



საქართველოს
რესპუბლიკის
ბიბლიოთეკა
თბილისი

ს ა ბ შ ო ტ ა
ხ ე რ ო ვ ნ ე ბ ა

№ 2
1 9 3 7 6

ნ ო მ ე რ უ ნ ი

მეთაური. სტალინური კონსტიტუციის დროშით	3
სარედაქციო. დიდი გამარჯვებები, დიდი ამოცანები	7
საკავშირო ცაკის დაღმენილება	21

თეატრი და კინო

მ. ჩაჩიბაია. მხნეობის და გმირობის სპექტაკლი	23
ა. ლუღუჩავა. გმირული რომანტიკის სპექტაკლი	36
ა. ლვინიაშვილი. დიდი პუშკინი პატარების თეატრში	41
კ. გობიაშვილი. თოჯინების ქართული თეატრი	48
კ. ბუაჩიძე. კლასიკოსისა და ისტორიული სინამდვილის გამყალბებელი ფილმი	51
შ. ჩაბუნავა. გლეხური მოძრაობის გმირული ფილმი	59
კ-ლი. „ფრთოსანი მღებავი“	61

ლიტერატურის მცოდნეობა

შ. დადიანი. პუშკინი, როგორც დრამატურგი	65
მ. ბერიძე. პროფ. იუსტინე აბულაძის მეცნიერული მუშაობის ბუნებისა და თვისების შესახებ	72
ა. ბარამიძე. ვისრამიანის საკითხისათვის	75

მუსიკა და მხატვრობა

ლ. შიუკაშვილი. ვიოლინოზე დაკვრის კულტურისათვის	82
ბ. შუკიანი. საქართველოს მხატვრული შინამრეწველური სარეწაოების შესახებ	86

თეატრისა და მუსიკის ისტორიის მახალები

შ. იმედაშვილი. ქართული სცენის დიდი მსახიობი	93
შ. გომელაური. მოკლედ იშხნელზე	96
ბ. ნადირაძე. ნიკო სულხანიშვილი	97
დ. შერმაანი და ა. ღვთიანი. გაბრიელ სუნდუკიანი	104

ბიბლიოგრაფია

შ. ჩხეტიანი. აქესენტი ცაგარელი. კომედიები	106
კ-დ. ანდაზები—ლ. მეტრეველის	108
ბ. მ. რამდენიმე შენიშვნა ს. დანელიას წინასიტყვაობაზე	108
ხელოვნების კალენდარი	109

ჩანართები

„აბესალომ და ეთერის“ 1 და 4 სურათი ესკიზები—მხატვ. იმ. გამრეკელის	19
„ქეთო და კოტეს“ ტიპაჟი. ესკიზები—მხატვ. ლ. გუდიაშვილის	65

ყ და ზ ე

„არსენა“—კინოსურათისთვის ესკიზი მხატვ. ო. აბაკელიასი	
------------------------------------------------------	--



ქართული
საქართველოს
საქართველოს

პ/მგ. რედაქტორი — ა. დუღუჩაძე
პ/მგ. რედაქტორის მოადგილე — ბ. ბუბუნაძე
პ/მგ. მდივანი — ვ. ჩაჩიბაია
ტექნორედაქტორი — ბ. იაშვილი
კორექტორი — ე. ბაბრატინი

რედაქციის მისამართი: თბილისი, რუსთაველის
პროსპექტი № 21. ტელეფონი 3—09—64

მიღება ყოველდღე, გარდა გამოსასვლელი დღე-
ბისა, 2-დან 5 საათამდე.

თბილისი. გამოცემის მესამე წელი. 7 ბეჭდვითი
თურცელი. მასალების ჩაბარება 7/V — 37 წ.
ხელმოწერილია 7/VI — 37 წ. შუკ. № 788. ტი-
რაჟი 3000. მთავლიტი № 10502. თბილისი, ორ-
ჯონიკიძის ქუჩა № 50. პარტგამომცემლობის
სტამბა.

Х сабчота № 2 Хеловнеба № 2

Журнал литературоведения и искусства
Орган Управления по делам искусств
при СНК ССР Грузии

სვადინუაი კონსვიფუხიის დროით

საქართველოს საბჭოების საგანგებო VIII ყრილობამ 13 თებერვალს და-
ამტკიცა საბჭოთა საქართველოს, ახალი, სტალინური კონსტიტუცია. საბჭოთა
საქართველოს ისტორიაში, საქართველდ მშრომელი ხალხის სახელოფან ისტო-
რიაში ეს მომენტი აღინიშნება, როგორც უდიდესი სიხარულისა და ზეიმის გა-
მხატვრება, როგორც იმ დიდ, გმირულ ბრძოლათა და გამარჯვებათა ბრწყინ-
ვალე დაგვირგვინება, რომელსაც საქართველოს მუშათა კლასი და მშრომელი
გლეხობა ბოლშევიკების რკინის პარტიის ხელმძღვანელობით მრავალი წლების
მანძილზე აწარმოებდნენ.

ესე როგორც მეფის რუსეთის ყოფილი იმპერიის სხვა ხალხები, ქართვე-
ლი მშრომელი ხალხიც ორმაგად განიცდიდა იმპერიალისტური და ნაციონალუ-
რი ჩაგვრის სიმძიმეს, მასაც ედგა კისერზე ერთი მხრივ კოლონიური ძარცვა-
გლეჯისა და მეორე მხრივ ადგილობრივი ბურჟუაზიულ-მემამულური ექსპლოა-
ტაციის, პოლიციური რეჟიმის უღელი. მრავალ სახელოვან, ბრწყინვალე ბრძო-
ლებში გამოატარეს საქართველოს მუშებმა და გლეხებმა თავისუფლებისა და
სოციალიზმისათვის ბრძოლის ბოლშევიკური დროშა, ბევრი სისხლი დაღვარეს
მათ იმისათვის, რომ საბოლოოდ გადაეგდოთ ორმაგი ჩაგვრისა და ექსპლოა-
ტაციის საშინელი უღელი.

ბოლშევიკების ფოლადისებური პარტიის მეთაურობითა და ხელმძღვანელო-
ბით, დიადი ლენინისა და სტალინის წინამძღოლობით, რუსეთის მუშებ-
თან და მშრომელ გლეხებთან ერთად საქართველოს მშრომელმა ხალხმაც გაიარა
მძაფრი რევოლუციური ბრძოლების დიადი გზა და სოციალიზმის დროშა საბოლოო
გამარჯვებამდე მიიტანა. სასტიკი სამოქალაქო ომი, დაუნდობელი ბრძოლა და
აჯანყებანი ქვეყნის არამკითხე აპეკუნების — ქართველ მენშევიკთა წინააღმდეგ,
მათი და მათ მოკავშირეთა მიერ გაპარტახებული და გაქურდული ქვეყნის კრი-
ლობების მოშუშება, მისი მეურნეობის აღდგენა, — ეს ბრძოლისა და გამარჯვე-
ბის იმ გზის ეტაპებია, რომელიც საქართველოს მშრომელებმა ასე სახელოვანად
და წარმატებით განვლეს.

საბჭოების გამარჯვებამ, ოქტომბრის დიადმა სოციალისტურმა რევოლუ-
ციამ მოუტანა ნამდვილი თავისუფლება ქართველ მშრომელ ხალხს, მიელი საბ-
ჭოთა ქვეყნის მშრომელებს, მან შექმნა პირობები ჩვენს ქვეყანაში კაპიტალიზ-
მის საბოლოოდ მოსპობისა და სოციალიზმის გამარჯვებისათვის. ოქტომბრის
რევოლუციამ მოუტანა ქართველ მშრომელ ხალხს და საქართველოს ტერიტო-
რიაზე მოსახლე სხვა ეროვნებათა მშრომელებს ნამდვილი ეროვნული მშვიდო-
ბანობა, პროლეტარიატის დიქტატურის სახით შექმნა სახელმწიფოებრივი
წყობილების ისეთი სისტემა, რომელშიაც გზა გაუხსნა საბჭოთა საქართველოს
სამეურნეო, პოლიტიკურ და კულტურულ აყვავებას, მის წინსვლას და აღორძი-
ნებას მოქმე საბჭოთა რესპუბლიკების დიად ოჯახში.

საბჭოთა საქართველოს ახალი, სტალინური კონსტიტუცია ქემზარტად
არის ამ დიადი და სახელოვანი ბრძოლენის ბრწყინვალე დაგვირგვინება, სოცი-
ალიზმისათვის ბრძოლის დაგვირგვინება. საქართველოს კონსტიტუცია, ისე რო-
გორც დიადი საბჭოთა კავშირის სტალინური კონსტიტუცია, წარმოადგენს გა-
მარჯვებულ სოციალიზმის ხარტას, მის გვირგვინს, ასახავს იმ დიად სოცია-
ლისტურ მონაპოვრებს, რომელიც საბჭოთა კავშირის მშრომელებთან ერთად

ბრძოლით და შრომით გამოიქედეს საქართველოს მუშებმა და გლეხებმა ეს კონსტიტუცია არის დიდი საკავშირო კონსტიტუციის პირში, ისევე როგორც საბჭოთა საქართველო არის დიდი საბჭოთა კავშირის სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი.

მუშათა კლასის მიერ საქართველოში ძალაუფლების ხელში აღების შემდეგ საქმა იყო საქართველოს მუშებისა და გლეხების თავდადებული ბრძოლისა და ენერგიული შრომის 16 წელი, რომ ჩვენი რესპუბლიკის მშრომლებს საბჭოთა საქართველოს 16 წლისთავისათვის უკვე მიეღოთ და დამტკიცებინათ საქართველოს ახალი, სტალინური კონსტიტუცია. ეს არის ყველაზე დიდი გამარჯვება, ყველაზე ძვირფასი მიღწევა, რომლითაც საქართველოს მშრომელნი შეხვდნენ ჩვენში საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვების 16 წლისთავს.

ამ გამარჯვებებს კარგად იცნობს თვითელი მშრომელი, თვითელი მუშა და კომუნერნი. საქვეყნოდ ცნობილია, საბჭოთა საქართველის დიდი მიღწევები სამეურნეო, პოლიტიკური და კულტურული მშენებლობის დარგებში, ფორმიანი ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური კულტურის შექმნასა და აღორძინებაში. მთელ საბჭოთა კავშირთან ერთად, საბჭოთა საქართველო წარმოადგენს იმ ქვეყანას, სადაც დიდი სისწრაფით ვითარდება კულტურული მშენებლობა, სადაც ნამდვილად იფურჩქნება მწერლობისა და ხელოვნების ყველა დარგი. სოციალისმის გამარჯვების ბრწყინვალე გამოხატულებას, სტალინური კონსტიტუციის ცხოველყოფილობის საუკეთესო ილუსტრაციას წარმოადგენს ქართული საბჭოთა ხელოვნების მუშაკთა კოლექტივის უკანასკნელი მიღწევები თეატრის, მუსიკის, კინოს, მხატვრობისა და სხვა დარგებში, მიღწევები, რომელნიც საკმაოდ ცნობილია და აღიარებულია მთელი საბჭოთა საზოგადოებრიობის მიერ.

არასდ, არც ერთ ქვეყანაში სახელმწიფო წყობილება და გაბატონებული კლასები არ ქმნიან ნამდვილად თავისუფალი ხალხური ხელოვნების განვითარების შესაძლებლობას ისე, როგორც საბჭოთა კავშირში. თანამედროვე, ე. წ. „დემოკრატიული“, მოწინავე კაპიტალისტური ქვეყნები — საფრანგეთი, შვეიცარიის რესპუბლიკა, ინგლისი ამის მრავალ მაგალითს გვაძლევს. გამხეივებული ბურჟუაზია — ფაშოზმის სახით უფრო შორს მიდის, იქითკენ, სადაც უკვე მივიდნენ გერმანელი მოიერიშენი — ჰიტლერი და მისი ბანდა — რომლებმაც ცეცხლს მისცეს და დაარბიეს საკაცობრიო კულტურის რჩეული ძეგლები.

ერთადერთი სახელმწიფო, ნამდვილი სრულყოფილი დემოკრატიის სახელმწიფო — საბჭოთა კავშირი — იმ ქვეყანა, სადაც სოციალისტური ხელოვნების ყველა დარგი იზრდება და ვითარდება გაუგონარი აყვავებისა და გაფურჩქნის გზით; სოციალისტური შინაარსით და ნაციონალური ფორმით ჰქმნის ახალი, საკაცობრიო, სოციალისტური კულტურისა და ხელოვნების უძვირფასეს ხელთუქმნელ ძეგლებს.

ახალი სტალინური კონსტიტუცია ამ მხრივ ხელოვნების მუშაკებს აძლევს შემოქმედებითი გაქანების ახალ სტიმულს. მატებს ენერჯისა და ენტუზიაზმს სოციალისტური ხელოვნების ახალ ბრწყინვალე შედეგების შესაქმნელად. ის აღფრთოვანება და სიხარული, რომლებიც შეხვდნენ ხელოვნების მუშაკები საქართველოს ყველა მშრომელთან ერთად ახალი კონსტიტუციის მიღებას, წარმოადგენს ხელოვნების ფრონტზე ჩვენი შემდგომი წარმატებების და ახალ-ახალ გამარჯვებათა ნამდვილ საწინდარს და საუკეთესო გარანტიას.

მთელ საბჭოთა კავშირთან ერთად საბჭოთა საქართველოს მუშებსა და გლეხებს, ჩვენს მშრომელ ინტელიგენციას, თვითეულ საბჭოთა მოქალაქეს აღფრთოვანებს და ახარებს დიდი სტალინური კონსტიტუცია, ჩვენი სამშობლოს მშრომელთა ბედნიერი ცხოვრების ეს ძირითადი კანონი, რომელსაც ისინი შეურყეველად და განუხრავლად დაიცავენ. თვითეული საბჭოთა მოქალაქის გული დასება საბჭოთა პატრიოტიზმის გრძნობით, იმ სამაყო მოვლედობის შეგნებით, რომ სტალინური კონსტიტუცია მას საპატიო უფლებას ანიჭებს იარაღით ხელში დაიკავს ჩვენი ძვირფასი სამშობლო, პირველი მოწოდებისისათვის ჩადგეს მშურგლებური წითელი არმიის რიგებში, თვითეული საბჭოთა მოქალაქე ამაყო იმის შეგნებით, რომ სტალინურ კონსტიტუციას ჰყავს ერთგული და საინდო გუშაგი — სახელგიაწი წითელი არმია, რომელიც უკვე 19 წელია გამირულად



იცავს საბჭოთა მიწაწყალს და მომავალშიც ერთგულად, თავგანწირვით იღვრება ჩვენი სოციალისტური სამშობლოს ხელშეუხებლობის სადარაჯოზე. ხოლო ბინძური მტრები თუ ვაჰბედავენ და ხელს აღმართავენ ჩვენს წინააღმდეგ, წინააღმდეგობა უნდა ვუწოდოთ იმ უფლებების დაცვას, რომლებიც უნდა იქონიებოდნენ და მოსპობს მათსავე საკუთარ ტერიტორიაზე.

სოციალიზმის საბოლოო, ტრიუმფალური გამარჯვებით გაბოროტებული ხალხის მტრები იაპონურ-გერმანული დაზვერვის აგენტები, მკვლელები და დივიზიონები, საერთაშორისო ობერცაილისა და ჯაშუშის იუდეშკა ტროცკის დივიზიონებით ცდილობდნენ აეფეთქებინათ სოციალიზმის ქვეყანა და აღედგინათ ჩაგვრა-მონობის, უკულმართო კაპიტალიზმის ბნელი ეპოქა. კაპიტალიზმის რესტავრაციას ისახავდნენ მიზნად აგრეთვე მემარჯვენე კონტრარევოლუციონერები, ხალხის მტრების—ბუხარინის და რიკოვის მეთაურობით.

ჯაშუშ-ბანდიტთა კონტრარევოლუციური ორგანიზაციების პროცესებმა საქვეყნოდ გამოამჟღავნეს თუ რა საძაგელ და უსაზიზღრეს საშუალებებს მიმართავს ვერაფერი მტერი. ეს კაცისმკვლელები და სისხლისმძღველები ყარაულად ყიდდნენ ჩვენი ქვეყნის ხალხთა თავისუფლებას, საბჭოთა მიწაწყალს. მაგრამ პროლეტარული დიქტატურის რეჟიმის ხელშეწყობით სოციალიზმის წინააღმდეგ ვერასოდეს გველენ, გესტაპო-ტროცკის პირისისლიანი ქოფაკები—ზინოვიევი-კამენევი-პიატაკოვის და ბუხარინ-რიკოვი-რადეკის ბინძური ხროვა.

საერთაშორისო ფაშიზმისა და მოღალატე მენშევიზმის აგენტები საქართველოში, საზიზღარი თვალთმაქცები ბ. მიდიანი, მ. ტოროშელიძე, მ. ოქუჯავა, ს. ჩიხლაძე, ს. ქავთარაძე, ლ. ლოღობერიძე, პ. აღნიაშვილი და სხვა ქვეყარმაველნი, რომლებმაც ფარულად დაიწყეს საქართველოს მშრომელი ხალხის მონაპოვრით ვაჭრობა, თავი მიჰყიდეს გაცოფებულ იმპერიალისტურ ბურჟუაზიას და თავიანთი ავაზაკური ხელი აღმართეს ამიერკავკასიის და საქართველოს მშრომელთა საყვარელ ხელმძღვანელის, დიდი სტალინის საუკეთესო მოწაფისა და თანამებრძოლის ამხანაგ ლავრენტი ბერიას წინააღმდეგ, ვერასოდეს ვერ მოესწრებოდათ მათი ბოროტი ზრახვების განხორციელებას. საქართველოს მშრომელები და მოწინავე საბჭოთა ინტელიგენცია უფრო მჭიდროდ არის დარაზმული მტკიცე სტალინელის, ხალხის საუკეთესო მეგობრის ამხანაგ ლავრენტი ბერიას გარშემო.

ხალხის რისხვა და აღშფოთება მოსპობს ყველას, ვინც განიზრახავს ზურგში მახვილი ჩასტყოს სოციალიზმის დიად სამშობლოს, მის განთავისუფლებულ ხალხებს, მათ საყვარელ და ძვირფას ბელადებსა და ხელმძღვანელებს, მთელი მსოფლიოს მშრომელთა დიად ბელადსა და მასწავლებელს—ბრძენ სტალინს. პროლეტარული რევოლუციის შრისხანე ხელი მოსპობს და მიწისპირისაგან აღვის სამშობლოს მოღალატეთა ავაზაკურ ხროვას, როგორც ისეთ სიბინძურს, რომელიც მხოლოდ ჰაერს სწამლავს და მზამავს ჩვენს თავისუფალ და ბედნიერ ქვეყანაში, ჩვენს დიად სოციალისტურ სამშობლოში.

რამდენიმე წესსა ხორცი შეესხა, სიციცხლის სული შთაებრა დოლიძის დარიკოსათვის, რომლის სახე, მეტწილად ყალბია, რადგან ცხოვრების სინამდვილეს დალატობს. სამწუხაროდ, ძალზე სუსტმა სცენარმა ციციშვილს არ მისცა საშუალება სრულად გამოემჟღავნებინა თავისი არტიკული ნიჭის ყველა მხარე: მას თითქმის მუდამ ისეთი საშოქმელი არეში უხდებდა ყოფნა, რომელიც დაკავშირებული ან გაქცევა-დადევნებასთან, ან ცენზე ჯდომასა და თოფის სროლასთან. ამგვარი ხასიათის ამბები დაკავშირებული მოძრაობის გარეგან მხარეებთან, საერთოდ ნაკლებათ აძლევს მსახიობს არტიკული ზრდისა და თავის გამოჩენის შესაძლებლობას.

ოპერ. აფაქიძემ „დარიკოში“ თავი დააღწია სტილითადრევეს, ეკლექტიზმს, რაც მის წინანდელ ნამუშევრებს ახასიათებდა (მაგ., „უქმური“). აფაქიძემ შესლო „დარიკოსთვის“ მოენახა ერთიანი სტილი: მან ცარიზმის შავ-ბნელი ხანა ასახა მეტ-ბნელი ფერებით, მაგრამ ეს იმგვარად, რომ ეკრანზე კუშტად ჩამოწოლილი ფონი არ ჩრდილავს ადამიანს, უკანასკნელი მუდამ წინა პლანზეა წამოწეული. საბჭოთა კინო აღრინდელ წლებში საშინელ „ექსპლოატაციას“ უწევდა ღრუბლებს, თითქმის ყოველი რეჟისორი იყენებდა მათ იმისათვის, რომ გმირების სულიერ განწყობილებას მეტი ემოციური ზეგავლენა მოეხდინა მაყურებელზე. დოლიძემ „დარიკო“-ში კვლავ მიმართა ღრუბლებს, მაგრამ ისინი აფაქიძემ ისეთი ახლებური ოსტატობით გადაიღო, რომ შტამში არ მიგვიღია.

დასკვნა:

ფილმი „დარიკო“ ამახინჯებს ეგ. ნინოშვილის შემოქმედებას, რეჟ. ს. დოლიძემ, ქართული რევოლუციური

მწერლობის კლასიკოსთან თანავეტროობით გატაცებულა, არ სცადა ღრმად ჩასწვდომოდა ნინოშვილის მოთხრობა, სულს და ამგობინა ნინოშვილის სახეები და გმირები რაზე დაეყენებინა. აქედან მივიღეთ ის შედეგი, რომ ფილმი „დარიკო“ აყალბებს ისტორიულ სინამდვილეს და არ იძლევა სწორ წარმოდგენას 1905 წლის რევოლუციის წინაღობაზე გურიასში; ფილმში აბსოლუტურად არ სჩანს თუნდაც შორეული გამოძახილი იმ უდიდესი მუშაობისა, რომელსაც ამხანაგი სტალინი აწარმოებდა იმ ხანებში ბათუმსა და საერთოდ დას. საქართველოში. 1905 წლის რევოლუციის წინააღმდეგ დასავლეთ საქართველოს სოფელი და განსაკუთრებით გურია არ იყო მოწყვეტილი რევოლუციური მოძრაობის საერთო განვითარებას; ბოლშევიკების აგიტატორები და პროპაგანდისტები სთესნდნენ ცარიზმის წინააღმდეგ ორგანიზებული ბრძოლის თესსს. „დარიკო“-ში კი ამის აჩრდილიც არ სჩანს. „დარიკო“ საერთო ჯამში ამკირებს, აკნინებს და აუფერულებს პროლეტარიატისა და რევოლუციური გლეხობის გმირულ ბრძოლას მეფის თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ, რადგან ეს ფილმი მტრის ბანაკს ყოველგვარ თავის გამოვლინებაში გვიხატავს უძლურად და ტაქი-მასხარულად.

საერთოდ „დარიკო“, როგორც კინო-ხელოვნების ნაწარმოები, სდგას დაბალ დონეზე. ს. დოლიძემ ამ ფილმით ცხადჰყო რომ მან კიდევ ბევრი უნდა იმუშაოს იმისათვის, რომ საქვსებით დაეუფლოს ფილმის დრამატურგიულ მხარეს, როგორც სკენარისტი, და ფილმის გამომსახველობით მხარეს, როგორც ნამდვილი ოსტატ-რეჟისორი.



გ. სობახე



ა. ამირანაშვილი



სანდრო კავასძე

ახელ 78

...ნი ჩვენ დარწმუნებული ვართ, რომ ქართული ხელოვნების დეკადა მთელი საბჭოთა მხატვრული კულტურის ფილ დღესასწაულად გადაიქცევა“.

— შესანიშნავი მხატვრული დღესასწაული, რომელიც ვეღარ მოსკოვში იწყება, ერთხელ კიდევ უჩვენებს მთელს მსოფლიოს ზემის დიადი ლენინურ-სტალინური ნაციონალური პოლიტიკისას... — სწერდა „რახონაია მოსკვა“ თავის მოწინავე წერილში სათაურით „სალამი ქართველ კულტურებს“.

— დღეს კავშირის დედაქალაქში, საუკეთესო სცენაზე აკავშირდება საბჭოთა ოჯახის ერთერთი მოძმე ხალხის ელოვნება, სოციალისტური საქართველოს სრულფასოვანი და მძლავრი ხელოვნება — სწერდა „ივესტია“.

მოსკოვის პრესა და საბჭოთა მაყურებელი ერთსულოვნად აღიარებდა, რომ ქართული ხელოვნების დეკადა ნამდვილი საკავშირო დღესასწაულად უნდა გადაიქცეს.

ასეთ გარემოცვაში ახიხა და დიდა თეატრის ფარდა და მოსკოვის მაყურებლის წინაშე წარსდგა თბილისის საოპერო თეატრი თავისი საუკეთესო სპექტაკლით „დაისით“. ზ. ფალიაშვილის ეს კლასიკური ოპერა დიდა ხანია კველახე პოპულარულ ნაწარმოებად იქცა საქართველოში. იგი ჩვენში საცაოდ შეფასებულია ფართო მაყურებლის მხრივ. თავისი მელიდიით, ჭარბად გამოყენებული მდიდარი მუსიკალური ფოლკლორით, თავისი ღრმა დრამატუიზმით, ლირიზმით და ეთნიურ მრავალფეროვანებით ეს ოპერა საუკეთესო ნაწარმოებს წარმოადგენს ქართულ ოპერებში. ოპერის სწორედ ეს ელემენტები შეიქმნა იმ დიდი აღტაცების მიზეზი, რომელმაც დიდი თეატრის აუდიტორია მოიკცა „დაისის“ ჩვენებით, როგორც ვიცით, პირველ სპექტაკლს, ისე როგორც ყველა ხანარჩენ სპექტაკლებს, დაესწრნენ პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელები, ხალხთა დიდი ბელადი — აზხადაგი სტალინი და მისი თანამოსაგრებები — აზხ. მოლოტოვი, ვოროშილოვი, ორჯონიკიძე, კაგანოვიჩი, ანდრეევი, მიქოიანი და სხვ.

ის უდიდესი სიამოვნება, რაც საბჭოთა მაყურებელმა პირლივი ტაშისა და ოვაციების გრაილში გამოხატა,

მიუღლომელმა საბჭოთა მუსიკალურმა კრიტიკამ პრესაში ასე განხარტა:

„ზაქარია ფალიაშვილს ზშირად ქართველ გლინკას უწოდებენ. ეს უაღრესად საბატო სახელი სწორად, მეგრამ არა საუხეხით სრულად ახასიათებს მისი უდიდესი შემოქმედებითი ნიჭის ძირითად მხარეებს. გლინკასთან ფალიაშვილს ანათესავებს, როგორც თავისი ოპერის საოცარი მელიოდიურობა, ხალხური სიმღერის მხურვალე სიყვარული, მისი ძირითადი თვისებების დაცვა, მთელი მუსიკალური ბგერობის სიმსუბუქე, ისე საერთო რომანტიკული ტონი, რომელიც მთელ ნაწარმოებს ახასიათებს. „დაისი“ რომანტიკული ოპერაა. იგი რომანტიკულია არა მარტო თავისი სიუჟეტით (მაროს და მალხაზის ტრაგიკული სიყვარულის ისტორია), იგი რომანტიკულია იმიოთაც, რომ შემოქმედელ აღტაცებული ქართველი ხალხის ხასიათის საუკეთესო მხარეებით — კეთილშობილებით, პირდაპირობით, სიმამაკით, სამშობლოს სიყვარულით.

მეგრამ ამასთან ერთად „დაისში“ არის დიდი ეპიკური თბრობის ელემენტებიც. პირველი და მესამე აქტის მა



კ. კავასია



ა. კახიანი



დ. არაკიშვილი



ივ. პატარიძე

სობრივი სტენები დაუეწკარია, როგორც მკაფიო სურათები ქართველი ხალხის ისტორიიდან. იმისათვის, რომ ვაიგო და საესებით შეფასო ამ ოპერის მშვენიერება, ენდა გაიხსენო ქართული სიმღერის დამახასიათებელი იშვნები, განსაკუთრებით მისი ცენტრალური ჯგუფისა, რომელმაც უღრმესი გავლენა მოახდინა ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკაზე. კავკასიისა და ამიერკავკასიის ხალხთა სიმღერებში ქართულ სიმღერებს პირველი ადგილი ავანი უჭირავთ. ამ სიმღერებს ძალიან ძველი ფესვები ვთ გადგმული ზენი წელთაღრიცხვის პირველ ათასლეღში და მეორე ათასწლეღის დასაწყისში, ისინი მრალსაუკუნოვან მუსიკალურ კულტურას მოწმობენ...

რიტმის არაჩვეულებრივი მოქნილობა, სხვადასხვა ზომათა სწრაფი ცვლა, მუსიკის უმჭიდროესი კავშირი ქართული ენის კეთილზმოვანებასთან — ყოველივე ეს განსაზღვრავს ქართული მუსიკის სტილს და ამით ფალიაშვილის საოპერო წერის ხასიათსაც, რაოდენი პლასტიკური აილამაზება მის მებლოღებში! რაოდენი ცოცხალი იუმორი,



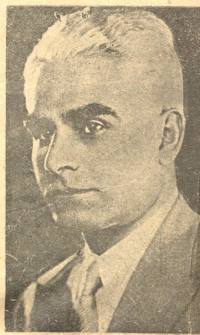
მ. აღსაბაძე



სანდრო ინაშვილი



ბ. კილაძე



ლ. გულიაშვილი

რიტმული სიოცხლზე, ცეცხლოვანი მოძრაობა მის გუნდებსა და ცეკვებში; პირველხარისხიანი კომპოზიტორული ტექნიკით აღჭურვილმა „დაისის“ ავტორმა მოახერხა ისე გამოეყენებინა ეს ტექნიკა, რომ არაფრით არ დამახინჯებინა ხალხური ხასიათი, ქართული ხალხური მუსიკალური სტილის კოლექტიური გამოცდილება. რა ცოცხლად და დამარწმუნებლად ბგერს მალხაზის პირველი არია (რომელიც უკომპანიმენტოდ სრულდება), ხალხური „ურმულის“ კილოზე დაწერილი, ან მაროს მოთქმა (მესამე მოქმედებაში), ანდა პირველი ორი აქტის მზიარული გუნდები, რომლებიც ისე ბგერენ, როგორც თვით ხალხის ყოფაცხოვრების გულიდან ამოდებული მუსიკა. მაგრამ აღვიარებთ რა, რომ „დაისში“ ვოკალური საწყისი უზირატესობს, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ოპერის ჩინებული საორკესტრო ფაქტორი. ისეთი ფურცლები, როგორიცაა ოპერის შესანიშნავი შესავალი, რომელიც მწყემსის სალამურის (ფალიაშვილის ოპერაში ინგლისური სალამურის) კილოს ეწყობება, როგორიცაა ცეცხლოვანი ქართული ლეკური ან მესამე აქტის გრანდიოზული ფინალი, რომელიც ელეგიური მუსიკიდან საუცხოო გმირულ დასასრულზე გადადის, — ყოველივე ეს მსოფლიო საოპერო ხელოვნების საუკეთესო ფურცლებია. ფალიაშვილის საორკესტრო საღებავები ცოცხალი, რბილი, გრძობათა გამომახტეველი და პათეტურად აღვილებში ბგერადობის უდიდეს დინამიკას აღწევენ.

როგორც სცენიური წარმოდგენა „დაისი“ ძალიან მდიდარ და მადლიერ მასალას იძლევა შემსრულებლებსათვის. მოსკოვში „დაისის“ პირველმა დადგამმა ცხადაყო, რომ თბილისის თეატრის შემადგენლობა საესტეტიკურ შეზღუდვებშია და ღრმად ჩასწვდომია ამ ოპერის მხატვრულ შინაარსს. მუსიკალური ნაწილის ხელმძღვანელმა საქართველოს სს რესპუბლიკის ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ დირიჟორმა ე. მიქელაძემ, საუცხოოდ შესმატებულებული კოლექტივის სათავეში, გვიჩვენა პარტიტურის ფრიალ გულწრფელი და ღრმა გაგების ნიმუში. დიდი ქების ღირსია ორკესტრის რბილი ბგერადობა, რომელიც საესტეტიკურ ფურცლებს ოპერის ვოკალურ ხაზებს და — რაც მეტად მნიშვნელოვანია — ცალკეული ჯგუფების უაღრესად სუფთა ინტონაციას ეწყობება.

ასე სწორდა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ცნობილი მუსიკალური კრიტიკოსი ბ. რაფელი. ასეთივე მაღალი მხატვრული ღირებულება „დაისისა“ აღნიშნა ყველა რეცენზენტმა.

„ოპერის მთელი მუსიკა, ისე როგორც უვერტიჟურა, ფართო სასიმღეროა, უბრალო და ორგანულია. — სწორდა „ნიხესტია“. — თავისი ბუნებით იგი ღრმად ხალხურია: თვით იმ ეპიზოდებშიც კი, სადაც ხალხური სასიმღერო მასალა არ არის ავტორის მიერ აღებული უშუალოდ თავისი შემოქმედების საფუძველად, მუსიკა ინტონაციურად ახლო სდგას და ნათესაურ კავშირშია ხალხურ სიმღერასთან. ამასთანავე ოპერა განსხვავდება თავისი შემოქმედებითი სიხალთით და უშუალოდით, რომლებიც, როგორც ცნობილია, ხშირად კარგავენ თავის ღირებულებას, როცა ავტორი ხალხური მუსიკის „ეგზოტიკურ“ სტილიზაციაში ვარდება... არა, ფალიაშვილის მუსიკაში ვერ იპოვით ვერც სპეციფიკურ აღმოსავლურ „ქარბ სიტკობებს“, ვერც „ტრიუქებს“.

ავტორის საგუნდო ოსტატობა ამ ოპერაში სრული



ნ. ხარაძე



დ. გამრეჯელი



ს. ვირსალაძე



ნ. კუმბაია



მ. ნაკაშიძე



შ. კირილაძე



გ. გვანცაძე



ლ. ისეგვი

მოცულობით არის გადმოცემული. ყველაზე უფრო ახლო მდგომ ხალხურ შემოქმედებასთან საგუნდო ეგიზოდების მუსიკა დაწერილია საუცხოოვო ქართული პოლიფონიის თავისებურებათა სრული დაცვით“.

მაღალი მხატვრული შეფასება მიიღო „დაისმა“ ხელოვნების უშუალო მუშაკთა მხრივ. რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ა. გოლდენვეიზერი აღნიშნავდა, რომ ქართული სიმღერის სეველიანობაც კი „ნათელია“, როგორც ამას პუშკინიც ამბობს. იგი აღნიშნავდა, რომ „დაისი“ კლასიკური ოპერა არის და მოწმობს მისი შემოქმედის ოსტატობის მაღალ კვალიფიკაციას. მუსიკალური აზრები აქ ფართოდ არის გაშლილი.

ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე კ. ილონი სწერდა, რომ „დაისი“ საესეა ღრმა გრძობებით, ამასთანავე ის მეტად უბრალო და მიმიზიდველი თავისი ლირიკულობით, თავისი მელოდიებით. ასეთივე აზრი გამოხატვეა სახალხო არტისტმა ა. ნეყდანოვამ და სხვ.

„დაისს“ მოჰყვა ფალიაშვილის მეორე ოპერა „აბესალომ და ეთერი“. ამ ოპერამ კიდევ უფრო განაღვიძა შთაბეჭდილება მოახდინა საბჭოთა კავშირის დედაქალაქის მაყურებლებზე და მუსიკალურ კრიტიკოსებზე. გ. ხუბოვი „პრაედაში“ სწერდა:

„თუ „დაისი“ — ლირიკული მუსიკალური დრამაა, „აბესალომ და ეთერი“ — უპირველეს ყოვლისა დიდი ეპიკური ოპერა-ორატორიაა ნათლად გამოხატული ფილოსოფიური სიუჟეტით.

თბილისში მოქმედებაში, ანუ უკეთ რომ ვთქვათ, დიდ ეპიკურ სიმფონიურ სურათებში, შ. ფალიაშვილმა მუსიკალური მეტყველების უბრალო საშუალებებით გახსნა აბესალომის სიყვარულის სევდის აღმძვრელი ამბავი ხალხურ ლეგენდით გადმოცემული.

ცოცხალი რეალისტური ხელოვნების პრინციპების ერთგულმა კომპოზიტორმა ფართოდ გამოიყენა ოპერაში ხალხური სასიმღერო შემოქმედება, უმთავრესად რბილი, ნაზი ლირიკა ქართლისა და კახეთისა. მელოდიური მასალის მთლიანობა, მისი სიმფონიური დამუშავების მოხდენილობა ოპერის ძირითადი გმირების — აბესალომის, მურმანის,



გ. ბარბუღარიძე



მ. ყვარელაშვილი



მ. ამისთავაშვილი

ეთერის მუსიკალურ დახასიათებათა სიღრმე და ძლიერება, ნათელი მასობრივი სცენები (ვანსაკუთრებით მეორე და მეოთხე აქტი), ყველაფერი ეს ჰქმნის წარუშლელ შთაბეჭდილებას.

— ამ ეპიკური ოპერის თავისებურება — მის ნამდვილ ხალხურებაშია, — ასკენიდა ამხ. ხუბოვი. ავტორის აზრით, „აბესალომ და ეთერი“ წარმოადგენს ნამდვილ კლასიკურ ოპერას ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. — „იგი თამამად შეგვიძლია დავაყენოთ მუსიკალური ხელოვნების ისეთი შედეგების გვერდით, როგორცაა ვერდის — „იდა“, გლინკას — „რუსლანი და ლუდმილა“, ბოროდინის „თავადი იგორი“. ზაქარია ფალიაშვილის ოპერები ღირსია ყოველმხრივი შესწავლისა, თართო პროპაგანდისა. ეს ოპერა უნდა იქნას შეტანილი საბჭოთა კავშირის საუკეთესო საოპერო თეატრის შემოქმედებითი მუშაობის გეგმაში.“

ე. მარკოვი „იზვესტიაში“ ამ სპექტაკლის შესახებ სწერდა: „ეს იყო ცხოველი, წარმატები და პოეტური სპექტაკლი. ჩვენთვის უცნობ ენაზე ოპერის ქართული თეატრი ასრულებდა ძველ ნაციონალურ ლეგენდას სიყვარულის, თავგანწირვის, განშორების, გმირობისა და სიყვდილის შესახებ და მთელი დარბაზი გაიმსჭვალა მუსიკალური პოემის ღრმა სიმაართლით და ნათელი სილამაზით...“

შემდეგ ავტორი გადმოგვცემს, რომ ამ დიდმა ხალხურმა ლეგენდამ იშვიათი განსახიერება და გაცოცხლება მოიპოვა ფალიაშვილის მუსიკაში, რომელიც ისევე ღრმა, ცხოველი, მიმზიდველი და ლამაზია, როგორც თვით აბესალომისა და ეთერის სიყვარულის ისტორია.

„ეს მუსიკა — უჩვეული საბუთია იმისა, თუ როგორ ასაზრდოვეს, ამტიკებს და აღრმავებს კომპოზიტორების შემოქმედებას ხალხური მელოდია“.

დიდი თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი რუსეთის სეს რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ს. ა. სამოსული „პრავდაში“ აღნიშნავდა, რომ აბესალომ და ეთერს ქართულ ხელოვნებაში ისეთივე მონუმენტალური ნაწარმოების ადგილი უჭირავს, როგორიც გლინკას გენიალურ „რუსლან და ლუდმილას“.



ლ. კავცაძე



აქვ. მეგრელიძე



ტ. შარატა-დლოიძე



დ. ჯავრიშვილი

გი აღნიშნავდა, რომ მიუხედავად მაღალი მხატვრული ღირსებისა ზაქარია თვალაშვილის ნაწარმოებში მეფის დროს აღიარებულ ვერ პოულობდა. კომპოზიციის მრავალი ცდა, დაედა ოპერა სხვადასხვა თეატრების სცენაზე, უშედეგოდ დამთავრდა. მეფის მოხელეები ხელოვნებაში უყურადღებოდ ეკიდებოდნენ ამ შესანიშნავ ნაწარმოებს.

სრ კავშირის ოპერისა და ბალეტის დიდი თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იძლეოდა დაპირებას, რომ „აბესლომ და ეთერის“ დადგმა დიდი თეატრის სცენაზე ამ უკანასკნელის კოლექტივის უახლოესი ამოცანაა.

დიდი მხატვრული შეფასება მუსიკალური კრიტიკის მხრივ მიიღეს თბილისის საოპერო თეატრის სხვა დადგმებმა: — მელიტონ ბალანჩივაძის „დაროჯან ცბიერმა“ და ვ. დოლიძის „ქეთი და კოტე“. განსაკუთრებით წარუშლელი შთაბეჭდილება მოსკოვის მაცურებელზე დასტოვა ქართულმა თეატრალურმა გუნდებმა სანდრო კავსაძის და კ. პაჭკორიას ხელმძღვანელობით.

ყველა ამ დადგმებსა და სიმღერებს კმაყოფილებით შეხვდა საბჭოთა კავშირის დედაქალაქის სხვადასხვა პროფესიის მაცურებელი. ცენტრალურ პრესაში დიბეჭდა აუ-

რებელი გამოხმაურებანი ამ მაცურებლებსა. ყველა ისინი თითქმის ერთხმად აღნიშნავდნენ ქართული მუსიკალური კულტურის მაღალ დონეს, აღნიშნავდნენ მის ღრმა მელოდიურობას და ღირსშესანიშნავ ნაწარმოებს. განსაკუთრებით აღტაცებაში მოჰყავდა მაცურებელი ქართულ ცეკვას.

მეფუტკრე ი. ბუტუზოვი სწერდა „პრავდაში“: მე თვით მორდოველი ვარ. შემისრულდა 53 წელი, ძველ რუსეთში ჩვენ — ნაცუმცირესობებს ხალხად არ გვთვლიდნენ. მხოლოდ და მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების მეოხებით მივიღეთ ჩვენი დიდი სამშობლოს სხვა ხალხებთან ერთად თავისუფალი განვითარების შესაძლებლობა.

შესანიშნავი ქართული თეატრის გამოსვლები მოსკოვში საუკეთესოდ ამქავედნენ იმას, თუ როგორ ზრუნავს საბჭოთა ხელისუფლება და კომუნისტური პარტია საბჭოთა ხალხების და მათი კულტურის განვითარებაზე.

ეს მცურებელი განსაკუთრებით აღფრთოვანებაში მოყვანა გუნდების სიმღერებმა და თავის გამოხმაურებამ ასე დასკვნის: „და, უფრო ხმამაღლა გაისმას თქვენი სიმღერა ამხანაგ სტალინის პატივსაცემად.“



გ. ხონაშვილი



ვ. ხუთბურთაძე



ი. სუბიშვილი



აღმოს. საქ. ეთნ. გუნდის მოცეკვავე ნ. კალანდანიძე

ეკონომისტი ვისოკი სწერდა: „დაისის“ მუსიკა უაღრესად კულტურული, მელოდიური და მრავალფეროვანია იგი ღრმა და გამომხატველია. ქართულ ოპერას ისმენს მაცურებელი დიდი ინტერესით; გუნდების, ცეკვების და ორიგინალური ჰანგების სიუხვე ძალზე აცხოველებს მას და იპყრობს მაცურებლის ყურადღებას.

პედაგოგი ე. დუკელსკი სწერდა „ოპერა და რეჟანცებიერის“ შესახებ: „მე არ ვიცი ქართული ენა. ეს მიძნელებდა ოპერის ათვისებას. მაგრამ ის, რაც მე უნახე და მოვისმინე უდიდეს წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს ჩემზე“.

ძნელია გადმოცემა ყველა იმ შთაბეჭდილებასა, რომელიც დასტოვა მოსკოვის მაცურებელზე თბილისის საოპერო თეატრის და საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდების გამოცემაში. მაღალი შეფასება მიიღეს არა მარტო ქართულმა სიმღერებმა თავისი მდიდარი პოლიფონიით, რიტმითა, ლირიზმითა და მელოდიების სიჭარბით, არამედ ქართულმა ქორეოგრაფიამ და საოპერო ხელოვნების ვოკალურმა ძალებმა. მოსკოვის მაცურებელი ალტაცებში მოჰყავდა ქართულ პლასტიკურ ხელოვნებას, თბილისის ოპერის სოლისტებს, დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს გუნდებს, მერზგურებს და მეფინდურებს.



აღმოს. საქ. ეთნ. გუნდის მოცეკვავენი—ხეთაფუროვი და ჯღენტრი

ქარხანა „შარიკოპოლიზნიკის“ ინსტრუმენტალური სამკროს ზეინკალი ილიუხინი სწერდა:

„უნდა აღვიარო, რომ თბილისის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლზე მე მივდიოდი ერთგვარი შიშით: ჩემთვის ხომ უცნობია ქართული ენა! გავიგებ განა მას? ხომ არ დამიშლის ენის უცოდინარობა ავითვისოს ის, რაც ხდება სცენაზე? მაგრამ, არა! ეს არ მოხდა!

რასაკვირველია, ქართული ენის ცოდნა დამეხმარებოდა უფრო უკეთ გამეგო ნაციონალური ოპერა „ამესალომ და ეთერი“ მაგრამ, ის რაც თბილისის თეატრმა მიჩვენა ისე ძლიერია, ისე საინტერესო, ისე მომხიბლავი, რომ მე პირდაპირ დამიპყრო მან. ... როგორც მუსიკის მოყვარულმა „ამესალომ და ეთერის“ სპექტაკლზე მე უდიდესი სიამოვნება განვიცადე, ჩემს თვალწინ ვადიშალა აქამდე უცნობი ქართული მელოდიების მთელი სიღამწე“.

ბელორუსის სამხედრო ოლქის № ნაწილის მეომრები ჯმ. ყოხოვი, ტულეში, ლაგუტინი, ბრაგინი, ბლიახერი ალტაცებულნი სწერდნენ: „რამდენი სიმხნევე, რამდენი რიცნება, რა სიღამაზე არის ჩაქსოვილი ქართულ სიმღერების ჰანგებში!“



„აბესალომ და ეთერი—მე-4 აქტი“

„შიძელბა აღეწერთა ეს ხელოვნება... სწევდა პირადანს და წირმტაცად, მაგრამ თვით უნიჭიერესად წყნარობით ეს ქართული ხალხური სიმღერის, ქართული ხალხური ცეკვის შესახებ მუდამ იქნება ორიგინალის მხოლოდ მკრთალი ასლი.

... ქართულ სიმღერათა მელოდიები საუწყუნებით სკოცლობენ და მათგან უძველესი კი — სვანური, გურული, კახური, ქართლური, გვატყვევებენ თვითმყოფი ძალით, გულუბრყვილობით, მკაფიობით, სიღრმით. ქართული ხალხური სასიმღერო კულტურა ამ მხრივ განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს, ვინაიდან საქართველო არის სამშობლო უძველესი და უაღრესად ორიგინალური მელოდიური პოლიფონიისა... დასავლეთ საქართველოს გუნდი კ. პაჭკორიას ხელმძღვანელობით, ისევე როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს გუნდი სანდრო კაცაძის ხელმძღვანელობათ — ნამდვილი ხალხური მუსიკალური კოლექტივებია. ნამდვილად რომ ვთქვათ, ამ კოლექტივების მუშაობის შინაარსი გაცილებით ფართოა მათ სახელწოდებაზე!..

განსაკუთრებით დიდი შთაბეჭდილება მოსკოვის მაცურებელზე მოახდინა „სიმღერამ ბელადზე“. ამის შესახებ გ. ხუბოვი სწერს: „ეს სიმღერა ისეთი გამაოცარი ოსტატობით, მხატვრული გამობატვის საშუალებათა ისეთი მრავალფეროვნებით არის მოცემული, რომ პირდაპირ გაოცებას იძლევი — ნუ თუ ეს „დამუშავებული“ არ არის. მაგრამ არა! ეს დამუშავებული არ არის, ეს არის ნამდვილი ხალხური პლასტიკა.

კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ ორიგინალური ქართული პოლიფონიის ოსტატობა ყველაზე უკეთ მოსჩანს გურულ სიმღერებში. აქ პოლიფონიკა სტრუქტურა „კრანანტელის“ დამახასიათებელი ქაჩვით მეტად რთულია და პირდაპირ ვირტუოზული.



აღმოს, საქ. ეთნ. გუნდი — ცეკვა „დავლური“

ხეობი დასკვნის: — „ქართული ხალხური გუნდების შესრულებას რომ უსენ, უნებლიედ გავონდება ანტი-ქვეყნის გუნდების საუცხოო კმედობის წარმატები აღწერა. მაგრამ — დაე, მოგვიტყვონ ანტიკურობის მე-ცნიერმა მკვლევარებმა — ქართული ხალხის სავანდო ხელოვნება უფრო მიღობდა ან, ყოველ შემთხვევაში, ანტიკური არ ჩამოეგვარება!“

ქართული ხელოვნების დეკადის მონაწილეთა მალა-ლი შეფასება დაგვირგინდა სსრ კავშირის ცენტრალურ ალმასრულებელი კომიტეტის დადგენილებით დეკადის მონაწილეთა დაჯილდოების შესახებ. დეკადის ათი მონაწილე, მათ შორის თბილისის ოპერის თეატრის სო-ლისტები, კომპოზიტორები და მსატკრული ხელმძღვა-ნელები — დ. ანდლულაძე, პ. ამირანაშვილი, მ. ბალანჩი-ვიძე, ე. გვარამაძე, ნ. ქუმსიაშვილი, ე. მიქელაძე, ე. სოხაძე, ა. წულუწუა, ა. კავსაძე, კ. პაჭკორია დაჯილ-დოვებული იქნენ შრომის წითელი დროშის ორდენით. ქართული ხელოვნების დეკადის 37 მონაწილემ მიიღო „საპატიო ნიშნის“ ორდენი. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი დაჯილდოებულ იქნა საბჭოთა კავშირის უმღლესი ჯილდოთი — **ლენინის ორდენით**.

სსრ კავშირის სახალხო კომისართა საბჭომ გაიღო 5.200 ათასი მანეთი ქართული მუსიკალური ხელოვნების საჭიროებისათვის.

დეკადის მონაწილენი მიიღეს პარტიისა და მთავრო-ბის ხელმძღვანელებმა კრემლში.

ყოველივე ეს შეფასებაც და ჯილდოც განსაკუთრე-ბულ ვალდებულებებს აკისრებს ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებას.

„საქართველოს საოპერო თეატრის ესა მოეთხოვება იმუშაოს საბჭოთა თეატრიკაზე აგებული ოპერის შესა-მნელად. მან უნდა უჩვენოს თავის მაცურებელს ქაზაქსა-ცნაზე რუსული კლასიკური ნაწარმოები“. — ასე სწერდა ამხ. პ. ყერეენცევი „პრაიდაში“ ქართული ხელოვნების ამოცანების შესახებ.

და მართლაც ეს უპირველესი ამოცანა ჩვენი საბჭოთა თეატრისათვის. ეს არის სავესებით დროული და კონ-კრეტული ამოცანა, რომელიც პარტიამ დაუსახა მუსი-კალური კულტურის მუშაკთ. საბჭოთა საქართველოს მუსიკოსებმა და ხელოვნების მუშაკებმა უნდა გააყეთონ ყველაფერი იმისათვის, რომ შექმნან ახალი, საბჭოთა ოპერა, აგებული საბჭოთა თემატიკაზე, სადაც გამოსა-ხული იქნება სტალინური ეპოქის გმირი ხალხი.

სოციალისტური რეალიზმი განსაკუთრებით დიდ მუ-შაობას მოითხოვს ოპერის დარგში. აქ ის მოწოდებულია ძირეულად გადახალისოს საოპერო ხელოვნება და კიდევ უფრო დაუახლოვოს თანამედროვეობას, სტალინური ეპოქის ადამიანს.

საბჭოთა თანამედროვეობა ქმნის გამარჯვებული ადა-მიანის ასობით და ათასობით სიმღერებს. ამ სიმღერების პანგები მიმართულია მისკენ, ვისაც გამარჯვებიდან გამარ-ჯვებამდე მიჰყავს საბჭოთა კავშირის მუშათა კლასი და კაცობრიობის ჩაგრული ნაწილი. მწყემსი თუ ჩიბანი, ინდუსტრული მუშა თუ სუბტროპიკული წალკოტის კოლმეურენ, ყველა ერთნაირი სიყვარულოთ, მაგრამ შრა-ვალდებროვანი მელიოდებით მღერის სიმღერებს მიძღ-ნილს ხალხთა დიდი ბელადის — ამხანაგ **სტალინისადმი**. ეს სიმღერები სწრაფად ხდება საერთო სახალხო კუთე-



„აბსაქცია და პოეზია“

1-ლი აქტის 1-ლი სურათი



აღმოსავლეთ საქართველოს კეთილგანდობელი გუნდი სანდრო კავსაძის ხელმძღვანელობით

ნიღბად. ახალი საბჭოთა კლასიკური ოპერის შემოქმედი ვერ აუღლის გზას ამ ხალხურ სიმღერებს. ისინი მოითხოვენ დაუყოვნებლივ ასახვას საოპერო ნაწარმოებში.

ხალხურობა არის ის მალალი ღირსება ჩვენს საოპერო ხელოვნებისა, რომელმაც გამარჯვება მოუპოვა ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებას საბჭოთა დედაქალაქის მასშტაბებზე და თვალში.

ხალხი არის შემოქმედების უდიდესი წყარო. ხალხის მიერ არის შექმნილი ჩვენში სცენადასხვა სიმღერების და ცეკვის ნაირნაირი ვარიანტები. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ „ლეკურს“ 30 სცენადასხვა ვარიანტი აქვს. ასევე „ფერხულს“ და სხვ. ხალხური მუსიკა შეიცავს მფლოდიკის უზრუნველ სიმღერებს. მასში საუკეთესოდ არის შეხამებული მფლოდიკა ღირისშითა და ინსტრუმენტალიზმით. თავის დროზე ამ მასალაზე სწავლობდნენ ჩვენი ოპერის შემოქმედნი, რომ ეს სპეციფიკურობა დიდი მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის დროს ოსტატურად გამოეყენებინათ.

გორკი ამბობდა: „ხალხი მარტო ის ძალა როდია, რომელიც ქმნის ყველა მატერიალურ ღირებულებას. იგი სულიერ ღირებულებათა ერთადერთი დაუმოკლები წყაროა; იგი შემოქმედების, დროის, სილამაზის და გენიოლობის მინებელით პირველი ფილოსოფოსი და პოეტია, რომელმაც შექმნა ყველა დიდი პოემა, დედამიწის ყველა ტრაგედია და უდიდესი მითაგანი — მსოფლიოს კულტურის ისტორია“.

ეს წყარო დიდხანს ასაზრდოებს საოპერო ხელოვნებას და მუსიკას. ეს კარგად უნდა გაითვალისწინონ საბჭოთა საქართველოს კომპოზიტორებმა, რომელთაც მალალი ჯილდო ავალებს შექმნან საბჭოთა სრულფასიანი მუსიკალური ნაწარმოები.

კომუნისტური პარტია და საბჭოთა მთავრობა ყველაფერს აკეთებენ იმისათვის, რომ გაიფურჩქნოს და აყვავდეს საბჭოთა კავშირის ხალხთა ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური კულტურა. პარტია ყოველდღიურად ზრუნავს ნაციონალური ხელოვნების შემდგომი წინსვლისათვის. კაკობრიბის უდიდესი ბელადი ამხანაგი **ხტალინი** გვასწავლის, რომ გულისხმირად მოვეყურათ ხელოვნების მუშაკთა არმიას. ამ დარჩევების შესრულება არის უდიდესი თავდები ჩვენი მუსიკალური ხელოვნების შემდგომი ზრდისა.

ლენინ-სტალინის პარტიის ერთგული შვილი, საქართველოს ბოლშევიკების გამომრჩმედილი ხელმძღვანელი ამხანაგი **დავრენტი ბერია** არის სული ჩამდგმელი ინი გამარჯვებებისა, რომელიც ქართულმა მუსიკამ მოიპოვა საბჭოთა კავშირის დედაქალაქში. მისი ყოველდღიური ხელმძღვანელობა და დახმარება წარმოადგენს იმის თავდებს, რომ ქართული ხელოვნება უფრო მეტი ტემპით გასწავს თავის შემოქმედების მალალი მწვერვალისაკენ.

პარტიისა და მთავრობის უმაღლესი ჯილდო ავალებს ჩვენი ხელოვნების მუშაკთ მოიპოვენ სულ ახალი და ახალი გამარჯვებანი.



„აბესალომა და მთიანი“, პირველი სურათი.

შატავაძე ირ. ბამბაქაძე.

აბესალომა და მთიანი
პირველი სურათი
შატავაძე ირ. ბამბაქაძე

სსრ კავშირის სენაკალური აღმასკანდალური კომიზავის დადგენილება



ოკაინს და ბაღუთის თბილისის თეატრის მუშაკთა, აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიულ
ბუნება და მოსკოვის ქართული ხელოვნების მონაწილე — წამყვან მუშაკთა დაჯილდოვების შესახებ

40

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასკანდალური კომიტეტი ადგენს:

განსაკუთრებული დამსახურებისათვის ქართული საოპერო ხელოვნების, ქართული მუსიკის, სიმღერის და ცეკვის განვითარების საქმეში — დაჯილდოვებულ იქნან

ზომის წითელი დროის ორდენით:

1. დავით იანონის-მა ანდლუბაძე საქართველოს სსრ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი — ოპერის სოლისტი.

2. სტამ მარლაშის-მა ამირანაშვილი — სოლისტი.

3. მელიტონ ანტონის-მა ბალანჩიშვილი — კომპოზიტორი.

4. ელინე ლევანის ასული გვარამაძე — საქართველოს სსრ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი.

5. ნიკოლოზ გიორგის-მა ქუშნირაშვილი — საქართველოს სსრ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი.

6. მგზანი სიმონის-მა მიქელაძე — მთავარი დირიჟორი, მუსიკალური ნაწილის გამგე, ხელოვნებათა დამსახურებული მოღვაწე.

7. მკატინე ტარასის-ასული სოხაძე — საქართველოს სსრ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი.

8. ალექსანდრე რაქვინის-მა ფუფუნაძე — მთავარი რეჟისორი, საქართველოს სსრ რესპუბლიკის სახალხო არტისტი.

9. ალექსანდრე გიორგის-მა ქავსაძე — აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდის ხელმძღვანელი.

10. ძირილე ნესტორის-მა ბაჭკორია — დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდის ხელმძღვანელი.

„საპატიო ნიშნის“ ორდენით:

1. ვალვა ილიას-მა უამირაშვილი — ოპერის თეატრის დირიჟორი.

2. ვოთა რევაზის-მა ალსაბაძე — თეატრის რეჟისორი.

3. დავით ალექსანდრეს ძე ბაჩქალი — ოპერის სოლისტი.

4. მარკო პავლეს-მა გორდელაძე — საქართველოს კ. კ. (ბ) კ. კ-ის კულტურისა და განათლების განყოფილების გამგე.

5. დავით ლავრენტის-მა ჯაჭვიშვილი — ქართული ბალეტის დამფუძნებელი.

6. ალექსანდრე იოანის-მა ინაშვილი — საქართველოს სსრ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი.

7. ვლადიმერ ლონგინოვის-მა ქავსაძე — საქართველოს სსრ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი.

8. გრიგოლ ბატლოშის-მა კილაძე — კომპოზიტორი.

9. ავსტანტი ვასილის-მა მგზავიძე — მეორეული ანსამბლის პედაგოგი.

10. კონსტანტინე გიორგის-მა ფოცხვერაშვილი — კომპოზიტორი.

11. ივანე მარშილეს-მა პატარაძე — თეატრის რეჟისორი.

12. ილია ილიას-მა სუხიშვილი — ბალეტის არტისტი.

13. აბაქი სამონის-მა თათარაშვილი — საქართველოს სახელობისთვის არსებულ ხელოვნებათა საქმეების სამმართველოს უფროსი.

14. ნადეჟდა ათანასის-ასული ცოკია — ოპერის სოლისტი.

15. ვახტანგ მიხეილის-მა შაბუკიანი — თეატრის ბალეტმეისტერი და ქორეოგრაფიული ნაწილის გამგე.

16. აბაქი მახმედის-მა ზურაბია — ოპერის და ბალეტის თბილისის თეატრის დირექტორი.

17. სოლომონ ბაბრატის-მა ვირსალაძე — თეატრის მთავარი მხატვარი.

18. გარი ვასილის-მა ბარხუდარაძე — ბალეტის არტისტი.

19. გრიგოლ იოანის ძე მენაძე — ოპერის სოლისტი.

20. გიორგი ბათლოშის-მა მარიაშვილი — აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდის არტისტი.

21. ვლადიმერ დავითის-მა ბუღიაშვილი — პროფესორი, თეატრის მხატვარი.

22. ლეონ ნიკოლოზის-მა ისეკვი — საქართველოს სსრ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი.

23. მიხეილ დავითის-მა ყვარელაშვილი — ოპერის სოლისტი.

24. ალექსანდრე დარისაინის-მა კუშუნიძე — ორკესტრის არტისტი.

25. ქეთევან ნესტორის-ასული მიქელაძე — აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდის არტისტი.

26. მარიამ ნაზარის-ასული ნაპაშვილი — ოპერის სოლისტი.

27. სერგო ივანის-მა ნონიაშვილი — ბალეტის არტისტი.

28. ზურაბ ნიკოლოზის-მა სვანიძე — ოპერის სოლისტი.

29. ქეთევან ნესტორის-ასული ტატიშვილი — ოპერის სოლისტი.

30. ნადეჟდა ვასილის-ასული ხარაძე — ოპერის სოლისტი.

31. ვლადიმერ ნესტორის-ში ხომაშურიში — ოპერის სოლისტი.

32. ვლადიმერ მიხეილის-ში ხეთაბური — აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდის არტისტი.

33. პარმენ ალექსანდრეს-ში ხურციანი — აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდის არტისტი.

34. ვალვა გიორგის-ში ცირაღლიაში — ოპერის სოლისტი.

35. ვლენა ალექსის-ასული ზუბატური — აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდის არტისტი.

36. ტანისა დემიანეს-ასული შარბათა-დოლიში — ოპერის სოლისტი.

37. დიმიტრი ეგნატეს-ში არაჟიშვილი — კომპოზიტორი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი.

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის თავმჯდომარე გ. კალინინი

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის მდივანი ი. აკულოვი

მოსკოვი, კრემლი, 1937 წ. 14 იანვარი.



დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდი კ. პაკორიას ხელმძღვანელობით

პესო ჩაჩიბაი

მხნეობის და გვიროვის სპეციალი

«ალკაზარი» რუსთაველის თეატრში

მსოფლიო ისტორიის თანამედროვე ეტაპი წარმოადგენს ორი იდეის, ორი აზრის სამკედრო-სასიცოცხლო შეჯახების ეპოქას. აუცილებელი დაღუპვით გაცოფებული ბურჟუაზია გადამწყვეტ შეტევებს იწყებს მუშათა კლასზე, რათა დააბრუნოს საშუალო საუკუნეთა ჩაგვრა-მონობის ბნელი ეპოქა და ამით შეინარჩუნოს ბატონობა.

ძოლ რიგებს მაღალი იდეალის — თავისუფლებისა და ადამიანური ღირსების — დასაცავად.

წარმოებს ბრძოლა გადამწყვეტი და სასტიკი. ბურჟუაზია ბრძოლის შენიღბული შეთოდებიდან — პარლამენტარული ლაყობიდან — გადავიდა პოზიციურ ბრძოლებზე და ნგრევის, განადგურების, ფიზიკური მოსპობის მხეცურ გზას დაადგა.

ფაშისტური ცეცხლის ალში გახვეული ესპანეთის რესპუბლიკის ბედი ამოძრავებს მთელს მოწინავე კაცობრიობას, მთელი მსოფლიო აღშფოთებულია ფაშისტ მეამბოხეთა და გერმანულ-იტალიელ ინტერვენტთა სიმხეტით. ესპანეთის მშრომელები გასაოცარი გმირობით, რესპუბლიკის საუკეთესო შვილთა სიცოცხლის შეწირვით თავდადებულად იცავენ თავისუფლებას და სამშობლოს დამოუცილებლობას. გმირი ესპანელი ხალხი მარტო არ არის, რადგან... „ესპანეთის განთავისუფლება ფაშისტური რეაქციონერების უღლისაგან არ არის ესპანელთა კერძო საქმე, არამედ მთელი მოწინავე და პროგრესიული კაცობრიობის საერთო საქმეა. (ბტალნი).



დრამატურგი გ. მდივანი



რეჟისორი დიმი. ალექსიძე

უფსკრლისაქენ დაქანებული კაპიტალისტური სისტემა ბურჟუაზიის დიქტატურის ბარბაროსული სახით — ფაშისტ-მით ცდილობს ისტორიას უკან მოაჩვენებს, რომ აიცილინოს აუჯაღბელი და გარდაუვალი განადგურება. მაგრამ პროგრესული კაცობრიობა, აღზავალი მუშათა კლასი დღითიდღე ორგანიზებულად ირახმება და ამტკიცებს მებრ-



პედრო კორილიო—აკაკი ხორავა



პედრო კორილიო—აკაკი ვასაძე

ჩვენი ქვეყნის ბედნიერ ხალხთა საბჭოთა ხელისუფლება არ შეიძლება გულგრილად და დუმლით შეხედული და მშრომელ ესპანელთა გირჩულ ბრძოლებს ფაშისტ მემობოხეთა წინააღმდეგ. საქართველოში საბჭოთა შეწყობის საეკილური პოეტური კრებული უძღვნეს ესპანეთის ხალხს, ხოლო ლენინის ორდენის რუსთაველის სახელობის თეატრმა შეტად ამაღლებელი სპექტაკლი „ალკაზარი“ მიუძღვნა რესპუბლიკურ ესპანეთს.

პიესა დაწერილია ახალგაზრდა დრამატურგის ვ. მდივანის მიერ. თემად აღებულია ესპანეთის სამოქალაქო ომის გმირული ეპოპეიდან ერთი ეპიზოდი — რესპუბლიკურ მილიციელთა თავგანწირული ბრძოლა ქალაქ ტოლედოში ციხე ალკაზარის აფეთქების დროს. პიესა წარმოადგენს ქრონიკალურ დრამას, მართლს, დამაჯერებელს, მხტერულს და მეტად ემოციურს. პიესა მთლიანად არის ფრანტი. აქ არის: შეტევა, იერიში, უკანდახევა, კონტრიერიში, გამარჯვება და ისევ ბრძოლის პერსპექტივა. სწორედ ამიტომ ვაჭებთ ავტორის ნიუსს, რომ საგანთო მასალები ასე ისტატურად შეკრა და მხატვრულად ავივისა ესპანეთის დღევანდელი ფრონტი.

ესპანეთში დღეს ფრონტზეა მუშა, გლეხი, პოეტი, მსახიობი, ინტელიგენტი, ექიმი და საკუთარი მკერდით ხელება ფრანტური ბანდიტების მხეკურ შემოტევას. სხვა და სხვა პროფესიისა და პარტიული მიმართულების ხალხი გამსჭვალული რესპუბლიკის თავისუფლების იდეით გაერთიანდა ერთ სახალხო არმიად, რომლის წამყვანი და გადამწყვეტი ძალა ესპანეთის გმირული კომუნისტური პარტიაა.

პიესის მთავარი გმირია რესპუბლიკელთა ჯარის კომანდორი პედრო კორილიო, ასტურიელი მუშა მალაროელი, კომუნისტი, რომელიც ფაშისტ მემობოხეთა პირველ შემოტევისთანავე გაიჭრა ფრონტზე. ტოლედოს სექტორში ის მეთაურობს ფრონტს და სარგებლობს უდიდესი ავტორიტეტით და სიყვარულით. კომუნისტ პედროს მეტად მიმზიდველი და ენერგიული სახე გამოხატავს მთლიანად კომუნისტური პარტიის ავანგარდულ როლს დღეს სამოქალაქო ომის პერიოდში. პიესის მომქმედ პირებში პედრო კორილიო აღმართულია როგორც მუშა, უღრეკი და გამძლე. პედროს სახეში მუშა კომუნისტის უბრალოება და უდიდესი სითბო თავიდანვე მომზიდველი ხდება. აი, სურათიც: ბანაკში საყვირმა ამწრო სადილის დრო. ყველანი გარბიან. დარჩა გუშავი. პედრო მშობლიური სიყვარულით და მზრუნველობით მივიდა მასთან, ჩამოართვა თოფი და...

პედრო: წაი. დანაყრდი, მე დაედეგები გუშავად, შენ დღეს დაღლილი ხარ.

სამხედრო წესების თიანხმად შეიძლება ეს სადაო იყოს, რომ ფრონტზე მთელი სექტორის მეთაური, პოლკოვნიკი ბანაკში გუშავად დადგეს, მაგრამ კომუნისტის მიერ ადამიანის სიყვარულისა, ადამიანზე მზრუნველობისა და დაფასების გამოსახატავად, როგორც მხატვრული ხერხი უთუოდ მგრძობიარე და დამაჯერებელია.

აქვე შესანიშნავად მოცემული ხალხთა ბელადი სტალინი როგორც იმედი, ნუგეში და გამარჯვება მსოფლიოს ყველა ჩაგრულთათვის.

ის, რას აშოპს ტომას მანსო ბასკი გლეხი, რომელიც უსმენდა პედროს, როცა იგი უქითხავდა სტალინის წიგნს.

ტომას: პედრო, მე შენს საუბარს უსმენდი და წარმოიდგინე, რომ დარწმუნებული ვიყავი, აი, ამ სიტყვებისა და აზრების დამწერი, ამ წიგნში რომ არის, უსათუოდ ესპანელი იქნებოდა...

ასე უბასტებეს ესპანელი გლეხი პედროს, როდესაც მან მისგან გაიგო რომ ის კაცი, რომელიც „მისი ცხოვრების, მისი მიწის, მისი მებაბტონის შესახებ, ასე ღრმა ცოდნით გამსჭვალული და საცოდავ გლეხისთვის თვლების ამხელი სიტყვები აქვს, ესპანელი არ უყოფილა. გაიგებს ამას ტომასს და მეგრ ისევ მიწის მუშა გლეხის პირდაპირობით და გულუბრყვილობით ექითხება:

ტომას: მაშ, საიდან უნდა იცოდეს არა ესპანელმა, ასე ზედმიწევნით ჩემი ცხოვრება და გაჭირვება?

ამ შეკითხვაზე კომუნისტ პედრო მოწინავე, რევოლუციონერ ავანგარდის სიმალღებე დგას.

პედრო: ჩემო ტომას, სტალინი მით არის გენიოსი, რომ მისი აზრები, ნაწერები და სიტყვები, მთელი მსოფლიოს ყველა ქვეყნის, ყველა ხალხისა და ყველა ეროვნების ჩაგრულათვის, შენისთანა გლეხებისათვის და ჩემისთანა მუშებისათვის ერთნაირად გასაფხვია და მშობლიური...

აი, ამ სიტყვებში შესანიშნავად გამოკვეთილია მსოფლიო ჩაგრულთა ბელადის მონუმენტალური ფიგურა. ამ ბარიკადებზე სტალინის სახელი რწმენისა და გამარჯვების დროშად ფრიალებს, და დრამატურგულად ეს სახელი ისეთ სიტუაციაშია მოცემული, რომ ზედმიწევნით სრულყოფილია ამ საუკუნის უდიდეს ადამიანისადმი უდიდესი სიყვარული. იქ, პირინეს ქედს ვადაღმა ასტურიის მუშა თუ ბასკი გლეხი სტალინის აზრებითა და სიტყვებით ბარიკადებზე შემდგარან და მკერდით იცავენ თავისუფლებას.

ასეთ თავგანწირულ ბრძოლებში ხალხის რამდენი საუკეთესო შვილი იღუპება, მაგრამ თავისუფლების და რესპუბლიკის ბედი მებრძოლთაგან მოითხოვს გამძლეობას, რომელსაც ვერ გატეხს ბარიკადებზე გმირთა დაცემა. ამის საუკეთესო ილუსტრაციაა საერთოდ მთელი პიესა, და განსაკუთრებით რამდენიმე ადგილი, ჩვენ მოვიყვანთ ორ ნაწილს:

მეგრე სურათის დასასრული შეტევა და იერიშია ციხე ალკაზარზე. პედრო კორილოს ბრძანებას — „ცეცხლი!“ — მოჰყვება ზარბაზნების ქუხილი და რესპუბლიკელები პედროს მეთაურობით იერიშზე გადადიან. აი, აქ არის შესანიშნავად მოხაზული თავისუფლების დამცველთა გამარჯვებისათვის აუცილებელი და დიდი პირობა, რომელიც აქსების თავგანწირული ბრძოლითა და შეუპოვარი შეტევით გამოიხატება. აი, სურათიც: ჯარი „ვაშას“ ძახილით იერიშზე გადადის. ტომას მანსოს მოსდევს თავისი შვილი ხოზე.

ტომას: (ბარიკადზე შეხტა) არ ჩამორჩე შვილო... (და დაპირილი ტომას ბარიკადზე გადმოიხარა) მიშველ... მიშველე ხოზე... ხოზე, მიშველე, მიწაზე ნუ დამეკმ.

ხოზე: მამა... მამა... მამიკო...

ჯარის წმები: ვაშა... (იერიში)

ტომას: ვკვდები... ბიუკო ხოზე... რა დროს ვკვდები

ხოზე: მამა... მამა, გონზე მოდი... მამა, მამა... მამა...



პედრო ლორკა—გიორგი დავით შვილი



პედრო ლორკა—დმიტრი მჭავია



(ჯარი შეუჩერებელა იერიშით მიდის, ისმის ხმები: „ვივა! ვივა!“)

ხოზე: მამიკო, მამიკო! ჩემო მამიკო... ოოოო...

უძლიერესად ემოციური სურათია; ჯარი იერიშზე გადადის, შვილს მამა უკვდება. ვერ ტოვებს მამას და დარჩენაკ არ შეიძლება, მაგრამ... ისევ მამა, მშობელი...

ხოზე: (მამა შეარხია) მამიკო... მამიკო. (კიდევ შეარხია, დარწმუნდა რომ მკვდარია. წამოავლო თოფს ხელი, აცოცდა ბარიკადზე, შეჭკივლა და გაიქცა) ვაშას... ვაშას... ვაშას.

ჩვენ განგებ გაუსვით ხაზი რეჟისრის ამ სიტყვებს: „წამოავლო თოფს ხელი, აცოცდა ბარიკადზე, შეჭკივლა და გაიქცა“; დიდი, პატარა ხოზემ შეჭკივლა და გაიქცა „ვაშას“ ძახლით, ხოლო აქ კი ბარიკადზე მისი მომავლადი მამა...

ტომას: (წამოიწია, აფოფხდა ბარიკადზე. შვილს თვალი გაადენდა) შენი ჭირიმე ჩემო ბიჭუნა... (და ბარიკადიდან მკვდარი გადმოვარდა).

მაგრამ თავისუფლებისათვის ბრძოლის ამ გმირულ ბარიკადზე ცალკე მებრძოლის სიკვდილი სასოწარკვეთას და იმედის დაღუპვას კი არ იწვევს, პირიქით აჯაყებს და უფრო ამხნევებს მებრძოლს; უფრო მეტი ბრძოლის წყურვილით და მოზღვაებული ენერჯით დონეშემატებული ხოზე გაჰყვის „ვაშას“ და მიჰქრის წინ.

ამრიგად, ამ ერთ, მოკლე დრამატურგიულ სიტუაციაში დრამატული სიმძაფრით ასახულია სამოქალაქო ომის გმირული რომანტიკა — ბრძოლის წყურვილით ამხედრება. აი, ეს არის სწორედ დღეს ესპანეთის მშრომელთა დამახასიათებელი თვისება და დრამატურგმა



მიქელა კორილიო — თამარ ბაქრაძე

მდივანაკ ასე შესანიშნავად დაგვიხატა, როგორც მასობრივი ხასიათი.

არა ნაკლები ექსპრესიითა და სიმძაფრით არის მოკმეულ მესამე სურათში პედრო კორილიოს მეუღლის მიქელას და მღვდელ პორფირიოს შეხვედრის სცენა.

აქ მიქელა გამოსახულია, როგორც მოსწრებულად ლაპარაკობს მსახიობი თამარ ბაქრაძე, ურყევ იდეალ და დაუძლეველ ძალად. „ფიზიკურად ის ტყვეა. მას აწამებენ მაგრამ იდეურად ძლიერი და დაუმარცხებელია“. ევრაფერი დააკლო იეზუიტ მღვდლის პორფირიოს უსაშინელსმა სიტყვებმა მიქელას. და ამავე საშინელ სიტყვებში მსუქანი ფერებით დახატულია ლევის მშოსავ „უწმინდესი“ ბანდიტის პორფირიოს გამხეცებელი ბუნება. დააკვირდით ყოვლად „მოწყალე“, ქრისტეს ამ ქვეყნიურ გამოსახულების „სათონო“ და — „მშობლიურ“ სიტყვებს:

პორფირიო:... გასოსეს, როგორ მხესავით შეშხაროდი როგორ უაღერსებდი, შენს ამაყ პედროს, რომლის სისხლი და ხორცი შენი ბიჭუნებია, პატარა გარსია, პატარა პერიკო. ერთი წუთით წარმოიდგინე იგი შუბლ-გასისტიანიებული, მკერდგამობილი, სასიკვდილოდ დაჭრილი ტახოს ნაპირზე. წარმოიდგინე მისი სიციხლით აღსავსე თვალები დახეული, რომ მათ ყვეგყორნები კორტინდნენ...

მიქელა! წარმოიდგინე პედრო ბრძოლაში. მას ქვეყნის ყუმბარა მიხედეს, ნაკუწ-ნაკუწად აქციოს მისი ტანი... ამათ დარბოდე მინდორზე, ეძებდე მის ნაქლეტებს და ვერ პოულობდე...

წარმოიდგინე შენი პატარა გარსია პედროს ტყვიით შუბლ-გახვეტილი, მკლავებზე გაყავდეს დასვენებულ ი



მიქელა კორილიო — თ. ო. ლ. ი. ძე



მარიანა სანჩეს—ე. კ. ჯედი

და სისხლისგან იცლებოდეს... წარმოგიდგინა შენი პატარა პერიკო, პედროს მიერ გასროლილი ყუმბარით დანგრეული კედლების ქვეშ გამოკეცილს, შენ ამოდ კდილობზე მძიმე ქვების გადაგორებას და დასტერიოდ საცოდავი შვილების ცოცხლად დამარხულ გეამებს.

ამრიგად უდიდესი ზიზის და სიძულვილის გამოწვევი სახეა პორფირიო, როგორც გათვებული და თვალთმაქცი კლასობრივი შტერი.

თვალთმაქცობის, გამკელობის, ჯაშუშობის და თაღლითობის გამოკვეთილი სახეა დიეგო, ის პირველად ჩნდება, როგორც რესპუბლიკელი, ფაშისტების ტყვე, რომელიც სანტა-მარიას მონასტრიდან გამოიქცა პედრო კორილიოს ჯარის ნაწილში.

გენერალ საბლოს ეს ფინია არაჩვეულებრივი ოსტატობით დამაჯერებლად თამაშობს „ერთოვლ“ რესპუბლიკელ მილიციელს. არმიის წმენდის დროს ყველაზე მეტ აქტიურობას ის იჩენს. კომისიის მიერ პედროს დაკითხვის დროს პირველი ის შესძახებს:

დიეგო: კმარა ამხანაგებო, ჩვენს კომანდორს, პედრო კორილიოს გაუმარჯოს.

ამით მან პედროსადმი ერთგულება და სიყვარული „გამოამტყაფა“, მაგრამ დიეგო გაჩნილი ჯაშუში, თაღლითია.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ დიეგო გამოსვლისთანავე „გულწრფელი“, „თავგანწირული“ რესპუბლიკელია; და როგორც მკითხველს ისე მაყურებელს მდგომარეობის შემდგომი განვითარებით მოულოდნელი დრამატურგული

სიტუაციის წინაშე აყენებს. მართლაც როგორ შეიძლება წარმოიდგინო, რომ დიეგომ კომკავშირელი ვიგენა-მანუელიტა მოჰკლას, იმის შემდეგ რაც იგი ენტუსიასტ-რევოლუციონერის როლში გამოდის? აი, მისი მოქმედება პერიკო ნოვაროს წმენდაზე: პერიკო უპასუხებს შეკითხვებზე შთაგრობის კომისიას.

პერიკო: მე მადრიდის დიდი ცირკის ტორეადორი ვარ...

დიეგო: ამხანაგო კაპიტანო, იმ დროს, როდესაც თქვენსავე სახელგანთქმული მრავალი ტორეადორი და მატადორი ფაშისტების მხარეზე არიან და ჩვენს წინააღმდეგ იბრძვიან, თქვენ რა მიზნით ხართ დარჩენილი რესპუბლიკელთა ბანაკში?

შემდეგ ცოტა ქვევით როცა პერიკო იტყვის: „მე ანდალუსიელი გელხის შვილი ვარ“... დიეგო უფრო დაკინებით აწვითარებს შეკითხვებს.

დიეგო: ღარიბი გელხის შვილი როგორ გახდით განთქმულ ტორეადორად?

ამხანაგო კაპიტანო, საშინელი ფაშისტი პოლკოვნიკი ხოზე მირო ყველაზე ძალი დამიანია. იცით თუ არა, რომ გელხის შთამომავალია?

ამრიგად, დიეგო, თითქო სამხედრო-საველე სასამართლოს გამოცდილი გამომძიებელი იყოს, ყოველმხრივ „სწავლობს“ აღმანის, რომელსაც თავი რესპუბლიკის დამცველად გამოუცხადებია. ასეთი თაღლითობით იგი წმენდასაც აიძულებს, რა საჭიროა წმენდა ისეთი „მებრძოლის“ რომელიც ასეთ „სიფხისტეს“ იჩენს და მის მეტაურს წმენდს! დაუცვირდით დიეგოს რეპლკებს და ამაში დარწმუნდებით.



მარიანა სანჩეს—რ. ჯ. ბერიძე

მაგრამ მეორე სურათში ბრძოლის დროს იხსნება დიეგოს ნამდვილი სახე. მესამე სურათში, ფაშისტ გენერალ საბლოს კაბინეტში, დიეგოს ხედავს სამხედრო მსახურით გაბიძგულ გენერალს წინაშე და აღშფოთებული ხართ. აქ გესმით მისი სიტყვები:



რეგინო დე მარ. ნია მ. გელსეანი

დიეგო: პირველი ადგილი განთქმულ ტორეადორს პერიკო ნოვაროს უჭირავს, იგი პედროს მარჯვენა ხელია. მე მის ნაწილზე ვარ მიმავრებული.

გესმით ეს სიტყვები და ვერ იკავებთ აღშფოთებას. კლასობრივი მტრის შენიღბული სახე გინდათ მოსრისოთ, განა ასე არ იქცევიან ჩვენში ფაშისმის აგენტები ტროცკისტ-ზინოვიეველები? მიზანი ამართლებს საშუალებას, — აი, მათი დევიზი და არ დაგიღვევენ არაფერს, უსინდიოსოდ და ურცხვად თვალითაქცობენ, თავს უერთგულეს და თავდადებულ მებრძოლად მოგაჩვენებენ და ნამდვილად კი ზურგში უნდათ ჩავეცვენ ხანჯალი. მომავლადი კაპიტალის გაყოფებული ნაშთების ბრძოლის ეს ახალი მეოთხე მართლაც ძლიერ და დამაჯერებელ ფერებშია მოცემული დიეგოს მხატვრული სახით.



რეგინო დე მარანია გ. სალარაძე

დრამატურგიულად რევოლუციურ-პათეტიურ მდგომარეობათა განვითარების შემდეგ ავტორს მკითხველი თუ მაყურებელი ასე მოხდენილად გადაიყავს სრულიად კონტრასტულ მდგომარეობაში და გაოცებული ხართ ასეთი მოულოდნელობით, როდესაც დიეგოს ხედავთ ფაშისტ გენერალთან და გესმით მისი ასეთი პასუხები:

საბლო: დაუჭრლად იმ ბრბოს ბანაკში თქვენი დაბრუნება ექვს გამოიწვევს.

დიეგო: თუ თქვენი აღმატებულების სურვილი იქნება მე შემიძლია ვიყო ავტორი.

საბლო: ბანდიტი კორილიო მოკლულ უნდა იქნას, თუ გინდ საკუთარ სისხლის ფასად.

დიეგო: არის თქვენო აღმატებულებაც! გადის დიეგო და იქვე დერეფანში თავს დაიჭრის, როგორც საბლომ უბრძანა. ეს საჭიროა იმისთვის, რომ რესპუბლიკელების ბანაკში მასზე ეჭვი არავინ მიიტანოს. ელვად კლასობრივი მტრის საზიზღარ, გამცემლურ თვალთმაქცობას... და ყველაფერი ეს მართლაც ოსტატურად შეკრულ სუეტში და ღრმა დრამატულ მდგომარეობათა კონსტრასტებით მიმდინარეობს.

მაგრამ პიესაში დიეგოს უპირდაპირდება სახალხო ფორტელი, მადრიდის დრამატული თეატრის მსახიობი რეგინო დე მარანი, რომელიც თავის მსახიობურ ოსტატობას შემოპარული კლასობრივი მტრის გამოსამყლენელად მოხერხებულად იყენებს. წუნკალი თვალთმაქცი დიეგო ხაფანგში გაება და რეგინოს ტყვია კლავს მას.



პერიკო ნოვარო ლ. ყაზაიშვილ

რეგინო: ეხ, შე გველის წიწილო, რესპუბლიკელთა შორის მოღალატეს ვერ იპოვ.

ეს სცენა, მეტად მძაფრი სიმახვილითაა ასახული. ისედაც აღშფოთებულ მკითხველს თუ მაყურებელს ადელგემბის ახალი ტალღა ეჯახება, როდესაც ხედავს მერვე სურათში რეგინოს დიეგოსთან. როგორც დიეგოსთვის, ისე მაყურებლისთვის აქამდე რესპუბლიკის ერთგული რეგინო „მოღალატე“ აღმოჩნდა. დიეგოს ეს ახარება, ჩვენს მაყურებელში კი აღშფოთების ახალ ტალღას იწვევს. ერთხანს გრძელდება ეს დამაბული მდგომარეობა და... შემ-



დევ რეგინოს ტყვიით განგმირული ეცემა ბორტების და თვალთმაქცების საძაველი ეგზემპლარი.

აი, ეს არის შესანიშნავი ღირსება ავტორის, რომ მძაფრი დრამატურგიული სიტუაციით ჰქმნის მაღალ აწეულ ნოტას და უარყოფითზე პოზიტიური მოვლენის გამარჯვებით ამთავრებს ამ დიამბულაბს.

ამრიგად, საგაზეთო კორესპონდენტებისა და ინფორმაციების დრამატურგიულ მინტაქს გარდა, როგორც ვხედავთ, ავტორმა ბევრი საყოფარი სიტუაციები და აღამიანი შეიტანა. პიესის ღირსება კიდევ ის არის, რომ სრულიად არ სჩანს ნასახიცი კი ჰუმლიცისტურ დიალოგისა, რომელიც მოსალოდნელია ამ თემაზე დაწერილ პიესაში. ამიტომ ვაპატივით ავტორს ზოგი ზედმეტი სცენა (მაგ., შემოილი ქალი, შეიძლება დამის მთლიანად მოხსნა) და კინემატოგრაფიული მომენტები (მღვდელი პორფირიო აწერინებს წერილს მიქაელა კორილიოს — მღვდლისა და გენერლის მოულოდნელი „გათამაშება“ ეფექტიურია; მაგრამ ვაცევილი, იაფფასიანი კინო-ნახტომი). ეს უხეზულობა ვაპატივით ავტორს სწორედ იმიტომ, რომ ხალხი და მთავარი მოქმედი პირები სცენიურ ურთიერთობაში ჩამოსხმულია, როგორც დიდი მიხნებას და ამოცანების ერთიანი მონუმენტი, ამოძრავებთ ერთი სახელმწიფოებრივი აზრი — რუსუბლიკის ბედი, სამშობლოს დამოუკიდებლობა. და ამით პიესის იდეური პორიზონტი პირენის ხანებარუნძულიდან ზოგადკაცობრიულ იდეათა სფეროში გადადის.

აი, ამითვე აფერებელი სპექტაკლი სცენაზე. ასეა განათებული ყოველი მოქმედება და ასე გუგუნებს ერთიანი სახალხო ფრონტის ჰიმი, რომელიც ლეიტმოტივად დაედო სპექტაკლის მუსიკალურ გაფორმებას. უნდა ითქვას, რომ ახალგაზრდა რეჟისორმა დ მიტრი ალექსიძემ უსათუოდ სამართლიანად დაიხსახურა საზოგადოების ყურადღება. სპექტაკლის სტილია გმირული რომანტიკა, ამაღლებულად მზარდი ემოციური სიტუაციებით, რომელთანაც პარმონიულად შეთანხმებულია კომპოზიტორ . ი . გოკიელის მუსიკა. განსაკუთრებით საგრძნობია აქ მუსიკა, რადგან იგი გამსჭვალული დიდი გრძნობით, ხსნის მასის გმირული ბრძოლის, რევოლუციური ამხედრების ხასიათს — მაგ., სახალხო ფრონტის ჰიმი, შეტევა და იერიში. რეჟისორისა და კომპოზიტორის შესანიშნავი ნაშეუყვარი სათანადო ჩარჩოში ჩასმული, გამარჯვა აგრეთვე მხატვარმა დ. თაყაიძემ. უღარესად დამაჯერებელ, რეალისტურ ფერებში მოცემული ესპანეთის სამოქალაქო ორი. სადა და ღრმა მხატვრობა ბრძოლის ასპარეზის, სადაც ყოველი სახლი ფრონტი და ყოველი კედელი ცეცხლის ხაზი.

მაგრამ სპექტაკლის წარმატება და ძალა განისაზღვრება არა მარტო იმით, როგორც ზოგიერთს ჰგონია, რომ თემა ამაღლებული, რომ ცეცხლის აღში გახვეული ესპანეთია, არა. ესპანეთის ბედს ყოველი ჩვენგანი გულანათებული განიცდის, საღამოს გაზეთის ყოველი ცნობების წაკითხვამდე ვღვლეავთ და მოუთმენლად ვათვლიერებთ საქდესის ცნობებს. მაგრამ თუ თეატრის დარბაზში აღტყინებული გზორავთ და მოუთმენლად მოველით მოქმედების განვითარებას, აქ ისევ და მხოლოდ რუსთაველის თეატრის სახელოვანი კლექტივის ოსტატური მუშაობაა აღსანიშნავი.



ტოპას მანსო
დ. ხუციშვილი



ხოხე
ნ. მესხიშვილი



მანგადა ამბოფ
გ. ასიტაშვილი

ახსით მოკემული თავისთავად ფონი ხდება თვისუფლებასა და დამსაბინავი ღირსებებისთვის მებრძოლთა საყვარელი სახეების გამოსაკეთად.

და სწორად საექტატკლის მთავარი, მომზობლველი და დაუწყვეცი საყვარელი ვიზიტობა პედრო კორილიო — აქაკი ხორავა, აქაკი ვასაძე, პაილო ლორკა — გიორგი დავითაშვილი, დიმიტრი შავია და პერიკო ნოვარო — ლაზარე ყაზაიშვილი — ესენი არიან ჩვენი მაყურებლის საყვარელი გმირები. იმიტომ რომ, პედრო კორილიო მეთაურია თავისუფლებისათვის მებრძოლი ხალხის, პაილო ლორკა ამ ხალხის პოეტია და ბრძოლის დროს იგი ხალხთანაა არა მარტო ლექსით, რომელიც მღერის ხალხი, არამედ შაშხანით ხელში და ხალხისთვის იღუპება, პერიკო ნოვარო მამაკი და შეუპოვარი მებრძოლია, იგი პედროსთან მხარდამხარ იბრძვის.

ამათ შორის უმთავრესია პედრო კორილიო. საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ა. ხორავა შესანიშნავად ბრწყინავს თავისი მრავალფეროვნად დაჯილდოებული ნიჭით. გარეგნულად ის უბრალოა და მიმზიდველი, მაგრამ შინაგანი მხარე მისი დღუს. ის ერთი მხრივ ხალხის მეთაურია, მეორე მხრივ თავისი კოლშვილის მხვერვლად მიმტანი ხალხისა და რესპუბლიკის თავისუფლებისათვის. ხორავა ამ შინაგან წინააღმდეგობას სამხედრო სტრატეგის სწრაფი მოსახრებით სწყვეტს. მართალია, ის საყვარელი მამა და ქმარი დატყვევებულ კოლშვილის, მაგრამ გამოუვლარ მდგომარეობა მოითხოვს კოლშვილის მსხვერვლად მიტანას და ისიც არ აყოვნებს, მოტრიალდა სწრაფად და თვითონ ესროლა ჩირველი ზარბაზანი ალკაზარს, სადაც მისი კოლშვილია დატყვევებული. ხორავას „მამაკით, შვილებო და შენც მიქელო“, მშობლის სიტყვებია, მაგრამ ფრონტის მდგომარეობით და რესპუბლიკის ბედით უფრო მკაცრად და მრისხანედ ბგერს ვიდრე მონანიება. იგი გულში იტლავს, იხშობს მშობლიურ სითბოს, გარეგნულად კი ცივია და სწრაფმომქმელი. ხორავა ასე ხსნის მამის და მეთაურის მებრძოლ სახეს. ეს გარეგანი სიკვებ კორილიოსთვის სა-

ჭიროა რესპუბლიკელბთან, ხოლო მაყურებლებში უდიდეს თანაგრძობობას იწვევს, რადგან ეს „მოკემული“ მაგრამ საჭირო სიცივე გმირის მუდრეკელი ბუნების შემსახველბელია. მსახიობი ამას ოსტატურად აკეთებს.

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ა. ვასაძე კი ასტურფილი მუშა-მალარკოლის მტკიცე ნებისყოფის ტონებში ანეთიარებს სახეს. ის დინჯია და ჩაფიქრებული, ის არა მარტო სამხედრო მეთაურია, არამედ იდეური ხელმძღვანელიც, ამიტომ მისი ნაბჯიცი გარკვეული შინაარსის მატაქუბელია. შინაგანი ცეხობა, მგზნებარე რეგულაციური ალტყნება როგორც ხორავას ისე ვასაძესაც ერთნირად აქვთ ვინაიდან ეს კორილიოს თვისებაა. მხოლოდ ამ შინაგანი დღელიის გარეგან მოძალობასთან შეთანხმების დოხირებაშია განსხვავება. ვასაძე ამ დღელის გამოავლენს მხოლოდ იქ: სადაც აფეთქება და შესლა. ამას გაზადა უნდა აღუწამოთ ვასაძეს დიდი აქტიური დღელი ოსტატობის კიდევ ერთხელ არაჩვეულებრივ დასაბუთებ. მასაძე — კორილიო პირველ გამოსვლისთანავე მხარზე ატარებს შალს. ერთი შეხედვით გვეუცნაურა, — რათ უნდა ეს ზედმეტი ნიჭი? ნიჭი რომ გამაბათლებელი უნდა იყოს სკენანზე: და აი მსახიობიც არაჩვეულებრივად გვიხატავს ამ „ზედმეტი“ ნიჭით გამოყენებას, როდესაც მკვდარ მანუელიტას მიუღ ტანზე გადააფარებს, და ასე გადაფარებულს წასასვენებლად ასწევს თუ არა მანუელიტას. ყრუანტელი უკლის დარბაზს. ამ შალის გადაფარებით სიველილის ტრატურულ საშენებელმა უფრო გაღორმავა მსახიობმა ვასაძემ და ამით უფრო სახილტო გახდა ფაშისტი მკვლელები მაყურებლის თვალში, ეს არის უტყუარი ნიჭი დიდი ოსტატის. მეორე შესანიშნავი შტრახი: პერიკო ნოვაროს ვასამართლების სკენა. კორილიო მეთაურის და ხელმძღვანელის მთელი სიმკაცრით ჩამოართმენს დაშნას კაპიტან ნოვაროს. „აისენ დაშნა!“ — და ვასაძე — კორილიო მთელი სურათის მანძილზე ხელიდან არ იშორებს მას. მაგრამ დიეგო მსროლა ტყვედ ჩავარდნილ ჯაშუშ ფაშისტს, როდესაც ამ უკანასკნელმა სწორი ცნობების მიწოდება დაიწყო. — ვინ ისროლა? ყვირის კორილიო. — მე ახანაგო პოლკოვნიკო. — უპასუხა დიეგომ. და

აქ დ კ ა ხ ა რ ი



სოფლომე ქალი — ანა ვარდიანიშვილი



გენერალი საბლო — მ. ჩხილაძე



მღვდელი ბორტოლია — მ. წულაძე



დევაო
სტ. ჯაფარიძე



გერმანელი ოფიცერი
ჯ. სარაჩიშვილიძე

როდესაც პოლკოვნიკმა კორილიომ უბრძანა: — ნაბიჯით იარ! — დიეგოს ფაშისტური არმიის უფროს-უმცროსთა ურთიერთობის რეპლიკა წამოცდა: „მესმის ბატონო პოლკოვნიკო“. ეს „ბატონო“ ექვს გამოიწვევს პედრო კორილიოში და აქამდე უფლებდაყარულ პერიკო ნოვაროს მიმართავს: — „ეს შენს ნაწილშია? თვალი გეჭიროს“, და გადასცემს დაშნას. აი, ამ დაშნის გადაცემით მაყურებლისთვის აშკარა გახადა და ხაზი გაუსვა პერიკო-ნოვაროს უფლებებში აღდგენას. არ არის ეს უდიდესი ოსტატობა? დანიშნულების მიხედვით ნიეთის გამოყენებას და მისი სცენაზე ყოფნის გამართლებას ეწოდება „ნიეთის გათამაშება“ (исыграть вещь), რომელიც ასე გენიალურად მოიფიქრა და შეასრულა ჩვენი სცენის დიდმა ოსტატმა. აი, სწავთა შორის ესეც გეკონდა მხედველობაში როდესაც ვამბობდით რომ აქტიორებმა ბევრი რამ დაუმატეს მოძრაობისა და მოქმედების მხრივ.

ესაიძის „შაპატიუა შვილებო“... და სხვ. ნამდვილად მშობლიურია და ანთებული მამობრივი სითბოთი. სანამ ზარბაზნას გასამართლდის მასში მამა და ქმარი წინ არის

და ამით თავის შინაგან ფსიქოლოგიურ წინააღმდეგობას, შინაგან ჭიდილს, სულერ ტანჯვას აძლიერებს და დიხვი ნაბიჯებით მიმავალი ის მეტად მგრძობიარეა როგორც მამა და ქმარი. მაგრამ გაისერის თუ არა, უცებ იცვლება, ცეცხლად ანთება და უკვე გვირი მებრძოლი წინამძღოლია.

ამრიგად, ჩვენი სცენის ორი დიდი ოსტატი ერთი დიდი იდეის ორ სხვადასხვა ადმიანს იძლევიან. ორეც დამაჯერებელი, მართალი და ადამიანურია. ხორავა და ვასაძე — ერთი კომუნისტი, ორი პედრო კორილიო.

არაჩვეულებრივად ბრწყინავს პოეტრი ლორკა ჩვენი სცენის მესამე დიდი ოსტატის რესპუბლიკის სახალხო არტისტის გიორგი დაკიათაშვილის განსახიერებაში. უდიდესი გულწრფელობა, როლის შეგრძნობა და განცდა, რომელიც დამახასიათებელია გიორგი დაკიათაშვილისათვის, აქაც წარმატადად საყვარელ ფერებში მოცემული, დიდი ტემპერამენტით და უშუალოდ იძლევა მსახიობს ადრის საყვარელ პოეტს.

მთლიანობის ბოლომდე შენარჩუნებით და ზომიერ



იტალიელი ოფიცერი
ჯ. ბეჭუაშვილი



ესპანელი ფაშისტი
ოფიცერი — დ. ოქრავარიძე



„ალაზარი“ — მანამაშატი

ტაქტით ასრულებს ამავე როლს დიმიტრი მჭავია მსახიობი, რომელიც მუდამ ამართლებს თავის თავს როგორც არტისტი და გრძნობს სცენას, მთლიანად დაუფლებულია ალკაზართან მებრძოლ პოეტის საყვარელ და შეუღრეველ სახეს.

პერიკო ნოვარო — ლაზარე ყაზაიშვილი რესპუბლიკის თავისუფლებისათვის მებრძოლი ანარქისტი — ტორეადორი მეტად გულწრფელად და თბილად ანვითარებს უშიშარი მებრძოლის ლალ და სიცოცხლით სავსე სახეს.

ფრონტზე მოუშაადებლად ვასული, პროფესიული მსახიობი, ერთგული რესპუბლიკელი რეჟინო დე მარანია მსუქანი ფერებით და შინაარსიანად გადმოცემული აქეთ ამ როლის ორივე შემსრულებელთ — მ. გელოვანს და გ. სალარაძეს. გელოვანის განსახიერებაში უუთოდ დიდი გულწრფელობაა და სითბო, მაგრამ ის მსახიობს კი არ თამაშობს, არამედ ერთერთ გულწრფელ რესპუბლიკელ ინტელიგენტს. მთავალითად, მსახიობის მონოლოგს შექსპირიდან ის ამბობს როგორც უბრალო მკითხველი და არა მადრიდის დიდი თეატრის მსახიობი. ვარდა ამისა, ერთი საინტერესო საკითხი. რეჟინო დე მარანია, როგორც კი პოეტი ლექსის კითხვას დაამთავრებს, რაიციანიირი უკმაყოფილებით, თითქმის საყვედურითაც კი მიმართავს ამხანაგებს: „ლექსები, ლექსები“. თითქო რა დროს ლექსები, ფრონტზე ვართო. ჩვენი აზრით გაუგებრობაა. პირველი სურათი წარმოადგენს ადგილს, რომელიც რესპუბლიკელებმა დაიკავეს. ის არის სურათი გამარჯვების შემდეგ. ტონი ისეთია აღებული, რომ ყველა ისვენებს, ერთობა, პერიკო პოეტს დაშნის ხმარებას ასწავლის და სხვ. ხოლო ერთადერთი რეჟინო დე მარანია რატომღაც განაპირობებულია და ამოვარდნილია ამ საერთო მხიარულებიდან; პირიქით, ის უკრძალავს კიდევ ამხანაგებს, უფრო მე-

ტიც, გულსაც უტებს როდესაც ეუბნება — ვინ იცის რომ დენიმე საათის შემდეგ ცოცხალი ვიქნებით თუ არაო. მსახიობმა გელოვანმა ეს ინტელიგენტური სულმოკლეობა თავისი კარგი თამაშით უფრო გააღრმავა. ჩვენი აზრით რეჟინოს სახე რეისორულად გაუგებარია, ყოველშემთხვევაში რეჟინოს ეს საქციელი ყოველად გაუმართლებელია. მსახიობი გელოვანს კი შევინანავთ რომ საჭიროა მან მეტი იფიქროს და იმუშაოს მეტყველებაზე. მსახიობი საღარაძე უფრო ამართლებს რეჟინო დე მარანიას, როგორც მადრიდის სცენის მსახიობს, რომელსაც უთამაშნია შექსპირის, ლოპე დე ვეგას, მოლიერის პიესებში და შექსპირიდან მსახიობის მონოლოგს კითხულობს ისე როგორც ამას იტყობა არტისტი. მაგრამ იმდენი სითბო და უშუალოა არა აქვს რაც მსახიობ გელოვანს. საღარაძე კარგია, დამახასიათებელია სანტიაგოშიც. აქვე უნდა აღვნიშნო მსახიობი გ. ასიტაშვილი — მანგაღამა მხოლოდ. ამ როლის შესრულებით მსახიობი დიდ იმედებს იძლევა; მას აქვს ბევრი აქტიური მონაქმეები და ნიჭი. აგრეთვე კარგია ბასი გლეხი ტომას მანსო — მსახ. დ. ხუციშვილი.

ქალების როლებიდან ყველაზე ძლიერია შიქაელა კორილიო — თამარ ბაქრაძე, ოღონდ დოლიძე. ჩვენი აზრით თამარ ბაქრაძეს უფრო სწორად აქვს გავებული დამნებარევე ესპანელი ქალის სახე, მისი მიქაელა მებრძოლი ქალის ტრაგიკული სახე, რომელიც შეუღრეველია და ურყევად დგას ყოველგვარ ტანჯვა-წამების წინაშე. ის მზად არის შესწიროს შვილები და საკუთარი თავი რესპუბლიკის ბედს, სიკვდილთან უშიშარი ქალის მხატვრული სახის გადმოცემაში მაყურებელი არ აპატიებს მსახიობს ცრუ პათეტიკურობას და ყალბ დეკლამატორულ რიტორიკას. მშვიდი პოზა იავე თეატრალური „ეფექტი“ იქნებოდა და მაყურებელი არ დაუჯერებდა

მას. თამარ ბაქრაძეს ხუფტი ტაქტიო და მეტად ნიჭიერად მიჰყავს სკენები. მისი გამოხედვა პერსპექტიულია და ღრმა შინაარსიანი. მეტყველებაში ისმის გამარჯვების ინტონაცია. საერთოდ სახე გამორულ-რომანტიულ ნოტებში აქვს აწეული და როლის გაგებასა და სცენიურად გახსნაში ამჟღავნებს მსახიობისათვის აუცილებელ დიდ კულტურას.

მსახიობი **ო. დოლიძე** მიქაელას აცილებს გამორულ-რომანტიულ სიმადლს და ხსნის როლს უფრო ყოფითი ხაზებში. მაგ., მისი ცრემლებად დაღვრილი ტრილი მსახიობურ შემოქმედების შეზღვომ განვითარებაში შეუქმნის მას ნატურალისტური ელემენტების გაძლიერების საფრთხეს. დოლიძეს აქვს კარგი ადგილი ციხეში, როდესაც ის ქალებს მოუწოდებს; აი, სწორედ ქალებისადმი მოწოდებიდან უნდა გაეხსნა მას თავისი როლი. ტუფილად ხომ არ იძანის დოლორეს იბარურის სიტყვებს რომ „ჩვენ გვირგვინია ვიყოთ გმირთა ქვრივები, ვიდრე ლაჩართა ცოლები“. აი, აქედან უნდა გახსნა და აქამდე უნდა აიყვანა მიქაელას სახე.

მარიანა **სანჩეს**, ახალგაზრდა ექიმი, სოციალისტი მხარში ამოუღვდა მებრძოლ ძმებს. მსახიობი **ეკ. ქედია** ამ როლით ბრწყინავს რუსთაველის თეატრში. მან ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. რესპუბლიკელ ებრძოლი ქალის შესანიშნავ და საყვარელ სახეს ჰქმნის მსახიობი. მისი მოქმედება და სიტყვა მართალია, გჯერა. მსახიობი კედია მარიანას აყვარებს მაყურებელს. ეს არის მიღწევა მსახიობის.

მსახიობი **რუსიკო ბერიძე** კარგად ასრულებს ამავე როლს, მაგრამ უნდა შევნიშნოთ: ყვითელი კოსტიუმი თვალის მომპრებლად გამოჰყოფს საერთო ანსამბლდან და არღვევს სტილს.

ცალკე უნდა ვილაპარაკოთ ცეკვაზე. უკანასკნელ სერათში ცეკვა რევისორულად არაჩვეულებრივ გამბედაობას და მიღწევას წარმოადგენს. ეს არ არის ცეკვა-კომლ-საც მოპყვებიანი ჩვეულებრივ გამარჯვების ან კარგი ხადირობის შემდეგ. აქ ცეკვა თამაშია, მდგომარეობის გაგრძელება და განწყობილების გადმოცემა. ამიტომ გაუმართლებელია თუ ვინმე ცეკვავს მხოლოდ ცეკვისთვის, აი, მსახიობი **ბერიძე** ლამაზად და შესანიშნავად ცეკვავს, მაგრამ არ თამაშობს. მაგ., **პა** — ფეხის ხმაური და **ბარტყე** იატაკზე — ეს ცეკვა მხოლოდ, მაგრამ როდესაც მსახიობი **კედია** ასრულებს იმავე პას, მას თითქოს უტიროს მიწაზე ფეხის დადგმა. და ეს მართალია, რადგან კორილიას ცოლშვილი დაიღუპა, პოეტი ლორკა დაიღუპა, ეს ყველას აწუხებს და გამარჯვება უფარესად ტრაგედიულია. ამიტომ აქ ცეკვა პლასტიკური ხელოვნება კი არ არის, არამედ განწყობილება: მუშუხარება და გამარჯვება, შეკავებული ცრემლი და მოწოლილი სიხარული; აი ამ ორი წინააღმდეგობის გადმოცემაა აქ. ასე უნდა იყოს გაგებული ცეკვა.

სხვა ქალების როლები მეტიმეტად ეპოზიდიური, ხოლო შეშლილი ქალის სახე და ადგილი, როგორც ზევით ავღნიშნეთ სრულიად ზედმეტია. ამ სახემ (თუ შეიძლება მას სახე ეწოდოს) არაფერი შემატა მსახიობებს **ელ. დონელსა** და **ნ. ლაფაჩის**, რადგან დრამატურგი უნდა მოეძიებულა შეშლილი ქალის სახე დრამატურგი უნდა იყოს არ არის სრულყოფილი, თუ რამ გამოიწვია ეს შეშლილობა. თუმცა მსახიობი **ლაფაჩი** ცდილობს შემატოს მეტი ფერი ამ ქალს, მაგრამ ამისთვის მასა-ლა არ არის. მხოლოდ შევნიშნავთ რევისორს, რომ ამ ქალის ხიდიდან უკანვე გამობრუნება და სცენაზე ასე



ისტერიული სირბილი სრულიად ზედმეტია. შეიძლება და ხილდნ პირდაპირ კულისებში გაგზავნა მისი. სუსტია აგრეთვე ქალები ციხეში მიქაელასთან. ეს სცენა მხოლოდ მიქაელამ გაიტანა. აღსანიშნავია ესპანელი გლეხი ქალის როლში თავისი ესპანური კოლორიტით მსახიობი ანა ვარდიანოვი, რომელიც უფრო ხორცშესხულია ვიდრე ე. ბარბაქაძე, რომელიც მონდომებით, მაგრამ საშუალოზე დაბლა იძლევა სახეს. ძალიან კარგია მერი ჯაჯანაშვილი — მანუელიტა, მსახიობი გულწრფელად განიცდის კომკავშირულ გოგონას, ხოლო ფ. ქანტუჩიაზე ვიტყვით რომ ძალიან მონდომებულია, მაგრამ უფრო ზეპირი გადმოცემა როლის ვიდრე განცდა და შვებულება.

შესანიშნავია პატარა ხოზე — ნ. მესხიშვილი. ის ხომ შეუდარებელი იყო „კრეტიში“ პატარა მაიკა. ისევე საყვარელია იგი „ალკაზარში“ და სამართლიანად იმსახურებს მსაჯულბელის ტაშს, როდესაც წითელყვლისახვევით და მამამისის თოფით ხელში გარბის რესპუბლიკე-

ლებთან ერთად შეტევაზე. ახალგაზრდული გულწრფელობით ასრულებს ამავე როლს სტუდიელი მ. ქიაურელი. აქვე უნდა ავღნიშნო რეჟისორულად შესანიშნავად გაკეთებული სცენა — დიდი სტალინის სურათი. სურათი ხელიდან ხელში გადადის და პატარა ხოზე კვლავ დაკვალ მისდევს მას. არაჩვეულებრივი სითბო და სიყვარულია მსოფლიოს მშრომელთა მამისადმი ამ სცენაში და რეჟისორულად ნამდვილი და რეალისტური სიმებით ჟღერს ეს სიყვარული.

ამრიგად, რუსთაველის თეატრის ეს გმირული სპექტაკლი გადაიქცა ესპანელი ხალხისადმი სოლიდარობის მძლავრ დემონსტრაციად. მსახიობთა კოლექტივმა თავის მუშაობას ჩააქსოვა უსაზღვრო სიყვარული მაღალი იდეისთვის მებრძოლ გმირ ესპანელთა მიმართ.

სცენაზე უძლიერესად ამაღლებელი და ემოციური სურათები გადაიშალა ესპანეთის სამოქალაქო ომის ფრონტიდან. სპექტაკლი ბრძოლისკენ მოუწოდებს მსაჯულბელს და უღვივებს რევოლუციური სიფხიზლის გრძნობას. ამაშია სპექტაკლის ძალა და აქტუალობა.

გვირუდი რომანოვის სკეპჯაკი

„იკვა რიეინაშვილი“ მარჯანიშვილის თეატრში

დრამატურგ გერცელ ბაახოვის ნაწარმოები „იკვა რიეინაშვილი“ ისტორიული ჟანრის პიესაა. მხატვრულ შექმედებაში ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკის დაუფლების საქმეში განსაკუთრებული როლი ითამაშა ამახანა ჯ. ბერიას ცნობილმა მოხსენებამ „ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის“



დრამატურგი გერცელ ბაახოვი

ამ შესანიშნავმა მოხსენებამ შემოქმედებითი სიხარული და აღფრთოვანება გამოიწვია ჩვენი ხელოვნების მუშაკებში, რომლებმაც ფერებსა, სიტყვასა და დრამატულ კოლიზიებში შექმნეს ისტორიული ბრძოლების პათოსისა და ენტუზიაზმის მხატვრული სახეები.

გერცელ ბაახოვის „იკვა რიეინაშვილი“ 1905 წლის რევოლუციის პერიოდში მოქმედ საქართველოს მუშათა კლასის და მისი აენაგარდის — ბოლშევიკური პარტიის ბრძოლების ასახვის დამაჯერებელ მხატვრულ ნიმუშს წარმოადგენს. პიესის ფონსა და შინაარსს განსაზღვრავს იმ სოციალურ ძალთა კონფლიქტი, რომლის ერთ პოლუსზე დგას შეზენელი რეაქცია და მასთან ფაქტიურად დაუფეგორებულნი „შეშლილიანობის მოყვარულნი“ — მენშევიკური და ნაციონალური სიონიზმის დამკაშნი, ხოლო მეორე პოლუსს წარმოადგენს ლენინური „ისკრის“ იდეით შეიარაღებული საქართველოს მუშათა კლასი და მისი მებრძოლი ხელმძღვანელი საქართველოს ბოლშევიკური პარტია მისი ფუძემდებლის დიდი სტალინის მეთაურობით. ლენინური „ისკრის“ საბრძოლო ტრადიციების განმტკიცება

საქართველოსა და ამიერკავკასიაში, მუშათა კლასის ორგანიზაციული დარაზმვა და მისი შეიარაღება მარქსიზმ-ლენინიზმის რევოლუციური იდეებით ორგანიზულად დაკავშირებულია დიდი სტალინის სახელთან და რევოლუციურ მოღვაწეობასთან. „იკვა რიეინაშვილის“ განსაკუთრებული ღირსება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მათურებელი გრძნობს, განიცდის და ხედავს — შინაგანი ხედვით, — რომ რევოლუციის სული და გული არის კობა; რომ კობა რაზმავს მუშათა კლასს და თავისი ფოლადისებური ნებისყოფით განსაზღვრავს რევოლუციონერთა შეუღრეკლობასა და სიმტკიცეს.

საქართველოს და ამიერკავკასიის ბოლშევიკურ ორგანიზაციათა დამარსებელს, ხალხთა დიდ ბელადს მათურებელი ვერ ხედავს ფიზიკურად სცენაზე, მაგრამ ბოლშევიკების ყოველ მოქმედებაში, რევოლუციური აქტების ყოველ ეპიზოდში მათურებელი ნათლად ხედავს ამ ფოლადი აღამიანის ხელს.

რევოლუცია მარცხდება, შავბნელი რეაქცია ჯურღმულებში ჰყრის მუშებს და ასახლებს მათ შორეულ ციშირში. ბოლშევიკური პარტია ქერქვეშ ემზადება ახალი შეტევებისათვის. ვინც „მოიღალა“ — რეაქციას ეკედლება; „შეშლილიანობის მოყვარულნი“ მენშევიკები საბოლოოდ აშიშვლებენ თავიანთ ოპორტუნისტულ და კაპიტულანტურ სახეს. ბოლშევიკებს სწამთ, რომ 1905 წლის რევოლუცია სოციალისტური რევოლუციის გენერალური რეპეტიციაა, ამიტომაც, მიუხედავად დამარცხებისა, მათ სწამთ რომ საბოლოოდ მუშათა კლასი გაიმარჯვებს. მათი ეს ოპტიმიზმი ისტორიულ კანონზომიერებით დასაბუთებულია. ამიტომაც ბოლშევიკების პარტია ემზადება ახალ ბრძოლებისათვის, ახალ შეტევებისათვის. ასეთია საერთოდ იდეოლოგიური სახე „იკვა რიეინაშვილის“.

გერცელ ბაახოვმა ეს ზოგადი ხაზები ცნობილ ებრაელ რევოლუციონერის იკვა რიეინაშვილის კერძობითი ბიოგრაფიაში მოაქცია. ამდენად იკვას პორტრეტი ბოლშევიკ-რევოლუციონერის ასახვად გადაიქცა, და ამდენად ბიოგრაფიული ელემენტები დაექვემდებარენ ტიპოლოგიურ მომენტებს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ იკვას დროებით დაექვეინებას, რომლის შესახებ ვიტყვი ქვემოთ.

იკვა რიეინაშვილი, ღარიბი ებრაელობის ეს ერთ-ერთი ნათელი ფიგურა და მისი საუკეთესო შვილი, მოწაფობიდან ჩაება რევოლუციურ მოძრაობაში. ის აღზარდა ლენინური „ისკრის“ საუკეთესო ტრადიციებზე, პრაქტიკულად ვაიყენო ლენინ-სტალინის პარტიის კონსპირაციული მუშაობის ტექნიკას რეაქციის გამძაფრების დროს, აქტიური მონაწილეობა მიიღო პარტიადებზე ბრძოლაში, და, ბოლოს, კანონგარეშე გამოცხადებული ვერაგულთ მოკლელ იქნა ვაშვეკესული პოლიციის მიერ.

რევოლუცია დამარცხდა. რეაქციამ შური იძია რვე



იკა—მსახ. პ. კობახიძე



იკა—მსახ. გ. კოსტავა



სიფორია—რესპ. სახ. არტ. ელ. ჩერქეზიშვილი

„ლუციანზე; სახრობელები, ჯურღმულები, შავბნელი საკანები და შორეული ციმიბირი—აი რით უპასუხა რეაქციამ მუშათა კლასს. იკა რიჩინაშვილს კანონს გარეშე აცხადებენ, ის აპირებს ემიგრაციაში გამგზავრებას, მაგრამ იკას პარტიკში გაიწვიობილს და ნაბადში გახვეულს იცნობს პოლიციელი აბრამია, რომლის ჩვენებით მის ვერაგულათ ჰკლავს პოლიციის დამკეში დობეასკვი. „ყველას ხომ ვერ მოგვეკლავენ“—იკა რიჩინაშვილის ამ უკანასკნელ სიტყვებში მოსჩანს ის ოპტიმიზმი, რომელიც ახასიათებს ყველა მებრძოლს, რომელსაც ისტორიული პერსპექტივა გააჩნია.

როგორც პეისა, ისე სპექტაკლიც ვაქუნთილია ამ ისტორიული კანონზომიერებითი დასაბუთებული ოპტიმიზმით. გერცელ ბაზოვის შემოქმედებაში „იკა რიჩინაშვილი“ წარმოადგენს ეტაპურ მომენტს. კიდევ მკტი: ეს პეისა ეტაპურია მთელს ქართულ საბჭოთა დრამატურგიაში. ეს არის პირველი პეისა, რომლის დრამატურგიულ კონცეპციაში მოცემულია ბოლშევიკური პარტიის ისტორიულ ბრძოლათა სტრატეგიისა და ტაქტიკის გამართლებული და მხატვრულათ დამაჯერებელი ცდა. როგორც დრამატურგიული ნაწარმოები „იკა რიჩინაშვილი“ საგრანობი ნაბიჯია წინ დრამის ოსტატობის კიდევ უფრო დაუფლების მხრივ. როგორ ესმის მხატვრული სახე გერცელ ბაზოვს? ეს არის შეგრებები კატეგორია, ტიპი, რომლის ინდივიდუალობა მოცემულია ყოფაცხოვრებითი ყოველდღიურობის ჩვენებაში. მაგალითად: იკა ყოველთვის საუბარს ასე იწყებს: „იცი შენ, დედას ვფიცავ“... ანდა ომნერიუსი... „ასე მგონია, ასე მგონია“, სიმანტობი: „აი ამბავი, აი ხაბარი“, აბრამია—„რომელიცა რომა“, ხანა-



ხანაია—ა. ჟორჯოლიანი



იოსები—მ. სარაუდი



სიმბა—თ. ჩარკვიანი

ნია: „ეს ქვეყანა სასწოროა“, სიფორია—„რა გავიგე, რა გავიგე, ვაი ამ მოსწრებასა“—ო და სხვ. უდავოა, რომ მხატვრული სახის რეალისტური გაგება ნაშნავს ზოგადისა (ტიპოლოგიური მომენტი) და კერძობითის (ინდივიდუალობის ელემენტი) ორგანულ მთლიანობას. ამ მხრივ ავტორს სწორად აქვს მოფიქრებული მხატვრული სახის პრობლემა. მაგრამ აქაც ამ ორი მომენტის მთლიანობისას საჭიროა გარკვეული ზომა, წინააღმდეგ შემთხვევაში მხატვრული ეფექტი სუსტდება. ასე მოსდის თვით იცკას, როცა ის ყოველთვის — საჭიროა ეს თუ არა სიტყვის აზრისათვის — ამოზნს „იცი შენ, ღედას ვფიცავარ“; იცკა რეინაშვილი მოცემულია როგორც 1905 წლის რევოლუციის მებრძოლის ზოგადი სახე.

ლენინური „ისკრის“ ტრადიციებზე აღზრდილი ბოლშევიკი ხასიათდება ფოლადისებური ნებისყოფით და გამარჯვებაში მტკიცე რწმენით. იცკას სახეში ეს იმ თავი-

თვე მოცემულია. მაგრამ სურათში ბარკადების წინ (თავის ოთახში) იცკა მერყეობს, თითქოს ის დაიღალა, თითქოს გამძვინვარებულმა რეაქციამ მოხარა. ეს მერყეობა გაუგებარია, რამ გამოიწვია იცკას—როგორც მებრძოლი-ბოლშევიკის ტიპში დაეჭვება? ოჯახურმა დრამამ, რომ მამა დატყობილია, ძმა დატყობილია? თუ ეს არის მიზეზი, მაშინ ხომ იცკას ასეთი მოქმედება—დაეჭვება, მერყეობა ეწინააღმდეგება ლენინური „ისკრის“ ნიადაგზე აღზრდილ ბოლშევიკის განზოგადოებული ტიპის ბუნებას? და თუ იცკას მერყეობის მიზეზი რეაქციის თარეში და რევოლუციის დამარცხებაა, ეს ხომ პირწავარდნილი ოპორტუნიზმია? ამიტომ გაუგებარია, რატომ მერყეობს იცკა. დრამატურგიულად მისი დაეჭვება ახსნილი არ არის.

მიუხედავად ამ და სხვა ცალკეული შენიშვნებისა, გერცელ ბაზოგმა, როგორც საბჭოთა დრამატურგმა, უთუოდ გაიმარჯვა, მან ოსტატურად გამოიყენა სოციალის-



აბრამია—შ. ჯაფარიძე



ისხაკი—ი. გვინჩიძე



ალიოვა—ა. ომიძე



ივანოვი—გ. ჩ. ხ ა ვ ა



ფრაუ მეკელი—ბ. გამრეკელი



ამბროსი—ნ. ი ლ უ რ ი ძ ე

ტური რეაღზმა და მოგვცა ნაწარმოები — ადამიანურად გამთბარი და პოლიტიკურად უაღრესად გამახვალბული.

საექტაკლის აეტორმა — რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა დ. ანთაძემ რეალისტურ ხაზებში გაშალა ამხ. ბაზოვის ნაწარმოები. კარგად არის გადაწყვეტილი რეალური სასწავლებლის სცენა. ძლიერი ექსპრესიაა მოცემული სელიხოთის ინსცენირებაში.

ჟურადღების ცენტრი საექტაკლში აქტიორის შემოქმედების ბუნებრივობაზეა გადატანილი. ბუნებრივი ტონი, ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი რეაქციები და მოტივირებული (სცენიურად) მოქმედებანი — საექტაკლის დადებით მხარეს წარმოადგენს. ეს საექტაკლი უპირველეს ყოვლისა აქტიორის რეალისტური ოსტატობის უდავო გამარჯვებაა.

შესანიშნავია იკვას როლში მსახიობი პიერ კობახიძე. კობახიძემ გვიჩვენა მაღალი ოსტატობა, დიდი კულტურა — რომელიც მან ჰეროიკისა და რომანტიკის თბილ ხაზებში გაშალა.

ნიჭიერად მოფიქრებული და გულწრფელი სიყვარულით ასრულებს იოსების როლს მსახიობი მ. სარაული. სარაულმა ადამიანური ტრაგედიის ჩვენება უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა, განსაკუთრებით სცენაში — ხანანისთან შეხვედრისას. დაუფიწყარია ნიჭიერი მსახიობი ივანე გვინჩიძე ისხაკის როლში.

შხატრული ბუნებრივობა და იშვიათი გულწრფელობა ახასიათებს მარჯანიშვილის თეატრის ერთ-ერთ საუკეთესო მსახიობს გ. ჩახავას. მისი ივანოვი გმირული სიმტკიცის და რევოლუციური უშიშრობის უაღრესად დამაჯერებელი სახეა. მსახიობ ალ. გომელაურმა სიმანტობის როლში შექმნა არაჩვეულებრივი თბილი და საყვარელი სახე-მოხუცი, ღარიბი ებრაელის, რომლის კლასობრივი ალღო, მიუხედავად მისი მორწმუნეობისა, დაჩაგრულთა მხარეზეა, სიმანტობს სწამს აღონაი, მაგრამ უკვირს, რად გააჩინა. მან ქვეყანაზე მიდინარეობა და რაბინები. გომელაურმა ამ როლში გამოამჟღავნა აქტიორის უდიდესი კულტურა და ნიჭი.



ანტონენკო
შ. გ ო მ ე ლ ა უ რ ი



ლია — ე ლ , ს ი ბ ი ლ ა

ახალი შტრიხები შეაქვს მრავალფეროვან ნიჭიერ მსახიობს ალექსანდრე ჟორჯოლიანს ხანაიას როლში. მისი სიცილი ცოცხალი სიმბოლოა იმ გაუმძღვრობისა და მლიქვნელობის, რომელიც ახასიათებს სიონისტ-ბურჟუას.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ახალგაზრდა კადრების ზრდა და მათი წამოწევა. პირველი ადგილი აქ აუცილებლად უნდა მიეკუთვნოს მსახიობ ა. ომიადეს ომიადემ აღიომას როლში დასტოვა მომწიფებულ მსახიობის შთაბეჭდილება. არც ერთი ყალბი მომენტი, არც ერთი არა ბუნებრივი რეაქცია, ბუნებრივობა ტონში და მოქმედებაში — აი რა ახასიათებს მსახიობ ომიადეს.

თავიანთი გულწრფელი თამაშით და მხატვრული სახით, სწორი გავგებით უნდა აღინიშნოს მსახიობები: თ. ჩარკვიანი (სიმხა), ქორჟაშვილი (დადამი), ნ. ილუარიძე (ამბროსი), შალვა ჯაფარიძე (ამრაშია) და სხვ.

მკრთალია ლ. ვაჩნაძე. კომიკური ელემენტი შეაქვს გ. ლომაიას სიონისტ იეხილის როლში.

უკანასკნელ ხანებში გაბატონებულმა დეკორატიულმა კონსტრუქციებმა საბოლოოდ განდევნა ფერწერითი დეკორაციები. ეს უთოდ უარყოფითი მოვლენაა, რამდენა-

დაც მიუღებელი და სქემატურია აქტიორის მოძრაობის მოწყვედევა მხოლოდ და მხოლოდ კონსტრუქციებში.

დ. კაკაბაძემ სცადა კონსტრუქციებში ფერწერითი დეკორაცია შეეტანა, მაგრამ ეს ცდა თუ მთლიანად ვერ გამართლდა, არის მიზეზი ის, რომ დ. კაკაბაძემ ამ დეკორაციებს მისცა უფრო დეკორატიური პანის ხასიათი, და ამით დაიკარგა პერსპექტივის მოცემის შესაძლებლობა. კონსტრუქცია უფრო მეტ საშუალებას იძლევა აქტიორი მოძრაობის ვასშლელად, მაგრამ მას არ შეუძლია გადასწყვიტოს პერსპექტივის პრობლემა. ამ უკანასკნელისათვის ფერწერითი დეკორაცია უფრო გამოსადგია. ამიტომაც, მორიგი ამოცანა ჩვენი დეკორატიული მხატვრობის იმაში მდგომარეობს, რომ ეს ორი სახე დეკორატიული ხელოვნებისა ორგანულად გამოთლიანდეს, რისთვისაც საჭიროა დაძლევა როგორც ერთი, ისე მეორე უქიდურესობის.

დასკვნა: „იკვა რიჟინაშვილი“ დრამატურგისა და თეატრის ბრწყინვალე გამარჯვებაა.

„იკვა რიჟინაშვილი“



უკანასკნელი სურათი—იკვან სიკვდელი



დიდი პუშკინი კავაკები თავაზი

(ა. პუშკინი: „კაპიტანის ქალი“. მ. მ. თვატრი. დადგმა ბ. გამრეკელია. მხატვარი გ. ვოლჩინსკი).

Мы задумали дело правое
Дело правое, думу честную
(პუშკინის გენერლების სიმღერანი)

ქართული მ. მ. თვატრი რუსეთის უდიდესი პოეტის ალ. პუშკინის დღეებს შეხვდა: „კაპიტანის ქალი“, რომელიც პისესად გადააქეთეს გ. ნახუტურიშვილმა და ბ. გამრეკელმა.

ა. პუშკინი რომ დიდი დიპაზონის მწერალია, ეს ყველამ იცის, მაგრამ ჩვენთვის ამ შემთხვევაში საინტერესოა მისი გლეხთა რეკოლუციური და კერძოთ პუშკინოვიტი დანიტერებისა.

ა. პუშკინის სხვა ნაწარმოებებთან შედარებით მისი „კაპიტანის ქალი“, ღრმა შესწავლის შემდეგ, წარმოგვიდგება ისეთი ნაწარმოებიათ, რომელსაც დიდი პოეტი ჰქმნიდა გარკვეული პოლიტიკური პროგრამით, რომელიც დაეფუძნა მისივე ფორმულას: „რუსული ბუნტი, — ბუნტი უაზრო და შეუბრალებელი“. მიუხედავად გაბატონებული აზრისა, რომ პუშკინი აერთიანდა გლეხური რევოლუცია და მისი გემორების ეწინააღმდეგე კიდევაც, არ შეიძლება ეს საკითხი უფუძვლელყო და თავისი განწყობილება ამ მოძრაობისადმი არ ეცხილა. მით უმეტეს, რომ პუშკინი ბევრი ამბის მოწვე იყო. 1830 წ. პუშკინი მოწვე იყო „ხოლმეობის“ დროს გაჩენილი ჯანყისა; 1831 წ. მონა აჯანყებები არაქიქვის მიერ მოწყობილ სამხედრო დასახლებულთა შორის. ამან პუშკინზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, რადგან აჯანყებულ ჯარისკაცებს შეუერთდნენ აჯანყებულ გლეხებიც. თავისი თვალთ ნახულმა ამბებმა (1830-31 წ.) ბუნებრივად გადატყორცნა პუშკინის ფიქრები პუშკინოვიტი მოძრაობასთან 1773—1775 წ.), რომელმაც საგრძნობლად შეარბია მეფის რუსეთი. ამიტომაც შეცვალა ა. პუშკინმა თავისი გეგმა და ვერ შეასრულა ნიკოლოზ პირველის დავალება — პეტრე დიდის ისტორიის დაწერა. თუ ა. პუშკინს პეტრე დიდის თემა მოსწონდა მხოლოდ იმიტომ, რომ უნდოდა მიეზაზა ისეთი ისტორიული მოღვაწე, რომლისათვისაც უნდა მიეზაზა ნიკოლოზ I; მაგრამ პუშკინი მალე დარწმუნდა, რომ ნიკოლოზ I ვერ იქნებოდა პეტრე პირველის გამოგრება და ამიტომ დაანებდა თავი ამ თემაზე. სამაგიეროდ მისთვის აქტუალური გახდა ყმა გლეხებისა და მებატონეთა ურთიერთდაპოკიდებულებათა საკითხები და გლეხთა აჯანყებები.

ა. პუშკინი ზერეულდ არ უყურებდა ამ საკითხებს. ის დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა თვითიულ თემს და რომ პუშკინოვის მოძრაობას დაწერილობით გასცნობდა, მან არქივის მასალები შეისწავლა. პუშკინის ინტერესი გლეხთა მოძრაობისა და ბუგაჩოვისადმი მტრული დიდი იყო. ამიტომ შემოიარა ყველა ის მხარა, სადაც

კი პუშკინოვი მოხვდა, ნახა პუშკინოვის მოწვე ადამიანები და ბევრი რამ გაიგო მათგან. გლეხთა პიანოვმა გაბრაზებით უპასუხა: „შენთვის პუშკინოვია, ჩემთვის კი ის იყო დიდი ხელმწიფე პეტრე ფეოდორის-ძეო, და როდესაც მოვაგანე მისი მხეცური სიმაკაცე, მოხუცები მას ამართლებდნენ და ამბობდნენ: მისი სურვილი არ იყო — ჩვენი ლოთები აქეზებდნენ“. (ა. პუშკინი: „პუშკინოვის ჯანყის ისტორია“). და მართლაც, რუსეთის გლეხობისათვის პუშკინოვი ნამდვილი წინააღმდეგობა და ბელადი იყო: „პუშკინოვმა ხალხს გამოუხედა თავისუფლება, მებატონეების მდებარე ხალხს იყო პუშკინოვის მომხრე; სასულიერო წოდება კეთილსურვილებით უყურებდა, არა მარტო ბეჭები და მღვდლები, არამედ არქიმანდრიტები და არაქიქრები. მხოლოდ მებატონეები და თავად-ნაზარობა იყო აშკარა მომხრე მებატონისა. პუშკინოვს და მის თანამაზრებს ჯერ უნდოდათ ამ მებატონეთა გადაყვანა თავიანთ მხარეზე, მაგრამ მათი სარფიანობა მეტად ეწინააღმდეგებოდა ერთი მეორეს (ხაზი ჩვენი). პუშკინის დასახლებული ნაშრომი. ასე რომ პუშკინს პუშკინოვის მოძრაობა აუცილებელ კანონზომიერებად მიიჩნდა.

პუშკინოვის მოძრაობა ეს უდიდესი მოძრაობა იყო, მას მიემხრო არა მარტო გლეხთა ფართო მასა, მის მოძრაობაში მონაწილეობას იღებდნენ: ავზიანო-პეტროვსკის ქარხანა, სპინინის ჩამოსმული დიდი ქარხანა, მ. ტვერის მუშევრები (რომელიც გასწავლული იყო ბაშკირეთის ტყეების სიღრმეში და სადაც მუშაობდა 1.550 ყმა-გლეხი თავიანთ ბავშვებით; აქვე იყო მთელი ბაშკირიც, სადაც დიდი ხალხური მოძრაობა დაიწყო პუშკინოვის გამოხატვისათან დაკავშირებით. სწორედ ამ მოძრაობაში გამოჩნდა არა ერთი და ორი ნაციონალური გმირი ბაშკირეთისა: კარა-საკა, იულიან აზნაღინი და სხ.

ზემო დასახლებული ქარხნის მუშები ვერ უძლებდნენ გაიძვერა ფაბრიკანტების, ვაჭრების, მოხუცების უსამართლობას, მხოლოდ გლეხთა კი — აუტანელ გადასახადებს, განსაკუთრებით რუსეთ-ოსმალეთის ომის დროს. ამიტომ დაიწყო მათ შორის მუდგარება, ხოლო 17 სექტემბერს 1773 წელს იაიკის ქალაქთან იფეთქა იაიკითა კახაკების დიდმა აჯანყებამ ეძელიან პუშკინოვის მეთაურობით.

მ. პუშკინოვი უბრალო კახაკი იყო. დეზერტირობის გამო ყირგიზში გადასახლა მეფის მთავრობამ. აქედან, მალე გადავიდა იაკზე. ადგილობრივ ბინადარ კახაკთა



პუგაჩოვი—გ. დარისპანაშვილი

შორის დიდი მღვდლად იყო. ამის მიზეზი ის იყო, რომ იაკოს თავისუფალი კახაკები ომში უნდა გაეგზავნა მეფის მთავრობას. მათ არ შეეძლოთ აეტანათ სახელდრო დისციპლინა, ზნე-ჩვეულებების შებღალვა; წერის მოპარსვა და სხვ. კახაკთა პროტესტის წინააღმდეგ გაგზავნილმა პოლკმა გაიანდგურა კახაკები: სცემეს, გაეციმბირეს, ციხეებში ჩასვეს, დახოცეს. აჯანყება კი ჩაქრა, მაგრამ კახაკები არ დაწყნარდნენ. მათ სძულდათ ეკატერინე II და სწამდათ, რომ პეტრე მესამე არ იყო მოკლული.

პუგაჩოვმა გულთან ახლოს მიიტანა კახაკთა მდგომარეობა. ისარგებლა მათი რწმენით და თავისი თავი პეტრე III გამოაცხადა. ამით უნდოდა კახაკებისათვის დაებრუნებინა წართმეული თავისუფლება. პუგაჩოვის უახლოესმა თანამებრძოლებმა კარგად იცოდნენ ვინც იყო პუგაჩოვი, მაგრამ გადაწყვიტეს არ გაეცათ და ყველა პეტრე მესამედ იხსენიებდა.

პუგაჩოვი მშვენიერად ასრულებდა თავის როლს. ის ბობოქრობდა, ფართო გეგმას ისახავდა და კახაკები იმაზე უკეთეს მეთაურს ვერც იშოვნიდნენ. მით უმეტეს, რომ შესანიშნავი ორგანიზატორი გამოდგა და ბრძოლაში ტაქტიკური უნარი გამოიჩინა.

პუგაჩოვის ხალხს თანდათან ემატებოდა გლეხთა ფართე მასები, ქარდნის მუშები, რომლებიც ზარბაზნებს უშვადებდნენ. პუგაჩოვი მათი იმედით მიიწვედა ორენბურგისაკენ, კაზანისაკენ, ურალისაკენ. მეფის ჯარი ყველან ხვდებოდა მას. პუგაჩოვი ბევრჯერ დამარცხდა. მაგრამ გმდენად ძლიერი იყო გლეხთა აჯანყება, იმდენი სიძუ-

ლილი იყო დაგროვილი გლეხობაში, რომ დამარცხებამ არ შეეშინა ისინი და პუგაჩოვის მოძრაობა უფრო ფართოდ აღმოცენდა. არც ივანე ბოლოტკინოვი, არც ასტრეცკა რაზინი, არც კონდრატი ბულაევი და გლეხთა აჯანყებების სხვა მეთაური არ ესაუბრებოდა გლეხობას მათ ნამდვილ გაპირვებაზე ისე სადა, უბრალო სიტყვებით, როგორც ე. პუგაჩოვი. მისი მინიფესტი ამის დამადასტურებელია.

მაგრამ მის წინააღმდეგ მეფის ჯარი გაუფრთხელდებოდა და ცნობილი მიხელსონი პუგაჩოვს უკანასკნელად შეხვდა ცარიკინთან და საბოლოოდ დაამარცხა იგი. პუგაჩოვმა მკირე ნაწილით მოასწრო ვოლგაზე გადასვლა, მაგრამ იქ ლალათი შეიპყრეს. 4 ნოემბერს 1774 წ. მოიყვანეს მოსკოვს გალით. მას შიმშილით ჰქლავდნენ; ბოლოს ოთხად განკვეთით აწამეს.

2

აი, ეს დიდი სოციალური ტრაგედია კარგად შეისწავლა ა. პუშკინმა და ჯერ არ დაესრულებინა „დუბროვსკი“, რომ „კაპიტანის ქალის“ გეგმა უკვე მოფიქრებული ჰქონდა. როგორც ვთქვით, პუშკინმა გულმოდგინედ მოჰკიდა ხელი მასალის დაგროვებას და ღრმა შესწავლას. პუშკინს „კაპიტანის ქალი“ ჯერ სხვა გეგმით ჰქონდა მოხაზული. მას უნდოდა გამოეყვანა მოქმედ პირად ვინმე შვანგიჩი. პუშკინი სწერდა ცენზორ კორსაკოვს: „ჩემი რომანი აშენებულია იმ თქმულებაზე, თითქოს ერთერთი ოფიცერს ელლატოს თავისი მოვალეობისათვის დაგა-



მაშა—თ. თვალისაშვილი

დასულიყოს პუგაჩოვთან. ლედოვალმა შეიწყნარა ამ ოფიცრის მოხუცი მამის თხოვნა და აპატია ოფიცერს. რომანი როგორც ხედავთ გასცდა ამ სიმართლესო (ოკსმანის წერილი კრებულში: „ლიტერატურული მემკვიდრეობა“).

მართლაც ყოფილა ვინმე შვანგიჩი, რომელიც პუშკინმა შემდგომ შვაბრინის სახით ჩამოაყალიბა. ოკსმანის აზრით: „ეს ისტორიული ფაქტი, რომ ოფიცერი გადავიდა აჯანყებულ გლეხთა მხარეში, აიხსნება როგორც შემთხვევითი, პირადი ავანტიურა და არა როგორც სოციალურად გააზრებული აქტი“ (დასახელებული კრებულის წერილი).

როდესაც „კაპიტანის ქალზე“ ლაბარაკოვნენ, კრიტიკოსთა უმრავლესობის აზრი მიპყრობილია მის იდეოლოგიურ მხარეზე. ანალიზს უკეთებენ პუშკინის კონცეპციას პუგაჩოვის გამოსვლებისადმი, არჩევენ ავტორის კლასობრივ მიდგომას, რომელიც მოსჩანს პუშკინის მიერ აჯან-

ყებულ გლეხთა და ტერორის ქვეშ დაყენებულ მებატონეთა მოხაზვაში და დასძინენ რომ სწორედ აქა ხსანს პუშკინის — მებატონის შინაგანი ბუნებაო.

მართალია, „კაპიტანის ქალში“ ავტორის სიმპატიკურად როლის ქვეშ დაყენებულ თავად-აზნაურთა მხარეზე, მაგრამ კლასობრივი წინააღმდეგობები ისე მკაფიოთ და სიმართლით არის გამოხატული, რომ ნაწარმოებს დიდ ღირებულებას აძლევს. პუშკინი ამ წინააღმდეგობათა სათავეს ხედავს იმ მოვლენებში, რაც ნამდვილია. ეს არის ანტაგონისტური ინტერესები გაბატონებულ თავად-აზნაურთა და დამონავებულ გლეხთა შორის. ისიც ცხადია, რომ პუშკინს ეშინოდა გლეხური რევოლუციისა და ერიდებოდა მის გამეორებას, მაგრამ ამავე დროს მას ანდამატებით იზიდავდა სახალხო რევოლუციები, აჯანყებულთა შინაგანი ცხოვრება, მათი ურთიერთდამოკიდებულება და ფსიქოლოგია. ეს რომ ასე ყოფილიყო ის

„კაპიტანის ქალი“
მოქმედება 2, სურათი 4.



„კაპიტანის ქალში“ არ დაუპირისპირებდა ერთმანეთს პუგაჩოვის თანამებრძოლებისა და მეფის სამხედრო მოხელეთა თათბირებს.

„ზომები, რომელიც მიიღო პუგაჩოვმა და მისმა თანამებრძოლებმა იყო უფრო საიმედო და ნამდვილად მიალწვედნენ თავიანთ მიზანს. მთავრობა კი მოქმედებდა სუსტად, ნელა და შეეთოშო“ (პუშკინი: „კაპიტანის ქალი“).

და ამის შემდეგ აღწერილია სამხედრო საბჭოს თათბირი. მათ პუგაჩოვის მიმართ მოქმედების ნაცვლად „მოსყიდვის“ პოლიტიკა არჩიეს. პუგაჩოვის ხალხი პუშკინის აღწერით ძლიერია, მათი მოქმედება გაბედულია, ხოლო ორენბურგის სამხედრო და საერო მოხელეები კი დაჩაივებული, სასაცილო მოხუცები, „სიფრთხილით“ მომქმედნი, მოსყიდვით და გაიძვირული პოლიტიკით აღჭურვილნი და შვიშარანი არიან. გმირობით აღსავსე, ძლიერი ემოციური სიტყვები პუშკინმა მიაკუთვნა პუგაჩოვს, ორენბურგის ჩინოვნიკები კი ხანტად, უხალისოდ საუბრობენ. მეტი წილი აჯანყებულთა პირობისა მეტად სიმპატიურად არიან წარმოდგენილნი. გავიხსენოთ, თუნდაც გრინოვის წყავეთ ჩამოსახრბადა: „ნუ გეშინიან, ნუ გეშინიან მიმეორებდნენ ჩემი დამლუპველე-

ბი, — ენი იცნ, ეგებ მართლაც გაიხსენებო უნდოდეთო“ — ამბობს გრინოვი.

პუშკინს სინამდვილე კარგად ესმოდა. ისიც კარგად იცოდა, რომ ამ ისტორიულ ფაქტთა უგულვებლყოფა, მათი მშრალად გადმოცემა შეუძლებელი იყო. პუშკინი გაქეტა სიყალბეს და ამიტომ შექმნა უაღრესად მართალი, უაღრესად რეალისტური ნაწარმოები. ამიტომ არის, „კაპიტანის ქალი“ მნიშვნელოვანი. ამას დავუმატოთ მაღალი მხატვრული ენა, ხალხური სიბრძნე, ხალხური გამოთქმები, ხალხის თვისება — იგავით საუბარი: „ბოსტანში შეფერინდი, კანაფის თესლი ავკენკე; ბებიამ კენჭი მესროლა და ამაღინა; თუ წვიმა წამოვიდა, სოკო ამოვა, ხოლო თუ სოკო ამოვიდა, კოკობიც გაჩნდება; ახლა კი ნაჯახი დამალე“ და მრ. სხვ. ან თუნდაც არწივისა და ყვავის შესანიშნავი ზღაპარი. — ამ ხალხის სიბრძნის მფლობელი მხოლოდ პუგაჩოვია, რადგან ის ხალხის შვილია. ესეც დიდი ღირსებაა „კაპიტანის ქალისა“.

3

როგორია „კაპიტანის ქალის“ გმირების სახე? ცხადია, თავისი გმირების შინაგანი ბუნება ყველაზე უკეთ თვითონ პუშკინმა გახსნა, გარდა გრინოვისა.

გრიწოვი — ეს განებობიერებული, უსაკო მებატონის შვილი, რომელიც მტრედებს დასდევდა და შინაყმათა ბიკებთან ოთურმას გადადიოდა — უცებ ვაჟკაცდება და პუგაჩოვის მოძრაობის მოწმე და მონაბეული ხდება. მისი დახასიათება ჩვენ უნდა შევხვდეთ მისი მსაჯელობისა და მოქმედების საფუძველზე და ამავე დროს ავტორსაც უნდა მივხედეთ: როგორი უნდა იყოს გრიწოვი ყოფილიყო. ერთი ნათელია, ამ ახალგაზრდას ფიქრიც შეუძლიან, დაკვირვებისა და ანალიზის უნარიც აქვს.

გრიწოვს ზოგიერთი კრიტიკოსი ღებროვსკის პირდაპირ გაგრძელება სთვლის (ი. სერგიევსკი). შეიძლება მთლად ასე არ იყოს, მაგრამ გრიწოვის გამოყვანა დადებითად არა მარტო პუშკინს უნდა, არამედ არსებითად იწვევს თანაგრძობის მკიხველში თავისი გულწრფელი და რაინდული მოქმედებით. თუნდაც მირონოვის ქალის მიმართ, რომლის რაინდთაც თავის თავი ჰყავდა გრიწოვს წარმოდგენილი; თუნდაც პუგაჩოვის მიმართ: „ვერ გამომიტყავს რასა ვერძნობდი, როცა ვეთხოვებოდი ამ საშინელ სისხლისმსმელს, ყველასათვის ბოროტ დადიანს, გარდა ჩემისა. რატომ არ უნდა ითქვას სიმართლე? იმ წუთას ძლიერი თანაგრძობა მიმიწვედა მისკენ. მე გულით მსურდა გამოვეღვიჯა იგი ამ ავაზაკთა წრიდან, რომელსაც მეთაურობდა და გადაემერჩინა იგი, სანამ ჯერ კიდევ დრო იყო.“

მართალია, როგორც სერგიევსკი ამბობს: „გრიწოვი ისე არ ეწინააღმდეგებოდა თავის წრეს, როგორც ღებროვსკი“, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში არც არის გათქვევდილი მასში და რომელ წრეშიც და გარემოში არ უნდა გადატყორცნილიყო, ის დარჩებოდა (როგორც პუშკინის გმირთა ჩვეულება) თავისი ფსიქოლოგიური და მორალური განწყობით განაყენებული. მაგრამ ამავე დროს გრიწოვი დიდ სიცოცხლეს იჩენს და ის არის კეთილშობილი, ვაჟკაცი, პირდაპირი, იმიტომ კი არა რომ მასში თავმოყრილია ყველა კარგი თვისებები, ვიდრე მის გარშემო მყოფ ადამიანებში, არამედ გადაეზარადა ამ ადამიანებს და მათ ზნე-ჩვეულებამზე და მორალზე მალა დადგა. ყოველშემთხვევაში ასეთი ჩანს გრიწოვი ბელა-

კორის მებატონეებსა, მიხედვებსა და სამხედრო პირთა შორის.

ამგვარად, გრიწოვი თანდათან იზრდება, რადგან პუშკინმა ნაწილობრივ თავისი აზრები ასესხა პეტროვიჩს-ამბების გადმოსაცემად და ამით აამაღლა ყველას თვალში. მაგრამ არსებითად გრიწოვი ბოლოს პუშკინისათვისაც იმ პატარა კაცად დარჩა, რომელსაც პირადი ბედნიერება გაუხიდა თვითმიზნად. ამიტომ ესაპირება მას მებატონეთა შურთყვევით გარემო და ქვიტორის სასახლე, და დიდძოლის გამოჩენა, მის „მხსენლად“ რომანის თინაღში, აუცილებელი იყო გრიწოვის მსოფლმხედველობის სისრულისათვის.

პუშკინი სრულიადაც არ არის მტრულად განწყობილი მებატონეთა სიძულელით გამსჭვალული მემამოხე-ყმა პუგაჩოვისადმი. პირიქით, პუგაჩოვი გამოყვანილია გლეხთა კეთილმსურველად, გულკეთილად და ადამიანის საუკეთესო გრძობებით, რომელსაც მიზნად დაუსახავს სუსტის დაცვა. პუგაჩოვის მოქნილი გონება, მიგნების უნარი, მიხერხება ყოველთის აკვირებდა გრიწოვს. მისი ცეცხლივით დიდი თვალეები, მიმზიდველი, მაგრამ ეშმაკული სახე, ანდამატეით იზიდავდა მას. ამავე დროს პუგაჩოვი არის შესანიშნავი მეომარი, ორგანიზატორი, ბრძოლაში ტაქტიკის მცოდნე, გამბედავი, რომელსაც გარს ეხვია ღირსეული ამაღა. მთელი თათბირები, რომელიც კი გრიწოვს აქვს ნამბობი, ამისი დამადასტურებელია. ასე რომ პუგაჩოვის სახე სრული სიმართლით არის მოცემული.

ყველაზე ძლიერი და არამზადა ტიპი შვებრინია. ჩვენთვის არ ცნობა პუშკინის მიერ შესანიშნავად მოხაზული შვებრინის სახე: „ახალგაზრდა ოფიცერი. არც თუ მაღალი ტანისა. შავვერემანი იყო და ძალზე უღამაზოც. მხოლოდ ძალიან ცოცხალი სახე კი ჰქონდა...“ ის „სრულეზობითაც არ იყო უჭკუო კაცი. მისი საუბარი ენამახვილი იყო და გამართობი.“ ან კიდევ რომ ის იყო: „სულმდაბალი, არამზადა, გაიძვერა.“ შედარებით გრიწოვთან შვებრინი გაიძვერა, დამცინავი, დამსმენი, ცილისმწამებელი და თუ მიგმობრა პუგაჩოვს, არა იმიტომ, რომ რწმე-



„კაბიტანის ქალი“, სურათი 7.

აქ პირდა, არამედ მოქმედება სულმდაბლური, პირადი, გაიქვეყნა ზრახვებით: მაგრამ რადგან ის ქვეითი გაცი-
ლებით მალა იდგა, ვიდრე ბელაგორის სიმაგრის ხალხი
და თვით გრიონიცი, შეიძლება ჩემი საერთოდ დალატა,
გრინოვისა და მამის მიმართ მტრობა გამართლებული
იყოს იმიტი, რომ ხუთი წელიწადი სული შეეხუთა გადა-
სახლებაში და გააწაბა კაპიტანის ქალისადმი უზომო და
უსასაურო სიყვარულმა, ყოველ შემთხვევაში პუშკინი ლობაძის
მთავარი მიზნის მალავს და ბოლომდე ისეთ ხაზებში აღ-
წერს შვაბრინს, რომ ოდნავ თანაგრძნობის სურვილსაც
კი უკარგავს მითხვევს: „შვაბრინი მუხლებზე დაეცა...
ამ წუთის ზიზზმა ჩააღორჩა ჩემი ყოველგვარი სიძლიერებისა
და ბრავის გრძნობა. ზიზლით შეეცქეროდი აზნაურს, რო-
მელიც ფეჭქვეშ უფარდებოდა ვაგარდნილ კაზახს.“ ამგე-
ვად, პუგაჩოვის ბანაკში მყოფი შვაბრინი ქედმაღლურ
მდგომარეობას და პირად ღირსებას სრულიად ჰკარგავს.

დანარჩენი მოქმედი პირები პუშკინს მოხაზული აქვს
საბერულ ტონებში, გულუბრყვილოდ, რომდენილი ზოგჯერ
თუ მწარე ღიმილი იწვევენ, ზოგჯერ გაბრაზებთ მათი უსუ-
ლურობა, ქედმაღლობა, მაგ: ვასილის ეგორიანი კომან-
დორობა, ივანტინის ლაქუცი და ფარისეგლობა. ამათში
გამოირჩევა კომენდანტის ქალი მამა, თავისი ღმობიერი
გულუბრყვილობით, მორცხვობით, გულუბრყვილობით, კე-
თილშობილობით. განსაკუთრებით კი იმიტი, რომ მამა
ადამიანში რაღაც ადამიანობას ეძებდა, რომლის გული-
სათვის ვიშორეულ ნაბიჯსაც კი გადასდგამდა. აგრეთვე ვა-
ნობრიჩევა საველინი თავისი ღირსებით და სიბოროთი. სავე-
ლინი ყმა და მგტად კოეაფილია თავისი ბედისა. მას
სხვა არაფერი სიკეთე არა სურს გარდა ბატონებთან სამსა-
ხურისა, მათზე მზრუნველობისა, რომელთა მონაა არა
იმიტი, არამედ სინდისის ვამო. მასთანვე საველინს
აქვს თავისებური ეთიკა, ზნეობრივი თვისებები, რომ-
ლითაც მალა დგას ზოგიერთ თავად-აზნაურზე.

პუშკინს „კაპიტანის ქალის“ ტიპაჟში აინტერესებს
გრინოვისა და შვაბრინის ურთიერთობა. ერთი მიეზრობ
პუგაჩოვს, მეორეს ცილი დასწამებს ამაში. ამასთან ერთად
მის აინტერესებს თვით აჯანყებულთა შინაგანი ბუნება,
მათი ურთიერთობა, მათი ზნე-ჩვეულებანი, მათი ფსიქო-
ლოგია.

„შენ აჩქარდი, როცა ციხის კომენდანტად შვაბრინი
დანიშნე და ახლა მისი ჩამოხრობით ჩქარობ“ — ეუბნება
ხლომუშა პუგაჩოვს.

„იოლი საქმეა შვაბრინის დასჯა, მაგრამ არც ბატონი
ოდიციის კარგად გამოკითხვა იქნებოდა ცუდი. მე მეო-
ნი მათი კეთილშობილება ორენბურგელი უფროსიდან
უნდა იყოს მოგზავნილი“ — ამბობს ბელგობროდოვი.

„ბებერი ავაზაკის ლოგია საკმაო დამაჯერებლად მუ-
ჩენა“ — ასევენი გრიონიცი — ამბობს და სხვადასხვა აზრში არ შე-
იძლება დაეკუთვნოს ადამიანი მათ გრინოვებასა და პოლი-
ტურ სიმახველში. ეს მომენტები აჯანყებულთა შორის
კარგად აქვს მოცემული ავტორს.

4.

ა. პუშკინის: „კაპიტანის ქალის“ გადაკეთება პეისად არ
არის ადვილი. აქ გარდა დრამატული კანძმების გასცინი-
ურებისა, პუგაჩოვის დასახასიათებლად გადაძველებებს
ა. პუშკინის მონაცემის ინტერპრეტაცია დასჭირდება.

პეისა „კაპიტანის ქალი“ ძირითადად არ შორდება
ა. პუშკინის ნაწარმოებს.

პეისის მთავარი მიზანდასახულება არის პუგაჩოვი, მის
გარშემო შექმნილი სიტუაცია და მისი მოქმედებები. ამ
ტომ ავტორებმა უფლებულყვეს მეტატონთა დასახასია-
სებელი ყოფაცხოვრება და სხვა სანტრესო დეტალები.
მაგრამ კარგი იყო ზოგიერთი სურათის ხარჯზე (თუნდაც
პირველის) ორენბურგის გენერლისა და მიხეილთა
პუშკინისებური მოხაზვა ნაწილობრივ ძაინც ეჩვენებოდა.
მაშინ შესაძლებელია პუგაჩოვი უფრო ძლიერი გამოსული-
ყო. პეისის ნაკლი სწორად ის არის, რომ პუგაჩოვი მო-
ცემულია მხოლოდ და მხოლოდ როგორც კეთილშობილი,
სიკეთის გადამხდელი, თავაზიანი, კერძო საქმისათვის მო-
ცილი — გრინოვისადმი თავადლებული. სცენაზე არა სმანს
პუშკინისებური პუგაჩოვი: მეომარი, მომქმედი, იდეური.

ჩვენ გვგონია ავტორთა კარგ ნაწუშევარი არაფერი
კარგავდა თუ პუგაჩოვის ერთ ძლიერ გამოთქმას, — „არაფერი
ჩემი ანდრები — ჩემი ნამოქმედარია“ — დაესმებოდა წერ-
ტილი. აქ უფრო მკვეთრად იქნებოდა პუგაჩოვი გამო-
ვლანებული: სწამდა რასაც აკეთებდა, დასახანებელი არა-
ფერი ჰქონდა.

პეისაში მტრობადად არის მოცემული პუგაჩოვის თათბი-
რიც თავის თანამებრძოლებთან. თითქმის სმისა, ღრე-
ნისა და მარშალთა კინლათაის მეტი არაფერი გაკეთ-
ებულა ამ თათბირის დროს, პუშკინს კი კარგად აქვს
მოცემული პუგაჩოვის სამოქმედო ბრძოლები პერსპექ-
ტივები. პეისაში ის ც სცენა უბადრუკ შთაბეჭდილებას
სტოვებს, სადაც კი ისც მკლავდებდა, თითქმის პუგაჩოვს
სამეფო ტახტის ნაწილადად ხელში ჩაგდება უფრო იზი-
დავდა, ვიდრე ხალხის — გლეხთა ინტერესებისათვის
ბრძოლა.

უსუსტად არის წარმოდგენილი პუგაჩოვის ხალხიც. ცხენი
მოკლებულინი არიან ვეცაცკობას არა მარტო ვარგუნულად
(სცენაზე), არამედ უსილერადაც (პეისის სიტყვიერი მასა-
ლის მიხედვით).

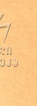
როდესაც თეატრი ხელსა ჰკიდებს გენიოს მწერლის
რთულ ნაწარმოებს, მის მოფიქრებულ მუშაობას, აქტი-
ორთა ძალებს განაწილებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს.

არ შეიძლება დავეთანხმოთ ზოგიერთ რეცენზენტს, რო-
მელთაც ერთის გაკვრით ყველა აქტიორის თამაში სწორ-
უზოვირი და ა. პუშკინის ტიპაჟის ღირსეულად გამოშახ-
ველი გახადა.

მ. მ. თეატრის სცენაზე რომ არ არის ა. პუშკინის:
ზურინი, საველინი, შვაბრინი, ნაწილობრივ: ივანტინი,
კაპიტან მირნოვი; პუგაჩოვი, გრიონიცი, ვინც კარგად
იცის ა. პუშკინის: „კაპიტანის ქალი“ და სპექტაკლი,
ის ამას აშკარად ხედავს. სწორედ რეცისორის მუშაობაც
იქითკენ უნდა ყოფილიყო მიმართული, რომ პუშკინის
ტიპად დაუმნიშვნებლად გაეხსნა და ეპიზოდურ პერ-
სონაჟშიც კი ეჩვენებინა იმ დროის ტიპი და საერთოდ
კი ეპოქის ხასიათი. ეს კი რეცისორულად არ არის დამა-
კმაყოფილებელი.

რატომ არ არის სცენაზე ა. პუშკინის ხალხი, ტიპები?
რამ შეუძლია ხელი? რეცისორმა თუ აქტიორმა? ჩვენ
გვგონია ორივემ ერთად.

პუგაჩოვის როლს ასრულებს გ. დარისანაშვილი.
მან ვერ შექმნა პუგაჩოვის მთლიანი სახე, სრულიად ვერ
ახდენს გამოხდავი, მებრძოლი — პუგაჩოვის შთაბეჭდილებას



ამის გამოძღვანების შესაფერისი ადგილები კი აქვს მსახიობს. ავილით თუნდაც სცენა შეაბრინონ, რომელი უნდა ყოფილიყო შემართულდებული ადგილი მაყურებლისათვის და უნდა ეგრძნოს მას ზუგაძის სიძლიერე. ეს სცენა მსახიობს არა აქვს ვაქცაქურად და დამაჯერებლად მოცემული და რეისორულდაც გაუმგებობას წარმოადგენს. ზუგაძის შესაბამისად — გაკოვებულ მტერი — რეჟისორის უმზინებს, ზუგაძის მიიწვევს მისგან და ეუბნება: „მესროლე... მესროლე...“ შეაბრინე უკან იხევე (არ ვიცი თ რას ელოდება!) და კარგა ხნის შემდეგ ზუგაძის წარართმევს რეჟისორს. ეს მიზანსცენა რეისორულად სრულიად გაუმართლებელია. გარდა ამისა დარისპანაშვილის ზუგაძის არა აქვს გლუბური სისადავე და ბუნება. მას თავისი თავი ნამდვილ მძევად წარმოუდგენია, რასაც მეფურ „მანერებით“ უფრო აძლიერებს: გუნებებით პირველად შეხვედრის დროს, გრინოვთან საუბრის დროს. საერთოდ აქტიორის ხმა და თამაში მეტად დისპროპორციული გვგონია. დარისპანაშვილს შესწევს უნარი ზუგაძის უფრო განსახიერებისათვის, თუ ამის მოისურვებს. აქვს კარგი ადგილები, როცა ამობობს: „აქამეთ და დააძინეთ,“ ბარათის გადაცემა და არწივისა და ყუვის ზღაპრის თხრობა გრინოვი — ვ. არეშიძე. არ არის სრულყოფილი გრინოვი. მსახიობს გრინოვის ბუნებაში ორი მომენტისათვის გაუსვია ხაზი; პირველი: ტახტის ერთგულება, გულახდილობა ზუგაძისადმი: „მე ახნაური ვარ და ვერ გემსახურებოა,“ კარგად ამაღლებებს მეფის ჯარის გამაჯერებელი გამოწვეული აღფრთოვანებას; და მეორე ის: „პატარა კაცობა,“ რაზედაც ზემოთ ვილაპარაკეთ, ე. ი. პირადი განცდებისა და პირადი ბედნიერების ძიება. აქ არეშიძე ზედმეტად ტემპერამენტია და ცოტა ქარაფუშისი შთაბეჭდილებას სტოვებს. მსახიობს ესაჭიროება გრინოვის თვისებათა სხვა მხარეები: ფექრისა და ანალოხის უნარიანობის გამოხატულება გრინოვის სრულყოფისათვის. არეშიძე კარგია მაშასთან მაგიდასთან საუბრის დროს ოთახში და ზუგაძისთან ტახტის ერთგულებაზე ლაპარაკის დროს.

შეაბრინე — რომელსაც თამაშობს გ. ა. ბ. შ. ი. ძ. — ეს არის ყველაზე ძლიერ დამახინჯებული ტიპი ჰუმანისა. ამაშიც გარეგნული ფეფქტის მსახიობია და ამით თვითმკაცოფილება ვერასოდეს ვერ ახსენივებს მას ტიპის შინაგან ბუნებას და ამიტომ დამაჯერებლობასაც მოკლებულია. ამაშიც გამომუშავებული აქვს ერთგვარი შტამი: თვისებური გამოთქმა, გამოხატვა, სიარული მანერა, სიცილი. ამიტომ ვისაც არ უნდა თამაშობდეს — გლეხს, ზუგაძს, ბატონს, იდიერს, ეგროპელს, — ეს ერთგვარგება განუწყურელია მსახიობთან. სწორედ შეაბრინის როლშიც გატაცებულია გარეგნული ფეფქტებით. მას დაცულიც კი არა აქვს ელემენტარული რამ: „შეაბრინე იცო მეტად ულამაზოა,“ ხოლო მის რაობაზე ხომ მსახიობს სრულიად არ უფექრა, ამიტომ ამაშიც შეაბრინე ეს არის „ლამაზი“ დნდნ, ბრწყინვადი „რანდი“, თვითმკაცოფილი ფილისოფოსი, „რომელსაც არაფერი საერთო არ აქვს ზუგაძის შეაბრინის ბუნებასთან: სულმდაბლობადა და კარიერულ მიწიწვებასთან, რომლითაც საერთოდ საშინვე ანტიატატის იმსახურებს მკითხველში და ასეთივე გრძობით უნდა ვაიმსქვალოს მაყურებელიც. ამაშიც ჩვენ ვხედავთ რეისორის სისტემას. მიუხედავად ამისა ამაშიც აქვს კარგი ადგილები, როცა ზუგაძის შესაბარისად ეუბნება: „გასაღები თან არა მაქვს,“ — აქა სწან შეაბრინის სულდამბლობა

ოდნავა, და აგრეთვე მისი დამკინავი თვისება კარგადაა გამოძღვანებული. რომელსაც ტყეში ლეკსე ესაუბრება: საველიონი — რეს. დამს. არტისტო ნ. გეგარაძეს. სრულიად არა აქვს დაძლეული ეს როლი. ზუგაძის გლუბური გულბილი, ლირიკული, გულბურკილი, გულბართლი რუსის ტიპური ემა-მუეკია. გვარაძეს საველიონ ამ თვისებებს სრულიად მოკლებულია. ხოლო მისი აქტუბურ „პეტრ ივანჩი არაყი დილიც“ მოსმენის სურვილს ჰკარგავს. გვარაძეს აქვს კარგად მოფიქრებული ადგილები: სისი კითხვა და ჩახველება, რომლითაც თავის დამოკლებულებას ააშუაჩავებს ზუგაძისადმი.

ბელობოროღი — დ. კობახიძე — ეს ხალხის შვილია, ხალხის სიბრძნით განოყიერებული. ასოებს ძლივს არჩევს, მაგრამ ზუგაძის მანიფესტები ზეპირად იცის. კობახიძეც სწორედ ამ მომენტია კარგი, მაგრამ მთლიანად ვერ მოგვცა იმ ადამიანის სახე, რომელზედაც გრინოვი ამბობდა: „ბებური ავანსკის ლოგია დამაჯერებლად მეჩვენია“ და სწამად მისი პოლიტიკური შორსმჭვრეტელობა. ეს პოლიტიკოსობა ნაყოფს სწან კობახიძის ბელობოროღში.

მაშა — თ. თვალაშვილი. ამ მსახიობის ინტელექტუალური უნარი ყოველთვის თვალსაჩინოა. მსახიობი შეჩვეულია სცენაზე ლაღად და თვისუფლად ყოფნის ბიუტებს როლში. მაშა კი თვალაშვილისათვის უჩვეულოა. მის მოძრაობა და სიტყვა უნდა გაეზნობა მაშას როლის თამაშის დროს, რათა დაეხატა გულმართალი, პატიოსანი, ცოტა მეორეხედი და პროფიტციალური (ძველი გაგებით) ქალის ბუნება. თვალაშვილია ეს შესძლო თავისი კარგი თამაშით, თვითიული ფრაზის ფიქლოლოგიური გაგებით, თქმით და სიტყვისა და მოძრაობის ურთიერთკავშირით მაგრამ თვალაშვილია მაინც ვერ მოგვცა მაშას პირადი ქალური ღირსების ქედმაღლობა ძლიერად, შეაბრინთან საუბრის დროს. გარდა ამისა ზოგიერთ მომენტში თავი ვერ დაანწია თავის ზავშურ კილოს. თვალაშვილი კარგად გრინოვთან ტყეში და ეკატერინესთან საუბრის დროს. სრულიად უფეფქტა მისი პირველი გამოსვლა და თქმა: „აქა ვარ დედა“ და ზუგაძისი მოახლოების ამის შეტყობის დროს.

ვასილას ეგოროვნა — მ. ერგენელი — ეს არის ცნობისმოყვარე, ქედმაღალი, ქმრისა და მეფის ერთგული და ბრძანებლობის მოყვარული ადამიანი. მართალია, უყვარს მოძრაობა, მაგრამ ერთგვარი სილაღ საუბრისა და მოძრაობის დროს მაინც უნდა ახასიათებდეს, რაც მსახიობს აქვია. ერგენელი სახასიათო როლებში იოლად პოულობს თავის შინაგან განწყობას. ამიტომ არ გაუძნელდა ვასილას ეგოროვნას როლი და შექნა კომენტარის მეთლის ნამდვილი სახე. ერგენელი განსაკუთრებით კარგია როცა გრინოვის ჩასახლებაზე ელაპარაკება ურიალდისა. აქ გამოსიქვისი ეგოროვნის ერთგვარი მორბეობაც. აგრეთვე კარგია ეგნატთან მერაბებზე და წნალებზე საუბრის დროს.

რამდენი უქმყოფილება არის ხოლმე „პატარა“ როლებს გამო, მაგრამ ეს „პატარა“ როლი ხშირად ისე ასომდებდა მაყურებელს, როგორც ერთი პირველთაგანი. ა. ტუსიშვილმა მოსამსახურე პალაშას როლს ფუნქციონირებელი გამოწვევა სიტყვა და შექნა ისეთი მორჩილი, მოსიყვარული მოსამსახურის სახე, რომ მაყურებელი ყოველ მის პატარა მოძრაობაზედაც კი სიამოვნებს, გულწრფელად იღიმება და თანაუგრძობს მის ერთგულებას მაშასადამე.

ტუსიშვილი განსაკუთრებით კარგია როცა მაშას ვაღერ-
სება შორიდან და შალის წამოსხმის დროს.

მასაში გამოყენილი ხალხი ვერ ჰქმნის რუსი გლეხების
გარეგან მოხაზულობას, არც პუგაჩოვის ამაღათა ურთი-
ერთ გარემოებას უნდა გაესვას ხაზა. მ. მ. თეატრის
მსახიობები ორიგინალურ და განსაკუთრებით კი თარგ-
მნილ პიესებში მეტად ამახინჯებენ ქართულ ენას, მიხ-
ვილებს.

სრულიად არ არის მისაღები სცენაზე ასეთი მახვილები: კა-
პიტან, შირონოვ, მაშა, მარი ივანოვნა, თვალი, გრინოვ,
შეაბრინ*) და მრ. სხვ. ასეთი გარეგანი „შიკი“ მაყურე-
ბელში იწვევს უკმაყოფილებას და არა აქტიორის მო-
წონებას.

მ. მ. თეატრი ჩვენს მომავალს თაობას ზრდის იდეურად
ესთეტიკურად, ხელს უწყობს სწორი მეტყველების გან-
ვითარებას და მას სცენიდან უნდა ესმოდეს სწორი ქარ-
თული, ყოველგვარი სიტყვის ვალუნვისა და გამანჭვის
გარეშე.

საერთოდ „კაპიტანის ქალი“ გაშლილია რეალისტურ
ფონზე, ყოველგვარი რეისორულ „გამოგონებათა“ გარეშე.
რეისორ ბ. გამრეცელის ნამუშევარს ერთი შეხედვით
თითქოს ხელს უწყობს გ. ვოლჩინსკის გაფორმებაც, მაგ-
რამ არსებითად კი ვოლჩინსკის დეკორაციები სრულიად
არ არის დამაკმაყოფილებელი. ყოველივე სისადავე იმას
არა ნიშნავს რომ დეკორაციები იყოს მოსაწყენი, უფერ-
ული, უსიცოცხლო, ოდნავ თეატრალურ პირობითობასაც
მოკლებული. შეიძლება მარტო ხე დაიდგას სცენაზე, მაგ-
რამ იყოს თვალწარმატაი, ლამაზი და ეფექტიანი, ეს
მხატვრის უნარიანობაზეა დამოკიდებული. ვოლჩინსკი
კი მეტად ტვირთავს სცენას, მაგრამ უფეფქტოდ და უში-
ნაარსოთ. ამავე დროს მსახიობს უკარგავს თავისუფალ
მოძრაობის საშუალებას. აქ, გარდა ტყისა, რომელსაც
ოდნავი სიცოცხლე შეაქვს, დეკორაციები მეტად უფერული
და მოსაწყენია, ხოლო ეკატერინეს სასახლის ბაღი, მოკ-
ლებულია სილამაზეს, სიმდიდრეს და პერსპექტივას.

*) შავით აღნიშნულია მახვილებიანი ასოები.

თოჯინების ქართული თეატრი

მიმდინარე წლის 1 აპრილს გავიდა სამი წელი მას შემდეგ, რაც თბილისში არსებობს თოჯინების და ლანდების თეატრი რეჟ. გრ. მიქელაძის ხელმძღვანელობით.

საერთოდ თოჯინების თეატრის წარმოშობა შორეულ წარსულს ეკუთვნის. საბოლოოდ ჯერ კიდევ არ არის დადასტურებული ის ფაქტი, თუ პირველად რომელ ქვეყანაში წარმოიშვა თოჯინების თეატრი. ისტორიკოსების გადმოცემით, ინდოეთში ვინმე ფისარადამ გააკეთა შექანიკური დედოფალა, რომელიც მოძრაობდა და ლაპარაკობდა. დაიბადა აზრი: შეექმნათ ასეთი თოჯინებისაგან თეატრი, რომელიც გაითამაშებდა პატარა პიესებს. თოჯინების თეატრები იქმნება ჩინეთში, იაპონიაში, ეგვიპტეში და შემდეგ ევროპაში. თოჯინების თეატრის საშობალოდ ევროპაში რომი ითვლება. ასეთი თეატრები ვრცელდება მთელს მსოფლიოში და ბოლოს ძველ რუსეთში. ე. წ. მარიონეტების და თოჯინების თეატრები მაშინ მოკლებული იყვნენ პოპულარობას, აღნიშნული თეატრები „პეტრუშკა“ ცნობილი გავრცელდნენ საქართველოშიც, ამ „თეატრს“ განავებდა ერთი კაცი, იგი დადიოდა ეზოდან-ეზოში, დამადა პატარა შირმას და თვით ათამაშებდა ძალს, ქალს, კაცს და სხვ. უცნაური ხმით ყვიროდა „პეტრუშკა“; მისი მოქცევა მაყურებელში სიცილს იწვევდა. ასეთ „პეტრუშკის“ თეატრებს მაშინ არ გააჩნდათ სპეციალურად დაწერილი პიესები, „პეტრუშკები“ პირანოგრაფიული სიტყვებით და მოქცევით აცინებდნენ და ართობდნენ ჩასუქებულ უქნარებს, ჩინოვნიკებს, ზნედაცემულებს, მათ უყვარდათ ამ სანახაობის ცქერა, ხოლო საქმე როცა გასამრჯელოზე მიდებოდა ყველა თავს არიდებდა „თეატრის“ ხელმძღვანელს. დიდხანს ვერ იარსებდა ასეთმა „თეატრებმა“, მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ მიექ-

ცა ჯეროვანი ყურადღება ამ საქმეს და თოჯინების თეატრები გამოყენებულ იქნა მოზარდი თაობის და სკოლამდელების კულტურულად აღზრდის საუკეთესო მხატვრულ იარაღად.

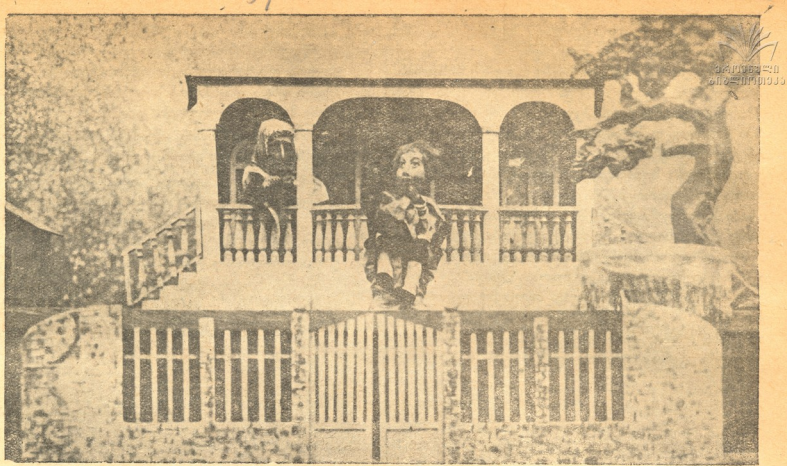
ამჟამად საბჭოთა კავშირის მრავალი ქალაქი დასერილია ასეთი თეატრებით. მარტო მოსკოვში რამდენიმე ათეული თოჯინების თეატრია. 1936 წელში მოსკოვის ოლქის კოლმუშერნობების, საბჭოთა მუშერნობების და პინერ-მოსწავლეთათვის დაარსებულ იქნა 100 თოჯინების თეატრი.

ვის არ გაუგონია მსოფლიოში ამ საქმის უნიკერის ოსტატის ობრაზცოვის (მოსკოვი) თოჯინების თეატრი, რომელმაც სახელი გაითქვა მთელს მსოფლიოში თავისი იშვიათი ოსტატობით, რომელიც შიშველ ხელზე ისე ათამაშებს თოჯინას, რომ მაყურებელი განციფრებაში მოჰყავს თოჯინას „ცოცხალ“ მოძრაობას. აღნიშნულ თეატრს საკმაოდ იცნობს თბილისის ფართო საზოგადოება და პინერ მოსწავლეები. ეს თეატრი თითქმის ყოველწლიურად ჩამოდის საგასტროლოდ თბილისში და თავის საუკეთესო დადგმებს უჩვენებს თბილისის მაყურებლებს. არანაკლებ ცნობილია ლენინგრადის მარიონეტების თეატრი, რომლის საუკეთესო დადგმებიც ვიხილეთ თბილისის თეატრებში გასულ წლებში. ლენინგრადის თოჯინების თეატრი რესპ. დამს. არტ. დემინის ხელმძღვანელობით დიდი წარმატებით გამოდის ყოველწლიურად თბილისის თეატრებსა და ბაღებში. თბილისი იცნობს აგრეთვე კიევის და ოდესის თოჯინების თეატრებს. ამ უკანასკნელმა ახლახან დაამთავრა თავისი გასტროლები საქართველოში, მოიარა აზერბეიჯანი, სომხეთი და კვლავ ოდესაში გაბრუნდა.

თბილისის თოჯინების თეატრს სულ სამი წლის ისტორია აქვს. იგი დაარსდა 1934 წლის 1 აპრილს სკოლ-



თოჯინების თეატრი
„ს ა ც ო“



თოჯინების თეატრი „თეთრი ფინია“

ასაკამდე აღზრდის კოპორაციასთან რეგ. გრ. მიქელაძის ინიციატივით. ამ თეატრში დიდი ღვაწლი მიუძღვის აგრეთვე ნ. მახარაძეს, ქს. ჯუღელს და მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობს მიხ. სარაულს.

1936 წლის 1 იანვარს თოჯინების თეატრს შეუერთდა ე. წ. ლანდების თეატრი მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობის გრ. კოსტავას ხელმძღვანელობით. ლანდების თეატრი უმთავრესად სკოლამდელებს ემსახურება და ძლიერ განირჩევა თოჯინების თეატრისაგან. ლამაზად დახატულ შირმას ეკრანი ამშვენებს, ამ ეკრანზე შეივლიან ელექტრო შუქის სინათლეზე მსახიობების საშუალებით მოძრაობენ ლანდები. ლანდების თეატრის რეჟისორს საშუალება ეძლევა გამოიყენოს მრავალი ფერი ელასტიკის საშუალებით. მეტად ლამაზია აფერადებული მრავალფერი ფრინველი, ზღვა და სხვ. აქ უმთავრესად გამოიყენებულია ცხოველები, ადვილია აგრეთვე მრავალრიცხოვანი დემონსტრაციის ჩვენება ბავშვებისათვის. ლანდები, ე. ი. აღმანიანი მოძრაობენ, ლაპარაკობენ, ცხოველები დალიან, პირს აებენ, კისერს ამოძრავებენ და სხვ. ლანდების თეატრში სკოლამდელი ბავშვები ნახულობენ სანახაობას, სილამაზეს და სხვ.

თოჯინების თეატრი უფრო სერიოზულ მუშაობას მოითხოვს; რამდენიმე ასეული ბავშვის წინ შირმის ზევით თოჯინა მოძრაობს და მოქმედებს ისე, როგორც ნამდვილი ადამიანი. აქ საქმე დამოკიდებულია დახელოვნებულ მსახიობზე, თუ მის ხელში თოჯინა როგორ იმოძრაავებს, ილაპარაკებს და სხვ. თოჯინების და ლანდების თეატრის წარმოდგენა ხომ ნამდვილი თეატრის წარმოდგენაა: — ფერადი სინათლე, დეკორაცია, მუსიკა, მხატვრობა და სხვ. მაგრამ როგორც ზევით აღვნიშნეთ, შეიძლება დრამის კარგი მსახიობი ამ თეატრში სრულიად დაიკაროს. თოჯინების და ლანდების თეატრის მთავარი მიზანი — თოჯინისა და ლანდის საუკეთესო მოძრაობაა.

საქართველოში თოჯინების თეატრების დაარსებისას არ მოიპოვებოდა ამ თეატრის რეპერტუარი, მაგრამ თეატრის ხელმძღვანელის გრ. მიქელაძის ენერგიული მუშაობის შედეგად თეატრის ვარშემო თავი მოიყარეს ნიჭიერმა მსახიობებმა და დრამატურგებმა. საქართველოს ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს თბილისის თოჯინების ქართულ თეატრში მუშაობენ კვალიფიციური მსახიობები: გ. ნიკოლაიშვილი, შ. ხავეციანი, შ. საყვაველიძე, ეთ. ცქიტიშვილი, ს. ცაგარეიშვილი და სხვ., რომლებიც დიდი ინტერესით ეყრბობიან ბავშვთა კომუნისტურად და კულტურულად აღზრდას.

თოჯინების და ლანდების თეატრმა დღემდე დასდგა მ. ლორთქიფანიძის „ქუქრუტანაში გავძვრები — ჩემსა მინც გავხდები“, გ. როსტომის „ლორმულეა“, და „ცაო“, აკ. ბელიაშვილის „თეთრი ფინია“, ქს. ჯუღელის „ტკბილი სიზმარი“ და „ქაკოს ოინები“ (სკოლამდელებისათვის), გინჯელ გერნის „ბარგი ჩინეთიდან“ და სხვ.

თოჯინების და ლანდების თეატრმა საქართველოს ქალაქებში თბილისში, ქუთაისში, გორში, თელავსა და გურჯაანში დასდგა 330 წარმოდგენა, რომელიც ნახა 60.000 მოწამე და სკოლამდელმა.

თეატრი ამჟამად ამზადებს ქს. ჯუღელის (რუსულიდან გადმოკეთებული) „თედის თავადასავალს“, კ. გოგიაშვილის „ბეკეკას“ (სკოლამდელთათვის). თეატრი ემზადება აგრეთვე ცნობილი ქართული კლასიკოსის ი. ქავჭავაძის დაბადებიდან 100 და გარდაცვალებიდან 30 წლის იუბილესათვის. მზადდება ოღის „ქაცია ადამიანი?!“. თეატრმა რეპერტუარის მრავალფეროვნების მიზნით დასადგმელად მიიღო გაუფის ზღაპარი „წიკიპა“ (გადმოკ. ვ. კობელის მიერ).

თეატრმა გასულ წელს ლენინგრადიდან მოიწვია თო-

ჯორჯის სიკეთის საეკონომიკური თ. სი-
ლავევი, რომელიც მსახიობებთან აწარმოებდა თოჯინე-
ბის ტარების ტექნიკის ათვისების საუბრებს, და მის მი-
ერვე იქნა დამზადებული თოჯინები ამ თეატრის უკანას-
კნელი დადგმის „ბარგი ჩინეთიდან“-ისათვის.

თოჯინების თეატრში რვა კვალიფიციური მსახიობი
მუშაობს, თეატრს ჰყავს პედაგოგიც. ამ თეატრში მუშა-
ობენ მხატვრები: მ. აბეჩანდაძე, თ. სილავევი, ი. მდივანი,
მ. მიქელაძე-ბაგრატიონი, მ. გოცირიძე, და სხვ. მუსიკა-
ლურ ნაწილში მუშაობენ: კომპოზიტორი ვ. შავერზაშვი-
ლი და ელ. ცხანავასკიაია.

სამი წლის განმავლობაში ამ ბავშვთა სიხარულის თე-
ატრმა დიდი სიყვარული დაიმსახურა ბავშვებში. თეატრი
მართო თბილისის სკოლებს კი არ ემსახურება, არამედ
იგი მოგზაურობს საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში.
წელს თეატრის გასტროლებმა თელავსა და გურჯაანში
ცხადპყო ამ თეატრის მნიშვნელობა, პიესა „თეთრი ფი-
ნია“ ნახა თელავისა და გურჯაანის 3.000 მოსწავლემ.

თეატრს განსაკუთრებით უძნელდება სკოლამდელები-

სათვის რეპერტუარის გამოჩახვა. მწერლები: რ. ქორ-
ქია და ნ. ნაკაშიძე სამართლიანად აღნიშნავენ
„კომუნისტის“ და „ლიტერატურული საქართველოს“
ფურცლებზე, რომ დღემდე არ არის შექმნილ სკოლებ-
დელთა ლიტერატურა. საბავშვო მწერლები და დრამატუ-
რგები უნდა დაეხმარონ თეატრს რეპერტუარის შექმნისა-
თვის სკოლამდელთათვის.

ამჟამად თოჯინების თეატრი თბილისის სკოლებს უწ-
ვენებს თავის ერთ-ერთ საუკეთესო დადგმას „ბარგი ჩი-
ნეთიდან“.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ თეატრს დღემდე არ გააჩნია
ბინა, მუშაობა ხდება მეტად რთულ პირობებში. ამ პა-
ტარა, მაგრამ მეტად მნიშვნელოვან თეატრს დახმარება
ესაჭიროება ბინის გამოჩახვის მხრივ.

თოჯინების თეატრმა წელს თბილისის სკოლებში ჩა-
ატარა 100 წარმოდგენა. ზაფხულის პერიოდში თეატრი
მომსახურეობას გაუწევს წალეერის, ბორჯომის, ქვიშე-
თის და ქობულეთის პიონერთა ბანაკებს.



ქანსიკოსისა და ისჯოკიუდი სინაპრვიდის გაყვანებადი ზიდი.

„დარიკო“.

ეგ. ნინოშვილი მე-19 საუკუნის ქართველ მწერალთა შორის ყველაზე უფრო საინტერესოა კინემატოგრაფიისათვის. კინემატოგრაფიულობა ამ შემთხვევაში ჩვენ ერთობ ვიწრო გაგებით გვეცმის: ეს არის ამათემ ნაწარმოების კინო ეკრანზე გადატანის შესაძლებლობა. მთავარი ისაა, რომ ნინოშვილი სიუჟეტის საუცხოო ოსტატია. ის ცხოვრებიდან უშუალოდ იღებდა ამბებსა და მოვლენებს და ორგანულად აერთიანებდა მათ ერთ მთლიან სიუჟეტურ რკალში. ნინოშვილის თითქმის ყველა მოთხრობა ჩინებულ მასალას იძლევა კარგი ფილმის შესაქმნელად. რეცისორს ხელთ აქვს მზა სიუჟეტი, რომელიც არავითარ „იდიოლოგიურ შესწორებას“ არ მოითხოვს მის მხრივ, თუ კი ის (სიუჟეტი) გაიშლება, რასაკვირველია, იმ სამოქმედო არეში და იმ დროის მონაკვეთში, რომელშიაც ვითარდება თვით მოთხრობა. ნინოშვილი ფუნდუხვს მიხედვდა ცხოვრების, ის თავისი როლის ყველაზე უფრო თანადროული მწერალი იყო. ნინოშვილმა საშინელ შემოქმედებებზე ფერებში ასახა 80-იანი წლების გურული გლეხობის ცხოვრების სადუბჟიურ. ამდნდა ეგ. ნინოშვილის, როგორც რევოლუციონერ მწერლის როლის განსული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ ლიტერატურაში დაუფასებელია.

ცხადია, ეს აზრი არც ახალია და არც სადავო. და თუ მას ახლა ჩვენ მაინც ავღნიშნავთ, მხოლოდ იმიტომ, რომ ფილმ „დარიკოს“ ავტორ-რეჟისორს ერთ-ერთი რეკენენტტი დამსახურებად უთვლიდა მას, რომ მან (დოლიმე) რეკოლუციური სულ შთაბერა ნინოშვილს (!) ეს ყოვლად უხეში და მავნე აზრია, რა თქმა უნდა, აღმოცენებული ნინოშვილის შემოქმედების და მისი საბოლავყო დროის სრულ უცოდინრობაზე. ბრალდება ნინოშვილის მიმართ, რომ ის თითქმის გულშევიდად აღწერდა გურის გლეხობის გადასლბებულ ცხოვრებას და თითქმის არ უჩვენებდა ამ მდგომარეობიდან თავის დაღწევის გზებს, — საფუძველს მოკლებულია და მას ისტორიული გამართლება არ გაჩანია. ამათემ მწერლის შემოქმედების შემაჯიკური მოწყვეტა იმ დროიდან, რომელშიც მწერლის შემოქმედება ვითარდება, — არ არის საკითხისადმი მარქსისტული მოვდამა. ნინოშვილის თითქმის ყველა მოთხრობის ფონად აღებულია 80-იანი წლები. ეს ხანა რუსეთის იმდროინდელ იმპერიისათვის ხასიათდება რევოციის განსაკუთრებული სუსხით, რაც გამოწვეულია იმპერატორ ალექსანდრე მეორის მოკვლით და პროგრესულ ინტელიგენციაში „საშიში“ ნაროდნიკული იდეების ჩასახვით და გავრცელებით. დასავლეთ საქართველოში ამ დროს შავი ზღვის სანაპირო ქალაქიდან

(ფოთი, ბათომი) სამრეწველო კაპიტალის პირველი სიო უბერავს; მუშები, როგორც კლასი, ჯერჯერობით მხოლოდ ჩამოყალიბების პროცესში იმყოფებიან. ეს მუშები თავის შინაგანი ბუნებით ისევ გლეხებია, აკი ისინი სოფელთან ოდნავადაც არ სწყვეტენ კავშირს, და ერთი ხელის გულის ოდნავ მიწას არჩვენენ იმ „ზოადს“, სადაც დროებით მოსულან გროშების საშოვნელად, რომ შემდეგ ეს გროშები ისევ თვინათ დატაკ სოფლის მეურნეობას მოახმარონ. მათ შორის მათ კლასობრივ ორგანიზებულებაზე ლაპარაკი ჯერ ზედმეტია, რადგან კიდევ არ გააჩნიათ თავისი ავანგარდი, თავისი პარტია, რომელიც წარმოადგენდა მშრომელი ხალხის ბრძოლას მყველფეხების და კარიხმის წინააღმდეგ. ამგვარად, ნინოშვილის მოთხრობათა გმირების მოქმედების დროს არა თუ სოფელში, არამედ ქალაქშიც არ აჩრსებობდა ის მარგანიზებულ ძალა, რომელიც შეეძლო სათავეში ჩასდგომოდა უმაგალითო გასაკჟირის უღლისქვეშ მგმინავ ხალხის აღშფოთებას, რომელიც მასობრივ აგრესიულ ხასიათს არ ატარებდა მხოლოდ იმიტომ, რადგან ხალხს ხელმძღვანელი წინამძღოლი არ ჰყავდა. ნინოშვილი სწორედ ამ პერიოდის ამსახველი მწერალია. მის ნაწარმოებში ჩვენ ვხვდებით მყვეთრად გამოხატულ პროტესტებს მიმართულს არსებული წყობილების წინააღმდეგ.

როდესაც ვუცქერთ და ვისმენთ ფილმს „დარიკოს“ და შემდეგ ვიკონებთ ნინოშვილის იმ მოთხრობებს, რომელთა მიხედვითაც არის გაკეთებული ეს სურათი, ჩვენს წინაშე თვისთავად ისმება ერთი პრინციპული მნიშვნელობის საკითხი: ეს არის ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანზე გადატანა. არა ერთხელ თქმულა და დაწერილა, რომ ფილმის სიუჟეტური შენების ბუნება საფუძელიანად განსხვავდება მოთხრობის ან რომანის სიუჟეტური აღნაგობისაგან. ამიტომაც ლიტერატურული ნაწარმოები ეკრანისათვის დროს მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდის, ხშირად ისეოსაკე კი რომ ფილმი მახინჯი აჩრდილია იმ ნაწარმოების რომლის მიხედვითაც არის იგი გაკეთებული. მთავარი საქმე აქ იმაში კარ არის, რომ ლიტერატურული ნაწარმოებს ბრმად კვალზე მისდით და უამრავი მასალა, რომელიც მასშია მოთავსებული, უსისტემოდ ეკრანზე გადაიტანო, არამედ საქმე ისაა, რომ ნაწარმოების დედაზრი მართებულად გავიო და ის მალაღმარისხვანი ფილმის მეშვეობით მილიონ მაყურებლამდე დაიყვანო. ლიტერატურულ ნაწარმოებათა ეკრანისაციის საუცხოო ნიმუშად დღესაც შეიძლება დასახილველ იქნას: „დედა“, „ელისო“, რომლებიც 10 წელია უკვე რაც დაიდვა, რეკ. ვ. პუდოკვინმა და სცენარისტმა ნ. ზარხიმ გორკის მოხ-



დარიკო
შახიბოზი
თ. ციციშვილი

რდილი „რომანიდან მხოლოდ მთავარი იდეა აიღეს და ზეს იდეა ისე გაშალეს, რომ“ ამით მათ რომანის სულისთვის არ უღალატებიათ და შესანიშნავი ფილმი მოგვცეს. იმავე ხანებში რეჟისორმა ნ. შენგელიამ ყაზბეგის პატარა მოთხრობიდან შესწოლი ისეთი სურათის გაკეთება, რომელიც საკმაოდ ამოწურავ წარმოდგენას იძლევა ცარიზმის კოლონიალურ, დაპყრობით პოლიტიკაზე. შენგელიამ გააფართოვა ყაზბეგის „ელისოს“ სამოქმედო ჩარჩო, მან პიროვნული მელიოდრამა პატარა ერის ტრაგედიამდე აიყვანა მეფის თვითმპყრობელობის პირობებში.

ახლა ვიკითხოთ, როგორ მოიქცა რეჟ. ს. დოლიძე რადენინად ღრმა და მართებული მისი მიდგომა ნინოშვილის ძვირფასი მემკვიდრეობის მიმართ.

დოლიძემ თავისი ფილმის საფუძვლად ნინოშვილის ორი ცნობილი მოთხრობა აიღო: „სიმონა“ და „მოსე შერარალი“. რადგან მოუხერხებელი და ნაკლებ საინტერესო გამოვიდოდა ფილმში სამი დამოუკიდებელი სიუჟეტური ხაზის არსებობა (ერთი მხრივ ქეთევანა და მისი შვილები, მეორე მხრივ ბაბაღე და მისი შვილები, მესამე მხრივ დავით დროიძე თავის შვილებით), დოლიძემ ყოველგვარი მძიმე ოპერაციის გარეშე იოლად შესწოლა ქეთევანას შვილები ბაბაღესთვის მიეკუთვნებინა, ქეთევანის და ბაბაღეს ღვიძლი შვილები კი სამოქმედო არიდან სრულებით გაიკრცა. ამგვარმა „შეჯავრებამ“ შედარებით უმტკივნეულოდ ჩაიარა, რადგან ის ეგ. ნინოშვილის ზემოაღნიშნულ მოთხრობების არსს არ სცვლიდა, სამაგიეროდ მათ ერთ მთლიან სიუჟეტში აერთიანებდა. სამწუხაროდ დოლიძე ნინოშვილის მხოლოდ ამ „წვრილმანი რომანტიკით“ არ დაკმაყოფილდა, მან მოინდომა რეკვილუციონერი შერარლის შემოქმედების კიდევ უფრო მეტად „გარეყო-ლუციურება“. ამ მიზნით „სიმონას“ და „მოსე შერარლის“

სამოქმედო ფონი 80-იანი წლებიდან 1905 წლის რევოლუციის წინა წლებში გადმოიტანა. ეს ის დროა, როცა დასავლეთ საქართველოს სამრეწველო ცენტრში მუშათა კლასი უკვე ძლიერ ორგანიზებულ ძალას წარმოადგენს; ეს ის დროა, როცა ამხანაგ სტალინის ხელით დაწერილი მგზნებარე, ბრძოლისკენ მოწოდებელი პროკლამაციები ვრცელდება არა მხოლოდ ბათუმის მუშებს შორის, არამედ გურიაშიც და სხვაგანაც. ჩვენ ვიკითხავთ, რომ 1902 წ. ბათუმის ამებმა უდიდესი გამარეკოლუციურებელი გავლენა მოახდინეს საქართველოს სოფელზე (დასავლეთ საქართველო)“. ლ. ბერია: „ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის“, გვ. 40). გურიის გლეხობა იმ ხანებში რევოლუციური იდეებით იყო აღფრთოვანებული და მზად იყო ამ იდეებისათვის იარაღით ხელში ებრძოლა. 1905 წელმა ეს იდეები სასუბეით გაამართლა; მაშინ საქართველოს მთელ რიგ რაიონებში, „მეტადრე გურიაში (ოზურგეთის მაზრა), გლეხთა დიდი შეიარაღებულ აჯანყების ორგანიზები, ახორციელებდნენ მემამულეთა მიწების ხელში ჩაგდებას, ყოველგვარი გადასახადის გაუქმებას, მემამულეთა, სამღვდლოების და მთავრობის დაწესებულებათა ბოიკოტს“ (ლ. ბერია).

რეჟ. ს. დოლიძე ფილმით „დარიკო“ თუმცა ერთგვარ პრეტენზიებს აცხადებს პირველი რევოლუციის წინააღმდეგ გურიაში, მაგრამ (ეს ამთავითვე უნდა ითქვას) ის ამ ამოცანას ვერ სძლევს და შედგად ვებტულობით სურათს, რომელიც არ იძლევა წარმოდგენას იმდროინდელ რევოლუციურ გურიაზე.

„დარიკოს“ ავტორ-რეჟისორმა ეგ. ნინოშვილის ვითომ პრიმიტიული სიუჟეტი გაართულა, დახლართა, მაგრამ ნამდვილად კი თავის მიერ უსისტემოდ დახლართულ სიუჟეტურ ძაფებში ისე უიმედოთ გაება, რომ შე-



მოსე შერალი—ნ.ს.ს. ქორჯოლიანი და ვითი—მ.ს.ს. ლამბაშიძე

მდე თავის დასაძვრენად არა ერთსა და ორ გულბურკვილო ხერხს მიმართა, რომელთა შესახებ ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი.

ფილმის მთავარ გმირს დარიკოს აბსოლუტურად არავითარი საერთო არ აქვს ნინოშვილის დარიკოსთან. ამობუნ, ნინოშვილის დარიკო პასიური ქალია, დოლიძის კი აქტიური; ზოგიერთები ამასი ხედავენ ნინოშვილის „გარეოლუციურებს“ და დოლიძის ფილმის დიდ ღირსებას, მაგრამ თუ ოდნე მაინც ჩაუვყვირდებით, დაინახავთ, რომ ეს ღირსება მოსაჩვენარია. დარიკო, ჯერ ერთი არ არის ტიპური ხასიათი ტიპურ გარემოში; დარიკო არა თუ ტიპურია, არამედ ერთეული მოვლენაც არ არის; ყოველ შემთხვევაში თვით ფილმი ამას გვიმტკიცებს; ფილმი „დარიკო“ ვერ გვაჯერებს, რომ შეიძლება ყოფილიყო ამგვარი ქალები. ფილმში დარიკო დღიანი მისი ყაბაღად გავარდნისა, უპაერო სივრცეშია გამოკიდული. არ არის მართალი ის, რომ თითქმის დოლიძის დარიკო რევოლუციონერი ქალი იყოს. მისი „რევოლუციონერობა“ შემთხვევითი და საექმო ხასიათისაა: ტიტკოს მისი გაუბატურება რომ არ დაეპირებინა და და მის კაცი არ შემოვდომოდა, ტყეში არ გავარდებოდა, მიუჯდებოდა კერისად და, უკეთეს შემთხვევაში, სინოხს დაეცდოდა, უკუდეს შემთხვევაში ხელმეორედ გათხოვდებოდა და აკვანს დაარწევდა. ამგვარად, დარიკოს გარეოლუციონერებას სოციალური მოტივი როდი უდევს საფუძვლად, არამედ ვიწრო პირადი. თვით ნახტომი რომანტიული ქალიშვილობიდან თავხეხილადებულ „რევოლუციონერამდე“ არა ბუნებრივი და დაუჯერებელია, მაგრამ ერთი წუთით სიტყვა „რევოლუციონერს“ წიწკლები ჩამოვადილოთ და ვიკითხოთ, რა რევოლუციურ საქმეებს სჩადის რევოლუციონერი დარიკო? ნამდვილს, წმინდა რევოლუციურს—არავითარს. მას ჰყავს რაზმი, მართალია, მაგრამ რა გარკვეულ მიზნებს ემსახურება ეს

რაზმი, —კაცმა არ იცის. ხომ ცხადია, რომ მეფის მოხელეებისთვის ტანსაცმლის გახდა დიდი რევოლუციონერი საქმე არ არის, ეს ტაი-მასხარაობაა, და როგორც ყოველგვარი ტაი-მასხარაობა იღვას და გარკვეულ სასარგებლო აზრს მოკლებული. დარიკოს შემდეგი „რევოლუციონერი“ ნაბიჯი ტიტკოს მოკვლაა. ეს მეტად საექმო ღირსების „რევოლუციონერი“ საქმელია: პირადი შურისძიება რევოლუციის ნამდვილ საქმეს, რასაკვირველია, არაფერს მატებს. თვით ეს ფაქტი მოწმობ სიხს, რომ დარიკო, როგორც რევოლუციონერი, ფილმის მიერ მინდობილზე არ იზრდება, არ ყალიბდება, მიერ რიგ მის მოქმედებას არა აქვს ლოგიკური გამართლება: მაგ., ის პირველ შეხვედრისას არ ჰკლავს ტიტკოს იმ მოტივით, რომ ხელისუფლება ამის გამო ჯავრს უდანაშაულო სოფელზე იყრისო, მაგრამ შემდეგში დარიკო ტიტკოს მაინც ჰკლავს, თუმცა ისეთივე შედეგია მოსალოდნელი, როგორც წინათ. (ეს გარემოება შეიძლება იმითაც აიხსნას რომ სენარისტ-რეჟისორმა დარიკოს მიერ ტიტკოს მოკვლა ცენარისტის შემოინახა, როგორც მომგებიანი აპოთეოზი).

სენარისტ-რეჟისორმა ვერ შესძლო მოეცა დარიკოს სახე ღრმად, მუდმივ ვითარებაში, ყოველმხრივ. ამიტომაც ძნელი დასაჯერებელი ხდება, რომ სათუთი განცდების მქონე ქალიშვილი სრულად მოულოდნელად ტყეში გაიპრა, თოფიარალი აისხა და, წარმოიდგინეთ, რაზმის ხელმძღვანელიც კი ვახდა. დარიკო, ალბათ, ჰიპნოტიური, ზებუნებრივი ძალის პატრონია ასე იოლად ვაეკაცთა რაზმის ნებისყოფას ტიკინასავით რომ იმორჩილებს? ვანა სკირ-ლედა მტკიცება იმას, რომ ცხოვრებაში ასე უბრალოდ, ასე წყნარად, წინააღმდეგობას მოკლებული ბძო-ლებს ვარემ არაფერი არ ხდება? ცხოვრების სინამდვილე უფრო მეტი სიძნელეებით და დაბრკოლებებით არის მოკული, ვიდრე ეს აშხ. დოლიძეს ჰგონია. მაგრამ უფრო

საშუალო ის არის, რომ დღივით საერთოდ ცხოვრებას დასრული სათვალეებით უტყერის: მის წინანდელ ფილში («უქანასქელი ჯვაროსნები») კოლონურენობა ხეცურეთში ყალიბდება თითქმის ხელის მოწერიან... სეპარატორი სა-უქუნოებრივი ტრადიციებისა და ჩვეულების ერთი ხელის დაქვეითებით უარმოყველის როლში გამოდის...

„დარიკოს“ ყველა მთავარ ეპიზოდს ხშირად უზარალო გამოართმებაც აქ ავლია; აი, თუნდაც ავიღოთ დარიკოს პატიმრობიდან გაქცევა. დარიკოს რატომღაც თეთი ცი-ხეში არ დაკითხავენ. დაუშვათ ერთი წუთით, რომ მეფის ჩინოვნიკები ამ შემთხვევაში მეტისმეტად ცაქთომოყვარენი აღმოჩნდნენ; შეგებრალოთ ახალგაზრდა ლამიზ ქალი ციხის აშორებულზე პატივით რომ სუნთქავს და უფრობი-ლდებიან რა თვალის ჩინივით მის ჯანმრთელობას, გა-მოატარეს ის ღია პაერზე, მიჰყავთ დასაკითხათ დიდი დანახავე, კაცის მკვლელი, და მას ერთადერთ მკველათ მოჰყვება პირტრეველა ცმწვილი, რომელიც უფრო და-ბალი ჩინოსანის კანცელარის მწერლუკას წააგავს: მის ერთ ხელში... საქმეების „პაპა“ უფროა, მეორე ხელი კი ჩამოშვებული აქვს ხმაღუ... აი, ისინი მიდიან... მცველი, რას აკვირვებოდა, ნახევრად სულელია, ის, რას აკვირ-ვებოდა, ვერ ხედავს მის ცხვირწინ როგორ იხრება დარიკო და სილას ავლებს ხელს... ორიოდ წმინდა და-ბარო მკველს სახეში სილას აყრის და ვარბის... მკვე-ლი მისდევს, მაგრამ მას, რას აკვირვებოდა, ფეხი უტდება, მაგრამ არ ეცემა, მხოლოდ წაბორძიკდება, ყვი-რის და ახლა დარიკოს საბოლოად სცხე შეიარაღებულე ჯარისკაცებიც დაიდევნებინან, მაგრამ „გვიანია“: დარიკო, მართალია, არც ცას ჩაუტლავას და არც მიწას შე-უტოვია, მან მხოლოდ ბუქტს შეადარა თავი, მაგრამ მისი მონახევა, რას აკვირვებოდა, შეუძლებელია მიხიდა... ამის მომდევნო ეპიზოდი, ისე როგორც წინა ეპიზოდი „რასაკვირველია“ პრინციპზე აგებული: თავიდან ფეხე-ბამდე შეიარაღებულ ურიადნიც და ჩაფოს მძიკათ და-წრით ვაკრული პატიმარი, როცა მდინარეს შუა მილწე-ს, საშუალებას, რას აკვირვებოდა, მაინც და მაინც მაშინ მოუღდა თუთუნის მოწვევა (უკეთ, ეს მოუღდა რე-ყისორის მხოლოდ იმიტომ, რომ ერთი წუთის შემდეგ ურიადნიც ჩაფორითორი წყალში ჩაყვინთები გაყვამე-სებინა) ურიადნიცა ის-ის იყო ქისა ამოიღო, რომ ამ დროს საიდნაღაც ქალის ხმა გაისმა: „ხელები ასწიეთ... ჭარბიკე ურიადნიც და მისი მღლებელი დაფორხნენ, მათ არც ე მოუხდნიათ ისე ასწიეს ხელები და იარაღზე ხე-ლი მაშინაც არ გაუკრათ, როცა მახლობლათ, ნაპირზე დარიკო დაინახეს... უჯობთ ხელში... კინემატოგრაფისი გაფორჩაყისთვის დამახასიათებელი ამგვარი უღლებრი ამერიკანაზმები „დარიკოს“ ობოლ მარტალტებივით უხვად არის მიმოფენილი. აი კიდევ ერთი ასეთი „მარგა-ლიტოვანი“: დიდის ამალით და მკველებით მოცილ სო-ფლის აქ შველოდ შიკა-ვაზაზე მარბის უფროს... ტრეტიკო აქ არის, მოსე მწერალიც (ეს უქანასქელი საპამული საგნადაა აქ საჭირო). მოუღდნდა მათ დარიკო თავ-ის ათიოდ რაზმელით თავს დაესხნის და მისი რომ სინდა-რტული სიტყვა საქმარისა იმისათვის, რომ მარბის ხე-ლისუფალნი შივით ლამის მიწაში ჩაძვრნენ, ერთიც არ გაისროლონ და ამოღენა შეიარაღებულმა ხალხმა აბსო-ლუტურად იოტის ოდენა წინააღმდეგობაც არ გასწიონ. ამავე ეპიზოდში საცენარისტ- რეჟისორის მეტად ღარბი

სასიუტიკური დენტაზია აიძულებს 18 წლის თოვლის ფე-ფევიით კვინდა დარიკოს ტრანსაცელი გაახდენოს. მა-მაკაცებს მტრის ბანაკიდან და მათ დამკენარ და ბანაკიდან სხელს თვალი შევალს. პატიმრებს „ბუნტარ“ ერთი ხელის შემტრეტი მოპოვებულ გამარჯვების შთაბეჭდილე-ბას სტოვებს; ისე გამოდის, რომ თითქმის საეტაპო მა-ტრატებულს ციმბირში მხოლოდ ორიოდ მკველი აცილებს (მათი უფროსი, რა თქმა უნდა, დეგენერატია), ვაგონების კარები რაზობათ და ვაგონები და საქმარისა პატიმრებმა უზარალო აურზაური ასტეხონ, რომ კატორდა თავიდან აიცილონ და თავისუფლებმა დაიბრუნონ.

ყოველივე ის, რაც ზემოთ აწერეთ, მოწმობს არა მხოლოდ „დარიკოს“ სცენარის დიდ სისუსტეს, მთელ რიგ საპასუხისმგებლო, კვანძით ეპიზოდების მეტად გუ-ლურტყვილო ხერხებით შევრას და გახსნას, ის მოწმობს უფრო მეტს: რეჟის. ს. დლოძიე ნენათ თუ უნებლიეთ გა-მიდის ისტორიული სიმართლის გამაყლებების როლში, თუ „დარიკოს“ მიხვედით ვიმსჯელებთ ჩვენი ისტო-რიული წარსულის შესახებ, იმიჯივით შემტარ დე-ბულებს გამოვიტინო, რომ მეფის თეთიმპრობლობა თითქმის დაფუნებელი იყო უნიათო მოხელებზე, რომ სისხლიანი ცარხზმის მსახურნი სხვა არა იყვნენ რა, თუ არა ბრიყენი, უძღურნი, მხდალნი... ვანა საქიროა იმის მტკიცება, რომ ეს სინამდვილეს არ შეფერება? ცარიზმი საერთოდ, და კერძოდ მიმდინარე საუკუნის დამდეგს, ასე სუსტი და უთავო რომ ყოფილიყო, მაშინ 1905 წლის რევოლუცია მარცხით არ დამთავრდებოდა. პროლეტა-რიზმმა და რევოლუციურმა გელებმა ზღვა სისხლი დააე-ციეს, მილიონი მსხვერპლი გაიღეს იმისათვის, რომ რუსე-ბის თეთიმპრობლობა, მემამულეთა და კაპიტალისტე-ბის ბატონობა დაეშო ჩვენს ქვეყანაში. საუბედროდ „დარიკოში“ ამის მიკროსკოპული ნიშნებიც არ სჩანს. ამ ფილმის 8 ნაწილის მანძილზე არა ერთხელ გაისმის თო-ფების ბათქა-ბუთქა, მეფის ჯარის მთელი ასეული უტეცს ოციოდ რაზმელს, მაგრამ ჯარი, თითქმის „სუფარები“ იყოს შეიარაღებულ, ერთ რაზმელსაც ვერ ახვედრებს არა თუ სასიკვდილო, არამედ ჭრილობის მოპყვებულ ტყვიასაც. მთელ სურათში მეტობოლი ხალხის ბანაკიდან მხოლოდ ერთი ადამიანი (გვოგია) ცვდება და ისიც ბუ-ნებრივი სიკვდილით—ქლექით. შეხლა-შემოხლა, თავდას-ხმები, შეტაკება და ბოძობა „დარიკოში“ ზედმეტად მარგალია, მაგრამ ყველაფერი ეს მოცემულია წარბუქი ამერიკტის სტილით. კლასობრივი მტრის ყველა მუარო-მადგენელს, გარდა სტალინი დროიძისა, ვოდველოური იერი გადაკრავთ. ისტორიის სანადგვე ვადგადებული მტრის გაბიაბურება, გამასხარება და „გამახება“ არც თუ ისე ძნე-ლი საქმეა; ცხადია პრისტავის და მოსე მწერლის მოთავ-სება შეიძლებოდა არა თუ სალორეში, უფრო უარეს ად-ვილასაც; მაგრამ ვიჯთობთ, რა აქვს ამას საერთო ნა-მდელ ხელოვნებასთან? მტრის ძლიერების განგვა? დაკნი-ნება და დამკირება, ობიექტურად ამკირებს აგრეთვე იმ გვირ მებძობლებსაც, რომლებიც სინამდვილეში სი-კვებლე მსწერივე კაცობრიობისათვის უტყეობი, მხოლოდ მომავლის მოპყვების საქმეს. მეფის დინასტია რომ ისეთ „გმირებზე“ ყოფილიყო დაყრდნობილი, როგორიათაც ისინი „დარიკოში“ ნაჩვენები (მარბის უფროსი, ურიადნიც, პრისტავი, საეტაპო მატარებლის გამყოფი, ტრეტიკო და სხვ.), მაშინ რომანოვიები ვანა ტახტს სამაის წლის გან-მავლობაში შეინარჩუნებდნენ?!

ჩვენ ზემოთ აღნიშნეთ, რომ „დარიკო“ ჰაერში გამო-
ქილი „რევოლუციონერია“, რომ ის, როგორც მებრ-
ძოლი ქალი ბუტაფორიულ შეთავაზობებს ახდენს. და-
რიკო „გარევოლუციონერების“ შემდეგ ისე წარმოადგე-
ნით, რომ მას პირადი ცხოვრება არ გააჩნია; ჩაიკვა
მან შარავალი და მორჩა, ის უკვე ქალების სიდან ამოი-
შალა. ფილმში არის ერთადერთი კარგი შტრიხი: და-
რიკო რაზმელის ტანსაცმელს აცერებს. საერთოდ სურა-
თი და კერძოდ დარიკოს სახე გაიკლებით ზეგის მოი-
გებად, რომ დოლიძეს სწორედ ეს ხაზი გაეძლიერებინა
და გნებებინა დარიკო არა მხოლოდ ცხენზე მჯდომი და
თოფის მსროლელი. მაგრამ, როგორც სჩანს, დოლიძეს-
თვის ძნელი აღმოჩნდა დარიკოს შინაგანი ბუნების მრ-
ავალფეროვნების გამოქვეყნება და მიუღი სიმძიმე გა-
რგვანი მხარეების ჩვენებულზე გადაიტანა. ცხადია, აჩვენო
ქალი, რომელიც ცხენს მიაჭენებს, — ეს იოლია, მაგრამ
აჩვენო ქალის სულიერი განწყობილება, რომელსაც სა-
კარწინო ლხვიკი თავს გადაახვეს — ეს არის ხელოვანის
ქეშარიტი შემოქმედება, რაც აკლია ამ სურათს.

დარიკოს რაზმი ერთფეროვან მასად არის წარმოდგე-
ნით. რაზმელები, სამწუხაროდ, ერთმანეთში ისეა გა-
თქვეფილი, რომ არც ერთი მაგარი მათურების მესხი-
რებაში არ რჩება სულ მცირედი ხნითაც კი. არსად არ
არის ასწილი დრამატურულია თუ როგორ გახდა დარი-
კო რაზმის მეთაურად. ამიტომ არის, რომ რაზმელების და-
მოკლებულება დარიკოსადმი არსად არ სჩანს. შემდეგ უნდა
შეგინწნით, რომ მოღალატე, რომელიც ძარცვა-გლეჯა-
სა ეწყევა დარიკოს სახელით, ძალზე გაცვეთილი და შტამ-
პით მოსილია. თანაც ის არავითარ სიუჟეტურ დატვირ-
თვის არ ასრულებს. შეიძლება სურათიდან მილიანად
იქნას ამოღებული ის და მისი ნაშთქედარის შედეგი (ე. ი.
დარიკოს მიერ მისი მოკლვა), — ამით ფილმის სიუჟეტურ
არქიტექტონიკა არ დაირღვევა. დოლიძეს ამ მოღა-
ლატის გამოყვანა, ცხადია, უნდოდა იმიტომ, რათა ხაზი
გაესვა იმ გარემოებისათვის, რომ დარიკო მისი სახელით
მოვაჭრე მძარცველებს არ ინდობს. განზრახვას თავისთა-
ვად არ უნდა რა, მაგრამ თვით განზრახვის განაღდება
ძველია, ტრაფარეტულია. ამგვარი ხასიათის ეპიზოდი
დაწყებული ბარსკის „არსენიდან“ და „აღმიდან“ ვიდრე
„დუმბრკესკამდე“ შეიძლება მოიხაზოს ყოველ ფილმში,
რომელიც „პატრონიანი ყაჩაღის“ თავგადასავალს
ასახავს.

ტრაფარეტული და საერთოდ ნაკლებდ მოტივირებუ-
ლი ამგვნი სურათი მრავალადა; თუნდაც, მარტო და-
საწყისი რად ღირს! მოპირდაპირე მხრიდან მოდიან და-
რიკო და სიმონა, მათ ერთმანეთი დაინახეს და მოკე-
ბულად შეპყვიეს „დარიკო...“ „სიმონა... ისინი შუა
შარხზე ჩაეკონენ და კოინდენენ ერთმანეთს (მოიგონეთ
ნინოშვილის დარიკო, რომელიც ნიშნობის შემდეგაც სი-
მონას მორცხობით თვალსაც ვერ უსწორებდა). დავითი
ლბებს მორადგა და მან მოაღწერა ქალ-ვაჟის დანახვზე,
რა თქმა უნდა, დამკინავად ჩაიხიზიბათა. სიმონა დავითს
ლევანის წერილს გადასცემს. ლევანმა მაინც და მაინც
სიმონას გამოატანა მამისადმი წერილი, რომელშიაც სურეს,
რომ სიმონას მიწის ნაკვეთი აიყიდ ქაჩინის ასაშენებლად.
როგორც გნებავთ სიუჟეტური ექსპოზიციკა ვერ არის
ხეირიანი; კონფლიქტს თავისთავად უკვე დამპალი საძირკვე-
ლი უდევს საფუძვლად: რაღაც ქაჩინის აშენების არაე-

ალურობას რომ თავი დავანებოთ, დავითმა და მისმა
შვილმა რაღაც მაინც და მაინც სიმონას მიწის ნაკვეთი
ამოიჩვენეს. როგორ, თვით დავით დარიკოს ცუტანა-
ამისო მიწები ექნებოდა? ნინოშვილის მოთხრობაში სი-
მონას და დარიკოს შორის მიწის ყიდვა-გაყიდვის ნიადაგზე
როდი ისახება მტრობა! ნინოშვილმა ბევრად უფრო მე-
ტად დამაჯერებლად სიტუაციებით ასხნა დარიკოს მიერ
სიმონას შეძლებება, მაგრამ დოლიძემ რატომაც უკუაგ-
ლი მწერლის გზა და თვით შეაკვიწა კონფლიქტი. შემ-
დეგ, კუნად მოტივირებულია სიმონას საღდათობის
თავიდან აცილების ამბები; ყოვლად დაუჯერებელია,
რადგან რეალობას მოკლებულია დავითისა და მისეს მოქ-
მელება. ისინი თვით აწყობენ სიყალბის გზით სიმონას
ჯარიდან განთავისუფლებას საქმეს და შემდეგ თვითვე
ასმენენ ძალადის ოჯახს სიყალბის ჩადენაში. ნინოშვილი
თავის მოთხრობაში („მოსე მწერალი“) ასე გულგრილ-
ლოდ როდი ავგვირის ამ ამბავს: მოსეს შვილი მუხომბოს,
როცა ვაიგებს, რომ მთავრობა სიყალბის კოვს წააწყდა;
იმ მიზნით, რომ თავისთავი ამ ბინძური საქმიდან რო-
გორმე დაიჭერინოს, — მოსე ათასგვარ ხრიკებს მიმართავს;
მას დანაშაულის მთელი სიმძიმე, რაც დაკავშირებულია
სიყალბის ჩადენის ტექნიკურ მხარესთან, მულაუდურად
სხვებზე, სრულიად უდანაშაულო ხალხზე გადააქვს. დო-
ლიძის „დარიკოში“ კი ეს ეპიზოდი, რომელიც არსებით-
ადა სიუჟეტის დედადღერძია, იოლად არის გადაქცევილი:
მოსე და დავითი სიყალბეს სჩადიან, ე. ი. წყაღში ყე-
ლამდე შეიან, მაგრამ ნაპირზე „წყლიდან მშრალი ამო-
დიან“. — ეი, მაგრამ... ისმება კითხვა: ყალბი მოწმობა
ხომ მოსეს უნდა შეეგინა და მასვე უნდა ედარტუა ბეჭედო?
და როცა ხელისუფლება საქმის ძიებას დაიწყებდა, განა
ამ მხარეს ყურადღებას არ მიაქცევდნენ? სინამდვილეში
(და ნინოშვილს სწორედ ასე აქვს ყურადღებას, რასა-
კვირებოდა, მიაქცევდნენ, რაც გაქნისა და გაიძვირა
მოსე მწერალს არ შეიძლება არ სკოდნოდა. მაგრამ კი-
ნო-სურათის ავტორი ამ „უმიწვეწველო წერილმანზე“
ფიქრით თავს არ იწუხებს და აბჯობინებს შავი მატე-
რა თეთრი ძაფით ეკროს.

საერთოდ უკვე ამთავითვე შეიძლება იმ დასკვნის გა-
მოტანა, რომ იქ, სადაც დოლიძე ნინოშვილს ლალატობს
და თავისებურად „აღწერს“ ოთხმოციანი წლების გურუ-
ლი გლეხის ცხოვრებას — მარცხს განიცდის.

ყოველი დიდი კინო-ოსტატი უთუოდ კრიტიკულად
უნდა მიუდგოს ლიტერატურულ ნაწარმოების ღირსებებს,
მაგრამ არა ისე, რომ ეს ღირსებები თავისი ინტერპრე-
ტაციით დაამკროს და მწერლის მიერ უკვე გაცალულ
მეტო წინააღმდეგობის გზის ნაკვალად აირჩიოს ნაკვლები
წინააღმდეგობის გზით სვლა. დოლიძემ მიუღი თავისი
შემოქმედებითი ენერჯია იფუფასიან, გარეგანი ფეფტების
მშრალი დემონსტრაციისკენ წარმართა და არ სცადა
ღრმად ჩასწვლილობა, არ სცადა სწორად მოეცა ნინოშ-
ვილის გმირები, რომლებიც ჩვენში მოთხებელი ისე კარგედ
იციანბო, რომ სიყალბეს მათ შესახებ იოლად გამოიყ-
ნობს. ამ მხრივ განვიხილოთ ზერულეთ, თუნდაც მოსე
მწერლისა. ნინოშვილის მოსე და რეე. დოლიძის მოსე, —
მოწინააღმდეგე პოლუსებზე მყოფი ტიპებია. ნინოშვილის
მოსე — ფლიდი და გაიძვირა, ცხოვრების ზედპირზე
ბნელი გზით ამოტივტივებული ადამიანი. ეს ცხერის ქურ-
ში გახვეული აფთარი ათასგვარ მამაძალლობაშია გამო-



სიმონა მსახ.—ს. ხაჭირაძე, დარიკო—თ. ციციშვილი

ჯავნილი, შეუძლებლის შემძლეა, მაგრამ თავის დაფასებაც ღირსებულად იცის: ქრთამს მოითხოვს. გლეხები, ერთის შეხედვით, ამ წვერილგება ბიუროკრატში მოისხლე მტერს ხედავენ და უკვე პირველ გაცნობისთანავე იმდენად იჯავრებენ, რომ მოსე მოსალოდნელი მოკვლის შიშით ერთ სოფელში დიდხანს არ ჩერდება და სოფლიდან-სოფლად „მოგზაურობს“. რეე. დოლიძემ ნინოშვილის მოსე მწერალი გააშარკა, გაააბმულა, რითაც შეამცირა მაყურებლის თვალში ის სისასაღე, რომლითაც მწერლის მოსეა დხასიათებულა; შარკს მაყურებელი საერთოდ ყოველთვის ლმობიერად იღებს და ამიტომაც მივიტოვო ის სავალალო შედეგი, რომ კინო-სურათის მოსემ საბჭოთა მაყურებელში ერთგვარი „მოწონება“ დაიმსახურა. რეე. დოლიძის შეტოდმა კიდევ უფრო მეტად გააღრმავა ს. ყორეოლიანის თამაში; ¹⁾ საამისოდ რეეისორმა წააქეზა. თავისთავად დოლიძე მაშინ შეცდა, როცა მოსე მწერლის სახე გახსნა, როგორც ხასიათის კომედი, და მოსეს შინაგანი ბუნება, მისი ვაიძვერული „მე“ დაიჩრდილა ჭარბი კომედიური მდგომარეობით, რომელშიაც მოაქცია რეეისორმა კომედიური მოსე მწერალი. ნინოშვილის

მოსე არავითარ შემთხვევაში არ არის კომედიური და შიშით უფრო, კომიკური ტიპი, როგორც ეს რეეისორი დოლიძეს ჰგონია. ეგნატე ნინოშვილის მოსე მწერალი გაქნილი, გაიძევა, უმძიმეს გასაჭირში მყოფ გლეხების შეგნებულ და ჰკვიანი მტერია.

მსახიობს რომ თავისი მხატვრული ტაქტი და მაღალი ოსტატობით შეუძლია ხშირად მარცხისაგან დაიხსნას რეეისორი, — ამის დამადასტურებელია რეს. დამსახურებული მსახიობის შ. ლამაზაშვილის მაგალითი. „დარიკოს“ სცენარის ავტორი შეეცადა დავით დროიძისთვის მოეხვია ყაჩაღობა, კაცის მკვლელობა (მოსეს და დავით დროიძის შელაპარაკება სურათის დასაწყისში) და ამ ნიადაგზე წარმოშობილად დაესახა მისი სიმდიდრე. დოლიძემ აქაც უღალატა ნინოშვილის და დამახინჯა სინამდვილე. ნინოშვილი დროიძეს ნაყაჩაღად და კაცის მკვლელად როდი გვიხატავს? ავი გლეხობის კულაკური ფენისთვის ავი გზით გამდიდრება სრულებითაც არ იყო დამახასიათებელი; ნინოშვილის დავით დროიძე სავაჭრო კაპიტალიზმის ტიპური შვილია, მან თავისი სიმდიდრე შეიძინა თანამსოფელეთა დაუნდობელი ექსპლოატაციით და თაღლითობით, რაც ყოველ ვაჭრობას თან ახლავს. ლამაზაშვიდ მთელი ფილმის მანძილზე ცდილობს არ გადაღუბოს ნინოშვილის ტექსტს და განასახიეროს — კულაკი დროიძე არა ისე, როგორც ეს ყაჩაღობით ფეხზე წამომდგარ ადამიანს შეეფერება. სამწუხაროდ, სცენარის სუსტმა მხარეებმა მსახიობს არ მისცა შესაძლებლობა მოქმედებაში, კონკრეტულ ფაქტებით ეჩვენებინა დროიძის, როგორც სოფლის წურბელის, ექსპლოატატორის მტაცებელი სახე; დოლიძემ, პირიქით, რასაკვირველია, აქაც წინააღმდეგ ნინოშვილისა, დავითი ზედმეტი, გადაჭარბებული გულკეთილობით, მართალია ცრუ, მაგრამ მაინც გულკეთილობით, დააჯილდოვა; დროიძე დაუფასებელ სამსახურს, თითქმის მამობას უწევს ძალადის ოჯახს: აქ ხერებს ათხოვებს, იქ სიმონას ქორწილს ღვინო ანარაგებს და სხვ. ამიტომ მეორე მხრივ, საოკარია, რატომ უნდა ანთხევედ ბოლშევის სიმონა დავითის წინააღმდეგ? სურათიდან არ სჩანს, რომ სიმონამ იცის „რა შვილიცაა“ დროიძე, და თუ იცის, მით უარესი, მაშინ საკითხავია, რატომ ითხრის საკუთარი ხელით საფლავს, რატომ ღებობს დავითის უსასყიდლო სამსახურს, რომელიც სინამდვილეში დანაგებულა საშუქის მსგავსა? საერთოდ სიმონა, როგორც მთლიან სახე, ვერ არის რიგიანად გამოიმტყრული. ბევრი მისი მოქმედება გაუგებარებელია, უცნაურია, ასე ვთქვათ, არა განებრივი განსჯის შედეგია, არამედ ავექტის, ზედმეტი და არასაკუთრო ტემპერამენტის ნაყოფი. ჩვენი აზრით ეს უნდა აიხსნას რეე. დოლიძის არსებობად არა სწორი შეხედულებით გვირობისა და გვირულობის (ჭეროიკის) სფეროში. „დარიკოს“ მისი ავტორი გვირუღ მოთხრობას უწოდებს. ნამდვილად კი „დარიკოს“ გვირუღის ბევრი არაფერიც არის. გვირუღობა შეიძლება დაიბნოს იქ, სადაც სამკვდრო-სასიკოზო ბრძოლა სწარმოებს ორ მოწინააღმდეგე ძლიერ ძალებს შორის; გვირუღის ღარბებთან ბრძოლას არ შეუძლია ჰეროიკის მოკემა.

„დარიკოში“ ნამდვილი გვირუღი არა გვაყავს და, მაშასადამე, არც ჰეროიკა შეიძლება რომ გვექონდეს; დარიკო, როგორც ეს ზემოთ არაერთხელ აღვნიშნეთ, ოპორტუნული-ვოლდეილური ყალიბის გვირუღი; სიმონას გვირუღბაც კი ლა-

¹⁾ ეს წერილი უკვე დაწერილი გქონდა, როცა ვახუთი შ. შენგელაის „ნარიჩის ელიო“. ამ ფილმში ყორეოლიანი თამაშობს მისთვის ისეთი მნიშვნელოვან ოსტატობით და მხატვრული ჯიშობით გრძნობით, რომ მისი როგორც მსახიობის ზრდა მართლაც რომ გასაოცრად დიდია.



კადრი სურათიდან

ბარაკი ზედმეტია: ჭურჭლის მტკრევა, მაგიდაზე გადახტომა და მუშტით ჩხუბი ძალიან შორისა რევოლუციურ გმირობისაგან. ამგვარი ყაიდის „გმირული საქციელი“, რასაკვირველია, უთუოდ მოხიბლავს არა კვალიფიციურ მაყურებელს, მაგრამ მისი ასეთი ალტყინება კიდევ არ მოწმობს იმას, რომ სურათმა საჭირო იდეოლოგიური და კულტურულ-აღმზრდელი თითი როლი შესრულა. ნუ დავიწყებთ, რომ იგივე მაყურებელი ასეთივე ტრიუმფალურ მიღებას მოუწყობს „ნეტარ-სენებელ“ ამერიკულ ფილმებს „ტარზანიადს“ სერიიდან (თავის დროზე ხომ კიდევ უწყობდა!). ხოლო ჩვენი საბჭოთა ახალგაზრდობა და კულტურული მაყურებელი ყალბ „გმირულობას“ არ დაიჯერებს.

„ღარიკოს“ ბევრი რამ აკლია იმისათვის, რომ იგი ჩათვალოს ნამდვილი ხელოვნების მაღალხარისხოვან ნაწარმოებად. კინო-ოსტატობის ის დონე, რომლის სიმალეზედაც ასულია „ღარიკოს“ საბჭოთა კინემატოგრაფიამ ძირითადადში კარგა ხანია უკან ჩამოიტოვა.

„ღარიკოს“ წარმატების მიზეზი მასობრივ მაყურებელთა შორის მდგომარეობს ერთი მხრივ ყალბ პეროიკულ მდგომარეობათა გარეგან ეფექტებში, და მეორე მხრივ მასში, რომ „ღარიკოს“ ძალზე გადატვირთულია მუსიკალური მასალით და თითქმის მთელი ფილმის დემონსტრაციის განმავლობაში შეუძლია დაატეხოს მაყურებლის სმენა. მაყურებელთა ამგვარი ხერხით მონადირებას ჩვეულებრივ მიმართავენ მაშინ, როცა ფილმის შინაარსობრივი მხარე სუსტია და ცდილობენ სურათით მუსიკის ხარჯზე გაიტანონ. „ღარიკოსში“ ბევრს მღერიან, ხშირად ისეთ ადგილას, სადაც კარგად თქმული სიტყვა უფრო საჭიროა. ვაგონში „ნანა“ ჩვენ უაღრესოდ არ მიგვანჩნია, მაგრამ „ნანა“ იმ სახით, როგორც ეს ფილმშია, უეჭველად ყალბია და არაბუნებრივი. რაც თითხარია, „ნანა“

უაღრესად გაკვირებულია. თვით სიმღერის შესრულება გვაფიქრებინებს, რომ მას მღერის არა ცხოვრებისაგან გატარებული მოხუცი დედა, არამედ ოპერის მსახიობი; აქ „ნანა“ უნდა სრულდებოდეს ცრემლებით შეზავებულ მოთქმა-გოდებით და არა საოპერო არის მსგავსად.

„ნანასთან“ დაკავშირებით ჩვენ გვაგონდება კიდევ ერთი სადავო საკითხი: ვაგონში ბაბაღე და გიგოია ლაპარაკობენ ქართულად. არის აგრეთვე სხვა შემთხვევებიც, როცა რატომღაც ათიოდე სიტყვას რომ რუსულად იტყვიან, ერთს ან ორს ქართულად გამოუტყვენ; მოსე შეწერილი ერთ ადგილას მაინცდამაინც ქართულად იგინება („უულიცი ხარ და მაპაძლიცი“). რა მიზნით მიმართავს რეჟ. დოლიძე ამ ხერხს, — გაუგებარია. ყოველ შემთხვევაში ამგვარი „ხერხი“ ვაუმართლებელია და ის არავითარ შემთხვევაში არ უწყობს ხელს სურათის მხატვრულ ერთიანობას და მისი ათვისების საქმეს. „ღარიკოს“ მოქმედ გმირთა დიდმა უმრავლესობამ არ იცის რუსული; მათი ლაპარაკი წმინდა რუსულ ენაზე, ცხადია, პირობითია და საესებით დასაშვებია, მაგრამ ეს პირობითობა უხეშად ირღვევა, როცა მავ; ბაბაღე ხან ქართულად ლაპარაკობს და ხან რუსულად: ისეთი შთაბეჭდილება იქნება, რომ მან ქართულთან ერთად რუსულაც იცის და თავისი აზრების გამოსახატავად ხან რუსულს მიმართავს და ხან ქართულს. ამგვარი შერეული გაზოგავნება სწევნია სხვა ქართულ ფილმებსაც, რაც ბოლოსდაბოლოს დროა დაგმოიბო იქნას, რადგან ის არავითარი მხატვრული ირრებულების მქონე არ არის.

თუ რაიმე გამარჯვებზე ვილაპარაკებთ „ღარიკოს“ მიხედვით, ეს გამარჯვება მსახიობ თამ. ციციშვილს და ოპერ. რ. ავაქიძეს უნდა მივაკუთვნოთ. ციციშვილისთვის „ღარიკოსი როლი დამბუღტია არა მხოლოდ კინოში, არამედ საერთოდ ხელოვნების ფრონტზე. ციციშვილმა

რამდენიმე შესსლო ხორცი შეესხა, სიცოცხლის სული შთაებრა დლოიდის დარიკოსთვის, რომლის სახე, მეტწილად ყალბია, რადგან ცხოვრების სინამდვილეს ლალატობს. სამწუხაროდ, ძალზე სუსტმა სვენარმა ციციშვილს არ მისცა საშუალება სრულად გამოემყდენებინა თავისი არტიტული ნიჭის ყველა მხარე: მას თითქმის მუდამ ისეთ სამოქმედო არეში უხდებდა ყოფნა, რომელიც დაკავშირებულია ან გაქცევა-დადევნებასთან, ან ცხენზე ჯდომასა და თოფის სროლასთან. ამგვარი ხასიათის ამბები დაკავშირებული მოძრაობის გარეგან მხარეებთან, საერთოდ ნაკლებათ აძლევს მსახიობს არტიტული ზრდისა და თავის გამოჩენის შესაძლებლობას.

ოპერ. აფაქიძემ „დარიკოში“ თავი დააღწია სტილითა აღრევას, ეკლექტიზმს, რაც მის წინანდელ ნამუშევრებს ახასიათებდა (მაგ., „უფურთი“). აფაქიძემ შესსლო „დარიკოსთვის“ მოენახა ერთიანი სტილი: მან ცარიზმის შავ-ბნელი ხანა ასახა მუქ-ბნელი ფერებით, მაგრამ ეს იმგვარად, რომ ეკრანზე კუმტად ჩამოწოლილი ფონი არ ჩრდილავს ადამიანს, უკანასკნელი მუდამ წინა პლანზეა წამოწეული. საბუთთა კინო ადრინდელ წლებში საშინელ „ექსპლოატაციას“ უწევდა ღრუბლებს, თითქმის ყოველი რეჟისორი იყენებდა მათ იმისათვის, რომ გმირების სულიერ განწყობილებას მეტი ემოციური ზეგავლენა მოეხდინა მაყურებელზე. დოლიძემ „დარიკო“-ში კვლავ მიმართა ღრუბლებს, მაგრამ ისინი აფაქიძემ ისეთი ახლებური ოსტატობით გადაიღო, რომ შტამი არ მიველია.

დასკვნა:

ფილმი „დარიკო“ ამახინჯებს ეგ. ნინოშვილის შემოქმედებას, რეჟ. ს. დოლიძემ, ქართული რეჟოლუციური

მწერლობის კლასიკოსთან თანავეტორობით გატაცებულმა, არ სჯადა ღრმად ჩასწვლიმოდა ნინოშვილის მოთხრობათა სულს და ამაჟობინა ნინოშვილის სახეები და გმირები უკარაზე დაეყენებინა. აქედან მივიღეთ ის შედეგი, რომ ფილმი „დარიკო“ აყალბებს ისტორიულ სინამდვილეს და არ იძლევა სწორ წარმოდგენას 1905 წლის რევოლუციის წინააღმდეგ გურიამის; ფილმში აბსოლუტურად არ სჩანს თუნდაც შორეული გამოძახილი იმ უდიდესი მუშაობისა, რომელსაც ამხანაგი სტალინი აწარმოებდა იმ ხანებში ბათუმსა და საერთოდ დას. საქართველოში. 1905 წლის რევოლუციის წინააღმდეგ დასავლეთ საქართველოს სოფელი და განსაკუთრებით გურია არ იყო მოწყვეტილი რევოლუციური მოძრაობის საერთო განვითარებას; ბოლშევიკების ავტორიტორები და პროპაგანდისტები სთესდნენ ცარიზმის წინააღმდეგ ორგანიზებული ბრძოლის თესსს. „დარიკო“-ში კი ამის აზრდილიც არ სჩანს. „დარიკო“ საერთო ჯამში ამცირებს, აკნინებს და აუფერულებს პროლეტარიატისა და რევოლუციური გლეხობის გმირულ ბრძოლას მეფის თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ, რადგან ეს ფილმი მტრის ბანაკს ყოველგვარ თავის გამოვლენებაში გვიხატავს უძლურად და ტაკი-მასხარულად.

საერთოდ „დარიკო“, როგორც კინო-ხელოვნების ნაწარმოები, სდგას დაბალ დონეზე. ს. დოლიძემ ამ ფილმით ცხადყო რომ მან კიდევ ბევრი უნდა იმუშაოს იმისათვის, რომ საკვებით დაეუფლოს ფილმის დრამატურგიულ მხარეს, როგორც სცენარისტი, და ფილმის გამოქმნისას ხელოვნებით მხარეს, როგორც ნამდვილი ოსტატ-რეჟისორი.



გენუჩი მოძრაობის გვიჩადი ზიანი

„დარიკო“.

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა მექანიკური შექვეითი და ფაბლიოს ხაზის დახმარებით ხასიათდებოდა სახ-კინზრეწვის მიერ წარსულში გამოშვებული ფილმები („კრიტიკა“, „მოძღვარა“, „სურამის ციხე“ და სხვ.), ვინაიდან ლიტერატურულ ნაწარმოებებიდან იკარგებოდა რთული სიუჟეტის შემადგენელი ელემენტები, დამაჯერებელი მოტივები და რაც მთავარია, კლასიკოსის ინდივიდუალობა. ამ მხრივ მხოლოდ ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისა“ და სიკო დოლიძის ახალი სურათი „დარიკო“ წარმოადგენენ გამოწაკისს.

ს. დოლიძემ თავის სურათ „დარიკოში“ შეათავსა ეგ. ნინოშვილის ორი შესანიშნავი მოთხრობის „სიმონა“-ს და „მოცე მწერალი“-ს შინაარსი და სრულიად ახალი კინო-მოთხრობა მივიღეთ, რომელშიაც სწორად ვაგებულა ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ეპოქის წამყვანი ტენდენცია და მწერლის მხატვრული ორიგინალობა. ავტორმა რეჟისორმა კინემატოგრაფიის სპეციფიკური კანონების ოსტატური გამოყენებით დასძლია ეკრანიზაციის ცუდი ტრადიციები და მკაფიო სახეებში მოგვცა ეგ. ნინოშვილის ნაწარმოებთა ძირითადი მოტივების ისტორიული განვითარების ტენდენცია.

„დარიკო“ გვირული ეპოსის ენარის სურათის წარმოადგენს, რომელიც ძლიერია თავისი ემოციონალური ზემოქმედებით, სიუჟეტური აღნაგობით და დინამიკურობით.

საინტერესო კინემატოგრაფიულ სიუჟეტში და ცოცხალ სახეებშია მოცემული საეპიკო კაპიტალის შემოჭრით და მეფის მოხელეების აღვირახსნილობით გლეხების მღვდ-მარეობის გაუარესების სცენები.

— გურიის ერთერთი სოფლის შემტეხული გლეხი დავით დროიძე მშენებრად გრძნობს საკუთარი თავის ღირსებას. მისი უფროსი შვილი ლევანი მავარი სისმელბით ვაჭრობის ბათუმში, უმცროსი შვილის ტრეტიკოს მხარბეცს კი ოფიცის მუნდირი აშვინებს. მავრამ სხვის უბედურობაზე ავებულ ეს ბედნიერება როდ ამაყოფილებს დავითის და მისი შვილების გაუმადლარ ბუნებას. მათ კიდევ მეტი გამდიდრების ინტერესები ამოძრავებს და ცდილობენ კონიაკის ახალი კაზნის აშენებას და ახალი საეენახე მიწის შექმნას. ამ მიზნით დავითი უახლოვდება ღარიბი მუზობლის, ძალადის ოჯახს, რომლის ერთადერთ მარჩენალ შვილს, სიმონას ჯარში იწვევენ. ავტორიტეტანი და ავთხიზებული დავითი გაიძვრა მოსე მწერალიან ერთად აეთების ყალბ კორუმენტს სიმონას გასანთავისუფლებლად. ამის შედეგად დავითი ხელში ჩაიგდებს ეგვიპოს და ამით უზრუნველყოფს სიმონას საეზოვეს ხელში ჩაგდებას. ძალადის ოჯახში სიხარულია. მავრამ სრულიად მოულოდნელად, სიმონას და დარიკოს ქორწილზე ჩინივით აცხადებენ პრეზობლის განკარგულებას სიმონას და მისი ოჯახის წევრების დაპატიმრების შესახებ. სიმონას ქლექიანი ძმა

გვიკოა ყინულოვან ციმიბრის გზაშივე კვდება გაუბედურებული ღელის, ბაბალეს ნანას სიღრვის დროს.

სურათში რეალურად არის მოცემული საეპიკო კაპიტალის ტალღაზე წამოტივტივებული დავით დროიძის სახე (მსახ. ლამაზაშვიდი), დროიძის ხასიათში შესანიშნავად არის დაჭერილი რესპუბლიკის დამსახურებული მსახიობის შალვა ლამაზაშვიდის მიერ კლასობრივი მტრის მოქმედების და ტექტიკის ცალკეული ნიუანსები. დავითი ილაშქრებს თავის შვილის ტრეტიკოს წინააღმდეგ დარიკოს გაუპატიურების სურვილისათვის, ვინაიდან დავითი ქკეიანია და კარგად ესმის, რომ შვილის ასეთი საქციელი გამოიწვევს ხალხის უტყუარობას. საერთოდ კი დავითი დროიძის გლეხებთან დამოკიდებულებაში, ისტორიული სიმართლის საფუძვლანი შესწავლით, გამომყვანებული მე-19 საუკუნის გლეხობის სოციალური დრამა.

ფილმის მოქმედების ყოველი ხაზი, ყოველი მოძრაობა დარიკოს ხასიათის მოძრაობით არის განსაზღვრული. ამიტომ ფილმის არც ერთ ადგილს, არც ერთ პერსონაჟს არა აქვს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. ფილმი შეკრულია მავარი სიუჟეტით და კომპოზიციის მთლიანობით. სოციალური ყოფის ყოველი დეტალი გამთხარა მაღალი შემოქმედებითი ტემპერამენტით და ორგანულად არის დაკავშირებული ფილმის საერთო სტრუქტურასთან.

დავითს და მის შვილებს ონვანადც არ აშუხებთ სიმონას ვაეკრებულნი ოჯახის ბედ-იღბალს. მხოლოდ ტრეტიკოა შეუწყნებელი ლამაზ დარიკოსთან თავისი მხეცური ვენების დაკმაყოფილების სურვილით. ამ მიზნით ტრეტიკო და მისი ამხანაგი ღამით მიუტეტბიან დარიკოს. დარიკო გვირულად მოიგერიებს ბოროტი ზრახვებით გამხეცებულ პარაზიტებს, რის შედეგადაც დარიკოს ციხეში ამოყოფივნებთ თავს. დარიკო ახერხებს ციხიდან გაქცევის და სათავში უღდება სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ მებრძოლ ფიჩალებს. დარიკოს სახე (მსახიობი თამარ ციციშვილი) მხატვრული სისასით იძლევა სოციალური უკუღმართობის ფონზე მხადრებულ ქართველი ქალის უტყუარ ტანს. დარიკოს ხასიათის უზარლოება, ქალური სინაზე პარომონილად ეგუება კლასობრივი დაუნდობლობის გვირულ განწყობილებებს. დარიკო მოკლებულია სანტიმენტალურ გრძნობებს, მისი მოქმედების თავდაპირილობა და ღირითული განწყობილებები გამთხარა კლასობრივი ბრძოლის ღრმა შეგნებით. ამიტომ ფილმის ერთ-ერთ შესანიშნავ ეპიზოდს წარმოადგენს სწორედ ის ადგილი, სადაც დარიკო უყუარებლად გამოსალაშებს წუთით-სოფლს თავისი რაზმის მოლოლატეს (მსახიობი შონია).

სურათის ავტორმა, სიკო დოლიძემ ეგ. ნინოშვილის დარიკოს ჩამოაშორა უემოდობისა და აცემულობის განწყობილებები. შემატა მას პროტესტანტული სული და რევოლუციური გაქანება. ამიტომ ფილმის საერთო კონტექსტში დარიკო დიდ სახალხო გვირად გვევლინება,

რომელზედაც სპეციალური სიმღერაც ეწეწა ხალხმა. კარვად მოგვცა სიმონას სახე ნიკერმა მსახიობმა სერგო ზაქარაიძემ, რომლის ხასიათი ყალიბდება და ვითარდება დაქიმული კლასობრივი ბრძოლების გზით და დამახსოვრებულად იწვევს მაყურებელს სიყვარულსა და სიმპატიას. სიმონა კიმბირეი გამზავრების დროს უახლოვდება რუს სოციალ-დემოკრატს პეტრეს (მსახ. მორსკოი) და ეცნობა რევოლუციური ბრძოლის ამოცანებს.

ისტორიული სინამდვილის სწორად გაგებითაა დასურათებული სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ გლეხების თავგამოდებულ ბრძოლების სცენები, და მომთაკმარის წამყვანი როლი გლეხების რევოლუციური მოძრაობაში. მოთმინება დაკარგული გლეხები უყოყმანოდ სტოვებენ გავერანებულ სახლკარს და ტყეს აფარებენ თავს. იზრდება დარბიის რაზმის მებრძოლთა რიგები. ამიტომ მეფის მთავრობა ზგანის სოფელში ეგზეკუციას როტმისტრ ტიტციო დროიძის ხელმძღვანელობით. ეს ღონისძიება კიდევ უფრო აუარესებს ღარიბი გლეხების ისედაც კულ მდგომარეობას და კიდევ უფრო აძლიერებს რევოლუციური მოძრაობის ტალღას.

სურათში შესანიშნავად არის გაკეთებული ტიტციოს ქორწილის სცენა. მხიარული დავითი თავზიანად ებატყება სტუმრებს თავისი შვილის ქორწილზე. მაგრამ დარბიის რაზმის მეოხებით ტიტციოს ქორწილზე ბოქაულისა და მოსკოვურლის მეტი თითქმის არავინ მოვიდა. დავითი და მისი სტუმრები საგონებელში არიან... ამ დროს ვიღაც მოხუცი შემოადგება კარებს. უცნობი მოხუცი ნაზადისა და და ყაბალახის მოუხდელად დაუკრავს სტვირზე დავითის დამამიკრებელ სიმღერას. მოამინება დაკარგული დავითი მრისხანების მუშტი მაგდის დაარტყამს, სიმონა მოხუცის ნიღბს მოიხიბს. შემოდიან ამ დროს დარბიის რაზმელებიც და ტიტციოს ქორწილის ტირილად სცვლიან. გულგანგმირული დავითი უსულოდ ეცემა იატაკზე. სიმონა და დარბიო კი ამხედრებულ მებრძოლებთან ერთად რევოლუციის წითელი დროშის ფრიალით განავრძობენ გმირული ბრძოლის ვახს.

მსახიობებს შორის განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ა. ჟორჯოლიანი, რომელმაც მახვილი იუმორის ფორმაში მოგვცა გათახსირებული მოსკოვურლის შესანიშნავი სახე. დანარჩენ მსახიობებს შორის აღსანიშნავია რესპუბლიკის დამსახურებული მსახიობი ნუცა ჩხეიძე (პაბალეს როლში) და ა. ხინთიბიძე (ტიტციო), რომლებიც მაღალი აქტიორული თანაშით იძლევიან დამაჯერებელ სახეებს.

საერთოდ არ შეიძლება არ აღინიშნოს, როგორც მსახიობთა შემადგენლობის, ისე ტიპაჟის საუკეთესოდ შერჩევა და მთელი კოლექტივის სანიმუშო მუშაობა.

კ ე დ ა მ ტ ი ი ს შ ე ნ ი რ ზ ე ა :

სურათმა „დარიკო“ გამოიწვია აზრთა სხვადასხვაობა. ჩვენ ვათავსებთ ორ წერილს, რომლებიც ძირითადად გამოხატავენ საზოგადოებრივი აზრის ორ მთავარ ხაზს; რედაქცია თავის მხრივ შევჯამებს გაუკეთებს ამ წერილებში გამოთქმულ მოსაზრებებს და თავის საბოლოო სიტყვას იტყვის ყურანლის მოთხებ ნიშნურში.

სურათის გამარჯვებუაში (სურათი ნახა მარტო თბილისის კინო თეატრებში 50000 მყურებელმა) დიდი დამსახურება მიუძღვის ოპერატორ შალვა აფხაძეს, რომელმაც კომპოზიციური კულტურა ორგანულად დაეკავშირა ფილმის ძირითად იდეას. აფხაძე ამ სურათში უკვე გვევლინება, როგორც ორიგინალური მხატვარი და ჩამოყალიბებული ოსტატი, რომელიც განსაკუთრებული სიძლიერეს იჩენს მხატვრული პეიზაჟებისა და პორტრეტების მოცემაში მხრივ.

კარგია სურათის მუსიკალური გაფორმება ხელოვნების დასახურებული მოღვაწის იონა ტუსციას მიერ რომელმაც უსათუოდ გაამღიდა სურათის ემოციონალური ზემოქმედების ძალა ფორალის საფუძველზე შექმნილი შესანიშნავი სიმღერებით (ნანა, მესტიერული, დარიკოს სიმღერა და სხვ).

მიუხედავად ამისა სურათი არ არის მოკლებული მიუღრივ დედმეტსასე. ფილმის ნაკლად უნდა ჩაითვალოს მხატვრული ზომიერების უქონლობა. მაგალითად, როტმისტრ ტიტციო დროიძის ქორწილზე სტუმრების მოუსყვლელობის გამო იქმნება ფარალის თავდასხმის საშუაობების განწყობილება. ამ გარემოებით შემოქმედული რუსი ბოქაული იმალება დროიძის სალორეში, ვინაიდან ის თავდაცვის სხვა საშუალებას ვერ პოულობს. ამ პატარა სცენით და სხვა ზოგიერთი ეპიზოდით რუსეთის თვითმპყრობელობა წარმოადგინილა მშვიდარა მტრად.

ამ ნაკლის მიუხედავად, სურათი ძირითადადში სწორად გამოხატავს გლეხების რევოლუციური ბრძოლის და დიდ სახალხო ავღმოთებას სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ.

ეკრანიზაციის პრობლემის დადებითი გადაჭრით და ფილმის ცალკეული ელემენტების ორგანული მთლიანობით მიწვეულია რეალური სინამდვილის რეალურ სახეებში გამოხატვა. ფილმში სწორადია მოცემული ნინოშვილის ეპოქის სოციალური ძვრების წამყვანი ტენდენცია და მისი მნიშვნელობა თანამედროვეობისათვის. ფილმი ლაპარაკობს არა მარტო იმას, რაც თავის დროზე უკვე სთქვა ეგნატე ნინოშვილმა, არამედ იმასაც, რის თქმაც არ შეეძლო მწერალს მაყურებლისათვის გასაგები მიზეზების გამო. ამაში მდგომარეობს ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ეკრანიზაციის პრინციპის სისწორე. ამაშია სურათის გამარჯვების საიდუმლოება.

სურათი ადევლებს მაყურებელს, ვინაიდან დაუვიწყარ სახეებში იძლევა 900-იანი წლების გლეხობის სოციალურ დრამას.

სურათი „დარიკო“ სახეიწმეწვის მორიგი გამარჯვების და სიკო დოლიძის შემოქმედებითი ზრდის უდავო მაჩვენებელია.



„შტოსანი მღაპაჟი“

კინმატოგრაფიის პრაქტიკაში ხშირად გვხვდება ხალხი, რომლებიც უცხად და მოულოდნელად გაივლებენ; მაგრამ ელვასავით სწრაფად და მოულოდნელადვე ჰქრებიან; ეს ადამიანები — „მაშხალები“ პირველად იძლევიან ერთ, ასე ვთქვათ, „საეტაპო“ ფილმს, მაგრამ შემდგომში მას, თითქოს უფასო დამატების მსგავსად, რამდენიმე უხეირო სურათს გამოაყოლებენ. ამის მთავარი მიზეზი იმაში უნდა ვეძიოთ, რომ მათ პირველი წარმატების შემდეგ თავბრუ ეხვევათ, იწყებენ „გენიალობის“ თამაშს და რაღაც უჩვეულოს, რაღაც ზე-ზუნებრივს ეძებენ, ივიწყებენ რა იე უბრალო ჰემზარიტებას, რომ ნამდვილი, დიდი გაქანების მქონე ხელოვნება, უწინარეს ყოვლისა, დიადი სისადავით ხსიათდება.



რეჟისორი—ლ. ესაკია.

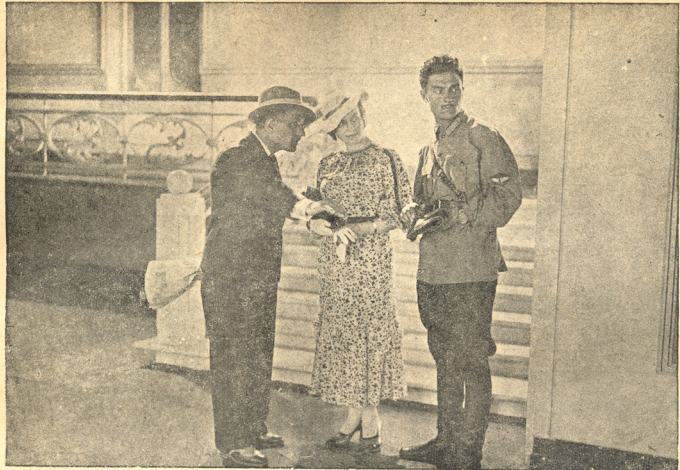
რეჟ. ლეო ესაკია ხელოვნების ამ კუდმოკვეცილ „ქურუმთა“ წყებას არ ეკუთვნის, მას დღემდე არც ერთი „საეტაპო“ ფილმი არ შეუქმნია, მაგრამ არ „ჩაუგდია“ არც ერთი ფილმიც. ლეო ესაკიას ყოველ სურათს მხატვრის თანდათანობითი წინმსვლელობის, თანდათანობითი ზრდისა და შემოქმედებითი დავაყვაცების ბეჭედი ახის. ესაკიას აქვს ის საუცხოო თვისება, რომელიც ასე აუცილებელია ყოველი ხელოვანისთვის: ეს არის გამბედაობა, ემიგონობის სიძულელი, უდიდესი წინააღმდეგობის გზით სვლა. მაშინ, როცა სახკინმრეწვის რეჟისორთა უმრავლესობა სვანეთისა და ხვესტურეთის მიწებში იყო გახიზნული და იქ ეგზო-

ტიკის ცხოველყოფილ წყაროებს თავგამეტებით ეძებდა, კომუნისტი-მხატვარი ლეო ესაკია ბარში „იჯლა“ და ცხოვ-



ოპერატორი—დ. კანდელაკი

რების „პროზოზე“ მუშაობდა; ჯერ კიდევ თავის პირველ ნამუშევარში („ბოლტზე“—1928 წ.) ესაკიამ სწორად აუღო ალლო სოფლად წარმოებულ, გააფთრებულ კლასობრივ ბრძოლას და პოლიტიკურად ისეთი მახვილი ფილმი მოგვცა, რომელმაც საკმაოდ დიდი საქმე გააკეთა კოლექტივიზაციის პირველ წლებში. საქართველოში რეჟ. ესაკიამ პირველმა მიაქცია ყურადღება ოქტომბრის დიდი რევოლუციის „გენერალური რეპრეტიკის“ ამბებს და 1905 წლის შესახებ ბოლშევიკური სულით გაჟღენთილი სურათი შექმნა („ამერიკანკა“—1929 წ.). „შაქირი“ (1932 წ.) რეჟ. ესაკიას რიცხვით ეს მესამე ფილმი მოგვითხრობდა სოფლად პირველ კოლმურწნობათა ჩამოყალიბების სიძნელეებზე, ჰოლოკურ მახინჯიებზე და ტროტრზე, რომელსაც მიმართავდნენ ჩვენი კლასობრივი მტრები გაშლილი სოციალისტური მშენებლობის ჩასაშლელად. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ამხ. ესაკიას ყველა ფილმი პარტიული ფილმია. ჩვენ არ ვამბობთ, რომ ისინი თითქოს უნაკლონი იყონ. არა, დეფექტები მათ, ზოგს მეტად, ზოგს ნაკლებად, ცხადია აქვთ, მაგრამ ძირითადად ში პარტიული ფილმია. სურათებია და მათ საბჭოთა მაცურებლის ისაოლოგორ და მხატვრულ აღზრდის საქმეში სათანადო წილი უღვეთ.



მსახიობები—
კვანტალიანი,
სავა და ნოხაძე

„ფართოსანი მღვანე“ ლეო ესაკიას მეოთხე ნამუშევარია. ეს ფილმი საბჭოთა ავიაციის თემაზე აგებული, როგორც ასეთ შემთხვევაში ამბობენ ხოლმე, თემა ხალასია, ხელუხლებელი, დაუმუშავებელი. საბჭოთა კინომ დღემდე მხოლოდ ერთი კარგი ლირსების ფილმი მოგვცა საავიაციო თემაზე (რაიზმანის „მფრინავები“). ახლახან გამოშვებული „დიდი ფრთები“ (რეჟ. დლსონი) როგორც „პრედამ“ სრულიად სამართლიანად შეაფასა, თავიდან ბოლომდე ყალბი სურათია, ის იძლევა ძირშივე შეშინდარ, არა სწორ წარმოდგენას საბჭოთა ავიატაზე. „დიდი ფრთები“ აგებულია არა ტიპიურ, ჩვენი ავიაციისთვის სრულიად არა დამახასიათებელ ამბავზე, იგი ჰქვინს მაყურებელში პესიმისტურ, არა ჯანსაღ განწყობილებას, მაშინ, როცა არავითარი საამისო საბაზი არ არსებობს.

„ფართოსანი მღვანე“ მიძღვნილია 150 ათასი მფრინავისადმი, რომლებიც მალე დაიწყებენ ფოლადის ფრინველებით ნავარს ჩვენი დიადი სამშობლოს ზურმუხტოვან ცის წიაღში.

საპერო ამბები, რომლებიც „ფართოსანი მღვანეში“ ხდება, არ არის გამოგონილი ვინმე მოკლილი კაცის მიერ, ისინი ჩვენმა ყოველდღიურმა ცხოვრებამ „გამოიგონა“. გადახედეთ ჩვენი გაზეთების ძველ კომლექტებს და თქვენ იქ წაიკითხავთ არა ერთსა და ორ ინფორმაციას, ცნობას, რომლებიც მოვიხიხრობენ ჩვენი ავიაციის ყოველდღიურ გმირულ წარმატებებზე. განა ჩვენს სინამდვილეში ერთი და ორი შემთხვევა მომხდარა ისეთი, როცა ჩვენს მამაც მფრინავებს დაუსხნიათ უკიდურესი გაჭირვებისაგან არა მხოლოდ ვალკარგულ ადგილებში მყოფი ერთეული ავადმყოფები, არამედ დაღუპვის პირს მდგომი ადამიანთა ჯგუფებიც? ამ მზრგ მარტო აკავკასიის სამოქალაქო ავიაციის პრაქტიკიდან შეიძლება დავასახელოთ არა ერთი და ორი მაგალითი; მარტო მფრინავმა—ორდენოსანმა

ქანკეტაძემ სამჯერ გამოიყვანა ავადმყოფი იმავ სენათის მიუვალ კლდეებიდან და მათ თბილისში ჩამოყვანით სი-ოცხლე შეუნარჩუნა. შემდეგ, განა ჩვენი გმირული ავიაციის სინამდვილეში თვითმფრინავის ჰაერში რემონტი იშვიათი შემთხვევაა? რამდენიც გინდათ! ყოფილა ორივე ბორბლის გამოცვლის, ბორბლების თხილამურებით შეცვლის და პირქით, და სხვა მრავალი შედარებით უფრო „წერილიანი“ რემონტის შემთხვევები ფრენის დროს.

შეიძლება ვინმე აკვირვებს, ავადმყოფის ერთი თვითმფრინავიდან მეორე თვითმფრინავში გადასმის ფაქტი. შეიძლება ფანტასტიკად ჩასთვალოს კიდევ, შემდეგ რას იყო დრო, როცა ადამიანის ჰაერში ფრენა ფანტაზიის მიღმაც კი იდგა, მაგრამ ამა დღეს ცის კილურს გახედეთ! თელ ვერნის „გაუფრანოი ფანტაზიის“ დიდი ნაწილი შედარებით მოკლე დროში, ჩვეულებრივ, პროზაულ ამბავად იქცა. განსაკვირვებელი, მაგრამ ხომ რეალური ფაქტია, რომ საბჭოთა კავშირის გმირმა მოლოკოვმა ჩელუსკინელთა გადარჩენის დროს თავის თვითმფრინავ „პ-5“-ს ფრთებს ქვეშ ოსტატურად გამოაბა კალათები, შოგ ადამიანები ჩასვა და აშვავად გადმოიყვანა ისინი მატერიკზე.

ამრიგად, ფილმი „ფართოსანი მღვანე“ მხატვრულად ასახვის ცდაა იმ განსაკვირვებელ გმირულ მოქმედებებისა, რომლებსაც იტყვს ჩვენი ბედნიერი საბჭოთა ცა და ჰაერი.

„ფართოსანი მღვანე“ გარდა იმისა, რომ ძნელ ხელუხლებელ თემაზე აგებული, ამავე დროს კომედიური ფილმიცაა. ეს კიდევ უფრო აღიღებს რეჟისორის შემოქმედებით პასუხისმგებლობას. აქი ჩვენში დღემდე დაუსრულებელი ძიება სწარმოებს იმის გამოსარკვევად, თუ რასახს უნდა იყოს ნამდვილი საბჭოთა კომედიის. განსაკუთრებით საქართველოში კინო-კომედიის შექმნის მეტელ უმნიშვნელო ცდები მოგვაგვკვება. არც შემკვიდრებმა შეგვაქვს ამ სფეროში მაინც და მაინც სხაბრიელო.



მსახ. ტაისა საგა მფრინავის როლში

კომედისა, ისე როგორც დრამატული ხელოვნების სხვა სახეებს, საუფუნეობრივი ისტორია გააჩნია.

თვალსა და გულსა და გონებასა და სხვადასხვა კლასიკურ კომედიოგრაფიას დაწვეულს არისტოფანედან და პლოპტოდან ვიდრე მოლიერამდე და ბომარშემდე, დავინახავთ, რომ ყოველგვარი კომედიის მამოძრავებელი ძალები, მისი სული და გული უარყოფითი ყიდის გმირება. გააპაპულს, გაამახარავს ამ გმირების შინაგანი ბუნება, ვიპერტროსულად წარმოგვიდგინოს მათი უარყოფითი მხარეები და დაცინვის საგნად დასახოს ისინი, — ასეთია კლასიკური კომედიის ძირითადი პრინციპი. საბჭოთა კომედია, ცხადია, გამზადილი და სრულყოფილი ციდან არ ჩამოფრინდება. ის ამოკრეფს ყველაფერს კარგს, რაც კლასიკურ კომედიას გააჩნია და ამავდროს უნდა დასახოს ზეზე იმ ახალი ტიპის კომედიის შესაქმნელად, რომელიც ყველაზე უკეთ უპასუხებს ჩვენი სოციალისტური ეპოქის დიად სულს. საბჭოთა კინო-კომედიას პირველ რიგში, ცხადია, უნდა ინტერესებდეს შექმნას ისეთი კომედიური ნაწარმოები, რომლის გმირები იქნებიან არა ჩაბლინისებური საწყალი კაცუნები, რომლებსაც ყველა და ყველგან ჩაგრავენ, არა მონტი პენესის მსგავსი „ქუა-მახვილი სულელები“, არამედ ისეთი ადამიანები, რომლებიც ჩვენს ქვეყანაში მილიონობით მოიპოვებები, დადებითი ხასიათის, ნამდვილი საბჭოთა ადამიანები...

რეკისორმა ლეო ესაკიამ მიზანდ დასახა გაეკეთებინა კომედიური სურათი დადებით გმირებზე დაყრდნობით; მან სცადა შეექმნა ისეთი კინო-კომედია, რომელიც იქნებოდა აზრიანი, გამართობი და არც სპორტულ-ტრიუკულ ხასიათს მოკლებული. ესაკია არ წაივინა მოსაფლტბული ბილიკით, რომელსაც მივყავართ ამერიკული კინო-კომედიებისაკენ. თითქმის ყველა ამერიკული კომედია, რასაკვირველია, გენიალური ჩაბლინის შესანიშნავი ფილმების

გამოკლებით, ავებულია ჭურჭლეულის დაუსრულებელ მტრეგვან და გმირების წამდაუფუძ პირდაღმა მიწაზე დაცვაზე. ამერიკული კინო-კომედიებისაგან გამოყოფილი საცოთისაღი მეტწილად მეკანიკური სიცილია, უაზროა, ამ სიცილს მისამართი არ გააჩნია. ლეო ესაკიამ ძირითადში სამართლიანად უარყო ამერიკული კომედიების შაბლონური გზით სვლა, ამიტომაც მოხდა ის, რომ „ფართოსანი მღებავი“ ერთი უზარალო ვახაც არ ტყდება. არც ერთი გმირი ერთხელაც არ ეცემა წუმპეში და ეკრანზე ერთი არანორმალური გარეგნობის მქონე ადამიანიც ვერ პოულობს წუთიერ თავშესაფარსაც. „ფართოსანი მღებავი“ ხასიათებისა და მდგომარეობათა კომედიაა, უფრო მეტიც: ის გმირული კომედიაა, რაც ყველაზე უფრო შესაბამისება ჩვენს საბჭოთა გმირულ ეპოქას. არაფერი „ფართოსანი მღებავში“ ფანტასტიკური არ არის; ის ასახავს ჩვენს გმირულ ყოველდღიურობას, ჩვენს მრავალრიცხოვან გმირ-შეგარდენთა ჩვეულებრივ რეალურ ფანტასტიკურობას. „ფართოსანი მღებავი“ მხატვრული სახეების მეშვეობით ამტკიცებს დიდი ბელადის ცნობილ სიტყვებს, რომ ცხოვრება გაუფიქრობდა და საამური გახდა. სურათში მღებავები კონტად და ლამზად არიან გამოწყობილი. ეს არ არის „ლაკიროვკა“. ეს არის ჩვენი ქვეყნის დღევანდელი ცხოვრება, სოციალისმის მონაპოვარი. ამ რამდენიმე ხნის წინათ „პრავდა“ სწერდა მეტროსტროლის მუშა-ქალის შესახებ, რომელთანაც საზღვარგარეთის, ე. წ. უმღლესი წრის ქალები მიმოიწერას აწირმოებენ ტანსაცვლის ფასონთა გაცვლა-გამოცვლის ვარშეში.

რეკ. ესაკიამ უარყო საბჭოთა კინემატოგრაფიაში აქამდე შერჩენილი შტამი, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ საზოგადოებრივ პოსტზე ყოფილი ქალი რატომღაც მამაკაცურ იერს უნდა ატარებდეს, ტყავის



მსახ. კ. კვანტალიანი — მღებავი

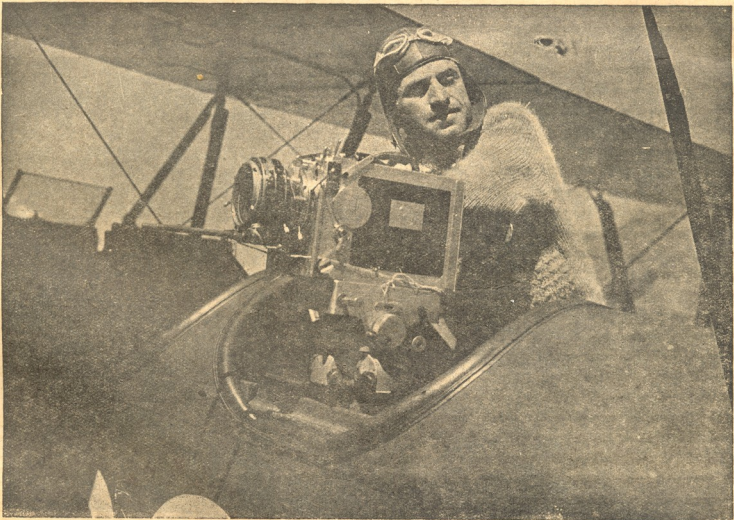
ქართველი და ჩეკები დაიპყრეს, აუცილებლად პაპროსს აბოლებდეს და ა. შ. ნინო მამაიცი მფრინავია, მაგრამ ამავე დროს არ არის დაცლილი ქალური გრძობებისაგან, ის ზრუნავს თავის ტუალეტზედაც, მაგრამ ეს მას ხელს არ უშლის იზრუნოს თვითმფრინავის მატერიალურ ნაწილებზე კიდევ უფრო მეტად. საზოგადო და კერძო ინტერესების ჰარმონიული შეთანხმება იმეკარად, როცა კერძო ინტერესები ექვემდებარება საზოგადოს, — არის ნამდვილი საბჭოთა ადამიანების მასობრივად დამახსიათებელი ნიშანი.

ქართულ კინოს „ფრთოსანმა მღებავმა“ შესძინა ორი მეტად მნიშვნელოვანი ძალა: მსახიობი კ. კვანტალიანი და ოპერატორი დ. კანდელაკი. მეტად ნიჭიერმა თეატრის მსახიობმა კვანტალიანმა კინოშიც საკუთარი სახე მონახა, მისი თამაში განსხვავდება თავისებურობით. კვანტალიანი ღირსია იმისა, რომ მისთვის სპეციალურად დაიწეროს სცენარი, რომელიც ვაითვალისწინებს მსახიობის მრავალმხრივ შესაძლებლობებს და ფართო ვასაქანს მისცემს მას. ოპერ. კანდელაკისთვის „ფრთოსანი მღებავი“ ფაქტურად პირველი დამოუკიდებელი ნამუშევარია. მან ის ბრწყინვალედ დასძლია. სურათი მთლიანად გადაღებულია ნათელ, ოპტიმისტურ ტონებში. კანდელაკმა განსაკუთრებული ოსტატობა გამოამყვანა ნატურის გადაღებაში. კავკასიონის ბეიზაყები დიდი გემოვნების მქონე მხატვარ-ოპერატორის ხელით არის გადაღებული. ორდენოსანმა კომპოზიტორმა გ. კილაძემ ჩინებულად შეარჩია მუსიკა ფილმისთვის. მეტად ძლიერ შთაბეჭდილებ-

ბას ახდენს ორივე სცანური სიმღერა და განსაკუთრებით კი სიმღერა ს ტ ა ლ ი ნ ზ ე.

„ფრთოსანი მღებავი“ უნაკლო ფილმი არ არის. დღევანდელი მას საკმაოდ გააჩნია. უმთავრესად ისინი — სცენარის სისუსტიდან მომდინარეობენ: დრამატურგიულად ფილმი ვერ არის რიგაინად შეკრული, ზოგიერთ კვანძით ებიზოდის სიტყვიერი მოწაღება უსწრებს წინ; ასეთია, მაგალითად, ტრაგიკული შემთხვევა სცანაში: მაყურებელი პროფესორის სრულებით არ იცნობს, ამიტომაც მის გადაარჩენის ბედს ცივად ვანიცდის. ნადირი (შ. ნოზაძე) „ანგელოზივით“ ყმაწვილია: მის დახასიათებაში ნათელ ჩრდილი არ სჩანს, ის ზედმეტად მელანქოლიკის შთაბეჭდილებას სტოვებს. ზოგ შემთხვევაში რეცისორი ერთგვარ სიმშრალეს იჩენს, აქვს შესაძლებლობა დასაბუღლად წარმართოს ეპიზოდი, მაგრამ ამ გზით არ მიდის და საქმეს აიოლებს: ასე, მაგ., ავადმყოფის ერთი თვითმფრინავიდან მეორეში გადასმა და დაზიანებული თვითმფრინავის ჰაერში რემონტი შეიძლებოდა მეტი ოსტატობით გაკეთებულიყო, რაც ხაზს გაუსვამდა იმ გარემოებას, რომ ყოველივე ეს ძნელია, საფრთხესთან არის დაკავშირებული, მაგრამ ჩვენი ამაყი შევარდნები ყოველგვარ სიძნელეს სძლევენ.

ეს დღევანდელი საბოლოო ანგარიშიში დიდად მიიწევს ამკირებენ „ფრთოსანი მღებავის“ საერთო ღირსებებს. რეე. ესაკიას ცდას — შექმნა საბჭოთა კინო-კომედია უნაკლოვად არ ჩაუვლია. „ფრთოსანი მღებავი“ პირველი ქართული კომედიაა ქილაქის მისალასა და ძნელ საყვარელი თემაზე.



„მფრინავი მღებავი“ — ოპერატორი დ. კანდელაკი აპარატით თვითმფრინავზე მუშაობის დროს



„ქეთო და კოტას“ შესრულები



მადონისანი მადონ. მ. პოდიაშვილი



საქართველო
საქართველო



გაგა ლალიანი

პუშკინი, როგორც ღრამაზური

პუშკინი ამბობს ერთ ალავას: ღრამატიული მწერალი უნდა განსაჯო იმ ღრამატიულ კანონთა მიხედვით, რომელსაც იგი ხმარობს.

საერთოდ ღრამატიურების თითქოს თავისი კანონები აქვს. აფისტოტელედან დაწყებული, ლესინგით განვითარებულთ, დიდროთი და ლემეტრით განმარტებული და სხვ. მაგრამ არის ხალხი, რომელსაც ამ კანონებში შეაქვს თავისი შესწორებანი, თავისი სიხსენი, თავისი განმარტებანი.

ყველას არა აქვს ეს უნარი, მაგრამ ამჟამად მე არ ვლაპარაკობ იმაზე, რომელიც რუსთაველის არ იყო: „დიდსა ვერ მოკვლენ, ხელთა აქვთ ხოცვა ნადირთა მცირეთა“, რადგან ამჟამად საქმე პუშკინთან გვაქვს.

პუშკინმა კი ღრამატიურგაიზიაც მოიტანა თავისი გენიალობა, დიდი ენათმეცნიერისა და გახდა რუსეთის ღრამატიურების ნოვატორი.

მართალია, ამ ნოვატორს არ ვაპყობა რუსეთის თეატრი, არ შექმნილა მისი საკუთარი თეატრი ისე, როგორც შემდგომში ჩამოყალიბდა ოსტროვსკის და ჩხხოვის თეატრი, მაგრამ ამას თავისი მიზეზები აქვს.

პუშკინმა დროს კი რას წარმოადგინდა რუსული ღრამატიურების, ეს იყო გადაღმურება ფრანგული ფსევდო-კლასიკური რეპერტუარისა, სასახლის კარზე აღმოცენებული, არისტოკრატიის ვასალობად შექმნილი.

თითონ პუშკინი რუსული ღრამატიურების ასეთ მიმოხილვას იძლევა: „ღმიტრი როსტოვის მისტერიები, მფის ასული სოფიის ტრაგედიები ან სასახლის კარზე, ან ახლობელ ბოიართა პალატაში იდგმებოდა და წარმოადგენდა უჩვეულო, საზეიმო სანახაობას... რუსეთის პირველი თეატრული დასებიც ხალხს ვერ იზიდავდა, ვოლკოვის ცდამ სასურველი ნაყოფი ვერ გამოიღო. შემდეგ ყველაზე უსუსური მიმბაძველი სუმაროკოვი, რომლის ტრაგედიებიც აზრთა წინააღმდეგობებით იყო სავსე, დაწერა ბარბაროსული ენით და დედოფალ ელისაბედის კარზე მიღებული, როგორც მიმაძევა პარიზის გართობისა. ხალხზე ამ მოღუბნულმა, თითოეუ გაყინულმა თხზულებებმა ვერაერთინ გავლენა ვერ იქონია. თეატრი ჩვენთვის მაშინ მეტად უტყობა არ ასპარეზი იყო. ეს იგრძნო ოზეროვმა და შეეცადა, რომ მოეცა ხალხური ტრაგედია. ამისათვის კი ეგონა—საკმაო იყო თუ ხალხის ისტორიიდან აიღებდა ნაწარმოების თინარას, მაგრამ ის კი დააწყვიტა, რომ ფრანგი პოეტი (რასინი) თავისი ტრაგედიებისათვის სავანს რომელთა, ბერძენთა და ევროპელთა ისტორიიდან იღებდა და თვით შექაპირი იტალიური ნოველებიდან სესხებოდა.

ღმიტრი დონსკოის და პოეტიკის შემდეგ, ამ

მოუწიფებელი ტალანტის შემდეგაც, ჩვენ არ გვკონია ნამდვილი ტრაგედია. კეტენინის ან დროსამაზაც ძილს თავი ვერ დააღწია, სემიონოვს შემდეგ დამბეჭდვები (ჩვენი ცენა, მიუხედავად იმისა, რომ ეს პიესა შეიძლება თავისი გულწრფელი გრძობებით, ტრაგედის ნამდვილი სულით საუკეთესო ნაწარმოებიც იყოს ჩვენი მელპომენისი.

ერმაკი ალტყინებულ ქაბუკური აღმადურენის ლირიკული და გაიდიალეზური ნაწარმოებია და ღრამატიულ თხზულებად არ შეიძლება ჩაითვალოს. ამ ნაწარმოებებში ჩვენთვის ყველაფერი უტყობა, არ ეგუება ჩვენს სულსა და ზნე-ჩვეულებას, უტყობა თვით პოეზიის მომხიბლავი მშვენიერებაც.“

აქედან პუშკინი დასკენის, რომ ხალხური ტრაგედია ჩვენ არა გვაქვს და არც არასოდეს გვკონია.

ხედავთ პუშკინი საით მიისწრაფის. მის უნდა, რომ ტრაგედია, მაშასადამე, საერთოდ ღრამატიული ნაწარმოები უწინარეს ყოვლისა ხალხური იყოს.

და აი ეს ერთი და მთავარი სიხსენი პუშკინის თეორიულ მოსაზრებასა და ღრამატიურებაში.

ის ამბობს: „(ევროპაში) ღრამატიული ხელოვნება მოედანზე უწარმოებია.“ ღრამის დანიშნულება კი ის არის, რომ ხალხზე იმოქმედოს, შეიქციოს ხალხის ცნობისმოყვარობა.“

მაგრამ ღრამამ დასტოვა ქუჩა, ხალხი, გადასახლდა სასახლებში და გახდა ვიწრო წრის, არისტოკრატიის კუთვნილებად. „პოეტიც გადასახლდა სასახლეში.“ აქ კი ღრამამ დაკარგა თავისი უშუალობა, ხმა დაუდაბლდა, კილო შეეცვალა, და პოეტიც გადასხვაფერდა. სასახლის კარზე პოეტი ღრამატიური თითქო მოიკუნტა, ისე თამამად და ლაღად ვეღარ სწერდა, როგორც ხალხისათვის; აქ პარამოთხობაც დასკირდა, ქედის მოხრა—ამისა და ამას ხარისხი არ შეუდგინო, ესა და ეს არ შეურაცხყოფო და აქედან დაწყებდა „მოკრძალებული გაბუნძილობა.“ „სასაცილო გაფხორილობა.“ მოქმედი პირობიც ამიერიდან კი არ მოქმედებდნენ სცენაზე, არამედ მოღვაწეობდნენ, უბრალოდ კი არ ლაპარაკობდნენ, არამედ წარმოიტყოფდნენ.

ამის მშვენიერი მაგალითები მოპყავს პუშკინს: მაგალითად, რასინის ნერონი უბრალოდ კი არ ამბობს: „ამ ოთახში დავიმაღლებ და იქიდან გიმზერ ქალოო“, არამედ წარმოსთქვამს: „აქვე მახლობლად, მიმაღული ამ ადგილებთან მე თქვენსა ჭკრეტას შეუღლები ჰე, ქალბატონოო“. ავამეინონი თავის მოკეთეს აღივსებდა და თან უბნებდა: „ვიცე ვაგაღვიძა სწორედ არის ავამეინონი.“ ღრამამ დასტოვა სადა და ადვილად გასაგები ენა და

ამტკველია ხუნდოვანად, ვე-აწეულად და არა ბუნებრივად.

ასე დასაცინის პუშკინი ფეველი-კლასიკოსებს და მისი დროის რუს დრამატურგებს. თუმცა იმავე ეპოს საქებურს უკებს ფრანგ რასინსა და კორნელსაც და, დასაწყისს უწუწუბს თვით შექსპირსაც, რომლის აშკარა თავკანისმდეგმელია პუშკინი: „— შექსპირი მაინც დიდია მიუხედავად იმისა, რომ თანაბარი წიგა არ იცის, ხშირად დღუ-დევარიცა და დაუხვეწელიც“.

„რუსებს კი ხალხური ტრადიცია არა ჰქონიათ. რუსეთში მოედანზე კი არ დაბადებულა ტრაგედია, არამედ სისახლის კარზე შეიქმნა, და ახლა სუმიარკოვის ტრადიცია ხალხში რომ გადაეიტანათ, მეტად დიდ დაბრკოლებებს წაყაყუდებოთ“, ამბობს პუშკინი.

ამგვარად, ეს დიდი პოეტი არ არის კმაყოფილი მისი დროის დრამატურგთა, ვეცა არა ხალხურია. ყალბია და არა ბუნებრივი.

„ენებათა ღლევის სინამდვილე, გრძობათა სინამდვილის მსგავსება (ნაწარმოებისათვის) მიჩნეულ ვარგომებანში—აი რას თხოულობს ჩვენი გონება დრამატულ მწერლისაგან,“ ამბობს პუშკინი. ამისათვის კი რა სჭირდება დრამატურგს?— „ფილოსოფიის ცოდნა, მიუღვამობა, ისტორიკოსის სახელმწიფო აზროვნება, მიხედვითობა, მახვილი გონება, შორის მჭკრეტელობა, თავისუფლება,“ იქვე დასცინის ვენისის მწერალი; მაგრამ თან ისიც აწუხებს, რომ ფრანგულ სკოლზე აღზრდილი ჩვენი ტრაგედი (ან სიტყვაში აქამად იგულისხნება მიიღო მაშინდელი დრამატურგია) როგორ მოახერხებს თავისი არისტოკრატული ჩვეულებების—გაზომილი, მაღალფარდვიანი და კეთილგანწყობილი სიტუაციების—უტუღდვებას.

როგორ მოახერხებს ხალხურ სატურიდებულ, ხშირად უხეშ გულიანობაზე გადასვლას, თავისუფალი ქუჩური მსჯელობის შემოღებას, როგორ დააღწეებს თავს შეჩვეულ მოქმედებობას და პირმოთინებას, ვისგან ისწავლის იგი ხალხისათვის გასაგები სურათების დახატვას. რა იცი რა აღუვლებს ამ ხალხს, რა სიძებია აქვს ხალხის გულსა, როგორ უნდა ააღღეროს იგი—ერთი სიტყვით სად არის მსმენელი, მაყურებელი, პუბლიკა?

გთხოვთ ამას მიაქციოთ ყურადღება. პუშკინი თავის დროზე ამ პუბლიკას, ამ თანდროულად რომ ვთქვათ, აუღიბრობს დაძებნს.

ვინაიდან თვითვე ამბობს:— „პუბლიკის ნაცვლად მას შეხვდება ვიწრო წრე და შეურაცკყოფს ავტორის ხელობას, თანავარძობის და ტანის მავერიად იგი ვაძდება წერილობა და მიოგნვეულ კრიტიკის მსხვერპლი. წინ გადადგომულ და დოქტორული დაბრკოლებანი. იმისათვის კი, რომ ვემარჯვნა, საჭირო შეიქნებოდა ვადაეკეთებინა თუ შეეკმნა თავისი საკუთარი ბაქანი, შეეცვალა და დაეგზო საუკუნეებით განმტკიცებული ჩვეულებანი, ზნეობა და შეხედულებანი.“

ასეთი შეხედულებისა პუშკინი დრამატურგიაზე საერთოდ და არამც თუ კმაყოფილება თავისი უკმაყოფილებით, არამედ თხოულობს ძველი დრამატურგიული შემოქმედების ძირიან-ფესვიანად აღმოფხვრას.

მისი აზრით დრამატული პიესა უნდა იყოს ხალხური, მაგრამ ეს ხალხი არის არის და ის მაყურებელი კი, რომელიც ანებად თეატრს ჰყავს, მასთანამედ, მსმენელი დრამატურგისა თხოულობს ყალბ ნაწარმოებებს აღსავ-

სეს მოქმედებით არისტოკრატიისადმი, ყალბი სიტყურებით. მაშასადამე, აქედან გამოდის, რომ მაყურებელი აუღიბრობა ქმნის თვით დრამატურგს. და აი პუშკინი არა ჰყავს ეს მაყურებელი, ის ვერ განიცნის ამ ხალხსა, მაყურებლის კეთილ გავლენას, მაგრამ, როგორც ვენისის აკეთებს ნახტომს, მისთვის სრულებით ბუნებრივს, და ჰქმნის დრამატურგის სრულად ახალ სახეს. მის არა ჰყავს წინაპარი შექსპირის ვარდა.

შექსპირზე კი, ვაგვისნეთო, როგორი აზრისაა პუშკინი: „შექსპირისმიერ გამოკვეთილ სახეები მარტო ერთი რომელიმე გენათა-ღლევის ანუ ნაკლის მატარებელი კი არ არიან, როგორც ეს მოლიერი აქვს ხოლმე, არამედ ცოცხალი არსნი არიან აღსავსენი სხვადასხვა მანკიერებით, სხვადასხვა ღირსებებით, სხვადასხვა ენებათა-ღლევით. მოლიერის ძინწვი ძუნწია მხოლოდ და სხვა არაფერი; შექსპირის შეგვლას ძუნწიც არის, გამჭრიახიც, შეგონისმიძიებელიც, ოჯახის მოყვარულიც და ენამახვილიც, მოლიერის პირმოთენ თავის კეთილის მყოფელის ცოლს ეარზიყება და პირმოთენობს; ქიანება იბარებს და პირმოთენობს; თხოულობს ჰიქა ყვალს და პირმოთენობს.“

შექსპირის პირმოთენე კი სასამართლოს განაჩენს, ქედ-მაღლური სისასტიკით, მაგრამ სამართლანს იძლევა; თავის სისასტიკეს კი იხე ამართლებს, როგორადაც ღრმა მოაზროვნე სახელმწიფო მოღვაწე; უმანკოებას იგი ძლიერი და წარმტაცი სიღიფხებით ხიბლავს და არა ღლევის მუშაობაში შერეულად არმოყობით“.

იმევე დროს პუშკინი იცინად აფასებს რასინის პოეზიას, მაგრამ არა მის ფსიქოლოგიას და ხასიათთა მოძრაობას, რადგან მას ყოველივე ეს პირობითად და არაბუნებრივად იაჩნია ისე, როგორც საფრანგეთის მთელი დრამატურგია.

ასე რომ პუშკინი დრამატურგიაში წავიდა სულ სხვა გზით, თავისი საკუთარი გზით. მან აისხა თავისი საკუთარი იარაღი.

ჩვენი თანამედროვე კრიტიკოსი ვინოკური ამბობს: „ის დრამატურგიული სისტემა, რომელიც პუშკინმა შექმნა, მეტად თავისებური და ორიგინალურია“.

პუშკინმა თავისი პირველი და უმთავრესი დრამატული ნაწარმოები „ბორის გოდუნოვი“ 1825 წ. დასწერა; მაშინ, როდესაც ჯერ კიდევ გაძევებული და გადასახლებული იყო სოფ. მიხაილოვსკოეში. მის მეგობრებს ემზინონდა თურქეთი რა ვააქმლებინებს ასეთ ცოცხალსა და მოძრავ კაცს ყრუ სოფელში—უთუოდ ვალოთდება ან თავს მოკლავსო, მაგრამ საბედნიეროდ ეს ასე არ მოხდა; როგორც ვიცით, ეს წელიწადიც მის შემოქმედებებშია დიდად ნაყოფიერი იყო. სწორედ ამ გაძევების დროს დაამთავრა III, IV, V და VI თავი „ევგენი ონეგინისა“, დაამთავრა აგრეთვე „პოშუბა“ და დასწერა „ბორის გოდუნოვი“—ეს ყველაზე უფრო მისგან მიჩნეული და საყვარელი ნაწარმოები. ამ ტრავადიით მას იმეტი ჰქონდა, რომ რუსული დრამის ისტორიაში გარდატეხას გამოიწვევდა. ბიოგრაფები ამბობენ, რომ ტრადიციის დამთავრებამ პუშკინს დიდი აღტაცება მოჰგვარა და იგი მეტად კმაყოფილი იყო თავისი შემოქმედებით მიღწევით. ტყუილად კი არ სწერდა ამ ხანებში თავის მეგობარს ნ. რაევსკის: „ახლა ვგრძნობ, რომ ჩემმა სულიერმა ძალღონემ მიაღწია თავის სრულს განვითარებასა და ახლა შემოიღია შემოქმედება“,

წიგის დრამატურგიული განზრახვა პუშკინის თავის შემოქმედებაში წინათაჲ ჰქონდა: „რუსლანში“, „ბოგემი“. ხელმძღვანელი კი მაშინ ჩაღვრებულა დრამატურგიის, როდესაც, როგორც ცნობილი თეატრული კრიტიკოსი ა. კუგელი თავის მწვერიერ წერილში ამბობს: „მისი გონება მომწიფდა, მისმა გენი მ ვაჟაკურ სილამაზეს მიაღწია. ლირიკული პოეზიის მწვევე მოტივები ცოტათი დადო მთქუნარ; ეპიკური პოეზია კი მოპოვდა თავისი თხრობითი ქმედებით და ამ მაშინ მის წინ აღიმართა სახე ტრაგედისა. აქ უკვე ვნებათა ღელვასთან ჰქონდა საკმე მისი დაბატობითა და ბძობლით, მოქმედებისთან მისი შეუწყვეტელი ცოცხალი მოძრაობით. ამასთან ერთად ობიექტური შემოქმედების სიმწვიდე და ცოცხალადამიანთა მასალაზე განვითარება, გაშლა „ეტიკით საყვარელთა“. ამდროს პუშკინი მიხვდა, რომ ანდრე შენინი ჰაბუტურ ოლტყინებაზე უფრო მიმხედველი სხვა არაა იქ არის, ან თუნდა თვით ბაირონის კავშანზე, ამ ბოპოქარ სულის დაუქმავიფლდელ გავანებაზე უფრო ძლიერი. ეს არის სიღრმე შექსპირისა, სიღრმე ოკაენისა, ზღვა ხალხის თუ ხალხთა ზღვას რომ იტყვს თავის თავში“.

... ამან მოხიბლა უფრო პუშკინი და ამ წუთიდან პუშკინის ტლანტი გენიოსობაზე მადლდება. იგი ჩასწვდა ცხოვრების საიდუმლოს და მისი შემოქმედება მისწრაზების პოეზიის დაშვებულსა და მარადიულ საწყისებში-საქენ.

„ბორის ვოდუნოვი“ კი არამდინეო წლის შემდეგ მოჰყვა მისი ივრთწოდებულ „პატარა ტრაგედიები“ — „ძუნწი რაინდი“, „მოცარტი და სალიერი“, „ქვის სტუმარი“ და „ნაღიმი შავი ჰერის დროს“.

ეს პატარა ტრაგედიები თითქოს უკანასკნელი მოქმედებები კალკულ დიდ ნაწარმოებებსა და დაწერილია ისეთი მაღალი დონით, რომ გვაგონებს ვაგნერის ოპერებში პარტიათა მძღვარ ტესტურას, რასაც ესე გაუბიან მომღვრლები და ამავე მიზეზით გაუბიან დრამატული თეატრის არტისტები პუშკინის ამ ნაწარმოებთა. საერთოდ აქამდე გაბატონებულია ის აზრი, რომ პუშკინის დრამატურგია სცენიური არ არის ის ისეთი გამოცდილი თეატრალი, როგორც კუგელია, ამ აზრს მხარს უჭერს ის ამბობს, რომ პუშკინი „თეატრალური კი არა, დრამატული მწერალი“. სცენიური წებო აქლია მის ნაწარმოებებს და ამისათვის პუშკინის პიესების სცენაზე შესრულება ან, როგორც ის ამბობს, თამაში, მტლად ძნელი საკმეა. აქ ცოტა გადაუხვევ: მე გგონია ის სიტყვა „თამაში“ უნდა ამოვიღოთ სამსახიბო ლექსიკონიდან, რადან მსახიბო კი არ უნდა თამაშობდეს, არამედ უნდა ასრულებდეს როლს, ამ შესრულებაში კი უნდა განიცდიდეს, ანსახიერებდეს იმ ტპს, სახეს, რომელიც დაკონსტრუბული აქვს. ერთი სიტყვით უნდა სცხოვრობდეს სცენაზე და ეს დიალაც არ გახლავთ თამაში. მერე კიდევ „თამაში“ დროში-ქმული სიტყვაა, ბატონ-ყმიბის დროიდან შემორჩენილი, როდესაც ბატონებს თეატრალური და-ები ჰყავდათ (ევროპაში, რუსეთში), საკეთარი თეატრები ჰქონდათ ისე როგორც კარის ეკლესია. ყმიბისაგან შედგენილი დასა, ბატონების წარმოდგენით, მართლაც თამაშობდა მათდაშესატყვერად. მაგრამ დაუბრუნდეთ ჩვენს საგანს.

კუგელი ამბობს: ძნელია პუშკინის პიესების გასცენიურება და იქვე მოსჭრის: „მაინც და მაინც მათი შეს-

ტრება შეუძლიანთ ისეთ მსახიბობებს, რომელთათვის რომანტიული სიტუებები ასობოელი და შობლელი წიგნი არის ხელოვნებისა“.

მაშასადამე, სინდელ მსახიბობებშია და არა პუშკინის დრამატურგიაში. აქ ზეცითა ეღენიწე, რომ პუშკინის თეატრი ჯერ არ შექმნილა.

თორემ... კიდევ დავესსებებთ კუგელს, ნიჭიერი მწერალია: „ეს (ე. ი. პუშკინი) სიტუეტსა და ხასიათს, როგორც მეტაფიზიკოსები იტყვამ, მათი „დადგენის“ მომენტში ჰკიდებს ხელს. იგი გვიხატავს ცხოვრების სხვადასხვა დროს კი არა, რაც ეპიკური ნაწარმოებთა დამახასიათებელია, არამედ იმ მომენტში, რომლებშიც შემდეგი განვითარების დასაბამი მოცემულია, რომლებიც მომავალში უნდა იფეთქოს. ნამდვილ დრამატულ მომენტს დრამისათვის ყოველდღე უცილებელია დამოძრავებელი მუდამ თან ახლავს ხოლმე. შა დააკვირდით თოფის გასროლის პროცესს. თოფის დატენა, ვაზნის ჩადება, ჩანახის შეყენება, — ყველა ეს შეზაღების მომენტი. ასე ვთქვათ, ამწვერობითი ენობრები. შემდეგ, როდესაც უკვლავური მზად არის, მოძრაობის ყველა ელემენტი თავმოყრილია, საკმაო ზამზარაკს ერთი ხელი დააჭიროთ, რომ საბედისწერილი აუცილებლობით და თანამედვერობით მიეღი რიგი ცვლილებებსა მოხდეს — ღდება ის მომენტი, რომელსაც, შენება მიბოძეთ, დრამატული ვუწოდო, ჩანახი დაეცემა და ძალის ვანავითარებს; დაცემა (დარტყმა) ვაზნის ამსხვრევს და ცეცხლს უშვლავ; აგზნება შექმნილ აირთა ძლიერ წნევას იწვევს; აირები კი ტყვიას გასტყორცნიან; ტყვიაც ჰაერს აპობს, თავის ხაზს ვაგილის და იმ სავანში, რომელსაც მოხვდება ცვლილებას გამოიწვევს. დრამატული მომენტის გამოსახატვად, მაშასადამე, საჭიროა ხასიათთა და ვარემებათა ისეთი ცოცხალი გადაჯაჭვა, რომელიც ერთი ბიჭით მოგვეცემს სწორ-უტყუარად და აუცილებლად ერთი მეორისაგან გამომდინარე სწრაფად განვითარებულ მოქმედებათა მიუღ რიგს. ამ შემთხვევაში უფრო დრამატული რაღა იქნება, როგორც „მოცარტსა და სალიერში“, „რუსლანსა“ და „ეკვიატურ ლამებში“ მოცემული კვანძი რომ არის“.

შემდეგ ვანავრძობს ზემოხსენებული ავტორი პუშკინის პიესების შესახებ: „ერთი ხასიათი მათი კონცეპციისა, ობიექტური მანერა, სიმწვიდე და სიღრმე პასუხისმგებობისა და საწავიეროს მიზნის გამოხმებაში, უწყვეტად ვართობ, ჰუმანიური მოწოდება შებრალბისაღმი, ცხოვრების მიმდინარეობისაგან შეწნებულ სხე აბსოლუტურად ბოროტისა და აბსოლუტურად კეთილისათვის სულიერი ვითარების თავისუფლად გამოხმებაში („ძუნწი რაინდი“) — კოველივე ეს ნამდვილი და ჰუმარტი თვისება დრამატული მწერლისა“.

მაშ რაღა დარჩა! აღექანდრე კუგელი ამით, ჩემი აზრი, თავის საწინააღმდეგოს ამბობს.

თუ ასეთი დრამატურგია პუშკინი — და რომ ასეთია და კიდევ უფრო შემიკლი, ეს ცხადვე უხედასია, — მაშინ რატომ სცენიური კი უნდა იყოს.

ძნელია, მაგრამ ვანა სიძნელის უნდა შეგვემინდეს. ასახებებერ კიდევ ერთ დიდ მიზეზს. ეს არის პუშკინის სიტყვიერი მასალა. პუშკინის სცენაზე მარტო შესრულება კი არ უნდა, არამედ წაიხიბავს უნდა. სრული სიბართლეთა. პუშკინის კარგი და მხატვრული, ღირსეული

საქმეა

წავითხვა ძხელია, მართალია და პუშკინის ლექსი არაკვეთ-
ლებრივად გამოვიკვლია. ისე წინდაა, როგორც ბოლო,
როგორც ბერა წკრილა ზარისა“. ამ ლექსის დეკლამაცია
კი არა, მაგალითად ფონეტიკურად მტკიცე წავითხვაც სა-
ხიფათოა „მისი ლექსი მისრიალებს, თითქოს ქარდავ ლურჯ
ცის ვიწროში, ნიავის ნელ შრილაში, წყაროს ჩუხუხში, თი-
თქოს მთელი ბუნების პარამონის შექსკოცითა...“ პუშკინი
ვერსითეა ციხაზე და აღნავიძობზე თითქოს სრულიადც
არ დადილობს, თითქოს ლექსიც კი არ არისო და ამაშია
მისი მოზიზღილავი მშვენიერება: იგი მოჭირიალებს...
და როდესაც ეს ლექსი პუშკინის პოეზიაში ჩაიძირება,
თითქოს თავის მსოფლიო დიდებულდები პანთეისტურ,
უმწიკველ ცხოვრების მაჯის ცემას გრძნობს.

რასაკვირველია, ძნელია პუშკინის მხატვრული და ღირ-
სეული წავითხვა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ პუშ-
კინი თეატრისათვის არ ვარგოდეს.

თუმცა პუშკინს გამოსარჩლება არ სჭირია, ჩვენივეს
მისი გაგებაა საჭირო ამყარად დრამატურგიაში.

მე არ მომეყავს აქ შინაარსი მისი პატარა ტრაგედიებისა
და არც ის, თუ რა უნდოდა ამ ნაწარმოებებში მას
გეგმა.

ამ ნარკვევში ყურადღება ექცევა უფრო მის დრამატურ-
გიულ ხეხს, მის სისტემას, მის კანონებს დრამატურგია-
ში და ამის გასაშუქებლად უფრო მეტი ხნით შეგვირდები
მის მთავარ დრამატულ ნაწარმოებზე „ბორის გოდუ-
ნოვზე“.

ცნობილია, რომ ამ ტრაგედიის მეტად მძიმე პედი
წევია. თითქმის ექვსი წლის განმავლობაში ხელნაწერი
არ დაბეჭდოლა. საქმე არ არის, რომ პუშკინი განჯიჯი-
უღებული იყო ჩვეულებრივი ცენზურისაგან, რადგან თვითონ
ნიკოლოზ I-ს ჰქონდა თავის თავზე აღებული პუშკინის
ნაწერების განხილვა. იმპერატორის ცენზორობა კი სინამ-
დვილში ვერცთუოდებული III განყოფილების ცენზორობა
იყო. ასეთი მდგომარეობა კი პუშკინს კიდევ უფრო ზღუ-
დავდა. მას არ შეუძლო იმპერატორის ნებადართოე-
ლად რაიმე დაბეჭდვა; უფრო მეტიც, მან ერთხელ მეგობ-
რებს შორის მოსკოვში წაიკითხა ხელნაწერი „ბორის
გოდუნოვი“ და ამაზე განდარბოთა შეფის პენკენდორფის
ლიდი საყვედური მიიღო — როგორ თუ ნებადართულად
წავითხვითი, პუშკინმა აიღო და გაუფრავა მეფეს ხელ-
ნაწერი. ნიკოლოზმა თვით არ მოისურვა პიესის წაიკით-
ხვა და პენკენდორფს უბრძანა გამოეჩინა ვინმე „სანდო“
ხელნაწერის განსახილვად და მსჯავრის სასადავად. ახ-
ლა უკვე გამოკვლეულია, რომ ასეთი „სანდო“ კაცი იმ
დროინდელი რეაქციონერი მწერალი, პუშკინის დიდი
მოსალოდ, ბულგარინი იყო. ბულგარინმა ექვსი ადგილი სცნო
ამოსალოდ, პუშკინი ამაზე არ დასთანხმდა და პიესის
დაბეჭდვაც შეეჩინა. სამი წლის შემდეგ პუშკინმა
კვლავ წარადგინა შეუსწორებელი გეგმგარის ნებარ-
თისათვის, მაგრამ ისევ ვერაფერს გახდა. მხოლოდ 1830 წ.
მისთვის ნებართვა და ისიც საკუთარი პასუხისმგებლობის
ქვეშ. გამოიკა კიდევ, მაგრამ რაღა მადლო, თვით პუშკინ-
საც ექვსი წლის მანძილზე გული გაუგრილდა ამ ნაწარ-
მოებზე. პუშკინმა პიესის წერა რომ დაიწყო, მის გარშემო
ბოძოლა მაშინვე გაჩაღდა. მეგობრებს შეეშინდათ, რომ
გამყვებულმა პოეტმა ამ ტრაგედიით თავის თავს კიდევ
უფრო არ აუნისო და ურჩევდნენ ისე დაეწერა, რომ პირ-

იქით, ტრაგედია შემოირიგებულ სავანად გამოეყენებინა. მა-
გრამ ამან პუშკინზე ვაღწერა ვერ იქონია, რადგან არა
იციდა, რომ მისგან მოფიქრებული ნაწარმოებებში მისთვის
არ გამოადგებოდა და არც პრინციპალურად შეეძლო
უფროდ ხელშეწყობის საამირო რამ დაეწერა. რომ
დაიწერა სა მუდგე კი ბევრს კამათოდნენ ტრაგედიის
ვარშემო, აგინებდნენ, აქებდნენ. დაბეჭდვის შემდეგ ხომ
რეაქციონერი ლიტერატორები აღშფოთებით შეხვდნენ
პიესას. არც მოწინავე ინტელიგენციის რაზმი შეხვედრია
კეთილგანწყობილად. ამათ ორი ვარგომება აიძულდათ
რომ უარყოფითად შეხედროდნენ ტრაგედიას. ერთი ის,
რომ სწამებდნენ — პუშკინი ისტორიკოს კარაშინის მიჰყე-
ვაზე ამ ნაწარმოებში, მეორე, პიესის ეპიკობოიის სისხ-
ვავე არ უდგებოდა არამც თუ კლასიკური თეატრების
ტრადიციებს, არამედ ახალ რომანტიკულ თეატრსაც.

ცხადია, რომ კრიტიკოსები არ იყვნენ მართალი.

ახლა უფვე გამოკვლეულია, რომ მსოფლმშენებლო-
ბით პუშკინი არასოდეს არ უფრთხვებდა კარაშინს. რაც
შეხება ისტორიულ ფაქტებს, რომელიც კარაშინის თავის
ისტორიაში ჰქონდა მოხსენებული, პუშკინი „ფართოდ“
სარგებლობდა და ამ მხრივ მართლაც მიჰყვებოდა ისტო-
რიკოსს.

„ბორის გოდუნოვი“ ორი მეტად საყურადღებო სო-
ციალური პრობლემა წამოყენებული. ერთია ვაბატონე-
ბული კლასის და ხალხის მასის ერთიმეორეში დამოკე-
ბულობა და მეორე, დამოკებულობა მეფესა და ბო-
იართა შორის. პირველ საკითხზე პუშკინს აშკარა და ნა-
თელი პასუხი აქვს გაკეთებული თავის პიესაში: „დევიერი
პოლეს“ სცენაში ვინმე უთხოვლობს: „რა ამავეია, აა ატი-
რებთო?“ და მეორე უპასუხებს: „ააა ჩვენი რა ვიცი, თ-
ვე ბოიარებმა იციან, ჩვენი ტოლები კი არ არიანო“.
როდესაც ბოიარები გოდუნოვს მუდვდ ირჩევენ, ხალხი
გულგრილად დგას, მხოლოდ ხახვისა და ფურთხის საშუ-
ალებით უნდა ვითომ ცრემლები გამოსწორის თვალებს...
ამ ადგილს პუშკინი კარაშინისავე კი არ მიჰყვება. კა-
რაშინი გულაჩვილებული მოგვითბობს ბორისის სა-
სარგებლოდ ხალხის ერთსულოვნებაზე. პუშკინს კი სრუ-
ლიადაც არა სწამს ეს იდილიური ლევენდა ხალხის ერთ-
სულოვნების ბორისის ვარშემო. პუშკინის ტრაგედიამ
ბოიართა პოლიტიკური მისწრაფება სრულებით არ უღ-
გება ხალხის მასას, მხოლოდ ამ ხალხს ინტერესებში
მოხერხებულად სარგებლობენ ბოიარები და მათ იმსახუ-
რებენ კიდევ თვითონი მიზნების განსახორციელებლად.
ხალხი, რომელიც უმუდად აჯანყებისათვის გამოხადებულია
მხოლოდ იარაღია მოლაღატ ბოიარების ხელში და სწო-
რედ ამ აჯანყების სულს, როგორც სტიქიონს გზას უკა-
ფვდა ბორისის დასამარცხებლად.

ახალგაზრდა ნიჭიერი კრიტიკოსი გრუშკინი აი რას
გვეუბნება პუშკინზე, რა შეხედულებების იყო პოეტი თა-
ვადანაწარმოებაზე: „პუშკინს არ ახლავს არც თანამედ-
როვე და არც წარსული ფეოდალური საზოგადოების
იდეალობა. მაგ.; როდესაც პუშკინი საშუალო საუკე-
ნის გერმანიის გეოსურათებს, სწორით იმ გერმანიას, რომ-
ელიც ეუკოესკი თავის ბაღდავში ოცნებით ვატყე-
ბულ რანინდა მხარედ, ლევენდის ქვეყანად დავგისახა,
პუშკინი ამ ქვეყანაში სოციოლოგიურ ინაბაღებობებს ხედავს,
ბატონის მიერ ყმის დაწავრას, გლეხთა აჯანყებას მება-

ტონთა წინამძღვე, კლასიკური მკობრისა: აქ არაიკონთარი იდეალიზაცია არ არის ფეოდალიზმისა, არაიკონთარი თავყინცემა საშუალო საუკუნის რაინდთა ყოფაცხოველებისა. აქ კეთილშობილი რაინდები წარმოდგენილია, როგორც შემეწრობები „მდაბიო ხალხისა“. იმავე დროს კი ჯანყის თავი ფრანკი, რომელმაც გლეხები აჯანყა, მის თანაგრძნობას იწვევს. ასე შეუღლაზნებულად გვიხატავს პუშკინი დასავლეთ ევროპის ფეოდალიზმის აყვავებულ ხანას, მაგრამ არც რუსეთის ფეოდალიზმი აქვს შეყოფსდ წარმოდგენილი.

„გოლდენოვის დროის რუსეთი პუშკინს ისე კი არა ჰუკვს გამოხატული, როგორც ნეტარი ქვეყანა, რომელსაც განაგებენ მეფეები და პატრიარქები „თეთიშკური-ბულობისა, მართლმადიდებლობისა და ხალხისობისა“ საფუძველზე, და თუ რითიმეა შეწყუხებული ხალხი, ეს მხოლოდ გარეშე მტრის შემოსევსავე; ასე არ გვიხატავს პუშკინი რუსეთს, პირიქით, ის ხედავს რუსეთს, რომელიც უშუალოდ სოციალური უწყსოვბით არის აშუქილდაწეწილი, თავდა-ზნაურებისა და ბოიარების ერთი მეორეში შულლით, აზნაურობისა და გლეხობის ერთიმეორისადმი მტრობითა...“ იმ დროის ასეთი შეხედულების გამოქვანებმა პუშკინის კლასი დიდი ვაზებულემა იყო. მან სააშუალოზე გამოიტანა მხოლოდ ბრძოლა თვით რუსეთის შიგნით და მეორეხარისხოვან საკითხად დასვა გარეშე მტერთან ბრძოლა. მაშინ, როდესაც სხვა იმ დროის ავტორებში, — ხომიაკოვიდან მოყოლებული ზაგოსკინამდე, — რომლებიც კი შეხებიან ისტორიულ წარსულს, ამას ვერა ხედავდნენ.

„ბორის გოლდენოვი“ ხანგასმელია ბოიარების უცმაყოფილება ბორისსადმი, რადგან მისი მეფობა სრულიად სამართლიანად იოანე მრისხანის მეფობის გაგრძელებად მიანდეთ. „პუშკინს განმარტებული აქვს ბოიართა ოპოზიციის ძირითადი მოტივები... ისინი დღეტვიანვენ, რომ მათ საფუფისწული მამულები წარამოუღო ავტო, რომ ისინი მხოლოდ მოხეტიალები არიან მეფის კარზე. ხალხი როგორა გრძნობს თავს?“

პუშკინს ამის საპასუხოდ მთელი სცენა აქვს დაწერილი, სცენა ამბოხებისა, სადაც პოლიტიკური გადატრიალება კი არ არის გამოხატული, არამედ ხალხის ამბოხება, გლეხთა რევოლუცია.

პუშკინის ხალხის მარტოგულგრილი მასა კი არ არის, ეს უწინარეს ყოვლისა ამბოხების სულის მატარებელია. „ხალხი მელამ აჯანყებისათვის გამახადებულია“.

ამას პუშკინი ბასმანოვს ათქვამენებს. ბასმა კიდევ დელაზარი პუშკინის დრამისა, „ბორის გოლდენოვი“ არსებით ანტი აზნაურული პიესაა, რომელიც ფეხ-ქვეშ ნიადაგს აცლის ამ წოდებასაო“, ამტკიცებს გრუშკინი.

პუშკინის ბორის ეს კლასი გარეშე მდგარი საყოველთაო მეფე კი არ არის, რომელიც თავის წყალობას თანაბრად მოაფენს, როგორც პირველ ბოიარინზე, ისე უკანასკნელ მათხოვარზე, არამედ ის არის მეფე უწინარეს ყოვლისა შეკავშირებელი აზნაურობასთან; აზნაურთა მეფე, რომელმაც აამხებრა თავის წინამძღვე როგორც წარჩინებული ბოიარები, ისე გლეხობა, მოსკოვის რუსეთის კლასთა ზედა და ქვედა ფენა. ასეთია პუშკინის ბორისი. ასე რომ კაცს გვეგონება ისტორიკოს-მარქსისტის თვალსაზრისით არის დაწერილი ეს პიესაო, დასაცნის იგივე გრუშკინი.

ამგვარად, ჩვენ უკვე მიხედვებით თუ რა ენისი ხალხურობას დრამატურგიაში ჰუქვინი.

ერთგან კიდევ ამბობს პუშკინი: „დარწმუნებულად ვიწინააღმდეგობი ჩვენს ეთაბრს შექსპირული ხალხური დრამის განმეგნების მიუღებდა და არა ჩასინის სასახლის კარის ტრანგედიების ჩვეულებანიო“.

ამ შექსპირულ კანონებს კი ფართოდ ხმრობს პუშკინი თავის პიესაში.

ცნობილი პუშკინისტი დ. ბლაგოი ასე ახასიათებს ამ მღვთარობას:

„ბორისის გამოხატავს პუშკინი სწორედ რომ შექსპირული სიფართოვით შეედგაო. პუშკინი ბორისს, როგორც მეფეს და სახელწმიფოს გამგებელს მაღალ თვისებებს ანიჭებს, მას აქვს „მაღალი სული ხელმოწილსა“. შიღლიანი შეხვედრის დროს კი ბორისის საბით თვალწინ გვიდგება მეტად სათნო სახე ადამიანისა და მოყვარული შამისა. ნანებუთა აერთევე ბორისის სინდისის ქენჯნა ჩადენილი „ბოროტდამქმედების ვაშო...“ მაგრამ ჩვენს წინაშე მხოლოდ ბოროტდამქმედის არა დგას... ასევე ჰუკვს პუშკინი დიმიტრი სამოზანეცი გამოხატული: „სამოზანეცი მარტო მატყუარა და ბედისმამებელი კაცი კი არ არის, არამედ აღტიკენიული ჰაბუეკ არის, გულითადად შეყვარებულიც. სამოზანეცს ჰუხეხებული პრიმოთენობის გარდა სიამაყე შესდგამს, სამშობლოს სიყვარულიც, დიდსულგონური გაქანებდა. ამ მხრივ ადამიანთა ხასიათის ჩვენებში პუშკინმა თავისი ტრავედლით, მართლაც, რომ მატყუარული ობოქტიკობის უდიდესი ნიმუში მოგვცა, უმაღლესი მაგალითი მხატვრული რეალიზმისაო“.

უკულო კი ამბობს: „ამ დრამიდან იწყება პუშკინის აშკარა შემოტრიალება რეალიზმისაკენ, ეს სიტყვა მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო გამოგონებული და შეიძლება პოეტმა თვითონაც არ იცოდა თუ რა ახალი სიტყვა სთქვა ლიტერატურაში, მაგრამ ეს ბრალია მისი გენიალური პოზიციისა, რომელიც აგრე ნათელი და შორსმავტურტული იყოო“.

აღსანიშნავია აქ ის, რომ შექსპირის დრამატურგიაში, მისმა პოეტურმა მაღალმა რეალიზმმა, რომლითაც შექსპირი ფართოდ და თავისუფლად აყენებდა როგორც პირუთენელ, ისე სოციალურ ბოობლებებს, გზა გაუხსნა პუშკინს. ამაზე მშვენიერად ამბობს ვინოკური: „შექსპირის მეოხებით პუშკინმა პუშკინში თავისი თავი მოხასიაო“.

აქ, ცხადია, არავითარ წამამძველობაზე ლაპარაკი არ შეიძლება.

„რა კაცია ეს შექსპირი! აქამდე გონს ვერ მოგსულვას! — გრთხელ სწერდა პუშკინი თავის მეგობარს რავეკის. შექსპირის მნიშვნელობა პუშკინისათვის იმდენად დიდი იყო, რომ იგი მას იმეფილებდა როგორც საბოლოო თავის საზოგადოებრივ საქციელშიაც. მაგ., დეკაბრისტთა აჯანყების გამო იგი სწერდა მეგობარს: „ოეტს დღეველიც...“ „ნუ ვიქნებით ნურც კრიმიწაუნენი, ნურც ცალმხრივნი თორაივ ტრაგიკომბიით, არამედ ტრაგედიას შევხედოთ შექსპირის თვალთაში“. აქ კი ხახი უნდა ვაგვისას იმ გარემოებას, რომ პუშკინის ასეთი დამოკიდებულება შექსპირისადმი თვალწალივ გვიჩვენებს, რომ პუშკინი არ იყო უბრალო წამამძველი დრამატურგის ამ დიდი ბუმბურაზისა.

შექსპირი პუშკინისათვის გარეგნულ ფორმებშიაც საბოლოო იყო, მაგრამ აქაც იგი მას ზრბად არ მისდევდა.

შექსპირი ხშირად სცდის სცენას და პიესაში მრავალ სცენები აქვს, პუშკინიც ასე იქცევა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მისი სცენები კიდევ უფრო მოკლეა, შეუმშულო, მაქსიმალურად გამაჩვილებელი და ზოგჯერ პოეტური სინამდვილეს კი მიღის. „ბორის გოდუნოვი“ დაახლოებით ორჯერ უფრო ნაკლები მიცულობისაა, ვიდრე რომელიმე საშუალო ზომის ტრაგედია შექსპირისა, მაგრამ შიგ სცენები ბევრად მეტია, ვიდრე შექსპირთან. სტილისტურადაც პუშკინის პროზაული სცენები განსხვავებულია შექსპირულთან. შექსპირს უმეტესად პროზაული სცენები ინტერმედიის სახით აქვს, პუშკინს კი ეს ხერხი არასდ არ უხმარია. კომიკური ელემენტები „ბორისში“ გარტყნულად არსად არ არის მიყრებელი, არამედ არსებითად არის შექსპირული ბიესის მსგავსობაში. ზოგან პუშკინი კომედიისა და მელოდრამატული საერთო ტრადიციებს იყენებს. სიტყვიერი გროტესკი, რაც შექსპირს ასე უყვარს, ეტყობა პუშკინსაც მოსწონებია და საყვარელი აქვს გამოყენებული ჩრდილო-ნოვგოროდის სცენაში მარკურტის ნალაპარაკებში. ასევე გამოყენებული აქვს პუშკინს თავის ტრაგედიაში ფოლკლორი, არქეოლოგიური კოლორიტიც, მაგრამ კიდევ ერთხელ უნდა ითქვას, რომ აქ მხოლოდ მხატვრულ პრინციპთა თანაბარობასთან ვფიქსირდებით.

როგორია ენა ბიესისა? „ბორის გოდუნოვის“ გმირები ავტორის ენით არ ლაპარაკობდნენ, არამედ იმ ენით, რომლითაც, ავტორის აზრით, უნდა ლაპარაკობდნენ. აქ ის კი არ არის მხედველობაში მისაღები, რომ ტრაგედიაში სრულიად მარტივულად ვლენთ თავის ფარგონზე ლაპარაკობს, აზნაური თავისებურად და მეფე კიდევ სხვაგვარად. აქ სიტყვიერი მასალის აქტიურობა კი არ არის იმდენად საყურადღებო, რადენადაც ის შინაგანი ენა, რომელიც ამ სიტყვიერად ჩამაჩრდილი. ამ შემთხვევაში ეს ენა აზროვნების სინონიმია და პუშკინის გმირებს ყველას აქვს თავისი აზროვნების საუთარი ენა. იმავე დროს ავტორსაც, რასაკვირველია, თავისი შეხედულება აქვს, მაგრამ ეს ლირიკულ და რიტორიულ ფორმებში. იმ ექპრესიასა და სიტყვიერების ესტეტულაციაში კი არ მელაგობდა, არამედ ტრაგედიის დედა-აზრის ობიექტურ და კანონზომიერ შეჯამებისას, როგორც ამბობს მველვერი ვინოკური.

პუშკინის ამ ობიექტურობაზე „ბორის გოდუნოვიში“ ბევრია დაწერილი და სულ სხვადასხვა აზრია გამოთქმული. უმეტესობას არ მიზანია, რომ პუშკინს ობიექტურად ეკვირს თავი ტრაგედიაში. მაგ., მზავგაო ვაძეველიძის ბოქვის მაშინდელი სულიერი განწყობილებიდან გამოდის და ბევრი მისი შეხედულება ბიესაში შეფარულად აქვს შეტანილი, ისტორიულ ფაქტებს გვერდს უხვევს და თავისებურად აშუქებს, თუმცა თვითონ ტრაგედია რუსულ ლიტერატურაში სოციალურ-ისტორიული დრამის პირველი ნიმუშად მიაჩნია. და, ცხადია, უამისობა არც შეიძლება ყოფილიყო, ყველა „ავტორის და გენიის სოცულ თავის ნაწარმოებებში შეაქვს თავისი კონდის, აღზრდის, მსოფლმხედველობის, ტემპერამენტის ხასიები, მაგრამ, ჯერჯერობით იყო ნათქვამი, გოდუნოვიში ავტორი მხოლოდ ბიესის დასარტყმობის მოსახრს. ესეც კი უნდა ითქვას, დრამა თავის თავად, მისი ჩარჩოებით, ავტორის მიერ ამ ობიექტურობის ფარგლებში აყენებს და უახლოვებს ლიტერატურის იმ მწვერვალს, რომელსაც კუგელი, როგორც ზეითი მოვიყვანეთ, „პოეზიის მარადიულ სწყისებს“ უწოდებს.

ახლა, რა ხასიათისაა თვით ტრაგედია? რომანტიკული თუ არა?

რადგან ამავე ლიტერატურაში დღესაც კამათია და თვითონ პუშკინიც თავის წერილებში ბიესისა და რომანტიკულ ტრაგედიას უწოდებს, თუმცა ხელნაწერში მაშინდელი რუსული თეატრის ჩვეულების თანახმად ბიესის კომედიას უწოდებს, ზოგჯერ დრამატულ მოთხრობადაც იხსენიებს. ერთ დროს ასეთი სათაურებიც ჰქონია: „კომედია მეფე ბორისისა და გრიშკა ოტრეპიევის შესახებ“, ბილიშვიც ასე კუფლია დაწერილი: „დასასული კომედიისა, რომელშიაც პირველი პერსონა მეფე ბორისია“ არის, მაგრამ ეს ყველაფერი სტილისტიკის საქმეა. თვით მის მიერვე პირველად დაბეჭდილი კი არაფერია არ აწერია, არავითარი ტიტული არა აქვს. ნამდვილად კი პუშკინი, თვით მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამ ბიესაში „ერიდებოდა რომანტიკულ ზე-აწეულ კილს“, „რომანტიკულ პათოსს“; ესწრაფებოდა „ცხოვრების ძალდატანებულ გამოსახვას“, ცდილობდა ისტორიულ ეპოქა (და არა ეპიზოდები) ისე გამოესახა რიტორიკით იყო, რადგან უნდოდა „ერთ-ერთი ვასული საუკუნე თავისი სინამდვილით აღედგინა“. ეს კი ნიშნავს რეალიზმს.

ასე რომ აქაც გამართლებულია პუშკინის შეხედულება დრამატურად. იგი არამც თუ მარტო ხალხური უნდა იყოს, არამედ უნდა იყოს რეალისტურიც.

კარგად წარმოიდგინეთ როგორ უღებდა ეს რეცეპტი დღევანდელ დრამატურაშიც, ასეთია ძალა გენიოსის შორისპირეტილობისა. მხოლოდ მაშინ არც საამისო აუდიტორია ჰყავდა პუშკინს და ვერც კრიტიკოსებმა გაუგეს. ისინი ჩამწყვედულნი იყვნენ თვითონ ნაწუქში მაშინდელი დრამატურების კანონებისა, შექსპირი არ იყო ფაქტობრივად, იყვნენ რუტინიორები და ეს ნოვატორული ნაწარმოები არ მიიღეს. ერთი კია, ბევრი საყვედური მოხვდა ამ ტრაგედიას თანამედროვეთაგან, მაგრამ შექსპირის წამაძელობა არავის დაუწყებია.

მე ვეჭვობ, ეს შექსპირის უტყუარელოფთი მოდილით მათ, არც თუ შექსპირი მოსწონდათ მანც და მანც; რადგან პუშკინამდე მაგ., „ჰამლეტი“ თარგმნილი ჰქონდათ, მაგრამ ბიესა ვადაქეთებული იყო და მხოლოდ „მორგებული“ რუსულ სცენაზე.

შექსპირის ნამდვილი და კარგი თარგმანი უფრო პუშკინის შემდეგ ვაჩნდა და სათანადო დაფასებაც შემდეგში მიიღო რუსულ ლიტერატურაში.

ახლა ვაგვისხნით თვით შინაარსი ტრაგედიისა. ითან მრისხანეს შვილი მეფე ფეოდორი მკვდარია, შვილი არ დაჩრქნია, მის პატარა ძმა, დიმიტრი, მაშინდელი რუსული კანონების მიხედვით ტახტის მემკვიდრე უნდა ყოფილიყო, მაგრამ სადღაც მონასტერში გახიზნული მოპკლეს ბოროტმოქმედებმა. მველვლობას ხალხი ბორის გოდუნოვს აბრალავს. ბორის გოდუნოვი არის უბრალო აზნაურთაგან გამოსული ნიჭიერი კაცი და ისეა დაწინაურებული მეფის კარზე, რომ პირველ კაცად ითვლება. მეფე ფეოდორის კი მისი და ჰყავს ცოლად და ამის გამო ახლაც ბორისს სახელმწიფოში მდივად ვაძენს მოპოვებული. ამჟამად კი ტახტი დარჩა ცალიერი. ბოიარები, თავად-აზნაურობა, მოხელეები, სასულდერი წოდება ეხვეწებიან ბორისს მიიღოს მოსკოვის სახელმწიფო მეფობა, მაგრამ იგი ვაძენლობს, ინახვება, ბოლოს, როგორც მოსალოდნელი იყო, თანხმდება და გამეფდება;

მავრამ ამ მეფობამ არც სახელმწიფო დაამყარა და არც თვით მას მოუტანა სულიერი სიმშვიდე.

66

იმავე დროს ერთი ვინმე მონასტრიდან გაქცეული მორჩილი თავის თავს მეფის შვილად გამოაცხადებს და ხმას დაადგებს, რომ მეფისწული დიმიტრი მონასტრში არ მოუკლავთ, ერთხელი გადარჩა და ეს ცოცხალი მეფის შვილი მე ვარო. მავრამ ამის აშკარა გამოცხადებას ახერხებს თვით რუსეთში კი არა, არამედ რუსეთის საზღვარს გარეთ ლიტვასა და პოლონეთში, საცა მიემხრობნენ იქაური წარჩინებულები და წამოვლენ რუსეთზე სალაშქროდ.

ბრძოლის ბედი ხან ბორისის ხან ცრუ დიმიტრის მხარეზე იხრება. ბრძოლის დროს კი თავის ბიწაზე უეცრად კვდება ბორისი და ამის შემდეგ ცრუ-დიმიტრი ბორისის უკმაყოფილო ბოიარების შემწეობით იმარჯვებს. ახლად მოვლენილი მეფის მხარეზე გადადის სხვა წარჩინებულენიც და ბორისის მემკვიდრესა და ქალიშვილის ჰკლავენ.

პიესა თავდება დაუცივყარო რეპლიკით, რომ, მაშინ, როდესაც ბოიარები გახარებულები არიან ბორისისა და მისი ოჯახის დაღუპვით და ახალი მეფის გამეფებით, „ხალხი მღუღინებს“. ეს ის ხალხია, რომელიც თითქოს მუდამ „ამბოხებისათვის მზად არის“, საკვირველი შტობია და აქ ფრჩხილებს მგონი გახსნა არ უნდა.

საერთოდ კი ეს არის თითქოს საერთო ხერხემალი პიესისა: „ისტორიის ერთი ეპიზოდი და აქ საამბოში თითქოს არა არის რა.

აქ ჩვენ საქმე არა გვაქვს შეკუმშულ ფაბულასთან. მოქმედებებიც რამდენიმე წლით არის ერთიმეორეზე დაშორებული. ჩვეულებრივი, ვიწრო დრამატული ხლართიც კი არ არის გაბმული, როგორც ის თუნდაც შექსპირის პიესებში გვაქვს წარმოდგენილი; მაგ., „ოტელო“, „რომეო და ჯულიეტა“ ან „ვენეციელი ვაჭარი“ და სხვ. მრავალი. სასიყვარულო სცენაც მხოლოდ ერთ ალაგასა (სცენა შადრევანთან) და მთელ პიესასთან თითქოს დიდი კაფშირა არა აქვს. უფრო ცრუ-დიმიტრის ჭაბუკურ აღტყინებისა და მარინა მნიშვიკის ცბიერ და ამაყ ზრახვათა გამოხმატკველია.

მავრამ აქ არის გაშლილი მეტად ფართო ტილო ერთი მეტად საუკუნისნმო ეპოქისა და, მოცემულია, როგორც ამ ეპოქის სული, მაშინდელი რუსეთის მდგომარეობა, სოციალურ ძალთა განწყობილება, აგრეთვე მკვეთრი და მძლავრი ხასიათებით გამოკვეთილი ადამიანები.

დრამატურგიულად თითქოს წელი მდინარებით, მავრამ შინაგანი სიმძაფრით არის მოცემული ყველა სცენა, და ინტერესი არასოდეს არ წელდება.

პირველ სცენაში, სადაც მხოლოდ ორი ბოიარინი საუბრობს უკვე მოცემულია მთელი დრამატული კანონი პიესისა. ამ სცენიდან ვივხებით, რომ ბორისი მუდამ უნდა აირჩიონ, რომ ბოიარები უკმაყოფილონი არიან ბორისისა.

რომ ბორისი ოდესღაც ჩადენილი აქვს უდიდესი ბოროტ მოქმედება — მოუკვლევინებია ყრმა-დიმიტრი, სახელმწიფოს მემკვიდრედ მიჩნეული, რომ ხალხიც არ არცხდებოდეს ბორისის მხარეზე და სხვ.

ეს პატარა შეტურება პუშკინისა დიდ მდინარეში. შემდეგ კი თქვენ მიჰყვებით მის სურათებს და ერთი მოულოდნელობიდან მეორეზე გადადინართ, რაც ასე უყვარს საერთოდ დრამატურგისა.

აქ მხოლოდ ისტორიული ქრონიკის ბრალი არ არის, რომ ასეთი მოულოდნელობანი გვხვდება წინ: გრიშაკოტრეპიევის გაქცევა მონასტრიდან და შემდეგ მდევართა ხელადან მისი გასხლეტა, სცენა შადრევანთან, ბორისის სიკვდილი და სხვ. აქ თვით დრამატურგის ხელი მოქმედებს ოსტატურად: ისეთ გარემოებაში აყენებს მომქმედებრებს, ისე ალაპარაკებს, რომ მიდწეულია დრამატურგიულად დიდად დაძაბული მდგომარეობა.

განსაკუთრებით ამის შედეგს წარმოადგენს სცენა შადრევანთან. ვინ მოვლის, რომ მარინა მნიშვიკი უკან დაიხეოს და უარს ეტყვის ცოლობაზე ცრუ-დიმიტრის. ან დიმიტრისაგან ვინ მოვლის, რომ ისეთი გულუბრყვილო ჭაბუკური გატაცების შემდეგ, უეცრად ვახდებდა ამაყი, ქედმაღალი და თვითვე უარყოფს საყვარელ არსებას.

დრამატურგიული ხერხი აქ დიდ სიმამლზე დვას და ყველა ეს დამაჯერებლად, რეალურად. გვერათ, რომ ეს შეიძლებოდა ასე მომზადარიყო.

აღარ ჩამოველი სხვა ადგილებს აგრეთვე აღსაცეს დრამატისშით და დიდი ოსტატობით.

ამგვარად, პუშკინმა თავისი პიესით გაამართლა ის შეხედულებანი, რომელიც ჰქონდა მას საერთოდ დრამატულ მწერლობაზე და რაც ასე ძუნწად აქვს გაბნეული თავის სხვადასხვა პატარა შენიშვნებში:

დრამა უნდა იყოს რეალისტური, ხალხისათვის გასაგები, ე. ი. ხალხური, პიესაში უნდა იყოს გრძობათა სინამდვილის გამოსახვა და სხვ.

ეს ყოველივე გაცემებული აქვს თავის პიესებში და განსაკუთრებით „ბორის გოდუნოვი“.

ჩვენ შევეცადეთ პუშკინზე იმ დრამატულ კანონთა მიხედვით გვესაუბრა, როგორ კანონებსაც და ხერხებსაც იგი ხმარობდა.

მისი ხერხია — დროით და ალაგით არ შეიზღუდოს თავისი თავი, შეკუმშულ, პატარა სცენებში გადმოგვეცეს ბევრი აზრი, მრავალი გრძობა; არ დაიროლოს სცენების სიუჟეს და ამ სცენების ერთი მეორეზე თითქოს დაუფლავრი გადაბმით მოგვეცეს ერთი მთელი დრამა სურათით მთელი ეპოქისა, ეპოქის სულისა.

საბჭოთა დრამატურგებს ბევრი რამ შეგვიძლია ვისწავლით პუშკინის დრამატურგიიდან.



პროფ. იუსვინა აბულაძის მეცნიერული მუშაობის გუნებისა და თვისების შესახებ*

„საბჭოთა ხელოვნებაში“ (1936 წლის № 7—8) დაბეჭდილია პროფ. ი. აბულაძის სტატია „ვეფხისტყაოსნის ტექსტის დადგენის ვითარება ვახტანგის რედაქციასთან დაკავშირებით“.

ი. აბულაძე მოთქვამს, ტირის, ვეებს, უობს: „ვეფხისტყაოსნის“ ხაზით ყველაფერი მე გავაყეთე და თუ სხვა ვინმე რასმე შვრებოდა, მხოლოდ მე მპარავდაო. აგრე იქცევა ყველა აქაური მეცნიერი, აგრეთვე მოიქცა თვით აკადემიკოსი ნიკო მარიც: უკანასკნელს ბევრი რამ საგულღისში „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ მხოლოდ ჩემთან საუბრის შემდეგ აქვს შეტანილიო. ამგვართვე მოიქცა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენი აწინდელი კომისიაც: მიიღეს თავის შემართვის პროცესში ჩემი ნამუშევართი სარგებლობაო.

ი. აბულაძისათვის არავის არაფერი არ წარუტაცია, რადგან მას წარსტატევილი, გადაჭრით ვაზობ, არც ჭჭონია და არც აქვს. პირიქით. თუ რამ დამამყმაყოფილებელი მოეძევა მას თავის ნაწერებში, ეს აუცილებლად სხვისგან აქვს წაღებული, მაგრამ არსად პირმოქმედი არა ჰქავს მოხსენებულთ.

ამხანია რამე შევხებები მხოლოდ იმ ფაქტებს, რომელთაც თვითონ ი. აბულაძე ასახელებს.

ა. მცა-ნაწილაკის შესახებ

მცა-ნაწილაკის კონსტრუქცია თავდაპირველად მე გავარკვეე ჯერ კიდევ 1913 წელს და ამისდამხედვით კიდევაც შევასწორე ვახტანგის ტექსტის წარყვნილი ადგილები, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ვუკოლ ბერიძე, რომელიც, თუ ი. აბულაძეს დაუფერებთ, ვერ ერკვევა ამ კონსტრუქციას ამ საქმის პრიორიტეტობას მიიწ პროფ. აკაკი შანიძეს აუთყენებს.

ვცხადებ მთელი პასუხისმგებლობით: ი. აბულაძეს არაფერი არ გამოუარკვევია და ამის მიზეზია ის, რომ ი. აბულაძეს არა აქვს ატანაკტიკულ კატეგორიებში ვარკვეული წარმოდგენა. ი. აბულაძე გაცილებით უფრო ადრე და გაცილებით უკეთესად მცა-ნაწილაკის ბუნება ჯერ კიდევ პროფ. დ. ჩუბინაშვილს აქვს გაგებული (იხ. მისი ქართულ-რუსულ-ფრანგული ლექსიკონი, 1840 წ.), მაგრამ არც. დ. ჩუბინაშვილიც თავგება შეიძლება ჩავთვალოთ ამ ნაწილაკის თვისების მეცნიერულ გარკვევად: იგი მხოლოდ ერთგვარი მიხედვარაღია მცა-ნაწილაკის ბუნებისა.

ი. აბულაძე დ. ჩუბინაშვილზე წინ არ წასულა: მის 1914 წლის „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემაში ეს მცა-ნაწილაკი არეულადა წარმოდგენილი.

აკაკი 1. ავთანდილ თქვა: „სოვრატ, ვციხობო, ვციხობას რაცა შეგვიცოლა“ (252).

როგორ უნდა, ამხ. იუსტინე: რაცა, თუ რამეა. მაგრამ, შეიძლება, თქვენ თქვათ: ეს სტროფი ყალბია და ამიტომაც არც შემისწორებიაო. მაშინ იმისთანა სტროფი ავიღოთ, რომელიც თქვენც ძირითადად მიგანანიო:

2. განალამა გმორჩილებდეთ (უნდა: გმორჩილებდით!) თუ გვიბრძანო რაცა ვისცა (136).

3. ვისმაც მივსცე (უნდა: მივეცე) თავი შენი, შენვე რაღმე არ წამგვარო (475).

ახლა მხოლოდ ერთი კითხვა: რით აეხსნათ, პატივცემული იუსტინე, ეს გარემოება: თუ მცა-ნაწილაკის თვისება ჯერ კიდევ 1913 წელს გვეჩინდათ ვარკვეული, რატომაა იგი ასე არეულად წარმოდგენილი თქვენს 1914 წლის გამოცემაში. თქვენ დაასახელებთ 1926 წლის გამოცემას; იქ შემოსწორებული მაქვსო. ჩვენ ვიპასუებთ: მცა-ნაწილაკი არც იქაა ყველგან სწორედ გაგებული, ჯერ ერთი მაგალითი „არამცა მოგკლან“ (უნდა: მოგკლეს) დალატად, არმცა ვიგვალახენით“ (338). მაგრამ ვთქვათ რომ ამ მეორე გამოცემაში ყველგან ვარკვეული პატივ მცა-ნაწილაკი. რა მნიშვნელობა აქვს ამას თქვენი გარტრეტისათვის. არავითარი, რადგან ამდროს უკვე ცნობილი იყო.

პროფ. აკაკი შანიძის მართლაც მეცნიერული ცნობა ამ საკითხის შესახებ (იხ. ჟურნალი „პრომეთე“ 1918 წლისა).

ერთი შენიშვნაც: თქვენ ლაპარაკობთ მცა-ნაწილაკი ვახტანგ მეფეს არეულად ჰქონდა და მე შევასწორეო. კი მაგრამ ვახტანგსა და თქვენს შორის ხომ დიდი მანძილია და რატომ არ მოიკითხებთ ბროსე ან ჩუბინაშვილი: ხომ არ შეუტრიათ მათ რა იმე შესწორება ამ მხრივ? აი, მაგ., თქვენ ამბობთ: „ველა ნთუმეა შემოებრუნდე“ ჰქონდა ვახტანგს და მე შევასწორეო. (გვ. 348) აბა, ჩახიედით 1841 წლისა და შემდეგ 1860 წლის გამოცემებში. იქ ხომ სწორად სწერია: „შემიგებრუნდი. მამასა-დადნი, რად სჭირდებოდა მას თქვენი შესწორება?“

ამრიგად: ი. აბულაძის ჩივილი, მცა-ნაწილაკის ვარკვევის პრიორიტეტი მე მეცნიერებისა, მაგრამ პროფ. აკაკი შანიძე იჩიეკნობა, გაღმა გადავების პოლიტიკაა, მართოდენ ცილისწამებაა.

ბ. სარბანის შესახებ

ამ სიტყვის ისტორია სხვა ნაშრომში შექონდა მოცემული*.

* იხ. ვ. ე. ბ. რ. ი. „ვეფხისტყაოსნის“ გარშემო. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები III. 1936 წ.

რა არის სარატანი. იგი არამტლ. არ ამოდინა-
რიობა და ქართულად ნიშნავს კარცების ნოღიაქოს,
რომელიც იენისში მითვალავს მესა.

ამისდახებდვით ვეფხის ტყაოსნის⁶⁷ შემდეგი სტროფი:
„მიწურელი იყო ზეფხული, ქვეყნად ამოსვლა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა,
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა
და სოლთქნა, რა ნახა ყველი მან, უნახავდი ხანისა“
ასე უნდა ვაგვიტოვ: ეს ის დრო იყო, როდესაც მზე
იცივლდა თავის ეტლს და კირჩხიბის ნოღიაქოზე ჯდებო-
დაო. მაგრამ ეს ასე გვესმის დღეს. იყო კი დრო და არც
ისე დიდი ხანია მას შემდეგ გასული, სტროფის აზრი გაუ-
გებარი იყო.

საქმე ის არის, რომ მესამე სტროფი ჯერ კიდევ აღრე
დამახინჯებულყო, სარატანის ნაცვლად საროს
ტანისა იკითხებოდა და სწორედ ეს გარემოება ჰქმნი-
და აზრს გაუგებარს.

პირველი მკვლევარი, რომელმაც ამ უაზრობას ყურა-
დღება მიაქცია, ნ. შარი იყო: მან მოხსნა საროს
ტანი და მის ნაცვლად სარატანი დაადგინა, მაგრამ
ეს დადგენა ზეპირ მოხდა, წერილობითად იგი ჯერ კიდევ
არ იყო ფიქსირებული.

ი. აბულაძემ 1914 წ. გამოსცა „ვეფხის ტყაოსანი“ და
ჩვეულებრივი შეჯდომა გამოიშრა: საროს ტანი სარ-
ატანის მაგიერ. თბილისში ყოფნისას მე მითითებე
ამს. იოსტინეს ამ გარემოებაზე: უკვე დროა შესწორდეს
ეს დამახინჯებული ადგილი ისე, როგორც ამას მართე-
ბულად ასწორებს ნიკო მარი მეთე.

ჩვეულებრივ გამწვანებულად მიიასუხა: მე გე სიტყვა
ვიციო და თან დასახელა მთელ რიგი ირანული მხატვ-
რული ნაწარმოებნი, სადაც ვითომ უნდა ყოფილიყოს სარ-
ატანი, მაგრამ ნამდვილად კი არც ერთში არ მოიპოვე-
ბოდა. მე კატეგორიულად განუცხადე: რომ სიტყვა
აღდგენა ნ. შარს ეკუთვნის.

ამის შემდეგ ი. აბულაძემ ხელნაწერებს მიმართა და
ერთში მართლაც მოხსნა ეს სიტყვა ამგვარი ტრანსკრიპ-
ციით: სარათანისა. ამის შესახებ მან წერილი მოათავსა
ფურს. „განათლებლაში“. უსაკეველურა ყველას უეციკობა, თა-
ვის თაზე მხოლოდ ვაკერით აღნიშნა: უყურადღებო-
ბის გამო მეც გამეპარა შეცდომა და ამიერიდან უნდა
იკითხებოდეს სარათანისა საროს ტანის მა-
გიერო.

და ერთი სიტყვითაც არ მოიხსენია ნ. შარი, რომელმაც
ეს სიტყვა აღადგინა ხელნაწერად და აღადგინა უფრო
მართებულიად, ვინემ ი. აბულაძემ: სარატანისა სარ-
ათანის მაგიერ. და მართლაც: ხელნაწერში რომ თა-
ვიდან სარატანისა იყო და არა სარათანისა, ე. ი. ტ და
არა თ, ამას საუცხოოდ აღასტურებს საროს ტანისა.
სწორედ იმის გამო, რომ იქ იყო და არა თ, გადაწერ-
მა ადვილად გადააკეთა სარატანი საროსტანად. ხოლო
იქ რომ თავდაპირველად სარათანი ყოფილიყო, ვადა-
წერის გაუმწიფლებოდა მისი ვადაკეთება საროს ტანად*)

მე მაშინვე ვამხილე ი. აბულაძე: ცოტა ულამაზოა
შარის მოუსტინებლობა, აღდგენებით მაინც, რომ ჩვენი
მასწავლებლის თეორიული მოსაზრება ხელნაწერში
ამართლა-თქო. მაგრამ ი. აბულაძემ ეს არ ინება. არ ინე-
ბა ყველად, კულტურულ გარემოცვაში, მიღებულ წესის
აღნიშვნა.

მეც ვუყუჩე, მხოლოდ, როცა საშუალება მომეცა, ნ.
შარს შევახსენე: დროა თქვენს ზეპირ გამოთქმით წე-
როლობითი ფრესკა უყუთო, თორემ ბევრ გაუგებრობას
იწვევს ეს გარემოება-მეთე.

1916 წლის დამლევს ნ. შარმა აკადემიაში წაიკითხა:
„Витязь в барской шкуре“ Шоты из Руставы и но-
вая культурно-историческая проблема, ხოლო 1917
წლის იანვარში ეს მოხსენება ცალკე წიგნად გამოსცა.
სხვა დამახინჯებულ ადგილების შესწორებასთან ერთად
აქ შარმა საროს ტანიც გაასწორა და სარატანი
დაადგინა უკვე წერილობითად, მაგრამ ი. აბულაძემ არ
მოუსტინებია.

მაშინ ი. აბულაძემ შემდეგ ხერხს მიმართა. მას ბლო-
მად ჰქონდა 1914 წელს გამოცემული „ვეფხის ტყაოსანი“;
ამილიო მთელი ფორმა, სადაც ეს საროს ტანი იყო,
ხელახლად ააწყობინა, შეასწორა სარათანად და ასე
ჩააყურა შოგ, მაგრამ წიგნის თავფურცელი ძველი დატოვა:
1914 წელი. რატომ? მხოლოდ იმიტომ, რომ ვულგურ-
ყვილო მკითხველი დაერწმუნებინა: შეხედეთ, როგორია
მარი. მე ვიდრევე დამახინჯებული ადგილის შესწორებას
ჯერ კიდევ 1914 წელს, მარი მას იმიერგებს 1917 წელს
და ერთი სიტყვითაც არ მოხსენიებს. მოკლედ: ნ.
შარი პლაგიატორად გამოიყენა, მაგრამ
დაკვირვებელი მკითხველი სოცლებს იმწამსვე გამო-
არკვეს. საქმე ის არის, რომ ტექსტის შესწორებას-
თან ერთად სათანადო შესწორება წიგნს დართულ
ლექსიკონშიაც ხომ უნდა შეეტანა, მაგრამ ეს მეტისმე-
ტად ძვირად დაუჯდებოდა. აილი და ყველგან თავისი
საკუთარი ხელთ შეიტანა ეს ახალი სიტყვა (იხ. ჩვენი
რეზუმე ვებმკლარების გვ. 196 და 227).

ყველაფერს ზემოთქმულის დასამტკიცებლად რედაქ-
ციას ვუდგინე სათანადო საბუთებს და დავსძენე შემდეგ:
სარატანის შესახებ მზილება ჩვენ არც შემდეგ დაგვივლია
და აბულაძემ იძულებული იყო ერთგვარ „დამომოახუ-
წისუდიყო. 1926 წლის გამოცემაში, წიგნის ბოლოს,
ჩემ მიერ აღდგენილი ადგილების სათავეთი ნათქვამი
აქვს: ნ. შარის მიერ აღდგენილი იყო სარატანი, ხოლო
ჩვენ გვაქვს 2829 №-ის თანახმად: სარათანი ან სარ-
ატანი (გვ. 347). პირდაპირ საოცარი ამბებია!

ი. აბულაძის და ს. კაკაბაძის ურთიერთობა „ვეფხის ტყაოსნის“ გამომცემისას.

ი. აბულაძის შედინერული მუშაობის დასახასიათებლად
ამ ურთიერთობას უფლებს მნიშვნელობა აქვს.

ი. აბულაძე და ს. კაკაბაძე ერთსა და იმავე დროს
ბედადდნენ „ვეფხის ტყაოსანს“. ს. კაკაბაძემ დაასწო-
რეს წიგნის გამოცემა თითქმის მთელი რვა თეი (1913 წლის
დეკემბერი).

მიუხედავად ამისა, ი. აბულაძემ თავის გამოცემას და-
აწერა მე-22 და მე-23, როგორც ეს იყო ფიქტურად.
მაგრამ, რომ გაეჩვენებინა უფროხული შობადილება,
არამგოსცა ეს საქციელი მოახდინდა მკითხველზე, შეეცა-

*) აღსანიშნავია შემდეგი გარემოება: მთელი ორი ათწლეული წე-
ლოწადი ვერცხვითი ი. აბულაძის სარათანის მაგიერ სარატ-
ანი უნდა მეთე, მაგრამ ამოდ. ახლა კი თავის მხრებულ წე-
რილში აცხადებს: სარატანი უფრო ძველი და სწორი ფორმა,
ვინემ სარათანი. ესეც დასახასიათებელია.

და, რომ არც ისე დიდი ყოფილიყო ს. კაკაბაძის დასწრება. ამ მიზნით, თუმცა წიგნი 1914 წლის შემოდგომაზე გამოვიდა, წინასიტყვაობა, რომელიც წიგნის მთლიანად დაბეჭდვის შემდეგაა დაწერილი, დაათარიღა 1914 წლის 25 თებერვლით. მაშასადამე, არც ისე დიდი მანძილი ყოფილა ს. კაკაბაძესა და ი. აბულაძეს შორის. მაგრამ აქაც მარცხი მოუვიდა ი. აბულაძეს.

ასე: წიგნის უკანასკნელ გვერდზე, რომელიც წინასიტყვაობაზე უფრო ადრეა დაბეჭდილი, ვკითხულობთ შემდეგს:

„ამ გზობისად ჩვენ მოვათავსეთ აგრეთვე სხოლიოში ქართველიშვილის კომისიის უარყოფილი ხანებიც და განსვ. ალ. სარაჯიშვილის ჩანართად ცნობილი 190, ხანაც; ამით თუმცა სისტემას ვადაუხევეთ, მაგრამ, სამაგიეროდ, პატრიანდებად ვსცანით როგორც კომისიის, ისე, ნეტარხსენებულ ი. ალ. სარაჯიშვილის მსჯელობა ამ საგნის შესახებ. ეს უკანასკნელი დიდ დაკვირვებას იჩენდა ამ საქმეში“.

მივაქცევ მკითხველის ყურადღებას შემდეგ გარემოებაზე:

ზემომოყვანილ ნაწყვეტის დაწერისას და დაბეჭდვისას ალ. სარაჯიშვილი უკვე გარდაცვლილია. აშკარაა! როდის გარდაიცვალა ალ. სარაჯიშვილი.

1914 წლის 1 ივნისს. მაშასადამე, ზემომოყვანილი სტატიონები ვერ დაიწერებოდა და ვერ დაისტამბებოდა 1914 წლის პირველ ივნისის ადრე და თვით წიგნიც (1914 წლის ტყაოსანი) მხოლოდ ამის შემდეგ გამოვიდოდა. უეჭველია!

აბა, რით აეხსნათ ი. აბულაძის მტკიცება, რომ წიგნი 1914 წლის 25 თებერვალს უკვე დაბეჭდილი იყო. ამ დროს ალ. სარაჯიშვილი რომ ცოცხალი არ იყო და, უნდა ვთქვათ, დიდადაც გულნატკენი ი. აბულაძის ყოფაქცევით. რად იხსენებს მას ი. აბულაძე ნეტარხსენებულად? ცხადია, რომ წინასიტყვაობის თარიღი, 25 თებერვალი, ყალბია.

ესეც რომ არ იყოს, თვით წიგნის შიგნით, შესავალის მე-64 გვერდზე შემდეგი თარიღია: 1914 წლის 15 მაისი. როგორ მოხდა: შუა წიგნში 15 მაისი და წიგნის ბეჭდვის დაბოლოებისას (წინასიტყვა), იმავე წლის 25 თებერვალი!

ასეთია მდგომარეობა. მიუხედავად ამისა, ენასაც არ დამეჩავედი, რომ ი. აბულაძე დღემარად სხვის ძაგებაში არ იყოს სრულიად უსაფუძვლოდ და უმართებულოდ, და მეც იძულებული ვარ ჯერჯერობით ამ საშუალებას მივმართო, ვინაიდან:

„ვინცა სთესავს მოსაველლად თესლსა რამე ანწლისსა, ის ცრუ არის, თუ მოვლის ღებრწამს მისგან შაქრისას.“



ვისრამიანის საკითხისათვის*

(პასუხად პროფ. იუსტ. აბულაძეს)

მოკლე დროის განმავლობაში პროფ. იუსტ. აბულაძემ სამი წერილი გამოაქვეყნა ჩემი „ნარკვევების“** გამო:

1. ვისრამიანის ტექტიკისათვის („სტრუქტურული შემეკიდრობა“. I, 1935 წ., გვ. 270—297).

2. ვისრამიანის შესახებ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 1-2, 1936 წ. გვ. 71—82).

3. ამირან-დარეჯანიანის წარმოშობის საკითხისათვის („საბ. ხელოვნება“, № 3, 1936 წ. გვ. 31—35).

ჩემთვის გაუგებარი მიზეზების გამო პროფ. ი. აბულაძის წერილების კილოს, ცოტა არ იყოს, რაღაც გულნაწყველობა და ზედმეტი პოლემიკური სიტყვარეზი ახასიათებს. მე მაინც სიმშვიდეს არ ვკარგავდი და მორიგი იერიშის მოლოდინში პასუხს არ ვჩქარობდი. მაგრამ ამჟამად კალამი ხელში ამაღებინა პროფ. ი. აბულაძის უკანასკნელმა და თავისი კურიოზობით უპრეცედენტო გამოსვლამ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ № 4—5-ის ფურცლებზე უწყინარი სათაურით: „წერილი რედაქციის მიმართ“ (გვ. 56). ავტორი ამ განცხადებით მითხველს აუწყებს თავის წერილებში გაპარული ზოგიერთი კორექტიურული შეცდომების შესახებ (მაგალითად — უნდა იყოს — ბარა დავსიო; ჰიზრის მიერ, ხიზრის მიერ და სხვ.) და, სხვათა შორის, შემდეგსაც წერს: „ფრაზაში „ქეჯავა ხიშტანრა სახტ ნალან“, „ქეჯავა“-ს ნაცვლად უნდა იყოს „ქუჯა ვაჰ“ (—სადაც ვაი), და თვით ფრაზაც ასე ითარგმნება: „სადაც (ქუჯა) მან (შაჰმა) თავი ყო მოვაგაღებ (მეცნისარე)“. ამნაირად გვ. 79, 7—8 თარგმანი ასეთი იქნება: „შაჰინ შამ ბარეც აიკრა ხორასანიდან, სადაც თავი მეცნისარე ყო მას (ვაგლახ ყო)“. იგულისხმება მოაბადის განცხადები ვისთან. ასეთ გაგებას ამართლებს ლექსიც და კონტექსტიც, თუმცა სინტაქსურად დამოკიდებული წინადადების „ქუჯათი“ გადაბმა ირანულში საშოთიროა“—ო.

კეთილი და პატიოსანი, იფიქრებს მეითხველი. პროფ. ი. აბულაძის პირვანდელ წერილში კორექტურული შეცდომა გაპარულა. აკადემიური სტილის მკვლევარს კი სრულად ბუნებრივად საკვიროდ დაუნახავს ამ კორექტიურული შეცდომის გასწორება. სამწუხაროდ, საქითი ასე მარტივად არ წყდება. პროფ. ი. აბულაძე კორექტურული შეცდომის ნიღაბით აპარებს თავის უხეშ მთარგმნელობითს შეცდომას. თავისივე თითქოს საძიარისი აქ არაფერია: მკვლევარი შეცდა, დარწმუნდა შეცდომის სიმამფრეში და შეეცადა კიდევც მის გამოსწორებას, დანაშაული „მეისრეს“ (ამ შემთხვევაში კორექტურას) გადაიბრალა. აქედ, კვლავ სამწუხაროდ, საქითი ასე მარტივად არ წყდება.

სპარსული „ვის-ო-რამინის“ ქართულ „ვისრამიანთან“ შედარებისთვის მე დამპირად შენდები მრჩობლდის თარგმნა (ნარკვევები, I, 127):

„შაჰინშაჰ ბარ ბერბესტ ეზ ხორასან, ქუჯა ვაჰ ხიშტანრა სახტ ნალან“ „შაჰინშაჰი აიბარავ ხორასანიდან, სადაც, ვაგლახ, აკვენსა თავისიანენი“.

პროფ. ი. აბულაძემ ჩემი თარგმანი დაიწუნა და თავის მხრით ნაწყვეტი ასე გადმოაქართულა („საბჭ. ხელოვნება“, № 1—2, გვ. 79): „შაჰინშაჰ ბარეც აიკრა ხორასანიდან, და ქეჯავავე აკვენსა (საქ. ქეჯავავე საკუთარი ტანისა მკვენსარე ყო)“.

უპირისპირებს რა ერთმანეთს ამ ორ თარგმანს (ჩემსას და თავისს), პროფ. ი. აბულაძე წერს:

„ცხადია, დოქ. ა. ბარამიძეს ეს (sic!) ორიგინალის პირველი მრჩობლდის მეორე ტაეპი სრულიად სხვანაირად დაუგია, რადგან მას „ქეჯავაში“ (ქეჯავა მწოდება დახურულ საჯღიმებს აქლემების ან სხვა სახედრების აქეთ-იქით გვერდებზე მოწყობილს), მას დაუნახავს ორი სიტყვა: 1) „ქუჯა“ სად და 2) „ვაჰა“-ვიი, ვაგლახ, და, ამნაირად, მას მიუღია იქ ქართული სათავის სრულიად შეუფერებელი და საჩოთირო ფრაზა“ (იქვე, დაყოფა ჩველია, ა. ბ.)

ამირად, პროფ. ი. აბულაძემ მთელი ყურადღება გადაიტანა სპარსული სიტყვის „ქუჯა ვაჰ“ თუ „ქეჯავას“ გაგებაზე. ჩემი და მისი შეხედულება დიამეტრულად საწინააღმდეგოა. მე უცხო გამოთქმაში ორი სიტყვის ეხედავ „ქუჯა ვაჰ“ (სადაც, ვაგლახ), ი. აბულაძე კი ერთს — „ქეჯავას“ (ტახტრევენს). ცხადია, სხვაობა დიდია. ი. აბულაძე ჩემს გაგებას უწოდებს „სრულიად შეუფერებელს“ და ბრალს მდებს თარგმანის დამახინჯებაში.

ჯერ უნდა მოვახსენო პროფ. ი. აბულაძეს, რომ „ქეჯავას“ მნიშვნელობა მე ძალიან კარგად ვიცოდი და არა მარტო სპარსული მწერლობიდან. ეს ტერმინი ქართულშიც იხმარება (იხ., მაგალითად, თეიმურაზ პირველის თხზულებათა კრებული ალ. ბარამიძისა და გ. ჯაკობიას რედაქციით, ტფ. 1934 წ. გვ. 34, სტროფ. 74, 1, 78, 1), მაგრამ, რასაკვირველია, მოტანილი კონტექსტით ქეჯავე სრულიად უადგილია. ი. აბულაძე ამ, ჩემი აზრით, უსწორო გაგებას დაბეჯითებით იცნის და მრავალჯერ იმეორებს თავის წერილში (იხ. გვ. 79—80). ეს საქმის ერთი მხარეა. ხოლო მეორე მხარე ისაა, რომ რედაქციის სახელზე დასტამბულ წერილში პროფ. ი. აბულაძე ჩემს „საჩოთირო“ და „სრულიად შეუფერებელს“ გაგებას თვალნათლივ თვითონ ისაკუთრებს და მკითხველი შეცდომაში შეჰყავს, აქაო და კორექტურული შეცდომა მომივიდაო, „ქეჯავას“ ნაცვლად „ქუჯა ვაჰ“ უნდა იყოსო და თვით ფრაზაც შესაფერისად უნდა ითარგმნოსო.

* კამათის წესით.
** ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, I, 1932

ღვე მკითხველმა განსჯოს, თუ რა წყობადაა ასეთ სა-
პიტელს?

ინებ ვინმე იმითაც დაინტერესდეს, თუ რამ გამოიწ-
ვია პროფ. ი. აბულაძის ასეთი მოულოდნელი შემობრუ-
ნება. საქმე შემდეგშია. 1936 წელს სპარსულ ჟურნალ
„მიზრ“-ის № 12-ში გამოქვეყნდა ვ. ფუთურჩიძის
წერილი ქართული ეისრაჰიანის შესახებ: „თერჯოლი
გურჯი ჩარბი ვის-ო-რაჰინი“ ან წერილით ვ. ფუთურჩი-
ძე ირანელ მკითხველებს აცნობს ქართული ეისრაჰიანის
ტექსტის ჩვენი ირანული შესწავლის ისტორიას და, სხვათა-
შორის, მემ „ნარკვევები“ „მთლებში“ შედგებასი იმოწ-
მებს: კერძოდ ავტორს დასახელებული აქვს ირანული ღვე-
ნის კრიტიკისთვის მომავლები მასალები, ერთობი მა-
გალითაც მოყვანილია შაჰინშაჰის ხორასნიდან აბარგვის
ამბავი. ვ. ფუთურჩიძის წერილს დართული აქვს ცნობი-
ლი ირანელი სწავლულის საიდ ნათისის¹ წინასიტ-
ყვაობა და კომენტარები. კომენტარებში ნათისი აქა-
ნითობს „ვის-ო-რაჰინის“ ახალ, თერჯოლს გამოცე-
მასზე და ზოგიერთი ვარიანტიც აქვს დასტამებული.
დასტამებულია საცილობლად გამხდარი ტექსტის (ე. ი.
ტექსტის, სადაც „ქუჯა ვაჰ“ თუ „ქეჯაჰ“ იკითხებოდა
ფარეა გამოცემით) ვარიანტიც. თერჯოლშია
ვარიანტიც სახეებით და დადასტურა ჩემი წა-
კითხვა და ჩემი გაგება. ეს რომ ი. აბულაძემ გაი-
გო, ნათისი სპარსულის ცოდნა დაუწყო და შემდეგ, რო-
გორც ესლა გამოირკვა, ფარულად უქან დახევა ირჩია
და სახელდახელო წერილით თავისი შეცდომა კორექტუ-
რულად გააგებობდად გამოაცხადა. მაგრამ პროფ. ი. აბუ-
ლაძე აქაც აჩქარა და მოტყუდა. ამყაბად ჩემს ხელშია
როგორც ჟურნალ „მიზრ“-ის ნომერი, ისე „ვის-ო-რაჰინის“
ახლად გამოცემული ტექსტი². „ვის-ო-რაჰინის“ ეს ახა-
ლი გამოცემა ჩვენთვის მრავალმხრივ საყურადღებო მო-
ვლენას წარმოადგენს.

ირანული „ვისრაჰიანი“ პირველად დაიბეჭდა კალკუ-
ტაში 1865 წელს.³ ეს გამოცემა ძალზე დეფექტურია, აქ
ხშირია ვრცელი ლაუნები, წარყვენილი ტექსტები, უზარო
წაკითხვები და სხვ. დღემდის ცნობილი იყო ორი დე-
ფექტური ხელნაწერიც. „ვისრაჰიანის“ ახალი თერჯოლ-
ული გამოცემა (1935 წ. I, მიწროვის რედაქციით) კალ-
კუტურის ნაკლს ავსებს და მრავალ წარყვენილ ადგილს
ასწორებს. თერჯოლული გამოცემა მდიდარ ახალ მასალას
შეიცავს სპარსულ-ქართული ტექსტურული ურთიერთობის
საკითხების გარკვევისათვისაც. ამაზე უმოდებ.

ახლა კი „პირველსავე სიტყვასა მოვიდეთ“. პროფ.
ი. აბულაძის ახალი თარგმნით საცილობელი ნაწყვეტის
ვიტარება ასე უნდა წარმოვიდგინოთ: „შაჰინშაჰ ბარგ-
აიკრა ხორასნიდან, სადაც თავი მქვენსა რე ეყო
მას (ვაგლახ ეყო). იგულს ისხმება მოაბადეს

¹ ეს ის საიდ ნათისია, რომელიც საბუთო კავშირში ჩაპვიდა
ფიოდოსის იფილეს დროს, 1934 წელს.

² დიდი ხანია ანუ, ვ. ფუთურჩიძის, რომელმაც ეს მასალები
დამითმო საჩვენებლობისათვის.

³ ზოგიერთმა მეცლევარმა ეს გამოცემა ინგლისურ თარგმანად
მიიღო. ინგლისურმა მოთხოვნა მიმართა ჩინოვნილნიან შაჰინშაჰის
ტექსტურ უორ რედაქციას. სპარსული პოემის ექსცერპტები გერმან-
ულად გაიღო K. H. Graf-ის (ZDMG, 1869, XXIII). ზოგი ასა-
ხელებს კიდევ რ. შტაკელბერგის რუსულ თარგმანს, თუმცა
შტაკელბერგის მისტამული აქვს მხოლოდ რომანის შაჰინშაჰის კალკუ-
ტური გამოცემის დამკვეთი და ალგა-ალგ საელუსტრაციოდ იმდევ-
ვა რამდენიმე ტაგის თარგმანს (DB, 1896, II).

გაცხცეპი ისთიან“-ო (დაყოფა ჩვენია. ა. ბ.). თერ-
ჯოლი გამოცემით უდავოდ ცხადი ხდება, რომ შტაკელ-
ბერგის აბულაძე შეეხება არა მოაბადს (სწავლულის
აბულაძე ფიქრობს), არამედ რამინს. პრეფერენცი-
ხრობლია, რომ შაჰინშაჰი (მოაბადი) აბარგა ხორასნი-
დან, პირველად გორგანს ეწვია, გორგანიდან ქუჩისტანს
გადავიდა, ქუჩისტანიდან კი რეს (სწორედ ასევეა ქარ-
თული „ვისრაჰიანის“), იხ. გვ. 113), ამას მოჰყვება შე-
დეგი ორი მჩრბოლდი:

„ზემანდ ასუდე რამინ დარ ხორასან, ქოჯა უ ხიშ-
ტარია სახტ ნალან; ბარადარ ტახტ ოჯაი ხოდ ბედულ-
დად, ბეგურულდუშე მარადაროდ დეჭედ დად.“
„დარჩა რამინ თავისუფლად ხორასანსა
შინა, სადაც მან თავი მქვენსა რე ვაიხადა.
მამ თავისი ტახტი და აფელი იმას ვადასცა, უზრძა-
ნა, რომ ხალხს მისცეს საპარიალი“.

ყველასათვის ცხადია, რომ დამოწმებული კონტექსტის
მიხედვით თავი მქვენსარე რამინმა გაიხადა¹. პროფ.
ი. აბულაძის შეცდომა იქნადა წარმოდგა, რომ მან წერილი
რედაქციის მიმართ ყურმოკრულ ამბავზე დააფუძნა, სო-
ლო საყოფიერ ტექსტს არ გაუცენია. კალკუტური გამოცემის
ტექსტური დანაკლისი ეტყობოდა, ამის გამო მე მიწერია:
„მოაბადი აბარგა და თავისი ადგილი და ტახტი მას
გადასცაო — ვითხულობთ ორიგინალში. კითხვა იბადე-
ბა, ეს მას ტექსტი ამაზე სდუმს (მხოლოდ შემდეგი
თხრობით ირკვევა სინამდვილე, თარგმანი (ქართული
ვისრაჰიანი) კი ფრიალ საგულისხმო ცრობას იძლევა:
„დარჩა რამინ ხორასანსა შიგანდ (...) მამ-
ინ თავისი ადგილი... მას შეავედრა“. ამის-
თან ქართულს ერთი შეწვევილი დეტალი შეგომიხადა:
„დარჩა რამინ ხორასანსა მარავს შიგან ამის მიხეზობთა,
რომელ თავი მოისნულა“-ო. (ნარკვევები, I, გვ. 128,
დაყოფილია დედანში).

შენიშნულია შეუსაბამობის გამო მე ვამტკიცებდი კალ-
კუტური გამოცემის ხარვეზიანობას. პროფ. ი. აბულაძემ
არც ეს შეიწყნარა:

„ღღე. ა. ბარამიქს საქმარო საბუთი არ მოკო-
ვება იმისათვის, რომ ორიგინალში არაფერია რამინის
დასნეულებაზე, არც იმისათვის, რომ ვითომც
არა საჩადეს, თუ მამ (ე. ი. მოაბადმა) ადგილი
და ტახტი ვის მისცა“ („საბ. ხელოვნება“ № 1-2
გვ. 80, დაყოფა ჩვენია).

თერჯოლშია გამოცემა აქაც დადასტურა ჩემი ვარა-
უდი. მთელი ნაწყვეტი კალკუტურში ორი მჩრბოლდი
(106,2 — 107,1) ამოიწურება, თერჯოლში კი ხუთი მჩრ-
ბულია (155,13 — 156,1). თერჯოლში, როგორც ვიცი,
მოთხრობლია შაჰინშაჰის სხვადასხვა პროვიენციებში მგზა-
ვრობის ამბავი. კალკუტურში ეს ამბავი ჩაყარდნილია,
აქ პირველი მჩრბოლდის პირველ სტრიქონს შექანიკუ-
რად ავრძელებს შესავე მჩრბოლდის მეორე სტრიქონი.
ამრიგად, თერჯოლშია დადასტურა როგორც ქართული
„ვისრაჰიანის“ ტექსტური სისწორე, ისე ქართულ მასა-
ლამდე დაფუძნებული ჩვენი დასკვნა კალკუტური გამოცე-
მის დეფექტიანობის შესახებ.

შემდეგში პროფ. ი. აბულაძე კვლავ იმოწმებს ჩემ მიერ
შეცხვებულ ერთ-ერთი მჩრბოლდის თარგმანს განმარ-

¹ სწორია მხოლოდ ი. აბულაძის შენიშვნა „ხიშტარასა“ შე-
სახებ.

ტბითორთ დე შენიშნავს: „მოთელი ეს მსველობა მტკნარი გაუგებრობის ნაყოფია, ვინაიდან ირანულ(ი) ტექსტის ეს ადგილი სულ სხვას გვეუბნება“ (საბ. ხელოვნება“ № 1—2, გვ. 80. დაყოფა ჩვენი, ა. ბ.). იმის ვასარკვევად, თუ რას გვეუბნება ირანული დედანი, პარალელურად მომაქვს ჩემი და ი. აბულაძის თარგმანის ტექსტები:

ის, ვისაც გველიანმა გველმა ლიძეში უყბინა, თერიაქს I საეპოკოსი და არა მარტოს (ტაბარზადს). (ნარკვევები, I, 122). მას, რომელსაც მგელმან გველმან ლიძელს უყბეს, თერიაქსი მოუხდეს (დამწვენი) და არა ტაბარზადს. (საბ. ხელოვნება“ № 1—2, გვ. 80).

მოტანილი პარალელური ტექსტების შედარების შედეგად ყოველი მკითხველი ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე დარწმუნდება, რომ თარგმანში აზრის არავითარ სხვაობას არა აქვს ადგილი. ორივე შემთხვევაში ტექსტები ერთგვარადაა გაგებული, კიდევ მეტი. პროფ. ი. აბულაძე ჩემი გაგების თვალსაზრისზე დავს, ოღონდ რატომღაც უთარგმნელად, მკითხველისათვის გაუგებარი ტრანსკრიბოებითა და ირანული ტაბარზადს. პროფ. ი. აბულაძისგან განსხვავებით მე ეს უცხო ირანული სიტყვა ქართული ტრანსკრიბებითაც მაქვს დამოკიდებული და შესატყვისი ქართული ცნობითაც. განსაზრის აზრობა ჩემი განსხვავებუ შე ის-ლა დამარჩინა, რომ გამოვთქვა ვაიკება: საიდან მოიტანა პროფ. ი. აბულაძემ, თითქმის „ირანული ტექსტი იმის ვასარ გვეუბნება“, კიდრ ჩემი თარგმანზე?

ქართულ „ვისრამიანში“ შესაფერისი ადგილი ასე იკითხება (გვ. 295): „რომელსაც ღიძილა გველმან უყეს, მას ტაბარზადსა თერიაყს უფრო დაშვენიდეს“.

ქართული თარგმანის დედანიან შედარებამ მე უფლება მომცა დამესკვნა, რომ „აფორიზმი საერთოდ კარგადაა ვადმოკმეული ქართულში, ოღონდ მცენარის სახელი გეოგრაფიულ ტერმინშია არეული, რითაც ორიენტილის კონსტრუქციული პრინციპიც ირრევა“ (122). პროფ. ი. აბულაძეს გადაუსხამს ქართული „ვისრამიანის“ ფრაზის სიტყვები და აზრით სხვაგვარი მიუღია, მისი ციტატით ტექსტს ასე იკითხება: „რომელსაც ღიძილა გველმან უყეს, მას ტაბარზადსა უფრო თერიაყს დაშვენიდეს“. ამის შემდეგ მკვლევარი შენიშნავს:

„ღაც. ა. ბარამიძე ვერ გარკვეულა სათანადოდ ძველ ქართულ სიტყვაურ წყობაში, რის გამოც „ტაბარზადსა“ მას მიუღია სიტყვა „თერიაყს“ მსაზღვრელ გენტივად. მაშინ როდესაც აქ „ტაბარზადსა“ (- ტაბარზადისა) მიეკუთვნება „უფროს(ს)“: „ტაბარზადისა უფრო“, ვ. ი. ტაბარზადზე მეტად... ყველა ამის შემდეგ სრულიად გაუგებარია ის, თუ რანაირად მოგჩენია აქ „გეოგრაფიული ცნება“ ისეთ ნიჭიერ და საკმაოდ მომზადებულ მკვლევარს, როგორცაა ა. ბარამიძე, რომელიც, როგორც ირანულის მკოდნე, საერთოდ ჩინებულად ერკვევა ქართული საერო ლიტერატურის საკითხებში“. (საბჭ. ხელოვნება“, № 1—2, გვ. 81).

კალყბა კომპლიმენტისთვის მე არაფერი მეთქმის. ოღონდ კატეგორიულად უნდა განვაცხადო, რომ პროფ.

ი. აბულაძის „შეცდომაში შეჰყავს მკითხველი, თითქმის ტექსტში იკითხებოდეს: „ტაბარზადსა უფრო თერიაყს დაშვენიდეს“. გამოცემაშიც (გვ. 195) დაყველა ხელნაწილ წერბიკ ამის სანაცვლოდა: „ტაბარზადსა თერიაყს უფრო დაშვენიდეს“. ხოლო ფრაზის ამგვარი წყობა მხოლოდ ჩემი დასკვნის შესაძლებლობას იძლევა. ტექსტის შეცვლით კი, რასაკვირველია, შეიძლება ნაირი აზრის მიღება. მაგრამ აქვს კი ვისმე, თუ ვინდ პროფესორ აბულაძეს: „ტექსტის ყალბად ციტირების უფლება“!

სხვა საქმეა, რომ ტექსტის სიტყვების გადასმით ჩვენ ვალწვეთ დედნის ზუსტ შესატყვისობას. ამიტომ შეიძლება კაცმა იფიქროს, თავდამირველ დედანში იქნება ისეც იეთო: შეიძლება, მაგრამ ამას არ ადასტურებს არცერთი ხელნაწერი. აღნიშნული გარემოება გაითვალისწინა ვისრამიანის“ ახალი, კრიტიკული გამოცემის რედაქციამ (ა. ბარამიძე, კ. კეკელიძე, ს. ინგოროყვა) და დიდი ხანია დასაბეჭდად ვადაცემული ტექსტის საცილობელი ადგილი სიფრთხილით შეასწორა დედნის მიხედვით, ვარიანტებში კი სისრულით აღნიშნა საქმის ფაქტობრივი მდგომარეობა. ამას ჰქვია მეცნიერული ობიექტიუზმი, პროფ. ი. აბულაძე კი ვიწრო სუბიექტიუზმისა და ციტატების ვაყალბებისგან შორს ვერ წასულა.

პროფ. ი. აბულაძე ორივე წერილში მისაყვედურებს, თითქმის მე არ ვითვალისწინებულ ირანული „ვისრამიანის“ განსხვავებული ვარიანტის არსებობის შესაძლებლობას და თითქმის კალკუტური გამოცემისა და ქართული ვერსიის ყოველგვარი სხვაობა მთარგმნელ-რედაქტორის თავისებურებად მიმანდეს. უმართებულო საყვედურია.

როგორც ზვეით განხილული ვიპოვებ (მოაბადის ხორასნიდან აყრა), ისე სხვაც — რომელსაც ი. აბულაძე, მართალია, გამოწველობის სახით აქტივში მიწერს (შნრ. „საბ. ხელოვნება“, № 1—2, გვ. 78) — სწორედ იმის საინტერესოადაც მაქვს დამოკიდებული, რომ ქართული შემოუხებავს კალკუტური გამოცემით უკნობი სანტერსის სოყვეტური რეტალებში. ეს ჩემი ვარაუდ ახლა დოკუმენტალურად დიდასტურდა. დედნის ვარიანტობის საკითხს მე არა ერთგობს ვეხებო. ასე, მაგალითად, ერთად შენიშნულია მექეს:

„ვისრამიანის ქართული ვერსია ხშირად შეიცავს ისეთ ჩანართ გამოთქმებს, რომლებსაც გამოცემული სარსული ტექსტი არ იცნობს, მაგრამ რომელთა წარმოშობის ქართულ ნიადაგზე ახსნა მიინც მიტროპოლითა“ (გვ. 119).

იქვე მოტანილია შემდეგი საილუსტრაციო ნაწყვეტი (ვისრამიანი, გვ. 188):

„ადგილია მხედველობიან მემომართა ქვერეტა. შენ არას ვაბარლებ: ცხენოსანი ხარ და მგზავრობისა ქირი არ იცი; შენ მღიდარი ხარ და უღონობისა ქირი არ იცი; მაძლარას მოვიერი ამთვარალებს“.

თეირანული გამოცემა ამის ზუსტ შესატყვისობას იძლევა (ტარულ. 241, 6—8) და, მასასადამე, ჩემი ვარაუდი ამ მხრითაც დიდასტურდა.

ქართული „ვისრამიანის“ მიერ კალკუტური გამოცე-

1 სკოლითში აღნიშნული მაქვს (გვ. 122, შენ. 2 და 3), რომ თერიაქსი ეწოდება გასლის საწინააღმდეგო წაშალს, ხოლო ტაბარზადს მარტილს გარდა ნიშნავს თეირ შაქარს, ყურძენს, ალუქს ხეს და სხვ.

1 ოღონდ ყარუნი, როგორც სხვაგანაც ჩვეულებრივად, დამოკიდულია ინტერპრეტაციული სიტყვით „მღიდარი“ შნრ. „ნარკვევები“, 120). ყარაზე ინტელექტუალურ, ყარაზე სასახულ მშენებლობაში მღიდარი და ქველი კაცის საზოგადო სახელად არის ქვეული.

მო უცნობი ვარიანტული ტექსტის შემოახალისებლის მხრივ განსაკუთრებულად საყურადღებოა შემდეგი მაგალითი.

ვისის ჩივილი რამინის განზორების გამო (ვისრამიანი, 423, ნარკვევები, 108):

ჩემისა ტირილისაგან ქალაქსა ღვარაძისა
და კლდეთა დაღეწს ჩემი საბრალო
კენესა...

ამ ნაწყვეტის გამო მე შენიშნული მაქვს, რომ „ისეთი ძლიერი ხელითაა მოხაზული, რომ მიუღი ვერხოდის გამოცხადდება შეუძლია. მეტსაც ვიტყვით, ასეთი მკვეთრი კომპოზიტორად, შინაარსულად მრავალტვედად და ფორმალურ(ურ) ყალბობში გამძლე და მტიკიე ნაკვეთი იშვიათად გამოიძენება მიუღი რობის სივრცეზე“ (108). აღნიშნული მაქვს ისიც, რომ არც ამ ნაწყვეტს და არც მომდევნო დამნიშნებ ფრაზას კალკუტური გამოცემა არ იცნობს, თუმცა „ნართაულ ფრაზებში ორიგინალის ვარიანტულად განსხვავებული ტექსტის არსებობას“ ვხედავ და არა მთარგმნელის საკუთარ შემოქმედების წვლილს. ვარაუდი აქაც დამიდასტურდა. თეირანულ გამოცემაში იკითხება (479,17):

ბაშარ აზ გირიემ ტუფან ბეხიზედ, ბა ქუპ აზ ნაღეემ ხარა ბერიზედ.
ჩემისა ტირილისაგან ქალაქში წარღვნა მოხდება,
მთავი ჩემისა კენესისაგან კლდე (საკ. გრანიტი) დაიღწეება.

სხვა მაგალითს აღარ მოვიტან. გვონებ ესეც საკმაოდ ცხადყოფს, როდენ ანგარიშს უწევს ვარიანტობის საკითხს. ამიტომაც უკანვე ვებრუნებ პროფ. ი. აბულაძეს თავის უმართებულო საყვედურს. მაგრამ ეს ცოტაა. პროფ. ი. აბულაძე იმდენად შეუკურია ჩემს მოსაზრებათა მაინცდამაინც უარყოფის ექნს, რომ საოცარ უკიდურესობაში გარდება და ყოვლად მოულოდნელ (და უსაფუძვლო) დასკვნებს იძლევა. ერთგან მოტანილი მაქვს შემდეგი სპარსულ-ქართული პარალელური ტექსტი (გვ. 119):

1. რამინის გული ვისს მაშინ დასთმობს, როს ცუდ საქციელს დასთმობს ეშმაკი.
 2. თუ რომ ოდესმე კურდღელი ლომად იქცევა, მაშინ ვაძლევ ვისისაგან რამინის გული (კალკუტური გამოცემის 128, 11 — 12).
 1. რამინის გული მაშინ ელვის ვისსა, რა ეშმა ავისა ქნასა ელისო.
 2. ოდესცა კურდღელი ვალომდეს, რამინის გული ვისისაგან მაშინლა ვაძლევს.
 3. ოდესცა ჩიტი ქორად შეიქმნების, მაშინ რამინ ავისა ზენეს დაავდებს.
- (ვისრამიანი, გვ. 138).

მესამე ნაკვეთს („ოდესცა ჩიტი ქორად შეიქმნების...“), რომელიც მხოლოდ ქართულში იყო, მე მაინც ირანულის ვარიანტად ვგულისხმობდი (ნარკვევები, 119). ხოლო ვარიანტების ვარბად მოტრფიავად პროფ. ი. აბულაძისაგან ყოველშემთხვევაში ამ აზრის შეწყნარებას მაინც მოველოდი. მოლოდინი არ გამიზარდა. პროფ. ი. აბულაძე იწვევება: „ჩვენს ძველში (ვისრამიანში) შიგანაშვიტ მოიპოვება იმის აშკარა ნიშნებიც, რომ იგი იმ სახით, რა სახითაც

ჩვენამდე მოუღწევია, არ შეიძლება ჩაითვალოს თუნდა „ვეფხისტყაოსანზე“ უფრო ძველად. ჩვენს მას ატყვიან „ვეფხისტყაოსანის“ ცნება. ვაგვეტინის კვალის და ვანგარძობის: „ამისთვის საჭირო ვიტანთ ერთი ადგილი ჩვენი ძველიდან, სადაც ჩახიხილია „ვეფხისტყაოსანის“ ფრაზა ჩიტის ქორად ქვევის შეუძლებლობის შესახებ“ („ლიტ. მემკვიდრეობა“, 293; დაყოფა ჩვენის, ა. ბ.). იმორჩებს რა მთელ ნაწყვეტს, მკვლევარი „საბოლოოდ ასკვნის: ეს უნაქანელი ფრაზა („ოდესცა ჩიტი ქორად შეიქმნების...“), რომელიც სასრულად დანაშნ არ არის, ყოველ ეჭვს გარეშეა, რომ უნდა იყოს ნახსენები ჩვენს ძველში „ვეფხისტყაოსანიდან“ (ქვე). პროტოტიპად დასახლებულია:

თუ მეფეცა გაგიშვებდეს, თვით ლაშქარნი რად მოლოდინდენ,
რად გაგიშვან, რად დალონდენ, ანუ შვება რად მოშორდენ?
შენ წახვიდე, მტერნი ჩვენი დაგვამამდენ,
გავცისწორდენ;
ეგე აგრე არ იქმნეგის, ვითა ჩიტნი არ გაქორდენ.

მოულოდნელი დავსკნის შემდეგ (ე. ი. რომ „ვეფხისტყაოსანში“ მოახდინა გავენა „ვისრამიანზე და არა პირიქით), მკვლევარი უკან იხევს და თავისი ძველი შეხედულებების¹ უარყოფა უხდება; მსგავსი დასკვნა მკვლევარ მილია „ვისრამიანის ტექსტის აღდგენაზე მუშაობის შედეგად“. ხოლო თუ ეს ასეა, ფუძე ვიფიქრა პროფ. ი. აბულაძის ეს მუშაობა. ჯერ ერთი, ვინც ვეცოლასათვის ისე-დაც ცხადი უნდა იყოს, რომ „ვეფხისტყაოსანის“ მიერ არა ერთხელ დამოწმებული „ვისრამიანი“ თვითონ „ვეფხისტყაოსანის“ გავლენას ვერავითარ შემთხვევაში ვერ განიცდიდა. „ვეფხისტყაოსანის“ „ვისრამიანზე“ გავლენის შესახებ გამოთქმული მოსაზრება აბსურდულია. მაგრამ ამ ზოგად მსგავლობას უნდა დავუმატო კონკრეტულად და-დასტურებულ ფაქტს: ამჟამად საძიებელ შემთხვევაშიც დადასტურდა ჩვენი აპრიორული ვარაუდი, რომ „ვისრამიანის“ თეირანულ გამოცემაში სრული სიზუსტით არის შემონახული (183,6) თითქოს „სპარსული დედანი უცნობი და ქართულ ვისრამიანში „ჩახიხილი“ ფრაზა:

ოდესცა ჩიტი ქორად შეიქმნების,
მაშინ რამინ ავისა ზენეს დაავდებს.
ვეგერ გონჯიშქ რუხი ბაზ გერდედ,
დილე რამინ აზ ხნ ბუ ხაზ გერდედ.
თუ რომ ოდესმე (ერთ დღეს) ბელურა ქორი ვახდება,
რამინის გულიც ამ ზენეს დაავდებს.

მაშასადამე, სწორედ „ყოველ ეჭვს გარეშეა“ პროფ. ი. აბულაძის მოსაზრების სრული უსაფუძვლობა. კვლავ ვინებრებ, პროფ. ი. აბულაძე სწორ გზას ააკლდინა და გაუგებრობათა ხლართში გააბა ყალბად გავებულმა კრიტიკიზმის ყინმა.

პროფ. ი. აბულაძეს არაფერი სჯერა ქართული „ვისრამიანის“. აი კიდე ერთი საბუთი. ვისრამიანში იკითხება (257): „წამწამათა მისთა მშველდოსნობა აფხაზთაგანს ეწავლა“-ო. ი. აბულაძის აზრით უთუოდ „რესტავრატორის

¹ ძველად კი პროფ. ი. აბულაძე სამართლიანად სთვლიდა, რომ „ვისრამიანს“ როგორც უფრო ადრინდელ ძველს, უნდა მოეხდინა გავენა „ვეფხისტყაოსანზე“.

¹ სასრული ტექსტი ნაწიგნება ჩემი ახალი თარგმანი.



ბელ უნდა მივიჩვიოს ასეთი უცნაური ფრაზის წარმოშობა ჩვენს ძველში“ („ლიტ. მემკვიდრეობა“, 276, დიპლომა ჩენია, ა. ბ.). ჩემთვის მაინც გაუგებარი რჩება, თუ რა „უცნაურობას“ შეიცავს ციტირებული ფრაზა, მაგრამ მივყვები მსკლავის კვლავდაკვლ. ჯერ მოტანილია სპარსული ენის ეტიმოლოგიური ტექსტის (კალკუტური გამოცემის 239, 3) ახალი თარგმანი:

თვლით მას მოეყვანა მშვილდოსანი ად თქმა ხე, ზღლით მას მოეყვანა მორიელი ავხაზთი.
შემდეგ ი. აბულაძე ეყვამთება აკდ. ნ. მარის ცნობილ ინტერპრეტაციას და თავის საკუთარ მოსაზრებასაც ადგენს („მემკვიდრეობა“, 277): „ავაღიდეკოსი მარის აზრით ეს სიტყვა „ავხაზთავან“ აქ უნდა იყოს წარმომადგენელი პირველი ტაბების უკანასკნელი სიტყვის „ანჯაზ“-ის, პირველ-ორი დიარიტიული ნიშნის არევის გამო, შეცდომით წაუთვლიესავან „აბაზ“, ნაკვალად „ანჯაზის“. მაგრამ უფრო სასაუბრეებელია, რომ სიტყვა ავხაზი აქ გადმოაღებულია ხუხის-ტანის მთავარი ქალაქის ავხაზის ასო გ-ინის ფარად წაითვისიდან... რესტავრატორის, საზოგადოდ, ვერცხვა ცხარე სურვილით თითოეული შედარების დროს მიმართოს ქართულიდან თავისუფლად ვსაგებ საგნებს, როგორც კი ამისთვის მკერდედი რამ საბაბი მიიწე არის და, რა თქმა უნდა, მან ან შემთხვევაშიც არაია შეეცალა ტექსტში დახიანებული „ავხაზი“ ავხაზად. მით უმეტეს, რომ სიტყვა „ავხაზი“ს გადასული ასო გ-ინი მას აძლევდა მსგავს საბაბს. სპარსული ავხაზი კი ამ ფორმით ხელდა ჩახრუხებასკაო.“

საკვირველია, რად დასკირდა პროფ. ი. აბულაძეს „ავხაზის“ ძებნა ჩახრუხების ოდენში, როდესაც ეს სიტყვა თითონ „ვისრამიანშიც“ იხმარება და იხმარება არა დამახინებულიად („ავხაზი“), არამედ სწორი ფორმით „ავხაზი“ (იხ. ვისრამიანი, 2, 7, 452, 19-20), ამასთან ასობის აბულაძისებურ ტრანსფორმაციას არ მისცემია ადგილი. პროფ. ი. აბულაძე კარგად უნდა ჩააკვირებოდა აკდ. ნ. მარის უთოდოდ მახვილონივრულ მოსაზრებას, ხოლო საპირო კრიტიკა სხვა მიმართულებით უნდა გაემტვიცლებინა, მაგრამ პროფ. ი. აბულაძე აბა როგორ იკადრებს სხვისი შეხედულებების გაზიარებას, აქოა „საკითხი ვისრამიანის, როგორც თარგმნითი ძეგლისა, არც თუ ისე მარტივია, როგორც ეს ადრე განვს. აკდ. ნ. მარის ეგონა, ან აწ პატ. დოკ. ა. ბარამიძეს ჰგონია“ო („საბ. ხელნაწები“, № 1 — 2, გვ. 73). განვიხილოთ მართლაც ვის რა ჰგონია. ჯერ მოვიტანო საცილობელი მჩრხობლდის თარგმანს კალკუტური გამოცემის მიხედვით (სადავო სიტყვის მაგივრად ვტოვებ მრავალწერტილებს):

თვლით მას მოეყვანა მშვილდოსანი...
ზღლით მას მოეყვანა მორიელი ავხაზით.
ავხაზის მორიელი ე (ჯარარაგ) განთქმულია მთელ აღმოსავლეთში. ლექსიკოგრაფი დ აფ ფ ა რ ო ვ ი ასე განმარტავს ამ სიტყვას (ჯარარაგს): „Под крупного скорпиона в Ахвазе, с длинными, волочащимися по земле хвостом.“ ვისრამიანის გმირი ქალი გულ ი ისეთი მომზიბველი ყოფილა, რომ თავისი მშვენიერი ნაწნავებით ავხაზიდან მორიელს იზიდავდა, ხოლო თვლით... (დან) მშვილდოსანი. თუ კარგად ჩაუკვირდებით ამ ფრაზას, ცხადია ვახან, რომ სიტყვა „ავხაზიდან“ საკვირობებს საპარალელო რიგის შესაფერ გეოგრაფიულ ცნებას. კალკუტური გამოცემაში გეოგრაფიული ცნების სანაკვლოდ უცნაური და უადგილო სიტყვაა „ანჯაზი“ (დოქმა), ქართულში კი

„აფხოზიან“, ე. ი. თვლის მიხედვითაა იმ აფხაზელიდან მშვილდოსანი მოეყვანა. კონტექსტურად ქართულში სრულიად წესიერი და აზრიანი წაკითხვა ვერცხვად ოღონდ შეეცვლილა მჩრხობლდის მტორან ნახევარი (ტიქსტური შეეცვლილობა კი „ვისრამიანს“ ოდნავადაც არ ეუცხოება). ერთი სიტყვით, ქართული შემოწმნახავს აზრიანი, გამართული ფრაზა. აბაზი ძველად საზოგადოდ ქართველის აღნიშვნელ სიტყვად იხმარებდა როგორც აღმოსავლურ, ისე დასავლურ მწერლობაში. ქართველებს ირანში მშვილდოსნობის სახელი ჰქონდათ ვაგერდნილი, ეს გარემოება მხატვრული სახით აღუგებდას გორგანულ პოეტს. ამრიგად, საცილობელი, არა ბუნებრივი და „უცნაური“ აქ არაფერია (უცნაურია მხოლოდ პროფ. ი. აბულაძის ახირებული მსჯელობა). მაგრამ ამიერიდან ნიდაღი ეცლება ყველა ურწმუნო თომას, რადგან „ვის-ო-რამიანის“ ახალ გამოცემაში „ანჯაზის“ ნაკვალად იკითხება ქართულის შესატყვისი „აბაზი“.

ახლა საკითხავია, მაინც როდის უნდა ჩამოყალიბებულიყო პროფ. ი. აბულაძის მიერ ნაგულისხმევი „რესტავრირებული“ ვისრამიანი?—როდის და მე-13—14 საუკუნეში. „ჩვენანდე მოსული“ ვისრამიანის ტექსტი კლასიციური ხანის მომდევნო მე-13—14 საუკუნეში მომხდარი ჩენი ძეგლის რესტავრირების შედეგია („ლიტ. მემკვიდრეობა“, 293). საბუთი ან საბუთი ისა, რომ ვისრამიანში მხარბებული „თურქი“ და „თურქეთი“ ახლო აღმოსავლეთში და ჩენ-შიაც შეიძლება მოპულარული გამხდარიყო და ვადა-ქვეყნიერყო საუბოსა-სარიანი და სამიჯნურო ამების საშეკვირებლად (sic) მხოლოდ მას შეეძლო, რაც თურქებმა ვადაშლახეს წინა აზი და ვადაშლახდენენ მეზობელ სომხეთში, სულემიან პირველის წინამძღოლობით 1225 წ., რომ ვაქცივდენენ მონილოთა მახვილის საშენილებას“ (იქვე, 293).

კვლავ უცნაური და ახირებული მსჯელობაა! თურემ ტერმინი „თურქი“ მოპულარული ხდება საქართველოში 1225 წლის შემდეგ, ვისრამიანის დათარიღების ბელიც ამით უნდა ვადაწყდეს. პროფ. ი. აბულაძეს ავიწყდება, რომ ტერმინი „ბუნ-თურქნი“ იხმარება IX საუკუნის ძველში „მოქციევი ქართლისაში“ (ე. თაყაიბოლი, Описания, II, 708). მთავი IX საუკუნეში, სახელდობრ, 853 წლის 5 ავისტის, ბუღა დ თურქმა ვადაწყვა თბილისი და ეს ამავე წერილობით აღიბეჭდილია ქართის სიონის ცნობილ წარწერაშიც (ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, II, 374—376). ამის შემდეგ სიტყვები „თურქი“ და „თურქობა“ აღარ შორდება „ქართლის ცხოვრების“ ფურცლებს. მეტის თქმა შეიძლება, თურქობა და აქედან წარმოებულ ნათურქალი საზოგადო სახელადაც აქვე ქვეულა, რასაც ამტკიცებს „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობილი ადგილი:

ალაგობდეს საჭურჭლეს მისსა, ვითა ნათურქალსა.
მასასადამე, ორში ერთი: ან XIII-XIV საუკუნისა „მოქციევი ქართლისა“, „ქართლის ცხოვრების“ ძველი რედაქცია, „ვეფხისტყაოსნის“ და სხვა დროის მიხედვით მსგავსი ტექსტები, ანდა მკდარია და ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია პროფ. ი. აბულაძის ეს მორიგი დებულება: დასკვნის გამოტანის ვანდოდ თვით მკითხველს.
უნდა ისიც აღინიშნოს, რომ „ვისრამიანის“ ახალი

დათარიგებულ (მართალია, რესტავრირებული რელიქტის მიმოხივებით) პროფ. ი. აბულაძემ ისხსა აქად. ნ. მარისაგან ავტორის დაუსახებლად. აქად. ნ. მარი ამტკიცებდა, რომ წინააღმდეგ ინანული „ვის-ო-რაინის“ ტექსტისა, ქართული „ვისრამიანი“ არ იქნება დრაპკანის (დინარს), როგორც ჟურის ყვითელ მონეტას — „ФАКТ, МОГУЩИЙ ИМЕТЬ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ДАТИРОВКИ НАЛИЧНОГО ГРУЗИНСКОГО ТЕКСТА: ДИНАР В БУДЬ ПЕРСТАЛ БЫТЬ ЗОЛОТЫМ В МОНГОЛЬСКУЮ ЭПОХУ (3 K B. I, 136).

მე აღრევე მიუთითე (ნარკვევები, I, 117—119) ნ. მარის დებულების უსაფუძვლობაზე. „ვისრამიანი“ დრაპკანს იტარებს ჟურის ყვითელ ფულად. ესერ დაცილებულ ფულად ვითა დრაპკანიო იეთხება ერთგან (გვ. 334). პროფ. ი. აბულაძემ ჩემს შერივნებს მორცხვად გვერდი აუარა, წყაროს დაუსახებლად შეუდგა ლიტერატურაში უწყე გამოთქმული აზრის მტკიცებას, მაგრამ ამასაც არ დაეპყვიულდა და შორიდან წიხლი მგრა: „ვერაფერს ახალს და დადებითს ვერ გვაძლევს თავის ნარკვევებში; პირიქით იგი, ვარდა იმისა, რომ იმეორებს ნიკო მარის ცნობად დასკვნებს, მისი ყოველი ახალი ფაქტი და მათ შესახებ დასკვნა ძირითადად მცდარია“ო. („საბ. ხელოვნება“, № 1—2, გვ. 81).

ასეთია პროფ. ი. აბულაძის „ობიექტური“ შეფასება, თუმცა „ვისრამიანი“ ქართული თარგმანის ხასიათის შესახებ საბოლოოდ აცხადებს: „ტექსტი ზოგან საქაოდ ზუსტად არის თარგმნილი, მაგრამ აღავალავ იგი ძალზე შემოკლებულ-შეკვეცილია: აღავალავ კი, პირიქით, — გავერკობილ-გაღიდებული ახალი გლისებით და თარგმანების ჩართვით, რის გამოც თარგმანი ბევრ თავის ადგილში დამორბეულად სპარსულ დედანზე“ო („ლიტ. მემკვიდრეობა“, 296). ეს დასკვნა ჩემთვის სასტიკონი მისაღებადა, ოღონდ ქართული ტექსტის თავისებურებას მე თვითონ მიაგრმენლ-რედაქტორს მივაწერე, პროფ. ი. აბულაძის კი იგი XIII—XIV საუკუნის რესტავრატორის წვლილად მიანიზა.

დასასრულ, სამწუხაროდ, იძულებული ვარ შეეცხო ერთ არა სასიამოვნო და არაპრინციპულ საკითხს: პროფ. ი. აბულაძე არ დაემყოფიდა ჩემი „ნარკვევების“ უმართებულოდ ცალმხრივი კრიტიკით და ცილისწამებასაც მიმართა. პროფ. აბულაძე ერთგან სქოლიოში შენიშნავს: „ეს ჩემი მოხსენება წაითხული იყო სისიტ. და საით“. სარედაქციოების საჯარო სხდომებზე 1929 წლის იანვრის 18-ს რაც დაფიქსირებულია ოქმით. ანხ. ა. ზარამიძე თავის, „ნარკვევებში“ სიტყვა-სიტყვით იმეორებს ჩემს აზრს“ო („ლიტ. მემკ.“. გვ. 289).

ჯერ ერთი, რას მედავლია პროფ. ი. აბულაძე, თუ კი „ნარკვევები“ ვერაფერს ახალს და დადებითს ვერ გვაძლევს? მაგრამ ხუმრობა ხუმრობა და მე ძალწა მიჭერს შესაფერვი სახელი მოუძებნოს ჩემი ყოველი მასწავლებლის, პროფ. ი. აბულაძის ამ ყოველად საძრახის საქციელს. ჩემი „ნარკვევები“ ვისრამიანის შესახებ დაწერილია ასპირანტის დროს 1928 წლის ზაფხულის თვეებში, იმევე წლის შემოდგომაზე „ნარკვევა“ საჯარო მოხსენების სახით წაგიჟიხეს სისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებაში. მოხსენებას დაესწრო ი. აბულაძემ, რომელც ორიოდე თვის შემდეგ საპასუხო მოხსენებით გაგვიმასპინძლა იმავე საზოგადოების სხდომაზე. საპროლოს დასაფინდლ აღარ შეირღება ოქმებზე მითითება, რადგან ი. აბულაძე მეორე

ადგილს მისდაფინდურად უწყე პირების სტრუქტურა წინააღმდეგო მოწონებას იძლევა: ეს ადვილი, ვერცხვ სხვაც, ა. ზარამიძის შეტანილი აქვს, თუმცა ესაა ადვილი მით, თავის მოხსენებებში, ჩემი მოხსენება კი ზარამიძის მოხსენების წკაციტიდან ერთ თვის შემდეგ, 1929 წლის იანვრის 18-ს იყო წაითხული“ო („ლიტ. მემკვიდრეობა“, გვ. 293, შენ; ხახი ჩვენია, ა. ბ.). თუმცე ნუ იტყვით, იმეთი გულთმისობა გამომიჩენია, რომ ორი თვით აღრე წაითხებული მოხსენებში სიტყვა-სიტყვით მომიჯიყინა ი. აბულაძის საპასუხო გამოისვლით გათვალისწინებული აზრები. სწორედ ამანუ იტყვიან: ჩემი შენ გითხარია, გელ მოგიკალიო“. უნდა დავადასწერდე და გავანახლო, რომ პროფ. ი. აბულაძემ გაეცანეფრებულიდ მოიპოვა სხვისი იზრების მიმტაცებლის არა-საპატიო სახელი (ამის ერთი შეავლისსობა მაგალითის დაინტერესებული მითხველი იმევეის პროფ. ვ. ბერიძის წერლი „ვეების ტყაონის გარემოში“, რომელც აღხანს გამოქვეყნდა თხ. სახ. უნივერსიტეტის „შრიმებში“, ტ. III, გვ. 160—162. მეორე კიდევ უფრო აღმაშფოთებული მაგალითი ამევე წერილის დასაწყისშივე მოქვს აღნიშნული). როგორც სხანს, პროფ. ი. აბულაძის არც ცილისწამება და გაღმა გამოდავების პოლიტიკა ეუცხოვება. ვერ ვიტყვით, რომ ეს მაინც და მაინც რაიმე ღირსებას მატებდეს ისეთ საეპოად ხანდაზმულ მეცნიერს, როგორიცაა პროფ. ი. აბულაძე¹.

¹ არ შემიძლია აქვე არ აღვნიშნო შემდეგიც: თავის ერთ უკანასკნელ წერილში (ვეების-ტყაონის სიტყვტყისათვის) — ატფ. სახ. უნივერსიტეტში, I, 1536) პროფ. ი. აბულაძე სხვათა შორის ავტორიტეტულად იუწყებოდა:

„უ ყველა ამასთან ანგავრი ცნობების დადასტურების მაგალითებში [ქ], როგორიცაა: დღმინჯიანის საჯარო ხელმოწერის ითამგ ბატონიშვილისეულ კოლეგიაში დაცული ხელნაწერი № 50, რომელიც წარმოადგენს „შანანამეს“ ქართული პროტოტიპის დეფინიციის ფრამენტს და შეიძლება ამანუ სააკის ეთხოვილად დაწყებული ხაღის შობამდე; და მისი პირველი ნაწილის, სახელდობრ დასაფხველი ხ სააკის შესახებში ეთხოვილი დაღავდექვა მეფის მდ ივისნი მამულოდა თავაქალაშვილი ისახაან. რომელსაც მიუთქა ამ თავის ნაწარმისათვის სათუთრი „ხაქიანი“. შესავალის პირველსავე ხანში მამუჯა მდივანი მოვეთხობრბის: „საქართველოს ამ ამავე დარჩნობოდ ძველსძველიო“ (გვ. 148, დაკოფა ჩვენია, ა. ბ.).

პროფ. ი. აბულაძე „შანანამეს“ ცნობილი მკვლევარია, მაგრამ უნდა განეცხვებოს, რომ დაწმულებული ამონაწერის ყველა ცნობა მოთვებულია ჩემ მიერ (იხ. ფირდოუსი და მისი შანანამე, თხ. 1924 გვ. 21—24, 46—48; არბოვთე შანანამე ახლად აღმოჩენილი ქართული პროტოტიპი ვერსია, „ლიტერატურული მემკვიდრეობა“, I, 1935, გვ. 196—207). პროფ. ი. აბულაძე იმეორებს ჩემს დასკვნებს როგორც შანანამეს ქართული პროტოტიპი ვერსიის, ისე მამუჯა თავაქალაშვილის შესახებ, ხოლო არცერთ შემთხვევაში წყაროს არ ახსებელი. რანაეტობები ხახანასმული მამუჯა თავაქალაშვილის საითხიო, რადგან მე ვერ კიდევ 1927 წელს ვაგვიკრიფე პროფ. ი. აბულაძის მოსახებინა ამის შესახებ (იხ. შენიშვნები შანანამეს ქართული ვერსიების შესახებ, „საქართველოს არქივი“, III, 1927, გვ. 62—96, სიტყვითობა 62—67). თხანს, პროფ. ი. აბულაძეს დასაფხველია მცინებელი კვლევა-ძიების დღმინჯიანის წყესები, მით უმეტეს ის მოკლებულია საჭირო ვითქანს ამ შნართ. აღნიშნული გარემოება თავისთავად დიდად სამწუხაროა, მაგრამ თვითონ პროფ. ი. აბულაძემ განაზადა იძულებული ეს სამწუხარო ფაქტი აქ მოიხუტანა.

კიდევ უფრო ტენდენციურია პროფ. ი. აბულაძის წერილი ამბორ დაღრევიანანამეს შესახებ. უკანასკნელსა უხელოეს დროში განეხილავთ.

შიდა ვისარგებლო შემთხვევით და ცალკე აღვნიშნო ისეთი ტიპური შემთხვევები, როდესაც „ვისრამიანის“ თერიაუნულმა გამოცემამ არ დაადასტურა ქართული „ვისრამიანის“ რედაქციულ თავისებურად მიჩნეული მავალი-თები.

კალკუტური გამოცემით (35, 17): „ხან იკლავნებოდა, როგორც თავდანიაცილი გველი, ხან კი ბორავედა, ვით ლომი ტყეში“. თერიაუნული გამოცემით (56, 8): „ხან იკლავნებოდა, როგორც თავდანიაცილი გველი. ხან კი დღლდა, როგორც მაკრით სავეს ქვევრი.“

კალკუტური (59, 6): შაპინშაპი იჯდა გამარჯვებულად, სოფლის ნაღვლისაგან გული სუფთად გაერეცხა. თერიაუნულით (91, 10): შაპინშაპი იჯდა გამარჯვებულად, გული ნაღვლისაგან ისე სუფთად გაერეცხა, როგორც ვერცხლი.

კალკუტური (162, 2): შაპინშაპი ძილში მკვითარად აიჭრა, გულის წამლებთა წყრომიით სისხლის მნთხეველი. თერიაუნულით (225): შაპინშაპი ძილში ვეფხვივით აიჭრა, გულისწყრომიდან მოყვივარი, როგორც ქუხილიანი დრუმელი.

1. ქართული. ვისრამიანი (24): ზოგჯერ ვითა გუელი თავდანიაცილი იღულაუნებოდა, და ზოგჯერ ტკბილისა ჭურისაებრ გუელი აუღულდებოდა.

ვისრამიანი (54): შაპინშა იჯდა. ტახტსა ზედა მხიარული, გულდაღრეჯილობისაგან გამოწყმედილი, ვითა გამოწყვილი ვერცხლი.

ვისრამიანი (174): მოზად... ვითა ვეფხვი საგებელთაგან აიჭრა, წყრომიით იზხადა, ვითა ღრუბელი ქუხილინი.

კალკუტური (169, 4): ასი განძის კარები გაულო ვისს, იქ ერთი წლის სამყოფი (ხორავიცი) დასტოვა.

თერიაუნულით (234, 8): ასი განძის კარები გაულო ვისს, იქ ასი წლის სამყოფი (ხორავიცი) დასტოვა.

უკანასკნელი მავალითი მშენიერად ამტკიცებს, თუ რამდენად მცდარია პროფ. ი. აბულაძის კატეგორიული განცხადება: „სპარსული დედნის არცერთი რიცხვი არ არის ქართული ძეგლით სწორად გადმოცემული“ („ლიტ. მეცვდირეობა“, I, 286, დაყოფა ჩვენია, ა. ბ.). ცხადია, ამ მხრით შერბილება სჭირდება ჩემს დებულებასაც (შდრ. „ნარკვევები“, I, 112 — 113).

ზოგ შემთხვევაში კალკუტური გამოცემის ტექსტი არეულია, ტაბები გადმოსმულ-გადანსულია, რაც ქმნის ქართული „ვისრამიანის“ მოჩვენებითს სხვაობას (მაგ., შდრ. კალკ. 250, 6 — 7-თერ. 330, 12 — 331, 1-ქართ. ვისრ. 268). ყოველივე აღნიშნული ცხადყოფს, რომ „ვისრამიანის“ მთარგმნელს ხელთ ჰქონია სწორედ თერიაუნული გამოცემის მიმსგავსებული დედანი. მეორე მხრით აშკარად ცხადი ხდება მეორე გამოცემის დიდი უპირატესობა პირველთან შედარებით. თერიაუნული გამოცემის რედაქტორს მინოვს ხელთ ჰქონია უთუოდ სანდო და კარგი ხელნაწერები. სამწუხაროდ ჯერ გამოქვეყნებულია „ვის-რამიანის“ მხოლოდ პირველი ტომი (ტექსტი), მეორე ტომში რედაქტორი ვეპირდება საჭირო კომენტარებს, ვარიატებს, ლექსიკონებს და ინდექსებს.

ვისრამიანი (181): საკურტლე, რაზომს დოდა, ეზომი დაუგლო და სასუამად — საკამალი, თუ უნდა, ასისა წლისა საყოფნელი.



ლაო შიპაჰვილი

ვიოლინოზე დაკვირვის კულტურისათვის

ზიგატიანი

ამ პატარა წერილში, ვიოლინოზე ვიბრაციის შესახებ, ჩვენი მიზანია გავარჩიოთ მისი (ვიბრაციის) მხატვრული მნიშვნელობა ბგერაწარმოშობაში და მივცეთ მეცნიერული განმარტება მის რაობას და ტექნიკას. ამასთანავე მხედველობაში გვაქვს ამის ათვისებისათვის საჭირო მუშაობის ზოგიერთ მეთოდურ მითითებათა მიცემა და ბოლოს მისი მხატვრული დიდი მნიშვნელობის გაშუქება.

ამ საკითხის დასმისა და განხილვის აუცილებელი საჭიროება გამომდინარეობს შემდეგი მოსაზრებებიდან:

1. ყოველ დაუმართლებელი და უშედეგოდ მცირე ყურადღება, რომელსაც პედაგოგები და შემსრულებლები აქცევენ ვიოლინოზე დაკვირვის ტექნიკის ამ ელემენტს. ამას შედეგად მოსდევს დაძაბულობის ხშირი შემთხვევა, რომელიც აფერხებს მარცხენა ხელის მიერ ტექნიკას და შეუქვს დამახინჯება მხატვრულ მოთხოვნილებათა საწინააღმდეგოდ. როდესაც აუერი ლაბარაკობს ვიბრაციას, როგორც კარგი ბგერაშემქმნის მიღწევის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორზე, ხაზს უსვამს, რომ ვიბრაციის ბორჯბანდ გამოყენების მსხვერპლი ას ვიოლინისტში ოთხმოცდაათია.

ეს სრული ჭეშარიტება და ინსტრუმენტალისტები ამ „მთარულის“ მსხვერპლად იქცევიან ხოლმე იმის არუგნებლობით, რომ მხატვრული დაკვრა-შესრულება არ გულისხმობს სრულებითაც სავიბრაციო მუდმივ დაძაბულობის აუცილებლობას. მაგრამ ხშირად ჩვენ ვხვდებით ისეთ „მსხვერპლებსაც“, რომელნიც ცდილობენ თავისი სუსტი შესრულება დაჰფარონ სავიბრაციო ტალღების განწყვეტვით დაღვნი. ეს, რასაკვირველია, იაფფასიანი ხერხია და არც სიტყვას ვაგავრძობებ მასზე...

აუერი, რომელმაც ყურადღება მიექცია ვიბრაციის ბიროტ გამოყენების მსხვერპლთ, რატომღაც სრულებით უყურადღებოდ სტოვებს საწინააღმდეგო ხასიათის მსხვერპლებს: არა მცირე პროცენტს ვიოლინოზე საკმარისად ცნობილი დამკერებისაც კი ეუფლებიან მხოლოდ ერთ რომელიმე ხასიათის ვიბრაციას, უფრო ხშირად იმდენად მწირს (ნელს), რომ მიიტი დაკვრა ერთფეროვანია, „პლტყელი“, რის გამოც ვიოლინისტმა ვერ შეიძინოს სოლისტ-შემსრულებელთა რიცხვში, მიუხედავად იმისა, რომ მას აქვს სხვა ბეირი ფრიალ დასყურადღებოდღარსება.

2. თითქმის სრული არქონა სპეციალური ლიტერატურისა, გამოსადეგი ვიბრაციის დასამუშავებელ მეთოდურ სახელმძღვანელოდ.

3. ვიბრაციის გამოყენებაზე მუშაობის პროცესის მხატვრულ-აღმზრდელი მნიშვნელობა და მისი წესიერი გამოყენების დიდი მხატვრული ეფექტი, რომელსაც ჩვენ

ასე იშვიათად ვხვდებით მხოლოდ დიდ შემსრულებელთა დაკვრაში.

ზიგატიანის რაობა

სრულებით ზუსტი უნისონით მოწყობილი ორი კამერტონის ბგერადობა იძლევა თანაბარ — ეგერთოფონურულ „მკედარ“ ბგერას. ამ კამერტონების უნისონი, რომ ოქნავ მოვალდობს (ფრიალ მცირე განსხვავებით), ჩვენ მივლებთ ბგერის ერთგვარ გაცოცხლები ს ეფექტს: ბგერა უკვე მიღის ღღვივით, გვესმის ძვერა. ამ კამერტონების განსხვავება რომ ცოტა კიდევ გავაღიღოთ, წინანდლდინჯი, მშვიდი ძვერა იწყებს აჩქარებულ ცემას. მაგრამ ეს ეფექტი ხდება კამერტონების განსხვავების მხოლოდ განსაზღვრულ მიჯნამდე, რომელიც უახლოვდება ტონის 1/4-დან 1/6-მდე. თუ ამის შემდეგ კამერტონების განსხვავება კიდევ მოვუმატებთ, ჩვენ უკვე ვაგრძობთ ბგერის მაგივრად გვესმის ორი სხვადასხვა სიმაღლის ბგერა.

დაახლოვებით უნისონურად მომართულ კამერტონები გაერთიანებულ ორ ბგერათა ეს ეფექტისებურება აისინებ იმით, რომ ორი ბგერის ომერტონები ერთმანეთს ვერ ემთხვევიან, და ხდება ბგერადნის ერთგვარი აღშფოთება, ადლებება: ბგერის ხმოვანება ხან ძლიერდება, ხან სუსტდება და ამგვარად იძლევა ბგერათა ბიძგების შიბანდობას.

სასულე და სიმებიანი საკრავების ვიბრაციაც წარმოიშობა, როგორც ნაწილობრივ ტონების არმთხვევის პროცესის შედეგი.

ქანების პროცესში, რომელსაც მიაღწევენ ხოლმე სხვა და სხვა საკრავებ სხვადასხვა ხერხებით, მივიღებთ ამპლიტუდის (ქანქარას ანალიოგიით), რომლის მკვდარ წერტილებსაც შეადგენს ორი ოდნავ მოშლილი კამერტონი, იმ განსხვავებით კი, რომ ორი ეს ბგერა ისმის ჯერჯერობნით, მაგრამ ყურს ორი ბგერის მაგივრად ესმის გაერთიანებული ერთი.

საკრავზე დაკვირვის დროს წარმოშობილი ვიბრაციის და ორ ერთდროულად მბგერავთა კამერტონის ძგერის შორის განსხვავება კიდევ იმაშია, რომ პირველ შემთხვევაში ოფრო ოთუელი პროცესია, რადგანაც თითქმის ქანაობის დროს ვეხებით ყველა ბგერას ბგერადობის ამპლიტუდის ორ მკედარ წერტილს შორის — აქედან ტემბრის დამოკიდებულება ვიბრაციისაგან (ბგერის ტალღის სიორთულე). ამგვარად, სავიბრაციო ამპლიტუდა არ უნდა აღემატებოდეს ტონის 1/1, რომ ყურმა არ დაიჭიროს ცალკე ორი სხვადასხვა ბგერა, რაც, რასაკვირველია, გამოიწვევის სასტიკი დისონანის შეგრძნობას — სიყალბეს. დიდი ქანაობით 1/2, ტონამდე შეიძლება მივაღწიოთ ორი

ბერის ჯერჯერობით ბეგრადობას, რასაც გამოიყენებენ ხოლმე განსაკუთრებით მაღალი ხმები ტრელის შესრულების დროს.

II. შიგარკის მხატვრული მნიშვნელობა

მხატვრული ამოცანების სხვადასხვაობა, რომელსაც ჩვენ ვხვდებით რომელიმე ერთ ნაწარმოებშიც-კი, მოთხოვის დამკვერლისაგან ყველა ხასიათის ვიბრაციის შესრულების უნარიანობას.

შეგვიძლიან განვსაზღვროთ სამი სხვადასხვა გვარის ვიბრაცია:

1. დინჯი ვიბრაცია (2 სავიბრაციო პერიოდი წაშში) — ის იძლევა სიღრმის ხასიათს.

2. საშუალო სიჩქარის ვიბრაცია (3-4 სავიბრაციო პერიოდი წაშში) — სიმშვიდის ხასიათი.

3. სწრაფი ვიბრაცია (წაშში 4 სავიბრაციო პერიოდზე მეტი) — ინტენსივობის, ალექციების ხასიათი.

ვიბრაციის ხასიათი განისაზღვრება არა ჩვენი სურვილით, არამედ მუსიკალური ნაწარმოების ხასიათით. მაშასადამე: თუ ჩვენ ვუკრავთ — ვთქვათ — სანტიმენტალურ შლოკებს, ჩვენ, როგორც მუსიკოსები, მოვალე ვართ დადუკრათ ის სანტიმენტალურად. თუ მოვისურვებთ მის „გამოჯანსაღებას“, გამოვა „მხატვრული სიყალბე“ — ფორმისა და შინაარსის გაყრა.

საბჭოთა შემსრულებლობა — ეს არის სტილი, რომელიც მოითხოვს ჯანსაღი სიკაცხლის, სიხარულის ემოციონალიზმს, უშუქველად მტკიცე წინასწარობას.

შემსრულებლობის სტილი-კი საგონებელად დამოკიდებულთა ვიბრაციის ხასიათზე და მის მოხმარების უნარიანობაზე. თუ შევდევლობაში მივიღებთ, რომ მელიოდა — ეს არის ძირითადი მომენტი (რასაკვირვებლად, საეტიულო — ვირტუოზული ხასიათის პიესების გამოკეცხლის) და წარმოადგენს იმ საბეგრო მთავარ მასალას, რომელიც მხატვრული დამუშავების დინამიკურობასთან ერთად უნდა მაქსიმალურად მიუახლოვდეს ცოცხალი ადამიანის ხმის ღლინს, ვასაგვებ იქნება ვიბრაციის პირველხარისხიანი როლი შემსრულებლობაში.

ყველაზე ხშირად საჭიროა და — ასე ვთქვათ, ვიბრაციის მთავარ ხასიათს წარმოადგენს საშუალო სიჩქარის ვიბრაცია. თხრობითი ხასიათის მომენტებში, თმის მშვიდი დამოკლება — ყველა ამის შესრულება მოითხოვს საშუალო სიჩქარის ვიბრაციას. მელოდიის განვითარების ხაზზე იცვლება თვით ვიბრაციის ხასიათიც. ემოციონალიზმის შინაგანი დაგროვება, დინამიკური აღმავრენა და მიღწევა — ყველა ეს განხორციელებული უნდა იქნას ვიბრაციის აქტიური გამძაფრებით და შენელებით. მუსიკალური ფარხის განვითარების დროს, ხასიათის და გუნების ცვლის მიხედვით, დამკვერლი აქტიურ დინამიკასთან ერთად უნდა სცვლიდეს ვიბრაციის ხასიათსაც: ამით ის, ასე ვთქვათ, აცხადებს თავის განწყობილებას მსოიკაში გაშლილ ამბების მიმართ.

ემოციონალური აწეულობის ზრდასთან ერთად ვიბრაციის საზოგადო ხასიათი სიხშირის ხასიათს ღებულობს, შენელებასთან-კი ერთად — სიწყინარის. თუმცა ცალკეული ნოტები ყრძო შემთხვევებში შესაძლებელია წინ წაშოყენებული იყვნენ მკვეთრი ცვლილებით. აგრეთვე *diminuendo*-ს ნოტების ბოლოები საჭიროა მოკახმულ იქნას დამთავრების მოახულობისთვის ხშირი ვიბრაციით.

ის ასეთი აქტიურობით შეუძლიან შემსრულებელს ემოციონალიზმის გამოვლენება და მსმენელს შესრულებულ ნაწარმოებს აითვისებს როგორც მილიანს და პირველად დალილობას იგრძნობს. პირიქით: ერთფეროვანი განსუყვეტელი ბულონი ვიბრაციისა, აგრეთვე დინჯი რხევის ვიბრაცია იძლევიან ერთსა და იგივე შედეგს: დაკვრა გამოდის ცივი, უსახიერო, ბრტყელი, და მსმენელიც ჩკარა იღებდა მისგან.

ამ ნაწილის დასამთავრებლად საჭიროდ მიმაჩნია შევებო ზოგადი ხასიათის ერთს დიდ პრობლემას...

ჩვენ ზეით გვეჩინდა ნათქვამი: „ემოციონალიზმის შინაგანი დაგროვება... დინამიკური აღმავრენა, მიწელება... ასეთი აქტიურობით შემსრულებლის შეუძლიან გამოამყვანოს ემოციონალიზმა... და სხე...“

მაგრამ აი რაშია საქმე: საიდან უნდა მიიღოს შემსრულებელმა ეს „შინაგანი დაგროვება ემოციონალიზმის“, დინამიკური აღმავრენა“, აქტიურობის გამოვლენება“ და სხე?

ხელოვნება განსხვავდება ადამიანის სხვა შემოქმედებისაგან თავისი ემოციონალური ხასიათით; ეს არის ხელოვნების მთავარი ნიშანი, უამისოდ ხელოვნება არ არსებობს. ეს ყველასგან მიღებული დებულებაა, მაგრამ არა მეორე საკითხი: ვინ უნდა განიცადოს ეს ემოციონალიზმი? მსმენელმა აუდიტორიამ? რასაკვირვებლად? შემსრულებელმა?

ჩვენი შეხედულება გამოვთქვით უკვე ზეით: „ამით ის (შემსრულებელი) — ასე ვთქვათ — აცხადებს თავის განწყობილებას მუსიკაში გაშლილ ამბების მიმართ...“

ე. ი. სამუსიკო ნაწარმოების შესრულების დროს დამკვერლი ასრულებს არა მარტო თითველი და ხემის ტექნიკურ ამოცანებს, არამედ ამის გარდა „ამოვლენებს თავის განწყობილებას გაშლილ ამბების მიმართ“ — შემსრულებლისათვის იქ მთელი „ამბებია“, რომლებსაც ის უნდა სუსულებს „თავის მთილამი განწყობილებით“, სხვანაირად რომ ვთქვათ, თითონ დამკვერლიც განიცადის ემოციებს — უნდა განიცდიდეს და, თუ ეს არ ხდება, მაშინ ის შემსრულებელი-კი არ არის, არამედ შემოქმედებას მოკლენული დამკვერლი — მხოლოდ ამის დამამტკიცებელია ის ფაქტი, რომ ბვერი გვაყვს ისტატი-მუსიკოსი, ვირტუოზი, რომლებიც აკვირებენ აუდიტორიას თავისი უნაწური ტექნიკით, ისტატობით, მაგრამ საკვირველია: — ეს ჯერ კიდევ თეტიკური ემოციონალიზმის სახე არ არის! მუსიკალური ტექნიკა არის მხოლოდ საშუალება სხვა დიდი მიზნის მისაღწევად — ესთეტიკური ემოციების გამოწვევა მსმენელში: მხოლოდ ასე შენდება ადამიანის სული“, ამისა ხელოვნების სოციალური მნიშვნელობა.

რა კავშირი აქვს ამ საკითხს ჩვენს თქმასთან — ვიბრაციასთან? — დიდი.

უქანსტენი ნაწილში ჩვენ ლაპარაკი გვექმება ვიბრაციის ტექნიკაზე, მისი შექმნის მეთოდებზე, მაგრამ საჭიროდ ვთვლით გაფრთხილებას, რომ ტექნიკური ვარჯიშობითა და ხერხებით შეიძლება მოკაფის მხოლოდ წყრონა და „დაგეშვა“, მაგრამ ეს არ არის: ამასთან ერთად საჭიროა მისი სათანადო მუსიკალური აღზრდა, ასე ვთქვათ, მხატვრული ვიბრაციის გრძობის გაღვივება.

წარმოვიდგინოთ ახალგაზრდა შემსრულებელი, რომელიც პედაგოგის ხელმძღვანელობით დაამუშავა პიესა ვიბ-

რაკის ტექნიკური პუნქტუაციის სსრიავე: ერთი ნაწილი დიწვი ვიბრაციით, მეორე საშუალოდ, მესამე სწრაფით და ა. შ. ... ამის შემდეგ ის უკრავს ამ პიესას, შედგენილი რეკეტების უსტილი სინდისიერებით ასრულებს მას, — რას მივლებთ? არაფერია! მუსიკალურ ეფექტს: ყველაფერი გაზომილია, ისმის მექანიკური „წერონა-დაეგვა“, დაგვემოძრა! რომ ეს არ მოხდეს, ვიბრაციის ხასიათის ცვლა, როგორც მთელი შემსრულებლობაც, არ უნდა იყოს მექანიკურად უფრო მოთრეული დამუშავებული რეკეტების მიხედვით, არამედ თ ი თონ უნდა ი მო დ ი დე და მეკეტელის შინაგანი მოთხოვნ იღებ იღ ან. ეს-კი შესაძლოა მხოლოდ მაშინ, როდესაც შემსრულებელი ეს არ ეთმობაობს მექანიკურად ნორტების კიბეებზე, არამედ „ამყიდნებს თავის განწყობილებას მუსიკაში გაშლილ ამბების მიმართ“. აქ დამკვერულს უყვი ალრა აქვს გაზომილი სანორტ სისტემა, მექანიკური ვიბრაციის რეკეტების პუნქტუაცია; აქ უკვე — მუსიკა! აი მაშინ არის ხოლმე დამკვერელი „დამაჯერებელი“ თავის უშუალო გულწრფელობით, ის კი არ აოცებს მსმენელს სანორტ კიბეებზე სიბრძნით, ის მათ-შიაც იწვევს „განწყობილებას მუსიკაში გაშლილ ამბების მიმართ“. აი ეს არის ესთეტიკური ხასიათის ემოციონალობა.

სიგეტის მიერ შესრულებული ერთი პიესა მრავალჯერ უფრო ძვირფასია, ვიდრე ბევრი ვირტუოზის მთელი კონცერტები — რად სწორედ იმიტომ, რომ სიგეტის ვირტუოზობა არაა „გამოშვებული“, როგორც თვითმხანის: ის მთლიან შემოსილია მუსიკით. სიგეტის შესრულებით პავანინის თავსატეხი ეტიუდებიც-კი მუსიკაა პირველად ყოვლისა.

ამ გადახვევით გინდა ვთქვათ: ქვემოთ ჩვენს მოსახრებებს ვიბრაციის ტექნიკის შესახებ მნიშვნელობა აქვს იმდენად, რამდენადც ვიბრაციის ტექნიკური ჩვევების შექმნასთან ერთად პარალელურად ჩვენ ვეცდებით აუბნარდოთ მომავალ შემსრულებელში არა მარტო დამკვერელი, არამედ მხატვარი-ხელოვანიც. ვიბრაცია მხოლოდ მაშინ მოგვეცემს მხატვრული ღირსების ეფექტს და არა მხოლოდ ტექნიკურად გაუწვრთნილ ოსტატს.

II. შიზანის ტანია

კარგ ვიბრაციას რომ მივადღწიოთ, როგორც ვიოლინოზე, ისე სხვა საკრავებზე, ეს საქმარსად ძნელი ამოცანაა. შედარებით სხვა საკრავებთან, მაგ., ჩელოსთან, ვიოლინოზე ეს სიმნელე რთულდება ვიოლინისტის მარტუნხა ხელის არა ბუნებრივი მდგომარეობით (შებრუნებული). ვიბრაცია მოითხოვს დიდ ენერჯის ხარჯვას. ხანგრძლივი და ინტენსიური ვარჯიშობა იწვევს კუნთების დაღიშვას და მოქანტულობას. ეს ხდება კუნთების უშუალოდ შეზღუდვით ვიბრაციის დროს. დროის მოკლე ნაკვეთში მაკამ ბევრჯერ უნდა შეეცადოს მოძრაობა წინ და უკან, მხოლოდ ამავე დროს მაკამ მონაწილეობას უნდა იღებდეს თითის სტაბილურ და მტკიცე მდგომარეობაში სიმზე.

ყველა ხასიათის ვიბრაცია უნდა იყოს სწორზომიანი და საქმარსად ნათელი, ე. ი. ყველა სავიბრაციო პერიოდს უნდა აღწევდეს გარკვეულ ბგერობის ეფექტს. არაფითარი უწყსრივად და ზედმეტ მოძრაობა, ხშირად შეხედვებით ვიოლინისტებს, რომლებიც აწარმოებდნენ ხელის

ძლიერ გაქანებას, ვიბრაციულ ეფექტს-კი არ იღებენ შეიძლება წარმოსდგებოდეს ბგერობის სიღრმე რომელიც დამოკიდებულია ხელის ვასმზე, დეკლარაციის მარტუნხა ხელის არასწორზომიან ქანაობაზე, ან კარგ სავიბრაციო პერიოდის ძალიან მცირე ამპლიტუდაზე. ტექნიკურად ვიბრაცია ვიოლინოზე ხდება სიმზე და ჰეროლი თითის ქანაობით წინ და უკან სიმის პარალელურად, რის გამოც სიმის მოკლეობა ოდნავ, ხან კი ძელდება. ქანაობის მოძრაობათა თავისუფლებისათვის აუცილებელია სიმზე დატვირთვა ერთი, ან ორი (ორმანობებზე) სავიბრაციო თითი.

ამ პროცესის კარგი შედეგისათვის საქმარისად დიდ მნიშვნელობა აქვს თითის წვერის რბილ და იმავე დროს მკვიდე ბალიში. თითის წვრილ და გამამარ წვერს არ შეუძლიან მისცეს საქმარის ამპლიტუდა. ასეთი თითების პატრონი ვიოლინისტებს უხვდებათ თითების დატვირთვა სიმზე დატვირთვით, რაც არღვევს მათ ნორმალურ მტკიცე მდგომარეობას გრივზე. ვიბრაციის დროს თითის დატვირთვა არ უნდა იყოს ძალიან ძლიერი, რომ აზი არ გამოიწვიოთ ხელის უხემეტი დაძაბვრება და შევიწარმუნოთ თითების ყველა სახსრის სამოძრაოდრე კაღობა, რაც ხელს უწყობს მის თავისუფალ ქანაობას ამავე დროს, თითის უკანასკნელი ნაწილი, რომელიც ენება სიმს; უნდა უახლოვდებოდეს (მეოთხე თითს გარდა) ვირტუალურ მდგომარეობას, რაც საქმარა უფერეობის სისვის. შეხება სიმთან უნდა იყოს მკვიდრი, რომ ქანაობამ არ გამოიწვიოს ადგილიდან თითის გაღწევა. რადგანაც მეოთხე თითის წვერი წვრილია და ბრტყელი და მთელი თითიც გაქიმულა, ამიტომ ვიხვდება დაავადილი ის სიმს ცერად და დაეპიროთ ბალიშის შინა ნაწილით.

თითის ქანაობითი მოძრაობაში მოსაყვანად გვაქვს ორი ხერხი: იდაყური და მაჯური; პირველია მაშინ, როდესაც იდაყვის აქტიური მოძრაობით რჩევაში მოდის მთელი ხელი (მხარი, იდაყვი, მაკა). მაკა და თითები რჩებიან პასორ მდგომარეობაში და ამ რჩევის მხოლოდ გადასაცემენ სიმს. მაჯური ვიბრაცია მაშინ, როდესაც რჩევა-ქანების აქტიური კერა არის მაკა, ხოლო თითები და იდაყვი რჩებიან პასორ მდგომარეობაში. შეიძლება შეხვედთ ვიოლინისტებს (უფრო-კი ძველ სკოლას), რომლებიც ცდილობდნენ მიაღწიონ ვიბრაციას თითების ნაწილების განდგომილი აქტიური მოძრაობით. ვამბობ — „ცლილობენ“, იმიტომ, რომ ნაწილები ეფექტს ისინი ვერ აღწევენ. შეიძლება, ზოგიერთ შემთხვევაში თითების ნაწილების ეს აქტიური მოძრაობა გამოიყენონ, როგორც დახმარება — მხოლოდ.

ყველაზე გავრცელებული ვიბრაცია არის მაჯური ვიბრაცია. ამ ვიბრაციის უშუალოდ აქვს უპირატესობა, შედარებით იდაყურ ვიბრაციასთან. მაჯის ანატომიური წყობილება მეტად გამოსაყენებელია, რომ თავისუფალი ადგილი მოძრაობით გადაეცეთ სიმს საქმარის გაქანების ენერჯული რჩევა, და ამავე დროს არ გამოიწვიოთ მთელს ხელში არაფითარი დაქიმულობა და ძერა. იდაყური ვიბრაციის დროს-კი რჩევითი მოძრაობაში მონაწილეობას იღებს უპირატესი კუნთი და ამიტომ ვიხვდება თითის ძლიერი დატვირთვა სიმზე, რომ არ გამოეცადოს მას საკრდენი. იდაყური ვიბრაციის დროს ქანაობა უფრო უხეშია, ვიდრე მაჯურის დროს, და ეს იწვევს აგრეთვე დიდ დაღლილობას მთელს ხელში და მხარმოკი-კი.

აი ამიტომ, როგორც დაკვირვება გვიჩვენებს, ასეთი ვიბრაციის შედეგით არაა დამაკმაყოფილებელი — არ არის ვიბრაცია თავისუფალი და სწორი; გარეგნული შთაბეჭდილება-კი მძიმე, არა სასიამოვნო. მაგრამ არიან მაინც ვიოლინისტები, რომლებმაც კარგ შედეგს მიაღწიეს იდაყუერი ვიბრაციით, მაგრამ ასეთი ცოტაა და იმათაც იდაყურ ვიბრაციასთან ერთად აქვთ მაჯური ვიბრაცია; უმეტეს შემთხვევაში-კი მაჯა შებოჭილი აქვთ, ვიბრაცია მძიმე, ერთფეროვანი, ბგერა არამომრგვალებული, piano აღწერ და ნოტების დაბლოკვება დაუმთავრებელი.

აქორდების, ოქტავეების დაკვრას მაღალ პოზიციებში და, საზოგადოდ, თითების ძლიერ გაჭიმვის შემთხვევებში, როდესაც მაჯას არ შეუძლიან რხევა, გვიხდება მოციხნაროთ იდაყუერი ვიბრაცია.

ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ ვიბრაცია მოწაფემ შეითვისოს ადრე პერიოდში, რის ღირსებაც, მოწაფის მხატვრული ნიჭიერების გარდა, ფრიალდამოკიდებულია ხელმძღვანელის უნარიანობაზე.

აქვე უნდა ვუპასუხოთ საკმარისად გავრცელებულ აზრს, ვითომ ყველას აქვს თავისი ბუნებრივი მიდრეკილება ვიბრაციის ამათუფმ ხერხისადმი. ფიქრობთ, რომ ვიოლინისტს, რომელსაც უკვე შეთვისებული აქვს მძიმე, უეფექტო იდაყუერი ვიბრაცია, შეუძლიან გადავიდეს მაჯურ ვიბრაციაზე და უნდა გადავიდეს კიდევ! ჯერ მთლად უფრო უნდა სთქვას ვიბრაციაზე და შემდეგ, როგორც თავიდან დამწყები, უნდა შეუდგეს მაჯის სარხეო მოძრაობათა შესწავლას. ამ ახალი მომართვისთვის მას დასჭირდება ურთი-ორი თვე დაკვირვებითი ნებისყოფის მუშაობა.

ფიქრობთ, რომ იმის შემდეგ, რაც მოწაფემ შეისწავლა პოზიციები და შეითვისა საკმარისი ურეკება გრიფზე, უნდა გაუვლდომოთ მას ცოცხალი, მოღიდინე ბგერის მოთხოვნილების გრძნობა. ეს შეიძლება ვაწარმოოთ პირადი ჩვენებით, თუნდ ცალკე ბგერების შედარებით — უფერაციოდ და ვიბრაციით. აქვე უნდა ავუსხნათ ვიბრაციის ტექნიკის ძირითადი მომენტები და ვუჩვენოთ, ვაგრძ-

ნობინოთ უპირატესობა მაჯური ვიბრაციისა, იდაყუერი შედარებით.

მაჯის რხევის პირველი დაწყება შეიძლება უსაკმაყოფილო მიეკეთ მოწაფის მარცხენა ხელს ის მდგომარეობა, რომელიც მას აქვს ხოლმე დაკვრის დროს, და მოეთხოვოთ სცადოს მაჯის თავისუფალი ქანაობა რამდენჯერმე. შემდეგ მიეკეთ ხელში ვიოლინო, რომ სცადოს იგივე გრიფზე უბგეროდ, როდესაც ამგვარად მივალწვეთ მაჯის თანაბარ რხევას, გადავიდეთ უკვე ცალკე ნოტების დაკვრაზე. აქ, რასაკვირველია, ყურადღება არ უნდა მივაქციოთ ცუდ ბგერადობას, ოღონდ-კი ჩრევა სწარმოებდეს თავისუფლად. როდესაც მოწაფე მიხვდება და იგრძნობს თავისუფალი ვიბრაციის პრინციპს და შეასრულებს კიდევ მას, შემდეგ ამოცანად უნდა დავისახოთ ვიბრაციის ყველა ხასიათის დაპყრობა, რასაც მივალწვეთ მხოლოდ წლების მანძილზე პარალელურად ზოგადი ტექნიკის განვითარებასთან. ეს მუშაობა უმთავრესად იწარმოებს გრძელ ნოტებზე, ყველა თითებით. ყველა პოზიციებში და სხვადასხვა სიჩქარით — დიწვიდან დაწყებული სწრაფამდე.

სტრუქცეს, ეგრეთწოდებული — „შენჯღრრვის“ ვარჯიშობა — შეიძლება გამოვიყენოთ სწრაფი ვიბრაციის შესაძენად, რაც საჭიროა მოკლე ბგერების საივბრაციოთ.

ძალიან სასარგებლოა აგრეთვე საივბრაციო ვარჯიშობა გრძელ ნოტებზე ბგერის ფილირობით, რომელსაც ასეთი წარმატებით ხმარობს დამსახ. პროფეს. კ. ა. მინიარი თავისი ჩელოს კლასში.

საივბრაციო ვარჯიშობა ზოგადი ტექნიკისთვის შეიძლება იყოს მხოლოდ სასარგებლო, რადგანაც ამით ვითარდება მაჯის ენერგია და მოქნილობა.

როდესაც მოწაფე უკვე შეიძენს კარგ საივბრაციო ტექნიკას, მას პარალელურად უკვე განვითარებული უნდა ჰქონდეს ამ ვიბრაციის რაციონალური გამოყენების გამოყენება და მხატვრული ზომიერების გრძნობა წესიერი ფრაზიობის მიხვნებით, რის შემდეგაც შემსრულებელმა უნდა შესძლოს ნაწარმოების მოხვნეილობის და არქიტექტურული მითლიანობის შექმნა.



საქართველოს მხაგვრადი შინაგრაჟნული სარეაგირების შესახებ

საქართველო, რომელიც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მიჯნაზე მდებარეობდა და გადასასვლელ გზას წარმოადგენდა აზიიდან—ევროპაში, მუდამ იყო განხეთქილებისა და ქიშკიანობის საგანი ბერძნებს, არაბებს, ირანელებს, მონღოლებსა და თურქებს შორის.

ამის გამო ბუნებრივია, რომ საქართველოს მხატვრულ კულტურას, რომელიც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქვეყნების მიჯნაზე ჩაისახა, არ შეეძლო განვითარებული იმ ხალხთა კულტურის გავლენის გარეშე, რომლებიც განუწყვეტელი აწუხდებოდნენ საქართველოს ტერიტორიას. ამის შემდეგ საქართველოში მივიღეთ დასახლებულ ხალხთა კულტურების ზეგავლენათა შენაერთი, რამაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული ხელოვნების განვითარების საქმეში.

ჩვენამდე მოღწეულ ქართულ საეკლესიო ფრესკებს ემჩნევათ ბიზანტიური ხელოვნების გავლენა; ფრესკის ტიპების ბარელიეფებმა, ჩუქურთმებმა და აგრეთვე საგუმოო კოშკების ორნამენტურამ განიცადა ასურეთ-ბაბილონის გავლენა, ქართული ორნამენტის შინაგანი სტრუქტურა, მისი გაბატონებული მოტივი წარმოადგენს არაბეთის ზეგავლენის შედეგს, ხოლო ქართული მინიატურა და წიგნის კულტურა დარჩა ირანული ოსტატების ზეგავლენის სფეროდ*.

ამგვარად, ქართული ხელოვნება თავისი უძლიერესი მეზობლების მეოხებით იძინდა და იყენებდა არა მარტო მათ ხელოვნებას და მხატვრულ ტრადიციებს, არამედ უფრო ძველ—ეგვიპტის, ინდოეთის, ასურეთ-ბაბილონის და ჩინეთის ხელოვნების მხატვრულ ფორმებსაც და ჰქონდა სასუთარს, უარტყსად მართლ მხატვრულ ფორმებს რომა კულტურული შინაგანი.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველო ესოდენ მძლავრი და მდიდარი კულტურების გავლენასა და აქტიურ ზემოქმედებას განიცდიდა, ქართულმა ხელოვნებამ მაინც მოძებნა საკუთარი სახე, შესწლო გამოემტკიცებინა და ფართოდ განვითარებინა მრავალი მხრით ულარესად ორიგინალური და მაღალი კულტურა და თავისი მხრით თვალსაჩინო ზეგავლენა მოუხდინა კავკასიის მეზობელ ქვეყნების იქითაც.

მაგალითად, ქართულმა საეკლესიო არქიტექტურამ, რომელმაც გადმოიღო და გამოიყენა ბიზანტიური ხუროთმოძღვრების საფუძვლები, ისე თავისუფლად გადაამუშავა იგი თავისი ნაციონალური თავისებულების მიხედვით, რომ მე-12—13 საუკუნეებში შექმნა საარქიტექტურო სტილი განსხვავებული არა მარტო თავისი არამეწულებრივი აღ-

ნაგობით, პროპორციის ჰარმონიულობით და სილამაზით, არამედ სრულიად დამოუკიდებელი და ორიგინალური, რითაც სავსებით კანონიერად დინამიკურა განსაკუთრებული და მნიშვნელოვანი ადგილი საარქიტექტურო ხელოვნების ისტორიაში.

თავისებური სიმშვენიერით და ორიგინალური სილამაზით გამოირჩევა ქართული ქანდაკების ორნამენტალური სტილი შენობათა დეკორაციების დარგში—რელიეფური ჯერები, ფარდლები და ბორღიერები, რომლითაც ძველი ქართული არქიტექტურა ამშვენებდა ტაძრების ფასადებს.

სტილის დიდი ორიგინალობით გამოირჩეოდა უძველესი დროიდანვე საქართველო ლითონის მხატვრულ დამუშავებაში, იარაღის გამოქვედაში, მხატვრულ ქარგვაში, მკამხანების სიგაში და სხვ.

ცნობილია, რომ მე-14—17 საუკუნეებში მონღოლებს მიერ საქართველოს დაპყრობის შემდეგ ხარკის შემადგენლობაში, რომელსაც საქართველო აძლევდა ირანელებს, ხოლო შემდეგ თურქებსაც, შედიოდა აგრეთვე მხატვრული შინამრეწველური ნაწარმოებები, რომლებიც ვაჭონდათ ირანსა და თურქეთში, ხოლო იქიდან სხვა ქვეყნებში, კერძოდ, ევროპის ქვეყნებშიც, სადაც მათ ასაღებდნენ როგორც ირანულ ნაწარმოებებს.

სამწუხაროდ, ქართული ხელოვნების ამ დარგების ისტორია ნაკლებ არის შესწავლილი, უფრო სწორად, მათი ისტორიული შესწავლა ჯერ არც დაწყებულია და შეიძლება შემდგომმა კვლევა-ძიებამ გამოამჟღავნოს, რომ ბევრი რამ იქიდან, რაც ამ მხატვრულ ნაწარმოებებში ამჟამად ირანისა და დასავლეთ ევროპის ოსტატებისაგან ნასესხებად არის მიჩნეული, წარმოადგენს წმინდა ქართულ ნაწარმოებებს, რომლებმაც თავიანთი გამოხატულება ჰპოვეს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქვეყნების მიერ რიგ მხატვრული ნაწარმოებებში.

იმ ხელოვნებასთან ერთად, რომელიც მაღალ კლასებს ემსახურებოდა, ფართოდ განვითარდა ხალხური სახელოვნება-საშინაო, უსახელო, გლეხური ხელოვნების მდიდარი სახე.

ხის არქიტექტურა დასავლეთ და უფრო სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში, განსაკუთრებით ხეზე მჭკვლეობა, ძლიერ განსხვავდება ჩვეულებრივ სტაძრო დეკორაციული ქანდაკებისაგან როგორც მოტივებით, ისე შესრულების მანერით.

სამწუხაროდ, გლეხური საცხოვრებელი მთების შესწავლა ხელოვნებისათვის თვალსაზრისით სულ უკანასკნელ ხანებში დაიწყო, და ისიც, შესწავლის მთავარ საგანს ქართული დარბაზი წარმოადგენს. თითქმის შე-

* ა. დღუბაძე „ქართული მხატვრობა“, თბილისი 1930 წ.

ქსოვილია მთიანი სოფლები მათი თავისებურად მშენებლობით.

ერამიველი ნაწარმოებები, მატყლის, აბრეშუმის და ჯალდის ქსოვილები, გამონაჭედი და ფლოიგრანული, უსტლის და ოქროს ნაწარმოებები, ოქროს, ვერცხლის და აბრეშუმის ნაჭარგები, მაქანები და ხალხური შემოქმედების სხვა სახეები სწორად მაღალი მხატვრული ექსპრესიით და დიდი ისტატობით არის შესრულებული.

ამის გამო საქართველოს მდიდარი მხატვრული კულტურული მემკვიდრეობის შესწავლა და მისი ფართო შემოქმედებითი გამოყენება უაღრესად დროულ და აქტუალურ ამოცანას წარმოადგენს. საეულისმბოა მის გარემოება, რომ ყველაზე უფრო ნიჭიერი პალეის მხატვრები, რომლებმაც მსოფლიო სახელი მოიხვეჭეს, ამას წინათ დაჯილდოვებულ იქნენ შემოქმედებითი მივლინებით ქართული და სომხური ხელოვნების ორნამენტების გასაცნობად და შესასწავლად.

მაგრამ საქართველოს მხატვრულმა კულტურამ, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, თავისი გამოხატულება ჰპოვა არა მარტო ფერწერაში, ქანდაკებასა და არქიტექტურაში, არამედ, აგრეთვე მხატვრულ შინაარსულ წარმოებებში, კერძოდ, ხალიჩის ქსოვაში, მხატვრულ ქარგულობაში, მაქანების ქსოვაში, ლითონის გამოქვიდაში და ფლოიგრანულ ხელოვნებაში, რომელთა ორნამენტაცია ძალიან სწორად წარმოადგენდა ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულების განვითარების ბაზას და წყაროს.

შესანიშნავი პოეტური ლეგენდების სახით არის შესრული უძველესი ხალხური თქმულებები ხალიჩის შუბლებზე; ეს ხელოვნება უსოვარ დროიდან შეიქმნა მოსახლეობის მომთაბარე და მიწათმოქმედ ფართო ფენებში, და ყველაზე უფრო მეტად იგი აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელდა მხატვრულ შინაარსულ სარწმუნოების სახით.

ხალიჩები, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები, ერთნაირად ამშვენებდა როგორც ქართველ ეყვადლათა ბრწყინვალე სასახლეებს, ისე მომთაბარე და მიწათმოქმედ გლეხთა დარბაზს მორთულ ქოხებს.

მომთაბარეები, და ნახევრად მომთაბარეები, რომლებიც ქარავნები ცხოვრობდნენ ან გამოქვაბულებში და მიწურეობში იყვნენ შეხიზნულნი, ამკობდნენ თიანთ მსოხივრებლებს ხელოვნების ნაწარმოებებით, რომლებსაც უფრო ანაზღაურდნენ თიანთ კერძო, ყოველდღიურ ცხოვრებისათვის.

ამ საქარო-სამომთაბარო მეურნეობაში განსაკუთრებით ფართო განვითარება ჰპოვა ქსოვილების, ქეჩების, ხალიჩების წარმოებაში—მომთაბარეთა ამ არქიტექტურაში. სამომთაბარო მეურნეობიდან—მეურნეობის უფრო მკვეთრ ფორმებზე გადასვლისთან და მოსახლეობის კულტურული ღონის ამპოლებასთან დაკავშირებით უმჯობესდებოდა ხალიჩების ხარისხობრივი მხარე და მდიდრდებოდა მხატვრული ნახატი.

ჩვენამდე მოღწეულ უძველეს ხალიჩებში და ხალიჩის ქსოვის იმ ტექნიკაში, რომელიც თანამედროვე ხალიჩის ქსოვის ხელოვნებამ მემკვიდრეობით მიიღო წინა თაობისაგან, მოსახრის ღრმა კვლი და მოკვლიერებით და მალაი ორიგინალური კულტურისა.

ხალიჩის ნახატებში ოსტატი ქალი გამოსახავდა გარს-შემორტყმულ ბუნებას, რაიმე ფანტაზიკურ სიუჟეტს ან

კიდევ რომელიმე მოკლენას მიმდინარე ისტორიული ეპიზოდები.

ხალიჩებში საგრძნობლად იჩინა თავი ირანის გავლენა, მაგრამ ირანიდან ნასესხებ ნიმუშებს ამიერკავკასიის ხალხები აკეთებდნენ და ამშუავებდნენ ადგილობრივი გავებისა და გემოვნების მიხედვით. ამის შემდეგ ამიერკავკასიის ხალიჩის კომპოზიცია იმდენად დაშორდა თავის პირველ წყაროს, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში თითქმის გამოუცნობი შეიქნა.

ირანს თავისი მატყლის და აბრეშუმის ბეწვიანი (ხავერდოვანი) ხალიჩებით, რომლებზედაც ცოტა თუ ბევრად რეალისტური—მცენაროვანი ორნამენტის ფონზე—გამოსახული იყო ნადირობის სხვადასხვა სახეების რთული სცენები და აგრეთვე ცალკე ფიგურები ცხოველთა და ფრინველთა სამეფოდან, უსოვარ დროიდან ეჭირა პირველი ადგილი დასავლეთ ევროპის მხატვრული აბრეშუმის მოგვიანებით ევროპის ბაზრებზე ჩნდება ირანული ხალიჩები მრგვალი და ოვალური მედალიონებით, რომლებიც სწორად ძლიერ დაგრძელებულია დამატებითი ფიგურებით. მაგრამ მე-15 საუკუნიდან სპარსული ხალიჩების მკაფიოდ გამოსახულ სახეებთან ერთად დასავლეთ ევროპის ბაზრებზე ჩნდება ხალიჩები სულ სხვა მხატვრული გეგმებით; ამ ხალიჩებს სრულებით არა აქვთ ირანული მხატვრობა და მოტივები ან მათი სახეების მცენაროვანი ფორმები უაღრესად გომეტრიულია და შუა ნაწილი დაყოფილია კვადრატულად სწორი გომეტრიული ხასიათის ორნამენტური სმკაულებით. უნდა ვიფიქროთ, რომ ასეთი ხალიჩები, რომელთა მხატვრობა ძალიან სწორად გვხვდება იმ დროინდელ იტალიელ და ჰოლანდიელ მხატვართა სურათებში, დასავლეთ ევროპაში შექმნილია სხვა ქვეყნებშიდან.

თუ ჩვენ ამ ხალიჩების სახეებს შევადარებთ ამიერკავკასიის ხალხთა ხალიჩების სახეებს, ძნელი არ იქნება მათი წარმოშობის დადგენა.

მაგალითად, მე-15 საუკუნის ჰოლანდიელ მხატვრის ჰანს მელდინგის ერთ-ერთ სურათზე („Maria mit dem kinde“), რომელიც ამჟამად ვენის სასახლეში ინახება, საშველი ტახტზე მჯდომ მარიამის ფეხთან გამოსახულია ერთ-ერთი ასეთი ხალიჩა, ევროპაში ამიერკავკასიიდან შემოსილი, რომელსაც, როგორც სწავს, მიუყვანს მამის ამ მხატვრის ყურადღება. როგორც ძირითადი სურათი ამ ხალიჩისა, რომელიც საფეხურიან მრავალკუთხედს გამოსახავს, ისე მისი არშია კუფურის სახით, ღმერთს გვხვდება „ამიერკავკასიის ხალიჩებში“.

საქართველოში მებხალიჩობა, როგორც სარწმუნო, ამჟამად გავრცელებულია აღმოსავლეთ საქართველოში; თავისებურად თურქულ და მთიან რაიონების მოსახლეობაში; მებხალიჩობის მთავარი რაიონებია: ბორჩალო, ლოქუმ-ბურჯი, ყარაია, თიანეთი, ყაზბეგი, კახეთი და აიბულაღის რაიონი.

ამპერიალისტური ომის დაწყებამდე საგრძნობლად შეუსუსტდა ხალიჩის წარმოება, ხოლო 1917 წლიდან იგი თითქმის შეჩერდა. ხალიჩის წარმოების აღდგენა იწყება

1 იხ. ი. ი. სობოლევის „ხალიჩების მხატვრული გაფორმება“, ხალიჩების წარმოების კრებული, მოსკოვი 1931 წ.

მ. დ. ისევის „ამიერკავკასიის ხალიჩის წარმოება“, თბილისი 1932 წ.

საქართველოში სამჭოთა ხელისუფლების დამყარებიდან და ამ წარმოების გეგმის ხასიათი ეძლევა 1927—28 წლებს; ე. ო. სარეწაო კოოპერაციის ორგანიზაციის შექმნა;

ამ დღიდან მოყოლებული მნიშვნელოვანი მუშაობა ჩატარებული. აღდგენილია ხალხის ორნამენტები მებახირების რაიონებში (კერძოდ ძველი ქაიხილი ორნამენტები), შექმნილია ტექნიკური ნახატები, რომლებსაც აწვდიან ხალხის მკსოველებს, რამაც ამაღლა ხალხის მხატვრული ხარისხი; შექმნილია ნაწილი მკსოველთა მუშაობის ყველაზე უფრო მძიმე ხალხი — ხალხის ნართის გამომუშავება, რომელიც ამჟამად მზადდება თბილისის მუღის ფაბრიკაში; მატყლის ქსელი და მისკაწილი შეეცლილია ბამბულით, სამუდამოდ განდევნილია ალიონის სიღბავები, რომლებიც აფუებდნენ ხალხებს. ხალხის ნართის შედგება ცენტრალიზებული სარეწაო კავშირის სამღებრო სახელოსნოში; მებახირების ზოგიერთ სოფელში შექმნილია საერთო სახელოსნოები.

საქართველოში ისე როგორც ამიერკავკასიის სხვა რესპუბლიკებში, ჩაისახა და განვითარდა ხალხის ქსოვის ახალი მიმართულება — პორტრეტების ქსოვა. შექმნილია მშვენიერი ხალიჩები ლენინის, სტალინის, ბერძისა და სხვათა გამოსახვით. როდესაც ამ შესანიშნავ სურათებს აკვრდები, არ გჯერა, რომ ისინი მოქსოვილია და არა დაბატული. ერთიდან მეორე ფერზე შეუმჩვეელი ვარსდება, მხატვრის კალმისათვისაც ძნელი დასაძლევ ვერგების შესაბამა, სახის ჩრდილები ყველაფერი ეს მატყლის ფერების შერჩევით არის მიღწეული.

მებახირების საქართველოში კულტურული კადრები ჰყავს; ძველი კადრებიდან უნდა აღინიშნოს მხატვარი მილოხოვი, ხალხითა მკოდლები: ტერ-მიქაელაიანი და ისიევი, მეყარმენი — კირაკოსიანი, ბოტუბატო, ციციკიანი (სამწოდებელი, ამჟამად საქართველოში არ მუშაობს); ახალი კადრებიდან: მებახირების ინსტრუქტორები — გოდერვაზილი ანიკო (აღმუღალის რაიონი, სოფელი დიდუღენაგეთი), ჯანიევი მაყვალა (აღმუღალის რაიონი, სოფელი კასარია), ლუკიანოვი ნადეჟდა (ლექსემბურგის რაიონი) და სხვ.

როგორც აღვნიშნეთ, ხალხის მრეწველობაში ჩაისახა ახალი მხატვრული მიმართულებაც, რომელსაც უკვე ჰყავს ნიჭიერი წარმომადგენლები. მაგრამ საქორა ამ ახალ მიმართულებას შეუქმნათ მეცნიერული ბაზა.

ასეთ ბაზა შეიძლება შეიქმნას მხოლოდ სამეცნიერო-სამხატვრო ინსტრუქტორთა, სადაც ტექნოლოგიური და სამხატვრო საკითხები როგორც ხალხის მრეწველობის, ისე სხვა სამხატვრო სარეწაოებისა, მეცნიერულად, ექსპერიმენტულურად იქნება დამუშავებული.

უღრესად საინტერესოა დეკორატიული ქსოვილების, კერძოდ, ბამბისა და აბრეშუმის ჯეჯიმების წარმოება.

ჯეჯიმებს უწოდებენ დეკორატიულ ქსოვილებს მრავალფეროვანი ზოლებით. ომის წინი პერიოდში ჯეჯიმს ამზადებდნენ მატყლიდან, ბამბიდან ან აბრეშუმიდან. ქსოვდნენ აბრეშუმის ხაზიდან ჯეჯიმებს.

ჯეჯიმების სახეების ფერები უღრესად პარმონიულად იქნენ შეხამებული ზოლების ფერებთან.

ჯეჯიმებს ამჟამად დიდი მატერიალური წარმატებით ამზადებს საქართველოს სარეწაო კოოპერაცია თბილისში.

მოთხოვნილება ჯეჯიმზე დიდი. მაგრამ, სამწუხაროდ, ჯეჯიმების მხატვრული მხარე არ დგას სათანადო სიმართლეზე, ვინაიდან ამ საქმეს არ ექვედა საკმაო ყურადღება. საქორა წარმოების ამ დარგის განმტკიცება კვალიფიკური მხატვრებით. უნდა ჩატარდეს სათანადო მუშაობა სახიანი ჯეჯიმების წარმოების აღსადგენად, საქორა მოწოდებულ ჯეჯიმების საწარმოო არტულებს მომარაგება ტექნიკური ნახატებით, როგორც ამის ადგილი აქვს ხალხის წარმოების დარგში.

თბილისში, ხელოვნების მუზეუმის შინამრეწველობის განყოფილებაში თავმოყრილია მდიდარი კოლექციები ორიგინალურ და დიდი გემოვნებით შესრულებულ ორნამენტებისა. საქორა მხოლოდ ამ საქმის ორგანიზაცია, აქტიური ყურადღების გამოჩენა ამ საინტერესო მხატვრულ სარეწაოსადმი.

საქორა აღვადგინეთ აბრეშუმის ჯეჯიმების წარმოება. ამჟამად მზადდება მხოლოდ ბამბის ჯეჯიმები.

მნიშვნელოვანი რაოდენობით მზადდება აწინათ დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ გურიაში, აბრეშუმის მხატვრული ქსოვილები: აბრეშუმის ქრული სარტყლები — „სიბილის სარტყლები“, რომელიც გურული და აჭარული ნაკაინალური კოსტუმის აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენს, ზოლიანი ფერადი აბრეშუმის მატერიები თურქული ნიმუშისა — „კატანა“, აბრეშუმის მანდილები, პალსტუხები, წამოსასხამები და სხვ. იმერეთში ამზადებდნენ ფერად მატერიებს, თავსაფრებს, ქაშაებს და აგრეთვე ნახევრად აბრეშუმის ქსოვილებს ბამბეულისა და მატყლის შერევით.

ამჟამად მრავალი ამ წარმოებიდან შენდება, დარჩა მხოლოდ წმინდა შინაური წარმოება საკუთარი საქორებისათვის.

ამვე დროს მოთხოვნილება ამ ნაწარმებზე არის და უქვეყნად ვიზრდება. მოგვეხოვება შესაფერი კადრები და ნედლეული და ამ სარეწაოთა განვითარების საკითხი მხოლოდ სარგანიზაციო საკითხია.

საქართველოში საკმაოდ ვავრცელებული იყო მხატვრული ქარგულობა. მხატვრული ქარგვა უძველესი ქართული მხატვრული წარმოების დარგია. თბილისში საქართველოს მუზეუმში თავმოყრილია სიღამაზით, სიმდიდრით და ვაზმულობით მხატვრული ქარგვის იშვიათი ნიმუშები, მათ შორის უძველესიც.

საშინაო ხელსაქმესთან ერთად ფართოდ ვავრცელდა ქარგულობის წარმოება აბრეშუმის ძაფით, რომელიც ორ ძირითად დარგად იყოფოდა. პირველი, აბრეშუმის ძაფით მოქარგული საშინაო მოხმარების სხვადასხვა საგნები: ყაბალახები, სუფრები, უნაგირები, ფესცემლები, ცხენის ასლო და, მეორე, მხატვრული ქარგულობა, რომელიც გამოიყო როგორც სპეციალური ხელოსნობა.

აბრეშუმიღ და ოქრომკვდით ქარგვა განვითარებული იყო იმერეთში, გურიაში და აფხაზეთში. (ქ. ოჩამჩირი).

აფხაზეთში აბრეშუმიღ და ოქრომკვდით ქარგავდნენ ტარსიკონის ტესცემლებს. იმერეთში აბრეშუმის ნაქარგებით განსაკუთრებით ვანთქმული იყო „განის სასოფლო საზოგადოება“, ხოლო გურიაში ქ. ოსურგეთი (ამჟამად მახაბე) და მისი მახლობელი სოფლები.

ნაქარგში ქართულ შინამრეწველს ან ხელსაქმის ოსტატს შეჰქონდა თავისი გავება კოლორიტებისა, ფერების

მხატვრისა, სიყარული ფერადი ფონისადმი, რომელიც
შინადად ძალიან ნათელი და საამო იყო. ქარგულობის ნა-
წარმოზე დიდად მოთხოვნილება იყო და იგი მრავალგვარი
ასორტიმენტის მზადდებოდა.

თბილისის ხელოვნებათა მუზეუმში თავმოყრილია მდი-
დარი კოლექცია ქართული მხატვრული ქარგულობის.

ამ სარეწავის არსებობას საქართველოში (თბილისში,
ლევითის, ქუთაისის რაიონში, ფოთში, ახალციხეში და
სხვ.), ადასტურებს შინამრეწველობის სრულიად საკეთი-
რო აღწერა, რომელიც 1929 წელს ჩატარდა.

შეტად საინტერესოა დღემდე შემონახული ქარგული
ხელოვნება ხევსურეთში, ძირითადად როგორც საშინაო
ხელსაქმე, უიღრესად თავისებური სახებით, რომლებიც
დასაინტერესოებს და გემოვნებით არის შესრულებუ-
ლი.

ჩვენ ძალიან შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ ხელოვ-
ნური შევინარჩუნოთ ან აღვადგინოთ მხატვრულ სარე-
წავთა ის ფორმები, რომლებიც თვით ცხოვრებამ დაგმო.
მარამ ქართული მხატვრული ქარგულობა შესრუ-
ლებულია იშვიათი ოსტატობით, ფერების მდიდრადი შე-
ნახებითა, ორიგინალური სახებით, მაღალი მხატვრული
ღირსების ნახატებით და, ამრიგად, უმდიდრეს მასალას
მისცემს თანამედროვე საბჭოთა ოსტატს, ინჟინერს, კოს-
ტუმების მხატვრის ან მხატვარ-დრეკატორს ლამაზი და
მხატვრული ტრანსკამელის შექმნისათვის; საზოგადოებრივი
შენიშვნების და საცხოვრებელი ბინების მოწყობილობის
მხატვრულად გაფორმებისათვის, სულ უფრო და უფრო
გამჭიდრებულ მოთხოვნილებას აყენებს მატერიალურად
და კულტურულად გაზრდილი საბჭოთა მოქალაქე.

მაქმანის წარმოება იმის წინადადებით სექართელო-
ში სუსტად იყო განვითარებული. იგი მხოლოდ კახეთში
იყო გავრცელებული, სადაც მას არზნის უწოდებდნენ.

ამ სკოლამ მოაწყო მაქმანების გამოშვება უძველესი ქა-
რთული ორნამენტების ბაზაზე, რომელიც დაამუშავა კავ-
კასიის შინამრეწველობის კომიტეტის უიღრესად ნიჭიერ-
მა მხატვარმა სტრაუმმა.

აღნიშნული სახელოსნოს მაქმანების ნაწარმოები იშვი-
ათი ოსტატობით, მხატვრული გემოვნებით და ქსოვილის
განსაკუთრებული ტექნიკით გამოირჩეოდნენ. ამ მაქმანე-
ბმა დიდი სახელი გაითქვეს საქართველოს გარედაც, რო-
გორც საბჭოთა კავშირში, ისე უცხოეთში.

თბილისის შინამრეწველობის მუზეუმში დღემდე მოდის
შეკითხვები საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქებიდან
აღნიშნული მაქმანების შესახებ.

სამწუხაროდ, ამ საქმეს საკმაოდ არ შეუწყვეს ხელი თა-
ვის დროზე და ეს წარმოება ჩაქრა.

კადრები შენარჩუნებულია და წარმოება შესაძლებელია
აღვადგინოთ.

საქართველოს უძველეს დროიდანვე ჰქონდა განთქმული
სახელი ჭედური ხელოვნებით.

იარაღების სარეწავითა აყვავების პერიოდში ვერცხლის
და სათევდილო ნაწარმებზე მომუშავე შინამრეწველთა
მეშობრის მითარ საგანს წარმოადგენდა სატყვეობის,
ხმლების, დამაჩების, თაფების და ცხნის მორთულობის
შეწყობა. ვერცხლის, ოქროს, ფერადი მინაწარის და
სილის ძვლისაგან გამოყვანილი მხატვრული სახებით.

ფილიანობა და სილოს ძვლის ფონზე გავითრებული სა-
ხეების ლამაზი კომბინაციები შესრულებული ოქროს
ვირებით, მოსავადებული, ოქროთი მოვარაგებულნი
ოქროს და ვერცხლის ზარნიშით შესრულებულნი
აღვწენ ხელოვნების მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელ-
ბიც გამოირჩეოდნენ თავისებური სტილით და არაჩვეუ-
ლებრივი ორიგინალიზმით და მოწმობდნენ ხალხური შე-
ნიშვნების მაღალ დონეს.

თბილისში, საქართველოს მუზეუმში არის ქართული
ჭედური ხელოვნების ნიმუშები, რომლებიც ეკუთვნის
ფეოდალური ეპოქის ადრინდელ პერიოდს.

ვერცხმკმედლურ წარმოებაში განსაკუთრებული ადგი-
ლი ეკუთვნის ვერცხლის სწორი (აკეთებულ ნაწარმებს, გე-
რეთოვრებულ ფილიგრანულ (ვერცხულ) ნაკეთობებს ახალ-
ციხიდან.

ფილიგრანული წარმოება ამხ. ა. ს. პირაღოვის აზრით,
რომელიც კავკასიის შინამრეწველობის ერთ-ერთ საკუ-
თესს მკოდნით ითვლება, გასული საუკუნის ოციან წლებ-
ში შემოტანილი იყო ახალციხეში მცირე აზიის გზით
სამხრეთ ევროლიდან, უთუოდ იტალიიდან, სადაც ეს წა-
რმოება უწოდებს ოსტატობად არის განვითარებული,
იქ გადასახლებულ სომხე შინამრეწველების მიერ.

ახალციხელ შინამრეწველთა ოქრომკმედლური და ფილ-
გრანული ნაწარმოებები, კავკასიის კალენდარის 1893
წლის ცნობების მიხედვით, წარმოადგენდნენ როგორც
შინაგან, ისე საგარეო ვაჭრობის საგანს.

ეს ნაწარმოებები განთქმული იყო შესრულების ოსტა-
ტობით, მოხედავად იმისა, რომ შათ, საქარო მხატვრულ
ხელმძღვანელობის უქონლობის გამო, რამდენიმედ
ახსიათებდათ სურათის შინაარსის სიღარიბე და ერთფე-
როვნება.

ამ სარეწავის ძალიან დიდ კონკრეტულის უწყევდა რო-
გორც მოსკოვის, ისე უცხოეთის ვაჭრების ნაწარმოებები;
და ვინაიდან შინამრეწველებს არავითარ დახმარებას არ
უწყედნენ ნაწარმოების მხატვრული დონის ამაღლებისა
და ახალი მოტივებით გამდიდრების საქმეში არც მთავ-
რობის ორგანოები, არც ქალაქის თვითმართველობა და
არც ერობა, რომელიც საქართველოში არ არსებობდა,
ამის გამო ეს უიღრესად საინტერესო სარეწავო თანდათან
ქრებოდა.

იმის შესახებ, თუ რამდენად იყო განვითარებული ახალ-
ციხეში ეს სარეწავო, მოწმობს ის გარემოება, რომ
1890 წელს, კავკასიის კალენდარის 1893 წლის ცნობით,
ახალციხეში იყო 1169 შინამრეწველი, რომელთა შორს
ნახევარზე მეტი ჩამბული იყო ფილიგრანულ და ოქრო-
მკედლის წარმოებაში.

აღილობრივ შინამრეწველებს გარდა საქართველოში,
კერძოდ თბილისში, მუშობდნენ დაღესტანიდან ჩამოსუ-
ლი შინამრეწველებიც, რომლებიც შესანიშნავ, დახელოვნილ
მხატვრული გემოვნების ოსტატებად ითვლებოდნენ.

სამწუხაროდ, კავკასიის ვერცხლას და ოქროს ნაწარ-
მოება ოქროს სრულიად შესწავლულია იმ თვალსა-
რისით, თუ რა მონაწილეობა მიიღო მათ შინამრეწველთა კავკა-
სის ცალკე როვნებათა შემოქმედებებთა გენიამ. თუ
ჩვენ შევიდარებთ საქართველოს, სომხეთის, აზერბაიჯა-
ნის და დაღესტანის უძველეს მხატვრულ ძეგლებს, დავრ-

წესდებოდა იმაში, რომ ერთი და იგივე ორნამენტს, რომელიც ერთი ეროვნებიდან მეორეში გადადიდა, განიცდიდა მიუღ როგ ცვლილებებს, რომლებიც დამახასიათებელი იყო ამიერკავკასიის ხალხთა თავისებური ნაციონალური გემოვნებისა და ნახატის გავებისა.

საქართველოში განვითარებული იყო აგრეთვე მინანქრული წარმოება ძვირფას ლითონზე.

ფერადი მინანქრიდან გავიქეული სამკაულები ძლიერ განსხვავდებოდნენ დალესტანის ნაწარმიდან. როგორც სხანს ეს წარმოება განვითარდა ბიზანტიის გავლენით, მაგრამ მას ჰქონდა დამახასიათებელი თავისებური სტილი.

უკანასკნელ წლებში მხატვრული პროდუქციების წარმოება ძვირფასი ლითონებიდან შემცირდა უფურცადობის შედეგად (დალესტანში საჩუქარ დარბაზ). დარჩენილი მაილა კვალიფიკაციის ოსტატი-მხატვრები ან სხვა სამუშაოზე გადავიდნენ ანდა დაეხეტებინან სხვადასხვა ქალაქებში და ასრულებენ წვრილმან სახეინო მქანიკურ სამუშაოებს (ნათურების შეკეთება და სხვ.).

ესენი უმეტეს შემთხვევაში მოხუცები არიან, რომლებიც სიუცილის უკანასკნელ დღეებს ითვლიან, მაგრამ მოხუცები, რომელთა ცოდნა შესაძლოა უარესად სასარგებლო გამხდარიყო, თუ ჩვენ მოვახებებდით მათი გამოცდილებისა და მიღიარი მხატვრული გემოვნების გადაცემას ახალგაზრდა მოზარდი თაობისათვის.

მშრომელთა მატერიალური კეთილდღეობის გაუმჯობესებამ გავლენა მოახდინა საიუველირო გაერთიანების „მოსტოროვ“ის მიაზების ბრუნვაზე. გასული წლის პირველ კვარტალში გაერთიანების დირექტორმა აბს. გოცმანმა აცხადა „იხვესტიას“ თანამშრომელს: „ჩვენმა მიაზებმა გაიყდეს 11 მილიონის საქონელი, ხოლო გასული წლის უკანასკნელ კვარტალში 17 მილიონის საქონელი. დიდი მოთხოვნილებას აყენებენ მშრომლები საიუველირო ნაწარმოებზე: ბალთები, საკინძები ბერეტიებისათვის, მოკრული სამაჯურები, ფილიგრანული ქეჩის დასადგმელი და სხვ. ამას წინათ გაერთიანების ოსტატებმა მოაწყვეს კაბების წარმოება ვერცხლის ჩუქურთმებით — მომხმარებელმა დაუყოვნებლივ წააიკეთა მთელი მოთხოვნილება ამ ნაწარმზე“.

საგულსნაო, რომ ოქროს საათები „მოსტოროვ“-ის მიაზებმა 1935 წელს გაიყდეს 5 მილიონი მანეთის.

შემდეგი დროის ცნობები მოწმობენ ამ ნაწარმებზე მოთხოვნილების განუწყვეტელ ზრდას.

განსაკუთრებით ატლსაყრელი მუნიციპალიტეტის პირობებია საქართველოში ქვაზე მხატვრული მუშაობის განვითარებისათვის. საქმარისა თვალი გადავაგლოთ საქართველოს მუზეუმში თავმოყრილს განსაკუთრებით მიღიარს და მრავალრცხობივ კოლექტივებს მაგარი და რბილი ჯიშის კულტურულ და დეკორატიულ მარმარილოსს, რომლითაც მდიდარია საქართველოს მთელი რიგი რაიონები, რომ დავრწმუნდით ამაში. ქართული მარმარილის საიუველირო ჯიშები ამჟღავნებენ მისკოივის მეტროს კედლებს და პირნაკეთობას.

საქართველოში რვერლუციამდე არ არსებობდა ქვაზე მხატვრული მუშაობის განვითარებული წარმოება, გარდა სადღესასწაულის ძეგლებისა და შერმათა დეკორატიული სამკაულების წარმოებისა, რომელსაც უმთავრესად იტალიელი ოსტატები აკეთებდნენ. ასეთი არტელი იტალი-

ელი ოსტატებისა და ლესტან არსებობს საქართველოს სსრ-ში კოპრეკაციის სისტემაში.

პრობატული საგნების წარმოება რბილი ქვიდან; მულის მოწყობილობა, ვახტბი და სხვ. და აგრეთვე საიუველირო საგნების წარმოება ქვის მაგარი ჯიშებიდან; ემშიდან, ავატინად, ონქსიდან, ობსიდიანიდან და სხვ. მოწყობილი იყო საქართველოში ურალის ქვაშეკრელთა მიერ 1929 წელს.

ჩასახული წარმოებები, იმის გამო, რომ მას საკმაო ყურადღება არ ექცეოდა ადგილობრივი ორგანიზებისა და სარეწაო კოოპერაციის მიერ, არ განვითარებულა. უკეთეს კომპარებებში აღმოჩნდა თბილისის ქვაზე მუშაობის დახარბივა, რომელიც იმავე დროს იქნა მოწყობილი. ფაბრიკა ყოველწლიურად უშვებს ერთ მილიონზე მეტი ღირებულების ქვის ნაწარმოებებს, მათ შორის დაახლოებით 65% შეადგენს ადგილობრივი ალუბასტრის ან ავიდრიცის რბილი ჯიშის ნაწარმოები, უმთავრესად მელისის მოწყობილობა, და 35%-ს ბალთები, ბექტები, სამაჯურები მაგარი ჯიშის ქვებიდან, მოკრული სამკაულებით.

ამ ნაწარმზე დიდი მოთხოვნილებაა, მაგრამ მისი ასორტიმენტი არ არის მიღიარებული.

დაბალია ნაწარმოების მხატვრული დონეც, იმის გამო, რომ ამ არის უზრუნველყოფილი საქირო მხატვრული ხელმძღვანელობა და განიცხადს ადგილობრივი მხატვრული ძალების დიდ ნაკლებობას.

ქურტლის წარმოება კაცობრიობის ისტორიის გარიყრკინად მიიღის. ვერტოქედებულ გამოყენებით ხელონების სხვა ფორმებთან შედარებით კერამიკულმა ნაწარმებებმა ჩვენამდე დიდი რაოდენობით მოაღწია მათი დიდი გამძლეობისა და, აგრეთვე, იმის გამო, რომ ეს ნაწარმოებიდან ნაკლებად ხდება მოგებულად განადღურების ან გადაბრუნების საგნად, როგორც, მაგალითად, ძვირფასი ლითონები და მარმარილო, რომელთა ნაწარმოებები მასობრივად იტლებოდა კირის შინაგანი წყის გამო.

კერამიკულ ნაწარმოება მნიშვნელოვან ნაწილს ქვანური ან ნახევარქვანური ეწოდება.

ქაშანური, ამ სიტყვის ფართო გაგებით, ეწოდება ყველა ქურტულად ნაწარმოებებს, რომლებიც დამზადებულია ლია სტრუქტური თიხისაგან და დაფარულია გამჭვირვალე მუქუროთ.

ყველაზე უძველესი მიქურული ქურტლები ეცვიატეს მეთუხონი. ეცვიატეიდან მიქეკა ფინკაში, ბაბილონსა და ასურეთში გადავიდა, შემდეგ სარკანთში, სადაც მას იყენებდნენ მშენებლობაში და განვითარების მაღალ ნიშნებში. მიქეკა აგრეთვე ძლიერ განვითარდა ჩინეთშიც.

ისლამის ეპოქამ ფართო გასაქანი მისცა ქაშანურის გამოყენების მშენებლობაში — კედლების მოპირკეთება ქაშანურის ფიგებით.

მიზეთების და მდერესის გუმბათებსა და კედლებს, განსაკუთრებით შესასველ პორტალებს, განკვიფრებაში უნდა მოეგვიანათ მორწმუნენი თავიანთი წარმტაცი ბრწყინვალეობით.

მიქეკა მუსლიმანურ ქვეყნებში ფართოდ იქნა გამოყენებული თიხის ქურტლების წარმოებაში, რომლის განვითარებას ხელი შეუწყო იმ გარემოებამ, რომ მამპალიანური რელიგიის მიერ აკრძალული იყო ქურტის წარმოება ძვირფასი ლითონებიდან.

ძველი და საშუალო საუკუნეების საქართველოს კერამიკის ისტორია ნაკლებად არის შესწავლილი, მაგრამ ეკვს ვარეშთა, რომ არამბეთის და ინდოეთის მხატვრულ კულტურაში სთანადელი დარგის არსებობას არ შეიძლება იმდენად გამოეწევა მსგავსი მხატვრული წარმოების განვითარება საქართველოში.

ძველ ქართულ ქალაქ დანისში (არსებობდა 9 — 13 საუკუნეებში) გათხრების ჩატარებისას, რომლის შედეგებიც ვერ კიდევ გამოქვეყნებული არ არის, ნაპოვნი იქნა კერამიკული მხატვრული ნაწარმოებები უძველესი ქართული წარწერებით, რომელიც აღნიშნულ ეპოქას შეეხება.

რეკონსტრუქციის წინა დროის საქართველოს, რომელსაც ჰქონდა შინამრეწველური ქურტლის წარმოება სოფელ ანავაში, კაკაბეთში, ახალციხეში, არტოხაში, ვაგაზს და მცხეთაში — აღმოსავლეთ საქართველო, და ბელაგორში, შრომაში, მარგონსა და კურსებში — დასავლეთ საქართველო, არ გააჩნდა კოტად თუ ბეჭერად მნიშვნელოვანი წარმოება მხატვრული კერამიკისა. მსოფლიო იმპერიალისტური ომის წინა პერიოდში მხატვარმა კერამიკმა ამხ. შეტყუება მოაწყო მხატვრული კერამიკის სახელოსნო მცხეთაში, მაგრამ საქირო დახმარებისა და ხელისშეწყობის მოკლებული ეს სინტერესო წამოწყება მალე ჩაკადა.

ქ. თბილისში, ვაკის, დიდუბის რაიონებში შესაფერი თიხის არსებობა და გაძლიერებული მოთხოვნილება ამ ნაწარმზე აყენებს საკითხს საქართველოში მხატვრული კერამიკის წარმოების ორგანიზაციის შესახებ.

იმ ნიმუშების მიხედვით, რომლებიც გასულ საუკუნის 50 — 60-იან წლებს ეკუთვნის (რომ არაფერი ვთქვათ ძველ ხელოვნებაზე, რომელზედაც ხშირად იყო ნათქვამი) შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ საქართველომ, განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველომ, იცოდა ხეზე მკრელობის ხელოვნება.

იშვიათი მხატვრული ოსტატობა ახასიათებს ქართულ ხეზემკრელობის ხელოვნებას არა მარტო საბინაო ავეჯზე, არამედ ბინის სხვადასხვა მოსართავებზე როგორც ქალაქში, ისე სოფლად.

ქართული მუხუმების კოლექციებში თავმოყრილია ხეზე მკრელობის შესანიშნავი ნიმუშები; არც ისე დიდი დროა გასული მას შემდეგ, რაც საქართველოს მთიან რაიონებში ამზადდებდნენ თავისებურ სავარძლებს, საწოლებს, სივრცებს, ყუთებს და საბინაო მომზარების სხვა საგნებს, იშვიათი მხატვრული გემოვნებით შესრულებულს.

საქიროა აღვადგინოთ და განვავითაროთ ხის მხატვრულ ნაწარმთა წარმოება, განსაკუთრებით წვირილი საგნებისა, ვინაიდან მასზე დიდი მოთხოვნილება არსებობს როგორც ადგილობრივი მოსახლეობის, ისე საბჭოთა და უცხოელ მოაგარავთა და ტურისტთა მხრივ.

ამ სარეწაოს აღდგენა საქიროა უწინარეს ყოვლისა შავი ზღვის სანაპირო რაიონებში, რომლებიც მდიდარია მერქნით: ურთხელა, სილიხა, წყავი, შავი ნაყერხალი, შეიწილი, ზხა, კაჯალი, წაბლი, წიფელა, ველური მსხალი, ბამბუქი და სხვ.

ნაწარმოების ასორტიმენტი შეიძლება თვალსაჩინოდ გაფართოვდეს და მოეწყოს პორტსივარების, ყუთების — ქაღირსისა და ურთხელისაგან, (უკანასკნელ ღდემდ სრულიად გამოუყენებელია, მაშინ, როდესაც იგი ძალიან

ლაშაზია თავისი ფერთა და შრეთი) ტროსტების და სხვადასხვა წვირილან საავეჯო საგნების წარმოებაზე.

უნდა მივიხილოთ ამ საქმეში ადგილობრივი მხატვრობის ძალები, რათა უზრუნველყოთ ნაშთილი მხატვრობის ღირსების ნაწარმოების გამოშვება.

ხელოვნება უთვალავი გზებით ეჭრება ყოველცხოვრებაში. ნერვებს და ავითარებს მხატვრულ გემოვნებას: კინო, თეატრი, მუსიკა, მხატვრობა, არქიტექტურა, ქანდაკება, მხატვრული წიგნი, ასეთივე მნიშვნელობა და როლი აქვს საყვარელი ცხოვრებო საგნების ხელოვნებასაც (მხატვრულად გაკეთებული ქსოვილი, ლაშაზი ავეჯი, მოხელნილი კოსტები, ჭურჭლის მოხაზულობა).

ძველი ბურჟუაზიული ესთეტიკა ხელოვნების ამ დარგს არ სცნობდა ხელოვნებად, და, სთვლიდა მას გამოყენებით, მებუფთხარისხოვან საქმედ.

ამჟამად სულ სხვაგვარად სვავს საკითხი.

ჩვენი მუშას, კოლმურნეს, მოსამსახურეს, ჩვენი მასობრივ მომხმარებელს სურს, რომ იგი საცხოვრებელ ბინაზე დავეყენოს ადგილზე, თავისი ქალაქის და სოფლის მუხაჩებზე გარშემორტყმული იყოს მიზანშეწონილი და მხატვრულად შესრულებული საგნებით. ჩვენი ქვეყნის კეთილდღეობის ზრდა უწინარეს ყოვლისა თავს იჩენს კულტურულ მოთხოვნილებათა ზრდაში, მხატვრული გემოვნების განვითარებაში, მისწრაფებაში, რომ შეიძინონ არა მარტო ბევრი ახალი საგანი, არამედ შეიძინონ ლაშაზი მოხდენილი, მაღალხარისხოვანი, მაღალი მხატვრული ოსტატობით შესრულებული საგნები.

ჩვენი მხატვრული მრეწველობა და მხატვრული შინამრეწველური სარეწაოები მოყოლებულია დაეკმაყოფილოს საბჭოთა კავშირის მილიონიან მშრომელთა ეს ახალი მოთხოვნილებანი, დაამშველოს მათი უყველდობის ცხოვრება ისეთი საგნებით, რომლებიც კიდევ უფრო გაძლიერებენ მათში ცხოვრებისადმი სიყვარულს.

საქართველო დიდი და მდიდარი მხატვრული მემკვიდრეობით არის დაჯილდოებული მხატვრული სარეწაოების დარგში, რომლის ერთი ნაწილი უყურადღებობისა და რამდენიმედ აბუჯად ავადების (ბურჟუაზიული, რევოლუციის წინადროინდელი, მეფის კულტურის ნაშთი) შედეგად იღუპება.

საჭიროა ენერგიული ხელი საქართველოს მხატვრულ სარეწაოების აღდგენისა და განვითარებისთვის, ეს სკითხი რაც შეიძლება დაჩქარებთ უნდა მოუწვარდეს. ვინაიდან ჩვენი მხატვრული კამბატალი მემკვიდრეობის ხაზით არა მარტო მხატვრულ ექსპონატში გამოიხატება არამედ ცოცხალ ადამიანებშიც, უმეტეს შემთხვევაში ხანში შესულ ადამიანებში, რომელთაც ხელთუპყრობა ხელოვნების უძველესი ჯადოსნური საიდუმლოება და რომლებიც სავლავში ჩაიტანენ თავიანთ ცოდნას, თავიანთ მხატვრულ ჩვევებს, თუ თავის დროზე არ მოვეცილებთ ამ საქმეს ხელს, და თავის დროზე არ გამოვიჩინოთ მათ მიმართ სტალინურ მზრუნველებას ადამიანზე.

დრო არ იცდის.

დროა აგრეთვე ხელი მოეკლოთ და მეცნიერულად დაეყენოთ საქართველოს მხატვრული შინამრეწველური სარეწაოების შესწავლის საქმე.

მეფის რუსეთის ძველი ბურჟუაზიული კულტურა უყარავდა ნაციონალურ თეორიებს ხელოვნების ქართული საზოგადოების ცენტრალურად შედგენის, აღრმავება

ლოგენების გათიშვას მებატონისა და ყმის ხელოვნებად, ხელს უწყობდა გულგრილ დამოკიდებულების განმტკიცებას „უბადრუკი შინამრეწველობის“ მიმართ. საბჭოთა საქართველოს ახალმა ხელოვნებამ, რომელიც აღორძინებისა და სოციალისტური განვითარების ნიშნის ქვეშ ვითარდება, უნდა გამოიყენოს თავისი უბრალოებით ამ ბრძნული „ძირეული ხელოვნების“ შინამრეწველური მხატვრული სარეწაოების გამოცდილებაც.

უკანასკნელ თვეებში მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადადგმული საქართველოს ხალხური ხელოვნების დარგში.

მუხეთის კერამიკულმა არტელმა, რომელიც სულ რამდენიმე ხნის წინათ თითქმის გაუქმებული იყო, სარეწაო კოოპერაციის სისტემის ყურადღებისა და ხელის შეწყობის შედეგად, გადამწყვეტ გარდატეხას მიაღწია თავის მუშაობაში და მოგვცა მთელი რიგი ნაწარმოებები, რომლებიც თავიანთი ფაფორმებით და შესრულების ოსტატობით მოგვაგონებენ საქართველოს ხალხური კერამიკული ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს.

საგრძობლად გამოცოცხლდა საქ. სარეწაო კოოპერაციის მუშაობა საქანდაკო და მოზაიკური მხატვრული წარმოების დარგშიც, რომელიც ამჟამად თვალსაჩინოდ შესვებულია ნაციონალური კადრებით.

მოზაიკური და საბარელიეფო სამუშაოები რუსთაველის სახ. თეატრში ქ. თბილისში და ფოთის თეატრში დიდი

ოსტატობით არის შესრულებული საქართველოს სარეწაო კოოპერაციის სისტემის მიერ. არტელი „მოზაიკა“ ახრულებს ამჟამად ყველა საქანდაკო სამუშაოს ახსნავ სტალინის საუკეთესო თანამებრძოლთა ლადოკეცხილვისა და კიროვის ძეგლების დასადგმელად ქ. თბილისში. განზრახულია არტელ „მოზაიკას“ გადაეცეს ყველა სამუშაო შოთა რუსთაველის ძეგლის დასადგმელად ქ. თბილისში.

გარკვეული წინსვლა ეტყობა შინამრეწველური მხატვრული წარმოების ისეთი დარგებს, როგორც არის ლითონის მხატვრული წარმოება, მხატვრული ქარგვა, საყოფაცხოვრებო ნივთების დამზადება სადაფის ინკრუსტაციით სპილოსა და ირმის ძვალზე (მუსიკალური ინსტრუმენტები, ყუთები, ნარდები) და სხვ.

ხალხური ხელოვნების ამ გამოცოცხლებაში თვალსაჩინო დამსახურება მიუძღვის საქართველოს ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს, რომელმაც მიმდინარე წელს ქ. თბილისში მოაწყო საქართველოს ხალხური შემოქმედების პირველი გამოფენა.

ამჟამად ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ამ შესამჩნევ გამოცოცხლებას ხალხური მხატვრული შემოქმედების დარგში მიეცეთ ფართო გასაქანი და შეეუქმნათ მას მტკიცე ბაზა.

მ. ივალევილი

ქართული სცენის დიდი მსახიობი

როდესაც ჩვენი თეატრის წარსულში ვიხედებით, ჩვენად ვერ აველით ვერც ისეთ სახელებს, რომელთა სახეები ბრწყინვალედ კამაშვებდნენ მისი განვითარების ისტორიაში. ასეთების რიცხვს ეკუთვნის მსახიობი გიორგი არაღელი-იშხნელი, რომლის ცხოვრება, მუშაობა და სი-ოცხლის დამთავრება ქართული თეატრის ისტორიის ფურცლებზე ჩაიწერება სისხლიანი სტრიქონებით.

დღეს განსაკუთრებით საჭიროა გახსენება იმ ვარემოსი და იმ პირობების, რომელშიაც ქართველი მსახიობი იფერ-ფლვოდა, რადგან დღეს ჩვენი თეატრი, ჩვენი მსახიობი დამარჯვებული მუშათა კლასის ხელისუფლების მთავარი რომელია, შესდგა უმაღლესი აღორძინების, აყვანი-ბისა და აღმავლობის გზაზე.

წარსულში ჩვენს სცენაზე მუშაობა — ეს იყო უდიდესი გმირობის, გაჭირვების და სიღატაკის, ამტანიანობის, მრავალგვარ დაბრკოლებათა გადალახვის, თავდადების და თეატრისადმი უსაზღვრო სიყვარულის საქმე, რადგან ჩვენს თეატრს, ჩვენს მსახიობს საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე არ ახსოვს საკუთარი სათეატრო შენობა, საკუთარი ბინა, არ ახსოვს მინიმალურად მაინც უზრუნ-ველყოფილი მდგომარეობა. არ ახსოვს არა თუ ხელი-სუთლოთა, არამედ იმ დროინდელი საზოგადოების მზრუნ-ველობა და თანაგრძნობაც კი. ამ გაგრძობამ იმსხვერ-პლა მრავალი დიდი მსახიობი, მოსკო და ჯანაღატურა ისეთი ტიტანიც კი ჩვენი სცენისა — როგორც იყო ჩვენი თეატრის მზე და სიამაყე ლადო მესხი შვილი.

დიდი ხმაურით და დაპირებით დასის შედგენა, მსა-ხიობისათვის შუა სეზონში პირობების შეცვლა, დასის დაშლა, ახალ ამანაგობათა შედგენა, ამანაგობათა და-შლა, პროვინციაში გამგზავრება, შიმშილი, სიღატაკე — ეს ჩვეულუბრაივი მოვლენა იყო ქართველი მსახიობის ცხო-ვრებაში, ეს ყველაფერი აჩრდილივით თან სდევდა ჩვენს თეატრს.

გიორგი არაღელი-იშხნელი ეკუთვნის ქარ-თველ მსახიობთა იმ პლეადას, რომელთაც ქართული თეატრის მიძიე და დამწერებელი თავის მხარებზე ატარეს და რომლებსა სახელები წარუშლელად დარჩებიან მისი განვითარების ისტორიაში.

დღემდე ამ იშვიათი არტისტის შესახებ ერთი ღირსშე-სანიშნავი სტატია კი არ დაწერილა. თუ შეხედებით სადმე ჟურნალ-გაზეთებში აქა-იქ რეცენიებს, რამდენიმე ალაპას პატარა სურათებს და ორიოდე მცირე ნეკრო-ლოგს. ეს არის და ეს. გიორგი არაღელი-იშხნელი კი ქარ-თულ სცენაზე უმნიშვნელო მოვლენა არ იყო, და ამიტომ ჩვენი მოვალეობაა აღვადგინოთ მისი სახე თეატრში, ცხო-ვრებაში, მუშაობაში.

გიორგი არაღელი-იშხნელი მეტად თავისებური, გან-საკუთრებული იერის არტისტი და მოქალაქე იყო. არა-ჩვეულებრივი ბუნებრივი ნიჭი, დიდბუნებოვანი ძლიერი და ღრმა ტემპერამენტი, განსაკუთრებული მქუხარე ხავერ-დოვანი ხმა, სახის მეტად დამახასიათებელი კულტუ-რული ნაკვთები და ხაზები, დიდი გაქანება და მკვე-თრი რეალობა — აი მისი ზოგიერთი დამახასიათებელი შტრიხი.

მის მიერ შესრულე-ბულ ყოველ გმირს დი-დი პათოსი, მაღალი მხატვრობა, უღრე-სი გულწრფელობა და თითოეული დეტალის იშვიათი ბუნებრივობა ახასიათებდა.

გიგო (გმსხვერპლი*), ანუფილი („ღღღღღ ჩე-ნი ცხოვრებისა“), ანა-ნია („ლალატი“), ჰენ-რიხი („დაძირული ზა-რიბი“), კარლოსი („ყაჩა-რები“) და სხვ. ეს ხომ მის მიერ შექმნილი დაუფიქარი და წარუ-შლელი სახეებია.

ეს იყო მსახიობი, რომელიც თავისი განცდებით, შინა-განი წვითა და ნიჭით ლადო მესხიშვილის მწვერვალისა-კენ მიდიოდა და კიდევაც ღირსეულად მას ქართულ სცენის ამ დიდი მსახიობის მემკვიდრეს უწოდებდნენ.

უნდა ითქვას ისიც, რომ გ. არაღელი-იშხნელის, რო-გორც მსახიობისა, ბევრს ეშინოდა, ეშინოდა როგორც ძლი-ერის და დამჩრდილივანს.

გ. არაღელი-იშხნელი სცენაზე შემთხვევით არ მოსულა. სცენა — ეს მისი პირველი სამუდამო და ღრმა მოწოდება იყო.

მან ვერც კიდევ შეიღო წლისამ (1889 წ.) სოფლის სკო-ლის მასწავლებლის ყურადღება მიიპყრო თავისი იშვი-ათი სმენით, მესხიურებით და თავისებურებით.

1889 წლამდე სოფლად იზრდებოდა (ს. არაღეთი, ყოფ. გორის მაზრა), სოფლის ბავშვებთან ერთად კალოზე, მინ-დორზე, ნახირში.

მასწავლებლის რჩევით და დახმარებით მის მამას, ნიკო-ლოზს (1889 წ.) შეიღო წლის გიორგი ჩამოიყავს თბილი-ლოსი. — ამ დროს როგორც ვეკით, სკოლაში გამეცხვებული იყო რუსული ენა. ამიტომ ნიკოლოზი თავის შვილს ათა-



გ. არაღელი-იშხნელი

სესხ მიწის. ომელ ვინმე გ. ხოლნის ოჯახში, რათა აქ მას შეეწვავლა რუსული ენა, რომ საშუალება მისცემოდა სკოლაში შესვლისა. იზნენლა თავისი განსაკუთრებული წარმატებით ენის, წერა-კითხვის და სხვა სახეზე. ის სწრაფ შეთვისებამი ხოლნის ყურადღება და მზრუნველობა დაიმსახურა და 1891 წელს იგი შეჰყავთ თბილისის ყოფილ მეორე გიმნაზიაში, სადაც გამოცდების ყველა საკვირველად კარგად აბარებთ. მეექვსე კლასელი გიორგი არადლო-იზნენლა უკვე მთელი გიმნაზიის თვალს ხდებდა. ყურადღებას იპყრობს როგორც დიდი წარმატების მოწოდებ, როგორც საუკეთესო მოძღვრალი, ფიზიკულ-ტურული და სამაგალითო დელამატორი.

გიმნაზიაში იმართება საღამოები და იგი კითხულობს მონოგრაფებს „Ревизор“-დან „записки сумашедшего“-დან და სხვ. და სხვ. გიმნაზიის დირექტორი, რომელიც პირველ ხანებში ალმაკურად უყურებდა გიორგის, ახლა უკვე მისით ამაყობს. „У нас не только ученики в гимназии, но есть и большой артист ИШХНЕЛИ“.

ინსპექტორი გამყრელიძე კი (დღესაც ახსოვს) იზნენლას ხმით, არაწველებრივ ტემპერამენტით, გარეგნობით, არტისტული ნიჭით აღტაცებული იძახის „ჩვენი გიმნაზიაში დიდი არტისტი იზრდებოდა.“

ეს ამბავი გიმნაზიის კვლავის გარეთ მიდის და მაშინდელ თეატრალურ წრეებამდეც აღწევს. თბილისში იღვებდა ოსტრახისკის პიესა „ИЕО“ და მეექვსე კლასის მოწოდებ გ. იზნენლს გიმნაზიიდან იწვევენ ნესჩასტლიცევის როლის შესასრულებლად.

ამ რთული როლის შესრულებით ჰაბუტ გიორგის აღტაცებაში მოჰყავს როგორც დამდგმელი, ისე მთელი საზოგადოება. ამით უფრო იზრდება მისი ლტოლვა სასცენო ხელოვნებისადმი.

ამის შემდეგ ყველასათვის, და კერძოდ მისთვისაც ცხადი შეიქნა, რომ ის სცენისათვის არის დაბადებული, რომ მისი მოწოდება სცენაა.

თუ მეექვსე კლასამდე იგი დიდი წარმატებით სწავლობდა და აკადემიურად მოწინავე მოწოდებ ითვლებდა, სცენაზე ფეხის შედგმისთანავე აკადემიურად ჩამორჩა, მაგრამ გიმნაზიის მაინც ამთავრებთ 1903 წ.

მისი სცენით გატაცება მამის ყურამდისაც აღწევს და შეშინებული მამა ჩამოდის თბილისში: „შვილი არ დამეშინოსო!“, დიდი თხოვნით და შშობლური ზემოქმედებით გიორგის აგზავნის სწავლის გასაგრძელებლად ოდესის უნივერსიტეტში, სადაც იგი შედის ოურიდიულ ფაკულტეტზე.

გიორგი იზნენლა არც აქ ისვენებს და პარალელურად უნივერსიტეტისა შედის ოდესის დრამატულ კურსებზე, რომელსაც რეჟისორი დომონივი ხელმძღვანელობდა. ეს კურსები დიდი წარმატებით დაამთავრა 1906 წ. იგი უნივერსიტეტში მაინც ირიცხება, წარმატებით სწავლობს, ვადიდის შემდეგ კურსზე და ზაფხულის ამდგმისთანავე 1906 წელს მიემგზავრება ჯ. მოსკოვს ალ. სუმბათაშვილი-იუცენთან.

პირველ შეხვედრისთანავე გ. არადლო-იზნენლი ალ. სუმბათაშვილის დიდ ყურადღებას იპყრობს და მისი შემწობით ახალგაზრდა გიორგი გაიძრის უკვე მოსკოვის სცენაზე—„ИЕО“-ში. დღე წარმატება, დასახული მიზნის მიღწევა, თითქოს დიდი პერსპექტივები გაიშალა, მაგ-

რამ ეს ამბავი აღწევს მის შშობლებამდე, მამა მისი დედის იხვენებს: „რა გუნა საკეთარი ხელთა შვილი დადებე, მე უნივერსიტეტში გაგვზავნე, ის კი ქვეყნის სამსახურად გაგზავნე შენდა“ და აღარ ასვენებს ვაილს „ცოცხლის ნუ გვიმარხავ, სიციხელოს ნუ გვაყარი, ვათავე უნივერსიტეტში“. ასეთი ხეყვნა-მოდართი ნიკოლოზი ისე აბრუნებს გიორგის უნივერსიტეტში სწავლის დასამთავრებლად. აქ რჩება 1908 წლამდე. იგი მე-4 კურსის სტუდენტია, მაგრამ სცენის მაინც არ შორდება და ადგილობრივ (ოდესის) რუსულ დრამაში მუშაობს.

ამ ხანებში საქართველოში მოდის ამბავი იზნენლის მიერ დრამატული კურსების დამთავრებისა და ოდესის სცენაზე დიდ წარმატებით მისი მუშაობის შესახებ, და მეოთხე კურსის სტუდენტს გ. იზნენლს ქართული დრამატული საზოგადოება იწვევს თბილისში სამუშაოდ. პპირდებიან მამის მსახიობისათვის გაუგონარ ჯამგვარს (120 მან. თვეში), სთავაზობენ ლევან ხიმშიაშვილის როლს პიესა „სამშობლოში“, და იგი ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე მიდის ქართულ სცენაზე.

იგი ჩამოსვლისთანავე იწყებს ინტენსიურ მუშაობას და ამავ 1908 წელს გამოდის ლევან ხიმშიაშვილის როლი (პიესა „სამშობლო“).

როგორც მაყურებლებისათვის ისე მსახიობთა წრეებისათვის ცხადი შეიქნა, რომ ქართულ სცენას დიდი მსახიობი. მისმა დებიუტმა მრავალი მითქმა გამოიწვია, ზოგნი სისაბრულოთ აღტაცებულნი, აღფრთოვანებულნი იგებებოდნენ, ზოგნი ასამართლებდნენ. გახეთ „როლითაში“ იმეღლება და დედუქციონის წერბით, რომელშიაც აღტაცებული ავტორი გ. იზნენლს „ქართული სცენის ამომავალ ვარსკვლავს“ უწოდებს.

ლევან ხიმშიაშვილს მოჰყვა კარლისი (ყაჩაღები), პენრიხი („დაძირული ზარი“), ანუფრია („დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“), ანანია, ოთარბევი („მალატი“), გვიგო („მსხვერპლი“) და სხვ. და ყველასათვის ნათელი შეიქნა რომ, მოვიდა მსახიობი მაღალი კულტურის, მსახიობი მგზნებარე ესკიზით, მოვიდა დიდი ძალა, რომელიც მაყურებლის სულის სიღრმეს სწვდება. ამის შემდეგ არადლო-იზნენლა ქართულ სცენას სიკვდილამდე არ მოშორებია.

ყველა მის მაღალ თვისებებთან ერთად მას ის გარემოებაც აძლიერებდა, რომ ნაკისრი როლის თითოეულ დეტალს უდიდესი პასუხისმგებლობის გრძნობით ანუშეკვებდა. მისი როგობები სწორად შემოსწრებდა მას საკუთარ ბინაზე მოვლბ მუშაობის დროს სარკის წინ. იგი ისე ყოფილა გატაცებული, რომ მომსვლელი დიდხანს არ შეუშნევია.

იგი ავარჯიშებს ხმის, ზომავს ყოველ ნაბიჯს, მოძრაობას და ხმა-მაღლა იძახის თავისთვის:

— ოო, ეს ესტი სუსტია.....
— ხმა მაღალატობ, — ასე ადამიანები არ ლაპარაკობენ და სხვ.

განსაკუთრებული მუყაითობა, სიყვარული, თავის დადება და ყოველი როლის განსახიერების მაღალ ბუნებრივობამდე აყვანა — აი, გ. არადლო-იზნენლის არტიტული დისკალინა.

ქართველ მსახიობთა შორის მრავალი იმიტატორი იყო. იმიტატორები ჰყავდა ლლო მონიშვილს, ვასო აბაშიძეს, მაკო საფაროვს-აბაშიძისას, ნატო კაბუნიან-ცვაგარისას, ნუცა ჩხეიძეს, აბ. იმედაშვილს, კოტე მესხს, და სხვ.

ზგანმა გ. არადელი-იშხნელი ყოველივეს ორიგინალური
ყო და ეკუთვნოდა იმათ რიცხვს, ვინც მკვეთრ ორიგინა-
ლურ სახეებს ჰქვინდნენ.

სინტერესოა მისი პორტრეტი პირად ცხოვრებაში.
იგი რამდენადღაც დიდი და კულტურული არტისტი იყო
სცენაზე, იმდენად უბრალო, სადა და თავმდაბალი იყო
ცხოვრებაში. თავისი დროის ნამდვილი დემოკრატი, პრო-
ტესტანტი არსებული დამყაველი რეჟიმისა, იდეა-
ლურად ჰუმანიორი, იშვიათი მეგობარ-ამხანაგი, ყველასა-
თვის საყვარელი და გამტანი.

იგი ზამთარს თუ დასში მუშაობაში ატარებდა, გაზა-
ფხულის დამდეგისთანავე მშობლურ სოფელ—არადელს მი-
აშურებდა და მიწას იმეფებდა. ხენა-თონხა, ბა-
რა, ყანის მკაში გასვლა — ეს მისი საყვარელი საქმე იყო,
თუმცა ნათესაებები და მშობლებიც უკვირებდნენ: „უნე-
რსიტეტში ნასწავლი კაცისა და არტისტის თონხა-ბარვა
სად გაგონება, როგორ შეიძლებაო“, მაგრამ იგი მშრო-
მელ გლეხებთან ერთად ხალისით და სიამოვნებით ატრი-
ალებდა ყანაში ნამვალს.

დღისით თუ თონხა-ბარვასა და ყანის მკაში იყო გართუ-
ლი, საღამოთი უსათუოდ ახლო-მახლო სოფლებში გლეხთა-
თვის უფასო წარმოდგენას მართავდა.

მისი რეპერტუარი სოფელში განსაკუთრებით რევოლუ-
ციური პიესებიდან შესდგებოდა. ამიტომაც იგი მთელი
მშრომელი გლეხობის უსაყვარლესი ადამიანი იყო.

მრავალჯერ ყოფილა შემთხვევა, როცა მგობელ სო-
ფლებიდან მისულან მასთან გლეხები და უთხოვნიათ:
„ჩვენო გიორგი, მამიშენის ცხონებასა, გვაჩვენე ჩვენი
საყვარელი არსენაო“. და გიორგიც აღტაცებით შეუ-
სრულებდა მათ თხოვნას.

გ. არადელი-იშხნელი თილისის გარდა დრო გამოშვე-
ებით ქუთაისის, ფოთის და სხვა თეატრებშიაც მუშაობდა.
იგი ქუთაისის ახალგაზრდობის უსაყვარლესი მსახიობი იყო.
მისი გამოჩენა სცენაზე არაჩვეულებრივი ოვაციებით
მთავრდებოდა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იშხნელს მრავალი თავისე-
ბურება, და რაც სინტერესოა, უცნაურობაც ახასია-
თებს.

თავისებურება, უცნაურობა, ზოგჯერ მისი საოცრად მო-
ულოდენელი ყესტა და საქციელი უნდა აიხსნას იმ ატმო-
სფეროთი, რომელიც მის ირგვლივ იყო, და რომელიც
ქართულ მსახიობს აჩრდილივით თან სდევდა.

ერთი მხრით — ტაში, ოვაციები, მეორე მხრით — დე-
ვნა, უბინაობა, შიმშილი, სიღატაკე და სხვ. იმის ნა-
ცვლად, რომ ახალი სახეების შექმნით გაემდიდრებინა
ქართული სცენა, იშხნელმა ვერ გაუძლო შიმშილს, სიღა-
ტაკეს. პროტესტანტი იშხნად, 1919 წ. დემოკრატიული რეს-
პუბლიკის „სამოთხის“ ხანაში, თბილისის ქუჩებს და სა-
ზოგადოებას მეტლედ („იოზონიკადა“) მოცუნიან.

არტისტები ვიწმინდობათ, მეეტლეს კუბი მაძიორი
აქეთ, მაგათ შერთი ოსი აქეთ, აქაც ჟიქნებ და იქცა
იძახდა მეგობრებს შორის.

დღესაც ბავის ასოსვ 1918 წ. მისი უცნაური გამოსე-
ირენა რუსთაველის პროსპექტზე აქლებებით.

ის არ ასოსვ გ. არადელი-იშხნელი 1919 წ. ლამის
11-12 საათზე ხელში ანთებული მავალით, რომელსაც გზა
და გზა სდევამა, თითონაც თებობდა და ირგვლივ შე-
მოკრებილთაც ათბობდა.

დღესაც ჩარჩენილა ს. სოლოღაშენელ გლეხთა მხესი-
ერებაში გიორგი არადელი-იშხნელის მკაცრი ანტირე-
ლიგიური ყესტი. 1919 წელს დიდი მარხვის ზიარების
დროს ხალხით გაქვებულ ეკლესიაში რომ შევიდა და
მღვდელ კოტე ძიძიგურს შესებას.

— მამო! როდემდის გინდა ხალხი ატყუო და და-
ბრმაყო, აღარ აიყვრე აქედანო. — მღვდელმა სიჩუმით
უპასუხა, ხოლო გლეხობამ გაკვირვებით, და როცა მღვდ-
ელმა ლოცვაში გაურთია: მომავორეთ ეს გარეყარო, იშ-
ხნელმა ამის გაგონებაზე მღვდელს ცხენის მოსართავი ჩა-
მოაკცა კისერზე, ხოლო გლეხობამ, სიცილად აიღლო რა
მღვდელი, ზიარებაზე აღარ დაჩანა და დიშნადა.

მრავალი უცნაური ეპიზოდი ჰქონდა გიორგი არდე-
ლი-იშხნელს ცხოვრებაში, მაგრამ უკანასკნელი ეპიზოდი მი-
სთვის საქმიანი სცენისა და საზოგადოებისთვის ყველა-
ზე ჰებრდისწერო გამოდგა.

1920 წლის იანვარს გიორგი სოფლად იყო. მას
წარმოდგენა ჰქონდა დანიშნული ქ. გორში და
გაემზავნა. ამ დღეს კი მტკვარზე ბორანი არ მუშაობდა.
გიორგიმ აქაც თავისი უცნაურობა გამოიჩინა და ბორანის
მოტოვას ირვე წვლად ჩამოკეთდა და გამოჰყვა, რომ
წარმოდგენა არ ჩაშლილიყო. ნახევარს რომ გამოსცდა,
მტკვარში ჩავარდა; როგორც იქნა ნაპირზე გამოვიდა,
ჩავიდა გორში, წარმოდგენა ჩაატარა და იმავე დღემს
ლოგინად ჩავარდა. მიმედ ავად გახდა ფილტვების ანთე-
ბით, რამაც 1-ლ თებერვალს სიციცხლე მოუტო.

ქართულმა სცენამ დაჰკარგა უერთგულესი, მაღალი ნი-
ჭით დაჯილდოვებული, კულტურული არტისტი.

ქართვ. დრამატულმა საზოგადოებამ და დასმა გიორ-
გის ცხედრის ჩამოსასვენებლად თბილისიდან გორს დე-
ლგავიცია გაგზავნა ტასო აბაშიძის, გ. ფრონისპირელის
და დ. ძნელაძის შეზამდელურობით, მაგამ დელგავიციას ჩა-
სკისას მოულოდენლი სურათი დახვდა.

გორის რაიონის სოფლებიდან უმარავი გლეხობა ჩა-
მოსულყო და გიორგის ნეშტს დასტორდნენ. თვით გორი
ძაბით იყო შემოსილი, ყველაფერი დაეკეტათ (ღუძქები,
საეპურები და სხვ.); ჩამოსულ დელგავიციას გლეხობამ
გიორგის ცხედარი არ დაანება და წაასვენეს ს. არადელის.
დელგავიციაც იძულებული გახდა პროცესიას გაჰყოლოდა.



გოგოსი ჩაქვნი-იზნელი

მოკლე იზნელზე

1908 წელს თბილისის ქართულმა დრამატიულმა საზოგადოებამ დასწი მოიწვია ოდესის უნივერსიტეტის უკანასკნელი ჯერისის სტუდენტი და იმავე ქალაქის დრამატიული კურსების მსმენელი გიორგი იზნელი. პირველი საღებუტო წარმოდგენა, რომლითაც წარსდგა იზნელი საზოგადოების წინაშე, იყო ლევან ხიმშიაშვილის როლი (დავით ერისთავის „სამშობლო“-ში). პირველივე წარმოდგენამ დაინახვა საზოგადოებას, რომ იზნელის სახით ქართულ თეატრს დიდად ნიჭიერი მსახიობი შეემატა. მისი გარეგნობა, ხაერდოვანი ხმა, შინაგანი სითბო, აქტიორული ტექნიკა, და რაც მთავარია, ბუნებრივობა, ცხადპყოფდა, რომ იზნელი ჩვენი თეატრის ისტორიაში ერთს თვალსაჩინო ადგილს დაიჭერდა. ეს ასეც მოხდა. ხანმოკლე იყო მისი მოღვაწეობა ქართულ თეატრში, მაგრამ მუშაობის ამ მცირე მანძილზეც მან იმდენი მხატვრული სახეები შექმნა, რომ ჩვენი თეატრის ისტორიაში უდავოდ დიდი ისტატიის სახელწოდება დაიმკვიდრა.

შე მის მომსწრეს და ამხანაგს კარგად მახსოვს გიორგის პირველი ნაბიჯები, მისი გამარჯვებები სცენაზე.

პირველი გამარჯვება იზნელს წილად ხვდა იოსებ გედევანიშვილის პიესა „მსხვერპლში“ — გიგოს როლში. გიგო ტეტიაშვილის განსახიერებაში მსახიობობა თავის შეოქყედების უმაღლეს წერტილს მიაღწია და ისეთი ოსტატობით აამეტყველა გიგო სცენაზე, რომ მაყურებელი, მართალია, არ თანაუგრძობდა გზა-აბნეულ, მცდარ გზაზე მდგომ გიგოს, მაგრამ ამავე დროს არ შეიძლებოდა მსახიობის დიდ ოსტატობას არ აღფრთოვანებინა. აქტიორული უბრალოებით, დიდი ტემპერამენტით, შინაგანი სითბოთი, მელიოდორ სასიამოვნო ხმით მსახიობი ხიბლავდა მსმენელს, და მან კიდევაც შესძლო ამოლომოდ გვერდში მანძინდელი სცენის დიდ ოსტატებს. იზნელი დასახლებულ პიესაში გიგო ტეტიაშვილის პირად ტრაგედიას კი არ ასახავდა, არამედ, ის უფრო შორს მიდიოდა და მისი სახით გვიხატავდა გლეხობის იმ ნაწილს, რომელმაც აღნივერ ვერ აუღო მომენტს და რეაქციის კლანჭებში მოექცა.

როლის სოციალური სახის გამომკვლევებით ის ანახავდა დიდ გიგო ტეტიაშვილს და მის სრულყოფილ მახინჯ სახეს იძლიოდა. ასეთივე დიდი ოსტატობით ასრულენდა იზნელი ჰენრიხის როლს (პაუტკმანის „დიდრიუ-

ლი ზარი“, ანანიას („ალატი“, ნერონი („ვიდრე ზე უფალო“, ტირენის („ოლიდოს მეფე“, ანუფიას (დენი ჩვენი ცხოვრებას“) და მრავალი სხვა... მანამა როლებიდან არ შეიძლება არ გაეხსენოთ ანანიას ლა ეს როლი გიორგი იზნელმა პირველდ ოპერის თეატრითამაშა. მსახიობი მეტად ლელავდა და ეს ადვილი გაგებაც იყო, მაყურებელთა შორის დარბაზში იჯდა თუ ავტორი პიესისა — დიდი მსახიობი იუქინ-სულმა თა შევილი. მსახიობი სულ რამდენიმე რეპეტიციო მოუხდა პიესაში გამოსვლა; დიწყო მერე მოქმედეს სცენაზე გამოჩნდა ანანიას თვისი შვილებით. მსახიო ლელავს, დარბაზიც კი ატყობს, მაგრამ გავიდა რამდენ წუთი. მსახიობი თავს დაეუფლა და იმ სცენაში, სადაც ოთარბეგს მიმართავს „ნება მომეცით ვითხრათ ბატო თუ რას განიცდი შენი გრა“, ეს ფრაზა ისეთი ძლიე ექსპრესიით იყო მსახიობის მიერ გულდიან ამოსუ რომ მოელი დარბაზი გაინახა, ყრუანტელმა დაუჯარგ ლას და კულისებში მყოფმა მსახიობებმაც ვიგრძენით დი ოსტატის შემოქმედების მწვერვალები.

ნერონს ქართულ თეატრში საუკეთესო განმსახიერელი ჰყავდა — მსახიობი კოტე მესხი. ძნელი იყო ასე გავიდა აქტიორისათვის ამ როლის ასრულება. მაგრამ დიდმა ოსტატმა იზნელმა აქაც შესწავლისებურების შეტანა და სულ ახალი, უჩვეულო სა შექმნა. მისი ნერონი პიროვნების დესტრუქციას კი არ ელავებდა, არამედ რომის გამაღონებელი კლასის დ ხინჯიეული ტირანის სახეს. ამ როლის შესრულებით ი ნელმა ერთხელ კიდევ ცხადპყო რომ მისი სახით ქართ თეატრს კარგი ოსტატი შეეძინა.

სულ სხვა პირობებში იყო ჩაყენებული ძველდ მსახიობი. წლიურ ჯამბაიზე ოცენბაც კი არ შეიძლებო ნახევრად მშვიერ-მწყურვალი ის ლეკვა პურის ძებნას რად სურდავებოდა. რაოდენ დიდი ოსტატი უნდა ყო ლიყო იზნელი, რომ ასეთ პირობებში წარუშლელი კვ დავეტკვინა ქართული თეატრის განვითარების ისტორიაში. იზნელის უპირატესობა იმაში გამოიხატებოდა, რომ რეალისტი მსახიობი იყო და ამ მხრე მისი გახსნის მისი შემოქმედებითი გზის შესწავლა მეტრ ხარგებლი მოუტანს ჩვენს ახალგაზრდა მსახიობებს.

ნიკო სულხანიშვილი^{*)}

«თავაზი»

მეფის რუსეთის დროს საქართველოში საზოგადოებრივ მოღვაწეობას და ხელოვნების სამსახურს არ შეეძლო ადამიანის ჩრქვა.

მწერლობისა და ხელოვნების მოღვაწენი თავის საზოგადოებრივ მოვალეობას ისე ასრულებდნენ, როგორც საპატიო დატვირთვას.

სწორედ განსაკვირებელია სად ჰპოვებდნენ ეს ადამიანები ამდენ დროს, ამტანობას და ენერჯიას კულტურული საქმიანობისათვის, რომელიც ჯვარცმას უღრიდა რეაქციის ურიცხვი აგენტების ხელში და საზოგადოებრივი გულცივობის პირობებში.

ნიკო სულხანიშვილმა დამოუკიდებელი ცხოვრების პირველ დღიდანვე გაიზიარა ქართველი ხელოვნის ბედი ლეკმა-პურის მიძიდებელი ადამიანისა.

თელავიდან წამოსვლის შემდეგ ნიკო მოეწყო თბილისის სასულიერო სასწავლებელში გალობის მასწავლებლად. სასწავლებლის ხელმძღვანელებმა პირველ დღიდანვე იგრძნეს მასში უცხო ადამიანი და „საეჭვო პირთა“ სიაში ჩაირიცხეს.

იმამად სასულიერო სასწავლებლებში სასტიკად იყო აკრძალული საერო სიმღერების სწავლება. მიუხედავად იმისა, რომ სასწავლებლის ხელმძღვანელებს მაკარი მეთელაყურეობის ქვეშ ჰყავდათ დაყენებული მასწავლებლები—ნიკო მაინც ახტებდა საერო მუსიკის გაცეითების ნატარებას. ამ ნიადაგზე დიდი უსიამოვნება ჰქონდა ადმინისტრაციასთან. ხშირად მაგარ სიტყვებსაც არ უშურებდა. მოსწავლეთა თვალწინ ლაზთიანად გამოლანჯავდა ხოლმე მეთელაყურეებს და კარებისაკენ მიუთითებდა.

მიუიღ 12 წელიწადი გაგრძელდა ეს მძიმე მოვალეობა სასულიერო სასწავლებელში.

ბუნებით პირდაპირსა და ლაღი ცხოვრების მოყვარულს არასოდეს არ უძებნია მოხელის კარიერა. მისი ცხოვრება გამბეული ტკივილი იყო გაჭირვებასთან ბრძოლაში დატანჯული ადამიანისა. მაგრამ ეს ტკივილი არასოდეს არ აქრობდა მასში შემოქმედების ცეცხლს. მიუღი სიცოცხლის განმავლობაში შეინარჩუნა მან დიდი სიუყვარული და რძეუნა უკეთესი მომავლისადმი.

ნიკო სულხანიშვილი დიდი გრძობისა და შემოქმედებითი ფანტაზიის ადამიანი იყო. ქართული ხალხური ხეობითი შესანიშნავად იცოდა. მაგრამ საკომპოზიციო შემოქმედებისათვის მარტო ეს როდი იყო საკმარისი.

ნიკოს არ ჰქონდა გავლილი მუსიკალური განათლების სისტემატური კურსი. ის რაც საკმაო იყო მელოდიის ჩასწავლა, სრულიად უმჯობი იყო საკომპოზიციო მუშაობისათვის.

ამას გრძობდა ნიკო და დღენიდაგ იმის ცდაში იროგორმე შეეცნო ეს ნაღი.

ბ. სავანელის მიერ დაარსებული მუსიკალური სკოოთხმოციან წლებში რუსეთის საიმპერატორო სამსახურსაზოგადოების განყოფილება დადაქვდა. მისი პირველი დირექტორი იყო კომპოზიტორი მ. იპოლიტოვიანი. 1888 წელს მოხდა მუსიკალური სასწავლებლის კურსდამთავრებულთა პირველი გამოშვება.

1901 წელს ცნობილი მუსიკოსი ვ. დ. ყორღანოვი გვაწვდის ცნობებს ამ სასწავლებელში განათლებამიღებულ



კომპ. ნიკო სულხანიშვილი

მუსიკოსთა შვსახებ. მათ შორის გვხვდებიან სახელები რომელთაც თავი გამოიჩინეს, როგორც საოპერო მომღერლებმა, ინსტრუმენტალისტებმა, მუსიკის მასწავლებლებმა თეორეტიკოსებმა და ლოტბარებმა.

14 წლის განმავლობაში 89 კაციდან მხოლოდ ათ ქართველს დაუმთავრებია სკოლა. მათ შორის—ზაქარია ფალიაშვილი 1899 წელს თეორიის კლასი.

მ. იპოლიტოვიანი ნიკო სულხანიშვილს დაიქტორებდა იყვენ: თეორეტიკოს კლენოვსკი, (რომესაც დიდი დამსახურება მიუძღვის ქართული მუსიკის ნაწი) და პიანისტი ნ. დ. ნიკოლაევი (1902 წლიდან).

ნ. ნიკოლაევის დროს ნიკო სულხანიშვილმა შეიღო მუსიკალური სასწავლებლის კარები და თბილისის კლასში დაიწყო მუშაობა.

მაგრამ გაჭირვება არდილივით დაჰყევბოდა, თან კაცის და მღუ სასწავლებელშიაც მიავნო. სწავლას ფულუნდოდა, ნიკოს კი ფული არ ჰქონდა. ან ცხოვრება უნდა ეფიქრა, ან მუსიკალურ განათლებაზე.

დიდი შედეგები ამ სასწავლებელს არ მოუტანია მითვის. ერთი წელი იარა უსისტემოდ და მერე მიატოვრულია.

ამვე დროს თბილისში გაიკნო მუსიკოსი გიორგი

*) ნაწიყვებები მონათვაფიდან.

ივანეს ძე ნატრაძე, რომელსაც დამთავრებული ჰქონდა მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორია. გ. ნატრაძემ თბილი მოგონება დასტოვა ქართული მუსიკის მოყვარული ადამიანებში. მუდამ ჩემი და მორიდებული ენერგიულად მუშაობდა ეროვნული მუსიკისა და კულტურის სარბილზე. გ. ნატრაძე იყო ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამგეობის წევრი. სამწუხაროდ, უღრმავო სიცილშია საშუალება არ მოესა მას გაეშალა თავის ნიჭი. ნიკო სულხანიშვილმა კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა გ. ნატრაძეზე. მან აღუთქვა ნიკოს დახმარება.

1902 წლის ზაფხულს ნიკომ პაინიონ იქივარა თბილისში და აწყურში წაიღო. გ. ნატრაძეც თან გაჰყვა. ოთხი-ოცდე თვე გასტანა ამ კერძო მეცადინეობამ. ეს იყო ყველაზე საყოფიერი თვეები.

გაქორცვებამ ერთმანეთს დააშორა ისინი. და ასე გაგრძელდა ეს ბრძოლა საკუთარ თავთან და ცხოვრებასთან მივიღი მისი ადამიანური და შემოქმედებითი არსებობის განმავლობაში.

ცხოვრებზე ფიქრი საშუალება არ აძლევდა შემოქმედებაზე ეფიქრა. ამიტომ დაეძალა ლენოს. სიმთვრალეში ყველაფერი ავიწყდებოდა, გარდა სიმღერებისა. ის მაშინ ნამდვილ შემოქმედებად გადაიქცეოდა ხოლმე. მერე ჩვეულებად გადაექცა: ვიდრე დასწერდა რამეს, ღვინო უნდა დაეცია, ალკოჰოლით გამარუბულიყო.

— „კიდრე სვამ ნიკო?“ —

შეკითხებმა ერთხელ ვახტანგ კოტეტიშვილი. — „მამო რა ცენა? ან ღვინო უნდა დავლიო, ან თავი უნდა მოვიკლიო!“ — და მიპყვებოდა ოცნებას თუ სად წავიდოდა, რომ საშუალება ჰქონოდა, რას დასწერდა, ან რა გზით უნდა წასულიყო ქართული მუსიკის განვითარება *.

შემოქმედებითი მუშაობისათვის გაჩნდილი კაცის სარდაფებისა და სამიქორების განუმორბელ დატყურად გადაიქცა. დრო და დრო ნამდვილ ბოჰემას სემსგავსებოდა ხოლმე. თითქმის შეეზარებოდა ფიზიკური ცხოვრება, როცა მკაცრი სინამდვილე პირდაპირ თვალგზებში მისჩერებოდა კაცს და მისი სულიერი მწყობრები ხდებოდა.

სარდაფებმა მუდამ სახიფათო არიფონიებს გადაჰკიდა. ხანდახან თავის ძველ მასპინძელს სხვისი „ხათრიითაც“ უნდა სწვოდა. ასეთ აფორიაქებულ ცხოვრებაში იწყებდა ენერჯია და შემოქმედების ხალისი.

ერთი მეგობარი ჰყავდა ნიკოს — დ. პავლიაშვილი, მტკად თავისებური, საინტერესო პიროვნება. მიმცრო ტანის, მხრებში ოღნავ მოზრდილი, ერთი შეხედვით ნაპოლეონის ჰგავდა და მეგობრები ასე უწოდებდნენ კიდევ.

პროფესიით ჟურნალისტი და სცენის მოყვარე „ნაპოლეონი“ ნამდვილი ბოჰემა იყო თავის ცხოვრებით. ბევრმა არც კი იცოდა მისი ნამდვილი გავარი. 1916 წელს ჟურნ. „თე რი და ცხოვრება“ (№ 23) ბეჭდავს წერლის ასეთი სათაურით: „ნუთი მოღვაწე — სცენის მოყვარე ნაპოლეონი.“ ამ წერილში ვკითხულობთ: „აიი თქვია, რაც იგი სცენის ემსახურება პრივილეჯია (ჯერ თელავში, ახლა ველისციხეში). ნიჭიერი, მუყაითი და სცენის უანგარო მოსამსახურე ნაპოლეონი. მას აღტაცებამო მოჰყავს მამულები. მისი გვარი ბევრმა არ იცის და არც თიკონი ცდლობს ვისმის დიდად მოაიჭროს თავი. ის ხალ-

ხის შვილია და განსაკუთრებით უყვარს ხალხური წარმოადგენების მართვა“.

რედაქციაც საიდუმლოდ ინახავს ამ ჩემი მოღვაწის გავარს. წერილთან ერთად დაბეჭდილია ნაპოლეონის პორტრეტიც.

დ. პავლიაშვილს დამსახურება მიუძღვის არა მარტო სახალხო სცენის, არამედ ჟურნალისტიკის წინაშეც. მისი წერილები გაბნეულია ქართულ და რუსულ ჟურნალ-გაზეთებში.

დ. პავლიაშვილს ბავშვის სიყვარული უყვარდა ნიკო და მისი ნიჭის აღმრთოვანებულ თყვანისცემელი იყო. დღე არ გავიდოდა, რომ თავისი მეგობრის ამბავი არ შეეტქა, მისთან პური არ ეჭამა, მისი დარდი არ გაეზიარებინა, მისი სიმღერა არ მოესმინა.

ჩაკვივებოდა ხოლმე ნაპოლეონი: ურმული იმღერე, თუ კაცი ხარო. ნიკო დაიწყებდა თავის ურმულს. ნაპოლეონი უფრო მეტად მოიკუნებოდა. სუნთქვა ეკვებოდა. მერე ნაქვით ბავშვით აქვიონდებოდა. ცრეკლები დაბალბუთი ჩამოსდიოდა — მიამბეს ნაცნობებმა.

რა იყო არაჩვეულებრივი ნიკოს ურმულში?

მეტად საინტერესოა ურმულის მუსიკალური წყობა. მისი მელოდიური ნაკადი იმპროვიზაციის ფართო შესაძლებლობას იძლევა. ურმული ნამუშევარი კაცის სიმღერაა, შინისკენ ურბით მომავალი გლეხკაცი რომ წამოიწყებს. მისი რიტმი ზნატი კამეჩის ნაბიჯთან და ურბის თავის რწყევლთან არის შესაბამელი. მისი მელოდიური ნაკადი ჩვეულებრივ დაბალი ნოტებიდან იწყება და ნელ-ნელა თანდათანობით ვადიდის მაღალ ტრესტურაში. ამ მომენტს დიდი მნიშვნელობა აქვს. ჩვენს გლეხს არასოდეს არ დაიწყებდა ურმული მაღალი ნოტებიდან. ეს იქნებოდა საოპერო დასაწყისი. ურმული დაბლით კაცის სიმღერაა. მისი მელოდიური ხვეულის ბუნებრივი გზა ქვევიდან ზევით მიიზარებოდა. პირველი ტონი გაუხედავია. წამოიწყებენ თუ არა, ჩახველებენ, ხმას ამოიწმინდავენ, გაავარჯიშებენ და მერე გადავლენ თამამად გამართულ მელოდურ ორნამენტებზე.

უნდა ითქვას, რომ ჩვენი აკადემიური მუსიკა ურმულის ამ მომენტს ანგარიშს არ უწევს.

ურმული ბგერების აღერისა. ეს არის სიმღერა გზაში გახმარტებული ადამიანისა. გლეხი მჭერის ურმულს და თვითონ ერთობა თავისი ბგერების თამაშით.

ამ თავისებურებაშია ის მაღალი პრიმიტიულობა, რომელიც ჰქვინს ხალხური ურმულის მიუღ სურნელებას.

ნიკო სულხანიშვილის ურმულს ეს სურნელება ანიჭებდა კოლოსალურ ძალას.

გარდა ამისა ნ. სულხანიშვილის ურმული თავისებური სინაზი იყო ამ მოავალი ვარიანტისა, რომლებიც ამ სინაზის აქვს. ნაცნობების თქმით, მის ურმულში ხუთმეტრიოდ ვარიანტი ისმოდა.

თქმა არ უნდა, ასეთი ურმული მხოლოდ იმ კაცს შეეძლო ეთქვა, ვისაც გლეხკაცის შემოქმედება მარტო შესწავლილი კი არ ჰქონდა, არამედ განცდილიც.

ცხრაასხუთი წლის რევოლუციამ ფრთები შეასხა ნიკოს. აღტაცებული იყო მიტინგებით, დემონსტრაციებით, ბარიკადებით.

ხალხის წრიდან გამოსულს მუდამ ხალხში უყვარდა ყოფნა და ხალხის ჭირვარას საკუთარი ტკივილით გაწივდა.

*) „სახალხო საქმე“, 1919 წ., 7 დეკემბერი.

ცხრასსთუთა თბილისში მოსულს.

უყვარდა მულეზარე ნაძალადევი, მისი საიღუმლო წრეები, მქუხარე მასობრივი გამოსვლები და მქეპარე ორატორები. დიდ შიტინეს არასდღეს არ გამოსტკოვებდა. და აქაც თავისი ნიჭით ემხაურებოდა რევოლუციურად განწყობილ ხალხს.

ცხრასსთუთის მიღეზარე დღეებს ნიკო სულხანიშვილმა უძღვნა მარში, რომელიც დღემდე უცნობი იყო. საინტერესოა ამ მარშის ტექსტის ისტორია.

ერთერთი მასობრივი შიტინგიდან შინ შობრუნებულს ჩაუწყია ის ლაზრუნებია და შედახილებია, რომელსაც შიტინგზე მოსული მუშები ისრაღდნენ და მერე ამ გაუშალაშინებულ სიტყვებზე აუგია მხენი, ძღვემამოსილი სიმღერა. ამ სიმღერით ლაზარეკობადა თვითონ ხალხი და არა პოეტის დახვეწილი და ადვოკატური დანტახია. ეს ძლიერ მოსწონდა ახალგაზრდა კომპოზიტორს.

ამხანავ ნიკოს თბილისში გუნდი არ ჰყოლია, თავისი რევოლუციური მარში სასწრაფოდ თელავში წაუღია, მოყვარულთა გუნდისთვის შეუსწავლებია და კონცერტებზე გამოუტანია.

მაღე სიმღერა ესტრადიდან ხალხში გადავიდა და იხე იღეო, რომ თელავში დღესაც მღერიან მას.

საინტერესოა ერთი დეტალი.

თელაველებს ამ მარშისთვის მარსეღიეზას მიზამვით თელავიგაზა უწოდებიათ.

1906 წლის 6 დეკემბერს ბაქოში ვერავლად მოჰკლეს პეტრე მონტინი, განსვენებულის ცხედრის ჩამოსვენების დღეს თბილისის საღეფური გავისო მუშებით. ნიკო სულხანიშვილმა „თელავიგაზა“ შეასწავლა მუშათა გუნდებს და საზღოვიარო პრაქცისა ამ მარშით დაიძრა საღეფურიდან.

მეორე დღეს ჟანდარმერგია თავს დაესხა კომპოზიტორს. შინაურებმა მოასწრეს და „თელავიგაზას“ შინ დარჩენილი ერთადერთი ეგზემპლარი სკაჟს მიაკრეს ქველიდან. ჩხრეკის დროს თურმე თვითონ ნიკო დაჯდა ამ სკაშზე და ფეხი არ შოიცივლა ადგილიდან.

მარში ვერ იპოვეს.

მაგრამ დღენა არ შეუწყვეტიათ. დილა-საღამოს ნიკოს ბინასთან ატუხული იყო ჟანდარმერიის ავერტი.

მარი ზამიში

ეს იყო 1913 წელს.

არავინ იცოდა ჟამდე ვინ იყო ნიკო სულხანიშვილი. ეს მუდამ მორიღებული და ჩუმი ადამიანი. საკუთარ თავში ჩაქეტილი, მეოცნებე მუსიკოსი. მთელი მისი ენერგია და სიხარული მკაცრ ცხოვრებასთან ბრძოლაში იღოდა, მაგრამ ისე ღილი იყო მასში შემოიჭმედი ადამიანის წყურვილი, რომ ყოველდღიურობაზე ზრუნვამ ვერ შესძლო მისი შინაგანი ცეცხლის განვლება.

მისი პირველი გამოჩენა თბილისის სცენაზე და მაღალი სტოლის ხელოვნის სახელის მოხვევა ერთსა და იმავე დღეს მოხდა.

ქართული საზოგადოება ლაღო მესხნიშვილის იუბილეისთვის გამხადებოდა. დიდი ოსტატობის ოცდაათი წელიწადი შეუსრულდა ქართველ ტალმას. ეს იყო უდიდესი თარიღი მთელი ჩვენი კულტურული საქმიანობის მატინაში.

რამდენი მოგონება აკავშირებდა ნიკოს ამ დიდ ხელოვნთან, ჯერ კიდევ კახეთიდან...

ლაღო მესხნიშვილის საშობოლოც ხომ კახეთი იყო. მისი დედა სახელგანთქული მომღერლების ჩოლოყაშვილების შტოს ეკუთვნოდა. ლაღო დაიბადა თელავში 1857 წელს და ბავშვობის ყველაზე სანიარო წუთები კახეთში გაატარა.

მერე თეატრი... სხოვნიდან წარუშული სახეები: ჰამლეტის, ფრანც შოპრის, ედმონდ კინის, ლევან ხიმშიაშვილის და სხვა მრავალი შესანიარავი პორტრეტი მისი ვარკელი არტისტული ვალერიადნა.

ჰაბუკობის ჟამს ნიკო სულხანიშვილს ყველაზე მეტად თეატრი იტაცებდა, სპექტაკლის შედგე უთიოდ უდიდოდასე გაატარებდა, რამდენმე ხანს გაბრუნებულ იყო ნახული და გავარნიდა. პიეტის აწუგებულდნენ. შინაურები ერთობდნენ მისი თეატრალური იმპროვიზაციებით. რამდენჯერმე თვითონაც სცადა სცენაზე თამაში. ეს იყო თელავში. სცენის მოყვარე მეგობრებმა დასდარეს. კლიდაშვილს „დარისპანის გასაპირი“. ნიკო დარისპანის როლს ასრულებდა. მუდამ კახური კილოთი მოსაუბრე იხე ოსტატურად ვადმოსცა დარისპანის იმერული დილაღეტი, რომ მხანგებულნი გაოცებულნი იყვნენ.

ნიკოს დიდი სურვილი ჰქონდა მონაწილეობა მიეღო ლ. მესხნიშვილის საიუბილეო ზეიშში, მაგრამ როგორ უნდა განხორციელებინა ეს იმეამდ, როდესაც მას თბილისში არც გუნდი ჰყავდა და არც ისეთი კაცი, რომელიც დახმარებას გაუწევდა?

გარდა ამისა, იუბილე ეწყობოდა სწორედ იმ დროს, როცა ნ. სულხანიშვილი საშხილე გაკვირვებას განიცდიდა.

1912 წელს თბილისის საშხილე სასწავლებელში მოსწაფეთა არეულობა მოხდა. უფროსი კლასების მოსწავლეებს ნიკოლოზის სურათისთვის მუცელი ამოკრათ და სამასწავლებლო ოთახის მაგივლი დასვენებინათ მუცელ-გამოდატრული იმპერატორი. სკოლის ხელმძღვანელებმა დანაშაფეთა ძებნა დაიწყეს და ეჭვი მიიტანეს ნიკოზე: მოწაფეებს აზლათ ეს თუ წააქეზებდაო. იმეამად სემინარიში მასწავლებლად იყო ცნობილი მწერალი ვასილ ბარნოვი. სემინარიაში საქმეზე მისულ ზეღამეხელს ეს ეჭვი ანახეულად ვასილ ბარნოვისთვის გაუხმელია და დამუქრებია კიდევ ნიკოს. ვ. ბარნოვს იმავე დღეს უცნობებია ეს ნიკოსთვის და რჩევა მიუტოვა—გაეცალე თვარიდანო.

ნიკო იძულებული იყო სასწავლებელი მიეტოვებინა და ბინაც ერთ გამოეცვალა კვლის დასაფარებოდ. 1912 წლის დეკემბერში ნიკო ვაღაბარდა ავლბაბარში.

სამრეგლო სკოლაში ვალბობის მასწავლებლად მუშაობდა ნიკოს ყოფილი მოწაფე შ. ხატიაშვილი, რომელსაც 1912 წლიდან ავლბაბარში მოყვარულთა რუსული გუნდი ჰყავდა. ამ გუნდში ქართველებიც იყვნენ, მაგრამ რეპერტუარი უმეტესად რუსული იყო.

შ. ხატიაშვილმა მიამობ შედგევი:

ეს იქნებოდა ერთი თვით ადრე ლაღო მესხნიშვილის იუბილემდე. ჩემი გუნდის რეპეტიციებზე მივიღედი მარინეს ეკლესიაში. შემთხვევით შეხებულა სკოლა. ვალბარდა, შემაჩერა და ამბავი გამოამთხობა გუნდის შესახებ რომ ეუთხობა, სახე გაუბრუნებდა, ეუ მმა ხარ მაქვენიო — მოხზოვა, რა წაიციყახე. მოისინა და მოეწონა. რეპეტიციის შედგე ცალკე გამიხმო და მითხრა: მათხოვე გუჟადი. რემ ხმებით შეეგვებს და ლაღო მესხნიშვილის იუბილეზე გამოვიყვანო. მომეწონა მისი თამამი აზრი და იქვე დავეთამხნე.

რამდენიმე დღეში უკვე რეპეტიციები დაიწყო. ვადა-
ჯგუფის გუნდის ძალები და ახალი ხმებით შეავსო იგი.
მეცადინეობის პირველ დღიდანვე დეტყო გუნდს გამო-
ვილი ხელოვანის ხელი. ბევრს და სწრაფად მუშაობდა,
წერებოდა. რუსულ სიმღერებზე ნაწივე გუნდისთვის
ქართული სიმღერების ფერადები უნდა შეეთვისებინა. მისი
წერება პირდაპირ გვაოცებდა. ვამჩნევდით: მტკიცე აზრი
უტრიალედბა თავში.

რეპეტიციებზე იშვიათად დადიოდა მარტო, თან ვა-
ცა-ფ-ფეშაველა და დ. პავლიაშვილი მოპყვებოდ-
ნენ ხოლმე.

ერთ საღამოს „მესტიერულს“ ვსწავლობდით. ვაგვა-
ფიხოხილა: ეს სიმღერა ლალო მესხინვილისადმი არის მიძ-
ღენილიო. ჩვენი გამოსვლა ამით უნდა დაწყებულიყო. მა-
შინ ვმღეროდით აკაკი წერეთელის სიტყვებს:

ჩინგურს სიმები გაუფი,
მივბართე წილა წილაო,
შვეუხმატკილღო ერმანგუსო,
ოდელა დელა-დელაო.

სოლოს მღეროდა გ. ხუციშვილი, რომელსაც შესანიშნავი
ტემპის ხმა ჰქონდა.

პირველი რეპეტიციის შემდეგ ვაქამვახიმო ნიკო. პოეტს
არ მოეწონა აკაკის სიტყვები, ლექსი პირდაპირ იუბლა-
რისადმი უნდა იყოს მიძღენილიო. მერე ქაღალდი ამო-
იღო ვაქამ უბიდან, კედელზე მიავინა და ფანქრით დას-
წერა რამდენიმე სტრიქონი. ნიკოს თვალებში ცქცხლის
ელვარება აუთამაშდა.

რეპეტიციის შემდეგ ვაქამვაველამ სახლამდე მიაცილა
ნიკო. კომპოზიტორი არ მოეშვა პოეტს. სთხოვა ახლავე
დაემთავრებინა ლექსი. მცირე ხანს იუარა პოეტმა, მერე
უთხრა: ჯანდაბან შენი თავი, ოღონდ ღვიწო დამაღვიწენ
და დავამთავრებო.

ხელად გაიშალა პატარა სუფრა და მაგიდაზე ჩამწკრივ-
და ბითლები. ბერი სვეს, იოხუნჯეს, იმესიფეს და ოც-
ნებეს სიყრისს მგობრებმა. სადღერქლოებს შუა იწე-
რებოდა ლექსი დიდ არტისტს რომ მიეძღვნა შემდეგ ნი-
კო სულხანიშვილის გუნდის ოსტატური სიმღერით.

გუნდის რეპეტიციები წარბაქობით მიდიოდა. ერთ სა-
ღამოს ნიკომ თავისი ძველი ნაწიხი ტომპ. დიმ. არაქი-
შვილი მოიყვანა რეპეტიციებზე. მუდამ დაქვემდებარე ნიკოს
მცოდნე ადამიანის აზრი აინტერესებდა.

დ. არაქიშვილი სწერს თავის მოგონებაში: „გუნდის
სიმღერებმა სიამოვნებით ამივსო გული და რაც დრო
გადიოდა სულ უფრო განსიყვრებაში მოვიდიოდი ავტორის
ნიჭით. აქ მე დავრწმუნდი, რომ ჩემს წინაშე ნამდვილი
ნიჭი იდგა, რომელსაც სჭირდებოდა წაქეზება, მხარის
მიცემა...“

* * *

ზეიმის დღეც მოვიდა — ათი თებერვალი.
ვაჯობებმა მოაღვეს ფართო ანსულები და წერილ-
ებ მათ ამყენს საზოგადოებას, რომ ლალო მესხანიშვილის
პატრიარქად გამართულ ზეიმზე მონაწილეობას მიიღ-
ვდა სამი ქართული გუნდი: საქართველოს ფილარმონიული
საზოგადოებისა (ლოტბარია ზაქარია ფალიაშვილი). ქარ-

თველია ამხანაგობის (ლოტბარია მიხეილ კაცხაძე) და ნი-
სულხანიშვილისა.

ეს იყო ნამდვილი საზეიმო გამოსვლა ქართული საზოგადო-
ლო მუსიკის, რომელსაც სიცოცხლის ერთგვარობა-მისამა-
წყალი დეტყო.

1910 წელს არჩილ ჯორჯაძე ჩიოდა: „აღნიშვილის
დროიდან მოყოლებული ღღევანდლამდე თითქმის არ ა-
რგობდა ჩვენი იმისთანა ხორო, რომელსაც შევედო
მუსიკური გემოვნების ვალვიძება და ვაჯაქიზება ჩვენში
(ორი-სამი შემთხვევა ჩასათვალავი არ არისო“.

მდგომარეობა სულ რამდენიმე წელში შეიცვალა. 1915
წელს ერთი ჟურნალის ცნობით მარტო თბილისში
უკვე ათი გუნდი ყოფილა, თუ ამას მივუმატებთ ქართუ-
ლი ფილარმონიული საზოგადოების, სემინარიის, „განა-
თიშის“ სკოლის, საეპარქიო სასწავლებლის და ქართული
გიმნაზიის გუნდებს — 16 — 17 გუნდი გამოვიყო **.

ზეიმი ორად იყო გაყოფილი: დაიწყო დილით და ნა-
შუალღვეს შესვენების შემდეგ განახლდა საღამოით და
გასტანდა შუალამემდე.

ლალო მესხანიშვილის გრანდიოზულ ზეიმს ხელმძღვანე-
ლობდა ლიტერატურული სიტყვის დიდი წარმომადგენ-
ელი, ძველი ტრიუმფატორი აკაკი წერეთელი ო.

ქართული თეატრის კართან ზურინი, ტაშით და ვა-
შას შემახილებით შეეკება ხალხი აკაკისთან ერთად ტე-
ლით მომავალ ოქტილარს.

12 წამა და ფარდა.

სკენაზე მწყობრად დგანან მრავალრიცხოვანი დეპუ-
ტაციები, 4 გუნდი (მათშორის თბილისის უკრაინელითა
გუნდი იყო) და ქართული დრამის მსახიობები.

აკაკი წერეთელმა მომიიყვანა სკენაზე ოქტილარი.
მქებაზე ტაში და მისალმებათა უყინვა გრძობილით ავაჩა-
და დარბაზში. ოცუციის შემდეგ აკაკიმ წარმოსთქვა შე-
სავალი სიტყვა: „ბ-ბო! მოხარული ვარ, რომ შემთხვევა მო-
მეცა წარმომიგონებ ნიჭური მოღვაწე, რომელმაც 30 წე-
ლიწიადი კეთილად ვაატარა თქვენს მასხაზურში და და-
იმსახურა საზოგადო უყრადღება. საზოგადოების თანა-
გრძნობა ნიჭისადმი უდიდესი გვირგვინია. ამ გვირგვინს
დღეს თვალით ვხედავ და გილოცავთ ორივე მხარეს: თქვენ
თქვენი მოვალეობის ასრულებას, თქვენს გულწრფელ სა-
მალაობულ თანაგრძნობას და ნიჭს კი ამ თანაგრძნობის
მოპოვებას“ ***.

აკაკის მოხდენილმა სიტყვამ ახალი ოვაცია გამოიწვია.
ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გუნდმა და
ორკესტრმა შესასრულეს „მრავალკამიერი“. დირიჟირობ-
და ზაქარია ფალიაშვილი.

მრავალკამიერის შემდეგ ისევ ტაშის გრილობა და აღ-
ტაციების ხმები.

მერე დაიწყო მისალმებები.

პირველი სიტყვა ქართული თეატრის ეკუთვნის, თეატრის
დირექტორი ნ. გ. ქართველიშვილი ირანიდან გავანის
მხურვალე დებეშას.

ამას მოსდევს დეპუტაციების გამოსვლა: პრესის, თეა-
ტრების, კულტურული, საზოგადოებრივი და კერძო და-

*) ა. ჯორჯაძე: „ქართული მუსიკის შესახებ“, სახალხო გაზეთი,
1910 წ. № 142.

**) ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“ 1915 წ. № 17.

***) ა. გ. ხ. „თეატრი“, 1913 წ. 18 თებერვალი.

*) ჟურნ. „ხელფეხების დრო“, 1924 წ. № 7.

სესხებულებების წარმომადგენლები მოსულან ზეიმზე მხი-
ვალ სამადლობელი სიტყვებით და უხვი საჩუქრებით.

ღებუტყეებს სცლიან ქართული პოეტები: ირ.
ეფლოშვილი, ი. გრიშაშვილი, და გ. ქუჩი-
შვილი.

სიტყვებსა და ლექსებს ქართული და უკრაინული გუნ-
დების სიმღერები ამკობენ.

ქართული ფილამონიული საზოგადოების გუნდმა იუ-
ბილარს უმერა „სამშობლო“, ქართული ამხანაგობის
გუნდმა — „დედამ რომ შვილი გახარდოს ემაგრე შენის-
თანაო“.

ჯერი მიდგა ნიკო სულხანიშვილის გუნდზე, რომელიც
თავის გარეგნობით უცნაურ შთაბეჭდილებას სტოვებდა.
სხვა გუნდების წევრები საზიზიოთ იყვნენ გამოწყობილნი,
ნიკოს გუნდის წევრებს კი ძალიან დემოკრატიულად ეც-
ვათ: ზოგს ხალათი, ზოგს პღეტაკი — ვისაც რა ჰქონდა
იმით მოსულიყო.

გუნდის ერთერთმა მონაწილემ ს. ხატიაშვილმა მი-
ამბო:

როდესაც სცენაზე შეგვიყვანეს, ჩვენ ვცდილობდით
შუა ადგილი დაგვეჭირა. მაგრამ ზეიმის მოთავეებმა ავ-
გზედ-დაგზედეს, დაგვიწუნეს შინაურულად გამოწყობილი
მომღერლები და ყველაზე უკან დაგვაყენეს. როდესაც
ჩვენი ჯერი მოვიდა, ადგილდან დავიძარით, წინ წამო-
ვიწიეთ, იუბილარს მიუახლოვდით, მისკენ ვიბრუნეთ პი-
რი და ასე ვიმღერეთ ჩვენი მისალოცი.

5. სულხანიშვილის გუნდის გამოჩენამ ერთგვარი უხერ-
ხულობა გამოიწვია დამსწრე საზოგადოებაში და ზეიმის
ორგანიზატორებში. პირველ ხანს ისეთი უნდობლობა
ატმოსფერო შეიქმნა, რომ ერთგვარი შიშით კი ვიგარძე-
ნით, ყველას სახზე გავიკრებდა გამოიხატა. თითქოს კით-
ხულობდნენ: ვინ შემოუშვა აქ ეს უცნაური ადამიანებიო.
მაგრამ სულ მალე უნდობლობა და გაოცება უსაზღვრო
აღტაცებამ შესცვალა. 5. სულხანიშვილის მუსიკამ და ვა-
ჟა-ფაშაველას სიტყვებმა მოაჯადოვეს დამსწრენი.

5. სულხანიშვილის საგუნდო კომპოზიციები სრულიად
ახალი რამ იყო ჩვენი საზოგადოებისათვის. მათ ავრძინო-
ბინეს დამსწრეთ ქართული სიმღერის სმეინიერებანი. ლ.
აღნიშავლი იყო პირველი, რომელმაც ქართული სიმღე-
რა ესტრადანზე გამოიტანა. მაგრამ ამ პირველ ცდას დი-
დი ნაყოფი ახლდა. დამსწრენი ამზობდნენ, ეს არ არის
ქართული სიმღერები, თუმცა ძალიან ჰგავსო. აღნიშავ-
ლის შემდეგ თითო-ორიღა ეთნოგრაფიული გუნდი გა-
ჩნდა. ნიკო სულხანიშვილის საგუნდო სიმღერები მაღალი
სტილის კომპოზიციებია. მათთვის უცხოა არა ქართული
წყობა ისევე, როგორც უცხო ეთნოგრაფიზმი. ნიკო იყო
პირველი კომპოზიტორი, რომელმაც გამოიმუშავა დამო-
უკიდებელი მუსიკალური სტილი ქართულ ხალხურ მასა-
ლაზე.

„მესტიერულს“ შემდეგ გუნდმა შეასრულა „სამშობლო
ხეცსურისა“, დარბაზი დიდხან გუგუნებდა ტაშით და ოვა-
ციებით. მაშინ ასეთი რამ არასოდეს არ ღირსებია ქარ-
თულ კომპოზიტორს.

ღალი მესხიშვილის საიუბილეო ზეიმი დამებატა ქართ-
ლი მუსიკის არნახული ზეიმი. საზოგადოებამ იგრძნო დი-
დი ხელოვანის მოსულა სამუსიკო შემოქმედების სარბი-
ელზე.

მეორე დღეს ახალგაზრდა დებიუტანტების ქებაში სა-

ერთოდ თავშეკავებულმა პრესამ ერთხანად აღნიშნა ნიკო
სულხანიშვილის ტრიუმფი.

ტურნალი „სულე“ სწორად:

„ყველა სიტყვას, სიმღერას და დანუკრავს
სჯობდა ორიგინალური ხორა სულხანი-
შვილი ს.ა. (ხაზი ჩემი გ. ნ.). მართალია მუსიკალური მხა-
რე შეუმუშავებელი იყო და ხმები საკარისად გაუწვრილდნენ,
მაგრამ ეტყობოდა დიდი მუსიკალური ალლო უნდა ჰქონ-
დეს და გემოვნება ამ ახლად მოვლენი ხელოვანს. სწო-
რედ გასაოცარია, როგორი სისწორით იყო გადმოცემუ-
ლი ხალხური „მესტიერული“ და ხმების, სიმღერის გამე-
ორება მთებში გრანდიოზი უფესავან. მთელი ხორა ნაწი-
ნაწილად იყო გაყოფილი; სხვადასხვა ადგილას იდგა სხვა-
დასხვა ხმაზედ შეწყობილი ჯგუფი და მესტიერეს ხმაზედ
ვაჟა-ფშაველასად ნათქვამ სიტყვებს გადასცემდნენ ერთ-
მანეთს...“

ქართულ თეატრის მშვენივალ,
ღმერთმა აგხადოს წყნად!
ვნებათ რაზნებში მებრძოლო,
სალამს მიგიბოძენი გუგულო.
აღიღონოსა ტაძარი
შენს თვალთ ცრემლს დაეხველო;
ქართულად მიგვიწვიო,
ქართველს მიეც შეგებათ!
ოფელა, ბიჭო, დღლია,
იფელა-დღლა-დღლოა...

ქართვეთ აიტაცებდა ერთი ჯგუფი უკანასკნელ სიტყვებს
და მიიდან მათზე, გორით გორამღ სხვადასხვა ერთთ
გადაჰქონდათ სერცემო. მაყურებელთ ჭრუნატილი უწ-
ლიდა იმ ცვალებად სილამაზისაგან, რომელიც იხატებო-
და ხორის ბუნებრივ გამიერებაში ბუნების სურათებისა.

ერთ დღის შვირვა მსხვერპლისა
ძალიან გაგინდოლი,
მაინც არიე უცხოელი
შენი მშობელი კერა,
მშობელი დედის ძეგლსა,
სხვის შაფრება ვერაო,
ეს თურმე კარგად იცოდი,
მით გაღვერძელებთ ყველაო.
იფელა, ბიჭო, დღლია,
იფელა-დღლა-დღლოა...

და მისი მძლავრ გულწრფელ სალამს ბარის საზოგა-
დოების აღტაცებული ტაშის ცემა ქუხილივით დაეუფლა.
შემდეგი სიმღერა „სამშობლო ხეცსურისა“ უფრო ნა-
თელი მანერებელი იყო საკომპოზიციო ნიჭისა მ-ნ სულ-
ხანიშვილისა.

ხეცსურის სიმღერას ხეცსურთ შვილი იწყობდა გულსაკ-
ლავი, მაგრამ მძლავრი ამიძახილით, თითოეუ განიხადზე
გამოღვიძებული ლომი არისო და ისეთი ორიგინალური,
ნახი, ტკბილი ხმით ჩაითავებდა მუსიკალურ ფრაზას, რომ
ყველა სახტად რჩებოდა ამ ქარიშხალივით დამქროლავ
და სიოსავით მინახებულ ხმათა ცვლილებით.

მთანი კი, ჯგუფ-ჯგუფად მღვარანი, ვულს იხუტებდნენ
უკანასკნელ ხმებს და საოკარი ბუნებრივობით იმეორებ-
დნენ, თავისებურად აფერადებდნენ კაცის სიტყვებსა...
თითოეუ უფსკრულნი ხარხარით, კლუნენი ღრიალით და შრია-
ლითა აყრილნი ტყენი ბანს უგრძელდნენ, ურთავდნენ
ადამიანის უცნაურ ხმებსა.

მისი ფერღობზედა თითქოს ცხვრის ფარაც მუყანე ბა-

დახვე გამოსულიყო, ფრთხილად ჰქატიყო, არწივთა ყვეა, შხისა ამოსვლის ეგებებოდა... და მითს სურათნი როგორც მხატვრის პალიტრაზედა, მკაფიოთ ერთოდნენ და იცი-ნოდნენ...

ერის ნიჭიერის 30 წლის იუბილეზე თითქო ნიჭნი მთელი ერისა და ბუნებისა შეკრებილიყვნენ, რომ ღირსეულად შეემკოთ გვირგვინი მისი...“

გაზეთი „თემი“ სწერდა:

„შვენიერი იყო ნ. სულხანიშვილის მიერ შესრულებული „მესტიურული“ და „ხეცურული“. ეს სრულე-ბით ახალი რამ იყო, საზოგადოებასიხე მოეწონა, რომ გაამეორებინეს (ხაზ ჩემია, გ. ნ.).

„სახალხო გაზეთი“:

„ალსანიშნავია ბ-ნ სულხანიშვილის ხოროს მიერ შე-სრულებული „სამშობლო ხეცურისა“ ნამდვილი ხეცურუ-ლი კილოთი, რომელიც დამსწრეთა მოთხოვნით რამდენ-ჯერმე იქნა განმეორებული“.

გაზეთი „პაკავაზსე“:

„ძალიან მოეწონა საზოგადოებას ახალგაზრდა კომპოზი-ტორ სულხანიშვილის მიერ ნოტიბზე გადღებული ხალ-ხური მელოდები სტიციის ნოტიზე... აგრეთვე მის მიერ დამუშავებული ხეცურული ნოტი... მითს გამოიხილი მეორე ხმას ეუხებება მაღალ ბარიტონს და თანდათან ჰქრება შორს. საუცხოვო იდეამ, რომელსაც ვერ მიხვდა საზოგადოება პირველად, განმეორების შემდეგ დიდი აღ-ტაცება გამოიწვია“.

დილის ზეიმი დამთავრდა ლ. მესხიშვილის მგრძობი-არე სიტყვით. იუბილარის თხოვნით საზოგადოებამ ფუნ-ზე ადგილით აუბოთი სცა თხარა ჰეჰეჰეჰე და ე. ერის-თავის ხსენას, მისი არტისტული მოღვაწეობის პირველ მფარველებს და მასწავლებლებს.

რამდენიმე საათის შემდეგ დაიხალდა საღამოს ზეიმი, იუბილარის მონაწილეობით განავდა ცნობილი პეიზაჟის ცალკე აქტები. სპექტაკლს მოჰყვა ისევ მილოცვები.

თბილისის შემდეგ ლ. მესხიშვილის საიუბილეო ზეიმი-ბი მთელ საქართველოს მიეღო.

ბათუმში „მოგზაურმა დასმა“ მოაწყო დიდი ზეიმი ლა-ღის პატრესაცემად.

ეს დასი დაარსდა 1912 წელს შალვა დადიანის ინი-ციატივით. დასის წევრებს გუნდიც ჰყავდათ და წარმო-დგენების გარდა ხანდახან კონცერტებსაც აწყობდნენ. ეს იყო პირველი დრამატული გაერთიანება, რომელიც სა-გასტროლოდ გაემგზავრა საქართველოს გარეთ. 1912 წელს ნოემბერში ნოვოროსისკის ნავთსადგურის ქარ-თველმა მუშებმა მიიწვიეს დასი. დასდგეს: „ლტის ქა-ლი ფულჯავარ“ ა. ცაგარლისა და „სიძე-სიმამრი“ — მუ-ნიასი.

მოგზაურმა დასმა ლ. მესხიშვილის იუბილეში მონაწი-ლეობის მისაღებად თბილისიდან მიიწვია ნ. სულხანი-შვილი.

ნიკო ორი კვირით ადრე გაემგზავრა. ადგილობრივი ძალიანი სწრაფად მოამზადა და დიდი წარმატებით გა-მოვიდა. პრესა სწერდა: „სულხანიშვილის ნოტიბარობით აღიერეს კება-ფშავიასა ლუკსი მიძღვნილი მესხიშვილის-ადმი, ეს ისე მოეწონა საზოგადოებას, რომ რამდენჯერმე გაამეორებინესო.“ *

ილიას ღამეები.

კახეთში ილია რაღაც არაჩვეულებრივი სიყვარულით უყვარდათ. უყვარდათ ილია ადამიანი, მწერალი, მოზ-როვნე და ტრიბუნი. უყვარდათ მისი უზარმაზარ, რამდენ-ლიც საოკარი იყო შესაბამელი მის მტკიცე და პირდა-პირ ხასიათთან. ახლაც უხვებდებოთ კახეთში ბევრ მოხუც-სა, რომელთაც ახსოვთ ილია გლვებთან მოსაუბრე, გო-ნიერო, მოფიქრებელი, რჩევისა და დარიგების მიძემი. ამ სიყვარულით ნიკო სულხანიშვილიც იყო შეპყრო-ბილი.

ჯერ კიდევ ბავშობის ჟამს გლვების ბუბებში ჩაჯდებოდა, „კაცია-ადამიანს“ უტიოხავდა და გულიანად იცინოდა. უყვარდა ილია მხატვარი და მოაზროვნე, გატაცებული იყო მის მოსწრებელი და გონიერული სიტყვით.

საკომპოზიციო შემოქმედების პერიოდში ეს სიყვარული თავისი „გუთნუროთი“ გამოხატა, რომელსაც საფუძვლად უდგეს ილიის ლუკსი „გამოხატა დედა“: ეს ნაწარმოები სა-მართლიანად ითვლება მის საუკეთესო ქმნილებად. აქ გა-მოხატავდა ყველაზე უკეთ და მკაფიოდ კომპოზიტორის შემოქმედებითი სტილი, უარესად მართალი და თავის-თავად.

ილიას სიკვდილის შემდეგ კახეთში ჩვეულებად იქცა პოეტის პატრესაცემად მისი წიგნების აღნიშვნა. კერძოდ თელავში თითქმის ყოველ დღეს 20 ივლისს, ილიასაბას, ეწყობოდა დიდი ლიტერატურულ-მუსიკალური საღამოები. მთელი კულტურული ძალები იღებდნენ მონაწილეობას ამ საღამოებში. მოხსენების შემდეგ, რომელიც ილიას ცხოვრებას და შემოქმედებას შექმენებოდა ხოლმე, იმარ-თებოდა ნამდვილი ოლიმპიადა ადგილობრივი მომღერ-ლების, დეკლამატორების, იმპროვიზატორების, სკენის-მოყვარე მსახიობების და გუნდებისა.

ეს ტრადიციული საღამოები ილიაობის დღეს გამოხა-ტავდა პატივისცემის გრძობას დიდი მწერლისადმი, რო-მელსაც ჩვეულებად ჰქონდა თავისი დღეობა ისეთი ლხი-ნით, შექცევითა და ნადიმით აღენიშნა, როგორიც, ი. მანსეტკაშვილის თქმით, „შეშენის მხოლოდ ტრო-ადის გვირგებ...“ *

ჩვენს პრესაში მე შეეხები სამ ცნობას ამგვარი სა-ღამოს მოწვევის შესახებ: 1910 წელს („სახალხო გაზე-თი“ № 67), 1913 და 1914 წლებში („თეატრი და ცხოვ-რება“, 1914 წ., № 20), პირველ საღამოში მონაწილე-ობას იღებდა მოყვარულთა გუნდი ზაქ. ჩხიკავასი ხელ-მძღვანელობით, ორ უკანასკნელში კი ნიკო სულხანიშვი-ლის გუნდი. მაგრამ ნიკოს მეგობრების გადმოცემით თე-ლავში იწვეითად ჩატარდებოდა ილიაობა, რომ მას მო-ნაწილეობდა არ მიელი, როგორც კომპოზიტორს და ორ-განიზატორს. სადაც არ უნდა ყოფილიყო, ამ დღისათვის უყოფოთ თელავისკენ გამოსყვდა, თავის გუნდს შეჰკარბ-და და საღამოში პირველ ადგილს დაიჭერდა.

1913 წელს ქართული საზოგადოება ილიას ძველის გახსნისათვის ემზადებოდა.

ძველის გახსნის დღით დანიშნული იყო ხუთი მისი. ნაშუადღევს დავითის მთის კალთაზე ჰქედდა იყო. პანა-შვიდის დაწებამდე სიტყვები სთქვს ეპ. ანტონიმ და

*) „სახალხო გაზეთი“, 1913 წ. 10 მარტი.
**) „მოგზაურმა“, 1936 წ., გვ. 147—154.

დავ. კარაქევიძი. პახაშვილის შემდეგ შესუღრდო ძველის წინ წარმოსდგა დიდი ქართველი პოეტი აკაკი და ნათელი სიტყვები მიუძღვნა ილიას.

როგორც კი დაამთავრა აკაკიმ სიტყვა, ჩამოხსნეს ტილო ილიას ძეგლს.

ამავე დროს ქართული თეატრის დარბაზში მოეწყო საღამო.

სცენაზე აღმართული იყო ილია ჭავჭავაძის პორტრეტი ყვეალებით და დაფნის გვირგვინებით შემკული.

საღამო დაიწყო შოპენის სამელოდიაო მარშით.

შემდეგ სცენაზე გამოვიდა ჩვენი დემოკრატიული პოეზიის საყვირი — იროდიონ ევლოშვილი და მგზნებარე ლექსი წარმოსთქვა ილიასადმი.

მერე გამოვიდა ლექსით ნიკო ერისთავი; მან დიდი გრძნობით წაიკითხა კახელის ლექსი ტრაგიკულად დაღუპულ მწერლისადმი მიძღვნილი და „განდევლის“ უკანასკნელი თავები.

ამას მოჰყვა ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გუნდის გამოსვლა, რომელსაც, კორესპონდენტის სიტყვით, ორკესტრთან ერთად შეუსრულებია კანტატა. დირიჟორობდა ზაქარია ფალიაშვილი.

ილიას საღამოს გვირგვინი იყო ნიკო სულხანიშვილის გუნდი, რომელსაც უმღერია „კახური ჰიმნი“. * გამოურკვეველია რა ჰიმნი იყო ეს. ალბათ ნიკომ სპეციალურად დასწერა ეს ჰიმნი ილიას დღისათვის და შემდეგ ამ ნაწარმოებს ისეთივე ბედი ეწვია, რაც სხვა მრავალს.

დიდი წარმატება ჰქონია „გუთნურს“. ამ შესანიშნავ საგუნდო ნაწარმოებს, სადაც პოეტურ სიტყვას ადეკვატური მუსიკალური ფორმა ჰქვს მონახული. ნიკო სულხანიშვილის საგუნდო ნაწერები ამ მხრით უმკაცრესი კრიტიკის წინაშეც ბიზონტალად გამოდგება. მან იცოდა სიტყვი და მელოდიის ისეთი მძაფრი სინთეზი, რომელიც დიდი ხელფანების აუცილებელი ნიშნავია.

ქართული ხალხური მუსიკის თაობაზე დაწერილ წიგნებში ილია ჭავჭავაძე ამ სინთეზის შესახებ შესანიშნავად ამბობდა: „მთელს ქვეყანაში სახელგანთქმულმა გერმანელმა ლესინგმა ერთს თავის სახელოვან თხზულებაში, რომელსაც „ლაიოკონი“ ჰქვია, სთქვა: „მუსიკა არის უტყვი პოეზია და პოეზია — მეტყველი მუსიკა“. ჩვენ კიდევ ამას ვიტყვი, რომ სიმღერა, გალობა სხვა არ არის რა, გარდა ბედნიერად შექსოვილი პოეზისა და მუსიკისა. აქ, სიმღერაში, გალობაში, მწყობრი ხმა ჰმეულის წყობილ-სტყევაობას და წყობილ-სიტყევაობა მწყობრს ხმასა, რათა მთლად და სავსებით ადამიანმა გამოსთქვას თვისის სულის მოძრაობა და თვისის გულის ძარღვის ცემა. ხმა და სიტყვა ცალ-ცალკე ბევრს შემთხვევაში ულონონი არიან ადამიანის გულის სიღრმიდან ამოზიდონ დიდი სხვილი და წვრილი მარგალიტები, რომლითაც სავსეა ადამიანის გული და რომელნიც აიშლებიან ყოველთვის როცა ან სევდა-მწუხარება, ან სიხარული შესძრავს ხოლმე ღვთაებურს სიმებს ადამიანის სულიერებისას.“ **

ილია ჭავჭავაძის სიტყვების საილუსტრაციოდ ყველაზე უკეთ ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედება გამოდგება. მთ შორის „გუთნურს“ იშვიათი ბრწყინვალეობა ახასიათებს. ეს არის გლვებული შრომის მუსიკალური სურათი მოხდენილი დეკლამაციით შემკული.

გაზ. „Заквказье“-ს კორესპონდენტის ცნობით ნ. სულხანიშვილის გუნდს „გუთნურის“ გარდა მესხრულები ილია ჭავჭავაძის რამდენიმე ლექსი გადამღებული მუსიკაზე, მაგრამ ეს სიმღერები აღარ სჩანს.

* გაზ. „Заквказье“, 1913 წ., № 102.

** ი. ჭავჭავაძე: „ქართული ხალხური მუსიკა“, „ივერია“, 1885 წ., № 250; თხზულებანი, ტ. V.

აკიაც სუნდუკიანი

15 წელი შესრულდა მის შემდეგ, რაც გარდაიცვალა პეტრის თეატრის რეფორმატორი, რეალისტური მიზნების დამფუძნებელი, გამოჩენილი დრამატურგი ბრაიელ სუნდუკიანი.

გი დიბადა 1825 წელს ქ. თბილისში. დაწყებითი ათლება მიიღო თბილისში; აქვე დაამთავრა საშუალო სკოლა, რის შემდეგ გაემგზავრა პეტერბურგში ლაუნინგრადად) უმაღლესი განათლების მისაღებად. ორიულ-ლიტერატურული ფაკულტეტის დამთავრების

ლოზდენ სომხეთის სამეფოს „ლაიპს წარსულს“ (პეტსა: „არშაკ II“ და სხვ). ან და ისეთი პიესები, რომლებსაც არაფერი საერთო არ ჰქონდათ ნამდვილ ცხოვრებასთან (მაგალ., „ვიარენი“ ტერ-გრიგორიანისა და სხვ.).

გ. სუნდუკიანმა პირველმა მოაცილა სცენას ეს გამოფიტული პიესები და პირველმა დაამკვიდრა სომხურ თეატრში რეალისტური მიმდინარეობა. აი, რას ამბობს სუნდუკიანის შესახებ გამოჩენილი მწერალი ალ. შირვანზადე: „სუნდუკიანი პირველი იყო, რომელმაც სცენაზე გამოიყენა ცოცხალი ადამიანი, თავისი შინაგანი ბუბით, თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით. მან განდევნა სომხური სცენიდან მკვლრები და მათ ადგილზე დააყენა ცოცხალი ადამიანები“.

„იქცხოვრო ხალხში, ხარობდ მისი ბედნიერებით, განიციდღე მის ტკივილებს, — და ეს გროზობები გამოჰხატო სახეებში“, — აი სომხეთის დრამატურგიის კლასიკოსის იდეალი.

ისტორიკული აღფრთოვანებული, სუნდუკიანი გვევლინება როგორც ყოფაცხოვრების მწერალი. ასეთია ყველა მისი უცდავი ნაწარმოების მიზანდასახულება.

სუნდუკიანის პირველი დრამატურგიული ნაწარმოები იყო „სალიამოს ერთი ცხვირი ხეირია“, ვოდვილი, რომელიც დასწერა 1863 წელს. 1866 წ. სწერს „ხათაბალას“ და „ოსკან პეტროვიჩი იმ ქვეყანაში“, 1869 წ. „კიდევ ერთი მსხვერპლი“ და 1870 წელს თავის სახელგანთქმულ „პეპო“-ს; გარდა ამისა დასწერა კიდევ შეიდამდე პიესა.

სუნდუკიანის დრამატული ნაწარმოებებს საფუძვლად უდევს მაშინდელი კლასების სოციალური ურთიერთობა. თვითეულ მის ნაწარმოებში მრისხანედ ისმის ექსპლოატორებული კლასის ხმა. ის უშიზრად და გაბედულად აღაპარაკებს თავის გმირებს ყველას გასაგონად. პიესაში „ხათაბალა“, რომელმაც დიდი გამოხმაურება და მოწონება ჰპოვა ხალხში, ის ამითარბებს გაბატონებულ და მოძველებულ აზიურ აღათებს, ძველი სომხეთის ველურ წარჩენებს.

პიესაში „კიდევ ერთი მსხვერპლი“, გვიჩვენებს თუ რამდენად იტანჯება და უძლურია ახალი თაობა გაბატონებულ იმ ძველ პარტიასთან ბრძოლაში და რომელიც ამახინჯებს ახალგაზრდობის ცხოვრებას. „გამარტახებულ ოჯახში“ ის დასციინის ახალ ფორმაციის გაპართახებულ სომხის ქალის მოსაზროლებს. მაგრამ თავის შემოქმედების აპოგეის სუნდუკიანმა მიიღწია განთქმულ კომედიაში „პეპო“, რომელიც მაშინვე გადაითარგმნა ქართულ და თურქულ ენებზე, ხოლო შემდეგ კი რუსულ ენაზე. ეს თემა დაეღო საფუძვლად აგრეთვე კრიტიკოსს, რომელმაც, როგორც ცნობილია დიდი გამოჩვენება მოიპოვა. შემოქ-



გ. სუნდუკიანი

მას მიენიჭა აღმოსავლური ენების მეცნიერების ბატის სახელი.

ბრტურგში გ. სუნდუკიანი უახლოვდება მოწინავე იგენციას და მჭიდრო კავშირში იმყოფება თეატრის მოღვაწეებთან. დიდი გაცემებით კითხულობს და აბს დასავლეთ ევროპის და რუსეთის დრამატურგ-კლასიკოსებს: შექსპირს, შილერს, მილიერს, გოგოლს, აიკის, გრობოედოვსა და სხვ.

სუნდუკიანი დიხანს აღარ რჩება პეტერბურგში, ბრუნსაქართველოში, თავის საყვარელ თბილისში, სადაც ლისა გვევლინება სამწერლო ასპარეზზე. გ. სუნდუკიანი ძვირფასი პიესები დღესაც ამშვენებენ აზერბაიჯანს, საქართველოსა და სომხეთის რესპუბლიკების თეატრ-სცენებს.

კონსტანტინოპოლისა და ნაწილობრივ თბილისის ტრადიციული გაბატონებული იყო ნაციონალ-მოვინიტური კვებითი გაყენებითი პიესები, რომლებიც უგა-

მედლებით აღმავლობის არაჩვეულებრივი სიძლიერით გვიხატავს აქ ავტორი დახვეწილ, გაუმძღარ და მყელეველ არულიან ზომიზიოვის შეტაკებას პატიოსან, შრომის მოყვარე, მტკიცე, ღირბი, მაგრამ უანგარო მებაღურ პეპოსთან.

პეპო დაბალი ფენების წარმომადგენელია, რომელიც ხმას იმაღლებს ექსპლოატაციისა და სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ. იგი ბოლშევიკური გეგმების: „როცა მოესურვებათ ფეხქვეშ ვაგივლებენ, ზედ გადავივლიან, მიწასთან ვაგასწორებდნო“.

სუნდუკიანმა ვაბეულად გამოიყენა სცენაზე დაბალი ფენების წარმომადგენელი, ამეტიყველა ისინი, ქვეყანას დაანახა არსებული წყობის უსამართლობა და გამოავლინა ბურჟუაზიული კლასის მტაცებლური ბუნება.

ამ კომედიას არნახული წარმატება ხვდა წილად. ის 65 წლის განმავლობაში არ სცილდება სცენას და გადაიქცა ქეშპირტად ხალხურ კომედიად. ამიერკავკასიაში არ არის ისეთი მივარდნილი კუთხეც, სადაც არ იკიდნენ პეპოს სახელი. ხოლო ზომიზიოვი კი უკვე დიდხანსა გადაიქცა ვაუმძღარ-მყელეველის აღსანიშნავ საზოგადო სახელად. ავტორის სიცოცხლეში პეპოს როლი განასახიერა მსახიობმა გ. ჩიმიშვიანმა, იგი იყო ავტორის მეგობარი და აღზრდილი. წერილში ჩიმიშვიანის მიმართ სუნდუკიანი იგონებს პიესის შექმნის პროცესში კარანხის დროს თუ როგორ ესაუბრებოდა მას ხალხის შესახებ, და აღიარებს, რომ ეს უბედნიერესი საათები იყო მის ცხოვრებაში. თავის ანდერძში სუნდუკიანი ითხოვს, რომ ძეგლი დაუდგან არა მას, არამედ პეპოს, ზედ გამოასახელი იყოს ის სცენა, სადაც პეპო უჩვენებს ზომიზიოვს მის ხელნაწერს, და ქვეშ წარწერა შემდეგი სიტყვებით: „შენი ჯღაბნია ხელით ხომ არ არის ეს დაწერილი“.

გამოჰყავდა რა თავის პიესებში სომხური საზოგადოებისა და დაბალი ფენების წარმომადგენლები, სუნდუკიანი სწერდა იმ აქ უკვე გადაჯარდნილი დიალექტით, ქართული სიტყვებისა და გამოთქმების უხვი გამოყენებით, რომელზედაც ლაპარაკობდა მის დროს თბილისის ქალაქის სომხური მოსახლეობა.

სუნდუკიანი თვალყურს აღევნებდა გარემო წრეს და თავის გმირების სახეებს იღებდა უშუალოდ ცხოვრებიდან. მაგრამ მხოლოდ მტაცებელ-ვაჭურები არა ჰყავს მას

გამოყვანილი თავის პიესებში. მის მიერ შექმნილ სახე-გალერეაში ვხვდებით აგრეთვე მსხვილ სომეხ ჩინოვნიკებს. მაშინ, როდესაც თვითონ მსახურობდა რეინსტრუქტორად, როგორც ჩინოვნიკი „ალმატებულებითი“ რისხით, პიესა „ცოლ-ქმარში“ სუნდუკიანმა ცოცხალი და ბუნებრივი ფერებით დახატა მისი „ალმატებულების“ არამზადა სამსონიანის, მეკრთამის, გარყენილი და უწყისი ადამიანის სახე.

ამვე პიესაში ავტორმა სცადა მოეცა დადებითი ტიპი: ახალგაზრდა მწერალი, აგრონომი, ინტელისტი სახლხო მწერალი ქალი. მიუხედავად ნაყოფიერი ცდისა, სიეროდ უნდა ითქვას, რომ დრამატურგს უფრო ეხერხებოდა უარყოფითი სახეების მრეკემა. მხოლოდ „პეპო-შია“ დადებითი სახეები სრულყოფილი — პეპო და კაკული.

შესანიშნავია სუნდუკიანის შემოაზის სტილი. ის არასოდეს არ სწერდა ზერეულ, როგორც ამას სჩადიოდნენ ზოგიერთი წის თანამედროვე დრამატურგები. თვითულ პიესას ის მრავალჯერ ამუშავებდა, ასწორებდა მას თეოდობით და ზოგჯერ წლობითაც. წერას განაგრობდა იგი სიკვდილამდის. ქალიშვილის გადმოცემით, სიკვდილის წინ რამდენიმე საათით ადრე ის მას უკარანხებდა თავის უკანასკნელ პიესას.

სუნდუკიანის შემოქმედება უაღრესად ინტერნაციონალურია. ტყუილად კი არა სთვლის ქართული თეატრი მას თავის დრამატურგად. სუნდუკიანის პიესებს ქართულ სცენაზე საპატიო ადგილი ეჭირა. გამოჩენილი ქართველი მსახიობი ვასო აბაშიძე სუნდუკიანის პიესების მთავარი გმირების შედარებულ შემსრულებლად ითვლებოდა. თურქული სცენაზე იკვებებოდა სუნდუკიანის შემოქმედებით.

ა. ნ. ოსტროვსკი, თბილისში ყოფნის დროს, დაინტერესებულა „პეპოთი“ და თან წაუღია თარგმანის ხელნაწერი იმ იმედით, რომ მას დასდგამდა მოსკოვში. მაგრამ, ამას ხელი შეუშალა შესამლებელია, დიდი მწერლი მოულოდნელმა სიკვდილმა (1886 წ.).

პიოკლად ეს პიესა დაიდგა მოსკოვში 1894 წ. აპრილში სუნდუკიანი თავისი რეალიზმით, ხალხისადმი სიყვარულით და ბურჟუაზიული მტაცებლობისადმი სიძულვილით როგორც მშრომელი ადამიანის პოეტი ახლოა ჩვენთან ჩვენს ეპოქასთან და ორგანულად უკავშირდება მას.

აქსენზი საბარელი, კოპილიზი.

ნაშრომის რედაქციით; წინათქმით, შენიშვნებითა და ლექსიკონით. თბილისი, 1936 წ. გვ. XXIV + 503. გამ. „ფედერაცია“.

თავსადაც ლიტერატურულ-თეატრალური ცხოვრებისეული მოვლათა შორის იშვიათად თუ მოიძებნება ვინმე, რომელსაც არ ენახოს სცენაზე აქსენზიონის პიესები, განსაკუთრებით მისი კომედიები (ინახავს, ვეღარ ნახავ; „ხანუმა“, „ციმბირელი“), რადგან ეს პიესები ერთობ პოპულარული და ლეგენდარულია. ამავე დროს ასევე იშვიათია ისეთი ადავნი, რომელმაც ოდნავ მაინც ხეირიანად იცოცხლა იმ აქსენზიონის ცვაგარელი და რაში მღვინის მისი დამსახურება ქართული თეატრის წინაშე. აქტი ცვაგარელი შთამომავლობის მიერ დაუშნახული და უმართებულოდ დავიწყებული თვალსაჩინოა XIX საუკუნის ლიტერატურულ მოღვაწეთა შორის აწ უკვე „აღმოჩენილი“ და „თავის უფლებებზე“ ვიგნებია ი. გრიშაშვილის მიერ — ჩვენს დროში სევექნილ უადრესად ხელსაყრელი პირობებისა.

კვაგარელი XIX საუკუნის უკანასკნელი მეოთხეტიტრატორი-დრამატურგია. ის საზოგადოებრივ ტე გამოდის და სასცენო მოღვაწეობას იწყებს საბოქცდათუთეტიან წლებში. ეს ის დროა, როგ. ერისთავის თაოსნობითა და ამავეთ 50-იან თუქცა ფრიად არა ხელსაყრელ პირობებში და ნიადაგზე, მაგრამ მაინც საქცმა სიმძლავრით, იგბული ქართული თეატრ და ქართული დრამა-ხელისუფლებისაგან საშინელ შევიწროების და ხვა სახის დევნას განიცდის. მეუბის რუსეთის გან-ი რეჟიმი, როგორც ცნობები, საერთოდ ვერ ზოდა პროგრესულ-კულტურულ მოვლენებს, რო-შეცდოლა მასაში გათვითცნობიერების ფაქტოლო-ი ვითარებაში, მაგრამ განსაკუთრებით მიულე-ქო მისთვის ასეთი მოვლენები მაშინ, როდესაც ტუხმეცებით“ დასახლებულ „განაპირა“ ქვეყანაში ნა-ში) იჩენდნენ ხოლმე თავს. ასეთი „განაპირა“ იყო მეფის რუსეთისათვის საქართველო და, ავე, აქ კულტურული ცხოვრების (ლიტერატურის ქბის, თეატრის) აყვავება სრულიად არ შედიოდა ქობილობის და მისი ადგილობრივი ავტენტების წი. პირობით, ისინი დაინტერესებულნი იყვნენ რომ ასეთი მოვლენების წარმოების შესაძლებლო-აღმოცფხვრათ რაც შეიძლებდა სასტიკად და ძი-სეიანად.

კუთრებით ვერ იტანდა ხელისუფლება ქართული სა და ქართული დრამატურგიის არსებობას. მის-ულიად მიუღებელი იყო ქართული სცენისა და ი დასის ჩამოყალიბება. ხელისუფლების დამოკი-

დებულმა ქართული თეატრისა და ქართული დრამა-ტურგიის მიმართ აშკარა მტრული და აგრესიულ-რეჟ-ციონური იყო. ამ მხრივ ერთობ დამახასიათებელია მეფის რუსეთის ერთ-ერთი მაშინდელი აგენტის (ვ. სოლოგუბის) მიერ საჯაროდ გამოთქმული ცინიკური აზრი, რომელიც მოყვანილი აქვს ი. გრიშაშვილისთვის გამოკვლევაში (წინასიტყვაობაში). ეს სოლოგუბი პირდაპირ ამბობდა, რომ ქართული თეატრის არსებობა გაუმართლებელია და ამიტომ ის უნდა დაიხუროსო. ქართული თეატრის ნაც-ვლად მას უფრო მიზანშეწონილად და დასაშვებად მიჩა-ნდა დაარსებულიყო ქართული „ბალაგანი“. სოლოგუბის მიერ გამოთქმული აზრი მის პირად შეხედულებასა და სურვილებს როდი გამოხატავდა: ეს იყო მეფის ხელი-სუფლებების დაღადება.

ასეთ პირობებში თავის თავად ცხადია, რომ ქარ-თული თეატრსა და დრამატურგიაში მუშაობა არა მარტო მძიმე საქმე იყო, არამედ ადამიანისაგან პირდაპირ გმი-რობასა და თავდადებას მოითხოვდა, განსაკუთრებით, თუ ეს ადამიანი მატერიალურად უზრუნველყოფილთა და შე-ძლებულთა წრეს არ ეკუთვნოდა, როგორც აქვ. ცვაგ-არელი. აქსენზიონი ცვაგარელი იყო არა მარტო ლიტერა-ტორი-დრამატურგი, რომელმაც თავის შედარებით ხან-მოკლე სიცოცხლის (45 წ.) განმავლობაში რამდენიმე ათე-ული პიესა (ორგინალური, გადმოკეთებული, თუ ნათარ-გმნი) თუ სცენები და ლექსები შესძინა ქართულ თეატრს, არამედ ის იყო ამავე დროს ქართული სცენის მოსი-ყვარულე პრაქტიკული მოღვაწე, რომელმაც მთელი მეოთ-ხე და საუკუნის სიგრძეზე ქართული თეატრის ზრდისა და განვითარების ნარ-ეკლანიზ გზა თეატრთან ერთად გან-ვლო და მისი ჭირ-ვარამი მთლიანად გაიზიარა. და სწო-რედ ამიტომ ცვაგარელი იმ უნაგარი მოღვაწეთა რიცხვს უნდა მიეკუთვნოს, რომელნიც ზემოთ აღნიშნულ უკუღ-მართ პირობებში მძიმე საზოგადოებრივ-კულტურულ საქ-მის გაკეთებას უსასყიდლოდ კისრულობდნენ და ამ საქ-მისთვის თავის პირად ცხოვრებასა და ინტერესებს ივი-წყებდნენ.

კვაგარელის ლიტერატურული მემკვიდრეობა 30-მდე პიესას (8 ორიგინალური, 7 გადმოკეთებული, 13 ნათარ-გმნი), რამდენიმე სცენას, ლექსს და მოგონებას შეიცავს. აქედან ზოგიერთი მისი პიესა (განსაკუთრებით ორიგინალური კომედიები) განვლილი ხნის მანძილზე — ხოლო ეს მანძილი ნახევარ საუკუნეზე მეტია — რამდენიმეჯერ დაღ-გმულა ქართულ თუ უცხო (სომხურ) სცენაზე დიდი წარ-მატებით და დღესაც არა ნაკლებ წარმატებით დღემება. წარმატებების ქვეშ ამ შემთხვევაში ჩვენ ვგულისხმობთ პიესებთან საზოგადოების თამოკიდებულებასა და მის

ზეგულებს ამ უქანასკნელზე. სწორედ ამ მხრივ, ე. ი. საზოგადოების გულცივი დამოკიდებულების მხრივ (მაყურებლების დასურვილობისა და ხალხთათვის მხრივ), შეიძლება ითქვას, ცავარელის პიესები მარცხი არასოდეს არ განუცლიათ. ამ პიესებს საზოგადოება იმთავითვე დიდი ინტერესითა და ხალხით ესწრებოდა და ესწრება დღესაც, რაც უუცვლელად ავტორის ნიჭისა და მისი პიესების ღირსებულ ლაპარაკებს. საქმარისა ამ თვალსაზრისით — „ხანუმა“ ამავე მოვითვით. ეს პიესა დაწერილია 1882 წელს, ე. ი. 55 წლის წინათ. ამ ხნის განმავლობაში, ის, მიუხედავად ცენზურის მხრივ ძლიერი დაბრკოლებისა, რამდენიმეჯერა დადგმული სცენაზე და რამდენიმეჯერ გამოცემული. „ხანუმა“ დღესაც იდგმება სცენაზე. კიდევ უფრო მეტი: ის უკვე ჩვენს დროში ოპერადაც გადაკეთდა („ქეთო და კოტე“ — ვ. დლოიძისა) და კინოშიც გადაღებული იქნა. ეს ფაქტი უუცვლელად დამახასიათებელია და პიესის მაღალ ღირსებაზე ლაპარაკებს. ასევე ითქმის არსებითად ცავარელის სხვა პიესების შესახებაც (რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“, „ჭკუისა მკირს“, „ციმბირელი“ და სხვ.).

რით აიხსნება ცავარელის პიესების ასეთი „გამძლობა“ და „დაუბურებლობა“? უუცვლელია მათი ღირსებით. რაში მდგომარეობს ეს ღირსებები?

რა თქმა უნდა აქვეყნებ ცავარელი არ არის რევოლუციონერი-მწერალი და მით უფრო სოციალისტი-მწერალი, მაგრამ ის თავისი რწმენითა და მიმართულებით, როგორც გრომშვილსაც აღნიშნული აქვს, არსებითად მაინც თავისებური პროტესტანტია და ობიექტურად ხალხისნებ ნებათაყვება კიდევ: „მან პირველად გამოიყვანა სცენაზე ხელისანი ხალხი, დაუპირდაპირა ის არისტოკრატისა და უპირატესობა აბალ ფენას მიანიჭა“. მან თავისი „პირველი მახვილი მოურჯულეველ, თვითნება და უტიფარ ბატონების წინააღმდეგ წარმართა“. „მისი პიესების ხაზით — ეს XIX საუკუნის ეპოქის გამძობილია. თავად-ახანურობა, ქალაქის ხელისუფლები და ახლად ფეხადგმული საჯარო-სამრწველო ბურჟუაზია ნიჭიერად გაათავთავა ჩვენმა დრამატურგმა თავის პიესებში“. — ასე ახასიათებს თვით გრომშვილი აქვ. ცავარელს. — „საქართველოს ისტორიკოსი“ უწოდებს. და უნდა ითქვას რომ ეს არც თუ ისე უმართებელი და გადაჭარბებულია: იმის გარდა, რომ ისტორიკოსი (1823—86) და ცავარელი (1857—1902) თითქმის თანამედროვენი არიან და როგორც დრამატურგებს, მათ თავიანთი შრობიერი თეატრების წინაშე თანაბარი ამავე მიუძღვით (თანაბარი, რა თქმა უნდა, თვით ამ თეატრების მამსტრანისა და ხელოვნების წინის შესაბამისად). — ისინი სოციალურ სინამდვილის მხატვრულად (დრამატურგაში) ასახვისა და მისდამი (კერძოდ მიმავალ ფეოდალურ-ბატონურ წესსწინააღმდეგ) ნაშთებისადმი) დამოკიდებულების მხრივ უუცვლელად ერთმანეთს ენათესავებიან იდურად. ამის შემდეგ უმართებულად უნდა ჩაითვალოს ი. გრომშვილის განცხადება: „აღს შესახებ, რომ თითქოს ცავარელს „სოციალური მოტივები ისე ჭარბად“ არ ჰქონდეს ასახული თავის ნაწერებში. სხვა რომ არ იყოს, ის უქანასკნელი აზრი ეწინააღმდეგება ჰემოთ ჩვენ მიერ მოყვანილ მისივე აზრს იმის შესახებ, რომ ცავარელის „პიესების ხაზით ეს XIX საუკუნის ეპოქის გამძობილია“. სოციალური მოტივების გარეშე ეს პიესები, რა თქმა უნდა,

ეპოქის გამძობილი“ არ იქნებოდა და ჩვენ ვიტყვი, რომ ცავარელის პიესების მნიშვნელობა სწორედ სოციალური მოტივებისა და რეალური სინამდვილის ასახვებში მდგომარეობს უმთავრესად: ცავარელის პიესების შესახებ თად სოციალურ ფონზეა გაშლილი. თუ გნებავთ, სწორედ ამით არის გამართლებული ცავარელის პიესების გადმომცემა.

სარეცენზიო კრებულში მოცემულია ცავარელის შრომა ორიგინალური პიესები — 5 კომედია და 6 სცენა. კრებულს დაერთული აქვს ცავარელის „მოგონებანი“. კრებულის რედაქტორის გრიშაშვილის ამავე იმაში მდგომარეობს, რომ მან ცავარელის პიესების გამოცემით და მათთვის მეცნირებელი კომენტარიების დაერთვით, ცავარელის ხსენისადმი ღირსეული მაღლობის მიძღვნასთან და კვილობილად ვალის მოხდასთან ერთად, სასულეება მისაც თანამედროვე მეცნიერებს ჩაუხვდა XIX საუკუნის ცხოვრებასა და სოციალურ სინამდვილეს. ი. გრიშაშვილი ამ შემთხვევაში უბრალოდ გამოცემული-რედაქტორი კი არ არის ცავარლისა, არამედ მისი ზედმიწევნით მოცნულ კომენტარო და შემფასებელი. ი. გრომშვილი XIX საუკუნის ლიტერატურული საქართველოს და კერძოდ ქართული თეატრის მკვლევარ ითვლება და ამ ცოდნის დალი ახის სწორედ ამ კრებულსაც: ის განსაკუთრებული სიყვარულით, ღრმა ცოდნით და აკადემიური კეთილსინდისიერებითაა დაწეუდაცემული. ამ მხრივ ეს კრებული ლიტერატურული ძეგლების გამოცემისა და სარედაქტორო მუშაობის ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს გადაუჭარბებლად. მეცნიერული სიზუსტე ფაქტების დადგენის დროს და პოეტური ენაშიჭარბულობა-ენაწვლიანობა ამ ფაქტების გახსენების დროს — ამ მთავარი ღირსება გრომშვილის მიერ გაწეულ სარედაქტორო შრომისა.

კრებულს, წინასიტყვაობის სახით, წამძღვრებული აქვს ი. გრომშვილის სპეციალური, საკმაოდ ვრცელი გამოკვლევა, რომელიც შეიცავს XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული თეატრის ისტორიის მოკლე მიმოხილვასა და თვით აქვეყნებ ცავარელის, როგორც დრამატურგისა და სცენის მოღვაწის, დახასიათებას. კრებულის ბოლოში კიდევ დართულია გრომშვილის მიერვე შედგენილი „შენიშვნები“ და ლექსიკონი. „შენიშვნები“ წარმოადგენს საკმაოდ ვრცელ მონოგრაფიულ გამოკვლევას კრებულში მოთავსებულ პიესების, სცენებისა და მოგონებათა შესახებ. აქ დაწვრილებით არის ნაჩვენები უმეტეს შემთხვევაში პირველად და პირველ წყაროების (მიხედვით), თუ როდის დაიწერა ესა თუ ის ნაწარმოები ცავარელისა, რომელი პიესა რამდენჯერ და როდის გამოიკა ან დაიდგა სცენაზე, რომელი არტისტები და როგორ იღებდნენ მონაწილეობას დადგებაში. მოყვანილია ბიოგრაფიული და ბიბლიოგრაფიული ცნობები სცენის მოღვაწეთა, არტისტებისა და სხვა ისტორიული პირობა შესახებ და სხვ. განსაკუთრებით საყურადღებოა კრებულის ბოლოში დართული ლექსიკონი, რომელიც 200-ზე მეტ სიტყვას ქართული-მოლოგო-ფილოლოგიურ ასხანა-განმარტებას შეიცავს. აქ განმარტებული სიტყვები თითქმის ყველა ცავარელის დროის ცოცხალ-ხალხურ ენიდან ამოღებული და მის პიესებში გამოყენებული სიტყვებია. ამ სიტყვების ასსულურტურ უმეტესობა დღემდე არსებულ არც ერთ ლექსიკონში შეტანილი არ ყოფილა და, მაშასადამე, გრომშვილის ამ ლექსიკონშია პირველად გახსენებული. საყურადღებოა, რომ გრომშვილის ამ სიტყვების განმარტების დროს მათი ლიტერატურული შემოსილისა და დაცნობის ფაქტების დადგენა დამოწმებული აქვს ლიტერატურული ძეგლებთან სათანადო ადგილების მოტანით, რაც ერთობ საყურადღებო ანაგად უნდა ჩაითვალოს ქართული ლექსიკოგრაფიის წინაშე.

ზღვასიანი ვრცელი და მრავალფეროვანია ქართული ანდაზები — ეს ხალხური სიბრძნის მარგალიტები. იგი ყველაზე უფრო დემოკრატიული ფორმა ხალხური სიტყვიერების, რომელშიაც ავტორის თქმისაგან... „ხალხის ათასსულოვანი სიბრძნე, დაკრებება და მჭრეტელყოფილება ანდაზებში არის გამოხატული უღამაზეს ქემარტებთა“... (გვ. 3).

ხალხური სიტყვიერების ეს დარგი დღემდე უსაფუძვლოდ დაგვიყვებულა, უყანასქნელ წლებში ინტენსიური კლდევაძიებისა და შესწავლის საგანი გახდა. წარმოდგენილი საეროკენობა კრებულში მეორე ფესტივალში, შესწორებული გამოცემა (პირველი გამოცემა დაბეჭდა 1926 წ.), სადაც ხელ-მარჯვად და ფაქიზი გულმოდგინებით შეკრებილია ეს სიმდიდრე.

ანდაზებს ისტორიულ-ლიტერატურული მნიშვნელობის გარდა უდიდესი პრაქტიკულ-აღმზრდელიობითი მნიშვნელობა აქვს, როგორც მობრძილობა, ისე მოსწავლე ახალგაზრდობისათვის. წმინდა ხალხურ მასალებთან ერთად კრებულში რუსთაველის, გურამიშვილის, ი. ჰავეჭავაძისა და სხვათა აფორიზმებიც უხვადაა შეტანილი. თემატიკურად კრებული უფროსად მრავალფეროვანია: გმირობა, მეგობრობა, სიყვარული და მოქალაქეობრიობა, შრომის, კლასთა ბრძოლისა და სხვა მოტივები; კრებულის ღირსება: ლექსიკურ-სტილისტური სიწმინდე, მასალის ფაქიზი ორგანიზაცია და დალაგება, ხალხურ-პოპულარული სტილი...

კრებულში როდია უნაკლო. ბევრი ანდაზა პირდაპირ განმეორებულია, როგორც სხვადასხვა ანდაზი, ის ერთსა და იმავე ანდაზზე. მაგ.: „გოგოს ნაკეთი სამხარი, ბიჭის მოძოლი ყანაა“; ერთსა და იმავე ფურცელზე, ერთსა და იმავე ანდაზზე ორჯერაა განმეორებული (იხ. გვ. 17 და 18);

რამდენიმე შენიშვნა ს. დანელიას წინასიტყვაობაზე

ს. ნეკრასოვი. ლექსები, პოემები. თარგმანი გრიგოლ ცეცლაძისა პრ. ფ. დანელიას რედაქციით და წინასიტყვაობით.

ნიკოლოზ ალექსისძე ნეკრასოვს, ერთ-ერთ უდიდეს რუს პოეტს, თავიდანვე ახასიათებდა რადიკალური პოლიტიკური განწყობილებითა და თავისი ლირიკით გამოშხატული იყო ე. წ. „მონანიე აზნაურის“ ფესტივალისათვის. მწერალი ძველ რიგ თავის პოეტურ ნაწარმოებებში ლაბრაჯობის თავის გარდაუხდელ ვალზე ხალხის მიმართ. ის გულმურთავად თანაუგრძობის დახარჯულ ხალხს და მის სამართლიანად უწოდებენ ხალხის ვეების მოზიარე პოეტს.

რეცენზიო წიგნს წამძღვარებული აქვს პროფ. ს. დანელიას მოზრდილი შესავალი წერილი, რომელიც ჩვენი აზრით, მრავალ არა სწორი დებულებას შეიცავს.

პროფესორი დანელია ადარებს რა ერთმანეთს ნეკრასოვს და პუშკინს, აყენებს რომ ენის, ლექსსუფობის და მხატვრული სახეების ნოვატორია ნეკრასოვი და არა პუშკინი. ის ამბობს: „გოგოლის რეალისმის გაღვინით ნეკრასოვი შორდება პუშკინის პოეზიას, როგორც თავისი ლექსების თემატიკით, ისე მათი ენითა და მხატვრული სახეებით.“ ის სხვა ადვილს ამ აზრს კიდევ უფრო კარგად იმეორებს: „ამ ახალ თემას და ახალ თვალსაზრის... უმეც არ შეეფერებოდა ძველი თავადაზნაურული პოეზიის ფორმა, და ნეკრასოვი უფუძვლად ამ ფორმას, რათა ახალი შინაარსისათვის იმოკოს ახალი სანოსელი. პუშკინის პოეტიკით დაკანონებული ამბების ნაცვალ ნეკრასოვი უფრო გამოიყენებს თავის ლექსებში დაქტობებისა და ანაბესტების ზომას და ცდილობს გადმოიღოს ხალხური პოეზიის მხატვრული ხეობები.“

„რეცენზიო საქმეს წაახდენს ფათერაკს დააბრალებს“ (გვ. 65 გვ.). საჭირო იყო ვარიანტების მეტი დაწესება და უხესტება და პოპულარული ვარიანტების წარმოდგენა, მაგ., „დათესა ხედავდნო და მის კვალს ეძებდნო“ (გვ. 20). ცოტა ძველი მოკლეული ოდნავ სიტყვების გადახალებებით, მაგ., „კაცი დათესა ხედავდა და მის კვალს ეძებდნო“ (გვ. 42). „თავდაძვრნილი კუდაბაზეკილი“ — იმავე გვერდზე ოდნავ შეცვლილი სახითაა მეორედ მოხვედრა: — „თავ-დაძვრნილი და კუდა-გაბაზეკილი“ (გვ. 33), რაც სრულიად ზედმეტია. აქ ისე უმნიშვნელო განსხვავებაა, რომ ერთ-ერთი ვარიანტიც საქმითი იყო.

კრებულში არის აქა-იქ ანდაზების სუსტი, არაპოპულარული ვარიანტები წარმოდგენილი: „სჯობს ყოლა უწერონის ძალისა, — უწერონელი შეილისა ყოლასა“ (გვ. 68); უნდა იყოს „უწერონელი ძალის ყოლა სჯობს უწერონელი შეილის ყოლასა.“ „ცხენს ვერა დააკლო რა უწავის მიარადია“ (გვ. 83). უნდა იყოს „ცხენს ვერ შესწვდა და უწავის უწყო ტეხათა“. საჭირო იყო ყველა ვარიანტის შესწავლა და უკეთესი ნიმუშების წარმოდგენა.

აქვე აღხანწნავია, რომ ასეთ კრებულში აღმავლურ დალაგებასთან ერთად ანდაზები თემატიკურადც უნდა დაედავლებინა, რაც წიგნის მოხმარებას და გამოყენებას გააადვილებდა.

მიუხედავად ამ ნაკლის ანდაზების ამ კრებულის გამოცემას დიდი პრაქტიკულ-აღმზრდელიობითი მნიშვნელობა აქვს, რომელიც მითითებულ შენიშვნების საფუძველზე გადამშავების შემდეგ სასურველია დასახლად გამოიცეს, რადგან მის მტრად დიდი მოთხოვნილება აქვს.

კრებულში შეიცავს 93 გვერდს. წამოშვებული აქვს მოკლე წინათქმა (გვ. 3-4). ფასი 1 მან. 25 კაპ.

კ. დ.

აქ აშკარად სჩანს პუშკინის ამბავისა და დამსახურების ნაწილობრივი უგულებლყოფა. ნუთუ დღეს ვინმესთვის სადავოა, რომ ახალი, სალიტერატურო ენის ფუძემდებელი და ლექსის ფორმის დიდი ნოვატორი პუშკინია და პუშკინიდან მოდის მხატვრული სიტყვის ის ღირსებები, რასაც პროფ. დანელია ნეკრასოვს მიაწერს.

ნეკრასოვი მხატვრული სახეების მრავალფეროვანი მწერალია და დანელია როდესაც ამბობს, რომ ნეკრასოვმა უუკუადოდ ძველი თავადაზნაურული პოეზიის ფორმა, არ არის სადღესით სწორი. აი, რას ვეთხოვლობთ. „სახეობა მცირე ენციკლოპედიაში“: „...მხატვრული საშუალებანი, რომლითაც სარგებლობს პოეტიკ... მეტად მდიდარი და მრავალფეროვანი. ის დაკავშირებულია ძველ თავადაზნაურულ პოეზიასთან, სარგებლობს მისი მხატვრული საშუალებებით (ტრადიციული მალაქა სტილის ლექსიკონი კლასიკური თიხტეროვანი და ეფეგელიო ხეთტეროვანი იამბები)...“ მადილი ხალხის (ცხოვრების აღწერის დროს, მართალია, პოეტი ცდილობდა მისთვის ხალხური შემოქმედების კილო მეტა, მაგრამ ეს უფრო ადრე პუშკინმა სცადა და განახორციელა კიდევ.

პოეტ გ. ცეცლაძის დამსახურებად შეიგანიანა ვთქვით მეთხოვნიისათვის ნეკრასოვი რს ლექსების გადმოთარგმანა. უფროდ ისტორიულად და დიდი თვარული უმეზნავია მთარგმნელს დიდი რუსულ პოეტიკ ლექსებზე.

წიგნი ლამაზადაა გამოცემული „დენდრაიკის“ მიერ. 5 X 8 ზომით და ღირს ყდით 4 მ. 10 კ.

- 2 მარტს** შესრულდა 120 წელი განთქმულ იტალიელ ხუროთმოძღვრის ჯაკომო კვარენცის (გვარენცი) გარდაცვალებიდან. დაიბადა ჩრდილ. იტალიის ქ. ბერგამოში 1744 წ. სწავლობდა ფერწერას ცნობილ მხატვარ რაფაელ მენსთან. შემდეგ გადავიდა არქიტექტურის შესწავლაზე. 1780 წ. მიიწვიეს რუსეთში. პეტერბურგში მან გაითქვა სახელი როგორც ერთ-ერთმა უდიდესმა არქიტექტორმა. შეიძლება თამაშად ითქვას, რომ ძველი პეტერბურგის არქიტექტორული ფეხიონომია კვარენცის სახელთან არის უმთავრესად დაკავშირებული. მის მიერ აშენებულია ერმიტაჟის თეატრი, სამეცნიერო აკადემია, ბანკი, ბირჟა, ცხენოსან გვარდიელების მანეჟი, სმოლნის ინსტიტუტი და სხვა მრავალი შენობანი პეტერბურგში. შემდეგ მან ააშენა პეტერგოფში ინგლისური სასახლე და ცარსკოე სელოში (ესლა დეტსკოე სელო) ალექსანდრეს სასახლე. გარდაიცვალა კვარენცი პეტერბურგში 2 მარტს 1817 წელს.
- 12 მარტს** შესრულდა 200 წელი გამოჩენილი რუსი ხუროთმოძღვრის ვასილ ბაჟენოვის დაბადებიდან. ბაჟენოვი დაიბადა მოსკოვში 1737 წ. პატარაობიდანვე გამოიჩინა ხატვისადმი მისწრაფება. როგორც ხუროთმოძღვარი სწავლობდა ჯერ არქიტექტორ დ. უხტომსკისთან, შემდეგ სამხატვრო აკადემიაში. 1759 წ. გაგზავნილი იყო პარიზში, სადაც მეკადინოზობდა პროფ. დიუვალთან. აქ ბაჟენოვმა დიწყო არქიტექტურის შესწავლა მოძღვრების მიხედვით: პარიზში შესწავლა ლუერის ვალერია, რომში პეტრეს სობორო. აქვე გაეცნო რომის დიდი ხუროთმოძღვრის ვიტრუვის შრომებს, რომელნიც ბაჟენოვმა სიარგმნა და 1790 — 1797 წლებში გამოიცა რუსეთში 10 წიგნად. ბაჟენოვი ერთ-ერთი საუკეთესო ხუროთმოძღვარი იყო. ეკატერინე მეორის დროს მას მრავალი შენობა აუგია. მთავარი რაც ახასიათებს ბაჟენოვის ხუროთმოძღვრებას ეს არის დაგეგმვის ოსტატობა და ფორმის მოქნილობა. მისი პროექტების მიხედვით აგებულია ეკატერინგოფის პარკის სასახლე, არსენალის შენობა, სამხატვრო აკადემიის მთავარი ფსახდი პეტერბურგში, და მოსკოვში კრემლში არსენალის და სენატის შენობანი. მაგრამ ეკატერინე მეორის ტირანია არ აძლევდა ამ შესანიშნავ მხატვარს თავის შესაძლებლობათა გამომკლავებების საშუალებას. ბაჟენოვი იმდროინდელ პროგრესულ ჯგუფებთან დახლოებული იყო: საფრანგეთის რევოლუციამ გააცოცხლა საზოგადოების მოწინავე ფენები. ბაჟენოვი დადიოდა ცნობილ პუბლიცისტის ნიკოლაი ნოვიკოვის (1744 — 1818) წრეში. ნოვიკოვი ეკატერინე მეორემ დაატუსაღა 1792 წელს, 15 წლით დაამწყვდია შლისელბურგის ციხეში. ბაჟენოვს თუმცა ასეცა დატუსაღება, მაგრამ ეკატერინე უკვე აღარ წყალობდა მას. ეკატერინეს სიკვდილის შემდეგ ბაჟენოვი ისევ შეუდგა შემოქმედებით მუშაობას, მაგრამ სამი წლის შემდეგ გარდაიცვალა პეტერბურგში 1799 წელს.
- 22 მარტს** შესრულდა 250 წელი დიდი ფრანგი კომპოზიტორის ჟან-ბატისტ ლიულის გარდაცვალებიდან. ლიული დაიბადა ფლორენციაში 1639 წელს მეწისქვილის ოჯახში. 1646 წ. პარიზში ჩასვლისას ლიულიმ იცოდა მხოლოდ სიმღერა და გიტარაზე დაკვრა. პარიზში მან მიიღო მუსიკალური განათლება, როგორც ვიოლინოზე დამკვრელმა, კლავესინისტმა და კომპოზიტორმა. იმ დროს პარიზში დიდი გასავალი ჰქონდა იტალიურ ოპერას. ლიულიმ დაწერა ბალეტის მუსიკა ცნობილ იტალიელ კომპოზიტორ კავალის ოპერებისათვის (1660 წ.



„ქსერქსი“, 1662 წ. „შეყვარებული ჰერკულესი“). მალე ლიული გაითქვა სახელი როგორც ვიოლინისტმა, მოცეკვავემ და ბალეტის კომპოზიტორმა. 1655 წ. ლიულმა შექმნა ახალი სიმებიანი ორკესტრი. 1661 წ. იგი სამეფო კარის ყველა ინსტრუმენტალისტების ხელმძღვანელად ინიშნება. ლუი XIV-ის სამეფო კარზე ბალეტს და სალონურ ცეკვას დიდი წარმატება ჰქონდა. 1654 წლიდან 1671 წლამდე ლიულმა დაწერა ოცამდე ბალეტი. 1664 წლიდან იწყებს შემოქმედებითი თანამშრომლობას გენიალურ მოლიერთან კომედი-ბალეტის დირიჟორს დარგში. ათი წლის მათმა ნაყოფიერმა შედეგებმა მოგვცა შედეგები ამ დარგში. 1673 წლიდან ლიული სწერს ოპერებს, იმ დროს „ლირიულ ტრაგედიებლად“ წოდებულს. ლიული არის ფრანგული ნაციონალური ოპერის შემქმნელი. მის მიერ დაწერილი მრავალი ოპერებიდან ყველაზე ცნობილია „არმიდა“ (1686 წ.). ლიულმა ითვისებდა ფრანგული კლასიკური თეატრის დეკლამაციურ ხელოვნებას (რასინი და შამნელე) და თავის ოპერებში გადაჰქონდა მაშინდელი ფრანგული ტრაგედიის ტექნიკა (ხუთი აქტი, ალექსანდრიული ლექსი და სხვ.) 1672 წელს ლიული ჩაუდგა სათავეში ფრანგულ ოპერას (მაშინ მუსიკალურ აკადემიად წოდებულს) და 15 წლის განმავლობაში ფრანგული ოპერის დირექტორად იყო (შემდეგში პარიზის „გრან-ოპერა“). ლიული გარდაიცვალა ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, 48 წლის, 22 მარტს 1687 წ. სრულიად შემთხვევით, დირიჟორობის დროს ჯოხით დაიჭრა ფეხი, რასაც მოჰყვა განგრენა. ლიულის გავლენა დიდი იყო ფრანგულ მუსიკაში, იგი მოაღწევს თითქმის XVIII ს. ნახევრამდე, სანამ არ გამოჩნდა პარიზში გლიუკი. რომენ როლანის თავის ცნობილ წერილში ლიულის მუსიკის ხალხურობის შესახებ სწერს: „მისი მელოდიები გაისმოიღვნენ ქუჩაში, მათ უკრავდნენ ინსტრუმენტებზე, მის უვერტიკურებს მღეროდნენ სპეციალურად შერჩეული ტექსტის მიხედვით. მრავალი მისი მელოდია გადაიქცა მასობრივ სიმღერად... მისი მუსიკა ნაწილობრივ ხალხისაგან ნასესხი, ისევ უკან ხალხში ბრუნდებოდა“.

26 მარტს

შესრულდა 110 წელი მსოფლიო მუსიკალური აზროვნების უდიდესი წარმომადგენლის, გენიალური კომპოზიტორის ლუდვიგ ბეთჰოვენის გარდაცვალებიდან. ბეთჰოვენი ყველაზე პოპულარული და საყვარელი კომპოზიტორია საბჭოთა კავშირში მუსიკის კლასიკოსებიდან. ეს ადვილი ასახსნელია: ბეთჰოვენის მუსიკა გმირული პათოსით არის გაღვნილი; თავისუფლების კულტი, დემოკრატიზმი, ხალხურობა, დიდი სიყვარული ბუნებისადმი, ღრმა ადამიანურობა და რაც მთავარია ოპტიმისტური რეალიზმი — აი ის თვისებები რომთაც ჩვენი საბჭოთა ქვეყნების მილიონიან მასებს იზიდავს ბეთჰოვენის სიყრმიდანვე ფრანგული რევოლუციის იდეებით იყო ბეთჰოვენი სავსე, განმანათლებელ ფილოსოფიის და გერმანულ „შტურმ უნდ ბრანგ“ პერიოდის სულით იყო გაღვნილი და ამ იდეებს ბეთჰოვენმა არ უღალატა სიკვდილამდე, მიუხედავად მეტერნისის მიერ დამყარებულ გამაძფერებელი რეაქციისა, მატერიალურ შევიწროებისა და პირადი ოჯახურ უსიამოვნებისა მას ქედი არ მოუხრია თავადების და მეფეების წინაშე. დაიბადა ბეთჰოვენი ღარიბ ოჯახში 16 დეკემბერს 1770 წ. ქალაქ ბონში (რეინზე). რვა წლისა იყო, როდესაც პირველად გამოვიდა საჯაროთ როგორც პიანისტი. 1782 წ. დაიბეჭდა მისი პირველი ნაწარმოები. პირველი მისი მასწავლებელი იყო ცნობილი კომპოზიტორი ნეეუე (1748 — 1798), რომელმაც შეასწავლა კომპოზიციის თეორია და შეაყვარა სებასტიან ბახის გენიალური მუსიკა. ბეთჰოვენმა ადრე დაიწყო პროფესიონალური მუსიკალური შრომით თავის რჩენა. 1787 წ. 17 წლის ბეთჰოვენი შეხვდება მოცარტს ვენაში, რომელიც დიდ შიშაულს უწინასწარმეტყველებს მას. 1792 წ. ბეთჰოვენი სამუდამოდ გადადის საცხოვრებლად ვენაში, ევროპის მაშინდელ მუსიკალურ ცენტრში. აქ სწავლობს ი. ჰაიდთან, რომელმაც დიდი გავლენა იქონია ახალგაზრდა ბეთჰოვენზე თავის სიმფონიზმით. მაგრამ ნამდვილი მუსიკალური განათლება მიიღო მან შენკთან (კომპოზიციის

ქრო

ჩვენით ორი

ტეჩიკა), ალბრეხტსბერგერთან (კონტრაპუნქტი) და სალიერისთან (ვაკალური სტილი). 1795 წ. მიხდა ბეთჰოვენის პირველი საჯარო გამოსვლა ვენაში, და ამ წლიდან ვიდრე 1814 წლამდე მან როგორც პიანისტმა გაითქვა დიდი სახელი. სამწუხაროდ, უკვე 1796 წლიდან ბეთჰოვენს ყურის სკლეროზი დაემართა, რამაც თანდათან მიიყვანა იგი სრულ დაყრუბამდე. ყრუ ბეთჰოვენი ჰჰენის თავის საუკეთესო ნაწარმოებებს. 1800 წ.—„პირველი სიმფონია“, 1801 წ.—„მთავარის სონატა“, 1803 წ.—„კრეიციერის სონატა“ და 1804 წ.—„გმირული სიმფონია“ № 3, რომელიც თავისი რიტმიკით, ჰარმონიით და ინსტრუმენტირებით ახალი სიტყვა გახდა მსოფლიო სიმფონიზმის ისტორიაში. 1805 წ. ბეთჰოვენმა დასწერა თავისი ერთადერთი ოპერა „ფიდელიო“. 1807 წ.—ისეთი ძლიერი ნაწარმოები როგორც „სონატა აპასიონატა“, „კარიოლიანოსი“ (უფერტიურა) და მეოთხე ფორტეპიანო კონცერტი. 1808 წ. მან დასწერა მეხუთე სიმფონია, რომელიც თავისი რიტმული სიმღერით მსოფლიო სიმფონიათა უდიდეს ნაწარმოებათ უნდა ჩაითვალოს. 1812 წ. ბეთჰოვენი ჰჰენის შესანიშნავ მეშვიდე სიმფონიას, რომლის შესახებ გოეთე ამბობდა რომ, იგი რიტმის ორგანოს წარმოადგენს, და 1824 წელს მსოფლიო სიმფონიზმის უდიდეს ნაწარმოებს—გეგანტურ მეცხრე სიმფონიას. ბეთჰოვენი გარდაიცვალა 26 მარტს 1827 წელს ვენაში. ბეთჰოვენი ინსტრუმენტალური მუსიკის გენიოსია. მისი სონატები და სიმფონიები უდიდეს, მანამდე ჯერ არ ნახულ დამაბრუნებელთა არიან სავსე. მისი მუსიკალური იმეკიდრეობა საბჭოთა ქვეყნის კულტურის ფონდში სამუდამოდ შევიდა, რასაც ამტკიცებს თუნდც ის ღირსშესანიშნავი ფაქტი, რომ მოსკოვში დიდ თეატრში სტალინური კონსტიტუციის მიღების დღეს შესრულებული იქნა მეცხრე სიმფონია.

27 მარტს

შესრულდა 140 წელი ფრანგი პოეტის და დრამატურგის ალფრედ დე-ვიინის დაბადებიდან. დე-ვიინი ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურაა ფრანგული რომანტიზმისა. მან თავის დროზე დიდი როლი ითამაშა რომანტიზმის კლასიციზმთან ცნობილ ბრძოლაში. ფრანგული თეატრის ისტორია გვერდს ვერ აუხვევს ა. დე-ვიინის შოლავაწიობას. დაიბადა 1797 წ. ძველ არისტოკრატიულ ოჯახში. 1814 წლიდან 1827 წლამდე ჯარში მსახურობდა. ეს იყო ხანა ნაპოლეონის გაქცევის და რეაქციის დამყარებისა. მაგრამ სწორედ ამ დროს 1824 წელს შარლ ნოდის „ბიბლიოთეკაში“ დაარსდა რომანტიკოსების პირველი ჯგუფი, რომელშიაც შედიოდნენ ახალგაზრდა ვიქტორ ჰიუგო, სენტ-ბევი, დე-ვიინი და ალფრედ დე-მიუსე. აქედან დაიწყო ჰიუგოს და დე-ვიინის მეგობრობა. პოეზიაში და რომანების წერაში თითქმის ერთმანეთს ეჯიბრებოდა ორი მეგობარი. 1826 წ. გამოვიდა ჰიუგოს ცნობილი ისტორიული რომანი „ბიუჟ-ჟარგალ“. 1828 წ. დე-ვიინი სთარგმნის შექსპირის „ვენეციელ ვაჟას“ და 1829 წ. „ოტელოს“. ამ თარგმანებმა გზა გაუკაფეს ფრანგულ თეატრში რომანტიზმის კლასიციზმთან ბრძოლას, რომელიც შემდეგ ჰიუგოს „კრომველის“ და „ერნანის“ დამგზებით გრძელდებოდა. დე-ვიინი ვატაკცხული იყო შექსპირით და მას დიდი დეაწლი მიუძღვის ფრანგულ სცენაზე შექსპირის დრამატურგის დამკვიდრებაში. სამწუხაროდ დე-ვიინმ ვერ შესძლო დიდხანს საზოგადოებრივი როლი ითამაშა. ახალგაზრდა ჰიუგო თანდათან მას ჩრდილავდა და უკვე ჰიუგოს დრამის „ერნანი“-ს კითხვის დროს დაიბადა მათ შორის უთანხმოება. 1830 წლის რევოლუციის დროს დე-ვიინი და ზოგიერთმა რომანტიკოსმა თავისი კლასობრივი პრახვევის სრულდატეს და ფრანგული რომანტიზმის აქამდე მთლიანი გზა ორად გაიყო: კონსერვატიული (დე-ვიინი) და რევოლუციური (ჰიუგო) რომანტიზმი დაშორდნენ ერთმანეთს. 1830—1848 წლები, ეს ორ რევოლუციათა შუა ხანა, ფრანგული რომანტიზმის კლასიკური ხანა იყო. ახალი სკოლის ბელადი გახდა ჰიუგო. დე-ვიინი თანდათან ჩამოშორდა ბრძოლებს. 1835 წ. გამოუშვა ყველაზე საუკეთესო დრამა „ნატერტონ“ და 1841 წ. რევოლუციის შემდეგ მოშორდა პარიზს და ნებაყოფლობითი მარტოობაში დალია სული 1863 წელს.



8 აპრილს შესრულდა 40 წელი განთქმულ გერმანულ კომპოზიტორის იოჰანეს ბრამსის გარდაცვალებიდან. ბრამსი დაიბადა 7 მაისს 1833 წელს ჰამბურგში, ორკესტრანტის ოჯახში. პატარაობიდანვე იოჰანესი იძულებული იყო მამის დახმარებოდა: საღამოობით ჰამბურგის ლულდენგებში ტაპიორად მუშაობდა. 50-წლებში დაიწყო კომპოზიტორული მოღვაწეობა. რობერტ შუმანი მამინეე აღიარა ბრამსი ბეთჰოვენის გამგრძელებლად. 1854 წ. ბრამსი გერმანიის სხვადასხვა ქალაქებში გამოიღის როგორც პიანისტი და დირიჟორი, მხოლოდ 1878 წ. სამუდამოდ დასახლდებოდა ვენაში, სადაც კომპოზიტორულ მოღვაწეობას მიეცემა შლიანად. ბრამსი გარდაიცვალა ვენაში 3 აპრილს 1897 წ. ბრამსი XIX-ს. დასასრულის ერთ-ერთი უდიდესი სიმფონისტია. მისი ოთხი სიმფონია, სიმფონიზმის დიდი ოსტატობით არის დაწერილი. კრიტიკა მის პირველ სიმფონიას უწოდებდა მეათე სიმფონიას, როგორც ვაგრძელებას ბეთჰოვენის ცხრა სიმფონიისა. ვოკალურ მუსიკაში ბრამსი შეხებურტის ლირიკის გამგრძელებელია. კამერულ მუსიკაში თვალსაჩინო ადგილი უკავია მის სონატებს ვიოლინოსათვის და ფორტეპიანოს კონცერტებს. ბრამსის მუსიკალური შემოქმედება თავის აკადემიურობით და „კლასიციზმით“ გამოხატავს 70—80 წლებში გაერთიანებულ გერმანიის ნაციონალურ სულისკვეთებას.

9 აპრილს შესრულდა 50 წელი რუსული თეატრის ერთ-ერთი დიდი მსახიობის ვასილი სამოილოვის გარდაცვალებიდან. ვასილი სამოილოვი ეკუთვნის რუსულ თეატრის ისტორიაში ცნობილ სამოილოვებს ოჯახს. მამა მისი ვ. სამოილოვი (1782 — 1839) ოპერის მომღერალი იყო, დედაც მღეროდა ოპერაში. ოჯახის დანარჩენ წევრებსაგან ცნობილი არიან დები: ნადეჟდა სამოილოვა (1821 — 1899) და ვერა სამოილოვა-მიჩურინა (1824 — 1880), რომელთაც რუსული თეატრის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს. მათი ძმა ვასილ სამოილოვი დაიბადა 1813 წელს. არტისტული მუშაობა დაიწყო 1834 წ. ოპერაში; მაგრამ მალე მიანება თავი სიმღერას და 1836 წ. შევიდა პეტერბურგის დრამატულ თეატრში „ალექსანდრინკაში“. ამ თეატრში იმ დროს ბრწყინავენდნ ისეთი არტისტული ფიგურები როგორც ა. მარტინოვი და ა. მაქსიმოვი. მათი სიკვდილის შემდეგ (1860-1861 წ. წ.) სამოილოვი დარჩა ერთადერთ დიდ მსახიობად პეტერბურგში. და ეს ცენტრალური მდგომარეობა მან შეიძინა 1874 წლამდე, როდესაც მას გადაუხადეს 40 წლის იუბილე. ამის შემდეგ სამოილოვმა მიატოვა სცენა. იგი გარდაიცვალა 9 აპრილს 1887 წ. სამოილოვმა დაიწყო ვოდევილებით, შემდეგ თამაშობდა მელოდრამებში. ეს ჟანრები სამოილოვმა აიყვანა თეატრალური კულტურის მაღალ დონემდე. მაგრამ ყველაზე საინტერესო იყო მისი გამოსვლები ფრანკ შოპრის და კარდინალ რიშელის როლებში. შექსპირის როლებს ვაგებაში (მეფე ლირი, შეილოკი, ჰამლეტი) მას შეჰქონდა ბევრი თავისებური და საინტერესო. სამოილოვის შესახებ სწერდნენ თანამედროვეები, რომ იგი უფრო თავისი ნიჭით ვახდა სცენის ოსტატი, ვიდრე მუდმივი და დაუღალავი შრომის წყალობით. მაგრამ ეს არ არის სავსებით მართალი. სამოილოვის შემდეგ დარჩა მრავალი ალბომი, სადაც მას თვითონვე აქვს დახატული ყველა მის მიერ ნათამაში როლები. სამოილოვი კარგი მხატვარი იყო და იგი აკვარელის საშუალებით წინდაწინ ამუშავებდა სცენიურ სახეს. ამის გამო მისი შესრულ ჰქონდა დამუშავებული მიმიკის და გრიმის ხელოვნება. სამოილოვის თეატრალური მემკვიდრეობის გამგრძელებელი არცაა მისი დისწული საბუკოთა თეატრის მსახიობი რესპუბლიკის სასიკინაბლო არტისტი ვერა არკადიენა მიჩურინა-სამოილოვა, რომელსაც 1936 წელს ლენინგრადში გადაუხადეს 50 წლის იუბილე.

როგორც
ინი ს.
მუ-