

180
1941 / 3



୨୮୬

ଶାଶ୍ଵତ ପାତା
ବ୍ୟାକ ୩୬୯ ୧୯୪୧

საბაზო ფოთა ხელოვნება

საქ. სსრ სახელმწიფო მუზეუმის
სამიზანო სახელმწიფო მუზეუმის მიზანი

— 4646 —



0807060

1941 წ. 13 იანვარი

No 4

უმიგვერვალოვანესი ამოცანები

ყოველწლიურად იზრდება ქართული საბჭოთა ხელოვნება. ამასთან იზრდება მისი როლი, როგორც შშრომელთა კომუნისტურად აღზრდის მძლავრი იარაღისა. ხელოვნება შეიქმნა ყველაზე მიგრაციის კუთხეებშიაც კი და თასობით ახალი ადამიანები ეზიარენ მის ცხოველმყოფელ ძალას.

1940 წელი შემდგომი გაფურჩქვნისა და აღმავლობის წელი იყო ქართული ხელოვნებისათვის. ოვალსაჩინო წარმატებები მოიპოვა თეატრმა: მთელი რიგი ღიას შესანიშნავი დადგმები მოგვცეს რუსთაველის, მორხანშევილის, გრიბოედოვის და ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის თეატრებში. მოზარდ მაყურებელთა თეატრების ჩვენებაზე ქ. მოსკოვში მოზარდ მაყურებელთა ქართულმა თეატრმა, ერთერთი პირველი და საპატიო ადგილი დაიჭირა თავისმ დადგმების „სურამის ციხის“ და „ნაცარქექისას“ ჩვენებით.

მუსიკალური და ქორეოგრაფიული კულტურა შესანიშნავი აყვავების პერიოდში შევიდა. 1940 წელი წარმოადგენს გარკვეულ ეტაპს ქართული ორიგინალური საბჭოთა საპერსო რეპერტუარის შევსების ოვალსაზრისით.

მინშენელოვან წარმატებებს მიაღწია საქართველოს საბჭოთა სახეითი ხელოვნებამ. ამის მაჩვენებელია ის ექვსი გამოფენა, რომელიც 1940 წელს მოეწყო, განსაკუთრებით კი სტალინის დაბადებიდან 60 წლისთავისადმი და საბჭოთა საქართველოს ოცი წლისთავისადმი მიღდენილი გამოფენები.

გიგანტური შენებლობა სწარმოებდა მთელს რესუბლიკურში, რამაც ფართო ასპარეზი გადაუშალა მოღვაწეობისათვის ჩვენს არქიტექტორებს. საუკეთესო ხუროთმოძღვრები მუშაობდნენ სოციალისტური მშენებლობის პათოსის არქიტექტურულ ძეგლებში ასახიისათვის.

ხელოვნების კადრების მოზარდების მხრივაც მინშენელოვანი მიღწევები გვაქვს. 1940 წელს ხელოვნების დარგის უმაღლესი სასწავლებლები დაამთავრა 110 კაცმა, ხოლო საშუალო სასწავლებლები 103 კაცმა.

ჩვენი ხელოვნების ეს მიღწევები მოპირებულია ლენინ-სტალინის პარტიის ხელმძღვანელობით. ბოლშევიკთა პარტია წარმართავდა და წარმართავს სამხატვრო მუშავების მოღვაწეობას, ზრდის მათ იდეურად, განსაკუთრებულ შერწყმელობასა და ყურადღებას იჩენს მათი პოლიტიკური და შემოქმედებითი ზრდისადმა.

იმ დღიდ შესაძლებლობათა პირობებში, რაც ჩვენს ხელოვნებას გააჩნია, მიღწევები კიდევ უფრო საგრძნობი იქნებოდა, რომ ხელოვნების ხელმძღვანელობის გამართვა თანამდებობის გამართვა და სახელოვნი დაწესებულებათა მუშაობაში აღგილი არ ჰქონდეს მთელ რიგ ნაკლოვანებებს.

უწინარეს ყოვლისა ეს უნდა ითქვას რეპერტუარის შესახებ. ხელოვნების საქმეთა სამართველომ და თეატრების ხელმძღვანელებმა ჯერ კიდევ ცერ შესძლეს რეპერტუარის გამართვა თანამდებობის ასახელი მაღალ-შეტრენული პიესების საქმათ ჩაოდენობით. საბჭოთა სპექტაკლი ჯერ კიდევ ცერ გახდა ჩვენი თეატრების მუშაობის ძირითად შინაარსად.

ადგილი ჰქონდა აგრეთვე უყაირაობას, რამაც გავლენა მოახდინა გვგმების შესრულებაზე. რაიონულმა თეატრებმა 1940 წლის ფინანსიური გეგმა ცერ შეასრულეს და ერთი მილიონი მანეთი იზარალეს. საქართველოს თეატ-

პეტერბურგის უნდა დაედგათ 9.661 სტექტაკლი, ნამდვილად კი დადგეს 7.706 სტექტაკლი.

უცხვეტ და უყაირათო მუშაობის შედეგად სახელმწიფო ესტრადას წლის ბოლოს აღმოაჩნდა ზარალი 180 ათასი მანეთის რაოდენობით.

საბჭოთა ხელოვნების ხელმძღვანელ ორგანოებში აჩვებულია მრავალი ნაკლი გამოსამზადება და ამინდა მარტის დამსუბუქს მოსკოვში შემდგომა ხელოვნების მუშაკთა აქტივის სრულიად საკუთრივ თაბირმა, რომელიც ხელოვნების საქმეთა საკავშირო კომიტეტის მიერ იყო მოწვეული. ეს ნაკლი დამახასიათებელია ქართული საბჭოთა ხელოვნებისთვისაც.

XVIII პარტიულმა კონფერენციამ მწვავედ დააყენა საწარმოებში შინაგანი წესრიგის დამყარების, გრაფიკის დაცვისა და დისკიპლინის საკითხი. ზოგიერთი შემოქმედებითი მუშაკი ჰიდერობს, რომ პეტერიული პირობების გამო ეს თითქოს მათ არ ეხება. ეს შემცდარი აზრია. კონფერენციის მიერ შერწყველობისა და ტრანსპორტის მუშაობაში აღნიშნული ნაკლოვანებანი მთლიანად ეხება ხელოვნების დაწესებულებებსაც.

კერძოდ, მუშაობის გრაფიკს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თეატრებისათვის. თეატრის მუშაობის ძირითადი მაჩვნებელია ახლო დადგმები. კოლექტივის წარმატებას განსაზღვრავს არა მარტო ხარისხი იმ დადგმებისა, არამედ მათი რაოდენობაც. მაგრამ თეატრები ხშირად არ ზრუნვენ ახალ დადგმათა რაოდენობასა და მათი მომზადების ტემპებზე. ახალი დადგმები გამოშვებული უნდა იქნას თანაბარი ინტერესულებით, დაწესებულ ვადებში.

სარეპერტუარო უცხვეს შესრულების ზუსტი, წინასწარ დამშვევებული გრაფიკი არ მოეპოვა საქართველოს არც ერთ თეატრს. ახალი სტექტაკლების გამოშვებას შემთხვევით ხსახათი აქვთ. თეატრებში არ არის თანაბარი, რიტმიული მუშაობა. როგორც წესი, პრემიერის წინა დღეებში ხდება მოელი ძალონის დაჭიმება, პრემიერის შემდეგ კი მოეშვებან და მუშაობა დიდან კალაპოტში ვეღარ დგება.

ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს გადაუდებელ ამოცანას შეადგენს კონტროლის და მეთვალყურეობის გაძლიერება. სამმართველოს სისტემაში შემავალ დაწესებულებათა საქმიანობაზე იმ მიმართულებით, რომ უზრუნველყოფილ იქნას გეგმების დროულად და მთლიანად შესრულება.

ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს წინადელმა მუშაობამ დრამატურგებთან არ მოგვცა სერიოზული შედეგი და დრამატურგია უკანასკნელი წლების მანძილზე ქართული საბჭოთა თეატრის ყველაზე სუსტი აღვილია. საჭიროა უფრო ეფექტური ლონისძიებანი. ასეთად ხელოვნების საქმეთა საკავშირო კი კიმიტეტა დასახა სახელმწიფოებრივი შეკვეთების მიცემა მოწინავე დრამატურგებისათვის. ეს ლონისძიება საქართველოშიც უნდა გავატაროთ. ამასთანავე აუცილებელია ახალგაზრდა დრამატურგების თეატრებზე მიმაგრება, რომ ისინი თეატრალურ კოლექტივთან შემოქმედებითი შეგობრობის ატმოსფეროში ჰქმნიდნენ თავიათ ახალ პიესებს.

დიდი მნიშვნელობა ეძლევა მაყურებლის ორგანიზაციის საქმეს. ამოცანა ახლა ის არის, რომ რაც შეიძლება შეტა ხალხი აღვაზრდოთ ხელოვნების წარმატებით. 1940 წელს ეს ამოცანა ჩვენ ვერ შევასრულეთ. განსაკუთრებით ცუდი იყო სოფლის მოსახლეობის მომსახურება. თეატრების და საკონცერტო ორგანიზაციების ხელმძღვანელებმა ყურადღება უნდა მიაქციონ მაყურე-

ბელთა მოზიდვის გაუმჯობესებას. მოსკოვისა და ლენინგრადის გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ როდესაც სერიოზულად ჰქიდებენ ამ საქმეს ხელსაცემის დევიც თვალსაჩინო გამოძის. მთავრობა ყველა საშუალებას აძლევს ხელოვნების დაწესებულებებს გაუმჯობესონ მოსახლეობის მომსახურება. უკანასკნელად ჩენ ხელთა გვაქვს საქართველოს სსრ სახეომსაბჭოს დადგენილება თეატრებში ფასების შემცირების შესახებ. ყოველგვარი ზომა უნდა მიღილო, რომ რაც შეიძლება მრავლად მოვიზიდოთ მაყურებელი. მაყურებელი კი ყოველვის ეყოლება თეატრს, თუ კი იგი კარგად იმუშავებს.

ხელოვნების მუსაյო აქტივის საკავშირო თაბირზე აღნიშნული იყო, რომ საბჭოთა ხელოვნების წინაშე დამსული სერიოზული შემოქმედებით და ორგანიზაციული ამოცანების წარმატებით გადაჭრა დამოკიდებულია არა მარტო ძალთა სწორად განაწილებაზე, არამედ ჩენ ხელოვნების შემოქმედებით და ხელმძღვანელი კადრების მხატვრულ კვალიფიკაციაზეც.

აქტივის თაბირზე აღნიშნა, რომ სამხატვრო თრგანიზზიციებსა და დაწესებულებებში ხშირად შეხვდებით მუშავებს, რომელთა საერთო და სპეციალური მომზადების დონე მეტად დაბალია. მრავალ სამხატვრო ხელმძღვანელს საშუალო განათლებაც კი არ აქვს მიღებული. ამავე დროს საბჭოთა მაყურებელი დიდ მოთხოვნილებას უყენებს მათ. ამ მოთხოვნილების დაქმაყოფილება შეუძლია მხოლოდ ისეთ მუშაქს, რომელსაც გააჩნია მრავალფეროვანი კულტურა, მაღალი ოსტატობა. სკონის ასეთი ოსტატი უნდა მომზადოს საბჭოთა თეატრალურმა სკოლამ. აქედან — სამხატვრო განათლების როლი და მნიშვნელობა ამჟამად ფრიად დიდია. ამიტომ სერიოზულად უნდა გარდაიქნას სამხატვრო სახატვლებლების მუშაობა, უნდა გაუმჯობესდეს სამხატვრო განათლების მოელი სისტემა.

პარტია და მთავრობა უდიდეს ყურადღებას აქცევენ ხელოვნებას და მის კადრებს. ამის საუკეთესო დამადასტურებელია სტალინური პრემიების დაწესება და მიეკუთვნება საუკეთესო ნაშრომებისათვის ხელოვნებისა და ლიტერატურის დარგში. პარტიისა და მთავრობის დიდი ყურადღება და მზრუნველობა ქართული საბჭოთა ხელოვნებისადმი სჩიაშ აგრეთვე საქართველოს სსრ 1941 წლის სახელმწიფო ბიუგეტში, რომელიც ამას წინათ დაამტკიცა საქართველოს სსრ პირველი მოწვევის უმაღლესი საბჭოს მეხუთე სესიის. 1941 წელს ხელოვნებისათვის გაღებული იქნება სულ 46.028 ათასი მანეთი, აქედან თეატრებისათვის 21.519 ათასი მანეთი, მათ რიცხვში მარტო თბილისის თეატრებისათვის — 11.503 ათასი მანეთი; კადრების აღზრდისა და სამეცნიერო-საკვლევო მუშაობის გამოლისათვის გადადებულია 17.770 ათასი მანეთი, ხალხური შემოქმედებისათვის — 855.000 მანეთი, ხელოვნების ძეგლთა დაცვისათვის ერთი მილიონი მანეთი.

1941 წელს გამსაკუთრებით ხელსაყრელი პირობებია შექმნილი ხელოვნების განვითარებისათვის. პარტიისა და მთავრობის შეუნელებელი ყურადღება და მზრუნველობა საბჭოთა ხელოვნების მუშაკებს აღაუროთვანებს ახალი წარმტაცი ნაწარმოებების შექმნისათვის. ლენინ-სტალინის პარტიის დროშით საბჭოთა მხატვრები შექმნიან სოციალიზმის ეპოქის კლასიკურ ხელოვნებას.

გ. აბულაძე

„პეტერის კუანზები“ მაჩანიშვილის თეატრში

მმ სასცენო ნაწარმოებთა შორის, რომ-
ლებიც საბჭოთა დრამატურგიამ „შექმნა
უკანასკნელი წლების ვანმეფლობში კა-
ცობრიობის უდიდესი გენიის ვ. ი. ლენინის
თემაზე, ნიკ. ბოგოლინის „კრემლის კუ-
რანტები“ ხელსაყრელად გამოიჩინეა თა-
ვისი გაზირების თეატრალური პათოსით.
ეს პირველი პიესაა ლენინზე, სადაც ცი-
ტატის ცოცხალი სიტყვა სცვლის,—სიტ-
ყვა, რომელიც სწორად გადმოგვცემს კონ-
კრეტული ვითარების სულს და რომელ-
საც შესწევს ზემოქმედებისა და დაჭრე-
ბის დიდი ძალა და უნარი.

— ჩევნი ახალგაზრდა დრამატურგები,
— სწერდა ა. მ. გორეი, — ბედნიერ ვი-
თარებაში იმყოფებიან. მათ თვალშინ
უღართ გმირი, როგორიც ჭერ არ ყოფი-

ლა — იგი უბრალოა და ნათელი ისე,
როგორადაც დიდებულიო.

ამ „უბრალო და ნათელი გმირის“ წინა-
შე ჩევნი დრამატურგია, მიუხედავად მი-
სი მიღწევებისა, აუღისად დავალებუ-
ლია. ასგზის უფრო დავალებულია დრა-
მატურგია პეტერეტარიატის გენიალური
მასწავლებლების წინაშე, რომელთა სცე-
ნიური სახის სრულყოფით გაღმოცემისა-
გან იგი ჭერ კიდევ შორს არის. მაგრამ
ცნობლია, რომ ეს არ არის ადვილი სა-
ქმე, რადგან მსოფლიო დრამატურგიამ
არ იცის ისეთი სახეები, როგორიც
ლენინი და სტალინია. მათში თავმოყრი-
ლია მრავალი თვისებები დიდი სახალხო
ბელადებისა, რაც ვერ ეტევა ძველ წარ-
მოდგენაში დრამატურგიის გმირებზე.



„ქრემლის კურანტები“

I მოქ. მე-3 სურათი

„კრემლის კურანტებში“ ლენინის დრა-
მატურგიულმა სახემ შემდგომი განვითარე-
ბა პოვე და ამრიგად ეს პიესა დიდ ნაბიჯს
წარმოადგენს თვით პოვოდინის შემოქმე-
დებაში. პიესაში „თოფიანი კაცი“ მან
მოვცა მხოლოდ ესკიზი დიდი ბელადი-
სა და ორგანიზატორისა ოქტომბრის დი-
ადი რევოლუციის დღეებში. „კრემლის
კურანტებში“ კი იგი ცდილობს გვიჩვე-
ნოს ლენინის შემოქმედებითი გენიის
თვისებები. ლენინი აქ ჩნდება ყოფაცხო-
ვრებითს ვითარებაში, სადაც იხსნება მი-
სი მხატვრული სახის მრავალფეროვანე-
ბანი. ეს სცენები პირდაპირ სცენიურ ინ-
ტერესებულიათ გამოდგება ვ. მაიაკოვს-
კის მიერ ასახული ადამიანური ბელადის
სახისათვის, რომელიც „მთელს დედამი-
წას მოავლებდა თავის თვალებს და სჭი-
რეტლა იმას, რაც დროების ბინდს დაე-
ნისლა“.

„კრემლის კურანტები“ აგებულია
ლენინის ერთ შენიშვნაზე იმის შესახებ,
რომ ცუდია რევოლუციონერი, რომელიც
არ იცნებობს.

— უნდა ვიოცნებოთ! — სწერდა იგი
თავის წიგნში „რა ვაკეთოთ?“ — და მოჰყა-
ვდ დ. პისარევის სიტყვები იმის გამო,
რომ „...უთანხმოებას ოცნებასა და სი-
ნამდვილს შორის ორავთარი მავნებლო-
ბა არ მოაქვს, თუ კი მეოცნებე პიროვ-
ნებას სერიოზულად სწამს თავისი იცნე-
ბა, თუ ის ყურადღებით უკვირდება ცხო-
ვებას, თავის დაკირცებას აღარებს თა-
ვის საოცნებო კოშკებს და საზოგადოდ
კეთილსწონდისიერად მუშაობს თავის ფან-
ტაზის განსახორციელებლად. როდესაც
რაიმე კაშშირი ახსებობს იცნებასა და
ცხოვრებას შორის, მაშინ ყველაფერი
ჩიგზეა“.

პიესის მთელი მოქმედების დრო შეი-
ცავს რამდენიმე დღეს. რამდენიმე შეხვე-
დრა ლენინისა ადამიანებთან იდლევა
იმ ფონს, რომელზედაც ბელადს შეუძ-
ლია ააგოს თავისი იცნება ქვეყნის ელე-
ქტროფიაციაზე და განსჭრიტოს ქვეყნის



პ. კობახიძე ვ. ი. ლენინის როლში

ბრწყინვალე მომავალი თავისი გონების
თვალით.

— საჭიროა წინ ვიხედებოდეთ და ვო-
კნებობდეთ — მიმართავს ვ. ი. ლენინი
შუშებსა და გლეხებს — ვოცნებობდეთ,
მანავაგებო, საკუთარ ძალაში დარწმუნე-
ბულნი ...როცა ოცნებიდან მის განხორ-
ციელებამდე არავითარი დაბრკოლება არ
არსებობს თვითონ შენზივე, როცა ოცნე-
ბიდან შენივე საკუთარი ხელით ჰქმი
ცხოვრებას და შენს მიერ შექმნილი ცხო-
ვება აღმოჩნდება ისეთი, რომელიც კა-
ცობრიობის უმშენეოერესი, უწმინდესი,
უსპერაცესი ჭკუის იცნებას შეაღენდა...
უნდა ვაშენოთ სოციალიზმი დაუყოვნებ-
ლივ, უნდა ვაშენოთ მომავალი ახლავე,
მე წუთში!

ნ. პოვოდინი „კრემლის კურანტებში“
არ ლალატობს თავის შემოქმედებითს მე-
ოთხდს, რომლის თავისებურება საქმაოდ
ცნობილია. მისი პიესის ცალკე სურათებს
თავისი დასრულებული დრამატული დვა-
ნი აქვთ. მათ ერთმანეთთან აიაშირებს
მიზანდასახულობის საერთო ძაფი ისე,

რომ ყველა ეპიზოდთა ერთობლიობა იძლევა მთლიან დრამატულ ნაწარმოებას მთლიანობას რომელშიაც დაცულია ინტერესთა და ხასიათთა მთლიანობა. პოვილინის შემოქმედების მათგან დაცულია მისი პიესის სუსტ მხატვეს. ზოგიერთ თეატრს ეს აძლევს საბას ნებისმიერ გამოთიშოს პიესიდან რომელიმე ეპიზოდი და, წარმოიდგინეთ, ამით სპექტაკლის მთლიანობა არ იღვვევა. ამან კი თავის მხრივ საბაზი მისცა კრიტიკუსებს ეკიფინებინათ პოვილინისათვის, რომ ცალკეული ეპიზოდები მტკიცედ არ არიან ერთმანეთთან შეკავშირებული და პიესაც ერთგვარი ფხვიერობით ხასიათდება, რაც ნაწილობრივ როდი არის სიმართლეს მოკლებული.

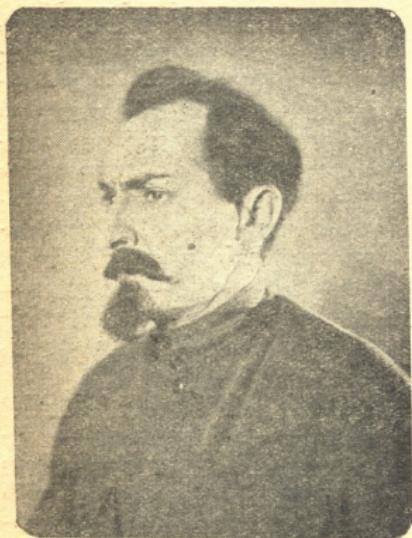
თეატრს, რომელიც ხელს ჰკიდებს ამ პიესის სცენიურ ვანხორციელებას, წინ ელობება მთელი რიგი სიძხლეები. მთავარი სიძხლე მდგომარეობს მასში, რომ მან უნდა გამოსხებნოს თავის შემადგენლობაში აქტიორები, რომელთა გარეგნული მონაცემები მოგვცემენ საშუალებას მივნიდოთ მათ ლენინის, სტალინის, ძერჯინსკის მეტად რთული და პასუხსავებისახების სცენიური წარმოსახვა. მაგრამ არტისტის მარტო გარეგნი მონაცემებიც არ არს საკმარისი ამისათვის, მას უნდა ჰქონდეს დიდი შინაგანი მონაცემებიც, რომლებიც საშუალებას მისცემენ მას — გვიჩვენოს დაახლოებით მაინც ლენინის, სტალინის, ძერჯინსკის დიდი შინაგანი სამყარო.

მარტანიშვილის თეატრისათვის — აქტიორული ხელოვნების თეატრისათვის — გაცილებით უფრო ძნელი იყო იმ ფონის სცენიური წარმოსახვა, რომელშიაც იშლება ლენინის დიადი ოცნება ქვეყნის გარდაქმარებელი არ გაუკირდებოდათ გადმოეცათ მაყურებლისათვის ის გრძნობა, რომ ისინი მოქმედებენ იმ ვითარებაში, როცა მათ თვალშინ მოქმე-



ა. ამაშუქელი

ი. ბ. სტალინის როლში



ნ. ათარებეგი

ფ. ე. ძერჯინსკის როლში

დებს ლენინი. თეატრის მთელი ყურადღება წარმართული უნდა ყოფილიყო მისკენ, რომ ღრმად გაეხსნა პიესის სცენები და გამოენახა ისეთი გარეგნული სალებავები, რომლებიც უნაკლოდ გადმოგვამდენენ ეპოქის აზრებსა და გრძნობებს და, ცხადია, იმ ატმოსფეროსაც, რომლებშიაც ვითარდებიან პიესაში ასახული მოვლენები.

პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ეს სიძნელე მთელი მოცულობით ვერ დასძლია მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. „კრემლის კერანტების“ დადგმა ეკუთვნის ახალგაზრდა რეეისორს ვახტანგ ტაბლიაშვილს, რომელმაც რეეისორული მუშაობა კარგად დაიწყო. სამწუხაროდ, ნ. პოვოდინის პიესას მან ვერ მოუძებნა სცენიური გადაწყვეტის ერთნაირად სწორი გასაღები. სისხლნაკლული გამოვიდა სცენიურად სწორედ ის სურათი, რომლის წარმოსახუაზე დადგემელს დიდი ენტრეგია და დახუსარჯოვა. სპექტაკლი ისხნება ორი ფარდით, რომლებიც არაფრით არ გადმოვცემენ ეპოქის ტონს და არც მხატვრული შესრულებით ბრწყინვავენ.

სცენა ტყეში: ღამეა... აი, ცაშე აიკრიფნენ მთვარე და უკანასკნელი ვარსკვლავები, ჩამოწევა ბინდი და ამ სიბნელეში მეზღვაური ჩიბაკოვი, გლეხი ჩუღნოვი და კაზანკი ბაასობენ ლენინის შესახებ. ამ სცენის პოეტურმა უღერადობის უნდა შეუქმნას ტონი აეტორის მთელს მოთხრობას ლენინზე. სიბნელეში იბადება გენიალური აზრი ქვეყნის ელექტროფიკაციაზე. დგება რიერაჟი, ამოდის მზე და მის ამოსულის უკავშირდება ლენინის გამოჩენა სცენაზე. სპექტაკლში ეს ფონი მოცემულია იმდენად პრიმიტიულად, რომ საჭირო ეფექტს მაყურებელზე ვერ ახდენს, რადგან ამოსული მზით გასანათებელი ობიექტის სახე დაფარულია მაყურებლისათვის.



შ. ლამბაშიძე

ზაბელინი

რეეისორულად სუსტად არის გააზრებული სცენაც ივერის ალყაფთან წითელ მოედანზე, რის გამო დამდგმელს მოუხდა შიგ სერიოზული ცელილებების შეტანა. სწორი გადაწყვეტის მოუნახველობით უნდა აეხსნათ მთელი რიგი სურათების ამოღება პიესიდან და სპექტაკლის უკანასკნელ მოქმედებაში ჩატარებული ოპერაციებიც.

შეორე მხრივ სპექტაკლში მოცემულია მთელი რიგი სურათები, რომლებიც მოსაწონი არიან სცენიური დახვეწილობითა და მონუმენტალობით. სურათოვნად არის ვადმილებული, მაგალითად, სცენები კრემლში, ზაბელინის ოჯახში და სხვ. მათში იგრძნობა სცენიური მდგომარეობის სწორად შერჩევის ალლ, გემოვნება და უნარი.

აქვს კიდევ ერთი ოვისება ამ სპექტაკლს, რომელიც მას დიდ უპირატესობას უქმნის. ეს ის არის, რომ ყველგან იგრძნობა რეეისორის ნაყოფიერი მუშა-



ვ. ანჯაფარიძე

მაჟა

ობა აქტრიორთან და ყველგან გამოსკვიცის ამ თანახმოვანი მუშაობის მაღლი.

სურთოდ კი ვ. ტაბლიაშვილისაგან ჩვენ მოველოდით ამ ნაწარმოების პოეტურად გახსნას იმ თეატრის სცენაზე, რომელიც ატარებს კოტე მარჯანიშვილის სახელს და რომელსაც მისმა ფუძეებდებელმა შეუქმნა ასეთი თეატრალური პათოსით ამაღლებული ნაწარმოებების სადღესასწაულო სცენიური განსახიერების მდიდარი ტრადიცია.

ლენინის სცენიურ სახეს გადმოგვცემს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ორდენისნი პიერ კობახიძე. შესრულების მახვილი მას გადაუტანია ლენინის არა პორტრეტული მსგავსების ან მოძრაობის დამახსოვრებელი ნიშნების გადმოცემაზე, არამედ მაყურებლის შეყვანზე ლენინის დიდი ოცნების სფეროში. ამ მხრივ პ. კობახიძე გარკვეულ წარმატებებსაც აღწევს. რაკი პირველ სურათში მას საშუალება დაეკარგა გაება მაყურე-

ბელთან მჭიდრო კავშირი, მსახიობი იძულებულია სხვა სურათებში ეძიოს ისტორიული კარგად ჩატარა მან სცენა ბავშვებთან, შემდეგ სცენაც ტრამვაის მუშებთან, რომელთა საუბარმა საშუალება მისცა ლენინს გაეცხადება რიბაკოვისათვის თავისი იმედი, რომ „ჩვენი ხალხი შეიძლება გაბეღო, შეიძლება იოცნებო“. კარგია პ. კობახიძე კრემლში ზაბელინის მიღების ღრმას.

შედარებით ფერნაკლულად გამოიყურება მსახიობის შესრულებაში სცენები მესათესთან და ინგლისელ მწერალთან. ორჯერ მიმართავს ლენინი უკანასკნელს — ჩამოდით ჩვენს ქვეყანაში ათი წლის შემდეგო, მაგრამ ვერ გვაგრძნობინებს ამ სიტყვების ქვეტექსტის ძალას, ვერ ვხედავთ მათი ავტორის მიერ მათში განკვერტილ დიდ მომავალს.

საერთოდ კი უნდა ითქვას, რომ პ. კობახიძის მუშაობა ამ როლზე დასრულებული არ არის. სიამოვნებით უნდა აღვნიშნოთ, რომ ყოველ გამოსკლაში ის პოულობს ახალ საშუალებებს განსასახიერებელი სახის სრულყოფით გაღმოსაცემად.

სტალინის სცენიურ სახეს ხატავს მსახიობი ალ. ომაძე. მის შესრულებას ახასიათებს შინაგანი სითბო და გულწრფელობა. სცენიური სახის მომხიბვლელობას განსაკუთრებით აღრმავებს. ზომიერი მოძრაობა და მეტყველება.

კარგია ნ. ანთაძე ძერუინსკის როლში. მაგრამ ყველა ეს ჩამოთვლილი როლები ისეთია, რომლებშიაც გამოსული მსახიობებისაგან მაყურებელი უფრო მეტს მოითხოვს.

დანარჩენი როლებიდან პირველ რიგში უნდა შევჩერდეთ რესპ. სახ. არტისტის ორდენისან შალვა ღამბაშიძის მიერ განსახიერებულ სცენიურ სახეზე. მისი ზა-



ს. ზაქარიაძე

რიბაკოვი

ბელინგ ტიბიური წარმომადგენელია რუსების ტექნიკური ინტელიგენციის იშნაშილისა, რომელიც ერთბაშად როდი შეურიგდა ოქტომბრის რევოლუციას. საბჭოთა ხელისუფლებაში ის ბევრ მიუღებელ მხარეს ამჩნევს და ამის გამო შორს სდგას მისგან — ის დემონსტრაციულად ვაჭრობს ასანთით. ამასთან იმდენად უყვარს თავისი ქვეყანა, რომ მას არ სტოვებს და სხვასავით ემიგრაციაში არ ეშურება. „დროების ნისლს“ მის თვალში იმდენად დაუთალხავს სინამდვილე, რომ მისთვის გამორჩეულა რუსეთის დალუბეის აუცილებლობა. მაგრამ აი, იბადება ლენინის უკვდავი იდეა ქვეყნის ელექტროფიკაციისა და ზაბელინს მიიწვევენ კრემლში. აქ ის ლენინის წინაშე კვლავ შეურიგებლობას იჩენს, მაგრამ ლენინის ცხოველმყოფელი გავლენის ქვეშ უშუალოდ გამოცდის ამ გრძნობის სიპატარავეს, მის უმშებრენებინა სიტყვა ლენინისათვის და ვულწრულების აღერებინა, რომ მას სოციალიზმი არ სწამს, მაგრამ ლენინის ჩეპლიკა „მე კი მჩრამს“, მას გამოაზიზუბს, აგრძნობინებს მისი პოლიტიკური შეხედულების მოელს უსუსურობას. ლენინის სიტყვები — „თუ რუსეთის ელექტროფიკაციის იდეა არა გწამთ, შეგიძლიათ ასანთით ივაჭროთ“ — უაღრესად ცხოველმყოფელ გავლენას ახდენს ზაბელინზე. ოჯახში დაბრუნებული ის დასკინის თავის ახლო წარსულს. მასში ხდება უდიდესი გარდატეხა და ამ გარდატეხას კილევ უფრო აღრმავებს მისი შემდეგი შეხვედრა დად მასშავლებელთან.

შალვა დამბაშიძე ბუნებრივი აქტიორული ხერხებით შესანიშნავად გაღმოგვცემს ზაბელინის სულიერ ტრანსფორმაციას. მას ფაქტზად აქვს გახსნილი გმირის ხასიათის ყოველი დეტალი, ყოველი კვეული. დიდი განცდით არის გამთბარი სკენა შეილთან, რომელშიც ზაბელინი მოგვითხრობს თავის შეხვედრაზე კრემლში პარტიის ბელადებთან.

საინტერესოდ აქვს დამუშავებული მეზღვაურ რიბაკოვის როლი მსახიობ ს. ზაქარიაძეს. კარგად წარმოსახავს მსახიობი სცენებს ლენინთან. ლრმა ლირიზმით არის გამთბარი სცენები სატრაფოსთან და საერთოდ სურათოვნად გადმოგვცემს ზაქარიაძე რიბაკოვის რომანს. ივი გვიჩვენებს, თუ როგორ ზრდის ლენინის სიახლოე ადამიანს, როგორ ასპერაციბს და ძეგლიშობილებს მას. ადამიანური გრძნობის გახსნაში რიბაკოვი ბუნებრივია და მართლი, თავშეკავებული და გონიერი. ს. ზაქარიაძეს სწორად აქვს სცენიურად გააზრებული რევოლუციის ამ მებრძოლის როლი, თუმცა ყველა სცენაში იგი ვერ აღწევს სრულ სცენიურ გარდაქმნას.

ზაბელინას სწორად გააზრებულ სცენიურ სახეს იძლევა ჩესპ. დამს. არტისტი ელ. დონაური. მსახიობი ახერხებს მხატვრული სიმართლით გახსნას მოწინავე რუსი ქალის ბუნება, შესახებად დაგვინატოს იმ პროგრესიულ ადამიანთა კატე-

საქართველოს კულტურული მეცნიერებების აკადემია

მონაცემებს — მომხიბულელ გარეგნობას, კარგ მეტყველებას და გრძნობის გაფშრებისას.

მხატვრული სიმართლით გამოიჩინება რესპ. დამს. არტისტების: ტ. აბაშიძის (ხელსაქმიან მნიშვნელობანი), ც. წერწუნავას (ანა), მ. სარაულის (გრძელვერა), ა. უორენლიანის (სკეპტიკის) თამაში. მათ შესლეს, მიუხედავად სიტყვიერი მასალის სიმტკიცისა, მკაფიო სცენიური სახეების მოცემა.

გლეხ ჩუდნოვის მშვენიერი სცენიური სახე მოგვცე მასხ. შ. გოცირელმა.

განცალევებით უნდა აღინიშნოს გ. კოსტავას მიერ შექმნილი სცენიური სახე მესაათისა. უყურებ მსახიობს და გულწრფელად ნანობ იმის გამო, რომ მისი როლი ზოგიერთი სურათის გამოთიშვის გამო საგრძნობლად დაზინდა. ახლა მსახიობი მხოლოდ ერთ სურათში გამოდის (კრემლში) და უნდა ითქვას, რომ თმაშის მაღალი ოსტატობით და მეტყველებაში ხაზგასმული ჰუმორით გვიხატავს იგი მესაათის მშვენიერ ტიპს. საცეც ბუნებრივი და უნაკლოა ინგლისელი მწერლის სცენიური სახის ასახვაში მსახიობი გ. შავგულიძე. მესაათის მეორე შემსრულებელი მანაშეროვი როლის ბევრად უფრო საფუძვლიან ათვისებას საჭიროებს.

რესპ. დამსახ. არტისტი შ. ჯაფარიძე (ოპერისტი) სცენიურად უფრო სასოწარევეთილ ტიპს გადმოვცემს, ვიღრე ვეტორის მიერ მოფიქრებულ სახეს.

კარგია შეშინებულის როლში მ. დავითაშვილი, მათხოვარი ქალის როლში — ქ. ლოლიძე, პრასკვიას როლში — თ. ჩარკვეიანი.

დასამახსოვრებელი სცენიური სახეები წარმოგვისახეს: მ. კოკაიშვილი (თოჯინებით მოვარე ქალი), მ. ქორელმა (ლიზა), ა. სიხარულებემ (რომანი), ი. ჯინჯიხაძე (ქარგალი), ა. ეგვერაძემ (უფროსი), გ.



გ. კოსტავა

მესაათე

გორია, რომელიც გულწრფელად ეძებდა კავშირს ოქტომბრის რევოლუციისთვის და ამზადებდა თაობას ამისათვის.

რესპ. დამს. არტისტის ვერიკო ანგაფარიძის მიერ შექმნილი ტიპების მრავალფეროვან გალერიაში განცალკევდით სდგას მაშა ზაბელინას სცენიური სახე. ეს ტიპიური წარმომადგენელია იმ ახალი ნორჩი თაობისა, რომელიც მაღლა სდგას თავის მავნე გარემოცვაზე და გარევული სიმპატიით არის გამსჭვალული მათ მიმართ, ვინც რევოლუციის საქმეს აქეთებს, ვინც მისი ერთგული მებრძოლია. ასეთი სოციალური წარმოშობის ქალები ბლობად იყვნენ ჩევნს მაშინდელ სინამდვილეში და კ. ანგაფარიძეც ისტარურად ხატავს მათ პორტრეტს.

კ. ანგაფარიძის სცენიური გააზრების დამოუკიდებლად აქვს გადაწყვეტილი ეს როლი ახალგზრდა მსახიობს თ. თეთრაძეს. იგი პირველად გამოდის სცენაზე და თავისი შესრულებით ამ როლში ამჟღავნებს მთელ რიგ მოსაწონ სცენიურ

კრებამდემ (სპეცულანტი), ა. რაშიძეილმა (სასულიერო პირი), ი. ქუთათელაძემ (წიგნებით მოვაჭრე), ჭ. ბეგალიშვილმა (კაზანვი) და სხვ., რამდენდაც მათ ამის საშუალებას პირისის ტექსტი აძლევდათ.

„კრემლის კურანტების“ მხატვრულ გაფორმებაზე მუშაობდნენ: მ. აბდენდაძე, ბ. ქვლივიძე და ი. ჭავჭავანიძე. პირველი შესავალი სურათების გამოკლებით მათი ნამუშევარი მისაღებია. კარგ შთაბეჭდილებას სტოკებს სცენა ქვის ხიდიდან ხედით კრემლშე. კარგია ზაბელინის სამუშაო ოთახი, სამსახურის კაბინეტი;

უფრო სუსტად გამოიყურება უძრავი კრემლში.

კომპოზიტორ ა. კერესელიძის მუსიკა ორგანულად არის ჩაქსოვილი სპექტაკლში.

მიუხედავად მთელი რიგი ნაკლია, მარჯანიშვილის თეატრმა მეტად კარგი საქმე გააკეთა „კრემლის კურანტების“ დარგმით. რევოლუციის ბელადთა სახეების სცენიური განხორციელების გზაშე ეს სპექტაკლი უთუოდ შევა თეატრის აქტივში, როგორც მისთვის დიდად სასარგებლო შემოქმედებითი გაკვეთილი.



„კრემლის კურანტები“

II მოქმედების მე-2 სურათი

ლ. ღონია

ოკების განვითარების დაზღვის

(ჩრ. კილარის თამარა „ლადო კეცხველი“)

ოპერა „ლადო კეცხველი“-ს მნაშენელობა არა ჩვეულებრივად დიდია, როგორც კომპოზიტორ გრ. კილარის შემოქმედებითი განვითარებისათვის, ისე მთელი საბჭოთა საოპერო კულტურისათვის. კომპოზიტორის არ განუზრახა ისტორიული ქრონიკის ან ვიწრო ბიოგრაფიული ტიპის ოპერის შექმნა. გრ. კილარის ოპერის მღელვარე და პათეტიური სტილი თვით თემის სიდადით და მასშტაბით არის შთაგონებული. ოპერის მეტად მარტივ ფაბულაში დრამატიული კოლექტის აღმძერელ სტიმულს შეადგენს საქართველოს რუსეთთან შეერთების 100 წლის საიუბილეო თარიღი, რომლის საღლესასწაულოდ ემზადება ქართველი თავადაზნაურობა. ოპერის მთავარი გმირი კი ხალხთან ერთად სასტიკად გმობს იმ სამარცხვინო ფაქტს, რომელიც ათეული წლების განმავლობაში უსაძაგლესი კოლონიური პოლიტიკის საბაზი გახდა საქართველოში მეფის რუსეთის დეპოტურის რეკიმის წყალობით. შეურჩევებული პიროტესტანტის სიმკაცრით კეცხველი ფეხქვეშ სთელავს მეფის საიუბილეო მანიფესტს და მოუწოდებს ხალხს ამბოხებისაკენ. ცენტრალური გმირის სახე ოპერის მუსიკაში საგრძნობლად შორიდება ვიწრო საყოფაცხოვრებო ფარგლებს. მისი პიროვნება განზოგადოებულია და ამაღლებული ნამდვილი სახალხო გმირის დონეზე. კეცხველი ანსამბერებს ხალხის ნებისყოფას, მის მოწინავე იდეალებს და ზრახვებს. კომპოზიტორის იტაცებს შეუპირვარი რევოლუციონერის და პიროტესტანტის გმირული რომანტიკა.

გრ. კილარე მაძიებელი ბუნებისა და თამაში ექვსპერიმენტების ხელოვანია. მისი უკანასკნელი ნაწარმოები მეტად დამახასიათებელია ამ მხრივ. „ლადო კეცხველი“ საგრძნობლად აფართოვებს საბჭოთა საოპერო ხელოვნების პრობლემატიკის სფეროს, და ჩვენს საოპერო მუსიკაში უთუოდ ნოვატორულ მოვლენის წარმოადგენს უარის, შემოქმედებითი მეოდის და მუსიკალური ენის მხრივ.

ტრაგედიული ოპერა ისეთი ტიპისა, როგორც კაა, მაგალითად, „აბესალომ და ეთერი“ ან „ივან სუსანინა“ საბჭოთა საოპერო ლიტერატურაში არ მოიპოვება. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ მრავალი მღელვარე და აქტუალური თემები თანამედროვე თუ ისტორიული ხასიათისა თავისი განსახიერებისათვის ტრაგედიულ უანრის მოითხოვენ. საბჭოთა ოპერების დიდი უმრავლესობა ლირიკულ ან ლირიკო-პერიურ ხასიათს ატარებს მაშინაც კი, როდესაც ისინი გმირულ თემატიკას ეხებიან, ხოლო ცდა ოპერის დრამატიზაციისა უმეტეს შემთხვევაში მელოდრამის ხასიათს იღებდა.

„ლადო კეცხველი“ საყურადღებოა მ მხრივ, რომ იგი ახალი უარის თეორია-ტრაგედიის შექმნის ფრიად საინტერესო ცდას წარმოადგენს. მაგრამ რაც უყრო მნიშვნელოვანია, ტრაგედიის გრძნობა ოპერის მუსიკაში არ იღებს სასოწარკვეთილებისა და რეზინაციის ხასიათს. ტრაგედიის გმირი იღუპება, მაგრამ მსხვერპლი საბოლოოდ გამარჯვებულია. ოპერის ფინალში ხალხ-გუნდი მომავალი გამარჯვების რწმენითა და ნათელი

პერსპექტივების გრძნობით აღჭურვილი იშვიათი მხენვით და ენერგიით აგვირგვინებს ოპერას. მეტად დამახასიათებელია, რომ ამ უკანასკნელი გუნდის მუსიკა მთავარი გმირის ინტონაციებს ემყარება და მთლიანად კეცხველის არიდან მომდინარეობს. ხალხი-გუნდი ანზოგადოებს და ამტკიცებს გმირის იდეას.

ოპერა-ტრაგედია „ლადო კეცხველი“ არყებითად ოპტიმისტურია. სიყვარულისა და თავისუფლების მაღალი ჰუმანური გრძნობა შეადგენს ოპერის პათოსს. ხოლო ამ გრძნობების მატარებელია ოპერაში არა მარტო კეცხველი, არამედ ხალხიც. მეტად საგულისხმოა, რომ ოპერის ცენტრალურ გმირისა და გუნდებს შორის კომპოზიტორი ამყარებს არა მარტო ემციურ, არამედ ინტონაციურ კავშირს. ამ ხერხით იგი ხშის უსვამს და გვაგრძნობინებს ინდივიდუალური და კოლექტიური გმირის ერთსულოვნებას. გმირისა და ხალხის მთლიანობა, რომლის ტრადიცია ჭერ კიდევ ანტიური ტრაგედიიდან მომდინარეობს, პირველად ჩვენს ლიტერატურაში „აბესალომ და ეთერის“ მუსიკაში ჰპოვებს უძლიერეს გამოხატულებას. ამ ტრადიციის გაგრძელების მნიშვნელოვან ცდას წარმოადგენს საბორთა საოპერო მუსიკაში „ლადო კეცხველი“.

ოპერა გარემოცულია პროლოგისა და ეპილოგის მონუმენტალური საგუნდო სცენებით. გუნდი, რომელიც ანსახიერებს ხალხს, არ წარმოადგენს ოპერის დეკორატიულ ელემენტს, ან უძრავ კომპაქტურ მასას. მისი როლი საკმაოდ დიფერენცირებულია უკვე პროლოგიდან, რომელიც ოპერის თავისებურ ექსპოზიციას წარმოადგენს და ნათლად გვიხატავს რომ მოპირდაპირე სოციალური წრის კონტრასტებს. ოპერის პირველ და მეოთხე აქტში ხალხის როლი საგრძნობლად დრამატიზირებულია, ხოლო ორატორიალურად მოფიქრებულ პროლოგში და ეპილოგში



შ. ქუთათელაძე

კურნატოვსკი

გუნდი-ხალხი ერთად ერთ ძალას წარმოადგენს. გარდა იმისა, რომ პროლოგში ნათლად სჩანს ძირითადი იდეური ანტიოზია, რომელიც სოციალური დრამის გეზს აძლევს ოპერას უკვე პირველ აქტში, ამავე დროს პროლოგი განსაზღვრავს ნაწარმოების ნაციონალურ-ხალხურ სტილს.

განსაკუთრებით ოპერის გუნდურ სცენებში ვგრძნობთ კამპოზიტორის კავშირს ხალხურ სიმღერასთან. ამავე დროს ოპერაში სავსებით გადალაცულია ეთნოგრაფიზმი და ხალხური სიმღერა აქ თვით მუსიკალურ-დრამატიული მთ დ ჩ ა თ ბ ი ს ფაქტორის ხდება. „ლადო კეცხველის“ მრავალი მასიტო სცენა ნათელი მაჩვენებელია იმისა, თუ რა დიდი დრამატიული მნიშვნელობა ეძლევა ხალხური სიმღერის შესაფერ სცენიურ კონტექსტში გამოყენებას. საკმარისია დავსახულოთ პირველი აქტის გუნდი „ჩატეტე ამილასკარასა“, რომელიც ორგანიულად ექსოვება ცხოველი რიტმიული პულსით ამბოხების გრძნობით აღსავს შძლავრ მასიურ სცენას. უფრო შთამაგონებლად



მოქმედობს ოპერის ეპილოგში ფსიქოლოგურად გააზრებული ხალხური გუნდი „გაფრინდი, შავო მერცხალო“. ასეთივე ღრამატიულ ფუნქციას ასრულებს ოპერის მეორე აქტში ხალხური სიმღერა „შაშვე-კაბი შეიძნენ“, რაც ორი მოპირდაპირე სოციალური წრის შინაგან წინააღმდეგობას და შებმას გამოხატავს.

დღემდე უმთავრესად სიმფონიურ მუსიკში ღარის ღარისტატებული კომპოზიტორი პირველად გვევლინება თავისი პპერაში საგუნდო მუსიკის მძლავრ ისტატად. „ლადო ეპილოგის“ საგუნდო სცენები მრავალფეროვნია თავისი შინაარსით, კოლორიტით, წერის მანერით. ამის მაჩვენებელია, როგორც მხნე-აჭტიური, გრძნობით აღბეჭდილი, ისე ეპიურ-ტრაგიული და რიტუალურ-ქორალური ხასიათის მასიურ-საგუნდო ეპიზოდები. გუნდების ფართოდ გაშლილი მელოდიკა უმთავრესად დაგრძნებულია. კომპოზიტორს კარგად აქვს შეთვისებული ქართლ-კახური ე. წ. „გრძელი სიმღერების“ კლასიკური სტილი, მათი ორიგინალური კონსტრუქცია და თავისებური მოდულურიური სტრუქტურა. გუნდებში გამოყენებულია აგრეთვე კლასიკური პოლიფონის იმიტაციური ხერხებიც.

როდესაც ოპერის ამ ღირსშესანიშნავ ნაწილს ვეხებით, განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია მეოთხე აქტის პირველი გუნდი, რომლის ღრმა პათეტიური სევდა მცირე საორენტრო შესავალით არის გამზადებული და მღრღვანებით და მწუხარებით აღსავს ეპილოგის პირველი გუნდი-„ა-კაპულა“, რომელიც თავისი ტრაგიული სიღარისით და მკარი ანტიური კოლორიტით ნამდვილი ხალხური რეკვიემის შთაბეჭდილებას სტრიქს. თავისი ხასიათით და ფართოდ განვითარებული სიმფონიზირებული ფორმით იგი „აბესალომის“ მე-III აქტის მონუმენტალურ საგუნდო სცენას ეხმაურება. აქ არა მარტო ასოციაციური კავშირია, არამედ თა-

ვის განვითარების კულმინაციურ პუნქტებში ანიმიშნული გუნდი ინტონაციურ რადაც ენათესავება მას.

„ეპილოგის“ ლიბრეტო (შ. დადანი, შ. ალაბაძე) უკანასკნელ ქართულ ოპერების ლიბრეტოებთან შედარებით უფრო მთლიანია და ორგანიზებული, მაგრამ ამავე ღრის სერიოზული დეველიპმებით სცოდავს. სიუჟეტური მხარე ამისა მეტად გამრატივებულია და სემატური. სცენიურ-ღრამატიული მოქმედების მხრივ ლიბრეტო მეტად პასიურია. გარეგანი ინტრიგა, ღრამატიული კოლიზია მასში მინიმუმმდევა დაყვინილი. ეჭვს გარეშეა, რომ აღებული თემა უფრო დაძაბულ და გამძაფრებულ მოქმედებას მოითხოვდა. მოქმედ პირთა ურთიერთობა არ არის სათანადოთ განვითარებული. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები არ არიან მოქცეული ღრამატიული კოლიზის ორბიტში, რის გამოც ზოგი მათგანი (კურნატოვსკი, ლუა) შემთხვევითი პერსონაჟების შთაბეჭდილებას სტოვებს.

თვით ცენტრალური გმირის-ეპილოგის სახე არ არის მოცემულ შესაფერი დიაპაზონით. ცხადია, რომ მისი სრული განსახიერება მეტ მრავალმხრივობას და აქტივიზაციას მოითხოვს. საგულისხმოა, რომ ოპერა მოქლებულია ამ უანრისათვის ჩვეულ სიყვარულის ინტრიგას. ამით აისხნება, რომ ქალის როლი ოპერაში მხოლოდ ერთი და ისიც ნაკლებად დამოუკიდებელი პერსონაჟით განისაზღვრა. პირველ პლანშეა კეცხოველი და ხალხი. ლელოსა და ლექსოს სიყვარულის ხაზი გამორთიშვლია საერთო ღრამატურ-გიულ კონტექსტიდნ და უფრო ლიტერატურული ანტრასტრისათვის არის შეტანილი ოპერაში. მათი ურთიერთობის სცენები ორგანიულად არ არის გადახლართული ძირითად ხაზთან. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეპილოგის მოწაფე მუშა ლექსო ლიტერატურულ გამოიყენება და თავისი სახეს უფრო ლელოსთან ურთიერთობაში ამჟღავნებს. მეტად სადავოდ მიგვაჩნია

შეორე აქტის ის სცენა, როდესაც კეცხველის მანილებელი პროტესტები არავითარ კონტროლიშედებას არ იწვევს ამილახრისა და მისი საზოგადოების პრივალეგიურ წრეში. ლიბძერტისტებს შეეძლოთ ამ ეპიზოდისათვეს მწვავე დრამატიული კონფლიქტის ხასიათი მიეცათ. აქვე უნდა შეენიშნოთ, რომ ისტორიული თვალსაზრისით არ არის დამაჯერებელი გლეხთა მთელი მასის პასიური პოზიცია ხატის მტვრევის მომენტში; მით უმეტეს იგივე მასა პოერის პროლოგში ხელაპყრობილი ლოცვით ასრულებს ქორალური ხასიათის საგალობელს.

ლიბძერტისტთა დრამატურგიულ ცოდვებს ეჭვს გარეშეა კომპოზიტორიც ინაწილებს, მაგრამ ღირსშესანიშნავია, რომ უკანასკნელი პასიურად არ ემორჩილება ლიბძერტოს და ოვით იჩენს დრამატურგიულ ფანტაზიას და აქტევობას. „ლადო კეცხველის“ მუსიკა არ წარმოადგენს ტექსტის მუსიკალურ ილუსტრაციას, როგორც ეს უკანასკნელ ქართულ პერიძეს ემჩნევა, და ოვით ამჟღავნებს დრამატურგიულ ბუნებას. კომპოზიტორის შეგნებული აქვს მუსიკის უპირატესი როლი იპერის რთულ კომპლექსში და ოვით ახდენს მუსიკის საშუალებით მის დრამატიზაციას. ამრიგად, ოუ „ლადო კეცხველი“ მოკლებულია მანაფრ სცენიურ დინამიკას და იპერა თითქმის ორატორიალურ ხასიათს იღებს, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი საერთოდ მოკლებული იყოს დრამატიზმს. „ლადო კეცხველი“ ეკუთვნის ისეთი იპერების რიცხვს, რომელთა დრამატურგიული შენაბაზი თვით მუსიკაში იხსნება. მუსიკა წარმატეთავს და განსაზღვრავს ოპერის მთელ დრამატურგიულ გეზს, ხოლო მუსიკალური გამოსახვის ძირითად საშუალებას აქ წარმოადგენს არა მარტო ვოკალური ხაზი, არამედ იპერის ინსტრუმენტალურ-საორკესტრო ნაწილიც.

„კეცხველის“ მუსიკის შეფასება შხოლოდ კლავირის საშუალებით ცალმხრი-

ვი იქნებოდა და მისი სრული ლირიკულება შეუძლებელია გარევაულ ანტიკლასიანი პატრიტურის გარეშე. ოკეასტრის არა-ჩეულებრივი როლი „ლადო კეცხველში“ არა მარტო კომპოზიტორის საყოველთაოდ აპრობირებულ ისტატიბას და სპეციფიურ ნიჭს ამეღავნებს ამ დარგში. რადიკალურად იცვლება ოვით დაიშნულება და მნიშვნელობა ოკეასტრისა საოპერო ნაწარმოებში. ცოტა ვსთვეათ, რომ ოკეასტრი არ წარმოადგენს აქ ვოკალური ხაზის ჩვეულებრივ პარმონიულ დასაყრდენს. „ლადო კეცხველის“ ოკეასტრი თოქმის პირველად ქართულ საოპერო მუსიკაში დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებს და მისი როლი იპერაში ფიქტოლოგიურად არის გაზრდებული. ოკეასტრი ავსებს, ამდიდრებს ვოკალურ ხაზს გმირების ხსიათისა თუ სცენიური სიტუაციების გამოსახვაში, ხოლო ზოგ მიმენტებში ოვით იქერს დომინიურ აღგილს, თუ ეს დრამატიული აუცილებლობით არის გამოწვეული.

იპერის საორკესტრო ფაქტურა მრავალფეროვანია. ზოგიერთ ეპიზოდებში იგი აღწერით-დეკორაციულ ფუნქციას ასრულებს და ამ შემთხვევაში კომპოზიტორი გვევლინება როგორც მდიდარი საორკესტრო პალიტრით აღჭურვილი კოლორისტი; ძირითად კი იპერის მუსიკალურ განვითარებაში ოკეასტრი გამოყენებულია, როგორც დინამიური ფაქტორი—იგი ოვით მუსიკალურ-სცენური განვითარების სტრუქტურული ხდება. კომპოზიტორი ისტრაფვის აღადგინოს კლასიკურ იპერებში მიღწეული სინთეზი ვოკალურ და ინსტრუმენტალურ ნაწილებს შორის. მართალია, ამ მხრივ „ლადო კეცხველში“ იღვალურ წონასწორის ვერ ვამჩნევთ და ზოგ მომენტებში ოკეასტრს განტვირთვა ესაჭიროება, მაგრამ ჩვენ მხედველობაში გვაქვს კომპოზიტორის თამაში ნაბიჯი და მისტრაფება აღნიშნულ სინთეზისაკენ.

იპერა „ლადო კეცხველის“ მუსიკა-

ლურ-დრამატურგიული სტრუქტურა არ არის ტრადიციული ტიპის. მასში უარყოფილია ოპერის ცალკეულ ეპიზოდების ცენტრ ავება. უკეთ რომ ეს თემა, გადალახულია სცენურა-სუიტური პრინციპი კომპოზიციისა. ოპერის საერთო მონუმენტური აღნაგობა მოწმობს, რომ კომპოზიტორს შეენებული ქვეს ამერიკა, როგორც „დიდი ფორმა“. იგი ისტრავეს ფართოდ განვითარებულ ფენებად გაშალოს მოქმედება და ეს ტენდენცია სჩანს არა მარტო საორენტრო ნაწილში, არა-მედ ვოკალურ-საგუნდო სცენებშიაც, სადაც ჩშირად მელოდიება თემატიურ კონტრებს იღებს. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ოპერის სიმფონიური ილემენტები „ლადო კეცხოველში“.

ამავე დროს ოპერის საერთო კონსტრუქციაში კომპოზიტორის გამოყენებული აქვს კონტრასტის პრინციპი. ყოველ აქტს დამოუკიდებელი და თავისებური კოლორიტი აქვს. ოპერის მთლიანობა მიღწეულია არა უწყვეტი, შეუჩერებელი განვითარებითა და ლოდიკური თანამიმდევრობით, არამედ საერთო კონცეპციით. მთლიანობის გრძნობას თითქმის ყოველ აქტში აძლიერებს ერთო ეპიზოდიდან მეორეში პლასტიურად გადასვლის ხერხი და თავისებური „თემატიური მოდულაციები“. აღსანიშნავია ამ მხრივ გუნდი „ჩატტეთ ამილახვარსა“, რომელიც უშუალოდ და პლასტიურად უერთდება წინამორბედ ეპიზოდს. ან მსუბუქი და ხალისინი შაირების თითქმის შეუმჩნეველი გადასვლა ხორუმის გმირულ მასიურ ცეკვაში. ან კიდევ ვალისი რიტმის გადასვლა ქართულ ინტონაციებში და სხვ.

ყოველი მოქმედი პირი თავისებურ მუსიკალურ გაშუქებას იღებს ოპერაში. ამ მიზნით კომპოზიტორს ლეიტმორტივის ხერხიც აქვს გამოყენებული, თუმცა ლეიტმორტივს არ აქვს აქ სისტემის მნიშვნელობა და უფრო მელოდიური რემინისცენციის ხასიათს ატარებს. ასეთია

ლელოსა და ლექსოს სიყვარულის მოტივივად რივი, რომლის ცირტები გაისმის მემკვიდრეობის მესამე აქტში. ასეთია თვით კეცხოველის თემა, თემა მასიური ამბობებისა და თვით „გაფრინდი, შავო მერცხალოს“ მოტივი, რომლის ელემენტები უკვე პროლოგის მეორე ნახევარში გაისმის.

კომპოზიტორი შესატყვის მუსიკალურ ენას პოულობს სხვადასხვა სოციალურ წრის თუ პერსონაჟის დახასიათებისათვის. ამ მხრივ ყველაზე უფრო ტიპიური ინტონაციებია ნაპოვნი თვით ცენტრალური გმირისათვის. კეცხოველი დახასიათებულია მცენტრეტყველი მელოდიური რეჩიტატივით და მოკლე მონოლოგებით. მახვილი, აქტიური რიტმი და მედგარი რიატიული ხასიათის ინტონაცია განსაზღვრავს მის პარტიას. კომპოზიტორი გრძნობს გმირს, მაგრამ ცენტრალური პერსონაჟის სახე მეტ გაშლას და მრავალყვეროვნებას მოითხოვდა. კომპოზიტორი ახლაც არ არის მოკლებული შესაძლებლობას მისი პორტრეტის დასრულებისათვის. ლრმა, მკაფიო სევდით გამსჭვალული არიოზო თემების პირველ და მეოთხე აქტში ლაკონიურად გვიხატავს ტანჯული, მაგრამ ქედმოუხრელი გლეხის გაბოს მეტად მიმზიდველ და მგრძნობიერ სახეს.

ნამდვილი ხალხური ლირიკის უშუალობა და მიამიტობა შეაქვს ოპერაში ლელოსა და ლექსოს ურთიერთობის სცენებს. მათი სიყვარულის რომანტიკა წმინდა და ერთოტიულად შეურჩენელი. ლია, იდილიური კოლორიტი და გულუბრყილობა მათი სატრიფილო დუეტისა პირველ აქტში, მღელვარე ელეგიური გრძნობით იმსჭვალება ოპერის მესამე მოქმედებაში.

ეპიზოდურ ფიგურად მოსჩანს ოპერაში კურნატულები. კეცხოველის ლირიკული თანამებრძოლის ნამდვილ სახს ვერ გვიხატავს კომპოზიტორი. ტიპიურად გაუმართლებელია ამ პერსონაჟის რუსული სიმღერითა და ბაიანით დახასიათება, რა-

დგან ეს ხერხი გმირის მხოლოდ ნაცი-
ონალურ ვინაობას ამჟღავნებს და არა მის
ხასიათს.

ოპერა-ტრავედია „ლადო კეცხოველი“
სოციალური სატირის ელემენტებაც შეი-
ცავს. მანვილი სატირა ერთ-ერთი შემად-
გენელი ელემენტია რეალიზმის, რომელიც
საერთოდ გრ. კილაძის შემოქმედებითი
გზისათვის მეტად დამახასიათებელია.
სატირიული დახასიათებისათვის ავტო-
რი ვოკალთან ერთად სარგებლობს ინსტ-
რუმენტალური საშუალებებით. აქ ორკე-
სტრი თითოებს ავტორის სახელით მოქმე-
დობს. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს
ამ მხრივ უანდარმების შემოჭრისა და
ჩხერევის სცენა მესამე აქტში. მაგრამ სო-
ციალური სატირის მომენტებს უფრო
მკაფიოდ ვამჩნევთ მეორე აქტის პირველ
ნახევარში, რომელიც თავისებურ სამ
ნაწილიან სცენას წარმოადგენს. თვით
საცეკვო რიტმით გამოყენებულია კომპო-
ზიტორის მიერ, როგორც დახასიათების
საშუალება. მაგალითად, მეორე აქტის
ვალსი არ წარმოადგენს აქ ჩვეულებრივ
საბალეტო ნომერს. ძეველებური ვალსის
მსუბუქი რიტმით ავტორი გვიჩატავს ქარ-
თული არისტოკრატიის განცხრომას და
უზრუნველობას. ამ ხერხით არა ერთხელ
უსარგებლნით საოპერო ლიტერატურაში
საკმარისია მოვიგონოთ ვალსის ანალო-
გიური როლი „ტრავიატაში“, „ევგენი
ონეგინში“, მაგრამ ვალსი „ლადო კეც-
ხოველში“ უფრო სატირიულ ხასიათს
იღებს განსაკუთრებით მეტად მოხდენი-
ლი და უფერტური გადასვლით ქართულ
ინტინაციებში. დასაფასებელია, რომ
კომპოზიტორი ზომიერებას იცავს და არ-
სად სატირა არ იღებს გროტესკისა და
კარიკატურის ხასიათს.

არც მეორე აქტის ლეკური წარმოადგენს
ჩვეულებრივ მოტორულ ნომერს. თავისი
მრავალფეროვანი და მასთან კოლორიტუ-
ლი რიტმით, ფართოდ განვითარებული
ფორმით, შევენიერი ლირიული კონტრას-
ტებით გრ. კილაძის ლეკური განსაკუთ-



გ. ხამაშურიძე

ამილახვარი

რებულ აღგილს იქენს ჩვენს ქორეოგრა-
ფიულ ლიტერატურაში. მეორე აქტი ყუ-
რადღებას იქცევს თავისებური სანახაო-
ბითი კოლორიტით. მაგრამ მუსიკალურ-
თეატრალური ტემპერამენტით აღჭურვილ
კომპოზიტორის საშუალება ჰქონდა მეტი
დეკორაციული გაქანება და გარეგანი
ბრწყინვალება შეეტანა აღნიშნულ აქტში,
თუნდაც უფრო მრავალფეროვანი დივერ-
ტისმენტის სახით. მიუღებლად მიგანია
უარყოფითი პერსონაჟების მდარე მუსი-
კალური მასალით დახასიათება. მხედვე-
ლობაში გვაქვს რუნიჩის მოელი პარტია
აპერაში, რომელიც მშრალ, სქემატიურ
არჩიტატივებზეა აგებული, და ამილახვა-
რი, რომელიც ქალაქური უანრის შერყვნი-
ლი ტრივიალური სიმღერით არის წარ-
მოდგენილი.

უარყოფითი გმირების უარყოფითი
მუსიკალური მასალით დახასიათება არ-
სებითად მათ გარეგან აღწერას და ილუ-
სტრაციას ნიშნავს, და არა ფსიქოლოგი-
ურ დახასიათებას. გარდა ამისა, უარყო-
ფითი გმირის „მხატვრულად დაქვეითება“
შესაძლებელია „ანალიტიური გონებისა-



თვის” გასაგები იყოს, მაგრამ ესთეტიური გრძნობისა და სმენისათვის ნაკლებად სასიამოვნოა.

სიუეტის გაშლისა და დეტალზაციის ცდა მესამე აქტში უფრო თხრობით ხასიათს ატარებს, ვიდრე მოქმედებითს, და გარდა ამისა თავისი ვიწრო ყოფაცხვერებითი მომენტებით არღვევს ოპერის საერთო განხოგალოებულ სტილს. უდიდესი ნაწილი ამ აქტისა მოკლე რეჩიტატიულ დიალოგებზეა აგებული და თანაც ზანტად მიმდინარეობს. ემოციური ზეგავლენის ძალას ასუსტებს ზოგერთი სცენების გაჭიანურება. კომპოზიტორის ზომიერების გრძნობა ღალატობს განსაკუთრებით დრამატიულად ძლიერ მომენტებში, როგორიცაა წყველის სცენა I აქტში, ხორები IV აქტში და ეპილოგი. „გაჭიანურება მოწყვენილობის სინონიმია“, ამბობდა მოხუცი ვერდი. ეს სიტყვები ბევრ ქართველ კომპოზიტორს უნდა აფრთხილებდეს...

ოპერის ისეთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი, როგორიცაა ანსამბლი, „ლადო ეცხოველში“ ცალმხრივად არის გამოყენებული. თვისითავად მშვენიერია უკვე მოხსენებული დუეტი პირველი აქტისა და მესამე მოქმედების კვარტეტი, მაგრამ თვითოვეულ შემთხვევაში ანსამბლის ფორმა გმირების გრძნობათა ჰარმონიულობისა და ერთსულოვნებისათვის არის გამოყენებული. დაძაბულ დრამატიულ ხასიათს კი ანსამბლი მხოლოდ მაშინ იღებს, როდესაც ყველი მისი შემადგენელი პარტია ინდივიდუალიზირებულია და მთელი ფორმა ანსახერებს კლასიკურ პრინციპს: „მრავალფეროვნება მთლიანობაში“.

ოპერის ვოკალური ხაზი სოლოებში უმთავრესად დეკლამატიურ ხასიათს ატარებს. ამ ფორმას ისეთი ტიპის ოპერაში, როგორიცაა „ლადო ეცხოველი“, შესაძლებელია არა ნაკლები უფლება ჭირდეს არსებობისათვის, ვიდრე მეორედის, რადგან გმირული თემის ინტონაციურ მოთხოვნილებებს იგი უფრო აქმაყოფი-

ლებს. მაგრამ ოპერის სოლოებს მათგან აკმაყოფილი განვითარება და მოწყვეტილი ყალიბი. ისც უნდა აღინიშნოს, რომ გმირული ხასიათის ტრაგედიას ფართოდ გაშლილი მონოლოგები უფრო დაამშვენებდა, მით უმეტეს, რომ ფართოდ განვითარებულ ვოკალურ-მელოდიურ ფორმებს (არია) მუსიკალური აზრის განზოგადოების უნარი უფრო შესწევს. ვიდრე რეჩიტატიულ დეკლამატიურს, რომელთაც უფრო მიღრეკილება აქვთ დეტალზაციისაკენ.

აღსანიშნავია ოპერის როლი ფატეტრია, თავისებური მუსიკალური ენა, რომელიც მყაფიოდ ამეღანებს კომპოზიტორის როგორც ნაციონალურ სახეს, რეპერატურის მას ნათელ შემოქმედებით ინდივიდუალობას. „ლადო კეცხოველის“ მუსიკში სჩანს ტენდენცია ნაციონალური და ზოგად ეროვნიული ელემენტების სინთეზისა. კომპოზიტორს კარგად ესმის, რომ ამ სინთეზის გარეშე შეუძლებელია ეროვნული მუსიკალური კულტურის შემდგომი განვითარება. გრ. კილაძე ფართოდ ითვისებს კლასიკური მუსიკალური კულტურის საუკეთესო ტრადიციებს და ამავე დროს ერიდება მუსიკალური აზროვნების გაცვეთილ ფორმებსა და ტრადიციონალიზმს. ამის მაჩვენებელია კომპოზიტორის მთელი შემოქმედებითი გზა.

ბუნებრივია, როდესაც „კეცხოველის“ ავტორი ემყარება უმთავრესად ქართლ-კახურ ინტონაციებს, მაგრამ თემის მასშტაბი მას საშუალებას აძლევდა „მოქმედების ადგილით“ არ შემოფარგლულიყო და სხვა კუთხის მუსიკალური დიალექტი ფართოდ გამოიყენებინა. ოპერის მუსიკალური ენის მხოლოდ „ადგილობრივი“ ინტონაციებით განსაზღვრა უფრო ყოფაცხოვებითი ტიპის ოპერებს შეჰქერის, ტრაგედიის მუსიკალური წერის გამოსავალი პუნქტი კი უნდა იყოს არა ტერიტორიალურ-გეოგრაფიული მასშტაბი სიუეტისა, არამედ ის-საკაცობრიო იდეები,

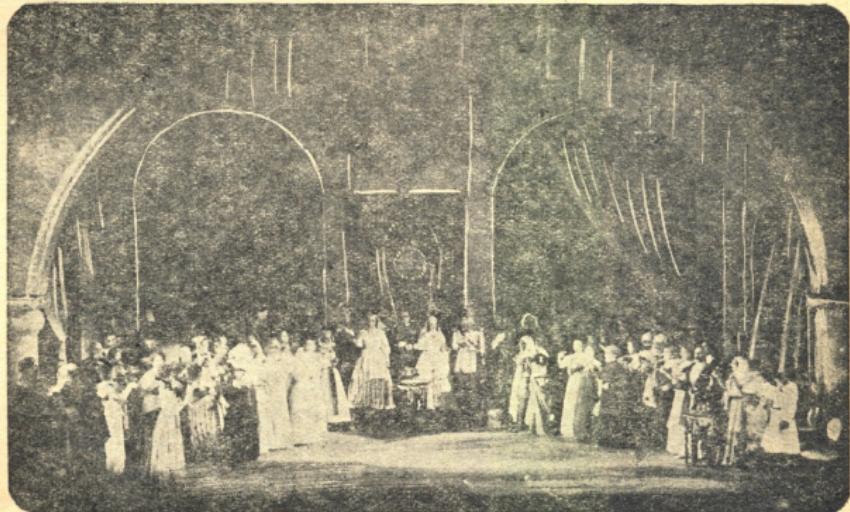
რომელიც, თვით ოპერის განზოგადობულ კიბის ამოძრავებს.

„ლადო კეცხოველის“ ავტორის მუსიკალური აზროვნება საქმოდ ემოციურია. მისთვის უცხაო წრეგადასული, სტიქტური ემოციონალიზმი, რომელიც უმთავრესად ემპირიკოსებს, ახალითებს შემოქმედებაში. გრ. კილაძის მუსიკაში ემოციური აზროვნება შეთავსებულია და შეზავბული სერიოზულ ინტელექტუალურ კულტურასთან. მხოლოდ ამ ორი ფაქტორის მთლიანობის გზით არის შესაძლებელი ნამდვილი საბჭოთა კლასიკური სტილის მიგნება.

უკანასკნელად, როდესაც „ლადო კეცხოველის“ ღირსებებს ვეხებით, შეუძლებელია განსაკუთრებული ადგილი არ დაეთმოს ფორმის მონოლიტობისა და დრამატიკული შინაარსის სილინგით მეტად შთა-

მაგნიტებელ მეოთხე აქტს. განსაკუთრებული მაღალი შეფასების ღირსია აღმაშენული აქტის უაღრესად დინამიზირებული ხორუმი, რომელიც თავისი მოძრაობის სხვადასხვა სტადიგბში იშვიათი ექსპრესიონ გადმოგვცემს ხალხის სულიერ განცდებს. უფრო ღრამატიზირებული ცეკვა ქართულმა საოპერო მუსიკამ არ იცის. მეოთხე აქტის ხორუმი ქართული მასიური ცეკვის სიმფონიზაციის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს და აამდენად უფრო დიდი იქნებოდა მეოთხე აქტის მნიშვნელობა, ამამ გმირის სიკედილის სცენა, როგორც ოპერის კულმინაციური პუნქტი, მეტი ფსიქოლოგიური სიმწვავით და ტრაგედიული პათოსით ყოფილიყო აღმცენდილი.

ოპერა „ლადო კეცხოველი“ უთუოდ დიდი მასშტაბით დაფასდება.



გ. კილაძის ოპერა „ლადო კეცხოველი“

II მოქმედება

შ. გამალაძე

მხატვარი აღექსანდრე ციმაკურიძე

ალექსანდრე გრიგოლის-ძე ციმაკურიძე ერთად-ერთი ქართველი მხატვარი, რომელმაც თავის ხელოვნების საგნაც არჩია შობლიური პეიზაჟი და ოცდათი წლის მანძილზე ბუნების უშუალოდ ნატურისაგან გამოსახვით მიაღწია მაღალ მხატვრულ და პროფესიულ ხარისხს.

ალ. ციმაკურიძის მხატვრობა არა-ოდეს არ იწვევდა დიდ კამათს, არც დიდ სენსაციას იმ გამოიყენებზე, რომელზედაც ის მონაშილეობდა. მეტად ჩემში, მაგრამ პრინციპულ მხატვარს არასოდეს არ ჰქონია ჩავარდნები და გატაცებანი ბურეულისულ-ფორმალისტური მიმართულებებით. შევიდად და ბეჭითად მიმდინარეობს ალ. ციმაკურიძის შემოქმედება რეალიზმის გზით და თანამედროვე მხატვრების პირველ რიგში მას სახატოო აღიალი მიეკუთვნება.

ალ. ციმაკურიძე დაიბადა სოფ. ქვიშეთში 1882 წელს. მამა ადრე გარდაეცვალა, ის მხატვარს არც კი ასლოვს და დედის ქმაროფაზე დაჩინილი სანდრო ბიძის და უცხო პირების დახმარებით ეწყობა ხაშურში რეინიგზის პირველდაწყებით სასწავლებელში, სადაც მხატვარების გაცლენით ის უკვე დაინტერესებულია მხატვრობით. ამ სასწავლებელია დამთავრების შემდეგ სანდრო გაღმოყენება იძილებაში და მიაბარებენ გრავირით გრ. ტარტიშვილს ხელობის შესაბამის ხელობის მიმდევა სანდრო გრავირით, რომელიც მიავე წელს იმავე მიზნით ჩავიდა მოსკოვს. დავილი წარმოსადგრინია, როგორი ინტერესით და ხალისით შეუდგა ეს ორი ახალგაზრდა მუშაობებს მას შემდეგ, რაც ნახეს გამოიყენები და მუშეუმები. ამ დროს მათ მოუსწრებს 1905 წლის რევოლუცია; შეშათა და სტუდენტთა დემონსტრაციებმა და გაფიცვებმა გაიტაცეს მხატვრები და თვთონაც მიიღეს მონაწილეობა გამოსკლებში.

ბული. მაგრამ მას ხატვა თვითონ არ ემარჯვებოდა და ალ. ციმაკურიძესაც დრო უნაყოფოდ ეკარგებოდა.

ორი მოწაფის ჩრევით და დამარტინის ემზადება საგნებში და შედის თბილის სამოქალაქო სასწავლებელში. პარალელურად ხატვას სწავლობს კრიოდ მხატვარ ლონგოსთან ორი წლის განმავლობაში. სამოქალაქო სასწავლებელს ამთავრებს 1903 წელს და შედის თბილის სამხატვრო სკოლაში, რომლის დარჩეტორი იმ დროს იყო გ. გაბრძვილი და მას წავლებლებად ე. ტატეოსიანი და მ. ფოცვლი. ეკ სანდრომ დაცყო თრი წელი, თვითის ნიჭით და შრომისმოყვარებით მიიღება ყურადღება და 1905 წელს პას წერა-კითხვის გამარტიცელებელი საზოგადოება უნიშნავს სტუდენტის, რის შემდეგ ეძლევა საშრალება გაემგზავროს მოსკოვს.

ვინაიდან მოსკოვის სამხატვრო სასწავლებელში შესვლისათვის გამოცდებზე ბევრი მსურველი იყრიბებოდა, ალ. ციმაკურიძე კონკურსისათვის მოსამზადებლად შედის იურინის კერძო სტუდიაში გრ. მესხთან ერთად, რომელიც იმავე წელს იმავე მიზნით ჩავიდა მოსკოვს. დავილი წარმოსადგრინია, როგორი ინტერესით და ხალისით შეუდგა ეს ორი ახალგაზრდა მუშაობებს მას შემდეგ, რაც ნახეს გამოიყენები და მუშეუმები. ამ დროს მათ მოუსწრებს 1905 წლის რევოლუცია; შეშათა და სტუდენტთა დემონსტრაციებმა და გაფიცვებმა გაიტაცეს მხატვრები და თვთონაც მიიღეს მონაწილეობა გამოსკლებში.

1906 წელს ალ. ციმაკურიძე შედის სტროგანოვის სახელობის სასწავლებელში და იმავე წელს აბარებს საკონკურსო გა-

მოცემებს მოსკოვის «Школа живописи, ваяния и зодчества» -ში. აქ მისი მასწავლებელი არიან პასტერნაკი, კასატინი, არხიპოვი და პეიზაჟის სპეციალურ კლასში ა. ვასნეცოვი. ყველაზე მეტად კი იმდროინდელ მხატვრებში აღ. ციმაკურიძეს კონსტ. კოროვინი და არხიპოვი მოსწონდა.

როგორი იყო ალ. ციმაკურიძის მხატვრობა მოწაფეობის დროს, ამის თქმა ძნელია, ვინაიდან იმდროინდელ ნამუშევრებიდან მას სამშობლოში არაფერი ჩამოჰყოლია. ისინი მოსკოვშივე ან გამოფენებიდან არას გაყიდული, ან მხატვრის მიერ საჩუქრად დარიგებული. ალ. ციმაკურიძის მაშინდელ მხატვრობაზე შეიძლება მსჯელობა მხოლოდ იმდენად, რამდენადც ამის საშუალებას გვაძლევს მოსკოვის სამხატვრო სასწავლებლის მდგმარეობა საზოგადოთ, როდესაც იქ ასწავლიდნენ ჩევნს მიერ დასახელებული მხატვრები და სადაც შეუბლალავად ინახებოდა მოგონებანი ლევიტანზე და სეროვზე.

თუ პეტერბურგის სამხატვრო აკადემია ძლიერი იყო ფორმაზე მუშაობით და ნახაზის კულტურით, მოსკოვის სამხატვრო სასწავლებელი გაცილებით ძლიერი იყო ფერებით და იმ განცდების გადმოცემით, რომელიც ლევიტანს, სეროვს და მათ თანამიმდევრო მხატვრებს ახსიათებს. სერნი იყვნენ მოსკოვის მთელი რიგი პეიზაჟისტები: ტურქანსკი, ოსტრონოვი, ა. ვასნეცოვი, კოროვინი, არხიპოვი და სხვანი, რომელთა მსოფლმხედველობაზე და მხატვრულ კულტურაზე აღინარდა ალ. ციმაკურიძე.

ალ. ციმაკურიძე თავიდანვე რეალიზმის მიმდევარი იყო, მხოლოდ იმ რეალიზმს, რომელიც მხატვარმა აითვისა — უკვე იმპრესიონიზმის სიი შეეხო. კოროვინის, არხიპოვისა და სხვათა მხატვრობაში დიდი ადგილი ეჭირა ყალამის ღსტატურად მოხმარებას, ფერების უხვად და სიმდიდრით გადმოცემას. ამავე ხერხით



ალექსანდრე ციმაკურიძე
(მხატვარ უნი ჯაფარიძის ნახატი)

და მიმართულებით მუშაობდა და ანლაც განაგრძობს მუშაობას ალ. ციმაკურიძე.

1915 წელს მხატვარი საკონკურსოდ იწყებს დიდ ტილოს, ზომით ორ მეტრისორ მეტრზე და სწერს იმ მდიდარ ნატურ-მორტს, რომელიც ა. ვასნეცოვის კლასში იყო მოწყობილი და შესაფერისად განათებული. საკონკურსოდ ალ. ციმაკურიძემ წარადგინა აგრეთვე ქვაშეთის და მოსკოვის ექვენი დიდი ზომის პეიზაჟი. ამ გამოფენის შედეგად მან მიიღო პირველი ხარისხის მხატვრის სახელშოდება ამერად ცნობილ მხატვარ ალ. გრეჩიშმილთან ერთად.

სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ ციმაკურიძე ბრუნდება საქართველოში და მართავს გამოფენას გრ. მესხთან და არაქელიანთან ერთად. უნდა ვიფიქროთ,

რომ მხატვარი, რომელიც ასეთი წარჩინებით იწყებს თავის მხატვრულ კარიერას, უტყუარი ნიჭით დაგილდოებული და ცოდნით აღჭურვილი, ფართო ასპარეზს მოიპოვებს საქართველოში. ალ. ციმაკურიძე კი მიღის სოფ. ქვიშებოში და სოფლის მეურნეობას ჰკიდებს ხელს.

როგორ მოხდა, რომ მხატვარი თავის პირდაპირ საქმეს სცვლის თოშზე და ბარზე? ალ. ციმაკურიძე კარგად იცნობდა ქართველი მხატვრის მღვმარეობას და თავის პროფესიიან არაფერ სინუგუშოს არ მოელოდა. თუ ალ. ციმაკურიძემ მეურნეობას ხელი მოჰკიდა 1916 წელს, მასზე ადრე მცხეთაში მეურნეობას ხელი მიჰყო განსვენებულმა ალ. მრევლი-შვილმა. მხატვარი ტარია მომცემლიდე მიუნდებში მხატვრობაში მეცადინეობასთან ერთად სწავლობდა ცინკოგრაფიას, რადგან კარგად იცოდა, რომ მარტო

მხატვრობით არსებობა გაუძნელდებოდა. ალ. ბერიძე ენეციიდან გულშემაცხოვერით წერილს სწერდა ილია ოქრომჭედლი-შვილს და დიდი ბოლიშით სოხოვდა ფულად დაბმარებას. ამ ფულით ის აპირებდა მასკოვში დამჩრებას მასწავლებლობის მოწმობის ასაღებათ — „იქნებ ამით მანც გამოვასწორო ჩემი უნცვულ მდგრადობათ“.

ალ. ციმაკურიძეს მრავალი წელი დაეკარგა ამ მისთვის უნაყოფო შრომაში. ბოლოს ის სტროგებს სოფელს, გაღმოდის თბილისში და იწყებს მასწავლებლობას ჩემინიგზისა და სახალხო სკოლებში. მხატვრობისათვის კი დრო სრულიად აღარ ჩება.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ალ. ციმაკურიძე ისევ მოსებების და განაახლებს თავის დამტვერიანებულ პალიტრას. გ. თოიძე მას იწვევს მასწავ-



ალ. ციმაკურიძე

სამხატვრო განკუთხების სამსახურის მიერ გვიცნა

ლებლად თავის ახლად დააჩისებულ სამხატვრო სტუდიიში. იმართება გამოფენები, ასედება მუზეუმები და სამხატვრო აქცემია. ალ. ციმაკურიძე ხალისით და ენერგიით ლებლობს მონაწილეობას ყოველ ახლად დაწყებულ საქმეში და ამჟამად არ არის არც ერთი მუზეუმი თბილისში, სადაც მისი ნაწარმოებები არ მოიპოვოდეს.

ალ. ციმაკურიძის შემოქმედებაში დასწინებილან დღევანდელ დღემდის უმთავრესი აღგილი უჭირავს პეიზაჟს და სხვა დანარჩენ ენას შემთხვევით ხასიათი აქვს. ციმაკურიძემ არ იცის მერყეობა, მას ეჭვი არასოდეს არ შეპარვია თავის გზის სისწორეში. ეს ბუნებისთან და სინამდვილესთან მისი განუწყვეტელი კავშირის შედეგია.

მხატვრის აზრით ბუნება იმდენად მდრ

დაზიან და მრავალფეროვანი, რომ მხატვრის გერ კოდევ ვერ მიუგნია იმისუსტებული წერითი საშუალებისათვის, რომელიც სავსებით გამოსახავს მხატვრის დამოკიდებულებას ამ რეალობასთან. მისი ნაწარმოებები, რომელიც მსუბუქად შესრულებულ დიდი ზომის ეტიულების შთაბეჭდილებას ახდენენ, შედეგად ხანგრძლივი, ბეჭითი ძეგბისა და შრომისა.

ამიტომაც არის, რომ ციმაკურიძის ნამუშევრებში იშვიათად შეხვდებით შშრალ, უსიცოცხლო ნაწარმოებს. ასეთი მეთადი მხატვრული ნაწარმოებისადმი მიღვიმისა და დამთავრებისა ჩატარებში დაკანონებს ლევიტანმა და სეროვმა, რომელთაც მიზნად პქონდათ დასახული ბუნება, პორტრეტი ან ნატურ-მორტი დაემთავრებინათ ისე, რომ ობიექტის გარეგან მსგავსებასთან ერთად მხატვრულ



ალ. ციმაკურიძე

„ევიშევთის კუთხე“



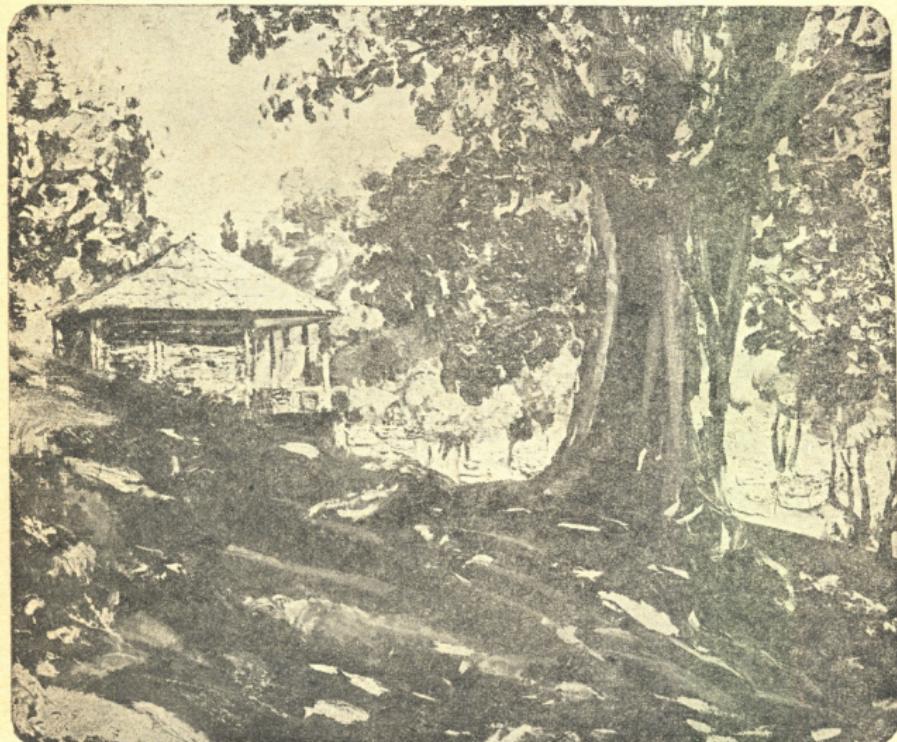
ნაწარმოებს შეტენიდა მხატვრის ინდი-
ვიდუალური მანერა წერისა, მხატვრულ
სისალე და სიხალის. ალ. ციმაკურიძის
ნაწარმოებებში ჩვენ ვხედავთ ისეთ ოს-
ტატს, რომელსაც ეს მეოთხი სავსებით
აქვს შეთვისებული, განსხვავება მხოლოდ
მშიბლიური პეიზაჟის მოტივებისა და
კოლორიტის სიცხველეში, მისი საერთო
ტონის მოძებნაშია.

ალ. ციმაკურიძის ნაწარმოებებში გვი-
ზიდავს უპირველსად ყოვლისა ფერების
სიხალის, მათი ჭანსაღი მთლიანი კოლო-
რიტი და შესაფერისი ხედვითი წერტი-
ლის არჩევის უნარიანობა.

ალ. ციმაკურიძე თავის პეიზაჟებში
უპირატესობას აძლევს ხეებით, სახლით

და ლობით სავსე პატარა კუთხეებს. ასეთ
მოტივებს ის დიდი სიყვარულით, ინტე-
მობითა და გულწრფელობით გვისახვებ.
ეს ალბად აიხსნება ერთის მხრით მისი
მასწავლებლების გავლენით, რომელიც
ეტანებოდნენ ინტიმურ პეიზაჟებს და
მეორეს მხრით თვითონ მხატვრის ბუნე-
ბით და იმ სიყვარულით თავის სოფლი-
საღმი, რომელსაც მხატვარი დღემდის
იჩენს. ასეთია სურათები: „აგარაკზე“,
„ქვიშეთის კუთხე“, „თბილისის ეზო“
და სხვანი.

სურათში „აგარაკზე“ ალ. ციმაკურიძეს
შეჰყავს ცოცხალი პერსონაჟები, ადამი-
ანი — როგორც ფერადოვანი ელემენტი,
რაც იშვიათად გვხვდება დანარჩენ სურა-



ალ. ციმაკურიძე

„აგარაკზე“

თებზე. აქვე არის ის ხე, რომელიც ხშირად შეორდება სხვა სურათებშიაც, ხე ჩრდილიანი, მკრივი, ღონიერი და რაც უმთავრესია — მხატვარი იძლევა მთლიან კოლორიტს, მისი სითბოთი და ბუნებისადმი სიყვარულით.

ალ. ციმაკურიძის „ნაწარმოებებში მუდამ არის დაცული კომპოზიციური წონასწორობა. ასეთია ეტიკედები „ათეშეა — ცეცხლთაყვანისმცემელთა ტაძარი“, „ბანიანი სახლი ფეთხიანის უბანში“, „სახლები. დაკიდული აიგებით სურათნიშანის უბანში“ და თითქმის ყველა ის სურათები, რომელიც თბილისის კომენალურ მუზეუმში არის მოთავსებული. მცელი თბილისის გამოსახვაში ჩნდებოდა საფრთხე სიძველეთა გადაჭიარბებული იდეალიზაციისა და ფე-

ტიშად აყვანისა. ციმაკურიძემ ეს სამუშაოები თხე დასძლია. ყველა პტარა სურათზე შეიცავს რთულ მოტივს ქუჩებით, აივნიანი სახლებით, ქალაქის პერსპექტიული ხედით და დაწერილია დიდი სიყვარულითა და მონდომებით. მათში რთული დეტალები ძალიან მარტივად და ამავე დროს დოკუმენტური, პორტრეტული სისწორით არის გაღმოცემული.

ალ. ციმაკურიძეს უყვარს და ხალისით მუშაობს ნატურაზე, მაგრამ ყოველი ნატურა მას არ აქვთ აუთილურებს. ის სრული შეგნებით ეძებს პეიზაჟის გარკვეულ მდგომარეობას, მის გარკვეულ მოტივს. პეიზაჟს მხატვარი ხშირად უდგება პორტრეტისტის განზრახვით — გამოამჟღავნოს და ხაზი გაუსვას მის დამახსინათებელ თვასებებს. სურათ „ათეშეა“-ში ის განზრას



ალ. ციმაკურიძე

„სიმინდის რჩევა“



პირველ რიგზე იღებს ნანგრევების ნაწილს, საძირკვლისა და კედლების ნარჩენს აფურებითა და დუღაბით. მხატვრი-სათვის შესვნელობა ქვეს არა მარტო მთელი ხედის გამოსახვის საერთოდ, არამედ განსაზღვრული საგნისა, იღია ჰავეჯაძის ძეგლი თბილისში, ობელისკი ჰავეჯაძის მკვლელობის ადგილზე, თბილისის ეზოები და სხვანი ამ განზრახვით არიან შესრულებული.

სიცრცე აღვილი ასათვისებელია საგნების საშუალებით, ამიტომაც ციმაკურიძე ხშირად დადგინთად იყენებს ამ ხერხს. ბორჯომის და ქვიშხეთის პეიზაჟებში, სადაც პირველ რიგზე სდგანან მძლავრი ხები, ეს ხერხი ხშირად არის გამოყენებული. მხოლოდ მხატვრის ზომიერებას უნდა მივაწეროთ ის, რომ ხებს ის არ იყენებს, როგორც დეკორაციის კულისებს, არამედ იძლევა მათ ხასიათს, მექანიზმს და ადგილმდებარებას.

ალ. ციმაკურიძის მხატვრობაში არ არის ფოტოგრაფიულობა, მათ სისწორე მხოლოდ თვალის სისწორეა, ბუნებისა და რეალურ მასალის მიმართ ყურადღებით მოყრობის შედეგია.

ფორმის შესწავლის შემდეგ, ის თავისუფლად ეკვრიბა მას, ის აქლებს მას ნაწილებს და დეტალებს მთლიანობის გამოხატვის მიზნით. მისი ფერები, განსაკუთრებით ლურჯი და მწვანე, პასიურად კი არ იმეორებენ ბუნებას, არამედ შეადგენ სურათში ხმოვან გამას.

ალ. ციმაკურიძის ნაწარმოებთა შორის არიან ისეთებიც, რომელიც გადაჭარბებული ესკიზური მანერით არიან შესრულებული. მათში არის სქემატიურობა, ყველა საგნები შესრულებულია ფერების ერთნაირი ინტენსიურობით. მხატვარს აქვს სხვა ნაკლიც, — მას იშვიათად შეავას პეიზაჟში ადამიანი, როგორც მომ-

ქმედი პირი. ის ცდები, რომლებიც აქვს ამ მიმართულებით: „სიმინდის პირნეროვანია“, „პარტიზანები სოფლად“, „ებრაელთა მონაწილეობა 1905 წლის რევოლუციაში“, „სასურველი სტუმრები“ და სხვანი—გვაძლევენ უფლებას ვიზუალო, რომ მას უფრო თამამად და კარგი შედეგით შეუძლია იმუშაოს ამ დარღვი. მხატვარს ცოტა აქვს და ნაკლებ მუშაობს სტატითა საქართველოს ახალ პეიზაჟზე. სურათები „ჩელუსინელთა ხილი“ და „კიროვის სახელობის ბაღის ხედი“ მის პეიზაჟებში გამონაკლის შეადგენს. მხატვარს კი აქვს სრული საშუალება იმოქმედოს მაყურებელზე ფერწერის მტკიცებულებებით,—იმ ფერწერისა, რომელიც თავის ჯამსაონ, ცხოველებისაკენ მიმართული რეალიზმით ჩვენთვის მისაღებია. ალ. ციმაკურიძეს, რომელიც სავსეა ენერგიით, აღჭურებილია ცოდნით და გამოცდილებით, შეუძლია ბევრი შესძინოს ჩვენს მხატვრობას, როგორც პეიზაჟის მხატვარს, — იმ მშობლიურ პეიზაჟისა, რომელიც ყოველდღიურად იცვლის სახეს.

ალ. ციმაკურიძე ენერგიულად და სიყარულით ეწევა პედაგოგიურ მუშაობას სამხატვრო აკადემიაში ათი წლის გამავლობაში. მის მუშაობას ამ დარღვი მეტი ნაყოფიერება ექნება მას შემდეგ, რაც თბილისის სამხატვრო აკადემიაში იქნება დაასტურებულ პეიზაჟის სპეციალური კლასი.

ნანგრელივი ნაყოფიერი მუშაობისათვის საქართველოს უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმმა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 20 წლისთავთან დაკავშირებით ალ. ციმაკურიძეს მინიჭა ხელვაზების დამსახურებული მოლვაშის სახელწოდება.

3. მოწოდება

ეგიურები ქართველ მუსიკაზე*

შ. მშველიძის „ფშაურში“—ფრიგიული წყობილებაა ღორიულ სექსტასთან (ც. ი. ამალებულ ტერციასთან მინორულ სუბ-დომინანტში). ეკვიპობთ, რომ მხოლოდ ეს განსაზღვრავდეს შ. მშველიძის ნაწარმოების ფშაურ კოლორიტს. გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია პლასტიკური, ფორმამქნელი, დამოუკიდებელი შემოქმედი ელემენტი კომპოზიტორის ნაწარმოებში, — კომპოზიტორისა, რომელიც ახერხებს არეკოლო არა კერძობით და შემთხვევით რამ, არამედ ის სერთო და აუცილებელი რამ, რაც დამახსაითებელია იმისა, რასაც იგი წარმოქმნის.

არ გავიმორჩებთ ბელინსკის ცნობილ შენიშვნებს ხალხურობაზე ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. გავიხსენებთ მხოლოდ, რომ ეს შენიშვნები პირდაპირ მუსიკისაც ეხება. მუსიკა შეიძლება იყოს ნაციონალურად რუსული ან ნაციონალურად ქართული არა მარტო იმით, რომ გამოიყენებთ მხოლოდ ტიპიურ ფოლკლორულ საქცევებსა და ხერხებს. ჩვენ ვეციდებით დავამტკიცოთ ეს არა მარტო ა. ბალანჩივაძის შემოქმედების მიხედვით, არამედ აგრეთვე უკიდურესი ტრადიციონალიზმის თეორეტიკოსების შემოქმედების ზოგიერთი ნიუშის მიხედვითაც. ვინაიდნ, საბეჭნიეროდ, მათი შემოქმედებითი პრაქტიკა, როგორც ნიჭიერი კომპოზიტორებისა, მეტად შორდება მათ საკუთარ თეორეტიკულ დებულებებს.

ქართული ხელოვნების დეკადის დროს მოსკოვში ჩვენ პირველად მოვისმინეთ ზეარია ფალიაშვილის ოპერები, კომპო-

ზიტორისა, რომელსაც „ქართველ გლინკას“ უწოდებენ (და სამართლიანადაც). მისმა „აბესალომ და ეთერმა“ აღგვძრა ჩვენ თავისი სტილის სილამაზითა და დიალობით, მუსიკალურ ხაზთა იმ უჩვეულო მოხდენილობით და ანტიკური სიფაქიზით, რაც მომადლებული აქვთ მარტოოდნენ ხელოვნების ჰეშმარიტად გენისურ ნაწარმოებთ.

გავიხსენებთ მეტისმეტად სწორ სიტყვებს ლარმშისას, რომელიც წერდა, რომ „რუსლანის“ თითქმის ცველა მელოდია ატარებს რუსული ხალხურობის უცველ ბეჭედს, ეთანაბრება რა ამათუმ მხრით ჩვენს საუკეთესო ხალხურ სიმღერებს... „რუსლანის“ მუსიკა იქც კი, სადაც იგი ასახავს არა რუს ხალხს, და ასახავს სრულყოფილად, რჩება მაინც სრულიად რუსულ მუსიკად“.

და ხომ ყოველივე ეს სწორედ დაზუსტად შეიძლება ითქვას „აბესალომ და ეთერზე“ ქართული ხალხური მუსიკის მხრით. არაფერსა სცვლის თვით ის გარემოებაც კი. რომ „აბესალომის“ სიუეტში არ არის ასახული არც ერთი სხვა ხალხი, გარდა ქართველი ხალხისა. არაფერსა სცვლის იმიტომ, რომ არა-ქართული ელემენტები არის „აბესალომის“ მუსიკში. ეს ელემენტები არის მარიხის მშვენიერ კანცონეტაში (ახლაც ვერ გამიგია, ცუდი რა ნახა მასში შ. ასლანშეილმა, რომელიც ამ კანცონეტას, თანდარუბის არითხოსთან და I მოქმედების მეორე სურათთან ერთად, სთვლის ოპერის სუსტ ადგილებად); ეს ელემენტები არის აგრეთვე საცეკვაოებში (დამახსიათებელი „ბაიათური“ კილოები და

*) დასასაზღვრული. იშ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1941 წ. № 3.

სხვა ირანიზებები). მანც „აბესალომ და ეფერი“ — მთლად ნაციონალური ქართული ოპერაა, იმიტომ რომ იგი განასახიერებს ქართველი ხალხის ცოცხალ მუსიკალურ მეტყველებას, რამაც ათასი წლის ისტორიის მანძილზე შეიწოვა თავის აჩვენაში მრავალი სხვა ეროვნული ელემენტები და გადამუშავა ისინი ხალხური შემოქმედების ბუმბერაზულ ბრძელში.

ზოგვერ ვიწრო ერთოგრაფიზმი, მუსიკალური „ოლქურობა“ ყალბ მაგიერობას ეწევა ნამდვილი ხალხური ნაციონალური ხელოვნებისას. ასევე არის ხოლმე ლოტერატურაშიაც და პოეზიაშიაც. ბელინ-სკის ცნობილი მოთხოვნა, რომ პოეტი გმოხატვედს არა კერძოობითა და შემთხვევითს, არამედ საერთოსა და აუცილებელს, რაც კოლორიტსა და ძმის აღლევს მის ეპოქას,—ერიტერიუმად უნდა იყოს ყველა ღრიოსა და ყველა ხალხის პოეზიისათვის. ხშირად გამოსთვევამენ განცვიტებას იმის გამო, რომ ქართულ გენის ყველაზე სრულყოფილ ქმნილება—ში—შოთა რუსთველის „ვეზნის ტყაოსნები“—არ არის არც ერთი ქართველი გმირი—მაშინ, როდესაც პოემაში წარმოდგენილია თითქმის მთელი მაშინდელი გეოგრაფიული საყმარო. აქედან გამოჰქმნდათ სრულიად არამართებული დასკვნა, რომ შოთა რუსთველის პოემა არ ატარებს ქართულ ნაციონალურ ხასიათს. ამ გზას რომ მივღიოთ, მაშინ მოვვიჩდება, ვთქვათ, ინგლისური პოეზიის ფარგალ-გარეშე მოვაკციოთ თითქმის ნახევარი შექსირი და ბაირონი, „რომეო და ჯულიეტას“, „ოტელოს“ და „დონ-ესანის“ ჩათვლით.

ବ୍ୟାକରଣିକାରୀ, ଏହାର ଲୁଗିତ୍ତାଙ୍କାରୀ ପାଇଁ ଦେଇଲାମା
ଏବଂ ପାଇଁ ପାଇଁ ପାଇଁ ପାଇଁ ପାଇଁ ପାଇଁ ପାଇଁ ପାଇଁ ପାଇଁ

უდში გექონდეს, რომ არა მარტო ხალხური
შემოქმედება ახდენს გავლენას პრინციპების
სიულ ხელოვანებზე. ხდება უკუკეთოი
გავლენაც და იგი მით უფრო ძლიერია,
რაც უფრო დიდია ხელოვანი, ხოლო
ხელოვნების მწვერვალები — დიდებულ
ხელოვანთა შემოქმედება თავისთვალ
ხალხურ შემოქმედებად იქცევა.

ეჭვი არ არის, დ. ე. აზაყიშვილი მართალია, როდესაც ამტკიცებს, რომ ქართულ მუსიკის გააჩნია მრავალი თავისებურება, რაც მარტოოდენ მის თვისებას შეადგენს, რომ კერძოდ მისთვის დო, ფა, სოლ-ის შეხამება (ე. ი. ტრიქტორდი კვინტაში) ისევე ბუნებრივია, როგორც ეკროპული მუსიკისათვის დო, მი, სოლ-ის შეხამება (ე. ი. ტრინიური სამბგროვანება დიდი და მცირე ტერციიდან კვინტაში). ჩვენ სადაცოდ ვაცხადებთ არა ოვით ამ მტკიცებას, არმედ მის განსაკუთრებულებას საერთო-ევროპული ტრინიურ-დიმინატური ჰარმონიების მიმართ, ქრომატიზმის მიმართ და აგრეთვე სადაცოდ ვაცხადებთ იმ მტკიცებას, რომ ქართველი ხალხისათვის უცხოა და გაუგებარი ევროპული მუსიკის ელერა. და საყრდენს ჩვენი მოსაზრებებისათვის ამის თაობაზე ჩვენ ვპოვთ... ოვით დ. ე. აზაყიშვილის ისტორიულ-თეორეტიულ ნაშრომში. აზაყითარი საფუძველი არა გვაქვს არ დაუჯეროთ დ. ე. აზაყიშვილს, როდესაც იგი ამტკიცებს, რომ იტალიურ ოპერას „უდიდესი მნიშვნელობა აქვთ და მათ გართული საზოგადოების მუსიკალური კულტურის განვითარებაში“. და ჩვენ უფლება გვაქვს დავემყაროთ ქართული მუსიკის მართლაც ისეთი ბრწყინვალე მოღვის ავტორიტეტს, როგორიც დ. ე. აზაყიშვილია, და აღვნიშნოთ მისი შემდეგი მტკიცება: „იტალიური მუსიკის მელოდიურობას და კეთილგმოვანებას მოსახლეობა ადვილად ითვისებს და იგი ფართოდ ვრცელდება ხალხში იტალიურ ხმებზე ქართულ სიტყვებს

აშენდებ და ეს ხმები ხალხში გზას
იკვლევს, სადაც მღერიან რა-
ოდენამდე სახეც კვლილებით, ქარ-
თული კოლორითის კვალობაზე.
ერთის სიტყვით, იტალიური მუსიკა ქარ-
თველებს გულში მოხვდათ და მან უდი-
დესი გავლენა იქნია მათ გემოვნებაზე“.*).

დ. ე. არაყიშვილი დევლი თაობის დი-
დი კომპოზიტორთაგანია ამჟამად ცოც-
ხალი შორის. იგი ავტორია ოპერისა
„თქმულება შოთა რუსთაველზე“, რომე-
ლიც ერთი პირველი ქართული ოპერათა-
განია. ეს ოპერა დამთვრებული იყო
1914 წელს, მაგრამ შეძლებ გადაკეთე-
ბულ იქნა. ჩა ახასიათებს ამ ოპერას? „
იგი აგებულია არა მთლად ეთნოგრაფი-
ულ მასალაზე, არამედ, პირიქით, მასში
თავისი მუსიკალური ენაა, თავისი მუსი-
კალური მეტყველება, თავისი რიტმიკა,
რაც დამყარებულია ხალხური სიმღერის
ინტონაციებზე... ოპერა „თქმულება რუს-
თაველზე“ ფულლერორ როდია. შეიძ-
ლება ითქვას, რომ მისი პირველსაფურცე-
ლი უპეველად ფოლკლორულია, ხოლო
ეს ფოლკლორი გატარებული არ არის
მასში ვით თვითმიშანი და არ თამაშობს
ისეთ დომინირებულ როლს. თუ ამას
ისიც დაუშატეთ, რომ ოპერაში გატარე-
ბულია პრინციპი აღმოსალური და და-
სავლური მუსიკის გაერთიანებისა ზოგად-
კუთხითიული მუსიკალური კულტურის
ბაზაზე, მაშინ მისი განსხვავება სხვა ქარ-
თული ოპერებისაგან ნათელი იქნება“. ჭო
და რა? აქ ყველაფერი სწორეა, გარ-
და, შეიძლება, იმ მტკიცებისა, რომ ეს
დახასიათება შეიცავს განსხვავებას ამ
ოპერისას სხვა ქართული ოპერებისაგან,
ვინაიდან ამ სხვა ოპერებს შორის არის
ფალიაშვილის კლასიკური ოპერებიც, რომ-
ლებიც აგრეთვე დამყარებული არიან
ზოგადყაციანიული მუსიკალური კულ-
ტურის საფუძვლებზე.

ჩვენ თავისუფალი ვართ დ. ე. არაყი-

შვილის ოპერის უფრო დაწერილებით
შეფასებისაგან, ვინაიდან აქ მოყვარული
შეფასება ეკუთვნის თვით დ. ე. არაყი-
შვილს და წარმოადგენს მის აზრს, რო-
გორც ავტორისას.

ზევით ჩვენ მოვიყვანეთ დ. ე. არაყი-
შვილის შენიშვნები იტალიური მუსიკის
გავლენის თაობაზე. ამ გავლენას დათმო-
ბილი აქვს წიგნაში უწყებული რაოდე-
ნობა სტრიქონებისა და თანაც მოყვანი-
ლია ციტატა ძველ გაზეთ „კავკაზიდან“. ხოლო
სრულიად გაუგებარია, რო-
გორ მოხდა, რომ ერთი სიტყვაც არ არის
ნათქვამი რუსული მუსიკის გავლენაზე,
თუ სათვალვში არ მიიღებთ შეტაც
ლარიბ ცნობებს მ. მ. იორლიტოვ-ივანოვის
მოღვაწეობაზე საქართველოში. მაგრამ
არა, არის სამი სტრიქონი, უშუალოდ
იტალიურ გავლენის გარჩევაზე ზედმიყო-
ლით, და ისეთ კონტექსტში, რომლის
გახსნებასაც აქ არ ვისურვებდით... იმ-
დენად უხეში, მცდარი და უმართლოა ამ
სამს სტრიქონში ნათქვამი.

ჩვენ პირდაპირ ვამტკიცებთ, რომ ყვე-
ლა ქართველი კომპოზიტორი ამ უკანას-
კნელი 80 წლის განმავლობაში, და თვით
დ. ე. არაყიშვილიც, ჩამოყალიბდა რო-
გორც ხელოვანი, რუსული მუსიკალური
სკოლის გავლენის ქვეშ. თუ ახალგაზრდა
გრ. კილაძის შემოქმედებაში იგრძნობა
ჩაიკოგვის გავლენა (ეს გავლენა არის ა.
ბალანჩიკვაძის მუსიკაშიც), დ. ე. არაყიშვი-
ლის თხზულებებშიაც არა ნაკლების ძა-
ლით მოჩანს რიმსია-კორსაკოვს გავლენა.
ზ. ფალიაშვილი—მოწაფე იყო ტანევევისა.

და ყოველსავე ამაში არა არის რა გა-
საკირეველი. უნდა გაგვკირვებოდა კი-
დეც, რომ დიადი მუსიკალური კულტუ-
რა, რომლის გავლენასაც სხვადასხვა ზო-
მით განიცდიდა განურჩევლად ყველა
ქვეყნის მუსიკა, ჩრდ. ამერიკის შეერთე-
ბული შტატების ჩათვლით, სადაც რუსუ-
ლი სკოლის ზედმიქმედება განსაკუთრე-
ბულია, —რუსული მუსიკალური ხელოვ-
ნება უძლიერეს და ნაყოფიერ გავლენას
არ ახდენდეს მოძმე ქართველი ხალხის მუ-

*) „ქართველი მუსიკის მოქმედ ისტორიული მი-
მოხილვა“. საქ. სახლგამი, 1940 წ.

სიყაზე. ჩვენ იძულებული ვართ ვთქვათ აქ, რომ გაჩიტება რესული მუსიკის როლზე არის, სულ ცოტა, უხეში შეცდომა დ. ე. არაყიშვილისა, როგორც ქართული მუსიკის ისტორიკოსისა, შეცდომა, რომლის მეოხებითაც ქართული მუსიკის ისტორიას ეძლევა დამახინებული და უმართლო გაშეება.

ხალხური მუსიკის ხერხთა და საქცევთა „ფოტოგრაფიულია“ ეკუთვნის უფრო ფოლებორულ შემკრებელობას, ვიდრე შემოქმედებას. მას კონფერენციაზე თბილისში უსაყვედურებლენ ზოგიერთ კომპოზიტორს, როგორც მაგალითდ, ა. ანდრიაშვილს—მისი ოპერა „ყავო ყაჩალის“ გამო და კ. კ. მელიქინეა—უხუცესს—მისი „სვანური სიმფონიის“ გამო.

ეს საყვედური ჩვენ სრულიად სამართლიანი გვეჩვენება. მასთანავე, ა. ანდრიაშვილის ოპერაში არის ბევრი სიტყვა—სიტყვითი ციტატა „აბესალომ და ეთერიდან“. აქ უკვე ლაპარაკი ფალიაშვილის გავლენაზე (სრულიად ბუნებრივსა და ნაყოფიერზე) შეეძლებელია, არმედ შეიძლება დავადასტუროთ პირდაპირი დამორჩილება აეტორიტეტისადმი იქმდე, რომ მოლად წაშლილია საკუთარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. მაგრამ „ყავო ყაჩალზე“ უკვე სწერეს და ამიტომ ჩვენ შევვიძლიან ამ მოკლე შეინშენებს დავგერდეთ. უფრო მნიშვნელოვნად გვეჩვენება კ. მელიქინე—უხუცესს, „სვანური სიმფონიის“ კრიტიკა. ეს ნაწარმოები უაღრესად საინტერესოა მასალის მიხედვით, მაგრამ მასზე განსაკუთრებულის, ჩვენ ვიტყოლით, შემმუშვრელი ძალით გავლენა იქნია ვრწრო ეთნოგრაფიზმა ავტორის შემოქმედებითს მეთოდში. საქმე მარტო ის კი არ არის, რომ სიმფონიის ნაწილები განლაგებულია სიმფონიისათვის უჩევულო შებრუნებით, რამაც თავისთავად გაუგებრობა გამოიწვია, —რატომ ჰევიან სიმფონია როდესაც უკუგდებულია მისი სონატური კონცრეტულაონ? კ. მელიქინეთ უხუცესი ჩამოშორდა სიმფონიის ნაწილების ჩვეულებრივ თანამიმდევრობას

იმიტომ, რომ მის შესიკაში არ არის ფრანგული დამუშავება. შედევრული მივიღეთ ახლართვა ფრაგმენტებისა, რომელთაგან თვითეული თავისთავად თემატიკურად საინტერესოა, მაგრამ ღოგიკურად ძალიან სუსტად, „ბლანდული“ არის წინა ფრაგმენტზე გადაბმული. ამიტომაც მართლა, რომ კ. მელიქინეთ უხუცესის ნაწარმოები წარმოადგენს უფრო სიუიტა, ვიდრე სიმღვრისა.

რატომ მოხდა ასე? ყოვლად—უწინარეს იმიტომ, რომ კ. მელიქინეთ-უხუცესმა ვერ გაძელა დაემუშავებინა სვანური ხალხური თემები სიმფონიური საშუალებებით, ეგონა რა მას სრულიად უსაფუძვლოდ. რომ ეს დაარღვევდა მათ ფოლებორულ სიწმინდეს და მოლიანობას. მაგრამ სწორედ ხომ ეს არის მუსიკალური „ოლქურობა“, რაც სრულიად არაფრით არა სჭობია ლიტერატურულ „ოლქურობას“, რომელიც თავის დროზე გორემიდ გამანადგურებლად გააკრიტიკა. ამ გზით შეუძლებელია ხალხური სვანური მელოდიის ნამდვილ სიმფონიურ განზოგადოებამდე ყვანა.

პირველ ერთიდში ჩვენ აღვინშეთ კომპოზიტორი ი. ტუსკიას გამოსვლა (სწორედ სვანურ თემატიკასთან დაკავშირებით). ჩვენ შეგვიძლიან კმაყოფილებით დავადასტუროთ, რომ ი. ტუსკიას უკიდურეს ტრადიციონალიზმს აქვს უმთავრესად თეორეტიკული ხსიათი. მის შემოქმედებაში ვაჩნევთ სულ სხვა რამებს. და არა მარტო ისეთ პიესაში, როგორიც მევეთირი „მარმაზინის გროტესკია“. წერის საერთო—ევროპული და ტრადიციული ქართოვლი მნერის სინთეზის სუცხლო მაგალითია იონა ტუსკიას მომხსილავით „ჩელა“. ი. ტუსკიას მიმადლებული აქვს განსაკუთრებული ისტატონა კაზმული წერისა და მისი „ჩელა“—ს მაგალითზე ჩვენ შევვიძლიან განვსაზოთ, თუ რა შესანიშნავად მოქნილია ეს ხალხური მუსიკალური ფორმა.

გახურებული დავა გამოიწვია დეკადის დროს თბილისში ი. ტუსკიას სიმფონიურ-

მა პოემაში „შავზოლეისთან“. ამ პოემაში (რომელსაც უფრო სწორე იქნებოდა სიმი-
ფონიური სურათი ეწოდებოდეს) კომპო-
ზიტორი ცდილობს გაღმოგვცეს ის აზრები
და გრძნობები, რომლებიც მოიცავნ ადა-
ბიანს დიდებულ საფლავთან. ზეიძური
მყუდროება, გამეფებული ისტორიულ
მოედანშე, მავზოლეის კონტური, რომე-
ლიც გამოისახება ქონგურებიანი კედლის
ფონზე, კურანტების ჩეკა კრემლის კოშ-
კზე და მანათობებლი ლალის ვარსკვლავი
ბნელ ცაზე—რა მაღალი ოქმა ხელოვან
მუსიკისათვის! თუ ზოგჯერ მუსიკა უძ-
ლურია პირ და პირ გამოხატოს თვა-
ლით ნანახი სახე თუ სიტყვა (დარგომიე-
სკის ოცნება, რასაკირველია, განუხორ-
ციელებელია), სამაგიეროდ, არავითარ
სიტყვას არასულეს, არ შეუძლიან გამოს-
თქვას ის ძეირფასი და ფარული რამ, რის
თქმაც შეუძლიან მარტოდენ მუსიკას.
მაგრამ ასეთი მუსიკა უნდა იყოს ოჩგა-
ნიული და სადა, თავისუფლად და ბუ-
ნებრივად გაღმონადენი ხელოვანის სუ-
ლის სიღრმიდან. კონსტრუქციული ხე-
ლოვნურობა, თეატრალური დეკორაციუ-
ლი ეფექტობ, მისთვის აბსოლუტურად
უცხათ. თამამად შეიძლება ითქვას. ი.
ტუსკიას შეეძლო ასეთი მუსიკის შექმნა.
მას გააჩნია კულაფერი, რაც მისათვის
საჭიროა. ჩაფიქრებულობაც, გულწრფე-
ლი ლირიზმიც, ნამდვილი ღრმა აზროვნე-
ბაც. მაშ რატომ არ გამოვიდა ეს? ზო-
გიერთი ამხანაგი ცდილობდა აეხსნა კომ-
პოზიტორის მარცხი იმით, რომ იგი გას-
ცილდა თავისი მუსიკისათვის ჩეული
სქემებისა და წესების ფარგალს. მიზეზი
სულ სხვაა. ი. ტუსკიამ შეცდომა ჩაიდი-
ნა მით, რომ იგი შეეცალა ლენინის აქლ-
დამასთან მყოფი ადამინის არა გრძნო-
ბების გამოთქმას, არამედ მათ
თვალსაჩინოდ იღუს სტრირებას.
ლრმა და მღელვარე პიემის ნაც-
კლად გამოვიდა სურათი, რომელიც გვი-
სხავს და გვაჩვენებს.

საქმე ის კი არ არის, რომ ი. ტუსკიას
პოემაში ჩეკავნ ნამდვილი კურანტები

(ძალიან ახლო ასლია ხმოვანებისა). უკ-
ურავს ბაანი. ბაანი შეიძლება უცხათვის
დეს ან არ უკრავდეს (გარმონის ხმა
პირველად როდია სიმღონიურ ორკეს-
ტრში გაღმოცემული). მაგრამ რასაც ის
უკრავს—საშუალო მასიური სიმღერაა,
რომელიც შეიძლება შესაფერი იყოს სხვა
დროს და სხვა ვითარებაში, ხოლო აქ
იგი უადგილო-ადგილას ჩნდება. პოემაში
გატარებული სამრშო თემა თავისთავა-
დაც უეჭველად უნდა გამოჩნდეს, ვინაი-
დან აზრი გამარჯვებაზე ბუნებრივია და
ყოველთვის აღიძგრის ხოლმე ლენინის
სახელთან დაკავშირებით, მაგრამ ეს თემა
სხვანარი უნდა იყოს, მართლაც შთამ-
გონებელი, აღმატროვანებელი. ეს არ
გამოვიდა ი. ტუსკიას ნაწარმოებში და
იგი მთლიანად უხეირო აღმოჩნდა.

ჩეკნ უკვე დღვნიშენ ა. ბალანჩივაძის
ოპერა „ბედნიერება“, რომლის ნაწყვე-
ტებიც შესრულებულ იქნა დეკადის
დროს. ა. ბალანჩივაძის ორესტირ უალ-
რესად კოლორიტულია და განსხვავდება
ნამდვილი კაზმულობითა და ფაქტურის
ოსტატობით. თემატიურად „ბედნიერების“
მუსიკა მრავალფროვანია და შინა-
ახსიანი. რასაკირველია, კომიტური ოპე-
რის ნაწყვეტების მიხელვით კომპოზიტო-
რის დრამატიულ ნიჭი მსჯელობა ძნე-
ლია, მაგრამ იგიც უეჭველი გვგონია, თუნ-
დაც იმიტომ, რომ მისი რეჩიტატივები
იშვიათი მეტყველებისა და მთავარი ის
არის, რომ ყველთვის იგრძნობა თავშე-
კავებული მგზნებარეობა, ხელოვანის ბუ-
ნების ტემპერატურენტიანობა. აქ ჩეკნ შექ-
ჩერდებით „ბედნიერების“ მარტო ერთ
და თანაც სიმფონიურ ნაწყვეტზე. მხელ-
ველობაში გვაქვს საორკესტრო ინტერ-
მეცო „ტბა რიცა“.

ვისც თუნდა ერთხელ უნახავს ტბა
რიცა, ვინც დახრილა მის ცივ, გლუვ
ზედაპირზე, გაღმოპირქვავებულ ცას რომ
ჰგავს, —ის არასოდეს არ დაივიწყებს ამ
ტბას. და ა. ბალანჩივაძის ინტერმეცია
აცოცხლებს აფხაზეთის ამ მარგალიტის
საკვირველ სიტურფეს. განა ეს ცოტა?

ზრა, ბევრი რამეა. ინტერმეცია „ტბა რიცა“ ნამდვილი შედევრია და მისი მნიშვნელობა ქართული და მთლად საბჭოთა მუსიკისათვის არ განისაზღვრება მისი, შედარებით, მცირე ოდენობით. ხელოვნების ნაწარმოები მეტრით არ განიზომება და კილოგრამით არ აიწონება. ა. ბალანჩივაძის პარტია პეიზაჟი გაცილებით უფრო ძვირად ღირს, ვიდრე სხვა რომელიმე სმიჯონია—მონსტრი.

რამდენიმე წლის განმავლობაში (დაწყებული ქართული ხელოვნების დეკადიდან მოსკოვში) ჩვენ გულდასმით ყურსკაბრობთ ყოველსავე ახალს, რაც კი ქართულ მუსიკში იძალება. და რაც უფრო ვეცნობით მას, მით უფრო ახლობელი და ძვირფასი ხდება იგი ჩვენთვის.

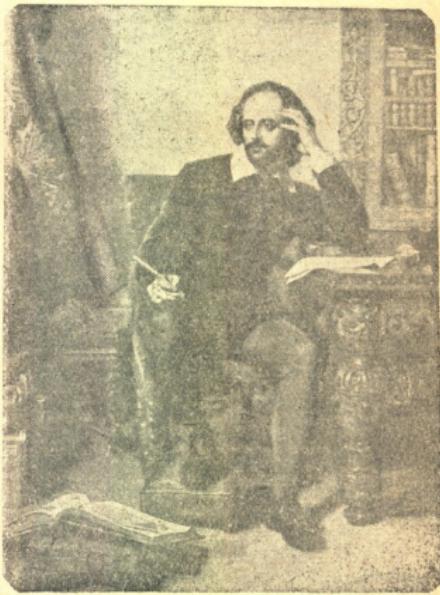
ის გაფურჩქვნა-აყვავება, ჩასაც ქართულმა მუსიკამ მიაღწია საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის ოცი წლის მანძილზე ნამდვილი სასწაულია. რევოლუციამდელ საქართველოს გააჩნდა მხოლოდ საოპერო ხელოვნების ჩანასახი და მან სრულიად არ იცოდა სიმფონიური მუსიკა და კამერული ანსამბლის მუსიკა. ხოლო ახლა ქართული სიმფონიზმი და საოპერო ხელოვნება წარმოადგენენ საბჭოთა და, მაშასადმე, აგრეთვე მსოფლიო მუსიკალური კულტურის ერთერთ უაღრესად ღიღ მოვლენას. სიამაყის გრძნობა ეუფლება აღმიანს ამის გახსნებაზე. სიამაყისა და სიხარულისა მშენებირი საქართველოსათვის, საბჭოთა საქართველოსათვის.



(ପ୍ରକାଶିତିତାଣ୍ଡଳେଖନ ଏବଂ ୩୨୩ ପଲୋଟାରୀଜିକ୍ ଓ ପାଇସିଙ୍ଗେଜିକ୍ ପାଇସିଙ୍ଗେଜିକ୍)

1. შექსპირს უმაღლესი განათლება არ მიუღია. მას არ გაუთავებია კემბრიჯის ან ოქსფორდის სახელგანთქმული უნივერსიტეტები. ყოველ შემთხვევაში ამის შესახებ უშეულო ცნობები არ ასებობენ და ამ საკითხის გადაწყვეტა არც ისე იოლია, როგორც ეს შექსპირის ზოგ მკლევარს ჰვინია. და მართლაც არსებობენ სულ სხვა ერთი მეორებს საწინააღმდეგო ცნობები. მაგალითად, შექსპირის თანამედროვე ცნობილი დრამატურგი ბენ ჯონსონი, შექსპირის სიკელილის შემდეგ დაწერილ მიძღვნიში ასე მიმართავს თავის ყოფილ მეგობარს: „შენ ცუდად იცდი ლათინური ენა, ბერძნული კი იმაზე უარესად“ (1623 წ.). მაგრამ რამდენიმე წლით ადრე, 1595 წელს, ჯერ კიდევ შექსპირის სიცოცხლის დროს, კემბრიჯის უნივერსიტეტის მესტრობე ჭონ ლეგარტი თავის წიგნში „პოლიმანტია“ ამ უნივერსიტეტში აღზრდილ პოეტებს შორის, როგორიც იყვნენ ედმუნდ სპექსრი, კრისტიფერ მარლო და სხვ., იხსენიებს აგრეთვე შექსპირს. და გარდა ამისა, ცნობილია, რომ „პამლეტი“ დაიღდა აგრეთვე კემბრიჯის და ოქსფორდის უნივერსიტეტებში, რაც ას მოხდებოდა, მიღებული ტრადიციის გამო, თუ კი შექსპირი ერთი რომელიმე ამ უნივერსიტეტის სტუდენტი არ ყოფილიყო.

შვილი კი არა, არამედ არისტოკრატი რეტელნები ან ფილოსოფიუსი ბეკანი იყონ. იმპერიალისტური ხანის ბურგუაზიის წარმომადგენლებმა ვერ შერიგებიან იმ აზრს, რომ ხალხის წიაღიძან გამოსული ადამიანი შეიძლება გენიოსა ყოფილიყო. ჩვენ სრულადაც არ გვირდება იმის დამალვა, რომ უილიამ შექსპირი ყასაბის შვილი იყო. ჩვენ ვიცით, რომ იტალიური რენესანსის დიდი მხატვრებიც შექსპირზე უფრო მაღალი წარმოშობისა არ იყვნენ. გავიხსენთ თუნდაც ისეთი მხატვრები, როგორც სანდრო ბორჩელი, რომელიც დაბალის შვილი იყო, პიროვნეულად ურანქესკა-მეჩექმის და რყავის მორიმლავის, ფილიპო ლიპი—ყასაბის,



ଶୁଣିଲାମ ଶ୍ରେଷ୍ଠପିଲାରି
(ନିଳା. ଶ୍ରୀରାଜ. ଜୀବନ ଯୁଗରେ ଆଶାରି)



გი. ჭავჭავაძე

შექვე ლირი

დონატელი — მატყლის მჩერავის, შემდეგი დროიდან კი რემბრანდტი-მეწის-ქვილის შეიღია იყო.

რაც შეეხება საუნივერსიტეტო განათლების მიღებას, განა თვითონ ბენ ჯონსონს, რომელიც ასე უკითხინებდა შექვეპირს კლასიკური ენების ცუდად ცოდნას, გაუვლია საუნივერსიტეტო კურსი? უკვდავ რომანისტებს თორო ბალზაკსაც არ მიუღია საუნივერსიტეტო განათლება, მაგრამ მიუხედავად ამისა XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ერთერთი უგრძათლებულები ადამიანი იყო და ფრ. ენგელსი სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ მან გისი ნაწარმოებებიდან უფრო მეტი შეისწავლა, „ვილრე იმ პერიოდის, ერთად ოდებულ, ყველა პროფესიულ ისტორიკუსებისა, ეკონომისტებისა და სტატისტიკოსებისაან“. (იხ. წერილი ჰარკვესისადმი, 1888 წ.).

2. შექვეპირლოგია, ეს იგი მეცნიერება შექვეპირის შესახებ, დაიწყო 1667 წლიდან, როდესაც გამოიდა ჭონ დრაიდენის

ტრაქტატი „ცდა დრამატიული პოეზიის შესახებ“. მაშასადამე, ზუსტად რომ ვაინ-გარიშო, შექვეპირლოგია უკვე 274 წელია რაც არსებობს. მაგრამ უნდა ითვას, რომ ამ ნისი განმავლობაში უფრო მეტი არა სწორი, სუბიექტიური და ყალბი აზრები გამოითქვა, ვიდრე ნამდვილი, სწორი და ობიექტიური. და ეს გასაგებიც არის, რადგან ყოველი ეპოქა თავისი მსუსურებელი მხედველობით, თავისი შეხედულებების და იდეების მხედვით სწავლით შექმნირის პრობლემას. ჩვენ ვიცით, რომ „ყოველ ეპოქაში გამატონებული კლასის აზრები გაბატონებული აზრებია“ (მარქსი და ენგელსი „გერმანული იდეოლოგია“), ამიტომ არაერთი გასაკვრია, თუ შექვეპირის ნამდვილი შექველა მხოლოდ ახლა, საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში შეიქმნა შესაძლებელი, რადგან საბჭოთა ხალხის მეცნიერება ყოველგარი არაობიერულობისა და ფალსიფაკციის წინააღმდეგია წარსულის დიდი აღა-მიანგის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესწავლის დროს.

ოვთეული ეპოქა თავისი საზომით უდგებოდა შექვეპირს, თავისი მოთხოვნილებებს უყვენებდა მას. ცნობილია, რომ კლასიციზმის ეპოქა (XVIII ს.) არ ღიტლობდა შექვეპირს: ალექსანდრე პოპი, ნიკოლოზ როუ, სამუელ ჯონსონი-ინგლიში, ვოლტერი, დუსი-საფრანგეთში, გოტშელი-გერმანიაში და სუმარკვი-რუსეთში, ყველა კლასიციზმის სავარცელით შელამაზებულ შექვეპირს გვიხატავდნენ. და ეს ხდებოდა არა მარტო ლიტერატურასა და კრიტიკში, არამედ თეატრის სცენაზედაც. სახელგანთქმული ტრაგიკოსი დავით გარიფი კლასიციზმით დავარცხნილ შექვეპირს თამაშობდა. მაგალითად, „ჰილეტიდან“ გარიფს სრულიად მოღებული ჰქონდა მესაფლავებების სცენა, ლეირტი მას წარმოდგენილი ჰყავდა, როგორც რიჩარდსონის რომანის გმირის მსგავსი სანტიმერტალური ჭაბუკი, დედოფალი გერტრუდა ჰერიდან იშლებოდა

და პიესა კი თავდებოდა ორი ღუელით: ჰამლეტისა ლეიტონან და ჰამლეტისა შეფესთან. (დუელები XVIII საუკუნის არისტორატიულ წრეებში ძალიან იყო გავრცელებული).

სულ სხვა იყო „განათლების ეპოქაში“. მე ეპოქის უდიდესი ადამიანები, როგორც დიდრო და ლესინგი, არ უარყოფნენ შექსპირს, პირიქით, ისინი ათავევანებდნენ მას, მაგრამ მხოლოდ თეორიაში და კრიტიკულ წერილებში. თავიანთ დრამატურგიულ პრეტიკაში კი ისინი განსხვავდებოდნენ შექსპირისაგან. ეს გასაგებიც იყო, რადგან შექსპირის და დიდრო-ლესინგის რეალიზმი სულ სხვაგვარია. „XVIII საუკუნის დიდმა მოაზროვნეებმა, ისევე, როგორც ყველა წინამდაგი ეპოქების მოაზროვნეებმა, — ეკრ შესძლეს გასვლა იმ საზღვრებიდან, რომელიც მათ ეპოქაშ დაუყენა“ (ენგელი), ამიტომ ისინი ფიქრობდნენ სცენაზე მესამე წოდების ახალი ადამიანების გამოყვანას („ოჯახის მამა“), რისოვისაც მიმართავდნენ არა შექსპირს, არამედ გ. ლილოს და ე. მურას: ასე მაგალითთად, ჩუსო თარგმნის ლილოს „ლონდონელ ვაჭარს“, დიდრო კი ე. მურასის „მოთამაშეს“. ლისინგმა კი თავის თეატრში (პამბურებში) შექსპირის არც ერთი პიესა არ დადგა, რაც მეტად დამახასიათებელია მისი შემოქმედებითი პრეტიკისათვის. იგივეს ვამჩნევთ იმდროის აქტიორულ შემოქმედებაში: გერმანელი მსახიობი იოვლანდი (1759-1814) შექსპირს თამაშობდა, როგორც საყოფაცხოვრებო დრამას, ჩუს მსახიობ ვ. კარატიგინის (1802-1853) ჰამლეტის შესახებ კი პანაკი ამბობდა, რომ „შექსპირის ჰამლეტში იგი უფრო რასინის იპოლიტეს წაგვდაო“.

შემდეგშიაც ეკრ შესძლეს „ეპოქის საზღვრებიდან გასვლა“: კარაშინი შექსპირს თავის „საცოდავი ლიზათი“ ზომავდა და შექსპირში სანტიმეტრალურ მგრძნობიარებას ეძებდა. რომანტიზმა,



ა. ბორავა

ოტელო

პართალია, აღადგინა შექსპირი XIX ს. დასაწყისში, მაგრამ იგიც ცალმხრივობას იჩინდა და თავის ეპოქის სურვილებს ახვევდა შექსპირს. ავგუსტ შლეგელს „ბრალი უნდა დავსლოთ“ იმაში, რომ მან პირველმა გამოაცხად ჰამლეტი „რეფლექსის გმირად“, რადგან ამ მცდარ თეორიას ღლესაც კი აქვს გასავალი შექსპირილოგიაში. საქმე იმაშია, რომ ვაშინ გერმანულ ბურჟუაზიას არ ჰქონდა პრეტიკული (პოლიტიკური) მოღვაწეობის უნარი და თავისი ეს უუნარობა ჰამლეტისებურ უუნარობად გამოაცხადა (ფრეილიგარტი სწერდა, რომ „ჰამლეტი — ეს გერმანია“), რაც ცხადია ამანიჭებდა სავსებით ჰამლეტის ნამდვილ სახეს. ცნობილი რომანტიკისა ლ. ტიფა ეძებდა შექსპირში ფანტასტიკურობას, კოლრიგი — ესთეტიკურობას და ლირიზმს, ვ. ბიუგო — სიმახინგის ესთეტიკას (აქედან მისი კაზიმირი, გვინძლენი და სხვ.). ერთი სიტყვით XIX საუკუნის ადამიანის

გრძნობებსა და იდეებს ახუევლნენ შექსპირის ადამიანებს.

წარსულში შექსპირის გაეგაში მხოლოდ თითო-ოროლა ადამიანმა შესძლო თავისი „ეპოქის საზღვრებიდან გასვლა“, თავის ეპოქაზე ასალება და შექსპირის ობიექტური შეფასება. მათი გამონათქვემი შექსპირის შესახებ — შექსპიროლოგის მწვერვალებს წარმოადგენა. ესენი იყვნენ — გოთე, პუშკინი, ბელინსკი... მარქსის და ენგელსის შეხედულებანი შექსპირზე, რომელიც უხვად არიან გაფანტული მათს ნაწერებში, წარმოადგენ ახალ საფეხურს ევროპულ შექსპიროლოგიაში. მარქსმა და ენგელსმა შეაჯამეს ის, რაც ევროპულ შექსპიროლოგიაში პროგრესიული და ლირისმესანიშნავი იყო და დასახეს გზები საპოთა შექსპიროლოგისათვის. მათი აზრები — საბჭოთა შექსპიროლოგის აღმოსავალ წერტილს წარმოადგენენ.

პარალელურად წარსულის ზოგიერთმა უდიდესმა მსახიობმა შესძლო თავის აქტიორულ შემოქმედებაში შექსპირის სახეების სწორად განსახიერება. XIX საუკუნემ ამ დარგშიც მოგვცა აქტიორული შექსპიროლოგის მწვერვალები: კინი, მოჩალოვა, ნაწილობრივ რომა და სალვინი.

მსოფლიო შექსპიროლოგიმ ბევრი რამ გააეთა შექსპირის შემოქმედების გაგებისა და განმარტებისათვის, მაგრამ არა ნაკლებ ბევრი გააეთა მისი დაბნელებისთვისაც. მხოლოდ საბჭოთა შექსპიროლოგიას შესწევი ძალა და უნარი მსოფლიო შექსპიროლოგის საუკეთესო ნაწილის გამოყენებით (გოთე, პუშკინი, ბელინსკი, სტენდალი, ჰოფმანი, ჰაინ და სხვ.), მარქსის და ენგელსის გამონათქვემზე დაყრდნობით გახსნას შექსპირის ნამდვილი სახე და უფრო მაღალ საფეხურზე იყვანის კაცობრიობის წარმოადგენა მსოფლიო სელოვნების ამ უდიდეს მხატვაზე.

საბჭოთა შექსპიროლოგიმ უნდა შექმნას შექსპირის აზროვნებისა და შეგნების

ანალიზის მომცემი განზოგადოებული შრომა, ამისათვის კი საჭიროა საკვლევების მომსახურებისათვის. შექსპიროლოგია გამპედაბა; საბჭოთა შექსპიროლოგია შესალებს ამის გაყენებას, რაღაც კ. მარქსის გენიალური თქმით კომუნიზმით — ეს „ადამიანისა და ბუნების და ადამიანისა და ადამიანის შორის არსებული ღავის კეშმარიტი გადაჭრაა“. (ტ. III, გვ. 622).

3. როგორი იყო შექსპირის შემოქმედებითი მეთოდი? როგორ მუშაობდა შექსპირი? არ შეიძლება, რომ ეს საკითხები არ გვანტერესებდეს. სამწუხაოოდ, ამის შესახებაც ძალიან ცოტა ცნობები მოვცემოვება. ცნობილია, რომ შექსპირისაგან არ დარჩა არც ერთი ხელნაწერი. ეს გარემოება, ცხადია, ძალიან ხელს უშლის იმ საკითხის შესწავლას, თუ როგორ წწერდა შექსპირის თავის უკვდავ ტრაგედიებს. მაგრამ ჩერენს წინ ხომ გამლილია მისი დიდებული შემოქმედება და სწორეთ აქტებან უნდა ამოვიერთხოთ პასუხი ჩვენთვის სანტერესო კითხვებზე.

პირველი, რაც თვალში გვიცემა შექსპირის დრამატურგიის წარმოშობის შესწავლის დროს, ეს ისა, რომ შექსპირმა არც ერთი ფასულა, რომელიც მის დრამატიულ ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს, თვითონ არ შექმნა. „Je prends mon bien où je le trouve“ (მე ვიღებ ჩემს დოვლას ცველგან, სადაც კი მას მოვნახავ) — მოლიერის ეს ცნობილი თქმა ცველაზე უფრო შექსპირის შეეფარდება.

შექსპირის დრამატურგიის წყაროები მრავალნაირია, მაგრამ ძირითადში შეიძლება გისი შემოქმედების ოთხი მთავარი წყაროს აღნიშვნა. ესენი არიან: 1) სკანდინავიური, შოთლუნდური, ინგლისური და სხვა ეროვნებათა ხალხური ლეგენდები და საგები, რომელიც თავმოყრილი იყო შექსპირის დრამატურგიულ ძაპარეზზე გამოსვლიდე რაფაელ პოლინეზედასა („მეფე ლირი“, „მაგბეტი“ და სხვ.) და საქსონ გრამატიკის ქრონიკებში („პამლუტი“); 2) ჩენესანის დროინდელი იტა-

ლიური ნოველები („ოტელი“; „ვენეციელი ვაჭარი“; „რომეო და ჯულიეტა“ და სხვ.); 3) ქველი საბერძნეთის დიდ ადამიანთა ბიოგრაფიების დამშერი პლუტარხი („ოულიოს ტეისარი“, „ანტონის და კლეოპატრა“, „ტიმონი ათინელი“ და სხვ.) და ბოლოს 4) შექსპირის წინადროინდელი ინგლისური დრამა, როგორც ანონიმური, აგრეთვე ცნობილ დრამატურგების მიერ შექმნილი.

შერ კიდევ ფრ. ენგელსმა აღნიშნა „ნედლი მასალა, რომელიც მას (ე. ი. შექსპირს, შ. ა.) ნასესხები აქვს შუასაუკუნოებიდან“. („იმერმანის მოგონება“, ტ. II). ცნობილი შექსპირისტის გეორგ ბრანდესის ფიგურალური თქმით, შექსპირის ლიტერატურული ნასესხობანი — თიხა, რომლიდგანაც იგი ქრისტენი ქანდაკებს და ჯგუფებს. გასაოცარია, როგორიც უმნიშვნელო მასალიდან ქმნიდა ზოგერ შექსპირი თავის შესანიშნავ ტრაგედიებს. ავილოთ თუნდაც „ვენეციელი ვაჭარი“. უდიდესი დრამატიზმი, ფილოსოფიური აზრი, ფსიქოლოგიური ანალიზი — ყველაფერი ეს საკუთრივ შექსპირისაა და ამშიც ვერავინ გაუტოლდება შექსპირს მსოფლიო ლიტერატურაში.

თავის ცხოვრების პირველი 20 წელი შექსპირმა სტრეტფორდში გაატარა. აქ იგი იზრდებოდა, ვაჟაკაცებოდა და სწავლობდა. ახალგაზრდა ფრ. ენგელი 1840 წლის გაზაფხულზე მოგზაურობდა რაინზე, ჰოლანდიასა და ინგლისში. ეს მოგზაურობა ფ. ენგელსმა ღრმულში „ლანდშაფტები“, რომელიც დაბეჭდა კ. გუცკოვის „ტელეგრაფში“. სხვათა შორის მა წერილში ფ. ენგელი იძლევა ბრიტანეთის პროვინციულ პეიზაჟების შესანიშნავ აღწერას, რომელიც კარგ დახსიათებას იძლევა სტრეტფორდის და მის ახლო-მახლო რაინ-ვინგისას: „ო, როგორი საოცარი პოეზიის შემცველი არის ბრიტანეთის პროვინცია! ხშირად გაჩვენება თითქოს შენ იმყოფები golden days of merry



ა. ლტუშევი

ოტელი

England და საცავ დაინახავ შექსპირს თოვით მხარზე, რომელიც ბუჩქებში მიიპარება სხვის ნადირზე, ან და გივირს ამ მწვანე მდელოზე რატომ არ გათამაშდება სინადვილეში მისი ერთი რომელიმე ლოთაებრივი კომედიათაგანი“.

ფრ. ენგელსმა შევენივრად იგრძნო შექსპირის კომედიების ინგლისურობა, რომ ესენი სტრეტფორდის და მის ახლოს მდებარე მიდამოების ნაციონალურ პეიზაჟებთან და იქაურ ხალხთან არიან და კაშშირებული. ავილოთ მაგალითად ბრწყინვალე კომედია „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, რომლის მოქმედება სწარმოებს ათინაში. განა მ კომედიში გამოყვანილი დურგალი, ხურო, ფერები და საბერელის გამყიდავი, ათინელები არიან? სრულიადაც არა. ყველა ესენი XVI ს. ტიპიური ინგლისელი ხელოსანი — მუშები არიან, ისევე როგორც თეზეოსი ინგლისელი ლორდი უფროა, ვიდრე ელინი მმართველი. „ორი ვერონელის“ კო-

ლორდით და ბუნება ხომ ნიდვილად ინგლისურია და არა იტალიური. „სადაც არ უნდა სწარმოებდეს მოქმედება მის პიერებში — იტალიაში, საფრანგეთში ან ნავარაში, — ასესპითად ჩვენს წინაშე ყოვლთვის merry England-ია, სამშობლო შინი ახირებული მდინოების, კუეისათვის ძალის დამტანებელ სასკოლო მასწავლებლების, საკუარელ, უცნაურ ქალების, ყველაფრთ განაცვებს, რომ მოქმედება შეიძლება სწარმოებდეს მხოლოდ ინგლისის ცის ქვეშ“. (ფ. ენგელი — „ლანდშაფტები“).

სტრეტფორდში ახალგაზრდა შექსპირი 1580 წამდე სწავლობდა ადგილობრივ „გრამატიკულ სკოლაში“, სადაც „გარდა ლათინური ენის, იძლეოდნენ ბერძნული ენის პირველდაწყებით ცოდნის საჭყასებს, აგრეთვე აქნობდნენ სკოლასტიკური ლოდიებისა და რიტორიკის საფუძვლებს“ (მ. მოროზოვი). ცხადა, ბენ ჯონსონიან შედრებით შექსპირი დიდი ლათინისტი არ იყო, მაგრამ ლათინური ენის ცოდნა მას თან დაჰყოა და შემდეგში მან ეს ცოდნა უფრო გააღრმვა.

სტრეტფორდს სერტოლდ დიდი მნიშვნელობა ეძღვა შექსპირის შემოქმედებითი ბიოგრაფიაში. აქ მას ხალხთან უშუალო კავშირი ჰქონდა გაბმული, აქ ახალგაზრდა შექსპირი ეცნობოდა ინგლისურ ფოლკლორს, ხალხურ ანდაზებს, სიმღერებს და ბალადებს. აქედანვე მოდის აგრეთვე ის ფანტასტიკა, რომელიც ასე აკირკებს შექსპიროლოგებს „მაპეტში“, რაც უთუოდ დაკავშირებულია შექსპირის დროინდელი ხალხის ცრურშენებთან, რომლის შესახებ დრამატურგის მრავალი რამ გაუგონია სტრეტფორდისა და ვინქტის (მისი დედის სოფელი) მახლობლად. გარდა ამისა, ახალგაზრდა შექსპირი ხშირად ესწრებოდა მოხერიალე თეატრალური კოლექტივების წარმოდგენებს, რომლებიც იმართებოდა სტრეტფორდში. აქ იგი ხედავდა მორალიტეს, ფარსებს, კოდევილებს, ინტერმედიებს და რაინ-

ტულ დრამებს. აქცდან ყასაბის შექსპირი დაბადება გატაცება თეატრით და სტრეტფორდში შეისპირი განინდონში. შესაძლებელია, რომ შექსპირი ბერძენის თეატრალურ დას ჭერ კიდევ სტრეტფორდში დაუახლოვდა მისი იქ ყოფნის დროს. ყოველ შემთხვევაში შექსპირი ლონდონში გაჩნდა თეატრსა და დრამატურგიაში მორვაწეობისათვის საქმიანდ მომზადებული.

გვინალური შეხსიერება, რის წყალობათაც მან შესძლო წაკითხების და ნანახის დამახსოვრება, დაკვირვების მკვეთრი, განსაკუთრებული უნარი, რამაც საშუალება მისცა გასცნობოდა მის გარშემო მცხოვრებ ადამიანებს, მათ ხასიათს, წარმოსახვის და ფანტაზიის საუცხონ ნიჭი, — ყველა ამ თვისებების წყალობით შესაძლებელი გახდა, რომ სტრეტფორდელი შეყაბის „თვითნისწავლა“ შეიძლო რამდენიმე წლის განმავლობაში უდიდესი დრამატურგი გამხდარიყ.

1562 წელს იტალიური ნოველები გამოიცა ბრუკის მიერ ინგლისურ ენაზე, 1574 წელს თომას ნორტის თარგმანით გამოვიდა პლუტარხის ბიოგრაფიები, 1577 წელს გამოიცა რაფაელ პოლინშედის ქრისტები. ყველაფრთ ეს ახალგაზრდა ლრამატურებს ძლიერდა მზა ფაბულის სქემებს, რომელზედაც თვითონ შექსპირი აგებდა თვის უკვდავ ტრაგედიებს და შესანიშნავ კომედიებს. როდესაც შექსპირმა დაიწყო პირველად მუშაობა ლონდონში, მდგომარეობა ინგლისურ თეატრსა და დრამატურგიაში არ იყო მაინც დამაიც სახაბიელო რეპერტუარის მხრივ. ხალხი და საზოგადოება მოითხოვდა ახალ პიესებს. ცნობილი დრამატურგები ამ ხანისათვის უკვე გარდაცვლილი იყვნენ: რობერტ გრინი 1592 წელს, კრისტოფერ მარლო დედოფალ ელისაბედის ავენტებმა მოჰქონდა 1593 წ. და თომას კიდე 1594 წელს გარდაცვალა. ბურთი და მოედანი დარჩა შექს-

პირს. პირველად მან დაიწყო შეელებური, ანონიმური ან ხალხური პიესების გადაკეთება და გადამუშავება. ასეთებია „ჰინრიხ VI“ სამივე ნაწილი (1590-1591 წ.), „შეცდომათა კომედია“ (1592 წ.) და „ტიტე ანდრინიკი“ (1593 წ.). შემდეგ შეეს პიესის ფაბულაზე შექსპირმა დაიწყო სრულიად ახალი პიესების წერა, რომელიც უკვე დამოუკიდებელ შემოქმედების ნიმუშებს წარმოადგენენ. ასეთები იყო „რიჩარდ მესამე“ (1592) და „კირვეულის მორჩულება“ (1593).

შექსპირის დრამატურგია აღმოცენდა უშუალოდ ძველებური ინგლისური თეატრის საფუძველზე და მოუხედავად იმისა, რომ შექსპირმა ბევრი რამ გამოიყენა აკადემიური დრამატურგების შემოქმედებლან (მარლო, კიდო, ლილი და სხვ.), შექსპირის დრამატურგია ინგლისური ხალხური თეატრის უშუალო მეცკიდებეა და გამგებდობა. „ინგლისური დრამა — ხალხის შეილია“, — ამბობს ლუდვიგ შუკინგი, შექსპირიც ამ ხალხურ ხაზის განგრძელობია ინგლისურ დრამატურგიაში. 1593 წლის შემდეგაც შექსპირი ხშირად მიმართავდა ძველებურ ხალხურ პიესებს და ხელახლა მიუშავებდა მათ ფატულას. ავილოთ მაგალითად მისი უცვდავი ტრაგედია „მეფე ლორი“ (1605 წ.). ჯერ კიდევ 1594 წელს ლონდონში იდგებოდა ანონიმური პიესა „ლირი და მისი ქალიშვილები“, რომელიც კეთილდა ბოლოვდებოდა. შექსპირმა აიღო ამ ხალხური პიესიდან ქალიშვილების უმაღურობის თემა და აიყვანა იგი ფსიქოლოგიური რეალიზმის უმაღლეს მწვერვალამდე, რისთვისაც მან გამოიყენა უშუალოდ რ. პოლინშედის ქრონიკაც, სადაც მოთავსებული იყო საგა მეფე ლირის შესახებ, გლოსტერის ეპიზოდისათვის კა ცნობალი მწერლის ფილიპ სიდნეის „არგადია“ (შექსპირისათვის დამახსინათებელი დრამატურგიული ხერხი: ორი ფაბულის პარალელიზმი).

ჩვენ ახლა შეიძლება გაგვიკვირდეს,



II. ს. მიხოლსი

შექ ლირი

რომ დრამატურგიისათვის ისეთ საუცხოვო თემაზე, როგორიც გიორგი საუკახა, სამი პიესა დაიწერა. მაგრამ ჩვენ გვაკიშვლება, რომ რიჩარდ მესამეს თემაზე შექსპირის დროინდელ ინგლისში ოთხი პიესა იღვმებოდა და მათგან მხოლოდ შექსპირის უკვდავ ტრაგედიამ გადაბიჯა საუკუნოებს და ჩვენამდე მოაღწია თავისი გასაოცარი ბრწყინვალებით.

4. შექსპირის მხოლოდ 15 პიესა იყო გამოქვეყნებული მისი ცხოვრების დროს. დანარჩენი პიესები პირველად გმირიცა 1623 წელს შექსპირის პიესთა სრულ კრებულში. სამწუხაროდ ჩვენამდე არ მოაღწიეს პიესების კარიანტებმა, რაც უთუოდ არსებობდა, რადგან თუ აეიღებთ გამოცემულ პიესებს, აქაც კა კვედავთ განსხვავებებს. მაგალითად „ჰამლეტის“ პირველი გამოცემა 1603 წ. და მერჩე გამოცემა 1604 წ. ბევრად განსხვავდებიან ერთ მეორისაგან. მაშასადამე, შექსპირის ტრაგედიები სანამ მიიღებდნენ „დაკანონებულ“, ჩამოყალიბებულ სახეს განიც-

დილნენ რამდენიმე ფაზისს და თანდათან უმჯობესდებოდნენ. „ჰამლეტის“ პირველ გამოცემაში „ყოვნა არ ყოვნის“ ცნობილი მონოლოგი საკაოლ შეკვეცილი იყო, შექსპირი აյ საჩრდინებასთან და ეკლესიისთან ჰერ კიდევ არ სწყვეტდა გამე- ფულდ კავშირს, ჰამლეტი ჰერ კიდევ გამოსტევამდა მომავლის იმედს. მეორე გამოცემაში ამ მონოლოგმა მითიღ ახლონდელ სახ. ჰამლეტი სწყვეტს ყოველგვარ კავშირს საჩრდინებასა და ეკლესიისთან და სკეპტიკის - რაციონალის- ტად გველინება. მეოთხე მოქმედების მე-4 სცენის მონოლოგი მეორე რედაქციაში ხელახლა არის ჩამატებული. ამ მონოლოგს დიდი მნიშვნელობა აქვს ჰამლეტის დახასიათებისთვის: „მე ეს არ მესმის, მუდამ უქმად რისთვის ვძახი: „ეს საჭმე უნდა შეესარულოს“, როცა ყველაფერი საჭმის შესასრულებლად ხელს მიწყობს, როგორც ძლიერება, ისე გულისთქმა და საშუალება... შემდეგ „დანია - საპრობილეა“ და „ქვეყანაც საპყრობილე ყოფილა“ (2 მოქ. სცენა), ეს მხოლოდ მეორე გამოცემაში არის მოხსენებული. გარდა ამისა, ჰამლეტ გამოცემაში ჰამლეტი 19 წლის კაბუკა, მეორეში კი უკვე 30 წლისაა. ასეთი ძირითადი ცვლილება მოახდინა შექსპირმა.

90-იან წლების დასაწყისში შექსპირი დაუახლოვდა ლონდონის ბრწყინვალე საზოგადოების ისეთ კულტურულ და თეატრით გატაცებულ წარმომადგენლებს, როგორიც საუტემპტონი და რეტრენდი იყვნენ. „ლორდი საუტემპტონი და ლორდი რეტრენდი არ ჩინდებან შეფის კაჩე“. ისინი თავის დროს უპირატესად ლონდონში ატარებდნენ, სადაც ყოველ საღმის დადიან თეატრში, — ასე სწერია 1599 წლის ერთერთ წერილში. შექსპირმა საუტემპტონს უძღვნა თავისი პირველი პოემები: „ვერერა და ადონისის“ და „ლუკრეციას მოტაცება“; საუტემპტონის საშუალებით შექსპირი ეცნობოდა ლონდონის ბრწყინვალე საზოგადოების

ზე-ჩვეულებებს. სშირად ხედებოდნენ ისინი ერთმანეთს ან თეატრ „გლობუსი“ ში, სადაც შექსპირი მუშაობდა 1613 წლამდე, ან საუტემპტონის სახლში, დრედის სასახლეში, ან „ზღვის ქალწულის“ და „წითელი ლომის“ სახელგანოქმულ ტავერნებში, სადაც მეგობრული ტრაქციის ირგვლივ რეტრენდი უამბობდა მეგობრებს დანიაში თავისი მოგზაურობის, ელსინირის და კრონებორგის ცახის ამბებს.

მაგრამ შექსპირი არასტრონს არ ყოფილა არც სამეფოსკარო, არც ბურუუაზის პოეტი. შექსპირი რენესასტის პოეტია და თავის დროის მოწინავე, პროგრესიული იდეების გამტარებელი. შექსპირი თანაბარი სიძლიერით გამოდის, როგორც დრო- მოჭმული ფეოდალიზმის („ჰამლეტი“, „მეცე ლირი“, „რიჩარდ მესამე“ და სხვ.), ისე პურიტანული ბურუუაზის წინააღმდეგ (ანგლო, მალვოლით და სხვ.). „მხოლოდ მეორეხარისხოვნი მწერლები ას- ხამდნენ ხოტბას ფეოდალურ ან კაპიტა- ლისტურ წესებს, — ამბობს მ. გორკი, — ნამდვილი მხატვრები კი თავიანთი ქლასის უძღვები შეიღები იყვნენ. მათ არ შეეძლოთ უკრიტიკო დამოკიდებულება პე- ნოდათ თავიანთი კლასის იდეებისა და საქმეებისადმით“.

ზოგიერთი სუბიექტიური სიმპატიების მოუხდავად, შექსპირი თავის ნაწარმე- ბებში ყველაზე ობიექტური მხატვარია. მისი პერსონაჟები ტიპიურია და წარ- მოადგენენ მხატვრულ განზოგადებას. ფრ. მერინგის თქმით, შექსპირმა „იმდენად ობიექტურად შეითვისა მთელი ეპოქის სახეები, რომ ყოველგვარი სუბიექტური ელემენტი ცოტად თუ ბევრად იჩრდილებოდა, ნაწილობრივ სრულდად იყარებოდა და კილევაც“.

შექსპირის უდიდესი ბერლიზი მდგომარეობს ადამიანის გრძნობების, მოქმედების და ხსიათის ფისკოლოგიურად მართალ გადმოცემაში, ადამიანთა ტიპების და ვნე- ბების ფართო და სწორ გამოსახვაში. ამ

მხრივ შექსპირის რეალიზმს მხოლოდ რუსთაველის რეალიზმი ენათესავება მსოფლიო პოეზიაში, იმ განსხვავებით, რომ რუსთაველმა შექსპირზე და მიქელ-ანჯელოზე უფრო აღრე გამოჰქვეთა ტარანტია აღამიანები.

ევროპული რენესანსის დასწყისში და დასასრულში ირი უზარმაზარი ფიგურა დგას: დანტე და შექსპირი. „დანტე, რმა, მეზნებარე, როგორც ცეცხლი მსოფლიოს ცენტრში, და შექსპირი, ყოვლის შემცველი, ყოვლის შთამნთქმელი, როგორც მზე, როგორც ქვეყნიერების უმაღლესი სინათლე“ (თ. კარლეილი). შექსპირმა შეჯამა ევროპული რენესანსის ჰუმანიზმი. ჯერ კიდევ მარლომ ტრაგედიაში „ფაუსტი“ (1598 წ.) გვიჩვენა ბურჟუაზიული ჰუმანიზმის კრიზისი. „დრითა კავშირი დაირღვა“, სასოწარკვეთით გაიძახის ჰამლეტი: „ბურჟუაზიამ... შეუბრალებლად გასწყვიტა ფეოდალური კრელი კავშირი, რომლითაც მიბმული იყო ადამიანი თავის „ბუნებრივ მარანებლებთან“ და დასტოად ადგიანებს შორის მხოლოდ ერთი კავშირი — შიშველი ინტერესი, უგულო „ნალი ფული“ („კომტუნ. მანიუსტა“, გვ. 19).

ჰამლეტის სახით რენესანსის ჰუმანიზმი დარჩა ცხოვრებისაგან იზოლირებული, რაღაც იყო ულონო იყო განეხორციელებითა თავისი მაღალი იდეალები — „პიროვნების უსაზღვრო თავისუფლება“ და „ცოდნის პრიმატი საჩრმუნოებაზე“, ვინაიდან ძველებურ ფეოდალურ დამოკიდებულებათა გაწყვეტის და საუკუნებით გამომუშავებული იდეოლოგის კატარინაფის შემდეგ იხსლი კაპიტალისტური დამოკიდებულებანი ხელახალ ბორკილებს აღებდნენ აღამიანს, რომელთა ტვირთა უფრო შესამჩნევი, უფრო მძიმე იყო, ვიდრე ფეოდალური ბორკილების



3. ფაფაზიანი

ოტელო

ტვირთი. „ბურჟუაზიამ სწორად გაიგო, რომ ფეოდალიზმის საწინააღმდეგოდ მის მიერ გამოშედილი იარაღი, თვითონ მის წინააღმდევ მიმიართებოდა“ (კ. მარტი), ამიტომ რენესანსის ჰუმანიზმის კრიზისი კანონზომიერი მოვლენა იყო. და ეს დაანახა შორს შპეციეტელმა, აღამიანის გულის მესაილუმლებ, დიდა შექსაბრძა.

ნამდგილი ჰუმანიზმი მოითხოვს რევოლუციური ღონისძიებების მიღებას, რომ განადგურდეს ყველა ის დაბრკოლება, რომელიც ადგიანს წინ ელობება აასლ, ნათელ ცხოვრებისაკენ მიმავალ გზაზე. არ უნდა დაგვავიწყდეს ახსანაგ სტალინის ბრძნული მითითება, რომ „მასების განთავისუფლება... პიროვნების განთავისუფლების მთავარ პირობას წარმოადგენს“.

ქართულ ხადების საკავშირი მინისტრი

კირილე ვაშავიძემ სცადა პირველად თვისი უნარი მუსიკის დაწეს პატარა დაწესებულების მუშა-მოსამახურეთა შორის გამოყენებინა: და ჩვენ მას ამ შვიდი-ოდე წლის წინათ ვხედავთ მოლიბდებზე-რმოების მუშებს შორის პატარა ხმაურიანი ორესტრის კაპელმეისტრიად. როცა იგი საქამაოდ გამოიწავა ამ პატარა ორესტრის ხელმძღვანელობაში, შეუდგა უფრო რთული საქმის მოგვარებას, ეროვნულ საკრავთა ორკესტრის შედგენას.

მას სამისო შემთხვევაც მიეცა. ეს იყო 1937 წელს, როდესაც იგი თბილისში ახლად დაარსებულ არქიტექტურულ ტექნიკუმში მოწყო კულტურული აქტის ეულტურის მოყვარულმა ხელმძღვანელმა მხანაგებმა ხელი შეუწყეს და აღნიშნული წლის პირიში შეუკვეთეს არტელ „წითელ ვარსკვლავს“ ქართული საკრავების დამზადება და უკვე პირველ იულისიდან ქართულ საკრავთა ანსამბლი შეუდგა მეცადინებას.

აი, როგორ მიმართავს კ. ვაშავიძე მკითხველს თავისი ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტების ანსამბლის შესახებ 1937 წლის 11 ავგისტოს გაზ. „მუშაში“: „ქართულ ხალხურ მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე მუშაობა ჩამორჩენილია. ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ დავუფლეთ ამ ინსტრუმენტებს თანამედროვე მელოდიების გადმოსაცემად: შთა გამოყენებაგარე კიდევ არ გასცილება მარტივი ანსამბლის ფორმას, სადაც მელოდიების შესრულება ხდება არა თვით ინსტრუმენტებზე, არამედ მოშლერალთა მიერ, ინსტრუმენტები კი მხოლოდ მარტივ აკომპანიმენტს ასრულებენ.“

ჩვენ შევიძლია და უნდა მივაღწიოთ იმას, რომ ხალხურმა ინსტრუმენტებმა შეასრულონ არა მარტო ხალხური, მარტივი მელოდიები, არამედ კლასიკური და სხვა ეროვნებათა მელოდიებიც.

ანსამბლში თავიდანვე ხდებოდა ნოტებით მეცადნეობა, ვინაიდან თვითონ კირილე ვაშავიძემ ყოველი ინსტრუმენტი თეორიულად დაამუშავა; ანსამბლი პირველ ხანგბში შესდგებოდა შემდეგი საკავებისაგნ: ჩინგურები და ფანდურები (ჩომლებიც ჩევულებრივზე უფრო დიდი ზომისაა, ბერეალობის სიძლიერისათვის), მაგალითად: ალტი, მაღალი ბანი, დაბალი ბანი და სხვა), სალამური, ღულუკი, ჭუნირი (სვანური საკრავია), ჩანგი, ნაღარა და სხვ.

სამი თვეს მუშაობის შემდეგ ანსამბლშა, ეს იყო მისი პირველი საგარეო გამოსვლა, მონაწილეობა მიიღო სიმღერისა და ცეკვის საქართველოს მე-4 ოლიმპიადზე. ანსამბლი 23 დამკარელისაგან შესღებოდა, ყველა დამკარელი არქიტექტურული ტექნიკუმის მოწაფე იყო. „არქატექტურულმა ტექნიკუმმა ამ არესტრით თვით ისახელა, — სწორ კორესპონდენტი გაზ. „მუშას“ 1937 წლის 20 ოქტომბრის ნომერში, — საქართველოს რესპუბლიკურ ლომბიდაზე ქართულ საკრავთა ორკესტრი ღირსშესანიშნავი ნომერთა განი იყო“.

„ზარია ვისტროკა“, „კომუნისტი“ და ყველა სხვა გაზეთი ერთსულოვნად აღნიშნავდნენ იმ გამარჯვებას, რაც მაყურებელთა წინაშე მოიპოვა ამ ანსამბლმა. როგორც „კომუნისტი“ აღნიშნავს, ანსამბლს მაშინ შეუსრულებია მხოლოდ სამი ნომერი: „დილა“, „სულიორ“ და „საცეკვა“. „მუშას“ კორესპონდენტი საყველურს გამოსთვევას იმის გამო, რომ ყიუ-



რომ ანსამბლის სამი წომრის მეტი არ მია-
დუთვნა ოლიმპიადაზე შესასრულებლად,
მაშინ როდესაც ზემოაღნიშნული სამი
წომრის გარდა ორკესტრმა კიდევ სხვა
სამი წომერიც იცოდა.

კ. ვაშაკიძე არ დაკმაყოფილდა ამ მილ-
წევებით. მან მუშაობა უფრო გააჩარა და
ჩვენ ვხედავთ მას მე-5 რესპუბლიკურ
ოლიმპიადაზე უფრო მეტი წარმატებებით.
ეიურიმ იგი გამოიყვანა პირველ დღეს,
მაგრამ ხალხის მოთხოვნით ანსამბლი
უკანასკნელ დღესაც გამოიუშვეს. მან შეა-
სრულა „დიდი“, „პოლიუშკო“ და „გო-
ულური“. ამათში ყველაზე თვალსაჩინოდ
იქნა შესრულებული „პოლიუშკო“, რო-
მელიც ამ ახალი, ჯერ კიდევ მთლიანად
არადაუფლებული ორკესტრისათვის არც
თუ ისე აღვლილ დასაძლევი იყო.

ამ გამოსვლის შესახებაც პრესა ერთ-
მად აღნიშნავდა თვის დადებოთ შეხედუ-
ლების. საქმე ის არის, რომ ანსამბლი წი-
ნა ოლიმპიადასთან შედარებით უკეთ
უკრავდა, გარდა ამისა იგი ახალი საქარა-
ვებით იყო შეგვსებული: სტვირით და ჭი-
ბონით. ეს ორი საკრავი მეტისმეტად

ძეველი დასაძლევია და თუ ოდნავ მერჩევენ
ისინი გამოიყენებულ იქნენ ანსამბლის
ისე, რომ საერთო ბევრადობაში დღისნან-
სი არ შეიტანეს, ეს უნდა მიეწეროს
კ. ვაშაკიძის ექსპერტიმენტალურ, მუჟაოთ
და მოხერხებულ მუშაობას.

კ. ვაშაკიძის საქმიანობით დაინტერეს-
და ხელოვნების სამართველო, რომელ-
მაც მიაქცია რა ყურადღება მის მუშაო-
ბას, შეუქმნა პირობები საკრავების უფ-
რო უკეთ განვითარებისათვის. ამ მიზნით
ხალხური შემოქმედების ცენტრალურ
სახლით 1938 წლიდან ჩამოყალიბდა ქა-
რთულ საკრავთა ორკესტრი, სადაც მო-
ნაწილეობას ღებულობენ მუსიკოლური
საწავლებლებისა და კონსერვატორიის
ინსტრუმენტალისტი სტუდენტები, რო-
მელნიც კ. ვაშაკიძის ხელმძღვანელობით
ადვილად ეუფლებიან ქართული საკრა-
ვების თავისებურებას: ტემპრისა და
რიტმს.

ხალხური შემოქმედების ცენტრალურ-
მა სახლმა ხელი შეუწყო კ. ვაშაკიძეს
უფრო ფართოდ გაეშალა მუშაობა. თუ
მას ტექნიკურში თვითმოქმედი ანსამბლი



კ. რთულ ხალხურ საკრავთა ორკესტრი კ. ვაშაკიძის შეღმძღვანელობით



ჰყავდა, აქ ორკესტრი ჰყავს, უკვე თთქმის პროფესიული, სადაც სწარმოებს ყოველდღიური სამ-ოთხსათანი მუშაობა. თუ წინათ მარტივ სიმღერებს ამუშავებდნენ, ახლა ორკესტრი ეუფლება უკვე ზოგ სიმღონიურ ნაწყვეტებსაც კი.

ორკესტრმა საქმია წარმატებით აითვისა ჩაიკოსკის სიმღერები, რომლებიც მრავალგან იქნა შესრულებული გასულ წელს. ჩვენა დიდი პოეტის ავაკი წერეთლის დაბადების 100 წლისთავის გამო გამართულ საღამოებზე ორკესტრმა შეასრულა პოეტის სიტყვებზე დაწერილი სიმღერები.

ორკესტრი თანდათანობით ისე განვითარდა, ისე გაიწაფა, რომ ამჟამად მისთვის ყოველგვარი მუსიკალური ნაწარმოების ათვისება უკვე ადვილისაშვილომა.

ორკესტრმა საქ. სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლთან ერთად მრავალჯერ შეასრულა კომპ. გრ. კოკელაძის მიერ სპეციალურად ანსამბლისა და ორკესტრისათვის დაწერილი მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სურათი „სამშობლოსათვის — სტალინისათვის“ პოეტ ირაკლი აბაშიძის სიტყვებზე. ამასთან ერთად იქნა შესრულებული კოკელაძესივე „პირი სამშობლოს“ პოეტ ა. მაშვილის სიტყვებზე დაწერილი, აგრეთვე ცეკვები მთიულური და ქისტური. კ. ვაშაკიძე მუსიკალურ ნაწარმოებებს თვითონ უკეთებს ორკესტრიმობას, ათანთმებს მელოდიას სხვადასხვა საქრავების გაერებთან და დიდი, დაკვირვებული შრომის შემდეგ აღწევს მიზანს.

„ქართულ ხალხურ საქრავთა ორკესტრი, — ამბობს კ. ვაშაკიძე, — გამოიჩინევა თავისი რბილი ეღლერით: აქ არაა გამოყენებული ლითონის არც ერთი სიმი და მედიატორი — უხეშ შუამავალი ხელის თითებსა და სიმებს შორის“.

დუღუვის ღრმაგრძნობიერი ბეგერა, გუდა-სტერინის ღულუნი, საღამურის ნათელი, მსუბუქი ეღლერა, სვანური ჩანგის ნაზი ჩხა, ჭუნირის ნარნარი ეღლერა, ფანდურის

სახუმარი, აღგუნებული ლილინი და სამოღარებულის გურის გულის სიღრმიდან ამოღებული ბეგერა აღლებს ამ ორკესტრს უაღრეს ლირიულობას, რაც ხალხის ყოფა-ცხოვრებასთანა შეგუებული საუკუნეთა განძილებები. იმ საქრავების გამოყენებამ უღრის დიდი დიაპაზონი შეკემნა (კონტროქტავის მიღდან მეოთხე ოქტავამდე ჩათვლით). გარდა ამისა ყველა საქრავების ტემპერატურა და ტექნიკური საშუალებანი ორკესტრს უსახავენ ბრწყინვალე პერსპექტივას: იგი მომავალში დაუფლება ინტერნაციონალურ შინაარსის მუსიკას.

ორკესტრში გაერთიანებული ათი სახელწოდების საქრავი ოთხ ჯგუფად უნდა გაიყოს: პირველი — სიმღიანი (ჩამოსაკრავი) საქრავები: ჩონგური, ფანდური და ჩანგი; მეორე — სიმღიანი (ხემიანი) სვანური ჭუნირები; მესამე — სასულე საქრავები: საღამური, ღულუკი და გუდასტვირი და მეოთხე — საცემელი (ღასარტყმელი) საქრავები: დიპლიპიტო, დაირა და ღოლი.

ხმების მიხედვით ორკესტრის საკრავები დაყოფილია შემდეგ ჯგუფებად: 1) მელოდიის წამყვანი: პირველი და მეორე ჭუნირი და პირველი და მეორე საღამური; 2) ორკესტრის ფუძე: ჩონგური — ბანი, ჩონგური — დაბალი ბანი, ჭუნირი ბანი და ჭუნირი — დაბალი ბანი; 3) მუსიკალური ნაწარმოების შემამკბელი საკრავები: პირველი ფანდურები, პირველი ჩონგურები, პირველი, მეორე და მესამე ჩანგი, მეორე და მესამე ფანდური, ღუდუკები და გუდასტვირი.“.

გვევრა, რომ ეს მხლობდ დასაწყისია ამ საქმისა: ჭერ იმის ნახევარიც კი არ არის გაეთებული, რაც მიზნად აქვს დასახული კ. ვაშაკიძეს და რაც საჭიროა იმისათვის, რომ ორკესტრი სრულყოფილ იქნას, მაგრამ რაც გაეთდა საქმაო გარანტიას იძლევა იმისას, რომ ეს საქმე გამარჯვებით დაგვირგვინდება და ჩვენ სულ მაღლე გვეწება ეროვნულ საქრავთა სრულყოფილ ორკესტრი.

ს. ავტორი

მოზარე მაყარებელთა სრმშეგი თეატრის დაგენერი

უკვე მეცხრე წელიწადია, რაც თბილისის მოზარდ მაყურებელთა სომხური თეატრი არსებობს.

მიუხედავად იმისა, რომ თეატრის შენობა პატარაა და იგი ფართო გასაქინს კერი იძლევა თეატრალური საქმის გაშლისათვის, მანიც ამ მოქლე ხნის განმავლობაში თეატრმა ღირსებანიშნავი მუშაობა ჩატარა ჩვენი მოზარდი თაობის კომუნისტურად აღზრდის საქმეში.

განსაკუთრებით თეატრი გაიზარდა ამ უკანასკნელი ორი-სამი წლის განმავლობაში.

გაიზარდნენ აგრეთვე მისი მსახიობები და რეჟისორები, რომლებმაც თეატროანერთად აიღეს ფეხი.

თეატრის აშეარა ზრდისა და განვითარების მომასწავებელია უთუოდ ის მეტად სერიოზული, იდეოლოგიურად და მხატვრულად გამართებული წარმოდგენები, რომლებიც დაიღვა გასულ სეზონში: ა. არაქსმანის „ემანუელ“, ფ. შილერის „ვერავობა“ და სიყვარული“ და ლ. მიქაელიანის „გოშ“.

თეატრის წლევანდელი რეპერტუარიც საინტერესოა, მასში შეტანილია როგორც ორიგინალური, ისე მომე რესპუბლიკების დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშები.

თეატრმა წელს დადგა პ. პარონიანის „დიდად პატივცემული მათხოვრები“, ა. შევარცის „თოვლის დედოფალი“ პ. აგულიანის თარგმანით და გრ. ბერძენიშვილის „ჩაძირული ოქრო“.

მოზარდ მაყურებელთა სომხურმა თეატრმა დიდი ნაბიჯი გადასდგა პ. პარო-

ნიანის „დიდად პატივცემული მათხოვრების“ დადგმით.

ეს ნაწარმოები, რომელიც პროზად დაწერა სომხური ლიტერატურის შესაძლებელი წარმომადგენელიმა პარონიანმა (1841-1892), პიესად გადაკეთა სომხეთის დამს. არტ. ვარდან აჭერიანმა.

პიებმა პარონიანი მეტად საინტერესო მწერალია, იგი არ ინდობს ძველი ცხოვრების გაბატონებული ქლასის წარმომადგენლებს, სასტიკად ამათრახებს ყველას, სამარცხვინო ბოძზე აკრავს ცხოვრების ყველა პარაზიტს და მუშავთახორას.

პარონიანის სიცილი მწარეა და ძნელად მოსანელებელი ყველა მათოვის,



რეჟისორი-დამზღვეული
პ. ვარძიანი



კინც კი ენათესავება დახავსებულ, დრო-
მოშემულ ძეველ ცხოვრებას, ცრუმორწმუ-
ნებას, სიყალებას და თაღლითობას.

ამ ნაწარმოებშიაც პარონიანი სწორედ
ასეთ სურათს გვიხატავს, ასეთ მტკიცნე-
ულ საკითხს ეხება. მას მთავარ გმირად
გამოჰყავს ვინმე ტრაპიზონელი სომეხი
ვაჭარი აბისოლომ-ალა, რომელიც ამ
ცხოვრებაში ყველაფერს მხოლოდ თავის
პირადი სარგებლობის, განდიდებისა და
პატივისცემის თვალსაზრისით ზომავს.

იგი ტრაპიზონიდან მიღის სტამბოლში
ცოლის შესართავად და საკუთარი სავაჭ-
რო საქმების მოსაგვარებლად. აი, სწო-
რედ აქ იშლება მთელი სურათი, სადაც
წარმოდგენილია სტამბოლის მაშინდელი
სომეხი ინტელიგენცია: ექიმი, ვექილი,
რედაქტორი, მხატვარი, მასწავლებელი
და სხვები, რომელიც არა მარტო ნივ-
თიერ, არამედ ზნეობრივ დაცუმას განიც-
დიდნენ გაბატონებული კლასის ზეგავ-
ლუნით და თავიანთი მოქმედებით იძუ-
ლებული იყვნენ სამსახური გაეწიათ ამა-
ვე ქლასის წარმომადგენელის აბისოლომ-
ალისთვის: ორი-სამი ოქროს საფასურად
ედიდებინათ ეს განცხრომაში ჩაიგრძი-
ლი, მაგრამ უკიცი, ეგონისტი ვაჯაბარინი,
რათა ერთი ლუკმა ჭური მოვპოვებინათ
და შეირნი არ დახოცილიყვნენ.

აი, სწორედ ესნი არიან დიდად პა-
რივცემული მათხოვრები. პიესა დაწერი-
ლია დასავლეთ-სომხური დაილუქტით
(სტამბოლის), რის გამო ეს პიესა ზოგ-
ჯერ დიდი სცენისთვისაც საქმა სიძნე-
ლეს წარმოადგენს. ამ მხრივ, პირდა-
პირ უნდა ითვესა, რომ მოზარდ მაყუ-
რებელთა სომხური თეატრი პირნალდ
გამოვიდა და სწორად გადაჭრა თავის
წინშე დასმული ამოცანა.

პიესის დამდგელმა, ახალგაზრდა რე-
ჟისორმა პ. ვარძიგულიანმა პიესს სწო-
რად აუზო ალლო და ხაზი გაუსცა სწო-
რედ იმ მომენტებს, იმ მთავარ აზრი,
რომელიც ნათელყოფს გასული საუკუ-
ნის 80-იანი წლების სტამბოლის სომხურ

საზოგადოებრივ ცხოვრებას და პოლო-
ტიაურ, კლასობრივ ურთიერთობას. სამაგისტრო
მე იმაშია, რომ რეესისორის მოხერხებუ-
ლი და დაკვირვებული მუშაობის შედე-
გად, პარონიანის მხატვრული სიტყვა არ
იყრება, სიტყვა და მოქმედება შეს-
მატებილებულად ჰქმნიან საინტერესო
საექტრაკლს. ტიპები კარგად არის შეს-
წავლილი და განმარტებული.

აბისოლომ-აღას როლში ნიკიერი მსახიო-
ბი ბ. ნერსესიანი იძლევა კაპიტალისტის
სახეს, რომელიც მიუხედავად თავის
უცოცხის, გაუთლებლისა მაინც გზას
იკვლევდა ცხოვრებაში, როგორც რჩე-
ული პიროვნება. ნერსესიანმა ამ როლით
ერთხელ კიდევ დაგვიძტიცა, რომ ის
მრავალფეხოვანი მსახობია.

იმავე როლში ლ. ქეშიშიანს დაკვირ-
ვება და ტიპის შესწავლა აელია. ქეში-
შიანი ლაპარაკის დროს ჩქარობს, მიხვ-
არა-მოხვრა არა აქვს მხატვეწონილი.
კარგია მსახიობი სტ. ალიხანიანი მა-
ნუკ-აღას როლში. იგი ტიპიურად გად-
მოგვცემს ცრუპატრიოტულ გრძნობებით
გატაცებულ პატარა პოლიტიკურ მოღ-
ვაწეს, რომელიც უფრო მეტს ლაპარა-
კობს, ვიდრე საქმეს აკეთებს.

მსახიობი ქალები წ. ვრუირი და გ.
მარხასიანი საუკეთესოდ ასრულებენ
შოღავათას როლს.

მსახიობი პ. ქარტაშიანი — რედაქტო-
რის როლში ტიპიურია, მაგრამ ლაპარა-
კის დროს მეტად ჩქარობს, რის გამ
ბევრი სიტყვა იყრება მაყურებლისათ-
ვის. საჭიროა უფრო მეტიც გამოთქმა,
რაც უთუოდ უზრუნველყოფს ქარტა-
შიანის თმაშის მთლიანობას.

ყალბი და არადამაჯერებელი ესტრიდუ-
ლაცია აქვს მსახიობ ლ. ფილანიანს პო-
ეტის როლში. თუმცა აბისოლომ-აღა უვი-
ცია პოეტურ საქმებში, მაგრამ არა არ
უნდა იყოს, პოეტი ასეთი ლაპარაკით
ძნელად თუ შესძლებდა ფულის დატუ-
ებას. ფილანიანის თმაში სცილდება პი-
ესის მიზანსა და დანიშნულებას; თოთქოს

პოეტი შართლა ტრაგედიას კი არ განიცდის, ასამედ აფერისტობს, სინამდვილეში კი ის გაჭირვებული და თავის ეპოქის მსჯელილია.

განსაკუთრებული სიამოვნებით უნდა აღვნიშნოთ მსახიობი ქალების: ლ. ალიხანიანის (სანდუხტ), რ. მალხასიანის (ტატიკ), მ. შავაზარიანის (მარინე) და ლ. გალალიანის (ალავნი) მოხდენილი თამაში ახალგაზრდა ჭორიკანა ქალების როლში.

კარგია მსახიობი ქალი ვრაჩიკა — შუშანას როლში. აგრეთვე პირნათლად ასრულებენ თავიანთ როლებს: ს. ჯალალიანი — ექიმი, ს. არზუმანიანი — ვექილი, ხ. თირაქიანი მასწავლებელი, ა. ღაზარიანი — მსახიობი და ლ. ბაბაიანი — მათხოვარი.

მხატვრული გაფორმება, რომელიც ეკუთვნის მხატვარ მ. კირაკოსიანს, კარგად არის შესრულებული. მხოლოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მე-4 სურათს (კაფე) ზერელობა ემჩნევა. შესაფერი აღმოსავლური ჰანგები გამოუნახავს ხელ. დამს. მოღვაწეს კომპოზიტორ ს. ბარხუდარიანს. კარგად არის დაგმული აგრეთვე ორდენისან ბალეტმეისტრის გ. ბარხუდარიანის მიერ ცეკვები.

სასიამოვნოა, რომ თეატრის კოლექტივმა არა მარტო დასძლია ეს პიესა, არამედ კარგად შეისწავლა დასავლეთ-სომხეთი ენა და მოგვაწოდა იგი დაუმახინებელად.

კ. პარონიანის „დიდად პატივცემული მათხოვები“ მოზარდ მაყურებელთა სომხეთი თეატრის მორიგ გამარჯვებად უნდა ჩაითვალოს.

მეორე პრემიერა — ეს ე. შვარცის პიესაა „თოვლის დელოფალი“, რომელიც აგებულია ანდრესენის ზღაპრებზე.

ზღაპარი საერთოდ აუცილებელი უანრია ჩვენა ნორჩი მაყურებლისათვის. იგი მდიდრებს ბავშვის ფანტაზიას, გადაცყავს ოცნებათა სამფლობელოში. მაგრამ დღეს ზღაპარის გამოყენება, მით უმეტეს პიესის თემად, შეტან რთულ საქმეს წარ-



„დიდად პატივცემული მათხოვები“
ჭ. ვრუბენი — შოდაკათი

მოადგენს, რადგან იგი არ უნდა იყოს მოლიანად აბსტრაქტული და არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს თანამედროვე პერაგოგიურ, აღმზდელობით მეთოდებს.

დრამატურგ ე. შვარცის პიესა „თოვლის დელოფალი“ ჩვენს პატრია მაყურებელს ასწავლის მეცნიერებისადმი სიყვარულს და კეთილი საქმისათვის თავ-განწირებას.

პიესა დადგა ახალგაზრდა რეჟისორშა ლ. ფიდანიანმა, რომელსაც, როგორც ეტობა, ენერგია არ დაუზოგავს მაღალხარისხების სპექტაკლის შექმნისათვის.

რეჟისორის მიერ პიესის მთავარი გმირების ფსიქოლოგია კარგად არის გაგებული და გაშეუძლებული. რაც შეეხება გაფორმებას, რომელიც უთუოდ დაკავშირებული უნდა იყოს პიესის ტექსტთან, უნდა ითქვას, რომ დეკორაციები მოკლებულია ზღაპრულ ელფერს. ეს კი აუცილებელი იყო ამ ზღაპრის დადგმის დროს. ზღაპარი არ უნდა სცილდებოდეს რეალისტურ ფორმებს, მაგრამ ეს როდი ნიშანას, რომ მან უნდა დაკარგოს ზღაპრული სახე.

შსახიობ ბ. ნერსესანის მიერ პოეტური რად, დამაჯერებელი შტრიხებით ასე განსახიერებული გულმოლგინებით არის განსახიერებული ზღაპრების მთქმელი ახალგაზრდის ფიცურა. ნერსესანის თამაში საინტერესოა იმ მხრივაც, რომ იგი ზღაპარსა და სინამდვილეს უკავშირებს ერთმანეთს და ჰქონის სათანადო გარემოცვას.

მსახიობი ქალები როზა მალხასიანი — ქეთიას და წალიკ ვრუირი — ჰერდას როლში დიდის გულთბილობით იძლევიან მეგობრული სიყვარულის და განუყრელობის სათუთ გრძნობებს. ისინი თავიანთი ემოციური თამაშით სამართლიანად იპყრობენ მაყურებლის ყურადღებას და იწვევენ მათ სიყვარულს.

მეტად დამახასიათებელია მსახიობი ქალი მანია მალხასიანი ბებიას როლში. ჭადოქერის ნამდვილ სახეს გვიხატავს მსახიობი სტ. ალიხანიანი მრჩეველის როლში.

საესებით გამართლებულია მსახიობ ქალის წოვიკ გრიგორიანის თამაში — თოვლის დედოფლის როლში. გრიგორიანის გარეგნობა თითქოს მართლაც ზღაპრული, ეთეროვანია, ხოლო გამოთქმა ცივი, მქაცრი და ყინვის მომასწავებელი.

კარგად აუთვისებიათ ყვავების როლი ჰ. პეტროსიანს და ა. ატაშიანს. მათი თამაში პლასტიურია და დამახასიათებელი.

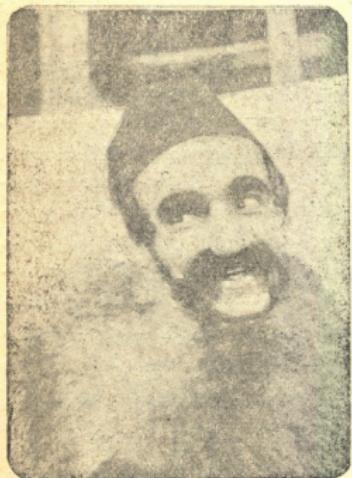
ნიჭიერი მსახიობი პაკობ ქარტაშიანი კარგად ასრულებს მეფის როლს, მაგრამ ზოგიერთ ადგილს გადაჭარბებულია მისი ნერვიულობა.

მშვენივრად ასრულებენ თავიანთ როლებს მსახიობი ქალები: ლიზა ალიხანიანი — ქლუსი, მარგო შაპნაზარიანი — პატარა ყაჩალი, პრაჩიკა — ყაჩალთა მეთაური და ლილი ჭალალიანი — ელიზა.

მხატვრული გაფორმება, რომელიც თეატრის მხატვარ მერუეან კირაკისიანს



„დიდად პატივცემული მათხოვრები“
ს. ალიხანიანი — მანუქ-ალა



„დიდად პატივცემული მათხოვრები“
ბ. ნერსესანი — აბისოლომ-ალა



„თოვლის დედოფალი“
ჭ. გრიგორიანი—თოვლის დედოფალი

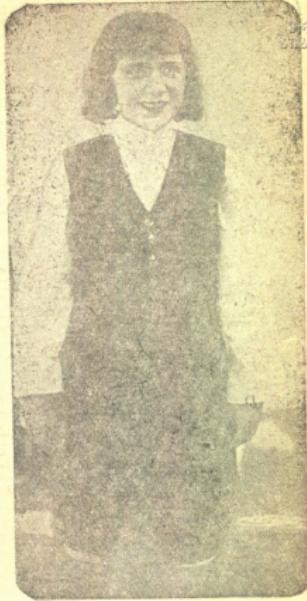
ექუთვნის, უკეთესი იქნებოდა, რომ ცოტა უფრო მდიდარი და ზღაპრული იყოს. ცალკე აღგილები კარგად არის შესრულებული, მაგალითად მეფის სასახლე.

კომპოზიტორ ლ. ქრუტიკოვის მუსიკა მაინც მაინც არ არის მაღალხარისხოვანი და ზღაპრის შესაცერისი. ზოგ აღგილას სასიამოვნოდ ისმის, ზოგ აღგილას კი არაფრის მთქმელია და გავიწყდება მისი არსებობაც.

საერთოდ წარმოდგენა მწყობრად მიღდის და დადებოთ შთაბეჭდილებას სტოკებს მაყურებელზე.

პიესის თარგმანი კარგად არის შესრულებული ჰოვპანეს აგულიანის მიერ.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 20 წლისთავისათვის მოზარდ მაყურებელთა სომხურმა თეატრება მოჩიდ პრემიერად დადგა გ. ბერძენიშვილის „ჩაბირული ოქრო“, ვ. აგულიანის თარგმანით. პიესა ავებულია კოლხიდის ჭაბების ამოშრობის თემაზე და



„თოვლის დედოფალი“
რ. მალასანი—ქვია

მასში მოცემულია ის გაცხოველუბული მუშაობა და თავდადებული ბრძოლა, რომლის საშუალებითაც ოდესაც ციების ბუდე გადაიქცა ციტრუსების ძვირფას წალეოტად. ერთი სიტყვით, ჭაბებში ჩაბირული ოქრო (ლიმონი, მანდარინი და სხვა) ამოტივტივდა და გაამდიდრა საქართველოს ერთი უმნიშვნელოვანესი და უმშევრიერესი მხარე — კოლხებიდა.

მშრომელთა თავდადებულ მუშაობას ამ დარღვეული თანასდევს სხვადასხვა დაბრულებაც: სახელდობრ, ქლასობრივი მტრის ბოროტი ზრახვები, მისი ვერაგული მოპყრობა მშენებლობისაღმი, აღა-მიანებისაღმი.

პიესაში მოცემულია აგრეთვე გულწრფელი პარტიული მუშაქების თავგაწირული შრომა და მედგარი ბრძოლა მტრის წინააღმდეგ.

პიესა მთაგრდება კოლხიდის მშენებ-



„თოვლის დედაფალი“
ლ. ბაბაიანი — ზღაპრის მთქმელი

ლობის გამარჯვებით, ზეიმით და მტრის
დამატებით.

მაგრამ პიესაში ხშირია ყალბი ფსი-
ქოლოგიური მომენტებიც, მცდარი ად-
გილები. მაგალითად, ნათელი არ არის
გენადის ტიპი. ჩისთვის არის იგი გამო-
ყვანილი იავარდისას? საკამათოა აგრეთ-
ვე პიესის მთავარი კვანძი გენადისა და
გუჭუს ურთიერთობისა.

მაგრამ მიუხედავად პიესის მთელი
რიგი ნაკლოვანებისა, იგი მაინც დადე-
ბით შთაბეჭდილებას სტოვებს ნორჩ მა-
ყურებელზე და უნერგავს მას გულში
სამშობლოს სიყვარულს, დაუნდობელი
ბრძოლის სურვილს კლასობრივი მტრის
წინააღმდეგ.

მშენებლობის უფროსის ლევანის როლი,
რომელიც უფრო კარგად არის მოცემული

პიესაში, მშენებლის შესრულა მცან
სტ. ალიხანიანმა. გულთბილ თამაშს იმპერატორი
ლევა აგრეთვე მსახ. ქალი მ. მალხასია-
ნი — მზეხას როლში. ბ. ნერსესიანის
მიერ განსახიერებული გენადის ტიპი არ
არის დამაჯირებელი, რაღაც ისტერიულ-
ნერვიულია, ყალბი პათოსის მატარებე-
ლი, თუმცა მსახიობი ცდილობს თავი
დააღწიოს ავტორის მიერ შექმნილ ვიწ-
რო ჩარჩოებს და უფრო ფართოდ გაშა-
ლოს ნამდვილი კომუნისტის სახე.

ოსტატურად თამაშობს მსახ. ლ. ქე-
შიშიანი — გუჭუს როლში. მისი და-
ვირვებული და მოხდენილი თამაში დიდ
ინტერესს იწვევს მაყურებელში. კარგია
და დამაჯირებელი აგრეთვე ნავიკ გრი-
გორიანი — ზინარას როლში; ამ ნიჭიერ
მსახიობ-ქალს ყოველთვის ახასიათებს
დაკისრებული როლის კარგად გაგება
და ტიპის მრავალფეროვანი განცდებით
გაღმოცემა. იავარდისას როლში მსახ.
ქალი ჰრაჩიკ ხაჩატურიანი ცდილობს
რაღაცის შექმნას, მაგრამ თვით ტიპი
ავტორის მიერ უხეიროდ არის შექმნი-
ლი და დამორჩებულია ჩენეს სინამდვი-
ლეს.

საერთო თამაშს ხელს უწყობენ: ჰ.
ქარტაშიანი — ალექსის, ლ. ფიდანიანი
— ლეგას, ჰ. ოვსეფიანი — აბრამის, ჰ.
სამონიანი — გერგილის, რ. მალხასია-
ნი — ვაჟიეს და ლ. ჯალალიანი —
მზიას როლებში.

პიესის დადგმა, რომელიც ეკუთვნის ხე-
ლოვნების დამს. მოღვაწეს რე. სტ.
ქაფანავიანს, კარგია და მოფექტებული.
მხატვრ კირაკისიანის გაფორმება მშეკ-
ნიერია, პეიზაჟები — მომხიბლავი. კომ-
პოზიტორ ვ. კურტიდის მუსიკა ხელს
უწყობს პიესის საერთო მსვლელობას.

თეატრის მუზეუმის გამოფენა

(სახალინო თაარჩევი 20 ჭლის მანძილზე)

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების, დამყარების 20 წლისთავს საქართველოს თეატრალურმა მუზეუმმა მიუძღვნა დიდი გამოფენა, რომელიც ასახავს საქართველოს თეატრალური კულტურის უმაღლითო აღმაღლობას საბჭოთა ხელისუფლების დროს.

გამოფენა იწყება საინტერესო დოკუმენტებით, რომელიც შეეხება ქართველი ხალხის. უსაზიშორესი მტრების-მემშევიცების და მათი მფარველების-დასავლეთის იმპერიალისტების ბარონობის შეპბრენდნელ ხანას. ქართული თეატრი, რომელიც მიუხედავად მეფის მთავრობის დევნისა, თებერვლის რევოლუციამდე ახერხებდა სისტემატურად წარმოდგენების გამართვას, მემშევიცების დროს საესპიონ დაცუა. სახელოვნი აქტორები ქუჩა-ქუჩა დაუხეტებოდნენ მშიერ-მწყურვალნი. ნიჭირი მსახიობი გ. არადელი-მშნელი ეტლის კოფონზე იჯდა და ცდილობდა მეტლებით ერჩინა თავი. ვასო აბაშიძისათვის მუშა-მოსამსახურები აგროვებდნენ გროშებს, რომ საყვარელი მსახიობი შიმშილით არ მომკვდარიყო. თბილისის საოპერო თეატრიც კი იძულებული იყო ინგლისის დიპლომატიური მისიისათვის მიემართა თხოვნით-რამდენიმე გროში გვიწყალობდე, ვდლუპებით. თეატრის მშინდელი კელმძღვნელობა არწმუნებდა ინგლისელ ოკუპანტებს, რომ ოპერის თეატრი მუდამ ცდილობდა მათ (ხალხის კი არა, მათი, ოკუპანტების!) გართობა-მომსახურებასა.

საბჭოთა თეატრის წინადაღები სულ რამდენიმე ექსპონატით არის გამოფენაზე წარმოდგენილი, მაგრამ მნახველი მანც ნათელ წარმოდგენას იქონიებს მენ-

შევიების დროის საქართველოში ძალაშის უმაგალითო დაცემაზე.

დამყარება საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება. განათლების სახალხო კომისარიატთან ჩამოყალიბდა ხელოვნების მთავარი კომიტეტი, მოეწყო სანახაობითი ნაწილი, რომლის უფროსად შალვა დადიანი დაინიშნა.

მიუხედავად იმისა, რომ მენშევიცები-საგან დარჩის გაპარტახებული მეურნეობა, საბჭოთა ხელისუფლება მაშინათვე შეუდგა ხელოვნების, და კერძოდ თეატრალური ხელოვნების, აღდგნისა და გაფურჩქვნის საქმეს. მთავრობამ მთელი რიგი ლონისძიებები დასახა ხელოვნების დარგში.

უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იპირობს მთავრობის გადაწყვეტილება ინტერნოს ხელოვნების მუშაქთა მატერიალურ, ყოფაცხოვრებითი პირობების გაუმჯობესებაზე. ამას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. შემშილს, უყურადღებობას მიჩვეულმა ქართველმა მსახიობმა იგრძნო მთავრობის მზრუნველი ხელი და მთელი გულით ჩაება საერთო საქმეში. გამოფენაზე წარმოდგენილია საინტერესო ექსპონატები ვასო აბაშიძის ცხოვრებიდან: ფოტო — ვასო აბაშიძე ლიკანის სანატორიუმში და იქვე მისი ხელით დაწერილი ბარათი: „5 ივლისს 1922 წ. გავემგზავრ დასასვენებლად და საწამლავად ბორჯომში სახელმწიფო ხარჯზე. მომათავსეს პირველ სანატორიუმში (მიხეილის სასახლე)“. წარმოგიდგენიათ ვასო აბაშიძის სიხაზული! ერთი წელით გავიდა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებიდან, უკვე მუშაობენ სანატორიუმები და ღამსახურებული მსახიობები ყაფილ

შეფის გვარეულობის სასახლეებში ისტვენებინ ადვილი წარმოსაცევითა ვასო აბაშიძის განცდები, როცა სავარძელში ჩებივრობდა, ვასოს უთუოდ გახსენდებოდა ძეველი დრო, როცა სათეატრო ფონდისათვის ფულის სასესხებლად მისული ბანკირის კაბინეტში ტაკი-მასხარასავით ხტოდა.

მსახიობებმა თავი მოიყარეს. შესდგა დასები. დაიწყო წარმოდგენების მართვა. მთავრობა ყოველმხრივ ხელს უწყობს, უქმნის პირობებს, უზრუნველყოფს მატერიალურად გამოიყენაზე წარმოდგენილია საინტერესო საბუთი, რომლიდანაც სჩანს, რომ პირველ ხანებში სათეატრო ბილეთების გაყიდვაც კი აქრძალული იყო. მთავრობა ფულს მიღებდა თეატრებს და მოითხოვდა, რომ ისინი მომსახურებოდნენ მასებს. აი ერთი საინტერესო დოკუმენტი:

„ხელოვნების განყოფილების მთავარ გამგეს.

თანახმად თქვენი მომართვისა, შევკრიბე ცნობები გაეროვნებულ თეატრებში და გამოიჩინა, რომ ოპერის ოეატრს ამჟამად სჭირდება 25 მილ. მან. თქვეში, ქართულ დრამას 18 მილიონი, რუსულ დრამას სახელმწიფო თეატრში 16 მილიონი, და კამერულ თეატრს 10 მილიონი: იქვე სომხეთი დასს 3 მილიონი. ასე რომ სულ ამ თეატრებისათვის საჭიროა ყოველთვიურად 69 მილიონი მანეთი. ამ თანხას რომ კიდევ მოუმატოთ მოულოდნელი ხარჯებისათვის 10 მილიონი და პიესის დასადგმელი სამივე თეატრში ექვესი დასისათვის 22 მილიონი, საჭირო იქნება გაზაფხულის სეზონის დასრულებამდე 100 მილ. რაც სასწრავოდ უნდა გამოთხოვილ ხენეს სახალხო განთლების კომისარიატისაგან, რათა დასების მუშაობა არ შეფერხდეს.

სანახაობითი ნაწილის უფროსი მსალვა დადიანი".

რასაკვირველია, მაშინდელი მილობები (ზონებით) დღევანდელსა არა უკავშირდება. მაგრამ 100 მილიონი მანეთი თვეში არც მაშინ იყო ცოტა. ეს მოწმობს იმ გარემოებას, რომ საბჭოთა ხელისუფლება არსებობს პირველ დღეებიდანევე არზოგავდა სახსრებს თეატრისათვის.

მაგრამ თეატრალური ხელოვნების აუკავებისათვის, ნამდვილი, საბჭოთა თეატრისათვის არ იყო საკიმირის თანხების გაღება, მსახიობთა კადრების შეგროვება. წარმოდგენები იღმებოდა, მაგრამ ეს იყო ძველი გზის გაგრძელება. საჭირო კი იყო ახალი სიტყვა, ახალი აღნიშვნა. საჭირო იყო ხელოვანი, რომელიც შესძლებდა გაცოცხლებული ქართული თეატრისათვის სულის ჩადგმას. ასეთი ხელოვანიც მოევლინა საქართველოს. რუსეთიდან ჩამოვიდა კოტე მარჯანიშვილი, რომლის დაღმები სამოქალაქო ომის დროს უქრაინში აღფრთოვნებას იწვევდა წილა-არმიელთა შორის. კოტეს უკვე გამოძებნილი ჰქონდა პიესა, შემოწმებული ჰქონდა ამ პიესის დიდი ზეგავლენა მაყურებელზე. ეს იყო ლოკე-დე-ვეგას „ცხვრის წყარო“.

1922 წელს რუსთაველის თეატრში დაიდგა „ცხვრის წყარო“. სცენიდან არ ისმოდა განწირულების სმები. პირველი ხალხი, როგორც ერთი კაცი, ამბოხებული იდგა მტარვალთა წინააღმდეგ და შეკითხვაზე: „ვინ მოჰელა კომანდორი? — ერთხმად ისმოდა:

— „ფუნტე რვეხუნამ!“.

ვისაც უნახას ეს პირველი ქართული საბჭოთა სპექტაკლი, ეხსომება რა დად ემოციებს, არაჩვეულებრივ განცდებს იწვევდა იგი მაყურებელში. ფუნტე რვეხუნამ, ამ პატარა, მაგრამ ერთობის ძალით გაკაეებულმა სოფელმა, დაგვავიწყა ლევან ჩიმშავშილები, ოთარ-ბეგები, პატარა კახი, ლევან ქვაბულიძე და სხვა ძეველი გმირები. თეატრის სცენიდან ახლა სიტყვა გაისმა. 1922 წლის 28 ნოემბრის „კომუნისტში“ პოეტი რ. გვერ-

ძე „ცხვრის წყაროს“ დადგმის გამო რეცენზიაში სწერდა:

„ხალხი იშლება ძლიერი შთაბეჭდილების ქვეშ და იმედით, რომ გვაქვს თეატრი და გვყავს მსახიობები.“

დაალ, „ცხვრის წყაროდან“ იწყება საბჭოთა ქართული თეატრის ისტორია. თეატრი და მსახიობები ჩვენ მანამდეც გვყავდა. იგივე თ. ჭავჭავაძე, ა. ვასძე და სხვები მანამდეც არ იყენენ უცნობი, თუმცა ახალგაზრდები იყვნენ, არც „ფურნტე ოვეხუნა“ იყო ახალი პიესა, მაგრამ იგი ახლებურად ითქვა სცენიდან. ახლებურად ამეტყველდნენ მსახიობებიც და იშვა ახალი თეატრი.

ქართული საბჭოთა თეატრის წარმოშობის ხანა გამოფენაზე კარგად, დამაჯერებლად და გასაგებად არის წარმოდგენილი. ამ განკუთვილებას მოსდევს რუსთაველის თეატრის სტრუდები. დამთვალიერებელი აქ იპოვის მდიდარ მასალას რუსთაველის თეატრის დადგმებზე (როგორც მარჯანიშვილის ამ თეატრიდან წასვლამდე, ისე შემდგომი პერიოდისა). აქვეა გამოფენილი რუსთაველის თეატრის იმ ხანის ექსპონატები, როცა თეატრში გამეფდა უგულო ფორმალიზმი; ფართოდ არის

წარმოდგენილი რუსთაველის თეატრის განახლების ხანა და უკანასკნელი დადგმები.

გმოფენაზე წარმოდგენილია საქართველოს თითქმის ყველა თეატრი. წამყვან თეატრებს (მარჯანიშვილის, ოპერის, ქუთაისის, გრიბოედოვის) დიდი აღგილი აქვს დათმობილი. აღსანიშნავია, რომ პირველად ამ გამოფენაზე წარმოდგენილი არიან სარაიონო თეატრები. რასაკვირველია, ყველა თეატრს ერთგვარი რაოდენობის ექსპონატები არ აქვს გმოფენილი, მაგრამ ამას ორი მთავარი მიზეზი აქვს: ჯერ ერთი საგამოფენო დარბაზი პატარაა და ექსპონატებს ვერ იტევს, მეორეც — რაიონის ბევრმა თეატრმა დიდი დაგვიანებით, ან სრულიად არ წარმოადგინა მასალები.

გამოფენაზე დამთვალიერებელი საინტერესო დიაგრამებს ნახავს. დიაგრამები გვიჩვენებენ თეატრების ქსელის ზრდას, კაპიტალურ დაბანდებათა და სხვა სახის შეჯამებულ შედარებით მასალებს.

თეატრალური გამოფენა დიდ ინტერესს იწვევს. ამას მოწმობს დამთვალიერებების მიერ ჩაწერილი შთაბეჭდილებები.

ხელოვნების მუშაკთა აქტივის თათბირი

25-დღა 28 მარტამდე მოსკოვში მიმდინარეობდა ხელოვნების მუშაკთა აქტივის სრულიად საქავშირო თათბირი, რომელიც მოწევული იყო ხელოვნების საქმეთა საკავშირო კომიტეტის მიერ.

თათბირის დაცუშრო 500-ზე მეტი კაცი: ხელოვნების გამოჩენილი ოსტატები, ხელოვნების საქმეთა რესპუბლიკური სამართველოების უფროსები, ხელოვნების საქმეთა სამხარეო და საოლქო განყოფილებათა ხელმძღვანელები, მოსკოვისა და პერიფერიის თეატრების დირექტორები და სამხატვრო ხელმძღვანელები. თათბირის მუშაობაში მონაწილეობა მიღება სტალინური პრემიის ლაურეატებმა — მასხაობებმა, მხატვრებმა, მოქანდაკეებმა, ღრამატურებელმა.

საქართველოდან თათბირის ესწრებოდნენ ხელოვნების საქმეთა სამართველოს უფროსის ამ. ბ. გოგუა და სპრე სახალხო არტისტი ა. ხორავა.

თათბირის მოისმინა ხელოვნების საქმეთა საკავშირო კომიტეტის თავმჯდომარის ამ. ბ. ბ. ხრაპხენიას მოხსენება კომიტეტის ძირითად ღონისძიებათა შესახებ 1941 წელში.

— საბჭოთა ხელოვნება, — სოქვა მომსენებელმა, — დღითიდებ იზრდება და ახალ-ახალ წარმატებებს აღწევს. უკანასკნელი 6-7 წლის მანძილზე შექმნილია შესანიშნავი ნაწარმოებები ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ეს ნაწარმოებები საბჭოთა კულტურის, საბჭოთა ხალხის სიმაყეს შეადგენ.

პარტია და მთავრობა, პირადად ამხანავი სტალინი უდიდეს ყურადღებას აქცევნ ხელოვნებას და მის კადრებს. ამას ნათლად მოწმობს სტალინური პრემიების დაწესება და მიეუთვენება საუკუთხესი ნაშრომებისათვის ხელოვნებისა და

ლიტერატურის დარგში. უკანასკნელი 6-7 წლის შესანიშნავი შრომებისათვის მიეუთვენებულია 102 პრემია.

სტალინური პრემიების მიეუთვენება დიდი მოვლენაა ჩვენი ქვეყნის კულტურულ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში. იგი ადამებს ხელოვნების განვითარების შედეგებს უკანასკნელი 6-7 წლის მანძილზე, მიგვითოთებს შემოქმედების გზებზე, ორიენტირს ძლევს ხელოვნების მუშაკებს საბჭოთა ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებზე.

სტალინური პრემიებით დაჯილდოვებულთა შორის ცოტა როდია ახალგაზრდობა. ხელოვნების ახალგაზრდა კადრების ამ დაწინაურებას დიდი პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. ის აქეზებს ახალგაზრდობას შემოქმედებითი ძიებისათვის, იწვევს ინიციატივის ზრდას, ხელს უწყობს ხელოვნების ახალ დაიდ ნაწარმოებთა შექმნას. ახალგაზრდა კადრები — ეს ხელოვნების ხვალინდელი დღეა და მათზე დღესვე უნდა ვიზრუნოთ.

XVIII პარტიულ კონფერენციაზე ამ. მალენკოვა თავის მოხსენებაში მკაფრად გააკრიტიკა სახალხო კომისარიატების საქმიანობა. მათი მუშაობის კრიტიკა მთლიანდ ეხება ხელოვნების საქმეთა კომიტეტსაც. ჩვენს მუშაობას ბევრი ნაკლი ახასიათებს. ხელოვნების საქმეთა კომიტეტი მრავალ შემთხვევაში კანცულარულ-ბიუროკრატიული მეთოდებით მუშაობს. კომიტეტმა 1940 წელს მრავალი სწორი და სასარგებლო დადგენილება მიიღო, მაგრამ მათ შესრულების შემოწმება ცუდად იყო დაყენებული; ამის გამო მთელ რიგ რეალუბში აღგილი აქვს მსხვილ ნაკლოვანებებს.

1940 წელს კომიტეტმა სერიოზული შეცდომები დაუშვა რეპერტუარის დარ-

გში. ამ შეცდომებზე შეს მიუთითა პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა. თეატრების სცენაზე გაიპარა ისეთი მტრული, ცილისმშამებლური ნაწარმოებები, როგორც არის ლეონოვის „ქაბბუქი“, კატავის „სახლი“, გლებოვის „На чистоту“. კომიტეტს სერიოზულად უნდა გარდაექმნათ ვისი მუშაობა. აუცილებელი იყო არა თუ არ დაგვეშვა ახალი შეცდომები, არამედ ყველაფერი გავვევთებინა იმისათვის, რომ შეგვექმნა ახალი რეპერტუარი, რომელიც სწორად და ნათლად ასახვდა საბჭოთა ხალხის ცხოვრებას.

კომიტეტის 1941 წლის ღონისძიებებში რეპერტუარს დიდი ყურადღება აქვს მიქეული. ცნობილია, რომ კარგი საბჭოთა პიესები ჩვენ ჯერ კიდევ ცოტა გვაქვს. უკანასკნელ დროს ჩვენი თეატრების რეპერტუარში დიდი ადგილი დაიკავა ყოველგვარმა სენტიმენტალურმა პიესებმა და უგრძელწოდებულ „ნახევრად კლასიკების“ ნაწარმოებებმა.

თეატრების რეპერტუარის გაუმჯობესების მიზნით ხელოვნების საქმეთა კომიტეტი ანხორციელებს სახელმწიფო ფორმი შეკვეთების მიცემას ცნობილი დრამატურგებისათვის. კომიტეტის ეს ღონისძიება მოიწონეს როგორც თვით დრამატურგებმა, ისე თეატრალურმა საზოგადოებრივობამ. ჩვენ პიესები შეეცვალოთ მთელ რიგ გამოჩენილ დრამატურგებსა, და თუ გომსკელებით იმ პირანელი ვარიანტებისა და ცალკე აქტების მიხედვით, რომლებსაც ჩვენ გვაცნით, ეს ნაწარმოებები დიდ ინტერესს იწვევენ.

ამავე დროს კომიტეტმა მითითება მისცა რესპუბლიკურ სამმართველოებს, რომ მათაც დასძონ სახელმწიფო ხელშეკრულებანი თავიანთი რესპუბლიკის დრამატურგებთან. სახელმწიფოებრივი შეკვეთები, რა თქმა უნდა, არ გამოჩიტავენ იმსა, რომ თეატრებმა დამოუკიდებლად იმუშაონ ახალი რეპერტუარის შექმნაზე. დიდი მნიშვნელობა აქვს რეპერტუა-

რის გაცვლა-გამოცვლას მოძმე რესპუბლიკათა შორის. ერთის მხრივ, მოძმე რესპუბლიკათა დრამატურგების მიერ შექმნილი პიესები ჯერ კიდევ ვერ პოულობენ საქმაო ადგილს სხვა რესპუბლიკის თეატრების რეპერტუარში, მეორეს მხრივ, რესულო პიესები ჯერ კიდევ არა საკმაო რაოდენობით იღვმება ნაციონალურ თეატრებში.

დიდი ყურადღება ექცევა ესტრადას, ახალი მაღალხარისხოვანი საესტრადო რეპერტუარის შექმნას. ჩვენს საესტრადო მოენდებზე ჯერ კიდევ აღგილი აქვს უსარგვებლო რეპერტუარს, დაცემულობის ლირიკას, რომელიც ჰქნობს, დაცემის, სიყვალის მოტივებთ არის გმის-კვალული. ეს „ლირიკა“ უნდა შეიცვალოს თანამედროვე ნაწარმოებებით, სიმნევებს, ოპტიმიზმის ლირიკით.

უკანასკნელი წლების მანძილზე ქანდაკების დარგში მთელი რიგი პირველხარისხოვანი ნაწარმოებებია შექმნილი. მაგრამ ამ დარგის ამოცანები ერთობ ფართოა და მოქანდაკეთა შემოქმედებითი მოღვაწეობა ჩვენ მრავალმხრივ არ გვაქმაყოფილებს. მათი მუშაობის ნაკლიანება იმით, რომ მოქანდაკეებში გამლილი არ არის შემოქმედებითი თვითურიტიკა. ძეგლთა დაპროექტებაში არსებული ნაკლიანები განხილული არ ყოფილა მხატვართა კავშირში.

ჩვენ ღლემდის ვერ გადავწყვიტეთ ქანდაკებისა და არქიტექტურის სინთეზის საკითხები. ცუდია ისიც, რომ სახეოთი ხელოვნების დარგში დიდი გასავალი აქვს უცარგვის ასლების გადაღებას ცნობილ შხატვართა პირველხარისხოვანი სურათებიდან. ასლების გადაღება საშიშ მოვლენად გადაიცა, რადგან ასლებს მასობრივად უშვებენ და მათი ხარისხი ფრიად დაბალია.

მხატვრული თვითმოქმედების დარგში ჩვენი მთავარი ამოცანა რეპერტუარის შემოწმება და გაუმჯობესება, ახალი პიესების შეკვეთა და წრეების სრულფასო-

ვანი შხატურული ნაწარმოებებით მომართავდა.

1941 წელს ჩევნებს წინაშე მცირე ამოცანები როდი დგას საორგანიზაციო-სამეცნიერო მუშაობის დარგში. საჭიროა ხელოვნების ორგანიზაციათა სამეცნიერო ცხოვრების მოწევისრიგება.

სრუ სახელმისაბჭომ მიიღო დადგენილება თეატრებში ფაქტების დაკლების შესახებ. მთავრობა ცეცხლა საშუალებას აძლევს თეატრებს და საკონცერტო ორგანიზაციებს უცეოთსად მოქმედსახურინ მოსახლეობას, მაგრამ მთავრობა და პარტია მოითხოვენ ხელოვნების განვითარებისათვის გადადებული დიდალი საშუალებების მიზანშეწონილად, მომტკირნეობით ხარჯვის.

XVIII პარტიულმა კონფერენციაზე მწვავედ დააყენა საწარმოებში წესრიგის, დისციპლინის დამყარებისა და გრაფიკის დაცვის საკითხი. ეს ხელოვნების დაწესებულებებსაც ეხება. თეატრებში და საკონცერტო ორგანიზაციებში შრომის მოწესრიგება ჩვენი მუდმივი ყურადღების საგანი უნდა იყოს.

1942 წელს ჩვენ ვიზიტებზე თეატრმართს დიდი სოციალისტური რეკოლეციის 25 წლისთავს. ეს დიდი დღისასწაული უნდა აღინიშნოს საპროთა მხატვრების უდიდესი ნაწარმოებების შექმნით. ხელოვნებამ უნდა აღხევდოს ჩვენი დღეების სიდიადე და სილამზე, შექმნას ნაწარმოებები, რომლებიც ააღლვებენ საბორითა ხალხს, კომუნისტურად აღზრდიან მას. შემოქმედებითი მუშაკებისა და ხელოვნების ხელმძღვანელი ორგანოების ვალია ახალ საფეხურზე აიყვანონ საბჭოთა ხელოვნება, აღხევდონ ხელოვნებაში სტალინური ეპოქის დიადი საქმეები.

ამს. მ. ხრაპხენკოს მოსახურების ირგვლივ გაიმართა გაცხოველებული კამათი, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს სტალინური პრემიის ლურჯატებმა: მ. იოგანიშვილმა, მ. მანიშერმა, ვ. მუხინამ, ს. მერქუროვმა, ა. გერასიმოვმა, ს. გურ-

გუნმა, ა. ხორავამ, ვ. ბარსოვამ, მ. საქმეთა სამსახურის რიანმა, ა. ბუჩქამ, ხელოვნების საქმეთა სამსახური კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილებმა: ა. სოლოდოვნიკოვმა, ლ. შაპოვალოვმა და ა. კონსტანტინოვმა, უკრაინის ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს უფროსის მოადგილემ ს. ტეატრენიმ, სომხეთის ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს უფროსმა ა. შაგინიანმა, აზერბაიჯანის საბჭოთა მხატვრების კაზშირის თავმჯდომარემ ი. ახუნდოვმა, გაჭ. „სოვეტსკოე ისკუსტვოს“ რედაქტორმა ვ. ვლოვიჩენკომ და სხვებმა.

ხელოვნების საქმეთა საკუშირო კომიტეტის უსაყველერს, რომ იგი სუსტად იცნობს პერიოდის, არაფერს აკეთებს გამოცდილების გაზიარებისათვის მოსკოვისა და მომმე რესპუბლიკათა თეატრებს შორის და ძალიან ცოტა გააქეთა მომმე რესპუბლიკათა დრამატურგიის ნაწარმოებების რუსულ სცენაზე დაღმისათვის.

კომიტეტი დიდ ყურადღებას აქცევს ნაციონალურ სოცერო თეატრებს, როცა ისინი დეკადისათვის ემზადებიან. გაივლის დეკადა — და ამ რესპუბლიკებს ივწყებენ. შემოქმედებითი ძალების მობილიზაცია დეკადის წინ დეკადის შემდეგ იცვლება მათი დემობილიზაციით. კომიტეტი მთელ თავის ძროს ანდომებს მოსკოვის თეატრებს და ნაკლებ ყურადღებას აქცევს პერიოდის. სწორი იქნებოდა დაისვას ახლა საკითხი იმის შესახებ, რომ ზოგიერთი ნაციონალური თეატრი გაეხადოთ საკუშირო მნიშვნელობის თეატრად.

— ჩვენ, ქართული ხელოვნების მუშაკები, — სტევა ამ. ა. ხორავამ, — ვაყენებთ საკითხს: რა გზით ვიაროთ შემდეგში? შესრულდა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 20 წლისთავი. საიუბილეო გმოფენებმა და სპექტაკლებმა გვიჩვენს ქართული ხელოვნების მიღწევები. ჩვენ ვვეგონა, რომ საიუბილეო თარიღი, დაბოლოს, საშუალებას მისცემდა კომიტეტს ენახა და

შეეფასებინა ის, რაც ჩვენ გავაკეთოთ. ეს არ მოხდა. მე ვეთანხმები იმათ, ვინც ამბობს, რომ კომიტეტი მოწყვეტილია პერიფერიას, სუსტად იცნობს მას. რაც შეეხება ქართულ ხელოვნებას, მე მწვანებით უნდა აღვნიშვნ, რომ მის შესახებ კომიტეტში ხშირად ვებულობენ იმ პირებისაგან, რომლებიც წყალტუბოზი მიემგზავრებიან თბილისზე გავლით და მცირე ხნით თბილისის სასტუმროში ჩერდებიან. გაზეთი „სოკეტსკოე ისკუსტვოც“ აგრძელეთ ნაკლებად აშუქებს პერიფერიის ცხოვრებას.

მთლიანი რიგი წლების მანძილზე ჩეზოლუციებსა და მოხსენებებში ბევრს ლაპარაკობენ ჩუსულ სცენაზე მომზე ჩესკუბლიკათა დრამატურგების პიესების დადგმის შესახებ. ეს არა მარტო ხელს შეუწყობდა რუსი მაყურებლის მიერ სხვა საბჭოთა რესპუბლიკების დრამატურგის გაცნობას, არამედ კოლესალური იმპულსი იქნებოდა მომზე ჩესპუბლიკათა დრამატურგებისათვის. მაგრამ სკემე ვერ გასცდა ლაპარაკის ფარგლებს. ამავე დროს უკრანენულ სცენაზე იდგმება ქართველ, სომები და სხვა ეროვნებათა დრამატურგების პიესები. და პირიქით: ქართულ სცენაზე იდგმება — და ცუდად არ იდგმება — უკრაინული ავტორების პიესები. ყველაფერი ეს ხდება მომზე ჩესპუბლიკათა თეატრების შეჯიბრების შესთან და კარგ შედეგებსაც იძლევა.

ცალკე თეატრები აშშობენ არაორთიკულურ შეხეედრებს, ლაპარაკობენ შემოტანიშვილებითი გზებზე, რალაც დასკვნებამდე მიღიან, ერთმანეთს ამოწმებენ, — და ყველაფერი ეს ხდება ხელოვნების საქმეთა კომიტეტის მონაწილეობის გარეშე. იმის მაგივრად, რომ შემოქმედებითი საკითხები დაისავს და გადაწყდეს კომიტეტში, სადაც არიან დიდ ერულიციონა და გამოცდილებით აღჭურვილი ამხანაგები, ამ საკითხებს სწორებენ ვიწრო წრეში თეატრების ხელმძღვანელთა ცალკე საუბრების წესით.

კომიტეტი თვალყურს არ აღვენებს იმას, თუ როგორ ცხოვრობენ თეატრალური კოლექტივები პერიფერიაზე, თუ როგორ იბრძვიან იქ შემოქმედებითი მუშავები საბჭოთა თეატრისათვის, როგორი ენტუზიაზმით ექცევნ მისი განვითარების ახალ გზებს. თუ კომიტეტი შემდეგშიაც გულგრილად მოეპურობა ამ ძიებას, თეატრის მრავალი დღევანდელი ენტუზიასტი იბივატელად გადაიცემა.

ამხ. მ. ხრაპეჩენის საბოლოო სიტყვის შემდეგ თაბირებს უდიდესი აღტყინებით მიიღო მისალმება ამხანაგ სტალინისა და მოლოტოვისადმი.

თაბირის დამთავრების შემდეგ სსრკ ხელოვნების შუშაკთა სახლში მოხდა სტალინური პრემიის ლაურეატების შეხვედრა აქტივის საკავშირო თაბირის მონაწილეებთან და მოსკოვის ხელოვნების მუშაკებთან.

შ. ჩეჩელებე

„აბესალომ და ეთერი“-ს კლავიტი

ქართული სამუსიკო კულტურის ღიღი მომავალის შ. ფალიაშვილის ოპერის „აბესალომ და ეთერი“-ს აკადემიური გამოცემა ფრიად საგულისხმო და მისალმებრელი.

ეს ოპერა ქართული სამუსიკო ხელოვნების უძვირფასესი განძია. მაღალ-მატვრული ნაწარმოებით შ. ფალიაშვილმა მკვიდრი საფუძველი ჩაუყარა ქართულ საოპერო შემოქმედებას.

ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ ქარგად იცნობს არა მარტო საქართველოს, არა მედ საბჭოთა კავშირის ფართო საზოგადოებრიობა, რომელმაც მაღალი შეფასე-

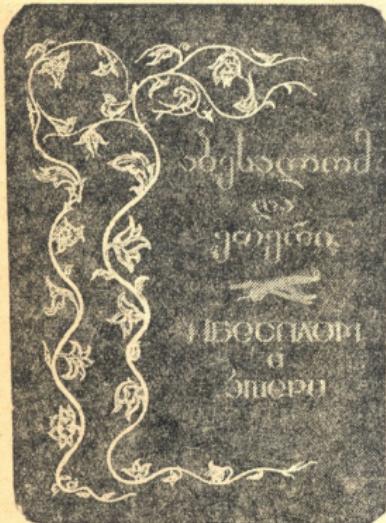
ბა მისცა ამ ოპერის ავტორის ზ. ფალიაშვილის ნიერს და თვით ნაწარმოები მიიჩნია გენიალურ ქმნილებად.

ცნობილია, რომ ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, როგორც იშვიათი ნიმუში ქართული ეროვნული ოპერისა, ღიღი ყურადღებას იპყრობდა ჯერ კიდევ ქართული ხელოვნების დეკადიდე მოსკოვში, ხოლო მის შემდეგ უფრო მეტი სახელი მოიხვევა, ცხრილი ინტერესი გამოიწვია სპეციალისტთა შორის და დაისვა კიდევ საკითხი, როგორც ამ ოპერის მოსკოვის ღიღი თეატრში დასადგმელად, მაგ მისი კლავირის გამოცემის აუცილებლობის შესახებ.

ეს საკითხი მაღალ მისრულები იქნა მოყვანილი და სანამ დამზადდებოდა „აბესალომ და ეთერი“-ს აკადემიური გამოცემა, მოსკოვში ეს ოპერა გამოიცა სტეკლოგრაფიული წესით, მისი გამრავლების მიზნით, ხოლო ღიღიდა თეატრმა განახორციელა მისი დადგმა 1939 წელს.

ამ ყამად ხელთა გავქვეს შ. ფალიაშვილის ოპერის „აბესალომ და ეთერი“-ს ძვრისასი კლავირი, რომელიც გამოსცა სახელგამმა ხელოვნების საქმეთა სამართველოს თაოსნობით 1941 წლის ოქტომბრში.

„აბესალომ და ეთერი“-ს წინამდებარე კლავირის გამოცემის რედაქცია ეკუთვნის მუსიკოლოგ შ. ასლანიშვილს. ოპერის ლიბრეტო მოყვანილია სამ — ქართულ, რუსულ და ფრანგულ—ენაზე, რომელთაგან სანოტო ტექსტს მოწერილი აქვს ქართული და რუსული ტექსტი, ხოლო ფრანგული თარგმანი დართულია ქლავი-



„აბესალომ და ეთერის“ კლავირის ყდა

რის ბოლოში. ლიბრეტოს ჩუსულით თან-
გმანი ეცუთვნის პოეტ რ. ივნევს და თა-
ნაავტორებს ა. ყანხელს და მ. კვალია-
შვილს; ფრანგული თარგმანის ავტორია
პოეტი ელისაბედ ორბელიანი.

კლავირს წინძლვარებული აქვს რე-
დეტორი შ. ასლანიშვილის წინასიტყვაობა
("რედაქტორისაგან"), რომელიც აგრეთ-
ვე სამ ენაზეა მოყვანილი.

როგორც წინასიტყვაობიდან სჩინს, შ.
ასლანიშვილს მეტად სერიოზული და ნა-
ყოფერი მუშაობა ჩაუტარებია. იგი ოპე-
რის რედაქტორის პროცესში გასცნობის
და განუხილავს „აბესალომ და ეთერი“-ს
ყველა ასებული კლავირი (№ № 1, 2, 3),
შეუდარებია პარტიტურასთან და სრუ-
ლიად მართებულად გამოცემის საფუძვ-
ლად აულია კლავირი № 3, რომელიც
წარმოადგენს კომპოზიტორის მიერ საბო-
ლოოდ ჩამოყალბებულ კლავირს, ყვე-
ლაზე მეტად შეესაბამება პარტიტურას
და რომელიც სამუშაო კლავირად ყოფი-
ლა მიჩნეული.

ყველა ის განსხვავებები, რომელიც
ასებულის № 3 კლავირსა და პარტიტურას
შორის, მოყვანილია შენიშვნების სახით,
ხოლო ის ცალკეული აღილები, რომე-
ლიც გამორჩენილია №1 და 2 კლავირებ-
ში და პარტიტურაში, ცალკე დაბატების
სახით არის დართული ოპერის ბოლოს.

ყოველივე ეს იძლევა საშუალებას
წარმოვიდგინოთ ის მუშაობა, რომელსაც
შ. ფალიაშვილი აწარმოებდა იპ. „აბე-
სალომ და ეთერი“-ს საბოლოო რედაქ-
ტოის დასადგენად.

წინასიტყვაობა შესდგება სამი ნაკვე-
თისაგან, რომელთაგან პირველში მოყვა-
ნილია ზ. ფალიაშვილის შესახებ მოკლე
ბიოგრაფიული ცნობები. მეორე ნაკვეთი
ეხება „აბესალომ და ეთერი“-ს ლიბრეტ-
ოს (ავტორი პ. მირიანშვილი) და კომ-
პოზიტორის მიერ ქართული სამუშაო
ფოლკლორის მდიდარი ნიმუშების ოსტა-
ტურად გამოყენებას, რამაც საესებით
უზრუნველყო თერის ხალხურობა და

რაც მაღალ ლიტერატურული ანიჭებს კლავი-
რის ნაწარმოებს.

მესამე ნაკვეთი იძლევა ოპერის კლავი-
რებისა და პარტიტურის აღწერა-შედარე-
ბას და აგრეთვე განმარტავს ლიბრეტოს
თარგმანების უკანვარიანობას.

მოყვანილია ამასთანავე № 3 კლავირისა
და პარტიტურის მეტრონომების დამი-
რისპიტორების ტაბულა, რომელმაც უნდა
ნათელყოს ის განსხვავება, რომელიც
მათ შორის ასებობს, მაგრამ ერთი რამ
იწვევს გაუგებრობას—ბევრ სამეტრონო-
მო ნიშანს, აღნიშნულს ტაბულაში,
სრულიად არ კვედებით კლავირში. მა-
გალ გვერდებზე 2, 6, 16, 26, 39, 40, 43,
46, 48, 49, 51, 54, 62, 105, 251 (პირველი
ტაბულა) და გვ. 123 (მეორე ტაბულა).

შემდეგ მოყვანილია საინტერესო ცნობა
— ზ. ფალიაშვილის მიერ ყველა მოქმედე-
ბის დაწყებისა და დამთავრების დრო
(ე. ი. თვითეული მოქმედების ხანგრძ-
ლივობა), მაგრამ აქაც გაუგებრობას აქვს
აღილი, რადგან III და IV მოქმედების
დაწყება და დამთავრება ერთადიგივე
დროთა ნაჩვენები—ორივე მოქმედება
იწყება 12 ს. და 38 წ. და მთავრდება 1
ს. და 31 წუთზე.

არ იქნებოდა ინტერეს მოკლებული,
რედაქტორს მოეხსენება „აბესალომ და
ეთერის“-ს პირველი დადგმის თარიღი
1919 წლის თებერვლის 21.

აქვთ უნდა აღინიშნოს, რომ წინასიტ-
ყვაობაში პატარა გაურკვევლობაა იქ,
სადაც რედაქტორს მოჰყავს № 1 კლავი-
რის I და II სურათის ბოლოში და უკა-
ნასენტელ გვერდზე ზ. ფალიაშვილის წარ-
წერების კლავირის გაღაწერის თარიღების
შესახებ. ქართულ წინასიტყვაობაში ორი-
ვე წარწერა მოცემულია ქართულ ენაზე,
რესულში—პირველი წარწერა ქართულ
ენაზე, ხოლო მეორე რესულ ენაზე, ხო-
ლო ფრანგულში—ორივე წარწერა მოყ-
ვანილია ფრანგულ ენაზე. აშკარაა ზ.
ფალიაშვილი ფრანგულ წარწერას არ
გაუკეთებდა, მაგრამ თუ რესულ წინა-



ტიტუვანმაში ერთია წარწერა ქართულადაც აქვს აღნიშნული, რატომ ფრანგულშიც ისევე არ მოჰყავს, ან თუ მეორე წარწერა რუსულ ენაზე იყო, რატომ ქართულ და ფრანგულ წინასიტყვა-ობებში ეს წარწერა რუსულად არა აქვს აღნიშნული? ერთი სიტყვით, ეს აღვილი მოითხოვდა დაზუსტებას.

რედაქტორს დიდი ყურადღება მიუქ-
ცვია იმისათვის, რომ ლიბრეტოს რუ-
სულ და ფრანგულ თარგმანებში შენარ-
ჩნებული ყოფილიყო ქართული ტექს-
ტის მარცვალთა ზუსტი რაოდენობა,
რათა არ დარღვეულიყო პერის რიტმი-
კული მხარე; და მართლაც თავიდან ბო-
ლომდე პერის სანორო ტექსტი რიტმი-
კის მხრივ არავითარ ცვალებადობას არ
განიცდის, რაც გმოცემის დიდ ღირსე-
ბად უნდა ჩაითვალოს.

ლიბრეტის თარგმანი (რუსულ თარ-
გმანს ვეხები) შინაარსის დაცეს მხრივ
ძირითადად დამატაონფილებლად უნდა
ჩაითვალის, თუმცა ყველგან არ არის
შენარჩუნებული ქართულ ტექსტში მო-
ცემული აზრი, რასაც თვით რედაქტო-
რიც აღნიშნავს, ხოლო ზოგ ადგილებში
მეტად განსხვავდება ორიგინალი თარ-
გმანისაგან, რომელიც მოითხოვდა მეტ
დაზუსტებას და შესატყვისი ფრაზის მო-

ცემას. შეგალითისათვის შორეული ლიტ /
ადგილი—მეოთხე მოქმედების დასწყიდვი

ଶାରୀରିକ ପ୍ରକଟିକା

„დედამთილ-მამამთილი-
მულ-მაზლი კხრა-კხრა მახლაჭს“

ՀՅՈՒՍՅԱՆՈ ԾԱՀՐՁՄԱՆԻ;

„Меня здесь окружают девять золовок моих“.

26

„დედამთილო ვერ გამოგცევ,
ვირც გაიდამსო კუნენს ნიშანა.

წუნ დადებულ პატარძალსა
არ მიმიწევს გული სახლსა.

როგორც თარგმანი

— Мне с тобой не по дороге
Не проси меня ты снова.
Не хочу хорбм просторных
Я богатства Темурхана.“

ყ უფელივე ეს გამოწვეულია ალბათ
იმით, რომ ზუსტ თარგმანს შესაძლოა
ოპერის რიტმული მხარე დაერღვია, მაგ-
რამ ასეთ შემთხვევაში უნდა ცდილოყვა-
ნენ მთარგმნელებიც და ჩედაქტორიც
რიტმიკის უმნიშვნელო ცვლილება მოეხ-
დინათ და აზრი უფრო სწორად გამოე-
ცათ, რაც უფრო მისაღებად ჩაითვლე-
ბოდა.

შემდეგში მაინც საჭირო იქნება გადა-
შინჯულ იქნას ლაბორტოს თარგმანი, შეს-
წორდეს ზემოაღნიშნულის მაგარი აღგო-
ლები, რაც ძალიან მცირე ნაწილს წარ-
მოადგენს, რათა მივიღოთ სრულყოფილ
თარგმანი.

ორიოლე სტუკა მოქმედებისა და ცალ-
ქული გამოსვლების წინ მოთავსებული
განარტებების თარგმანის შესახებ. ასეთ
შემთხვევებში რუსული თარგმანი ყო-
ველთვის არ შეესაბამება ქართულ ტექ-
სტის; მაგალითად, მეორე მოქმედების გან-
მარტებაში გამოტოვებულია ფრაზა —
„გუნდი აბიოს ქებას უმღერის“. შე-84 გვ.
რუსულ თარგმანში ჩამატებულია „पри-
звание колоколов“, შე-129 გვ. რუსულ თარ-
გმაზში არ არის მოყვანილი — (აბეს-)

ლოში) „ამბობს განცემულებით“ და სწვ.

რაც შეეხება კლავირის გამოცემის ტექნიკურ მხარეს, არაა სავსებით დამაკმაყოფილებელი. აკადემიური გამოცემისათვის უფრო უკეთესი ქაღალდი იყო საჭირო. სანოტო ტექსტი ბევრგან მერთალია, აკორდები და მეორეების მეტები და მეოცდამეტორმეტები ნოტების ხაზები ყველგან არ არის სუფთად გამოსული, რაც ნაწილობრივ ქაღალდის ხარისხის ბრალია; საკმაო შეცდომებია ნოტებში, თუმცა ცალკე ფურცელზეა მოცემული მათი შესწორებები. სიტყვების ზოგიერთი მარცელები ბევრ ალაგას გაურკვეველია, ზოგან ასოები აკლია ან შეცვლილია, ხოლო ერთგან ფრაზა დამახინგებულია — გვ. 76 გუნდის მეორე სტრიქონი — ალტები და ტენორები მდერიან — „Благо всеми нас бог сломогущий“. უნდა იყოს — „Благослови нас бог всемогущий“.

დასასრულ უნდა აღინ შნოს ორი სავალალ შეცდომა, თუმცა დამატებითი ფურცელში აღდგენილი — რუსულ ტექსტში მომქმედ პირთა შორის მარის-ვარსკვლავის გამოტოვება და ზ. ფალიაშვილის გარდაცვალების უსწორო თარიღი —

1932 წელი ნაცვლად 1933 წლის იანვრის მელიც განმეორებულია რუსულ და ფრანგულ წინასიტყვაობებში.

მოუხედავად აღნიშნული შეცდომების, „აბესალომ და ეთერი“-ს კლავირის გამოცემა არ კარგავს თავის ღირსებას და ძეირფას განძალ უნდა ჩაითვალოს არა მარტო ქართულ, არამედ მსოფლიო სამუშავი ლიტერატურისათვის.

საერთოდ ასეთ ფრიად მნიშვნელოვან გამოცემის განხორციელება სახელგამის მიერ მისასალმებელია და იმედია, რომ ამით არ დაქმაყოფილდება და მომავალში შეიტანს გეგმაში სხვა ოპერების გამოცემასაც, ხოლო უფრო მეტის ყურადღებით, რათა დაზღვეულ იქნეს შეცდომებისაგან.

ოპერა „აბესალომ და ეთერი“-ს კლავირი შეიცავს XXIII+382 გვერდს. ტირაჟი 3000. გაფორმებულია მხატვრულად ორდენისან მხატვარ ლ. გუდიშვილის ესკიზების მიხედვით, დართული აქვს ორდენისან მხატვერის უჩა ჭაფარიძის მიერ შესრულებული ზ. ფალიაშვილის პორტრეტის პირი, ჩამულია ლიდერინის ყდაში და ღირს 50 მან.

ლიტერატურული მუზეუმი თანამდებობა

1925 წ. 2 აპრილს

ქ. თბილისში სახელმწიფო სა-
ოპერო თეატრში გადასცავილ იქნა
ნინო ჩხეიძის სასკრინო ასპარეზშე
მოღვაწეობის 30 წლის იუბილე;
დაიღვა „შედევრა“.

მე-2 მოქმედების შემდეგ მსა-
წილაბს მიევებნენ მიულცვებით.

საბჭოთა ხელისუფლებამ მას
მიანიჭა სახალხო არტისტის სა-
ხელჭიდება, დაუნიშნა უმაღლესი
კატეგორიის პრემია და მისცა
ერთობლიური ქრონიკი ჯილდო.

1926 წ. 7 აპრილს

1909 ፭. 17 ዓዲስአበባ

ପ୍ର. ତଥିଲୁଳିଶ୍ଵି ପିର୍ଜି
ଦ୍ୱା ଫ୍ରାର୍ଦ୍ବା ହୁବାଲୁଶ୍ଵି
ଶବ୍ଦ ସାନ୍ତ୍ରିକ ପ୍ରାର୍ଥନ୍ମୂଳ ସା
ମନ୍ଦଗ୍ରେନ୍ଦ୍ରିୟିକିଶ୍ଵି,

ჭარბოდენილი იყო სცენის
მოყვარეთა მიერ ნ. გ. გოგოლის
5 მოქმ. კომედია „რევიზორი“.
მონაწილეობას იღებდნენ ამ ჭარ-
მოდენისაში: ე. ჩერტვინგვილი, ღ.
გამრეკელი, ღ. გოგიონაძე, ი. ზუ-
რაბაძეშვილი, ს. რომანოვილი, ა.
ადამიძე, გ. ჯაბაშვილი, ქ. შათიშვი-
ლიშვილი და სხვ. რევიზორისდა-
კ. შათიშვილშვილი.



1904 ፭. 23 ዓዲስአበባ

გარდაიცვალა და თოვლა აღნია-
შვერი, მარტო კულტურულ მიმღებად
პირების განვითარების დამარტინებელი.

ლადო აღნიაშვილი დაიბადა
1860 წ. სოფ. შილდაში (კახეთი).
პირველი სასახლეში დაიბადა მიმღება
თელევის სასულიერო სასულიერებ-
ლოში, რომ დამთვარების შეტყვე
შეკრადა გორის საოცნელო სენა-
რიაზი, რომელიც დაამთვარე-
ა 1881 წ.

1885 წ. ლაონმ დაარსა ქართული პირეველი სერიო ხორი, გრაფი გამრთა მარეველი კონკრეტულ შეცდითა 10 გური. გარდა ამისა, ლაონს აქვთ შეცდებილი ან ბარი, გრაფის უძინ ლექვებით, ასან გრაფის მომდევნობადა უკანალ-განერაციის: „შეცდილი“, „უკორისი“

ଦା ବ୍ୟସ ।
1894 ଫେବୃଆରୀ ଲାଲପଣ ଗ୍ରାମିଶ୍ଚକ୍ଷାର୍ଗା
ପାରିଶ୍ରମକାରୀଙ୍କି, ଲାଲପଣ ଶ୍ରୀଲିଙ୍ଗପିତା-ନିଶ୍ଚି-
ରାମାମଦ୍ଵୀପ ଦୁଇକୁ, ଶ୍ରୀଲିଙ୍ଗାଳ୍ପା ପାରି-
ଶ୍ରମକାରୀ ଗ୍ରାମ ଦ୍ୱାରା ଉପରେ ଶାକାର୍ଥ-
ନୀ ମିଳିବା ଗ୍ରାମଶବ୍ଦରୂପ ହାରାଟ-
ପାଇଁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଲା ।

ପାରିଶ୍ରମକାରୀଙ୍କ ଦାରୁନ୍ଦର୍ମିଳିସିଲୁ
ଲାଲପଣ ତାଙ୍କର ମିଳାଇଥାଏଇବି ତାଙ୍କ
ଦେଖିବାଲ୍ଲାଭାନ୍ତି ମିଳାତାପାଇଁ “ମିଳାଦିଶ୍ଚ-
ଶିର”, ଶ୍ରୀଲିଙ୍ଗପିତା ଏହି ପାଲକ୍ଷ୍ମୀ ନିର୍ବିଜାତ
ପାରିଶ୍ରମକାରୀଙ୍କରେ ପାରିଶ୍ରମକାରୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା

ୟୁଗନ୍ତାବ୍ସ୍ଥାରେ ଲାଭର ଅନ୍ତିମତିକୁ
ବିଲାପ ଶୈଖରଙ୍ଗା ପାଦିଲାଲୁହ ଶୀରନ-
ମାସ—ଜାରାତୁଳା ଲ୍ୟାକ୍ଷିକଣ୍ଠିର ଶୈଫ-
ଟରେକ, ମାଧ୍ୟାରୀ ଅବ୍ୟାପ୍ତିକୁମରୋଦାମ ଅନ୍ତର
ଦ୍ୱାରାପାଲା ଅଥିବ ଦ୍ରାଶ୍ଵତାବ୍ୟର୍ଣ୍ଣଦା.

1851 წ. 25 აპრილი

ქ. თბილისში გაიხსნა თამაშები კურა-
ტო შეკრებულის ადგილზე ახა-
ლი თეატრის შენობა. ამ თეატრს
საცურაველი ჩაეყარა 35 ქული.
მოცელი შემოსილი შესყებოდა ოთხი
არალიცასაგან; სიმაღლით 4-5-
6-7 მეტრი დააბლევებით 20 მეტრი
ციფა, თუ ამ ვანგარარიშებო საცუ-
რას (სახურავისაგან) შემოსილი 30
მეტრის სიმაღლეში დაიღიდა.

თეატრი 700 მაყუჩნეველს იტევდა. თეატრში მცხოვობდა სამი დასი: როსკოლი დრამა, ქართული დრამა და იტალიური ოპერა.

1875 წ. 17 პრილს

ମନ୍ଦାଶୁଣ୍ୟବାଦୀ ଲ୍ରେବ୍ସ୍‌ଲିଂଗମଦନ୍ତେ:
ଡ. ପିଲ୍ଫାର୍କାନ୍ଦି, ଓ. ପ୍ରାଚ୍ଯପାଦ୍ମ, ଅ. ପିଲ୍ଫାର୍କାନ୍ଦି
ରେଟ୍‌ରେଲ୍‌ଡି, ରାଜ୍ୟ ଏରିକ୍‌ସଟାର୍କି, ଡ. ହେରି
ଟାର୍ପ ଡା ସ୍କ୍ରେବ୍ସ.

— ანი მესულ საღამოს დამტკიცებულების ის ის კავშირად და აკ „შერეულობის მიზნით, რომელმაცა დიდია თასწარი ტაბით ჭავიკოსხს — ი. კავშირად მიზნით თავისი კავკაზა-ადგილობრივი“ და გა ისტორიული დანართის დავალების დროს დარღვეული და კავშირობრივ და აკ „შერეულობის მიზნით თავისი კავკაზა-ადგილობრივი“ და „სუკრა საბორობლები“; და ერთისაგან „ანიდღილი“.

1960 3 600

23 САБЧ ХЕЛОВ
НОРССА, В. БЕССРБЛУ
МЕТОД НАСТ. Д. КЕ
1.12

841 | 1444

**«САБЧОТА
ХЕЛОВНЕБА»** Ежемесячный журнал, орган Управления
по делам искусств при СНК Грузинской ССР

Седьмой год издания. Заказ № 1281 УЭ 20210 Тираж 3500
Тбилиси, типография „Заря Востока“, проспект Руставели № 36