კისარი“ (1599), „ჰამლეტი“ დაიწერა 1601 წელს, სცენაზე პირველად დაიდგა 1602 წელს, პირველად გამოვიდა 1603 წელს, მეორედ 1604 წ. მესამედ 1605 წ. „ოტელო“ (1604), „მეფე ლირი“ (1605), „მაკბეტი“ (1606 წ.), „ანტონიუს და კლეოპატრა“ (1606), „იორიოლანოსი“ (1607).

1613 წელს „გლობუსის“ თეატრის დაწვის შემდეგ შექსპირი სტრუვებს ლონდონს და თავისი ცხოვრების უკანასკნელ წლებს ატარებს მშობლიურ სტრედფორდში სადაც გარდაიცვალა 1616 წლის 23 აპრილს.

1623 წელს პირველად სა მოიცა ინგლისურ ენაზე შექსპირის ყველა პიესის „რეფექს კრებულის“.



# ქ რ ო ნ ი კ ა

## ▷ ს ა გ ზ ო თ ა ქ ა ვ უ ი რ უ ი ◁

—მ. გორკის სახელობის სამხატვრო თეატრში დაიდგა ლეონიდ ლეონოვის პიესა „პოლოვჩანის ბაღები“. დადგმას ხელმძღვანელობდა ვ. ი. ნემიროვიჩი—დანჩენკო.

—განსაკუთრებული ყურადღებით ექცევა სამხატვრო თეატრი მოლიერის გენიალური კომედიის „ტარტიუსი“ დადგმას. ამ პიესაზე მუშაობა მიფიქრებული და დაწეული ჰქონდა განსვენებულ კ. სტანისლავსკის. სპექტაკლის გაფორმებასა და კოსტიუმებზე მუშაობის მხატვარი პ. ვილიამსი.

—ახლო ხანში სამხატვრო თეატრი შეედგება ნიკოლოზ ვირტას ახალ პიესა „შეთქმულებანზე“ მუშაობას. ამ პიესას დგამს ლ. ლეონიძე.

—სამხატვრო თეატრის 1939 წლის სახალხოლო გა-

სტროლები ჩატარდება მანსში ქ. გორკში. ამავე თვეში მისი შემაღვენლობა ითამაშებს ქ. სტალინოში. პირველ იენისიდან თეატრი ითამაშებს კიევში.

—ს. ს. რ. კ. სახალხო არტისტი ლ. ლეონიძე დანიშნულია ა. ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალური ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის სამხატვრო ხელმძღვანელად.

—რეჟისორი მიეგრზოლდის სტანისლავსკის სახელობის თეატრში დასადგმელად აშაადებს პ. ჩაიკოვსკის ოპერა „პიკეს ქალს“, გაფორმება მხატვარ ვ. დმიტრიევისა.

—დასავლეთ — ევროპის ახალ ხელოვნების მუხუშუში გაიხსნა XIX და XX საუკუნეთა ფრანგული პეიზაჟის

დიდი გამოვენა. გამოვენახე წარმოდგენილია შემდეგი მხატვრები: კორო, დიან, რუსო, მილე, დიუპრე, დობინი, ტროიონი, კურბე, მონტიჩელი, მინე, რენუარი, სეზანი სიზლე, გოგენი, ვან-გოგი, და სხვ.

—10 აპრილს ლენინგრადში გარდაიცვალა საბჭოთა და დასავლეთ ევროპის თეატრისა და ლიტერატურის ცნობილი მკვლევარი პროფ. ვ. გვოზდოვი. მის კალამს ეუთვნოდა მრავალი სტატია საშუალო საუკუნეობის, რენესანსის და ახალი ხანის თეატრებზე.

—გარდაიცვალა ცნობილი კომპოზიტორი ნიკოლოზ კოვალნიკოვი. მას დაწერილი აქვს მრავალი ოპერეტა „შავი ამულეტი“, „ზოლოპკა“ და სხვ.

## ▷ ს ა ზ ო ჯ ა რ ბ ა რ ე თ ◁

—არნო კოლენის პარიზის გამომცემლობამ გამოუშვა ცნობილი პოლონელი კრიტიკოსი — ქალის ს. კორენი — პიოტროვსკის ახალი წიგნი ბალზახე: „ეფელისა განსკაია დღე ბალზახე“. ცნობილია, რომ პოლონელი ქალი განსკაია ბალზახის ცოლი იყო და ხეიმსხენებული მკვლევარის ახრით დიდი გავლენა მოახდინა ბალზახის ცხოვრების და შემოქმედების სეოზე ნახევარზე.

—ჩიხვიკის ლონდონელ გამომცემლობამ გამოუშვა დასავლეთ-ევროპის ცნობილი ხელოვნებათმცოდნის. სტოკ-ჰოლმის სამხატვრო მუხუშუშის დირექტორის ოსვალდ სირენის ახალი წიგნი „ჩინეთის ადრინდელი ხელოვნება“, რომელიც წარმოადგენს ჩინეთის ხელოვნების ისტორიას ჩინეთი ეროდან XVII საუკ. პირველ ნახევარამდე.

—ინგლისში გამოვიდა ახალი წიგნი „ჩარლზ დი-

კენსი — მსახიობი“. ავტორი ვან-აგრონენი ეხება დიდ რომანისტი ნაკლებად ცნობილ მოღვაწეობას თეატრში. თურმე დიკენსი არა მარტო რომანისტი, არამედ კარგი მსახიობიც ყოფილა; მაგ. ის დიდის წარმატებით ასრულებდა ბობადილის როლს ბენ-ჯონსონის ცნობილ კომედიაში „ყოველი ადამიანი თავის გუნებაზე“.

—ოქსფორდში (ინგლი-კი) გამოუენილია ცნობილ მხატვარ პაბლო პიკასოს ახალი დიდი სურათი „გერნიკა“, რომელიც გამოხატავს ესპანელ რესპუბლიკელების ბრძოლას ინტერვენტთან.

—ოქსფორდ უნივერსიტეტის ს. ინგლისურმა გამომცემლობამ გამოუშვა არტურ ზინდის წიგნი „რემბრანდტი“. ავტორს მოყავს მთელი რიგი საინტერესო დეტალები და ეხება იმ გავლენას რომელიც განიცადა რემბრა ნდტმა იტალიურ ხელოვნებასაგან.

—ინგლისის კინო-ფირმა „პასკალ პროდუქტსმა“ გამოუშვა ახალი კინო-სურათი „პიგმალონი“ ბერნარდ შოუს პიესის მიხედვით. პროდუქტორ დულიტლის როლს ასრულებს მსახიობი ლოუსონი.

—ავსტრიიდან ფაშიზმის შრომე დენის გამო გაქცეულ მწერლებმა და მხატვრებმა: ფრანკ ვერფელმა იოსებ როტმა, როდა როდამ, ფრიც ბრიგელმა და სხვ. პარიზში დაარსეს „ავსტრიის კულტურის დამცველი ლიგა“.

—ცნობილი ეკანელი მხატვარი ალფონსო კასტელაიო ჩავდა ქ. ჰავანაში (კუბისული კუნძ.)

ჩარლი ჩაპლინი აშაადებს ახალ ფერად ხმოვან კინო-სურათს „დიქტატორი“ გერმანულ ფაშიზმის წინააღმდეგ.

## მეგობრული შეკვი

ქუთაისის თეატრის მშენებლობა ძალიან ნელი  
ტემპით მიმდინარეობს.

ქუთაისის სახ. თეატრის ხელმძღვანელი დ. ანთაძე  
— ამ თეატრის მშენებლობას ჩემი მკერდის სიმაღლეზე  
რომ მოვესწრებოდე ბედნიერი ვიქნებოდი!



## ს ა რ ჩ ე ვ ი

მოწინავე - აღვხარდით თეატრალური კადრები . . . . .	83
პროფ. შ. ახლანიშვილი - „მეფის საცოლზე“ საოპერო თეატრში . . . . .	3
ა. ფეერალსკი - მაიკოვსკი - დრამატურგი . . . . .	6
პეტელი - ლეჟიკები ესტეტის შესახებ (გაგრძელება) . . . . .	11
ნ. გუდიაშვილი - თეოდორ ქერიკო . . . . .	26
შალვა აღნაიშვილი - შექსპირის მსახიობები . . . . .	30
ლადო გუდიაშვილი - ნახ. ნაცემი პოლიციელი . . . . .	39
ვ. კალაძე - მხატვრული ენა და დრამატურგია . . . . .	40
ნიკო გვარამე - მოგონებანი . . . . .	48
ვალ. მგალობლიშვილი დები ევრარები . . . . .	55
შალვა ზუაჩ ძე - აფხაზეთის სახელმწიფო თეატრი . . . . .	60
ა.კ. ფალავა - პერიფერიის თეატრება . . . . .	66
ლიდია მეგრელიძე - პირველი ნაბიჯები . . . . .	70
გ. ნარიძე - მომავალი სეზონის რეპერტუარისათვის . . . . .	74
ალ. ხიგუა - აი „ფილოსოფია“ . . . . .	76
ი. ენიკოლოფოვი - ნიკოლოზ ბარათაშვილის პორტრეტის შესახებ . . . . .	79
ნინო ტყეშელაშვილი - კომპოზიტორი ზაქარია ფალიაშვილი . . . . .	81
ან. ალაძე - ერთი დღე თბილისის სამხატვრო აკადემიაში . . . . .	83
როგორ მუშაობს მახარაძის თეატრი . . . . .	85
ტყეშელის ამხანაგ ბერიას სახელობის თეატრი . . . . .	86
უახტანგ ნეიმანის დებიუტი ლენინგრადში . . . . .	87
ხელოვნების კალენდარი . . . . .	88
ქრონიკა . . . . .	89
მეგობრული შარჟი ნახ. დონისა . . . . .	90
	91

უდაზე - „სუბტრაქტიული პეიზაჟი“ მხატვ. ქ. გიორგაძე  
 რედაქციის მისამართი: თბილისი, რუსთაველის პროსპ. № 23, ტელეფონი 3-09-64, მიღება  
 ყოველდღე, გარდა გამოსაცემელ დღეებისა, 10-დან 5 საათამდე.

რედაქცია ხელნაწერებს ავტორებს არ უბრუნებს



### შეცდომების განწმობა

გ. კალაძის წერილი, გვ. 41 პირველი სვეტის ზემოდან მეოთხე სტრიქონი უნდა იკითხებოდეს: „თანამედროვე ხალხთა ცხოვრებაში-ამავე გვეოდნე, მეორე სვეტის პირველი სტრიქონი უნდა იკითხებოდეს: „რომელიც ამხსნევს ბორკილად ქვეულ ყოველგვარ სიძველეს.“

გამოცემის მეზუთე წელი. ბეჭდვ. ფურცელი. გადაეცა წარმოებას 20/IV ხელმოწერილია დასაბეჭდათ 19/V-1939 წ. შვედ. № 1195 შთავლიტის რწუმენ. № 2541 ტირაჟი 2500