

საბჭოთა ეპოქის სოციალურული სივრცე და ბალეტი „მთების გული“

თამარ ცაგარელი

საკვანძო სიტყვები: ეპოქა, ბალეტი, ვახტანგ ჭაბუკიანი, ფოლკლორი, გმირი, საზოგადოება

XX საუკუნის 30-40-იანი წლების ქართული ეროვნული ბალეტის ჩამოყალიბების პროცესი არამარტო კლასიკური და ფოლკლორული ტრადიციების სინთეზზე დაფუძნებული, არამედ საქართველოს კულტურის მხატვრულ ესთეტიკაზე, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. ქართული თემატიკისა და ფოლკლორის არჩევანი პირველსავე ეროვნულ ბალეტში „მთების გული“ სწორედ ქორეოგრაფ ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თავისებურებით იყო განპირობებული. სპექტაკლის ეპიცენტრში მოქმედებდა გმირი, რომელიც ქვეყანაში გამეფებული უსამართლობასა და სისასტიკეს აუჯანყდა და რომელმაც უბრალო ადამიანის სულიერი ღირებულება დაამკვიდრა. რომანტიკული გმირი ჯარჯი სპექტაკლში, უწინარეს ყოვლისა, პატრიოტია, რომელიც სათავეში უდგება თავისი ხალხის სახალხო-განმათავისუფლებელ ბრძოლას. დღეს, ვერავის გააკვირვებ ექსპერიმენტებით, რომელიც მოწმობს კლასიკური ენის ასიმილირების უნარს სპორტულ, ყოფით და სხვა თავისუფალ და მრავალფეროვან მოძრაობებთან, თვით სიმბოლურ-რიტუალურის ჩათვლითაც კი. მაგრამ, გასული საუკუნის 30-იან წლებში, როდესაც ჯერ კიდევ ძლიერი იყო საბალეტო ტრადიცია, როდესაც თანამედროვე თემატიკა მხოლოდ და მხოლოდ საბალეტო ენის გამოყენების გზით წყდებოდა (მხედველობაში მაქვს აღნიშნული პერიოდის საბჭოთა ბალეტი), ეს წამოწყება აღიქმებოდა როგორც უნიკალური მოვლენა, რომელიც კარს უღებდა არამარტო ქართული საბალეტო თეატრის, არამედ, მსოფლიო საბალეტო თეატრის ფორმირების პერსპექტივას.

XX საუკუნის 30-40-იანი წლების ქართული ეროვნული ბალეტის ჩამოყალიბების პროცესი არამარტო კლასიკური და ფოლკლორული ტრადიციების სინთეზზე დაფუძნებული, არამედ საქართველოს კულტურის მხატვრულ ესთეტიკაზე, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. კერძოდ, ხალხური შემოქმედების ნიმუშები 1930-40-იანი წლების საბალეტო თეატრისათვის თემებისა და სიუჟეტების მდიდარ წყაროს წარმოადგენენ. აქედან იღებს სათავეს ქართული ბალეტის დრამატურგიის ეპიკურ-თხრობითი ფორმები, რომელიც ხაზს უსვამს გმირის პიროვნებას როგორც ხალხის ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს.

ამ ტენდენციამ ბუნებრივად განაპირობა საბალეტო თეატრის დაინტერესება ეპოსით, ხალხური თქმულებებით, ისტორიულად უტყუარი ფაქტებით. მათში ჩადებულმა თვითმყოფადმა დრამატურგიულმა საწყისმა პირდაპირი გავლენა იქონია ოთხი ათასწლეულის ქართული ქორეოგრაფიის ესთეტიკური პრინციპების ფორმირებაზე (1930-60 წლები), რაშიც საკმაოდ მძლავრობდა დემოკრატიული ტენდენციები.

ამგვარად, ქართული ბალეტის ჩამოყალიბებაში

განსაკუთრებული როლი ითამაშა, აგრეთვე, 1930-40 წლებში ქართული დრამატული თეატრის ეპიკურ და რომანტიკულ ტრადიციებზე ორიენტირებამ.

ქართული საბალეტო თეატრის ერთ-ერთ ფუძემდებლად სამართლიანად ითვლება გამოჩენილი ქორეოგრაფი ვახტანგ ჭაბუკიანი, რომლის შემოქმედებამაც განსაზღვრა ეროვნული ბალეტის განვითარების გზები ოთხი ათწლეულის მანძილზე.

ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლებში: „მთების გული“, „გორდა“, „სინათლე“, „მშვიდობისათვის“, „დემონი“ და სხვა გამაერთიანებელ იდეად გვევლინება სწრაფვა ხალხური ხასიათების მართებული და დამაჯერებელი გახსნისაკენ, ქართველი კაცის მსოფლშეგრძნების, ხასიათისა და ტემპერამენტის ჩვენებისაკენ. მის ბალეტებს კონცეფციურ საფუძვლად ედება იდეა „ადამიანის ბედის“ „ხალხის ბედთან“ ურღვევი კავშირისა.

ქართული თემატიკისა და ფოლკლორის არჩევანი პირველსავე ეროვნულ ბალეტში „მთების გული“ სწორედ ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თავისებურებით იყო განპირობებული. „მთების გულის“ ცენტრში მოქმედებდა გმირი, რომე-

ლიც ქვეყანაში გამეფებული უსამართლობასა და სი-სასტიკეს აუჯანყდა და რომელმაც უბრალო ადამიანის სულიერი ღირებულება დაამკვიდრა.

რომანტიკული გმირი ჯარჯი სპექტაკლში, უწინარეს ყოვლისა, პატრიოტია, რომელიც სათავეში უდგება თავისი ხალხის სახალხო-განმათავისუფლებელ ბრძოლას.

„მთების გული“ სპექტაკლია მამაცი და თავისუფლებისმოყვარე ხალხის შესახებ. მისი ცენტრალური სახეა აჯანყებული ხალხი, მთავარი თემაა მჩაგრელთა წინააღმდეგ გმირული ბრძოლა¹; - წერს იური სლონიმსკი.

მთავარი გმირის ხალხური ხასიათისა და, აგრეთვე, ხალხის სახის მართებულად ასახვის სწრაფვამ წარმოშვა ბალეტის ავტორთა განსაკუთრებული ყურადღება ეროვნული კოლორიტის მიმართ, რომელიც სახეზეა მუსიკაში, ქორეოგრაფიაში, მხატვრულ გაფორმებასა და მსახიობის თამაშში.

სპექტაკლის სტილისტური გადაწყვეტის ქვაკუთხედს წარმოადგენდა ხალხის ყოფის სცენებში „ეროვნული კოლორიტის“ რეალისტურობა, რაც ეფუძნებოდა პრინციპულად ახალ საბალეტო ენას, და რაც, თავის მხრივ, წარმოადგენდა კლასიკური და ფოლკლორული მასალის სინთეზს.

ბალეტის ისტორიაში სპექტაკლ „მთების გულამდე“ ვერ იპოვით მაგალითს, როდესაც ქორეოგრაფი ასე ორგანულად უთავსებს ერთმანეთს ფოლკლორულ ელემენტებსა და კლასიკურ საბალეტო ენას. ასევე, ძნელად თუ იპოვით დრამატურგიული ფორმებისა და ხალხური ცეკვის შინაარსობრივი საფუძვლის გამოყენებას საბალეტო ნაწარმოებში მათი ჩაქსოვის გზით.

თუ შევეცდებით ამ ფენომენის პარალელის დანახვას, მსგავს მოვლენას წავაწყდებით ფორმით ეროვნული კლასიკური მუსიკის შექმნის პროცესში, რომელმაც, მსოფლიოს მრავალი მუსიკალური თეატრი მიიყვანა ეროვნული ოპერის დაბადებამდე - რუსული, გერმანული, ქართული, უნგრული და სხვა.

რაც შეეხება საბალეტო თეატრს, 1930-60-იანი წლების ქორეოგრაფიის ავტორიტეტული მკვლევრის, იური სლონიმსკის მიხედვით, „ისეთი ბალეტი, როგორცაა „მთების გული“, რომელიც მთლიანად ეროვნულ საფუძველს ემყარება, არც რევოლუციამდელ და არც ჩვენი დროის თეატრში არ ყოფილა“².

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უნიკალური საბალეტო

ნაწარმოების შექმნის გზა ვახტანგ ჭაბუკიანმა დაინახა საბალეტო კლასიკისა და ფოლკლორის სინთეზში.

დღეს, ვერავის გააკვირვებ პირდაპირ წარმოუდგენელი ექსპერიმენტებით, რომელიც მოწმობს კლასიკური ენის ასიმილირების უნარს სპორტულ, ყოფით და სხვა თავისუფალ და მრავალფეროვან მოძრაობებთან, თვით სიმბოლურ-რიტუალურის ჩათვლითაც კი.

მაგრამ, XX საუკუნის 30-იან წლებში, როდესაც ვერ კიდევ ძლიერი იყო კლასიკური საბალეტო ტრადიცია, როდესაც თანამედროვე თემატიკა მხოლოდ და მხოლოდ საბალეტო ენის გამოყენების გზით წყდებოდა (მხედველობაში მაქვს აღნიშნული პერიოდის საბჭოთა ბალეტი), ეს წამოწყება აღიქმებოდა როგორც უნიკალური მოვლენა, რომელიც კარს უღებდა არამარტო ქართული საბალეტო თეატრის, არამედ მსოფლიო საბალეტო თეატრის ფორმირების პერსპექტივას.

ქართველი ბალეტმანისტერის ეს წამოწყება წყვეტდა უნიკალურ პრობლემას-პროფესიულ ქორეოგრაფიულ სცენაზე პლასტიკური ინტონაციების დიდი მრავალფეროვნების შექმნას, რომელიც არა თუ ჩქმალავდა, არამედ, პირიქით, ამდიდრებდა ცეკვის თავისთავად, უნივერსალურ კლასიკურ ენას. ამგვარმა მიდგომამ საშუალება მისცა ქორეოგრაფს, გზა გაეხსნა ეროვნული კოლორიტის ცხოველმყოფელი ნაკადისათვის, რომელმაც ახალი სიცოცხლე მიანიჭა კლასიკას ახალ თემათა და სახეთა ასახვაში, რამეთუ ფოლკლორული ნიშნების ჟანრულ-თემატური მრავალფეროვნება ანიჭებდა ქართულ ბალეტს ფართო შესაძლებლობებს ქორეოგრაფიულ სცენაზე იმ დროისთვის აქტუალური შინაარსის წარმოსადგენად.

ჭაბუკიანის ფოლკლორული მასალი გამოყენება, კერძოდ, ფორმით ეროვნული საბალეტო ენის შექმნა, უნდა შევისწავლოთ და განვიხილოთ ქორეოგრაფიული მეთოდით, განსხვავებული ლექსიკური ელემენტების სინთეზით.

ამ მხრივ სპექტაკლი „მთების გული“ საუკეთესო მაგალითია ქორეოკლასიკის თავისებურების ჩვენებისთვის. ეროვნული და თვითმყოფადი მასში შეიძლება დავინახოთ მოძრაობითი ფორმების ნიშნებში, პლასტიკური „ფრაზების“ „წარმოთქმის მანერაში“, თავისებურ ტემპორიტმში, ტიპურ ნიშნებში ქართული საცეკვაო კულტურისა, რომელიც აერთიანებს უამრავ „ლექსიკურ დიალექტს“. სწორედ ისინი იქცნენ ჭაბუკიანის შემოქმედებითი პროცესის საფუძვლად, რომელმაც

1 Слонимский, Драматургия, 1977, с. 94.

2 იქვე, с. 103.

შედლო ხალხური ცეკვის ფორმითა და კოლორითი პლასტიკურ ინტონაციებში გადმოეცა ბალეტში ხალხის ცხოვრების პოეტური, საზეიმო, პროზაული მხარეები.

შეჭონდა რა კლასიკურ მეტყველებაში განუმეორებელი ქართული ინტონაცია - მდიდარი ხალხური ლექსიკური დიალექტებით - ჭაბუკიანი მას ჭემმარითად ქართულ იერსა და შინაარსს ანიჭებდა.

ჭაბუკიანის ბალეტებში სიტუაციებისა და მხატვრულ სახეთა ჩანახატების ზუსტი პლასტიკური მახასიათებლების აღმოჩენაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობდნენ მზა ფოლკლორული მოდელები, რომელნიც თავიანთ კომპოზიციისაში პლასტიკურად ასახიერებდნენ მოცემულ სიტუაციებსა და სახეებს.

ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს ბრძოლის ცნობილი სცენა „მთების გულიდან“, რომელიც ბალეტ-მისტერმა გადაწყვიტა მეომართა ცეკვა „ხორუმში“, სადაც ნათლად აღიქმება გარკვეული სიუჟეტური და კომპოზიციური ფორმა. იგი, არსებითად, ბრძოლის სცენის მზა მოდელია.

როგორც ცნობილია, ხალხური აჭარულ-გურული ცეკვა „ხორუმი“ აგებულია მკაფიოდ გამოხატულ და თანმიმდევრულად განვითარებად სიუჟეტურ ხაზზე. ცეკვის პირველ მონაკვეთში ასახულია მებრძოლთა განლაგებისათვის მოხერხებული ადგილის შერჩევა; მეორეში - მოწინააღმდეგის განლაგების დაზვერვა; მესამეში - ბრძოლის პროცესი; მეოთხეში - მტერზე გამარჯვება და ბედნიერი დაბრუნება.

„მთების გულში“ მტერთან ბრძოლის, გმირული თავდადებისა და გამარჯვების ამსახველი „ხორუმის“ რიტმის ექსპრესიული განვითარებით იზადებოდა მკაფიო მასობრივი სცენა, რომელიც აღბეჭდილი იყო ხალხის უღვევი რწმენითა და გამანადგურებელი ძლიერებით.

„მოცემულ დრამატულ სიტუაციაში ხალხური ცეკვა იძენს ახალ სახიერ მნიშვნელობას, ჟღერადობის ახალ ძალას. უფრო ფართოდ და უფრო ღრმად იხსნება აზრთა და გრძნობათა სიმდიდრე, რაც ამ უძველეს ცეკვაშია მოცემული; ფოლკლორული ცეკვა იქცევა მაღალი ქორეოგრაფიული ხელოვნების ნაწარმოებად“.³

„მთების გულში“ ფოლკლორული საფუძველი არამარტო ეროვნული შეფერილობის იდეის გამოხატვის საშუალებაა, არამედ იგი გმირთა ხასიათების, მათი ურთიერთდამოკიდებულებისა და მსოფლშეგრძნების ასახვის საშუალებაცაა.

ქართული ხალხური ცეკვების - „ხორუმისა“ და

„მხედრულის“ - ნახაზებისა და რაკურსების სიმძაფრით შთამბეჭდავმა თავისებურმა შემტევმა დინამიკამ ბალეტში შექმნა არამარტო მხატვრული სახეები, არამედ ქორეოგრაფიის ის ეთნოგრაფიული დეტალებიც, რომლებმაც შესაძლებელი გახადეს ბალეტის ეროვნულობის აღიარება, ხოლო გმირთა სახეთა აღქმა - როგორც ეროვნული ხასიათებისა.

ახალი საცეკვაო ენა ჭაბუკიანის ბალეტებში უდიდეს გავლენას ახდენდა კლასიკური ქორეოგრაფიის საშემსრულებლო მხარეზე, რამეთუ მან დღის წესრიგში დააყენა დრამატულ ქარგაში საბალეტო სპექტაკლის მამაკაცის სოლო ცეკვის როლის გადახედვის საკითხი. ამის მიზეზად იქცა გმირის ახალი ტიპი ნაციონალურ ბალეტებში. იგი ძირფესვიანად განსხვავდებოდა კლასიკური ტიპის გმირ-კავალერებისაგან.

უკვე პირველსავე თავის ბალეტში „მთების გული“ ჯარჯის მხატვრული სახის ინტერპრეტაციაში ჭაბუკიანი ხმამაღლა აცხადებს ახალი საშემსრულებლო სტილის, ახალი გმირ-რომანტიკოსის ტიპის - მამაკაცური ღირსებისა და მტკიცე ნებისყოფის გმირის შესახებ.

ჯარჯი ბალეტში გვევლინება არამარტო პარტნიორად, არამედ დამოუკიდებელ მხატვრულ სახედ, რომელიც თავის ირგვლივ იზიდავს დრამატულ მოვლენათა ძირითად სიმძაფრეს.

სწორედ ამიტომ ბალეტმცოდნეობით ლიტერატურაში ქართული ბალეტი აღინიშნება როგორც „მამაკაცური“, რომელიც განსხვავდება კლასიკური „ქალური“ ბალეტისაგან, სადაც ძირითადი დრამატული და საცეკვაო დატვირთვა ქალთა სახეებზეა გაანგარიშებული. ეს ტენდენცია, მაგალითად, მკვეთრადაა გამოხატული ბალეტებში: „სილფიდა“, „ჟიზელი“, „გედების ტბა“, „ბაიადერა“, „რაიმონდა“ და სხვა. ჭაბუკიანის ზემოხსენებული იდეა - ბალეტში მამაკაცის როლის წინ წამოწევისა და მასში წამყვანი მდგომარეობის დამკვიდრების შესახებ - უდიდეს გავლენას ახდენს XX საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპული და ამერიკული ბალეტის კორიფეთა შემოქმედებებზე.

ვუბრუნდებით რა ჯარჯის სახეს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ თავის პრიორიტეტულ უფლებას ბალეტის დრამატული იდეის განხორციელებაში გმირი იმკვიდრება და მკაფიო ვარიაციებით - მონოლოგებით, რომლებიც აღბეჭდილი იყო ფართო გაქანების პლასტიკით, ექსპრესიითა და კეთილშობილური მისწრაფებებით, და აქაც განსაკუთრებულ ადგილს იკავებდა მხატვრული საწყისების მატარებელი ფოლკლორული ინტონაცი-

3 მეგრელიშვილი, ჭაბუკიანი, 2016, გვ. 36.

ბი. კერძოდ, ტემპერამენტული მთიელთა ცეკვები კლასიკასთან სინთეზში შედარებით ნაკლებად დახვეწილი ხასიათისა იყო, მაგრამ, ამავე დროს, ისინი აბსტრაქტულ პლასტიკურ ქსოვილს ამდიდრებდნენ კონკრეტული, დამახასიათებელი მოძრაობებით.

აქ განსაკუთრებულად უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოხსენებული დამახასიათებელი მოძრაობები სულაც არ აღიქმებოდა ეგზოტიკურ აპლიკაციებად.

ფორმით ეროვნული კლასიკური ცეკვის დაბადება ქართულ ბალეტში იყო შედეგი ურთიერთმსგავსი მოძრაობების ზედმიწევნით შერჩევისა კლასიკისა და ფოლკლორის არსენალიდან. ასე მაგალითად, კლასიკური ნახტომი „ჟეტე“ მოგვაგონებს ხალხურ „წინმხტომს“, რომლითაც მოცეკვავე სხარტად და ამაყად იჭრება „ქართულში“, „მხედრულსა“ და სხვა ცეკვებში. კლასიკურ „ჟეტე“-ზე „წინმხტომის“ გრაფიკული ორნამენტის დამატების გზით ჭაბუკიანი ქმნის ახალ მოძრაობას, რომელიც ჯარჯის ჰეროიკული ვარიაციის „ლაიტმოძრაობად“ იქცევა.

თავისუფლებისადმი თავის მისწრაფებას ჯარჯი სწორედ ამ მოძრაობებით, სცენის დიაგონალზე მფრინავი ნახტომების მთელი სერიით გამოხატავს. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მოცეკვავე ჰაერშია გამოკიდებული, თითქოსდა მთის არწივმა კლდეს გადაუფრინა.

„ჯარჯის ნახტომები და ტრიალი რისხვისა და სიშმაგის ძახილის გამოხატულებაა, რომელზედაც ბელადის მოწოდების კვალად იკრიბება მთის არწივთა გუნდი“,⁴ - წერდა სლონიმსკი, ხედავდა რა მოქმედი გმირის მოძრაობებში ფოლკლორული ცეკვის სტილისტურ ნიშან-თვისებებს.

იგივე გზა აირჩიეს ქართველმა კომპოზიტორებმა, რომლებიც საბალეტო მუსიკას ქმნიდნენ. ამ საქმეში პირველობა უდავოდ ანდრია ბალანჩივაძეს ეკუთვნის. სასიმღერო-საცეკვაო ინტონაციებით მდიდარი მისი მუსიკა იქცა საფუძვლად ფორმით ეროვნული ქორეოკომპოზიციებისათვის ბალეტში „მთების გული“. მისდევდა რა ქართული კლასიკური მუსიკის ტრადიციებს, ბალანჩივაძემ ოსტატურად შეძლო უმარტივესი ფოლ-

კლორული ნიმუშების რთულ სიმფონიურ ფორმებად ტრანსფორმირება. „ბერიკაცის“, „ნეტავი გოგოს“, „ზარის“, „ფერხულის“, „სიმდის“, „ხორუმისა“ და სხვათა ფოლკლორულ პირველწყაროებში მან აღმოაჩინა უმდიდრესი კომპოზიციური შრეები, რაც საფუძვლად დაედო მელოდიურ რიტმული და საცეკვაო მოდელების შექმნას. მათ საშუალება მისცევს კომპოზიტორს, ფართო სიმფონიური პანორამა ქართველი ხალხის, მისი ისტორიისა და ზნე-ჩვეულებები დაეხატა. ამ წამოწყებას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქორეოგრაფიის განვითარებისათვის, რადგან საბალეტო თეატრის წინსვლის გზები ჩვენს საუკუნეში, როგორც არასდროს, დამოკიდებულია თანამედროვე მუსიკაში მიმდინარე მოდიფიცირებაზე. როგორც ცნობილია, მოდიფიკაციის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიზეზად იქცა თეატრალური ხელოვნების დემოკრატიზაცია, რამაც დღის წესრიგში დააყენა კლასიკური ესთეტიკისა და იმ სისტემის გადასინჯვისა და განახლების საკითხი, რომელიც თანამედროვე მხატვრული აზროვნების მოთხოვნებს ვეღარ პასუხობდა.

ვლადიმერ პეტროვიჩი რა ქართული ბალეტის ეროვნული თავისებურებების ჩამოყალიბების საწყისებზე, უთუოდ უნდა აღინიშნოს ის ლიტერატურული საწყისებიც, საიდანაც ზემოხსენებული ბალეტებისათვის სიუჟეტებსა და თემებს იღებდნენ. კერძოდ, მხედველობაში გვაქვს ეპიკური ლიტერატურული ჟანრი ხალხური თქმულებებისა და მითებისა, ისტორიული წყაროებისა, რომლებმაც განსაზღვრეს ეროვნული ბალეტების გმირთა მხატვრული სახეების სიცხადე. და აქ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ქართული დრამატული თეატრისა და, აგრეთვე, გამოსახვის ფოლკლორული ხერხების გამოცდილებამ.

1950-იანი წლებისათვის ქართულ ბალეტში ჩამოყალიბდა ძლიერი აქტიორული ანსამბლი, რომელსაც ხელეწიფებოდა ქორეოგრაფიულ სცენაზე ნებისმიერი დრამატურგიული სირთულის სახის შექმნა, დაწყებული შექსპირისეული ტრაგიკული პერსონაჟებით და დამთავრებული ეროვნული სახეებით, რომლებიც გაოცებას იწვევდნენ ფსიქოლოგიური დეტალების სიზუსტით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მეგრელიშვილი ზ., ჭაბუკიანი, თბ., 2016.
- Слонимский Ю. И., Драматургия балетного театра XX века. М., 1977.

4 Слонимский, Драматургия балетного театра XX века, 1977, Ст.:83

THE SOCIOCULTURAL SPACE OF THE SOVIET ERA AND THE HEART OF THE MOUNTAINS BALLET

Tamar Tsagareli

Keywords: Epoch; The classics; Folklore; Ballet

The process of forming Georgian National Ballet in the 1930s-1940s is based not only on the synthesis of classical and folk traditions, but also on the artistic aesthetics of centuries-old Georgian culture. In particular, samples of folk creativity are a rich source of themes and stories for ballet theater of the 1930s-1940s. This is where the epic-narrative forms of Georgian ballet dramaturgy originate, which emphasizes the hero's personality as an integral part of people's lives.

This trend naturally led to the interest of ballet theater in epics, folk tales, and historically unmistakable facts. The independent dramaturgical beginning embedded in them had a direct impact on the formation of the aesthetic principles of Georgian choreography, in which democratic tendencies were quite strong.

The process of forming Georgian National Ballet in the 1930s-1940s is based not only on the synthesis of classical and folk traditions, but also on the artistic aesthetics of centuries-old Georgian culture. In particular, samples of folk creativity are a rich source of themes and stories for ballet theater of the 1930s-1940s. This is where the epic-narrative forms of Georgian ballet dramaturgy originate, which emphasizes the hero's personality as an integral part of people's lives.

This trend naturally led to the interest of ballet theater in epics, folk tales, and historically unmistakable facts. The independent dramaturgical beginning embedded in them had a direct impact on the formation of the aesthetic principles of Georgian choreography, in which democratic tendencies were quite strong.

The choice of Georgian themes and folklore in the first national ballet, *The Heart of the Mountains*, was determined by the creative individuality of choreographer Vakhtang Chabukiani. In the center of the scene, The Heart of the Mountains, is the hero rebelling against the injustice and cruelty reigning in the country and establishing the spiritual value of common folk. In the play, the romantic hero Jarji is, first of all, a patriot who leads the people's liberation struggle.

The cornerstone of the performance's stylistic solution is the realism of the national color in the presentation

of the scenes of people's presence, which was based on a fundamentally new ballet language, and which, in turn, represented a synthesis of classical and folk material.

Today, we cannot surprise anyone with experiments testifying to the ability to assimilate classical language with sports, being and other free and diverse movements, including even symbolic-ritual ones, but, in the 1930s, when the ballet tradition was still strong, when modern themes were solved only through the use of ballet language (meaning the Soviet ballet of the mentioned period), this initiative was perceived as a unique event that opened the door not only to Georgian ballet the perspective of the formation of the theater, but also of the world ballet theater.

In 1929, virtuoso Chabukiani was taken on at the Imperial Mariinsky Theatre, which by that time had already been renamed Kirov Theatre. His first appearance there turned out to be a sensation. Tatiana Vecheslova, his partner, and prima ballerina, recalled the whole city talking about his performance in *Don Quixote*. "Vakhtang came onstage during the break. Even his everyday walk was perceived as a dance. His expressive posture made the entire hall burst into applause.... The audience started to applaud a dancer who had not even begun his performance."¹

Current analysis of Chabukiani's works is now based

¹ Слонимский, *Драматургия балетного театра XX века*, 1977, Ст.:83.

on several preserved videos that were made about 70 years ago. His performances in *La Bayadère* by Minkus, Solovyov-Sedoi's *Taras Bulba*, Asafyev's *Flames of Paris*, and Krein's *Laurencia* are indeed unique. His remarkable bodily proportions, his beautiful arms and expressive legs, and, most importantly, his incredible coordination allowed him to perform magic onstage.

In 1934, Chabukiani and his dance charmed America as well. Together with Tatiana Vecheslova, he was the first Soviet dancer to visit the US with a concert tour. His performance at New York's Carnegie Hall should have served as a sign of his promising future. During the tour he met George Balanchine, who was making his first steps in America. At that time many famous émigré dancers of the Imperial Russian Ballet were already performing in New York. Chabukiani, too, could have stayed in the US to pursue a career there, but he instead chose to return to his homeland.

He did not stay in Leningrad either, where he enjoyed celebrity status, but returned instead to Tbilisi. According to many, this was prompted by patriotic sentiments. Maybe this is true, but Chabukiani needed free space as a dancer and even more as a choreographer. At that time Tbilisi Opera House lacked a lead dancer and a lead choreographer. His first encounter with the Opera and Ballet Theatre of Tbilisi took place in 1936, when Chabukiani was personally invited from Leningrad to stage Andria Balanchivadze's (George Balanchine's brother) ballet *The Prince Charming* (*Mzechabuki*, later renamed *The Heart of the Mountains*). The consequent choreographic piece was based on Lope de Vega's *Spring of the Sheep*. In *Laurencia* he personally performed virtuoso variations of Frondoso and other characteristic dances. As he had done in Leningrad, he performed the premiere of *Laurencia* in Tbilisi with his best partner and friend, Vera Tsignadze.

Chabukiani's departure from the Tbilisi Opera and the School of Choreography ended in scandal. He was blamed for the 1973 fire at the theater, and was placed under observation. Rumors were spread about him. Chabukiani fell victim to the system he had served. Initially, he was seemingly praised for not having defect-

ed to the US. However, he later became a person who was unacceptable to society. Moreover, his popularity and the looseness of his personal life turned into excuses for discontentedness and the basis for intrigues against him. The artist was forced to distance himself from the work he loved most of all. "I am a man of action, but they stripped me of this ability and caused me the greatest pain,"² he said in one of his interviews. In 2010 UNESCO celebrated Vakhtang Chabukiani's centennial jubilee. The anniversary celebrations were organized in Tbilisi by Nino Ananiashvili, with the participation of world-renowned stars and his pupils. Nonetheless, his name deserves higher recognition in the world of ballet than it currently enjoys. It is a paradox that to this day his variations are staged by numerous classical ballet companies all over the world, but very often the name of the author is not mentioned or remains unknown. Chabukiani's legacy was neither preserved in a complete collection of materials depicting his creative work nor in a study that would appraise his role. The dancer who became a legend during his lifetime is only remembered by those who were lucky enough to have witnessed live performances of "the wizard of dance." Those who want to better understand his genius can watch the surviving videos that nowadays form part of Georgia's unique cultural heritage.

The participants in the gathering said Vakhtang Chabukiani was the beginning of the school of male ballet. Before him, the main figure in ballet was the prima ballerina, while the male dancer's function amounted to nothing more than supporting his partner. But Vakhtang Chabukiani's dancing of *Othello* created a true revolution in ballet. In the middle of last century, the Tbilisi Opera and Ballet Theater was the real cultural center of Georgia and of the entire Caucasus. In many respects this was due to Vakhtang Chabukiani. The destiny of the great dancer can be considered to be the irony of fate and of the communist regime. In the mid-1970s, when the Tbilisi Opera and Ballet Theater burned down, the KGB of the Georgian SSR, having not found the guilty, almost accused Chabukiani himself, who was at that time the director of the theater.

REFERENCES:

- ზაქრო მეგრელიშვილი. „ჭაბუკიანი.“ 2016 წ. თბილისი. გამ.: განათლება.
- Ю. И. Слонимский. Драматургия балетного театра XX века. М.; Изд.: Искусство, 1977.

2 მეგრელიშვილი, ჭაბუკიანი, 2016, გვ. 36.

წ. ფალიაშვილის თეატრის
ოპერისა და ბალეტის
ლიბრეტოს ორდენის
სახელმწიფო თეატრი

1955 **ლიბრეტო** 1956



Тбилисский орден ЛЕНИНА
Государственный театр
ОПЕРЫ И ВАЛЕТА
имени З. ПАЛИАШВИЛИ

შაბათს, **21** აპრილს

ა. ბალანჩივაძე

მთების გული

ბალეტი 3 მოქმედებად, 4 სურათად

სტაჟირების დასახელებები			
ს. ბოლქვაძე	ს. ბოლქვაძე	ს. ბოლქვაძე	ს. ბოლქვაძე
ს. ბოლქვაძე	ს. ბოლქვაძე	ს. ბოლქვაძე	ს. ბოლქვაძე
ს. ბოლქვაძე	ს. ბოლქვაძე	ს. ბოლქვაძე	ს. ბოლქვაძე
ს. ბოლქვაძე	ს. ბოლქვაძე	ს. ბოლქვაძე	ს. ბოლქვაძე

დღე 3. შაბათს 8 საათზე. ბილეთები იყიდება

Суббота, **21** апреля

А. Балачивадзе

СЕРДЦЕ ГОР

Балет в 3-х действиях, 4 картинах.

Эрестаи — С. Героний-зას. არტ.	ჩურაბი — Г. Бархударов-зас. арტ.	ბერა — И. Гелво
ალექსი — Е. Сефирова-зас. арტ.	მარია — И. Мотрели, სიმე	გორაკი — И. Лопидзе
ბილაკი — Л. Маташвили	პარტი — В. Долидзе	გორაკი — Г. Петარი
ლარსი — Р. Магალაშვილი	ჩიკო — А. Дали, ს. შა	ს. შა — Н. Чакрашვილი
ს. შა — О. Нониаშვილი	მარტი — А. Сургуладзе	ბ. მონაძრეშვილი
ბ. შა — А. Астахов		შ. შა — Ш. Чарбадзе

Постановка **В. ЧАБУКИАНИ**-нар. арт. СССР, лауреата Сталинской премии,
Дирижер **Д. Мицхулава**-засл. деят. иск., лауреат Сталинской премии.
Художник **И. Асиурова**-засл. деят. иск.

Начало в 8 часов вечера. Билеты продаются.

1. აფიშა მთების გული
POSTER OF THE BALLET
"HEART OF THE
MOUNTAINS"



2. ბალეტი მთების გული.
ვახტანგ შაბუკიანი
ჭარჭის პარტიკაში
BALLET "HEART OF THE
MOUNTAINS" VAKHTAG
CHABUKIANI
IN THE ROLE OF
MZECHABUKI