

1938

1-

საქართველოს  
საბჭოთავო  
სტამბო



საბჭოთა  
საბჭოთა

5

1938



# ხელოვნების მუშაკები ღრმად შეისწავლიან ლენინ-სტალინის პარტიის ღირს ისჯობას

დაიბეჭდა საკავშირო კომუნისტური პარტიის (ბოლშევიკების) ნამდვილი და ჭეშმარიტი ისტორია; ისტორია, რომელშიაც ოქროს ასოებითა არის აღბეჭდილი **ლენინ-სტალინის** პარტიის ბრძოლისა და გამარჯვებათა სახელოვანი გზა, ისტორია, რომელიც მოგვითხრობს იმ სასახელო საქმეებზე, რომლებიც **ლენინისა** და **სტალინის** გენიას გაუკეთებია მშრომელთა საკეთილდღეოდ, იმ ბრძოლაზე, რომელიც უწარმოებია პარტიას მარქსისტული მოძღვრების სიწმინდის დასაცავად.

საქ. კ. პ. (ბ) ისტორიის მოკლე კურსზე აღიზრდებიან მილიონობით მშრომელი მასები. ამ წიგნიდან ისინი ისწავლიან, თუ როგორ უნდა კლასობრივ მტრებთან ბრძოლა და როგორ მტკიცედ უნდა გვეჭიროს მარქსიზმ-ლენინიზმის დროშა, საბოლოო გამარჯვების მოსაპოვებლად. მარქსიზმ-ლენინიზმის მოძღვრების ღრმა ცოდნა—ეს გამარჯვების საწინდარია, იგი ადამიანს მატებს გაბედულებას მედგრად წავიდეს წინ, არ შეუშინდეს არავითარ დაბრკოლებას და გარდაქმნას ძველი სამყარო.

საქ. კომუნისტური პარტიის (ბ) ისტორიის მოკლე კურსში თანმიმდევრობით და ყველასათვის გასაგები ენით მეცნიერულად დაზუსტებულია ყველა ის ფაქტი და მოვლენები, რომლებსაც კი ჰქონია ადგილი მუშათა მოძრაობაში. „ეს არის ძირითადი ცოდნათა ენციკლოპედია მარქსიზმ-ლენინიზმის დარგში“ („პრავდა“).

ლენინ-სტალინის პარტიის დაუძინებელი მტრები, ისტორიის ფალსიფიკატორები, ტროცკისტ-ბუხარინელი არამზადები ამხინჯებდნენ საქ. კ. პ. (ბ) ისტორიას და ყოველნაირად ხელს უშლიდნენ იმას, რომ ახალგაზრდა თაობას სწორი წარმოდგენა ჰქონოდა ჩვენი პარტიის საამაყო და ძვირუფას წარსულზე.

ჩვენი ქვეყნის მუშათა კლასმა, ჩვენი ქვეყნის მთელმა მოწინავე ინტელიგენციამ ძალიან კარგად იცის, თუ რა მძიმე ბრძოლები გადაიტანა **ლენინისა** და **სტალინის** პარტიამ, რათა უმწიკვლოდ დაეცვა მარქს-ენგელსის ის დიადი დროშა, რომლითაც გაიმარჯვა რუსეთის პროლეტარიატმა 1917 წლის ოქტომბერში. ეს დროშა იყო მეცნიერულ სოციალიზმის მამამთავრების მარქს-ენგელსის დროშა. დიახ, ამ დროშით გაიმარჯვა რუსეთის პროლეტარიატმა და გაანადგურა ყველა ჯურის ინტრვენტები **ლენინ-სტალინის** დიადი პარტიის ხელმძღვანელობით.

საქ. კ. პ. (ბ) ისტორიის მოკლე კურსი, რომელიც ამხანაგ **სტალინის** უშუალო ხელმძღვანელობით გამოვიდა, „ეს არის მთლიანი, დამთავრებული შრომა პარტიის ისტორიის, ლენინიზმის, დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის დარგში, ეს არის ბოლშევიზმის მოძღვრება“ („პრავდა“).

ნათელი ფაქტებით, ურღვევი ლოლიკური თანმიმდევრობით ასახუ-  
ლია ამ ძვირფას წიგნში დიდი საზოგადოებრივი ძვრები, ჩვენი ქვეყნის  
ცხოვრების ფაქტები. მხოლოდ ფაქტები ლაპარაკობენ ამ წიგნში თავი-  
დან ბოლომდე: ბრძოლა პარტიის მტრების წინააღმდეგ, ბრძოლა მარქს-  
სიზმის დასაცავად, ბრძოლა სოციალიზმის საბოლოო გამარჯვებისათვის.  
აი ცოცხალი ფაქტები, რომლებიც არასოდეს არ წარიშლება მესხიერე-  
ბიდან, ვინაიდან, როგორც ერთ დროს პისარევმა სთქვა, — „სიტყვები და  
ილუზიები იკარგებიან, ფაქტები კი რჩებიან“.

საკ. კ. პ. (ბ) ისტორიის მოკლე კურსს წაიკითხავენ არა მარტო  
საბჭოთა კავშირის მშრომელები, არამედ მთელი მსოფლიოს პროლეტა-  
რიატი, ამ წიგნს სიამაყით წაიკითხავენ და შეისწავლიან პირენის ნა-  
ხევარკუნძულზე მცხოვრები ესპანელი მებრძოლენი, ჩინელი ხალხი,  
მსოფლიოს ყველა ჩაგრული, ვინაიდან: „ბოლშევიკური პარტიის ისტო-  
რია გვასწავლის სიძნელეთა გადალახვას, გვასწავლის გამბედაობასა და  
მამაცობას მტერთან ბრძოლაში, გვასწავლის ბრძოლას და გამარჯვებას“  
(„პრავდა“).

ხელოვნების მუშაკებისათვის საკ. კ. პ. (ბ) ისტორიის მოკლე კურ-  
სი ძვირფასი განძია. მწერლებს, დრამატურგებს, მხატვრებსა და კომპო-  
ზიტორებს ეს წიგნი მისცემს სწორ ორიენტაციას ისტორიული თემის  
დამუშავების დროს, მხოლოდ საჭიროა დეტალურად შევისწავლოთ ეს  
წიგნი და ჩავწედთ მოვლენის სულსა და გულს. ამ წიგნის თანამიმდე-  
რობითი და სერიოზული შესწავლა გაამდიდრებს და აამაღლებს ხელოვ-  
ნების ფრონტზე მომუშავეების იდეოლოგიურ დონეს, შეაყვარებს მას  
ბოლშევიკური პარტიის გმირულ და საამაყო წარსულს. ეს წარსული კი  
არის გადამწყვეტი ბრძოლა მარქსიზმის ვულგარიზატორებთან და მტყი-  
ცე კავშირი მასებთან:

„ვეფიქრობ, რომ ბოლშევიკები მოგვაგონებენ ბერძნული მითო-  
ლოგიის გმირს, ანთოსს, ისინიც ისევე, როგორც ანთოსი, ძლიერნი  
არიან იმით, რომ კავშირი აქვთ თავის დედასთან, მასებთან, რომლებმაც  
ისინი შობეს, გამოჰკვებეს და გამოზარდეს, და სანამ მათ კავშირი აქვთ  
თავის დედასთან, ხალხთან, მათ ყველა შანსი აქვთ იმისა, რომ უძლვე-  
ლი დარჩნენ.“

ამაშია გასაღები ბოლშევიკური ხელმძღვანელობის უძლველობისა“.  
(სტალინი).

პ. შალვა

## სასტენო ხელოვნება

მსახიობის შემოქმედებითი მეთოდისათვის

გადავიდეთ წინა წერილში (გ/წ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7-8) მოცემულ ოთხწევროვან ფორმულის მეოთხე წევრზე. მას შემდეგ, რაც განსაზღვრული და დაკონკრეტებული ობიექტები წარმოდგენითი უნარიანობის საშუალებით ცხადად და ნათლად წარმოვიდგინეთ, საჭიროა დავამყაროთ მათდამი გარკვეული დამოკიდებულება, გამოვააშკარავოთ ის გრძნობა, რომელსაც იგი ჩვენში იწვევს, ან უნდა იწვევდეს; დადებითს თუ უარყოფითს და რა სახისას.

ზემოხსენებულ პოლიუსთა შორის გრძნობათა ფორმა და გრადაცია განუსაზღვრელია. გასამარტივებლად საკითხი მსახიობმა შეიძლება ასე დასვას: „რა მსურს?“ სურვილის გარეშე ადამიანის ცხოვრება, მისი სიცოცხლე ხომ წარმოუდგენელია. მაშინაც კი, როცა ადამიანს არაფერი არ სურს, სწორედ ეს არაფერი სურს, ე. ი. დასვენება, არაფრის კეთება: სურვილის უქონლობაც ერთგვარი სურვილია.

გარკვეული სიტყვით ასახული ობიექტის პოვნით, მისი დაკონკრეტებითა და მისდამი დამოკიდებულების გამჟღავნებით, ე. ი. გაგებით, წარმოდგენითა და გაგებულისა და წარმოდგენილის სათანადო გრძნობით დაფერვით შესრულებულია ამოცანის მხოლოდ ერთი მხარე. ერთ მხარეს ამას იმიტომ ვუწოდებთ, რომ მუშაობა ჯერ კიდევ არ არის დამთავრებული. იმას, რაც აქამდე იყო, მსახიობმა თუ თვითონ ვერ შესძლო რეჟისორი დაამუშავებინებს. ამ უკანასკნელის დახმარება და კონტროლი მას შემდეგშია დასპირდება, მაგრამ თვითონ მსახიობის უნარიანობას განსაცდელი წინ უდევს. აქამდე ჩატარებული მუშაობა უფრო თეორიულ-

ცნობიერებითი ხასიათისა იყო. ახლა, კი გადავდივართ ისეთ პერიოდში, როდესაც ხდება ზემოხსენებული საშუალებით შექმნილი და დამუშავებული მასალის რეალიზაცია საბოლოო მიზნისათვის (სახის შესაქმნელად). ის, რაც აქამდე ცალ-ცალკე ვაკეთეთ, ერთმანეთთან უნდა შევადულოთ.

ფორმულის ოთხივე წევრი ერთბაშად უნდა აღმოცენდეს, თითქმის ერთსა და იმავე დროს, ყოველ შემთხვევაში ისეთი ელვისებური სისწრაფით, რომ მათ შორის მასურებელმა—მსმენელმა ვერავითარი პაუზა ვერ შეაჩინოს, მით უმეტეს ასეთი არც უნდა იყოს. სურვილი წარმოშობს დაკონკრეტებულ ობიექტს, სამეტყველო აპარატი სიტყვას სმენას აწვდის, მოქმედებას კი თვალთა ვხედავთ. მასურებელზე ყველაზე ძლიერ მოქმედებს გრძნობის ნაკადი, რომელიც მსახიობთაგან უხილავ ნიაღვრად გადადის და მსმენელთა არსებაში იღვრება. თვალი, ყური და მასთან ადამიანის მთელი არსება ექცევა ხელოვნური შემოქმედების ორბიტში. მასურებელიც თავის მხრით გზავნის სცენაზე უხილავ ტალღებს, რომელნიც ესალმებიან მსახიობთ და ახვევენ მას აქტიური (მსახიობთა) და შედარებით პასიური (მასურებელთა) ურთიერთგავლენის ატმოსფეროში. ასეთ შედეგს ჩვენ მივიღებთ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ყოველივე ზემოთქმული იმდენად კარგად, ზუსტად არის ვაკეთებული, რომ საკმარისია თვით მსახიობმა ისურვოს, ან გარედან მიიღოს დაკვეთა, რათა მთელი მასალა სათანადო ნებელობის წყალობით თავისით ამოძრავდეს და გადმოინდეს. მსახიობი ერთგვარად ისეთივე ჭურჭელია, როგორც კოკა, და როგორც „კოკასა შიგან რაცა

დგას, იგივე წარმოსდინდების“, ჩვენც მსახიობისაგან მხოლოდ იმას მივიღებთ, რაც მასში წინდაწინ არის დაგროვილი და ჩამოყალიბებული. თავისთავად კი, მარტო ნიჭის წყალობით არაფერი არ დაგროვდება. მსახიობი, რარიც ნიჭიერიც არ უნდა იყოს, თუ იგი მოკლებულია კულტურას, ცოდნას, შრომის უნარს, დღევანდელ თეატრში ფონს ვერ გაევა. ნიჭი მას მხოლოდ გაუადვილებს და სხვა-ვად აღდრე შეათვისებინებს, რაც საჭიროა, მხოლოდ მან უნდა იცოდეს, თუ რა, როგორ, რომდენად არის საჭირო. მაღალი ხელოვნების ნიმუშებს ჩვენ მხოლოდ მაშინ მივიღებთ, როცა ამ ნიმუშებს არ შეეტყობა, რომ იგი ხელოვნურია. ხელოვნური წარმოების ათვისების დროს, ჩვენ, რასაკვირველია ვიცით, რომ ხელოვნებასთან გვაქვს საქმე; ვიცით, რომ მსახიობნი წარმოადგენენ ამა თუ იმ პიესას, გარკვეულ სახეებს, გარკვეული სოციალური წრის ადამიანებს და, რომ ჩვენ, მაყურებელნი ვართ, მაგრამ უშუალო შემოქმედებისა და უშუალო ათვისების მომენტში ჩვენ ეს უნდა გვევიწყდებოდეს და გვეგონოს თითქოს ეს რეალობაა, სინამდვილე.

როცა რუსთაველს ვკითხულობთ, მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი არაჩვეულებრივ გმირულ ამბავს, ისიც ფანტასტიური ელემენტების ჩართვით მოგვითხრობს—გვეგონია, რომ ეს ცოცხალი სინამდვილეა; მოვიგონოთ ჰომიროსი და სხვა მსოფლიო მოგონები.

აიღეთ ლევ ტოლსტოის „ომი და ზავი“—ერთი შეხედვით ასეთი უბრალო და სადა. თითქოს თქვენს თვალწინ მიმდინარეობს იმდროინდელი ცხოვრება. რომანის კითხვის დროს თქვენ არც კი გაგონდებათ, რომ ეს რომანი ხელოვნური ნაწარმოებია. მოვიგონეთ კ. სტანისლავსკის კრუტიცკი ოსტროვსკის პიესაში: „ერთი შეცდომა ბრძენსაც მოუვა“ და აღმოაჩინეთ თუნდაც ერთი ისეთი მომენტი, რომ თქვენს თვალწინ ცოცხალი კრუტიცკი არ იდგას; პირიქით, თქვენ არ გჯერათ, რომ თქვენს თვალწინ მსახიობია და არა თვით ტიპი. დასასრულ ავიღოთ მსახიობი ბაბოჩკინი ჩაპაევის როლში. განა მისი ყურების დროს, თქვენ გაგონდებათ, რომ ეს მსახიობია და არა ნამდვილი ჩაპაევი?

აი რამდენიმე მჭერმეტყველი მაგალითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგიდან: ლიტერატურის, დრამისა და კინოს წიაღიდან აღებული.

ხელოვნების აი ამ მჭერმეტყველა მიღწევაა ძნელი. როდესაც ჩვენ სახიერი აზროვნების კომპონენტების, ელვის სისწრაფით თანამიმდევრობაზე ვლაპარაკობდით, აღვნიშნეთ, რომ ისინი ერთმანეთს არაერთარ შემთხვევაში არ უნდა შორდებოდენ ერთი წამის შეათახედიდაც კი. ისინი ჰარმონიულად შედუღებულ მთლიან ერთეულს უნდა წარმოადგენდენ. მხოლოდ, ასეთი შედეგების მიღწევა შესაძლებელია მუშაობის დასასრულისათვის, მხატვრული სახის საბოლოო ჩამოყალიბების დროისათვის. მანამდე კი რამდენია საფიქრებელი, საძიებელი, გასარკვევი, ე. ი. სამუშაო. მუშაობის პროცესში აუჩქარებლად, თანდათან და სწორედ უნდა იქნას შერჩეული თვითეული სწორედ დაკონკრეტებული და სწორი დამოკიდებულებით განსაზღვრული ობიექტი.

ყოველივე ამას სათანადო შემოწმებას საჭიროა, მხოლოდ არა ცდისა და წარმოდგენის დროს, არამედ ცდისა და შესრულების შემდეგ. ერთსადიმავე დროს ცდა, ან შესრულება და შემოწმება არ არის მიზანშეწონილი. ორივე მიზნის ერთსადიმავე დროს დასახვა და შესრულება ყურადღებას აორებს და უშუალობას უკარგავს სასცენო ამოცანის შესრულებას. ამ დებულებათა შესამოწმებლად ავიღოთ იმავე „ფიგაროს“ პირველი კადრი. ვნახოთ, შევძლებთ თუ არა ჩვენ ყველა იმ ამოცანის პრაქტიკულად დაძლევას, რომელთა შესახებ ამდენი ვისაუბრეთ. თუ კი, მაშინ ჩვენ უნდა შეგვეძლოს საჭიროების და მიხედვით ყოველ წუთს წარმოვიდგინოთ ფიგარო ისე, როგორც იგი ჩვენ დავნახასიათეთ, თვით მსახიობი უნდა გადადგეს, გადავიდეს ფიგაროს მდგომარეობაში, ფიგაროს სახელი, ხელოვნურად უნდა იქცეს ფიგაროდ ისე, რომ დაგვავიწყოს თავისი თავი და ფიგაროდ გვეჩვენებოდეს. თუ მსახიობმა იგრძნო თავისი, თავი ფიგაროდ, თუ იგი განიმსჭვალა მისი სახით, დაეუფლა ამ სახეს და ეს სახე დაეუფლა მას—საქმე შესრულებულია. მიუხედავად იმისა, რომ

მსახიობმა თავისი თავი ფიგაროდ იგრძნო და ფიგაროს სიციცხლით ცოცხლობს სცენაზე, მას საკუთარი „მე“ არ ავიწყდება. იგი არც ამბობს უარს თავის თავზე, იგი მხოლოდ დროებით, თავისივე თავის საშუალებით წარმოვიდგენს ფიგაროს სახეს, იგი მხოლოდ წარმოდგენის განმავლობაშია რეორგანიზებული იმგვარად, რომ ფიგაროს შესრულების განმავლობაში გრძნობს, აზროვნებს და მოქმედებს ფიგაროს ნაცვლად იმ კომპოზიციის მიხედვით, რომელიც შეთხზული და ათვისებულია ავტორის თხზულების საფუძველზე, გარკვეული თვალსაზრისით ეპოქის შესწავლისა და რეალური შესაძლებლობის ფარგლებში ამა თუ იმ მიზანდასახულობით წინასწარვე განსაზღვრული სტილით.

პირველი კადრის მეორე ნახევარიც ისევე უნდა იქნას დამუშავებული, როგორც პირველი.

მუშაობის მეთოდი და სისტემა იგივეა და ძალაში რჩება არა მარტო პირველი კადრის მეორე ნახევრისათვის, არამედ ყველა კადრისათვის, მთელი პიესისათვის, იქნება იგი

დრამატიული, მუსიკალურ-დრამატიული თუ კინო-დრამატიული. კინო სცენარი გადაღებამდე უნდა იქნას დამუშავებული და გადაღებული მუშავებული სასცენო ხელოვნების ყველა მოთხოვნისათვის და ცნობილ, მხოლოდ კინოს სპეციფიკურის თვალსაზრისით, რაც ძირითადად იმით ხასიათდება, რომ იმდენად, რამდენადაც სანახაობითი ელემენტი ანუ მხოლოდ ხედვით ასათვისებელი ნაწილი მეტი იქნება, იმდენად მოქმედების (მოძრაობათა) ტემპი უფრო სწრაფი უნდა იყოს, ვიდრე მოსასმენ (ხმოვანი) მომენტებში. მხატვრული სახე კი, წინასწარ, გადაღებამდე უნდა იყოს ჩამოყალიბებული, როგორც დრამისა და ოპერის მსახიობთა მიერ შესასრულებელი სახეები.

ეს კულტურა ჯერ-ჯერობით მხოლოდ მოწინავე დრამატიულ თეატრებს აქვს ათვისებული, ოპერასა და კინოში კი მხოლოდ ზოგჯერ და ზოგიერთებს აქვს ასეთი მიღწევა.

ავილოთ კადრი № 2.

**ფიგარო:** ცხრამეტჯერ ოცდაექვსი.  
შეუფარდით ამ კადრს ჩვენი ფორმულა.

ტექსტი	ობიექტი	დაკონკრეტება	დამოკიდებულება (რა მსურს?)
ცხრამეტჯერ ოცდაექვსი	სივრცე (ფართობი)	ცხრამეტი მეტრი განი და ოცდაექვსი მეტრი სიგრძე გრაფის მიერ მიჩენილი ოთახისა	კარგია, გამოდგება, კმაყოფილი ვარ.

კადრი № 3

**სუსანა.** ნახე ფიგარო, ასე სჯობია? დამუშავება

ტექსტი	ობიექტი	დაკონკრეტება	დამოკიდებულება (რა მსურს?)
ნახე	ფიგარო	22-23 წლის ჰაბსბურგი, ქერა-ხუჭუტომიანი, საშუალო სიმაღლის, ლინიერი, ცქვიტი, ყოჩაღი, მოხერხებული, ჰკვიანს, მიზაკის ფერი ფიგაროდ წოდებულ ტანისამოსი აცვია, ფეხზე შავი ლაქირებული, ნავისებური ტუფლები, თეთრი ჩულკები, მოგეწონება თუ წითელი ჰალსტუხი თეთრ პერანგზე და სხვა არა?	
ფიგარო	"	ამ შემთხვევაში სუსანას თვალსაზრისით, რომელმაც უნდა იცოდეს, სად როდის და რა მდგომარეობაში გაიცნეს მათ ერთმანეთი, რა ხასიათის იყო მათი პირველი შეხვედრები, როგორ ვითარდებოდა იგი, როდის და რა მიზეზებმა წარმოშვა მათი სიყვარული, როდის და რა პირობებში მისცა მან სიტყვა ცოლად გაყოლისა.	

ასე სჯობია?

ქული

ფიგაროს რა და რა თვისებები მოეწონა სუსანას? რამდენად და რისთვის? როგორ ასრულებს ის თავის მოვალეობას. როგორა ჰყავს წარმოდგენილი მას ფიგარო, როგორც მომავალი ქმარი; საერთოდ, ყოველივე ეს ერთ მთლიან სახედ უნდა ჰქონდეს სუსანას შეჯამებული და ასე გრძნობდეს, ფიგაროს. ფლერ დორაზის თაიგულისგან გაკეთებული

მომწონს და მსა-  
მოვლებს. მინდა,  
რომ შენც მოგე-  
წონოს.

და ასე შემდეგ...

კადრების ასეთი გარჩევის შემდეგ იწყება მათი პრაქტიკული ათვისება. თეორიულად დამუშავებული კადრები სასცენო მოქმედებაში უნდა იქნას გადაყვანილი. აი ეს არის ყველაზე უფრო ძნელი საქმე. ყოველ შემთხვევაში ეს შეადგენს მსახიობის შემოქმედების სპეციფიურობას. რადგანაც მსახიობი ერთსადიამავე დროს, არის შემოქმედით და საშემოქმედო მასალა, იმდენად, რამდენადაც იგი ზორცს ასხამს ავტორის მასალას თავისივე თავის (მთელი მისი არსების) საშუალებით.

სხვისი სიტყვებით სახიერი აზროვნების ათვისება ხანგრძლივსა და სისტემატურ ტრენაჟს მოითხოვს. რაც უფრო მეტის ყურადღებით იქნება იგი წარმოებული, მით უფრო ადვილი იქნება ათვისების პროცესი. ერთი შეხედვით მუშაობის ასეთი სისტემა შეიძლება დაუძლეველი და მოსაბეზრებელი გვეჩვენოს, მაგრამ არა. ეს ასე არ არის. ასეთი შთაბეჭდილება შემცდარი იქნება: ასეთი შთაბეჭდილება დარჩება მხოლოდ დილეტანტს, ან სრულიად გამოუცდელ ახალგაზრდას. პირიქით, მუშაობის ასეთი მეთოდი და სისტემა იძლევა გარანტიას, რომ მსახიობი უზრუნველყოფილი იქნება შემთხვევითი მოვლენებისაგან, ჩაყარდნისაგან, გადაჩეხისაგან, შემოქმედებით ძალთა უნაყოფო დახარჯვისაგან. ვინც ყოველივე ამას კარგად ჩაუფიქრდება და სწორედ აითვისებს, იგი საკუთარი მაგალითით დარწმუნდება, რომ ეს არის ერთადერთი სწორი გზა. შეიძლება მეტიც ითქვას: ეს მეთოდი შეიძლება უნივერსალურ მეთოდად ვაღიაროთ, ვინაიდან იგი გამოსადეგია ხელოვნების ყველა დარგის მუშაკისათვის.

სავალდებულო უნდა იყოს იგი მომღერალისთვისაც. ეს განცხადება რომ ლიტონ სიტყვად არ დარჩეს, დავასაბუთოთ სათანადო ანალიზით. მაგალითისათვის ავიღოთ იგივე „ფიგაროს ქორწინება“, მხოლოდ ბომარშეს კომედია კი არა, ამ კომედიის მიხედვით მოცარტის მიერ დაწერილი ოპერა იმავე სახელწოდებისა. ასეთი არჩევანი განზრახ არის ჩადენილი, რადგანაც ისევე, როგორც ოპერა არის მუსიკალურ-დრამატული ნაწარმოები, ოპერის მსახიობიც უნდა იყოს არა მარტო მომღერალი, არამედ იმავე დროს მუსიკოსიც და მსახიობიც. ოპერის მსახიობი თუ არ არის მუსიკალურად მომზადებული, სცენიურად გაწვრთნილი და ეოკალურად აღზრდილი, ის ვერასოდეს ვერ იქნება ხელოვანი და მხოლოდ ხელოსნად დარჩება. საოპერო დარგის მუშაკთა დიდ უმეტესობას დააეიწყება, რომ ოპერა მუსიკალურ-დრამატული ნაწარმოებია და მისი განსახიერებისათვის საჭიროა არა მარტო მუსიკალურ ინსტრუმენტების და ადამიანის ბგერათა ფორმალური ქლერა, არამედ აზრიანი, ცხადად და ნათლად წარმოდგენილი, გრძნობით დაფერილი სცენიური მოქმედება მუსიკის საფუძველზე ეოკალურ-სცენიურად საშუალებებით. წავიდა ის დრო, როდესაც მხოლოდ „ლოცვისა და ტკბილ ხმათათვის“ ქლერდნენ სიმები, ვინაიდან ყველა სახის ხელოვნება და მათ შორის ეოკალურიც სოციალისტური საზოგადოების ბედნიერი და სამური ცხოვრების განმტკიცებას უნდა ემსახურებოდეს. მხოლოდ ბგერათა აქლერება, თუნდაც ნოტებით, უზუსტესი ყველა კადენციების, ფერმატო, ფორტე, პიანო და ფილირობის დაცვით, მაგრამ უაზრო,



უშინარსო, ჯერ კიდევ სიმღერა რო-  
დია. მომღერალი უნდა მღეროდეს მთელი  
თავის არსებით და არა ცარიელი ხმით. შე-  
მოქმედება მოითხოვს ადამიანის მთელი არ-  
სების მთლიან მობილიზებას. ტყუილ-უბრა-  
ლოდ არ მისულა მოსკოვის სკოლა ვოკალის-  
ტებისა იმ დასკვნამდე, რომ დროა სიმღერის  
სწავლების მეთოდი შეიცვალოსო. „გასაგები  
ხდება ბევრი ვოკალისტი მეთოდოლოგის  
მტკიცება, რომ როდესაც ადამიანი კარგად  
მღერის, მის სიმღერაში მონაწილეობს არა  
მარტო ბგერის ორგანო, არამედ ადამიანის  
მთელი ორგანიზმიო“, სწერენ ისინი.\*)

იმისათვის, რომ მთელ ორგანიზმამდე  
დაიყვანო სასიმღერო, ან სამეტყველო მასა-  
ლა, საჭიროა ქვემოთ მოყვანილი მუშაობის  
ჩატარება, რადგანაც სასიმღეროდ, ან სამეტ-  
ყველოდ ორგანიზებული ბგერები მხოლოდ  
იმის გამოსავლინებელი საშუალებაა, რაც ამ  
ბგერათა ქვეშ იგულისხმება.

მაგალითისათვის ავიღოთ — „ფიგაროს  
ქორწინების“ ინტროდუქცია. თავდაპირვე-  
ლად ავიღოთ სიტყვიერი მასალა, რადგანაც  
უამისოდ არცერთ კომპოზიტორს არ შეუთხ-  
ნავს ოპერა.

1. **ფიგარო:** (ზომავს), ოთხი, შეიდი, ათი, ოცი,  
ოცდასამი და ოცდარვა.
2. **სუსანა** (სარკეში იფურება) როგორ მომწონს  
რა რიგ შეენის ჩემსა პირისახეს ეს, თითქოს  
ნათელ სხივსა მფენს.
3. **ფიგარო.** სამი.  
**სუსანა.** ნახე, აბა, ჩემო ფიგარო.  
**ფიგარო.** ათი.  
**სუსანა.** ნახე ეს.  
**ფიგარო.** ოცი.  
**სუსანა.** ნახე ფიგარო, შეხედ ამ ქუდას.  
**ფიგარო** ოცდასამი.  
**სუსანა.** ერთი შეხედ ამ ქუდას.  
**ფიგარო** და ოცდარვა.  
**სუსანა.** აბა მალე, ჩემო ფიგარო, ერთი შეხედ  
ამ ქუდას, ამ ჩემ ლამაზ, კობტა ქუდას.
4. **ფიგარო.** მართლა მეტიც მეტად შეენის შენსა  
პირის სახეს ეს, თითქო ნათელ სხივსა გფენს
5. **სუსანა** დახე ამ....  
**ფიგარო.** ჩემო კარგო...  
**სუსანა.** კობტა ქუდას.  
**ფიგარო.** (შეხედავს) რა კარგად გშენის.  
**სუსანა.** რა რიგ სხივოსანი არის ძლიერ მომწონს  
მეტად მშენის, მშენის მე ეს ქუდი, დღეს,  
მე დღეს, მე დღეს!

**ფიგარო.** ძლიერ მომწონს მეტად გშენის, გშენის  
შენ ეს ქუდი დღეს, შენ დღეს, შენ დღეს!  
6. **სუსანა** { ვიცი, რომ მალე მოვა ის ვამი,  
და { როცა მალლით მზე, მოგვჩქნს ოცნ  
**ფიგარო** { სხივებს ვიცი, რომ გული ტკბილ  
(ერთად) { ჰაზვებს მიღღერს გული მიქადის  
ბედნიერ დღეს (2)

7. **ფიგარო.** სუსანა!  
**სუსანა.** ხომ ხედავ?  
**ფიგარო.** ჩემო ტურფა!  
**სუსანა.** ჩემო კარგო!  
8. **სუსანა** { გული გვიქადის ბედნიერ დღეს.  
და { ბედნიერ დღეს! ბედნიერ დღეს!  
**ფიგარო** { გული გვიქადის ბედნიერ დღეს!  
(ერთად)

როგორც ვხედავთ, ამოწერასთან ერთად  
ტექსტი კადრებად არის დაყოფილი. სულ  
8 კადრია აღნიშნული და ეს კადრები ერთი  
მეორისაგან ჰორიზონტალური ხაზებით არის  
დაშორებული. ამ ნაწყვეტში და შემდეგ-  
შიაც ჩვენ შეგვხვდება პარალელური კადრე-  
ბი. ოპერაში ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა.  
ადამაშიც თვითეულ მომქმედ პირს თავისი  
ხაზი აქვს. ოპერაში დუეტის, ტრიოს, კვარ-  
ტეტის, კვინტეტის, სექსტეტის და სხვა შემ-  
თხვევებში ჩვენ მუდამ მოქმედების პარალე-  
ლუო განვითარებასთან გვექნება საქმე. ზოგ-  
ჯერ 2, 3, 4, 5, 6 მომქმედი პირი, ზოგჯერ  
მთელი ანსამბლი (გუნდი და ყველა მომქმედ-  
ნი პირნი) ერთსა და იმავეს მღერიან, ზოგ-  
ჯერ ერთი ერთს, მეორე სხვას, მესამე კი-  
დევე სხვას და ასე ამ რიგად. მაგ. „ფიგაროს  
ქორწინების“ სექსტეტში (№18, გვ. 205. იურ-  
გენსონის გამოცემა. მოსკოვი) ექვსივე მონა-  
წილე სხვადასხვას მღერის, მიუხედავად ამი-  
სა, თვითეულ მათგანს თავისი ადგილი და სა-  
კუთარი სახელწოდება უნდა ჰქონდეს.

როგორც ოპერის, ისე დრამის ბევრ მსა-  
ხიობს ჰგონია, რომ იმ მომენტებში, როცა  
ისინი სცენაზე არიან, მაგამა არ საუბრობენ,  
ან არა მღერაინ, არაფერი არ უნდა აკეთონ,  
წარმოსადგენი სახეც კი ავიწყდებათ და თა-  
ვისთავს უბრუნდებიან. ასეთ მომენტებში  
ისინი მხოლოდ იმის მოლოდინში არიან, რომ  
მათი ამღერების, თუ ალაპარაკების დრომ  
მოაღწიოს და ჰგონიათ, რომ ასეთი წესით  
ისინი წარმოსადგენი პირის მხატვრულ სახეს  
გვაძლევენ, თითქოს წარმოსადგენი პირი სი-  
ჩუმის, სხვისი მოსმენის, ან სხვაგვარი უსიტყ-  
ვო მდგომარეობის დროს არ უნდა წარმოად-

\* თურნალი „მუსიკა და რევილუცია“ 1927 წლის  
№ 7-8. გვ. 31.

გაქდეს იმ ტიპს, რომლის განსახიერებაც აქვს დავალებული აქტიორს. სცენაზე უმოქმედო მომენტი არავისთვის და არასდროს არ უნდა არსებობდეს. მხოლოდ, სასცენო მოქმედება სხვადასხვა სახისაა ხოლმე, ინტენსივობით, დატენილობით, დაფერადებით, ერთი სიტყვით ხასიათით, რიტმითა და ტემპით.

პაუზებიც კი (სიჩუმის მომენტები) უნდა იყოს დატენილი, შინაარსიანი. ცარიელი, უშინაარსო, არაფრის მთქმელი, მკვდარი პაუზა არ არსებობს ცხოვრებაში და არც სცენაზე უნდა იყოს იგი. მკვდარი პაუზა მხოლოდ მიცვალებულის კუთვნილებას შეადგენს. აბა იფიქრეთ რა აზრი უნდა ჰქონდეს ცოცხალი ლევის ყოფნას სცენაზე. გვეგონია, რომ არავითარი. ასეთ მდგომარეობას კი ხშირად წააწყდებით სცენაზე, განსაკუთრებით ოპერის მსახიობთა შორის.

ამ შენიშვნების შემდეგ დაეუბრუნდეთ ამონაწერს.

თავდაპირველად ჩვენ სამოქმედო ხაზი უნდა გავმართოთ. ამისათვის თვითუელკადრს საკუთარი სახელი უნდა ეწოდოს. ამრიგად ჩვენ შემდეგ სურათს მივიღებთ:

კადრი № 1. ფიგარო იატაკსა ზომავეს.

კადრი № 2. სუსანა თავის მორთულობით არის აღტაცებული.

კადრი № 3. (ორმაგი) ფიგარო ზომავს ვანაგრობს, სუსანას კი სურს-ფიგარომ მისი მორთულობა ნახოს.

კადრი № 4. ფიგარო შეხედავს სუსანას მორთულობას და მეტად მოსწონს.

კადრი № 5. ორივეს გახარება.

კადრი № 6. თვითუელი მათგანი (ფიგარო და სუსანა) თავისთვის განიციდან მომავალ ნეტარებას.

კადრი № 7. ერთმანეთის ტრფიალი.

კადრი № 8. საერთო სიხარული: ორივეს სწამს, რომ მომავალი-ბედნიერ დღეს უქაღის მათ.

აი ის სამოქმედო ხაზი, გზა, რომელსაც უნდა გაყენენ ფიგაროსა და სუსანას პარტიების შემსრულებელნი. აი ეს ამოცანები იქნება მათი გზის მაჩვენებელი, მას შემდეგ, რაც ისინი გაეცნენ ნაწარმოებს. შეისწავლეს ეპოქა, გაეცნენ ინტერპრეტაციას, გადასჭრეს სტილის საკითხი და გარკვეული თვალსაზრისით შეუდგნენ მუშაობას. აი რა წესით უნდა დაამუშაოს მომღერალმა მთელი მასალა—როგორც ანბანით, ისე ნოტებით აღ-

ნუსხული და მხოლოდ ამის შემდეგ შეუდგეს დამუშავებას და არა ისე უტბად, პირველივე გაცნობისთანავე კონცერტისთვის დახმარებით, თუნდ უამისოდ ინსტრუმენტებ ნოტების აკაკუნებით და წერტილიან, თუ უწერტილო ნოტების დახებირებით, როგორც ეს ამჟამად ხდება უმეტეს შემთხვევაში. ვოკალისტებთან მეცადინეობა ამჟამად თავდაყირაა დაყენებული და მომღერალის თავში სრულიად არ შედის ის, რაც თავიდან, ე. ი. ცნობიერებიდან უნდა გამოდიოდეს. ცნობიერების როლის შესახებ ჩვენ საკმაოდ ვისაუბრეთ. ყოველივე ზემოთქმული სავალდებულოა მომღერლისათვისაც, რომელიც თავისი სპეციფიკით (ე. ი. სიმღერით) ამჟამად ნებს ცოცხალი ადამიანის სახეს, რასაც იგი უნდა ქმნიდეს მთელი თავის არსებით და არა, მხოლოდ ბგერათა მატერიალური აპარატით, როგორც ეს დღეს ხდება ხოლმე უმეტეს შემთხვევაში.

კადრებში აღნიშნული ამოცანები იმდენად კარგად უნდა იქნას ათვისებული, რომ პირველი მათგანის გახსენებაზე დანარჩენებზეც უნდა წამოიჭრან შესაფერისი თანამიმდევრობით და ჯეროვანი სიცხადით, თანახმად ასოციაციის კანონისა. ეს რომ ასე მოხდეს, ჩვენ წინასწარ უნდა დავამუშაოთ თვითუელი კადრი მოცემული ფორმულის თანახმად და ავითვისოთ, ისე, როგორც ეს დრამატული ნაწყვეტის მიმართ მოვიმოქმედეთ. ამასთანავე უნდა ვიცოდეთ, რომ მუსიკალურ-დრამატული და წმინდა მუსიკალური ნაწარმოების—ოპერა იქნება იგი, თუ რომანსი, ან წმინდა ინსტრუმენტალური მუსიკა. (მათ შორის სიმფონიაც) დამუშავება უფრო ძნელია. მუსიკალურ-ვოკალურ ნაწარმოებში მეტი მნიშვნელობა აქვს მუსიკასა და ვოკალს, ვიდრე ტექსტს. მიუხედავად ამისა, ტექსტის უფლებებელყოფა, მით უფრო მისი ადგება, როგორც ამას ბევრი მუსიკოსი და მათ შორის ზოგიერთი ფრიად პატივცემული კომპოზიტორი და ვოკალისტი—პროფესორი სჩადის, შეუწყნარებელია. ასეთი მიდგომა უპირველეს ყოვლისა ენებს თვით მუსიკასა და ვოკალს, რომელთა ქლერა არასოდეს არ უნდა იყოს ფეტიშად ქცეული, არამედ ჰარმონიულად შეგავებული სიტყვიერ მასალას-

თან. უსიტყვო მუსიკაც (წმინდა ინსტრუმენტალური) გააზრებული შემოქმედებითი მუშაობის ნაყოფია და მისი შეთხზვისათვის კომპოზიტორი ისევე აზროვნებს, როგორც თავისი შემოქმედების ანბანთა საშუალებით ამსახველი დრამატურგი. ამისათვის, რაც უფრო მკაფიოდ მეტყველებს უსიტყვო მუსიკა—მით უკეთესია იგი. მოიგონეთ ბახი და ბეთჰოვენი. ნოტებიც ცხადად და ნათლად უნდა მეტყველებდენ და არა ცარიელ ბგერებს წარმოადგენდენ.

თუ კომპოზიტორს თვალწინ გარკვეული, დაკონკრეტებული სახეები არ უდგას. მის წინაშე მოვლენები, აზრი და გრძნობა, მოქმედება რეალურად თითქოს სინამდვილეში არ ვითარდება, მას არაფერი არ გამოუვა და თუ გამოუვიდა, ისეთი ხრამებით იქნება დასერილი, რომ ადამიანი სიამოვნების ნაცვლად ტანჯვის მეტს ვერაფერს განიცდის. ხელოვნების ნაწარმოები კი აუცილებლად უპირველეს ყოვლისა სიამოვნებას უნდა გვაგრძნობინებდეს.

დავუბრუნდეთ მორიგ ამოცანას: თავდაპირველად ვოკალისტმა ყურადღება ტექსტს უნდა მიაქციოს, რადგანაც ტექსტი არის ფუძე მთელი მისი სასიმღერო მასალისა\*). რამდენად უფრო უკეთესია პოეტი—ლიბრეტისტი, მით უკეთესია კომპოზიტორისათვის. ცნობილი კომპოზიტორი გლიუკი თავის „ალცესტასთან“ დაკავშირებით სწერდა: „მე ვცდილობდი მომერგო მუსიკა მისი ნამდვილი დანიშნულებისათვის — ხელიხელ ჩაკიდებული მეგლო პოეზიასთან და გამეძლიერებინა გრძნობათა გამქვადნება და მდგომარეობათა ინტერესი ისე, რომ მოქმედება არ გამეწყვიტა და არ გამეცივებინა ზედმეტი მორთუ-

ლობით“-ო. ამავე აზრს ბრწყინვალეთ იცავს ცნობილი ენციკლოპედისტი დენი დიდრო/თავის გენიალურ თხზულებაში „მისწოდებულ რამო“. მოიგონეთ ვაგნერი. მუსიკის ენა გაცილებით უფრო მდიდარია, ნაზი, ღრმა, სასიამოვნო, რთული, მომზიზღავი და გაცილებით უსაზღვრო, მიუხედავად მისი ძირითადი 7 ნიშნისა, ვიდრე ჩვეულებრივი მეტყველება. მიუხედავად ამისა მუსიკალური და სამეტყველო ქსოვილი იმდენად შექმედრებული და ორგანიულად გადახლართული უნდა იყოს ერთმანეთთან, რომ ორივე ერთსა და იმავეს მეტყველებდეს, ერთმანეთს შეგლოდეს. ქვეყნად ყველაზე ძვირფასისა და ურთულესი მოვლენის—ადამიანის, მისი აზრების, გრძნობების, მოქმედების, გარკვეული სოციალური წრის წარმომადგენლის გარემოცვის, ბუნებრივ მოვლენათა გამქვადნებას უნდა ემსახურებოდეს. მუსიკაში განსაკუთრებული სიძლიერით უნდა ამეტყველებდეს ადამიანის ფსიქიურს სამყარო. ოპერისა და საერთოდ მუსიკალურ ნაწარმოებთა გამოვლენებისათვის სრულიად გამოუსადეგარია სასცენო ხელოვნების „ფიზიკური თეორიის“ მთელი არსენალი. ადამიანის, როგორც უაღრესად ორგანიზებული მატერიის, თვისებები გაცილებით უფრო მდიდარია, ვიდრე ადამიანის მთელი ფიზიკა და მისი ფიზიკური ვარჯიშობანი. მართალია, ფიზიკა ფსიქიკის განუყოფელი ნაწილია, მაგრამ მეორე უფრო მრავალმეტყველია. ვიდრე პირველი. სასცენო ზემოქმედების ფიზ. ფორმებიც ადამიანის აზროვნების უნარიანობის შედეგია, რასაც ფორმალურ მექანიკურ განხრამში მხოლოდ რეჟისორი ითვისებს. ასეთ შემთხვევაში კოლექტივის შეგნებული შემოქმედებითი ზრდა უარყოფილია. ფორმალურ-მექანიკური თეორიის მიმდევარი, ფიზიკური თეორიის დამცველნი და ზოგიერთი სხვა ნოვატორებიც სასცენო ხელოვნებისა მსახიობს გულისხმობენ არა, არამედ მუსიკის შემოქმედსა არამედ როგორც უბრალო მასალას მათი ნებიერი, მაგრამ დეგრადაციის (დაქვეითების) გზაზე დამდგარი ხელოვნებისათვის. შემთხვევით როდი ყოფილა, რომ სასცენო ხელოვნების ასეთი მეს-

\* ეს სტროქონები თითქმის ერთი წლის წინათ (1935 წლის თებერვალში) იყო დაწერილი, როდესაც 1935 წლის 5 იანვარის „საბჭოთა ხელოვნების“ (მოსკოვის გაზეთი) პირველ ნომერში გამოქვეყნდა ცნობილი მომღერლის ალ. პიროგოვის წერილი: „აქტიორის დასაცავად“, ამ წერილში გამოჩენილი ვოკალისტი სწერს: „მე პირადად სახის გარკვევის დროს ყოველთვის ტექსტთან მივდივარ მუსიკაიდრის. მუსიკას სიტყვა აძლევს თემს და მუსიკა, თავის ბგერებში სიტყვიერი სახის რაობა უნდა ასახოს, თუ ის ამას ვერ ახერხებს, მეტი რომ არ ვსთქვათ, უფარგისი ყოფილა, თუნდაც თავის თავად ძლიერ კარგი რამ იყოს“-ო.

ვეურნი მსახიობის სრულ უარყოფამდე მივიდ-  
ნენ. მათ წამოაყენეს მოთხოვნა — მსახიო-  
ბი მანეკენით შეეცვალათ. მოიგონეთ გან-  
საზღვრული პერიოდი ცნობილი ინგლისელი  
რეჟისორის გორდონ კრეგის მოღვაწეობისა,  
გარკვეული პერიოდი მეიერხოლდის მოღვა-  
წეობისა, როცა იგი კომედია დელს' არტე-  
თი იყო გატაცებული (კარლო გოცის „სიყ-  
ვარული სამი ფორთოხლისადმი“), ბურჟუა-  
ზიული დეკადანსისა და პოლიტიკური რეაქ-  
ციის დრო (1906-10 წლები); ევრენიოვი,  
აიხენვალდი, რომელმაც სრულიად უარპყო  
თეატრი და სხვა...

— „ფიზიკურ თეორიას“ რომ კბილები  
კარგად გავუსინჯოთ, მასში ბურჟუაზიულ-  
ესთეტიურ თეატრების გავლენის მთელ ქანებს  
აღმოვჩინებთ. წაიკითხეთ გერმანელი რე-  
ჟისორის გ. ფუქსის „თეატრის რევოლუცია“,  
მოიგონეთ მეიერხოლდ - კომისარევეცაია —  
ბლოკ-სოლოგუბის დეკადენტურ-სიმბოლიურ-  
ი თეატრი და ჩვენი თავდა-აზნაურობის  
რიტმო — პლასტიკის აპოლოგია რუსთავე-  
ლის თეატრში. ხსენებული თეორიის მომხ-  
რენი ზოგჯერ მსახიობსა და მთელ წარმოდ-  
გენასაც ხშირად მეტად ცხარი საკმაზით —  
თვითმიზნობრივი-რიტმიულობით პოლიტიკუ-  
რად გამახვილებული მომენტებით კაზმადენენ,  
მაგრამ მიუხედავად ამისა ორგანიულად  
მთლიან წარმოდგენას, რომელიც გამართლე-  
ბული და დამაჯერებელი ყოფილიყოს, ვერ  
ქმნიდნენ. ხელოვნებაში სიცრუისა და ძალა-  
დობის გამართლება არავითარი მოსაზრებით  
არ შეიძლება. ასეთი თვისებები თავის ბუნე-  
ბით შურისმაძიებელნი არიან და აფუქსავა-  
ტებენ (უკარგავენ ღირებულებას) დიდი ოს-  
ტატების მიერ ზოგჯერ მოპოვებულ მაღალ  
მიღწევებს. ნურავინ იფიქრებს, თითქოს ჩვენ  
ჩვეულებრივი, ყოველდღიურობის ტრივი-  
ალური სიმართლის დაცვისაკენ მოვეწოდებ-  
დეთ. ხელოვნების ყველა დარგის საუკეთესო  
ნაწარმოებნი ტენდენციურია. ჩვენ ეგ ამბავი

ვიციოთ და ვიზიარებთ ამ თვალსაზრისს, მაგრამ  
აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ შემოქმედებით  
საიდუმლოება სწორედ იმაში მდგომარეობს,  
რომ ტენდენცია იყოს გამართლებული, დამა-  
ჯერებელი და მაყურებელმა უდავოდ მიი-  
ღოს იგი, აღიაროს ჭეშმარიტებად, მთელი  
არსებით ირწმუნოს სიმართლე ჩვენი ტენ-  
დენციისა, ვინაიდან იგი საფუძვლიანი, სწო-  
რი ტენდენცია უნდა იყოს და არა ყურით  
მოთრეული, დაუჯერებელი, ყალბი მტკიცე-  
ბა, მხოლოდ იმისათვის, რომ ჩვენ ასე გვსურს.  
„ტენდენცია, მდგომარეობისა და მოქმედ-  
ებისაგან თავისთავად, განსაკუთრებულ მითი-  
თებათა გარეშე უნდა გამომდინარეობ-  
დესო“ სწერდა ფრ. ენგელსი 1885 წლის  
26 დეკემბერს. („ფრ. ენგელსი და ხე-  
ლოვნება“ გარდაცვალებიდან 40 წლის შეს-  
რულების გამო. „საბჭოთა ხელოვნება“, №36  
1935 წლის 5 აგვისტო. ქ. მოსკოვი). მაყუ-  
რებელმა გულახდილად უნდა სთქვას: დიახ,  
ეგ სწორეა. ეს ასედაც უნდა იყოს, სხვაგა-  
რად არც კი შეიძლებაო, და თუ ის აქამდე  
სხვაგვარად ფიქრობდა, აღიაროს, რომ ცდე-  
ბოდა. აი როგორი უნდა იყოს ყოველმძღვე-  
ნელოვნება. აი რა პირობებში ჰქრება სასცე-  
ნო ხელოვნების ჩრდილოვანი მხარეები და  
გეიტაცებს, გვიპყრობს იგი. (ამის ყველა-  
ზე ცოცხალი, ახალი მაგალითია — „ჩაპაე-  
ვი“). ამასთან ერთად „ხელოვნური ასახვის  
სიმართლე და ისტორიული კონკრეტობა და-  
კავშირებული უნდა იყოს იდეურ გარდაქმ-  
ნასა და მშრომელთა სოციალისტური თვალ-  
საზრისით აღზრდის ამოცანასთან. მხატვრუ-  
ლი ლიტერატურისა და მხატვრული კრიტი-  
კის (აგრეთვე თეატრის. ა. ფ.) ასეთი მეთო-  
დი არის ის, რასაც ჩვენ სოციალისტური  
რეალიზმის მეთოდს ვუწოდებთ“ (უდანოვი  
საქ. კ. პ. (ბ) ტ. კ. მდივანი. 1934 წლის აგ-  
ვისტოს სრულიად-საკავშირო მწერალთა ყრი-  
ლობაზე წარმოთქმული სიტყვიდან).

ილია ზუბაბიშვილი (ძლავთაიძე)

## ოთხი პოეზია

(მამო საზაროვი-აბაშიძისა, მასო აბაშიძე  
ნატო ბაბუნი-ცაბარლისა, ლალო  
მისხიშვილი)

### პოეზია 3

ნატალია მერაგის ასული  
ბაბუნი-ცაბარლისა

(ნ ა ტ ო):

არავისი შემოქმედება არ იწვევს ჩემს  
განცვიფრებას ისე, როგორც ნატო გაბუნია-  
ცაბარლის მხატვრული შემოქმედება. აქ რა-  
ღაც გამოუტნობი საიდუმლოების წინაშე  
ვღგებვარ.

მეგონა, ნატოს არტიტული სახის გაშლა  
სულ იოლი საქმე იქნებოდა. მეგონა კი იმი-  
ტომ, რომ მისი შემოქმედება მეტისმეტად  
გამჭვირვალე, ნათელი, თითქო ხელშესახები  
იყო. სულ ადვილად შემიძლიან წარმოვიდგი-  
ნო ნატოს მიერ შექმნილი ყოველი სახე—  
მთელი მისი წვრილმანი ნაკვთებიც კი, გა-  
ვიხსენო თვითეული ინტონაცია, თვითეული  
მოდრობა სახისა, სხეულისა, რადგანაც ყოვე-  
ლივე ეს მკაფიო იყო და მკვეთრად ჩამეჭრა  
მეხსიერებაში. ხოლო ყოველი კერძობითი  
გამოვლინება, ერთად აღებული, ჰქმნიდა  
სრულყოფილ მთლიან აღნაქესს.

და როდესაც ვლამობ გამოვიცნო, საიდან  
მომდინარეობდა ეს ლივლივა ნაკადი შემოქ-  
მედებისა, რომელშიაც აზრი და ფორმა ერთ  
განუყოფელ და განუთვითებელ მთლიანობად  
გადაქცეულიყო, ერთის სიტყვით, როდესაც  
ვლამობ გამოვიცნო ამ შემოქმედების საიდუმ-  
ლოება,—აი, სწორედ აქ ბინდ-ბუნდში ვეხ-  
ვევი და ჩემს წინაშე თითქო სფინქსია აღ-  
მართული.

ამაზე მეტი უძლურება შეიძლება (ჩემთა-



ნატო გაბუნია-ცაბარლისა ახალგაზრდობაში

ვად ვამობ)? ადამიანი შენს თვალწინ მოქ-  
მედებდა, რამდენჯერმე შენთან ერთადაც  
(ბედნიერება მქონია არა ერთხელ ჩვენს დიდ  
არტიტებთან მეთამაშნა, როგორც სახალხო

თეატრის სცენისმოყვარეს), შენს თვალწინ ჰქმნიდა თავის საყვირველ ქმნილებათ, გავსებდა უსაზღვრო ესთეტიკური სიამოვნებით, რომლის ანარკელიც ახლაც, ორმოცა წლის შინძილზე, ასე ცხოველმყოფელია,—და ვერ შეესძლო ნიშანდობლივ იმის ახსნა, თუ სად იყო და რა იყო ამ საუცხოო ხელოვნების დასაბამი და არსი?!

ნიჰოი—იტყვიან. ეს ხომ არაფრის თქმას უდრის. ეს ხომ ის იქნება, რომ ვთქვათ—შემოქმედების სათავე არის შემოქმედებაო.

არისტოტელი თითქო იძლევა მშვენიერ ფორმულას—მხატვრული შემოქმედება არის მოფიქრებულად თუ შეგნებულად ჰეშმარიტების განხორციელების უნარიო, აიგიავებს რა ამ შემთხვევაში ჰეშმარიტებასა და სილამაზეს.

რუსეთის ძველი მწერალი ალექსეი ტოლსტოი (პოეტი და ავტორი ცნობილი ტრილოგიისა—„იონე მრისხანე“, „ბორის გოდუნოვი“ და „მეფე ფეოდორ იოანეს-ძე“) გამოხატავს ამავე სავანზე პოეტურ-მეტაფორულად შემდეგ აზრს:

Много в пространстве невидимых форм  
и неслышимых звуков,  
Много чудесных в нем есть сочетаний  
и слова и света.  
Но передаст их лишь тот, кто умеет  
и видеть и слышать.

(ბევრია სივრცეში ფორმა უხილავი და ბგერა ჩუმი,

ბევრია იქ გრძნეული შეხამება სიტყვის და ფერისაც.

გადმოგვიცემს კი ამას მხოლოდ ის, ვინც იცის ხედვაც და სმენაც!)

მოდით ახლა ამ ბრძნული ან პოეტური გასაღებით გააღეთ ის ცხრაკლიტული, რომელშიაც ნატოს შემოქმედების საიდუმლოებაა მოქცეული.

მე არც ერთი ეს გასაღები არ გამომადა, საკუთარიც ვერ გამოვეტედე და ამიტომ იძულებული ვარ უკან დავიხიო სირცხილეულმა ამ აულბელი ციხე-სიმაგრის წინაშე,—ერთას სიტყვით, გაუტეხავ ყამირს თავი დაღანებო და პოხიერ ნიაღავე გადავიდე.

\* \* \*

ასეა თუ ისე, ერთი რამ უეჭველია: ნატოს მთელი ხელოვანება—ეგრეთწოდებული უეცარი ზეშთაგონება იყო და ეს ზეშთაგონება განსაკუთრებული ძლიერებით იფეთ-

ქებდა ხოლმე იმ წამიდან, რაკი მხახიობი უკლისებს გასცდებოდა. აქაც, შეიძლება, ცოტა მეტაფიზიკა იყოს, მაგრამ სრულიად დარწმუნებული ვარ, თვით სცენაზე გასვლის წინ ერთი წამით ადრე მან არ იცოდა, რას გააკეთებდა სცენაზე გასვლის უშაღ, როგორ იტყოდა თავის პირველ სიტყვას. რაც შეეხება წინასწარ მიზანსცენების გათვალისწინებას—ამაზე ლაპარაკიც კი მეტია.

ძალიან ნიშანდობლივია ამ მხრივ მაკო საფაროვი-აბაშიძის აზრი ნატოზე. როგორც უკვე წინად აღენიშნე, მაკო დიდი თავყანისმცემელია ნატოს ნიჰისა. მას არაერთხელ უთქვამს—ნატოს რომ როლზე მუშაობა ჰყვარებოდა—ერთი-ათად მეტი იქნებოდა, თუმცა რაც იყო—ისედაც დიდებული რამ იყოო. როდესაც ლაპარაკს ამა თუ იმ როლის შესწავლაზე, ხასიათის გამორკვევაზე დაეუწყებდი, მაშინათვე გამაჩუმებდა—ნეტავი რას ბრძინებ (ნატოს საყვარელი გამოთქმა). შენ სცენაზე მნახე, რას ვიზამო.

და თუმცა ეს თითქო ხუმრობით იყო ნათქვამი, მაგრამ, მგონია, ამ ხუმრობაში საკმაო სერიოზულობაც იფარებოდა. ნატომ შეგნებულად თუ შეუგნებლად იცოდა თავისი ბუნება, თავისი ნიჰის საიდუმლოება. იცოდა, რომ კაბინეტური თავისმტრევეა როლზე, ხასიათის გამორკვევაზე, დეტალების წინასწარ აღნუსხვაზე—ამაო იყო, არას მისცემდა. იცოდა, რომ გონებისა და ცნობიერების სამყარო ამ მიმართულებით მისთვის კარგამოკეტილია. იმიტომ კი არა, რომ საკმაო ცოდნა და მომზადება არა ჰქონდა ან გონებჩლუნგი იყო. არც მაკოს ჰქონდა ცოდნა და მომზადება, მაგრამ ეს ხელს არ უშლიდა როლებზე შეგნებულად ემუშავა და ამის ნაყოფიც მიეღო. რაც შეეხება გონებაჩლუნგობას, პირიქით, ნატო ჩვეულებრივ ცხოვრებაში ძალიან ცოცხალი, საღი გონებისა და მახვილი სიტყვის პატრონი იყო. ამასთანავე—ხუმარა, დამცინავი, მხიარულების თავი და ანეკდოტების დიდი მოყვარული.

არა ჰქონდა მხოლოდ ნენისყოფა სერიოზული გონებრივი მუშაობისათვის და იმისათვის, რათა გულისყური შეეჩერებინა იმ მოვლენებზედაც, რაც ცხოვრების მუდამდლიურობის ფარგლგარეთ იყო.

ქნება, სცადა კიდევ ამ მხრივ რისავე გაკეთება და დაინახა, რომ გონების დაძაბვა როგორცაღ ადუნებს მთელ მის არსებას. თუ მესხიერება არ მაცთუნებს, თითქო ერთხელ სიცილით მიიხრა კიდევ—წიგნის კითხვა ძილსა მგვრისო.

ვიმეორებ, ნატომ შეუცნობლად თუ შეცნობით იცოდა თავისი ხასიათის ეს ნაკლი ან, უფრო სწორედ რომ ვთქვათ, თავისებურება. მაგრამ ისიც კარგად იცოდა, რომ უთავისმტვრევოთაც ყველაფერი ის, რაზედაც წინასწარ უნდა ეფიქრა და ეზრუნა, სცენაზე თავის დროზე და თავის ადგილას ძალადაუტანებლად ჰძლიოდა, და მერე—ძალიან კარგადაც.

და აი, სწორედ სცენაზე, ცხოვრების მუდამდღიურობის გარეშე მდგარი, საკუთარ სახეგამარცვული, სხვისი ნიღბით, სხვის ტანისამოსში, სხვისი გრძნობებით აღძრული, ერთის სიტყვით, სხვის ქერქში შემძვრალი ნატო იწყებდა, მწიგნობრულად რომ ვთქვათ. **ნათელჩენას** და უბრალო ძველი ქართულით კი—**გულთმისნობას**. სწორედ აქ, სცენაზე, იღვიძებდა მასში გონებაც, ცნობიერებაც, ელქიურ ძალთა აქტიობაც და ყოველივე ეს, ერთად შეწყობილის ხმით, მისთვის შეუცნობლად, უჩუარხულვებდა—როგორ მოქცეულიყო ამა თუ იმ მომენტში. რა ინტონაცია აედევნებინა ამა თუ იმ სიტყვისათვის, რა გამომეტყველება მიეცა სახისათვის, რა მიმოხვრა—სხეულისათვის. და თუ იყო წონასწორობის რაიმე დარღვევა ამ საერთო ალტყინებაში, — ეს ის, რომ ხანდახან ცნობიერება სათანადო კონტროლს ვერ უწყევდა სხვა აზვირთებულ ფსიქიურ ძალთა მოწოლას და ამას მოსდევდა ეგრედწოდებული ფერადთა სიჰარბე, რაც უკვე ვასო აბაშიძის პორტრეტში აღვნიშნე.

აი, ეს იყო ნატოს შემოქმედების ბუნება და, თუ გინდათ, საიდუმლოებაც.

აქ უნებურად ერთი პარალელი მადგება პირზე? მკითხველი, უმეველია, დიდ მსვავსებას დაინახავს ნატოს და ვასოს შემოქმედებათა შორის. ეს უსათუოდ მართალია, ხოლო იმ განსხვავებით, რომ რაც ვასოს შეეძლო და არ გააკეთა, ის ნატომ არ გააკეთა იმიტომ, რომ არ შეეძლო.

\*\*\*



ნატო გაბუნია-ცაგარლისა  
და  
მისი ქმარი დრამატურგი ავქსენტო ცაგარელი

ნატოს ფიზიკურმა თვისებებმა განსაზღვრეს და შეზღუდეს კიდევ მისი შემოქმედების ფარგალი. ეს ფარგალი იტევდა მოხუცი კომიკური პერსონაჟებისა და შეყამებული, მაგრამ კეკლუცობის უნით ატრობებული მანდილოსნების როლებს კომიკურივე ხასიათისას, რაღა თქმა უნდა.

ვიმეორებ უკვე წინად ნათქვამს: დრამატიული როლები და გრანდამების როლები ნატოს სფეროს არ შეადგენდა. ამისათვის მას ხელს არ უწყობდა არც ნიჰის ხასიათი, არც გარეგნობა, არც ხმა და, თუ გინდათ, არც სახე. იგი არც თამაშობდა ასეთ როლებს, თუ განსაკუთრებული რამ გარემოება არ აიძულებდა. სულ ერთხელ მინახავს რომელიღაც ქართულ ისტორიულ დრამაში: პატრიოტი დედის როლს თამაშობდა. პეიტარმა რეჟისორმა არც აცეცა, არც აცხელა და იგი ბრძოლის ველზე გამოიყვანა ქათიბზევით ქამარ-ხანჯალშემორტყმული! თითონაც ჩუმად სი-

ცილით კუჭკუჭებდა თავისი კომიკური მდგომარეობის გამო დრამატულ ვითარებაში, ჩვენ ხომ (მაყურებელნი) პირდაპირ სიცილით ვიხოცებოდით! აბა, რა დრამა გამოვიდოდა?!

თანაც ყოველ მის გამოსვლას დრამაში უქვეყლად რაიმე კურონი უნდა დართოდა. უფრო კი, მგონია, თითონ ჰქმნიდა ამ კურონიზებს.

ერთ—ისევე ისტორიულ—დრამაში ნატოს, რომელიც, არ ვიცი, დედოფალსა თამაშობდა, თუ სხვა რამ როლს (მე თითონ არ დავსწრებევიარ, ნამბობს გადმოგცემთ), მოახსენებენ—ესა და ეს გეახლათო (თანამდებობის კაცი). მომხსენებლის როლის აღმსარებელი შემთხვევით გამოეშვათ სცენაზე, რადგანაც თავისუფალი აქტიორი არა ჰყოლოდათ. იგი თურმე იმდენად დაიბნევა სცენაზე გამოსვლისათანავე, რომ თანამდებობის სახელწოდებას არევეს და უეცრად ერთ საშინელ უშვერ სიტყვას წამოაყრნატალებს, რომელიც ფონეტიკურად ძალიან ეკილოკავება ხსენებულ სახელწოდებას. საზოგადოებაში საერთო ხარხარი ატყდება. ნატო, ვითომ ინკინდენტის მისაფუჩეჩებლად, ლმობიერის კილოთა და განტყვევის ღიმილით მიმართავს მომხსენებელს: „ჰო, ჰო! ვიცი, შვილო, რაც გინდოდა გეტქვა... ბევრი თოფისა და ზარბაზნის სროლით გული გაქვს გახეთქილი! (სროლა არავის მოჰსვლია აზრად, მით უფრო ზარბაზნისა).—ესადეგს მოვიდა?—და აქ ნატო ასახელებს უკვე ნამდვილ სახელწოდებას: ასეთი „მოსწრებული“ განმარტება უცაბედად წამოსროლილი უხერხული სიტყვის განმეორებას ნიშნავდა და კვლავ გაისმის უფრო ერთსულოვანი ხარხარი, რასაც უნებურად სცენაზე მყოფნიც და თვით ნატოც ხმაშეწყობილად აჰყვებიან.

არც მეორე კურონიზა ამაზე ნაკლები. თამაშობდნენ ცნობილ ფრანგულ მელიოდრამას „მონასტრის ზღუდეთა შორის ანუ დაბტერეზა“. ნატო ასრულებდა მონაზონის როლს, არა დრამატულს.

სცენაზე ერთერთი მომენტია, ძლიერი დრამატიზმით სასეე ტერეზას მოტრფლადო მესხიშვილი, აღლუვებული, თითქმის სასომიხილი იმის გამო, რომ მისი მიჯნური

ანაზდეულად სადღაც ვაჰქრა, ლამობს გომარკვიოს, სად იმყოფება იგი. და ამაზე მონაზონმა (ნატომ) უნდა უპასუხებოდა დაბტერეზა წმინდა ურსულას (კათოლიკეთა წმინდანის სახელი) მონასტერში გაგზავნესო. და აი, რა ესმის ლადოს ნატოსაგან: „დაბტერეზა წმინდა **ორსულების** მონასტერში გაგზავნეს“...

ლადო რომ ლადო იყო—მეზნებარე, ცეცხლშეკიდებული, სახეზე უსაზღვრო ტანჯვით,—იმანაც ვერ გაუძლო ასეთ „თავზარდამცემ ამბავს“ და... ძალიან ნათლად გამოხატა, რომ მისი კაეშანი უცრად აღძრულმა მხიარულებამ ქარს გაატანა. რა დამართებოდათ სხვა არტისტებს და საზოგადოებას—ეს თვით მკითხველმა წარმოიდგინოს.

ერთის სიტყვით, ნატოს დრამა არა სწყალობდა! უფრო კი—თვით იგი არა სწყალობდა დრამას!

\*\*\*

მაშ ასე... ნატო პირწავარდნილი კომიკი იყო, თავნაკარი შამპანურივით შუშხუნა, დამათობელი. ამისთვის მას ყველაფერი თან ახლდა, დაწყებული ფიზიკური ძალებით და გათავებული გუნებით, სულიერი განწყობილებით.

ჩვეულებრივ ცხოვრებაშიაც იმის სახეზე მუდამ ლალი ღიმილი კრთოდა და ბაგე მზად იყო რაიმე სახუმარო, დამცინავი და ხანდახან „ორლესული“ სიტყვის წარმოსათქმელად. ძალიან უყვარდა ჩვენებური წყევლის სიტყვების ხმარება ხუმრობით, რასაკვირველია, ხოლო ხანდახან ალერსითაც: „შე ამოსავარდნელო!“, „შენზე მენახოს მიწა!“, „შე მამაოხრის შვილო“, „მეზი კი დაგაყარე!“ და სხვა ამისთ...

სწორედ ნატოზე ითქჳოდა—შავი ვარ და შავი ვარო (ჩემს ბალლობაში ასე იწყებოდა ერთი აშულური ლექსი-სიმღერა, ვიდაც ივანუშკას ქალზე გამოთქმული).

ძალიან შავგერმანი, წაბლისფერთვალემა, მრგვალი პირისახიანი, ოდნავ ნოლა ცხვირით და ვენებიანი ტუჩებით—ნატო ნამდვილი **აღმოსავლური ტიპის ქალი** იყო. მომცრო, ჩამრგვალებული ტანი იოლად იშვენედა დედაბერის სამოსელს და უხვად გაფუტბული მანდილოსნის სამკაულს. სახეც, კუნთებმომ-



რავი, მრავალმეტყველო, ისე ადვილად იკარგება გრემს, რომ სულ რამდენიმე შტრიხი იყო საკმარისი, რათა ეს ახალგაზრდა ადამიანი ღრმა მოხუცებულად გადაქცეულიყო. ტუჩების უხმო მეტყველება ჰქონდა განსაკუთრებით იერიანი. ვისაც იგი სცენაზე სამღეროდ გამოსული უნახავს, იმას კარგად ესხმება ნატოს ტუჩების მოძრაობა, მეთარეს რომ ანიშნებდა დაუკარო. ამვე დროს ეს გრემსა თითქო ამბობდა—აბა, შენ თუ არ დაუკარი, შენმა თავის გახეთქამ, ისე კი ვერ ვიმღერებო...

ხმა...

გარშემო ღამის სიწყნარია... თვალებს ვხუჭავ, მინდა შორეულ წარსულში გადავინაცულო, მოგონების ატმოსფეროში გავეხვიო და სმენის ხვეულებში ჩარჩენილი ბგერანი გაეაცოცხო, რათა ამით წარმოვიდგინო ნატოს ხმა, თუ ხმის წარმოდგენა შეიძლება... აი, თითქო მესმის კიდევ ესა თუ ის წამოძახილი... მაგრამ...

ხმის კონკრეტულად აწერა ძალიან ძნელია, თითქმის შეუძლებელი. ხომ ვერ იტყვი—წახლისფერი ბგერაო, ჭროლა ბგერაო, ფუნჩულა ბგერაო და სხვა ამისთა... ხმის დასახსიათებლად არსებული გამოთქმები კი—წყრილა, მჟღერავი, მქექარე, ნაზი, მოალერესე და სხვ.—ერთობ ზოგადი ხასიათისაა, უსახო, უნიშანწყალო, უნიშანდობლო. ამისთანა შემთხვევაში უფრო მეტაფორულ შედარებებს მიმართავენ ხოლმე. ხან ლომის ბრღღენვას ადარებენ, როცა ძლიერების აღნიშვნა უნდათ, ხან ბულბულის გალობას—ეს ხომ თავისთავად გასაგებია რისთვისაც, ხან მტრედის ლულუნს, ხან რას და ხან რას. მაგალითად, შესანიშნავი ბარიტონის ბატისტინის ხმას, წარმოიდგინეთ, გამდნარ ოქროს ადარებდნენ, ალბათ, მეტისმეტი ბრწყინვალეების აღსანიშნავად. მაგონდება ავრეთვე სადღაც ამოკითხული მეორე შესანიშნავი შედარება გენიოსი ვაგნერისა გენიოს მომღერალ რუბინიზე (ტენორი). რუბინიო—ამბობს ვაგნერი—ხან ლომივით დაიქექებს, ხან კი ისე ნაზად მიანელებს ხმას, თითქო ბუზი სიმებს ფრთას უსვამდესო. — თავს ვერ გამოვიდებ, რომ სიტყვა-სიტყვით გადმოგვემო ვაგნერის სიტყვებს, ხოლო შედარება კი სწორია.

ნატოს ხმა, რასაკვირველია, არც ლომისას ჰგავდა, არც ბულბულისას, არც მტრედისას, არც ის ითქმის, რომ იგი ძალიან მდიდარი ყოფილიყოს მოდულაციებით. მაგრამ ხმაში რაღაც განსაკუთრებული თავისებურება, თითქო რაღაც აღმოსავლური იერი, ყელისმიერი ბგერა (მეტადრე ხმაშეკიდების დროს), რაც, შეიძლება, ერთსადაიმევე დროს ნაკლიც იყო და ღირსებაც. ნაკლი იმდენად, რამდენადაც იგი ვერა ჰქმნიდა მდიდარ ვიბრაციას, ხოლო ღირსება—იმდენად, რამდენადაც იგი ძალიან ეკილოკავებოდა იმ ადამიანებს, ვისაც იგი სცენაზე ანსახერებდა. ეს იერი, წარმოიდგინეთ, სიმღერაშიაც ეტყობოდა და უმრავლესობას მეტისმეტად მოსწონდა—შახიანდ მღერისო—ამბობდნენ.

რას შეედაბო? მაგრამ... საჭირო კია? მოდი, შედარებას თავს დავანებებ, მით უფრო, რომ, როგორც ქალაქელები იტყობდნენ ხოლმე, როგორღაც „უზურში“ არ გამოდის...

დიქცია. გამოთქმა. ინტონაცია.

**დიქცია**—ძალიან მკაფიო. სიტყვაში არც ერთი ბგერა არ იკარგებოდა, ასე რომ მთელი სიტყვიერი მასალა—ანიდან ჰომემდე—მაყურებლის ყურამდე უკლებლივ აღწევდა.

**გამოთქმა-კილო**—ნამდვილი ქართული, ხოლო ზოგიერთ მიმოქცევაში ქართული სპეციფიკური აქცენტუაციანარევი. ქალაქური და სოფლური დიალექტები—შშვენიერი, ბუნებრივი, მიბაძველობას სრულიად მოკლებული.

**ინტონაცია**—მრავალფეროვანი. რაც უნდა დიდი მონოლოგი ჰქონოდა სათქმელი—არ მოგაწყენდათ, ისე ააფერადებდა სხვადასხვა მეტყველებით (მაგალითად, ხანუმა მე-4 მოქმედების დასაწყისში და გლეხიდედაკაცი კატონა „რაც გინახავს—ველარ ნახავ“—ის პირველი მოქმედების დასაწყისში).

\* \* \*

ზევით გაკვრით აღენიშნე, რომ ფიზიკურ თვისებათა გამო ნატოს შემოქმედების ფარგალი შეზღუდული იყო-მეთქი. ამით ვგულისხმობდი მისი რეპერტუარის შეზღუდულობას. მართლაც და ძალიან ცოტა იყო ისეთი კომედიები, სადაც ნატო მთავარი, წარმოდგენის მძღვანებელი როლის აღმასრულებელი

ბელი ყოფილიყო. ასეთი პიესების ჩამოსათვლელად ორი ხელის ათი თითიც ბევრია.

მაგრამ საქმეც ის არის, რომ მისი დიდი ნიჭი ყველა როლს, ეპიზოდურსაც და მეორეხარისხოვანსაც, უეჭველად წინა პლანზე წამოსწევდა ხოლმე. არ მახსოვს არც ერთი წარმოდგენა, რომელშიაც ნატოს მონაწილეობა მიეღოს, თუნდაც სულ უმნიშვნელო როლის აღსრულებით, და ეს მონაწილეობა უმნიშვნელო ყოფილიყოს პიესის წარმატებისათვის.

ერთის სიტყვით, როცა კი იგი სცენაზე იყო, დარწმუნებული უნდა ყოფილიყავით, რომ თუ წარმოდგენა თქვენ ლამაზ თაიგულად გეჩვენებოდათ, ნატოს ხელოვანება ამ თაიგულში უეჭველად ერთი სატკეთისო ყვავილათვანი იქნებოდა.

რა შორს წავიდე? „ტივით მოგზაურობაში“ ნატო ორ სრულიად ეპიზოდურ როლს თამაშობდა: ახალგაზრდა გლეხიდედაკაცისას, რომელსაც ჩაფარი თუ იასაული ქათამსა სტაცებს, ვითომ ტივით მოგზაურ მეცნიერთა სადილისათვის. ნატომ რომ მაშინ ერთი ვაიუშველებელი ასტეხა: ჯერ ატირდა, მერე აწყველდა, შემდეგ ქვას დასწვდა დასარტყმელად, ბოლოს ეტგერა ქათმის წასართმევად,—ყოველივე ეს ახლაც თვალწინ მიდგა, ასეგონია, გუშინ მომხდარიყოს, ნამდვილად კი 56 წლის წინად მოხდა, როცა 10 წლის ბილი ვიქნებოდა. ამის შემდეგ ეს პიესა არ მინახავს, არც წამიკითხავს, მაგრამ არაფერი არ დამეწყებია, ისე გულიანად ვიცინე და ვიმხიარულე, თუმცა ძალმომრეობის სცენა თავისთავად საზიზღარი იყო, როგორც მაშინდელი ნამდვილი ცხოვრების ანარეკლი.

იმავე პიესაში იგი მოხუცი გლეხიდედაკაცის როლს თამაშობდა. სულ სხვა სახე, სხვა ადამიანი. ის რომ გრადუსებზე, განედებზე და გრძედებზე მოკამათე მეცნიერგეოგრაფებს ჩუმად ულოცავდა, ვითომ როგორც თვალნაკარავებს, ის რომ რაღაცას დუღუნებდა, თანაც უზომოდ ამოქნარებდა და თავის ვიწრო, მიხაკისფერ სარტყელს ხან აგრძელებდა და ხან ამოკლებდა, ულოცავდა რა ამით მეცნიერთა თვალნაკარობას,—ამანაც ძალიან ბევრი მაციანა და მასიამოვნა.

და ახლა რომ წარმოვიდგენ ყოველსავე იმას, რასაც ნატო აკეთებდა (ყველადედაკაცს ცოცხლად მახსოვს), ჩემი მაშინდელი მხედრობის ნიშნები კმაყოფილება და აღტაცება სულელიად კანონიერი ყოფილა, ვინაიდან ყოველივე ეს ნამდვილ მხატვრულობად მეჩვენებოდა.

„რაც გინახავს—ველარ ნახავს“—ში აგრეთვე ორ როლს თამაშობდა: კატინას (გლეხიდედაკაცი) და ორომსეს (მოქალაქის ცოლი, მოხუცი). სრული ანტიპოდები არიან: სხვადასხვა ფეგურა, სხვადასხვა სახე, სხვადასხვა კილო ლაპარაკისა, სხვადასხვა მიხვრა-მოხვრა და ყოველივე ეს ნიშანდობლივ დამახასიათებელია ერთისაც და მეორისაც ცალ-ცალკე.

ან ხამფერა „ხათბალაში“. სრულიად ეპიზოდური როლი. ერთადერთი გამოსვლა, მაგრამ შთაბეჭდილება დაუეწყყარი, მთლიანი სახისა. ის რომ თავის დისწულ გიორგის ტკბილად ელაჭუტებოდა და ამავე დროს მის ზურგსუკან ისაიას ხელით ანიშნებდა—ქრთამი მომეც; თორემ გაგამხელო, ის რომ, უკვე ქრთამით მოსყიდული, ერთბაშად კილოს შეიცვლიდა და ერთი წამის წინ მის მიერვე გაათახულ „ნამბახანთ კუპაქიას“ ქებას დაუწყებდა, ჯერ თითქო გაუბედავად, მერე კი თუნდთან ეშხში შეღობდა და წელანდე უე „დაჯიდა“ მარგალიტას რეაბილიტაციას უკეთებდა,—ეს იყო ოდენობით პაწინა ქანრული სურათი, მაგრამ დიდი ოსტატის მიერ დახატული, რომელიც მკვეთრად იჭრებოდა თქვენს მეხსიერებაში.

აი, თუ გინდათ, კიდევ... ზეფერინა. არც პიესის სათაური მახსოვს, არც შინაარსი (მეხსიერებას კი ვერ დავემდურებ). მაგონდება მხოლოდ, რომელიდაც ფრანგული მელოდრამა იყო, მრავალი უცნაური, თავბრულდამხვევი ამბებით სავსე, რაც ხშირ ბურუსშია გახვეული. და ამ ბურუსში, თითქო გრძნეული პროექტორით იყოს განათებული, მხოლოდ ერთადერთი სურათია, რომელიც საკვირველი სიტყვებით ცოცხლდება ჩემს წარმოდგენაში. სარდაფითი რაღაც დიდი ოთახია. შუაში უბრალო ხის მაგილა. მაგიდასთან მერხი. მერხზე ზის ზეფერინა-ნატო. განიერი ხალათივით რაღაც აცვია. მთლად მოშვებულა, მოდუნებული. წინ ბოთლი და ჭიჭხი უდგა. ხამუსხამუს დაისხამს და დაღვეს.

დასხმის დროს ისმის შუშის ნაწყვეტ-ნაწყვეტ-ტი წყრილი—ხელი უკანკალდება. ალკოჰოლი თანდათან ეკიდება. თვალები ემღვრება. ხან უაზროდ გაილიმებს, ხან რალაცას წაიბუტბუტებს თავის ქნევით, თითქო ვილაცას ემუქროდეს. ხან კი გაარჩევთ სიტყვებს—ვეე...ერ გა...მეპარება... ვერ...—და გვერდზე მიიხედავს მძიმედ, ასეგონია, კისერი არ ემორჩილებოდეს—ვე-ე...ერ—წაიღუღუნებს და სასმელს ისხამს კვლავ ხელის კანკალით. კისერი მოეშვება. თავს მკლავზე დასდებს მაგიდაზე და აქეთ-იქით აქანავებს, ძილს ებრძვის, მაგრამ ძილი ეკიდება. პაუზა. უცერად თავს ასწევს. ალბათ, რალაც მოესმა... გაიხედავს გვერდზე დამძიმებული, თითქმის დახუჭული თვალებით. მართლა რალაც ფაცი-ფუცია. ახლა კი წამოიწივს დილის გაჭირვებით, ხენე-შით... რამდენსამე ნაბიჯს წასდგამს იქით, საიდანაც ხმაურობა მოისმა... ხელებს ასავსავენს, თითქო სივრცეს ექიდებოდეს... მთელის სხეულით ქანაობს... ლამობს კვლავ წინ ნაბიჯის გადადგმას, მაგრამ სწორედ ამ ძალვის დროს მთლად მოეშვება და დონდლედ შეკრულ ბარდანასავით იატაკზე ღუნედ და უხმოდ დაეშვება. მხოლოდ რალაცას ბუტბუტებს და ჟელესავით თრთის.

გეფიცებით, ასეთი მხატვრული სიმთვრალე სცენაზე არც წინად მინახავს, არც შემდეგ, არც ქალისა, არც მამაკაცისა. მერე, ვინ არ მინახავს? რა დიდი არტისტები! მხოლოდ ნათალი ვადმოგეცით იმ უამრავი ნუანსებისა, რითაც სავსე იყო ეს საუცხოო სცენა. და გგონიათ, საზოგადოება იციროდა? სრულიად არა! იგი თითქო გრძნობდა, რომ აქ სიცილი ჯეროვანი დაფასება როდი იქნებოდა ამ საკვირველი ხელოვანებისა. სულგანაბული აღვივებდა თვალსა და გულს მსახიობის ყოველ მოძრაობას. ბოლოს, როდესაც ზეფერიანა წაიქცა, თავისი ალტაცება მან მგრავინავი ტაშით გამოხატა.

მე შეეცნე, ისიც გაკვრივით, მხოლოდ რამდენსამე არამთავარ და ეპიზოდურ როლს, რათა აღმენიშნა, რომ ნატოსთვის უმნიშვნელო როლი არ არსებობდა. ყველა როლში იგი ცოცხალი ადამიანი იყო—ამ ადამიანის ყველა დამახასიათებელი თვისებით. ყველა როლში იგი იძლეოდა უნაკლო მხატვრულ

სახეს. სხვანაირადაც არ შეეძლო, რადგანაც თვითიული მითვანი შესაფერ ანარქიკუს ჰპობდა მის ფსიქიურ ძალებში და აქედანვე და მათ სამოქმედოდ.

მერე, რამდენი დამრჩა ასეთი სახე ალენიშენელი? ბევრზე ბევრი. მაგრამ რა ვქნა, რომ მათი მარტო გაკვრივით აღნიშვნაც კი დიდ დროსა და დიდ ადგილს მოითხოვს?!

\* \* \*

ყოველ შემთხვევაში, ნატოზე საუბარს ისე ვერ ვავათავებ, თუ იმ ორ სახეს არ შევხვებ, რომლებიც შეადგენენ მისი შეოქმედების კონტრ-ესენციას ამ სიტყვის მთელი მნიშვნელობით.

ესენი არიან: ხანუმა და მადამ ფროშარი. ვისაც ძველისძველი ნატიფი ოქროქსოვილი უნახავს, აი, ზარბაზს რომ ეძახიან, ის ადვილად წარმოიდგენს ნატოს ამ ორ როლში, თუ მის ხელოვანებას ამ ოქროქსოვილის ნაქნარობას შეადარებს.

დასცქერი ოქროქსოვილს—მისი მრავალი სახეებით—სხვადასხვა ფრინველს, სხვადასხვა ცხოველს, სხვადასხვა ყვავილს—ზოგს ჯერ კიდევ კოკრად შეკრულს, ზოგს უკვე გაფურჩქნის, პურის თავთავს და სხვადასხვა მცენარეს, უამრავ ორნამენტულ, საიცნებოდ მიხვეულ-მოხვეულ ხაზებს—და გაკვირებასა ხარ, რომ ყოველივე ეს სახე, მხოლოდ ერთის ფერით ნაქსოვი—ოქროთი—თითქო ცოცხლდება, თავის ნამდვილ ფერს იღებს, მოძრაობს.

აი, ასეთი ოქროქსოვილი იყო ნატოს ხელოვანება ხანუმასა და ფროშარში, ხოლო იმ განსხვავებით, რომ ოქროქსოვილი მაინც მძიმე მუშაობის შთაბეჭდილებას სტოვებდა. ნატოს ხელოვანება კი ჰაეროვანი იყო, მსუბუქად მქროლავი, იოლად მოლივლივე.

ფროშარიდან დაეწივებ. ხანუმას ბოლოსთვის შევინახავ, პირის ჩასატკბანურებლად.

„ორი ობოლი“ ნამდვილი ფრანგული მელოდრამაა ყველა იმ ნაკლით და ღირსებით, რაც ამ ყაიდის დრამატიულ ნაწარმოებთა აუცილებელ თვისებას შეადგენს: მრავალხლოართიანი სუფეტი, ერთიერთმანეთზე არაჩვეულებრივ შემთხვევათა თავმოყრა, ზოგიერთი საინტერესო სიტუაცია, აუცილობლად ცოც-



ნატა გაბუნია

მადამ ფროშარი

„ო რ ი ბ ბ ლ ი“

ხალი დიალოგი, ბოროტებისა და კეთილის დაპირებება, რასაკვირველია, წრესგადასულ გადაქარბებულ ფორმებსა და ფერადებში, საბოლოოდ ყოველთვის კეთილის გამარჯვება და ბოროტის დათრგუნვა. დასასრულ, დრამის იდეოლოგიის სუსტად განვითარება, მაგრამ დრამის მიმდინარეობის საინტერესოდ გაშლა (აქედან მოქმედების დინამიურობა), ყოველ შემთხვევაში, მაყურებელთა დიდი უმრავლესობის საგულისხმიეროდ.

ოდესღაც მელოდრამას დიდი ვასავალი ჰქონდა თეატრში მოსიარულე საზოგადოებას შორის. კარგა ხნის განმავლობაში თითქმის ყოველი თეატრის რეპერტუარი, მეტადრე პროვინციაში, სავსე იყო მელოდრამებით. რალა თქმა უნდა, არც ქართული თეატრი გადღურჩა ამ მოარულ სენს, მით უფრო, რომ მისი აღორძინების და განვითარების პირველი პერიოდი თანამებთვია სწორედ მელოდრამის სცენაზე პარაზომბის უკანასკნელ ხანას. და ხომ მოგეხსენებათ, შემოდგომის ბუზი მწვავედ იკბინება. მერე, გამოჩნდნენ შე-

სანიშნავი მოთამაშენი ზოგიერთი რეჟისორი, რომლიდანაც მათ უადრესად მხატვრულად სახე შექმნეს და თავიანთი რეპერტუარი შედევრად გადააქციეს. ასეთი სახეებია უმჯეულად მადამ ფროშარი (ნატო), ლუიზა (მაკო) და პიერი (ლადო მესხიშვილი).

საბჭოთა მაყურებლების დიდი უმეტესობისათვის (ახალგაზრდობა) დრამატურგის ეს ნაკვეთი სრულიად უცნობია. ახლა მელოდრამები არ იწერება და თითქმის არც იდგმება სრულიად. ვერც ლიტერატურის ისტორიით გაეცნობა იგი ამ ნაკვეთს, რადგანაც ლიტერატურის ისტორია მაგრერივად თავს არ უყადრებს მელოდრამას და თუ იხსენიებს მას, მხოლოდ ტუჩაბზეკით და გაკვერით აღნიშნავს ოდესღაც მის არსებობას. არსებობდა კი ერთ საუკუნეზე მეტ ხანს და საკმაო ძალა-უფლებით მოსილი.

ამიტომ გაგებდავ და, როგორც ერთერთ ნიმუშს, მოვიყვან აქ მოკლედ, ძალიან მოკლედ, „ორი ობოლის“ შინაარსს, მით უფრო, რომ სწორედ ამ მელოდრამაში ჩვენმა დიდმა არტისტებმა შექმნეს თავიანთი შედევრები. როგორც მკითხველი დამიმოწმებს, მე ყოველთვის გავუბოდი პიესების შინაარსის გადმოცემას და ეს ერთი გამონაკლისი რა ბედინაა?!

ყველა ფრანგულ მელოდრამაში რამდენიმე დრამატიული ინტრიგა პარალელურად მიმდინარეობს. „ორ ობოლშიაც“ ორი, შეიძლება ითქვას, სრულიად დამოუკიდებელი ინტრიგაა. ერთი სწარმოებს საზოგადოების მაღალ წრეში (გრაფები, ბარონები, „შევალიები და სხვ.), მეორე—ცხოვრების ფსკერზე, ნაძირალთა შორის. ამ ორ კიდეთა დამაკავშირებელნი არიან ორნი დანი—ჰანრიეტა და ლუიზა. ბოლოს ირკვევა, რომ ისინი დებიც არ არიან, არამედ მხოლოდ თანამეზობელინი. ლუიზა ვიღაც გრაფინიას ცოდვისშვილია, გაბარებული და ჰანრიეტას მამის სახლში იზრდება, როგორც ღვიძლი შვილი. მაგრამ ეს პიესის ქართული ვარიანტი არა სჩანს. ყოველ შემთხვევაში, ამას ვამბობ იმის მიხედვით, რასაც სცენაზე გვიჩვენებდნენ.

საქმე ის არის, რომ დაობლებულნი ჰანრიეტა და ლუიზა პარიზს მოდიან ბიძასთან,

გონია, სხვათა შორის, ლუიზას სამკურნალოდ: იგი უსინათლოა. ბიძა უნდა შეხვედეთ მთ ომნიუსის სადგურზე, მაგრამ ვიღაც მარკიზის აგენტები დაათრებენ მას და საცოდავი ქალები ხელში ჩაუვარდებიან ამ აგენტებს. ერთი მათგანი ბიძას დაირქმევს (ქალებს იგი ჯერ არ უნახავთ). ამრიგად, აგენტები გაიტაცებენ ქუჩაში ჰანრიეტას იმ მარკიზის გაძრახებით და უსინათლო ლუიზა მარტოდ-მარტო დარჩება უცნობ უზარმაზარ ქალაქში. შემდეგ ირკვევა, რომ მარკიზმა მოატაცებინა ჰანრიეტა სილამაზისთვის, მაგრამ საღ ნახა იგი მარკიზმა წინად, ეს პიესიდან არ სჩანს. ჰანრიეტას რომ მარკიზთან მიიყვანენ, იქ მას შეხვედება კავალერ დე-ბონდი, გრაფის და იმავე დროს პოლიციის მინისტრის შვილი. კეთილშობილი დე-ბონდი, ქალზე ძალადობით აღშფოთებული, გამოეპროტესტება მას, მოხდება იქვე დღელი, რომელშიაც, რასაკვირველია, დე-ბონდი გაიმარჯვებს და განათავისუფლებს ქალს და ცალკე ბინაზე მოათავსებს. აქედან, რაღა ექვია, წარმოსდგება მათი სიყვარული და შეუღლების განზრახვა. ამას წინააღმდეგება მამა. სიამტკბილობით რომ ვერას გახდება შვილთან, გრაფი აპატიმრებინებს ჰანრიეტას, როგორც ვითომ მეძაე ქალს, და სადღაც შორეულ კოლონიაში გადასახლებას გადაუწყვეტავს. მიჯნური, რაღა თქმა უნდა, თავს გამოიდებს და დაიხსნის საყვარელ არსებას. აქ, როგორც ვხედავთ, „ბოროტსა სძლია კეთილმა—არსება მისი გრძელია“. ეს—ერთი ინტრიგა მალალი წოდების ბანდიტებს შორის.

ქუჩაში უმწეოდ დარჩენილ უსინათლო ლუიზას იქვე პატრონები გამოუჩნდებიან: მოგლახაკე მადამ ფროშარი და მისი საყვარელი პირმშო ჟაკი. ესენი უკვე ნამდვილი ბანდიტები არიან შინაარსითაც და ფორმითაც. აი, ესენი შეივრდომებენ ლუიზას. ვითომ დის საძებნელად ფროშარი გააშიშვლებს საცოდავ ლუიზას, ჩააცმევს რაღაც კინკებს, დაათრევს ქუჩა-ქუჩა, ამღერებს გულსაკლავ სიმღერებს და ბლომა ფულს შოულობს, როგორც უსინათლო ქალის დედა. საღამოთი კი მთელი ეს ნაგლახაკევი მიაქვს მის მამანწალა, არამზადა უფროს

შვილს ჟაკს, რომელმაც, რაკი ასეთი უღვევი წყარო იშოვა კეთილდღეობისა, გადასწყვიტა ლუიზა ცოლად შეირთოს.

მაგრამ კეთილის არსება გრძელია... ამ წრეშიაც გამოჩნდება თავისებური კავალერ დე-ბონდი. ეს არის ფროშარის მეორე შვილი პიერი—პატროსანი ქაბუჯი, მშრომელი, დანების მლესავი. იგი თუჯახში დაჩაგრული ჰყავთ, რადგანაც ფიზიკურად ჟაკზე სუსტია და ფეხმრუდე მისივე წყალობით. ჟაკი მას „უღლეოს“ ეძახის და თანაც ჰყვლეფავს, ართმევს რა დღიური შრომით მონაგარს.

აი, ეს „უღლეო“ განიმსქვალდება ლუიზასადმი სიბრალულობით, უფრო კი სხვა, უფრო უნახესი გრძნობით და, როგორც იგივე რუსთაველი გვასწავლის—სიყვარული აგვამალლებსო, ისიც ამალდება გმირობამდე. და უკანასკნელ წამს (ქართული ვარიანტით), როდესაც დიდი ვაივაგლახისა, მრავალი საჭირო და უჭირველი სცენების შემდეგ, აეტორი, როგორც იქნება, ბოლოს მაინც შეახვედრებს დებს ფროშარის ბუნჯაში და ჟაკი მათ არ უშვებს, იძახის რა—ჩვენ იმ ხალხთაგანი ვართ, ადამიანებს რომ ჰკლავენო.—აი, ამ მწვავე მომენტში „უღლეო“ პიერი თავს გამოიდებს და გაუძალიანდება ძმის განზრახვას. დანები აპრიალდება სივრცეში, ძმები მარჯვე ნახტომებისათვის ეშვადებიან... გაისმის გაფრთხილების ხმა დედისა, რომელიც კანსა და აბელს გაახსენებს მათ... მაგრამ გაისმის აგრეთვე გამამხნეველები ხმა ლუიზასი „ყოჩაღ, პიერ, ყოჩაღ!“ (ოჰ! რა მშვენიერად ამბობდა მკო ამ ორ სიტყვას!) და პიერიც კილოშეკიდებით ეუბნება დედას—ხოლო ამრიგობაზე აბელი მოჰკლეს კანსო—და, მართლაც, მარჯვე დაკვრით ჰკლავს ჟაკს და ანათვისუფლებს დებს. ფროშარი კი დაეცემა მოკლული შვილის გვაშზე. ამით თავდება პიესის ქართული ვარიანტი.

მაგრამ მელოდრამის აეტორი რა მელოდრამის აეტორი იქნებოდა, რომ მაყურებლისათვის დაეტოვებინა ცოტა რამ დასაფიქრებლად, ცოტა რამ დასკვნების გასაკეთებლად? ნამდვილად კი დე-ბონდი და ჰანრიეტა გაბედნიერდებიან: შეუღლებით. ლუიზას დედა გამოუჩნდება და თვლის სინათლე დაუბრუნდება... ის კი აღარ მახსოვს, პიერს ფეხი

გაუსწორდა და ბედნიერება ჰხვდა წილად ლუიზასთან შეყრისა, თუ არა? ალბათ! ჩვენ რომ ავტორის „კეთილის“ სიგრძე ვიცით... ოღონდაც, ასე უნდა მომხდარიყო!

აქ ერთი ვარემოებაა აღსანიშნავი. პიესით მეორე ინტრიგა შექველად მხოლოდ ქვეინტრიგაა, პირველი კი—მთავარია, დომინანტი. ხოლო ქართული სცენაზე ეს ძირიანად შეტრიალდა. დომინანტი ლუიზას მხარეზეა! და იცით, რად? იმად, რომ ამ მხარეზე იყვნენ ნატო, მაკო და ლადო. სწორედ ამიტომ მაყურებელმა მთელი თავისი ყურადღება და სიმპათიები პიესის ამ მხარეს მიაქცია. დანარჩენთა ბედ-იღბალი მას სრულიად არ აინტერესებდა. ისინი რომ სულაც არ ყოფილიყვნენ სცენაზე, საზოგადოება აინტერესდებოდა მოიტანდა. პირიქით, პიესით და მეტადრე გრიფიცის დადგმით დომინანტი ჰანრიეტას (ცნობილი ლილიან ვიშ) მხარეზე იყო. ასეთია ძალა შემოქმედების!

\* \* \*

პროფესიონალ გლახა-მათხოვრებს რომ თავიანთი სახელმწიფო ჰქონოდათ, მეფედ შექველად ნატოს აირჩევდნენ ქალიცა და კაციც, ისეთი ზედმიწევნილობით ანსახიერებდა იგი ყველა მათ თვისებას, მრავალთა შორის გაფანტულს, ხოლო ნატოს ხელოვანებით ერთ ფოკუსში არეკვლილს.

თავზე წაკრული რაღაც ნაფლეთის მრავალი ნაჩვრეტებიდან ქაოტიურად ამოჩრდილი თმა წვირიან მატყლს მოგაგონებდათ, რომელსაც დიდი ხანი იყო წყალი და საპონი არ მიჰკარებოდა. ხოლო საოცნებოდ აკონკილ-დაკონკილ კაბიდან, რომელიც ოდესღაც რაღაცა ფერისა უნდა ყოფილიყო, აქა-იქ დიდრონ-დიდრონ ხალებად გარუქული სხეული მოუჩანდა. თითქო ზოლ-ზოლებად ტალახმოდებული წვივები ტიტველი ჰქონდა, ხოლო ფეხი წაეყო უცნაურ ფეხსაცმლებში, რომლებსაც ქუსლები, გეგონებოდათ, წინა-დან აქესო, ისე იყო წვერები ზევით აშვერილი ვეებართელა ტუჩებივით. მღვრიე ფერის სახე, თითქო ზეთით დაუშვლიათო, უამრავ ნაოჭებად იყო შეკრული. ეს ნაოჭები ხან გაიშლებოდნენ, ხან შეიკუმშებოდნენ და ამით ჰქმნიდნენ სხვადასხვა მეტყველებას: ერთ წამს საცოდაობისას და უმწობისას,

მეორე წამს—მხეცური უდიერობისას, მეორე თანასწორ საზიზარს. ვაპარქყულ ნაწილს ცხვირს აღმური ასდიოდა, თითქო სხვადასხვა მაგარი სასმელების „სურნელება“ მის წვერზე შენივთებულყო მუქ სიწითლედ. თვალებსაც თავისი ბუნებრივი იერი ეცვალნათ, წაბლის ფერი რაღაც გაურკვეველ ფერად გადაქცეულიყო. ამ წამში გამშრალი, აქეთ-იქით სწრაფად მსროლავი, განმკითხველის მძებნელი, მეორე წამს ისინი ანაზღაფულად იცვლებოდნენ. მათ სიღრმეში წყალი ჩადგებოდა, საცოდაობის იერი ჩაწვებოდა და ცრემლი მზად იყო გადმოსანთხევად „აე-ბით“ დაღრეჯილ სახეზე. ხელობას კარგად ნაჩვევი მარჯვენა ხელი ავტომატურად წინ წაიჯგიმებოდა ჯამივით შეკრული პეშვით, და გაისმოდა დანჯღრეული ხრინწნარევი ხმა დააფრაკებული კარის ჭრაქუნევით—მოწყალება მოიღეთ საცოდავ უსინათლოსათვის.— და თუ ვინმე ისე გაივლიდა, რომ მოწყალებას არ მიესცემა,—მოხუცი უეცრად ანთებულ თვალებს გააყოლებდა და მძულვარებით მოსილი დორბლიანი ტუჩებით ყრუდ, მაგრამ მაყურებლის გასაგონად, წყევლა-კრულვას წაიდუღუნებდა. თანაც საშინლად მოუგრებდა ხელს საბრალო ლუიზას—იმღერე, ობოლო, იმღერე შენი გულსაკლავი სიმღერები, რომ მოწყალება მოგცენ—შეუტევე და იგი დაბალი ხმით უსინათლოს. ისიც საცოდავად წაიტორტმანებდა მთელის ტანით, გეგონებოდათ, ეს არის წაიქცევაო, ხოლო უძრავ, მუდამ განუშორებელი კაენის მეტყველ სახეს საშინელი ტკივილის გრიმასა განუშუქვალავდა. და როდესაც ლუიზა უარზე იყო—მოწყალებისთვის არ ვიმღერებ, ვმღერი მხოლოდ იმიტომ, იქნება შემთხვევით ჩემმა დამ ვაიგონოს და მიცნოსო—მოხუცი უპასუხებდა ისეთი უტიფარი დაჯერებით, თითქო მისი ბაგენი ჭეშმარიტებას მეტყველებდნენ—ჰემა, ჰეჯან, ჰემა?! შევილივით რომ გვილი და გაპატრონობ, თანაც შენ დას დავეძებ დღითი-ღღობით, განა ეს ცოტაა?!

ნატოს უდიერი მოპყრობა იმდენად რეალური იყო, რომ ხანდახან ქანდარაზე, სადაც მაყურებელი უფრო ექსპანსიურია და ადვილად ივიწყებს, რომ თეატრშია, ნამდვილი აღმფოთების ძახილი გაისმოდა—ხელი გაუშ-

ვი მაგ საცოდავს, შე საზიზღარო ბებერო! მაკოსაც რამდენჯერ უთქვამს—„ორი ობოლი“ წარმოდგენიდან თითქმის ხელნაღობი და ჩქმენტისაგან მთლად სხეულჩაილია-ვებული ვბრუნდებოდიო.

უნდა გენახათ, რა მხეცური სიხარბით ინთებოდნენ ხოლმე ნატოს თვალები, როდესაც ფულს დაინახავდა. სისხლის სუნის მყნოსავი რნავარ ნადირს ჰგავდა იგი ამ დროს. განსაკუთრებით, როცა ოქროს ჩაუდებდნენ ლუიზას ხელში. რაღაც ტრანსში ვარდებოდა: ფიცხლავ გამოსტაცებდა ლუიზას, ხორკლიან ჯოხს ილიაში ამოიჩრიადა და დაუწყებდა ფულს სინჯვას. აქეთ ატრიალებდა, იქით ატრიალებდა ორივე ხელით, ხან მზისკენ შეატრიალებდა, თითქო გონს ვერ მოსულიყო კარზე მომდგარი ბენდიერებისაგან, ცმუკავდა ერთ ადგილას და დორბლმომდგარი, საზრლად ილიმოდა, თანაც რაღაცას დუდუნებდა, გეგონებოდათ—ფულს ულოცავსო. მერე გამოიღებდა ჭუჭყიან ჩვიარს, გაახვევდა დიდი მზრუნველობით ფულს და ჩაიდებდა ღრმად უბეშო.

ორგვარი ენება ასულდგმულეობდა ამ მხეცადიმინას: თვდავიწყებამდე სიყვარული უფროსი შვილის მიმართ—ფულიც სწორედ იმითომ უყვარდა, რომ მისთვის გადაეცა, და აგრეთვე სმა.

ზევით უკვე ვნახეთ, როგორი სიმთვრალე იცოდა ნატომ სცენაზე (ზეფერინა). მაგრამ აქ ერთ საკვირველ დეტალს ამჟღავნებდა, ე. ი. ნამდვილი „საპატიო“ ლოთის თვისებას: დაბალ განჯინასთან რომ მიძუნძულდებოდა ხოლმე (სულ ძუნძულით დადიოდა და ამ დროს მის უცნაურ ფეხსაცმელს უცნაური ბაკი-ბუკი გაჰქონდა) და ჩაცუქებულა დასალევად, ვიდრე განჯინის კარებს გამოალებდა, საშინელ ხველას მოჰყვებოდა, როგორღაც მშრალს, უნახველოს და არა მტიენულს, არამედ მასიამოვნებულს, თითქო წინასწარვე იტკბანურება პირს. სახეც ამ დროს უსაზღვრო კმაყოფილებას გამოხატავდა, ლალი ღიმილით იყო განათებული. ხოლო როცა ვადახუხავდა, ტუჩებს ტკბილად გააწლავებდა — მწჰაა! — თანაც ეშმაკურად ჩაიცინებდა. თითქო ამბობდა — მისწრებაა სწორედ ეს დალოცვილიო.

ახლა, მისი ალერსი შეილისადმი? ეს რაღაც ნებივრობა იყო—ანებივრებდა შვილს და თითონაც ნებივრობდა ამ დედაშვილთან ალერსში, როგორც ძუ-მგელი თავის ლეკვთან, როცა მამდარია. დეტალები თვით მკითხველმა წარმოიდგინოს.

ღიად, ნატო-ფროშარი საზიზღარი იყო, მაგრამ მხატვრულად საზიზღარი!

\* \* \*

ხანუმა...

აქ ერთ უცნაური შედარება ამეკვიცა. იქნება, ამ შედარებამ მოკლედ მომაჭრევისნოს სიტყვა.

წარმოვიდგინოთ ჩინებული სპორტსმენი მოცურავე, კაცი გინდათ თუ ქალი, რომლისთვისაც ზღვის ტალღები დედაშვილური სტიქიონია. დანავარდობს ამ ტალღებში თავისუფლად, როგორც ფრინველი ჰაერში, თითქო დარწმუნებული იყოს, რომ მადლით ცა არ დაეცემა და დაბლით ფსკერი არ გაუსკდება.

ფეხის შეუქმნეველი მოძრაობით და ხელის ოდნავი მოსმით იგი აპობს წყლის ტალღებს და მანძილს მანძილზე სჭრის. ხან მხარეთქოზე წამოწევა ბატონკაცურად, თითქო მოქანავე ზვირით მივლირი, უძრავი ტახტი იყოს, და თუთუნს შეეცევა. ხან თევზივით მალაყს გაკეთებს და ჰაერში ვაინავარდებს. ხან, წყლის ზედაპირზე მწოლარე, ბზრიალასავით დატრიალდება და, როგორც ვახტანგ ჭაბუკიანი, შექმნის ერთ მთლიან რკალს თავბრულამხევე სრიალისას აშადრევანებულ წყლის წიაში. ერთი სიტყვით, ცა ქუდად არ მიანია და ზღვა ქალამნად.

მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ძალვას ვერ ატყობთ, კუნთების დაძაბვას ვერ ამჩნევთ, რა ხერხს ხმარობს ყოველივე ამისათვის—არც იმას ხედავთ. ხედავთ მხოლოდ საკვირველ ფიგურაციებს წყლის სარეცელზე და თვალს გიტკობთ ეს თვით-უჩინარი ისტატობა, რომელიც ჰქმნის ნარნარი სილამაზის ჰარმონიას.

აი, ასე ოსტატურად ცურავდა ნატო ასიკო ცაგარლის მიერ შექმნილი სიტუაციებისა და წყაროსავით მოჩუხჩუხე სიტყვა-პასუხის ტალღებში, მართლაც და მისთვის დედაშვილურ სტიქიონში.



ნატო გაბუნია

ხანუმა

„ხანუმა“

ხანუმა დიდი გაიძვერა, დიდი ეშმაკი, დიდი ოინზაზი, დიდი მიეთმოეთი და,—კვლავ გავიძეორებ ყველა ამაების ზოვად ცნებას, შესანიშნავ იმერულ გამოთქმას,—დიდად „გაიძისქნებული“ ადამიანია... მეგრამ რა ექნათ, რომ, ამასთანავე, დიდად საყვარელი ადამიანია, რომელსაც ყველაფერს აპატიებ, ისე როგორც აპატია თვით „პრინც ფანტიევიმა“, ხანუმა რომ თავად ვანო ფანტიაშვილს უწოდებს „ფრანგულად“, აპატიებ იმიტომ, რომ ყველაფერ „სიამასქნისოს“ კობტად, ლამაზად, მომზიბლავად აკეთებს! აპატიებდი განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ხანუმა ნატოს გრძნეული სახით გვეკლინებოდა.

ტყუილად კი არ ეუბნება აკოფა ხანუმას—დიდი ფოკუსნიკი ხარო. და ყველა ის ფოკუსი, რასაც ხანუმა სჩადის თუ ამბობს, ასიკომ შექმნა მხოლოდ იმიტომ, რომ შემოქმედების დროს გონების თვალწინ ნატო ედგა მთელი მისი ჯადოქრულის ნიჭით.

ხომ იშვიათი მოვლენა არ არის, რომ ესათვის ავტორი ამათუმი სცენიურ სახეს ჰქმნის უწყებელი არტისტის უნარიანობის მიხედვით, მაშასადამე—მისი გავლენით. დარწმუნებული ვარ, ასიკო „ხანუმას“ ვერ დასწერდა მთელი იმ აღმაფრენით, ნატო რომ ის ნა-

ტო არ ყოფილიყო, რაც იყო, როგორც ხელოვანი. ისიც უეჭველია, რომ ნატომ ყველ ვადაპარბა ასიკოს წარმოდგენას, განახორციელა რა არა მარტო მისი განზრახვანი, არამედ აგრეთვე შეიტანა როლში ბევრი ისეთი რამ, რაც, შეიძლება, ასიკოს ნავარაუდევად არც კი ჰქონდა, და რამაც ხანუმას სახე ქანდაკებასავით ჩამოსხმული ტიპის სიმაღლემდე აიყვანა.

ახლა ვგრძნობ, ტყუილად დავებანდი ზევით რომ შედარება მოვიყვანე—იმაზე, რის სპორტსმენი, რა მოცურავე? ვის ეკადრება? „ყარამანიანი“ რომ ოპყალ-ჯადო სასწაულებს ახდენს, ისიც კი ფას ნატოს „ფოკუსებთან“.

\* \* \*

ხანუმა. 50 წლისა, დაბალი ტანისა, ქერივი, უსახო, შავი ტანისამოსი აცვია. თავი მაღლა ზურავს, ჩადრსა ხმარობს, ქორწილში შავი შალი ასხია, ქოშები აცვია, ბურნუთსა სწევს, ჭრელი ცხვირსახოცი სარტყელში აქვს გაკეთებული. ლაპარაკი კაფიეტი და მოსახრებული, თავდაჭერილია და ფრთხილი, მოხერხებული და თვალთმაქცი, მაქანკლების „უსტაბაშია“.

აი, როგორ გვიხატავს ხანუმას თვით ავტორი—ასიკო ცავარელი თავის შენიშვნებში მოქმედ პირებზე (ფედერაციის მიერ ი. გრიშაშვილის რედაქტორობით გამოცემული, „აქც. ცავარლის კომიდიები“ 1936 წ., გვ. 418).

ამ „დაბალი ტანის“ დედაკაცად, უეჭველად, ნატო იფულისხმება. თორემ უამისოდ ასიკო ხანუმას მომცრო ტანისას არ გამოიყვანდა, ვინაიდან პიესით იგი ქაბატოს „კუსპარას“ ეძახის და თანაც „რწყილივით გაჭყლეთას“ უპირებს.

რა ნაკეთებს უმატებდა ნატო ამ სურათს?

იგი ცოტათი უფრო აბერებდა ხანუმას, რისთვისაც, გრიმთან ერთად, ერთ წინა კბილს შავად ივდებინებდა (ფისს გადაიკრავდა). დაბალ ტანთან გაღრენილი ფიგურა გამოჰყავდა—აი, ილია ჭავჭავაძე დარეჯანზე რომ ამბობს „ჩაგოდრებელი“ დედაკაციო—ისე. ამასთანავე, სათვალესაც ხმარობდა, მზითვის ნუსხას რომ კითხულობდა. პიესაში კი ისეა, ვითომ ხანუმა ზეპირ ჩამოუთვლის თავადს ამ დიდ ნუსხას, რომელშიაც მრავალი ოხუნჯური გამოთქმებია. მაგალითად: „...ერთი ვიზიტკა ტალმა, ერთიც პოლკა... ჩულქები, სა-



პოეტი ნახევარ დუქინი... ერთი დუსპალნი  
კოაოტი... სამოვარი თავისი პრიბოლით... მა-  
ლოქნიკი... სახარნიკა თავისი მაშით, სუხარ-  
ნიკა,—სულ ვერცხლისა!... მარმარილოს უმი-  
ვალნიკა თავისი სასაპნეებით და საჩოტკეე-  
ბით... ერთი სარდაფის შუშტაკის გასალესი  
(შუშტაკი—უმარილის წასასმელი ქსოვილი—  
ი. გრიშაშვილის განმარტებით, იქვე, 497 გვ.).

და როდესაც მთავარ ნივთებს ჩამოიკით-  
ხავდა.—შემდეგ უკვე ზეპირ ბოლოკაზმუ-  
ლობას გაუკეთებდა ზემონათქვამს, ჩქარ-ჩქა-  
რ, თითქო სიმინდს ახლიანო — „ლენტები,  
ბანტები, შპილკები, ქინძისთავები რალა  
სახენებელია!“.

ამასთანავე, ნატოს მეტი მოძრაობა, მეტი  
სიციცხლე, მეტი ჰუმორი შეჰქონდა ამ „დამ-  
სახურებელი“ ადამიანის ხასიათში. ხანუმა  
რამდენჯერმე ასე უწოდებს თავის თავს.  
ჰელისსმობს რა „საზოგადოებრივ-სასარგებ-  
ლო“ მოღვაწეობას მაჰანკლების „უსტაბაში-  
სას“. თანაც არა ღალატობდა, სადაც ჯერ  
იყო, „თავდაკვერილობას“ „მოსაზრებულო-  
ბას“ და „სიფრთხილეს“, რასაც ავტორი  
მოითხოვდა თავის შენიშვნაში.

\* \* \*

როგორ თამაშობდა ნატო ხანუმას.  
ყოველივე ის, რაც ვასოზე ითქვა აკოფას  
როლის გამო, უკლებლივ უნდა ითქვას ნა-  
ტოზედაც.

აქ თამაშობაზე არ შეიძლება ლაპარაკი.  
ვიმეორებ ერთხელ უკვე ნათქვამ დებულე-  
ბას, მცირედი განსხვავებით: იქ სადაც ხე-  
ლოვნებასა და სინამდვილეს შორის ზღვარი  
თითქმის წაშლილია, და არა სინამდვილის  
იმიტაციით, არამედ მისი ხელახლა შექმნით,  
იქ ხელოვნების დღესასწაულია. დღესასწაუ-  
ლია იმიტომ, რომ იგი ანხორციელებს სილა-  
მასს, თუნდაც საზიზღრობას გადმოგვემ-  
დეს.

მაგალითად, სინამდვილეში ხანუმა ბურ-  
ნუთს ეწეოდა. ამაში არცთუარც სილამაზე არ  
იქნებოდა, პირიქით, ულამაზობა უფრო იქ-  
ნებოდა, თუ წარმოვიდგინებ ყოველსავე იმას,  
რაც ბურნუთის წევას თან ახლავს.

ნატოს ბურნუთისწვეა კი — ყველა მისი  
არაესთეტიური ელემენტებით—სილამაზე გავ-  
მოდიოდა. მართლაც, უცნაურია: ულამაზობას და გამოდის კი სილამაზე! რა-  
ტომ? იმიტომ, რომ იქ, სინამდვილეში, არის  
ცხოვრების რეალობა მთელი თავისი მატე-  
რიულობით, ბიოლოგიით.

რაკი სიტყვა ბურნუთისწვეაზე ჩამოვარ-  
და, არ შემოძლიან ერთ-ერთი საამისო დეტა-  
ლი არ გაევისსენო.

პირველ მოქმედებაში ხანუმა მარტო რჩე-  
ბა, ზის და თავისთვის ღაპარაკობს იმაზე.  
თუ როგორ აუფრეს დაეთრებს ტუტუტუ  
კნიაზს და როგორ ჩაჰშლის კუსპარა ქაბა-  
ტუას იონებს. ამ პატარა მონოლოგის დროს  
ბურნუთის კოლოფს გახსნის, ამოიღებს ორი  
თითით—ცერითა და სალოკით—ერთ წება  
ბურნუთს. ღაპარაკით გატაცებულს, ხელი  
ბურნუთით ერთ ხანს ჰაერში რჩება და რო-  
დესაც ამბობს: „აი, ფჩანას (გაფუქდი—  
ი. გრიშაშვილის განმარტებით), ფჩანას, ქაბა-  
ტო, რაც შენ ხანუმას ობტში ვერ მოხვი-  
დე!“—სწორედ ამ დროს გვერდზე ქოქოლას  
მიყრის იქით, საითაც, ვითომ, ქაბატო ეგუ-  
ლება, და ბურნუთსაც ამ ქოქოლას გაატანს.  
მერე, კვლავ ამოიღებს ბურნუთს და ცხვირ-  
თან მიიტანს.

რასაკვირველია, ეს უფხო გადმოცემა  
მხოლოდ ლანდია იმ შეუღარბებელი სურათი-  
სა, რასაც ამ დროს ნატო ჰქმნიდა. მაგრამ,  
თუ მკითხველმა ცოტაოდენი ფანტაზია მოი-  
შველია, შეიძლება, ვააცოცხლოს ჩემი აღ-  
წერა.

იმავე მოქმედებაში ხანუმას აქვს ასეთი  
ფრაზა, ქაბატოსადმი მიმართული:

— ქაა! ეს ვილა არის? აქეთ გვიბძანებთ,  
მოდნის მაჰანკალო?

უნდა გენახათ, როგორ დაიჩრდილავდა  
ხოლმე ნატო მარჯვენა ხელით მარჯვენა  
თვალს და რა დამკინავ, პირდაპირ გამანად-  
გურებელი სარკაზმის კილოს აადევნებდა ამ  
სიტყვებს, ერთსადაიმაცე დროს ვითომ მომ-  
ლიმარეც და გაშმაგებულცი.

მეორე მოქმედებაში, ხანუმასთან შეხვედ-  
რისას აკოფა ეკითხება მას:

— სხვა, ხანუმ, как паживаешь?

— სლაბოლ! — უპასუხებს იგი, ვითომ —

**Слава богу-о.**

რასაკვირველია, მიმართვა მისხარულია, — აკოფას უნდა ათქმევიანოს რამ რუსულად ხანუმას სინასთან, ნასწავლ ქალთან, და გააციონოს იგი.

მარტო ეს ერთი სიტყვა „სლაბოლ“, როგორც ამას ნატო ამბობდა, აშკარად გიჩვენებდათ, რა გულთამხილავი ოსტატი იყო იგი.

საქმე ის კი არ არის, რომ მეტისმეტის სასაცილო კილოკავით ამბობდა იგი ამ ორ რუსულ სიტყვას, მხატვრული დამახინჯებით ერთ სიტყვად გადაქცეულს. საქმე ის არის, რა აზრობრივი იერით ჰმოსავდა ამ უბრალო ოხუნჯობას. ნატო-ხანუმა, ამ როლის მოთამაშე სხვა არტისტებივით, უაზროდ როდი უპასუხებდა ხოლმე „სლაბოლ“, როგორც გაზეპირებულ სიტყვას, არამედ ჯერ დამცინავი ღმილით შეხედავდა აკოფას, თითქო ეუბნებოდა: „მივიხვდრ, გიყო, ამ „პარუსკობით“ მასხარად გინდა გამაკეთო, შენ თითონ მასხარაო“ და მხოლოდ ამის შემდეგ წარმოსთქვამდა კუჭკუჭა სიცილით, რადგანაც თვითვე იცოდა, რომ ამახინჯებდა რუსულ გამოთქმას.

ამით ნატო ართულებდა ავტორის მიერ მხოლოდ სიცილისათვის შექმნილ სიტუაციას და იძლეოდა ხანუმას დამახასიათებელ შტრიხს: ხანუმა იმდენად „გამიმასქნებელი“ დედაკაცია, რომ ვერაფერს გამოაპარებ და, თუ იმისი კეთილი სურვილი არ არის, ვერ გამამსხარავებ.

დარწმუნებული ვარ, ეს დეტალი ნატოს წინასწარ მოაზრებული არა ჰქონდა. იგი ინტუიტურად წარმოიქმნა სცენაზე და შემდეგში მეორდებოდა, როგორც ერთხელ და ერთხელ ფიქსირებული.

ეს, ერთი შეხედვით, თითქო წვრილმანი ნუნასია, მაგრამ არტისტის ოსტატობას მსხვილმანად ახასიათებს, ვინაიდან მეტისმეტად გამახვილებული მხატვრული ალრო თუ მიაგნებს ასეთ თითქო შეუმჩნეველ შტრიხს.

სწორედ ამ ალლოს მეოხებით ნატო თანდათან ამიდრებდა როლს, ჰქმნიდა რა სულ ახალ-ახალ ვარიაციებს ამათუიმ მიზანსცენისას. ერთხელ და ერთხელ ათვისებულ ხერხს ყოველთვის მონურად როდი იმეორებ-

და. ხშირად რომელიმე მომენტი, წინადა რომ მაყურებელს შეუმჩნეველი რჩებოდა, სხვა წარმოდგენაზე ერთბაშად ახლებურად ამტკველდებოდა და მიიქცეოდა მაყურებლის გულისყურს ნატოს ოსტატობის უეცარი ახალი გამოხსივებით.

კარგად მახსოვს ერთი ასეთი შემთხვევა. მით უფრო, რომ ამის შემდეგ ნატო უკვე სცენაზე აღარ მინახავს.

ეს იყო 1909 წლის მიწურულში. ეს წელიწადი კი მეტად მრავალმნიშვნელოვანი წელიწადი იყო ნატოსთვისაც და ქართული სასცენო ხელოვნებისთვისაც. ამ წელს მას გაუმართეს ბრწყინვალე იუბილე ოცდაათის წლის მოღვაწეობის აღსანიშნავად.

სახალხო თეატრიც გამოეხმაურა მთელი საქართველოს აღტყინებას. თავის კედლებ შორის იმანაც იზეიმა ნატოს იუბილე, მით უფრო, რომ იგი ძალიან ახლო იყო ამ თეატრზე, ხშირად იღებდა რა მის წარმოდგენებში მონაწილეობას, რასაკვირველია, ყოველთვის უსასყიდლოდ.

წარმოდგენა ნაკრები იყო. სხვათა შორის ვთამაშობდა ნატოსავე მონაწილეობით „ხანუმას“ მეორე მოქმედებას. ნატო ძალიან ადვილვა ხალხის მისდამი დიდმა გულხმიერებამ და თყვანისცემამ. ეს არტისტული ადვილება თითქო აორკეცებდა მის აღმფრენას, თუმცა სცენისმოყვარეთა შორის თამაშობდა.

რა დამავიწყებს? ტანისამოსსა და გრიმში პავილიონის გარეთ ვიდექ ფანჯარასთან ჩემი გასკლის მოლოდინში (ვთამაშობდი თავად ვანო ფანტიაშვილს). თვალს ვადევნებდი ნატოსა და ნიკო გოცირიძის (აკოფა) იონებს სცენაზე. თანაც სული კბილით მეჭირა. მე-შინოდა. ახოვლებოდა ბეწვის ხიდი, რომელზედაც უნდა გამეველო. ეს იყო სცენა ჩემიერ სპაპატარძლოს, ე. ი. სონად გადაცმული ნატო-ხანუმას გასინჯვისა.

მე ის კი არ მაშინებდა, თუ როგორ შევასრულებდი როლს. ამაზე ენი იფიქრებდა. როდესაც ჩვენთან ნატო იყო? თვით ჩვენ, მოთამაშენი, მაყურებლად ვიყავით გადაქცეული. მე მადლეებდა ნატოს დანახვა... მე-შინოდა არ გამცინებოდა სცენაზე. ცუდი ჩვეულება მქონდა. არ შემეძლო ნატოსთან

და ვასოსთან ისე ნცენაზე ყოფნა, რომ არ გამცინებოდა. და თუ ერთი წავიფრუტუნებდით—გათავებული იყო—ველარაფერი შემაკავებდა.

განსაკუთრებით საბედისწერო იყო ის წამი, როდესაც ნატო სიტყვას „პო ფრანკუცი“-ს იტყოდა—„პო ფრან“-ს—ცალკე და „ცუცი“-ს—ცალკე: მინაზებული სახე, „სამიჯუნრო“ ღიმილი, თანაც ღრმა ამოოხერა და მარაოს. „მნიშვნელობით“ (სიყვარულის მნიშვნელობით) ვაშლა,—წარმოიდგინეთ ყოველივე ეს, როგორც საუცხოო აკომპანიმენტო სიტყვა „ცუცი“-სა, ისიც განმეორებით უქმელისა თავის კანტურით და თვლებს „არშიყული“ პლატუნით,—და მოდი თ და ნუ ვაიციანებთ?!

აი, ამ საკოჰმანო ფიქრებში რომ ვიყავი და სცენას თვალს არ ვაშორებდი, რათა ნატოს სახეს მიეჩვეოდი, ამ დროს მესმის:

აკოფა. ის ანახი რომ უნდა მოვიდეს (ე.-ი.-მე) .  
აი, თორმეტი საათია,  
ხონა მართლა, როგორმე უნდა მოვიშოროთ.  
ხანუშა თქვენ არხეინათ იყავით.  
ხონა. { როგორ?  
აკოფა. }

ხანუშამ უნდა უპასუხო: „შენი კაბა და რამეები მომეცი, მე ვერგენები“, — მაგრამ ეღრე ამ სიტყვებს იტყვის, ნატო ამრიგობაზე ხანგრძლივ პაუზას აკეთებს, საკვირველ პაუზას, რაც აქამდე არასდროს არ მინახავს წინანდელ წარმოდგენებში. ჯერ კიდევ მისი სიტყვებიდან—„თქვენ არხეინათ იყავით“ დაწყებული ეშმაკური ღიმილი იმის სახეზე თანდათან იშლება, ფართოდება და ღუმულის დროს კუჭკუჭა სიცილად გადაიქცევა. ნატო-ხანუშა თვით უცინის უსიტყვოდ იმის თავში შეპარულ ოხუნჯურ, მაგრამ გაბედულ აზრს—მე ვერგენები კნიახსაო. მას თითქო თვალწინ ეშლება ის სასაცილო ამბავი, რაც უნდა მოხდეს, და წინასწარვე ტკბება თავისი

ოსტატობით და გასულელებული თავადის მღვამარობით. და როდესაც ამბობს—მე ვერგენებიო—უკვე სიცილს ველარ იკავებს.

ეს ისეთი მომხიბლავი მიზანსცენა იყო, მერე უეცარი ზემოთაგონებით და საკვირველი ოსტატობით წარმოქმნილი, რომ თავბრუ დამესხა და სულ დამავიწყდა სცენაზე გასვლის შიშიც და ჩემი თავიც...

\* \* \*

რომელი ერთი ჩამოვთვალო? აკაკი რომ ამბობს—ვინ დასთვალოს ზღვაში ქვიშა და ან ცაზე ვარსკვლავებშიო — თითქმის ისე გამოდის.

ქვიშისა და ვარსკვლავებისა რა მოგახსენოთ? ხოლო ცოტათი ფანტაზია გავამარჯვილოთ და წარმოვიდგინოთ მშვენიერი ნაქნარობის მოდილო ფიალა, მთლად მარგალიტით საფხე. ხელს ურევ ამ ფიალაში ობოლი მარგალიტების ამოსარჩევად და ვერ კი ამოვირჩევია, რადგანაც ხელთ სულ ობოლი მარგალიტები გზვდება: ობოლი—ზოგი სიდიდით. ზოგი იერით, ზოგი მოყვანილობით.

აი, ნატოს შემოქმედება—სწორედ ასეთი საოცნებო ფიალა იყო, სახეებითა და მათი შემადგენელი მხატვრული დეტალებით საფხე.

გახსოვს ეს სახეებიც და ეს დეტალებიც ნახევარი საუკუნის მანძილზე, როგორც გახსოვს შოთას გენიოსური აფორიზმები და მეტაფორები, როგორც გახსოვს ნიკოლოზ ბარათაშვილის მკმუნვარე პოეტური სული, როგორც გახსოვს ილიას და აკაკის შესანიშნავი გამოთქმები, როგორც გახსოვს ზაქარია ფალიაშვილის მშვენიერი მელოდიები,—გახსოვს კი არა,—ისინი შეადგენენ თითქო შენი სულიერი არსების ძვირფას საუნჯეთ და თვითულის გახსენებაც კი ყოველთვის განუსაზღვრელი სიამოვნებით აღგძრავს, გატკბობს თითქმის პირვანდელი სიტკბოებით.

მეტს აღარას ვიტყვი. ვაგლახ მხოლოდ, რომ ეს საუცხოო ფიალა ისე ადრე დაიმსხვრა. ნატო ხომ შეუახნისა აღსრულდა...

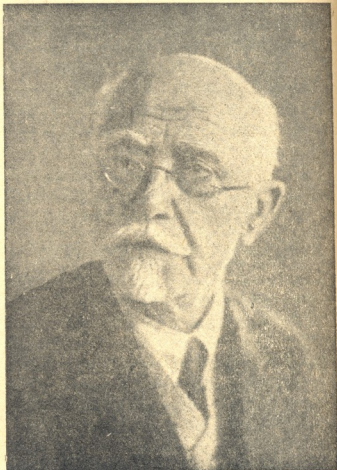
## ნიკო შიუკაშვილი

გარდაიცვალა ნიკო შიუკაშვილი.

ჩვენმა თეატრმა მისი სახით დაჰკარგა არა მარტო ღირსეული დრამატურგი, არამედ შესანიშნავი ადამიანიც, ხელოვნების უაღრესად მოყვარული და პატივისმცემელი.

როგორც დრამატურგი, ნიკო ახალი სიტყვის მთქმელი იყო. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ნიკომდე ჩვენი ეროვნული დრამატურგია „სამშობლოს“ და „და-ძმის“, „ქართველი დედის“, და — „დედა და შვილის“ შაბლონურ ტყვეობას განიცდიდა და მისი განვითარების გზა გიორგი ერისთავის თეატრით კი არა, არამედ „ქოროლითა“ და „ყვარყვარე ათაბეგით“ განისაზღვრებოდა. ნიკომ უარჰყო ეს გზა, თუმცა სათეატრო ასპარეზზე მისი გამოსვლა პირველ ხანებში დაიწყო იმავე გატკეპნილი გზით „და-ძმით“, „სამშობლოთი“.

ნ. შიუკაშვილს პირდაპირ დრამატურგობით როდი დაუწყია თავისი მოღვაწეობა. პირველად თავისი ძალღონე მან პროვინციის სცენაზე სცადა, როგორც რეჟისორმა და მსახიობმა. 1900 წლიდან იგი ახალციხეში ცხოვრობდა. მას გულს უკლავდა ამ კუთხის სრული ჩამორჩენილობა, უკულტურობა, ქართველობის განადგურება. ძნელი იყო იმ დროს იქ თეატრზე ფიქრი. სცენისმოყვარეთა კადრის შექმნა მეტისმეტად რთულ საქმეს წარმოადგენდა, ვინაიდან გამუსულმანებულ ქართველებს დედა-ენა თითქმის მთლად მივიწყებული ჰქონდათ. მაგრამ ნიკო არ შეუშინდა ამ გარემოებას. იგი მხოლოდ მსახიობ ქალს ეძებდა. და აი, როგორც კი ბაბო ლოღობერიძის სახით იპოვა სასცენო ნიჭით დაჯილდოვებული ქალი, ვაჟთა პერსონალს მაშინვე მოუყარა თავი. იგი რუსული ასოებით უწერს მათ როლებს, ასწავლის სწორ გამოთქმას და სდგამს ისეთ



ნიკო შიუკაშვილი

რთულ პიესებს, როგორცაა „სამშობლო“, „და-ძმა“.

ახალციხის საზოგადოებისათვის ეს ამბავი უაღრესად სასიხარულო იყო. ყველა თეატრს აწყდებოდა. საზოგადოებას შეუყვარდა არამარტო თეატრი, არამედ ის ენაც, რომელიც თითქმის მივიწყებული ჰქონდათ. ნიკო რეჟისორი, ნიკო მსახიობი, ნიკო სცენარიუსი, ნიკო მოკარნახე. ყველაფერი ნიკო, მხოლოდ ეს სახელი ისმოდა, მხოლოდ ამ სახელის გარშემო იყო ატეხილი განგაში... და როდესაც დაჰხედავთ ნიკოს დადგმის მაკეტებსა და „სამშობლოდან“ ან „და-ძმას“ ეპიზოდებიდან გადაღებულ სცენებს ხედავთ, ასე

გვინათ, რომ ეს ახალციხეში კი არ ხდება, არამედ რომელიმე ქალაქის სათანადო ვაწვრთნილ თეატრში, სადაც ყველანი თავის ადგილას არიან, რეჟისორიც, მსახიობიც, სცენარისტიც და მახურებელი საზოგადოებაც.

მაგრამ ნიკომ მალე შეიგრძნო, რომ მისი მომავალი გზა არ იყო მსახიობობა ან რეჟისორობა, არამედ დრამატურგია. ამ მხრივ თავისი ძალ-ღონის პირველი ცდა იმავე ახალციხეში მოახდინა 1904—5 წლებში. ეს იყო „გამხმარი ფოთოლი“, რომელიც ახალციხისა და რაბათის სცენებზე დაიდგა 1906 წელს. მაგრამ საზოგადოება ამას ცივილად შეხვდა. „გამხმარი ფოთოლი“ ვახში, იგი საზოგადოებამ არ მიიღო. ნიკო მიხვდა, რომ საზოგადოებას ამ პიესებამდე ამაღლება ესაჭიროებოდა და სცენა ისევ „და-ძმას“ დაუთმო, იმავე „ქართველ დედას“, ხოლო როდესაც თბილისიდან საგასტროლოდ ვალერიან გუნია გაიწვია, ნიკომ მას პატარა, მაგრამ მეტად პიკანტური ბარათი მისწერა, რომლითაც ატყობინებდა: „ვალერიკო, შენი ჭირიმე, სხვა ჟანრის პიესები არ წამოიღო, ისევ შენი „და-ძმა“ იყოს, ან ერისთავის „სამშობლო“, სულერთია, სხვას საზოგადოება არ მიიღებს, თუნდა ჰამლეტიც დაუღლაგოთ“...

ნიკოს, როგორც დრამატურგსა, ვამარჯვება ისევ თბილისში ხვდა წილად. მისი დებიუტი „მეგობრობით“ დაიწყო. „მეგობრობა“ ჩვენი ინტელიგენციის ცხოვრებიდანა აღებული. შემდეგ ზედიზედ მიჰყვა სულ ახალ-ახალი პიესები, როგორცია ნაზი რომანტიკის ქსოვილით მოქარული „მთის ზღაპარი“, ცოცხალ ფრესკებად ამოკვეთილი „გამხმარი ფოთოლი“, შემდეგ „სიმანხინჯე“, სადაც კუზიანი საბა შექსპირის რიჩარდის ორეულივით იქცევა, რომ ქვეყნიერებაც სიმანხინჯის პანორამად გადააქციოს, და, ბოლოს, ჩვენ მივიღეთ ნიკოს პიესა „სულელი“, სადაც თავმოკეთიანებული ბარათაშვილი ქართველი ჰამლეტის როლს ასრულებს თვითმპყრობელობის შავ ფონზე გათამაშებულს მძიმე დრამაში „სულელში“. — ნიკოს მიერ აღებული ტონი, სცენების დაკვირვებული განლაგება ჩვენს წინაშე აყე-

ნებს ავტორს — შემოქმედს, რომელიც გოგოთეს სიტყვისა არ იყოს, ღირსია იმისა, რომ დიდი ოსტატის სახელი ეწოდოს.

ნიკოს მოღვაწეობა თბილისში დაემთხვა ჩვენი თეატრის დაქვეითებას. ოდესღაც ქართული თეატრი აღმავლობის გზით მიდიოდა. დიდია ჩვენი თეატრის დამსახურება, იგი უწინარეს ყოვლისა, ნებადართულ ტრიბუნად გადაიქცა, საიდანაც ბუნებლური ქუხდნენ არა მარტო ხიმშიაშვილები და ლონიძეები, არამედ კაი გრაჰებცი, ურიელ აკოსტებიც, ედმონდ კინეზი, შტოკმანდიც... თეატრი მწვერვალზე აიყვანეს ჩვენმა ძველმა კორიფეებმა, მაგრამ მათი შემსწავლელი ახალი ძალები ძველ ოლიმპიელთა ორეულს წარმოადგენდნენ. და როდესაც ძველები დაბრუნდნენ, შვილი ძირს დასდეს, — ახალი ძალების იმიტატორობა საკმარისი არ გამოდგა, რომ დაეკმაყოფილებინა გემოვნება განვითარებული ჩვენი საზოგადოება. თეატრმა აშკარად იწყო სულის ღაფვა. პრესა ახმაურდა, თეატრის კრიზისი ყველას პირზე ეკერა. ნიკოც შეშფოთებული იყო. ყველანი მსხნელის მოლოდინში იყვნენ და აი, ამ მსხნელმაც თითქოს იჩინა თავი, გვიან, მაგრამ მაინც გამოჩნდა. ეს იყო საზღვარგარეთიდან ჩამოსული გიორგი ჯაბადარი... მას ნდობით მოჰკიდა საზოგადოება. რომელიც ფიქრობდა რომ იგი სასწაულს მოახდენდა, ჩიხიდან გამოიყვანდა ჩვენს თეატრს. ჯაბადარმა საზეიმო სპექტაკლი გახსნა ბრიოს ცნობილი პიესით, „სარწმუნოება“, დადგამ დიდი ეფექტი მოახდინა, საზოგადოება დარწმუნდა, რომ თეატრს სიცოცხლე შეეძლო, მით უმეტეს, რომ ჯაბადარმა თავის სტუდიის იერობაშად აღმოაჩინა ისეთი თვალსაჩინო სრულიად ახალი ძალები, როგორც ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ვასაძე, მიხეილ ჰიაურელი, მიხეილ გელოვანი და სხვები. იმედიანი პერსპექტივები იშლებოდა, მაგრამ ნიკომ ბუჭლუნი დაიწყო. რატომ? „მოუცადოთ, შემდეგ მოვახსენებთ!“.. სთქვა ნიკომ, მეორე ფარდა როსტანს ერგო. ნიკო შემფოთებულია, „სად არის ორიგინალური პიესა? რატომ არ იღვმება ჩვენი პიესები? ნუთუ აქსიომა არ არის, რომ დედას თავისი წირ-

პლიანი ბავშვი ურჩევნია სხვის ფუნთუშა და კეკლუცად მორთულ ბავშვზე?“.

პატარახნით შეთამაშებული ჩვენი თეატრი ისევ ჩიხში მოემწყვდა. ჯაბადარს ჯიბე გაუცარიელდა. მენშევიკები არავითარ დახმარებას აძლევს. ჯაბადარი გაიქცა. თეატრი კვლავ უპატრონოდ დარჩა.

„დურუჯელების“ გამოსვლას ნიკო კეთილი განწყობილებით შეხვდა. უარყოფა წარსულის კორიფეებისა და მათი მონაპოვარისა მან ნილილისტურ დემარშად ჩასთვალა. — „მცდარი ნაბიჯია, — ამბობდა ნიკო, თუ ამ გზით იარა ჩვენმა თეატრმა, დურუჯელთა დადგმები მოხდენილი შთაბეჭდილება მალე გააქრება, იგი დარჩება ფეიერვერკად, ხელოვნურად მომზადებულ ეფექტად, რომელიც გრავინვა — ქუხილით იფეთქებს და მალე წუთში გააქრება“.

ნიკოს ძალას „დურუჯელთა“ პირველი ხელოვნური რუსთაველის თეატრში საკმაოდ კარგად გრძნობდა და მის გაშინაურებას ლამობდა.

შემდეგ ნიკოს წინადადება მისცეს აღედგინა პიესა „სულელი“, რომელიც მეფის ცენზურის მიერ ათასწილი იყო დახანჯლული და დამტვერიანებული არქივში ეგდო, და შეეტანა მასში შესწორებანი თანახმად ამხანაგ ლ. ბერიას ისტორიული მოხსენების „ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის“. ნიკომ სიყვარულით მიიღო წინადადება. იგი როდი თაკილობს, თეატრის ყველა წევრთან შეთანხმოს ყოველი თავისი ნაბიჯი, ყოველი სტრიქონი, ამიტომ ეს ახალი პიესა უფრო კოლექტიურ შრომას წარმოადგენს, ვიდრე ინდივიდუალურს: პიესამ გაიმარჯვა. ყოველი დადგმა დიდის ანშლანგით მიდის.

რუსთაველის თეატრში ნიკო საცხებით

შინაური და ყველასათვის საყვარელი ადამიანი გახდა. ყველას დაუმეგობრდა, იდგმა ამხანაგურ რჩევებს და აი, ბოლოს, — დაკვირვებისა და რჩევის წყალობით — მხსნდა, თეატრის ყოველი წლის რეპერტუარის ერთი უბანი მუდამ ცარიელი რჩებოდა, — ეს იყო ახალგაზრდობის უბანი. ამ სიცარიელის ამოსავსებად ნიკომ ახალგაზრდათა სასიხარულო პიესა დასწერა: „მზე შინა და მზე გარეთა“ პიესა რუსთაველის თეატრმა მომავალი წლის რეპერტუარში შეიტანა, ხოლო ადგილების შესასწავლად ისევ ნიკოს დაუბრუნა. და, აი ნიკოს ახალი აღმავლობის საფეხურზე უეცრად შეუწყდა სიცოცხლის ძაღი.

ნიკო მარტო დრამატურგი როდი იყო, იგი ჩინებული ლექტორიც იყო კონსერვატორიაში, ოპერაში, სახეინმრეწვეში, ამავე დროს მის კლამს ვკუთვნის მრავალი კრიტიკული წერილი ხელოვნებაზე, გამოსული მისი ლექციების ცალკე წიგნი „ლიქცია“ და სხვ.

დიდია ნიკოს დაკარგვით გამოწვეული დანაკლისი. ჩვენ არ ვიცით, თუ კიდევ რა სიურპრიზებს მივიღებთ მის ლიტერატურულ მემკვიდრეობიდან, როდესაც მის ხელნაწერებს მთლიანად გავიცნობთ, მაგრამ სულაც რომ არაფერი აღმოჩნდეს, ჩვენ გვექნება მშვენიერი ძეგლი, მისი პიესების კრებულისა, საიდანაც შემოგვცინებენ მისი — „მეგობრობა“, „გამხმარი ფოთოლი“, „მთის ზღაპარი“, „სიმინიჯე“, „როტომ“ და ბოლოს, „სულელი“...

სახელგამს ჰმარტებს იზრუნოს ნიკო თხზულებათა ერთტომეულის გამოცემაზე, ხოლო თეატრებს — განაახლონ მისი მიეწეული პიესები, რომელთაც თავიანთი ისტორიული როლი ითამაშეს ჩვენი საზოგადოებრიობის განვითარების საქმეში.

## ქართული ხალხური სანახაობანი

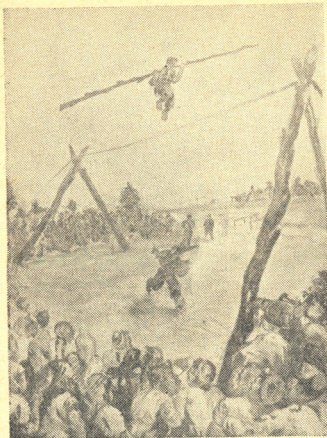
ხალხის ცხოვრების, მისი ბრძოლისა და მისწრაფების ცხოველად და ღრმად ამსახველი ხალხური შემოქმედება დიდად საინტერესოა. ის, რაც მიუჩქმალავთ, რისთვისაც გვერდი აუვლიათ გაბატონებული კლასების მემპტიანებსა და ისტორიკოსებს, სიყვარულით შემოუნახავს, თაობიდან თაობისათვის ზეპირგადაცემით დაუცავს და ჩვენამდე მოუტანია ხალხურ შემოქმედებას. ამიტომაც არის, რომ დამყაყებული ბურჟუაზიული მეცნიერება, რომელიც მხაგვრელთა კლასს ემსახურება, ცდილობს გააყალბოს ხალხური შემოქმედება დაამციროს და დააყინოს მისი მნიშვნელობა და ამით დაუქარგოს მას სიმართლე და მამხილებელი ძალა.

მეტად საგულისხმოა, რომ მარქსი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ფოლკლორს და თავამოდებით იცავდა მას. მარქსმა პროლეტარიატის ბელადისათვის ჩვეული პირდაპირობით ამხილა და დაჰკმო ვაგნერის საქციელი, როდესაც კომპოზიტორმა თავის ოპერაში („ნიბელუნგები“) ხალხური თქმულება გააყალბა. ენგელსი განსაკუთრებით აფასებდა ხალხური შემოქმედების გონებამახვილობას, შთანაფიქრისა და მხატვრული შესრულების ბუნებრიობას, მის გულკეთილ იუმორსა და გესლიან დაცინვას, მდგომარეობათა განსაკვიფრებელ კომიზმს და სიმართლის თქმის ძალას. ენგელსს შესაძლებლად მიაჩნდა, ბევრ შემთხვევაში, ხალხური თქმულება ლიტერატურულ ნაწარმოებზე მაღლა დაეყენებინა. ენგელსი არ კმაყოფილდებოდა ხალხური ნაწარმოების მარტოოდენი პოეტური ღირსებით, იგი ხალხში გავრცელების ღირსად სცნობდა ისეთ ხალხურ ნაწარმოებს, რომელსაც თანადროულობასთან თანახმიერება გააჩნდა — ენგელსი ხალხურ შემოქმედებას იხილავდა ხალხისათვის მისი მნიშვნელობის თვალსაზრისით. ენგელსის აზრით,

ხალხში გავრცელებისათვის ხელის შეწყობის ღირსია ისეთი ხალხური ნაწარმოები, რომელიც „ამაღლებს ხალხის ზნობას, დააჯერებს მას თავის საკუთარ ძალაში, თავის უფლებებში, გაუღვიძებს ხალხს თავისუფლებისადმი მისწრაფებას, გმირობასა და სამშობლოსადმი სიყვარულს“. (მარქსისა და ენგელსის თხზ. ტ. II, 1923 წ. გვ. 42-51).

ლენინი მიგვიითებდა ხალხური შემოქმედების შესწავლის აქტუალურ მნიშვნელობაზე. „ერთხელ როდესაც სიტყვა ჩამოვარდა ზეპირსიტყვიერ პოეტურ შემოქმედებაზე, — იგონებს ვ. ბონჩ-ბრუევიჩი, — ვ. ი.—ქემ ვადასახედად მოითხოვა ბილინების, სიმღერებისა და ზღაპრების ზოგიერთი კრებული. მისი თხოვნა შესრულებული იქნა. „როგორი საინტერესო მასალაა, — სიტყვა მან, — როდესაც მე დილით მასთან შევედი, — მე თვალის ერთი გადავლებით გადავხედე აი ამ წიგნაკებს, მაგრამ ვხედავ, რომ გვაკაცია ხელი ან და სურვილი ყოველივე ეს განვაზოვადოთ, ყოველივე ეს განვიხილოთ სოციალ-პოლიტიკური თვალსაზრისით, ამ მასალაზე ხომ შესანიშნავი გამოკვლევა დაიწერებოდა ხალხურ სასიკეთესად, იმედსა და მოლოდინზე. ეს ნამდვილად ხალხური შემოქმედებაა, ხალხური შემოქმედება, სადღესოდ, მეტად საჭირო და საყურადღებო ხალხის ფსიქოლოგიის შესასწავლად“ (Литературная газета, 1933 г. № 37).

სოციალისტური რევოლუციის ბელადებმა **ლენინმა** და **სტალინმა** ხალხურ შემოქმედებას განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს. მხოლოდ გამარჯვებული სოციალიზმის ქვეყანაში სარგებლობს იგი ესოდენ დიდი მზრუნველობითა და დაფასებით. „ხალხური შემოქმედება, — ნათქვამია 1937 წ. 9 სექტემბრის „პრავდის“ მეთაურში, — ეს თვით ცხოვრებაა თვით აზრი და გრძნობა მილიონ



სათეატრო მუზეუმის გამოფენა თბილისში  
„ჯამბაზი და ტაკი-მასხარა სოფლად“  
მე-XX-ე საუკ. მეორე ნახევარი

ადამიანებისა. ხალხური პოეტები, ლექსის მთქმელები, მემუსიკენი გამოსთქვამენ ლექსებს, სიმღერებს, არაკებს, შაირებს. მათი შემოქმედებითი ქმნილებანი მომდინარეობენ რა ხალხის მასების წილიდან, თანდათან მდიდრდებიან, სახეს იცვლიან და კოლექტიური ავტორობის თვისებებს იძენენ და მით ხდებიან ხალხის აზრისა და გრძობის გამომხატველი“.

მხატვრული სიტყვის დიდი ოსტატი მაქსიმ გორკი აღნიშნავდა, რომ ხალხის გმირების ყველაზე ნათელი, აზრიანი და მხატვრულად სრულყოფილი ტიპები მშრომელი ხალხის ზეპირსიტყვიერებით არიან შექმნილი და შემონახული, და გვიჩვენებდა „შეკრიბეთ და შეისწავლეთ. გადაამუშავეთ თქვენი ფოლკლორი“.

წარსულში ხალხური პოეზიის ფანდური, უმთავრესად, ხალხის განთავისუფლებისათვის თავდადებულ, მტარვალ ფეოდალებთან უთანასწორო ბრძოლებში დაღუპულ გმირებს უმღერდა. და ეს გმირული ეპოსი განსაკუთ-

რებით ძვირფასი და საინტერესო სოციალისტური ქვეყანაში ბედნიერ ცხოვრებას და წაფებული ხალხისთვის, რომლის ბრძენმა ბელადმა **სტალინმა** გერმანელ მწყობრსა და ლიუდვიგთან საუბარში სთქვა: „ჩვენ ბოლო შევიკები ყოველთვის დაინტერესებული ვიყავით ისეთი ისტორიული პიროვნებებით, როგორიც არიან: ბოლოტნიკოვი, რაზინი, პუგაჩოვი და სხვ. ჩვენ ვხედავდით იმათ გამოვლენებში ჩაგრული კლასების სტიქიური აღშფოთების გამოხატულებას, ჩვენთვის ყოველთვის საინტერესო იყო ამდაგვარ გლეხურ აჯანყებათა პირველი ცდების ისტორიის შესწავლა“.

და რადგან გლეხურ აჯანყებათა პირველი ცდების შესახებ საქართველოში ცნობები უმთავრესად ხალხურ ზეპირსიტყვიერებას დაუცავს.—ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა ხალხური შემოქმედების შესწავლას. სწორედ, ამით აიხსნება, რომ სათეატრო მუზეუმმა დიდძალი მასალა დააგროვა თეატრალური ფოლკლორის დარგიდან, რომლის დამუშავებისა და შესწავლის რეზულტატი ქართულ ხალხურ სანახაობათა გამოფენით არის წარმოდგენილი.

ქართული სანახაობის ერთერთი უძველესი ფორმა ფერხულია, რომელსაც ცნობილი ლექსიკოგრაფი ს. ორბელიანი ბერძნული ქოროს შესატყვისად განმარტავდა. პრიმიტიული თეატრის ამ ჩანასახს, დროთა ვითარებაში, ხალხმა საწესო-რელიგიური დანიშნულება მოაცილა და იგი ბატონ-ყმობის წინააღმდეგ მიმართა. ზემო რაქაში ორპირი ფერხულის დაბმისას დღემდეც ასრულებენ მე-14 საუკუნეში აზნაურების გასაყლელად ამბოხებულ გლეხთა მეთაურის ზვიადა ლობჯანიძის სიმღერას, რომელიც გმირული ეპოსის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს. სვანები ფერხულით ასრულებენ ამაღლევებელ სიმღერას მე-16 საუკუნეში დაღმკელიანების მტარვლობის დასამხობად ამხედრებულ გლეხთა მეთაურ ძმებზე—ციცილსა და მაცხილზე. მოხეტიალე ხალხურმა მემუსიკებმა-მესტერებმა და მეფანდურებმა ლექსად ააწყვეს მთასა და ბარს მოჰვიწყეს გლეხურ აჯანყებათა ისტორიული ამბები, ხალხის თავისუფლებისათვის თავდადებულ გმირთა: მამუკა ქა-



ლუნდაურის, მთრეხელის, ხუცა ბურდულის, ლესბრუყ ჯაჭველიანის, თურმან ფაფარანელის, მათე-მაია წყნეთელის, ზეზვიას, არსენა ოძელაშვილის, ქაჩუმა ცილიდრიშვილის, აბესა ბოლქვაძის, უტუ მიქავას, თოდუების, ჯანაშიების და სხვათა გმირული თავგადასავალი.

პრიმიტიული ერთპირი ფერხულიდან ორპირი ფერხული უნდა განვითარებულყო, რის შემდეგ ცალკე ამსრულებელიც გამოიყოფოდა—ეს უკვე თეატრი იქნებოდა ერთი აქტიორითა და ორპირი გუნდით. ამდაგვარი სანახაობითი ფორმა შემონახულია ს. მაკალათიას მიერ აღწერილ მოხეურ ფერხულში, რომლის შუა მოთამაშე ქალი გრძელი ჯოხითა და ქუდით დასცინის აზნაურს.

**ფერხული**—არაღე, ჩვენო დათუა აზნაურ-რი როგორა?

**დათუა**—(ვაიკივებოდა, ქუდს გვერდით მოიგდებდა და აზნაურს აჯავგრებდა და ჰკოლავდა).

საწესო სანახაობა, დროთა ვითარებაში, საკულტომოსახურების სიტყვიერ მასალას ჰქარავას და ბატონ-ყმობის წინააღმდეგ მიმართული შაირით ხალისდება.—ასეთია რაჭული „მელთამკვერობა“, რომლის აღწერილობა ა. ხუციშვილმა მოგვაწოდა. ყველიერობას დიასახლისი ქადას გამოაცხობს. ერთ-ერთი ბავშვი ქადას გაიტაცებს, დიასახლისი და ბავშვები მას დაედევნებიან და გასძახიან: —„ბატონიანთსა ჭირიო, ჩვენსას ლხინიო! ჩვენს ბუჯგროში ღორის თავი, ბატონისას ძაღლის თავი“.

ფერხულის წრეში ერთ შემსრულებელს მეორეც ემატება. იწყება კაფია და გაშიარება. ბევრია ჩაწერილი დიალოგიური ფორმის ხალხური სიმღერები და შაირები, რაც ხალხური თეატრის ნებრისიტყვიერი დრამატურგის არსებობაზე და განვითარებაზე მიგვიბოძებს. ფშავში ასრულდნენ: თავადს ვანოს ფეხზე შესცივა, მისი მხლებლები თივას თხოვენ ფშაველს.

**თავადის მხლებლები** — ჩალა არავისა გაქეთ, ფეხი დაგვიზრო ვანოსა?

**ფშაველი**—ნეტავი სრულაც დასცივიდნენ, ლაშარის ჯვარმა ბრძანოსა, ფშავის ხევია ბატონო თავად აქ ვერა ხარობსა.



**სადიკრა ხედიანსე**

ქადა კადასა ახლავს  
ერთი აბი აუბა ძველი  
მეტი უბნათ ხედიანსე  
დექს ხეუარა ზედა  
კაკიკა ხაზიკას ცრევი  
სვლას სადმღერე მხია  
კანუდა რანახედა  
ძვირა ხაზიკა სვია  
მეტი მათა უკლავ ჯადიკა  
დედა მკვდრის ფედა  
კარეც კარეც მარეგულა

კეთა რევირეც მკრედა  
სადიკრა მათა ხედიანსე  
თავისი ხაზ დახედექ მხია  
მანი ხე ქადაულე მათიკა  
სემაკი კანუდა ხედიკა  
მამაძახა ხედიანსე  
დაილა მათეც სეკია  
კარეც მათს სეკიკრეც  
ხეუ ახლა, ხეუაც მრანა  
ხადახედა მამანათი  
თან წამოკეცრა ზერი

**სათეატრო მუხუუმის გამოფენა**  
**თელავის რაიონის, კიროვის სახელობის კოლმეურნე**  
**ხეკუსუები რაიონულ ოლიმპიადაზე**

საფერხულო სანახაობათა ციკლიდან, წყობის თავისებურებითა და შესრულების მკაფიოდ გამოსახული აქტიორული ტექნიკით გამოირჩევა მეგრული „ძაბრა“. ფერხულს შიგნით ქუდს დაადებენ და მას რამდენიმე მოთამაშე უელის ჯოხებით, შორიახლოს ქუდი მტარვალი თავადის განსახიერება, წრეში მოთამაშენი, სიმღერის მიხედვით გამოხატავენ შიშსა და შემართებას, მორიდებასა და გაბედულებას, ანსახიერებენ ლაჩრისა და მხდალის, ვეკაცისა და გმირის სახეებს. მოთამაშენი ფერხულთან ერთად მღერიათ ან ამბობენ: „ქუდიდან გამოძვრება—ძაბრა კოჭლი, თავზე ჯოხები დავარტყათ, მოვსპოთ სამართალი მრუდე, ძაბრა აქეთ გამოზრძანდი დათელილია შენი წუთი, შენს ბუედს ახლა აგყრით, თავს დადგვივართ ყაჩაღები“. ერთ-ბაშად მიესევინა ქუდს და დაღლეჯენ—ვითომ ბატონი მოგვალითო,—რის შემდეგ სასინარულო ცეკვა თამაში იმართება.

მტრების ურდოებით გარემოცულ ქვეყანაში, ვასაგებია, აეცრს ზრუნავდნენ ხალხში



ხათვართო მუწუფმის გამოფენა „ყენობა ქალაქად“  
და მარცხებულ „პომპოლიკ-ყენის“ წაღწი ვადაღება  
ნხატ. ლ. გუდიაშვილი

ეპეკატორი და გმირული სულის შენარჩუნებასა და განმტკიცებაზე. ამიტომაც არის, რომ ქართველ ხალხს, ძველთაგანვე, მრავალი სალაშქრო-პატრიოტული სანახაობა შეუქმნია, რომლებითაც იგი მტრების თავდასხმას და მათს მოგერიებას, მტრის დამარცხებასა და გამარჯვების სიხარულს გამოხატავდა.

თუშეთში თამაშობენ „ტყვეობას“. ერთი გვარეულობის მამაკაცები მალულად თავს დაესხმიან მეორე გვარეულობის ოჯახს; ასტეხენ სროლას და ტყვეებს წამოასხამენ. „დაზარალებულმა მხარემ“ ტყვედ წაყვანილი თავისიანები — „ქება-საკლავით“ უნდა გამოისყიდოს, რის შემდეგ ღრეობენ (ს. მაკალათია — „თუშეთი“ გვ. 184).

ხევისურეთში თამაშობენ „დარბევას“. რომელიმე ოჯახს დაარბევენ ვითომ მტრის დაესხნენ თავს. ბრძოლას წარმოადგენენ, რამდენიც თოფი გავარდება, იმდენი კაცი გაგორდება. ქალს გაიტაცებენ, მანამ „იბრძვიან“, ვიდრე რომელიმე მხარე ქალს არ დაინარჩუნებს. ბრძოლის შემდეგ „დაჭრილებს“ უვლიან, „მოკლულთ“ არაყს ასმევენ და აცოცხლებენ.

ზემო ალვანში ჩაწერილია შაჰაბაზის შემოსევის დროინდელი ბერიკების სპექტაკლის სცენარი. ბერიკებს თუშეთში ქალურად გადაუტყვამთ, ხელში თითისტარებით მატყლის რთვა დაუწყიათ, თან მაყურებლებს თურმე წრეში ითრევენენ, იარაღს ჰყრიდნენ, დედაკატორად ჰკაზმავდნენ, თითისტარებს ჩამოუ-

რიგებდნენ ამ სიტყვებით:—ა თქვენი საქმეაო იარაღი, თავზე მანდილი დაიხურეთ, თითისტარებს მოჰკიდეთ ხელი, <sup>ჩვეს უფრო</sup> დაგშვენდებათ გიჯობთ სპარსელებს <sup>განსაკუთრებით</sup>, მათთვის მატყლს ართავდეთო. ამ სანახაობით ალელვებულმა ხალხმა იარაღი აისხა და მტერს ეკვეთა.

ვასული საუკუნის დამდეგს ყენობა სპარსელებთან ქართველი ხალხის გმირულ ბრძოლას განასახიერებდა. ყენობა გრანდიოზულ სანახაობას წარმოადგენდა. მოქმედების ასპარეზი იყო მთელი ქალაქი, თითამაშენი კი—მთელი ჰამქარი, მთელი ხალხი. დილით წარმოადგენდნენ ქვეყნის დამპყრობელი ყენის შემოსვლას ქალაქში, მცხოვრებთა დაბეგვრას, ხარკის აკრეფას, ხალხის აწიოკებას. ნაშუადღევს წარმოადგენდნენ „ქართველების“ თავდასხმას „ყენის ჯარზე“ და საკრივოდ ქალაქ გარეთ ვადიოდნენ. კრივობდნენ ხის ხმლებით, შურდულებით, მუშტით. შებინდებისას „ყენის ჯარს“ რომ გააქცევდნენ, „ყენის“ შეიპყრობდნენ, ვირზე პირუტყულმა შესვამდნენ, მთელ ქალაქს ჩამოატარებდნენ და შემდეგ მტკვარში გადაადებდნენ. ხალხური ვადმოცემით, როდესაც გიორგი სააკაძემ სპარსელებზე გამარჯვა (1623 წ.) და ყარაჩი-ხანი ხელთ იგდო, ხალხს წყეული მტრის სარდალი შეუმურავს, ვირზე პირუტყულმა შეუსვამს და მტკვარში გადაუგდია. სახალხო გმირის გიორგი სააკაძის სპარსელებზე გამარჯვების მოსავონებლად, მის შემდეგ, ამ ამბავს ყოველ წელს ყენობით წარმოადგენდნენ. („კავკაზი“, 1889 წ. № 49, „კვალი“, 1893 წ. № 6).

ბერიკაობა განვითარდა მეტად საინტერესო გლეხურ საიმპროვიზაციო სანახაობად, რომელსაც არ დასცალდა პროფესიულ თეატრად ჩამოყალიბებულიყო. ცარიზმისაგან დევნილმა და ხუცებისა და აწნაურებისაგან ათვალისწუნებულმა ბერიკაობამ თანდათანობით დაჰკარგა საუკუნოებით გამოიმუშავებული საიმპროვიზაციო შესრულების ოსტატობა, ტექნიკა და ტრადიცია, — დაკინდა, გადაგვარდა.

ბერიკაობაც და ყენობის ადრინდელი სახეც, შორეულ წარსულში განაყოფიერების წარმართული კულტის სადღესასწაულო სა-

ნახაობას წარმოადგენდნენ, მაგრამ შემდეგ, ახალ პირობებთან შეგუებით, ერთმაც და მეორემაც სახე იცვალა.

ბერიკაობა უმთავრესად კომედიური სანახაობაა, თუმცა მას დრამის ელემენტებიც გააჩნია. ბერიკაობა ეწყობოდა ღია ცის ქვეშ, კალოზე ან ეზოში. ბერიკები ჯერ კარდაკარ ჩამოივლიდნენ დაფა-ზურნით, გასამრჯელოს შეაგროვებდნენ, რასაც ათიატრალბდნენ კიდევ—თითქოს მტერი დაეცა სოფელს და სახლებს აწიოკებნო. როცა გასამრჯელოს წინასწარ აიღებდნენ, დანიშნულ ადგილისაკენ მიდიოდნენ და წარმოდგენაც იწყებოდა. სექტაკლის გამრიგებელ—ბერიკების ბელადდ ტახზე მჯდომი ბერიკა ითვლებოდა. საბერიკოდ ორი კვირით ადრე დაიწყებდნენ მზადებას, თავისებურ რეპეტიციებსაც გადიოდნენ. სექტაკლებში მონაწილეობდნენ: ტახის, თხის, მღვდლის, დიაკვნის, „იასაულის“, „მეფის“, პატარძლის, მაქანკლის, „დობტურის“, „სულდას“, „მამასახლისის“ და სხვ. ნიღბები. მონაწილეთა რიცხვი ხშირად 40-მდე აღწევდა. ბერიკებს გამზადებული დრამატურგიული ტექსტი არ გააჩნდათ, მაგრამ თაობიდან თაობისათვის გადაცემით ზეპირსიტყვიერად შემუშავებული სცენარებით კი უზრუნველყოფილი იყვნენ. მდგომარეობათა განსაცვიფრებელი კომიზმით განვითარებული სცენარების იმპროვიზირება შემსრულებელთა ნიჭსა და გონებამახვილობაზე იყო დამოკიდებული. შემსრულებელს ხალხი ირჩევდა, თუ ერთ წელიწადს არჩეული კარგად ვერ იბერიკებდა მეორე წელს მას აღარ აირჩევდნენ. ამჟამად ჩვენ ხელთ გვაქვს ბერიკობის 60-მდე სცენარი.

სცენარების უმრავლესობა სამღვდელოების. თავადებისა და მეფის სამართლის ვესლიან დატინვას შეიცავს. აი რამდენიმე ნიმუშიც:

ა) მღვდელ-დიაკვანს მოუხმობენ მკვდარი დაგვიმარხეო, მღვდელი ბეგრს ითხოვს, ახლა დიაკონს სთხოვენ—შენ მაინც დაგვიმარხე, ცოტა იკმარე, მეტი არა გვაქვსო, დიაკონი—უარზეა. გაგულისებული ხალხი მღვდელ-დიაკვანს დაიფრენს, მათ მისაცემს ღარიბ-ღატაკთ დაურიგებენ და ამ „მაღლისაგან“ მკვდარიც ვაცოცხლებთ.



სათეატრო მუზეუმის ეკოლოგია  
„ბერიკაობის“ ნიღბები

ბ) თავადი თავს ესხმის გლეხებს, მათ საპატარძლოს მოსტაცებს, დაიჭერს ებრაელს ხეზე მიაბამს და დასცინის. ამბოხებული გლეხობა თავს ესხმის მტარვალს, საპატარძლოს დაუბრუნებს, ებრაელს ანთავისუფლებს, რის შემდეგ ცეკვა-თამაში იმართება.

გ) მეფის სამართალს ბერიკები ასე წარმოადგენდნენ: მოსამართლის ჯაჭვს ერთი მონათამაშე ქრთამით ყიდულობდა, მეორე მოსამართლედ დაბრძანდებოდა და არზებს ლეზულბოდა, ვინც ქრთამს არ მისცემდა მის არზას ხედავ. ვინც მეტს მისცემდა სამართალსაც მის მხარეზე სჭრიდა. მას მუცელზე ტიკპორა ჰქონდა აკრული, ქრთამს რომ აიღებდა „ეშმაკის“ ნიღაბსანი სულს ჩაბერავდა—ვითომ ქრთამისაგან სუქდებო. ბოლოს, მისი უსამართლობით აღელვებული ხალხი თავს ესხმოდა მოსამართლეს, კლავდა მას და მის ქონებას ინაწილებდა, რის შემდეგ ცეკვა-თამაში იმართებოდა.

ცხადია, რომ ასეთი ბერიკაობით ხუცები, თავადები და ჩინოვიკები უკმაყოფილონი იყვნენ. ბერიკებს ხშირად დაასმენდნენ ხოლმე. რაფ. ერისთავს აწერილი აქვს, თუ როგორ დაიბარა ბერიკები კაპიტან—ისპრაფნიკმა, ბერიკებს ეგონათ სათამაშოდ გვეძახიანო, მოეკაზნე და ისე ეახლენ, იქ კი ისინი გაროზგეს. („კავკაზი“, 1849 წ. № 16).

მეფის მოხელეებმა სცადეს ხალხური სანახაობანი საპოლიციო მიზნით გამოეყენებინათ. სცადეს მოეწყოთ ყენობა, რომელიც მეფის ჯარის ძლევამოსილებას ასახავდა („ზაკავკაზსკი ვესტნიკი“, 1854 წ. № 8). ყენობის ამსრულებლებმა კი მეფის გენერალ-

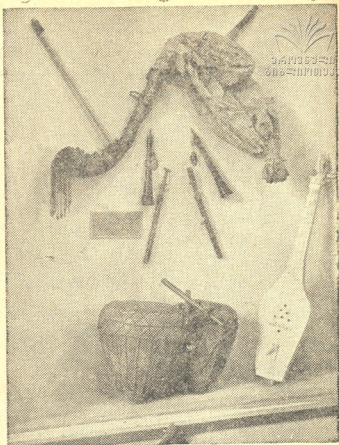
ბი გაპამპულეს. ყენის მაგიერად პოლკოვნიკი დასვეს, წარმოადგინეს მეფის მოხელეთაგან ქალაქის აწიოკება, ხალხის დარბევა და გაციმბირება, მეფის უსამართლობის ნიშნად სახრჩობელიც გამოიტანეს და ბორკილებიანი ტუსალებიც წარმოადგინეს. („ივერია“, 1888 წ. № 49, „კავკაზი“ 1889 წ. № 49).

მუშათა რევოლუციურმა მოძრაობამ, რომელსაც ამიერ-კავკასიაში დიდი სტალინი ხელმძღვანელობდა, დიდი ზეგავლენა მოახდინა ხალხურ თეატრზე, გადააქცია რა იგი ჩაგრულთა ცხოვრების თვალისამხელ სარკედ და საბრძოლოდ მომამზადებელ სანახაობად.

1897 წელს ს. სტეფანწმინდაში მოეწყო რევოლუციური „ყენობა“. დაჯდა „ყენი“, „ატუტანტებით“, „პისერიით“, „სენატით“, „ჯანდარმებით“, „პოლიციელებით“ და „ბალაჩით“. ყენი ბრძანებას სცემდა და ვინც არ შეასრულებდა, იმას შებორკილს მოიყვანდნენ და სახლში „ზეკუციას“ ჩაუყენებდნენ. ზოგიერთი დასჯილთაგანი „მუქარას უთვლიდა ყენს, დაცა, ჩქარა „რესპუბლიკა“ მოხდებო. ამ სახელმწიფოში ვითომ რევოლუციონერებიც აღმოჩნდნენ, როდესაც ხალხს ასამართლებდნენ, უეცრად ყენის ფეხებთან რალამაც იფეთქა; დამნაშავენი შეიბყრეს. სენატი დამნაშავეებს დაეკითხა რად ჩაიდინეთ ეს ბოროტებაო? ავაზაკებმა უპასუხეს: „ჩვენ შეგვაწუხეს მოხელებმა, ვიჩივლეთ ყენთან, მან ყურადღება არ მოგვაქცია და ამისათვის განვიზრახეთ მისი მოკვლაო“. სენატმა მათ სამუდამო პატიმრობა მიუსაჯა. ზოგი სახრჩობელაზე აიყვანეს, ზოგიც გაროზვეს, ეს წარმოადგენს სამ დღეს გაგრძელდა“ („ივერია“, 1898 წ. № 33).

სოფლად ყენობამ სულ სხვა სახე მიიღო. სოფელი ორ უბნად იყოფოდა, ერთ მხარეს „პრისტავ-ყენი“ იყო, მეორე მხარეს—გლეხობა. გლეხობის ფალავანი პრისტავ-ყენებს დაეკიდებოდა, დასცემდა, რის შემდეგ „პრისტავს“ ვირზე შესვამდნენ და წყალში გადაგდებდნენ, ან და ახლო-მახლო თუ მდინარე არ იყო, გოდორში ჩასვამდნენ და მალლობიდან დაავორებდნენ.

გასაგებია, რომ ამის შემდეგ მეფის მთავრობამ სასტიკად აკრძალა ყენობაცა და ბე-



სათეატრო მუზეუმის გამოფენა  
ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტები

რიკობაც. მაგრამ ხალხი თავის საყვარელ სანახაობას მაინც არ ეშვებოდა. ზოგჯერ მაღლულად ორთაქალაში მართავდნენ „ყენობას“, მაგრამ რადგან ის წინანდებურად ბუმბერაზული სანახაობა ვეღარ იყო, მას „ყენობის კული“ დაერქვა. ზოგჯერ ორთაქალაში „ყენობის კულის“ გამართვის ნებართვასაც იღებდნენ, მხოლოდ წარმოდგენას პოლიციელები უნდა დასწრებოდნენ, რათა მეფის საწინააღმდეგო არა წარმოედგინათ რა. ერთერთ ასეთ ყენობაში სხვა საზოგადო მოღვაწეებთან ერთად ილია ჭავჭავაძესაც მიუღია მონაწილეობა („კვალა“ 1894 წ. № 20).

1905 წელს, როდესაც ამბოხებულმა ხალხმა სული ამოიქცა, პოლიციისაგან აკრძალული და დევნილი სანახაობანიც გაიხსენა და ბრძოლაში გამოიყენა.

1905 წ. შორაპნის მაზრაში ხიდარისა და ვარძიის გლეხობამ რევოლუციური „ყენობა“ მოაწყო. ყენობა მეფის მთავრობისა და ხუცესებისადმი გესლიან დაცინვას წარმოადგენდა. ხალხმა წინ წაიმძღვრა „ყენი“ და კაცში ავიდა, სადაც თავს დაესხა კანცელა-

რის, ნაკუწ-ნაკუწად აქცია იმპერატორის სურათი და დაფლითა წიგნები და საბუთები, შემდეგ საბერძნეთის სამონასტრო მამულების მოურავ ბერსაც მიუტკვიდნენ გლეხები და ღლის ასაღები დაეთრები მოსპეს.

1905 წელს თელავში ეწყობა გრანდიოზული რევოლუციური „ყეენობა“. „მოყენით როცა მოუნდომებით ვადმოსვლა რიყესი, რომელიც ძველსა და ახალ თელავს ჰყოფს, დახვედრია მათ ბოქაული საერო დარაჯებით და აუკრძალავს ყეენობა. მოყენით მოუნდომებით წინ წამოსვლა, ამათ არ გამოუშვიათ, დაუწყიათ ცემა, მოყენით ქვით მოუგერებიათ და ბოქაულისთვისაც უღვიათ. საეროზო დარაჯი (ე. ი. პოლიციელებს), ცემის გარდა, იარაღიც უხმარიათ, ერთი დაუჭრიათ ფეხში, წვივის კუნთში გაუვლია ტყვიას, ორიც მსუბუქად ტყვიას გაუკაწრავს... მალე მაზრის უფროსიც მოვიდა ბატალიონით. მაგრამ ხალხმა მაინც თავისი გაიტანა და „ყეენობა“ ჩაატარა. საღამოს ხმა გავარდა, რომ ზოგიერთი მოყენე დაიჭირესო, ხალხი შეგროვდა ციხესთან და დაქერილების განთავისუფლება მოითხოვა, ფანჯრებიც ჩაამხვრია“. („ცნობის ფურცელი“, 1905 წ. № 2760).

რეაქციის პერიოდში თბილისში, სატროს უბანი ბერიკაობას მართავდა, რომლის დროსაც ახალი პერსონაჟი გაჩნდა—კატეხეზის ჯილი მუშა. მას „შებორკილს დაატარებდნენ და „გაციმბირებულს“ ხალხში ფულს უგროვებდნენ. „იასული“ ამ დროს ჯავრობდა, მაგრამ ქრთამითა და არაყით აწუმებდნენ.

ამრიგად ძველ ქართულ ხალხურ სანახაობებში ასახულია ხალხის აუტანელი სიღარიბე, ჩავგრა-მონობის სისასტიკე, განთავისუფლებისათვის გმირული ბრძოლა და შეუწყვლელი ზიზღი ძალღატაკი მეფისა, მტარვალ მემამულისა, მუქთახორა ხუცებისა, წურბელა ვაჭრისა და მექრთამე მოხელეებისადმი. ხალხურ შემოქმედებას წარსულში გასაქანი არ ჰქონდა, ის იდეენებოდა.

მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში მიეცა გასაქანი ხალხურ ნიქსა და შესაძლებლობა, მხოლოდ ლენინ-სტალინის ეპოქაში აყვავდა, გაიფურჩქნა ხალხური შემოქმედება, რომლის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს ბედნიერი ცხოვრებით გახარებული ხალხის სიმღერები საყვარელ ბელადებზე—**ლენინსა და სტალინზე.**

# დავით პერსაშვილის „სამშობლო“ პირველი ნაშრომებია

ქართული თეატრის ისტორიის მახალებიდან

ეს ამბავი მოხდა ამ 55 წლის წინათ: იგი მეტად საინტერესოა და ეპოქის დამახასიათებელი.

გასული საუკუნის ოთხმოცდა ორიან წლებში დავით ერისთავის პიესის, „სამშობლო“ დადგმა ჩვენს სცენაზე შესანიშნავი მოვლენა იყო და მისმა სამზადისმა და დადგმამ დიდი ამბები გამოიწვია.

დ. ერისთავმა პიესა „სამშობლო“ ვაღმაკეთა ფრანგ დრამატურგ სარდუს იმავე სახელწოდების პიესიდან და შინაარსი შეუფარდა ირანის ლომის შაჰაბასის საქართველოში შემოსევის ხანას. „რა ვადიკითხა ამ ღვთის რისხვა კაცზე ქართლის ცხოვრება“, — მოგვითხრობს დ. ერისთავის ბიოგრაფი იონა მეუნარგია: „მიჰყო ხელი დრამის წერას, ე. ი. თარგმნას, ამას იქით მას ბევრი არა ჰქონდა რა თავსამტვრევი, მარტო ქართული სახელები ეპირვებოდა იმ დროისა და აი ეს სახელებიც: როინ, ესტატე, ზაზა, გოგია დიაკონი ამოიღო პლატონ იოსელიანის წიგნიდან „მეფე გიორგის ცხოვრება“. მან პიესა ვაღმაკეთა ერთი კვირის განმავლობაში და 1881 წელს წაიკითხა ვაზეთ „დროების“ რედაქციაში მწერალთა კრებაზე. აი როგორ მოგვითხრობს ამ ამბავს ჩვენი ცნობილი მსახიობი კოტე მესხი: „1881 წელს, კარგად მახსოვს, — ამბობს იგი. „მარიობის-თვის“ „დროების“ რედაქციაში ვიყავით ჩემი ძმა სერგეი, სანდრო ყაზბეგი, ვ. აბაშიძე, მე და კიდევ ორი სამი ვაზეთის თანამშრომელი, — გაიღო კარები და დავითი შემოვიდა სოფლიდან ახლად დაბრუნებული, ყველას მაშინვე ერთი აზრი მოგვივიდა, რომ დავითს უსათუოდ ახალი რამ ექნებოდა დაწერილი თეატრისთვის, და თითქმის ერთხმად მივაძახეთ:

- აბა რა მოგვიტანე? რა დაგვიწერე?
- მომაქვს, მომაქვს, — მღელვარებით და

დაჩქარებით მოგვძახა დავითმა, — დასხდით და ყური უგდეთ... და დავითმა წაგვიკითხა „სამშობლო“.

შემდეგ ქვევით:

„არც ვაცივეთ, არც ვაცხელეთ ჩვენ მაშინვე შევეუღებეთ სამშობლოს დადგმის მზადებას“.

პიესის დადგმა იკისრა თვით დ. ერისთავმა. სისტემატურად ყოველ დღე იმართებოდა რეპეტიციები. პიესა მოამზადა კიდევ დასადგმელად, მაგრამ იგი მარტო თავის თავს არ ენდო და მოიწვია დახმარებისათვის იმხანად ცნობილი მცოდნე სათეატრო ხელოვნების მიხეილ ბებუთოვი, რომელიც სისტემატურად სწერდა დიდად ნიჭიერ რეცენზიებს ქართული წარმოდგენების შესახებ და რომელიც ცნობილია ჩვენს მწერლობაში „ემბეს“ ფსევდონიმით. იმხ. ბებუთოვმა სიამოვნებით მიიღო მიწვევა და დიდის ხალისით შეუდგა მუშაობას დავითთან ერთად.

მაგრამ მარტო პიესის მომზადება როდემკმაროდა, საჭირო იყო მისი მხატვრულად გაფორმება: ახალი ტანისამოსი, დეკორაციები, ბუტაფორიები და სხვა. ყოველივე ეს კარგა ბლომად ფულს მოითხოვდა, ფული კი ჩვენს თეატრის იმდროინდელ ანტრეპრენიორებს ვ. აბაშიძესა და კ. მესხს არ გააჩნდათ, ისინი დაბრკოლებას მაინც არ შეუდარკენენ... სასწრაფოც გამოიძებნა ერთი სერიოზული ამბავის შემდეგ, რაც ალბათ ბევრ მკითხველს ექნება ვაგონილი, მაგრამ ჩვენ მოთხრობის მთლიანობისათვის მაინც მოვყვებით: — ფულისათვის მათ მიმართეს იმ ხანად ცნობილ მდიდარ ბანკირს ივანე ბაგრატიონ-მუსხრანელს (მუსხრან ბატონს)... ფულის სათხოვნელად წაიგდნენ თვით ანტრეპრენიორები ვ. აბაშიძე და კ. მესხი... ისინი იმ დროს მივიდნენ მასთან, როდესაც დიდი ფეოდალთათვის კაბინეტში მარტოდ მარტო იყო სა-

ვარძელში მისვენებული. მსახიობებიც მოკრძალებით შევიდნენ კაბინეტში. მუხრან ბატონი მისვლისთანავე შეეკითხა მათ:

— აბა რა გინდათ, რა თეთრი მოგიტანიათ, მისულებმაც აუხსნეს საქმის ვითარება და სთხოვეს სესხად ექვსი თვის ვადით 500 მანეთი. მუხრან ბატონმა მტკიცე უარი უთხრა, მაგრამ მოციქულები მაინც არ მოეშვენ... უმტკიცებდნენ, რომ ქართული თეატრი ეროვნული საქმეა, რომ მის აღორძინებას, მკვიდრ ნიადაგზე დაყენებას დიდი მნიშვნელობა აქვს და სხვ... ფეოდალი კი სდუმდა... რამდენიმე ხნის შემდეგ იგი ერთბაშად შეინძრა, სახე სიცილისაგან დაეღმიჭა და ღრეკით შეეკითხა ვ. აბაშიძეს:

— შენ არ იყავი გუშინწინ წარმოდგენის დროს რომ შეხტი, შემობზრიალდი და ყველანი აციენე?

— მე ვიყავი, — მიუგო ვასო აბაშიძემ.

— აბა ეხლაც შეხტი, — შემობზრიალდი და ფულს მოკაცეშ. ვასომ ასე სამსხროდ აგდებდა იუკადრისა, იწყინა, მაგრამ მუხრან ბატონიც არ ეშვებოდა... ვასო სიბრაზისაგან აცახცახდა... კ. მესხმა გაითვალისწინა ფეოდალის ხებრული ყინიანობა და იფიქრა... შეიძლება ამ შემთხვევით ვისარგებლოთ, ფული დავაძროთო... ვასოც მიუხვდა გულის ჩურჩულოთ: რა გენაღვლება შეხტი, ეგებ ფული გავაძროთო... ვასოც მიუხვდა გულის თქმას და სიბრაზისაგან თავდავიწყებული შეხტა, ცალფეხზე შემოტრიალდა და თან დააყოლა სიტყვები:

— „იფ კნიაზჯან“! ხებრე თავადს ძლიერ მოეწონა ვასოს ასეთი შეხტომა, სიცილი აუვარდა და შემდეგ როცა დამშვიდდა ამოიღო და 500 მან. გადმოუღა მათ... ჩვენს ანტრეპრენიორებს დაავიწყდათ თეატრის და თეატრის მოღვაწეთა ასე სასაცილოდ აგდებდა და ფულის შოვნით აღფრთოვანებულინი, გახარებული დაბრუნდნენ თეატრში.\*

\* იონა მეუნარგიას ეს ამბავი უფრო სხვანაირად აქვს მოთხრობილი; მორიდებით თუ სხვა მოსახრებით იგი გადმოგვცემს: „...მუხრან ბატონს მოეწონა მათი სითამამე და ფულს მისცა — აბა ვსეც თქვენი 50 თუ-მანი, მაგრამ ერთი კი უნდა დატრიალდე შენგურადო, — უთხრა აბაშიძეს გამოთხოვებაზე — მოხუცმა ფეოდალმა.“ (დავ. ერისთავის ნაწერები. გვ. XXX).

ეს ფაქტი ფრიად დამახასიათებელია იმდროინდელი ქართველი საზოგადოების ერთი ნაწილისათვის, რომელიც თეატრალურ საქმეს დიდად არ აფასებდა და უბრალოდ გასართობად, ანდა, როგორც მაშინ ეძახდნენ, „კომედიანტიკობად“ მიაჩნდა... მაგრამ დევბრუნდეთ ძირითად ამბავს.

რადგან ფული იგდეს ხელში მუშაობა უფრო ხალისიანად წავიდა... წარმოდგენისთვის ტანისამოსის შეკერვა შეუქვეთეს იმხანად ცნობილი მხატვრის ვაგარინის პროექტის მიხედვით... დაიხატა სპეციალური დეკორაციები: მეტენის ციხე და სხვ. სამუშაო შეასრულა იტალიელმა მხატვარ-დეკორატორმა ჟოუსტიმ.

და 1882 წლ. 20 იანვარს მტკვრის პირას თეატრში სადაც ახლა გლახთა სასახლეა, გაიშარა პირველი წარმოდგენა. ამ პიესის დადგმით გასაოცარი ამბავი მოხდა ქართულ სცენაზე...

ეს პირველი წარმოდგენა კი არ იყო „სამშობლოსი“ ეს, როგორც იონა მეუნარგია ამბობს, იყო პირველი ნამდვილი წარმოდგენა ქართულ ენაზე.

წარმოდგენას თითქმის მთელი ქართველი კულტურული საზოგადოება დაესწრო, დაესწრნენ აგრეთვე სომხებიც, რუსებიც და სხვა უცხო ტომის წარმომადგენელი... თეატრი გაქვილილი იყო ხალხით... და ყველა რაღაც აღფრთოვანებას გრძნობდა, გრძნობდა, რომ ქართული თეატრის ისტორიაში რაღაც ახალი გარდატეხა მოხდა.

„მე პირველად ამ საღამოს ტანში ყრუანტელმა დამიარა და ვიგრძენი ჭეშმარიტი კმაყოფილება ქართული ხელოვნებისა, ამბობს ი. მეუნარგია, საფაროვისა, ავალიშვილისა, აბაშიძე, ვაბუნიანი, მესხი, მესხიშვილი, ყიფიანი (ალფაბეტით) ერთმანეთზე უკეთესნი იყვნენ, თეატრი იმტვრეოდა შედუღებულის ხალხის ტანის კვრისა და „ვაშას“ ძახილისაგან. წარმოდგენა რომ ვათავდა, აეტორს დადნის გვირგვინი მიართვა საზოგადოებამ ატლასის აფიშით და თავადს ბებუთოვს დაფნის ჩანგი ამგვარივე აფიშით. როცა ეს ორი, თეატრის კორიდორში გამოვიდა, საზოგადოებამ აიტაცა ისინი და ხელდახელ წაიყვანა ეკიპაჟამდის. აქ მათ უცდიდა გალერიი-

დან ჩამოსული ბრბო, რომელმაც ავტორი და რეჟისორი ნაბიჯ-ნაბიჯ გააცილა ბენგალიის ცეცხლით და ტაშის კვრით ერისთავის სადგომამდე, ვარანცივის ძეგლის მახლობლად. მაყურებლებით მთლად გაიქცა მიხეილის ხიდი, ასე რომ ერთ დროს მოძრაობა მთლად შეჩერდა. ღამის მეორე საათზე წარმოდგენის მონაწილე ყველა არტისტი ვახშად იჯდა ერისთავის სახლში და გამარჯვებას ულოცავდა ერთმანეთს“ (გვ. 35). ორი დღის შემდეგ, ე. ი. 22 იანვარს წარმოდგენა ისევ გაიმეორეს... თეატრში ტევა არ იყო... ხალხში იგივე აღფრთოვანება, იგივე ენტუზიაზმი.

მუშა გიგო ბასილაშვილი პოეტი ი. გრიშაშვილის თქმით შემდეგს გვიამბობს „სამშობლოს“ წარმოდგენის შესახებ:—„ერთხელ დადგეს „სამშობლო“—მეც დავესწარი, მესამე აქტის შემდეგ გარეთ რომ გამოვედი, ისე ვიყავით აღელვებულნი, რომ მეთულუხე (წყლის მზიდებები არიან) თათრებს ვცემით, რომლებიც აქვე ცხოვრობდნენ. ხუთი ბიჭი პოლიციაში ჩაგვეყარეს იმ ღამეს, პოლიციას არა ვჩიოდით, ვჩიოდნენ წარმოდგენას“. (აქვ. ცაგარელი—„კომედიები“ ი. გრიშაშვილის რედაქციით გვ. 45).

ამის შემდეგ წარმოდგენები გაიმართა ქუთაისში, ფოთში და ბათუმში... ქუთაისში წარმოდგენაზე საზოგადოებამ ავტორიც მოიწვია... აქაც თეატრი ვაქედელი იყო ხალხით... საზოგადოების აღფრთოვანებამ უმაღლეს წერტილს მიაღწია: „როდესაც მესამე მოქმედებაში ყიფიანმა—სემიონ ლეონიძე, მუხლი მოიყარა და საქართველოს დროით ხელში დაიწყო ილია ქავჭავაძის „ღმერთო მალალო, ეს ქვეყანა შენი ხვედრია“...

საზოგადოების ერთი ნაწილი ფეხზე წამოდგა; ეს იმას ნიშნავდა, რომ მწერალი თითო სწვდა მსმენელის გულში პატრიოტულ სიმებს“. (36 გვ.).

იბაღება კითხვა როგორ შექმნა ასეთი ატმოსფერო „სამშობლოს“ დადგამა?

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ იმხანად „სამშობლო“ ერთერთი პიესა იყო, რომელიც იმდროინდელი პირობების მიხედვით სრულიად გამართული იყო სცენიურად, მისი ტექნიკური წყობა, შინაგანი დინამიკა მსახიობს საშუალებას აძლევდა,

თუ იგი ნიჭით იყო დაჯილდოებული, საესკებით გაეშალა ფრთები, თამაშის დროს

რუსეთის ბიუროკრატიული წყობილების მიერ შექმნილი რეჟიმი სულ უხტანავდა ყოველივე კულტურულს, ყოველივე კემარით რუსი, ყოველ არარუსში—ინოროდეცში, რუსეთის საწინააღმდეგო ქმედობას ეძებდა და ცდილობდა ჩახსშო მასში ყოველივე ეროვნული, გადაეგვარებინა იგი. რა თქმა უნდა ამ დროს დროშებით ხელში სცენაზე გამოსვლა, შაჰაბახის დამარცხება ქართველ ხალხს რუსეთის ბიუროკრატიული ხელისუფლების, ორთავიანი არწივის დამარცხების სიმბოლიურ გამოხატულებად მიაჩნდა... პიესა გულის სიღრმეში ჩასწვდა ქართველი ხალხის სულსა და გულს და შიგ დაფარული ზრახვები ინსტიქტიურად გამოამჟღავნებინა... მან გამოაშკარავა მისი პატრიოტული განწყობილება და თავ-შეუკავებლად გადმორანთხევინა დაგუბებული გრძნობები... და თუ ამას დაუმატებთ პიესის შესანიშნავ დადგმას იმ დროინდელი პირობების მიხედვით. იმ ეფექტებს, რომლებიც თან ახლდა პიესას, მის რომანიულ კვანძს-ინტრიგას და ჩვენი საუკეთესო მსახიობების ოსტატურ თამაშს, მაშინ უკვე აშკარა იქნება, თუ რატომ გამოიწვია პიესამ ასეთი აღფრთოვანება.

პრესაც დიდი აღტაცებით შეხვდა წარმოდგენას. გაზეთი „დროება“ აგვიწერს იმ ეფექტს, რომელიც წარმოდგენას ახასიათებდა და გადმოგვცემს, რომ ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება ვლ. მესხიშვილმა (ხიმშიაშვილი) და კ. ყიფიანმა (ლეონიძე) დასტოვესო. ჟურნალი „იმედი“ უფრო დწვრილებით ეხება წარმოდგენის დადგმას და ამბობს:

„ითქვა სიტყვა, რომელიც მოხვდა ყველა ქართველის გულს, აატოკა და შეათამაშა ქართველების ძარღვი. ცეცხლი, რომელსაც შემოხვეოდა ნაცარი და აღარა ჩანდა, ესლა გამოიყურებოდა ისე რომ შორი მანძილიდანაც სჩანს, ღვივის თანდათან. „სამშობლომ“ მოგვეცა შემთხვევა, რომ ქართველები რამდენიმე ხანს ერთად ეფიქრობდით, ერთად გამოვიგრძნეთ არა რომელიმე კერძო კითხვა, არამედ საყოველთაო საზოგადო საგანი... მოგვეცა შემთხვევა, რომ განცალკევებულ



ხალხი გან-ვანზე მოსიარულე, ერთმანეთის მიუნდობელი შეიკრიბა ერთ ადგილას და მისმა წევრებმა გადააბეს ერთმანეთს თავიანთი გულის მოძრაობა, სულის ვითარება. მიენდნენ ერთმანეთს და ვაიმავრეს გული იმ იმედით, რომ ერთს და ორს კი არ შესტკივებია გული სამშობლოსათვის, არამედ მთელს ხალხს“.

სურათის სრულსაყოფად ზედმეტად არ მიგვაჩნია მოვიყვანო ერთი მოგონებაც პიესა „სამშობლოს“ შესახებ, რომელიც ეკუთვნის ეპისკოპოს ლეონიდეს. მოგონება მან ადრესის სახით გაუგზავნა მსახიობ კონსტანტინე ყიფიანს მისი მოღვაწეობის 45 წლის იუბილეს დროს—1914 წელს:

„ჩემმა აღზრდისა და ცხოვრების პირობებმა არ მარგუნეს წილად, რომ მენახა ქართული სცენა“.—სწერს იგი და განაგრძობს:— „მიუხედავად ამისა, მე მაინც მიზიდვდა სასცენო ნაწარმოებთა კითხვა და თუკი რამ ასეთი დაიბეჭდებოდა როგორც იქნებოდა ვიშოვნიდი და წაეკითხავდი. არ მიწონებდა ასეთ საქციელს და ხანდისხან მტუქსავდა ყიდვც ხოლმე ჩემი გამზრდელი და მშობელი

მამის ბადალი დაუფიწყარი მიძა ეპისკოპოსი ალექსანდრე. ეს ტიპური მატარებელი ჩვენს დროში უძველეს ასკეტიურის სოფლმხედველობისა. 1891 წელსი ქართული გაზეთის აცხადებდნენ, რომ ამ და ამ დღეს დადგმული იქნება „სამშობლო“—თუმცა უკვე რამდენიმეჯერ წაკითხული მქონდა სხენებული დრამა, მაინც დაძვიე წიგნებში და ერთს საღამოს ჩაუჯეკი მის კითხვას, თურმე ნუ ბრძანებთ, კითხვაში გავრთობილვარ, ბიძა ჩემი შემოსულა ჩემს სამეცადინო ოთახში, რამდენიმე წამს თავზე მდგომია და მე ვერ შემინიშნავს ეს! ბოლოს, როდესაც ვიგრძენ, რომ თავზე ვილაც მადგას და შევწყვიტე კითხვა, მკაცრად მომმართა ბიძამ: „რა შენი ხელობაა, თუ ოხერი და ტიალი არა ხარ აგრე ჩაცივებით კითხვა, რალაცა სათეატრო წიგნებისა? ფუ, შენს ბერობასაც და შენს განათლებასაც! პატარა ბავშვივით მივევარდი ბიძას დაუკონცე ორთავე ხელები და შევევედრე, თუ მართლა გიყვარვართ, თუ რამედ გიღირვართ, თუ შევლად მთვლით ხუთი წამი მახუქეთ. ხუთ წამს უგდეთ ყური ჩემ კითხვას და მერე რაც გნებავთ, ის დამავალეთ, რაც გინდათ ის მომთხოვეთ. ყველა-



დავით ერისთავის „სამშობლოს“ მესამე მოქმედების მეორე სურათი

ფერს შეგისრულებთ და ყველაფერში მორჩილ მოწაფედ გავიხდებით მეთქი... დამთანხმდა. დავიწყე კითხვა. გავიდა ხუთი წამი. გავიდა ათიც და ბიძაჩემი არაფერს ბრძანებს. შევჩერდი და მოვასხენე: ახლა კი თავისუფალი ბრძანდებით, ჩემგან გამოთხოვილი დრო გავიდა და მეტს აღარ შეგაწუხებთ მეთქი კითხვით.

ცხონებული დიდათ დაინტერესდა გავოწილით და თავისებური ოხუნჯური კილოთი მიბრძანა:

— დაუკარი, გიყი ნუ ხარ, კარგი რაბა ყოფილაო.

შეუღდეკი კითხვას. მოხუცებული ისე მძლავრად მოიცვა დრამის შინაარსმა რომ კითხვისაგან დაღლილი რომ შევჩერდებოდი ხოლმე, მაშინვე მომაძახებდა: „დაიწყე კითხვა, ჩქარა გავიგოთ ლეონიძე რა გზას დაადგება. ხიშპიაშვილი რა იზამს, ქეთევანი როგორ გადარჩება და სხვა“. საოცნებო სანახაობას წარმოადგენდა მიძიხეში პიესის გათავებისას: მან რაღაც ზეკვეყნიერი სახე შეიმოსა, ბრჭყევილა ცრმელები გადმოვიდა ქუთუთოებზე და წარმოსთქვა:— „ლევისაგან ნაკურთხი ყოფილა ის სახლი, რომელშიც ამისთანა დიდებული ნაწარმოებებით იფარქიზებენ მაყურებელ-სმენელნი გულსა და გონებასაო“.—მერე დღესვე დაიბარა თავისთან თბილისის სასულიერო სემინარიის მოწაფეები—ჩემი უნცროსი ძმა და ბიძაშვილი. უბოძა მათ ფული და დაავალა, რომ უსათუოდ წასულიყვნენ თეატრში, როდესაც „სამშობლო“ დაიდგმებოდა და საზოგადოთ ნება მისცა მათ ევლოთ ქართულ თეატრში. თუ სამოცდაათი წლის ასაკეტის, გაციებულ გულს ესოდენ ღრმად ჩასწვდა სასცენო ნაწერის ძალა ისიც მარტო წაკითხვით; რა გავლენას მოახდენდა მაყურებელზე წარმოდგენა... და სხვ. (სათეატრო მუზეუმი № 1/7 კ. ყიფიანის არქივი).

თუ მართლაც ამ გულგაციებულ ასაკეტებზე ასეთი გავლენა მოახდინა პიესის წაკითხვამ ცხადია მისი სცენაზე ხელოვნური წარმოდგენა განუსაზღვრულ შთაბეჭდილებას დასტოვებდა.. და ეს ასეც იყო. ქართველი საზოგადოება პიესას დიდი თანაგრძნობით შეხვდა და, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ,

მას ამის გასამრთლებელი საბუთებიც ჰქონდა...

მაგრამ „სამშობლოს“ დადგმა მისივე განმარტებული ენტუზიაზმი არაფერს ქვეყნობდა ე. წ. „ქეშმარიტ რუსებს“. ქართველი სახლის ასეთ გამოძახილში ისინი ხელდავდნენ სეპარატიზმისაკენ მისწრაფებას, და ამიტომ დობლებსა ჰყრიდნენ... თავის უკმაყოფილებას ისინი აშკარად გამოსთქვამდნენ საზოგადოებაში. ამავე მოვლენას გამოეხმაურა რუსული შოვინისტური პრესაც... და იმავე წელს მოსკოვის რუსულ მონარქისტულ გაზეთ „МОСКОВС. ВЕДОМОСТИ“-ში, რომელიც მონარქისტ მ. ნ. კატკოვის რედაქტორობით გამოდიოდა, დაიბეჭდა თბილისელი კორესპონდენტის წერილი, რომელიც „სამშობლოს“ დადგმას შეეხებოდა. ამაზე აავო რედაქტორმა მოწინავე წერილი და ეს ორი წერილი დიდ უკმაყოფილებას გამოსთქვამს „სამშობლოს“ დადგმის და იმის გამო, რომ დ. ერისთავი, რომელიც ოფიციალურ „კავკასიის“ რედაქტორად ითვლებოდა და სწერს ისეთ პატრიოტულს პიესებს, რომლებიც ქართველ ხალხში სეპარატიზმის გრძნობებს აღვივებდნენ... გაზეთი აგრეთვე გაკვირვებას გამოსთქვამს, რომ კავკასიის ცენტურამ ნება დართო დაედგათ ასეთი პიესა. და. ბოლოს, აქ ასე ვთქვათ „დანოსითაც“ არ კმაყოფილდება და ისეთ თავხედობამდე მიდის, რომ აცხადებს: იქ ქართული ეროვნული დროშების სცენაზე გამოტანას განა ის არ სჯობდა, რომ ევ დროშები თბილისში არსებულ გოდფრუას ცირკისათვის მიეყიდნათ, სადაც ისინი პანტომიმებს დაამშვენებდნენო.

მონარქისტული გაზეთის ასეთმა უმართებულო და თავხედურმა გამოსვლამ დიდი უკმაყოფილება გამოიწვია, როგორც ქართველებში, ისე პროგრესიულად მოაზროვნე სხვა ეროვნებათა საზოგადოებასა და პრესაშიც. ყველანაირი აღშფოთებელი იყვნენ ვატკოვის ასეთი გამოსვლით... ასეთი შეურაცხყოფის დატოვება პასუხისმგებლად შეუძლებელი იყო.

პირველად ამ საკითხზე ხმა აღიმალა თბილისის მაზრის თავადაზნაურობის წინამძღოლმა შაქრო მალალაშვილმა... მან გაგზავნა წერილი მოსკოვის გაზეთ „გოლოსის“

რედაქციაში, რომელმაც წერილი მოათავსა გაზეთის მე-70 ნომერში.

წერილის ავტორი სხვათა შორის ამბობს: „დედამიწის ზურგზე არ მოიპოვება ისეთი ბარბაროსი, რომელიც პატივს არ სცემდეს ხალხის იმ წმინდათა-წმინდას, რაც ეროვნულ პატიოსნებისა და თავმოყვარეობის სიმბოლოდ ითვლება“, და შემდეგ განაგრძობს: „რომელი დროშა უნდა გადავცეთ ცირკს, რომელ დროშებზე ლაპარაკობს „მოსკოვის ველდომოსტი?“ იმ დროშაზე ხომ არა, რომელსაც მთელი თორმეტი საუკუნის მეტ მანძილზე ამაყად ატარებს ქართველი ხალხი და თავის შვილების მიერ დაღვრილი სისხლით პატიოსნად იცავდა მას, არავის წააბილწვინა იგი და ასე შეურაცხველად მოიტანა მეცხრამეტე საუკუნის ბეჭებამდე. ეგებ ლაპარაკია იმ დროშებზე, რომლებიც ნაბოძები აქვს ქართველ ხალხს ერთი იმპერატორ ნიკოლოზ პავლეს-ძის მიერ ტახტის ერთგულებისა და სამშობლოს წინაშე დამსახურებისათვის, მეორე კი გიორგის სახელობის, რომელიც მას განსვენებულმა იმპერატორმა ალექსანდრე ნიკოლოზის-ძემ უბოძა იმის ვაგონ, რომ ქართველმა სტენოსანმა ჯარმა ბრწყინვალედ გაიმარჯვა ჩოლოქზე თათრებთან ბრძოლაში 1854 წლის 4 ივნისს. აი ყველა ის დროშა, რომლებსაც ქართველები ამაყად და პატიოსნად იცავდნენ, ამართლებდნენ რა იმ ნდობას, რომლითაც ისინი აღჭურვა რუსეთის მონარქმა: მცირე აზიის მინდვრებზე ჩერქეზეთის სიმაგრეებზე, ჩეჩნეთის და დაღესტნის მიდამოებში ბრძოლების დროს, სადაც რუსეთის საუკეთესო შვილებთან ერთად იღვრებოდა ქართველების სისხლიც. ბოლოს ავტორი იძლევა კითხვას: „რას გვიბრძანებს, როგორ გვიჩვენებს „მოსკოვსკი ველდომოსტი“ ამ დროშებიდან რომელი ქართული დროშა გადავცეთ ცირკს მის კლოუნების დასამშვენებლად“.

წერილი პატარა და ოსტატურად დაწერილი. მან დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ყველაზე... კატკოვი და მისი დამქაშები ამ გარემოებამ უხერხულ მდგომარეობაში ჩააყენა, მათ გადასწყვიტეს სადაც არასჯობს გაცლა სჯობს“ და დადუმდნენ... მაგრამ არ დადუმდა პრესა... ამ საკითხს გამოეხმაუ-

რა ცნობილი პუბლიცისტი ნ. კ. მიხაილოვსკი, რომელმაც თავისებური მოქნილი ერთფრიად საინტერესო წერილი დაბეჭდა 1882 წლის აპრილში. მიხაილოვსკი წერს: „სწორად საერთო სათაურებით „ზაპისკი სოვერემენიკა“.

ეხება რა აღნიშნულ ინციდენტს, ნ. კ. მიხაილოვსკი სწერს:

„წარმოდგინეთ, რომ ტფილისის თეატრში გაიმართა წარმოდგენა, დასდგეს პიესა „სამშობლო“ ქართულ ენაზე, სადაც გამოხატულია სპარსელებზე ქართველების გამარჯვების ზეიმი, აქ კიდევ სომხებმაც ვანიზრახეს თავისი თეატრის მოწყობა, როგორც თავის ქვეყნის შვილის — რუსი პატრიოტის მღვდომარეობა იმ დროს, როდესაც ვიღაც ქართველები და სომხები ბედავენ ჰქონდეთ რუსეთში თავისი საკუთარი თეატრი, თავისი საკუთარი ისტორიული წარსული, თავისი მტკვარი, თავისი არაგვი, რომლებიც მართალია მიზანს, ხმარობენ, მაგრამ ჩვენ არ გვეხებიან. მაგრამ არის ცაზე მზე და მოსკოვშიც არის მ. ნ. კატკოვი, რომელმაც ბრძოლაში დახელოვნებული სარდლის გამჭრიახი თვალბით განსჯირიტა საკითხი და დაინახა, რომ კიდევ ერთის მხრივაც არის ვანზრახული საქმე გავიფიქრონ, ამიტომ სასტიკად ჩააგონა კავკასიის საცენზურო კომიტეტს, და ამავე დროს წინადადება მისცა ქართული დროშები მიჰყიდონ ცირკს პანტომიმების დასამშვენებლად... ეს იყო „მაღალკეთილშობილური და ღრმად პატრიოტული წინადადება“.

შემდეგ ავტორი ეხება მაღალოვის წერილს და ამბობს: „მაღალოვმა სთქვა, რომ დედა მიწის ზურგზე არ არის ისეთი ბარბაროსი, რომ პატივს არ სცემდეს ხალხის იმ წმინდათა-წმინდას, რომელიც ითვლება ეროვნულ ღირსების და თავმოყვარეობის სიმბოლოდ. მე ამ საქმეში მცირე რამ ვამეგება, მაგრამ ვფიქრობ, რომ ბ. მაღალოვი მაინც მართალი უნდა იყოს“. (მიხაილოვსკის თხზულება ტომი გვ. 605, 605, 606) შემდეგ იმავე ირონიით მიხაილოვსკი აგვიწერს ახალტექეს დასაპყრობად გენერალ სკობოლევის ექსპედიციას, და აღნიშნავს, რომ აპშერონის პოლკის მეოთხე ბათალიონს დუნგილ-ტებეს

თან ბრძოლის დროს ტეკინელებმა წაართვეს დროშა, ამის გამო სკობოლევს გამოუტია ბრძანება, რომ იერიშის დროს მეოთხე ბათალიონი სათავეში ჩაუდგეს ბრძოლას და დროშის დაკარგვით გამოწვეული სირცხვილი შორეცხოს შეუპოვარი ბრძოლით. როდესაც ბრძოლის დროს გამარჯვება რუსის ჯარს დარჩა,—ერთი მხრიდან გამოჩნდა რამდენიმე კაცი, რომლებსაც მოჰქონდათ რაღაცა დროშა. ეს იყო აფშერონის პოლკის მეოთხე ბათალიონის დროშა, და აქ მიხაილოვსკის მოჰყვა იმ წიგნის ავტორის მასლოვის სიტყვები, საიდანაც ეს ცნობებია ამოღებული: ამბობს „ეს დროშა ინახებოდა მურადხანის ეტლში, ვინაიდან ტეკინელებს აგრეთვე დროშა მიაჩნიათ წმინდათა წმინდა და აი სწორედ ამ რამდენიმე კაცს ეგ დროშა წაუერთმევია ტეკინელებისათვის და მოუტანია პოლკში, რასაც თურქესტანელები და შირვანელები დიდის სიხარულით და ყიყინით შეხედნენ. „ამ რიგად“,—განაგრძობს მიხაილოვსკი,—„ეროვნული ღირსებისა და პატიოსნების სიმბოლოს პატივისცემის მხრივ ველური ტეკინელი მურადხანი გაცილებით უფრო შეგნებულნი გამოდგა, ვიდრე მ. კ. კატკოვი, მაგრამ. ბატონი—კატკოვი პირველი და უკანასკნელი არ არის. იგი ერთი მებრძოლს რეთავანია „ნაციონალური პარტიისა“, „ნაციონალური პოლიტიკისა“ (ფრჩხილები მიხაილოვსკის ეკუთვნის).

შემდეგ ქვევით: „მთლიანად რუსი ხალხი, რა თქმა უნდა, დამნაშავე არ არის კატკოვის მიერ ველურ მოთხოვნისათა წამოყენებაში, რომ ქართველებმა პანტომიმების დასამშვენებლად მიჰყიდონ ცირკს დროშები... იმას გარდა, რომ ეგ რა თქმა უნდა ვიწრო პრაქტიკული თვალსაზრისით შეუძლებელია, წმინდა სიბრძნეც არის, ე. ი. ქართული დროშები სრულიად ხელუხლებელი დარჩება ისევე იმ ადგილზე, სადაც ისინი ამჟამად ინახებიან. მაგრამ ხდება ასე: წინადადებები, მითითებები, ინსინუაციები და პირდაპირი „დანახები“ „მოსკოვსკია ვედომოსტიისა“ რომლებიც სავსებით ხასიათდებიან ტეკინურის ველურობით, არც ისე სახუმარონი და სასაცილონი არიან, ამიტომ მათ შეიძლება ჩვენ ცხოვრების მიმდინარეობაზე მოახდინონ პირდაპირი

გავლენა. აქაც ქართული დროშების საკითხი როდესაც იწვევს აღელვებას ეს უსაფუძვლო არ არის, ეს მოვლენა ჩვენ გვიყენებს სასურადლებო საკითხს: ვინ ვის უფუჭებს საქმეს საერთოდ და კერძოდ ჩვენ ვინ გვიფუჭებს? საქმე მშვენიერად ხასიათდება ბატონ მალალოვის სიტყვებით, სადაც ის კითხულობს რომელი ქართულ დროშებზე ლაპარაკობს „მოსკოვ. ვედომოსტიო“.

შემდეგ მოყავს მიხაილოვსკის ჩვენ მიერ ზემოთ მოყვანილი წერილის ამონაწერი. მიხაილოვსკიმ როგორც თავი ასე შეიმწყვდია რედაქცია ხაფანგში და ეკითხება:

„ეს საკითხი მართლაც რომ საინტერესოა, მაგრამ უეჭველად დარჩება უპასუხოდ, ვინაიდან „მოსკოვსკ. ვედომოსტიამ“ თავის იდეები ჩამოაყალიბა ასეთ ნაირად მხოლოდ იმისათვის, რომ მას აქვს გაუთვლელი ენა, და იმ დროს როდესაც იგი იყო ისეთ „აღტყინებული სულიერ მდგომარეობაში“, როდესაც უმოქმედონი არიან ლოლიკის კანონები, ზრდილობა, სალი აზროვნება, და ზნეობა. მაგრამ ასლა შეხედეთ აქედან რა გამოდის: ქართველებს აქეთ ყველა უფლებები მიუთითონ თავის დროშებზე, როგორც ისეთ ნიშნებზე, რომლებიც აშკარად ამტკიცებენ რუსეთის სახელმწიფოსადმი ერთგულებას, და აქ კი უცებ რუსულ „ნაციონალური პოლიტიკის“ წარმომადგენელი, წინადადებას იძლევა ეგ სისხლით შეღებილი ნიშნები მიყიდონ ცირკს, სადაც ჭრელი არლეკანები და თეთრი პიერო, მანქია კლოუნები და ცხენზე მოვარჯიშე ქალები, მას გამოიყენებენ. შეუძლია ასეთ გარემოებას გააძლიეროს ქართველების რუსეთისადმი სიყვარული? განა არ შეიძლება მოველოდეთ ისეთ მდგომარეობას, რომ სრულიად ვარეშე კაცმა, რომელსაც არაფერი ესაქმება ქართულ დროშებთან და რუსეთის სახელმწიფოს წინაშე დამსახურებასთან, გაიგონოს ეს ამბები და გაიფიქროს: თითქოს თქვენ უფრო წმინდა ხართ ვიდრე ალპის მთების მწვერვალებზე მდებარე თოვლი, და თქვენ მხოლოდ ფრანგები გიფუჭებენ საქმეს...“

„რას ბრძანებთ რომელი ფრანგი, ფრანგი კი არა მპაპტიეთ და აქ სრულიად უბრალოდ

უნდა ვსთქვათ! თვით ბატონი კატკოვი აფუ-  
ჭებს საქმეს“. (იქვე გვ. 608).

ამავე საკითხზე ახმაურდა ქართული პრე-  
საც. ილია ჭავჭავაძემ 1882 წ. გაზეთ „დროე-  
ბაში“ 23 თებერვლის № 40 მოათავსა სე-  
ციალური წერილი „კატკოვის პასუხად“. წე-  
რილი ილიასებური სარკაზმით არის დაწერი-  
ლი და ამათრახებს კატკოვსა და მის დამაქა-  
შებს: „უბედურება რომელიმე ერისა, დიდი  
ერია იგი თუ პატარა, სხვათა შორის—ისიც  
არის, როცა ერთგვარს ბეზღობას, რომელ-  
საც პოლიტიკურ ბეზღობას ეძახიან, დიდი  
ავლა მიეცემა, ფართო გზა გაეხსნება და  
აღებ-მიმცემლობის საგნად გახდება“.—იწყებს  
თავის წერილს ილია ჭავჭავაძე და განაგრ-  
ძობს:—„როცა ბეზღობა—ეგ უწმინდური  
ძალდონე გაცვეთილი კაცისა, პირახდილი  
დაიარება, არამც თუ უსირცხვილოდ, თავმო-  
წონებითა ფარფაშობს და ლუკმა პურს აწე-  
დის მამბეზლარს, მაშინ პირდაპირ შეგვიძლიან  
ვსთქვათ, რომ საზოგადოების წყებას საძირკ-  
ველი შერყევია და აღსასრული მოახლოვე-  
ბიაო“, (ილია ჭავჭავაძის თხზულებანი, „ქარ-  
თული წიგნის“ გამოცემა ტომი 9 გვ. 3). შემ-

დეგ ავტორი ეხება იმას, თუ ვინ არიან ეგ  
მამბეზლარნი, რა ქვენა გრძნობები ამოქმე-  
დებს მათ და ამბობს, რომ მათ რუსეთის  
ვარული კი არ ამოქმედებთ, არამედ მათი სა-  
კუთარი კუჭი და აღნიშნავს: „ამ გვარის  
დამაქაშებთა შემოწმებით ბატონ კატკოვს დი-  
დი ბაღე აქვს გაბმული რუსეთის სანაპირო  
ქვეყნებში, ამიტომაც არ დარჩენია არცერთი  
რუსეთის ქვეშევრდომი ერი, რომ ორგუ-  
ლობა და გადადგომის სურვილი არ შეეწა-  
მებინოს. ამით თვითაც იკვევება და თავის  
დამაქაშებსაც, ცოტად თუ ბევრად საკვებ  
გზას უხსნის. ამ უკანასკნელ დროსაც (იხი-  
ლეთ № 44 „Московск. Ведомости“). ერთს  
ბატონ კატკოვის შესაფერ დამაქაშს დაუბეჭ-  
დია ბატონ კატკოვის გაზეთში კორესპონ-  
დენცია ტფილისიდან. დამაქაში პირდაპირ  
ამბობს, რომ ქართველებსა და სომხებში სე-  
პარატისტობა, გადადგომის სურვილი ოქმე-  
დობსო“. (იქვე გვ. 6).

შემდეგ ქვევით:—„კორესპონდენტს ჩვე-  
ნის სეპარატისტობის და გადადგომის სურვი-  
ლის დასამტკიცებლად საბუთებიც მოჰყავს  
მაგალითებრ: ქართველებს და სომხებს, რო-



დავით ერისთავის „სამშობლოს“ მესამე მოქმედების პირველი სურათი „ფოცა“

ცა წარმოდგენები აქვთო, თეატრი კარგად განათებული და გამთბარიაო, და როცა რუსები არდგენენ მაშინ კი არაო. ქართულ და ნამეტნად სომხურ თეატრში ხალხი ბევრი დაიარებაო და რუსულში კი არაო. ქართველებმა „სამშობლოს“ გადმომკეთებელი ავტორი დიდის ამბით მიაცილეს შინამდინაო და სომხებში კიდევ ბევრი საჩუქრები მიართვეს სომხურ აქტრისას გრაჩისაო. სასაცილოა, რომ საზიზღარი არ იყოს, ამისთანა ბეზლი, ამისთანა საბუთებზე აშენებულნი. ქართველებს თუ სომხებს რომ სციოდეთ და თეატრი გაათბონ აქ ვადადგომა და ორგულობა რა შუაშია? ქართველებმა რომ მოწონებულს ავტორს პატივი სცენ და სომხებმა კიდევ თავის აქტრისას საჩუქარი მიართვეან,— აქ სეპარატისტობა რა მოსაყვანია? რათ შურს ბატონს კორესპონდენტს, რომ ქართველები და სომხები თავიანთ თეატრში დაიარებიან? რა საკვირველია, რომ მე ჩემი უფრო მიყვარდეს, ჩემსას უფრო შევხაროდე, ჩემი უფრო მიამებოდეს და ჩემსას უფრო ხელს უწყობდე. გული ადამიანისა ფიცარი ხომ არ არის ერთი წაშლია და მის მაგიერ სხვა რამ დასწრო“, (გვ. 7). შემდეგ აღნიშნავს, რომ რუსები არ დადიან თავის თეატრში, ამიტომ მას შემოსავალი არა აქვს და მთავრობა იძულებულია დახმარება გაუწიოს და ილია განავრძობს:— „მე რომ კორესპონდენტის ადგილს ეყოფილიყავი, აქაურს რუსებს ორგულობას შევწამებდი. ასეთი გულგრილობა აქაურის რუსებისა რუსეთის თეატრის მიმართ უფრო ძლიერი საბუთი იქნებოდა, რომ აქაური რუსებისათვის სეპარატისტობა შეეწამებინა ბ-ნს კორესპონდენტს, ვიდრე ის უმანკო გულმხურვალეა, რომელიც ქართველებმა გამოიჩინეს „სამშობლოს“ ავტორის გაცილებეაში და რომელიც კორესპონდენტს თავის ბეზლის სარჩულად და საბუთად დაუდგია „ამისთანა საბუთებით აღჭურვილი მახეზღარი ისე შესაბრალისი არის, როგორც მისი გამგონი და წამქეზებელი ბ-ნი კატკოვი. ჩვენ ამ მასხრობას მასხარა კაცისას ყურსაც არ ვათხოვებდით, რომ ბეზლობა მარტო ამაზე შემდგარიყო და მახეზღარს არ შეეგინებინოს, უპატიურება არ მიეყენებინოს მთელ ქართველებისათვის და მისი ეროვნული ღირ-

სებისათვის. იგი ამბობს, რომ „სამშობლოს“ წარმოდგენაზე დიდი ხარჯები მოუყრდით ქართველებსა და ქართული დროებითი გადართუას ცირკს მიჰყიდონ კარგს იზაშენო.“

გაცვეთილი კაცისაგან ყველაფერი მოსალოდნელია...“ (გვ. 9). შემდეგ თავიბეჭურის სიმკაცრით ამთარახებს კატკოვს ილია ქვეჩავაძე და წერილს ასე ამთავრებს: „თუ ჩვეულებრივმა გრძნობამ მართებულობისამ არ შეაყენა ბ-ნი კატკოვი; იმას მინც უნდა მორიდებოდა, რომ უპატიურად ხდის მთელს ერს, რომელიც შეფარებია რუსეთს მარტო თავისი პატიოსნების და ღირსების დასაცველად. თვით ბარბაროსიც კი არ იკადრებდა ეგრე გაუპატიურებას მთელის ერისას. მაშ, ბარბაქალა კატკოვს და მის მომხრეებსა, რომ იკადრეს ის, რასაც თვით ბარბაროსიც—კი ითავილებდა.

ესლა დაგვჩნა ნუგეშად მის იმედისა დიდისა“. (გვ. 10).

როგორც მიხაილოვსკის, ისე ილიას წერილებმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა საზოგადოებაზე და ილიამ ამის გამო ბევრი სამადლობელი წერილიც მიიღო საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან. (ზ. ჭიჭინაძე „დ. ერისთავი“ გვ. 38. როგორც ი. მეუნარგია გადმოგვცემს, საქმეში ჩაერივნ თბილისის გაზეთებიც, ვაიმართა კამათი. თბილისის—ეურნელი „ფალანგაში“ დ. ერისთავის შესახებ დაბეჭდა შემდეგი ლექსი:

«В порыве молодечества,  
В патриотическом чаду,  
Не отыскав отчества,  
Его ты занял в Сирду».

ეს ლექსი „მოსკოვ. ველომოსტმა“ თავის სასარგებლოდ გადაალამაზა და გამოიყენა, მაშინ „ფალანგას“ რედაქციამ მას პასუხი გასცა, ჩვენ აქ ვიხუმრეთ და იმ აზრით არ დაგვიბეჭდია, როგორც ეს „მოსკოვ. ველომოსტმა“ გამოიყენაო. (იონა მეუნარგია, დავით ერისთავი. ბიოგრაფია გვ. 37).

ზ. ჭიჭინაძის გადმოცემით იმ დროს თბილისში გამოდიოდა, რომელიც იუმორისტული გაზეთი „გუსლი“, სადაც დაბეჭდილია იუმორისტული წერილი, აქ, მისივე ცნობით, ნათქვამი ყოფილა „დ. ერისთავი ამბობს, რომ რომელი ქართველი ჩემი დრა-

მის წარმოდგენას არ დაესწრება მის უფლებ-  
და არა აქვს თავისთავს ქართველი უწოდო-  
სო“. (ზ. ჭიჭინაძის „დ. ერისთავი“ გვ. 37).  
ასეთი შენიშვნაო დასძინს ზ. ჭიჭინაძე „იმ  
დროს მეტად უდროვო იყო უადგილოც და  
არა შესაბამედ ნაცნობი“ (იგვე გვ. 37).

ამ ეპოქისტული ჟურნალის შენიშვნამ  
გამოიწვია ბ. სტადლინის პასუხი განეთ „კავ-  
კასში“.

სტადლინი ზ. ჭიჭინაძის თქმით: „შეგხო  
ხსენებულ მასხრობას, მერე პატრიოტიზმს,  
თუ რა არის პატრიოტიზმი, ბოლოს, დაასა-  
ხელა ხსენებული განეთი, რომ მას არც კი  
ესმის პატრიოტიზმა რა არისო“. (იგვე გვ. 32).

ასეთი კამათის დროს იძულებული შეიქმ-  
ნა კავკასიის საცენზურო კომიტეტი ოფი-  
ციალურად ემართლებია თავი და მან განეთ  
„კავკასში“ მოათავსა წერილი, სადაც ამტ-  
კიცებდა, რომ „სამშობლოს“ აკრძალვა შეუძ-  
ლებელი იყო და მის დადგმის ნებართვა  
სრულიად კანონიერად იქნა გაცემულიო.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, „სამშობ-  
ლოს“ დადგმა დიდი ალიაქითი გამოიწვია  
რუსულ პატრიოტულ პრესაში, ეს იყო პირ-  
ველი ქართული პიესა, იგი, როგორც ავლ-  
ნიწნე, მაშინდელი პირობების მიხედვით გა-  
მართული იყო საცენზურად, და მისი შინაარ-  
სი ისტორიულ ქარგაზე აგებული, მოხვდა  
ქართული ხალხის გულს, რომელიც ესო-  
დენ ტანჯვას განიცდიდა იმდროინდელი ხე-  
ლისუფლების მიერ შექმნილ რეჟიმის წყა-  
ლობით... ყოველივე ამას აშკარად გრძნობდა  
რუსეთის მაშინდელი სალად მოაზროვნე სა-  
ზოგადოება, ამიტომ იგი „სამშობლოს“  
დადგმაში ვერაფერ სახიფათოს ვერ ხედავ-  
და... ხოლო კატკოვები და ძმანი მისნი, რო-  
მელნიც ეჭვიანობის მანიით იყვნენ დაავა-  
დებული, „წმინდაო ღმერთოს“ არა რუსულ  
ენაზე ვალობაშიც სეპარატიზმის ნიწნებს  
პოულობდნენ... მაგრამ რუსული და ქარ-  
თული პროგრესიული პრესის ასეთმა გა-  
ლაშქრებამ კატკოვსა და მის თანამოაზრეებს  
ენა ჩაუგდო... ამ ვაჟბატონებს საბასუხოდ  
კინტიც არ დაუძრავთ... სამავიეროდ ხელე-  
ბი ფარულის გზით აამოქმედეს, გავლენა  
მოახდინეს ხელისუფლების სათანადო ორგა-

ნობზე, რომლებმაც საიდუმლო მოწერილო-  
ბის გზით აკრძალეს „სამშობლოს“ დადგმა  
სცენაზე...

მაგრამ პიესამ მაინც თავისი <sup>გაქვეყნა</sup> <sup>გაქვეყნა</sup>  
ჯერ ერთი, რომ მან მკვიდრი საფუძველი  
ჩაუყარა ქართულ სცენაზე ისტორიული ხა-  
სიათის წარმოდგენების დადგმას და სცენა-  
ზე ამოატივტივა ისეთი პიესებიც კი, რო-  
გორც მაგალითად, ანტ. ფურცელაძის ისტო-  
რიული პიესა „დიდი მოურავი“, რომელიც  
„სამშობლოსზე“ გაცილებით უფრო ადრე  
დაიწერა, მაგრამ უქმად იღვა. ამას გარდა  
ისტორიული პიესები დასწერეს მთელმა რიგ-  
მა მწერლებმა. ეს პიესები, მართალია, ისეთი  
სიძლიერის არ იყვნენ, როგორც „სამშობლო“  
მაგრამ ქართველი საზოგადოების მოთხოვნი-  
ლებას მაინც აკმაყოფილებდნენ. ეს პიესები  
იყო: აკაკის „პატარა კახი“, „თამარ ბატონი-  
შვილი“, ალექსანდრე ყაზბეგის—„ქეთევან  
წამებული“, ავქს. ცაგარელის—„ქართველი  
დედა“, ილ. ჭავჭავაძის „დედა და შვილი“,  
ვალერიან გუნისას „და ძმა“ და მთელი სერია  
ვ. ყოფიანის, კოტე მესხის და სხვ. ისტო-  
რიული პიესებისა.

„სამშობლოს“ დადგმის შემდეგ ვხედავთ,  
რომ ჩვენს სცენაზე უკვე ახალმა სიომ დაჰ-  
ბერა და ამას მოჰყვა ცხოველი მზის შუქი,  
რომლის წიალიდან გამოჩნდნენ შექსპირის  
და სხვა დიდ დრამატურგთა გმირების უკე-  
დავი სახეები.

„სამშობლოს“ დადგმით ქართულ სცენა-  
ზე დამკვიდრდა ქართული პატრიოტული  
დრამა და საერთოდ ისტორიული პიესები და  
გამეფდა რომანტიული მიმართულება.

„სამშობლო“ კარგა ხანს იყო აკრძალუ-  
ლი, მაგრამ შემდეგ ბაბო ავალიშვილმა კავ-  
კასიის მთავარმართებლის შერემეტიევის წი-  
ნაზე აღრძა შუამდგომლობა, რათა მისთვის  
მიეცა ამ პიესის დადგმის ნებართვა. შერემე-  
ტიევმა ნება დართო აღნიშნულ მსახიობ ქალს  
დაედგა იგი თავის საბენეფისოდ. ამის შემ-  
დეგ იგი ქართულ სცენას არ მოშორებია და  
მრავალი წლის განმავლობაში ამ პიესით იხს-  
ნებოდა სეზონი, როგორც თბილისში, ისე  
ქუთაისშიც. იგი აგრეთვე იღმებოდა სხვა  
ქალაქებშიაც.

# ვაღერიან გუნია

(1862 — 1938)



ვაღერიან გუნია

ქართული თეატრის ლიტერატურის და საზოგადოებრიობის ისტორიაში უსათუოდ დიდ ადგილს დაიკავეს ვაღერიან ლევანის-ძე გუნიათს გოლიათისებური ფიგურა.

გუნია თეატრითა და ლიტერატურით ახალგაზრდობიდანვე იყო დაინტერესებული და აქტიურად მუშაობდა ამ მიმართულებით, მოსკოვში ალ. სუმბათაშვილთან ერთად. სუმბათაშვილი, რუსეთში დარჩა და რუსული მცირე თეატრის ცნობილი ხელმძღვანელი შეიქნა და თეატრის ისტორიაში შევიდა, როგორც რუსეთის დიდი არტისტი და მასთან ერთად ცნობილი დრამატურგი

— ავტორი „ლაატის“ „შევარდნები და ყორნების“ და მრავალი სხვა პიესებისა.

რუსეთის სინამდვილე შედარებით დიდ გასაქანს და უეპველ მატერიალურ უზრუნველყოფას უქადადა სათანადო პოტენციალობით აღჭურვილ ახალგაზრდას, საქართველოს სინამდვილე კი — სიდუხჭირეს, შიმშილობას, ერთი სიტყვით თავით ბოლომდე ნარ-ეკლიან გზას. ეს ცხადი იყო მაშინ ყველა ოდნავ თვალხილული მუშაკისათვის, მაგრამ ასეთ ძნელად სავალ გზას ვალ. გუნია არ შეუშინდა. ჩვენ გადაჭრით შეგვიძლიან ვთქვათ, რომ ახალგაზრდა ვალ. გუნიათს ალ. სუმბათაშვილზე ნაკლები შესაძლებლობანი არა ჰქონდა არც არტისტული და და არც ლიტერატურული განხრით, მაგრამ ცხოვრების პირობებმა და მიზანდასახულობამ ეს ორი პიროვნება გაჰყარა. მაშინ, როდესაც მეორე რუსეთში დარჩა, პირველი მათგანი თეატრის ისტორიაში შევიდა, როგორც საქართველოს დიდი არტისტი, ცნობილი დრამატურგი და ჟურნალისტი, მასთან ერთად დიდი დიპაზონის საზოგადო მოღვაწე.

ვ. გუნია იყო პირველი თავმჯდომარე ხელოვნების მუშაკთა კავშირისა, ვალ. გუნიათს მიანიჭეს სახალხო არტისტის მაღალი სახელწოდება 1933 წელს, მაგრამ ვიდრე ამ ბედნიერ დღეებს იხილავდა ვალ. გუნია ორმოცი წლის განმავლობაში (1881 — 1882) მწარე სამსალოთ სავსე ფილას ზედი-ზედ სცილიდა. ჯერ იყო და 19 წლის ყმაწვილი საშვლო სკოლიდან თბ. რეალურ სასწავლებლიდან გამოაძევეს 1881 წლის 1 მარტს რევოლუციონერების მიერ მოწყობილი აღექსანდრე მეორეს „პანაშვილისთვის“, რომელზედაც ამხანაგებთან ერთად „ღირსეულად“ შეაფასა თვითმპყრობელი ტირანი



ქაბუკმა გუნია. შემდეგში მოსკოვის სასოფლო-სამეურნეო აკადემიიდანაც გამოამყვეს, როგორც „საეკო“ (მეფის პოლიციის თვალსაზრისით) პიროვნება რუსეთის ახალი ჟანდარმის — ალექსანდრე მესამის კორონაციის გამო.

სამშობლოში დაბრუნებისთანავე ვ. გუნია 1879 წელს ახლად ჩამოყალიბებულ მუდმივ დასს მიეკედლა. მისი პირველი გამოსვლა ქართველ თეატრის კორიფეის ვასო აბაშიძის ხელმძღვანელობით მოხდა 1882 წელს პიესაში „მეფე და პოეტი“. და მას შემდეგ შეიქმნა იგი ერთ-ერთი ბურჟუაზიანი ქართველი სცენისა — ვასო აბაშიძეს მ. საფაროვ-აბაშიძის, ნატო გაბუნias, კოტე ყიფიანსა და ვლ. მესხიშვილთან ერთად.

ვ. გუნიას კალამს ეკუთვნის მრავალი კრიტიკული წერილები „ვალეკო...ის“ ფსევდონიმით. ამ წერილებში მრავალი აზრი და ღირსშესანიშნავი დაკვირვებანი გაბნეული — უმთავრესად სასცენო ხელოვნების დარგთან. გუნია მუქმნა პირველი სხალხო გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ 1896 წელს. გუნიას „საქართველოს კალენდარი“ საყოველთაოდ ცნობილი იყო მრავალწელთა განმავლობაში.

გუნიას დრამატურგია ათეული წლები (80-იან წლებიდან ოქტომბრის კარიბჭემამდე) კვებავდა ქართულ თეატრს. ვ. გუნიას ვოდევილები, კომედიები, დრამები, ისტორიული პიესები — ზოგი გადმოკეთებული, ზოგი ნათარგმნი (სხვათაშორის მისი თარგმანით იღმებმა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში გოგოლის უკვდავი „რევისზორი“), და ზოგიც ორიგინალური ქართულ დრამის ისტორიაში საპატრიოტული ადგილის დაიჭერს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია „დაძმა“ 5 მოქმედებანი ისტ. დრამა, „ორი გმირი“ 3 მოქმედება, „აღლუმი“ — 4 მოქმედილია, რომელთაც ასობით წარმოდგენებს გაუძღვს მაშინ, როდესაც ქართული თეატრი მეფის მთავრობისაგან დევნას განიცდიდა და თავდა-აზნაურობას იგი ზედმეტ ბარგად მიანდა.

გუნია მთარგმნა მთელი რიგი ლიბრეტოებისა (კარმენ, რიგოლეტო, სევილიელი დალაქი, წითელ-ქუდა და სხვ.). მსვე ეკუ-

ენის ორიგინალური ლიბრეტო ზაქარია ფალიაშვილის ცნობილი ოპერისა „უბიანი“. ვ. გუნიას ლიტერატურულ ნაწარმოებში უორის ცალკე აღსანიშნავია „ქართული ატრი 1879 — 1889 წლებში“ — მუდმივადსის არსებობის 10 წლისთავთან დაკავშირებით გამოსული და უკანასკნელ წლებში დაწერილი მონოგრაფია შექსპირის შესანიშნავი მთარგმნელის და ცნობილი საზოგადო მოღვაწის ვანო მაჩაბლის შესახებ.

როგორც მსახიობი ვ. გუნია ქმნის მთელი რიგს სასცენო სახეებისა, რომელთა შორის სანიშნავი შემდეგს უსათუოდ აღ. სუმბათაშვილის „დალატის“ ოთარბევი შეადგენს — მონუმენტალური, ღირსშესანიშნავი მხატვრული სასცენო ფიგურა. მას მოსდევს წარმოსადევი „მეფე ლირი“ შექსპირისა და შემდეგ ორიგინალური, თუ ნათარგმნი რეპერტუარის მკვეთრი სახეები: ადამია („დაძმა“-ში) ჯერისხადე („აღლუმში“), კონსტანტინე ბატონიშვილი („ქეთევან წამებულში“), არჩილ ლომაური („მეგობრობაში“), მეეზოვე („გადაპირილ მუხაში“), შაპაბაზი („სამშობლოში“), რატობორცევი („ახალ ცხოვრებაში“), პეტრონიუს („ვიდრე ხვალ“), შვარცე („მშობლიურ ქერქვეშ“), ლეფევრ („მადამ სან-ჟენ“), სერგეი ხმარიან („გაზაფხულის ნიაღვარში“), ტრასტი („პატროსნებაში“) და სხვა...

ვ. გუნიას, როგორც მსახიობის ჯეროვანი შეფასება თავის დროზე არ ქონებია. მაგრამ როდესაც მისი მოღვაწეობის შეჯამების დრო დადგა დრამატურგ — მსახიობმა ამჟამად რეჟისორმა სხალხო არტისტმა, უმაღლეს საბჭოს დეპუტატმა შალვა დადიანმა იგი ასე შეაფასა:

„განა გუნია არ არის მალაღ ნიჭიერი მსახიობი? მრავალმხრივი და მძლავრი ონდივილი სცენაზე?“.

„მიუხედავად იმისა, რომ იგი ამ ხელოვნებისათვისვე სხვა დარგს ცხოვრებისასაც ემსახურა, ამით მასში დიდი მსახიობი არ მომკვდარა. გუნიას მრავალი ახალგაზრდა ძალებისათვის გზა გაუკვლევია, გაუშენებია, დახმარება აღმოუჩენია, როგორც სასცენო განხრით, ისე სალიტერატურო გზით“.

ისეთი თვალსაჩინო მოამაგე ჩაგრული კულტურისა, როგორც ესლა ხან გარდაცვალებული ცნობილი დრამატურგი და პედაგოგი ნიკო შიუკაშვილი პირველად ვალიკომ გაამხნევა, რასაც შიუკაშვილი თვითონ აღნიშნავს გუნისა იუბილეს გამო დაწერილ მოგონებაში, ასეთი სათაურით: „ვალ. გუნია — მფარველი ქართული ლიტერატურისა“. მეტად საპატიო და უეჭველად დამსახურებული ეპიტეტია. ცნობილი მგოსანი და ლიტერატურის მკვლევარი იოსებ გრიშაშვილი, როგორც მწერლობას, ისე თეატრს ვალ. გუნია მ დაუახლოვა. როდესაც ვ. გუნია ვ. აბაშიძის სათეატრო ჟურნალ „თეატრს“ რედაქტორობდა, 1885—86 წელს, მან შეაგულიანა ვანო მაჩაბელი ეთარგმნა შექსპირი და მაჩაბლის შესანიშნავ თარგმანებიდან „ჰამლეტი“ ვ. გუნია მ დაბეჭდა, პირველად ჟურნალ „თეატრში“ და შემდეგ ცალკე გამოცემად.

როდესაც ქართველმა თავდა-აზნაურობამ 1901 წელს გადასწყვიტა საქართველოში რუსეთის მეფის რეჟიმის დამყარების ასი წლის იუბილე იდღესასწაულა, ქართულ დრამატულ საზოგადოების დასაც დაავალეს ამ დღესასწაულში მონაწილეობის მიღება,

„ამ წინადადება მ ძალიან გაგვაოცა“ — იგონებს ცნობილი ხალხოსანი მწერალი სოფ. მგალობლიშვილი. „განსაკუთრებით იმოქმედა ვალიკოზე: თვალემა ატბრისსსსსსს, ყელში მოაწვა ბოლმა და სახე შეუწითლდა, ბოლმა ახრჩობდა, მაგრამ მოიკრიბა ძალა და გულზე მოწოლილი ბოლმა ამოანთხია ისეთი ხმით, ისეთი ბრაზმორეული ცახცახით გასცა პასუხი თავდა-აზნაურთა წინამძღოლის მონურს მოთხოვნილებას, რომ წინადადების მომხრე წევრებს თავგარი დასცა, დასში ხომ მუდამ დიდი გავლენა ჰქონდა ვალიკოს და იქაც ჩაფუშა საქმე“.

ვ. გუნისა ესოდენ მრავალფეროვანი მოღვაწეობა მუდამ საქმის იშვიათი სიყვარულით, უანგარო თავდადებით, პრინციპიალური მიდგომით, ღრმა ცოდნით და დაუშრეტელი ენერჯით ხასიათდებოდა. საზოგადოებაშიც მას დიდი სიყვარული და პატივისცემა ჰქონდა დამსახურებული. 1938 წლის 31 აგვისტოს გარდაცვალებული სახალხო არტისტი ვალერიან ლევანის-ძე გუნია სათანადო პატივისცემით დაასაფლავა სამ სექტემბერს საბჭოთა ზელისუფლებამ ვაკეში ქართველ მწერალთა და მოღვაწეთა პანთონში.

# გეოგრაფიკის გარეგანი გავლენის თეორიაში

მიმდინარე წელს აგვისტოს თვეში თბილისის სურათების გალერეაში გაიხსნა ტრეტიაკოვის სახ. გალერეის სურათების გამოფენა, რომლის ინიციატივა საქ. სახკომსაბჭოსთან არსებულ ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს და საქ. საბჭოთა მხატვრების კავშირის ეკუთვნის. უდიდესი ფონდი რუსული ნაციონალური მხატვრული კულტურისა, რომელიც კონცენტრირებულია ტრეტიაკოვის სახელობის გალერეაში, წარმოადგენს ძვირფას განძსა და საჩუქარს საბჭოთა კავშირის მშრომელებისას, რომელშიც დატულია უდიდესი კულტურული მემკვიდრეობა დიდი რუსეთის ხალხის წარსული უახლოესი საუკუნეების სახვითი ხელოვნებისა. სამართლიანად უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ მთელ მსოფლიოში ტრეტიაკოვის სახ. გალერეა არის პირველი სავანძური, რომელშიც მთელი სისრულით არის წარმოდგენილი ნაციონალური სახვითი ხელოვნების ნიმუშები თავისი ისტორიული თანამიმდევრობით.

ტრეტიაკოვის გალერეის საფუძველი ჩაეყარა წარსულ საუკუნის 50-იან წლებში ცნობილი კოლექციონერ პ. ტრეტიაკოვის მიერ, რომელსაც მიზნად ჰქონდა დასახული შექმნა მუზეუმი რუსული ნაციონალური რეალისტური ხელოვნებისა.

რუსული მხატვრობის ისტორია მე-12 საუკუნიდან იწყება—ეს პერიოდი გახლავთ, როდესაც მაშინდელი მოწინავე ქვეყნების მთელი კულტურა, მეცნიერება და ხელოვნება რელიგიის მძიმე უღელს ქვეშ იყო მოქცეული და რასაკვირველია ბუნებრივია, რომ რუსეთის მხატვრობაც ასეთივე ბედისა იყო, რომლის თემატიკა და სოციალური საჭიროება მხოლოდ ხატებისა და ბიბლიის საზღვრებს არ შორდებოდა.

რუსულ საერო მხატვრობის დასაწყისს ვბოულობთ მხოლოდ მეჩვიდმეტე საუკუნის

დასასრულიდან და მე-18 ს. დამდევიდან. მე-18 ს. რუსული საერო მხატვრობა უმთავრესად პორტრეტული ჟანრის ხასიათს ატარებს.

თუ გადავვლებთ თვალს ამ პერიოდის პორტრეტებს, ადვილი ვასაგებია რატომ ამ პორტრეტებში გადმოცემულია მხოლოდ მაშინდელი წარჩინებული წოდებათა, მსხვილ სახელმწიფო მოხელეთა სახეები; ამ პორტრეტებთა სერიებში ვერსად ნახავთ გლეხისა ან ქალაქის ღარიბ მოსახლეობის გამოხატულებას.

რუსული საერო მხატვრობის ჩანასახი სწორედ ამ პორტრეტებით იწყება მე-17 ს. მეორე ნახევრიდან, როდესაც მეფე ალექსი მიხეილის-ძემ უცხოელი სპეციალისტები მოიწვია სამეფო კარზე მეფეთა პორტრეტების შესაქმნელად და ამავე დროს რუსული ნაციონალური საერო მხატვრობის კადრების მოსამზადებლად.

მეფე ალექსის მიერ დაწყებული გზა უფრო განავითარა და ვაშალა პეტრე 1-ლმა, რომლის მისწრაფებაც იყო ევროპული კულტურის შემოტანა რუსეთის სინამდვილეში, რისთვისაც მან მანიფესტიც კი გამოსცა სხვა და სხვა დარგის სპეციალისტთა მოწვევის შესახებ, რომელი მიზნითაც ის თავის წარმომადგენლებს უცხოეთის სახელმწიფოებში აგზავნიდა.

მე-17 ს. მეორე ნახევარში საფუძველი ეყრება სამხატვრო აკადემიას, რაც გამოწვეული იყო იმ მოტივებით, რომ მეფე ელიზაბედის ეპოქაში ფართოდ გაიშალა ღირსშესანიშნავი სასახლეების აგება, როგორც სახელმწიფო დანიშნულებისა, ისე კერძო ველმონების და მოხელეების სახით. რომელი სასახლეებიც თხოულობდნენ მხატვართა, მოქანდაკეთა და არქიტექტორთა კადრებს.

სწორედ ეს აკადემია გადაიქცა კერად, საიდანაც შემდგომში მრავალად გამოიქედნენ რუსული ნაციონალური სახვითი ხელოვნების ოსტატები.

სამხატვრო აკადემიამ თავითივე დაარსების დღიდან მიიპყრო დიდი ყურადღება მეფის მხრივ, ეკისრებოდა რა მას მთელი რიგი სახელმწიფოებრივი შეკვეთების შესრულება, საბოლოო ანგარიშში სახვითი ხელოვნებათა წამყვან სახელმწიფო დეპარტამენტად იქცა—რომლის იდეები, აღზრდის პრინციპები და მეთოდები უშუალოდ მეფეთა გემოვნების მიხედვით ვითარდებოდა.

თუ კი სამხატვრო აკადემია დაარსების პირველ ხანებში პროგრესიულ როლს ასრულებდა ქვეყნის კულტურულ მემკვიდრეობის შექმნისა და ჩამოყალიბების საქმეში, ასე არ ითქმის მე-18 ს. 60-იან წლებზედ. თითქმის მთელი საუკუნის მანძილზე აკადემიის დაარსების დღიდან. ძირითადად შეიცვალა საზოგადოებრივი ძალთა ურთიერთობა, რუსეთის ფეოდალური მონარქია თავისი დახავსებული ტრადიციებით უძლიერი აღმოჩნდა ახლად შობილ კაპიტალიზმის პროგრესიულ იდეებთან ბრძოლაში. რუსეთის ჩამორჩენილი სოცლის მეურნეობა თავისი პრიმიტიული მეურნეობის წესებით ვადაგვარების გზაზე იდგა. ახლად შობილი კაპიტალიზმი უკვე აყენებდა მოთხოვნილებებს სახელმწიფოს წინაშე განთავისუფლებული სამუშაო ძალის მოწოდებაზედ. მეფე ალექსანდრე II-ის მანიფესტი, რომლითაც მან ზემოდან „განათავისუფლა“ გლეხობა ბატონყმობისაგან—უმიწოდ, გლეხობას კაპიტალისტების ხელში ერეკებოდა. ამას თან ერთვოდა ყოფილი მებატონეების მიერ გლეხობის აუტანელი ჩავკრა, საზოგადოებაში უკვე წარმოიშვნენ კლასთა ახალი კატეგორიები, რომელთა სულსკვეთება და ინტერესები ურთიერთს დიამეტრალურად ეწინააღმდეგებოდნენ. კლასობრივ წინააღმდეგობათა გამწვავება უკმაყოფილებას იწვევდა მშრომელთა ფენებში—და ამ უკმაყოფილებამ გამოხმაურება ჰპოვა ხალხოსნურ მოძრაობაში. 60-იან წლების ახალი იდეები გამომდინარეობდნენ იმ მოწინავე ინტელიგენციის წრებიდან, რომელთაც ცნობილი რუსი მოაზროვნე ნ. ჩერნიშევსკი ეკუთვნოდა. ჩერ-

ნიშევსკი იყო, რომელმაც ყველაზედ უფრო მძლავრად შეარყია რუსეთის დახავსებული მონარქიის ძირმომბალი ტანტი, ჩერნიშევსკიმ ჩამოაყალიბა ესტეტის ახალი მსოფლმხედველობა, რომელიც ჯერ კიდევ ჩერნიშევსკამდის ბელინსკისა, გერცენის, დობროლიუბოვის და სხვა წინამორბედების მიერ მზადდებოდა. 1855 წელს გამოცემულმა ჩერნიშევსკის დისერტაციამ, „ხელოვნების ესტეტური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი“, სასიკვდილო ლახვარი ჩასცა ხელოვნების იდეალისტურ ესტეტიკას და საფუძვლად დაედო ახალი მატერიალისტური მსოფლმხედველობის განმტკიცებას ნეოკანტიანიზმის, მახისტების, პოზიტივისტებისა და სხვა გზა-აბნეულთა აბსოლუტური იდეათა წინააღმდეგ შებრძოლებისა და განადგურების ანგარიშზედ. ნ. ჩერნიშევსკიმ უარყო მშვენიერებათა აბსოლუტური იდეის გამოვლენა და განსაზღვრა, რომ „მშვენიერება არის ცხოვრება, მშვენიერია ის საგანი, რომელიც თავის თავში გამოხატავს ან გვაგონებს ცხოვრებას“—ო.

მან განსაზღვრა საზოგადოებრივ ურთიერთობათა განვითარებაში ხელოვნების დანიშნულება—რომ „ხელოვნების არსებით დანიშნულებას შეადგენს სინამდვილის ასახვა, ცხოვრებისა და ბუნების მოვლენათა ასხნა, მათი შეფასება და ცხოვრებისავე მოვლენებზედ მსჯავრის დადება“.

ჩერნიშევსკიმ თავის ნაყოფიერი ბრძოლით რუსეთის მაშინდელი იდეალისტური აზროვნების წინააღმდეგ, მან პირველმა გაშალა რევოლუციონური რეალიზმის გამარჯვების დროშა; მისმა მსოფლმხედველობამ დიდ წარმატებებს მიაღწია ხელოვნების განვითარების მაშინდელ ეტაპზედ და ეს გარემოება იმით აიხსნება, რომ აღმავალი კლასი ბურჟუაზიისა, რომელიც ებრძოლებოდა ფეოდალიზმის დახავსებულ ნამსხვრევებს, ამ უმთავრეს ხელისშემშლელ ფაქტორს მისი შემდგომი განვითარებისათვის, ხელოვნებას იყენებდა, როგორც ბასრ იარაღს კლასიურ ბრძოლებისას. 60-70-იან წლებში ბურჟუაზია, რომელიც გადაიქცა არა მარტო პროგრესიულ ძალათ, არამედ რევოლუციონურ კლასადაც, შესძლო თავის გარშემო შემოეკრიბა

საქართველოს  
საზოგადოებრივი  
მუშაობისათვის

და დერაზმა წვრილი ბურჯუაზიის ფართო მასები და რუსეთის მოწინავე ინტელიგენციაც. 60-70 წლების რუსული მხატვრობაც განიცდიდა დიდ წინააღმდეგობებს იდეოლოგიურ ფრონტზედ. სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, რომელიც ამ პერიოდში უკვე რეაქციონურ დაწესებულებას წარმოადგენდა, სრულებით ვერ უპასუხებდა იმ მოთხოვნებს, რასაც უყურებდა ხელოვნებას პროგრესიულ გზაზედ შემდგარი საზოგადოებრივი ცხოვრება. სამხატვრო აკადემიის, სისხლგამომშრალი, სინამდვილისაგან მოწყვეტილი და დახვედებული ტრადიციები თითქმის მთელი საუკუნის მანძილით უკან ჩამორჩებოდა იმ ამოცანებს, რაც ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობიდან გამომდინარეობდნენ ხელოვნების მიმართ. აკადემიის კედლებში მოკალათებულნი აღმზრდელები ჩაბლაუჭებულნი იდეალისტურ ესტეტიკის ელემენტებს, სულს უხუთავდნენ და შემოქმედებით შესაძლებლობის გაშლისთვის გასაქანს არ აძლევდნენ აკადემიაში მოსწავლე ახალგაზრდობას, რომელნიც საზოგადოების დაბალი ფენებიდან, გლეხობიდან, წვრილი ბურჯუაზიისა და „რაზნოჩინცები“-დან იყვნენ გამოსულნი. აღმავალი საზოგადოების ინტერესები და საერთოდ შექმნილი საზოგადოებრივი ატმოსფერა და სიტუაციები სულ სხვა გზით ერეკებოდა ახალგაზრდა მხატვართა შემოქმედებას. სწორედ ამ მიზეზების საფუძველზედ, 1863 წელს აკადემიის აღმზრდელთაგან გამოეყო 13 კაცი, მათ დემონსტრატიულად დასტოვეს აკადემიის კედლები, ჩამოაყალიბეს არტელის მავგარი ამხანაგობა, შექმნეს სათანადო წესდებაც, ჩამოაყალიბეს სახელოსნოებიც და დაიწყეს ფართო საზოგადოებისაგან შეკვეთების მიღებაც. ამ ამხანაგობამ სულ 5 თუ 6 წელი იარსება, რადგანაც ამ პერიოდში რაიმე კომუნის არსებობაზედ ფიქრიც კი უტოპიას წარმოადგენდა; სამაგიეროდ აღნიშნული ამხანაგობა საფუძვლად დაედო მსხვილ სამხატვრო ორგანიზაციას, რომელშიაც გაერთიანდნენ მოსკოვის, პეტერბურგის და სხვა ქალაქების მხატვრები, რომელთაც შემდგომში მიიღეს ე. წ. პერედვიჟნიკების სახელწოდება. აღნიშნული ამხანაგობა არ წარმოადგენდა მხოლოდ ეკონომიურ მნიშვნე-



ტრეტიაკოვის გალერეის გამოფენა თბილისში  
რაჩკოვი „ქიშკართან“

ლობის გაერთიანებას, არამედ მას საფუძვლად ედო სულ ახალი იდეები, გამომდინარე ახლად შობილი კლასის ინტერესებიდან— ახალი მეთოდოლოგიითა და ახალი მსოფლმხედველობით ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთ დამოკიდებულების შესახებ.

პერედვიჟნიკებმა პირველად აღიმაღლეს ხმა ხელოვნების ზეკლასიურობის წინააღმდეგ, მათ პირველებმა გამოიტანეს მუზეუმებისა და კერძო კოლექციონერთა ჯურღმულებიდან მხატვრობის ნაწარმოებნი და ფართო მასებთან დააახლოეს, მათ განამტკიცეს ფართო მასებში მისწრაფება და სიყვარული ხელოვნებისადმი, რომელიც ასახავდა მასების სულისკვეთებას და მისწრაფებას, მათ ვანცდებს და მომავლის იდეებით აღვზნებულ ყოფას. აი ამ მხატვართა პროგრესიული შემოქმედებითი გაერთიანების სულისჩამდგმელნი იყვნენ დიდი რუსეთის ბუმბერაზი ოსტატები სურიაკოვი, სტასოვი, კრამსკოი, ივანოვი, მაკოვსკი და სხვები, რომელთა ნამუშევრებში

ამკარად ჰქროდა კლასობრივი ბრძოლის ჩანასახისა და მშრომელთა გამოფხიზლების ნელი სიო. იმ დროს მეტად ცნობილმა სამხატვრო კრიტიკოსმა ე. სტასოვმა დიდად შეაქო „პერედვიჟნიკები“-ს ამხანაგობა და მათ მოუწოდა ახალი იდეების, ხელოვნების ახალ ფორმებში ჩამოყალიბების შესახებ. მე-60-70 წლების ახალი რუსული მხატვრობა სავსებით განსხვავდებოდა მისი წინა პერიოდის მხატვრობისაგან, როგორც ფორმით ისე შინაარსის მხრივაც. ახალი კლასის ახალმა იდეოლოგიამ, რომელმაც განსახიერება ახალ მხატვრობაში მოიპოვა, ძირფესვიანად უარყო ძველი ტრადიციები და წამოაყენა ახალი ფორმების, ახალი სიტყვის შექმნის აუცილებლობა. მართლაც „პერედვიჟნიკები“-ს საზოგადოების ერთერთი დამაარსებელთაგან, კრამსკოი სწერდა, რომ „არც ერთი მანერა ძველი ოსტატებისა არ უდგება ახალ ამოცანებს, ახალ აზრებთან და იდეებთან უნდა აღმოცენდნენ ახალი სიტყვებიც“—და ეს ახალი სიტყვა რუსეთის მხატვრობაში იყო რეალიზმი, მაგრამ არა პასიური, მხოვად რეალიზმი, არამედ, რევოლუციონური რეალიზმი, რომელიც გამთბარი იყო აღმავალ კლასის ოპტიმისტური იდეებით. რუსეთის რეალიზმი, რომელიც უფრო გვიან წარმოიშვა, ვიდრე საფრანგეთში, (რომლის მამამთავარი იყო დიდრო) ვითარდებოდა ჩერნიშევსკის ესტეტიკის მყარ ნიადაგზე და ნაწილობრივ კრიტიკის კრამსკოის ტრადიციებზედ. რომელიც ამბობდა, რომ „მხოლოდ ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის შეთავსებას შეუძლია მოგვცეს სწორი წარმოდგენა სინამდვილეზედ, მხოლოდ გარეგნობას სურათისას არა აქვს თავისთავად არავითარი ფასი, არამედ, ეს გარეგნობა მთლიანად უნდა დამოკიდებული იყოს შინაარსზედ“ იგივე კრამსკოი არ მიიღოდა წინააღმდეგ იმისა, რომ გარდა იდენისა, შინაარსისა სურათში დღივ ადგილი უჭირავს ტექნიკურ ოსტატობასაც, სურათის ფორმალურ მოტივებსაც და „შემოქმედება იმდენად მდგომარეობს ფორმაში, რომ მხოლოდ ამ ფორმისაგან არის იდეა დამოკიდებული“.

მესამოცდაათე წლების პოლიტიკური ბრძოლა არ შეიძლებოდა რომ არ ყოფილი-

ყო ასახული ხელოვნებაში. ამ ბრძოლამ მთელი რიგი სურათები წარმოშვა, მაგ. რუბინის, „ტერორისტები“, „პროპაგანდასტატი-პატიმრება“, „ტალახიან გზაზედ“, იაროშენკოს „დატყვევებულნი“, პეროვის „სიცივეში“ და სხვები.

პერედვიჟნიკებს დიდხანს არ შეუნარჩუნებიათ ის აღმავალი ტრადიციები განვითარების გზაზედ დამდგარი ახალგაზრდა ბურჟუაზიის იდეოლოგიისა. პოლიტიკურმა ბრძოლამ შესცვალა თავისი ტაქტიკა, ეს ტაქტიკა წარიმართა ტერორისტული აქტების საშუალებით კერძო პირების, სახელმწიფო მოღვაწეთა მკვლელობაში, რომელიც დაგვირგვინდა 1881 წელს მეფე ალექსანდრე მეორეს მოკვლით. ამ მომენტიდან უკვე ეცემა განწყობილება რევოლუციონურ ინტელიგენციისა და დგება რეაქციის ხანა. რეალიზმი, რევოლუციონური, აქტიური რეალიზმი იცვლება პასიური, მხოვადი ემპირისტული რეალიზმით. მხატვრობამ თავი დაანება ყოფილიყო ავტაკიური ზემოქმედების იარაღად და დაიწყო სამსახური, რათა დაეტკო თვითკმაყოფილი ბურჟუაზიის მოთხოვნები. მე-80 წლების ხელოვნება, მონოპოლირებული მდიდარი მეცენატების მიერ, თანდათან გაუგებარი და უცხო ხდება ფართო მასებისათვის.

ამ პერიოდის რუსეთის ბურჟუაზიის მიდრეკილება და გემოვნება შეიძლება იმავე კრამსკოის სიტყვებით დავახასიათოთ. „მოხვეტეს რა ფართო მასებიდან ფულები, ბურჟუაზია ცდილობდა დამტკბარიყო და ამისათვის ის სთხოვდა ხელოვნებას, რომ მიეცა მათთვის ისეთი შემოქმედება, ისეთი პოლიტიკა, რელოგია, ისეთი ვირტუოზი, რომელთა კისტიც უნდა იყოს მოქნილი როგორც გველი, რომელიც მუდამ მზად იქნება გამოიცილოს, თუ როგორ ხასიათზედ იქნება მათი მუპატრონე“, მათ არ სურდათ დაენახათ ხელოვნებაში ისეთი შემოქმედება, რომელიც მათ მოაგონებდა არსებულ სოციალურ სინამდვილეს, რომელსაც თავი იჩინა გამწვევებულმა კლასიურმა ბრძოლამ. ასეთი მოთხოვნებით კომპენსაცია ქმნილი ხელოვნება და მხატვრობა თანდათან შორდებოდა არსებულ სინამდვილეს, იქირებოდა შორეულ წარსულში და თავის შემოქმედებით ობიექ-

ტად ცდილობდა აეღო რაც შეიძლება აბსტრაქტული იდეა, რომელსაც არავითარი საერთო არ ექნებოდა სოციალურ სინამდვილესთან. რომანტიზმის ასეთმა ტენდენციებმა, რომლებმაც თავი იჩინეს 80-იან წლებში პერედვიჟნიკებში, სულ მთლად შეიჭრნენ ე. წ. „მირისკუსტვენნიკები“-ს გაერთიანებაში მყოფ მხატვრების შემოქმედებით პრაქტიკაში. „მირ ისკუსტვა“, რომელიც ჩამოყალიბდა მე-90-იანე წლებში, შეიქმნა გამტარებელი ევროპიზაციამნილ ბურჟუაზიის იდეათა და განწყობილებისა. ამავე ტენდენციების მატარებლად შეიძლება ჩავთვალოთ აგრეთვე 900-იან წლებში შექმნილ „36 მხატვართა კავშირი“, რომელიც 1900-იან წლებში უერთდება „მირ ისკუსტვა“-ს ამხანაგობას და არსდება „რუს მხატვართა კავშირი“. აღნიშნულმა საზოგადოებამ, შემოქმედებითი მუშაობის პროცესებში გადაიტანა თავის ტერიტორიაზედ მოდერნის-

ტული მხატვრობის მთელი რიგი ქარტეზილები, რომელიც დაჭროდა მთელ რიგ ქვეყნებში დასავლეთ ევროპისა. ასეთი მოდერნისტული მიმდინარეობანი იყო მაშინ იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, კუბიზმი, სიმბოლიზმი და მთელი რიგი სხვა იზმებისა, რომლებიც გაცოფებულ ტემპებით ეცვლებოდნენ ერთი მეორეს. როდესაც შესცქერით თბილისის სამხატვრო გალერეაში წარმოდგენილ ექსპონატებს, მართლაც თვალწინ წარმოგიდგებათ ის კონტრასტები რაც არსებობდნენ მე-18 და მე-19 საუკუნის მხატვართა იდეოლოგიურ და მეთოდოლოგიურ თავისებურებათა შორის. თუ კი მე-18 ს. მხატვართა პორტრეტებში იშვიათად დაინახავთ მშრომელ მასას, მათ სულსიკვეთებას და განწყობილებას, 60-იანი 70-იანი წლების შემდეგ უკვე მხატვართა შემოქმედებაში დემოკრატიული იდეები იწყებენ ქროლვას.

ტრეტიაკოვის გალერეის გამოფენა თბილისში



მე-18 საუკუნის დასასრულსა და მე-XIX ს. დასაწყისის პირველი ოსტატები, რომელთაც პირველად ჩაუყარეს საფუძველი რუსულ რეალისტურ ხელოვნებას, ეყენი ცნობილი მხატვრები ტროპინინი და ვენეციანოვი.

რასაკვირველია ამ მხატვრების შემოქმედების შეფასება იმ სურათების მიხედვით, რომელიც აქ გალერეიაშია წარმოდგენილი, ძნელია, მაგრამ ცხადია ის გარემოება, რომ ტროპინინის ოსტატურად შესრულებულ სურათში „მოხუცის პორტრეტი“ უდიდესი რეალობითაა მიცემული ყმა გლეხის მთელი შინაგანი განწყობილება და ბუნება. რუსული ხელოვნების ერთერთ შედეგად ითვლება აგრეთვე ვენეციანოვის „ქალიშვილი ქარგვის დროს“ რომელიც ფერწერის მხრივ სათუთია და განწყობილებით ლირიკული.

გლეხური ყოფაცხოვრება სიყვარულით აქვს გადმოცემული მხატვარ მაქსიმოვს სურათში „ჯადოქარის მოსვლა გლეხის ქორწილში“. რუსეთის მიწათმფლობელთა სისასტიკე გადმოცემული აქვს მხატვარ ორლოვს სურათში „ხარკ“-ში, ამ სურათში გადმოცემულია უსასტიკესი ტრალიზმი რუსი მიწა გლეხისა—სურათი მხატვრის პროტესტი იყო მაშინდელი ყალბი სოციალური ყოფის წინააღმდეგ.

დიდი რეალისტი მხატვარი ილია რეპინი მეტად მცირედ არის წარმოდგენილი გამოფენაზე—მისი პატარა ეტიუდი — „ბურლაკი“—(ბურლაკი—გემის მუშა) წარმოადგენს მისი ცნობილი სურათის კომპოზიციის „ბურლაკები“—სათვის შესაქმნელად ჩატარებულ სამუშაოთა ერთერთ ნიმუშს. იმ სურათისა, რომელშიაც რეპინმა დიდი შემოქმედებით გამბედაობით გადმოსცა იმ განაწამებ ადამიანთა სახეები, რომელთაც თავისი სიცოცხლე თევზის მრეწველთა ბარკებსა და გემებზე გაუტარებიათ—მაგრამ ამ სურათში მხატვარი მარტო სიბუნავეს კი არ უჩვენებს ამ ხალხისას, არამედ მათში გადმოცემულია გამძლეობის, ენერჯის და ვაჟაკობის განსახიერება. საინტერესოდაა შესრულებული რეპინისავე პორტრეტი საპოენიკოვისა—რაც განსხვავდება რეპინის სხვა პერიოდების ნამუშევრებთან ფერწერის თავისებურობით და პორტრეტის პსიქოლოგიური გადმოცემით.

გამოფენაზედ წარმოდგენილია აგრეთვე ცნობილი პორტრეტისტი მხატვრის კრამსკინის ნამუშევრები—შიერბაკოვ-სამარინისა და ვარინოვის პორტრეტები.

დიდი მხატვრული გემოვნებითა და შემოქმედებითი ვაჟანებითაა შესრულებული მხატვარ ოსტროუხოვის „ოქროს შემოდგომა“ გაბედული ფერწერითაა შესრულებული აგრეთვე ივანოვის „ესკიზი“ სადაც მოხუცი კატორღელი თავის ცოლთან ზის მოფარებულად ტყეში, ქალი თავდახრილი ზის და ამ თავდახრილობაში ნათლად მოსჩანს ის უკუნეთი სინამდვილე, რომელშიაც ადამიანის ყოფა და უფლება შემამულეთა ჩექმების ქვეშ ითვლებოდა. საინტერესოა აგრეთვე ვლადიმეროვის სურათი—„შემის საწყობში“. აქ მღვდლმარე კისერ გასივებული ჩასუქებულნი მოვაჭრენი მედილირად გამოიყურებიან—ხოლო მშრომელი ხალხი, სიღარიბისაგან წულმოწყვეტილნი თითო ნაპობ შემას ძლივს იძენენ. ამ სურათში დაპირისპირებულია ორი, ერთი მეორისადმი დიამეტრალურად განწყობილი საზოგადოებრივი ფენები ვაჭარი და ქალაქის უღარიბესი მოსახლეობა.

დიდ ინტერესს იწვევენ აგრეთვე ცნობილი ბატალისტი მხატვრის ვერეშჩაგინის ეტიუდები.

გამოფენაზე წარმოდგენილია აგრეთვე მთხრობელობით, საყოფაცხოვრებო ყანარის სურათები მაგ.: პლხოვის „ძველი ჯარისკაცის თხრობა“. კორუზხინის „დაბრუნება სოფლის ბაზრიდან“. ვენეციანოვის „პირველი ნაბიჯი“. მაკოვსკის „მურაბას ხარშავენ“ ან და „საუბარი“ და სხვა. ტრაგიული განწყობილებით აღსავსეა იაკოვლევის სურათი „ნახანძრალზედ“.

ვირტუოზული ოსტატობითაა შესრულებული მხატვარ ბოროვიკოვსკის „ვისილიევს პორტრეტი“.

გამოფენაზედ სრულებით არ არის წარმოდგენილი დიდი რუსი მხატვრის სურიკოვის ნამუშევრები, რაც სასურველი იყო რომ ყოფილიყო. მიუხედავად იმისა, რომ გამოფენაზე წარმოდგენილი ექსპონატები დიდ მხატვრულ ღირებულებას წარმოადგენენ, გამოფენა მაინც ვერ იძლევა სრულყოფილ წარმოდგენას რუსეთის სახეთი ხელოვნების



განვითარების ცალკეულ ეტაპებისას, რადგანაც ამ ეტაპების უმთავრესი დამახასიათებელი სურათები ნაკლებად არის წარმოდგენილი გამოფენაზედ. ისტორიული პერიოდები რომელშიაც მრავალი სახეცვლილება განიცადა რუსულმა მხატვრობამ იდეოლოგიურ მეთოდოლოგიურ თვალსაზრისით, უფრო კონტრასტიულად უნდა ყოფილიყო გამოფენაზედ წარმოდგენილი. რეალისტურ ხელოვნების კლასიკური პერიოდი რუსეთის მხატვრობისა პერედვიჟნიკების არსებობის პერიოდია, — რომელთაც მტკიცე საძირკველი ჩაუყარეს მოწინავე იდეებით გაჟღერებულს, მეტროპოლიტანური ხელოვნებას რუსეთისას — რომელი ტენდენციებიც რუსულმა მხატვრობამ 80-90-იანი წლების რეაქციის პერიოდებშიაც შეინარჩუნეს.

რეპინი, ივანოვი, სეროვი, კარდოვსკი, მაკოვსკი და სხვები, რომელთა სურათებში აშკარად მოსჩანდა უდიდესი სიმბატები მუშათა კლასის რევოლუციონური

მოძრაობისადმი და თავიანთ სურათებში ისინი ზიზღს იწვევდნენ მშრომელთა ფართო მასებში დახავსებული ცარიზმის უაქოდური მოქმედების წინააღმდეგ 1905 წლის რევოლუციის პერიოდში.

დიდი რუსეთის ხალხის ხელოვნება თანდათანობით ხელმისაწვდომი ხდება საბჭოთა მილიონებისათვის; ამ ბოლო წლებში შექმნილი რამოდენიმე მუდმივი მოძრავე გამოფენა ტრეტიაკოვის სახელობის გალერეისა, რომლებიც საბჭოთა კავშირის დიდ ქალაქებში მოგზაურობენ, ექსპონატების სასურველი არჩევის შემდეგ კიდევ უფრო დააახლოებს კლასიკურ მემკვიდრეობას მშრომელ მასებთან, ხელს შეუწყობს მათ რუსულ მხატვრობის საუკეთესო ნიმუშების შესწავლაში — რაც უდიდესი სტიმული იქნება იმისა, რომ შეიქმნას ახალი ძვირფასი ფონდი შემოქმედებითი ნაწარმოებთა, რომელიც ღირსი იქნება ატაროს სტალინური ეპოქის კლასიკურ ნაწარმოებთა ბრწყინვალე სახელი.

ტრეტიაკოვის გალერეის გამოფენა თბილისში



## სსკრის მალაღობის იდეოლოგიისათვის

საბჭოთა ხელოვნების დარგებს შორის ესტრადამ სულ მოკლე ხნის განმავლობაში დაიკავა საპატიო ადგილი. საესტრადო სპექტაკლების მაყურებელთა რიცხვი დღითიდღე იზრდება. ესტრადა მშრომელთა კულტურული დასვენების მძლავრ კერად გამოიხატება.

საესტრადო ხელოვნებას საქართველოში მტკიცე საფუძველი მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლებამ ჩაუყარა. მანამდე იგი შემთხვევით ხასიათს ატარებდა და უმთავრესად დივერტისმენტებისა და სცენების კითხვაში გამოიხატებოდა.

სულ მოკლე დროის განმავლობაში განვითარდება ხელოვნების ეს დარგი ჩვენს ქვეყანაში და მალე დიდი პოპულარობაც დაიმსახურა. გაიზარდა და გაძლიერდა მისი კადრები. დღეს ჩვენს ესტრადას ჰყავს ისეთი მსახიობები, როგორცაა — თ. ჭავჭავაძე, ვ. ანჯაფარიძე, ალ. კავსაძე, ემ. აფხაძე, ილურიძე და გომელაური, პ. კობახიძე, პ. ჭიჭინაძე, ს. რამიშვილი, ო. დოლიძე, ინოველი, გერმეხაშვილი, ვ. საღარაძე და ს. ჯაფარიძე, ვ. გომეხაშვილი, ე. სიბილა და სხვ.

ხალხის მტრები, რომლებიც საქმიანების ხელმძღვანელობაში იყვნენ მოკალათებული, ყოველნაირად ცდილობდნენ შეეფერხებინათ ქართული საესტრადო ხელოვნების განვითარება. ესტრადა მათ კომერციულ დაწესებულებად გადააქციეს. ახალი საესტრადო ძალების აღზრდის ნაცვლად, ისინი უზომოდ ფლანგავდნენ სახელმწიფო თანხებს, იწვევდნენ უცხოელ მსახიობებს, ხშირად საექვო ელემენტებსაც კი, რომელნიც, რასაკვირველია, ვერ აკმაყოფილებდნენ ჩვენი მაყურებლების მაღალ კულტურულ მოთხოვნებს. ვადატანეს რა მთელი მუშაობის ცენტრი გასტროლებზე, რომლებიც თავისი შინაარსით ხშირად მიუღებელი იყო, ისინი არ ფიქრობდნენ შეექმნათ ქართული ესტრა-

დისათვის შემოქმედებითი ბაზა, რაც საშუალებას მისცემდა ხელოვნების ამ დარგს აღეზარდა ესტრადის კადრები.

საქმიანების ახალმა ხელმძღვანელობამ თავის გარშემო შემოიკრიბა საესტრადო ხელოვნებისა და ფილარმონიის ძალები და შეუდგა ახალი კადრების აღზრდას. ა. წ. იანერიდან მან უზრუნველყო მუდმივი ბაზა და ენერგიულად შეუდგა მანებლობის შედეგების ლიკვიდაციას.

ქართულმა საესტრადო ძალებმა თავისი რეპერტუარი ფართო — გასაქანი მოიპოვეს არა მარტო თბილისის ესტრადაზე. ამ მხრივ წილს ფართო მომსახურება ეწევა პერიფერიას — ქუთაისს, სოხუმს, ვაგრას, ბათუმს, წყალტუბოს, ბორჯომს და სხვ. გარდა ამისა, საბჭოთა კავშირის ფილარმონიისა და ესტრადის გაერთიანების ძალები მომსახურებან უწევენ მუშათა კლუბებს, დასასვენებელ სახლებს, სანატორიუმებსა და წარმოებებს.

ამრიგად წარმატებით გადაიდგა პირველი ნაბიჯი საესტრადო ხელოვნების დაახლოვებისათვის მშრომელთა ფართო მასებთან. მაგრამ როგორც ხელოვნების ყოველ დარგს, ისე ესტრადასაც დიდ მოთხოვნებს უყენებს საბჭოთა მაყურებელი, რომლის კულტურული დონე დღითიდღე იზრდება. ეს მოთხოვნები, უპირველეს ყოვლისა, რეპერტუარს შეეხება.

ქართული საესტრადო ხელოვნების რეპერტუარი ძალზე ჩამორჩება მაყურებელთა მასის მატერული გემოვნების დონეს. მისი ზრდაც ნელი ტემპით მიმდინარეობს. ისეთი საესტრადო ნომრები, როგორცაა „აჯაფხანდალი“, „ძველი და ახალი თბილისი“, იმერულ-კახური სცენები და სხვ. დიდი ხანია მოძველდა და გადახალისებას მოითხოვენ. ასევე ითქმის იმ რეპერტუარზე, რომლითაც გამოდიან ჩვენი ესტრადის ნიჭიერ

მსახიობები. საღარაძე და ჯაფარიძე, ილუ-  
რიძე და გომელაური, პ. კობახიძე და პ. ჭი-  
ჭინაძე, თ. დოლიძე, ე. სიბილა და სხვ.

საესტრადო ჰუმორი თანამედროვეობას  
კვალდაკვალ უნდა მისდევდეს. არსად ხელო-  
ვნებაში თანამედროვეობასთან მისვლის სა-  
კითხი ისე მწვავედ არ სდგას, როგორც საეს-  
ტრადო ხელოვნებაში. თანამედროვეობას-  
თან მისვლა აქ თანამედროვე თემატიკა-საკენ  
მობრუნებას პგულსხმობს. თანამედროვეო-  
ბა კი მდლდარია ახალი თემებით, რომლებიც  
შემოქმედის მადლიან კალამს ელიან.

ამ თვალსაზრისით სრულიად დრომოკ-  
მული და უადგილოა ესტრადაზე კინტოს ან  
იმერულ-მეგრულ-კახური ტიპებისა და მათი  
ჟარგონების გამოტანა. თუ რამდენიმე წლის  
წინათ ამ რეპერტუარს კიდეც ღებულობდა  
მაყურებელი, დღეს იგი უკვე არავისზე  
აღარ მოქმედებს და თუ მაყურებელი ამ  
თომრებს ტაშით აჯილდოებს, ეს ტაში უმ-  
თავრესად ნიჭიერ მსახიობ-შემსრულებელს  
ეკუთვნის და არა მის მიერ შესრულებული  
ნომრის შინაარსს.

გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ რეპერტუა-  
რის მხრივ ჩვენი ესტრადა ჩამორჩება მოს-  
კოვისა და ლენინგრადის ესტრადებს, რო-  
მელთაც მიუხედავად ამისა. რეპერტუარის  
სიღარიბეს ხშირად უსაყვედურებენ პრესაში.

რუსული ესტრადის ოსტატები ი. ნაბა-  
ტოვი, ვ. ზელიონაია, ვ. რასკაზოვა, ს. ობ-  
რაზცოვი, ვარკაი და სხვ. სისტემატურად  
მუშაობენ თავის რეპერტუარის გადახალი-  
სებაზე. ეს როდი ითქმის ჩვენი ესტრადის  
მსახიობებზე, მაგრამ ამის მიზეზი მარტო  
მსახიობებში არ უნდა ვეძიოთ. ამაში ბრალი  
უმთავრესად ჩვენს მწერლობას მიუძღვის.  
ქართველი მწერლები დღემდე არ აძლევენ  
ესტრადას ლიტერატურულ საზრდოს, არ  
აგოძღლებენ იმ ტრადიციას, რომელიც ამ  
მხრივ ადრე ჩაისახა და რომლის პიონერია  
პოეტი ი. გრიშაშვილი.

ესტრადის რეპერტუარში კიდეც აქვს  
ადგილი ძველ ვოდევილებს. ახალი ვოდე-  
ვილები, სკეტჩები და სცენები არ იწერება.  
მათ შესაქმნელად მუშაობა მეტად ნელი  
ტემპით მიმდინარეობს. ამ მხრივ საქმილე-

თმა გადამწყვეტი ნაბიჯი უნდა გადატვას  
წინ მწერლებთან მტკიცე კავშირის დასა-  
ყარებლად; უკანასკნელებმა კი ჩვენს ესტრად-  
დას უნდა მისცენ სადღეისო, თანამედროვე  
და აქტუალური საესტრადო ნაწარმოებები.

ასევე ითქმის საესტრადო მუსიკაზე. ესტ-  
რადის მუსიკას სიმსუბუქეც უნდა ახასია-  
თებდეს, მოძმე რესპუბლიკებში იქმნება  
საესტრადო მუსიკის ახალ-ახალი ფორმები.  
ამ მხრივ ძიება შეუწყლებლად სწარმოებს.  
ჩვენში კი საესტრადო რეპერტუარში დიდი  
ადგილი უჭირავს. საოპერო მუსიკის მასა-  
ლებს — არიებს, არიოზონებს, ლეტებს და  
სხვ. საესტრადო მუსიკის ეანრის შექმნაზე  
კი არავინ ფიქრობს. რატომ უნდა ეს ფრიად  
საჭიროა მაყურებლისათვის, მაგრამ ამით  
რეპერტუარის გადატვირთვა მაინც სწორი  
არ იქნებოდა. კომპოზიტორმა არ უნდა დაი-  
ვიწყოს, რომ ესტრადა მას უყენებს თავის  
მოთხოვნებს — შექმნას თანამედროვე მუ-  
სიკა, ისეთი მუსიკა, რომელშიაც ჭარბად  
უნდა აჟღერდეს ბედნიერი და საამური  
ცხოვრების ჰანგები.

სამწუხაროდ, წელს ჩვენი ესტრადა ნაკ-  
ლებად იყენებდა ხალხურ სიმღერების გუნ-  
დებს, ხალხურ ცეკვებს კიდეც არ უჭირავს  
საპატიო ადგილი ჩვენს ესტრადაზე. უკრაი-  
ნული და პოლონური ცეკვის ანსამბლების  
გამოსვლებმა დაგვიმტკიცეს, თუ როდენ  
საჭირო და დროულია ეს საესტრადო სანა-  
ხაობა. კერძოდ, საქმილეგობა მოცეკვავეთა  
კადრების აღზრდაც უნდა გახადოს თავისი  
საქმიანობის ერთერთ დარგად.

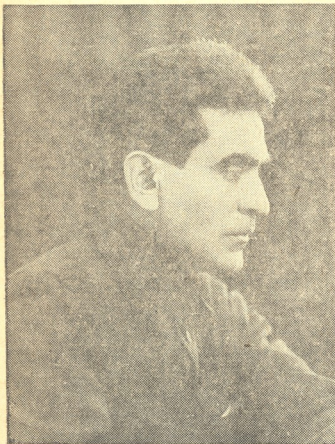
ესტრადის საზაფხულო სეზონი მიიწურა.  
სეზონში ჩვენი მაყურებლის თვალწინ გაი-  
რეს საესტრადო შემოქმედების მთელმა რიგ-  
მა საუკეთესო ძალებმა. მიუხედავად დიდი  
შემოქმედებითი შესაძლებლობისა, ამ ძა-  
ლებში ჩვენი ესტრადის მსახიობები მკრთა-  
ლად გამოიყურებოდნენ. ეს კი სერიოზულ  
ამოკანას უყენებს არა მარტო საქმილეგოს,  
არამედ ჩვენს მწერლებსა და კომპოზიტო-  
რებსაც.

დროა ვიზრუნოთ ქართული ესტრადის  
განვითარებისათვის, მისი იდეური და შე-  
მოქმედებითი სიმაღლისათვის.

### 3. ფრანგიშვილი

თეატრის დირექტორი და სამხ. ნაწ. გამგე ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე

## ჭიათურის თეატრი ახალ სეზონის წინ



ვაკე ფრანგიშვილი

დიდი ხანი არ არის, რაც გამოვიდა ხელოვნების საქმეთა სრულიად-საკავშირო კომიტეტის დადგენილება თეატრების განუწყვეტელ სამუშაო წელზე გადასვლის შესახებ; ეს დადგენილება მეტად დროულია და ყველა პატიოსანი ხელოვანი დიდი აღფრთოვანებით ხედება ამ უაღრესად მნიშვნელოვან გადაწყვეტილებას.

თეატრის სტაციონარულობის საკითხი მთლიანად უზრუნველყოფს ჩვენი თეატრების უფრო განმტკიცებასა და მის შემდგომ აღმავლობას. ამიერიდან მსახიობს არ მოუხდება ერთი ადგილიდან მეორეზე გადასვლა. საესკებით ისპობა სეზონურობა, რომელსაც ჯერ კიდევ ჰქონდა ადგილი ზოგიერთ რაი-

ონში. დასის სტაციონარულობა კიდევ უფრო აამაღლებს, როგორც თვითეული მსახიობის, ისე მთელი კოლექტივის მხატვრულ დონეს. კიდევ უფრო გააუმჯობესებს მსახიობთა მატერიალურ და საყოფაცხოვრებო პირობებს, ბოლოს მოუღებს მსახიობთა „მფრინაობა“-ს აღამაგეს ზოგიერთ აღვირახსნილ წამგლეჯს, მოუსპობს მათ საბჭოთა მანეთის ფლანგვის საშუალებას, განამტკიცებს კადრების აღზრდის საქმეს, დასის დაკომპლექტება საშუალებას იძლევა უფრო ზედმიწევნით ვიმუშაოთ მხატვრულ პროდუქციაზე.

უნდა აღინიშნოს, რომ საქ. ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს ახალმა ხელმძღვანელობამ ძირფესვიანად გარდაქმნა თავისი მუშაობა და მისი ოპერატიული ხელმძღვანელობის საფუძველზე ჩვენ ვცდილობთ ზედმიწევნით შევასრულოთ ჩვენზე დაკისრებული მოვალეობანი, მაგრამ არ შეიძლება ხაზი არ გაესვას ერთ გარემოებას: რაიონული თეატრების მსახიობთა ხელფასი მეტად ჭრელია. რაც გაუგებრობას იწვევს და ხელს უწყობს მსახიობთა გადაბირებას ერთი ადგილიდან მეორეზე. ვფიქრობთ, საჭიროა ამას დროულად მიაქციოს ყურადღება საქ. სსრ სახკომსაბჭოსთან არსებულმა ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ.

რაიონებში ჭიათურის თეატრი ყველაზე ადრე გადავიდა განუწყვეტელ სამუშაო წელიწადზე, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ჩვენ ამ საქმეში მიღწევებთან ერთად საკმაო დეფექტებიც გვქონდა; კოლექტივის ერთსულოვანმა შრომამ და მონდომებამ მიზნად დაისახა ბოლო მოეღო მსახიობთა მფრინაობისათვის და ჩვენი ცხოვრების ზრდასთან ერთად თეატრის მხატვრული დონეც გაგვეზარდა; ამის უტყუარი ფაქტია ჩვენი თეატრის ახლად გაზრდილი მსახიობთა კადრები: გ. ტყაბლაძე, თ. ლოლაძე, თ. მაკარაშვილი, მ. ვა-

შიძე, მ. კუსიანი, ბ. რომანიშვილი, ვ. სვანიშვილი, ე. ჯავახრიძე, ბ. ღურშიშიძე, შ. ბანეთიშვილი, კიკნაძე, სამხარაძე, ლევაია, თხელიძე, ახვლედიანი, ლელაშვილი, მშვენიერაძე, გორასელი, ჩუბინიძე, ბერძენიშვილი, შ. წერეთელი, კველიშვილები და სხვ.

რეჟისორები: ს. ცომაია, პ. ლოლაძე, გ. გორდაძე, მხატვრები: ა. ჟორდანიანი, მ. ერისთავი, დრამატურგები: ჟორდანიანი, გ. გორდაძე, ვაბუნიანი, ვაბესკირია, გ. მდივანი; ტექნ. პერსონალი: მხატვარი გრიგოლ ზ. ურიგაშვილი, სცენის მემანქანე შ. ცერცვაძე, ელმონტორი ვ. ჩუბინიძე, დურგალი ხეველიძე, მკერავი კეკელიძე და აბაშიძე და სხვ. ახალგაზრდების გარდა ქიათურის თეატრში დღემდე მოღვაწეობენ ამ თეატრის ფუძემდებლები: გ. ნუცუბიძე, რესპ. დამს. არტისტი, ნ. სიხარულიძე — რესპ. დამს. არტისტი, თ. აბაშიძე — რესპ. დამს. არტისტი, ნ. კაკაბაძე და პატუ ლოლაძე.

განვლილ სეზონებში მთელი მუშაობა მიმართული იყო ჩვენს დადგმებში სოციალისტური რეალიზმის დაუფლებისაკენ. ვცდილობდით პიესა გასაგები ფორმით და გასაგებ ენაზე მოგვეწოდებინა ჩვენი მაყურებლისათვის; ვცდილობდით ფართოდ გამოგვეყენებინა ხალხური შემოქმედების ძვირფასი განძები. ნაწილობრივ ამას მივიღწიეთ „სამანიშვილის დედინაცვალში“, „არსენაში“, „მეტოქენში“ და სხვ.

ჩვენი კოლექტივი, რომ მყარ ნიადაგზე იზრდება, ეს ერთხელ კიდევ დამატკიცა ჩვენმა გასტროლებმა. ქუთაისის საზოგადოება და პრესა გულმხურვალეთ შეხვდა თვითუღალბო და მთელ კოლექტივს.

განვლილ 1937-38 წლის სეზონში ბევრი თვალსაჩინო დადგმები გვექონდა: გ. მდივანის „ალკაზარი“ და „სამშობლო“, ძმ. ტურის და შეინინის „პირისპირ“, ოსტროვსკის „უდნაშაულოდ დასჯილნი“, შექსპირის „ოტელო“ სახ. არტისტ ალ. იმედაშვილის მონაწილეობით, ბელიაშვილის „მეტოქენი“, კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და სხვ.

როგორც განვლილ, ისე 1938-39 წ. მომავალ სეზონშიაც მთავარი ყურადღება მიე-

ქცევა თანამედროვე ორიგინალურ პიესებს, რომლებშიაც ასახული იქნება ჩვენი მიღწევები, სტახანოველთა გამარჯვებებისათვისათა სამშობლოს პატრიოტიზმი.

გარდა ამისა, დადგამთ რუსეთისა და უცხოეთის კლასიკოსების ნაწარმოებებს.

1938-39 წ. სეზონის სამზადისს ავეისტოს პირველ რიცხვებში შევუღდექით. დასი შევავსეთ ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობებით: თ. ერისთავი, ალ. შონია, ლ. თურნავა, შ. ჯანიაშვილი და სხვანი. პირველ პრემიერად ვდგამთ ორდენოსან დრამატურგ ალ. შანშიაშვილის „ფოლადაურს“, რომელიც ნათლად გვიხატავს კოლმეურნეობათა ზრდას და განვითარებას, მუსიკა დასწერა რ. გოგნიაშვილმა, მხატვარი შ. სიღამონ-ერისთავი, მთავარ როლებს ასრულებენ: ვაშაძე, გორდაძე, ტყაბლაძე, ნუცუბიძე (რესპ. დამს. არტ.), შონია, რომანიშვილი, პ. ლოლაძე, ერისთავი, კუსიანი და სხვანი. მეორე პრემიერად დაიდგება შ. დადიანის „რუსთაველი“, სადაც მოცემულია რუსთაველის ცხოვრება და მოღვაწეობა. პიესას სდგამს ჩვენი თეატრის რეჟისორი ს. ცომაია, მხატვ. შ. ერისთავი, მთავარ როლებს ასრულებენ მ. ვაშაძე, და თ. აბაშიძე (რესპ. დამს. არტ.). მესამე პრემიერად წავა ნოემბრის 15-ს ალ. დილუმას „მისი ცოლი“. პიესას სდგამს რეჟისორი გ. გორდაძე, მუსიკა რ. გოგნიაშვილისა მეოთხე პრემიერად დეკემბერში წავა პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, მუსიკა ამ პიესისათვის დასწერა გ. კოკლამძემ და სდგამენ რეჟისორები პ. ლოლაძე და ს. ცომაია; 1938-39 წლ. სეზონში, გარდა დასახელებული პიესებისა, დაიდგება გ. გორდაძის ახალი ორიგინალური დრამა „სისხლი“, ვ. ვაბესკირიას „მათი ამბავი“, შილერის „ყაჩაღები“, შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“ (სახ. არტ. ალ. იმედაშვილის მონაწ.), ა. ბელიაშვილის „რთველი“, ახალგაზრდა დრამატურგ ბერძენიშვილის „ცეცხლი“ იარალოვის „სისხლიანი იმპერია“, და მ. გორკის „მტრები“. განახლდება თითქმის ყველა ძველი პიესები.

1938-39 წ. სეზონში განზრახულია მოეწყოს გასტროლები თბილისში მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში.

# ორჯონიკიძის სახელობის კულტურისა და დასვენების პარკი

სამი წლის წინათ, 1935 წელს, ამხ. ლ. პ. ბერიას ინიციატივით და უშუალო ხელმძღვანელობით თბილისის ძველი „მუშტაიდის“ და ტრამვაელთა ბაღის ბაზაზე მოეწყო ს. ორჯონიკიძის სახელ. კულტურისა და დასვენების ცენტრალური პარკი, რომელიც პირველია საქართველოში. ბაღს 10 ჰექტარზე მეტი ფართობი უჭირავს.

ამ სამი წლის განმავლობაში შესაძლებელი გახდა პარკის ტერიტორიის საგრძნობლად გაფართოება, რისთვისაც გამოყენებულ იქნა ორი ჰექტარი ახალი უბანი მტკვრის ნაპირზე, ამ უბანზე მოწყობილია დიდი ფიზკულტურული პლაცი, ფრენბურთის და კალათბურთის მოედნები. აქვე გამართულია საპაერო გზა მტკვარზე, გიგანტური ნაბიჯები და საბავშვო კარუსელი.

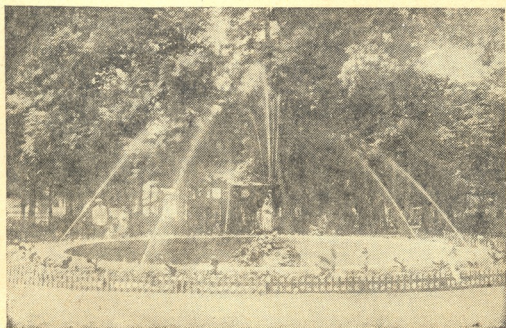
ახალი საზაფხულო სეზონის გახსნისათვის ჩატარებულ იქნა კაპიტალური გადაკეთება პარკის ყვავილნარისა. აგრეთვე კაპიტალური რემონტი პარკის სათბურებისა. სეზონის გახსნისთვის გაშენებულ იქნა ორი დიდი

საორკესტრო ესტრადა, სამკითხველო და ახალი საჰადრაკო პავილიონი. ამას გარდა, პარკის გასამშვენებლად შექმნილია ჩვენი ბელადების ქანდაკებანი, აგრეთვე სხვადასხვა სტატუები. მოწყობილია თბილისის წარჩინებულ ადამიანთა პორტრეტების ხეივანი, კინო-ლექტორიუმი და ოთხი სტენდი ვაზ. „პრავდის“, „ივესტიისა“, „კომუნისტისა“ და „ზარია ვოსტოკისა“.

პარკის ტერიტორიის გაფართოებამ და კეთილმოწყობამ ხელი შეუწყო პარკის მუშაობის გაშლას.

სისტემატურად ტარდება ლექციები აქტუალურ პოლიტიკურ თემებზე, მაგ. საერთაშორისო მდგომარეობაზე, ლიტერატურული ლექციები „შოთა რუსთაველი და მისი ეპოქა“, „მაქსიმ გორკი“ და სხვ.

კარგად მუშაობს პარკი ბავშვებთან: დიდის წარმატებით სარგებლობს მთელ საბჭოთა კავშირში ცნობილი საბავშვო რკინიგზა, აგრეთვე აეტო და ველომოედნები პედალიანი აეტომობილებისა და საბავშვო ველოსიპედ-



ბისათვის, სკეტინგ-რინგი, საბავშვო კარუსელი და სხვ.

ამ სეზონში გაიზარდა დიდი საღამოსეირნობების რიცხვი. სულ ჩატარდა 12 ასეთი საღამოსეირნობა, სხვადასხვა პოლიტიკურ ამბებთან დაკავშირებით, ანდა მიძღვნილი ამა ფუ იმ კალენდარული თარიღებისადმი. 1 და 2 მაისს—საპირველმაისო სეირნობა, 6 მაისს—სკოლის საპირველმაისო სეირნობა, 11 და 12 მაისს წითელი არმიის საღამოები, — 11 და 12 ივნისს საქ. უმაღლეს საბჭოს არჩევნებთან დაკავშირებული საღამოები, 30 ივნისს—სტუდენტთა ახალგაზრდობის საღამო სამოსწავლო წლის დამთავრებასთან დაკავშირებით, 30 ივლისს—საკავშირო რკინიგზების დღე, 1 აგვისტოს—ანტიმილიტარისტული დღე, 18 აგვისტოს—საბჭოთა ავიაციის დღესასწაული და, ბოლოს, ყოველწლიური ტრადიციული კარნავალი—30 აგვისტოს.

მხატვრული სანახაობანი და საკონცერტო მუშაობა წარმოდგენილი იყო შემდეგის სახით:

გაიმართა სახელმწიფო ეთნოგრაფიული გუნდების და ხალხური საკრავების ანსამბლების კონცერტები, აგრეთვე ხალხური და თვითმოქმედი გუნდებისა. სულ მოეწყო—26 ასეთი კონცერტი.

მეორე ადგილი უჭირავს ქართული ესტრადის საღამო-კონცერტებს, ქართული ესტრადის ისეთი ოსტატების მონაწილეობით, როგორც არიან ვასო გოძიაშვილი, ემ. აფხაიძე, სალარაძე-ჯაფარიძე, ილურიძე-გომელაური და სხვ. სულ გაიმართა 19 ასეთი კონცერტი.

მოსკოვის და ლენინგრადის რუსული ესტრადის კონცერტები—სულ 12.

სხვადასხვა თეატრების სექტაკლები—10. აღმოსავლური მუსიკისა და აშუღების საღამოები—10.

მოდმე რესპუბლიკათა ხალხური სიმღერების და ცეკვების ანსამბლების კონცერტები—8.

ორკესტრების კონცერტები (მათ შორის ანდრეევის სახ. რუსული ხალხური საკრავების ორკესტრი 70 კაცის შემადგენლობით).

თემატური კონცერტები და საღამოები („ლექსები და სიმღერები სამშობლოზე და

წითელ არმიაზე“, — „ლექსები და სიმღერები სტალინურ კონსტიტუციანზე“, „ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება“, „საიათ-ნოვა“, „საქართველო“) — 5.

კონცერტები—სცენის ოსტატების დამსხ. არტიტების სანდრო ინაშვილის, ლადო კავსაძის, ვასო გოძიაშვილის და სხვ. შემოქმედებითი ანგარიშები.

ამრიგად სულ ოთხი თვის განმავლობაში გაიმართა 93 კონცერტი.

საბჭოთა მაყურებელის დასწრება პარკში დღითი-დღე იზრდება. მაგ. თუ პირველ წლებში საშუალოდ 3-4 ათასი კაცი ესწრებოდა, დღეს ეს რიცხვი 5-6 ათასამდე გაიზარდა. გამოსასვლელ დღეებსა კი დიდ მასიურ სეირნობათა დროს დამსწრეთა რიცხვი მიმდინარე ზაფხულის სეზონში 35-40 ათასს აღწევდა იმ დროს, როდესაც წინა წლებში ეს რიცხვი 25-30 არ აღემატებოდა.

მავრამ მშრომელთა მასების კულტურული ინტერესები და მოთხოვნილებანი დღითი-დღე იზრდება. ამასთან დაკავშირებით, უნდა აღინიშნოს მთელი რიგი ნაკლოვანებები, რომლებიც პარკის მუშაობას ახასიათებენ.

მასიური პოლიტგანმანათლებელი მუშაობა არასაკმაო ორგანიზებულად ტარდება: ლექციებისა და საუბრების მცირე რიცხვი, სუსტი დასწრება, კონსულტაციებისა და ამ მუშაობის საინტერესო ფორმების უქონლობა.

ასეთივე მდგომარეობაა ფიზკულტურის მხრივაც. ამ დარგში მასიური მუშაობა სრულიად არ ტარდება.

სუსტია თვითმოქმედების განვითარება. მართალია, საკონცერტო მოედნებზე ტარდება მხატვრული თვითმოქმედების ჩვენება, მავრამ ეს პარკის თაოსნობას კი არ მიეწერება, არამედ სხვა ორგანიზაციებისა. პარკის გარშემო არ არის შემოკრებილი აქტივი და მთელი რიგი მასობრივი მუშაობანი განუხორციელებელი რჩება.

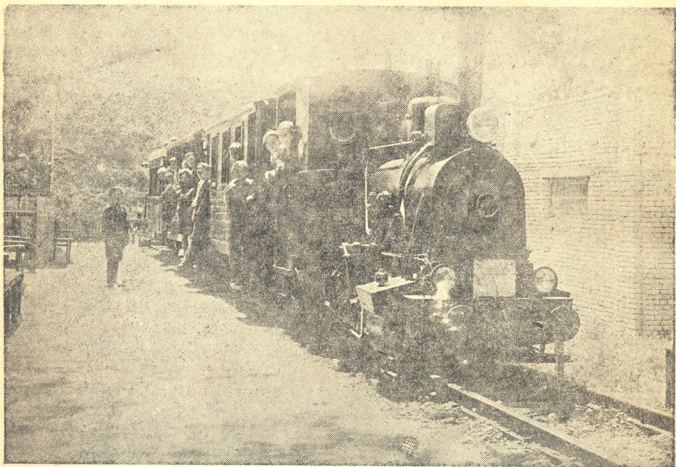
აგრეთვე უნდა აღინიშნოს ისეთი ატრაქციონების უქონლობა, როგორიცაა „ამერიკული მთები“, „მიმოხილვის ბორბალი“, „საჰაერო კატაპულტა“ და სხვ., რომელნიც ყოველთვის იზიდავენ მაყურებელთა დიდ მასებს.

ჯერ კიდევ სამი წლის წინათ გადაწყდა საზაფხულო თეატრის გაშენება. ასეთი თეატრი პარკში არ არსებობს, იგი კი მეტად საჭიროა. აქ შეიძლება თეატრების გასტროლების მოწყობა ზაფხულის პერიოდში.

ყველა ეს ნაკლი პარკს დიდად უშლის ხელს იმ მხრივ, რომ გაშალოს და გააფართოს თავისი კულტურულ-მასობრივი მუშაობა.

ის დიდი ყურადღება, რომელსაც პარტია

და მთავრობა აქცევს კულტურულ ფორმებს მთლიანად, იმედს გვაძლევს, რომ ბ. ბრეჟნევის სახ. კულტურისა და დასვენების ცენტრალური პარკი, რომელსაც უკვე სამი წლის გამოცდილება აქვს, ხელმძღვანელი ორგანიზაციების დახმარებით, შესძლებს გაასახული გეგმები და საბჭოთა მშრომელ ადამიანს მისცეს ნამდვილი კულტურული დასვენების შესაძლებლობა.



ორჯონიკიძის სახელობის კულტურისა და დასვენების პარკი

საბავშვო რკინიგზა



# სეონ თოხაძე



ეს კაცი ჩვენთანაც იყო კარგა ხანს. ჩვენთან, ხელოვანებთან.

იგი რამდენიმე წლის მანძილზე განაგებდა მთელი რესპუბლიკის მასშტაბით განათლების კომისარიატთან არსებულ ხელოვნების განყოფილებას; მსახურებდა ხელოვნების მუშაკთა კავშირში.

და ყოველ ხელოვანს, ვისაც კი მასთან საქმე ჰქონდა, დარწმუნებული ვარ, საამური მოვონება დარჩა მისგან.

მისი საუცხოო და მართებული თვისება კიდევ ის იყო, რომ არასოდეს საკითხს უცებურად არ გადასჭრიდა.

ის არ იყო ხელოვნებაში სპეციალურად მომზადებული, მაგრამ სანამ საგანს დიდის დაკვირვებით არ შეისწავლიდა, სპეციალისტებს არ გამოჰკითხავდა, პასუხისმგებელ ამხანაგებს არ შეეკითხებოდა, ისე თავის დასკვნას არ გამოიტანდა. მხოლოდ დიდი აწონდაწონვის შემდეგ დაადგებოდა ერთ გადამჭერელ გზას.

და როგორის სიხარულით იყო ადვსილი, როდესაც ჩვენი ხელოვნების სფეროში რაიმე შესამჩნევ მიღწევას ჰქონდა ადგილი.

როდესაც მხატვრობა გაიმარჯვებდა, მუსიკა სათანადო სიმძლევზე ავიდოდა, ან თეატრის დადგმები შეიქმნებოდა საყურადღებო.

როგორ ამხნევებდა ხელოვნების მუშაკთ, ახალგაზრდა კადრებს, რომ გამოეწვია ისინი კიდევდაკიდევ უფრო მეტი გამარჯვებისაკენ.

ან რა სათუთი მეგობარი იყო კერძო ცხოვრებაში, რა ფაქიზი სულის პატრონი.

მას არ უყვარდა პათოსი და მყვირალა ფრაზები, მაგრამ მის ნელ, გონივრულს საუბარში თქვენ გრძნობდით გამამხნეველ, ამამაღლებელ ძალას.

პირადად მე, თამამად ვიტყვი, ბედნიერი ვიყავ, რომ მასთან ერთად მომიხდა სამსახური კარგა ხნის მანძილზე, ვინაიდან იგი იძლეოდა მშვენიერს მაგალითს უმწიკლო და ურყევ ბოლშევიკისას, მაგალითს დიდი დიდისათვის; პარტისათვის ერთგულებისათვის.



სეონ თოხაძე

და თავდადებისა, თავმდაბლობისა და თანაზიარობისა და იმავ დროს დაუღალავ, მოუწყინარ მომუშავისა.

ბოლო ხანებში ცხოვრებამ გაგვყარა. მან მიიღო საპატიო და პასუხსაგები ადგილი ზოოვეტინსტიტუტის დირექტორისა და უკანასკნელი ჩემი შეხვედრები ხდებოდა საქართველოს უმაღლეს საბჭოს არჩევნებთან დაკავშირებით.

აქაც ვხვდავთ მის პატიოსან, ფართოდ გადაშლილ, მომღიმარ სახეს, რომელიც ეგრე მშვენიერად, ეგრეთის დიდის ენერგიით გაუძღვა არჩევნების საქმეს და თავისი ოლქი გამოიყვანა ერთ-ერთ პირველ ადგილზე.

სავალალოა მისი სიკვდილი, რადგან უდროო იყო, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, იმ ხანში, როდესაც სრულიად მწიფდება და იფურჩქნება ადამიანის მთელი ენერგია და უნარი.

ნუგეშად მხოლოდ ის შეუტრყეველი რწმენა რჩება, რომ ჩვენი სასახლო პარტია და ჩვენი ხალხი კიდევ ბევრს გამოავლენენ სეონისთანა კეთილშობილ ადამიანებს და ნამდვილ მოქალაქეთ.

შეჯავა ალხაზიჟილი

კონ. კაპანელი „მოსაგზი, ბეთჰოჰენი, ვაგნაიკი“

სახელგაჟი 1937 წელი

წიგნაჟი გამოცემულია სახელგაჟის ახალგაზრდობისა და საბავშვო ლიტერატურის სექტორის მიერ.

პირველ ყოვლისა თვით ის გარემოება, რომ ამ სექტორმა, (ახლა უკვე ცალკე გამოცემლობამ) გამოიჩინა ინიციატივა გამოეცა ასეთი პატარა წიგნაჟი, რომელიც ჩვენს საბჭოთა ახალგაზრდობას გააცნობს დიდ და შესანიშნავი აღმინაწების ცხოვრებას და მოღვაწეობას, უსათუოდ მისასალმებელია. მაგრამ, სამწუხაროდ, აი უკვე მეორე წელი გადის და სახელგაჟმა შეძლო გამოეცა მხოლოდ ეს ერთი წიგნაჟი, რომელიც კაცობრიობის უდიდესი მუსიკალური გენიოსების მოცარტის, ბეთჰოვენის და ვაგნერის ცხოვრებას შეეხება. საბავშვო გამოცემლობა ამით არ უნდა დაკმაყოფილდეს. მან ჩვენს საბავშვო აუდიტორიას უნდა მივაწოდოს პატარა წიგნები მსოფლიოს გამოჩენილ მწერლებზე, მხატვრებზე, კომპოზიტორებზე და მეცნიერებზე. ეს აუცილებელია საჭიროა კლასიკური კულტურული მემკვიდრეობის ასათვისებლად, მით უფრო, რომ ასეთი წიგნების სერია ჩვენში არც მოზრდილთათვის არსებობს. არ უნდა დაგვაიწყდეს ვ. ი. ლენინის სიტყვები, რომ „მხოლოდ კაცობრიობის მთელი განვითარებით შექმნილი კულტურის ზუსტი ცოდნითა მხოლოდ მისი გადაუმუშავებით შეიძლება ავაშენოთ პროლეტარული კულტურა“.

მაგრამ წინამდებარე წიგნაჟი მშვენიერი ილუსტრაცია იმისა, თუ როგორ არ უნდა იწყებოდეს ხელოვნების დიდი აღმინაწების ბიოგრაფიები. აღნიშნული წიგნაჟი ყოველმხრივ მიუღებელია, როგორც ფაქტიური ბიოგრაფიული მასალის გადმოცემით, ისე იდეოლოგიურადაც. გარდა იმისა, რომ წიგნაჟი წარმოადგენს საშინელ უპატივისცემლობას, როგორც მოცარტის, ბეთჰოვენისა და ვაგნერის ხსოვნისადმი, ისე ჩვენი მოზარდი თაობისადმი, რომელიც ზარბაზდ ეწაფება ყოველ ახალ გამოცემულ წიგნს, იგი უსათუოდ არასასარგებლო და მავნეა, რადგან იძლევა კაცობრიობის მუსიკალური უდიდესი გენიოსების სრულიად დამახინჯებულ სახეებს.

პირდაპირ უნდა ითქვას, წიგნაჟი დაწერილია ხალტურულად. გარდა იმისა, რომ მოყვანილია არასწორი ფაქტები კომპოზიტორების ცხოვრებიდან, წიგნაჟი დაწერილია მშრალად, უგულოდ და იმის მაგიერ, რომ მოზარდ თაობას ჩაენერგოს სიყვარული და პატივისცემა მსოფლიოს გენიოსებისადმი, თავისი ბუნდობლივობით და იდეოლოგიურად მიუღებელი გაშუქებით,

გულგრილობას და ზოგჯერ სიძულვილსაც კი გამოიწვევს მათში. შემდეგ, წიგნაჟი დაწერილია მუსიკის და მუსიკალური მოვლენების სრული უცოდინარობით. შეიძლება თვითონ არ იყო მუსიკოსი ან კომპოზიტორი, მაგრამ უნდა გიყვარდეს და იცოდეს ის საგანი, რაზედაც სწერ. ეს ანბანური და აუცილებელი პირობა ამ წიგნაჟში სავსებით დავიწყებულია. პირდაპირ უცნაური და გაუგებარი ფაქტია, რომ ამდენხანს ამ წიგნაჟზე კრიტიკი არ დაუძრავს. არც თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიას, არც ჩვენს მუსიკალურ საზოგადოებრივობას საქ. კომპოზიტორთა კავშირის სახით.

მაგრამ გადავიდეთ თვით წიგნაჟზე.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წიგნაჟი ისეა დაწერილი, თითქოს ავტორი განგებ ცდილობდა, არამც თუ მოზარდს, არამედ მოზრდილებსაც არაფერი არ გაეგო. იმის ნაცვლად, რომ ცოცხალი სურათებით, ცხოვრების ამა თუ იმ ეპიზოდების საინტერესო გადმოცემით, გასაგებ და ბოჰულარულ ენით დაეწერა იგი, ავტორი შეეცადა, რაც შეიძლება მეტი ბუნდოვანობა და გაუგებრობა შეეტანა თავის გადმოცემაში. ყალბი პათოსი, სიტყვების უაზრო კორიანტული, კონკრეტულობის უქონლობა — აი რა ახასიათებს ამ წიგნაჟის იმ ადგილებს, სადაც ავტორი ცდილობს აგვიჩვენოს ესა თუ ის სოციალური მოვლენა ან მუსიკალური ფაქტი. მოვიყვანოთ ამის დამამტკიცებელი ადგილები: „ეფოდალისზმის რღვევის ხმა პავრში აღიოდა და მძლავრა იწყებდა გუჟუნს“ (გვ. 19), „ლამაზ გამოსახულებას იღებს ორგანული ტკივილების მუსიკალური გაფორმება სიმფონიისა, სონატებისა და კვარტეტებში“ (გვ. 31), „ორკესტრი და სიმღერა ვაგნერის დრამისა გვისურათებს იმას, თუ როგორ ირწყევა ლერწამივით აღმინანის პიროვნება სიყვარულის სტიქიათა ტალღებში“ (გვ. 48), ავტორის ეტყობა ძალიან ჰყვარებია ეს გამოკჷმა „ლერწამივით ირწყევა“ და ვაგნერის გარდა, ხმარობს კიდევ მოცარტის მიმართ: „მოცარტის ბუნება, პირადობა ლერწამივით ირგება“ (გვ. 11)... „მუსიკა იძლევა შეგრძობლას სულისა და ხორცის ერთმანეთთან შერბობაღებისას მოჩვენებათა გავლენისას აღმინანთა ქვედაზე“ (!) გვ. 53, „მოუსვენარი ხასიათი (?) აქვს მოცემული ვაგნერის თავისი მეორე მუსიკალური დრამაში „ტანჰიზერში“ და შემდეგ მოყვლებულია ამ გენიალური ნაწარმოების შინაარსი, სადაც გარდა კონკრეტული შინაარსისა ყველაფერია: „გენებათა ღვლევა“, „სული

გატაცება“, „სუნთქვა ძლიერი განცდების“, „სიცოცხლის ვენტილანი სუნთქვა“ და სხვა ასეთი სიტყვების აბსტრაქტული რაბარუხით საესეა მთელი 4მ გვერდი. რა უნდა ვაიგოს ახალგაზრდა მკითხველმა „ტანჯიერხზე“ და განა მართო ახალგაზრდა? შემიდეგ „მოცარტის მუსიკაში... რიტმულად იმის ნაბი, ტანბილი, მაგრამ მელანქოლიური კენსა სულისა, რომელსაც თითქოს რაღაც ძვირფასი და მშვენიერი აქვს დაკარგული ქვეყნად და ეძებს“ (გვ. 14). მე-16-ე გვერდი, რომლითაც თანდება მოცარტის ბიოგრაფია, ისეა დაწყებული თითქოს ავტორს განგებ უნდა შეაძულოს და შეახიზლოს ახალგაზრდობას მოცარტი. რას ნიშნავს თუნდაც ეს ადგილი: „ირველიც იმისი მოძრაობისა და აჩქარებულის სოციალური ურთიერთობის რიტმი, ტრანსპარსის წილი საზოგადოებაში ამკვარად ყველგაზ მელოდია“ და სხვა.

მსგავსი ადგილების ამოწერა კიდევ შეიძლება, მაგრამ ესეც ვიკმარათ და გადავიდეთ ბრძინაბულ სკვითებზე, რაც უნდა ვაიგოთ. ეს არის იროლოგიური გაშუქება და შეფასება გენიალური კომპოზიტორების ცხოვრებისა და შემოქმედებისა. აქ ავტორი სრულიად მიუღებელ დებულებებს აყენებს. ავტორმა მოცარტიც, ბეთოვენიც და ვაგნერიც მთლიანად ბურჟუაზიის მიაკუთვნა. ავტორი სრულიად უხევეს გვერდს იმ მნიშვნელოვან ფაქტს, რომ წარსულის უდიდესი ადამიანების ნამდვილი მემკვიდრე საბჭოთა ხალხია. მისთვის თითქოს არ არსებობს ის ბრძოლა, რომელიც გაჩაღებულია კულტურული მემკვიდრეობის გარშემო. რა უნდა გამოიტანოს მკითხველმა მაგალ. მოცარტის შესახებ პირველი, რომ „მოცარტის ოპერები... ბურჟუაზიული კლასის განწყობილების გამოსახულება ეროვნის მუსიკაში“ (გვ. 6), რომ „მოცარტის ნაწარები გარკვევითაა მოცემული საზოგადოებაში გაბატონებული ჯგუფების გეოგრაფია“ (გვ. 11)-ესე იგი ფეიდადულ-აბსოლუტური სტურის საზოგადოების, შემდეგ „მოცარტის მუსიკალური ნაწარმოებში ატარებენ სალონურ ნიშნებს“ და მისი, „შემოქმედების ამწყობი, სისტემისა და სტიმულის მიმცემი მესამე წოდება“ (გვ. 12). ერთი სიტყვით, ავტორმა მოცარტი მთლიანად ბურჟუაზიის შემთავაზა, იმ ბურჟუაზიას, რომელმაც როგორც ახლა დამტკიცებულია, უდიდესი დანაშაული ჩაიდინა კულტურის წინაშე და დანაშაუდა მოცარტის გაქარვებულ ცხოვრებასა და ნაადრევ სიკვდილში. დღეს უყვე საკმაოდ უსუადებულია ის ბურჟუაზიული ლეგენდები, ვითომ მოცარტი მუშუქში, სალონურ და როგორც კომპოზიტორია, რომელიც ქმნიდა მუსიკას ისე „ვით ფრინველი მალობლო“; ვითომ პირად ცხოვრებაში მოცარტი ყოფილიყოს უფადრდლი, უზრუნველი, არ მოეშობდეს და იყო „წომობდეს“. ისტორიული მოცარტი სულ სხვა იყო. უდიდესი სოციალური ოპტიმიზმით გამსჭვალული, ბრძოლისადმი ნებისყოფით და ცხოვრებისადმი სიყვარულით აღსავსე მოცარტი მთელი თავისი ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე მატერიალურ გაჭირვებას, სარფო და სასულიერო თავადების დაცინვასა და შურთაცყოფას განიცდიდა. მიუხედავად ამისა მოცარტს ამაყად ეპირა თავი და ქედსარ იხრდა მათ წინაშე. მოცარტი ფრანგული განმანათლებელი ფილოსოფიის მიმდევარი, თავის საოპერო დრამატურგიაში გრაზობის უდიდეს ნიმუშებს იძლევა. XVII საუკუნის მუსიკალურ-ფილოსოფიური კულტურის ერთერთი გე-

ნიალური წარმომადგენელი მოცარტი, ჰერმან აბერტის სიტყვით „მუსიკალური რეგულაციის გრიგალა“, რომელიც თავისი ცხოვრებასა და შემოქმედებაში ებრძოდა. როგორც დრომოქმულ მომკვდევ ფეიდადულ-სხეულ ახლად წარმოშობად ბურჟუაზიასაც და სრულიად შემთხვევითი არ არის ალბათ, რომ ავტორი მოცარტის შემოქმედებაში მხოლოდ ფუგებს იხსენიებს და არჩევს (ისიც როგორც), და გვერდს უხევეს მოცარტის საოპერო დრამატურგიას, რითაც იგი უფრო ცნობილია და გენიალური. არანფერი არ არის ნათქვამი ოპერა „ფიგაროს ქორწინებაზე“, რომელიც ახლაც დიდის წარმატებით იდგმება საბჭოთა საოპერო სცენებზე, ხოლო რაც შეეხება ოპერა „დონა-ჟუანა“, ავტორმა მასში ნახა მხოლოდ „მოძრაობა და მოქმედებათა ნების მუსიკალური განსახიერება“ (გვ. 15). ალბად, ისიც არ არის შემთხვევითი, რომ ავტორი სრულიად არ იხსენიებს მოცარტის უყდავ ოპერას „ჯადოქარ ფლეიტას“, რომელიც ფილოსოფიური იდეოლოგიურად სდვას რა 18 საუკუნის ფრანგული და გერმანული განმანათლებელი მოძრაობის უდიდეს ნაწარმოებთა რიგში, წარმოადგენს პირველ სოციალურ უტოპიას მსოფლიო მუსიკაში. რასაკვირვებელია, ავტორის ეს არ აინტერესებს, რადგან მაშინ მისი სქება, რომ მოცარტი ბურჟუაზიული სალონების კომპოზიტორია, დაირღვევა, მას უფრო აინტერესებს ისეთი უმნიშვნელი ფაქტები მოცარტის ბიოგრაფიიდან, როგორც მაგ. ის რომ „21 წლის მოცარტმა კარნელობების მონასტერში თავისი დავკრით ბერები განციფებდაში მოიყვანა“ (გვ. 6).

იგივე მიდგომა ახასიათებს ავტორს ბეთოვენის და ვაგნერის ცხოვრებისა და შემოქმედების აღწერის დროს. პირდაპირ გასაკვირვებელია, თუ როგორი ალტაცებით უმღერს ჰიმნებს ბურჟუაზიას (გვ. 19): „ბურჟუაზიამ ბრძოლით მოიპოვა“... „ბურჟუაზიამ გადაახალისა“, „ბურჟუაზიამ ნაფუთებდა აქცია“ და სხვა მსგავსი. ავტორს ალბათ დაეაიწყდა ფრ. ენგელის სიტყვები, რომ ბურჟუაზიამ ფეიდადული „რეალიზმის და პოლიტიკური ილუზიებით დაფარული ექსპლოატაცია ... შესცვალა ღია, პირდაპირი, უსიარცხელი და მშრალი ექსპლოატაციით“, დაეაიწყდა ე. მარქის სიტყვები რომ „კაპიტალისტური წარმოება მტრულად არის განწყობილი სულიერი წარმოების ზოგიერთი დარგების მიმართ, როგორც ხელოვნება და პოეზია“, აგრეთვე მაქსიმ გორკის სიტყვები, რომ „ბურჟუაზიის როლი კულტურულ შემოქმედების პროცესში მტრის მტად გადაამეტებდა“. ჩვენს ავტორი სწორედ ამ გადაამეტებას იჩენს ბურჟუაზიის როლის შეფასებაში. ტიპური ველგარული სოციალდგის მსგავსად ავტორს არ შეუძლია კაცობრიობის უდიდეს გენიოსებს არ მიაჭიას ამა თუ იმ ექსპლოატატორული კლასის იარაღი, ვმ შემთხვევაში რომ არ გამოაცხადოს მოცარტი, ბეთოვენის და ვაგნერის ბურჟუაზიის საკუთრებად. წარსულის ულტურული მექუაუჯუაზის შეუსაქაჟს და ათუაქაჟს დროს არასდროს არ უნდა დაგვაიწყდეს ე. ა. ლენინის შესანიშნავი სიტყვები: რომ მოეცი იმ „ო. დინის მარაგი“, რომელიც კაცობრიობამ შექმნა, მან შექმნა „კაპიტალისტური საზოგადოების, მემამულეთა საზოგადოების, ჩინოვიკური საზოგადოების უღელქვეშ ტომი

XXV გვ. 387), ჩვენ განზრახ ხაზს ვუსვამთ სიტყვებს „უძლველვენი“...

ბეთხოვენი ერთერთი ყველაზე რევოლუციური სახეა მსოფლიოს კულტურის ისტორიაში, იგი სამართლიანად დგას უდიკესი განთავისებების რიგში. ბეთხოვენის მუსიკა გმირული პათოსით არის გატენიებული; თავისუფლების კულტი, დემოკრატიზმი, ღირსა ხალხურობა, დიდი სიყვარული ბუნებისადმი, და, რაც მთავარია, რატიონისტური რეალიზმი—აი ის თვისებები, რითაც ჩვენი საბჭოთა ქვეყნის მილიონები მასებს იზიდავს ბეთხოვენი. მიუხედავად მეტრინიზის მიერ დამყარებული გამაძაფრებელი რეაქციისა, მატერიალური შევიწროებისა და პირადი ოჯახური უსამიზუნებისა, ბეთხოვენი არასოდეს არ მოუღონა ქედი თავადების და მეფეების წინაშე. ჩვენი ავტორი კი ბეთხოვენის ბიოგრაფიის გადმოცემის დროს მხოლოდ მეცენატების ჩამოთვლას უნდობდა და იხანებებს გენერლებს, ერცჰერცოგებს, გრაფებს-თითქოს ეს იყოს მთავარი მის ბიოგრაფიაში. მას ავიწყდება იმ დაქტის მოყვანა, თუ როგორ უპასუხდა ბეთხოვენი სწორედ იმ მეცენატ თავად ლიხნოვსკის, რომელსაც ასეთი პატივისცემით იხსენიებს ავტორი-როდესაც მისწერა მას: „თავადო, რასაც თქვენ წარმოადგენთ, ამას უნდა შემთხვევას და წარმოშობას უმაღლოდეთ, რასაც მე წარმოადგენ—ამას მე უნდა ვუმაღლოდო მხოლოდ ჩემს საკუთარ თავს. თავადები არიან და იქნებიან ათასობით, ბეთხოვენი კი მხოლოდ ერთია“...

ვაგნერის შეფასებაში, ავტორი აერთევე უშვებს უხვს იდეოლოგიურ შეცდომებს. ჯერ ვერა, იგი სრულიად უხვევს გვერდს ვაგნერის პირველ პერიოდს, მის რევოლუციურ პერიოდს. თებრა „რიცვის“, რომელიც იგლისის რევოლუციური იდეებში არის აღსავეს ავტორი ვაგნერისათვის არა დახასიათებელ მოვლელად სთვლის. შემდეგ სრულიად არაფერს ამბობს „ნიურნბერგის მეისტრინგერების“ შესახებ, სადაც ვაგნერმა შესანიშნავი რეალისტური სცენები მოგვცა. სამაგიეროდ ავტორი ვრცელად ეხება ვაგნერის მეორე, რეაქციულ პერიოდს, „ტრისონს“ და „პარსიფალს“. ცნობილია, რომ ფაზისტები უარყოფენ ვაგნერის პირველ, რევოლუციურ პერიოდს და მადლა აყენებენ მის რეაქციულ პერიოდს ამის შესახებ ვაგნერის ახლანან რეაქტებულ იუბილესთან დაკავშირებით, „პარავა“ სწავრდა (22-V-1938 № 139); „ფაზისტები თავხედურად გაიძახიან, რომ ვაგნერი არ იყო რევოლუციონერი-მებრძოლი, არამედ ყოველთვის მათი „იდეოლოგიური წინამორბედი იყო“. ეს ცხადი სიტყვებზე ბნელუბრის მოციქულებს იმისათვის დასპირდათ რომ დისკრედიტაცია უყონ რევოლუციურ, იდეალებს“. არსად არც ერთ ბიოგრაფიაში, ავტორი არ იხსენიებს აღნიშნული კომპოზიტორების კავშირს ხალხთან, მათ ხალხურობას, იმ დროს, როდესაც მონარქის, ბეთხოვენის და ვაგნერის შემოქმედებაში ხალხურობას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ავტორის აზრით, თურმე ვაგნერი იმიტომ „გადის ხალხური ლეგენდებისა და თქმულებების არეში. რომ თავი უფრო

თავისუფლად იგრძნოს შემოქმედების პროცესში (9) გვ. 47, ასეთი ველგარულ-იდეოლოგიური მიდგომით მისი ავტორი უდიდეს შემოქმედებითს პროცესებს მაშინ, როდესაც ვაგნერი „ერთერთი უმესანისადაა“ ხალხური მხატვრია ევროპულ ხელოვნებაში“ (იგივე „პარავა“)

რაც შეეხება ფაქტურ მასალას, უნდა ითქვას რომ მოცარტის ბიოგრაფია შედარებით სწორად არის მოცემული, თუმცა აქაც არის შეცდომები, მაგ. ოპერა „La finta semplice“ (1763 წ.) არ დადგმულა არც ხალხებზე არც როგორც ამას ავტორი ამჟიყვებს, არც ვენაში, მოცარტს დაქორწინდა 1782 წელს და დროიდან მხოლოდ ხუთი წლის შემდეგ დანიშნეს სასახლის კომპოზიტორად. თებრა „ფიგაროს ქორწინების“ შესახებ კი არ უთქვამს ნაპოლენს, რომ იგი „საფრანგეთის რევოლუციის პირველი მოქმედებაა“, არამედ ბომარშეს იმევე სახელწოდების დრამის შესახებ. ბეთხოვენი საბოლოოდ დასახლდა ვენაში 1792 წელს და არა 1787 წელს. ბეთხოვენის მეზოედ და მერვე სიმფონიები დაიწერა 1812 წელს, ასე რომ მათ რაერთიარ კავშირი არა აქვთ ვენის კონგრესთან, რომელიც, როგორც ცნობილია, 1814 წელს შესდგა. ბეთხოვენი დაყრუბის ნიშნები დაეტყო 1796 წელს და არა სრული დაყრუება რაც 1814 წელს მოხდა. დაყრუბის მიზეზის შესახებ ავტორს მოჰყავს უკვე უკუდადებული მოსახრება „ორპირ ქარზე გაციებისა“, ამის შესახებ მთელი ლიტერატურა არსებობს, მაგრამ საბოლოოდ მიღებულია ექიმ მარაჟის გამოკვლევა, მოთავსებული რომენ როლანის წიგნიში (1928 წ.). მიზეზი არის ლაბირინტიტი, შინაგან ყურის დაავადება, რასაც დაემატა კუქის ანთება და ინტენსიური მუშაობით დაწაფული დაღლილობა. შემდეგ, ჯერ მარჯვენა ყური კი არ დაუდგა, არამედ მარცხენა, გენერალ ბერნადოჯი შევიცარიში კი არ მეთვებდა კარლოს XIV სახელწოდებით, არამედ შვეიციაში. რომელ მას აღწევდა წინადადებებს ბეთხოვენი 1823 წელს, რომ მასთან გადმოსულიყო საცხოვრებლად, როდესაც ერთი მმა იოჰანი 1792 წელს მოკვდა მეორე ეი-კარლოსი 1815 წელს. აღბათ, ეს უნდა ყოფილიყო ძმისწული, რომელმაც დაიჭრა თავი არა 1825 წელს, არამედ 1826 წლის ზაფხულში. სონატა აპასიონატა b mol კი არ არის, არამედ F mol.

ვაგნერმა „გიმნაზიაში“ შესვლამდე“ კი არ მიიღო კლასიკური განათლება და შეისწავლა ბერძნული ენა, არამედ ჯერ დრეხდენის სკოლაში (1822-1827) და შემდეგ ლაიპციგის სკოლაში (1828-1830). რას ნიშნავს „ვაგნერი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ინსტრუმენტებისათვის სპილენძის მასალას“ (გვ. 44). თურმე ვაგნერი ინსტრუმენტების გამკეთებელიც ყოფილა! შემდეგ მიუღებელია სახელების ტრანსკრიპცია: უნდა იყოს „რიხარდ“ და არა „რიჰარდ“, „ტანჩივიერი“ და არა „ტანგივიერი“, „ჰაგენი“ და არა „გაგენი“ და სხვა. შეიძლება კიდევ მეტი მაგალითების მოყვანა, მაგრამ ესეც საკმარისია, წყრილი სივდაც ვაგილდა რეცენზიის ფარგლებს.

# „ჩვენითა“

№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8



მწერლობის ახალგაზრდა კადრების აღზრდას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ჩვენი ლიტერატურის კლასიკოსები დიდი ვაჟისმეობრივებით ეპყრობოდნენ დამწყებ მწერლებს, ეხმარებოდნენ მათ, ზრდიდნენ და ახვედნენ დამოუკიდებელ მუშაობას. ილია ჭავჭავაძე თავის „ივერიაში“ დიდ ადგილს უთმობდა ახალგაზრდებს. საბჭოთა ლიტერატურის გენიოსი—მაქსიმ გორკი სპეციალურად ესაუბრა ახალგაზრდა მწერლებს და მეტად მნიშვნელოვანი მითითებები მისცა. გორკი ურჩევდა დამწყებ მწერლებს, რომ „ახალგაზრდა ლიტერატორებს წარმოდგენა უნდა ჰქონდეთ ლიტერატურული შრომის სიძნელეზე, იმ მოთხოვნებზე, რომლებსაც მათ ებოქა უყენებდა და ლიტერატურის პასუხისმგებლობაზე მკითხველის წინაშე“. ახალგაზრდა მწერლებისათვის სპეციალური ჟურნალის დაარსებამ, მათზე ყოველდღიურმა ზრუნვამ და დამხმარებამ ხელი შეუწყვა ახალი კადრების გამოვლინებას და დაწინაურებას.

ჩვენს ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებში მოთავსებულ ახალგაზრდა მწერალთა ნაწარმოებები იპყრობენ მკითხველთა ყურადღებას. კერძოდ, საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის სპეციალურად ახალგაზრდა მწერლებისათვის აქვს ყოველთვიური ჟურნალი „ჩვენი თაობა“ (რედაქტორი ი. რ. აბაშიძე). ამ ჟურნალში მოთავსებული ლექსები, პოემები, მოთხრობები ნაილად ლაპარაკობენ იმაზე, რომ ქართული საბჭოთა მწერლობას ეზრდება საიმედო ძალები.

ჟურნალი „ჩვენი თაობა“ თავისი მოწოდების სიმაღლეზე დგას. იგი ეხმარება ჩვენი ქვეყნის მიმდინარე პოლიტიკური ცხოვრების აქტუალურ საკითხებს. ჟურნალის სარეცენზიო ნომრებში მოთავსებულია ლექსები, მოთხრობები და წერილები საქართველოს ს.ს.რ. უმაღლესი საბჭოს არჩევნებზე, ჩვენი საამური ცხოვრების შექმნაზე, მათფლიო პროლეტარიატის ბელადზე დიდ სტალინზე, გმირ პაპანიჩელებზე, სარეცენზიო ნომრებში

მოთავსებულია პარტიისა და მთავრობის ადგილობრივი. დიდი ბელადის ამხანაგ სტალინის „სიტყვა, წარმოთქმული უმაღლესი სკოლის მუშაკთა მიღებაზე კრებულში“, ლ. პ. ბერიას სტატია „ქართველი ხალხი, ლენინ-სტალინის დროშით ეგებება უმაღლესი საბჭოს არჩევნებს“. ამხ. ივანოვის წერილი და ამხანაგ სტალინის პასუხი და სხვ.

ჟურნალში პოეზია მდიდრად არის წარმოდგენილი. მაგრამ ეს არ ითქმის პროზაზე. „ჩვენი თაობის“ 8 ნომერში მხოლოდ 8 მოთხრობაა მოთავსებული. აქედან ორი „ჩემი ბედის ვარსკვლავი“ და „გელაყურა“ ეკუთვნის ახალგაზრდა პროზაიკოს ვლადიმერ ავალიანს. ამ ორი მოთხრობიდან პირველი დაწერილია საბჭოთა თემატიკაზე. ორდენოხანი კოლმეურნის ფრიდონის და უმაღლესი სასწავლებელში კურსდამთავრებული მერის შეხვედრის ამბები ავტორს დამაჯერებლად და საინტერესოდ აქვს აღწერილი. დიდი სტალინისადმი უსაზღვრო სიყვარულის და პატივისცემის გრძნობები, საკოლმეურნეო სოფლის პანორამა და ქალაქის საზღიშო განწყობილებები მიმზიდველად და მხატვრული დამაჯერებლობით არის ამ მოთხვედრიან მოთხრობაში მოცემული. ვაჟი ეუბნება ქალს:

—ენახ სტალინი...

ვაჟი მხარდამხარ მიხვევობდა გოგონას და დეინებით ჩასჩერებოდა დიმილით თვალგზში. ვაჟის თვალში თითქოს ამბობდა: „რა უბრალოდ ითქმის—ენახო, მაგრამ ნეტავი იცოდე, რაა იმ ადამიანის ნახვა, რომელიც არა თუ ერთი სიტყვით, ერთი გარეხედითაც კი ამირანის ღონეს შეეცნის!“—აქ ავტორს ახალგაზრდის ფაქიზე გრძნობები კარგათ აქვს დაქვრილი. შემდეგ ავტორი ასე იგი გულწრფელობით აგიჟებს ქალაქის დამოკიდებულებს.

„მეორე წამდოწუმ ივერსდა ხელს ვარსკვლავები-საკვს, თან ხან აუჩქარებდა ნაბიჯს ხან შეიხლედა, რადგან ვიწრო ორბობის ორივე მხარეს გაყვლილებული ხეების ერთმანეთში გადახლართული ტოტები სწავლებას არ აძლევდნენ თავისუფლად ემზირა ვარსკვლავებისათვის.

რაწამს ტოტობდა და ხშირ ფოთლებს შორის რჩენილი ჭურჭუტანებიდან ვარსკვლავს მოჰკრავდა თვალს, უმაღლე წამოიძახებდა: „ის ხომ არაა“.

ფრიდლანდი კი დაუღალავად იმეორებდა: „არც ვგ არის“.

მაგრამ ბოლოს, რა შეატყო სახლამდე სულ ცოტა მანძილად იყო დარჩენილი, თავს ძალა დაატანა, დაეცნებოთ მოიხრისა შუბლი და სიქვე:

—ზღაპარს რომ თავი დავანებოთ, ჩემი ბედის ვარსკვლავები მართლაც არსებობს...

—მოთხრობი!.. და მეტიმ სიხარულით გამოხდო მკვლავში ხელი და თავისკენ მიიხიდა, მიუღწერსა“.

და, ბოლოს მოთხრობა ასე მითარქდა:

„ავთი არ სტყუოდა: მის მკვრდებ წითელი ვარსკვლავის ორდენი ელავდა... მისი ბრწყინვალე ბედის ვარსკვლავი“.

„ჩემი ბედის ვარსკვლავი“ კარგი საბჭოთა მოთხრობაა, მაგრამ საუბედუროდ ავტორი ბოლომდე ვერ მიჰყვება ამ ხაზს. მისი მეორე მოთხრობა „გელიყურა“, რომელიც ჟურნალის მერვე ნომერშია მოთავსებული, ერთობ ბუნდოვანია და მხატვრულად დასახელებულ მოთხრობაზე დაბლა დვას. ეს იმიტომ, რომ ავტორი თემას კარგად არ იცნობდა და უცნობ თემაზე წერას ახალგაზრდა მწერლები საერთოდ უნდა ერიდონ. ვლ. ავალიანი კარგ იმედებს იძლევა, მას დახმარება სჭირდება, რაც „ჩვენმა თაობამ“ უნდა აღმოუჩინოს.

საყოფადღებოა ახალგაზრდა მწერლის ია ჩხაიძის მოთხრობა „გლახუნა“. ია ჩხაიძე დიდხანია სწერს. „გლახუნა“ დამაჯერებლად და საინტერესოდ არის დაწერილი. გლახუნა „უღარიბესი ოჯახიდან იყო“. „იგი მახინჯი დაიბადა“. მას ქურდს ეძახდნენ წინათ მღვდლები და ჩარჩები, მაგრამ საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ გლახუნას აღმოუჩნდა მზრუნველი, შეიცვალა მისი ცხოვრება. იგი კოლმეურნეობაშია. მის ქონებას იცავს. იგი დაიჭერს ქურდს ნამღვდლარს, რომელსაც ეუბნება „ვინ ყოფილა ქურდი, შენ თუ მე“.

მოთხრობა „გლახუნა“ კარგად ვითარდება, ცალკეული ეპიზოდები ავტორს მიმზიდველად აქვს აღწერილი, საერთოდ ამ მოთხრობის შემდეგ ია ჩხაიძეს მეტი უნდა მოეთხოვოს.

კრიგოლ ჩიქოვანის მოთხრობა „იონა ყორშია“ კარგია, თუმცა ანეგდოტს მოგვაგონებს, მაგრამ თემა ავტორს დაუძლევიდა და ინტერესით იკითხება. „იონა ყორშია“ მოწ-

მობს მისა, რომ გრ. ჩიქოვანი შეუძლია წერა უფრო დიდ და აქტუალურ თემებზე.

მისალმების ღირსია ის გარემოება, რომ ჟურნალში მოთავსებულია უფროსი თაობის მწერლების ნაწარმოებები. კონსტანტინე გამსახურდიას „მედალიონები“, ალ. ქუთათელის „ვენაო სარაჯიშვილი“, პ. ჩიქვაძის „შეხვედრა“, ა. ბელიაშვილის „ბეჭედი“, ლ. კიჭინაძის „მე თვითონ წავიკითხე“. მაგრამ ეს არ არის საკმარისი. გამოცდილმა და სახელმწიფოებმა პროზაიკოსებმა უფრო ხშირად და კარგი ნაწარმოებები უნდა მოათავსონ „ჩვენს თაობაში“. ამით ისინი დაეხმარებიან ახალგაზრდებს. არაფრად ვარგა იმ ამბავი, რომ პ. ჩიქვაძეს ჟურნალის მეორე ნომერში დაწყებული აქვს მოთხრობა „შეხვედრა“, რომელსაც ბოლოს უწერია გავრძელება იხილეთ შემდეგ ნომერშიო, მაგრამ არც ერთ ნომერში არ არის გავრძელება დაბეჭდილი. ჟურნალი უნდა ერიდოს ნაწარმოებიდან ნაწყვეტის მოთავსებას თუ ეს ნაწყვეტი დიდ ღირებულებას არ წარმოადგენს.

მრავალფეროვანია ჟურნალის პოეზიის განყოფილება. ახალგაზრდა პოეტები: ვიასელი, შენგელია, ბარათაშვილი, ამისულაშვილი, საჯაია, ქუთელია, ჯუბუშნაური, მარგანი, ვ. უბილავა და სხვ. პოეტური აღფრთოვანებით უმღერიან დიდ სტალინს, ვოროშილოვს, ბერიას, წითელარმიელებს, მესაზღვრეებს, საბჭოთა სოფელს, საბჭოთა გმირებს.

გამოხატავს რა სამშობლოს უსაზღვრო სიყვარულს, სევერიან ისიანი ამბობს:

მღერიან შენი მთები, ველები,  
შენი ვოლგა და შენი ენგური,  
ეს სიხარული, ეს სიმღერები  
ჩვენს გულშია გადმოწერული.

მღერიან შენი გარიყრაყები  
დაუღრუბლავ ვარსკვლავო კრებული  
მტრის ამკადავი შენი ვაყები  
ცა და ხმელთზე გამაგრებული.

გასილ ლომიძეს ბევრი უმუშავანია პოემა „გადარჩენაზე“. ეს პოემა საყოფადღებოა იმით, რომ მასში აღწერილია კოლმეურნე მწყემსების ბრძოლა სტიქიასთან, საკოლმეურნეო მწყემსების ბრძოლა სტიქიასთან, საკოლმეურნეო ქონების დაცვა და გმირობა.

სანდრო თევზაძე აღტაცებით უმღერის

ახალ თბილისს. მის ახალ პოეტურ სახეებს და გამოთქმებში მოსჩანს ნიჭიერი და მონღომებული ახალგაზრდა.

შეგე ვახსნი ოქროს თვალეგს  
ღამე, ჩემდ მორბენილი,  
და თბილისის ცაზე მთვარე  
სჩანს საბჭოთა ორღენივით.

ახალგაზრდა პოეტების უფროსი თაობის წარმომადგენლებიდან ჟურნალში მოთავსებულია ალიო ადამიას „ლაგერნტი ბერია ახალი იმერეთის ახალგაზრდობასთან“ და გრ. აბაშიძის „თერგის დაღევა“. ორივე ეს ლექსი მხატვრულად არის გამართული და პოეტურად შესრულებული.

„ჩვენი თაობის“ სარეცენზო ნომრებში ღარიბაძე არის წარმოდგენილი კრიტიკისა და ლიტერატურისმცოდნეობის განყოფილება. ჟურნალში იშვიათად ნახავთ თეორიულ ხა-

სიათის წერილებს. ჟურნალი თითქმის არაფერს სწერს იმაზე, თუ როგორ მუშაობდნენ კლასიკოსები. ანეთი ხასიათის წერილებში დიდად დაენმარება ახალგაზრდა ავტორებს.

ჟურნალში შედარებით კარგად არის მოთავსებული რუსეთისა და უცხოეთის პოეტების თარგმნილი ლექსები. ამ მხრივ საყურადღებოა დანტე ალიპიერის „სალხინებ-ლიდან“ ქება მეთერთმეტე (თარგმანი კ. გამსახურდიასი), ტარას შევჩენკის „ვერხვი“ (თარგმანი კ. ლორთქიფანიძის) და სხვ.

ჟურნალ „ჩვენი თაობის“ წინაშე დასახულია დიდი ამოცანები. მან პარველ რიგში უნდა შესძლოს დამწყები მწერლების დაწინაურება. ამიტომ საჭიროა არა მარტო დამწყები მწერლების ნაწარმოებთა ბეჭდვა, არამედ სწავლების ორგანიზაცია და კლასიკოსთა გამოცდილების პოპულარიზაცია.

## ქუთაისის სახელმწიფო თეატრი

ქუთაისი თავიდანვე ცნობილია, როგორც თეატრალური ქალაქი. მრავალი მსახიობი და რეჟისორი მისცა ქუთაისსა ქართულ თეატრს. ქუთაისში მოღვაწეობდა კოტე მესხი, რომელიც იქ პირველმა დაარსა თეატრი.

საბჭოთა ხელისუფლების დროს ქუთაისში მუშაობდა დიდი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი. უკანასკნელი ოთხი წლის განმავლობაში ეს ქალაქი ხელოვნების დარგში მოკალათებული მკვლევების წყალობით მოკლებული იყო საკუთარ თეატრს.

პარტიისა და ხელისუფლების დადგენილებით წელს ქუთაისში იხსნება სახელმწიფო აკადემიური ქართული თეატრი. რამდენიმე ხნის შემდეგ აიხდება ფარდა და ქუთაისის მშრომელ მასას საშუალება მიეცემა ჩაეხმას საერთო საბჭოთა თეატრალურ ფერხულში.

ჯერ კიდევ ზაფხულიდან დაიწყო მომავალი სეზონისათვის მზადება. ამ დღეებში დამთავრდება თეატრის კაპიტალური რეკონსტრუქცია. შედგენილია ახალი დასი, რომლის შემადგენლობაში არიან: ა. იმედაშვი-

ლი, ი. ზარდალიშვილი, ც. ამირეჯიბი, ა. მურუსიძე, შ. ხონელი, ვ. ჩხიკვაძე, კ. აბეხაძე, თამარ კიკნაძე, თ. ღვინიაშვილი, ვ. მეგრელიშვილი და სხვ.

თეატრის სამხატვრო ნაწილის გამგე და დირექტორია დოდო ანთაძე. რეჟისორი გრ. სულიაშვილი, კომპოზიტორი თამარ ვახვახიშვილი. დირიჟორი გრ. მარჯანიშვილი, სცენის მემანქანედ მოწვეულია ზაგრაძ მჭედლიშვილი. დამამზადებელი საამქროს უფროსი ნინიაშვილი. მთავარი ელექტრო—მექანიკოსი ბახმანი.

1938-39 წლის სეზონის რეპერტუარში შეტანილია შემდეგი პიესები: „ღაღო კეცხოველი“ ბ. გამრეკელის და გ. ნახუცრიშვილისა, „გმირთა თაობა“ ს. კლდიაშვილისა, „მზე შინა და მზე გარეთა“ ნ. შიოკაშვილისა, „კოლმეურნის ქორწინება“ ბ. კაკაბაძისა, „მათი ამბავი“ ვ. გაბესკირიასი, „მტრები“ მ. გორკისა, „ფოლადურნი“ ს. შანშიაშვილისა, „ვანიუშინის ოჯახი“ ნაიდნოვისა, „ოტელო“ და „მეფე ლირი“ შექსპირისა და ერთი პიესა თავდაცვის თემაზე.

# ხედოვნების კადენცარი



3 სექტემბერს შესრულდა 55 წელი დიდი რუსი მწერლის ივანე ტურგენევის გარდაცვალებიდან.

ივ. ტურგენევი (1818—1883) უფრო ცნობილია ფართო მასებისათვის; როგორც რომანისტი, ავტორი მოთხრობათა კრებულისა „მონადირის დღიური“ 1852 და მთელი რიგი რომანებისა: „რუდინი“ (1856), „ახანაურების ბუდე“ (1859), „წინაღობა“ (1860), „მამები და შვილები“ (1862) და „ყამირი“ (1877).

მაგრამ ტურგენევი ცნობილია აგრეთვე, როგორც მხატვრული კრიტიკოსი და დრამატურგი. ჩვენ აქ შევხებით. ტურგენევის, როგორც დრამატურგის.

დრამატურგიისადმი ინტერესი ტურგენევის ჯერ კიდევ ახალგაზრდობისას დაუბადა. 1843 წ. ტურგენევი უკრნალ „Отечественные записки“—ში დაბეჭდა თავისი პირველი „დრამატული ნარკვევი“ „გაუფრთხილებლობა“. იგი წარმოადგენდა ფრანგი მწერლის პროსპერ მერიმეს „კლარა გახულის თეატრის“ კრებულში დაბეჭდილი პიესების რომანტიკულ მიზაძვას. მოქმედება სწარმოვებს ესპანეთში, შინაარსი ეგზოტიკურია და რომანტიკული.

მაგრამ ამავე დროს ტურგენევი ეცნობა ბელნსკის და მის გარშემო შემოკრებილ ჯგუფს. ტურგენევი იწყებს კრიტიკულ წერილების ბეჭდვას რუსული თეატრის შესახებ. ამ წერილებში იგი ილაშქრებს რეაქციული რომანტიზმის დრამატურგიის წინააღმდეგ. ტურგენევი აღფრთოვანებულია „რევიზორის“ ავტორის რეალიზმით. მისი აზრით გოგოლმა, „გაკეთა ყველაფერი, რაც კი შეეძლო პირველ დამწყებს, განმარტოებულ გენიალურ ნიქს. მან გააკეთა და გვიჩვენა გზა, რომლითაც იგლის შემდგომი ჩვენი დრამატული ლიტერატურა“.

1846 წ. ტურგენევი დაბეჭდა იმავე უკრნალ „Отечественные записки“ ში თავისი მეორე პიესა „უფულობა“. სცენები პეტერბურგად ახალგაზრდა ახანურიცხოვრებდნენ, როგორც თვითონ ტურგენევი უწოდებდა მას, აქ უკვე აშკარად ეტყობა გოგოლის გავლენა.

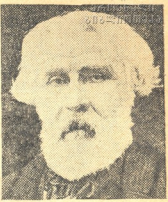
40—იან წლებში სახლვარგარეთ დიდი ხნით ყოფნის დროს ტურგენევი დაწერა თითქმის ყველა თავისი მთავარი დრამატული ნაწარმოები: „Где тонко, там и рвется“ (1847), „მუქთაზრობა“ (1848), „უცოლო“ (1849), „სადილი მარშლისას“ (1849), „ერთი თვე სოფელში“ (1850), „პროვინციული ქალი“ (1850) და „სალამო სორენტოში“ (1852).

ამათგან ყველაზე ცოცხალი და მხარბული კომედია „სადილი მარშლისას“, რომელიც ქართულად სთარგმნა ჩვენმა პოეტმა რაფიელ ერისთავმა და დიდის წარმატებითაც მიდიოდა ქართულ სცენაზე.

„პროვინციული ქალი“ და „Где тонко, там и рвется“ ტურგენევიმ დასწერა სპეციალურად ცნობილ რუსი მსახიობ ქალისათვის ვერა სამოილოვასათვის (1824—1880), რომელმაც აიდაც ეს პიესები პეტერბურგში 1850—51 წლებში.

მანამდე, 1849 წელს პირველად დაიდგა სცენაზე ტურგენევის კომედია „უცოლო“, დიდი რუსი პოეტი ნ. ნეკრასოვი თავის რეცენზიაში ამ პიესის შესახებ ასე სწერდა: „უძველესი ტურგენევი ისეთივე ნიჭიერია კო-

მედიაში, როგორც მოთხრობაში ან რომანში, და თუ მან გადასწყვიტა კომედიების წერა, და არა მოთხრობებისა, ჩვენამაში ვხვდებით ერთ უპირატესობას: რუსულ მოთხრობას ჯერ კიდევ ჰყავს თავისი ნიჭიერები, კარგი კომედიები კი, როგორც მოგონებებთან, არც ისე ხშირად ჩნდებიან ჩვენთან“. თვითონ ტურგენევი, რომელიც დაესწრო ამ პიესის ერთერთ წარმოდგენას 1850 წლის 8 დეკემბრის წერილში ასე სწერდა მოსკოვიდან პოლინ ვიარდოს: „რა ქვივის სასწავლია ავტორისათვის თავისი პიესის წარმოდგენაზე დასწრება! რაც არ უნდა სიქვა, მაგრამ მაყურებლად იქცევი, და ყოველი გატიანრება, თვითმული ყალბი ვიდეტი თვალში გვიცნება, როგორც ვლუკა“...



სამწუხაროდ, ტურგენევის ყველაზე სერიოზული პიესა, ფსიქოლოგიური დრამა „ერთი თვე სოფელში“, ცენზურის მიერ რამდენიმე წლით შეჩერებულ იქნა და მხოლოდ 1879 წ. სახელგანთქმულ მსახიობმა ქალმა მარიამ სავინამ (1854—1915) პირველად დაიდგა პეტერბურგში თავის საბუნებისად. სავინა თამაშობდა ვეროჩკას, ხოლო მეორე დიდი მსახიობი ვარლამოვი—ბოლნინოვს. ამის შესახებ არსებობს სავინას მოგონებები: თურმე, როდესაც ტურგენევიმ გაიგო, რომ სავინა ვეროჩკას როლს თამაშობდა და არა მთავარ როლს—ნატალია პეტროვანს, იგი გაოცდა: „რა არის აქ სათამაშო“, მაგრამ სავინამ დაამტკიცა, თუ რისი შემქმნა შეუძლია გენიალურ მსახიობს პატარა უმნიშვნელო როლიდანაც. აღფრთოვანებული ტურგენევი ესმად მოქმედების შემდეგ მივიდა სავინასთან სააქტიორო ითანში და უთხრა: „ვეროჩკა... ნუთუ მე დასწყევტე ეს ვეროჩკა? მე კი სრულდებით ყურადღებს არ ვაქციებდ მას, როცა ვწერდი.. საქმე ნატალია პეტროვანაშია. თქვენ ცოცხალი ვეროჩკა ხართ. რა დიდი ტალანტის პატრონი ხართ!“ შემდეგ წლებში სავინამ მანც ითამაშა ამავე პიესაში დიდის წარმატებით აგრეთვე ნატალია პეტროვანს როლი.

კომედია „უცოლო“ დაწერილი იყო გენიალურ შეგაკინისათვის, რომელმაც შეასრულა კიდევ მოსკოვის როლი. ცნობილი მარტინოვიც მოსკოვის როლს თამაშავდა როლად სთვლიდა. ტურგენევის პიესებში მ. შეგაკინმა ითამაშა აგრეთვე სტუპენდისის როლი „პროვინციული ქალიში“. მუქთაზრობა ცენზურა არ უშვებდა და მხოლოდ 1862 წელს შეგაკინს მიეცა შესაძლებლობა განეხორციელებინა თავისი დიდი ხნის იცენება ეთამაშა კუხოვკინის როლი. ამ როლს თამაშობდნენ აგრეთვე ვ. ვასილიევი და ვ. დავილოვი. „სხვისი უბრა“—სახელწოდებით ეს პიესა თარგმნილი იყო ფრანგულ ენაზე ლევი ვიარდოს მიერ „Scenes de la vie russe“ (1858 წ.), კუხოვკინის როლი მსოფლიო მსახიობების რეპერტუარში შევიდა. რუსი, ცაკონი, ნო-



ველი და სხვ. დივის წარმომადგენლებით თამაშობდნენ კუზოვკინის როლს ამ პიესაში.

საინტერესოა აქვე აღვნიშნოთ, რომ სამხატვრო თეატრის რეპერტუარში ჩხუბის და გორკის შემდეგ რუსი კლასიკოსებიდან ყველაზე მეტად ტურგენევის პიესები იდგმებოდა. 1910 წ. დაიდგა ერთი თვე სოფელში“, რომელშიც მთავარ როლებს ასრულებდნენ: კ. სტანისლავსკი—რაკიტინი და ოლღა კნიპერ-ჩხუბოვა—ნატალია პეტროვნა. 1912 წ. ერთ წარმოდგენაში ნაჩვენები იყო ტურგენევის სამი პიესა „მუქთახორა“, „პროვინციული ქალი“ და „Где тонко, там и рвется“. კ. სტანისლავსკი თამაშობდა გრაფ ლიუბინის როლს „პროვინციულ ქალში“ და კაპალოვი—გორკის როლს „Где тонко, там и рвется“—ში.

ცნობილია მარამ საყინას და ტურგენევის დიდი მეგობრობა. საყინამ ტურგენევის მისცა თემა მოთხრობა „კლარა მილიჩისათვის“. პარიზიდან ტურგენევი სწერდა საყინას: „მე ისევ მსურს განვიცადო შობაბედობა, რომელიც ახდენენ თქვენი თავლები, მეთხველზე მიპყრობილნი, ის თავლები, რომელნიც სწავდნენ კიდევ და ეალურსებთან კიდევ, მაშინაც კი, როცა მათ ვერ შედგადვ და გრანობ მათ სივებას“. ტურგენევი პირველად საყინას უკითხავს თავის მოთხრობას „გამარჯვებული სიყვარულის სიმღერა“. თავის 1881 წ. ივნისის წერილში ტურგენევი საყინას ადარებს დიდ ფრანგ მსახიობ ქალს რაშელს. საყინამ დიდი როლი ითამაშა ტურგენევის პიესების სცენაზე დადგმის საქმეში. საყინამ პირველმა გააკარგულა ლეგენდა ტურგენევის პიესების „არასცენიურობის“ შესახებ.

არანაკლებ დიდი მეგობრობა ჰქონდა ტურგენევის პოლინა ვიაროდ გარსიასთან.

ტურგენევიმ პირველად გაიცნო იგი 1843 წლის ოქტომბერში ვიაროდს პეტერბურგში გასტროლების დროს. ამ წლიდან იწყება ტურგენევის და გამოჩენილ მომღერალ ქალის 40 წლის მეგობრობა.

1845 წელს ვიაროდ მეორედ ჩამოვიდა რუსეთში საგასტროლოდ. ტურგენევიმ თავი დაანება სამსახურს და ვიაროდს გაჰყვა საფრანგეთში, საიდანაც მხოლოდ შემოდგომზე დაბრუნდა. 1847 წლის იანვარში ტურგენევიმ მიიღო ცნობა, რომ ვიაროდ ბერლინში გასტროლებზე, მან უეტრად დასტოვა რუსეთი და სახლვარგარეთ გაემგზავრა.

ასრებობს მეტად საინტერესო მიწერა—მოწერა ტურგენევის პ. ვიაროდსთან. თავის წერილებში ტურგენევი ეხება პარიზის იმდროინდელ მუსიკალურ და თეატრალურ ზელოვნებას. სხვათა შორის იხსენიებს მომღერალ ქალს ალბონის, ჯულია გრიზის და გამოჩენილ ფრანგ დრამატულ მსახიობს ფრედერიკ ლემეტრს (1798—1876), რომლის შესახებ სწერს, რომ იგი „უძლიერესი აქტიორია, როგორც კი მე ვიცნობო“.

თავის პარიზის 1848 წლის მოგონებებში ტურგენევი იხსენიებს ფრანგულ თეატრის უდიდეს ტრაგიკოს მსახიობს—ქალს რაშელს, რომელიც თეატრის სცენაზე რევოლუციის დროს მღეროდა მარსელიოზას და „იარადისაკენ“ მოუწოდებდა მოქალაქეებს (იხ. ტურგენევის „კაცი ნაცისიფერ სათვალეში“ (1868 წ.).

1883 წ. ტურგენევი გარდაიცვალა ვიაროდს სახლში ბუივალში პარიზის მახლობლად.

8 სექტემბერს შესრულდა 65 წელი გამოჩენილ რუსი პეიზაჟისტის თედორ ვასილიევის გარდაცვალებიდან.



ი. კრამსკოის სიტყვით: „ვასილიევის წილად ხედავ შეეტანა რუსულ პეიზაჟში ის, რაც მას აკლდა და აკლდა: ბოუნა შესრულების ნატურალიზმისათვის ერთად“.

სამწუხაროდ, ჩვენში ვასილიევის ნაკლებად იცნობენ, მაგრამ, როგორც პეიზაჟისტს, ვასილიევის დიდი ადგილი უჭირავს რუსულ მხატვრობაში, მიუხედავად იმისა, რომ მან იუცოცხლა მხოლოდ 23 წელი და მუშაობდა კი მხოლოდ 5 წელი.

თ. ვასილიევი დაიბადა 1850 წლის 10 თებერვალს გატრინში ფოსტის დარბიბი მოხელის ოჯახში. ჯერ კიდევ მცირეწლოვანი ვასილიევი ცნობილი რუსი პეიზაჟისტის ივანე შიშკინის დახმარებით შედის სამხატვრო სკოლაში, რომელსაც ამთავრებს 1868 წელს.

ამ წლიდან იწყება მისი მხატვრული მოღვაწეობა იგი ეცნობა ი. კრამსკოის, რომელიც სიკვდილამდე ვასილიევის მეგობრად დარჩა.

1869 წლის ზაფხულს ვასილიევი ტამბოვის მიდამოებში იტარებს. აქ იგი პირველად ეცნობა რუსულ პეიზაჟს. სწორედ ამ დროს დაბატა მან თავისი შესანიშნავი სურათი „წვიმის შემდეგ“.

1870 წ. ილია რეპინთან ერთად ვასილიევი მოგზაურობს ვოლგაზე, ამის შედეგად დარჩა მრავალი ალბომი, რომლებშიაც მოცემულია ვოლგის ბუნება.

1871 წ. ვასილიევი დაბატა დიდი სასებით დამთავრებული სურათი „მოხობა“ („Отгнень“). ამ სურათით მან გაითქვა სახელი და 1872 წ. მისი სურათები იგზავნება ლონდონის საერთაშორისო გამოვენაზე ჭეშქვით დაავადებულ ვასილიევის ზგანეინა იალტაში (ყირიმი). აქ მან გარდა ეტუულებისა დაბატა, ხუთი დიდი სურათი: „სველი მიწდარი“ (1872)—რუსული პეიზაჟის ერთერთი საუკეთესო სურათი, და ყირიმის ბუნების შობაბედობა შედგადა: „პეიზაჟი ორი ფიურთის ზანდრეანთან“ და შესანიშნავი პეიზაჟი „ყირიმის მთებში“ (1873).

1873 წლის 8 სექტემბერს თ. ვასილიევი გარდაიცვალა იალტაში. ი. კრამსკოიმ ასე დაახასიათა ვასილიევი: „მე მგონია, რომ რუსულ სკოლამ მისი სახით დაკარგა გენიალური მხატვარი“, ვ. სტასოვმა თავისი ნეკროლოგი ვასილიევეზე ასე დამთავრა: „მწარე ბედი მრავალი რუსი მხატვრისა, მათ უფრო ყველა კარგისა“. ამით სტასოვმა შესანიშნავი მითსაბათება მისცა საერთოდ მხატვრის აუტანელ მდგომარეობას მეფის რუსეთში.

ვასილიევი იზრდებოდა შიშკინის ხელმძღვანელობით, მაგრამ მან სრულად ახალი რამ შეიტანა რუსულ პეიზაჟის ისტორიაში. იმ დროს, როდესაც შიშკინი პეიზაჟს ახასიათებს პროზაიზმი, ბუნებისადმი გონებრივი მიდგომა და ნახატი, ვასილიევისათვის მთავარია ლირიზმი, პოეტური გრძობა და ლირიკული. ვასილიევი რუსული პეიზაჟის უძლიერესი რეალისტის წარმომადგენელია მხატვრობაში.



ს ა გ ლ ო თ ა კ ა ვ შ ი რ შ ი

**„მშენი გრანდ“ მცირე თეატრი**

მოსკოვის მცირე თეატრში დიწყო რეპერტოიტი ბალხაის რომანის „**ეჟინ გრანდეს**“ ინსცენირებისა, სპეტაკულს სდგამს ქ. ზუბოვი, რეჟისორი გ. ჟეგოვა.

**„ცრუ-ნერონი“ თეატრი**

ლიონ ფეიხტენგერის ცნობილი რომანი „ცრუ-ნერონი“ ინსცენირებულია ს. ვიხენშტეინისა და ვ. ნელოკის მიერ პიესა წვაა ლენინგრადის პეშვიკის სახელობის აკადემიურ თეატრში ს. ვიხენშტეინის დადგმით. ცრუ ნერონის როლს შესარულლებს მსახიობი ბ. გორინ—გორაიაივი.

**არტურ რუმინშტეინის პრობლემები**

ცნობილი პიანისტა **არტურ რუმინშტეინი** ფანსიტა ანტი-სემიტური მოქმედების წინააღმდეგ პროფესის ნიშნად დაარღვია კონტრაქტი, რომელიც მას იტალიასთან ჰქონდა დადებული. რუმინშტეინმა მუსიკის დაუბრუნა იტალიური მედალი.

**მ. ზეკაჰინის ხსოვნისადმი მიძღვნილი გამოცემა**

დიდი რუსი მსახიობის მიხეილ შჩეკინის დაბადების 51 წლისთავის აღსანიშნავად ა. ბახრუშინის სახელობ. სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმი ამზადებს შჩეკინის ხსოვნისადმი მიძღვნილ გამოცემას.

**„მადამ გოკაი“ კამერულ თეატრი**

მიმდინარე სეზონში მოსკოვის კამერული თეატრი ამზადებს დასადგმულად გუსტავ ფლობერის უკუდავ რომანის „მადამ ბოვარის“ ინსცენირებას.

გარდა ამისა კამერულ თეატრში დასადგმულად მზადდება მ. ტურის და შვინიის ახალი პიესა „გენკონსული“, შვეიცრიის „პატარა ომი“, ანალგარდა დრამატურგ ბოზნოვიკის „პოროდინო“.

**ახალი ოპერა „კაბიტანის ძალიშვილი“**

კომპოზიტორმა ბ. კაცია დაამთავრა ახალი ოპერა „**კაბიტანის ძალიშვილი**“ ა. პუშკინის მოთხრობის მიხედვით. ლიბრეტო—მეტისა

**მონოგრაფია ვახტანგოვი**

გამომცემლობა „ხელოვნება“ სცემს მონოგრაფიას გამორჩეული რეჟისორ ვახტანგოვის. წიგნში მოთავსდება აგრეთვე დოკუმენტები ვახტანგოვის პირადი არქივიდან.

**ბრიგადოვკის „პი ბჟინსკი-გან“ მცირე თეატრში**

მოსკოვის მცირე თეატრის პირველ პრემიერად ამ სეზონში მიღის ახალი დადგმა ა. გრიბოედოვის უკუდავი პიესისა „**ვაი კეთილგან**“. პიესას სდგამს ს. სადოვსკი, რეჟისორი—ს. ალექსევი, მთავარი რეჟისორი ი. სუდაკოვი, მხატვარი—ე. ლანცკევი. ფამუსოვი—კ. სადოვსკი, სოფი—კ. ტარასოვა, ჩაცვა—მ. ცარევი.

**ისტორიული მხატვრობის განვითარება**

მოსკოვის ტრეტიაკოვის გალერია ამა წლის ნოემბრისათვის ამზადებს რუსული ისტორიული მხატვრობის გამოფენას.

**აზერბაიჯანის სხ. დრამატული თეატრები**

აზერბაიჯანის სახელობის ბაქოს სახელმწიფო დრამატული თეატრი ახალ სეზონში დგამს შედეგ პიესებს: სამედ ვურგუნი ახალი პიესა „ხეგედი“, რომელიც გამართავს აზერბაიჯანელი ხალხის ნაციონალურ—გამანათავსებელ ომის ეპიზოდებს ირანის შემოსევის წინააღმდეგ. სდგამს პიესას რეჟისორი ალილ სიყანდროვი. შემდეგ იდგმება მირზა იბრაჰიმოვის ახალი პიესა „მადრიდი“. გარდა ამ ორი 19 ხ წლის ბოლომდე თეატრი ფივეებს ორ პრემიერას: მირზა ფატილი ახუნდოვის „მოსიფ ყორღანს“ (შერლოკის დაბადებიდან 125 წლის მშრობების აღსანიშნავად) და ა. ოსტროვსკის „უშითოს“.

**ვიესა სუპროკოვა**

ლენინგრადულმა დრამატურგებმა ი. ბახტურევა და ა. რახუმოვი-სკიმ დასწერეს ახალი პიესა რუსი დიდი მხედაობითავარ ალექსანდრე სუპროკოვი.

**„მხიარული მოსკოვი“**

კინო რეჟისორი მედევიკინი მოსკოვის სტუდიაში იღებს ახალ ფილმს „მხიარული მოსკოვი“ წითელი დედაქალაქის ბედნიერი ახალგაზრდობის შესახებ.

**ახალი ოპერა „გალილი“**

უკრაინელი კომპოზიტორი ბ. ლიტაჩენკო სწერს ახალ ოპერას „**გალილი**“—ს ტარას შევჩენკის ნაწარმოება მიხედვით. ოპერის ხელშეწი გამოსვლას უკრაინელი ხალხის ბიძოლას უცხოელი ინტერვენტების წინააღმდეგ.

**ოპერა „ივანე სუპანინი“**

გლინკას უკუდავი ოპერა „ივანე სუპანინი“ მზადდება ლენინგრადის ს. ო. კიროვის თეატრში ახალი ტექსტი პოეტ სერგეი გოლოდუციკისა, დადგმა რეჟისორ დ. ბარათოვისა. სპეტაკოს მუსიკალური ხელმძღვანელი პ. პახოვსკი. მხატვარი—თ. ფედოროვსკი.

**ცენტრალურ საბავსო თეატრში**

მოსკოვის ცენტრალური საბავსო თეატრი ამზადებს პრემიერას ახალი სტორიული პიესის „**გამომგონებელი და კომედიანტი**“ (ავტორი დანიელი) ოქან გუტენბერგის შესახებ, დადგმა რეჟისორ ი. რაპაპორტისა, მხატვარი გ. რინდინი, კომპოზიტორი დ. კაბალევსკი.

**კვოლუმიის თეატრის ახალი დადგმა**

რეგულაციის თეატრში მოსკოვში მზადდება ახალი დადგმები: დიბოტოვისკის „ივანე ბოლოტნიკოვი“, არბულოვის „ტანიას“, გუსის და ფინის „ბერლინის ვასალები“, და იური გერმანის „ხალხის მეგობარი“.

**პ. ჩაიკოვსკის იუბილესათვის მზადება**

1940 წლის სრულდება ასი წელი დიდი რუსი კომპოზიტორის პ. ჩაიკოვსკის დაბადებიდან ხელოვნების სამეთაურ სრულიად-საკავშირო კომიტეტმა იუბილესათვის მოსამზადდება მუშაობის ჩასატარებლად გამოყვით კომისია მ. გრინბერგის თავმჯდომარეობით, კომისიის წევრები: ნ. მაიაკოვსკი, მ. ბრაჰმევი, ა. გოლდენვეიხერი, ბ. ვუსმანი და ა. ლუნდინი.

**ბაქოს ოპერის კვამიტარები**

ბაქოს ოპერის სეზონი გაიხსნა უხურო ჰაჯიბეგოვის ოპერით „ქოროლი“. ახალ პრემიერად მზადდება ო. ჩიშოვის ოპერა „ჯავდონისანი პოტიომკინი“ და ბალეტო „ბანისარის შადრევანი“.



**ახალი კინო—ფილმი მსახურეთი**

ცნობილ ამერიკელ მწერალმა ერნსტ ჰემინგუემ დაიწყო გადაღება ახალი კინო-ფილმის ესპანეთზე. როგორც ვახ. მუხნაშვილი აბრეოვა "გადმოგვეყვამ ფილმის დადგმა დიდის ენტუზიაზმით შედეგად ჰოლოვდის კინო-მსახიობთა კავშირი. მთავარი როლები განაწილებულია ამერიკის შემდეგ საუკეთესო კინო მსახიობთა შორის: ჯ.ო. კროუფორდი, ფრედერიკ მარჩი, ედი კანტორი, პოლ მუნი და რობერტ მონგომერი.

**უცხოეთის კინოს ახალი სურათები**

ჩა რ ლ ი ჩ ა პ ლ ი ნ ი მ ა დაამუშავა ახალი ფილმის სცენარი, რომელშიც მთავარი როლის ითამაშებს პოლ ეტა გოდარ, სამბუკოთა მკურებლისათვის ცნობილ სურათ "ახალი დროსი"-თი, ამერიკელი ინჟინერი სურსი სელდემილი, რომელმაც დაამთავრა კინო-ფილმი "ფლინგ-სტივების" დადგმა, ამჟამად დგამს ახალ კინო სურათს "ჰუდზონის ყურეის კამპანია".

**უოლეს ბირი ავსტრიის ანდრის შხახავა**

ავსტრიის ანტიკონის დროს ცნობილი ამერიკელი კინო-მსახიობი უოლეს ბირი ვენის ინტელექტუალურ, ლონდონში ჩამოსვლის შემდეგ "ვენის სტანდარტის" კორესპონდენტთან საუბრის დროს უთხრა ბირიმ განაცხადა, რომ აღმშობელია ყოველთვის იმით, რაც მან ავსტრიაში ნახა ფაშისტების შემოსევის დროს. ამავე დროს ბირიმ მისწერა წერილი დუგლასს და ეტყენქსს, რომელიც ავსტრიაში წყველას აპირებდა ხელი აიღოს ამ მოვლასთან.

**ანტონ ჩხორვის პიესები ამერიკაში**

ნიუ-იორკში ჰილდ-თეატრმა დაგა ა. ჩხორვის "მეთვლიანი ალფრედ ლენტი და ლი ფონტანის მონაწილეობით. გახუთები აღნიშნავენ, რომ პიესა დადგმულია სამხატვრო თეატრის მეთაფით და, რომ იგი დიდი წარმატებით სარგებლობდა.

**ცნობილი ამერიკელი კინო-მსახიობი პეტერ კროფორდი**

წინააღმდეგობა, როგორც მონაწილეობით. იგი დგამს სურათს "უცხოება რომელიც ქალაქში", რომელიც წარმოადგენს სატირას მენაშურ ამერიკაზე.

**ჯანგონის ახალი თეატრი ნიუ-იორკში**

ნიუ-იორკში ზანთა კვარტალში-პარლემენში მუშათა კავშირის ორგანიზაციამ გახსნა ახალი თეატრი, რომელსაც ხელმძღვანელობს ცნობილი ზანტი მწერალი ლენესტონ ჰიუი. პირველ წარმოდგენად დაიდგა. ჰიუის პიესა "განათქვამა არა გსურთ თანესი უფლება?"

**მხაზური ნაციონალური სიმფონიური ორკესტრი**

ხესუს ერნანდესის ინიციატივით რესპუბლიკურ ესპანეთში დაარსდა ახალი სიმფონიური ორკესტრი 125 კაცის შემადგენლობით ცნობილი ესპანელი მუსიკოსის პერეს კასასის ხელმძღვანელობით.

**საბჭოთა გარეგნის გამოსვლა ლონდონში**

ამ თვის ბოლოს ლონდონში გაიხსნება საბჭოთა გარეგნის გამოხსნა. ნაჩვენებ იქნება 400 ამდე ექსპონატი. მათში ნახატები, ლიტურგია, ოფორტი, აკვარელი. სხვათა შორის გაგზავნილია ლონდონში აგრეთვე მხატვარ დ. ქუთათელაძის დიდი ფერადი ოფორტი "სერგო ორჯონიძე და ლ. პ. ბერია ესაუბრებიან რიონის გლეხებს".

**ინგლისელ მხატვრის გამოვლენა პარიზში**

ლუვრში გაიხსნა ინგლისის XVIII და XIX საუკუნის მხატვრების გამოვლენა, სადაც წარმოდგენილია უილიამ ჰოგარტის, ჯ.ო. მუატი, ლ. დისის და გენსბროუს ნაწარმი. ჟურნალ "მომენტა" თავის წერილებში აღნიშნა ჰოგარტის იდეური გაგება ფრანგი მხატვრის ობორ დომის რეალისტურ ლიტურგიაზე.

**თეატრი ჩხორ-სლოვაკიაში**

ჩხორ-სლოვაკიიდან დაბრუნებულმა მწერალმა ა. ფადეევმა საბჭოთა მწერლების კავშირის პარტიკულარებისათვის ლია კრებზე გააკეთა მოხსენება ჩხორ-სლოვაკიის შესახებ. თავის მოხსენებაში ა. ფადეევმა სხვათა შორის აღნიშნა რომ ჩხორ-სლოვაკიის თეატრები დიდ წარმატებით იღებენ საბჭოთა დრამატურგების ა. კორნეჩუკის, ვ. ვიშნევსკის და ნ. პოგოდინის პიესები. საბჭოთა სიმღერებს მღერის თითქმის მთელი ჩხორ-სლოვაკია, ყველაზე პოპულარულია "Москва моя" და მარში "მისი არული ახალგაზრდობიდან".

**მხატვარ მ. დელაკრუას წიკილები**

პარიზის გამოცემულმა "პლონი" უშვებს დიდი ფრანგი მხატვარი ე. ე. დელაკრუას წიკილების მეთხილ და მხუთე ტიპებს. განსაკუთრებულ ინტერესს წამოიპყრებს მხატვრის წერილები ინგლისური მხატვრობის შესახებ.

**ფანტომების პარკაროსობა პარკაროსიაში**

ამასწინათ პარკაროსის ბომბარდირების დროს ფანტომებმა დაანგრეს 3 კინო-თეატრი და 3 თეატრი. პარკაროსიდან დაჩა მოხლოდა 4 კინო-თეატრი. კინო-ფილმების საჩვენებლად გამოყოფილია სხვა შენობები.

**ხელკვანების განადგურება ფაშისტურ იტალიაში**

თხუთმეტი წლის განმავლობაში ფაშისტებმა იტალიაში ხელკვანება განადგურებდნენ მიიყვანეს. ამჟამად იტალიაში არც ერთი მუდმივი თეატრალური დასი არ მუშავებს. თეატრის დარჩენილი ცარიელია. მუსიკის და ოპერის ყოფილი სამუშაოს, იტალიის, ფაშისტური პატივების დროს არაფერი არ შეუქმნია ამ დარგში. ერთადერთი პიეტრო მასკანი, აეტრო ცინობილი ოპერისა, სოფლის პატივსენება, მუშაობა ფაშისტურ აკადემიაში, მაგრამ იგი ახლა როგორც კომპოზიორი და დირიჟორი ნოლს წარმოადგენს. სა-

ხელკვანთქმული დირიჟორი არტურ ტოსკანინი დიდი-ხანა, რაც გაეცა ფაშისტურ რეჟიმს. ცნობილი დრამატურგი და რომანისტი ფაშისტი გაბრიელი დანტე, რომელიც ამასწინათ გარდაიცვალა, უკანასკნელ თავის ნაწარმოებში აწივთარება "თვითმკვლელობის თეორიას". ფაშისტი პარიზი ჯი ძველმეურად გაათრეობს სწორს ამხმებს და მახიფესტების ომის საიდებლად. იტალიის ხალხის დიდი კულტურული მემკვიდრეობა რენესანსის დროისა, ისეთი გენიოსების მემკვიდრეობა, როგორც დანტე, მი-

ქელ-ანჯელო, რაფელი, ლეონარდო და ვინჩი, ფაქტიურად უარყოფილია იოზიკალური ფაშისტური წრეების მიერ. იგი გამოცხადებულია "დრომეტულად" და "სოლონიად". სამაგიეროდ ანტიფაშისტურ წრეებში იზრდება დიდი ინტერესი საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნებისადმი იტალიის კომპარტიის ორგანო "იტალია ფაშისტის" დიდ აღმშობელს თავის ფიქტლებზე საბჭოთა კავშირის კულტურული მიღწევების აღწერას, რაც დიდ ინტერესს იწვევს ინტელიგენციის წრეებში.

## ს მ ე ე რ შ ი

	83-
✓ მოწინავე—ხელოვნების მუშაკები ღრმად შეისწავლიან ლენინ-სტალინის პარტიის დიად ისტორიას . . . . .	3
✓ აკაკი ფალავა—სასცენო ხელოვნება . . . . .	5
✓ ილია ზურაბიშვილი—ოთხი პორტრეტი. ლ ა დ ო მ ე ს ხ ი შ ვ ი ლ ი . . . . .	13
✓ ალ. სიგუა—ნიკო შიუკაშვილი . . . . .	28
✓ დ. ჯანელიძე—ქართული ხალხური სანახაობანი . . . . .	31
✓ ს. გერსამია—დავით ერისთავის სამშობლოს პირველი წარმოდგენა . . . . .	38
✓ ა. კოლხი—ვალერიან გუნია . . . . .	48
✓ ვლ. ქიქოძე—ტრეტიაკოვის გალერეის გამოფენა თბილისში . . . . .	51
✓ ბ. ორბელიანი—ესტრადის მაღალი იდურობისათვის . . . . .	58
✓ პ. ფრანკიშვილი—ქიათურის თეატრი ახალი სეზონის წინ . . . . .	60
✓ ორჯონიკიძის სახელობის კულტურისა და დასვენების პარკი . . . . .	62
✓ შალვა დადიანი—სეონ თობაძე . . . . .	65

### ბიბლიოგრაფია

✓ შალვა ჯღაზიშვილი—კონსტ. კაპანელი „მოცარტი, ბეთოვენი, ვაგნერი“ . . . . .	66
„Сборник Руставели“ . . . . .	69
✓ ქუთაისის სახელმწიფო თეატრი . . . . .	71
✓ ხელოვნების კალენდარი . . . . .	72
ქრონიკა . . . . .	74

### უ ლ ა ზ ე

„ოქროს შემოდგომა“

ფოტოები ნატო გაბუნია-ცაგარელისა თეატრალურ მუზეუმშიდან

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

გამოცემის მეოთხე წელი. 5 ბეჭდვ. ფურცელი. გადაეცა წარმოებას 8/IX-38 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდათ 20/XI 1948 შევკ. № 3540 მთავლიტის რწმუნ. № გ-901 ტირაჟი 2000

ტექნოდაქტორი—სიმონ აბულაძე

საქ. სსრ საბკომსაბჭოს გამომცემლობა „ზარია ვოსტოკა“-ს წითელდროშოვანი სტამბა თბილისი, რუსთაველის პროსპ. № 36.