

1975/3



# საბჭოთავ ბეროთებსა ქვე

1975 9

9/1975

# საბჭოთა ხელოვნება

13114

213

შ ი ნ ა ა რ ს ი

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ყოველთვიური შურსალი

ნოღარ ჭანბერიძე — გალალიდური ტილოვნებისათვის . . . . .	2
ოთარ ბაქანიძე — ალექსანდრე კოტინისთვის დრამატურგია . . . . .	8
დიალოგი (ლ. გულიაშვილი და ხელოვნებათმცოდნე რ. აბესაძე)	14
ანტონ წულუკიძე — ბრუნველი რეჟისორის ამოსავალი მნიშვნელობა და მისი ინ- ტელექტუალური გზები . . . . .	20
კორა წერეთელი — მედიკოს ანჯაფარიძე . . . . .	32
მეგინი მკვათარიანი — ფიქციური მუსიკალური ტელევიზიაზე . . . . .	38
გურამ ბათიაშვილი — მომავალ მსახურებელთა მართლმადიდებლური თეატრის სამსახურები . . . . .	43
მერი ტიტინიძე — ფიქციური ბავშვის ლოკა — მუსიკოსი, მხატვარი, თეატრალური მოღვაწე . . . . .	52
სილ ჩაჩანიძე — კომპოზიტორის ნაწარმოები და იოსებ გომეზისი (მოგონება)	61
სილა ტორდანიანი — რეჟისორის კომპოზიტორის საფუძვლები . . . . .	65
სკანსია. თეატრი და მსახურები	
ჭაბა იოსელიანი — მისი ნაწარმოები დრამატურგიაზე . . . . .	72
ეთერ გალუსტოვა — ისევე შენის თეატრზე . . . . .	74
ლუი ბუნეიკაშვილი — ფიქციური რეჟისორი . . . . .	78
ინე კერესელიძე — რეჟისორის მხატვარი დამიანი . . . . .	81
მალეულარია — რეჟისორის თეატრი ბავშვი . . . . .	83
მ. ზარბაზნიანი — რეჟისორის თეატრალური ნაწარმოები . . . . .	86
მ. კორნელი — რეჟისორი . . . . .	89
ნ. ტ. (ტრეგელიანი) . . . . .	113
დ. ნაბა . . . . .	113

**თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არსებითად  
მოსახლეობა**

შემაგრი რედაქტორი —  
თამარ შილაძე  
სარედაქციო კომიტეტი —  
აკაკი ბაქრაძე,  
მანანა ბერიძე,  
გივი ბოჭორია  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
ნოდარ ბაბუნია,  
ზაზილ კიკნაძე,  
ნოდარ მგალობლიძე,  
ნურბა ნიბრაძე,  
გივი ორბელიანი,  
ნათელა შრუშაძე,  
რეზა ჩხიძე,  
ანტონ წულუკიძე,  
ნიკო ხაჭავაძე,  
ნოდარ ჯანაშიანი.

ტ. ბერიძის ს. ს. სსრ

# მაღალიდეური

## ხელოვნებისათვის

ნოდარ ჯანბერიძე

საქართველოს სსრ მხატვართა  
კავშირის პირველი მდივანი.

მშხრმ ხუთწლედის დამამთავრებელი წელი გადაწყვეტ ფაზაში შევიდა. პარტიის XXIV ყრილობის გადაწყვეტილებათა განხორციელების გზაზე უკვე აშკარად ისახება ჩვენი ქვეყნის შემდგომი პერსპექტიული განვითარების კონტურები, პარტიის XXV ყრილობის შესახვედრად მზადებას რომ განაპირობებს.

დღევანდელ ეტაპზე, მატერიალურ კეთილდღეობასთან ერთად, სულიერი საუნჯის შექმნა კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი ადამიანისათვის არანაკლებ მნიშვნელოვანს იქნის.

პარტიის XXV ყრილობისათვის მზადების პერიოდში განსაკუთრებით ნათელია სოციალისტური ხელოვნების როლი მასების იდეურ-პოლიტიკური აღზრდის საქმეში. მოსკოვის ბაუმანის საარჩევნო ოლქის ამომრჩევლებთან შეხვედრისას ამხანაგმა ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევმა თქვა, რომ „საბოლოო ანგარიშით ყველა მიმართულებით ჩვენი წინსვლის გადამწყვეტი წინამძღვარია სწორედ მშრომელთა იდეური რწმენის, პოლიტიკური შეგნების ზრდა“.

უდიდესია ხელოვნების როლი მშრომელთა იდეური რწმენის, პოლიტიკური შეგნების ჩამოყალიბებაში. იდეური სიღრმე და სიმახვილე, პოლიტიკური სიმძაფრე მუდამ უნდა ახლდეს ხელოვნების ნაწარმოებს.

ამხანაგ ლ. ი. ბრეჟნევის ზემოხსენებულ სიტყვაში აღნიშნულია: „იყო იდეური — ნიშნავს მიგანდეს შენი შრომა დიადი საერთო საქმის — კომუნისტების მშენებლობის ნაწილად. შეგნებული გქონდეს და გმჩიბდე, „როგორ ერთვის შენი შრომა რესპუბლიკის შრომას“...“

საქართველოს კულტურისა და ხელოვნების მინისტრები ერთგულად და თავდადებით ემსახურებიან კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის კეთილშობილურ საქმეს

ამ ბოლო ორი წლის მანძილზე, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიერ ჩატარებულ მთელ რიგ მნიშვნელოვან ღონისძიებათა შედეგად, ჩვენი კულტურისა და ხელოვნების ფრონტზე დიდი წარმატებები მოაწვევული.

დიდ სამამულო ომში გამარჯვების XX X წლისთავისადმი მიძღვნილ რესპუბლიკურ და საკავშირო გამოფენებზე ჩვენი მხატვრების წარმატებით გამოსვლა, შემოქმედებითი ბრძოლების გამგზავრება კომუნისტურ მშენებლობებზე, ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხული თუ საბჭოთა ლიტერატურის დღეები ჩვენს რესპუბლიკაში, ნათელი დადასტურებაა მოძმე ხალხთა ურდვეი მეგობრობისა, მათი კულტურების მაღალი დეურობისა.

იყო იდეური — „ეს ნიშნავს არ ურიგებოდვე ეგოიზმსა და უძრაობას, მოდუნებას და დოქტალიზმს, ობიექტულ გულვრილობასა და წამელჯაობას“ — მითითების ანხ. ლ. ო. ბრეჟნევი. საქართველოს შემოქმედებითი ორგანიზაციების ბოლო დროის საქმიანობა მიწვევას ნეკატორი მოვლენების აღსაკვეთად ხელოვნების მუშაობა დარაზმავს. ქართული ლიტერატურის მოღვაწეთა პარტიული, პრინციპული გამოსვლები რესპუბლიკურ თუ საკავშირო პრესის ფურცლებზე, მხატვართა კავშირის ორგანიზაციული ღონისძიებანი, კინოსა თუ თეატრში შექმნილი რიგი ნაწარმოებები სწორედ აქეთკენ არის მიმართული.

დღევანდელი ქართული ხელოვნება მტკიცედ დგას პარტიულ პოზიციებზე, თანმიმდევრულად და არგუმენტირებულად იბრძვის წვრილბურჟუაზიული ფსიქოლოგიის გამოვლენათა წინააღმდეგ.

იყო იდეური — „ეს ნიშნავს მითხროვდვე საკუთარი თავისა და სხვებისაგან შრომის დისციპლინის უგაცრესად დაცვას, ხალხით, ინიციატივიანად, მთელი ძალღონით მუშაობას“. — აღნიშნავს ლ. ო. ბრეჟნევი.

საქართველოს შემოქმედებითი კავშირებისა და დაწესებულებათა რიციატივიანი, თავდაუზოგველ მუშაობაზე მეტყველებს მრავალი ფაქტი, რომელთაგან შეიძლება რამდენიმე აღვნიშნოთ, კერძოდ, საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირის საქმიანობიდან: მარტო მიმდინარე წლის ხუთ თვეში მოეწყო მხატვართა 39 გამოფენა, თბილისისა და ქუთაისისათვის განკუთვნილი გალაკტიონ ტაბიძისა და იაკობ ნიკოლაძის ძეგლებზე გამოცხადებულ კონკურსებში მონაწილეობა მიიღო ოცდაექვსმა მოქანდაკემ. დიდ სამამულო ომში გამარჯვების XXX წლისთავისადმი მიძღვნილ საკავშირო გამოფენაზე საქართველოდან 65 მხატვრის ნამუშევარი იქნა წარმოდგენილი, რაც ჩვენი მხატვრების პროფესიულ ზრდაზე, შემოქმედებით დამუხტვასა და ინიციატივიანი, ენერგიულ მუშაობაზე მეტყველებს.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ კოლექტივის წვლს, პირველად ამ ბოლო წლების მანძილზე, საკავშირო გარდამავალი დროშა და პირველი ფულადი პრემია მიეკუთვნა.

ამს. ლ. ო. ბრეჟნევი იდეურობის კიდევ ერთ ნიშანს აღნიშნავს: „ეს ნიშნავს მხურვალედ გიყვარდეს შენი დიდი სოციალისტური სამშობლო და გწამდეს, რომ ჩვენი წარმატებები — ეს არის წვლილი მტკიცე მშვიდობისათვის, თავისუფლებისათვის, სოციალისმისათვის ყველა ხალხის ბრძოლის საერთო საქმეში“.

1974 წლის აპრილში საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ინიციატივით ჩატარებულმა ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა სრულიად საკავშირო თათბირმა, რომელიც მიმდინარეობდა დევიზით — „პარტია ჩვენი ეპოქის გონება, ღირსება და სინდისია“, განიხილა მნიშვნელოვანი პრობლემა — კომუნისტის სახე ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. თათბირზე გამართული სუა-ბაასი სახეებით გამოხატავდა ხელოვნათა პოზიციას სადაღესი პრობლემებზე. შემოქმედებითი შეხვედრები აფხაზეთისა და სამხრეთ ოსეთში, პირველი რესპუბლიკური კინოფესტივალი ქუთაისში, სამხატვრო გამოფენათა ახალი ციკლი „ხალხთა მეგობრობა“ (გამოფენები საქართველოში, მოძმე რესპუბლიკებსა თუ უცხოეთში), თეატრალური საზოგადოების მიერ შექმნილი „მეგობრობის თეატრი“ და მრავალი სხვა, სწორედ ის წვლილია, რომელიც ქართულ ხელოვნებას შეაქვს სოციალისმისათვის ბრძოლის საერთო საქმეში და რომელიც ქართული საბჭოთა ხელოვნების მაღალ იდეურობაზე მეტყველებს.

მაგრამ ჩვენს მუშაობაში ჯერ კიდევ გვაქვს სერიოზული ნაკლოვანებანი, ჯერჯერობით მრავალადა შემოქმედებითი თუ ორგანიზაციული ხასიათის გადაუჭრელი საკითხი. მხატვრები ყოველთვის როდი უმოზენ სათანადო ყურადღებას თანამედროვე თემატიკას. ისინი ზოგჯერ შედმეტად არიან გატაცებულნი ყოფის „ეთნოგრაფიუ-

საქართველო  
კომპარტის ცენტრალური  
კომიტეტის

ლო“ გადმოცემით და თავს არიდებენ შინაარსის ღრმად გახსნას. ამიტომაც მსატკარო-  
თა შემოქმედებაში იდეურ-მსატკარული დონის ამაღლებისათვის ბრძოლა, უმთავრესად  
ოსტატობის გაღრმავება-გამდიდრება წამყვან მნიშვნელობას იძენს. მსატკაროს  
შემოქმედებით პრაქტიკაში და საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში მეტი ადგილი უნდა  
დაიკავოს კომუნისტური მშენებლობის ობიექტებმა, რესპუბლიკის მოწინავე საწარმო-  
ებმა და კოლმეურნობებმა, რათა შემოქმედება უფრო მჭიდროდ დაკავშირდეს ცხოვ-  
რებას, შეიქმნას საწარმოები, რომლებშიც მაღალმსატკარულ ასახვას პირობებს დღე-  
განდღეი დღის მაკისცემა, ამაღლებული შრომის პათოსი.

ხელოვნებაში მაღალი იდეურობისათვის ბრძოლასთან ერთად განსაკუთრებულ  
მნიშვნელობა ენიჭება პროფესიონალიზმის უკეთ დაუფლებას. საბჭოთა ხალხის გაზრ-  
დილ ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს ვერ ეგუება იდეური და მსატკარული სიმადრე, უღ-  
რელამობა. სასჯით ხელოვნებაში კი ჯერ კიდევ გვახდება უფერული, აშკარად სუსტი  
ნამუშევრები, რომლებიც, ჩვენი უპრინციპობის გამო, მაინც იკავებენ ადგილს გამოფე-  
ნებზე. ამ ნაწარმოებებში, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი შრომის თემებზეა შექმნილი,  
საათადოდ არ არის ხორცესხმული შრომელი ადამიანის სახე, ამიტომაც ეს ნამუშევ-  
რები ჯერ ამაღლებენ მაყურებლის გრძობებს, ვერ იწვევენ დაღებთ მოციციებს... ეს  
კი ნიშნავს კომპრომისებს საგამოფენო კომიტეტებისა თუ შემოქმედებითი კავშირის  
ხელმძღვანელობისგან. ახლა, როცა პარტიის XXV ყრილობის შესახებვრდად ვეზადე-  
ბით, როცა ახალი, მყაიე ხუთწლიდი გამოცხადებულა ხარისხის ხუთწლიდად, ხე-  
ლოვნების მუშაკებმა მთელი პარტიული მომთხოვნილებით უნდა ვიბრძოლოთ მსატკარ-  
ული ხარისხის ამაღლებისათვის. დიდი თემა, ღრმა აზრი მაღალმსატკარული საშუა-  
ლებებით, მაღალი მსატკარული ხარისხით უნდა მივაწოდოთ მაყურებელს, რომელიც  
მოითხოვს ადამიანის გრძობათა ღრმა ანალიზს, მნიშვნელოვანი ჩანაფიქრის გახსნას  
ნაწარმოების გვირის სახეში. სწორედ ამ შემთხვევაში მყარდება კონტაქტა ხელოვან-  
სა და მაყურებელს შორის და მაყურებლის სახით მსატკაროს თანამოაზრე უჩნდება.

ხარისხისათვის ბრძოლა უნდა გაჩაღდეს ჩვენი მოღვაწეობის ყოველ უბანზე. სწო-  
რედ ამ ამოცანიდან გამომდინარე, საქართველოს სამსატკარო ფონდში შეიქმნა და მალე  
მუშაობას შეუდგება შემოქმედებითი სახელოსნოები. ეს თავისებური ექსპერიმენტი  
ერთი მხრივ, მიმართულია მსატკარული ხარისხის ასამაღლებლად, ხოლო, მეორე მხრივ,  
სამსატკარო ფონდის მუშაობაში ახალგაზრდა მსატკარების ორგანიზებულად ჩამბისა-  
კენ. ჩვენ ჯცდლობთ ამ სამუშაოებში მოვიხილოთ უკვე ცნობილი მსატკარები, რომლე-  
ნიც საქონისადმი პაუხისმგებლობით. მაღალი პროფესიონალიზმით გამოარჩევიან და  
აამალოებენ ფონდის ამჟამინდელ, რამდენადმე შეესაბუნ რეპუტაციას. საამისოდ დი-  
დი მუშაობა გასწავა მსატკართა კავშირის პირველადმა პარტიულმა ორგანიზაციამ, და-  
სახულია დონისძიებები, რომელთა განხორციელებას კომუნისტი მსატკარები ჩაუდგინენ  
სათავეში. პარტორგანიზაციამ. აკავშირის სამდიონისადმი ერთად, ეს ღონისძიებანი მეტ  
აქტუალობას იძენს იმის გამოც, რომ ჯერ კიდევ არ არის აღმოფხვრილი მომხვეჭე-  
ლობის, ხელფასის ფონთის არასწორი განაწილების, რეკლამაციის შემთხვევები.

ყურადღების ცენტრში უნდა მოექცეს სახეითი ხელოვნების დაზგური დარგებში  
უპირატესი კანიათარების საქმე. ახლა, როცა ფართო მასშტაბით გაიშალა „გამფორ-  
მებლორი“ შემოქმედება (თუმცა ამ დარგში გარკვეული წარმატებებმა მოპოვებულა  
— შეიქმნა არაერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები), ნებსით თუ უნებლიეთ, ამან დაზ-  
გური ხელოვნებისადმი მსატკართა ყურადღების ჩამოცილება გამოიწვია. მატკარიალურ-  
მა დაინტერესებამ შემოქმედთა დიდი ნაწილის ყურადღება სამსატკარო კომბინატისა-  
კენ წარმართა, ხოლო სხვადასხვა მიზეზთა გამო მოდალ ქვეული ქველურობა, მოზაი-  
კა, ჯიტრაჟები ინტერიერიდან დგვიან დაზგურ ნაწარმოებს. ჩვენ სრულიდაც არა  
ვართ წინააღმდეგი მონუმენტურ-დეკორატიული ხელოვნების დარგთა გამოყენებისა,  
მაგრამ ეს არ უნდა იქცეს თვითმიზნად, „სერიული“ ტექნიკის დემონსტრაციად, რომ-  
ლის საფუძველი ზოგჯერ ისევ და ისევ მატკარიალური დაინტერესებაა. სწორედ ამის  
გამო, შენობებში დაზგური ქანდაკებისა თუ ფერწერისათვის ადგილი აღარ რჩება,  
თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, სადავთა, ჭედური თეფშებით მოკაზმული კედელი უფრო  
მიმზიდველი იქნება თუ რომელიმე გამოჩენილი ოსტატის მიერ შესრულებული.  
ვთქვამთ, ფერწერული ტილო. როგორც ჩანს, ამ საქმეში ჩვენი აქტიური ჩარევაა სა-  
ჭირო. სამსატკარო საბჭოებმა რჩევა უნდა მისცენ დამკვეთებს ყოველივე ამის ირგვლივ

და, რაღა თქმა უნდა, ისე, რომ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში თავისი გადაწყვეტილება განდევნოს.

დაზვერის ხელოვნების განვითარების ყველაზე ქმედითი საშუალებაა, მხატვრულად რაც შეიძლება ფართოდ მიზიდვა გამოყენებზე. სააქსიოდ მაქსიმალურად უნდა იქნებინათ იხითი. კარგი იქნება, ორგანიზაციებმა, რომლებსაც სათანადო სახსრები გააჩნიათ, გამოყენებინან შეიძინონ მხატვართა ნაშრომები, დააწესონ ჯილდოები საუკეთესო ნაწარმოებთათვის, ზეტი რეტეოუსი გამოიჩინონ ჩვენი კულტურის ამ ხშირ-ნელოვანი უბნისადმი. საქართველოს მხატვართა კავშირმა პრემიები დააწესა წლის საუკეთესო ნაწარმოებებისათვის სახვითი ხელოვნების ყველა დარგში. ეს ჯილდო ყოველწლიურად გაცივმა მხატვრის კვირეულის დღეებში, გამოყენებზე წარმოდგენილ ნაშრომების საფუძველზე. სიამოვნებით უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ ახლა ჩვენი რესაუილტის სხვადასხვა რაიონში სახვითი ხელოვნებისადმი ზეტი ინტერესი იგრძნობია. რადიოშივე ქალაქში კომალექტდება ბუდივიშოქმედი გამოყენები, რომლებიც ჩვენი მხატვრების ხაშუქვერებით იყავა. დიდი ზუმათა წარმოებს ქუთაისში მუდმივი ექსპოზიციის მოსაწყობად, ბათუმში ამ მიზნით გამოიყოფა შენობა, ხლო ბორჯომით უკვე გაიხსნა მუდმივი გამოყენა და ა. შ. ეს თანისობა სამაგალითოდ უნდა იქცეს, რადგან იგი, ერთი მხრივ, მსოფელთა იდეურ-ესთეტიკური აღზრდის კეთილშობილურ საწყეს ემსახურება, ხოლო, მეორე მხრივ, კი — ქართული საბჭოთა ხელოვნების აქტიურ პროპაგანდას.

იმ მრავალ პრობლემათა შორის, რომელიც ჩვენი წინაშე დგას, მეტად მნიშვნელოვანია ახალგაზრდობის იდეურ-ესთეტიკური აღზრდის საკითხები.

ჩვენი დროის სულიერი ცხოვრების სარკედ მომავალი თაობებისათვის მხატვართა და მუსიკოსთა, მწერალთა და არქიტექტორთა შემოქმედება რჩება — იქმნება დიდი მატანე დროისა, როცა ფანტასტიკურ ტექნიკურ პროგრესთან ერთად, ხელოვნებამაც დიდ სიმაღლეებს მიაღწია, კომუნიზმის მშენებელი საბჭოთა ხალხის აზრთა და გრძობათა შემართება მხატვრულ ფორმებში პოულობს გამოხატვას. ის დიდი ძვრები, რომლებიც დღევანდლობის მამოძრავებელი ძალაა, მხატვრის როლს მეტად მნიშვნელოვანს ხდის. ამიტომაცაა ესოდნეი ზრუნვით გარემოცული ჩვენი შემოქმედებითი საქმიანობა.

საბჭოთა ხელოვნება აღმავლობის გზაზეა. ამაში თავიანთი წვლილი ჩვენი რესპუბლიკის შემოქმედთაც შეაქვთ. ბუნებრივია, ყოველდღიურ მუშაობაში დგება რიგი საკითხებისა, რომელთა გადაწყვეტას ჩვენი მოღვაწეობის ამა თუ იმ ეტაპზე, ფრიად აქტუალური მნიშვნელობა ენიჭება.

ერთ-ერთი ასეთი საკითხია მხატვრისა და მყურებლის, მწერლისა და მკითხველის ურთიერთდამოკიდებულება. ჩვენ დროში ხომ ძალიან გაიზარდა ხელოვნების ხაწარმოებებისადმი ინტერესი, დიდად გაფართოვდა აუდიტორია, რომელსაც მუშებაც ემსახურებიან. განათლებისა და საერთო განვითარების ზრდამ ხალხთა ფართო მასების ხელოვნებისადმი მისწრაფებაც გაზარდა. მილიონობით ადამიანი არა მარტო მაყურებლის როლში გამოდის, არამედ სხვადასხვა ფორმით თვითონაც მონაწილეობს შემოქმედებით პროცესში. ხელოვნებისადმი ასეთმა მზარდმა სწრაფვამ ხელოვნების წარმოება სწორად შეფასების, სწორად გაგების საკითხიც დააყენა. ეს განსაკუთრებით ჩვენს ახალგაზრდობას, მათ ესთეტიკურ აღზრდას ეხება.

არაერთგზის აღგვინიშნავს თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სკოლის ასაკიდანვე მოზარდის ხელოვნებაში გათვითცნობიერებას, მაგრამ ამ მხრივ ძალზე ცოტაა გაკეთებული. აქ მარტო ხელოვნების პროპაგანდაში როდია საქმე, ეს არის ჩვენი იდეოლოგიური მუშაობის მნიშვნელოვანი უბანი. ახალგაზრდობის ცოდნა და აზროვნება თავიდანვე უნდა წარმართოს სწორი გეზით. ახალგაზრდას უნდა შესწავდეს უნარი გაერკვეს ამა თუ იმ მხატვრულ მოვლენაში, მართებულად შეაფასოს ხელოვნების ესა თუ ის ნაწარმოები, მისი ავტორის იდეური თუ მხატვრული პოზიცია.

ეს საკითხი განსაკუთრებით აქტუალურია დღეს იმის გამოც, რომ ინფორმაციის საშუალებები დიდად გაიზარდა, გაჩნდა მოვლენათა ზერედე შეფასების ტენდენციაც, როცა ღრმა, ფუნდამენტური ცოდნა შეიძლება შეიცვალოს საგნის მოჩვენებითად მრავალფეროვანი, ზედაპირული ცოდნით. ამას კი მოჰყვება ის მოდური გატაცებები, რომელიც არა მარტო ხელოვნების სფეროში, ხშირად ყოფაშიც კი შემოდის. ამიტომ ჩვენი ახალგაზრდობა თავიდანვე უნდა აღიზარდოს კლასიკური ხელოვნების საუფლებზე, იგი უნდა აღიჭურვოს ცოდნით, რომელიც დაეხმარება გაერკვეს თანამედ-

როვე ხელოვნების რთულ საკითხებში, რათა მოდას აყოლილმა ბრძამ არ გადმოიხრის ის, რაც ჩვენთვის ორგანული არ არის, მიუღებელია.

სწორედ ის, ვისაც ცოდნის მტკიცე საფუძველი არ აქვს, ვინც ვერ ერკვევა მოვლენათა არსში, ყველაზე იოლად მოექცევა ხოლმე სხვადასხვა უცხოური კინოფილმების, ჟურნალებისა თუ რეპროდუქციების გაგუნის ქვეშ. ამის მიზეზია ახალგაზრდის არასაკმარისი მომზადება ხელოვნების ნიმუშების აღსაქმელად.

რა მუშაობა ტარდება ხელოვნების შესასწავლად ჩვენს სკოლებში? პირდაპირ უნდა ითქვას, მდგომარეობა კრიტიკას ვერ უძლებს.

მუსიკასა და ხატვას ჩვენთან VI კლასამდე ასწავლიან, მაგრამ ეს დიდმნიშვნელოვანი საქმე უმთავრესად შემთხვევითი, საამისოდ მოუზმადებელი ადამიანების ხელშია. დაბალ კლასებში პედაგოგების საათობრივი დატვირთვით თავის მართლება მიუღებელია, რამდენადაც ამ ფორმალურ საკითხს მნიშვნელოვანი საქმე ეწირება. ნუ გვიწყენენ თუ ვიტყვით, რომ განათლების ბევრ მუშაკს კარგად არ აქვს შეგნებული ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის მნიშვნელობა. ბავშვი იმიტომ კი არ უნდა დავაახლოვოთ ხელოვნებასთან, რომ ყველა მათგანი რისხვითი ან გულდავივილი გამოვიდეს, არამედ იმიტომ, რომ ხელოვნება აკეთილშობილებს ადამიანს, ზრდის, ამაღლებს. დიდი ილია თავის დროზე წერდა: — „დღეს ყველაფერი შეწირული აქვს მარტო გონების გახსნას და დავიწყებულია რომ ადამიანს ჭკვა-გონების გარდა, გულოც აქვს, რომელსაც კეთილშობილსათვის ისეთივე წურთა უნდა როგორც ცოდნისათვის ჭკვა-გონებას“.

შარშან თბილისში გაიხსნა ბავშვთა შემოქმედების მუზეუმი, რომელმაც თავიდანვე პოპულარობა მოიპოვა. აქ მოწყობილი გამოვენები თბილისელთა დიდ ინტერესს იწვევს. მაგრამ მუზეუმი ჯერჯერობით მხოლოდ კოლექციის შემგროვებლის როლია. აქ თითქმის არაფერი კეთდება ბავშვთან მუშაობის თვალსაზრისით. მუზეუმს მეთოდური მუშაობისათვის პრაქტიკული დახმარება სჭირდება (ტრანსპორტი, სამუშაო მასალები, სასწავლო კინო, დიაფილმები და სხვ.). ჩვენ კი ვკმაყოფილებით მხოლოდ ბავშვთა მშვენიერი ნახატების ექსპოზიციით, რომელშიც, სამწუხაროდ, ხშირად მშობელთა თავისებური შეჯიბრებაც მოჩანს.

ბავშვთა შემოქმედების ეს მუზეუმი უნდა გადაიქცეს ესთეტიკური აღზრდის მნიშვნელოვან კერად. ამ მიზნით მხატვართა კავშირი სექტემბრიდან მუზეუმთან აარსება ხელოვნების ლექტორურს, რომლის მუშაობაში მონაწილეობას მიიღებენ ცნობილი მხატვრები, ხელოვნებათმცოდნეები, პედაგოგები.

ჩვენ ვამბობთ, რომ სკოლებისათვის არა გვეყოფნის სპეციალისტები, მაინც, როცა რესპუბლიკის შემოქმედებით უმაღლეს სასწავლებელს ყოველწლიურად მრავალი სპეციალისტი ამთავრებს. რატომ არ ანაწილებენ მათ სკოლებში სამუშაოდ? ჩვენი აზრით, კონსერვატორიისა თუ სამხატვრო აკადემიის ყველა ახალდამთავრებულმა, ვოქვათ, ორი წლის მანძილზე, როგორც წესი, სკოლებში უნდა ასწავლოს მუსიკა, ხატვა, ჩაატაროს გაკვეთილები ხელოვნებათმცოდნეობაში და ეს შრომის დაწყების აუცილებელ პირობად უნდა გადაიქცეს.

ჩვენი ხელოვნების მაღალი დიფერობისათვის ბრძოლაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს ახალგაზრდა სპეციალისტებთან მუშაობას, რაც შემოქმედებით კავშირების მოღვაწეობის მნიშვნელოვან უბანს წარმოადგენს. ეს გასაგებია, რამდენადაც საქმე ეხება მრავალეროვანი სახტობა ხელოვნების ხვალისად დღეს.

ჩვენ ახალგაზრდობასთან მუშაობის დიდი ტრადიციები გავაჩნია. უფროსი თაობის ოსტატებთან პირადი კონტაქტებიდან დაწყებული, შეხვედრები და კონსულტაციები სახელისნოებში თუ გამოვენებზე, დისკუსიები ხელოვნების აქტუალურ საკითხებზე, შემოქმედებითი კონკურსები და მრავალი სხვა, ზრდის ახალგაზრდობას და თვით ჩვენი ცხოვრებითაა ნაკარნახევი. მაგრამ სრულად ვიყენებთ თუ არა ახალგაზრდობასთან მუშაობის ამ საშუალებებსა და ფორმებს? უნდა ითქვას, რომ ხშირად ახალგაზრდა მხატვრების შემოქმედება თვითინებაზეა მიშვებული. მათთან შეხვედრები მხოლოდ გამოვენებზე ხდება ხოლმე, სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებული კი დიდ ყურადღებას ითხოვს, იგი თავიდანვე უნდა იქნას მოქცეული შემოქმედებით ორბიტაში.

ახლა, როცა მიმდინარეობს მზადება ახალგაზრდა მხატვართა ნაწარმოებების რესპუბლიკური, ხოლო შემდეგ საკავშირო გამოფენისათვის, განსაკუთრებული როლი ენიჭება შემოქმედებით კონტაქტებს, მხატვართა შეხვედრებს, სადაც დიდი გამოცდილების ოსტატები თავიანთ თვალსაზრისს, შეხედულებებს გაუზიარებენ უმცროს კოლეგებს. აქ არ იქნებიან მასწავლებლები და მოწაფეები, ამ სიტყვების პირდაპირი გაგე-

ბით, არამედ იქნებოდა საბჭოთა ხელოვნების შემდგომი აღმავლობისათვის მებრძოლი მხატვრები, რომელთა ერთობლივი სასრუნავია მაღალი დეური და მაღალმხატვრული ნაწარმოებების შექმნა, ხელოვნებისა, რომელიც მთელი თავისი შესაძლებლობით უნდა გამოვიყენოთ მსახურის ჩვენი პარტიასა და ხალხს.

სამოთხეებით აღენიშნავთ, რომ დიდი გამარჯვების 30 წლისთავისადმი მიძღვნილი რესპუბლიკური გამოფენის მონაწილე ავტორთა დიდი ნაწილი ახალგაზრდობაა, რომელმაც მომთხოვნი ქურობის გამოცდა გაიარა და მყურებელთა მოწონება დაიმსახურა. ეს კიდევ ერთხელ მოწმობს ჩვენი ახალგაზრდობის დიდ პოტენციურ შესაძლებლობებს. ყოველმხრივ უნდა შევუწყოთ ხელი ამ შესაძლებლობათა მაქსიმალურ გამოვლენას. ახალგაზრდა მხატვრის დაოსტატებისათვის ზრუნვასთან ერთად, განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მივანიჭოთ მისი მოქალაქობრივი სახის ჩამოყალიბებას, იდეურ ამაღლებას.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის 1975 წლის 6 მაისის დადგენილებების „რესპუბლიკის ახალგაზრდობასა და კომკავშირულთა შორის დიფერენცირებული მუშაობის გაუმჯობესების ზოგიერთი ღონისძიებითა შესახებ“ საფუძველზე შემოქმედებით კავშირებშიც უნდა შეიქმნას ახალგაზრდობის კომუნისტური აღზრდის სელმემწყობი საბჭოები, რომლებიც გამოიმუშავენ თანამშრომლობის უფრო სრულყოფილ ფორმებსა და მეთოდებს. ეს ხელს შეუწყობს ახალგაზრდობასთან ეფექტურ მუშაობას, როცა გათვალისწინებული იქნება სოციალური, ასაკობრივი, პროფესიული სახისათვის პრობლემები, როცა შრომის, განათლების, საყოფაცხოვრებო თუ დასვენების საკითხები ხელმძღვანელობის ყოველდღიური მზრუნველობით იქნება გარემოცული.

მხატვართა კავშირმა სულ ახლახან რამდენიმე სახელოსნო გამოიყიდა ახალგაზრდა მხატვრებისათვის, მაგრამ სახელოსნოებისათვის გამოყოფილი სადგომი რეკონსტრუქციის მოთხოვნა. სამუშაოს დასაჩქარებლად გადაწყვიტეთ შეექმნათ კომკავშირული ბრიგადები, რომლებიც მონაწილეობას მიიღებენ ამ სადგომის მოწესრიგებაში. ეს კონკრეტული დახმარებაც იქნება მშენებლობისათვის და ამავე დროს ხელს შეუწყობს სახელოსნოთა მფლობელების დამეგობრებას, კოლეგიალურობის გრძობის განვითარებას. ჩვენ შემოქმედებითი სახელოსნოების დიდ ნაკლებობას განვიცდით და ასეთ პირობებში გაოცებას იწვევს ზოგიერთი ახალგაზრდის პრეტენზიები, უარი კოლექტიურ სახელოსნოებში მუშაობაზე და სხვა. ეს ერთი შეხედვით უმნიშვნელო მოვლენებია, სწორედ იმაზე მეტყველებს, რომ მოისუსტებს ახალგაზრდებს შორის იდეურ-აღმზრდელობითი მუშაობა. ამის პირდაპირი შედეგია ისიც, რომ ახალგაზრდობის ნაწილი მილიანად არ იყენებს ფაბრიკა-ქარხნებში, მშენებლობებზე, კოლმეურნეობებში მივლინების შესაძლებლობებს, წინადადებას, ითანამშრომლონ პრესაში, მონაწილეობა მიიღონ თვალსაჩინო აკტიაციის ნიმუშების შექმნაში და სხვა.

ჩვენი ხელოვნების მუშაკების იდეური წრთობა მარტო მათ შემოქმედებაში კი არა, ყოველდღიურ ცხოვრებაში, მოქალაქობრივ მოქმედებაში უნდა ჩანდეს. საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების მაღალი იდეურ-ესთეტიკური ღონისათვის, მხატვრულ შემოქმედებაში პარტიულობისა და ჭეშმარიტი ხალხურობისათვის ბრძოლა ჩვენი შემოქმედებითი კავშირების სამოქმედო პროგრამაა. იდეურობა განაპირობებს ჩვენი ხელოვნების შემოქმედებით კრედოს, ავლენს საბჭოთა მხატვრის მსოფლმხედველობას, მოქალაქობრივ მრწამსს.

საბჭოთა მოქალაქის მაღალი იდეური შეგნებულობა მხატვარს კომუნიზმისათვის მებრძოლთა ავანგარდში აყენებს. იპოვო შენი ადგილი ჩვენი სამშობლოს ხელოვნდელ დღისათვის, ნათელი მომავლისათვის მებრძოლთა შორის — ყოველი საბჭოთა მხატვრის წმინდა მოვალეობაა.







## ალექსანდრე კორნეიჩუკის

ოთარ ბაქანიძე

დრამატურგიულ ასპარეზზე ალექსანდრე კორნეიჩუკის გამოსვლისას უკრაინულ დრამატურგიას უკვე ჰქონდა გარკვეული ნიღწეები რევოლუციური სინამდვილის ასახვის სფეროში.

უფროსი თაობის დრამატურგების: ი. კოჩერგასა და ი. მანონტოვის გვერდით ნაყოფიერად მოღვაწეობდნენ ახალგაზრდები: ი. ირანია, ი. მიკოტენკო, მ. კულიწი, ი. დნიპროსკი. ამ დროისათვის მრავალი დრამატურგი ქმნიდა ახალ რეპერტუარს მუშათა და სასოფლო მასობრივი თეატრებისა თუ კლუბებისათვის.

სწორედ მუშათა აუდიტორია ჰყავდა მხედველობაში ა კორნეიჩუკს თავისი პირველი პიესის „ზღურბლის“ (1928) შექმნისას, რომელიც დადგა კიევის მუშათა ახალგაზრდობის თეატრმა. დრამატურგმა პიესაში ასახა 20-იანი წლების ინტელიგენციის ურთიერთობა მუშათა კლასთან. ნაწარმოების ცენტრალური გმირია კომპოზიტორი რინი. იგი საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში მოწყდება ცხოვრებას, განმარტოვდება, რადგან ჰგონია, რომ მისი ხელოვნება ახალი ხელისუფლების წარმომადგენლებს არ სჭირდებათ, ვინაიდან ისინი „როიალებისგან მხოლოდ ბარიკადებს აგებდნენ“. განდეგილი კომპოზიტორი ვერაფერს ქმნის და შემოქმედებითი კრიზისიდან მხოლოდ მაშინ გამოდის, როდესაც ახალი ცხოვრების მშენებელ ადამიანებს შეხვდება, გაიტაცებს მათი

შრომითი საქმიანობა, ინტერესები. იგი წერს სიმფონიას და მუშათა კლუბში გამოაქვს სამსჯავროზე. „თურმე თქვენ თვითონ ქმნით ცხოვრების სიმფონიას, — მიმართავს ალექსანდრე კომპოზიტორი მუშებს, — მე ჩავიძირე ბგერით ქაოსში, ახლა კი ვიპოვე, ვიპოვე ღერძი. თქვენ, ახალი ცხოვრების კომპოზიტორებს, გიძღვნი თქვენს პირველ სიმფონიას“.

როგორც ვხედავთ, ა. კორნეიჩუკმა პირველსავე პიესაში განასაზღვრა თავისი შემოქმედებითი პოზიცია და მკვეთრად გაილაშქრა თეორიის „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ წინააღმდეგ.

მომდევნო პიესა „ჩქის კუნძული“ (1929) მიმართულია უკრაინელი ბურჟუაზიული ნაციონალისტების წინააღმდეგ. დრამატურგმა გააშვილა მათი იდეოლოგიის ანტისოციალურ-ბუღალტერული ბუღალტერული ბუღალტერული დეპარტამენტის ელექტროსადგურის მშენებლების ბრძოლა დივერსანტთა ჯგუფის წინააღმდეგ, რომლებიც სიძველეთა დაცვის ყაზბ მოტივს ამოფარებთან და ცდილობენ ენერგეტიკული გიგანტის აფეთქებას. „ჩქ.ს კუნძულში“ ავტორი სვამს ინტელიგენციის საკითხს, ამჯერად საინჟინრო-ტექნიკური ინტელიგენციის ჩადგომას რევოლუციის მონაპოვრების სამსახურში.

ეს პიესა 1930 წელს დადგა კიევის ი. ფრანკოს სახელობის თეატრმა და, როგორც ცნობილია, საქვეტაკლამა მნიშვნე-

სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე მწერლობაში ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებაში „ლიტერატურულ-მხატვრულ ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ“. ამ დადგენილებას ა. კორნეიჩუკისთვისაც უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. ახალგაზრდა დრამატურგს შემოქმედებითი ცხოვრების სწორი გზის არჩევაში ხელი შეუწყო მასქინ გორკისთან შეხვედრებმაც.

ამ დროს განეკუთვნებოდა „ესკადრის დაღუპვის“ შექმნაზე მუშაობის დაწყება. ეს პერიოდი აღსაყვამ იყო უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენებით. საბჭოთა ხალხი კომუნისტური პარტიის წინამძღოლობით უტყვევდა სოციალიზმის მშენებლობის ზღუდებს. იმპერიალისტური სახელმწიფოები ახალ მსოფლიო ომს ამზადებდნენ. მშვიდობიანი მშენებლობის სამსახურში ჩამდგარი საბჭოთა მწერლები ხალხში აღვივებდნენ საბრძოლო ღირსეულობის გრძობას და საანისოდ სამოქალაქო ომის პეროიკასაც მიმართავდნენ. ამ გზას დაადგა ა. კორნეიჩუკი. მწერალმა ნოვატორულად გადაწყვიტა მის წიხაზე მდგარი პრობლემები.

ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკის ეფექტურად გადაწყვეტისათვის უკრაინელი დრამატურგები კოხვიტის რევოლუციური მოვალეობისა და პირიადი გრძნობების შეჯახებაზე აგებდნენ. ა. კორნეიჩუკი სხვა გზით წავიდა — „ესკადრის დაღუპვაში“ მან დრამატული კონფლიქტი თვით რევოლუციური მოვალეობის გაგებაზე დააფუძნა. პიესაში გამოყვანილი რევოლუციონერი მუღლაკური ერთი წუთითაც არ ყოყმანობს იმაზე, სიცოცხლის დაუზოგავად უნდა იბრძოლოს თუ არა ახალგაზრდა რესპუბლიკის შინაური და გარეშე მტრების წინააღმდეგ. მოქმედების კულმინაციურ დაბრუნებას იწყვეს ის, რომ დღის წესრიგში დგება მუღლაკურებისათვის ყველაზე ძვირფასი, მშობლიური გემების ჩაძირვის საკითხი.

აი, ამ პოლიტიკური პრობლემების მხატვრულად გადაწყვეტის მიმდინაე პიესა „ესკადრის დაღუპვა“.

სპექტრალურ დრამას „მტრისა“ და ტრაგედიას „ესკადრის დაღუპვის“ შორის სულ სამი წელია, მაგრამ მათ შორის უზარმაზარი ზღვარი დევს იდეური და მხატვრული თვალსაზრისით. ახალმა პიესამ ა. კორნეიჩუკს საყოველთაო აღიარება მოუტანა.

თვით ფაქტს, რომელიც საფუძვლად დაედო პიესას, ჰქონდა ტრაგიკული ხასიათი. უკრაინაში ხელისუფლება ჩაიგდო ნაციონალისტურმა ცენტრალურმა რადამ. 1918 წლის პირველ ნახევარში უკრაინა გერმანელებმა დაიკავეს, უცხოეთის ჯარები ყირიმამდე შემოიჭრნენ. შეიქმნა მტრის მიერ შავი ზღვის ესკადრის ხელში ჩაგდების სამიშროება, რომელიც იმ დროს სევასტოპოლში იდგა. ვ. ი. ლენინის განკარგულებით მუღლაკურებმა ესკადრა ნოვოროსისკის მიაყენეს და დაღუპვის გადაარჩინეს, მაგრამ დროებით. ბრესტის შავის პირობების მიხედვით, გერმანია მოითხოვდა შავი ზღვის ესკადრის სევასტოპოლში დაბრუნებას. დამიფრული დებუებით ვ. ი. ლენინმა 1918 წლის 28 მაისს ესკადრის ბოლშევიკურ კომიტეტს უბრძანა გემები ნოვოროსისკისკი ჩაეძირათ და ხელში არ ჩაეგდით თკუპანტებისათვის. შეიქმნა ტრაგიკული

# დრამატურგია

ნელოვანი რთლი შეასრულა თეატრის კოლექტივის შემობრუნებაში თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემებისაკენ.

ამავე თეატრის სცენაზე დაიდგა ა. კორნეიჩუკის მესამე პიესა „მტრისა“ (1930), რომელშიც მწერალი შეეცადა მწერლებისა რევოლუციური შტურმი უცხოეთში ძველი საწყაროს სიმკაცრეების წინააღმდეგ და სოციალისტური დონბასის მალაროებში მიმდინარე შრომითი აქტივობა — როგორც მსოფლიო პროლეტარიატის ერთიანი შეტევა. ასევე ავტორმა გერმენა მუშათა კლასის ინტერნაციონალური სოლიდარობა.

„მტრისა“ დასრულდა ა. კორნეიჩუკის შემოქმედების პირველი პერიოდი. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ნაწარმოებები ჯერ კიდევ არ წარმოადგენდნენ მხატვრულად დახვეწილ ტილოებს (შემოწმებდა სიუჟეტის ფრაგმენტულობა, მხატვრულ სახეთა სქემატურობა), მათში მაინც იგრძნობოდა ნიჭიერი შემოქმედის გამოკვეთილი იდეური პოზიცია, ინტერესი ცხოვრების აქტუალური საკითხბოროტო საკითხებისადმი.

ოცდაათიანი წლების უკრაინაში ფართოდ განვითარდა მუშათა და გლეხთა თეატრების ქსელი. 1933 წელს უკრაინის კპ (ბ) ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო საგანგებო დადგენილება სოფლად მასობრივი თეატრის განვითარების თაობაზე. ამის შედეგად მხოლოდ 1934 წელს კიევისა და დნეპრო-

კონფლიქტ: მესღვაურებმა თვითონ უნდა ჩაიძირონ თავიანთი სიზმალეები.

კონფლიქტის თემა დრამატურგმა ისტორიულ სინამდვილიდან აიღო, მაგრამ ეს არ იყო პიესის წარმატების უმთავრესი მიზეზი. ა. კორნეიჩუკი დიდხანს მუშაობდა პიესაზე, ეძებდა ვარიანტებს, ხასიათებს, ცდილობდა ღრმად ჩაესხედა ადამიანის ფსიქიკაში, აეხსნა ადამიანთა გმირების მიზეზები. საბოლოო რედაქციის შემუშავებამდე მან მრავალჯერ გადაკითხა პიესა, მოძებნა ამ ტრაგედიის მონაწილე ადამიანები, შეხვდა ჩაძირული გემის მესღვაურებს, შეისწავლა საარქივო მასალები და არსებითად ნაწარმოები 1933 წლის დამლევსთვის დაამთავრა. იმავე წლის აგვისტოში პიესა განიხილეს ოდესის ოქტომბრის რევოლუციის თეატრში, ხოლო 1934 წლის დამლევს დადგეს კვლავ.

ა. კორნეიჩუკი მაკაოიდ გადმოგვიცემს მესღვაურთა ცხოვრების ატმოსფეროს, უკრაინაში მიმდინარე ბრძოლების დრამატულ ხასიათს. მღვდელმა ამ მოძრავა ქვეყნის ყველა სოციალური ძალა, წარმოაჩინა მათი სასოგადოებრივ-პოლიტიკური ინტერესები. პიესაში დრამატული მოქმედება აგებულია რევოლუციონერ მესღვაურებმა ამ კონტრარეკულუციის გაერთიანებულ ბანაკს შორის შექმნილ კონფლიქტზე. ერთ მხარეს დგანან რევოლუციური პარტიული კომიტეტის წარმომადგენლები: კომისარი არტომო, ოქსანა, სტრეიენი და სხვანი, ხოლო მეორე მხარეს — ადმირალი გრანატოვი, ცენტრალური რადის წარმომადგენელი, ბოცმანი კობა და სხვები. ამ დრამატისმს ის გარემოებაც ამაფრებს, რომ თვით რევოლუციონერთა ბანაკის შიგნით წარმოიქმნება წინააღმდეგობა მტკიცე რევოლუციონერთა (ოქსანა, სტრეიენი) და ანარქისტულ-ბუნტარული განწყობილების მქონე მის — მენაძე გაილას შორის. ეს კონფლიქტი პიესაში, მწვავედ აღიქმება, რადგან მის გადაწყვეტაზე დამოკიდებული რევოლუციური მოვლენების განვითარება.

კომისარ არტომოსა და ბოლშევიკური კომიტეტის წევრების სახით ავტორმა ტრაგედიამოი ლენინური იდეების გამტარებელი მესღვაურები წარმოვიდგინა. ისინი დაეკვირვებულნი არიან მასეტთან, ესმით მათი გულისტკივილი და მათთან ერთად მზად არიან შეგარეკონ საბჭოთა ქვეყნის სასოციალური ინტერესებით გამოწვეული ლენინის ბრძანება. პარტიის მორგანიზებელ როლს დრამატურგი გვიხატავს არტომოს, ოქსანას, სტრეიენის სახით; სრულყოფილად წარმოადგენს ოქსანას, რომელიც პიესის ცენტრალური ფიგურაა. ცხოვრების ყველაზე რთულ და პასუხაგებ სიტუაციებში — ძველი სამყაროს გამობრძნედილ დამცველთან, ადმირალ გრანატოვთან შეტანების დროს, პარტიის ფლტის მესღვაურებთან შეხვედრის ეპიზოდში, პარტიული ამხანაგის — გაილას პარტიულად გარკვევად და სხვა სცენებში ოქსანა წარმოვიდგინებთ ლენინური პარტიის ერთგულ შვილად, ჭკვიან და მამაც მებრძოლად, მესღვაურების ქუმარტო მეთაურად, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს რევოლუციის დიად იდეებს. ოქსანა მშრომელი ქალის ახალი სახეა უკრაინულ ლიტერატურაში.

პიესაში ერთიმეორის მიყოლებით იღუპებიან რევოლუციის გმირები, მაგრამ თავიანთი სიკვდილითაც კი რევოლუციას ემსახურებიან.

„ესკადრის დაღუპვაში“ გამოვილინა ავტორის მაღალი მხატვრული ოსტატობა. პიესა ხასიათდება მწვავე კონფლიქტით, დიდებულიად გააზრებული მასობრივი სცენებით, ფსი-

ქოლოგიურად გამართლებული ინტიმური ეპიზოდებით, მემდ გმირთა კოლორიტული, რეალისტური სახეებით,

თავის იდეურ-მხატვრული ღირებულებით დაღუპვაში გვერს უშუშვერს რევოლუციური ლიტერატურის შედევრებს (ლ. ფურმანოვის „ჩაპაევი“, ნ. ოსტროვსკის „როგორ იწრითიბოდა ფოლადი“, ა. ფადეევის „განადგურება“).

„ესკადრის დაღუპვის“ წარმატებამ გამმედაობა შემატა შემოქმედს... მან თავისი შემდგომი პიესის თემად ინტელიგენციის ახალი კადრების ჩამოყალიბება აირჩია.

1934 წლის 20 აგვისტოს „ლიტერატურნაია გაზეტას“ ფურცლებზე ა. კორნეიჩუკმა მართხველებს მიუხეობი ახალ პიესაზე „პლატონ კრენჩეტი“ მუშაობის შესახებ, ხოლო მომდღწეწ წელს შედგა ამ პიესის მიხედვით შექმნილი სპექტაკლის პრემიერა.

„პლატონ კრენჩეტი“ ა. კორნეიჩუკმა თავისი ნაწარმოების გმირებად აირჩია მშრომელი ინტელიგენციის წარმომადგენლები, სამედიცინო სამსახურის მუშაკები და ჩვეულებრივ ცხოვრებისეულ მასალაზე ააგო ღრმა ფილოსოფიურ-რომანტიკული ხასიათის ნაწარმოები. თავდადებული შრომა საბჭოთა ხალხის საკეთილდღეოდ — ასეთი იყო მთავარი იდეა, რომელიც მწერალმა თავის ახალ დრამას დაუდო საფუძვლად.

შინაგანი წინააღმდეგობა, ბრძოლა ნოვატორობა და კონსერვატიზმს შორის, მაღალიდურობას, პრინციპულობას, ეგოიზმსა და სუბიექტურობას შორის კონფლიქტი ტიპური ყოი იმ დროის სოციალისტურ საზოგადოებაში. სწორედ ეს ღამასათიებელი მოვლენები იქცა პიესის საფუძვლად. ნაწარმოების გმირები: პლატონ კრენჩეტი თუ არაკად პავლოვიჩი, ლიდა თუ ბერესტი ახალი, სოციალისტური ცხოვრების პირმშობი არიან, მაგრამ ერთმანეთისგან განსხვავდებიან ხასიათებით, საქმისადმი დამოკიდებულებით, პრინციპულობით, მორალური თვისებებითა თუ შემოქმედებითი შესაძლებლობებით.

თუ „ესკადრის დაღუპვაში“ ფარდის გახსნისთანავე სცენაზე მასხერის ლულა ლაბლაჰება და მასურებელი თავიდანვე დადაბულ ატმოსფეროში აღმონინდებოდა, ახალ პიესაში მოქმედება დინჯად იწყება. მასურებელი ხედება მშვიდ, წყნარ გარემოში, მოქმედებას არ ახასიათებს ექსპესიულიობა, ავტორი არ ცდილობს ვითარების გამაფრებას. დრამატისმის შინაგანი ბრძოლა თანდათანობით შემოდის ამ მშვიდობიან გარემოში და აღმავალი გზით მამაფრდება.

კონფლიქტის ფორმალური მიზეზია ის, რომ ნიჭიერი ქირურგი პლატონ კრენჩეტი გააკრიტიკებს რაიონის ჯანმრთელობის განყოფილებას და თავისი უშუალო უფროსის, რაიონის საავადმყოფოს გამგის არკაიის მიერ არჩეულ პროექტს, რომელიც არქიტექტორმა ლიდამ წარმოადგინა. არკაიის ლიდა უყვარს, ამიტომ პლატონ კრენჩეტის ამ გამოსვლას პირდაპირად, მესღვაურების მიიჩნევს და გადაწყვეტს სამაგიერო გადაუხადოს. საავადმყოფოს გამგე ყოველმხრივ ავიწროებს ხალგაზრდა ქირურგს; მისი გამოსვლები პლატონ კრენჩეტის წინააღმდეგ თანდათანობით მწვავედება და ბოროტებამდე მიდის.

პლატონ კრენჩეტის სახით დრამატურგმა გამოიყვანა იმ დროისთვის ტიპური ბიოგრაფიის მქონე ინტელიგენტი. პლატონი რკინიგზელი მუშის ოჯახიდან არის გამოსული. მამამისი რევოლუციისათვის ბრძოლას შეეწირა. თავდაპირველად

იგი მისი კვალს გაჰყავდა და რკინიგზაზე შემსქნენდ მუშაობდა, შემდეგ კი მედიცინით დაინტერესდა, ინსტიტუტი დაამთავრა და ქირურგად მოველინა პროვინციული ქალაქის საავადმყოფოს. პლატონი რიგითი ექიმი, მაგრამ ისეთი, რომელიც დღენადაც ადამიანის ზედწიერებაზე ზრუნავს. მისი სახით ა. კორნეიჩუკმა გვიჩვენა ყოველდღიური, ყოფიერ მოვლენებთან შეჭიდებული უბრალო, მშრომელი ადამიანის გიმნოზა, წარმოინა უბრალო ადამიანის სიღიად. მან კრწეტი დაუპირისპირა მოლაყებ არკადის. მისი ნათელი ასრების, სპეტიკი სულის, კეთილშობილური შრომის ფონზე დავანას მორალურად ბინძური და წვრილმისი, პატარა კაცუნების საქმიანობა. არკადი მოლაყებ საქმიანობა და კარგისტი. მას შეუძლია მიიღოს ლამაზი პოზა და დამაჯერებელი კლოთი წაიციხოს ლექცია თემაზე: „იდეალიზმი ქირურგიაში“, დიდაქტიკური მეთოდი ტუბერკულოზის მკურნალობის დროს“ და სხვა, თვალღებში შეაყაროს სიძარი ზელმძღვანელობასა თუ უცხო პირს, მაგრამ არ შეუძლია პრაქტიკულად ავეთოს საქმე, უხელმძღვანელის საავადმყოფოს. ამიტომ იგი უშრით იცმება პლატონისადმი, ლიდასაც აიძულეს ზურგი შეეციოს საყვერდე ადამიანს და მიალწეს საშიში მეტოქის სამსახურიდან განთავისუფლებას.

უარყოფითი გმირების გაღერვაში არცაა მარტო არ არის. ნას გვერდს „უშეშენებს“ დოგმატიკოსი ბოქაროვი. ქალაქის უაწინის გამცე. ა. კორნეიჩუკმა ან წარმოიგებო შეაყარა და გაილაშქრა ზელმძღვანელობის ბურჟუაზიული მეთოდების წინააღმდეგ. ბოქაროვისთვის სრულიად უცხო და მიუღწეველია ქუმისტი მცნიერ-ნოვატორის — კრწეტიხს იდეალები და მას ყოველმხრივ უშლის ხელს.

მაგრამ პლატონ კრწეტი მარტო არ არის. მას დიდი ქომეები ჰყავს ნაცადი კომუნისტის — ქალაქის საბჭოს თავმჯდომარე ბურესტის, მოხუცი ექიმის ბუბლიკის, მედიცინის ღის ხრისტიანასა და სხვათა სახით.

აგტორს საინტერესოდ ჰყავს წარმოდგენილი ახალგაზრდა არტიტქტორი ლიდა კოვალი.

ინტელიგენციის თმას ეძღვნება აგრეთვე დრამატურგის შედგომი ნაწარმოები „ბანკირი“ (1936). მასში წინა პლანზეა წამოწეული სამშობლოს სიყვარული, პასუხისმგებლობა და მოვალეობა თჯახისა და სახელმწიფოს წინაშე.

ბანკის დირექტორის რომან სტეფანეს ძე კრწას სახით აგტორი ვითარტავს პატოსისან და კეთილსინდისიერ კომუნისტს, ყოფილ მუშას, რომელიც ყველაზე მაღლა აყენებს მშრომელი ხალხის ინტერესებსა და მოთხოვნებს. ამის გამო იქნენბა მწვავე კონფლიქტი მასა და მის სიძეს ანდრეი ტურს შორის. მაღალი მორალური მომთხოვნელობა საკუთარი თავისადმი, იდეური სიმტკიცე და პრინციპულობა ვლინდება საბჭოთა ფანანისტიის მოქმედებაში.

მიუხედავად მთელი რიგი დადებითი მხარეებისა, პიესა „ბანკირი“ მხატვრობის თვალსაზრისით ვერ ჩაითვლება აგტორის მიღწევად.

უკრაინელი ხალხის ბრძოლა სოციალისტური სამშობლოსათვის და პარტიის როლი საბჭოთა ხელისუფლებისათვის ბრძოლაში გვიჩვენა ა. კორნეიჩუკმა დრამაში „სიმართლე“ (1937). პირველად უკრაინულ დრამატურგიაში ა. კორნეიჩუკმა სცადა რევოლუციის გენიალური ბეღადის ვ. ი. ლენინის მხატვრობის სახის შექმნა. რუსულ დრამატურგიაში ეს

ნაბიჯი უკვე გადადგმული ჰქონდათ ნ. პოგოდინის („იორტადი კაცი“), კ. ტრენიოვის („წვეის ნაპირას“), ქართულში შ. დავისა („ნაპერწკლიდან“).

ვ. ი. ლენინი პიესაში სულ სამჯერ გამოჩნდება, მაგრამ მასთან დაკავშირებული ყოველი სცენა ლაკონიური, ემოციურობით დატვირთული და მასშტაბურია. ამასთან მოვლენათა განვითარება პიესაში განათვლიდა ლენინის იდეებით, მისი აზრებით.

ა. კორნეიჩუკის ლენინი უბრალო, ქუმანური და ბრძენი ადამიანია. განსაკუთრებით შთაბეჭდვითა სცენა, სადაც სიმართლის მაძიებელ გულს, რომელიც ჭეშმარიტი ცხოვრების უახლე პიტრეულ მუშას — კუზნა როიფს გამოჰყავს, ვ. ი. ლენინი აძლევს რეკომენდაციას ბოლშევიკურ პარტიაში შესასვლელად. და ეს ხდება დიდი ოქტომბრის რევოლუციის დაწყების დღეს. ჭეშმარიტად სიმბოლურად ვუფრს სიტყვები: „რეაქციონერის აძლევს პრლუტარიატს კუზნა როიფსა გლადიმერ ლენინი“... ნ. კრუსკაიამ მაღალი შეფასება მისცა დრამატურგის მხატვრულ ტექსტს, აღნიშნა პიესის ფინალური სცენების შინაგანი დაძაბულობა და პათოსი.

პიესის ცენტრში დგას ტარას გოლოტა. იგი არის უკრაინელი მშრომელი ხალხის ისტორიული ბედის განსახიერება, რომელმაც, მოძმე რუს პროლეტარიატთან ერთად, საბჭოთა ხელისუფლება დაამყარა თავის სამშობლოში. უკვე პირველსავე სურათში აგტორი გვაგრობინებებს უღრბობის უკრაინელი გულსობის სწრაფვას სიმართლისკენ. უკრაინულ ტარას გოლოტას სიმართლისათვის ბრძოლაში ესმარება რუსი მუშა. იგი ჩააბნას მას რევოლუციურ მოძრაობაში. ვ. ი. ლენინთან საუბრის შემდეგ ტარასი მტკიცედ დადგება ბოლშევიკურ პოზიციებზე.

ორი მოძმე ხალხის — რუსებისა და უკრაინელების ისტორიული ერთიანობის იდეა აგრეთვე მხატვრულად განსახიერებულია დრამაში „ბოგდან ხმელნიცი“ (1938). ბოგდან ხმელნიცის პიროვნებისა და მისი მეთაურობით პოლონელი შლიახტების წინააღმდეგ უკრაინელი ხალხის ბრძოლის შესახებ დიდძალი მხატვრული თუ ისტორიული მასალა არსებობს. თავისი შინაარსითა და ხასიათით ეს მასალა უაღრესად წინააღმდეგობრივია. თვით მასალის მხატვრული განლაგებაც გარკვეულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. მცირე ზომის მხატვრულმა ტილომ უნდა მოიცავს გრანდიოზულ მოვლენათა მთელი ციკლი.

ნაწარმოების პათოსს ქმნის უკრაინელი ხალხის სამკვერო-სასიცოცხლო ბრძოლა ისტორიული არსებობისათვის, ხალხის გმირობისა და მამაცობის ჩვენება. უკრაინელი ხალხის წარმონადგენლებად ნაწარმოებში გამოყვანილი არიან: კახაკები — შაიტანი და ცური, მნათე გავრილო, ვარვარა და სხვ.

პიესის ცენტრში დგას ბოგდან ხმელნიცი. მისი მხატვრული სახის შექმნისას აგტორი ამოდიდა ისტორიული პროცესისა და ისტორიაში პიროვნების როლის მარქსისტულ-ლენინური გაგებინდა. ხმელნიცი, დრამატურგის გაგებით, „დაბალი“ ფეფის ხალხის ბეღადია. სწორედ ამიტომ უპირისპირდება მას კახაკთა ხელისუფლების ზოგიერთი წარმომადგენელი.

კორნეიჩუკმა თავის პიესაში გამოამყვადანა უკრაინელი ხალხის მტრების ბანაკში გადაბარებული მანგატებისა და ხელისუფლების სათავეში მოქცეული კახაკების მეთაურთა კლასი



ბობიოი ბუნება. პოლითელი პიების მორჩილი მაგნატები კი-სელი და ჩეტურტისკი, შოღალატე ატამანი ლუბენკო, მწერალი ლაზოვერი დრამაში გამოყვანილი არიან არა მხოლოდ სკოლა მხელისიყვის პირად მტოვად, არაფედ უკრაინული ხალხის შოღალატეებადაც.

სოფლის თემაზე შექმნილ ნაწარმოებთა შორის მნიშვნე-ლოვანი ადგილი უკავია ა. კორნეიჩუკის კომედიას „უკრაინის სტეპებში“ (1940). ამ პიესაში იგი თემატურად ამდიდრებს საკუთარ შემოქმედებას და უკრაინულ საბჭოთა დრამატურგი-ის. კომედიას ადიტივდა ახალი ტიპის კომედიტი, რაც შეი-ნიშნებოდა საკოლმურხეო ცხოვრების იმ ეტაპზე. დრამა-ტურგმა ცხოვრების ჩვეულებები ყოფით სურათებში ამოკით-სა არსებითი თვლვების. ადამიათა სეკევათა წვრილიურ-ჭეაზიული გადმობაშთების წინააღმდეგ თიძოდა ნაწარმოებ-ში წარმოდგენილია თოი სხვადასხვა ტიპის თამაჯდომარის დაპირისპირების ხაგალითსუ.

დიდი სამამული თის წლებში ა. კორნეიჩუკის შემოქმე-დება გასაკუთრებული აქტიურობით გამთირიოდა.

თის პირველსავე თვეებში ა. კორნეიჩუკმა დაწერა პიესა „პარტიზანები უკრაინის სტეპებში“, რომელიც შეეცადა მან-ტრუადა წარმოედგინა პარტიზანული მიძრაობის დასაწყისი უკრაინაში.

ამ დროისათვის პარტიზანულმა მოძრაობამ ვერ მოასწრო ფრთების გაშლა, იგი მხოლოდ უსახებოდა, ამიტომაც, ბუბუე-როვია, მწერალს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა სათანადო ცხოვრები-სეული მასალა სოულყოფილი მხატვრული ტილის შესაქმნე-ლად.

1942 წლის 24-27 აგვისტოს გაზეთ „პრავდის“ ფურც-ლებზე დაივიტა ა. კორნეიჩუკის პიესა „ფრონტი“. მისძე დრო-სყო, გეომანიული ფაშისტები უკვე სტალინგრადთან იყენენ. სა-რუდეკეიო სტატიით „პრავდა“ პიესას ასახიათებდა, როგორც მნიშვნელოვან ნაწარმოებს. „ა. კორნეიჩუკი, საბჭოთა მწერალი პარტიზანები, — წირად „პრავდა“, — არ უშინია სახალხოდ გეითხრას მწერ სიმართლე იმის შესახებ თუ რა უშლის ხელს ჩვენს გამარჯვებას მტერზე, ჩვენი ზოგიერთი მეთაურის მიერ სახმედრო თერაკიების ხელმძღვანელობაში ნაკლოვანებების შესახებ“. დრამატურგი მთელი პირდაპირობითა და სურლიად უკომპრომისოდ ასეცადა კონსერვატიულ შეხედულებას, უკო-დინარობას, ჩამორჩენილობას თუ სხვა სამწუსარო მოვლუბებს სწორედ იმ სფეროში, რომელსაც არსებითი როლი ეკისრებოდა ახისობით ადამიანის ბედის გადწყვეტაში, ჩვენი გამარჯვების უზრუნველყოფაში. მწერალი მიყარა და დაუნებობია ფრონ-ტის სარდლის გორლოვისა და „გორლოვშინას“ მიმართ.

ივანე გორლოვი სამოქალაქო თის გმირია, მამაცი, სამ-შობლოსათვის თვადადებული, პარტიის ერთგული. სამახუ-რებრივ საფეხურებზე სწრაფი წინსვლა მას კანონზომიერ, ლო-გეკურ მოვლედ მიაჩნია. თვიცდაჯერებულ გორლოვს მჭვიც არ ეპარება თავის კვალიფიკაცისა და ყოლისშემძლეობაში. ტყა არა აქვს ახლის გუნდობა, არ სურს შეისწავლოს ახალი ტექნიკა, დაცინვით უყრბობს განათლებულ სამხედრო სარდ-ლებს. ფაქტიურად იგი სამხედრო მეცნიერების წინააღმდეგია.

„თის წარმოებას ვსწავლობდი აკადემიაში კი არა, ბრძოლა-ში. მე თიორეტიკოსი კი არა, — აცხადებს იგი, — ძველი მეგრძოლი... ვარ... მე არა ვარ მიჩვეული კამინეტში დიდხანს ჯდომასა და რუკებზე თავის მტერებას...“ „თი აკადემია არ

არის“ — ამბობს გორლოვი სხვაგან, — ამიტომაც მტერს უ-და ურტყა „არა რადიკაემირით, არამედ გმირობით, ძაბ(ი-...  
 1937 წელს  
 ვაგლაშვილი  
 მ. ნ. უკრაინის

გორლოვი დარწმუნებულია თავის უკოდვლობაში, მუუ-დომლობაში, ამიტომაც ყველას, ვინც წინააღმდეგობის გაწევს უბედავს, უბუშად ეტყევა, ახშობს საქმიანი მეთაურების სასარ-გებლო წაშოყვების და ყველას აჭკუის სწავლებით“ ემუქრება.

გორლოვთან ერთად პიესაში მწვავე სატრული შტრიხებით არის წარმოდგენილი ფრონტის კავშირგაბმულობის უფროსი დირიჟიჟოვი, დახვეწების უფროსი უდიეტილები, სპეკტორესპონ-დენტე კრიკენი და სხვ. ეს ის ნაყოფიერი ნინდაგი იყო, რომელსეც შეიძლებოდა აღმოცენებულიყო „გორლოვშინას“.

სტეპებზე უფრო მასალებზე დაყრდნობით მწერალი გორ-ლოვსა და მის ხელქვეითებს უპირისპირებს შემოქმედ, ნიჭიერ, ენერგიულ სამხედრო მოღვაწეებს: არმიის სარდალ თვენვს, მე-ბრძოლებს — კოლხის, თვის გორლოვის შვილს — ლეიტე-ნანტ სურგვის, სარდლის ძმას — საჯავიო ქირხნის დირექ-ტორს — მირონ გორლოვსა და სხვებს.

თგვეი განსახიერება ახალი ტიპის სარდლისა, რომელიც თის ახალი მეთოდებით წარმართავს და სამხედრო მეცნიერ-ების მოპრაკეებით, გამცოდლებებსა და თეორიული მომზადე-ბის მეშვეობით, იმარჯვებს მტერზე.

მოქმედება პიესაში ისე სწრაფად და ენერგიულად ვითარ-დება, პირველი საამაულო თის ფრონტებზე პიესაში დაპი-რისპირებულთა თრი ყადის სარდალს, მაგრამ მითავრი სამ-შობლოა. ამიტომაცაა, რომ სამშობლოსათვის თვადადებული გმირების სიკვდილი მაცურებელის მიერ აღიქმება როგორც პიე-ის ცენტრალური სურათი.

ამ ნაწარმოებმა დიდი მათრგანიხეუბით და აღმზრდილო ბიით როლი შესასრულა სამამული თის დროს და თავისი წვლილი შეიტანა ჩვენს გამარჯვებაში.

სამამული თის პერიოდშია შექმნილი კორნეიჩუკის პიე-სა „მისტიკ პერკინის მისია ბოლშევიკთა ქვეყანაში“ (1943). ამ ნაწარმოებში გატარებულია პატრიოტული იდეა — საბჭოთა ადამიანის მორალურ-პოლიტიკური უპირატესობა კაპიტლის-ტური სამყაროს ადამიანთან შედარებით.

\* \* \*

ფაშისტთა ურდობისაგან უკრაინის მიწა-წყლის გაწმენ-დის შემდეგ უკრაინელი ხალხის წინაშე ახალი ამოცანები დად-და — თითი მიყენებული ჭრილობების მოშუშება და აღმშენე-ლობა. ა. კორნეიჩუკი აქტიურად ჩაება ამ ამოცანების განხორ-ციელებიათვის ბრძოლაში.

ხალხის მშვიდობიან შრომას სოფლად თუ ქალაქად მი-ცენება ა. კორნეიჩუკის პიესები „ჩამობრძანდით ზენიკოვოში“ (1945) და „მკარი ღებრაკა“ (1948). პირველ მათგანში აი-სახა სოფლის ცხოვრება მოწინავე ადამიანების, კომუნისტებისა და უპარტიოების ბრძოლა თვიცდაშვიდებისა და განცხრო-მით ცხოვრების წინააღმდეგ, მეორეში — დონეცის შახტის მალაროვთას ცხოვრება.

„მკარი ღებრაკაში“ მწერალი მისთვის ჩვეული მანერიით იხედება ცხოვრების სიღრმეში, ეძიებს განვითარების ზრდის დამატკობლებს მიხვების და მთელი სიმწვავეით სვამს ჩამორ-ჩენილობის თუ მანკირების წინააღმდეგ ბრძოლის საკითხს. პიესის კონფლიქტი ვითარდება მაღაროს ძველ მუშა მკარი ღებრაკას და მაღაროს უფროს, ახალგაზრდა ინჟინერ პაველ კრუკლაკს შორის.

მაკარ ღურბაძეს სახით ავტობუს წარმოვიდგინა ძველი თაობის მუშა, რომელიც იარაღით ხელში იბრძოდა საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვებისათვის, აწმყნავდა დონბასსა და ას-სად ცხოვრობდა. ეს ის პიროვნებაა, რომელითაც ავტობუსი გან-სახივრა ხალხს წარუვა კომუნისტური მომავლისაკენ.

ამ პიროვნებას დაუპირისპირდებოდა მაკარის სიძე პაველ კრუშოლაკი. პაველი მუხლდელით განიხილა, თვითდაჯერებული ადამიანია. მისთვის მთავარია გვიგის შესრულება და იმ სკაინის შენახრივნება, რომელზედაც თავს მშვენივრად გრძნობს. „კომუ-ნიზმი — ეს ჩვენს შემდეგ იქნება, — ამბობს იგი, — ჩვენ ღოღონდ ვგვგმა შევასრულოთ, ღოღონდ გამოძიქრეთ. შევიინარჩუ-ნით მგომარებით — ესაა ახლა მთავარი“.

სოფლის ცხოვრების თემას ეხმაურება პიესა „ძახელის ჭა-ლა“ (1950), სადაც წარმოდგენილია კონფლიქტი კოლმეურ-ნების თავმჯდომარესა და მოწინავე კოლმეურნების შორის.

1954 წელს ა. კორნეიჩუკი წერს პიესას „ფრთხი“<sup>1</sup>, რომელშიც ეხება ხელმძღვანელობის ანტიდემოკრატიული მეთოდების წინააღმდეგ ბრძოლას, ხელმძღვანელობასა და სასოფლა-დობრივ ცხოვრებაში ლენინური პრინციპების დანერგვას. ნა-წარმოების დედაბრძოლა პარტიის საოლქო კომიტეტის პირველი მდიანის — რომოდანის ბრძოლა საოლქო ხელმძღვანელობაში მამულობის, თვალის ასვლის, მოჩვენებითი წარმატებებისაკენ მიდრეკილების წინააღმდეგ. ახალ მდიანს რთული წინააღმ-დეგობების დაძლევა უხდება მუშაობის ლენინური სტილის დასანერგად. შორეული ადამიანებისადმი ნდობის გამოსამუ-შაებლად, მაყებთან ხელმძღვანელობის კავშირის განსამტკი-ტებლად.

გიგორი სატიროლ ტონშია შესრულებული საკუთარ თავში შეყვარებული ხელმძღვანელი დრემლიუგა. ოლქის ადმსკომის ავმჯდომარე დრემლიუგასთვის ყველაზე დიდი ავტორიტე-ტი საკუთარი თავია. მღიქვენლობითა და მამულობითი გარ-შემორტყმული, პატივმოყვარეობით დაბრმავებული დრემლიუ-გა მტკიცებად დაარწმუნებელი ხელმძღვანელობის საკუთარი სტილის სისწორეში, თავის ავტორიტეტში, რომელსაც იგი აუჭუნებს ყვირილსა და დაშინებაზე. მართალია, დრმატურული სატიროლად ასახეს ამ „გვირბი“, მაგრამ სრულიადაც არ ამ-იქრება იმ სასწორებას, რომელიც ამგვარი ხელმძღვანელო-ბის არსებობას ასლავს. ამ ადამიანების გარდაქმნა უკვე გვიკა-ნაა, მათი მოტეხვა კი ძალზე ძნელი და რთული საქმეა.

პიესა მაკარს ამაყს მასების უგულებელყოფის პრაქ-ტიკას და ქვედა უღლების კომუნიზმის მშენებელი ადამიანის საუკეთესო თვისებებს.

ა. კორნეიჩუკმა 50-60-იან წლებში შექმნა პიესები: „რად ილიმოდუნდ ვარსკვლავები“ (1958), „დენებრზე“ (1960), „დღიურის ფურცლები“ (1964), „შურისგება“ (1965), „ჩე-ნი მეგობრები“ (1967).

ამ პერიოდის მთელი მისი შემოქმედება ხასიათდება თა-ნამედროვე თემის ძიებით.

დასახელებული კომედიები აქტუალურ თემას ეხება. ჟან-რობრივი თავისებურებებით ყურადღებას იქცევს პიესა „დენეპ-რზე“. ეს არის სატიროლი ნაკადითა და დრამატიზმის ელემენ-ტებით გამდიდრებული ლირიკული კომედია. პიესის ცენტრში დგას კოლმეურნობის ორი სხვადასხვა სტილის ხელმძღვანე-ლი.

კონფლიქტი შემოქმედ, ნიჭიერ ხელმძღვანელებსა და მათ იდურ ანტაგონისტებს — მაკედონისა და გავრილას შორის იმ

დროისათვის მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელი იყო. თიქ-ქის მსოფლიო სამეურნეო ხასიათის საკითხის, საკოლმეურნეო პროდუქციის გაყიდვის ორგანიზაციის ანალიზისას ა. კორნეიჩუკი ახვითარებს უღრმეს მნიშვნელოვან იდეურ-მსოფლიო მხედ-ილობით კონფლიქტს: ერთი კოლმეურნეობის თავმჯდომა-რი აზროვნებს და მოქმედებს სახელმწიფოებრივი მასშტაბით, სახელმწიფოსა და ხალხის ინტერესებიდან გამომდინარე, მეორე კი მსოფლიო თავის კოლმეურნეობის ინტერესებით არის შემოფარგლული და ეს ინტერესებიც მსოფლიო მომხმარებელუ-რი პოზიციიდან ემსის.

კომედია „დენებრზე“ მდიდარია ხასიათებით, თემებით, გმირებით. იგი ამტკიცებს ჩვენი თანამედროვეობის მორალური თუ სულიერი სილამაზისა და სიმდიდრის პათოსს, ამაყს ჩვე-ნი დროის უარყოფით მოვლენებს.

დრამა „დღიურის ფურცლები“<sup>2</sup> საინტერესო მოვლენაა მწერლის შემოქმედებით ნიგორაფიაში. მტკივნეული განცდე-ბი, ძიებები, ფიქრები იმის თაობაზე, თუ რა არის ცხოვრება, ავტორისული განსჯა იმაზე, რომ „ხშირად ვარსკვლავების შესახებ უფრო მეტი იცი, ვიდრე იმაზე, რაც აქაა, მიწის ამ პაწა ნაკვეთზე“, ერთი სიტყვით, ნაწარმოებში დასმულია ჭეშმარიტად ამაღლებული საკითხები.

„დღიურის ფურცლები“ როგორც შინაარსობრივად, ისე ფორმის თვალსაზრისითაც უღრმესად ნოვატორულია. ეს არის პიესა-ფიქრი, მიმართო თანამედროვეობისადმი. ამ ჩანაფიქ-რის განსახორციელებლად ავტორს გამოჰყავს მსოფლიო ცხრა მოქმედი გმირი, რომელთაგან სამია მთავარი: ისკრა, ბოგუ-ტოფსკი და ოლგა. მათი ურთიერთდამოკიდებულების, ფიქრე-ბის, გრძნობების, ბედის ჩვენებით დრამატურული თავის აზრს კარნახობს სასოფლაობრივობის, თუ რა უნდა ამოგვიკოთ ცხოვრებიდან როგორც სარეველა, რა უნდა დატოვოთ, რო-გორც წიგნად წმინდა, რა უნდა განავითაროთ, რათა მიგა-წივით იწიეს სასუკარ ოცნებას, კომუნიზმის დაწყებად.

ა. კორნეიჩუკმა კალამი ახალ ჟანრში — ფსიქოლოგიურ დრამასა და ახალ დრამატურგიულ პოეტკავშიც სცადა. იგი ნაწარმოებს თითქმის ერთ მილიან მოქმედებად წარმოადგენს და პიესას აგებს დაწკვილებულ კოლონიებსა და გმირთა შინა-გან ბრძოლებზე. კონფლიქტი ვითარდება მსოფლიმხედველო-ბის, ადამიანთა შეხედულებების სფეროში და მასში ვლინდე-ბ: სხვადასხვა იდეური პოზიციის დაპირისპირება. ასეთი ორ-თამბროლად იმართება ისკრასა და ბოგუტოფსკის, ბოგუტოფს-კისა და მის ქალიშვილს ოლგას შორის, რაც თავს იჩენს პა-ტიოსნებასა და გაბედულობაზე, სიმართლესა და სხვა საკი-თებზეც მსჯელობისას.

პიესას პოლიფონიური ხმოვანება აქვს. მასში ძლიერადაა წარმოდგენილი დრამატული, იუმორისტული და ყოფითი ინ-ტონაციები, მაგრამ ან ინტონაციებს მაინც ფარავს ლირიკული ტონი, ფილოსოფიურ-რომანტიკული განწყობილებანი, რაც იგრძნობა არა მხოლოდ ადამიანთა ურთიერთობაში, არამედ ბუნების სურათების გადმოცემაშიაც.

„დღიურის ფურცლები“ ახალი საფეხური იყო მწერლის შემოქმედებაში ახალი პრობლემატიკის ათვისებას. თანამედ-როვე უკრაინული ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური დრამის სა-სიათებისა და პოეტკის დამუშავების თვალსაზრისით.

60-იან წლებს განეკუთვნება ა. კორნეიჩუკის ნაწარმოებე-ბი „შურისგება“, „ჩენი მეგობრები“ და სხვა, რომლებშიც

დრამატურგი განაგრძობს თანამედროვეობის მორალურ-ეთიკურ-  
რი პრობლემების დამუშავებას.

ალექსანდრე კორნიჩუკის დრამატურგიული მოღვაწეობა  
საოცრად მასშტაბურია. მან თვალსაჩინო გაკლენა მოახდინა  
არა მარტო უკრაინულ თეატრსა და დრამატურგიაზე, არამედ  
მთელ საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებაზე, მათ შორის, ქარ-  
თულ თეატრზეც.

მისი მრავალი პიესა თითქმის ერთსა და იმავე წელს და-  
იდგა უკრაინულ და ქართულ თეატრებში, მაგალითად, „ეს-  
კადრის დაღუპვა“ და „პლატონ კრეჩეტი“.

ქართული თეატრი და ქართველი მსახურები ა. კორნიჩუ-  
კის პიესებს ყოველთვის დიდი გულსყურითა და სიყვარუ-  
ლით ეკიდებოდნენ. ამან განაპირობა ალბათ ის ფაქტი, რომ  
უკრაინელი დრამატურგის ახალ შემოქმედებით წარმატებას  
საქართველოში ყოველთვის ჰქონდა გამომახილი.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია კორნიჩუკის შემოქმედების  
გააზრება თანამედროვე ქართულ სცენაზე. ცოცხლად გვახსოვს  
ის ბრწყინვალე გამარჯვება, რაც მარჯანიშვილის სახელობის  
თეატრში მოიპოვა უკრაინელი მწერლის ცნობილმა პიესამ  
— „ხოვნა გულიას“, რომელსაც სული შთაბერა და ხორცი  
შეასხა რეჟისორმა დიმიტრი ალექსიძემ. დიმიტრი ალექსიძის  
ხელოვნებამ, ქართველი მსახიობების ნიჭიერმა თამაშმა ახა-  
ლი ფურცელი ჩაწერეს ქართულ-უკრაინული თეატრალურა  
ურთიერთობის ისტორიაში. ამიტომაც ზეიმიად გადაიქცა ქარ-  
თულ თეატრში პრემიერაზე მისი ავტორის განიჭება.

თითქოს სიმბოლური იყო, რომ ა. კორნიჩუკის პიესები  
მწერლის სიცოცხლეში პირველად და უკანასკნელად მარჯანი-  
შვილის თეატრში დაიდგა, იმ ადამიანის სახელობის თეატრში,  
რომელსაც უკრაინული თეატრის განვითარებაში დიდი წვლი-  
ლი მიუძღვის.

ალექსანდრე კორნიჩუკის დრამატურგია ჩვენი ქვეყნის,  
საბჭოთა სახელმწიფოს თავისებური მხატვრული ისტორიაა.  
არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი პრობლე-  
მა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური  
კომიტეტის მიერ დახმული ხელოვნების წინაშე, რომ არ გა-  
მომხმარებოდა დრამატურგია და ჩვენი ცხოვრების მნიშვნე-  
ლოვანი ეტაპები და მოვლენები მხატვრულ ტილოზე არ აეხასა.

#### ი. აბესაძე:

ჯერ კიდევ 1925 წელს ფრანგმა კრიტიკოსმა  
პირის რენალმა მოზოგრაფიკი „ლადო გუდიაშ-  
ვილი“ აღნიშნა: „ლ. გუდიაშვილის ღირსება იმა-  
ში მდგომარეობს, რომ მან შეურყენელად შეინარ-  
ჩუნა ეროვნული გრძობა, იმ პლასტიკური „ცდუ-  
ნების“ მიუხედავად, რომელსაც მას პარიზი სთა-  
ვაზობდა“. რა არის ეს „ეროვნული გრძობა“,  
ხომ არ მითითებებს ქართული ფერწერული სკო-  
ლის ტრადიციების სიმტკიცეზე, თავისებურება-  
ზე?..

#### ლ. გუდიაშვილი:

ქართული ეროვნული ფერწერული სკოლის და-  
საბამისა და მისი შემდგომი განვითარების საკით-  
ხი მუდამ საინტერესო იყო. იმ დროს, როდესაც  
საქართველოში განვითარების გზას დაადგა დაზ-  
გური ფერწერა, მხატვრები უცხოეთში (გერმანია,  
საფრანგეთი) იღებდნენ განათლებას.

საქართველოს მდიდარი უძველესი კულტურა,  
მისი ბრწყინვალე სუროთმოდგურული ძეგლებით  
თუ ორიგინალური, ჭეშმარიტად ეროვნული მო-  
უმწერტური მხატვრობა ამ ადრეულ ეტაპზე, ჩე-  
მი აზრით, არ იყო ჯეროვნად დანახული და შეფა-  
სებული. ეს მასალა კი ამოსავალ წყაროდ, სა-  
ფუძვლად უნდა ქცეულიყო შემოქმედთათვის, მა-  
ნინ ქართული ეროვნული ფერწერული სკოლის  
ფესვები იმთავითვე მკაფიოდ გამოჩნდებოდა.

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში მოვიდა ახალი  
თაობა ქართველი მხატვრებისა, რომელმაც ახალი  
სიტყვა, გარემოს ახლებური ხედვა მოიტანა. მომ-  
წიფდა შეგნება იმისა, რომ გაცნობილით იმ  
განძს, რომელიც საუკუნეების მანძილზე იქმნებო-



# დიალოგი



იაპონიაში გამოცემული წიგნის გარეკანი.

და ქართული ხუროთმოძღვრების შესანიშნავი ძეგლების, ქართული კედლის მხატვრობის სახით. მონაწილეობას ვიღებდით სამეცნიერო ექსპედიციებში, ფრესკებისა და ხუროთმოძღვრების შესწავლის, პირების გადმოღების, რესტავრაციის მიზნით.

ყოველივე ამან შესაძლებლობა მოგვცა შეგვეცნო ის ნიშნები, რომლებიც ქართულ კედლის მხატვრობას ორიგინალობას ანიჭებდნენ. მივიხიბლეთ იმ უშუალოდ, ძველ ოსტატებს რომ გააჩნდათ და რითაც ისინი ქმნიდნენ მონუმენტურ კომპოზიციებს. დავრწმუნდით — ფლობდით საოცრად თვითმყოფად, ორიგინალურ ხელოვნებას, რომლის გაგრძელება-განვითარება ან, პირიქით, — დაკარგვა ჩვენს ხელთ იყო. ეს გახლდათ სწორედ ის საწყისი, რაც მომავალში საკუთარ სახეს გვაპოვინებდა.

გასატყარია, და ამაზე არაერთხელ მივუთითებ ხოლმე ჩემს სტუმრებს, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე არსებული 5000-მდე ძეგლიდან ყველა ორიგინალურია, არც ერთი არ მთორდება (ერთადერთი გამონაკლისია ქაქვიისი ეკლესია — გამოვრება სამთავისი ეკლესიისა).

დიდი ტაძრების კედლებზე შესრულებული გრანდიოზული მხატვრობა ფიგურული გადაწყვეტით, ხუროთმოძღვრებასთან ორგანულად დაკავშირებული კომპოზიციური სისტემით, — ის პირველწყარო იყო, საიდანაც უნდა ამოუსულიყავით; ძველი ორგანულად დაგვეყვამიერებინა თანამედროვე ხედვასთან და ნამდვილად ახალი სიტყვა გვეთქვა. ეს მოითხოვდა ექსპერიმენტს, ტრადიციის სინთეზს თანამედროვეობასთან. ამ გზით უნდა წარმართულიყო ის ძიებანი, რომელიც ჩვენვე დაესახეთ, ეს იყო არა მარტო ქართული ფერ-

წერის სკოლის ძიება, არამედ ჩვენი საკუთარი თავის, ჩვენი „მეს“ ძიებაც.

ამ ძიებაში, ქართული კედლის მხატვრობის შესწავლასთან ერთად, მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ცოცხალ ბუნებას, საქართველოს შესანიშნავ პეიზაჟებს, სხვადასხვა კუთხის თავისებურ ფერადონებას და დიდი ეროვნული კულტურის შემქმნელ ადამიანებს.

ახლა, ჩემი სანდაზმულობის ეამს, როდესაც გადავხედავ ხოლმე ჩემსა და ჩემი თაობის მიერ გავლილ გზას, მწამს, რომ არჩეული გზა სწორი იყო. ჩვენს შემოქმედებას საზრდო მისცა ქართული კედლის მხატვრობის კომპოზიციურმა წყობამ, ფერადონებამ გამამ და სხვა თავისებურებამ.

ისიც კარგად გვესმოდა, რომ ეპიკონები არ უნდა ვყოფილიყავით, დღევანდელი სათქმელიც უნდა გვეთქვა. ყოველი თაობა თავისი სათქმელი მოდის.

ფართო ასპარეზზე როდესაც გამოვიდით, დიდი გარდატეხის ეპოქა იწყებოდა, ახალი თავის თავს ძველთან ჭიდილში, მტკივნეულ ძიებაში აფუძნებდა. ახალმა დრომ ახალი მაჯისცემა, შენება, რიტმი და ახალი ხელოვნება მოიტანა. მოდიოდნენ მხატვართა თაობები. მიმდინარებოდათა კორიანტელი იღვა და ასეთ დროს, როდესაც პიკასო, ბრაკი, დელონე და სხვები კუბისტურ ექსპერიმენტებს ატარებდნენ (რასაც თითქმის ვერც ერთი მემობოხე სულის ახალგაზრდა გვერდს ვერ აუღლიდა), ჩვენს თაობას, საზღვარგარეთ მოხედრილ ქართველ ახალგაზრდებს (დ. კაკაბაძეს, შ. ქიქოძეს, ელ. ახვლედიანს და მათ შორის მეც) გვეყო სიმტკიცე, არ გვეღალატა დასახული გზისთვის, იმ გზისთვის, რომელიც ჩვენ ერთადერთად



გამოვსახადებდა და ვთქვით: „ამის იქით საქართველო არ არის!“.

### ი. აბესაძე:

ხელოვნების ცნობილ ისტორიკოსს პენრიხ ველფლინს უთქვამს: „ვერ უნდა დადგინდეს, ბერი მყარი, მტიციე თვისება გააჩნია თუ არა სტილს და მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება იგი ეროვნულ სტილად ჩაითვალოს“.

ასიმეტრია, უტრიბეა, პირობითობა, ლაკონიურობა, სიმბრტყობრიობა, უკუპერსპექტივა და სხვა საერთოდ რელიგიური მიწოდებულ კელის მხატვრობის დამახასიათებელია. ჩვენ კი გვიანტერესებს სწორედ ის, რითაც ქართული ხელოვნება შუა საუკუნეთა მართლმადიდებლურ სამყაროში თავისი სხით ვლერდა.

რელიგიურ ხელოვნებას გარკვეული პომპეზურობა და, ამდენად, სტატიკურობა ახასიათებს, რასაც იმთავითვე შემუშავებული იკონოგრაფიული დოგმატიკა კარნახობდა. მიუხედავად ამისა, ქართველი ოსტატი მუდამ ცდილობდა ნახატში დინამიკის შეტანას, რასაც უმთავრესად ფერის საშუალებით ახსოვრებოდა. მიწოდებულ კელის მხატვრობაში კონტრით შემოფარგული ლოკალური ფერი თავისთავად სტატიკური იყო, მაგრამ, მოქნილ ხაზთან შეფარდებული, ჩვენში იგი დინამიკით ხასიათდებოდა.

დინამიკას სხვა სახეითი საშუალებებაც აძლიერებს, მაგალითად, სამოსის ტალივანი ნაჭები, ფსიქოლოგიზმი — წმინდანთა გაწყდის, მათი შინაგანი სულიერი მოძრაობის გადმოცემა, რაც ახლად ჩანს საღვთო წერილის იკონოგრაფიული სქემების ქართულ რეაქციებში, წმ. გიორგის, დვინისმშობლის ამოკრიფულ ციკლში.

ქართველ ოსტატებს გააჩნდათ საკუთრივ დამუშავებული, ეროვნული წმინდანთა გამოსახვის ინსტიტუტი, კერძოდ, დავით-გარეჯელის სახით, რომლის ინტერპრეტაციაში მკვეთრად გამოჩნდა ფერის და ხაზის დინამიკური მოქნილობა და სიმსუბუქე.

წმ. გიორგის ცხენის ფლოქებქვეშ მოქცეული დიოკლეტიანეს ფიგურა და სხვა სცენები ქართული ოსტატის ორიგინალური მიგნებაა. საღვთო წერილთა სცენების იკონოგრაფიული სქემების მონოტონურობაში ჩანს გაუცვლელი სიუჟეტების — განსხვავებული მომენტების შეტანისაკენ სწრაფვა. ამავე დროს, კულმინაციური მომენტის წინა ფაზის გამოსახვით, იქმნებოდა დროში გაგრძობის შთაბეჭდილება, რაც ხელს უწყობდა მაყურებლის ფანტაზიის გააქტიურებას.

რელიგიურ სიუჟეტებში თხრობითი ელემენტებია შეტანილი და კომპოზიციური კომპოზიციასეუ გადასვლა — თხრობის გაგრძელება, მაგრამ საგულისხმოა, რომ ქართულ გადაწყვეტაში, ამავე დროს, თითოეული სცენა სრულიად დამოუკიდებელია, რასაც განაპირობებდა მყარი კომპოზიციური აგება, მილანანობა. რასაკვირველია, ქართ-

ველ ოსტატი აზრად არ მოსვლია დაკანონებული იკონოგრაფიული სქემების დარღვევა, განსხვავებული იყო მხოლოდ მიდგომა ამოცანისადმი. ქართველი ოსტატი ნაწილებით, ცალკეული სხეულით კი არ აგებს მთელს, არამედ მიეღობა გამომდინარეობს და ნაწილებში დამუშავებას მთელს უქვემდებარებს, რაც გამოყოფს, ხაზს უსვამს ძირითადს.

ქართულ ხელოვნებაზე დაკვირვებით, ბერი ნიშანი იჩენს თავს, რომელიც განსაკუთრებით ხაყნაური სწორედ ხელოვანისათვის სდება.

### ლ. გუდიაშვილი:

ჩვენი საუბარი მიზნად არ ისახავს და ვერც შევძლებთ თორიულ მცნებებად ჩამოვყალიბოთ ქართული ხელოვნების განსახვავებელი ნიშნები — ეს ხელოვნებათმოდინების საქევა (რასაც თავის დროზე იკვლევდნენ ცნობილ ქართველი ხელოვნების ისტორიკოსები. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი ახლაც აგრძელებს მუშაობას ამ მხრივ). გავიზიარებთ მხოლოდ ჩემს დაკვირვებებს და აღვნიშნავ იმ ნიშნებს, რომლებმაც ჩემი სტილის ჩამოყალიბებაზე გარკვეული გავლენა იქონიეს.

ქართული ხელოვნება არ გაავს არც ბიზანტიურს, არც სპარსულს, არც რაიმე სხვას. ის თავისებური მოვლენაა, თუცა მის ჩამოყალიბებაში ამ შენაკადებს გარკვეული მნიშვნელობა უთუოდ ჰქონდა. ქართველი ოსტატი ბერს იღებს ფოლკლორიდან, ცხოვრებიდან და მას ფანტაზიით ადღუბებს.

ეროვნული მხატვრობა ვაპირობებულია თვით ხალხის ტემპერამენტით. რასაკვირვებელია, რელიგიური მხატვრობა დინამიკას არ გულისხმობს, რამდენადაც მას მორწმუნე მრევლის სულის დააწყნარებელი ფუნქცია აკისრია და ეს ფერებითაც უნდა გამოვლინდეს. მაგრამ, აბა, თვალს შეავლეთ დავით-გარეჯის, ატენის, თედორეს მიერ სცენაში მუსრულბულ მოხატულობას და ნახავთ, ფერთა როგორი უხეიბია. კონტრასტული ფერები ისე თამამად არის ერთმანეთის გვერდით, რომ თანამედროვე მხატვრასაც კი შეშურდებია. აი, სად ჩანს ქართული ტემპერამენტი, დინამიკა.

თუ ქართულ ფრესკას შევუდარებთ ბიზანტიურს ან ნებისმიერი დასავლური ქვეყნის ციკლის მხატვრობის რომელიმე ნიმუშს, დაკინასავთ, რომ, მიუხედავად იკონოგრაფიული სქემით დაკანონებული სტატიკურობისა, ჩვენთან მჭეტადაა გახვიადებული ფორმის პლასტიკა, მოძრაობა, სიუჟეტის ციცხალი საშუალებით არის გახსნილი. მეტი ცდაა ფერითა თუ ხაზით რელიგიური კომპოზიციის სიუჟეტური მხარის გამედირება.

ქართველი ოსტატი ხაზით უღვარხავს ღებს, კონტურით შემოწერს სხეულს და, ამავე დროს, ამ ხაზით უკავშირდება სხვა სხეულსაც, სდება ფორმათა პლასტიკური გადახართვა, რაც ყველაზე



ნათლად ჩანს ოქრომჭვლობაში (ოქრომჭვლობა-  
ბა შედარებით მოკლებულია სიუფერქტურობას,  
რაც განსხვავებულ მოთხოვნებს უყენებს მხატ-  
ვარს). მხატვრული სახის გადაწყვეტა ამ შემთხ-  
ვევაში უფრო ექვემდებარება მხატვრის ფანტაზი-  
ას: ჩუქურთმა პირობითია, სტილიზებული. ჩიტე-  
ბის, ცხოველების, მცენარეთა მოტივის გამოსახვა  
მისდევს ზვეულებს. მათში დეკორატიულობა კი არ  
უნდა ექვემდებოდეს, ისევე, როგორც ჩემს ხელოვნება-  
ში, არამედ ორნამენტატია, რიტმული განმეორება,  
საერთოში ნაპოვნი სახეების ერთგვარი ალიტე-  
რაცია.

ამიტვრია-დეფორმაცია, რასაც ხშირად ხედა-  
ვენ ჩემს ნამუშევრებში (განსაკუთრებით აღინი-  
შნება), დაკვირვების ნაყოფია. საკვირველია, იმ  
დროს, როდესაც მივლ მართლმადიდებლურ სამ-  
ყაროში სიმეტრიის მკაცრი პრინციპების დაცვას  
მოითხოვდნენ, ქართველი ოსტატი ზანც არღვევს  
მას. ყველასათვის ცნობილია გელათის ღვთის-  
მშობლის გამოსახულება. ღვთისმშობელი და ყრმა  
ოღანე გადაწეულია ცენტრალური ღერძიდან.  
მეხტის სვეტიცხოვლის საკურთხეველში გამოსა-  
ხული მაცხოვრის თავი არაპროპორციულად დი-  
და. რომელი ერთა ჩამოფეთვალ, ქართული ხე-  
ლოვნება იცნობს ექსპრესიულად გადიდებულ თა-  
ვებსა და ხელებს, პროპორციების დარღვევას.

ქართულ კედლის მხატვრობასა და მინიატურა-  
ში, ისევე, როგორც სხვა ქვეყნების ხელოვნებაში,  
გვხვდება სტილიზაცია, მაგრამ ისეთი გემოვნე-  
ბით, ისეთი ზომიერებითაა გამოყენებული, რომ  
პარზონიულად ერწყმის მთელს (რატომღაც ძა-  
ლიან უწინააღმდეგო სიტყვა „სტილიზაცია“, რადგან  
ხელოვნებათმცოდნეებმა ის ისეთი სიჭარბით  
ინპარს, რომ კბილი მოგვეკეთეს).

ფიქრობ, დროა, ქართული ხელოვნების მუზე-  
უმში, ან სხვა რომელიმე დაწესებულებაში სრუ-  
ლად წარმოვადგინოთ ქართული კედლის მხატვ-  
რობა და არა მხოლოდ ცნობილი ძეგლები. ჩვენ-  
მა მხატვრებმა დიდის რუღუნებით უნდა გადაი-  
ღონ საქართველოს ტერიტორიაზე და მის გარეთ  
არსებული ქართული მონუმენტური მხატვრობის  
თითქმის ყველა ნიმუშის ასლი, რათა უკეთ წარ-  
მოგვესახოს ინდივიდუალური ხელწერითა და ხედ-  
ვით შექმნილი თვითმყოფადი ქართული მხატვ-  
რობის განვითარების გზა. ამით ჩვენც და ჩვენი  
სტუმრებიც, რომლებიც მოკლებული არიან შესა-  
ძლებლობას ადგილზე იხილონ შესანიშნავი სინ-  
თეზი ხუროთმოძღვრებისა და კედლის მხატვრო-  
ბისა, გავეცნობით ჩვენი წინაპრების ხელით შექმ-  
ნილ ამ საოცრებას.

ი. აბესაძე:

ზოგჯერ ეროვნულს ეთნოგრაფიასთან აიგივე-  
ბენ. ეროვნული ნიშანი გარე ნიშანი არ არის. ის  
არის თვისებაა. არაი ერთია ყველგან, განსხვავ-  
დება ამ არსის წვდომა, მისი ათვისება. განსხვავ-  
დება დეკორატიული სქემები, ფსიქოლოგიურ-

ემოციური განწყობა. კარგი ნათქვამია — ადა-  
მიანი ბუნებაში იმას პოულობს, რასაც ეძებს.  
ეძებს ალბათ იმას, რაც მისეულია, რაც შეც-  
ნობაა მახლობლის, საკუთარი „მეისა“. ეს თე-  
სება უკვე ხასიათის ნიშნებია: „კოკასან შიგან  
რაცა დგას, იგივე წარმოიდგებას“.

ზოგჯერ ეროვნულის ნიშნით არქაიზმების პირ-  
დაპირი გადმოტანა ხდება. ეს განსაკუთრებით  
ესება ქანდაკებას, მცირე პლასტიკას, ბარელეფ-  
ებს, ლითონზე პლასტიკას. ვხვდებით ხოლმე  
ოპიზის რელიეფის, ბოლნისის სვეტისთავეების,  
ასტრალური ნიშნებით შემკობილი წარმართული  
პანთეონის ცხოველურ გამოსახულებათა ციტა-  
ტებს.

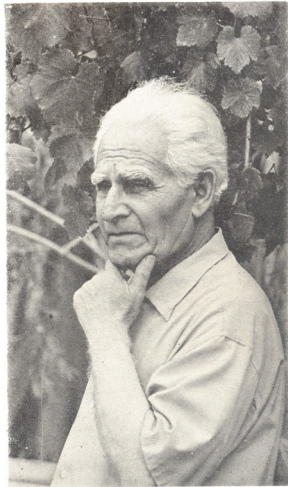
ეს უკვე მშრალი გადმოტანაა, გაუხრებელი, თა-  
ნამედროვე ინტერპრეტაციისა განცდის გარეშე. ეს  
ასლის გადმოღებაა და ამიტომაც არაფრისმთქმე-  
ლი, რადგან ის მხატვრული ფორმა დიამეტრად სხვა  
ეპოქაში, სხვა მსოფლშეგრძნებით, სხვა ვითარება-  
ში. მაშინ სხვა იყო სათქმელი, დღეს კი — სხვაა.

ლ. გუღიაშვილი:

ეროვნულ ნიშნებზე როდესაც ვსაუბრობთ, რა-  
საკვირველია, ეს საკითხი არ უნდა ავერიოთ ეთ-  
ნოგრაფიაში. ქართული ჩისტაკობი, ჯოხა-ახალუ-

43114

ლად გუღიაშვილი.



ტ. შარვაშიძის ს. ს. სსრ  
საქართველოს სახელმწიფო  
ბიბლიოთეკის კაპიტალიზაცია

ხი არ ამძღვეს საბაბს დადამინა თქვას, რომ ის ქართველია, რადგან მთავარი „რა“ არ არის, მას აუცილებლად სჭირდება „როგორ“. ეგზოტიკას არ უნდა გაგუსვით ხაზი (ეს უცხოელების გემოვნებაზე თამაშია). ქართველობა სულიერ წყობაში, ტემპერამენტში უნდა გამოვლინდეს და იგი ინტერნაციონალურ, საერთაშორისო, საერთო-საკაცობრიო რეჯისტრში უნდა იქნას აყვანილი. არამც და არამც არ უნდა ჭარბობდეს ეთნოგრაფია. სმირად ამბობენ, ქართველი კაცი აუცილებლად ქართულად დახატავს. ეს ასე არ არის. ის, რაც ჩვენში, როგორც ქართველებში, გაუცნობიერებლად არსებობს, უნდა გაცნობიერდეს. მას უნდა შეეზავოს ქართული ტრადიციისაგან, ძველი ქართული კედლის მხატვრობის, ხუროთმოძღვრების, მინიატურის და, საერთოდ, ხელოვნების შესწავლით, ძირითადი ნიშნების დადგენით გაცნობიერებული კოდნა. მაშინ ის უკვე სკოლად გარდაიქმნება, რაც, თავის მხრივ, კიდევ ახალ ნაყოფს გამოისხამს. მაშინ გავავლეთ მიჯნა ყალბ ეთნოგრაფიზმსა და სტილიზაციას, ეგზოტიკასა და ნამდვილ ხელოვნებას შორის.

ნანახი, შესწავლილი უნდა განიცადო, შენად უნდა აქციო, შეისისხლოხორცო. ჩვენ უდიდესი სიფრთხილით, ტაქტით უნდა გამოვიყენოთ ჩვენი კულტურა.

#### ი. აბესაძე:

ხალხური ხელოვნების მომწესხველი, მაგიური ძალის შემოქმედებით მხატვრული ზოგჯერ ცდილობს მის განმეორებას. ეს განმეორება კი საწყისშივე ვერ ეჭიდება იმ მასშტაბს, რითაც, მაგალითად, ფიროსმანაშვილი ფიროსმანაშვილია.

#### ლ. გულაშვილი:

ხალხი არის ხელოვნების შემქმნელიც და შემფასებელიც, ჩემი შემოქმედება საზრდობდა და საზრდობს ლეგენდებით, ზღაპრებით, იმ განძით, რომელიც ქართველი ხალხის ფანტაზიის ნაყოფია. ფიროსმანაშვილი ხომ ხალხმა აჩუქა სამყაროს. მისგან შეიძლება ისწავლო, მაგრამ მისი ნიბაძვა არ შეიძლება. ფიროსმანაშვილის სამყარო, თითქოს ბავშვის თვლითაა დანახული, განუმეორებელია. საოცარია, როგორ აღწევდა თბი ფერის საშუალებით მთელი სამყაროს დახატვას, თანაც როგორ! დიახ, ფიროსმანაშვილი განუმეორებელია!

ამიტომ ძალიან მწყინს, როცა ზოგჯერ ახალგაზრდობა ცდილობს მიხაძის მას. ხელოვნებაში კარგია ის, რაც უნიკალურია.

ზოგჯერ ხალხური ხელოვნების გადამღერებაში ზომიერებას კარგავენ ხოლმე და თვითონაც ვერ ერწმობენ, როგორ ასაღებენ მას თავისად. ეს განსაკუთრებულად ეჭება მუსიკას. მაკონდება ჩემი ყმაწვილკაცობის დროინდელი ერთი შემთხვევა: პარიზში, ი. სტრაინისკის „პეტრუშკას“ პრე-

მიერის შემდეგ, ერთ მშვენიერ დღეს, შეხანიშვტი კომპოზიტორს ეწოდა მოხუცი კაცი — აბესაძე. სტრაინისკი თქვენ ბრძანდებით? კეთილი და მკატიოსანი — მე გუშინ მოვისმინე თქვენი ნაწარმოები — იქ ერთი ადგილი ჩემია“. „როგორ თუ თქვენი? — იეთიოსა განცვიფრებულმა სტრაინისკიმ, — ის ხალხურია“. მოხუცმა დაამტერა სწორედ ის ადგილი, რომელიც კომპოზიტორს ხალხურად მიაჩნდა. „ამ სიმღერის ავტორი მე გახლავარ, — თქვა მან, — ამიტომ ამიერიდან, როდესაც თქვენს ნაწარმოებს — „პეტრუშკას“ შეასრულებენ — ამ ადგილის საფასურს პროცენტებით გადამიხდით, როგორც პონორარს, რადგან ავტორი ამ ერთი აბსაცისა მე ვარაუბრობ“.

რა თქმა უნდა, ციტირება დასაშვებია, მაგრამ გააჩნია სად და როგორ გამოიყენებ მას.

#### ი. აბესაძე:

ხელოვნების ნაწარმოების დაბადება რა ფაქტობით, რა ემოციურ-ფსიქოლოგიური მოტივებით არის გაპირობებული? ვგულისხმობ არა მარტო იდნის, ჩანაფიქრის დაბადებას, არამედ მის წარმოსახვას, მის განსხულებას, მის აზრობრივი ფენომენიდან ფიზიკურად არსებით ფენომენად ჩამოყალიბებას.

#### ლ. გულაშვილი:

ჯერ ჩემს წამოსახვაში იბადება ზიუფტი, ჩანაფიქრი. მერე უკვე სრულ სურათს ვხედავ და გონებაში შექმნილი გადამაქვს ტილოზე. დიდი მნიშვნელობა აქვს ტექნიკასაც, რომელშიც ახორციელებ ნამუშევარს, იქნება ეს ფანქარი, აკვარელი, გუაში თუ სხვა რამ.

მნიშვნელოვანია ფაქტურის გადმოცემის ამოცანაც. ეს მოითხოვს გარკვეული წესით მუშაობას (მაგალითად, ხის, ნაბდის და სხვა ფაქტურის მიღწევას პასტოზური მანერა ჭირდება, ცას — ფერჯის თხელი მოხასი და სხვ.). რასაკვირველია, ყოველივე ეს ინდივიდუალურია და გარკვეულად დაკავშირებული მხატვრის სწავლავსათან რომელიმე განსაკუთრებული მანერისავე.

ჩემი აზრით, ზეთით თხლად წერისას აკვარელს ვუახლოვდებით. მე პასტოზურს ვამჯობინებ. იგი რთულია, სხვადასხვადა ფენების თანდათანობით დადება, ფენების ტონალობის გაძლიერება.

რემბრანდტის სურათებთან ახლოს რომ მიხვიდეთ, ასევე პუსტინთან, დელაკრუსთან ან ჟერიკოსთან, შეამჩნეთ, რომ ფერწერა მსუყვია. იმპრესიონისტებიც პასტოზური არიან. ნერვული მანერა წერისა, რაც ახლაც დიდ პატივშია, ყველგან არ გამოდგება.

#### ი. აბესაძე:

შეუძლია თუ არა მხატვარს, ლიტერატურული ნაწარმოების ილუსტრაციის დროს, კლასიკურ ნაწარმოების გმირები თავისი შეხედულებისამებრ



შემოსოს, ეთნიკური ტიპის გაურკვეველად - ერთი სტერეოტიპით გადმოსცეს ყოველი ეპოქის, ყველა ერის წარმომადგენელი — რაღაც ერთის, მარადიულის ზოტიერებით.

აუცილებელია თუ არა ილუსტრირებისას ტექსტის თვალნათლივ წარმოსახვა, თუ მხატვარს დამოუკიდებელი აზროვნება, დამოუკიდებელი მხატვრული დიქციონების შექმნა შეუძლია? ამის საუკეთესო მაგალითი, ალბათ, იქნება პოტიჩილის მიერ დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედიის“ დასურათება, უფრო სწორად, ინტერპრეტირება, რააც დიდი გამოხმაურება ჰპოვა თანამედროვეებში. ეს, არსებითად, გახლდათ ვარიაციები დანტეს თემაზე, რადგან შესანიშნავი შემოქმედი, დანტეს გენიალური ნაწარმოების შთაბეჭდილებით, სრულიად დამოუკიდებლად ქმნიდა მათ ახალი ფილოსოფიური გააზრებით.

**ლ. გულიაშვილი:**

ისტორიული კანონის ნაწარმოები ფანტაზიით არ უნდა შეიქმნას, რადგან, ჩემის აზრით, ისტორიულ სურათს სახელმძღვანელოს ფუნქციაც აკისრია. აუცილებელია ისტორიზმის პრინციპის, ეპოქის დაცვა. ეს ესება ლიტერატურული ნაწარმოებების ილუსტრირებასაც. მხატვრები შედარებით ჩრდილი უნდა ვიდგენ. ჩვენი მიზანი უნდა იყოს სახვითი სახეებში სწორად წარმოვიდგინოთ ესა თუ ის ლიტერატურული ნაწარმოები.

არ უნდა მივსდით მოდის კაპრიზებს, ჭირვეულობას. თავს არ უნდა მოვახვიოთ მაყურებელს პოზა—ნახეთ, როგორ ვხატავ მე! მოავარია, აზრს რამდენად შესაფერისად გამომვიყვით. პრანჭვარებით ვერაფერს მიიღწევ.

**ი. აბესაძე:**

დღეს, თანამედროვე ეტაპზე გაცხოველებული საერთაშორისო ურთიერთობის დროს, ჩნდება ახალ-ახალი მიმდინარეობანი, ახალი სახეები და ფორმები, ერთი სიტყვით, „მოდის ჭირვეულობანი“.

ახალგაზრდობას ჰყავს თავისი კერაები წარსულიდანაც. საუკუნეთა სიღრმეებიდან წარმოაჩენს მათ. ვინც ყველაზე მეტად პასუხობს მის ინტერესებს და ქმნის თავის ირგვლივ მაგიურ წრეს. ეს მაგიური წრე კი ზოგჯერ თავის რკალიში ისე მჭიდროდ მოიქცევს მას, რომ დამოუკიდებელი აზროვნების საშუალებასაც უკარგავს. ძნელად მოიძებნება ისეთი ხელოვანი, რომელსაც საწყის ეტაპზე, ფართო ასპარეზზე გამოისიას. არ განეცადოს რომელიმე შემოქმედის გავლენა. ეს იყო ის ნავსაყუდელი, რომელიც მხატვარს თავის თავში დარწმუნების საშუალებასაც აძლევდა და ამავე დროს, ნებისთინ თუ შენელები, მეამბოხის ბუნებასაც უღვიძებდა. ამბოხი იღვიძება მხატვარში, რომ თვითვე გასცლოდა, გამოეჯნოდა იმას, რამაც პირველი ბიძგი მისცა, სული შთაბერა, რო-

გორც ხელოვანი; რომ დამოუკიდებელი ნაბიჯი გადაედგა და ამით თავის თავში ჩაეღვინა უკმარისობის ის გრძნობა, რაც ამ მაგიური წრის-მარჯვენა წუსებში მოქცეულს დევუღვია.

ახალგაზრდას, ავტორიტეტის გავლენიდან გამოსვლის დროს, თავისი თავის დამკვიდრება სურს ორიგინალური ხერხებით, „ნოვატორული“ ხედვით, რომელიც ზოგჯერ იტარებს ცინიკურ, უცნაურ, გამაღიზიანებელ ანკს. ეს „სახაზაწილო სინი“, მეორე მხრივ, შტამპიდან გამოსვლის სურვილს მოწოდებს, მაგრამ თუ ის ბოლომდე შერჩა მხატვარს, თვითვე შეიძლება შტამპად იქცეს და გამოუვალ წრედ ჩაიკეტოს. ამ შემთხვევაში მხატვარი ბოლომდე ეპიგონი რჩება.

რა შეიძლება დაეხმაროს დამწყებ მხატვარს, რომ ადვილად დაძლიოს გავლენები?

**ლ. გულიაშვილი:**

მუდამ, როცა ახალი მიმდინარეობა, ახალი სკოლა იზადება, მას ყავს თავისი თავყვანისმცემლები, მიმდევრები ახალგაზრდობის სახით, რომლებიც ეძებენ მისთვის ახლობებს, გასაგებს, მოსწონთ ის, რაც დროსა და მის მოთხოვნებს პასუხობს. დღეს ისევე, როგორც ჩვენს დროს, მოწონებით სარგებლობს ის, რაც ყოველდღიურ მონოტონურობას, უფერულობას აცილებულობა.

შემოქმედის მღვღვარება აუცილებელია, ამიტომ მე მომხრე ვარ სითამამის, ახალგაზრდული მგზნებარების.

ზოგჯერ რატომღაც გავიწყდება, რომ ჩვენც ასე ვიყავით, ასე ველავდით. დღევანე ახალი ეტაპის დაწყებას მოასწავებს. ამის გამო ეროვნური წინააღმდეგობა იქმნება ახალგაზრდულ, „ნოვატორულ“ ხედვასა და სწავლების აქონსრევატორულ“ მეთოდებს შორის. ესეც ყოველთვის იყო და იქნება. ნუ შეგავიწყებს ეს წინააღმდეგობა. ახალგაზრდობს მინდა მივმართო, რომ ის, რასაც ისინი აკადემიაში გადიან, მომავლის საფუძველია. ეს არის ცოდნა მარადიული კანონებისა, აკადემიური სწავლების სასტუმრის გარეშე მხატვრობა ვერ იარსებებს. სწავლის ეს ექვსი წელი აუცილებელია.

მე არც იმის წინააღმდეგი ვარ, თუ ახალგაზრდები დასავლეთისაკენ გაიხედავენ. ეს საჭიროა გონების თვალსაწიერის გაფართოებისათვის, გემოვნების დახვეწისათვის და, ბოლოს, იმისათვის, რომ კურსში იყო, რით სუნთქავს დღეს სამყარო. დროს მოაქვს თავისი მაჯისცემა, თავისი სიტყვა, მოთხოვნა, გემოვნება და შესვლულება, მაგრამ, ამასთანავე, დროა ყველაფრის მკაცრი მსაჯულობა, გამომცდელიც. შეიძლება ამა თუ იმ მიმდინარეობამ გაუძლოს დროის გამოცდას, შესაძლოა ტრანზიტული იყოს, თავისთავად გაქრეს. დარჩება მხოლოდ ის, რაც ჭეშმარიტია, რაც მართალია და მართლაც კარგია. ჩვენი ახალგაზრდობა ცდილობს პროგრესული სკოლის მიმდევარი იყ-

ის, მას სურს შექმნას ის ახალი, რაც, თავის მხრივ, კიდევ უფრო ახალს მოიტანს.

ახალგაზრდობამ უნდა შეისწავლოს ყველაფერი, მაგრამ ისე, რომ ამ „იხმებმა“ მისი „მე“ არ ჩაყლაპოს; ისე, რომ აზროვნების, განსჯის უნარი არ დაკარგოს.

მოდლიანი არ გავაღ მატისს, მატისი — ბრაკს, ბრაკი — პიკასოს. მაგრამ იცით რა იყო სანტერესო? მოდლიანი რომ იტალიელი იყო და პიკასო — ესპანელი, — ეს არასოდეს წაშლილა. ეს არის მთავარი, ეს არის ის, რითაც შენ სხვისგან უნდა გამოირჩეოდე — არ დაკარგო ეროვნული სული, გქონდეს უნარი — დროულად შეაფასო შენი შემოქმედება, რომ არ აგებნეს შენი საკუთარი გზა, არ იყო ეპიგონი.

თუ მე საკუთარი სახე მაქვს, ამას ვუმადლი იმ უნარს, რომელმაც შემადღებინა ასლის, „ნოვატორული“ ძიების დროსაც კი არ დამეკარგა ეროვნული გრძობა, სტილი. გონება ყოველთვის ფხიზლად უნდა იყოს თემისა და გზის არჩევაში, რომ „ნოვატორობის“ ძიებაში გზა უდსკრულისკენ არ გადაიჩეხოს.

მაღალ ხელოვნებაზე მხოლოდ მაშინ შეიძლება საუბარი, როდესაც ადამიანი თავის სახეს იპოვებს. დღეს ხელოვანი ძალიან განვითარებული, განათლებული უნდა იყოს, რომ პრიმიტიულები არ გამოეჩნდეთ.

საჭიროა ცხოველი კამათი, დისკუსიები, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა არა მარტო ხელოვნებამცოდნეებსა და კრიტიკოსებს შორის, არამედ მხატვრებს, მოქანდაკეებს, მუსიკოსებს, პოეტებს შორის, შემოქმედ ადამიანებს შორის.

მინდა რამდენიმე სიტყვა ვუთხრა ხელოვნებათმცოდნეებსაც: უფრო მეტად უნდა დაუახლოვდნენ ხელოვან ხალხს, მაშინ მათი სიმაღლარ დარჩება „ხმად მლაღადებლისა უდაბნოსა შიგან“. თუ აღწერით მომენტებს ნაკლებ მნიშვნელობას მივანიჭებთ და საგნის არსს ჩაეწვდებით, მაშინ მხატვარს მივეწმარებით, გვერდში ამოვუდგებით.

ხელოვნებათმცოდნეს დიდი და კეთილშობილი მისია აკისრია. საჭიროა მხოლოდ ამ მისიის პირნათლად შესრულება, რომ არ განმეორდეს ზოგიერთი გაუგებრობა, რამაც საკმაო ზიანი მოუტანა ჩვენს საქმეს.

...დირიჟირის შთაონება უმაღორკესტრს გადაედო, მაგრამ მან მაინც შეაჩერა რეპეტიცია, მეორე ვიოლინობსა და ალტებს კი მიმართა — ძალდაუტანებლად გაელვივნებათ ჩუმი მად ჩასახული გრძელი ბგერა და „ქართულ აკორდზე“ მოსხლუტიტი გადაერთოთ — „მხოლოდ მეყო ფორტეით, მეტიოტი არა“... უკრავდნენ ოპერის საორკესტრო შესავალს. მავსტრომ ცალკეულ წყვილებად გამოჰყო ხის საკრავები და მოსინჯა მათი ხმოვანება, ყური მიუგდო ტემბრულ კონტაქტებს, მერე შეაერთა ისინი და ხის საკრავთა მთელი ანსამბლიცი სილიბლით აჟღერდა. მაგრამ მავსტრომ მაინც ჩამოუკლო ბგერადობს და ამ ფონზე ფართოდ გაიშალნენ და აკუნესდნენ ვიოლინელოები, — ისინი ამღერებდნენ სიყვარულის საბედისწერო ლეიტ-

## ეროვნული ოპერის

## აქოსაქალი ჰენილაკა

## და მისი

## ინტეპერპეტაციის

## გზეკი

ანტონ წულუკიცი

მოტიეს. ეფექტი საოცარი აღმოჩნდა (თუმცა ვიოლინელოები ორკესტრში საკმაოდ მცირე იყო).

დრამატული არია-მონოლოგის მჭემუნვარე სიმფონიურ შესავალზე მიუთითა ვიოლინელოებს, — რომ დაკრათ ორ პიანოზე, კონტრაბასებს — სამზე (მათ ერთდროულ ქღერადობაში). დირიჟორი ხემთა მოძრაობასაც კი აზუსტებდა, ამოწმებდა თითოეულ ბგერას, არ აძლევდა „მიწაზე დაშვების“ საშუალებას. გაისმა ჭემმარიტად ამაღლებული, ღრმად იღუმელი მთროლოვარების მუსიკა...

დიად სამეფო პიანში მავსტრო დაქენებით ავარჯიშებს ჩელოებსა და კონტრაბასებს — უფრო მძიმე ბგერები აიღონ. „მუსორგისის შტრიხებით“, ხოლო მომდენწო, საზეიმო სერობის საორკესტრო ეპიზოდში, სადაც ვალტორნების დიტაცია-დილოგი იმართება, ვალტორნების მომდენწო ხმადასწულ



საყვრებს სიტყვას ესერის — ისე დაუკრან, თითქოს ვალ-ტორნები იყვნენ (?), მავსტრომ მშვენივრად იცის, რომ საყვი-რები ვალტორნებივით ვერ დაუკრავენ, მაგრამ ამ თქმით აღვეთა მკვასე კონტრასტი ახალი საკრავის შესვლისას და მი-აღწია ტემბრის ცვლის უშუალო შენადნობს. ყველას ერთად კი განუცხადა — დიალოგი წარმართონ უფრო ქართულად (!) და წამღერებით თვითონ აჩვენა — როგორ გაგვეკუთვინათ ეს თუმცა ყველაზე მოულოდნელი განცვიფრება იმან გამო-იწვია, როცა დირიჟორმა ჩუმი ხმით, მაგრამ დიდებულად წა-მოიწყო ორკესტრის წინაშე „ჩაკრულოს“ სიმღერა, თან ორ-კესტრს რიგრიგობით წარმოუდგინა რთული, უმძლავრესი ხალ-სური ფესვების შემცველი სიმღერა-პოემის თითოეული ხმა...

ვის ტკუაზე გადააყრავა“ და გენიალური გერმანული კომპოზი-ტორის ქმნილება სულ სხვა — საკუთარი ინტერპრეტაციით წარმართა, და ეს ყველამ საესებით ბუნებრივადვე მიტოვებულ იქნა. ის შემთხვევა კი, ზემოთ რომ აღვწერეთ, ასევე თბილისის საოპერო თეატრში მოხდა, — ზაქარია ფალიაშვილის „აბესა-ლომ და ეთერის“ რეპეტიციაზე. რეპეტიცია მიჰყავდა... უკრა-ინულ დირიჟორს, კიევის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მა-შინდელ ახალგაზრდა მუსიკალურ ხელმძღვანელს, უკრაინის სახალხო არტისტს სტეფან ტურჩაკს!

\*\*\*

დროს ვერაფრით ვერ გადაუფასებია „აბესალომ და ეთე-

**ჩანახარები**  
**ფიქრები**  
**შეღარებანი**

ზაქარია ფალიაშვილი.



ეს საორკესტრო რეპეტიციაზე ხდებოდა. გუნდის მომღერლები კი, საკუთარი რეპეტიციის დაწყებას რომ ელოდებოდნენ სცენაზე, სულ უფრო ხშირად იმზირებოდნენ ფარდის აქეთ — ორკესტრისაკენ, ალტაცებულნი მისჩერებოდნენ მაღალნიჭიერი დირიჟორის შუქმფინარ აღმაფრენას...

აღწერილ შემთხვევამდე მცირე ხნით ადრე თბილისელები დიდი შემოქმედებითი მოვლენის მოწმენი გახდნენ: ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრში დაიდგა რიხარდ ვაგნერის ოპერა „ლოუნგრინი“. თეატრი ამ პრემიერისათვის ძალთა დიდი დაძაბვით ემზადებოდა და გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკიდან ამ ოპერის დამდგმელთა ჩამოსვლამდე მთელი მუსიკალური მასალა საფუძვლიანად იქნა შესწავლილი. მაგრამ გერმანელმა დირიჟორმა ზიგფრიდ კიოლერმა ყველაფერი „თა-

რის“ უპირველესი, ამოსავალი მნიშვნელობა ქართული კლასიკური მუსიკისა და მისი მომდევნო ეტაპებისათვის. აქ მართოდენ მის ფუძემდებლურ ადგილს და უჭკობ მხატვრულ ღირებულებას როდი ვგულისხმობ. ამ ქმნილებამ შეისრუტა არსი ქართველი ხალხის მრავალსაკუნოვანი მუსიკალური ენერჯისა, მისი ფესვებისა, მისი მელოდის, ჰარმონიის, მრავალხმიანობის თვითნაბად თვისებებისა. ზ. ფალიაშვილმა ღრმად შეუღულდა ერთმანეთს ამ თვისებათა უამრავი წახნაგი, ამას დაერთო ასევე ღრმა კავშირი მსოფლიო კლასიკურ ტრადიციებთან და მიღებულმა სინთეზმა წარმოშვა სრულიად ორიგინალური ქართული ოპერა, მისი კლასიკური ეტალონი.

ეს ყველაფერი ცნობილია. ჩემი მიზანი კი აქ სხვაა. ოპერის შესავლის პირველი ტაქტებიდანვე მუსიკა კლასიკური

დახვეწილობით, ვიტყვი — „ფორმულისებური“ მკაფიოებით დასხვიებს ქართული პარმონის — მისი აკორდიკისა თუ კადანსების, კილოების, ეროვნული მელოსის თავისებური რელიეფისა თუ მელოზმაცტიკის არსებით თავისებებს. შემდეგ კი, ოპერის დინეზიში ეს თავისებები ვითარდებიან, ღრმავდებიან, მძლავრ წახანგებას და ამატოვებდები ექვეყიან... ყოველივე ეს რთულ პრობლემებს ბადებს „აბესალომის“ შემსრულებელთა წინაშე და, რა თქმა უნდა, — სხვა ეროვნების ხელოვნათა წინაშე, ვინც ამ კლასიკური ქართული ოპერით დაინტერესდება. ამ შეიძლება კვლავ აღიძრას ფრიალ პრინციპული საკითხი, თუ რა ფარგლებში შეიძლება გადაიქცეს დღეს უაღრესი ეროვნული თვითმყოფადობით გამძვავებული ქმნილება ინტერნაციონალურ კუთვნილებად. ამგვარ პრობლემასთან დაკავშირებით კი არაერთხელ ყოფილა მსჯელობა ზოგადსაკაცობრიო მუსიკალური კულტურის შუქზე ეროვნული თვითმყოფადობის თანადროულობის თუ არქაულობის შესახებ.

ქართული კლასიკური ოპერის ეს უმაღლესი ქმნილება საქართველოს ფარგლებში გარეთ პირველად 1931 წელს გავიდა — იგი უკრაინულ ენაზე აფერდა და დაიდგა საბჭოთა უკრაინის მაზინდელი დედაქალაქის ხარკოვის საოპერო თეატრში. ამას კი თბილისის საოპერო თეატრმა უკრაინელი კლასიკოსის მიკოლა ლისენკოს ოპერის „ტრას ბუღასი“ დადგომით უბასუხა. ეს იყო ხალხთა მეგობრობის დიდი კულტურულ-პოლიტიკური მნიშვნელობის დემონსტრაცია.

1937 წელს გამართულმა ქართული ხელოვნების დეკადამ მოსკოვში საყოველთაო აღიარება მოუპოვა ქართულ საოპერო ხელოვნებას და კერძოდ, ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერს“ და „დაისი“. ამ აღიარების შემდეგ იყო 1939 წელს საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის მიერ ბრწყინვალედ დადგმული „აბესალომ და ეთერს“. მს შემდეგ „დაისი“ ბევრგან და წარმტებით დაიდგა — ჩვენს ქვეყანაშიც და საზღვარგარეთაც (ჯერ პოლონეთში — ლოთა და ვარშავაში, ჩვენი თეატრის გასტროლების დროს, შემდეგ კი გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქ. საარბოტუენის თეატრში). ზისი მუსიკის გულთბიანობას და დემოკრატიულ ბუნებას შესწევს უტყუარი ძალა ყოველგვარი მსმენელის მოხიბვლისა და შესრულების პრობლემაც არცთუ იშვიათად რთულია.

„აბესალომის“ სცენური ცხოვრება კი ჩვენი რესპუბლიკის გარეთ, მოსკოვის დიდი თეატრის შემდეგ, კარგა ხანს შეწყვეტილი იყო. გარდატეხის (ვეიქრობთ — გადამწყვეტის) ჯამზე დადგა. 1972 წლის მაის-ივნისში „აბესალომი“ საწარმ დაიდგა, თითქმის ერთდროულად, შთამაგონებელი წარმატებით. ჯერ კიევში (ისევ უკრაინამ გაუხსნა დიდებულ ქართულ ოპერას ახალი პორიზონტები), რამდენიმე დღის შემდეგ — ლენინგრადში, კიროვის სახელობის თეატრში, ხოლო სულ მალე საზღვარგარეთ — პოლონეთის ქალაქ ლოშიში. მნიშვნელობა ამ ახალი გზისა პრინციპულია და სიმპტომური. საქართველოს გარეთ, თუ ხაღმე „აბესალომი“ დადგმულა, მის მუსიკალურ თუ სცენურ გადამწყვეტაში მნიშვნელოვან მონაწილეობას იღებდნენ ქართველი ხელოვანნი. ასე იყო საქაოვებიც (რომლის დადგმის მონაწილეობა იცვენენ თვით ზაქარია ფალიაშვილი, ქართველი რეჟისორები — დამდგმელი აკ. ფაღვა და ასისტენტ მ. კვალიაშვილი, მხატვარი ს. ნადარეჟიანი). ასე იყო თუნდს ამ ბოლო დროსაც პოლონეთში (დირიჟორი ჯ. კახიძე და რეჟისორი ვ. მელიკა). მოსკოვის დიდი თეატრის გრანდიოზულ სპექტაკლში ცნობილი რეჟისორის რუბენ სიმონოვის თანადამდგმელი რეჟისორი იყო მიხ. კვალიაშვილი,

ხოლო რაც შეეხება მის მუსიკალურ ხელმძღვანელს, გაციონილ საბჭოთა დირიჟორს ა. მელიქი-ფაშაევს, იგი ხომ ბრუნისში იყო დაბადებული და როგორც დირიჟორსაც, ამირჯანის ოპერის თეატრში ჰქონდა ფეხი ადგმული!

### „აბესალომ და ეთერი“ კინოში

საოპერო ხელოვნების უკრაინელი ოსტატები: დირიჟორი — უკრაინის სახალხო არტისტი სტეფან ტურჩაკი, რეჟისორი — უკრაინის სახალხო არტისტი დიმიტრი სმოლონი, მხატვარი — საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვარი თეოდორ ნიროდი საკუთარი ძალეობითა და საკუთარი გზით შეგნენ ქართული კლასიკური ოპერის ამ დიად ქმნილებას, საკუთარი თვალთა და გულისუფრით ჩაიხვეს ქართული ეროვნული მუსიკისა და პოეტური ეპოსის თვითმოყვად სამყაროში და ფრიალ თავისებურად, ბევრის მხრივ სრულიად ახალი კუბით ამოიკითხეს და გახსნეს „აბესალომის“ სიღრმე და სილამაზე! ამ წარმოდგენის ქართველი მონაწილე მხოლოდ ცკეკების დამდგმელი ზურაბ კიკალაიშვილია.

ოპერა ხელმწიფრედ ითარგმნა უკრაინულ ენაზე და მისი ავტორია უკრაინელი სიტყვის შესანიშნავი ოსტატ ბორის ტენი.

უკრაინის ტრას შეწევნოს სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის წარმოდგენა დირიჟორის, რეჟისორისა და მხატვრის შემოქმედების ღრმა სინერჯობითაა აღებჭდილი. მათი ნამუშევარი ერთდროულად გვალეკვებს, გვიხილავს, გვაოცებს მოულოდნელი „გადახვევებითაც“, — ვგულისხმობ დაბახევის ამ ჩვენი საშემსრულებლო ტრადიციებისაგან, რომლებიც ამ ნახევრე საკუნეზე მეტი ხნის მანძილზე გამოუმუშავდა და დამკვიდრდა „აბესალომის“ დადგმებში. მაგრამ ყოველივე ამგვარი „გადახვევა“ ისეთი მხატვრული ძალითა და შინაგანი ლოგიკურობითაა აღებჭდილი, ისეთი დამაკვირვებლობითა ერთმეორესთან გადაჯაჭვულია და მთლიანობაში მოქცეული, რომ სრულიად აშკარა ხდება — საქმე გვაქვს ელვარე ნიჭიერებით აღებჭდილი, დიდი მასშტაბის ხელოვნებასთან.

უკრაინელთა ორიგინალურ ინტერპრეტაციაში ჩვენ დავიხანხეთ მისი უტყუარი, შთამაგონებელი სიმპტომი, რომ ქართული ოპერის ამ ამოსავალმა ქმნილებამ ჩვენგან დამოუკიდებლად დაიწყო ახალი ცხოვრება. ეს ფაქტი უკვე პრავლის მეტყველია.

რამდენჯერმე დავეწვასი ამ წარმოდგენას და მოწამე ყოფილვარ იმისა, თუ რაოდენ მაღალი შთაგონებითა და დაურბეტელი შემოქმედებითა აღხვევით დირიჟორობდა ს. ტურჩაკი ზაქარია ფალიაშვილის ქმნილებას. მეტიც, ყოველ წარმოდგენაში თვალსაჩინო იყო დირიჟორის ახლო, ვიტყვი — მოუსვენარი ძიებანი „აბესალომის“ სიღრმისა და სილამაზის წიაღში. შედეგად კი ფალიაშვილის პარტიტურაში ახალი წახანაგები გამოსხივდა (კიდევ ერთხელ ვიწამეთ ამოუწერავი საუნჯე „აბესალომისა“) ტურჩაკის მიერ ახლოერბული ფრასა თუ ნიუანსი აფრქვევს დიდ შინაგან ელვარებას და, ემოციების მგზავნებრებასთან ერთად, უზალო ინტუიციითა და გემოვნებითა აღებჭდილი.

მთავალი ახალი ხეხი და მასხილი აქვს მას გამოკვეთილი პარტიტურის ელვარებაში და ზოგი რამ, პირველი შეხედვით, „აბესალომის“ შესრულების ტრადიციებთან შედარებით (მიუხედავად თვით ტრადიციების ნაირგვაროვნებისა), უსწევ-

მოლაკ გაისმოდა. მაგრამ ტურნოვის ყოველი ახალი ნიუანსი თუ „აფეთქება“ ეფერადობამ იძინად არის შინაგანად მომზადებული, რომ „აბესალომის“ მუსიკას გაცნობილი მსმენელი ზოგჯერ თითქოსდა ელოდება კიდევ დიდიერიორის ამგვარ, უცარ „გადახვევას“.

ეს შთაბეჭდილებები პირველსავე წარმოდგენაზე — პრემიერის დღეს დადგევართ. მეორე კი მისი რამდენჯერმე ნახვისას, 8-9 თვის მანძილზე აშკარა გახდა, რომ წარმოდგენა იმყოფებოდა ზრდისა და დახვეწის, შეუნელებელი შემოქმედებითი ძიების პროცესში. დრომ კი წარმოდგენის ელვარე ორიგინალობას შემატკა ტურნოვისა და მომღერლების მიერ თავისუფალი ფლოზა, ასე უთქვათ „გამოსარებას“ ქართული სასიმღერო სტილისა, „განავარდება“ ქართული სიმღერის თავისებურებათა იადაღში. მივიღეთ მშვენიერი პარამონია უკრანსელი თეატრისა და ქართული საოპერო ხელოვნების თავისებურებათა შორის. ეს შეეება სცენურ მხარესაც.

წარმოდგენის ავტორებმა აშკარად აირჩიეს მუსიკალური პარტიტურისა და სცენური მოქმედების დინამიკურ გასასის გზა. მათ უარყვეს საკმაოდ გავრცელებული თვალსაზრისი „აბესალომის“, ასე უთვათ „ორატორიული უმოქმედობის“ შესახებ (ამგვარი შეხედულება „აბესალომის“ სცენური სტატიურობის შესახებ უფრო თეორიულად წამოიჭრა, მაგრამ სცენაზე თუკი ყოფილა მისი სტატიური გახსანხიერების ცდა, დაბაჯრებელი ნაყოფი არ მოუყა). წარმოდგენაში ვხედავთ ექსპრესიულ „აფეთქებებსაც“, ემოციური მახვილებისა და ნიუანსების სიუხვესაც, რაც, ერთი შეხედვით, თითქოს არ უნდა შესატყვისებოდას ოპერის დინჯ ენკერ სტილს.

მართლაც, უხიფათო რიდიის ეს გზა — ამგვარმა სიუხვემ, თუ მას განსაკუთრებული ნიჭიერი გამართლება არ ექნა, ვიძილება დააკნინოს კიდევ ეს მონოლითური ქმნილება. მაგრამ კიეველთა სპექტაკლში ყოველივე ეს იძინად დღრმა შინაგანი სითარღლითა და ელვარებით, ანასთან ფართო და მსხველპლანშია განსახიერებული, რომ ახალი, მშვენიერი წახანგები-თაც ავლენს „აბესალომის“ სიდადეს. თვით ოპერის „ორატორიულ ცენტრშიც“ — ქორწინებისა და განმარების სცენებში — საზეიმო უნდაობის თუ მასობრივი გაოგნების მონენტების ეფექტურად დაეკლავება სცენური მოძრაობის მძღავერი ნაკადები. ამ მასობრივი სცენების ფონზე მკაფიოდ არის გამოკვეთილი გირთა მოქმედების ხაზი და ყველაფერი ეს დღრმადა გამკვიარი მუსიკაში.

გაციხსებით, რომ ქართულ რეჟისურაში, ასევე მოსკოვის დიდი თეატრის სპექტაკლში შექმნილია „აბესალომის“ დადგემის სხვადასხვა ინტერპრეტაცია, საბოლოოდ — შესანიშნავი ტრადიციები. კიევის სპექტაკლი თავისებურად ეხმარებდა და თავის პოზიციას ავკიდებდა იმ სცენურად პოლიემიკაში, რომელიც „აბესალომის“ ორატორიული თუ დინამიკური სცენური გადაწყვეტის თაობაზე გამართულა. რაინდული ეპოსისი შეუჭრა დადგმული უკრანინელთა „აბესალომი“.

ქართული ზენ-ჩეგლებების თუ რიტუალების თვალსაზრისით, კიევის სპექტაკლი ზოგჯერ სცილდება ჩვენს ტრადიციებს. ამ მხრივაც იგი არაერთი მიულოდნელობის წინაშე გვაყენებს. ერთი მოულოდნელობაც ის არის, რომ სამპტაკლში ამტორებმა ომკრის მუხომამხს მისი დადგმის ტრადიციონისიონისი სრულიად ახალი, ისმამ ქართული კუთხემ და დიდი მსატტრული ეფექტით პირველად შემოიტანეს ომკრამში აბსაფსავალას კომბამ „ემირის“ მსატტრული კოლექტიმი და ოამპისმპრამპნი.

ასევე იწყება წარმოდგენა. ახალმა მსატტრულმა გასაღებმა წარმოშვა მთელი ჯაჭვი სრულიად ახალი მიზანსაკმაშისი, რომლებიც სრული ორგანოლობით ესიტყვებიანამკაშისილურ პარტიტურას. სკვასიონის ხელი თან სდევს ოპერის ყოველ მოქმედებას. პირველ მოქმედებაში —კლდეები, შორს, სიღრმეში, ვეებებოთლა ხეების ტყე, მოის ძირას, მარჯვნივ, უკაციოლ მიდაამში ერთადერთი ქობი წარმირნილა, მის წინ აბატრა თალია — ცცხლოს დასკლდევილედი... ვარდა ოპერის შესავლის მიწურულს, კობისის პახეზე აინდება. მონაქოლი ნიავეით, — თითქოს მთის წვეფრავლებიდან წამოსულაო, გაისმის მონადირეთა სიმღერა. ჩუმია ეს სიშურა, მისი ტემპი კი საკმაოდ ენერგულია — მეღარიმ მას მკვეერი აქცენტი-ითებით, ზოგამ „მტკუხავი“ ბეგოუითაც. ტაქტის პირველ ბეგოზე — „დარტყებითი“, ზოგამ კი ყველა ბეგრის გამახვილებით. ტაქტის ბოლოებში კი ენერგულიად გამოიყოფიან ბანები, სასცლდებო, ტრანსლური მოქმედების დროს. ბოლოს სიმღერის იშვიათი პლასტიკურობით მიიბინდება... უჩვეული იყო ასეთი ახრებება „ავთხდილ გადინადირასი“ და დიდად შთამბეჭდავიც.

...ქობიდან გამოსული ეთერი ცეცხლს ადვივებს, მშვიდად მიაყურადებს მონადირეთა სიმღერას... კავკასიონის პანორამიდან, მთავარბილს ქემპით, კიდევ შემადგლებული ბორცი გამონთავებ: ირისის ოჯის ვეევიფლობა გამოსახული ამქეგნებს მას. იქიდან გადმოდგენას აბესალომი და მოუსახი, ნადის უთვალთვალებენ, შამანენვე გლვის ტურფა ასულს და იქიდახეე უშდეთის ტაბუკი უფლისეული სიყვარულის ექსტაზს — პიმნს საოცნებო სელეს („მე ბანი-ბანად გეებმე“). ეთერი ამ დროს ვერ შელდას აბესალომი და კოტი მხარჯე წყაროსკენ გაეშუოდა (ეს ხდება მურმანის ჩართვისას „კაცა გულსხება, ახლა შემეხება გული ხარბი და გაუძღობელი“). აბესალომი კი გორაკს მოწყდება, ქობთან ხვდება წყაროდან დაბრუებილ ეთერს და მამის მიმართავს: „აბა, მწივ, ხელმან-დელი“...

ეუმინველად მოსული მურმანი ქობის ბანიდან უთვალთვლებს მათ. თუშკა ობოლი ეთერი კუშტი და ამაყია, უცხო დიდებულს მანიც ჯამით წყალს შესთავაზებს და მეფისეული ხარბად დაეწაფება... ტერცილის დამთავრებისთანავე ეთერი „ცივი უართი“, მდამალად გამოგასლმება აბესალომს და ქობით მებრუნდება, მეფისწულს კი ის დარჩენია ამჯერად უკაი გაბრუნდეს.

რაც კი აღვნიშნე — ყველაფერი სიახლვა ოპერის სცენურ ექსპოზიციამში, რომლის დადგმის ტრადიციები თითქოს ამოწურული გვეჩვენებოდა... ბანზე გამომდგარი მურმანი კი ამაყად იქადინა („წყალ-წყიკელი, ქვიშა არ დაგიფიცო...“) და მოსლფტით გაავარდლა სცენიდან. შემდეგ — აქ გადმოტანნილია მურმანის არია „ამომავალსა მზეს სწყნობს“ (ამგვარი ოპერაშია პირველად სსრ კავშირის დიდი თეატრის დადგმაში მოახდინეს). მისი მჭუმუნვარე სიმფონიური შესავლის დროს სცენა ცარიელია, ნისლები გაჩინან, ქუჟერი ჩამოწყდება. შთაბეჭდილება იქმნება ახალი სურათისა, მურმანი ისე შემოდის, ეტყობა — მას შემდეგ ასე დაბორბლებდა ამ მიდამოებში... და აი აბესალომიც, დიდებულთა ამლით, მათი თანდასწრეში წარმითქვამს ფიცს (თითქოს მხოლოდ ამისთვის მოწყვანიო ისინი), შემდეგ მიუბრუნდება დიდებულებს და მადლობით დაითხოვს. ურთიერთფიცი კი ინტიმურ ვითარებაში ნიავედება.

რაინდული ეპოსის შარავანდელი მსჭვალავს და წარმარ-



თავს წარმოადგენს ს. ტურჩაკი. როგორც აღვნიშნე, არ ყოფილა დამაქარბებელი „აფეთქებებისა“ თვით ლირიკულ სცენებში და ამ მხრივ არაერთი მოულოდნელი ნიუნსიც შემოაქვს. მაგრამ ვიდრე მათ შეეცნებოდნენ, დავიწყებ ოპერის შესავალით — კარიბჭეზე „აბესალომის“ სტილისა. დირიჟორთა შორის სხვადასხვაგვარია მისი აქლერების ტრადიცია, განსაკუთრებით კი დასაწყისისა, — როდესაც ტიმპანების ხმა ძლიერდება და მიიზიდება, ხოლო სიმებიანები ასევე აძლიერებენ ერთ ბეგრას (სოლო), მყისვე უპირველეს „ქართულ აკორდში“ (კვარტკვიენტაკორდში) რომ გადატყდება. ერთი ამ ბეგრას „დიდი ამპლიტუდაზე“ ჭიმავენ და აკორდზე გადართავენ მკვეთრი მახვილი (განაცხადი ერთობ პათეტიკურია, მაგრამ თავიდანვე სულ დაწყება შემდგომ გამართლებას თხოულობს); ამგვარად წამოწყობის რეველებრივ, მომდევნო სიმებიანთა ქორალს მიიმედ, ასეკტური სიმკაცრით აქლერებენ ხოლმე (ისეც ყოფილა, რომ ქორალის მივინთ — აკორდებამო უძებნიათ დინამიკის საშუალება ჟღერის მკვეთრი მომატება-დაკლებების, ზოგჯერ აჩქარება-შეწყობების გზით, რითაც ამ სრულიად ამაღლებულ ქორალს ერთგვარი ნაძალადების ნიშნას ახვევენ თავს).

ჩვენითვის ყოველთვის ეტალონი იყო მიქელანჯელო შესრულება (არსებობს მისი ჩანაწერიც). ცისკრის ნათელი: მსჭვალავდა ვეგენი მიქელადე „აბესალომის“ დიდებულ ინტროდუქციას. თავიდანვე პლასტიკური უშუალობითა და ძალდაუტანებლობით იწყებდა სიმებიანთა ღვთაებრივ ქორალს (რახედაც ოპერის დასასრულის სულთათანა აგებულები), მოხსნილი ჭქონდა რაიმე ასეკტური სიმკაცრე (არაერთი დირიჟორი რომ უსჯადა ხაზს) და რბილ, ხვევრივან ჟღერაზე იგი უფრო გაისმობდა, ვითა მაღალი საგალობელი ქალწული მიწისა, რომელსაც ესოდენ უმანკო სიყვარული უნდა დაიბადოს...

ამგვარი უმანკობა მსჭვალავს ინტროდუქციის ტურჩაკისეულ შესრულებასაც დახშული ტიმპანების „წამოქროლვა“ (თითქოსდა მოსალოდნელ მდგომარებას წინასწარი ნიშნით) და კვლავ გაუჩინარება; პირველივე ბეგრის ზომიერი მატება და ოდნავი „დარტყმა“ ქართულ კვარტკვიენტაკორდზე (ამ მომენტზე მოვასწენებდით წერილის დასაწყისში); სიმებიანთა ქორალი — მივინთ, განწმენილი იერისა — ოდნავი შინაგანი „კრემენდითი“; რბილი რხევებით, „არამიწერი“; ამ აღლებული სმებით ჟღერს ქორალის ყოველი აკორდი, რომლებიც დირიჟორს პლასტიკურად მიჰყავს ქართულ კადანსამდე, მის მიზნავდამდე და იღუბა პუნსამდე... შემდეგ კლარნეტის ეპიზოდი — „მოკველუცე“ და პანთესტრალად სხივმოხილი (მის იერში ჯერ ნასახი არ არის ამ ჰანგის საბოლოო მწუხარე ხატებისა — ეთერის მიერ აბესალომის დატირებისა. ეს უკვე განსხვავებული მომენტია ტურჩაკისეული შესრულებისა).

განსაკუთრებული მომენტი ტურჩაკის შესრულებაში — სიყვარულის ლეიტმოტივია. არ დავაღუა — არც მაგონდება მისი ესოდენ შთაბეჭებითი პოეტური აქლერება ეს მელოდური ხატება ბუნებრივად ითხოვს ნელ ტემპს, მაგრამ მონოტონურობის საფრთხის თავიდან აცილების მიზნით (მელოდიისა და ფაქტურის თავისებურებების გამო) დირიჟორები უფრო ხშირად აჩქარებულ ტემპს მიმართავენ (ასე აკეთებდა თვით მიქელადე). ამ აჩქარებით ლეიტმოტივი მაინც უფრო სიმბოლურ, ასეკტურ სახეს იღებს და იბოჭება მისი ლირიკული გულითაობის ძალა.

ს. ტურჩაკი აუჭქარებლად, ფაოთო მღერადობის სახეგანით აქლერებს ლეიტმოტივს და აღწევს მღერადებებს მრულად გაფურქვენსა, — განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც „მორალის“ ვიოლონჩელოზე გადაიტყენ და აძლიერებენ მთელი გულითაობით, სასუე განცდით (აქაც უნდა შევნიშნოთ, რომ ის დირიჟორები, ნელი ტემპით თუკი წარმართავენ ლეიტმოტივს, აღნიშნულ მომენტში საგანებოდ გამოჰყოფდნენ ხის საკრავებს ლეიტმოტივის შებრუნება-გარჩებით, ხოლო ვიოლონჩელოები კი, მთავარ მელოდიას რომ უკრავენ, მეორე პლანზე გადაჰყავდათ. ლეიტმოტივის ამით მისეც ფართო სურეჰვას გაღებდნენ). სასუეხო ორკესტრი ჰყავს კივიის თეატრს და დიდებულად ღღერს ვიოლონჩელოთა დიდი ჯგუფი. მაგრამ მართლდნენ ეს როდია ამ მხატვრული ფეკტების მიზევი (წერილის დასაწყისშივე ავუჩერებ, თუ როგორ „ჩამატალებინა“ ხმა ხის საკრავებს ტურჩაკმა რეპეტიციავე თბილისის საოპერო თეატრში და ამით სრული გზა გაუხსნა ვიოლონჩელოებს). ითერის სხვა მომენტებში კი ამ ლეიტმოტივს ს. ტურჩაკი ნაირგვარად, სხვადასხვა დინამიკით ასრულებს — დრამატული სიტუაციების შესაბამისად.

პირველი აქტიდან აღვნიშნავ ორიოდ მომენტს, რომელთა განსხვავებულ შესრულებაში სექტეკალიბათვის დამახასიათებელი უმუსიკალურ-სცენური სინქრონილობის ორიგინალიბა აღიბეჭდა. აბესალომის პირველი შემოსვლისას, მისი სამიჯერო ჰანგის „მე ბანი-ბანად ვეძებდის“ ამღერების წინ ტურჩაკი ლა-მაჰორის არპეჯიოების ჟღერადობას უცრავ მკვეთრად აძლიერებს. მართალია, ეს მომენტი პარტიტურაში სახეიმი ფორტისიმიოთია აღნიშნული და დირიჟორებიც ასე ასრულებენ. მაგრამ ტურჩაკის ეს „სელა“ აღინიშნება აშკარად განსხვავებული — ჰიმპერტოფიერებულ ვესტით — თითქოს მძლავრად მოაქვეტრობს მომანათა! სცენაზე კი ამ დროს მართლაც გამოწაოდება ის, — მანამდე უმწმენდელი ზორციე — მალომბი, საიდანაც ნადირის მოთავლთავლე აბესალომი და მურმანი თავის მოკრავდენ ჭობის წინ მოფუფუხე ეთერს. დირიჟორის მხატვროფიული ვესტიც სრულ გამართლებას პოულობს. ჟღერადობის მკვეთრი გაძლიერების ეს ეფექტი ინერციას აძლევს დირიჟორს, ასევე მკვეთრი მოქცევებით აღბეჭდოს ამავე — აბესალომის, ეთერისა და მურმანის ტურცეტიას სხვა საორკესტრო მომენტები — „ხილდები“. ამგვარი ინერციით ჩნდება სექტეკალში ლირიკული ექსპრესიის სასუეხით გამართლებული დინამიკური გრებილები.

აღვნიშნავ 1 მოქმედების სინქრონილობის უფრო მნიშვნელოვან ნიმუშსაც, ეს გახლავთ ფაქტურითა და რიტმით მკვირცხლი, „მოტორულად“ მჭევერე საორკესტრო ეპიზოდი, აბესალომის მიბრუნებას და მის ფიცს („ეთერი, შენსა დალატა რა კაცი უნდა შეუღავს“) წინა რომ უძღვის. გავიხსენოთ იგი: სიმებიანთა მხტუნავი ბეგრებისა და პიკიკატობით იწყება მისი მელოდია (As-Dur), გასაღუსა ხის, სიბუნების საკრავები წაქმზარებიან მათ, ეწვიან პარმონისა და რიტმული მახვილების მკავით ფიცსკაცისა. „ნურელით“ ჩასახული მე-სიკა ბოძოქარ ჟღერადობაში გადაიზრდება (მეფისეულიც სახეიმი ვიციტ შემოიჭრება). თითქმის მუდამ ერთი ხერხია ამ მუსიკის აქლერებისა: დირიჟორები იწყებენ არცთუ ხეს ჩქარა, „ფორხილი“ ხმიანებით, შემდეგ აჩქარებენ და ზრდიან დინამიკას (ამის ზრცი ნათელია). ეთერი თუ მურმანი (დამდმის რედაქციად დაამოკრებელი — რომელი მართანიც იქნება ამ დროს სცენაზე) მიყურადებს ამ იღუბალ, შორიდან წამოსულ ქროლვას (მოახლოებული ჭეხებაც შეიცნობა მასში). თუ მურ-

სახეებს — სწრაფად გაეცლება ამ საბედისწერო მოახლოებას, ხოლო როცა ეთერია, ასევე ცდილობს გაეცლოს მაგრამ „მახეში“ ემბემა და წააწვდება აბესალომსა და მის ამაღს. ნათელია ამ მომენტის ლეგია. თავისთავად ემექტურია ამ ეპისოდის ელვრადობა, თუცა მას ერთგვარი ილუსტრაციულობის ელფერიც დაჰკრავს, რაც დამახასიათებელი არ არის „აბესალომის“ მაღალი სტილისათვის (აქ „წინააწარ ნახტომს“ ვაგვიტყვ: ალბათ ამ მიზეზით მოხდა, რომ ლეინგრადის ერთობის სახელობის თეატრის სპექტაკლში, დირექტორმა კ. სი-მონოვმა სულაც გამოტოვა ეს მომენტი და მას აბესალომის ფიციცა და დუეტიც თან გააყოლა).

კიევის „აბესალომში“ მივიღო ეს სცენა, რამდენიმე სპექტაკლის შემდეგ ასე ჩამოყალიბდა: ეთერია „ცივი უარით“ გაისტუმრა მეფისწული და ქოხში შებრუნდა; მურმანი კი მას აქვით, სიყვარულით შეპყრობილი დაეხეტება იმ მიღაღებებში, სადაც ეთერს შეხვდა; ის არის ტრანჯვის სიტყვებით („წუწუხ-გარ „არა ვარ მეც მეფე“) მონუსხული, ქუფრი ელვრადობით დამთავრდა მურმანის არია... და ი, ზემოთ აღნიშნული საორკესტრო ეპიზოდზე; ტურჩაკი თავიდანვე „იეროს“ იღებს უკიდურესად სწრაფი ტემპით, ხის საკრავთა „მფრინავი“ ხმები ვირტუოზული იგრით მსჭვალავს მუსიკას; მოულოდნელად შექმნილი „მოჭოკიკი“ კოლორიტი ერთი შეხედვით კიდევ უფრო უნდა დამორჩდეს თაქრის სტილს, თან იმაზე მეტადაც, ზემოთ რომ მოვისხენია...

მაგრამ აი, რა ხდება: მკმურნაობებს მიცემული მურმანი უხერხულად გიწონობს თავს ამ ახალ „მუსიკალურ სიტუაციაში“ და ფრთხილად (მუსიკის რიტმის კონტრასტად) გაეცლება იქაურობას; ამ დროს კი, რიგრაჟზე, ქოხიდან გამოვა ეთერი და ვით ბუნების შვილი, — ტრანჯინავს, როცავე, შეხარის ამ დილის პასტორალს, — ვიდრე შემოიჭრება აბესალომის ამაღა და ქედს მოიხრის სადედოფლოს წინაშე. მეფისწულიც იქვე გაჩნდება... დაახ, სრულიად ახლებურად გაიხსნა ეს მომენტი, მუსიკას მოეხსნა ილუსტრაციული გადასახელობის ნიშანი და სხვა შინაარსით აღვიცო, — მას აპყვა ეთერის სიხარულის ექსტაზი და სიყვარულის ძალის აფეთქება გამოხატა. ამის შემდეგ კი სხვა ხილრმე გამჟღავნდა ობოლი გლეხის ქალის მორჩილებამაც, — მეფისწულის ფიცს რომ მოჰყვა...

...ისევე კავკასიონის ხედი, ამჟერად იგი სასახლის დარბაზის თაღებს მიღმა მოჩანს. ვეგვიწვდება ფანჯარას კი ცოცხალი ფრესკა შურხრად — მის წინ, დარბაზის ქანდაკები, ჩამომხდარან მფრინავურე ქალები, მათ უკან ამოსდგომიან ჰეროლდები, თავიანთი საყვირებით რომ ჩაერთვიან ზემოის ცერემონიალში. თავიდანვე მივიღ გუნდია სცენაზე, გუნდის შუაგული — სიღრმეშია შეჭრილი. ჰიმნის დროს შეისული ამოი მეფე ავანსცენაზე. მას პატარობის შემოყვანის მოლოდინში, მეფისწული უერთდება. ჰიმნის დამთავრებისთანავე „რიტუალური უძრაობა“ მთავრდება და ასევე რიტუალური ქმედება დაიწყება. სახლთუბუცის ნიშანზე ასალავრდებს — მაყრიონს, რიგრაჟით გამოყოფა მამაკაცთა რამდენიმე წყება — თითოეულში ოთხ-ოთხი და პარადული მარშით გამართება პატარძლის მოსაყვანად.

ეს ხდება იმ საორკესტრო ეპიზოდზე, როცა ვალტორნები გამართავენ იმიტაციურ დიალოგს; და აქვე წარმოდინდება კიეველია „აბესალომის“ სცენური გადაწყვეტის ერთ-ერთი სრულიად ორიგინალური მომენტი: მაყრიონის გაცილები-სას ორკესტრის დინამიკამ იმატა, ხოლო ელვრადობის კულ-

მინაციის დროს, ასალავრდათა იმავე ჯგუფიდან დარჩენილები, ხელისგლჩადებულნი, ფრხვლ-ხორბის ილუვიით (მათი პლასტიკური სინთეზით) დაიდრებიან და წრემოქრულ-სანი, სადღეღოვრის მოლოდინში, საზემო როცავე გამართავენ ერთობ მოულოდნელი აღმოჩნდა ასეთი რამ იმათთვისაც, ვისაც „აბესალომის“ მრავალი დღემა უნახავს. მოულოდნელი იყო ამ მომენტის პლასტიკური გადაწყვეტა ხალხური ქორეოგრაფიის თავისუფალი სინთეზის საფუძველზე. ანგვარმა სინთეზმა კი „ახალი რიტუალიც“ წარმოშვა, რომლის მსატრული ემექტი იმდენად ძლიერია, მისი როცის დინამიკა იმდენად ეს-იტყვება საორკესტრო ეპიზოდის აღზევებას, მის ომხანან, სწორედ „საფრებულ“ ტრიოლებს, ამასთან ყოველივე ეს ისეთი ელვარებით გამოხატავს ბედნიერების მოლოდინს, რომ თვით ტრადიციების ერთგულმა ქართველმა მაცურებლებმაც იწამეს ამ გადაწყვეტის სრული ორგანულობა, ამ „თავისუფალი რიტუალის“ საფუძვლიანობა!

მოქმედებაში პლასტიკის ჩასახვა ინერციას აძლევს რეჟისორს ბუნებრივად განავითაროს იგი, პლასტიკური გრაციით შემოიყვანოს მარხი... სცენაზე ფიანდაზებს აგებენ, რაზედაც სალამქრო მაყრისის („პარიედი, ხელი ხმალს იკარ“) პირველივე აქტურებაზე, დარბაზის შუა კარიბიდან საზეიმოდ შემობრძანდება ეთერი (ხ. ტურჩაკი აქ საგანგებოდ აფართოვებს მაყრულის საორკესტრო პრემამულს, ხოლო თვით ლამქრული — გუნდს, მცირეოდენ კუბიურს ახედს და თავიდანვე მომენტის შესაფერის კულმინაციურ ელვრადობას აძლევს). „ახალი რიტუალების“ ინერციასაც იღებს რეჟისორი და სმოღირი და არაერთ შთამბეჭდავ ფექტს აძლევს. ჯვარდაწერილი — დალოცვა-კურთხევის დროს ბავშვები შემოდინს სახილეთით ხელში („აბესალომის“ თბილისურ დადგებში ბავშვების, როგორც ბედნიერების მაცუქებლების, შემოყვანის ტრადიციაა. წუწუნებაზე შემოიღო). მაგრამ და სმოღირს ისინი შემოპყავს ქიწიქლის კულმინაციურ მომენტში — „ჩაკრეოლს“ წინ — სიხარულის ეგვიგინის ფონზე, აბოი მეფე კი, სახილეთების გადაჯვარედინებით დალოცავს მემკვიდრე მეფე-დედოფალს (რიტუალი — აქაც პირობითია)...

თავიდანვე უაღრესი შემართებით „ეგვიტება“ ს. ტურჩაკი მიერ მოქმედებს. იგი, „აბოი მეფის“ ჰიმნიდანვე ტრადიციულზე უფრო ცხოვლო ტემპებს იღებს და მივლ მოქმედებაში „ნაპერწყლების ფრქვევას“ პარმონიულად უთავსებს საერთო მხვილ პლანს, ზემოის აღზევების პათოსს. აქ დირიჟორი უზუად აფრქვევს თავის ტემპმარმენტს და მაქიმინურ ელვრადობის დროსაც საუცხოო კონტროლს უწევს ორკესტრის ხმოვანებას, მშვენიერ პარმონის ამყარებს მის ჯგუფებს შორის. განსაკუთრებით აღვნიშნავ დასარტყმელი საკრავების მკაფიო და სახიერ ამეტყვლებას ორკესტრის სრულ ელვრადობაში (საერთოდ, ტურჩაკის მივლ ამ სპექტაკლში, ოპერის შესაუღიდანვე აღინიშნება დასარტყმელი საკრავების მკაფიო ფუნქციონი, განსაკუთრებით ეს ოქმის მარდამატულ სახიერებაზე ეთერის სიკვედილობის ეპიზოდში — „სულთთაიანს“ წინ). საგანგებო მახვილებს ასვამს დირიჟორი ტიპიურ ქართულ პარმონივს.

მაგრამ ყველაზე მეტი განსიყვირება რამაც გამოიწვია, ეს იყო „ჩაკრეოლ“. უგრანელი მუსიკოსების მიერ ამ ურთულესი და დიად, ღრმა ხალხური ფესვებითა და ეროვნული თავისებურებებით გაძღენილი საკუნდო-სიმფონიური ქმნილების შესრულებამ ყოველგვარი მოლოდინს გადააჭარბა. მომღერლებსა და გუნდის ეს გვირდო პაექრობა-პოემა უკარიანელმა

მუსიკოსებმა — გუნდმა, სოლისტებმა, ორკესტრმა და, რა თქმა უნდა, დირიჟორმა — ააქვრეს დიდი მღვნეზარებით, სიმფონიურ მასშტაბში. მთელი სისრული დაუფლენ თვით-მყოფად ქართლ-კახურ მელოსს, მის მღერად-რწინტატიულ და ვირტუოზულ ელემენტებს, პოლიფონიას. სოლისტები, განსაკუთრებით გუნდი, მღეროდნენ დიდებულად. ს. ტურჩაყი „ჩაკრულოს“ მართავს გმირულ მასშტაბში, სიმღერა-პაქტობის მზარდი დინამიკით, მისი აღზევების ძირითადი სტადიების, გენერალური კულმინაციის მკაფიო აღბეჭდვით.

სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ „ჩაკრულოს“ ამგვარი დინამიკური რაციონიზება და მასშტაბით დიდიფორმად და მირცხლავა, რაც შემდეგ აღიბეჭდა უფროფიტაზე. მანამდე კი „ჩაკრულოს“ ტრადიციულად უფრო მშვიდი ეპიკური მანერით, ერთ დინამიკურ დინაზე, ერთი ამოსუნთქვით“ ასრულებდნენ ხოლმე, მათ შორის — ე. მიქელაძეც; თუმცა იგი ორგესტრში მკვეთრი აქცენტებით გამოყოფდა ტინალურ ფორებს. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ თვით ხალხური „ჩაკრულოს“ შესრულების მანერამაც მოხდა მკვეთრი გარდატეხა — საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი კარგა ხანია მას მღერის ვეფერთულა დინამიკური აღზევებით, რითაც მის უღერადობას სიმფონიზმის მასშტაბი ეძლევა (მაგრამ ეს სხვა „ჩაკრულოა“ — „ხიდისთავს შევეკრათ პირობა“...).

ამ აქტის შესრულების თავისებურებაშია მარისის კანცონების უფრო ლირიკული ადღერება.

უკვე „ლია ცის ქვეშ“ განმეორე მესამე მოქმედება გვანიშნებს აბესალომისა და ეთერის განშორების სცენის განსხვავებულ გადაწყვეტას. სასახლის ეზოში, დამთი, ცადაწდილი სხების წილად დაეხტება შეძრწუნებული აბესალომი (კაკა-სიონის ფიდე მჭმუნვარედ აღაყურებს ამ სცენას). არისი დასასრულს აბესალომს, ჩვეულებისამებრ, ნათელა და მარისი, მათთან — სახლოზუბცესცე შემოუერთდებიან და ყველანი გაოგნდებიან: შორიდან, ვითა შანი დრუბლებანი ჩამოწოლა, განისი ჩემში, მომუსხველი გუნდი — ვეფერთულა რვეციების დასაწყისი („რა დღე დაგვიდგა, რას მოვესწარი“). და აი, კიდევ მოულოდნელთა — ს. ტურჩაყმა ამ დასაწყისს ჩამოაშორა ორკესტრი (სადაც გუნდის ხმების დუბირებას ხდებოდა) და კარგა ხნის მანძილზე გუნდი უკომპანემენტლად, „აკაკალით“ ამღერა. დიდხანსვე არ შემოიდა გუნდი სცენაზე და აბესალომიც მისი უახლოესნიც, ვით ზარდამცემ განაჩენს, ისე უსმენენ მის შორეულ გალობას... დიდად შთამბეჭდებულა ძალა მიეცა ამგვარ გადაწყვეტას და წარმოდგენის ავტორებმაც ორკესტრის ხმა შემოინახეს გლოვა-გაოგნების მომდევნო ტალღებისათვის და მგლოვიარე გუნდი — ხალხიც უფრო გვიან შემოვიყვანეს (ორკესტრის ჩარტვა კი აწყვეტა აბესალომის ძახლი, „მიველდი, ეს რა შემეხება“). სცენისა და მუსიკალური ფაქტურის ამ დროებითმა განტვირთვამ მძლავრი ტრამპლინი მისცა დამდგმელებს ტრავედიული აღზევების გრესილების ახლბუნური გამოკვეთისათვის.

სიახლის მხატვრული ეფექტიც აქარაა. უტყუარ ქარმონიაშია წარმოჩენილი მოზარე ხალხის თანდათანობითი მოზღვაება (კიველთა სპექტაკლში ეს მომენტი ეფექტურადაა გადაადგილებული და ემთხვევა რე-მინორულ საორკესტრო ეპიზოდს, ტრადიციით მურამანის შემოსვლას რომ უძღვის წინ), შემდეგ — ხალხით დასავსე სცენაზე დინამიკა თუ უძრობა, რეალისტურად, ფსიქოლოგიური მკაფიოებით გამოკვეთილი მიზანსცენები თუ ქალთა სილუეტების პლასტიკური რხევები რეალისტური ლოგიკა, სიდიადე და პლასტიკური სილამაზე

დღრმად არის ურთიერთმედლაბებულ მთელ მესამე მოქმედებაში.

როგორ არის გამოსატული გმირთა ურთიერთობები? დება? „აბესალომის“ დადგმების უმრავლესობაში ერთი განხიზნებული ტრადიცია დამკვიდრდა: აბესალომი და ეთერი განწირულნი, უკანასკნელად ესევიან და ემშვიდობებიან ერთმანეთს, ვიდრე მურმანი არ წაიყვანს ეთერს. როგორც გადმოცემის ვიციტი, ეს ტრადიცია დიდი ეფექტით დაამკვიდრა კოტე მარჯანიშვილმა, რომელმაც თურქე განსაკუთრებულ პლასტიკური ელვარებით გამსჭვალა აღნიშნული მომენტის მიზანსცენები, ამასთან ქორის მოძრაობა (მაგრამ ბევრ სხვა დადგმაში ეს მომენტი სტატიული ქორის ფონზე სპირიტუოდ გარკვეულ შაბლონამდე ტარდება). „აბესალომის“ პირველმა დადგმებლმა ალ. წუწუნავამ, რომელიც შემდგომ ისევ დაუბრუნდა ამ ოპერას და შექმნა მიზანსცენების საფუძვლიანად დამუშავებული პარტიტურა, თავის ბოლო დადგმაში (1936 წ.) „სარეცისორ პარტიტურა ფუციონებულა კლავირში“ შეცვალა გამიჯნა: სნეული ეთერი, მოამწყვდია მეთვალყურე შავოსანი ტალების შეუვლად გარემოცვაში, ხოლო სასიწარკვეთილი აბესალომის ტალღვას საყვარელი არსებისაყენ — დაჩოქილ დიდებულთა ცადალაბავი ზღუდე აღუბრძნია: სნეული ეთერი ვერ შეძლებს დედოფლობას! (მთელი ეს პროცესი მიდიდა მოძრავე მასობრივი სცენების დიფერენცირებული ტალღების გარემოცვაში). ეთერის ამგვარ „იზოლაციას“ თავისი დადგმის ბოლო ვარიანტებში ვ. აივსაძეც მიეხმობ.

მაგრამ ისევ ეთერის წარმოდგენას დაეუბრუნდება: როცა აბესალომი გადაწყვეტს, გაუშვას საყვარელი არსება, ეთერი დაეშობა, თან შდარით სავსე თვალთი ლამობს დაიჭიროს აბესალომის მუჩრა, მაგრამ ჭაბუკი მუვე თვალს ვეღარ უსწორებს მას. დიდი დიდოფალი ნათელა კი შეუვალ სიბაკერით ჩამდგარა და მონუსხული ელოდება მათი განშორების გარდუკალობას... სახალო გაოგნების — გოდების მწვერვალზე, — მოქმედების უკანასკნელი კულმინაციის ზარდამცემ ხმონაებაში („რა დღე დაგვიდგა“...) ეთერის გაშვების ტალღისებურად ირხევიან მოტირალ ქალთა სილუეტები. რეცისორის ეს ბრყვინავლე სცენური მიგნება შემთხვევითად არ ჩრება და სხვა პლასტიკური ვარიანტი გამოჩნდება ოპერის დასასრულს. ამრიგად, რევისორმა დ. სმლონიამ მესამე — „ორატორიულად“, სცენური თვალსაზრისით სტატიკურად მიწვეული მოქმედება მძლავრი სცენური ექსპრესიით გამსჭვალა და ყველაფერი ეს ღრმად დაუკავშირა მუსიკას.

მსხვილი პლანის ექსპრესიით წარმართავს ამ მოქმედებას ს. ტურჩაყი. როგორც განსხვავებულ, ორიგინალური შესრულების ნიმუშს, აღვნიშნავ ერთ-ერთ არსებთან დრამატულ მიმენტს, როდესაც აბესალომის შეძრწუნებულ ძახლს — „ვის გინდათ ქალი ეთერი, თავს ოქრის ვივრეგონისანი“ — შეუერთდება სალიენძისა და ხის საკრავა მგლოვიარე ქორალური ქღერადობა. ამ მომენტს დირიჟორები ყოველთვის გამოყოფენ სალიენძის საკრავთა მომზუსხავი დამძიმებით, დახშობით, ან-და ზოგჯერ — მძიმე, მკვეთრი აქცენტებით, შემდეგ კი ჩუხი ხმით მოთქვამს სიმებიანთა მუსიკალური მელოდია... ტურჩაყი ეს ასე აკეთებს: აბესალომის ამჟოლი სპილენძის საკრავთა ქორალი, რაიმე აქცენტირების გარეშე, თანდათან ჩაიძირება საბედისწერი გარინდებამდე და „გაიტრუნება“, ხოლო მომდევნო — სიმებიანთა მელოდია კი უკვარის მკვეთრი აქცენტირებით ამოსკდება და ექსტაზური ექსპრესიით გადაიშლება (აქ არ არის ავტორის ჩანაფიქრისაგან გადახვევა, რადგან მეყო-

ურტუ და მელოდიის ქვრივის გაძლიერება აღნიშნულია თვით  
სურტუ (სურტუაში). ასე აქვრებული „უსიტკო მუსიკა“ კიდევ  
უნარ მკვეთრად გამოთქვას აბესალომის უძირო მუწუარებას და  
განსაკუთრებით ძაბვას ატმოსფეროს მურმანის დაღარებას —  
„მი მინდა ქალი ეთერი“ — წინ (მეიოსფერო ვიხივ მენდოს:  
შეპრობილი ვუსმენდი რა კიევის პრემიერაზე ამ მომენტს,  
სპილენძის საკრავია მიყვანამ ქვრედლობის სიღრმე გარინდევ-  
ბამდე და შექმნილობა შინაგანმა „პაუზა-გამოცანაში“ თითქოს  
წინასწარ შეგრძობინა ერთადერთი მოსალაგებელი გზა დი-  
რიჟორის მხრივ მკვეთრი აფექტური გადახვევისა, მასვილის  
გადაადგილებისა). თვალნათლივ გამოჩნდა აქ დირიჟორ-ინ-  
ტერპრეტატორის მდიდარი შინაგანი ცხოვრება, უტყუარი არ-  
ტისტიული ინტუიცია — უნარი უშუალოდ გადასცეს მსმენელს  
ყოველივე ეს!

დირიჟორისა და რეჟისორის მხრივ ექსპრესიის წახანგების  
პიპერტროფული გამოვლინებანი სრულიად არ არღვევენ და,  
პირიქით, ევლადიებანი შესაძლევ მოქმედების მილიანი მონო-  
ლითის. ამ ექსპრესიის სინქრონული ეფექტი განსაკუთრებით  
თვალსაჩინოა გუნდის ორსავე კულმინაციურ მომენტში, —  
პირველში („გაუშვი...“), როცა ტურნაკი საყვირებს ბოჰორი-  
რის საშუალებას აძლევს (არ გვევინოსა, თითქოს პარტიტურ-  
რამი რაზე შევიცალა), ხოლო საბოლოო მწვერვალის მისად-  
გომზე კი განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოიყოფს გუნდის  
ინიციაციურ ტალღებს, ერთმანეთს რომ აცხრებენ („გვების  
შეცის ვე სწადლეს“). ჟღერანობის ამ ხანგრძლივად მკვეთრ  
მოქმედებს რეჟისორი უკავშირებს ასევე მოქმედების სიმძაფ-  
რეს და აქ ჰუმორიტად მაღალ ხელოვნებასთან გვაქვს საქმე.  
ამ მომენტებზე საგანგებოდ იტიპო შევჩერდი, რომ მათი დი-  
ნამიკური სცენური გადაწყვეტა ერთობ ძნელი და, შესაძლოა,  
სახეყოფიერ არის, რადგან ამას, სახელდობრ, მოძრაობის წახ-  
ნაგების სიჭარბეს შეუძლია დაარღვიოს განშორების სცენის—  
რეკვიემის სიღრმე.

შემთხვევითი როდია, რომ „აბესალომის“ დამდგელი რე-  
ჟისორის უმრავლესობა ამ მომენტებს ანსახიერებს გუნდის  
თითქმის სცენური უმოქმედობით, სცენის უკან პლანზე მისი  
„მოწყვეტილი“ (ცხადია, სხვადასხვა, შეტ-ნაკლები ეფე-  
ქტით). ასე იყო თვით საუკეთესო სპექტაკლებშიც — სსრ კავშირ-  
ის დიდი თეატრის განადიოზულ წარმოდგენაში და თბილი-  
სურ დადგმებს შორის ყველაზე სრულყოფილად აღიარებულ —  
შ. აღსაბაძის დადგმაში. ბოლოს — ლენინგრადელთა სპექ-  
ტაკლში, მაგრამ ამაზე შემდეგ (ზემოთ აღვნიშნე გამიანა-  
ვლისები: გუნდის ქვედითი როლი ეფექტურად იყო გამოტანი-  
ლი პირველ პლანზე, გმირებთან უშუალო ურთიერთობაში აღ-  
წუწუნავას უკანასკნელ, ხოლო პლასტიკურად და მახვილად  
იყო გამოკვეთილი კ. მარკანიშვილის დადგმაში. ორივე  
მომთხვევაში ეს ხდებოდა მუსიკასთან ღრმა კავშირში). ამი-  
ვედ ამ კიეველთა მიღწევის მნიშვნელობა აქ უდავოა.

„აბესალომის“ მეოთხე მოქმედება მურმანის „ბროლის ცი-  
ხით“ მუდამ წარმტაც ამოცანებს უსახავდა რეჟისორებსა და  
მხატვრებს მოქმედების გაშლის, უმოაყვსად, სანახაობრივ-დრ-  
კონატორულ წარმოჩინების მხრივ. ეფექტური, ლამაზი სანახა-  
ობისათვის არაერთხელ მიუღწევიათ, უფრო მეტად ერთი  
პრინციპით. ასე ხშირად გვინახავს ამ აქტში ციხე-კომუკები  
სხვადასხვა ვარიანტებში. მოსკოვის დიდი თეატრის ბრწყინვა-  
ლედ დადგმაში ციხე-გალავანი მთავორიან პეიზაჟში იყო შეტ-  
რილი. სანახაობის ბრწყინვალეობის მხრივ ყველაზე შთაბეჭო-  
ნებელი იყო რეჟისორ შ. აღსაბაძისა და მხატვარ ირ. გამრე-

კლის წარმოდგენა: ციხე-კომუკების განადიოზული ანსამბლი-  
ქონგურებითა და გადასასვლელი ხიდეებით, ფანტასტურ ფე-  
თა გამოსხივებით. მაგრამ ყოველივე ეს ყოფილა წინა პლანში  
„ხელშეახლება“ წარმონიერი. იდეა კი ლეგენდარული ბრო-  
ლის ციხისა, როგორც მიუწვდომლისა და „ხელშეუხებლისა“,  
რხუდვად არაერთხელ უფიქრით დამდგმელებს, მაინც განუ-  
ხროციელებული რჩებოდა. ზოგიერთ ცდას — მეტაფორული  
ხერხეობითა თუ ტალკეული დეტალებით შექმნათ ამის ილუზია  
— მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაყოფი არ მოჰყოლია.

ამ მხრივაც უდავოდ საინტერესოა კიეველთა წარმოდგენა.  
სცენის შორეულ სიღრმეში, მთებსა პანორამის შუაგულში, გად-  
მომდგარა მურმანის ეფებრივთა ციხე-სიმაგრე, რომელიც თავ-  
ვისი ბრისხანებითა და ნიუდაგომელი დემუალებით ნოვავიონებს  
ქუძველეს ქართულ ძეგლს — თმოგვის ციხეს. ძალზე დამორე-  
ბულია იგი სცენის სამოქმედო არეს, მაგრამ მოქმედება იმეკ-  
რად არის აგებული, რომ მასურებელი აღიქვას თითქოსდა  
მათ დამაკავშირებელი, იღუბლე „მიწისქვეშა ხერხეობა“. ამ  
ხერხეობის შვგრძნებას თვით სცენის კალისებიც ქმნიან, უპირ-  
ველეს ყოვლისა, შეტად ხატოვანი და ემოციური მიზანსცენების  
შემწეობით.

სანიშნოდ მოვიტანე ერთ უმეწნიერეს მიზანსცენას. ტან-  
ჯული აბესალომი დედას გზავნის ეთერთან. ჩვეულებრივ  
თითქმის ყოველივთ ასე დამგენ ამ სცენას: დედა, თხოვნი-  
თ რომ უხმობს ეთერს, მიადგება ციხე-კომუს, იქიდან კი ეთერი  
გამოდგება და ასე გაიძარება მათი დეფტი, უკრანელთა  
წარმოდგენაში როგორც კი აბესალომის დედა გზას გაუდგება,  
უცერად მის წინ აღმოცენდება მწვენიერ ასულთა „ცოცხალი  
კვდელი“, რომელსაც წინ უძღვის მურმანის დედა, მზადობ-  
რით ესალმება ნათლად დედოფალს. გოგონათა კვდლის იქით  
კი ნათელასთვის უჩინარი ეთერია და მათი დეფტიც ასე იმარ-  
თება. ბოლოს მარხიბი ჰქიქრ გაარღვევს ამ უღუდეს და გამო-  
ყავს ეთერი. მთელი ეს სცენა თავისი ხატოვანი მოულდენე-  
ლობით (თითქმის ვაფრივით შემოფრინებით, ისე სწრაფად  
ჩნდებიან ეს გოგონები), მომხიბლავი სილამაზითა და გრაცი-  
ოთა აბეჭდვლი, მასთან კი სათვარ პარმონიაშია ეთერისა და  
ნათელას დეუტის („ეთერი, შემოგარე მაგ შენი ციხის მზვა-  
რის“) დევიანბრივი სილამაზის, ლირიკული მართიულარების  
მუსიკა (სვანური „ო, საბრელას“ მოტივი რომ ქვრეს). ამ  
„იღუმალი“ წარმოშობის მიზანსცენამ კი ერთგვარი მეტაფო-  
რული კავშირი დამაყარა მურმანის მიუდგომელ ციხესა და  
სცენას შორის...

მონუმენტური აქტების შემდეგ, ლირიკული ექსპრესიის  
განსაკუთრებული სურნელებით ქვრეს მეოთხე მოქმედების  
მუსიკა. რომელი ერთი მომენტი ჩამოთვალთ კიეველთა შეს-  
რულებში. თავისთავად იზვიადად ხატოვანი კონტრასტია გან-  
შორების გამაოგნებელი სცენის შემდეგ უკანასკნელი მოქმე-  
დების დაწყება — ქება ეთერ-ქალისა („ქალი, ქვეყნის თვა-  
ლია“) თავისი უნაწიხი, ფეფრული ელვარებით (ამ მეტად  
ეფექტური გადასვლის დამკვიდრება ეფერი მიქელაძის დამსა-  
ხარებდა, რომელმაც სპექტაკლთან ამიოდი მეოთხე აქტის  
დამწყები, მუსიკისა და მოქმედების დამამურტუქებელი სცენა  
საერთოდ, ვ. მიქელაძის რედაქცია, მეტადვე პირველი აქტისა,  
დედინაგვის სცენის ამოგდებით, ძირითადად დამკვიდრდა  
„აბესალომის“ დამდგმის უმრავლესობაში).

მისი საორკესტრო შესავლის ბროლისებურ, გამჭვირვალე  
ქვრედობაში ს. ტურნაკს შეაქვს სიფრფხვანად ამოქარბული,  
ოდნავი შენელებანი, რის შემდგეც, როგორც მწვენიერების

ბოლო, ისე აღიქმებოდა მურმანის დედისა და დების სიმღერა (ჭეშმარიტი სიდადიდით მღეროდა მას ლ. იურჩენკო). კვლავაც მრავალი მშვენიერი ნიუანსი შეიძლება დაგვესახელებინა კიეველთა სპექტაკლის მეოთხე აქტშიანს. შესანიშნავად ქედრენ დუეტები — აბესალომისა და მურმანისა, განსაკუთრებული მომხიბვლელობით კი — ნათელსა და ეთერის დუეტო. ასევე — „წამწამისა და წამწამს შუა“ (თუმცა მისი ზედმეტად აჩქარებული ტემპი თითქმის აუბრალოებს ამ დუეტებზე მუსიკას). შემდეგ — ეთერის მოთქმა (მას ნამდვილად ქართულ სტილში მღერის გ. ციხლა და რეჟისორსაც ვფიქტრად გამოჰყავს იგი შეზღუდულად ადგილას — კვარცხლბეკზე) და „სულთანაა“, ბოლოს — საორკესტრო პოხტლუდია მეტად ეფექტური კრემენდოლო... სპექტაკლში არ სრულდება მარინის წამოწყებული კვარტეტი, „მე პატარა გამომგზავნეს“ (ასევეა ლენინგრადისა და ლოდის დადგენაში).

კიევის თეატრის ერთი უძლიერესი საოპერო თეატრთაგანია საბჭოთა ვაგნერი და ასევე უძლიერესი შორისა მისი გუნდი და ორკესტრი. საუცხოო პარმონია დამყარებული სპექტაკლში მათსა და სოლისტებს შორის. ამ პარმონიის ხარისხი და მასშტაბები ფრიალდ შოამაგონებელია.

კვბრთაგან ერთ-ერთი უმთავრესი მომღერლებს ზ. ფალიაშვილის ოპერების, კერძოდ, „აბესალომ და ეთერის“ გმირების ვოკალურ-სცენურ განსახიერებაში. ეს ტრადიციები თაობიდან თაობას გადმოეცემოდა და მდიდრდებოდა. მათ საფუძველზე იქმნებოდა ქართული ვოკალური სკოლის თავისებურებანი. ამიტომ ამ შემთხვევაში არ მივმართავ შედარებებს.

კიეველმა მომღერლებმა თავიდანვე თავისებურად განასახიერეს ოპერის გმირები, ხოლო შემდეგ საკუთარ მონაპოვარს თანდათან უერთებდნენ ქართული მღერაობის ხერხებს. პრწყინვალე ეთერია გიჟელა ციხლა — საუცხოო ხმის, პლასტიკური სცენური გაჩვენებისა და უტყუარი ტალანტის მომღერალი-მსახიობი. იგი გვხვბოლავს ინდივიდუალური თავისებობითა და ქართული ვოკალური სტილის ფაქტის შერწყმებით. მგზნებარე განკლით ანასხიერებს აბესალომს იარსლავ გოლოფუკი, ასევე მშვენიერად რომ ფლობს ქართული სიმღერის ორნამენტებს. დიდებული მურმანია ანატოლი მოკრეკო, რომლის დიდ წარმატებას ხელს უწყობს მშვენიერი, ძლიერი ხმა, სცენური ელვარება და დრამატიზმი. აღსანიშნავია, რომ პრემიერაზე მურმანის როლში გამოვიდა დიდად პოპულარული მომღერალი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი დიმიტრი გნატუკი. სწორედ ეს მომღერლები, დირიჟორ ს. ტურპატან, რეჟისორ დ. სმოლიჩანს და მხატვარ ნ. ნიროდიან ერთად გახდნენ ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატები.

სხვა მომღერლებსაც ვერ დავივიწყებთ: მშვენიერი მარიხია ა. კუდელი, რომელიც ლირიკულ ელფერს აძლევს ამ მკვიცხლ პარტიას. დიდი აღმაფრენით მღერის „ჩაკრულის“ ვ. გუროვი (თანდარუბი) და მ. კულავა (სტუმარი). ძლიერი ანსამბლს ქმნიან ნ. მისინა (ნათელა), ა. ზაგერბელინი (აბიო), ი. ჩერნეი (სახლთუხუცესი).

ამრიგად, „აბესალომ და ეთერი“ ოცდაათიანი წლების დასაწყისში მოძმე უკრაინამ პირველად გაიტანა საქართველოს გარეთ. ორმოცი წლის შემდეგ ისევ უკრაინამ პირველმა გა-

დაუშალა მას ახალი პორიზონტები. ჩვენი რესპუბლიკის წარმადგენელთათვის ზეინი იყო უკრაინელთა „აბესალომის“ ყოველ სპექტაკლზე დასწრება. უშუალოდ კი ჩვენი რესპუბლიკის საზოგადოებრიობას რამდენჯერმე მიეცა საშუალება ტელევიზიით ესილა ეს დიდებული წარმოდგენა.

### „აბესალომ და ეთერი“ ლენინგრადში

კიევის პრემიერას სამოედ დღის შემდეგ ლენინგრადის მოჰყვა. ეს იყო 1972 წლის მაისის დამლევს. ერთი შეხედვით ბევრი რამ არის სადავო ლენინგრადის კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის მიერ დადგმულ „აბესალომ და ეთერთან“. წარმოდგენის ავტორებმა (დადა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა რომან ტიხომირკოვმა), უწინარესი ყოვლისა, კი მისმა მუსიკალურმა ხელმძღვანელმა და დირიჟორმა კ. სიმეონოვმა ფრიალდ შესამწინე კუპირებში მოახდინეს ზაქარია ფალიაშვილის პარტიკულურად. მსოფლიო კლასიკურ დრამატურგიასა და საოპერო შედევრებში არცთუ იშვიათად მიმართავენ შემეცინებებსა თუ მოჩატაებს, მეტადრე ეს გასწრება დღევანდელ ვითარებაში. ამგვარი ოპერაციების კომპენსაცია კი დამოუკიდებელია საშემსრულებლო კონცეფციის ეფექტიანობისა და გამართლებაზე.

ამ წერილის ავტორს ორჯერ მოუხდა ლენინგრადელთა „აბესალომის“ ნახვა: ჯერ პირველი სპექტაკლის დროს (შემოხვევის გამო არ დირიჟორბოდა მისი მუსიკალური ხელმძღვანელი და მისმა კუპირებმაც აუსხნელი გაკვირვება გამოიწვია), მეორედ კი — რამდენიმე თვის შემდეგ (ორივე ეს სპექტაკლი ჩართული იყო ლენინგრადის კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვან ოქსონიებებში: პირველი — ხელოვნების ტრადიციულ ფესტივალში „საერთო დამეგობი“, ხოლო 25 ნოემბრის წარმოდგენით გაიხსნა სსრ კავშირის დაარსების 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი ხელოვნების ფესტივალი). მისი მეორედ ნახვისას, როდესაც ოპერის თვით კ. სიმეონოვი მართავდა, ჩვენი პირველი დაქვეება საფუძლიანად შეირყა. უმჯველი ფაქტი იყო ამ უწველესი რუსული საოპერო თეატრის — რუსული კლასიკური ოპერის აკენის — მრავლისმანხველ ქმნუნელ-მასურებელთა შეუნდლები, მსარდელ ინტერესი ერთული კლასიკური საოპერო ქმნილებისადმი. ფრიალდ ნიშანდობლივია, რომ ლენინგრადში „აბესალომი“ სრული ანშლაგებით მიდიოდა (ასე იყო შემდეგაც და, როგორც ამბობდნენ, თეატრიდან დაშორებით, ტროლქეუსსივი კი მგზავრის გამაღებით დაქმდნენ ზედმეტ ბილეთებს „აბესალომზე“); და იმ დღესაც მაყურებელი სულგანაბული უხმენდა და უმხერდა ამ კეთილშობილურ, შთაგონებით სავსე წარმოდგენას.

ჩვენივესი მწელი იყო შვედრეგდელით განსაკუთრებით იმ კუპირებებს, რინელთა შორის მოხვდა ოპერის მეტად მნიშვნელოვანი მომენტები. ერთი მათგანია აბესალომისა და მურმანის მეორე დუეტო, მწვერვალი მათი ურთიერთობისა, — დიდად პოპულარული „ამაღადმლო დამოე“, ეს გამორჩეული, მძაფრად დინამიკური ეპიზოდი ოპერის უმთავრესად დინჯეიკურ დინებაში (მისგან სპექტაკლში დარჩა მხოლოდ მურმანის ერთი განწირული ამოახილი „ესლა კი ეკულმა მაქნობა, ბედი გეკუება მწარეა“, რაც ყველაზე უფრო გაოცება იწვევდა, სპექტაკლში არ იყო „ჩაკრული“ — დიდებული გავრკენი ბედნიერებისა, რომლის ძალთაც ქორწილის სახლში სცენა ტოლმალონად უპირისპირდება მესამე აქტის განშორების სახალხო სცენას — ოპერის ტრაგედიულ კულმინაციას.

აქვადნე ჩანდა, რომ დირიჟორმა გვერდი აუარა ოპერის ამ  
ორი მიზალის მწვერვალის დაპირისპირებას და საერთოდ, შე-  
იძლება ითქვას, ყოველგვარ დინამიკურ კონტრასტებსაც!  
...მაგრამ რა რიგ სადავოც არ უნდა გვექონოდა წარმოდგენის  
ავტორებთან, დირიჟორის ამგვარი გადაწყვეტა იმდენად მა-  
დალნიკურებითა და მაღალი კატეგორიის ოსტატობით იყო  
აღებულნი, რომ მან, გამოვტყდებით, — დაგვარწმუნა თავის  
ღრმა შინაგან ლოგიკაში!

მეითხვევს უნდა შევასვენო, რომ კონსტანტინე სიმეონო-  
ვი, — საბჭოთა ტექვისის ერთ-ერთი თვალსაჩინო, ძლიერი სა-  
ოპერო დირიჟორი, უაღრესად ორიგინალური და ღრმა ხედ-  
ვის ხელმძღვანელი. სიმეონიუნი და საოპერო ხელოვნების დიდი  
გზა განვლო მან. და ეს გზა აღბეჭდვად სადირიჟორო ოსტატო-  
ბის შედეგებითა, რომელთა შორის, უწინარეს ყოვლისა, რუ-  
სული ერთგული ოპერებია აღსანიშნავი. ინტერპრეტაციის  
სიღრმითა და მოხელავებული ეპიკური დრამატისმის გამოვ-  
ნებელი, უაღრესად ორიგინალური გადმოცემის ძალით აღბეჭ-  
და კვივის საოპერო თეატრში მისი მუსიკალური ხელმძღვანე-  
ლობით დადგმული მუსორგსკის „ხოვანშჩინა“ და შოსტაკო-  
ვიჩის „კატერინა იზმაილოვა“ (იგი ფილმდაც იქნა გადა-  
ღებული), რომლებიც წარუშლელად ჩაიწერა საბჭოთა საო-  
პერო თეატრის მატეაანში. ან კიდევ, შემხვევითი რიდათა,  
რომ მილანში, სსრ კავშირის დიდი თეატრის გასტროლების  
დროს, „ლა სკალას“ სცენაზე წარმოდგენილი „პიკის ქალის“  
სადირიჟოროდ საგანგებოდ მიიწვიეს სწორედ კ. სიმეონოვი.  
თავის რეპერტუარში დირიჟორი ჰყურ ოპერას როდი იტოვებს  
ხოლომე (ბოლო კრიტიკურუმებით უდგება საკუთარ სპექტა-  
კლებს), ხოლო „აბესალომი“ კი სწორედ იმ „უმცირესობაშია“.  
რომელსაც კ. სიმეონოვი დირიჟოროდა ამ ბოლო წლებში.  
თავისდასაყდ ეს მოწონის მაღალკატეგორი დირიჟორის განსა-  
კუთრებულ დამოკიდებულებას ქართული კლასიკური ქმნილე-  
ბისადმი.

...მოელი „აბესალომი“ კ. სიმეონოვმა ერთ სუნთქვას შეუ-  
ფარდა, თითქმის მთლიანად დაიყვანა ნელი ტემპის გაბატო-  
ნებულ მძიმე, ეპიკურ დინებაზე და შეუდგა ამის რეალურ  
გამართლებას. აქსისთვის დირიჟორი „შეგლია“ ახეც მომენ-  
ტებს, რომლებიც დინამიკურ სიციფლეს, ან კონტრასტულ  
ზონებს ქმნიან (აქ იგულისხმება გარეგნულ კონტრასტები).  
ამას გარდა, ლენინგრადალთა სპექტაკლის „მუსიკალურ  
ტექსტში“ შესული ის მომენტები, რომლებიც, ჩვეულებრივ,  
უფრო ცხოველ ტემპში სოულდებიან, კ. სიმეონოვის „წიკპლის  
ქემში“ აფლერდენდ საზუსამულად ნელი ტემპში...

როგორ მივიჩინოთ ეს, — ოპერის გამარტივებად? დირი-  
ჟორმა კი არინა უკიდურესად ძნელი გზა: ძალზე მძიმე ტვირ-  
თითა ზიდო უმეტესად, თითქმის ურყევად ნელი ტემპი, მეტად-  
რე ოპერის მუსიკალური დრამატურების ან ვეერებულთა შინაგანი  
მანძილზე! ამისთვის ხომ საჭიროა ასევე ვეერებულთა შინაგანი  
ძაბვა და შინაგანი თანმიმდევრობის ინტენსივობის ძალა,  
ურობისობიდაც მსმენელ-მავსურებელს მოეწყინება, დაიქანება  
და გამოთითიშება კიდევ! ამგვარი მძიმე ტვირთის ზიდვის უნა-  
რი მაღალდინიჭვითა შორისაც იშვიათია. ეს უნარი კი დირ-  
იჟორი კ. სიმეონოვის შემოქმედებითა ბუნების თავისებურებაა.  
მიელი სიცხადით გამოჩინდა ის სპექტაკლში, რომლის ქვე-  
რადობაშიც შთამაგონებელი ძალით იგრანობოდა დიდი შინა-  
განი აზვირთება, მსხვილი, მძიმე პლანის მოზაეკება. ჩვენ კი  
მოწყანენი ვიყავით იმისა, თუ რაოდენ დიდი მომინებითა და

თანმიმდევრობით, საკუთარი ძალის და, რა თქმა უნდა, სი-  
სიკის შინაგანი მდინარებისა და მისი სულიერი სიღრმეების  
დაქინებული რწმენით ეწეოდა დირიჟორი ამ „მძიმე ტვირთს“  
და ანშლაგინი დარბაზიც შეპყრობილი უსმენდა მიელ ოპე-  
რას...

„გამომწვევი“ ნიმუში ამ „დაქინებული რწმენისა“ იყო  
თუნდაც საქორწილო სცენაში (ლენინგრადელთა სპექტაკლში  
იგი I აქტის მეორე სურათთადა წარმოდგენილი) სამეფო  
ომინის „ამოი მეფის“ მომღვენ წარჩეპტური ეპიზოდ —  
ვალტორნების იმიტაციური გადაძახილით. გავისენით ამ მე-  
სიკის ასეკურთ სიმარტივე და სირვაცნე, ოსტინატურ, მარ-  
შისებურ მაჯისცემაზე ჩუმი, იღუპალი მოტივის მარტივი იმი-  
ტაციური გათამაშება და ჟღერადობის თანდათანობითი მატე-  
ბა — მასობება. მის ტემპს კომპოზიტორი ასე აღნიშნავს:  
Allegro festivo marziale, და ჩვეულებრივ იგი სა-  
ლაშქრო ტემპით სრულდება ხოლმე. კ. სიმეონოვი კი „გამო-  
წვევად“ მძიმე ტემპით წარმართავს მას! აქ უნდა აღვინშნო,  
რომ ამ ეპიზოდს, ტრადიციისაგან განსხვავებით (ლენინგრა-  
დის წარმოდგენამდე) ნელი დინებით წარმართავდა დ. მირც-  
ხულავა და ასევე ჩაწერა იგი „აბესალომ და ეთერის“ ფირფი-  
ტრატე, ზ. ფალიაშვილის საიუბილოდ რომ გამოიცა 1971  
წელს. მაგრამ დ. მირცხულავა ამ ნელ დინებას ინარჩუნებს  
გარეგულ მიჯანმე, კულმინაციაში კი ფექტურად, პლას-  
ტიკურად აჩქარებს მას (ჩვეულებრივზე ნელ ტემპს ამყარებს  
დ. მირცხულავა მიელ მეორე აქტში, „ამოი მეფის“ დაწყებულ-  
ში, მაგრამ ამასთან ქმნის ელასტიური ცვალებადობის „ზო-  
ნებსაც“). ხოლო კ. სიმეონოვს „არსად მიგრქარება“ (მიელ ამ  
საქორწილო აქტში), და ხსენებული ეპიზოდის მარტივ ფაქ-  
ტურული პოლუს ძაბვის თანმიმდევრული მატების ულვე  
„შინაგან რესურსებს“, თითქმის მრისხანე ძალამ გადაიარა-  
წინამორბედა მომავალი ტრავედისა.

ამ შუქზევე აღვნიშნავ მესამე მოქმედებაში (ლენინგრა-  
დელთა სპექტაკლში — მეორე მოქმედება) აბესალომის არი-  
ის მომდგენი—გადასასვლელ ეპიზოდს დიდი საუნდო სცენის  
„რა დღე დაგვიდა“ დაწყების წინ. ეს პოლიფონიური საორ-  
კესტრი ეპიზოდი თავისი იმიტაციური მომენტებით, ქვეხმეირ  
შენაკადებით უკვე შეიცავს ტრავედიულ ჟღერადობის პოტენ-  
ციას და, პირველი შესხედით, მის ნელ ტემპს გამართლებაც  
აქვს. მაგრამ მას ტრადიციულად აჩქარებული, „გადასასვლელი“  
ტემპით ასრულებენ ეროვაროფების თაიდან აცილებისა და  
დრამატული ძაბვის გაძლიერების შესაძლებლობების საშერის-  
სოდ დატოვების მიზნით (კომპოზიტორსაც იგი Allegro  
moderato-თი აქვს აღნიშნული). კ. სიმეონოვი კი მდრე  
ტემპს იღებს, დიდი მოთმინებითა და თანმიმდევრობით „ამო-  
წვიდაც“ ყოველ შენაკადს და თავიდანვე გაძლიერებს იმ ვეე-  
ბერითა „სიმის“, დიდ სახალხო გულსაც რომ უძღვის თუ...  
დასაღური ელფერთი მოსავს ასეთ მომენტებს დირიჟორი. ამ  
ფაქტურობას კ. სიმეონოვი აღნიშნავს ოპერის შესავალშივე,  
რომელსაც ბოლომდე მსჭვალავს კომპოზიტორის საწყ-  
ისი რეგრარი — Largo di molto religioso, აღნიშნავს არა მარტოოდენ იმ მომენტებში, სადაც ეს თავის-  
თავად არის მუსიკაში. მაგალითად, აბესალომის, ეთერისა და  
შურმანის ტრეცტში აბესალომის მგზნებარე სამიჯნურ ჰან-  
გით — „მე ბანი-ბანად გვეძიებ“ — რომ იწყება, ტრადიცი-  
ისაგან მგვეთრად განსხვავებული, დაქინებული ნელი ტემპი  
ჩნდება ეთერის „ანტიფურ“ ეპიზოდში — „შენ სარ დიდი,  
დიდებული“...

ღიან, ფატალური სვლა ტრევიდისაკენ — ასუ აღიქმება მთელი გამპოლო ხაზი „აბესალომის“ სიმონოვისეული ინტერპრეტაციისა. ამ გზაზე დირიჟორი სხვა მცირე ოპერაციებსაც მიმართავს. იგი თითქოს „თავიდან იზორებს“ დინამიკურ აფექტებს, ტემპების ცვლადობით რომ არის გამოსატული. ასე, უკანასკნელი მოქმედების ლირიკული ანსამბლის „წამყამსა და წამყამს შუა“ შემდეგ, დირიჟორმა გამოიწვია გადასასვლელი მშოთვარე საორკესტრო მომენტი, რომელიც აბესალომის სიკვდილს უძღვის წინ: აღნიშნული ანსამბლის სხივმოსილი პოეზია — განწმენდის შემდეგ თითქოსდა მრისხანე დრუბელი ჩამოწოვა — უშუალოდ ქუერს აკორდს დაეძღვება და მას აბესალომის უკანასკნელი სიტყვები მოსდევს. მთელი ეს გადასვლა დირიჟორს უტყუარი სიდიადით მიჰყავს და ღრმად ვიკაროუნებს თავისი ოპერაციის მართებულობაში.

ზოგჯერ იმ აშკარა ოპერაცია მაღალნიჭიერი დირიჟორის „კაპრიზად“ გვეჩვენება. აქა-იქ „მიჭრის-მიჭირის“ აქვს ცალკეული ტაქტები, — განსაკუთრებით საქორწილო სცენებში; მესამე მოქმედების (სექტაკლში — მეორე) დასაწყისში, აბესალომის სცენა-არისს „ვეხებდი ბედსა“ საორკესტრო შესავალს, რატომღაც „მიმბოლი“ აქვს სიყვარულის ლეიტმოტივის მარცვლი. „ნსხვილი ოპერაციიდან“ კი ერთი „ღამრჩა“ აღუნიშნავი — ამოვარდა აბესალომის ეთერთან დაბრუნება პირველი აქტის (წარმოდგენაში — პირველი სურათის) ბოლოს, — წინამორბედი დინამიკური საორკესტრო ეპიზოდით (კიევის სექტაკლში — ტურჩაკისეული ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებით წამ აღენიშნე), მეფისწულის რაინდული ფიციტა და ლუკითა, სადაც ობოლი ქალწული ნდობასა და შორილებას გამოთქვამს. გმირების ექსპოზიციის — ტერცეტი მურმანის არიასა და იქვე დაქვინებულმა გადადის და სურათიც ასე მთავრდება (შემდეგ უკვე ქორწილი). უცნაური რამ გამოვიდა: ეთერი აბესალომს გაეცქრა, შემდეგ უნდა ვიფიქროთ — მეფისწული მას დასწევია და პირდაპირ სასახლეში წაუყვანია!

მარბო ყველა ანსამბლს მთ უმჯობესა: ითელი მუსიკა ამ ორიონინალური ბადაყვამბით აღიქმება, როგორც უპარესად მთლიანი, მძლავრი მასა, ვიშპირთვლა ტრადიციული აბესალომის ბაშმასპული „შემაშინე“ კლასიკური ორატორიის ტიპის (ამ შემთხვევაში ზალოსისმთო ბასის „პასორენის“). ყველაფერი ბალატობდა ბანშორებებსა და მამირს სიკვდილის სცენებში, და რაც მანამდე (პირველი მხიშვარდა და ქორწილი), აღიქმება, როგორც ფატალური პრამბულა შპანსანელი ორი მოქმედების (ალბათ ამიტომაც შეუკუმშავს დირიჟორს წინა მოქმედებით ასე „უღმერთოდ“, თვით გოლიათური „ჩაკრულის“ შეჩირვი!).

გ. სიმონოვი ბოლო ორ მოქმედებას დირიჟორობდა ღრმა მთლიანობით, თანმიმდევრული შინაგანი მოზღვავებით, უაღრესი სისადავით. გარეგნული პათეტიკის ნასახიც არ ყოფილა აქ. სოლო მომზუსხელი კულმინაციები შინაგან აზვირთებას მოჰყვა. სანჯლდობი, ასეთია განშორების ვეებერთელა სახალხო სცენა. ხოლო ამის შემდეგ, უკანასკნელი მოქმედება მთლიანად წარმოდგენილია კათარზისული სიწმინდით, სულიერი გასხივოსნებით. ამის გამოც დირიჟორმა ადგევთ ამ აქტის ყოველგვარი დინამიკური კონტრასტი, მათ შორის დიდე-

ბული „ამალამდლო დამო“, ასევე მარინისა და სხვა მკვირცხლი კვარტეტი (ეს კვარტეტი ასევე არ სრულდება კიევისა და ლოდის სექტაკლებშიც). მძლავრი შეტარებების, მსხვილი ეპიკური მასშტაბების დირიჟორი „აბესალომის“ ფინალს მართავდა კათარზისის სიღრმისა და მომზობლავი სილამაზის ღრმა შთაგინებით...

კიევის სექტაკლისაგან განსხვავებით, ლენინგრადელი მომღერლები არ შეშინა ქართული თეიმოფიფანი მღერადობის, მელოსის რელიეფის, ორნამენტისა და მელომატიკის, სამომღერლო სტილის თავისებურებებს. ამ მხრივ, მუსიკალურ ხელმძღვანელთან ერთად, მათ გამარჯობებული ამოცანა დაისახეს და უფრო ლაბიდარულად წარმოაჩინეს ფალაშვილის მელოსი. ნანამიშობ შევადარებ ორ ფიგურს — კიეველ გ. ციპოლასა და ლენინგრადელ ნ. შუბინას. უკანასკნელი, სიკვდილისწინა სცენაში, გიჟვლა ციპოლა ისე „დაეკავთრა“ ქართული მელოსის, მისი ინტონირების სტილს, რომ ნებისმიერ ქართულ მომღერალ ქალს გაეაპქებდა, ნინა შუბინა კი დატირების სცენას ატარებს უფრო სწორნაზოვანად, ორნამენტის ნიველირებით, მაგრამ თავისთავად იგი დრამატული და ძლიერია.

დირიჟორის უაღრესად მთლიან თვალთახედვას სასებით შეესატყვისება თეატრის მთავარი რეჟისორის, რსფსრ სახალხო არტისტის რომან ტიხომიროვის დედმა. წარმოდგენა მკაცრი სისადავითა და უაღრესი გარეგნული თავდაჭერლობით არის აღბეჭდილი (მხატვრობა ეკუთვნის რსფსრ სახალხო მხატვარს, თეატრის მთავარ მხატვარ ი. სევასტიანოვს). იგი, შეიძლება ითქვას, ანტიკური ტრადიციის პლანშია გახსნილი და, თუ გნებავთ, მასში შეგნებულად შექმნილ სცენური ორატორიის ფორმებაც ვგებავთ (როგორც ხერხი, ეს ფორმები მარჯვდ არის გამოყენებული ქორწილისა და განშორების სცენებში). წარმოდგენაში ყველაფერი დინჯად მიემართება ერთი ხაზით — ტრადიციული კატასტროფისაკენ. უნდა აღვნიშნოთ, რომ თეორიულად ჩვენში გამოთქმულა შეხედულება „აბესალომის“ ანტიკური ბუნების შესახებ, მაგრამ რეალურად ამის დამაჯერებელი განსახიერება პირველად ლენინგრადში ვიხილეთ!

წარმოდგენის მიზანსცენები მარტივია და მსხვილი პლანისა, მოძრავია — ძუნწი და თავდაჭერილი, რაც საუნდო სცენებთან ერთად ვრცელდება გმირთა ურთიერთობაზეც (აქ, დირიჟორის მსგავსად, არც რეჟისორს „მიეჭვება“). ასე მშვიდა მოქმედება თვით ეთერისა, როდესაც დასაწყისშივე ემალება ურანი ტყის უკან, პორიზონტზე გაიწვია-გარბენილ მონადირეთა სილუეტებს და გარინდებული, თითქოსდა საკუთარი ბედისწარის მოლოდინში, უცერცო აღმოჩნდება აბესალომის პირდაპირ... არც ტანზე შემოძარცული ვეფერი, მეტიც, თითქოს ტყის დიდეფალით, თავს დაწული ვეფერგინიც კი ადგას... აქაც, კიევის სექტაკლის შემდეგ, „აბესალომის“ ექსპოზიციის კვლავ ახალი გეგმი გადაუხსნია რეჟისორს!

სადა, მსხვილი პლანის მიზანსცენების ეფექტი განსაკუთრებით საკრძობია უკანასკნელ მოქმედებაში (ლენინგრადის სექტაკლში იგი მესამეა). ღრმად შთამბეჭდავია ასეთი დუეტები: სცენის ერთ მხარესა აბესალომის დედა, რომელიც დარჩილი ვეფერება ეთერს მონინახულის მომკაცკავი აბესალომი, ხოლო მის პირისპირ, სცენის მეორე მხარეს, ამაყად დადგება ეთერი, უარზე რომ არის. სცენაზე მხოლოდ ორნი არიან („აბესალომის“ დადგმების ტრადიციებისაგან სრული განსხ-

კავშირს, მათ შუა კი სცენის მიუღი სივრცე (ამ შეხვედრის კომპლექსი გაეცალა სცენას და ეფექტიც თვალსაჩინოა). გარეშე სტატიურობა ამ შემთხვევაში ორიგინალურად წარმოაჩენს დუეტის იშვიათი სილამაზის ლირიკულ მუსიკას, „აბსტივობას“ და მონუმენტურ კვარცხლბეკზე წარმოგვიდგენს დეტის ღრმა ემოციებს.

ამ მომენტშიც ნიშანდობლივია ის ნაირგვარი ახალი გზები, „აბესალომის“ სცენური გადაწყვეტისა, ქართული საოპერო სცენის გარეშე რომ გამოვლინდა ამ ბოლო დროს (კვლავ გაიხსენებოთ კიევის საპეტაკლის იგივე მომენტი — თვალწარმოცო პოეტური სცენა, როცა გზაზე მიმავალ ნათლად დედოფალს უყვრდა გამოგებებიან მშვენიერი ქალიშვილები მურმანის დედის წინამძღოლობით და ცოცხალ კედელს აღმართავენ დედოფალსა და ეთერს შორის). ასევე აღვნიშნავ უარის შემდეგ ეთერის მოულოდნელ მოვლინებას აბესალომთან, რაც ამდღეული ვითარების, ამასთან ღრმა ინტიმის ელვარე ეფექტს ქმნის (აქაც მოულოდნელი შეპირისპირება. გაეხსენოთ ამ საპეტაკლის პირველი სურათის სცენა, როდესაც საბედისწეროთი გარანდებული ეთერის წინაშე უყვრის აბესალომი განდევნა).

გმირთა მოქმედების აზგვარი სიღინჯე მკაფიოდ აღნიშნავს ძლიერი დამინაწიების ბუნებას, „ანტიკურ გარემოს“. მიზანსცენების სიამაღლე, ვიტიკოლი — მოკრძალებულობა დიდად ეხმარება მუსიკას, ყველაფერი ფალიაშვილის მუსიკის სიდიადის გამოვლინებას ემსახურება. ასეთივე საკუნდო სცენები ქორწილისა და განშორების, რომლებშიც გუნდი სცენის სიღრმეშია შეტრიალი და გარინდული.

სადა და მკაცრია ი. სევასტიანოვის მხატვრობა. პირველი სურათის ტყის ზონის მიღმა ნათელი პორიზონტია გადაშლილი, უფრო უკან კი კავკასიონის ქედებია. ქორწილისა და განშორების სცენებში ქართული ქედური ხელოვნების ელემენტები წარმოდგენილი. სახელმწიფო დროშების, ვეებერთელა დაკვირვებული ფარებისა, ჭერს აწვდენილი ჩირაღდნების გარემოში მიმდინარეობს ქორწილის სცენა. მიძიმედ, ქუფრად დაპყრუებენ ეს ფარები და ჩირაღდნები განშორების ტრაგიკულ სცენას. უკანასკნელ მოქმედებაში საკმაოდ საეჭვოდ გამოიყურება ტრაგედული კოლონადის მსგავსი რამ უკანა ფონზე, თუმცა განტვირთული სცენის რელიეფი ხელს უწყობს მკაცრს, თავდაჭერილ მიზანსცენებს.

მომოლორალთა რამდენიმე შემადგენლობა კჰავს ლენინგრა-დელთა „აბესალომს“ და. როგორც თეატრის ხელმძღვანელები ამბობდნენ, მომღერლები დიდის გატაცებით ასრულებდნენ თავიანთ პარტიებს და აქტიური შეკვირვებები ჰქონდათ ერთმანეთთან გამართული. უშთავრესად ჩამბული არიან თეატრის ნიჭიერი ახალგაზრდები. ორივე საპეტაკლზე, რომლებსაც დავესწარი, მე მხოლოდ ერთი შემადგენლობის მისმენის საშუალება მქონდა. ეთერის — ნ. შუბინას შესახებ ადრე აღვნიშნე, დავუმატებ იმას, რომ დიდი დრამატისმით მღერიან დუეტს ნ. შუბინა და საკავშირო კონკურსის ლაურეატი ლ. ვილატოვა (ნათელა) ბოლო მოქმედებაში. ლირიკული გულწრფელობით, განცდით ასრულებს აბესალომს ახალგაზრდა მომღერალი, საერთაშორისო და საკავშირო კონკურსების მრავალჯერს ლაურეატი კ. პლუტინკოვი, რომელსაც თვალსაჩინო ვოკალურ-სცენური მონაცემები გააჩნია და ყველა მონაწილეთაგან გამორჩევა „სამხრეთული“ ივრით. ვოკალურადაც და სცენურადაც ძლიერი და დრამატულია ნ. კალომინი მურმანის როლ-

ში. წარმოდგენაში ჩამბული არიან საკავშირო კონკურსების ლაურეატები: ი. ნავოლოშნიკოვი (აბი), ე. ზემენკო (მანდიხი), მ. შაიკა (თანდარუში), ასევე მომღერლები: ნ. ტეტრეტივა (ნაანა), ი. სილანტიევი (სახლთუხუცესი). ისინი ქმნიან მწყობრ მუსიკალურ ანსამბლს. საპეტაკლში ანსამბლების ჯღერადობა ამ დიდი კულტურის თეატრის ღირსეულ დონეზეა.

წარმატებით სარგებლობს ცეკვები. როგორც კიევის, ასევე ლენინგრადელთა „აბესალომის“ ერთადერთი ქართველი მონაწილელი ცეკვების დამდგმელები არიან. ლენინგრადში ქორეოგრაფები არიან — თბილისში აღზრდილნი ა. პოვოლსკი და ა. ძნელაძე. ცეკვავენ ტ. ლარკინა და ა. ივანენკო.

რაც შეეხება ლენინგრადის აკადემიური თეატრის ორკესტრსა და გუნდს, იგივეს ვიტყვი, რაც კიევისაზე ვთქვი: ისინი საბჭოთა ქვეყნის უძლიერეს მუსიკალურ კოლექტივებს ეკუთვნიან. მართალია, ლენინგრადის გუნდს არ შეხვედრია თავისებურებათა მხრივ ისეთი სირთულის ამოცანა, როგორც „ჩაკრულოა“, მაგრამ ჯღერადობის ხარისხი გუნდისა (მთავარი ქორმესტრის რსფსრ სახალხო სახელსიტა ა. მურიანი) ფართო მასშტაბისაა. დიდი სიღრმითა და შთაგონებით მღერის იგი განშორების მიუღ სცენას და სასვე აუდიტორიებსაც მთელი ძალით განაცდევინებს მის სიდიადეს.

ახალი „მურიდიანები“ გაეხსნა ამ ბოლო დროს ქართულ ოპერას — კლასიკურსა, ახალსაც. „აბესალომი“ და ეთერის“ კიევისა და ლენინგრადისეული დადგმები დიდებულ ნიმუშებს ვეჯვადიან იმისა, თუ როგორი შთაგონებით წვდებიან ერთი ერის თვითმყოფელ საკანძურს (კლასიკური ეროვნული ხელოვნების ამოსავალი თავისებურებები რომ არის გამოხატული) სხვა მომედ ერების ხელოვნების ოსტატები, თეატრები. აი უტყუარი ფაქტი ქემმარტი ინტერნაციონალიზმისა ხელოვნებაში, უტყუარი ფაქტი ეროვნული თვითმყოფადობის ინტერნაციონალური პორიზონტების!





მერიკო ანჯაფარიძემ თეატრის ცნობილი მახობი იყო, კინოში რომ მოვიდა. კოტე მარჯანიშვილის ნიჭიერმა მოწაფემ, ახალგაზრდობის მიუხედავად, ძალზე ჩქარა მოიპოვა პოპულარობა და აღიარება ურთულეს თეატრალურ ქანრში — ტრაგედიაში. სწორედ მისმა იშვიათმა ნიჭმა განაპირობა ძიების გზები, რომლებიც მწვავე, მძაფრი ენებებითა და ბოთოქარი წინააღმდეგობრივი განცდებით აღბეჭდილი, ადამიანთა ხასიათების უღმუაღეს სიღრმეთა წიაღ გადიოდა.

ვერიკო ანჯაფარიძეს ამ დროისათვის მნიშვნელოვანი როლები ჰქონდა შესრულებული: სილიო ჯ. ბენავენტეს „ინტერესთა თამაში“, გეგან მარკოჯ. სინგის „გმირში“, ოფელია უ. შექსპირის „ჰამლეტიში“, ივლითი კ. ბუკოვის „ურეილ აკოსტაში“... ამ დროისათვის მასზე უკვე ლაპარაკობდნენ, როგორც მოვლენაზე, როგორც ფენომენზე... ვერიკო ანჯაფარიძის თეატრალური დიდება იმხანად დღითი დღე იზრდებოდა. და ახლა ჩვენს გაკვირვებას იწვევს ის ამბავი, რომ თეატრის წამყვანმა მსახიობმა, ვინც ძალთა ესოდენი დაძაბვითა და ემოციური დატვირთვით, მთელი შემოქმედებითი მგზნებარებით მუშაობდა თეატრალურ როლებზე, ასეთი ცხოველი ინტერესი გამოიჩინა იმ დროისათვის ჯერ კიდევ ფეხზე არცთუ ისე მყარად მდგარი კინემატოგრაფისადმი.

1925 წელს ვერიკომ ითამაშა ვ. ბარსკის ორსურათი — „წარსულის კომპარები“ და „სიცოცხლის ფასად“. მომდევნო, 1926 წელს, იგი ი. ველიაბუესკიმ „დინა ძაქუში“ გადაიღო. რა ალალ-მართლი, გულუბრყვილო იყო ეს პირველი ფილმები და პირველი როლები. აგრძელებდნენ რაკაკასის ხალხთა „ეგოტიკური“, „ველური“ ცხოვრების ამსახველი ფილმების სერიას, ავტორები ძირითადად ემყარებოდნენ სათავადასავლო სიუჟეტებს, რომლებშიც მოტაცება, დევნა, ჰარამხანის სცენები და გულის შემჩრავი ენებები ერთურთს კალეიდოსკოპური სისწრაფით ენაცვლებოდნენ — რაიმე ლოგიკურობას ან მოვლენების რეალურობაზე ცოტას ფიქრობდნენ. ასეთი იყო რევოლუციამდელი ფილმების შემზღვეველი კა-

კორა წერეთელი

ვნელოვანი ნამუშევარი იყო მაროს როლი მხეხილ  
ჭიაურელის ფილმში „საბა“ (1929 წ.).

გალოთებულ კონდექტორ საბას ცხოვრება  
ნადლოიანი ამაგი აშკარად გამოკვეთილ დიდაქ-  
ტიურ დატვირთვას შეიცავდა. „ავტობიოგრაფი-  
ების“ სქემებით შექმნილ ამ სურათს უნდა დაეგ-  
მო ალკოპოლიზმი, როგორც ახლის მშენებლობაში  
ხელის შემშლელი ბოროტება. ახალგაზრდა რუ-  
ჟისორის ნიჭის მეოხებით ეს ფილმი ავტობლა-  
კატის პროკურატეს სარეცელზე ვერ დაეტია და  
ჭეშმარიტი ხელოვნების ერთ ამტკვევლად. ფილ-  
მის ამ მოულოდნელ ხარისხობრივ ტრანსფორმა-  
ციაში მნიშვნელოვანი წვლილის შეტანა ვერიკო  
ანჯაფარიკის ერგო. საოცრად ზუსტად, უტყუარად  
გვიჩვენებს ვერიკო მძიმე, აწუწილი ცხოვრებისა-  
გან, ლოთი ქმრისაგან გაწამებული ქალის სახეს.  
აი, საბა მოდის შინ. მარო რეცხავს, ქანცი გაცლია,  
არც ძალა აქვს და არც სურვილი თავი ასწიოს და  
ქმარს მიეგება, მაგრამ ბიჭი მამისკენ მირბის და  
მაროც თავლის დახამამების უმალ, მიეჭრება  
ბიჭს, ხელს მოხვევს და მთავალი მამის დატყუბი-  
საგან იცავს. როცა ოჯახს უხედურებად დაუტყდება  
თავს, მაროს მივლი არსება რაღაც დიდი შინაგანი  
ძალით იცხება. შექვიფიანებული საბა ტრამვაის  
ვაგონს გაიტაცებს, გეგვივით მიქრას ქალაქში და  
თავის შვილს, გატანავს უკახებად. გვამასოფრდება  
ეპიზოდის: სამოქმედოდ შემართული მაროს მძინ-  
ვარე სახე, როცა იგი ატატებულ დაჭრილ ბავშვს  
შემოიყვანს სასამართლოს დარბაზში. დედის თვა-  
ლებიდან გადმოიღვრის დიდი შინაგანი ცეცხლის  
ცხაფოფის მის ძირეულ დატანას, გვიჩვენებს  
აქამდე უშუალო ქალის მტკიცე გადაწყვეტილებას—  
იბრძოლოს ოჯახის გადასარჩენად.

იმავ 1929 წელს მარჯანიშვილი ვერიკოს იდ-  
ებს ფილმში „კომუნარის ჩიზუნი“ (ი. ერენბურ-  
გის ნოველის მიხედვით). ვერიკო ახლაც დედის  
დრამას განასახიერებს. აქამდე იგი თამაშობს  
ექსპანსიურ ფრანგ ლუიზას, რომელიც ლუმაპუ-  
რისთვის სასტიკ ბრძოლაში კარგავს ყველაფერს—  
სიხალისესაც, ნამუსსაც, ქმარსაც, შვილსაც. ლუ-  
იზას როლი ფილმში მთავარი არაა, მაგრამ მა-  
ყურებელს იგი ამასსოფრდება გამოკვეთილი სახი-  
რებით, გემოთური დატვირთვით.

მსახიობის ცხოვრებაში კიდევ უფრო მნიშვნე-  
ლოვანი იყო ეპიზოდური როლი ნიუიოლს შენ-  
გელაიას ფილმში „26 კომისარი“. ესაა შთამბეჭ-  
დელი სახე მანეკინით მუშის ცილითა, რომელსაც  
ფუთით მოაქვს თავის ქმართან დარიბული საუს-  
ჩე — მუჭა თხილი. პატარა, ეპიზოდური როლია,  
მაგრამ რა ზუსტად იქსოვება იგი ფილმის კონტ-  
რაპუნქტში, რომელსაც მისმა თანამედროვეებმა  
მარჯედ უწოდეს „კინოსიფონია“. ტანმორჩილი,  
წარბეზადე შოსანი ქალი პირქუში ზუთით მოზი-  
ნზიმე ნავთის შადრევენისა და ჭოჭის ფონზე  
თვალმოკვრივლად შეჭურებს მსაქუმზე ქმარს.  
ქალის მხერვაში, ფუთის გახსნის დროს ხელების  
სწრაფ, მოცასცხე მოძრაობაში იმდენი თანაღმო-

ნონები... ჯელიაბუცკის ფილმში ვერიკომ ითამაშა  
სვანი ქალის — მახალიტის — დინა ძაძუს დედის  
როლი. ფილმის დასაწყისში მახალიტი ნორჩი  
ქალწულია, ფინალში კი — დედაბერი. სურათის  
ყველაზე დრამატული ეპიზოდია მახალიტის გაგი-  
ყების სცენა, როცა თავად დადექელიანის მიერ  
გაუპატიურებული ქალი შეიშლება, სამუდამოდ  
ტოვებს სოფელს და მთაში მიდის. მამინდელ  
ლინეზე, როცა მხოლოდ მსახიობთა ტიპაჟური მო-  
ნაცემების გამოყენება და ვნებათა უწინა და გარე-  
ნული გამოვლინების წარმოსახვად შეიძლება და,  
ბუნებრივია, ეს სცენები დღეს საოცრად მიამიტუ-  
რად, ხელოვნურად გვეჩვენება.

მაინც რამ მიიყვანა ვერიკო კინემატოგრაფია-  
ში, რა უბიძგებდა მას უბერიო — ხელოსნურ  
ფილმებში ახალი და ახალი როლების შესრულ-  
ებისაკენ? მან ხომ ამ დროისთვის კარგად იცოდა  
ჭეშმარიტი ხელოვნების ფსი და ფიგურში მისი  
ყოველი როლი, დაძაბული და ბუნებრივი დღე გა-  
მორიცხავდა იმ თვალმისაცემ ზედაპირულობასა  
და იწილო-ბიწილოს, რასაც მამინე ავდებულად  
„იწითას“ ეძახდნენ? 1924-1925 წლებში თვით  
კოტე მარჯანიშვილიც, სცენის სახელმძღვანელო  
ოსტატი, ნამდვილი ჭაბუკური შემართებით, აზარ-  
ტით, აღტყინებით იწყებს თავისი პირველი სურა-  
თების გადაღებას, ხელახლებ. გადაღების პრო-  
ცესში ეუფლება მისთვის ამ ახალ ანბანს და ამას  
სულაც არ მიჩნევს სასირცხველად... მომავლია  
წინასწარმხედველობა, მისთან დათმენით მიახ-  
ლოების ნიჭმა ხომ არ მიიყვანა ისინი კინემატო-  
გრაფიაში? დიახ, ისინი დათმენით ელოდნენ მო-  
მავალს, მაგრამ ეს პასიური ლოდიანი კი არ იყო,  
არამედ აქტიური მონაწილეობა მომავლისათვის  
ნიადაგის შემზადებაში, ეს იყო ხვალისდელი  
დღის რწმენა, — მარჯანიშვილის ბუნების ეს ნი-  
შანთვისება ახასიათებდათ მის მიწაფეხებსაც —  
აკაკი ხორავას, აკაკი ვასაძეს, ვერიკო ანჯაფარი-  
კის, რომლებიც გუკუდმურავლად, ცნობის წადლით  
შეხებინან კინოხელოვნების ახალ აფრენილ მუ-  
ხას. კინოში ვერიკოს პირველი, ნამდვილად მნიშ-

ბა, ერთგულება და გაუმხელელი ნაღველია, ისეთ დამორცხველში მიაღწერება გამოტოვების, რომ რამდენიმე გამოსახველობითი შტრიხით შესრულებული ეს ეპიზოდი ბაქოელი მუსის ოჯახის ტიპურ ხედვებს გადმოსცემს, ფართო მხატვრულ და სოციალურ განზოგადებაში მალდება.

არსებითად ორ გამოჩენილ ქართველ კინომხატვართან — მიხეილ ჭიაურელთან და ნიკოლოზ შენგელაიასთან შეხვედრით იწყება სახელოვანი კი-

ნაწილი და უფრო მნიშვნელოვანია ადგილი ექვრამ-მ-გრამ კინემატოგრაფში ბეგრად განაპირა მდინარეში მისი შემოქმედებითი ცხოვრების სასცენო და საეკრანო თემატიკაც.

კინოს ამტკველების შემდეგ ვერიკო ანჯაფარიძემ ეგრანზე გამოავლინა თავისი ნიჭის კიდევ ერთი ძვირფასი კომპონენტი — ხმა! ანან მსახიობის შესაძლებლობის ფარგლები განუზომლად გადაართვა.

ხმა კი ვერიკოს ჭეშმარიტად განუმეორებელი აქტს, მოწინაა, მოთოკილი. იგი სირინოზივით მიაქანებს მაყურებელს დატრიალებული ტრაგიდიის უფსკრულისაკენ. მაყურებელს პირველი სიტყვების მოსმენიდანვე აფორიაქება მღელვარებისაკენ მიყრუებული, მითრთოვარე ხმა, უცაბედა წამლერებულნი ინტონაციები, საფრახის მანიშნებელი პაუზები და ოდნავ შესამჩნევი მოცახცახე კრთომა, თითქოს მსახიობის გულსაკულში ზამზარა რამ ირხვევო. ცოტაც და მაყურებელი უკვე მსახიობის მოზღვაგებული ვნებების ტყვე ხდება.

ოცდაათიანი წლების შუახანებში ვლადიმერ ნემიროვიჩი-დანჩენკომ ევრიკო ნახა სექტაკლში „ქაღალე კამელებით“ და აღტაცებული დარჩა მსახიობის უნარით: «Я впервые вижу, чтобы актриса разрешила так болеть своей Камелии, как это сделала Вы. Верико, — წერდა იგი, — Вы теряете голос, постепенно хрипите, и когда, в конце концов, в этом хриплом голосе слышатся сплошные рыдания — это потрясает... За две-три, сыгранные так роли, я ставил бы актрисе памятник...».

თავის პირველ ორ ხმოვან ფილმში ნიკოლოზ შენგელაიას „ნარინჯის ველს“ და კ. პაპინაშვილის „ქაჯანაში“ — ევრიკომ შექმნა ორი ერთმანეთისგან სასცენო განსხვავებული ხასიათი.

„ნარინჯის ველში“ მას რთული როლი შეხვდა — შეასრულა ხნიერი კოლმეურნის, საკოლმეურნეო წყობის აქტიური მონაწილის სალომეს როლი; ქალისა, რომელსაც საშინელი უბედურება დაატყდება თავზე. სალომე გაიგებს, რომ მისი შვილი — თედო მოღალატე, კლასობრივი მტერი ყოფილა და იგი თანამზრახველებს მოუკლავთ იმის შიშით, ვაითუ გაგვეცხო. სიმართლით, ღრმა ტრაგიკული განცდით იტირა სალომემ შვილის კუბოსთან — მსახიობმა ეპიზოდულად გადაწყვიტა როგორც თავისებური ორთაბრძოლა თანაბრად ძლიერი და ურთიერთსაწინააღმდეგო გრძობებისა. ღალატისა და ლარრობის მიმართ ზიზღის გრძნობას უნახეხი დედური სიყვარულის ტალღა ეხეთქება. დიდის სასოწარკვეთილებას საზღვარი არა აქვს. და საკუთარ თავთან საშინელი შინაგანი ბრძოლის კანონზომიერ დასასრულად დედის ეპიზოდულ კოლმეურნეთა კრებისა, რომელსაც მოდის სალომე, რათა გამოისყიდოს შვილის შეცოდება ბრიგადირ გიორგის წინაშე.

მის თვალბში ტანჯვით მოთოკილი მწუხარების ცეცხლი ანთია. მთელი მისი არსება ცხადყოფს —



კადრი ფილმიდან „ნარინჯის ველი“.

ენემატოგრაფიული ბიოგრაფია ვერიკო ანჯაფარიძისა. მეტიც, უკვე მუხჯი კინოს ამ პირველ ნამუშევრებშივე გამოიკვეთა მსახიობის შემდგომი მოღვაწეობის ძირითადი მიდრეკილებები, მისი შემოქმედებითი ცხოვრების გამსჭვალავად იქცა თემა დედისა, რომელიც მისთვის პირველად აქლერდა „საბაში“, ხოლო სახის ზუსტი, ლაკონური სოციალური დახასიათება „26 კომისისის“ იმ პატარა ეპიზოდით, შემდგომ იქცევა მრავალგვარი ქალური ტრაგედიის წარმოჩენის საიმედო საყრდენად. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას: თეატრს ვერიკო ანჯაფარიძის შემოქმედებაში ყოველთვის

გადასწყვეტილება მიღებულია. რისხვავა ჩაგებებულ  
ლი ხმადაბლა თქმულ მის სიტყვებში:

— თქვენ მეკითხებით, კლასობრივ მტერს რითი  
ვუპასუხებთო? მე ჩემი პასუხი პაქეს, ხალხნო!  
მტერმა ჩვენს რიგებს გამოაღალა მეგობარი, მე  
წამართვა შვილი, ღირსება და სიამაყე... მე მთე-  
ლი ხალხის ვასაგონად მოვალატე ვუწოდე მას!  
მაპატიე, შვილო! შენ დედა არა გაყავს, — მიუბ-  
რუნდა იგი გიორგის, — დედედან მე ვიქნები შე-  
ნი დედა.

დარბაზში ვინც იყო, უკლებლივ ყველა ფეხზე  
წამოდგა. გაისმა გაოცებისა და აღტაცების შეძა-  
ხილები.

სალომეს თავლებში სიხარულის ცრემლები აკი-  
აფლა: „აი, ჩემი პასუხი მტრისადმი!“ — კმაყო-  
ფილად და მშვიდად ამბობს იგი...

„ქაჯანაში“ ვერიკო ანჯაფარიძე თამაშობს  
სოფელ მკითხავ ბაბალეს, რომელიც მამასახლის  
ნიკოსთან ერთად, ავ საქმეებს ატრიალებს.

ბაბალე დაჭერილი გლეხკაცის ცოლს უჩინინებს  
მიწის ნაკვეთი გაყიდვით და მის ბალებს შესაშინ-  
ნებლად დამდამობით უყვება კომმარულ ზღაპ-  
რებს იალბუზზე თავმოყრილ ეშმაკებზე. ბაბალეს  
ხასიათი სწორხაზოვანია და ვერიკო ჰიპერბოლი-  
ზებულიად ბორთვ სულს თამაშობს, რთაც მის  
ფოკლორულ წარმომავლობას უსვამს ხაზს.

ასეთი იყო მისი ორი პატარა როლი, რომლე-  
ბიც ითამაშა სწრაფი და პასუსხაგები ნამუ-

შვების — ბ. ჭიაურელის ორსერიან ფილმში  
„გიორგი სააკაძე“ თავადის ქალ რუსუდინეს, რუს-  
ლის შესრულებამდე.

„გიორგი სააკაძე“ დიდი სამამულო ომის ყვე-  
ლაზე მიმედი დღეებში გადაიღეს და ეკრანზე გავი-  
და 1942 წელს. უცხოელი დამპყრობლების წინა-  
აღმდეგ ქართველი ხალხის გმირული ბრძოლის  
ერთ-ერთი უმთავრესი ფურცლის ამსახველი ეს  
ფილმი თავისი პათოსით თანადროულობას ექმნი-  
ნებოდა და ფაშისტ მოძალადეებთან შეჯიბრებუ-  
ლი საბჭოთა ადამიანების პატრიოტულ სულის-  
კვეთებას ადვიტებდა.

რუსუდანი — შეწირული, სიბრძნით აღსავსე  
მეუღლე გიორგი სააკაძისა, სათუთი, თავდადებ-  
ული დედაა, თავისი ხალხის გულმამაცი შვილია.  
ეს სახე მთელ სურათს გასდევს და ერთგვარად  
მრავალტანჯული, მაგრამ გაუტეხელი და ამაყი  
დედა სამშობლოს სიმბოლოდაც გვევლინება. დიდი  
ინტელექტის მსახიობმა შეძლო უსტეი საღებავე-  
ბი მოენახა ამ რთული სახის შესაქმნელად. ნატი-  
ფი, ფაქლის შტრიხებით გადმოვცემს იგი სარდ-  
ლის მეუღლის გმირულ ბუნებას.

აი, სალაშქროდ აღჭურვილი რუსუდანი მოა-  
გელვებს ბედაურს მარტყოფის ველზე, რათა პირ-  
ველმა მიულოცოს გამარჯვებულთ. მის გამომხდეა-  
ში სჭვივის სიყვარული ქმრისადმი, მისი სიამა-  
ყე კდემავისობილ და მხნე რუსუდანს მსოფლიო ისი-  
ნი უყვარს, ვისითაც იამაყებს. შუკოვრობა და  
უშიშარობა, ღირსების გრძობა ჩანს მის ყოველ  
ნაბიჯში, ყოველ სიტყვაში, როცა საზღვარგა-  
რეთ იგი გიორგის დავალებით მოლაპარაკებას  
აწარმოებს დედოფალთან, თავის მულთან. მაგრამ  
ეს როლი იმითაა მეტად მნიშვნელოვანი, რომ  
მასში ეკრანზე პირველად გამოჩნდა ასე სავსედ  
ვერიკო ანჯაფარიძის უბადლო ტრაგედიული ნიჭი.

ფილმში არის ერთი დაუვიწყარი სცენა — ესაა  
გიორგი სააკაძის გამარჯვება სპარსელებზე, —  
რომელიც მიხილვ კიაურელს ბრწყინვალედ, უაღ-  
რესადა მასმტაბურად აქვს წარმოსახული. აქ ვე-  
ბათა, განცდათა, გრძობათა ამპლიტუდა ძალზე  
დიდია. ეს სცენა იწყება ლაღი, სიხარულის  
მფრქვეველი იუმორით, საერთო-სასალხო ზეიმით  
და თანდათან უკიდურესად ტრაგიკულ სიტუაცია-  
ში გადადის.

ისმის გამარჯვებული მხედრობის ცეკვის —  
„ხორუმი“ პანგი. იმართება ყვენობა. სასერიო  
აქლემზე შემოსულებულა ყვენი — თან ნიღბისან-  
თა ამაღა მოსდევს... ისმის სიცილი, შეძახილები,  
ზურნის ჭყვიტინი. არის ერთი ხორხოცი. მხედრე-  
ბი საცეკვაოდ იწყებენ რუსუდანს. იგი ჯერ  
უარობს, მაგრამ მათ მიუახლოვდება გიორგი და  
ლიმილით ამბობს: „ეგ ჩემთან კარგად ცეკვავს...“  
რუსუდანი წრეში შედის.

რუსუდანი ცეკვავს... ცაში მოფრთხილვ ფრინ-  
ველივით მსუბუქი, ნიავეით სწრაფი, მრავალხნი-  
ანი ქორალივით დიდებულა. ეს ცეკვა მრავალი  
საკუუნის სიღრმით მოედინება და ბეჭის რასმე



კადრი ფილმიდან  
„26 კომისარა“.

გამოსატყავს — შეფარულ ალერსად, ღირსეულ სიამაყეცა, მეწყვილის ოდნავ წაქეზებასაც, ოდნავ მხოლოდ წამიერად, რათა ერთმით შეტოვებული უდრტვიველად დაუძვრეს მას მკლავთაგან, რათა ისევ ისე დიდებულად და უბიწოდ ინარჩუნოს... ასე ცეკვავს რუსუდანი-ვერიკო ანჯაფარიძე.

რუსუდანი ცეკვავს. ცეკვავს და დანახავს კარგიდან გამოსულ გიორგის ტანჯულ, წამებულ სახეს. რუსუდანი ფეხს ანელებს, ხელები უფარდება, ცდილობს გაიღიმოს. არ ძალუძს. სული ემღვრევა, სხეული უფორიაქდება და ავი რამ წინათგრძნობა თანვავს. თვალში შიშის ზარი ებუღება. უკვე იახრა — შვილი აღარა ჰყავს, მოუკლეს. ჩუმად, ოდნავ გასაგონად კითხულობს — „რა მოხდა, გიორგი?“ — მაგრამ ჰასუსს არ ელოდება.

აი, იგი გამოდის კარგიდან, ხელში შპატარა კიღობანი უჭირავს. მასში დევს შპაბასის საშინელი ძღვენი — პაატას თავი. რუსუდანი ყურადნება მიდის ქმართან და მის ირგვლივ შემოხვეულ ხალხთან. და ეს მითოიკლი, დაოცებული, გულის გამგმირავი განცდა მეტს გვეუბნება, ვიდრე ქეთიონი და ვაი-ვიში გვეტყობდა:

— „ნუ ტირი, გიორგი, — ეუბნება იგი ქმარს, — ცრემლები დედათა ხვედრია. შემდეგ ძალამოკრებილი, თავადერილი, თავზარდაცემული, ტვირთით ხელში ნელა, ნელა გაივლის ორად გაყოფილი ლაშქრის გულში — არცა კვნესა, არცა

გოდება, ერთი სიტყვა რაა, სიტყვაც არ დისცდება მისთა ბავთს. ახლა იგი მხოლოდ დამჯერადდება კი არაა, მეომარიცაა. და მოღამტყვიები დაბლა ხრინან დროშებს, და დედის უმაგალითო გმირობის წინაშე იჩიებენ.

პრესამ ეს ეპიზოდი ერთსულოვნად აღიარა ფილმის ემოციურ და ანთროპო კულმინაციად. მასში, როგორც ფოკუსში, აირეკლა ფილმის დედა-იდეა: უსაზღვრო მოქალაქეობრივი სიმაპაციისა და ამაღლებული ჰუმანიზმის იდეა.

„თემა დედისა — დედური სიხარულის, დედური ტანჯვისა საყოფელთაია ადჰიანებისა და ხალხებისათვის, — ამბობს ვერიკო ანჯაფარიძე, — ესაა ყველა გულისა და ყველა პრობლემის გასაღები“.

ვერიკო ანჯაფარიძე მაყურებელს ომში ჰიტლერისა და მისი თანამზრახველების მიერ ჩათრეული გერმანელი ხალხის ტრაგედიას განაცდევინებს, გაუბედურებული, ერთადერთი შვილის დამკარგველი დედის ჩვენებით. მ. ჭიაურელის ფილმში „მეორეონის დაცემა“ მან ითამაშა პატარა ეპიზოდი, რომელიც ამ სურათის ძირითადი იდეის გამოხმატყველია.

ომის უკანასკნელი დღეები. ფაშისტური გერმანიის უკანასკნელი საათები. ბერლინის ქუჩებში ჰიტლერის ბრძანებით სრულიად უსაზროდ იხოცებიან გერმანელი ჯარისკაცები.

ნანგრეებად ქცეულ ქალაქში დაბორიალებს ჭადარა ქალი. იგი შვილს ეძებს. ბოლოს, ვვამებს შორის იპოვის. გერმანელი დედა ეხვევა შვილის ცხედარს და, — სხვა არაფერი დარჩენია, არაფერი ძალუძს, წამოიძახებს: „წყველიმც იყავ, ტაქიმასხარა ჰიტლერო!“

ამ გერმანელი ქალის ბავით კიდევ ერთხელ შევიგრძნობთ ტრაგედიას მილიონობით დაქვრივებული — ძმების, შვილების დამკარგველი დედებისა.

ვერიკოს დიაპაზონი წლიდან წლამდე იზრდება, ფართოვდება მისი „გეოგრაფია“. ს. იუტკევიჩის ფილმში „დიდი სარდალი სკანდერბეგი“ ვერიკო ანჯაფარიძემ შესარულა X V საუკუნის მამაცი ალბანელი ქალის როლი. რაღაცით რუსუდანის ბუნების მონათესავეა მის მიერ რეჟისორ ა. სტოლპერის ფილმ „ძნელ ბედნიერებაში“ შესრულებული დრამატული როლი ბოშა ბებისი, მაგრამ კინოში ვ. ანჯაფარიძის მიერ შექმნილ როლთან საუკეთესოა ქართულ დედათა როლები. ამ გაღერვაში კიდევ ერთ მარგალიტად გამოიზრწინდა ოთარაანთ ქვრივი მ. ჭიაურელის ამავე სახელწოდების ფილმში.

რა როლიც არ უნდა ითამაშოს ვერიკო ანჯაფარიძემ, რარიც ქალური, ნაზი, ფაქიზი არსებანია, რა უნდა იყვნენ მისი გმირები, მსახიობის მიერ შექმნილ სახეთა თვით გულისგულში ყოველთვის იქნეს თავს სურთი ნიშნით — უდრეკელობა, თავისთავადობა, სიამაყე. ამ ნიშანმა განსაკუთრებული ძალით იჩინა თავი მის მიერ ეკრანზე ხორც-

ადარი ფილმიდან „ქაჯანა“.



მეხმარე ღრმად ეროვნულ და ქვემარტობა ტრაგედულ ოთხანთ ქვერვის სახეში. ვერის გმირის პორტრეტი დიდებულადა ნაქმარადარი, გონის ტილოებიდან გადმოსულითა იგი. მარად მოგებული ტუჩები, დიდი, ქვეიანი, მეტყველი, გულში ჩამწვლში თვალები, თავზე შავი მანდილი რომელიც ვერპული ნიკაპისა და კეხიანი ცხვირის სიმკაცრეს აღმოხიერებს. მსახიობი ხასიათს მკვეთრად მტრწავს ფერადი საღებავებით.

აი, იგი თათხავს და ღანძღავს მათხოვარს, მაგრამ მამინვე აპურებს, ღვინოსაც დააღვეინებს და ქალამანსაც აჩუქებს. ოთარანთ ქვერვის სიმკაცრე ეთილი, კაცთმოყვარე გლეხი ქალის გულსაგრეთა სიმკაცრეა. ეს სიკეთე ჩაბუდებულია გარეგნულად პირქუში ქვერვის მთელ არსებაში. ვერის ანჯაფარიძე მინებულად ართმებს თავს და წარმოგვიჩენს გმირის გრძნობათა ამ ორსახოვნებას.

ოტისოდენადაც არ ისაწყლებს, არ იხეიანებს თავს ეს კიქური, მკაცრი ქვერვი, როცა სოფლის მამასახლისზე საჩივრით მიდის გუბერნატორთან. იგი თავისას ეძებს, სამართლის ქმნას მოითხოვს, კი არ თხოვლობს. სწორედ რომ მოითხოვს. არცა შიში, არცა თავის დამცირება ძლიერთა ამა ქვეყნისა წინაშე... ასევე გაბედულად და მწყურადად უყურებს იგი თვალეში ახალგაზრდა ბატონსაც. არჩილთან საუბარში იგრძნობა ოთარანთ ქვერვის მორალური უპირატესობა და ბატონის ქველმოქმედებითი, მოწყალეობითი ილუზიების მიხარტ სკეპტიკური დამოკიდებულება. აღლოთი გრძნობს იგი გლეხობასა და ბატონებს შორის გათხრილ უფსურებს და ტანი ცუდს რამზე უგრძნობს, თუცა არჩილი და კესო მას ყოველნაირად ეთავაზებიან, ცდლობენ აამონ. ან რა ნაზია, რა ფეიზია ოთარანთ ქვერვი-ვერვი ანჯაფარიძე თავის ერთთანთ თვალგასწორებულ საუბრისას!

ფინალურ სცენაში, როცა შვილის დამმარხველი ოთარანთ ქვერვი ცივ, გამყურებულ სახლში მარტო რჩება და მს. გიორგის საფლავისკენ მოუთოკავი ძალა ეწევა, ვერის წარმოთქვამს გრძელ ტრაგიკულ მოთხოვს. ამ რთულ და კინოსთვის წამებებთან დრამატურგიულ სვლას მსახიობი თავისებურად იყენებს. ესაა არა მონოლოგი-დეკლამაცია, არამედ მონოლოგი-ფიქრი და ყველაფერი, რასაც ვერის ამ დროს კადრში აკეთებს, ამ ფიქრის ბუნებრივი განსხვავება-გავითარებაა.

„ზოგადაკომორიული ტრაგედია შვილის დამკარგველი დედისა ვერის ანჯაფარიძე მინებულ სოციალური და ეროვნული კონკრეტულობით განასახიერა, — წერდა ვ. იურენევი, — ესაა გლეხის ქალი, რომელიც ღრმადაა ჩაწვდენილი; სიცოცხლისა და სიკვდილის იდუმალებას, ამაყია თავისი შრომით, დამოუკიდებელი და შეუკვლია



კადრი ფილმიდან „ოთარანთ ქვერვი“.

თავისი განცდებით. ესაა ქართველი დედა, სათუთი და სულგრძელი ქალი, რომელსაც ძალუქს მოეთოკას თავისი ბოთქარი გზება, გულისგამგმირავი ტკივილები“.\*

ვერის კინოში კიდევ რამდენიმე საინტერესო როლს ასრულებს, ისე რომ თავის ავჯა კი არ იმეორება, არამედ უკვე მიგნებულს თვითარებს და სრულყოფს (მარამი — დიდ სამამულო ომში დაღუპული ქართველი ვაჟაკის დედა ნ. სანი-შვილის ფილმი „შეწყვეტილი სიმღერა“, მარია მ. ჭიაურელის ფილმიდან „იმეავი ერთი ქალი-შვილისა“, პელაგია ს. დოლიძის ფილმიდან „შეხვედრა წარსულთან“).

ყველაფერი, რაც კი ამ ფილმში ვერის ანჯაფარიძე კინოში აღმოაჩინა, თეატრში გადაწერა, ასევე ყოველივე საუკეთესო, რასაც მიაღწია სცენაზე, ვერის სიმდიდრედ აქცია. ერთი კანონზომიერად ავსებს მეორეს და პირიქით. „ვერის ანჯაფარიძე პოეტურობა, პოეზია შეიტანა ქართულ თეატრში და იგი სექტაკლის წამყვან თვისებად აქცია. პოეტური სულით მან ასწავა სექტაკლის სამყარო და პოეტურ სიტყვას დამოუკიდებელი სიტყვად დაუმკვიდრა თეატრში“ — წერდა სიმონ ჩიქოვანი.

\* რ. იურენევი, „ოთარანთ ქვერვი“, ვ. ი. სოვეტსკაია კულტურა, 29 111, 1958 წ.

საკუთარი ტელევიზიაში ხომ ადამიანთა სულიერ ცხოვრებაში, მის საზოგადოებრივ შემეცნებაში თავისი ადგილი დანიშნავს? იმედი მაქვს, რომ თქვენს მიერ დაგეგმილი პროგრამები — „ხელოვნება იგი თუ ინფორმაციის საშუალება?“ ტელევიზიის თეორეტიკოსებს, რომლებმაც იგი ხელოვნების დამოუკიდებელ დარგად მაინც აღიარეს, მოგვიანებით მოუხდათ მისი კანონზომიერებების, ესთეტიკური კრიტერიუმებისა და სოციოლოგიური ფუნქციების დადგენა. ეს პროცესი განვითარდა იმ ჩამოყალიბებული სტანდარტებისა და სტერეოტიპული ნორმების ინერციასთან ზრძოლაში, რომელიც თვით ტელევიზიამ წარმოშვა.

იქნებ დროა ჩვენც ჩავერთოთ ამ პროცესში. გაგანალიზოთ განვილი გზა და გამოცდილება, განვაზოგადოთ მისი შედეგები, რათა ვირწმუნოთ, რომ ტელევიზიაში მუსიკის ბედნიერ და მომავალი დამოკიდებულია მხოლოდ იმაზე, თუ რა ფუნქციებს დაევალებთ მას.

ამ მხრივ ყურადსაღებია ყოველი სატელევიზიო სტუდიის გამოცდილება, რადგან თითოეულმა დამოუკიდებლად განვლილ საერთო გზა, ეტაპურად აითვისა ჯერ თავისი უშუალო წინამორბედის — რადიოს, შემდეგ კინემატოგრაფის პრინციპები და, ბოლოს, ამ ორი ძირითადი საწყისის შეგავიზრებით მიაგნო სრულიად ახალს...

განზოგადების ერთგვარ საშუალებას იძლევა საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალური მუწყებლობის გამოცდილება. აქაც „ცარიელ“ ადგილზე იბადებოდა ახალი: პირველი მოკრძალებული სტუდიური კონცერტებიდან, ტრანსლაციის ტექნიკის ათვისებიდან, მუსიკაზე საუბრებიდან, რომლებიც მაშინ ფირზე აღბეჭდილი პირველი საკონცერტო ნომრების ილუსტრირებულ რადიოგადაცემებს უფრო წარმოადგენდნენ.

მაგრამ პირველსავე გადაცემებში, რომლებიც მზადდებოდა ყოველგვარი გამოცდილებისა და ოსტატობის გარეშე, ხშირად მხოლოდ დიდი ენთუზიაზმის ხარჯზე, გამოძვლავნდა ის თვისებები, მომავალში რომ მკვეთრად ჩამოყალიბდნენ და განსაზღვრეს კიდევ მათი პროფილი: პროპაგანდისტულ-განმანათლებლური ხასიათი, მოვლენების ოპერატიული ასახვა, მუსიკალური ფოლკლორის პოპულარიზაცია... შემდეგ კი ვამეციკვთა თემათა ახალი სფერო, გაჩნდა ახალი რუბრიკები, თანდათან მოვიდა პროფესიონალიზმიც. წლების მანძილზე საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალურმა მუწყებლობამ მოიპოვა ავტორიტეტი და თავისი ადგილიც დაიკავა ჩვენი რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში. თავიდანვე დამკვიდრდა შემეცნებით-განმანათლებლური თემატიკა: „ხალხური შემოქმედების საუნჯე“, „მსოფლიოს ხალხთა მუსიკალური ფოლკლორი“, „გამოჩენილი კომპოზიტორები“, „მუსიკალური ინსტრუმენტების ისტორია“, „მუსიკა და პოეზია“, „მუსიკალური-ლიტერატურული კომპოზიციები მუსიკალურ ფორმებსა და ჟანრებზე. უკანასკნელ ხანებში დაიწყო განმანათლებლური გადაცემების ახალი ციკლიც: „მუსიკისმოყვარულთათვის“, ინფორმაციული ხასიათის მიმოხილვის — სატელევიზიო ალმანახი „მუსიკის სამყაროში“, „მუსიკალური კალენდარი“, „მუსიკალური ფოსტა“, სპეციალური გადაცემები ეძღვნება მსატრული თვითმოქმედების ოსტატებს — „სიმღერისა და შრომის ადამიანები“, „ხალხური სიმღერის ოსტატები“, „ანტირეპუბლიკური კონცერტები“, „საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატები“, „მომემ რესპუბლიკების მუსიკალური ცხოვრება“, „მსოფლიოს ქალაქების მუსიკალური ცხოვრება“...

# ფიქრები მუსიკალურ ცელევიზიაზე

ეკვნი მაჭავარიანი

მსბრძნულ ტელევიზიაზე, როგორც ხელოვნების სახეობაზე უკვე კარგა ხანია ლაპარაკობენ, თუმცა გასარკვევი, დასასაბუთებელი, სადავო ჯერ კიდევ ბევრია. მუსიკალურ ტელევიზიაზე კი რატომღაც ძალზე იშვიათად ლაპარაკობენ.

მოიპოვებს იგი დამოუკიდებელ უფლებებს? წარმოიქმნება ხელოვნების ამ ორი დარგის შეპირისპირებით ახალი სახეობა თავისი კანონზომიერებებით, ჟანრული ნაირგვაროვნებითა და სპეციფიკური ნიშანთვისებებით? ან იქნება ნაადრევია ამ საკითხების დაყენება? იქნებ ეს ამოცანა თვით დრომ უნდა გადაწყვიტოს და მანვე თავისთავად განავითაროს ტელევიზიაში მუსიკის თვითგარკვევის პროცესიც.

თავიდანვე აღინიშნებოდა სატელევიზიო სატელევიზიო ფორმების დაშვადრების ცდებიც: შეხვედრები კომპოზიტორებთან, შემსრულებლებთან, კონცერტების ტრანსლაცია კომპოზიტორები, კონცერტების, ფესტივალების, კონკურსების რეორგანიზაცია. დაშვადრდა თეატრალურებულ მუსიკალური გადაცემების ფორმა, რომელმაც მიიღო სიუჟეტური კონცერტებისა თუ კომპოზიციების სახე. სატელევიზიო საშუალებების გამოყენების თვალსაჩინო ნიმუში ხალხური შემოქმედების სატელევიზიო ფესტივალი, რომელიც ჩატარდა რესპუბლიკის რამდენიმე ქალაქში მიძრავი სატელევიზიო სადგურის საშუალებით.

საქართველოს ტელევიზიის აქტივშია მუსიკალური ტელევიზიებიც. სწორედ აქ კადრდება საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთი პირველი ტელეოპერა 1961 წელს (კომპოზიტორ ნ. გიგარის „გამზრდელი“ აკაკი წერეთლის პოემის მიხედვით). აქვე დაიდგა ო. იაქიანიშვილის ოპერა „კოლიდა“ (1963 წ. მ. ჯავახიშვილის თოხნარობის მიხედვით), რომელიც გამოირჩევა ტელედრამატურგის პრინციპების გამოყენებით. გადაღებულ იქნა კომპოზიტორ ნ. გაბუნიას სატელევიზიო ბალეტი „ყვავილი და გრიგალი“ (1967 წ.), შეიქმნა ტელეფილმი გამოჩინულ მომღერლებზე. ფირად საინტერესო იყო ფილმი კომპოზიტორ ნ. ლაციძეზე — „შეხვედრა სიმღერასთან“, ხალხურ საკრავზე — „ჩინგური“... საკონცერტო ნიმუშები, ფილმ-კონცერტების, ტუსიკალური ფილმების რიცხვი საგრძნობლად გაიზარდა ტელევიზიების სპეციალური სტუდიის ორგანიზაციის (1967 წ.) შემდეგ. ყურადღებას იმსახურებს აქ გადაღებული ზოგიერთი ფილმი, განსაკუთრებით აქ „საგალობლები“ (1969 წ., რეჟისორი ი. ჩხაიძე). ამ ფილმის დიდი დამსახურება იმანა მდგომარეობს, რომ აქ მსატრულ მთლიანობაშია წარმოდგენილი ის საერთო ნიშან-თვისებები, რომლებიც საფუძვლად უდევს ძველი ქართული ხელოვნების ისეთ უნიკალურ მოვლენებს, როგორცაა ხალხური საუნჯე პოლიფონია, ხუროთმოძღვრება, ფერწერა, იმანაქარა...

დაბოლოს, აღსანიშნავია კონცერტებისა და მუსიკალური სპექტაკლების სისტემატური ტრანსლაცია, რასაც აგრეთვე დიდი ადგილი ეთმობა საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალურ გადაცემათა პროგრამებში. ეს არასრული სიაც კი გვაძლევს წარმოდგენას მუსიკალური მასშტაბების თემატიკაზე, მისი მუშაობის პროფესიონალი და მიმართული გადაცემით.

ყურადღებას იპყრობს საესტრადო გადაცემათა რედაქციის მუშაობაც. ესაა საქართველოს ტელევიზიის გასართობი პროდუქციის ძირითადი წყარო. საესტრადო რედაქციამაც გამოიმუშავა თავისი ციკლები: „კალიდონისკოპია“, „ჩვენის სტუმრები“, „საესტრადო მიმოხილვა“, „საესტრადო გასართობი პროგრამა“ და სხვა. აქვე მუშაობა წარმართულია ძირითადად შემეცნებით-განმანათლებლური პროფილით, რომელიც ტელევიზორებელს აცნობს საბჭოთა და სასოფლარეთის შემსრულებლებს, კოლექტივებს, იყო ჯაზის ისტორიის განცხობის მოკვლევითი ცდებიც. საესტრადო რედაქცია პერიოდულად აწყობდა კონკურსებს წლის საუკეთესო სიმღერაზე, იგი სტუდიამი სისტემატურად იწვევს თბილისში ჩამოსულ გასტროლიორებსაც, რითაც, უნებურად, უფრო ამძაფრებს საესტრადო მუსიკისადმი სიყვარულს მეტისმეტად გაზრდილი ინტერესს.

მაგრამ მუსიკას გეთავაზობს არა მარტო ტელევიზიის მუსიკალური, არამედ სხვა რედაქციებიც, მეტადრე საბავშვო და ახალგაზრდული. საბავშვო გადაცემათა რედაქცია

ძირითადად აღმზრდელითი მუშაობას ეწევა და საკმაოდ უოფიურად, რაც შეეხება ახალგაზრდულ გადაცემებს, ხშირად საესტრადო რედაქციის უთმობის ვიწრო, განსაკუთრებით, რომ ასპარეზის ლტოლნილიტანტებს. ამიტომაც ძალზე ხშირად იგი პრობლემანად უწევს დაბალი ხარისხის საესტრადო პროდუქციას. ასეთია თუნდაც მასობრივი სახაითის გადაცემა „ჩვენ ვეძებთ ტალანტებს“, რომელმაც არ გასართულა თავისი დანიშნულება. დამოხონ, მუსიკა ვლერს, როგორც ფონი ყოველი რედაქციის სხვადასხვა პროფილისა და დანიშნულების გადაცემების დრისაც. აქ მუსიკალური მასალის შერევა თითქმის სტიქიურად მიმდინარეობს, ზოგ შემთხვევაში არაკვალიფიციური მუშაკების ნება-შეწყობის მიხედვით. არადა, საფონო მუსიკა განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს, რადგან განუზომლად დიდია მისი სხედრითი წონა. ამ მოზღვავებულ ნაკადში იძირება მუსიკა, რომელიც საგანგებოდა შეჩურჩულა და გაიშრულია მისთვისაუვის. მის აჭრელებულ ფონზე არ ითხოვბა თავისთავად მკვეთრი და სასოვანი მუსიკალური „სურათი“.

საფონო მუსიკა მოითხოვს მთელი დღის მანძილზე მიმდინარე სატელევიზიო პროგრამის, მისი მუსიკალური დრამატუგიის გათვალისწინებას, წინამორბედა და მომდევნო გადაცემებში გამოყენებული მუსიკის სახაითთან, მის დინესთან შეფარდებასაც. მით უფრო, რომ ტელემაყურებელთა გემოვნება ყალბდება საბოლოო ჯამში სწორედ საფონო მუსიკის ზეგავლენით.

მსჯელობის საგანია საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალური მასშტაბების მიერ შემუშავებული ზემოთ აღნიშნული ყოველი ციკლი, ნებისმიერი გადაცემა, რადგან ყოველ მათგანს აქვს თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეები, თუმცა ეჭვგარეშეა, გაკეთდა ბევრი რამ მნიშვნელოვანი და საყურადღებო. საქართველოს ტელემაყურებელი იღებს დიდად მუსიკალურ ინფორმაციას, ყოველდღიურად ეცნობა რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებას. მისი ხშირი სტუმრები არიან შესანიშნავი შემსრულებლები, რომლებსაც სისტემატურად იწვევენ კონცერტებსა თუ მუსიკალურ სპექტაკლებზე. შინაარსიანი გადაცემები გადის ცენტრალური ტელევიზიითა და ინტევიზიით. საქართველოს ტელევიზიის ცალკეული გადაცემები გამოირჩევა მაღალი დონით და ხელს უწყობს საბჭოთა აღმანიების ინტევიზიონალურ და ესთეტიკურ აღზრდას. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია საქართველოს და სომხეთის სსრ ერთობლივი, ვაცცილი გადაცემების პრაქტიკა, მომხმ რესპუბლიკების სტუდიების ჩართვით. ერთი სიტყვით, შექმნილია ტრადიციები, დასახულია გზები, თანდათან ჩამოყალიბდა გადაცემათა სტილისტური თავისებურებებიც. მეტივე, შეიძლება ვილაპარაკოთ საქართველოს ტელევიზიის ერთეულ მხარეზემდაც, რაც სპეციალური კვლევის საგანია.

მაგრამ დავუბრუნდეთ მუსიკის ადგილსა და როლს ტელევიზიაში, რომლის წინაშე მარტო პრობლემაა წამოჭრილი. ზოგიერთი მათგანი ადვილად შეიძლება გადაიჭოს. მაგალითად: რატომ არ უნდა არსებობდეს სატელევიზიო პროგრამის მუსიკალური რედაქტორი, რომელიც შექმნის „მაკეტს“ მთელი დღის გადაცემებისთვის და გაითვალისწინებს იმ მუსიკალური რედაქტორის კანონებს, ზემოთ რომ გვეხება ლაპარაკი.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებენ ე. წ. მუსიკალური „ტორები“, რომლებიც გადაცემაზე შორის ქმნიან თავისებურ შემავარსებულ ხედს. ხშირად მათი დანიშნუ-



ლებს სრულიად გაურკვეველად, მაშინ, როცა ადგილი შესაძლებელია ამ „ტიხრების“ აზრიანი ამტყვევლება. ამ დროს ეგრანულ გამოსახულებას სრულიად შეუფერებელი მუსიკა მიყვება ხოლმე, რომელსაც მხოლოდ თანხლების როლი აკისრია და არ იწვევს საკულდაგული მოსმენის სურვილს. თუმცა აქაც ზომიერება საჭიროა, რადგან მსმენელი ფიზიკურად ვერ შეძლებს ყველაფრის მოსმენასა და აღქმას. ეს ამიცანაც მხოლოდ მაშინ გადაწყდება, თუკი ამ საქმეს პროფესიონალს მივანდობ.

ტელევიზიის წინაშე წამოჭრილ პრობლემათა შორის ყველაზე დამაფიქრებელი და სერიოზულად შესასწავლი იბიექტია — ადრესატი, მისი მრავალმოიხიონიანი აუდიტორია, რძლის საერთო დონე, მომსახურება და კრიტიკური მოქმედი განსაზღვრავს მუსიკალური ტელევიზიის აწმყსა და მომავალს. მაგრამ ჩვენ თითქმის არ ვიცნობთ ამ ვებერთელ აუდიტორიას. ვინ არის იგი, ჩვენი ტელედეყურებელი-მსმენელი? ვისთვისაა განკუთვნილი მუსიკალური რედაქციის მუშაობა, ყოველკვირა ხუთ გადაცემას რომ ვეთავსებთ პირველი პროგრამით და ოს — მეორე პროგრამით? ყველასთვის. რამდენად სწორია ასეთი გათანაბრება? მეტიმსმედა ზშირად ხომ არ ვიწვევთ „თამაშში“ იმათ, ვინც არ იცნობს თეთ ამ „თამაშის“ წესებს. ან პირიქით, მეტისმედა დაწვირლებით ხომ არ ვუხსნით ამ წესებს თეთ მოთამაშეებს, საქმის მცოდნეებს? ეს საკითხი სერიოზულ მეცნიერულ შესწავლას მოითხოვს, მისი გადაწყვეტის გარეშე არავითარი აზრი არა აქვს პროფონორებს. არ უნდა დავიწყეთ, რომ «... для немзыкального уха самая прекрасная музыка лишь — бессмысленна, она для него не является предметом, потому что... смысл какого-нибудь предмета для меня (он имеет смысл лишь для соответствующего ему чувства) простирается ровно настолько, насколько простирается мое чувство»<sup>1</sup>.

ზშირად მუსიკალური გადაცემის დონე, მისი პროფილი და სახაითი ახალს არაფრის აწვდის არც იმათ, ვინც რაღაც მაინც იცის (მუსიკაზე, ნაკლებად კი თეთ მუსიკა) და არც იმას, ვინც ეს რაღაც არ იცის. ინფორმაციის თეთრიაში არსებობს ტერმინი „თეზაურუსი“, რომელიც გულისხმობს წინასწარი ინფორმაციის გარკვეულ მარაგს. ინფორმაციას მაშინ აქვს ფასი და მნიშვნელობა, თუკი მის რეკეპტორს აქვს ეს წინასწარი მარაგი. მსმენელთა ტიპოლოგიის დადგენა შესაძლებელია მხოლოდ აუდიტორიის თეზაურუსის გამოვლინების შედეგად. ამდენად ტელევიზიისთვის აუცილებელია სოციოლოგია დახმარება. ეს დახმარება არ უნდა იყოს დროებითი, რადგან შეუწყვეტელია ინფორმაციის ინტენსიური ზრდის პროცესი. მხოლოდ ამ გზით იქნება შესაძლებელი ტელევიზიის ამ ყველაზე დიდი წინააღმდეგობის აღმოფხვრა, კორექტივების შეტანა მის განვითარებაში.

როგორც ჩანს, აუდიტორიის სისტემატური შესწავლა უნდა შეადგენდეს ყოველი სტუდიის მუშაობის განუყოფელ ნაწილს. იგი უნდა გამოიზინარებდეს ყოველი რესპუბლიკის მუსიკალური კულტურის ტრადიციების, მისი თვისებებისა და კანონზომიერებების ცოდნადან. აგრეთვე სკუდის საკუთარი გამოცდილებიდან, თეთ ტელევიზიის სპეციფიკიდანაც. ამავე დროს ასეთი მეცნიერული გამოკვლევებისთვის უნდა დაარსდეს საკავშირო ცენტრი. საზღვარგარეთ არსებობს ამ სა-

ხის გამოკვლევები (თ. აღორძინი, კ. პლაუკოფი, კ. დლორეზი, რ. ვანდერმე, პ. პოფერმანი, ე. ოზეი და სხვა). საინტერესოა ჩანს, რომ „აუდიტორიის შექმნის“ უკვე გამოცდილებითოდან ვითარდა მუსიკალური ტელევიზია აფართობს თავისი ზემოქმედების სფეროს, ეძებს ახალ საშუალებებსა და ფორმებს, რაც ხელმისაწვდომს ხდის მუსიკალურ ნაწარმოებთან აღქმას მსმენელთა ფართო ფენებისთვის.

ეს პრობლემები ჩვენთანაც აქტუალურია. მით უფრო, რომ საბჭოთა ტელევიზიის კულტურა პოლიტიკას მოდა ამ პრობლემების მომეგებანი გადასულა კი არ წარმოატავს, არამედ მაღალი იდეოლოგიური მიზნდასახულობა. მიუხედავად ამისა, „აუდიტორიის შექმნის“ ჩვენი მეოთხე, რომელიც ტელევიზიის აღმზრდელიმობისა და განმანათლებელი უფნიკის აკისრებს, ზშირად „აუდიტორიის შექმნას“ კი არ განაპირობებს, არამედ კვლავ იმეორებს დამკვიდრებულ ფორმებს, აღადგენს წარსულის გამოვლივებს, დროდასულ ტრადიციებს და ამით ხელს უწყობს სტერეოტიპების დამკვიდრებას.

დასამალი რლია, ჯერ კიდევ მეტისმედა ცოტა რამ კეთდება ახალი ხელოვნების, უპირველესად კი თანამედროვე საბჭოთა მუსიკის პროპაგანდისთვის. რა თქმა უნდა, გაცილებით უფრო ადვილია და უწყინარი კლასიკური ხელოვნების უკვე ათვისებული და აპრობირებული ნიმუშებით ოპერირება. ალბათ ამიტომაც, რომ ხელოვნების ყველაზე უფრო ახალგაზრდა და, ამდენად, პროგრესული სახეობა — ტელეხედევა ჯერ კიდევ მეტისმედა ტრადიციულია თავისი საინფორმაციო საშუალებების მხრე: მეცნიერისთვის სოციოლოგიურ გამოკვლევები და ტელემსმენელთა მრავალრიცხოვანი წერილები თვალსაზრისად მეტყველებს იმაზე, რომ აუდიტორიის უდიდესი ნაწილი თანამედროვე მუსიკას აფასებს წინამორბედი ეპოქისთვის დამახასიათებელი კრიტერიუმებითა და მოთხოვნილებებით. ძალზე ზშირად კი იგი მე-19 საუკუნის რომანტიკული მუსიკით საზღვრავს საკუთრივ მუსიკის არსს. მაგრამ ამაში ვერ გვაგმატუნებთ მხოლოდ ტელევიზიას; თუკი, ნუ დავიწყებთ იმასაც, რომ მუსიკალური აღზრდის სისტემაში თანდათან სწორედ ტელევიზია იქნეს ძირითად ფუნქციას. ამის შესაბამისად იზრდება მისი სოციოლოგიური პასუხისმგებლობაც. მუსიკალური ინფორმაციის მიმწოდებელ არსებს შორის ყველაზე უფრო მეტად ტელევიზია დამნაშავე იმ შესაბამებაში, რომელსაც მსმენელი ამფიდანებს სერიოზული და გასართობი მუსიკის მიმართ.

გამოითვისის შედეგად წარმოსდგა მსმენელთა ერთგვაროვანი გემოვნებისა და კრიტიკირუმების საოცრად მიმე სურათი. რაც შეეხება საკუთრივ სერიოზულ მუსიკას, აქაც ინტერესების სფეროში მოხვედრილია ავტორთა მიცერტიცხოვანი წრე, მხოლოდ ფართოდ ცნობილი ნაწარმოებები, ძირითადად კლასიკური შემკვიდრებიდან. მათი „შეყარებაც“ პირველად მუსიკალური შთაბეჭდილებების ზემოქმედებით კი არ ხდება, არამედ მეორადი ფაქტორის ზეგავლენით — ამა თუ იმ ნაწარმოების საერთო, აპირორული პოპულარობა, რაც, თავის მხრეც, გამოწვეულია მისი ზშირი შესრულებით, მუსიკალური ინფორმაციის სხვადასხვა საშუალებით.<sup>2</sup>

შექმნილი ვითარების გამოსწორება შეუძლია მხოლოდ ტელევიზიას. იგი არ უნდა შემოისაზღვროს მსმენელთა სა-

<sup>1</sup> მეტყველებს ე. ცერკოშინის წყაროში „მუსიკა — მსმენელს“ (1972) მოყვანილი ციტატები, შედგენილი არაპუსკოს მსმენელთა ჩვენების გამოკითხვის საფუძველზე.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956. стр. 593.

შეაღო მოთხოვნის დაკმაყოფილება და დაკმაყოფილებით, რაც ხელს უწყობს სტერეოტიპების დამკვიდრებას, არამედ მიზნად უნდა ისახავდეს მსმენელთა ფართო მასების თანმიმდევრულ, გეგმავარდულ და ნაძლიერად ხელშეწყობას. იგი ვალდებულია წარმართოს თითოეული ინდივიდუალური მუსიკალური განათლებისა და ნიჭის განვითარება, გააღვიძოს მასში თვისებრივად ახალი ესთეტიკური მოთხოვნები.

დას, ტელევიზია მოწოდებულია დამოუკიდებელი დაბალი გემოვნება, აუდიტორიას გაუღვიძოს ცხოველი ინტერესი სახალისო-საბავშვო, ნოვატორული მინაპორებისადმი, მასობრივად გააქტიუროს ხელოვნების შემეცნებისა და მისი აღქმის პროცესი, თითოეულ მსმენელს გაუღვიძოს შემოქმედთან — კომპოზიტორთან თუ შემსრულებელთან თანაზიარების მოთხოვნა. სწორედ მან უნდა მიიყვანოს იგი საკონცერტო დარბაზსა თუ საოპერო თეატრში... ამის მიღწევა მხოლოდ ჩვენსა და მოსახლეობის აპტიმონი და იმ ოპტიმისტური მოსაზრების განხორციელება, რომლის მიხედვითაც „...მსმენლისადმი უზომოდ მიმართული, აგრე რიგად მოზღვავებული სატელევიზიო მასალა მომავალში — ათეული წლებისათვის საუკუნის შემდეგ თვითონვე აუდიტორიის განსწავლულსა და გამოცდილებით აღჭურვილს დაეცხვრება“. ეს მოსაზრება გეუთვნის ინგლისელ თეორეტიკოს მ. ესლინს („კურიერ იუნესკო“ 1972 წ., „ტელევიზიის შესაძლებლობანი და ნაკლებობები“). გაცილებით დამაჯერებელია ამავე ავტორის დასკვნა. „...მომავალ მოქალაქეს დაეცხვრება უნდა გამოუმუშავოთ რადიოსა და ტელევიზიისადმი კრიტიკული დამოკიდებულებისა და ფიზიკური შეფასების უნარი. ადამიანი ამ თვისებების განვითარება უნდა შეადგინოს სასკოლო აღზრდის აუცილებელ ელემენტს“.

მაგრამ ეს, ჯერჯერობით მხოლოდ განხორციელებული იქნება. მხატვრული ტელევიზიის, სახელდობრ, კი მუსიკალური მაუწყებლობის მომავლის დაგეგმარება შესაძლებელი იქნება მხოლოდ ტელევიზიის შემოქმედების თავისებულებათა, ე. ი. მისი ფსიქო-სოციოლოგიური სპეციფიკის დაფუძნებით. ამისთვის კი საჭიროა „აუდიტორიის შექმნის“ ოპტიმალური გზების ძიება და შესწავლა ისევე ტელევიზიის საშუალებით. მხოლოდ ამით ავიცდებით „ანალიტიკური აზროვნების“ წინამორბედი გამოცდილების რეცედივებს.

მუსიკალური ტელევიზიის პრობლემატურ უკავშირდება კიდევ ერთი, ფრიალ საყურადღებო ამოცანა. ჯერ კიდევ გვაქვს შესაძლებლობა შევანეროთ ისეთი ტიპის მსმენლის ფორმირება, რომელიც უსმენს მუსიკას, მაგრამ არ ესმის იგი. ვაქმე იმას, რომ მუსიკალური ტელევიზია მსმენელისგან არ მოითხოვს არაფერს, არათუ რეაქციას, არამედ ელემენტარულ ყურადღებასაც კი, რაც წარმოქმნის მუსიკის ზერეულ ყურისგდებას, მისი დროადრო, სხვათა შორის მოსმენის თავი ჩვენს. ეს კი სმენის პასიურობას იწვევს. დაბოლოს, თუკი ტელევიზიით შემოთავაზებული მუსიკის მოსმენა შეიძლება საეკრანო გამოსახულებისგან დამოუკიდებლად, ადვილი დასაშვებია პირველ გამოვლინებებზე — ტელეგადაცემის ვარდნა მოსმენის გარეშე. ეს იწვევს ესთეტიკური სიზარმაცის განვითარებას.

მუსიკალური ტელევიზიის შემდეგი თავისებურება დაკავშირებულია თემატიკის შერჩევასთან. ტელევიზია ყოველს-მომცველია, განუსაზღვრელია მისი თემატიკური სფერო. ჩვენთან გადაცემათა პროფილისა და თემატიკის განსაზღვრა ხდება პროცენტული თანაფარდობის პრინციპით. ტელევიზიის საერთო გადაცემებში გარკვეული პროცენტი ეთმობა სერიოზულ

მუსიკას (შესაბამის რედაქციებში ნაწილდა კლასიკურ-სალხური თუ თანამედროვე მუსიკის გადაცემები), მოქმედობს იმდენივე — გასართობს. მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ მსუბუქე მუსიკის გათვრების პრაქტიკას, სხვა რედაქციების მიერ ჩანართებისათვის თანხლების სახით, მაშინ ადვილად დაგვიწინდებით, რომ გასართობ ჰორდექციას გაცილებით უფრო მეტი დრო და ადგილი მიაქვს, ვიდრე სერიოზულ, რომელსაც სატელევიზიო მუზა ვერცხით ვაჭრებთ. ტელევიზიონელს გადაცემას აფასებს მხოლოდ ერთადერთი კრიტერიუმით — გასართობია იგი თუ მოსაწყენი. აქ შეიძლება მოიყვანოთ მოსაწყენი გასართობი გადაცემების მრავალი მაგალითი და, პირიქით, დავასახლოთ სერიოზული გადაცემები, რომლებმაც შეძლეს მსმენლის გატაცება, დაინტერესება. თუმცა მათი რაოდენობა გაცილებით უფრო მცირეა.

ყოფილა ისეთი შემთხვევებიც, როცა შევცდომლად არჩეულბო თუ მიგნებულბო განსტერესო და ამასთან ახალბო თემამ ვერ ჰპოვა შესაბამისი ხანსახიერება და, პირიქით, კარგად ცნობილბო, „გაცვეთილბო“ თემამ მიოპირი სხვადასხვა ტიპის მსმენელბოა ყურადღებო. აქ გადამწყვეტბოა თემასთან მიდებობა, უპირველესბოდ მისდამი პირადული, სუბიექტური დამოკიდებულებბო, რადგან ტელევიზიის, განსაკუთრებით მხატვრული ტელევიზიისთვის, სრულიად მიუღებელია ერთგვაროვანი და ობიექტური დამოკიდებულებბო. აქ ძალზე დიდბოა ავტორისეული საწყისის როლი და მნიშვნელობბო, ვგულისხმობთ არბო მარტო გადაცემის წამყვან-ავტორს, რომელიც თავისი პირადული დამოკიდებულებით თემისადმი იწყებს მსმენლის ნდობისა და გატაცებას, და თვითონვე განმსტავალულებო მისდამი ნდობით (რაც თავისთავად იგულისხმებბო, რადგან ის ორმხრივი თანაგრძობის გარეშე შეუძლებელია ურთიერთობის დამყარებბო ტელეეკრანსა და აუდიტორიას შორის), არამედ ავტორისეულ დამოკიდებულებბო გადაცემის ყველა კომპონენტის მიმართ, რადგან სწორედ პირველბო მასალის შემოქმედებითბო გადააზრებბო განსხვავების მხატვრულ ტელევიზიას ინფორმაციულისგან.

ავტორისეული დამოკიდებულებით უნდა იყოს გამსტავალულებო არბო მარტო გადაცემებში „მუსიკაზე“ (ლექციები, საუბრები, სადაც ავტორბო თვალსაჩინოა მაშინაც კი, როცა ტექსტი კადრს მიღმა იკითხებბო), არამედ მუსიკისადმი მიძღვნილი გადაცემებზე — მათ შორის ტრანსლაციით დამოცვეული კონცერტებზე.

ახლბო და ავტორუნდებ გადაცემის წამყვან-ავტორს. საკართველოს ტელევიზიის მუსიკალური მაუწყებლობამ მხრივ ვერ დაიტარბაპებს ავტორბო ფართო კონტინენტბო. ვგულისხმობთ ავტორბო სატელევიზიო სპეციფიკის თვალსაჩინობით. ასეთებში ერთეულბოა არიან. თუმცა გადაცემებისთვის ტექსტებს, სცენარებს ბევრნი წერენ. აქ, როგორც წესი, ბატონობს სცენარის ავტორს მეტსმეტად პრიმიტიული პრინციპი — „მარცხნივ გამოსახულებბო, მარჯვნივ ტექსტი“. ზოგჯერ ასებ ტექსტებს კითხულობენ დიქტორები, ზოგჯერაც ზეპირად, „ავტორის სახელით“. და მაინც სატელევიზიო სპეციფიკა უმაღლეს იკარგებბო, რადგან ტელეეკრანი ვერ ტანს კითხვას „ავტორისგან“. თვით ყველბოვე კვალდიფორ დიქტორის საკმაოდ რთული თუქციები ავლია. იგი ვერ შეცვლის იმ დამინას, რომელსაც თავისი პროფესიული დამოკიდებულებბო აქვს საგნისადმი. მით უფრო, როცა ეს საგანი მუსიკაა. მეტსმეტად ძნელია იმ აუცილებელი თავისებურებების განსაზღვრა, რომელიც უნდა თვალსაჩინებდ მუსიკალური ტელე-

გიონის სპეციალისტი. უფრო ადვილა ამ პროფესიის ხელის აყალივლი თვითიყიფი აღიშნება. ვინცმე მუსიკაიამცოდნეებს— სოციალით გადაცემის ავტორებს, რომელმაც კარგად იცან თავისი სახელი, გატაცებულნი არიან თავიანთი პროფესიით, მაგრამ იანი არ არიან ტელევენურნი. მათ მიერ დაწერილი ტექსტი ტელევენურისთვის ხელად აღსაქმელია. იგი წაითხვის სურვილს უფრო აბედებს. სარედაქციო ჩარევებერს ვერავლის მატებს ასეთ ტექსტს.

ზოგიერთები გათოდან შედარებით უფრო სადად, მაგრამ მათი ტექსტული დაწერილია თადიონაქციფივის ტრადიციებით. ამასთან თხრობის დიდაქტიკური, მასწავლებლური მანერა არ ქმნის უშუალობის ატმოსფეროს. ტელევენურის სპეციფიკა არც თორატორული პათოსი უხდება. თვით ბრწყინვალე მუსიკის-სცოდლე ლექტორებიც ყი ყველთვის როდი უძლევებს ტელევენურს. ტელევენურისთვის სრულად მიუღებელია ინტიმური-ბაღ... ეთილი სიტყვით, მუსიკალური ტელევენურის სპეციალისტს უნდა ჰქოდდეს უშუალოა და არა ფამილარობა, სიწრფელი და არა პოზა, იმპროვიზაციულობა, რომელიც არ დააოდვეს გადაცემის რიტმს და შემოიზღუდება დროის განსაზღვრვის ფაქტობით.

ტელევენურის აქვს ლიტერატურული ენის თავისი სპეციფიკა, თხრობის თავისებური მანერა. ძნელია კომპრომისის დაშვება ლამაზი სიტყვიერი დეკორის, მუსიკისმოდუნობით „ჟარგონისა“, თუ „საშუალო მსმენელისთვის“ მისაქვლდომი ლექსიკონის მიმართ. აქ მეტისმეტად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სამეტყველო ინტონაციის სიხუსტეს. იგი ბუნებრივად უნდა ეწყობოდეს წამყვანის ძიმიკას, ვესტს, გამოხვადს... გადაცემის უფრო მომგებიანია ბუნებრივი საუბრებისთვის დამახასიათებელი პაუზები, საჭირო სიტყვის ძიებით გამოწვეული შეჩერებები, ვიდრე კარგად შესწავლილი ტექსტის შემობრძიებელი გადმოცემა. და მინც ავტორს ყველაფერი ეპატება თუკი იგი მკვეთრი ინდივიდუალობას წარმოადგენს. სწორად მას შესწევს მსმენელის დანტერესებისა და გატაცების ძალა და უნარი.

მუსიკალური ტელევენურაში მეტისმეტად დიდი ფუნქცია აკისრიათ რეჟისორებსა და ოპერატორებს. ისინი უნდა ქმნიდნენ მუსიკალური ნაწარმოებების სატელევენური ინტერპრეტაციებს, რომლის დროსაც დაშვებულია მუსიკალური სახეთა ილუსტრირება ან ეფექტური კადრების თვითმიზნური ძიება. აქ ყველაფერი უნდა იბადებოდეს მუსიკიდან, მისი მინაგანი არსიდან. შესწავრებერთი სანტრეფისო შემოქმედებითი მიგნებების ცალკეულ მაგალითებს ამა თუ იმ სტუდიურსა თუ ფილმოკონცერტში, მაგრამ მერე, როგორც წესი, ეს მიგნებები შტამბად იქცევა ხოლმე.

შეუპაბობას ყველებით განსაკუთრებით სიმფონიური კონცერტების ტრანსლაციის შემთხვევებში, სადაც მდგაენდება არაპროფესიონალიზმი, მუსიკალური მასალის აბსოლუტური უცოდინარობა. არადა, ტრანსლაცია მუსიკალური ტელევენურის დამოუკიდებელი უნარია. ესაა რეპორტაჟული ახროვნების განსაკუთრებული, რთული ფორმა.

აკაც გადაწყვეტია ყურადღების შეჩერება არსებითზე— მუსიკალური სახის განვითარების ლოგიკაზე. ამ დროს კადრში მხოლოდ ის კომპონიცია უნდა იყოს ნაჩვენები, რომელიც

შეესაბამება მუსიკას. ამ შერივ ყველაზე მეტად სტუდიური ხოლმე სიმფონიური მუსიკის არა მარტო ტრანსლაციურული, არამედ სტუდიური კონცერტებიც, სადაც დარღვევებისა და რების მონაცვლეობის ლოგიკა, მათი მონტაჟი, ხედვითი და აკუსტიკური რიგის სინქრონიზობა. ერთი სიტყვით, მუსიკალური ტელევენურის რეჟისორები და ოპერატორები უნდა ფლობდნენ მუსიკალური პარტატურის კანონზომიერების, მისი დრამატურგის წარმოჩენის საიდუმლოებას. ასეთი სპეციფიკობის გარეშე მუსიკალური ტელევენურა ვერ განვითარდება. იქნებ ამ პრობლემაში მომავალში წარმოშვას ავტორის ახალი ტიპი, რომელიც ერთ პიროვნებაში გააერთიანებს ტელევენურის მუსიკალური მაუწყებლობის ავტორს, რედაქტორსა და რეჟისორს?

დასაშალი როდია, რომ ტელევენურაში დამკვიდრდა ფონოგრაფიით გადმოცემული კონცერტების ტრადიცია. ამ დროს შემოქმედებითი პროცესის იმიტირება ხდება, მუსიკის, „თამაშობის“ შესრულების, განცდას, რაც ხელოვნების პროფანაციას უდრის. ეს სატელევენური „საიდუმლოება“ დიდი ხანია ამოიციო ტელევენურებელმა, რაც მის უნდობლობას იწვევს არათუ შემსრულებლის, არამედ საკუთრივ მუსიკისა და ტელევენურის მიმართ. ამით უფასურდება ხელოვნების როლი და მნიშვნელობა.

ტელევენურა იძლევა დიდალ ინფორმაციას, ათვითნობიერების მსმენელს, აწყობს ტრანსლაციებს, მაგრამ ნაკლებად მისობათავს მხატვრული კრიტიკის ფორმებს. მუსიკალური მასუწყობლობა კი ამას საერთოდ უვლის გვერდს. ამასთან ყოველმხრივ მოფიქრებული და წინასწარი განსაზღვრული თემატური გეგმები უმეტესად შეზღუდულია. შეზღუდულია ნაწარმოებთა წრეც, რომლებიც ყველაწილურად მობრდება, კომპოზიტორთა სახელებიც, რომლებსაც ემდებებათ მინორგანიზული გადაცემები. ყველაზე მეტად ახალგაზრდა ავტორები იჩაგრებიან, რადან მათზე გადაცემები ივეგმება ქრონოლოგიური პრინციპის საფუძველზე.

ტელევენურა, არამარტო სატრეფილოში, დიდი ხნის შემდეგ იწყებს ხოლმე თავისი დამოკიდებულების გარკვევას თანამდებრივ მუსიკის ანა თუ იმ ყურადსაღები მოვლენის მიმართ. მაშინ, როდესაც ფართო ასპარეზი ეთმობა ლამის ყველა მოყვარულს, რომელიც ასე თუ ისე ახერხებს მიკროფონით სიმღერას. ტელევენურა ახალ მუსიკას მსმენელს აწვდის მხოლოდ საკონცერტო დარბაზებიდან ტრანსლაციით კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმებისა თუ ყრილობების დროს. ამით იგი მზირად რესპუბლიკის მუსიკალური ცოხვრების დუბლირებას ეწევა და არ შეაქვს მასში არავითარი წვლილი. ამ მხრივ ინფორმაციული ტელევენურა წინ უსწრებს მხატვრულს. „უკანასკნელი ცნობის“ რედაქცია გაცილებით უფრო მზირად და თანადრეობდეს აღნიშნავს ხოლმე ახალ სახელებსა და ახალ ნაწარმოებებსაც.

გამომსახველობის ახალი ხერხების ძიება, ზემოქმედების ახალი საშუალებების გამოვლინება, ტელევენურის მომავლის განსაზღვრა უნდა მიმდინარეობდეს ტელევენურების აღზრდასთან, ახალი აუდიტორიის შექმნასთან ორგანულ კავშირში. სწორედ ამ ამოცანას უნდა ისახავდეს ტელევენურის მუსიკალური მაუწყებლობა.



სცენა სპექტაკლიდან „ორღიანელი ქალწული“.

## მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლები

გურამ ბათიაშვილი

ამ წმინდში ძირითადად ვისაუბრებ მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის უკანასკნელ სპექტაკლებზე, რადგან მათში, ჩემი აზრით, თავს იყრის თეატრის ყველა მიღწევა და ნაკლი. მაგრამ ვიდრე მთავარ სათქმელზე გადავიდოდე, მინდა ერთი სავალალო ფაქტი გავიხსენო, რადგან არა გვერდია ამგვარმა ფაქტებმა თავისი კვალი არ დააჩინონ თეატრის შემოქმედებით სახეს.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ბოლო სეზონის განსახილველად რომ ვეზადებოდი, გადავწყვიტე ერთი გასვლითი სპექტაკლი მეწახა. რადგან ღრმად მწამს, თეატრის კულტურა, მსახიობების დამოკიდებულება თავ-თავიანთი საქმიანობისადმი, მათი პასუხისმგებლობის გრძნობა მკაფიოდ ვლინდება სწორედ მაშინ, როცა დაშორებულია ნაცნობ გარემოსა და თავის მუდმივ მაყურებელს.

გასვლითი სპექტაკლის სანახავად რუსთავი ავირჩიე, იქ ქიმიკოსთა კულტურის სახლში, მსახიობებს დილის სპექტაკლად უნდა ეთამაშათ განახურებულის „კომბლე“.

ჭეშმარიტების ღალატი იქნებოდა იმის თქმა,

რომ მსახიობებმა რაიმეთი შებღალეს თეატრის ღირსება და ავტორიტეტი — ისინი გატაცებით, სიყვარულით თამაშობდნენ რუსთაველი ბავშვებისათვის, მაგრამ გამაცოცხარა არა თბილისიდან ჩასული მსახიობების დამოკიდებულებამ გასვლითი სპექტაკლებისადმი, არამედ თავად მასპინძლების რეაქციამ იმისადმი, რაც სცენაზე ხდებოდა. მასპინძლებში მოსწავლეებს, ბავშვებს კი არ ვგულისხმობ, რომლებსაც ზოგჯერ აპატიებ კიდევ ცელქობას, ანცობას, არამედ მათ აღმზრდელებს.

მართლაც გასაოცარია, მაგრამ უაქტია: წარმოდგენის ნორმალურ მსვლელობას ხელს უშლიდნენ მასწავლებლები, უფროსები, რომლებსაც სპექტაკლის მსვლელობის დროს მიუხედათ ბილეთისა თუ აბონემენტის ფული ავეკრიფათ ბავშვებისაგან.

ჩემი აზრით, ეს გასვლითი სპექტაკლი ძალზე დამაფიქრებელია, რადგან ასეთი რამ სწორედ რომ ბავშვების აღზრდას უშლის ხელს. ამით ბავშვებს ჩაეაგონებთ უპატივცემლობას თეატრისადმი, მსახიობებისადმი; ყველაზე მთავარი კი ისაა, რომ ეს შემთხვევა ერთსელ კიდევ მოგვაგონებს, თუ რაოდენ სპეციფიკურია, რაოდენ სა-

პატიო იყო საბავშვო თეატრის მსახიობი. განს-  
ვავებით სხვა თეატრების მსახიობებისაგან, გარ-  
და ნიჭისა და შრომისმოყვარეობისა, ამ თეატრ-  
ში საჭიროა უნარი მომთხრობისა. დღეს ბავშვები  
საექტაკლის მსვლელობისას ჟრიალულ სტეჟენ,  
ხვალ მათი მშობლები ამხაურდებიან, ზეგ—მას-  
წავლებლები, თითქოს ყოველივე ეს უმნიშვნე-  
ლო დეტალია, მაგრამ მინც ჩნდება სკეპსისის,  
მიღებული გადაწყვეტილების გადასინჯვის  
ცრძობა.

სასიამოვნოა იმის აღნიშვნა, რომ დღევანდ-  
ელი მოხარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი თავის  
კეთილმოძილურ მისიას სრული შეგნებით ეკ-  
იდება; ამ თეატრის მთავარ ღირსებად მიიჩნევა  
ის, რომ მან აკის, რაოდენ საპატიო მოვალეობა  
აკისრა და იღწვის კიდევ მის შესასრულებლად.

რა საექტაკლებით უმასპინძლებოდა თეატრი  
დარბაზში მოსულ მაყურებელს გასულ სეზონში,  
როგორი იყო პრობლემატიკა ამ საექტაკლებისა,  
რას გამოდნენ ისინი და რას უსახავდნენ მოხარ-  
დებს მიზნად, ერთი სიტყვით, ყველაფერი ეს თავს  
იყრის ერთ კითხვასთან — რით ზრდიან ჩვენს  
ბავშვებს მოხარდ მაყურებელთა თეატრი? შე-  
საძლოა, ეს ჯიქურად დასმული კითხვა იყოს,  
მაგრამ ჩვენ ყველანი იმის მსურველები ვართ,  
რომ თეატრი უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობ-  
დეს ბავშვების აღზრდის საქმეში, წარმართავდეს  
მათ სულიერ სამყაროს. ხომ ყოფილა ასე, რომ  
მე-ინანი წლების მოხარდათა თეატრი თამაშობდა  
ამგვარ როლს ბავშვებისათვის. დღეს ჩვენ უკვე  
ვიცით, რომ სამამულო ომის ფორტებზე ქართ-  
ველი ჭაბუკები ხშირად იხსენებდნენ ამ თეატრში  
ნანახ საექტაკლებს, იხსენებდნენ იმ გმირებს,  
რომლებიც თეატრმა შეაყვარა ყმაწვილ მაყურ-  
ებელს.

რასაკვირველია, გულუბრყვილობა მოსტხოვთ  
ეატრს დღესაც იმუძაოს იმ შეთხებით, იმ  
პრინციპებით, ან თუნდაც იმავე რეპერტუარით,  
როგორც იგი მუშაობდა 30-იან წლებში, მაგრამ  
ერთი რამ კი სანატრელია — ჩვენი დროის წი-  
ნაშე მდგარი პრობლემების გათავისმსწინებით—  
ბავშვებს მიეცეთ იდეალური გმირის მოდელი,  
თეატრი გახადოს იმდენად ემოციური, ძლიერი,  
რომ ბავშვს უჩნდებოდეს კარგი ადამიანების წა-  
ბაძვის სურვილი.

ესადაა, იდეალური გმირის უკმარისობის  
პრეტენზიას მხოლოდ თეატრს ვერ წავუყენებთ,  
ეს საკითხი უწინარესად დრამატურგიაში უნდა გა-  
დაწყვიტოს, მაგრამ როცა თეატრს პიესები არ  
ჰყოფნის, ხომ მიმართავს იგი ინსცენირებას,  
თარგმანს. თეატრი აქტიურად უნდა იბრძოდეს  
იმისათვის, რომ ბავშვებს წარმოუდგინოს მათი  
მსგავსი, მათი თანატოლი გმირი, რომლის მეო-  
ხებითაც ბავშვები სულეურად გაიზრდებიან.

დროა, არა მარტო რეპერტუარსა და პრო-  
ლემებს ცვლიდეს ეეატრი, არამედ გამოასახის  
სამუალებესაც, ეს კი განაპირობებს თავად მ-

ყურებლის დამოკიდებულების ცვალებადობა თე-  
ატრისადმი. მოხარდათა თეატრს უმაყვარებთ-  
ქე ჰყავს: სატელევიზიო გადაცემები, კინო, სპორტ-  
ტული სანახაობანი და ათასი სხვა. მაგრამ ყო-  
ველივე ამას თეატრი თავს გაართმევდა, უფრო  
მნიშვნელოვანი პრობლემა დამოკლეს მახვილივით  
რომ არ ადგეს თავს. ეს არის თავად ის, ვის-  
თვისაც არსებობს თეატრი, ვისთვისაც მუშაობს  
იგი — მოსწავლე; დღევანდელი სასწავლო პრო-  
გრამები ისეა შედგენილი, რომ ბავშვი თეატრში  
წასვლას იმ შემთხვევაში შეძლებს, თუ გაკვე-  
თილებს არ ისწავლის, ასეთი რამ კი გამორიცხუ-  
ლია. ამა, როსულ თეატრზე შეიძლება ლაპარაკი  
მამინ, როცა თამაშისთვისაც კი არ გამოუნახავთ  
დრო პროგრამის შემქმნელებს და ნაცვლად ანკი  
და ოხავარ, ბავშვებისა, ჩვენ ახლა გვყავს მაგი-  
დას მიჯაჭვული, მიუცვლილი ბავშვები.

განვლილ სეზონში თეატრის რეპერტუარში  
იყო დავით კლდიაშვილის „ქაშუმუძის გაჭირე-  
ბა“ (ინსცენირება გ. სანადირაძისა), ე. ახვლედი-  
ანის „ბაბუა და შვილიშვილი“, გ. ნახუცრიშვი-  
ლის ზღაპარა „კინჩხაქა“, იგივე ნახუცრიშვი-  
ლისა და ბ. გამრეკლის „ნაცარქეჩია“. ამათ მი-  
ემატა ბ. ვასლევის ცნობილი ნაწარმოები „გან-  
თიადი კი აქ წყნარი იყის“, გ. ნახუცრიშვილის  
„კომბლე“, ფ. შილერის „ორღიანელი ქალწუ-  
ლი“, პ. ტრაგერის „მერი პოპინსი“, თ. მალ-  
ლაშვილის „ბიჭი და გოგო“.

ამ საექტაკლების რეგისურა ეკუთვნია თენგივ  
ნალალაშვილს, დავით ცისკარიშვილსა და ნანა  
სატისკაცს.

არ შეიძლება გვერდი აუვართ ერთ საყურად-  
ღებო ფაქტს და ამას თითქმის გადაწყვეტილი მნი-  
შვნელობა ენიჭება თეატრის სარეპერტუარო პო-  
ლიტიკაზე ლაპარაკისას—თვლია გადაევაკოთ  
რეპერტუარს, როგორია იგი შედგენილი — აქ  
არის კლასიკაც (დ. კლდიაშვილი, ფ. შილერი),  
საჭოთა კლასიკაც (ბ. ლაერენცი) ზღაპრებიც  
(გუბა ნახუცრიშვილის ნაწარმოებები). მიუხე-  
ცილც („მერი პოპინსი“); დიდი სამაშულო ომისად-  
მი მიძღვნილი ნაწარმოებებიც. ეს ყველაფერი  
ჩინებულა, თეატრი გააზრებულად, გემგამოზო-  
რედ მუშაობს, ცდილობს რეპერტუარი აჯოს ისე,  
რომ იგი საინტერესო იყოს არა მხოლოდ მაყუ-  
რებლისათვის, არამედ თეატრისთვისაც.

მაგრამ ბოლომდე გულწრფელი არ ვიქნებით,  
თუ არ აღვნიშნავთ ერთი ფაქტის — რეპერტუარ-  
ზე თვალის უბრალო გადავლებითაც დავინახავთ,  
თუ რაოდენ მწირად არის წარმოდგენილი მასში  
თანამედროვეობა. მიუღმა 1974-75 წლების სე-  
ზონმა ისე ჩაიარა, რომ რეპერტუარში თითქმის  
არ ყოფილა თანამედროვე სასკოლო ცხოვრების  
ამსახველი ნაწარმოები. ცოტა ნაადრევად დაგვემ-  
შვიდობა საექტაკლი „სადა ხარ, ზოფილო“. მს  
ჰქონდა არსებობის უფლება, თუნდაც იმიტომ,  
რომ თანამედროვე ყოფას ასახავდა, ხოლო მოქ-  
მედ რეპერტუარში არსებული საექტაკლი „ბა-

ბუა და შვილიშვილი“ კი ნამდვილად მოძებნა. იგი 1971-72 წლების სეზონში დაიდა. თანამედროვე ბავშვთა ყოფის ამსახველი ერთადერთი სპექტაკლი, რომელიც ამ სეზონში განხორციელდა, არის თენგიზ მაღალაშვილის „ბიჭი და გოგო“ და ისიც ისე დავგინებულად გამოვიდა, რომ მომავალი სეზონიდან თუ დაიჭერს მკვიდრ ადგილს რეპერტუარში.

მამინ, როცა ბავშვების თვალწინ ჩაივლის დავით კლდიაშვილის პერსონაჟის ჩინებულად წარმოსახული ცხოვრება, ბუნებრივად წარმოდგენილი მისტერ ბენქსის ოჯახის ყოფა, რითაც თეატრი ერთხელ კიდევ დადასტურებს, რომ შესწევს უნარი დიდი შემოქმედებითი ცხოვრებისა, მამინ, როცა მას ვაჩვენებთ ჯანა დარკის გმირობის სურათებს საეკო პროფესიულ დონეზე წარმოდგენილს, ბუნებრივია, იზრდება პრეტენზიებიც იმისა, რომ თანადროული ყოფის ამსახველ სპექტაკლებს კუთვნილი ადგილი ეჭირათ თეატრში.

ესაღია ერთი რამ — მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრს აკლია, არა აქვს თანამედროვე ბავშვების ყოფის ამსახველი პიესები და საყურადღებო, ანგარიშგასაწევი ფაქტია. სულაც არ ვეკუთვინთ იმათ რიცხვს, რომლებიც დაბეჯითებით გაიძახიან ქართული თუ რაიმე დაიწერება, უნდა დაიდგასო. არა, არ არის აუცილებელი დაიდგას ცუდი ქართული პიესა. უფაოებისა, ჩვენი ბავშვები კვლავ შიღვრისა თუ კლდიაშვილის ლიტერატურაზე გაიზარდონ, ვიდრე თანამედროვეობის დანდით აღბეჭდილი ნასჯერად ლიტერატურულ პროდუქციასზე. ეს უსკოლობელი ფაქტია, მაგრამ თეატრიც, თავის მხრივ, უნდა ილტვოდეს, უნდა იბრძოდეს საკუთარი რეპერტუარისათვის, ხვალისდელი დღის საბელო ჩვენ გარკვეულ მსხვერპლზეც უნდა წავიდეთ. როგორც ჩანს, მსხვერპლის გაღების გარეშე შეუძლებელი ხდება ერთგული საბავშვო დრამატურების შექმნა. თორემ მუდამ ასე საწილოდ საძებარი გვექნება ქართული საბავშვო პიესა. მასხენდება ერთი ფაქტი, თუ როგორ შემთხვევით მივიდა საბავშვო დრამატურგიაში გუგა ნახუცროშვილი. 30-იან წლებში მწერალთა კავშირის პირისის სექციამ შექმნა ხუთკაციანი ჯგუფი, რომელსაც საბავშვო თეატრისათვის უნდა ემუშავა. თეატრის პრაქტიკულმა მხარდაჭერამ განაპირობა ის, რომ გუგა ნახუცროშვილი დღეს ერთ-ერთი ცნობილი დრამატურგია საბჭოთა გაზრდილი და მის პიესებს უყურებენ ჩეხი თუ გერმანელი ბავშვებიც.

სრულიადაც არ არის შემთხვევითის ეს გარემოება, რომ თენგიზ მაღალაშვილის პიესას „სადა ჩარ, სოფიო?“ ასეთი აჟიოტაჟი ახლდა თან. მას განიხილავდნენ მოსწავლეები, მოზრდილები, გამოთქვამდნენ საპირისპირო, ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებებს და, ბოლოს, საქმე იქამდეც კი მივიდა, დაიწყო სერიოზული ლაპარაკი

ინაზე, უნდა ვესაუბროთ თუ არა უფროსკლასელებს სიყვარულზე!

რამ განაპირობა ასეთი ინტერესი „სადა ჩარ, სოფიო“სადმი? ნუთუ მხოლოდ ბიჭის მხატვრულმა დინამიკამ?

„სადა ჩარ, სოფიო“ს სრულყოფამდე ბევრი რამ აკლდა, მაგრამ, როცა ბავშვებმა სცენაზე დაინახეს თავიანთი ყოფა, როცა მათ თავიანთი სკოლა თუ მეგობრები იცნეს, ცხადია, პიესასა და სპექტაკლზე ასლობითი გახდა მათთვის. მინდა ყურადღება გავამახვილო თეატრის ერთ ტენდენციასზე, რომელიც თავისთავად სასიკეთოა, მისასაღმებელია და სასურველიც, მაგრამ თუ მის გვერდით, მის პარალელურად არ განვითარდა მეორე ხაზი, თეატრის მუშაობას, ბავშვთა აღზრდის თვალსაზრისით, ცალმხრივი ხასიათი ექნება. საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ მოზარდი თაობის აღზრდის საბჭოთა პრინციპი მეტად კეთილმოიხილური და გამართლებულია. ჩვენი ბავშვები იზრდებიან სიკეთის უცილობელი გამარჯვების, სიკეთის რწმენის იდეით. ეს ურყვევი ტემპირიტებაა. ასე ყოფილა და ასე იქნება. ჩვენი მოზარდ მაყურებელთა თეატრის საეკო ტაქტიკის ქადაგების სიკეთის საბოლოო გამარჯვებას. ეს კარგად ჩანს მის რეპერტუარში, სპექტაკლების რეჟისორულ თუ აქტიორულ პარაფრაზებში.

მაგრამ ყოველდღე ამის გადალევურად არსებობს ცხოვრება, რომელსაც გააჩნია თავისი მკაცრი და შეუვლილი კანონები, სინამდვილე, რომელიც სკოლადამოაგრებული, ცხოვრების გზაზე შემდგარი ტაბუებისაგან მოითხოვს სულიერ სიმტკიცეს, ბრძოლას და, თქვენ წარმოიდგინეთ, კომპრომისსაც, რადგან ცხოვრება, სკოლის ეს პირდაპირ ვუთხრობ ბავშვებს, ია-ვარდით მოფენილი გზა არ არის.

აი, ჩვენ დღეს ვკამათობთ იმაზე, უნდა ესაუბრონ თუ არა სცენიდან უფროსკლასელს სიყვარულზე, ეს უფროსკლასელიც არა, არა მარტო საუბრობენ სიყვარულზე, არამედ თავადვე, სცენის დაუსმარებლად წყვეტენ ამ საკითხებს, წყვეტენ ნაქარვედად, ემიციურად, გათვალისწინებულად. — იმიტომ რომ ისინი სამისოდ არ ლაშქრად სკოლაში, არ შეაზვად თეატრში. მათ თავის დროზე რაღაც დაუმაღეს. ამიტომ ცხოვრების გზაჯარედინზე გამოსული სკოლადამოაგრებულ ბავშვებს ხშირად იხივანია, ვერ იძლევიან პასუხს იმ კითხვებზე, რასაც ცხოვრება წამოჭრის მათ წინაშე. ჩვენ კი რატომღაც ვამჯობინებთ ბავშვებს ცხოვრებაზე დამტკარ-დამაქრული ილუზიები ჩაუწერაოთ და გვერდს ვგვლით სინამდვილის ანა-ზანის შესწავლას. სოლო შემდეგ, როცა მოზარდი ცხოვრების ასპარეზზე გამოვა, როცა ბავშვი, ასე ვთქვათ, ხალხში გავა, ხშირად მის მიერ წარმოსახული ცხოვრება რეალურ სინამდვილეს უპირისპირდება, იწყება ტაუკურთა გულბატეხილობის პერიოდები. არცთუ იშვიათად მოზარდის სულში ჩნდება სკესისი, ხოლო თუ რა შედეგი



მოძღვრება მოჰყვას ამას, საყოველთაოდ ცნობილია.

მინდა ილუსტრაციისათვის ერთი მაგალითი მოვამყარო. როსტოვის ერთ-ერთი პიესაში „სალამოდან შუადღემდე“ არის ერთი ასეთი სიუჟეტური ხაზი. ცოლ-ქმარი რამდენიმე წლის წინათ გაიყარა. ქალი გათხოვდა და ახლა უცხოეთის ერთ-ერთ კაპიტალისტურ სახელმწიფოში მუშაობს ჩვენს საელჩოში, ბავშვი მამასთან იზრდებოდა მოსკოვში, პატიოსან კაცთან. ბავშვი სრულწლოვანი გახდა, უკვე პასპორტი მიიღო და ჩამოსდის დედა, რათა თავისთან წაიყვანოს შვილი. მამას კი არაფრით არ სურს შვილის დაშორდეს. დედა ასე ასპარტუხის თავის პრეტენზიას: „შენ ჩვენი შვილი გაზარდე სიკეთის ღრმა რწმენით, იგი არის თავაზიანი და წესიერი, ახლა კი მინდა წაიყვანო და ვასწავლო, თუ როგორ უნდა დაცვათ თავისი პატიოსნება და თავაზიანობა, ვასწავლო ის, რომ პატიოსნება უპატიოსნებამა სილა ვერ გააწვანა“.

განა ამ სენტენციაში არ არის გარკვეული ლოგიკა, რომელიც ცხოვრების სინამდვილეში პირობებს გამართლებას? და განა ის ფაქტი, რომ ვროსოვმა ეს კამათი ცოლის სასარგებლოდ გადაწყვიტა, არ მეტყველებს ამ სენტენციის გამარჯვებაზე? ყოველ შემთხვევაში, მას ანგარიში უნდა გაუწვიოთ, და თუ ყველაფერ ამას გვერდს უვლის სკოლა, ვინ უნდა იყოსონ, ვინ უნდა ითავოს ბავშვის სრულყოფილი პიროვნებად აღზრდის მისია თუ არა თეატრმა? განა თეატრმა არ უნდა ასწავლოს მოზარდ თაობას, რომ შიშველი სიკეთე შეიძლება ბოროტების სამსახურში ჩადგეს ან, უკეთეს შემთხვევაში, ბოროტების მსხვერპლი გახდეს?

როდესაც მოზარდ მყურებელთა ქართული თეატრის რეპერტუარზე, მის სპექტაკლებზე ვფიქრობდი, უნებურად გაჩნდა ამ ტენდენციის გარკვეული დოზით ასახვის სურვილიც.

თაობათა ცვლა ყოველ თეატრში მუდამ მტკივნეული, რთული პროცესია, რადგან თაობას, რამელიც მიდის, მუდამ თან მიაქვს გამოცდილება, სიყვარული თავისი საქმისადმი და გულისტკივილიც, თუ როგორ მოუვლიან იმას რაც მან შექმნა და დატოვა. ყოველი თაობა მიიჩნევს, რომ მისი როლი იყო უმნიშვნელოვანესი, ეს ალბათ ბუნებრივია და უამისოდ გაჭირდებოდა კიდევ რაიმე ღირებულების შექმნა. თაობათა ცვლის ასეთი მტკივნეული პროცესი მოზარდ მყურებელთა ქართულმა თეატრმაც განიცადა, მაგრამ სასიამოვნოა, რომ თეატრის სცენაზე ახალგაზრდების გვერდით ვხედავთ უფროსი თაობის მსახიობებსაც.

თეატრის უმთავრესი საგანძური მსახიობია. რაოდენ მნიშვნელოვანი პრობლემაც არ უნდა დასვას დრამატურგამ, რაოდენ ჩინებული გადაწყვეტაც არ უნდა მონახოს რეჟისორმა, ყველაფერი ფუტია, თუ მსახიობმა არ მიიტანა იგი მყურებელთა მოსახიობი, რომლის მხრებზეც გადადის უმთავრესად სპექტაკლის წარმატება-წარმატებლობის საკითხი. დაკვირვებული თვალი უსათუოდ შეამჩნევს ერთ სასიკეთო მოვლენას — მოზარდ მყურებელთა ქართულ თეატრში შემოქმედებითად გაიზარდნენ მსახიობები. აი, მაგალითად, ნათელა მაჭავარიანი, რომელსაც სწორედ მოზარდთა თეატრისთვის აუცილებელი ძვირფასი თვისებები გააჩნია, შესწევს უნარი მოხარდის ბუნებაზე შემოქმედებისა. კიდევ შემდეგ დამსახურებინა დ. ხარშილაძე, ჯ. ჯავახიშვილი, ხ. იოსელიანი, ი. მახათაძე და სხვები. არა მგონია, ამ ახალგაზრდებისათვის საყურადღებო არ იყოს რეჟისორთა თეატრის შემოქმედებითი ბიოგრაფია, მსახიობისა, რომელიც შესაშური ერთგულებითა და გტაცებებით მუშაობს ეპიზოდურსა თუ მთავარ როლებზე.

ასეთი მსახიობები მოზარდ მყურებელთა თეატრში თითო-ოროლანი როდი არიან, ეს კიდევ ერთხელ დაადასტურა ჩინებულმა სპექტაკლმა „მერი პოპინსმა“, სადაც გამოვლინდა ლ. მექვაბიშვილის აქტიური ზელოვნება, მისი იმპროვიზაციის უნარი, გამოვლინდა ბ. ხაფავა. ჩვენთვის „მერი პოპინსი“ იმითაც არის ღირებული და მნიშვნელოვანი სცენური ნაწარმოები, რომ მან გამოაჩინა მრავალი მსახიობის ტალანტი. ეს კი ცოტას როდი ნიშნავს, ამ სპექტაკლს სხვა ღირსებებიც რომ არ გააჩნდეს, ესეც კი საკმარისი იქნებოდა, მის მიმართ ალტაცების გამოსათქვამლად. მაგრამ, როგორც ჩანს, ყოველთვის იოლი არ არის მსახიობთა კოლექტივისა და რეჟისორის ერთ შემოქმედებით ბიოგრაფია. თეატრის მსახიობებს ძალთა მეტი კონცენტრირება მართებდათ ბ. ვასილევის მოთხოვნის მიხედვით შექმნილ სპექტაკლზე მუშაობისას „განთიადი კი აქ წყნა“.

სცენა სპექტაკლიდან „ქამუშაის გაქოვება“.



რი იცის“. ეს პიესა თეატრში ახალმოსულმა რეჟისორმა დათო ცისკარიშვილმა დადგა. დ. ცისკარიშვილს უკვე გააჩნდა გარკვეული გამოცდილება, მას დაუდგამს სპექტაკლები გორის, ახალციხის თეატრებში, ხოლო მის მიერ მოსკოვში, გოგოლის თეატრში დადგმულმა „ნაცარქექიამ“ საერთო ყურადღებას მიიპყრო.

დარბაზში ადგილებს იკავებენ უფროსკლასელი მოსწავლეები, იკავებენ ხმაურით, ცოტა ხანაც

და სცენაზე გამოდიან თითქმის მათი ტრული ან ცოტათი უფროსი გოგონები, რომლებიც რეჟისორს უნერუნავენ სიყვარულზე, ცხოვრებაზე. აკი ამბობს კიდევ პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი: „მე მაინც ზედნიერებას ველოდი, ველოდი, სულ ველოდი ხვალინდელ დღეს“. დაიხ, სცენაზე და დარბაზში მყოფი ბევრი რამ აერთიანებს, ამან თითქმის უნდა განაპირობოს კიდევ დარბაზისა და სცენის ერთიანი სუნთქვა, მაგრამ... ამ სპექტაკლში ეს გაერთიანება არ მოხდა და ამაზე ფიქრიც გვმართებს. რა არის ამის მიზეზი? რატომ მოხდა, რომ ჩვენმა გოგონებმა ვერ იგრძნეს გალინა ჩეტვერტაკისა თუ სონია გურვიჩის, ლიზა ბრიკინასა თუ ჟენია კომელკოვას ოცნებათა მსხვერვის ტრაგიზმი?

გამიჭირდება იმის თქმა, რომ რეჟისორს მეცადინეობა დაეკლოს ამ სპექტაკლისათვის, მსახიობებიც თითქმის ცდილობენ, მაგრამ მაინც ოღონდ გადიან, ტექსტის წარმოთქმით კმაყოფილებიან მხოლოდ.

ამან კი ძალიან ავნო სპექტაკლს. სავალალოა, რომ ამ სპექტაკლში შუქის ჩინებული გამოყენება გამოჩნდა, როგორც თვითმიზნური ილეთი, რადგან ეს თავისთავად კარგი მიგნება არ განმტკიცდა პერსონაჟთა კვლიადიციურბული შესრულებით.

დ. ცისკარიშვილმა ამ სეზონში მეთრე სპექტაკლიც დადგა — გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“. რასაკვირველია, „კომბლეს“ გააჩნია ხარვეზები. ზოგი მათგანი კი საკმაოდ სერიოზულია და რეჟისორთან კამათი მოგვიწევს. მაგრამ აქ მთავარია ის, თუ როგორ მუშაობს რეჟისორი, რა ტენდენციებს ავლენს მისი რეჟისორული ნააზრევი, რამდენად არის საინტერესო ბავშვებისათვის. უნდა ვთქვათ, რომ ბავშვების თვალთ დაწახული „კომბლე“ უთუოდ საყურადღებო სპექტაკლია.

რითი იქცევა ეს სპექტაკლი ყურადღებას?

დ. ცისკარიშვილმა „კომბლე“ გაიზარა როგორც ხალხური სანახაობა, განიზარა სწორედ ამ საშუალებით ეამზნა ბავშვებისათვის კეთილისა და ბორიტის მარადილ ბრძოლაზე, ეამზნა სიკეთის ზეიმზე. ამ გადაწყვეტამ რეჟისორს საშუალება მისცა მოხარდებისთვის მინიმალურად მინც გაეცნო ერთენული თეატრის ელემენტები. ყველაფერი ეს ძალიან კარგია. კარგია ისიც, რომ მთელი სპექტაკლი ერთ მუსიკალურ გადაწყვეტაზე ააგო, სპექტაკლში დოლის მელოდია დომინირებს და კარგად გამოხატავს ნაწარმოების კოლორიტს — აღმოსავლეთ საქართველოს სოფლისა და ქალაქის აღმანების ხასიათის ნიშნებს, გადმოსცემს დედაქალაქის ჭრელი მოსახლეობის, მეტწილად ხელოსნების ყოფის დამახასიათებელ ნიშნებს.

„კომბლე“ სახიერი სპექტაკლია. ამ სახიერებაში გულისხმობ იმას, რომ სცენა ბავშვებისათვის მიზიდველად, დამაინტერესებლად არის მორთული, იქ დგას ერთი უზარმაზარი აქტეში.



სცენები სპექტაკლებიდან „განთიადი კი აქ წყნარი იცის“ და „მერი პოპინსი“.





რომლის სცენური დანიშნულება ხშირად დაცვულობა და სულ მცირე ელემენტების მონაცვლეობით სხვადასხვა გეოგრაფიულ ადგილად გადაიქცევა. ვუიქრობთ, თავისთავად სცენის ასე დასახლება საინტერესოა, ბუნებში მათთვის მიზნადღეულ სამყაროში არიან, მაგრამ ეს კარგი მიზეზება მინც ბოლომდე არ არის დამუშავებული. რეჟისორსა და მხატვარ თეიმურაზ სუბაშაშვილს რომ უფრო დაეხვეწათ ეს მიზეზება, სპექტაკლი ბევრს მოიგება.

როგორც აღვნიშნეთ, აქლემი სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა სცენური გარემოს ფუნქციას ასრულებს, არცთუ იწვიათად იგი ბანისა თუ აივნის როლშიც გამოდის. ამ პირობითობას უფრო მეტი გამართლება ექნებოდა, რომ მოძებნილიყო მსახიობისთვის ლაღი მოძრაობის საშუალებები. ზოგჯერ, და ეს არცთუ ისე იწვიათად სდება, მსახიობებს უჭირთ აქლემის კიბეზე ასვლა, მათთვის ყოველთვის არ არის შექმნილი ტექნიკურად მომგებიანი მდგომარეობა.

ზემოთ ვთქვი, დათო ცისკარიშვილმა სპექტაკლი ხალხურ სანახობად გაიზარა-მეთქი. ამან რეჟისორს საშუალება მისცა გადაწყვეტის შესაბამისი ფორმის ძიებისა და მონახა კიდევ ეს ფორმა. დ. ცისკარიშვილის ამოცანას წარმოადგენს პლასტიკის, ვოკალის საშუალებით დასძლიის სირთულე ამგვარი სპექტაკლის შექმნისა, მსახიობებს ამოცანად უსახავს ერთგვარ სტილიზებულ მოძრაობას, მაგრამ იმის გამო, რომ ფორმა ბოლომდე არ იქნა დაძლეული, რომ მსახიობები ვერ აწყენენ რეჟისორს, თუ რეჟისორმა ვერ მიიტანა თავისი სათქმელი ბოლომდე, ფორმამ ვერ ჰპოვა სრულყოფილი სახე და სპექტაკლის აბსოლუტო წარმატებას ბევრი რამ დააკლდა. მოხდა თითქმის კურიოზული რამ, ფორმის ბოლომდე დამუშავებლობის გამო ზოგიერთმა სცენურმა სახემ ლამის მეტამორფოზა განიცადა და თითქმის პირუკუ მოვიდა მაყურებლამდე. თუ ამ გადაწყვეტის მიხედვით გ. ზარაძის ბეგლარ ალა გროტესკული სახეა და ამაში უნდა დაეთანხმო კიდევ რეჟისორს, ასევე გროტესკულ იერს ატარებს სათუნა იოსელიანის მანერც. ეს კი არ არის გამართლებული არც პიესით, არც ნაწარმოების დედაზრით. ალბათ, ფორმის დაუძლელობამ განაპირობა ის, რომ მსახიობთა მოძრაობა აქ ცაში გამოკიდებული, მანერული აღმოჩნდა.

ცხადია, დათო ცისკარიშვილი მოხარდ მაყურებელთა თეატრისთვის საჭირო და აუცილებელ თვისებებს ამჟღავნებს. მისი სპექტაკლები საინტერესო უნდა იყოს მოზარდი მაყურებლისათვის, ეს კარგად ჩანს იმ ორ სპექტაკლშიც, რომელთა განხორციელებაც ჯერჯერობით მოასწრო.

...შილერის „ორღენაელი ქალწული“ თენგიზ მაღალაშვილმა დადა. იგი თ წილზე მტრია ამ თეატრში მუშაობს და უკვე დიდ შეისწავლა მოზარდთა თეატრის სპეციფიკა, გაერკვა მის საიდუმლოებაში.

როდესაც თ. მაღალაშვილი „ორღენაელი ქალწული“ დაამდა, ერთგვარ შემოქმედებით რისკები მიიღოდა. ამ რისკს განაპირობებდა სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა, მისი ახლებური გააზრება. ჩემი ვიქრობ, ეს თავისთავად მისაღები და მისასაღებელია. თუ არ ვეუფოთ იმათ რიცებს, ვისაც „ორღენაელი ქალწული“ სუსტ სპექტაკლად მიაჩნია, მაგრამ მაინც მაქვს საკამათო რეჟისორთან, რადგან, თუკი ამ სპექტაკლში რაიმე არ გამოიყვანა, თუ მისი სრულქმნილობას რაიმე დააკლდა, ყველაფერი რეჟისორულ გადაწყვეტაში დღეულობის სათავეს. ჩვენ ნაკლი არ უნდა ვეძიოთ ჯავისიშვილისა და მაჭავარიანის შესრულებაში, არც გიორგაძეს, არემიძეს თუ სხვებს დაუკლიათ ფერები და საღებავები თავიანთი პერსონაჟებისათვის, პირიქით — მსახიობები საკმაოდ ერთგულად და ენერგიულად მიჰყვებიან რეჟისორის იმ გადაწყვეტას, რომელიც თავისთავად გაბედულებასაც შეიცავს.

რამი მდგომარეობის ეს გადაწყვეტა?

თ. მაღალაშვილმა ახლებურად, თავისებურად გაიაზრა ჯანას სცენური ორული. სპექტაკლში ჯანას როლს ერთდროულად ორი მსახიობი ასრულებს — ჯავისიშვილი და მაჭავარიანი, ერთ მათგანს აკისრია წარმოაჩინოს ჯანას ბუნებისათვის დამახასიათებელი ქალწობობა, ესე იგი გვაჩვენოს ჯანა დარკი როგორც ქალი, მეორე მსახიობს კი ევალება წარმოადგინოს ჯანა დარკი როგორც გმირული თვისებებით აღსავსე პიროვნება, გვაჩვენოს ჯანა დარკი — პატრიოტი, ჯანა დარკი — მებრძოლი და ასე შემდეგ.

ამგვარად, საქმე გვაქვს ხასიათის დასლენადანაწვერებაში, მომენტთან, რომელიც თეატრისაკან მითითებს უდიდეს ტექნიკურ ოსტატობას მსახიობებისაგან, მაღალი რანგის პროფესიონალიზმს. აქ საკამათოა თვით პრინციპი, რომლის ასე დაშლა, დაყოფა. ამან დაანაწევრა სპექტაკლისეული შთაბეჭდილება. ჯანა დარკი, ისე როგორც სხვა დიდ სახესა მომხიბლობა იმასა, რომ ეს თვისებები გაერთიანებულია ერთ პიროვნებაში. სწორედ ამ თვისებათა ერთიანობას ქმნის პიროვნებას. ამ თვისებთა სხვადასხვა მსახიობებზე გადაწველებაში მაყურებელს დაუკარგა პერსონაჟის, პიროვნების ერთიანად აღქმის საშუალება, მით უფრო გასათვალისწინებელი იყო, რომ სპექტაკლი იდგმებოდა ბავშვებისათვის.

„ბიჭი და გოგო“ თ. მაღალაშვილის მეორე პიესაა. იგი სერიოზულად მუშაობს. საბავშვო დრამატურგიაში, რადგან მისი სამი პიესის საკმარისი აღიარება უკვე ბელის ნიშნავს. მე არ ვიზიარებ იმათ აზრს, ვინც უარყოფითად ეკიდება რეჟისორის გადრამატურგების საკითხს, პირიქით, მიმაჩნია, რომ ეს კარგი, წასაქმებელი მოვლენაა. თუ პიესის დასაწერად, მწერლის ნიჭთან ერთად, სცენის დიდი ცოდნა საჭირო, ვინ შეიძლება იცოდეს სცენა რეჟისორზე, მსახიობზე უკეთ?

მიუხედავად ამისა, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ჩვენთვის მაინც არის ერთი უხერხული და, ჩემი აზრით, გასათავისუფლებელი მომენტი. როდესაც რეჟისორი თავის პიესას თავისავე თეატრში დგამს, ამით იგი უშიშმეს უღელს იღებს კისრზე. ეს ერთითად აღიიერებს მის პასუხისმგებლობას, რადგან, მოგეხსენებათ, თეატრისთვის უჩვეულო არ არის სპექტაკლის ჩაჯდენა, და თუ ეს მოხდა, საეჭვო ხდება პიროვნების არა მხოლოდ ლიტერატურული, არამედ რეჟისორული ავტორიტეტი.

თ. მაღალაშვილის პიესა ბევრი ღირსებით ხასიათდება. ჩვენთვის კი განსაკუთრებით ძვირფასია ის ხაზი ნაწარმოებისა, რომელიც სპექტაკლში მეტი სიცხადით გამოიკვეთა, რომელმაც სპექტაკლში განსაკუთრებით თვალსაჩინო სახე და ხასიათი მიიღო. ეს არის ბავშვებისა და მშობლების ურთიერთობის საკითხი. ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე, „ბიჭი და გოგო“ უთუოდ პროვებს შევადგინებ.

მშობლებმა უსევსად არ უნდა აფათურონ ხელი ბავშვის სულში, თავიანთი ზედმეტი ყურადღებით არ უნდა შეზოგონ იგი, უნდა მივსენ მეტი თავისუფლება, მეტი დამოუკიდებლობა და ინიციატივა. ეს არის თუნგიზ მაღალაშვილის პიესის დედააზრი და, სპექტაკლის სასიკეთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ აზრმა საკმაო განსხვავლება პიუვა სცენაზეც.

ამას გარდა, პიესას გააჩნია მეორე მნიშვნელოვანი ღირსება — ნაწარმოებში კარგად არის ნაჩვენები, თუ რა კეთილ გავლენას ახდენენ ერთმანეთზე ბავშვები. აქ არის ერთი სანტიტერესო დეტალი — ბიჭი მაშინ აუხმებდა მშობლების ზედმეტ ყურადღებას, როცა გოგონას მეოხებით, გოგონასთან მეგობრობით შეიძინო საკუთარი თავი, თავისი მოწოდება. დავაკრძალე სპექტაკლის სიუჟეტურ ხაზს, აქ არ არიან ზარმაცი მოსწავლეები, რომლებიც სათანადო აგიტაციის შემდეგ გამოსწორდებიან. არა, აქ არის ბიჭი, რომელსაც ვერ შეუგრძენია თავისი მოწოდება და არის გოგონა, რომელსაც ვერ მიუღწევია მიზნისთვის. მაგრამ ამ ორი ბავშვის სახსლოვე იმდენად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ერთმანეთისთვის, მათ ერთმანეთი ისე კარგად და შეუმჩნეველად წაიყვანეს მიზნისკენ, რომ ამ შეიძლება ამან მოწონება არ დაიმსახუროს.

გვინდა განსაკუთრებით გავუსვათ ხაზი ბიჭისა და გოგოს ურთიერთობის სცენურ წარმოსახვას, რადგან ამას თითქმის პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება სპექტაკლის შეფასებისას. ეს ურთიერთობა სცენაზე ნაჩვენებია საკმაოდ სახივრად, პოეტურად, სათუთად. ამ მხრივ ჩინებულია მეორე მოქმედების დასაწყისში ბიჭისა და გოგოს შეხვედრა. იგი იმდენად სათუთი და სუფთაა, რომ მრავალ კეთილ ასოციაციას აღძრავს. ამ სპექტაკლში არც ერთი სიტყვა არ არის ნათქვამი სიყვარულზე, მაგრამ განა ამ ბავშვური სპექტაკ

ურთიერთობით არ იწყებს ჩასახვას ის გრძნობა, რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე ნათელ მოგონებად გააყვებათ ადამიანებს უჩვეულოა და ვგოს ამ ღამაზე ურთიერთობის წარმოსახვად მცირე როლი როდი ითამაშა მსატერის — გ. მესხიშვილის მიერ შეჩვენებულმა ფერებმა. ეს ფერები თავიდანვე ქმნიან შესაფერის განწყობილებას, ატმოსფეროს.

მაგრამ არის ზოგიერთი ისეთი საკითხი, რომლის გათვალისწინებაც აუცილებლად მიგვჩინია. „ბიჭი და გოგო“ ორიოდ საათს თუ გრძელდება. მაგრამ რატომღაც ისეთი შეგრძნება შეინდა, რომ სპექტაკლის დამთავრებას აღარ დაადგებოდა სამწველი. დიახ, ძლიერ გაჭანურებული, ძალიან გავწულილია პიესა. აიღილო, თუნდაც, პირველი სცენა. სცენაზე ორი ღამიანი — ბიჭი და გოგო. რაში მდგომარეობს სცენის არსი, რა არის მასში ძირითადი, უმთავრესი? ბიჭისა და გოგოს ვაცნობა, მონახვა იმ საერთოს, რაც მათ დაეკავშირებთ. მთელი სცენის განმავლობაში სცენაზე ორი ბავშვია და რამდენი ენერჯია, რამდენი ძალა უნდა დახარჯონ მსახიობებმა, რომ თითქმის ორმოცი წუთი ილაპარაკონ და სანტიტერესონი იყვნენ! მით უმეტეს, რომ ჩვენ ბავშვებისთვის ვთამაშობთ ამ სპექტაკლს. თითქმის ითქვა სათქმელი, თითქმის ამოიწურა იგი, მაგრამ დრამატურგია და რეჟისორიც კვლავ და კვლავ უნდა უნდებოდან ერთსა და იმავეს: და როგორღაც არ უნდა ეცადონ, რაოდენი გამომსახველობითაც არ უნდა ითამაშონ ეს სცენა ჯავახიშვილმა და მასწავრიშვილმა, იმის გამო რომ ეიზენად არ არის ქმედითი, დრამაზში ამის კომპენსაციას ცდილობს მეორე სურათში ე. ასლამაზიშვილის კაროლინას ხარჯზე, მაგრამ ასე გვევლინა, აქაც ზედმეტად გადაიხარჯა მსახიობიცა და რეჟისორიც. მეტი მკაცრი გააზრება, მეტი სიფრთხილე მაჭირდება კაროლინას სახის შექმნას.

სათქმელის გამეორებასთან, ერთი და იგივეზე მიზრუნებასთან გვაქვს საქმე სპექტაკლის ბოლო სურათშიც, რომელიც ასევე აშკარად გაგვიანრებულია. ყოველი სპექტაკლი მთავრდება მაშინ, როცა ცხადი ხდება მისი მთავარი აზრი, როცა მაცურებელი გრძნობს, თუ რისთვის დაიწერა პიესა და რისთვის დაიდაცა სპექტაკლი. „ბიჭი და გოგო“ დამთავრდა მაშინ, როცა მშობლებმა შეიგნეს თავიანთი შეცდომა, მიხედნენ, რომ უხეშად არ უნდა ჩაერიო ბავშვის სულიერ სამყაროში.

მაგრამ ჯერ ამ შეფენების თაობაზე მინდა ვილაპარაკო — ერთობ ნაადრევი, ნაუკებოთევი და თავსომხვეული ხომ არ არის იგი? ერთმა ციცქნა გოგონამ უწყალოდ ჭკუა ოთხ ზრდადასრულებულ, ჩამოყალიბებულ პიროვნებას — ბიჭის დედას, მამას, მამიდასა და ბიძას, ყველა უცებ მოვიდა გონს, ყველა უცებ გარდაიქმნა, რისთვისაც საკმარისი აღმოჩნდა გოგონას გაბრაზება.

მაგრამ ამით სპექტაკლი არ მთავრდება. მეორე მოღის ბიჭი, ანგრევის ყველაფერ იმას, რაც გოგომ გააკეთა, რისთვისაც შეამზადა შშობლები, ხოლო გოგონას გამოუტყდება — გამოცდაზე ჩაივჭერი, მაგრამ ეგ არაფერი, პირობას ვებმ ვაფხულში მოვეშაადები და საშემოდგომო გამოცდას ბრწყინვალედ ჩავაბარებო.

გარდა იმისა, რომ გატიანურდა სცენა, საშვიროება დაემუქრა თვით სპექტაკლის დედაზრსაც. გოგონამ შშობლებს ჩააოხრა — არ უნდა ჩაერიოთ ჰატარა ბიჭის საქმეში, ასეთი ჩარევა ხელსშემშლელია, ამის შედეგია, რომ დღეს ბიჭმა მგონი ცუდი ნიშანი მიიღო. შშობლებმაც დაიჯერეს ყველაფერი, აღიარეს, რომ გოგონა მართალია. აი, მოვიდა ბიჭი და ამბობს: რის ჩატრა, ლამის სუთიანი დამიწერესო. ყველა ბედნიერია და გახარებულია, ყოველ მათგანს — დედასაც, მამასაც, მამიდებსაც და ბიძასაც რჩებთ უფლება იფიქრონ აღზრდის ჩვენი მეთოდი სწორია და ასევე უნდა განვაგრძოთო. სინამდვილეში ამ გზამ კრახი გაინიხადა, მათ კი გამარჯვებული ჰგონიათ თავი რომ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ისინი კვლავ თავისი გზით ივლიან?

ბიჭის როლი მავაზირიშვილისთვის საკმაოდ კარგი დებიუტია. მან ფრთხილად, სათუთად გახსნა ეს სახე და ჯავახიშვილიან ერთად ჩინებულად წარმოგვიდგინა ბიჭისა და გოგოს ამბავი. სპექტაკლის დირსებდა მიიჩნევა ის, რომ ორივე მსახიობი როგორც ჯავახიშვილი, ისე მავაზირიშვილი კარგად ხსნიან თავიანთი პერსონაჟების ბუნებას. ეს კია, რომ მეტი ფხიზელი თვალთ გადახედვა სჭირდებოდა გოგონას ტექსტს. ხშირად იგი წარმოთქვამს არა გოგონას, არამედ უკვე მოზრდილი ძალის ფრაზებს.

მინდა შეგვიჩვენე ამ სპექტაკლის ორ სახეზე. ესენია: გოგონას დედა და ბიჭის მამა. გოგონას დედამ ჩვენი ყურადღება მიიქცია იმით, რომ მსახიობის შესტაკულაციან არაფრით არ შეესატყვისება მისი პერსონაჟის ამა თუ იმ მომენტისეულ განწყობილებას. მსახიობს გარკვეული არა ჰქვს თავისი ამოცანა, ამიტომაც შედეგტად მოძრაობს. უფრო სერიოზულია ჩვენი პრეტენზიები ბიჭის მამის მიმართ. ეს პრეტენზია რეჟისორს უფრო ესება, ვიდრე მსახიობს, რადგან სპექტაკლში ბიჭის მამის ხასიათი არასწორადაა გახსნილი. ვინ არის იგი? მამა გავლენიანი, ყოვლისშემძლე კაცია. საკმარისია ხელში აიღოს ტელეფონის ყურმილი და ყველაფერს მოავარებს ქალაქში. მის შვილს დაბადების დღეზე უბრალო საათს არავინ მოუტანს; უსათუოდ ოქროსი უნდა იყოს, მოოქრულსაც ვერ შეებრავენ, ე. ი. ის სერიოზული ძალაა, იგი არის პიროვნება, რომელსაც ანგარიშს უწევენ. და ასეთ პიროვნებას თეატრი გვთავაზობს გამარჯვებული, კარიკატურის სახით, რომელსაც შრამაა წესიერად ვერ დაუხურავს, ხეირიანად ლაპარაკი ვერ უსწავლია. განა ასეთ პიროვნებას შეუძლია ტელეფონის ზა-

რით გადაწყვიტოს საკითხები და საერთოდ რაიმე გავლენა ჰქონდეს? არა გვივინია! განა უფრო არ გაძლიერდებოდა უესკრული აღზრდისას სურველ და ამ ოჯახისეულ ნორმებს შორის, რომ ეს კაცი წარმოგვედინა მთელი სისრულით, ისე, როგორც ისინი ნამდვილად არიან — ყოვლისშემძლენი, ძლიერნი, თავის თავში დარწმუნებულნი, ჭკვიანნი? ამით სპექტაკლი უფრო მოიგება, პრობლემაც მეტ სერიოზულობას მიიღლებს.

ყოველი ჩვენგანისთვის ძვირფასი უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ გასულ სეზონში მოზარდ მაყურებელთა თეატრში მოწვენი გავხვით ერთი ჩინებული თეატრისტი მოგვლენია. ნანა ხატისკაცმა დადგა შესანიშნავი სპექტაკლი „მერი პოპინსი“. ამ სპექტაკლის გამარჯვებას პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება თეატრისთვის, რადგან მან გამოავლინა არა მარტო თავად ნანა ხატისკაცის რეჟისორული ღირსებანი, არამედ თეატრის ანგარიშგასაწევი, შემოქმედებითად საიმედო აქტიორული ძალები და, რაც მთავარია, თავად თეატრის შემოქმედებითი პოტენციალი. აღმოჩნდა, რომ მას ძალეუთ გადაჭრას მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი პრობლემები. ამ სპექტაკლთან დაკავშირებით ჩვენში დღის წესრიგში დადგა მიუზიკლის საკითხიც, რომელიც თავისი სპეციფიკით უცხო არ არის ქართული თეატრის ბუნებისათვის.

როდესაც მარჯანიშვილი სინთეზური ხასიათის მსახიობზე ოცნებობდა, იგი გულისხმობდა მსახიობს, რომელიც სცენური ცხოვრებისთვის საჭირო ყველა ელემენტს დაუფლებოდა. ასეთი იყო მისი მუშაობის მთავარი ნიშანი მაშინ, როცა 1914 წელს მოსკოვში შექმნა „თავისუფალი თეატრი“ და წარმოიხილეს ხელგონიანი შემოქმედებით განხიზღვრებულ ქალაქზე უდიდესი მოთამაშედილება მოახდინა. მისი „მწვენი კოფთა“ მუსიკალური სპექტაკლი იყო. ბუნებრივია, დრომ ახალი რიტემები მოიტანა, შეცვალა მუსიკის ხასიათი, მისი გამომსახველობითი საშუალებანი. გვივინია, მიუხეობი არც ისე ახალი ტანრია თეატრალური ხელოვნებისა (თავად ტერმინის შეცვლა ხომ არ ცვლის არსს!), მაგრამ, ასე თუ ისე, მოწვენი ვართ, რომ ნანა ხატისკაცმა ქართულ თეატრში მიადწია ჩინებულ წარმატებას ამ ტანრში და რაოდენ გრძობეულ არ უნდა იყოს ჩვენი შენიშვნების ნუსხა ამ სპექტაკლზე. მაინც გვწამს — 1974-75 წლების სეზონში სწორედ ის არის მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრის საუკეთესო სპექტაკლი.

ჩემი აზრით, ნანა ხატისკაცის გამარჯვება განაპირობა ერთმა თითქოსდა უბრალო, ყველასათვის გასაგებმა ჭეშმარიტებამ, რომელსაც სისტემატურად ვიფიქვით ხოლმე — მან წმინდა თეატრალურ საზაფხუბზე აგო სპექტაკლი, ერთხელ კიდევ გავგახსენა, რომ თეატრი არის იმპროვიზაცია, სანაზაბო, რომელსაც მაღალპროფესიული, მკაცრად განსაზღვრული რეჟიმენტ-

რება სჭირდება. იმპროვიზაციულ და სანახაობით თუბის ბალანსად, არარაობად გარდაქმნება იმ წამს, რა წამსაც მას მოაკლდება მკაცრი ხელი და თვალი. აბა, დაკვირვებით როგორ იგრძნობა სპექტაკლის მასობრივი სცენებში მკაცრი განზომილებები. იური ზარეცივის ბრწყინვალე ნამუშევარი ჩინებულად შერწყმა სპექტაკლს. ბევრმა ამ სპექტაკლის ღირსება სწორედ ქორეოგრაფის მაღალპროფესიულობაში დანახა. მართლაც, სიბუნე და, გნებათ, ღირსებათა დაუნახაობა იქნებოდა დაგემიერებინა ის როლი, რაც ქორეოგრაფის მიუძღვის ამ სპექტაკლში, მაგრამ ვა-ნა აქ მხოლოდ ცვეკვები და სიმღერები ვჭიბლავს? ჩვეთვის ღირსეულია სინთეზი, რომელიც მოხდა თეატრალურსა და მუსიკალურ ელემენტებს შორის.

სწორედ ამასთან დაკავშირებით მინდა გავიხსენო სპექტაკლის ერთი ბრწყინვალე სცენა — ეს არის სცენა ბანკში, რომელშიც სწორედ რომ ნაკლებია მუსიკა, ქორეოგრაფია და ჭარბობს ჭეშმარიტი თეატრალუბა. ამ სცენაში ლ. მე-ქაბიშვილი, გ. მახათაძე და გ. აბაშიძე შესაბამის სიუსტეით და პროფესიონალიზმით გადმოგვეყვინ პერსონაჟთა ხასიათებს, გვაჩვენებენ იმ სულოერ განწყობილებას, რაც მოცემულ ეტაპზე მით პერსონაჟებს დაუფლებიათ. ბანკის მოხელეთა (გ. ძნელაძე, ნ. დავარაშვილი, დ. სოსაძე, თ. ესთაშვილი) და მისტერ ბენქის თჯახის წევრთა ეს ჩინებული შესჯედრა რეჟისორმა მსახიობების მეოხებით მოიტანა ჩვენამდე და არა მგონია დარბაზში მსდომთაგან ვინმე გულგრილი დარჩეს ამ სცენის, იმ თეატრალიბის მიმართ, რაც მასშია გამქდაფებული.

ამ სპექტაკლს არ შევადარებ ბ. ტრავერსის საყოველთაოდ ცნობილ წიგნს, არ შევადარებ თუნდაც იმიტომ, რომ იგი დადგეულია ინსცენირების და არა წიგნის მიხედვით, მაგრამ ესეც არ იყო, ყველი პიესა თავისთავად ლიტერატურული ფაქტია, იგი ლიტერატურის განკუთვნიება, ხოლო როცა სცენაზე იდგმება, იქვეა თეატრალურ ფაქტად და ამდენად პიესისა და სპექტაკლის იდენტურობის ძიება საჭირო არაა, რადგან ისინი ხელთნების სხვადასხვა დარგს განკუთვნიებიან და რეჟისორი არ უნდა შეეზღუდოს, ბრმად არ უნდა მივაჯაჭვოს პიესას.

ეს თავისუფლება იგრძნობა „მერი პოპინსში“ და ალბათ ამანაც მისცა რეჟისორს საშუალება შეექმნა სანაქებო სპექტაკლი. გარდა ამისა, ჩემთვის განსაკუთრებით სასიამოვნო იყო ის, რომ გამოვლინდა მსახიობთა ნიჭიერება.

ზემოთ რამდენჯერმე აღვნიშნე, ახლაც ვიმეორებ ლ. მექაბიშვილის ნამდვილ წარმატებას ამ სპექტაკლში. „მერი პოპინსში“ გვაჩვენა ბ. ხაფავას, გ. მახათაძისა და მ. აბაშიძის ნიჭიერება და, რაც მთავარია, მთელი კოლექტივის უნარი. ამ სპექტაკლში ბვერი მსახიობი მონაწილეობს და გამიჭირდება დავასსელო რომელიმე მათგან-

ნი, ხელს რომ უშლიდეს სპექტაკლს, ვერ აქვს ბოლეს რეჟისორულად გააზრებულ ამა თუ იმ სცენას.

ამას წინათ „მერი პოპინსში“ საჯარო განხილვისას გაჩნდა ერთი მოსაზრება, რომელიც უთუოდ ანგარიშგასაწვეია. ეს მოსაზრება გულისხმობდა მსახიობთა ერთგვარ პასიურობას, უსაბურობას არასანახაობით ეპიზოდებში. ამ მოსაზრების ავტორი არ მიიჩნედა, რომ სპექტაკლი ამით სახეს იცვლის, მაგრამ შენიშვნა მაინც საკმაოდ საყურადღებოა, მით უმეტეს, რომ მეც დავინახე ზოგი ისეთი რამ, რაც ბოლომდე დამუშავებას მოითხოვდა. მაგალითისთვის მოვიშველიებე მეორე მოქმედების დასაწყისს. როცა მსახიობი მარტო დარჩა მაყურებელთან, მან ვერ მოახერხა დამყარებინა ის კონტაქტი აუდიტორიასთან, რაც მანამდე ჰქონდა არ შემდეგ ეპიზოდებში აქვს. ამ-იტიმაც ეს სცენა ამოვარდნილია სპექტაკლის საერთო განწყობილებიდან. ეს გარემოება კი გაანალიზებას, დაფიქრებას მოითხოვს. არ შეიძლება არ აღინიშნოს ერთი სასიხარულო მოვლენა, რომელმაც აბ ბოლო სეზონში განსაკუთრებით იჩინა თავი თეატრში — გამოვლინდა ჩინებული თეატრალური მხატვარი იური გვეგშიძე.

ამას განსაკუთრებით ვუსვამ ხაზს ერთი გარემოების გამო. იური გვეგშიძე არა მხოლოდ კარგი თეატრალური მხატვარია, არამედ კარგი საბავშვო თეატრალური მხატვარიც. ამას კი განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ამ მოსაზრების თვალსაჩინო დადასტურებაა „ორლენელი ქალწული“ და „მერი პოპინსი“, რომლებშიც არა მხოლოდ სცენური გარემოს ჩინებული გადამწყვეტა თვალსილუღი, არამედ ფერთა გამატი. გვეგშიძის ფაქტის ნაირსაფუძვანა და მიმოიდველი, იგი დადასახისათებელია ბავშვთა სამყაროსთვის.

დაბოლოს, მინდა დავინო ერთი რამ — მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დღეს საინტერესო შემოქმედებითი პროცესები მიმდინარეობს, თეატრის გამომსახველობითი საშუალებანი. მისი რეჟისურა, აქტიურილი ისტატობა თანამედროვე თეატრალური აზროვნების დონისგან ისწრაფვის. ეს კი ახალ პერსპექტივებს შლის თეატრის წინაშე. ამ პერსპექტივებში გულისხმობთ რეპერტუარის გამდიდრებას ე. წ. არასაბავშვო სპექტაკლებით. არ არის აუცილებელი თეატრში ყოველთვის დადასა საბავშვო პიესები, მის რეპერტუარში ადგილი უნდა ჰქონოს სხვა ხასიათის დრამატურგიამაც. ხომ უყურებენ ინტერესით ჩვენს ბავშვები რუსთაველის თუ მარკს-ნიშვილის სახელობის თეატრების სპექტაკლებს, ხომ ასევე ინტერესით ეცნობიან არასაბავშვო კინოფილმებს. ესეც ურდის ბავშვის სამყაროს, ამდიდრებს მას. ამასვე დავგარწმუნებ რიგის მოზარდ მაყორბელთა თეატრის მუშაობის მეოღმბა, რომლის რეპერტუარში არის არასაბავშვო სპექტაკლებიც.

ფედერის(ო) ბარსი(ა) ლ(ო)რბა — XX საუკუნის გამოჩენილი ესპანელი პოეტი, „უკანასკნელი მენესტრელი“, საქვეყნოდ ცნობილი „კანტე ხონდოს“, „ბოშური რომანსეროს“, „მარიანა პინედას“, „იერბას“, „ბერნარდა ალბას სახლის ავტორი; ესპანელ მწერალთა შორის, საუკუნეების მანძილზე სერვანტესის, ლოპე დე ვეგასა და კალდერონის შემდეგ ბევრს არ მოუპოვებია ასეთი აღიარება. მისი პოეზია და დრამატურგია იმდენად მნიშვნელოვანი მოვლენა უახლესი ევროპული ლიტერატურის განვითარებაში, რომ ბუნებრივადაც კი გვეჩვენება, როცა უბრალოდ, ორიოდ სიტყვით მოიხსენიებენ გარსია ლორკას — მუსიკოსს, მხატვარსა და თეატრალურ მოღვაწეს. მისი სახელისა და დიდებისათვის ნამდვილად, პოეზიაც კმარა,

ეტის ფილოსოფიური მრწამსი დადგენასა და გამოკვეთას, ესპანური სინამდვილისადმი დამოკიდებულების გააზრებას და, რაც მთავარია, ახალი ფორმების, მხატვრულ მეთოდების საშუალებების გადასინჯვას როგორც ენის, ისე ნაწარმოების სტრუქტურის სფეროში. ახლის ძიება კი მისთვის დაკავშირებული იყო, ერთი მხრივ, ესპანურ და საერთოდ ევროპულ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში ტრადიციული კონცეფციების საფუძვლიანად შესწავლასთან, სოლო, მეორე მხრივ, მის რეაგირებასთან მოდერნისტულ ნოვატორობაზე.

გარსია ლორკას მსოფლაქმსა, ესთეტიკური მრწამსი და პოზიცია ჩამოყალიბდა და დადგინდა მეტად რთულ პერიოდსა და ვითარებაში; სწორედ ლიტერატურულ სარბიელზე



თითქოს სათქმელიც აღარ რჩება; მაგრამ ამავე დროს მან შექმნა შესანიშნავი წერილები ხელოვნების საკითხებზე, ესეები, რომელთაც, თავისთავადი ღირებულების გარდა, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება როგორც პოეტის მთლიანი შემოქმედების გაგების, ისე მისი ესთეტიკური მრწამსის გამოკვეთისათვის. ეს წერილები უფრო ნათლად წარმოგიდგენს ღრმა და ორიგინალურად მოაზროვნე პოეტს, გვაცნობს მისი ესთეტიკური პროგრამის ნამდვილ არსს და, რაც მთავარია, მისი შემოქმედების გრადაციას — მუსიკიდან პოეზიამდე, პოეზიიდან დრამატურგიამდე და ბოლოს თეატრამდე. გარდა ამისა, წერილებში, საჯარო გამოსვლებში, ლექციებში გამოხატულება ჰპოვა გარსია ლორკას საზოგადოებრივ-განმანათლებლურმა ტენდენციებმა, რაც შემდეგ უფრო აშკარად გამოიკვეთა თეატრში. ამავე წერილებში ჩანს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ხელოვნებისა და, პირიქით, ხელოვნებაში — საზოგადოების, ადამიანის ადგილის განსაზღვრის თეორიული საფუძვლების ძიების ცდები. ეს ძიებები კი, თავის მხრივ, მოითხოვდა პო-

მისი გამოსვლის დროს ხდებოდა ის დიდი ძვრები პოლიტიკის, ლიტერატურის, ფილოსოფიის, ხელოვნებისა და საერთოდ აზროვნების სფეროში, რომლითაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია XX საუკუნის დასაწყისი, უფრო ზუსტად, 20-იანი წლები. ამ პერიოდში შეინიშნება ესპანური ეგზისტენციალისტური აზროვნების (ხშირად პერსონალიზმად იწოდება) პირველი ჩანასახები, ყალიბდება ავანგარდისტული მიმდინარეობა ულტრაიზმი, რომელიც შეაჯამა და დააკანონა ხოსე ორტეგა ი გასკტიმ თავის ცნობილ თეორიულ წიგნში „ხელოვნების დეკლამაციასა“; ულტრაიზმის „ევერტიკალური მანიფესტის“ ავტორი, გილერმო დე ტორო ლორკას მეგობარი იყო. სიურრეალიზმმა განსაკუთრებით ფერწერაში მოიკიდა ფეხი — საღვადორ დალისა და მხატვართა კატალიონური ჯგუფის შემოქმედებაში; ერთ-ერთი პირველი სიურრეალისტური ფილმი „ანდალუსიური ძაღლი“, ლორკას მეგობრებმა რეჟისორმა ლუს ბუნაუელმა და სალვადორ დალიმ დადგეს. სრულიად ახალი გზები დასაბა XX საუკუნის მუსიკაში მანუელ

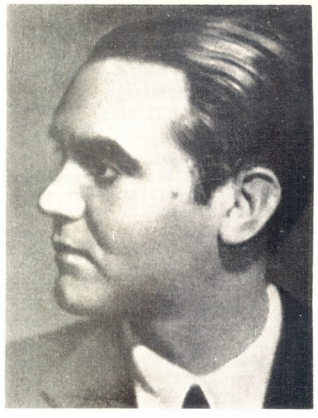
დე ფალამაძე (ლორკას მასწავლებელმა), რომელიც 20-იან წლებში გადავიდა „მოდერნისტული კონსტრუქტივიზმის“ პოზიციებზე და მსოფლიო სახელი მოიხვეჭა. სწორედ ამ მოვლენების ეპიცენტრში აღმოჩნდა გარსია ლორკა. ბუნებრივია, მან კარგად გადაინჯა ყველა ეს ნოვატორული ძიება, გაიაზრა და გაიზიარა კიდევ, ბევრი რამ უარყო, ბევრი რამ ყურად იღო. ამას ადასტურებს მისი ლექციები „დონ ლუის გონგორას პოეტური სახე“, „დუნდეს თეორია და თამაში“ და მრავალი სხვა. ლორკა თვითონვე აღნიშნავდა და მიუთითებ-

*და ავსტრალიზმთან შეხების წერტილსაც და მისგან დამორჩე-*  
ბის პუნქტებსაც:

ვიდრეობის დიდი მცოდნე ფედერიკო დე იონის გარსია ლორკას უწოდებს ყველაზე „ტრადიციულს“ ანუ ამ პერიოდის ყველაზე ერთუნულ შემოქმედს. ცნობილი ესპანელი კრიტიკოსი და პოეტი დამასო ალონსო კი ასე აფასებს მის შემოქმედებას: „ფედერიკო გარსია ლორკას ხელოვნება არის ესპანური თვითმყოფადობის ზეიმი. მისი ხელოვნება თვითმყოფადია ფორმისა და შინაარსის მიხედვით: ...ესპანური ლიტერატურა ელოდა გარსია ლორკას; იგი აუცილებლად უნდა მოვლენილიყო; დროდროდრო ესპანური თვითმყოფადობა განსაკუთრებით *ყინებით ითხოვს თავის გამოვლენას, და თითქოს ამის პასუხად* XIV საუკუნეში გამოჩნდა ხუან რუსის, XVIII-ში —

**მუსიკოსი.**  
**მხატვარი.**  
**თეატრალური**  
**მოღვაწე**

მერი ტიტინიძე



...თუ კემპარიტად პოეტი ვარ, ღვთისა თუ სატანას წყალობით, მაშინ ისიც უნდა ვთქვა, რომ პოეტი ვარ ტექნიკისა და შრომის წყალობითაც და მე კარგად ვიცი, რა არის ლექსი...“

ასევე კარგად იცოდა ლორკამ ვედეკინდის, მეტერლინკის, დანუნციოს, პირანდელოს შემოქმედება, უნამუნის ფილოსოფიური დრამები, გომეს დე ლა სერნას „გრეგერიები“. მას რამ განაპირობებდა ის ღაჭტი, რომ მან შეინარჩუნა ინდივიდუალობა, თვითმყოფადობა? უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნებაში თავისა ამოცანის ღრნა შეცნებან; საკუთარი თემების საფუძვლიანმა ცოდნამ და ხალხური შემოქმედების დიდმა სიყვარულმა. ამ ურიცხვი იდეებისა და ლიტერატურული ფორმების მოზღვაგების პერიოდში იგი მიიკვლევდა გზას ჭეშმარიტად ხალხური, დემოკრატიული ხელოვნებისაკენ, რომელიც აძლევდა კიდევ უფლებას შემოქმედებითად განეგრძო ესპანური კლასიკის დიდებული რეალისტური ტრადიციები; ისწრაფვოდა შექმნა ხელოვნების ახალი მონუმენტური ფორმა ჯერ ლირიკის, შემდეგ კი დრამატურგიის სფეროში. ესპანური პოეტური მეც-

ლოზე დე ვეგა, XX-ში — ლორკა... ესპანეთი კვლავ აირეკლა მის შემოქმედებაში... იგი იცნობდა მიუღ ესპანეთს“.

გარსია ლორკამ გვერდი აუარა მოდერნისტულ სტილიზაციას, ავანგარდისტულ მეტაფორულობას, ასოციაციურობას და მიუბრუნდა ფოლკლორულ პოეტიკას, ახალი პოეტური გამოხატულების ყველაზე სანდო წყაროს. მაგრამ მას იზიდავდა არა მარტო გამოხატულებითი ენა, არამედ მასში აღბეჭდილი მსოფლალქმა. გარსია ლორკა გულმოდგინედ სწავლობდა და პროპაგანდას უწევდა ხალხურ სიმღერას, ბრწყინვალედ იცოდა ესპანეთის ყოველი კუთხის და, განსაკუთრებით, მშობლიური ანდალუსის მუსიკალური ფოლკლორი. მთელი ცხოვრება აგროვებდა, იწერდა, სწავლობდა, ისმენდა და იკვლევდა, თუმცა იმ არ ყოფილა მეცნიერი-ეთნოგრაფი და არც ამგვარი ხასიათი მიუნიციპალიტეტის ფოლკლორული მასალის შესწავლა-დამუშავებისათვის; ეს იყო მხოლოდ მისი შთაგონების ამოუწურავი წყარო, აღმოჩენის, მიგრენის, გაოცებისა და აღტაცების მუდმივი წყარო. როდესაც სტუდენტების ჯგუფთან ერ-

თად იმოკლავთ ესპანეთის პროვინციებში, მაშინ აღმოაჩინა მან ესპანეთი „თავისთვის“ და იქიდან მოყოლებული კავშირი არ გაუწყვეტია სახლთან, რომელიც, თავის მხრივ, შედარაბე-ბული იყო ბუნებასთან, წარსულთან და მომავალთან. მან- ჯერ კიდევ მერყეობდა მუსიკას გამყოლობდა თუ პოეზიით გა- ტაცვებას დანებებოდა. მაინც პოეზიაში სძლია; უარი თქვა მუ- სიკალური განათლების მისაღებად პარიზში გამგზავრებაზე, მუსიკოსის პროფესიაზე, მაგრამ კი არ მოსწყდა მუსიკას, პი- რიქით, იგი მისი პოეზიის განუყოფელი ნაწილი გახდა. ამი- ტომას ასე უხვად განხეული მის ლექსებში მუსიკალური სა- ხეები და ამიტომაც მას მუსიკალური მისი პოეტური აზროვ- ნებაც. მუსიკალური იმპროვიზაციაც ბუნებრივად გადადის პო- ეტურ იმპროვიზაციაში; ხშირად ამბობდა კიდევ: ლექსებს ფორტეპიანოსთან ვიხსავო. მუსიკალურმა ნიჭმა და განათლ-ებამ თავისებურად გააფართოვა მისი შემოქმედებითი ხედვის დიაპაზონი; მუსიკისა და პოეზიის თანაარსებობაა მისი ხე- ლაფიების ყველაზე მნიშვნელოვანი თვისება.

„არასის ძალუმს სიტყვებში მოაქციოს ის ამბობრებულო ვნ- ბები, რაც ბუთოვენმა გამოხატა თავის სონატაში „პასიონატა“; განა ოდესმე ვიხსოვთ ქალის სულს ისეთს, როგორც შოპენმა გვაჩ- ვენა ეს თავის ნოქტიურებში?“

„მუსიკა თავისთავად არის ვნება და იდუმალება. სიტყვები ად- მაინარ გრძობიბზე მოგივიბიბონ მაშინ, როცა მუსიკა ვაზოხა- ტავს იმას, რაც თითქმის არავინ იცის, ვერანაფ ახსნის და განძა- ტავს, მაგრამ ყველას კი გაანინა. მუსიკა ბუნებით ხელოვნებაა. შე- იძლება ითქვას, რომ ის არის იდეთა მზარდი ველ... მუსიკაზე რომ ილავარავო, ამისთვის სულიერად უნდა იყო მოზადებული და, რაც მთავარია, ნაზარები უნდა იყოს ყველა მის საიდუმლოს“.

გარსია ლორკა ბავშვობიდანვე ეზიარა მუსიკის საიდუმ- ლოს, მუსიკალური ნიჭიც თითქმის მემკვიდრეობით მიიღო, დე- დამისი დონა ვისენტე ლორკა რომერო საკმაოდ კარგად უკ- არავდა ფორტეპიანოზე, მამა — გიტარაზე და მშვენიერად მღეროდა ანდალუსიურ სიმღერებს. ლორკას მუსიკის პირველი მასწავლებელი ანტონიო სეგურა მესა იყო, იგი კომპოზიციაში ავარჯიშებდა ნიჭიერ მუსიკალებს; სამუსუაროდ, ლორკას ორი- გინალური ნაწარმოებებიდან მცირე რამ შემორჩა; ცნობილია მისი ორი პიესა — „ალბასინი“ (ხუთ სიმღერად) და „სამ- ბრა-ხიტანა“, რომლებსაც საფუძვლად უნდა ედოს ბოშური მოტივები; შემდეგ კი ცნობილ მანუელ დე ფალასთან მეცა- დინებოდა, უფრო სწორად, ჭაბუკ პოებსა და კომპოზიტორის შორის მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობა დამყარდა. ხში- რად ეხმარებოდა მასწავლებელს ლორკა მისი რომელიმე ნა- წარმოების ინსცენირებაში. საერთოდ კი, დე ფალას პიროვ- ნებამ და მისმა შემოქმედებამ ღრმა კვალი დატოვა პოეტის ცხოვრებაში.

შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკამ განსაზღვრა ერთგვარად გარსია ლორკას მოვლალაქმა. სწორედ მუსიკა მიანიდა მას ხელოვნების დასაბამად და ყველაზე ნამდვილ შემოქმედებად- ეს აშკარად ჩანს მუსიკის შესახებ მის წერილებში, ლექციებში, საჯარო გამოსვლებში — „მუსიკის წესები“, „სიანს დე ლა მა- სა“, „კანტე ხონდოს, ანდალუსიური უძველესი სასიმღერო ხე- ლეების“ და სხვა.

„მუსიკა“ ვამარია, რომელიც ნიჭავს ადამიანის გულს და გო- ნებას... მავალით? ყველა მუსიკოსი“.

ერთი მავალითი თვით ლორკა იყო. პირველი წარმატებაც ლორკა-მუსიკოსმა მიიპოვა. იგი

ხშირად გამოიღობა ფართო აუდიტორიის წინაშე. რავად და მღეროდა მეგობრების წრეში. მრავალი ცნობილი მუსიკოსი სცემდა თავყანს მის ნიჭს და ამყარებდა მის ნიჭ- გობრობით. მათ შორის შეიძლება დავასახელოთ მადრიდის ერთნული მუსიკალური საზოგადოების დამაარსებელი, მუსი- კალური კრიტიკოსი და კომპოზიტორი ადოლფო სალასარი, კომპოზიტორები ერნესტო ალფერერი და ენკასტო პიტალები, ცნობილი მომღერალი და მოცეკვეე გუარანასონ ლოპესი (არხენტინტი), რომელთანაც ერთად ლორკა ხშირად მინა- წილეობდა კონცერტებში; გრანდაში მეგობრებთან ერთად ლორკამ ჩამოაყალიბა კერძოლ მუსიკის საზოგადოება; მან- ველის ფესტივალიც, ეს იყო დიდი მოვლენა ესპანეთის მუსი- კალურ ცხოვრებაში; იგი გამოიღობდა საჯაროდ, კითხულობდა ლექციებს, მონაწილეობდა კონცერტებში.

„ჩემს გამოვლენებში იქნება დიაპოზიციები, მუსიკალური ილუს- ტრაციები, ზოგ შემთხვევაში მე ვიძღვრებ, რატომაც არა? ცუდა- დაც რომ ვამბობდები, მაინც ვიძღვრებ, რადგან არ ვიცი, სხვა ვინ დაურთავდა ილუსტრაციას ჩემს მოხსენებას ანდალუსიური მუ- სიკის წარმოშობის შესახებ“...

არც ეს სიტყვები იყო შემთხვევით ნათქვამი. იგი ნამდვი- ლად საფუძვლიანად იცნობდა ყველა საუკუნესა და ყველა პიროვნების მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშებს, განსა- წრებელი მეგობრები მას „ფოლკლორისტსაც“ კი უწოდებ- დნენ. ლორკას პოეტური კრებულებიც „ბოშური რომანსერა“ და „კანტე ხონდოს“ სწორედ ას ანდალუსიურ სიმღერებს — სიგირიას, ხოლიას, პეტერერას მიეკუთვნა; აქ მის სიტყვებში — მოაქცია მუსიკალური ბგერა, კანტე ხონდოს (ღრმა სიმღერა) მელოდია, მაგრამ კი არ დაუმუშავებია მისი მოცეს, არც სიმღერის ტექსტიტიდან უსუსხნია სახები; მისი ლექსი თით- ქოს ძალზე შორდას სიმღერას და მაინც სიმღერაზე უბრუნ- დება; გარკვევით ისმის კანტე ხონდოს მელოდია; ცნობილია, რომ გიტარის გარეშე წარმოუდგენელია კანტე ხონდოს ხე- ლეფობა; ლორკას პოეზიაში გიტარა, „ინსტრუმენტების დე- ლოფობა“, როგორც ესპანელები უწოდებენ, თითქმის გასული- ერებულია.

„როცა მოკვდები, გიტარასთან ერთად დამარხები“.

წერდა პოეტი და ვირტუოზი-გიტარისტი ლორკა. როდეს- საც სერვიო დიაკოლევის რუსული ბალეტი სასაქსოლოდ იყ- მადრიდში, მოეწყო იმპროვიზებული წარმოდგენა; სა- ხელოანთმული თამარ გარსაინა და სხვა მსახიობები ცეკვე- დნენ ორი გიტარის თანხლებით — ბარიოსისა და გარსია ლორკასი. დრანგი მუსიკისმცოდნე მარჩელო შევიცერი წერდა: „გრძობათა მცხენარებამ შეაერთა მასში შემოქმედლი და შემ- სარულმებლი. ჩვენ ვიკლავინ წარმოგივდებობდა ესპანეთი თა- ელისი პირქუა სულითა და სინატიფით, ელვარე დღესაწაუ- ლეპით, მარჩელოდებთა და შეჯიბრებებით. ბოშებით, ჭინდარ- მებითა და მწეცემებით“.

ამავე დროს გარსია ლორკა კლასიკური მუსიკის თავყანის- იცემული და ბრწყინვალე შემსრულებელი იყო, მაგრამ კვლავ ინდივიდუალურ, წმინდა ლორკასეულ ელვარეობას იძენდა მის მიერ შესრულებული კლასიკური ნაწარმოებიც. განსაკუთრე- ბით იტაცებდა სმუტანას, რახმანინოვის, გლინკას, სტრაინის, რისარდ შტრაუსის, სიბელიუსის ქმნილებანი, ღრმად ადელ- ვედა ბეთჰოვენი, ვაგნერი, რაველი და დებუსი; ამ უწყასკ- ნელმა შთააგონა ლექსი „დებიუსი“ — ნამდვილი პოეტური

იმპროვიზაცია — და მთელი ცხოვრება გაკავა კომპოზიტორის პიროვნებისა და მისი შემოქმედებისადმი ღრმა მოწიწება და ინტერესი.

„და აი, მოგვევლინება ვაგნერი, ესოდენ საძულველი და სათაყვანო, რაველი, ესოდენ ტექნიკური და უცნაური, რომელიც არასრულ ინსტრუმენტებსაც კი უღერებს და ღებუის თავისი ღრმა, უჩვეულო სევდით“...

გარსია ლორკას მუსიკალური ნიჭით მარტო ესპანეთი როდი იყო მოზიბილული. მისი სახით ესპანეთს ჰყავდა ბრწყინვალე პროპაგანდისტი მის ფარგლებს გარეთაც; ამერიკის შეერთებულ შტატებში, კუბაში, არგენტინაში, ურუგვაიში აღტაცებით ხედებოდნენ მას; ამერიკის შეერთებულ შტატებში ყოფნისას დირიჟორბდა კოლუმბიის უნივერსიტეტის ქოროსს, რომელიც ესპანურ სიმღერებს ასრულებდა. როდესაც იგი მოუხირობდა მსმენელებს სიმღერის შესახებ, ბუნებრივად, უშუალოდ გადადიოდა მის შესრულებაზე. იგი ამ დროს წარმოგვიდგებოდა როგორც პოეტი, კომპოზიტორი და მომღერალი; იგი შუა საუკუნეების ხელმწიფის მოვარსებელია; სწორედ ეს იყო მისი დამასახურებელი ეროვნული კულტურის წინაშე; და მადრიდის გაზეთებში ხშირად უწოდებდნენ კიდევ ესპანური კულტურის „საგანგებო ელმს“.

გარსია ლორკას ლექსებშიცა და დრამატულ ნაწარმოებებშიც აშკარად ჩანს, რამდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა იგი ბგერითსა და ხედვით ასოციაციებს. საოცრად მახვილი თვლი აქვს პოეტს, ამიტომ ძალიან ხშირად გვიჭირს წარმოვიდგინოთ მის მიერ დანახული სურათი. ამის თანხაზე ხშირად უთუგვამს კიდევ თავის გამოსვლებსა და ინტერვიუებზე. სედას სელოვანის აუცილებელ თვისებად მიაჩნია; სწორედ სედას უკნებს მხატვარს „ოდაში სალვადორ დალისადმი“. თვით ლორკას, სახეყმანდობის ვირტუოზს, საოცრად გამძაფრებული ხედვა აქვს და მისი ნახატებიც, რომლებშიც კონტრები ერთიანდებიან, ერთმანეთს ჰკვეთენ და ქმნიან გასათვარსებელ მუხატორებს, ამ ხედვის შედეგია. შესაძლოა პროფესიონალის ხელწერა არ ჩანს მათში, ცოტა გულგუბრეყოლოდ მოგვიყენებთ, მაგრამ ლორკას პიროვნების ბუნებრივ ბიძგ აზის.

„იღიო მაღლობები ვარ, რომ მომიწონე ნახატები; ვერც კი წარმოიდგენ, რა რიგად მეხმარება ხატვის დროს შენი ქება; ხატვა კი ნამდვილად დიდ სიამოვნებას მანიჭებს... სანამ ხატავს შევუდგებოდა. გერ თმას ვთავაზობ საკუთარ თავს და ისე გამოდის, თითქოს არც კი მეფიქროს. ასეთ წუთებში ჩემში იღვებებს ძალა, რომელიც ამტაცებს ხოლმე ისეთ სიმაღლეზე, სადაც ფეხე დაღვამა გიჭის ადამიანს და თითქოს უფსკრულით თავზე დაფრინავს“.

გარსია ლორკა ხატავდა მამინ, როცა მასში აბობოქრებული გრძნობები და ვნებები სიტყვებში ვერ პოულობდნენ გამოსავალს.

„ეს სურათები წმინდა პოეზიაა და წმინდა პლასტიკა ერთ და იმავე დროს. როცა ვხატავ, გასივისსებულ, ბედნიერ ბავშვად წარმოიდგენია თავი... ამ დროს მეშინია წარმოვიყვას ის სიტყვა, რომელიც უნდა ვუწოდო მას... მე ვისურვებდი ამ სურათებისათვის მეწოდებინა ყველაფერ ადამიანური, ვინაიდან ისინი პირდაპირ გულში უბიწუნებს...“

ამ წერილებს წერდა გარსია ლორკა თავის მეგობარს, ბარსელონელ მხატვარსა და ჟურნალისტს სებასტიან გაშს.

გარსია ლორკა შესანიშნავად იცნობდა კლასიკურსა და მის თანამედროვე ფერწერეთა ნამუშევრებს; კარგად ესმოდა და სათანადოდ აფასებდა ყოველგვარ ნოვატორობას. მან ერთ-



მხოლოდ იღვამლება გავაცოცლებს.

ერთმა პირველმა გამოთქვა აზრი სალვადორ დალის შეუპოვებეების შესახებ.

„უფრო და უფრო ღრმად ვგრძობ დალის ტაღანებს. ჩემი აზრით, იგი უნიკალია... შიშდება ცდება? მერს რა? ვინ არ ცდება, რაც ახლა უწევს მეტად მახვილებს, ეს არის მისი კონსტრუქცივისი სიშაბე“.

ერთ-ერთ თავის გამოსვლაში გარსია ლორკას ულპარაკია ფუტურიზმზე, დადიზმზე, ვერიზმზე და სხვა, უჩვენებია პეინსის, სუან გრისის, ჟოან მიროს და აღბთა სხვათა ნამუშევრების რენარდუეციები. ამ გამოსვლამ სრული სახით ვერ მოაღწია ჩვენამდე, როგორც ჩანს, შემოკლებით დაუბეჭდათ „სკეტჩი თანამედროვე ფერწერის შესახებ“, სადაც თვალნათლად გამოჩნდა მისი დამოკიდებულება თანამედროვე ფერწერისადმი.

„სუენიდან იწყება ფერწერის“ გადახალისებისკენ შემოქმედებითი სწრაფვა... პაბლო პიკასო და სუან გრისის ძირითადი გადატარება მოახდინეს ფერწერის აოიან, მათ თავდაცვლად იზიარა სიმაკრე გამოჩინების თაიანი შემოქმედებამ. მათი იდეალაა წმინდა მატერია, ფორმა და სუფთა ფერი. ამერიიდან ფერწერამ მოიპოვა თავისუფლება და ამაღლა ბელოვინების იმ დონემდე, რომელსაც თვითმართი მნიშვნელობა აქვს. პიკასო და ბრაკი ომის პერიოდის ფერწერა თაობის ბელადები არიან, მათ თავდაცვლად კუბისტურ ტექნიკას. ეს ტექნიკა წმინდა, დასრულებული სახით გამოიხატა სუან გრისის ლეიოურ შემოქმედებაში და აქედან იწყება კიდევ ჩვენი დროის ყველა კონსტრუქციული მეთოდის განვითარება. კუბიზმი ქეშმირიტად განმარტებული მიმდინარეობა და სამი თვისება: დისცილინა, სიყვარული და სიმწურობე ახასიათებს“.

1927 წელს ბარსელონაში სალვადორ დალის, სებასტიან გამის, ლუის მონტანაას და სხვა ბარსელონელი მეგობრების ინიციატივით მოეწყო გარსია ლორკას სურათების გამოფენა. სიურრეალიზმით გატაცებულმა მხატვრებმა და კრიტიკოსებმა



მა ამ სურათებში დანახას ეგვიპტულური და ნიკიორი ნეო-ფიტის. ამის გარდა, გარსია ლორკა ხშირად ქმნიდა ესკიზებს თავისი პიესების დეკორაციებისათვის, კოსტიუმებისათვის; ეს იყო მეტად სახასიათო, ორიგინალური და უსტიკო ესკიზები.

მუსიკა, პოეზია, მხატვრობა და თეატრი აღიქმება როგორც სინთეზი მისი მრავალმხრივი ტალანტის; ამ გამომსახველობით საშუალებაზე გადასვლა სრულიად კანონზომიერია; თუ გადავხედავთ მის მილიან შემოქმედებას, არ შეიძლება არ შევნიშნოთ ლირიკული და დრამატული ელემენტების საოცარი შერწყმა, რაც თავისებურად განაპირობებს ორიგინალურ ფორმებს. ლორკას პიესებში აშკარად შესამჩნევია პოეზიის, ფერწერისა და მუსიკის თანარბებობა; თვით პიესების ფორმა განუყოფელია მუსიკისაგან, თითქოს მუსიკა ავსებს იმას, რაც სიტყვამ ვერ გამოხატა, მუსიკა არის ემოციური ქვეტექსტი, მოქმედ პირობა დამატებითი დახასიათება, მთელი სპექტაკლის რიტმის გამომხატველი. რაფაელ ალბერტიმ კიდევ შენიშნა, ლორკას პიესებში მუსიკას უფრო მეტაზარი აქვს, ვიდრე სიტყვას ან ინტრიგასო. მართლაც ძნელია ზღვარი დაუდო, სად მთავრდება მუსიკა და სად იწყება პოეზია თუ დრამატურგია, იმდენად ორგანულად ერწყმინ ისინი ურთიერთს.

გარსია ლორკასათვის თეატრი იყო პირდაპირი გზა ხალხთან დაახლოებისა და ამაში ხედვდა კიდევ თავის მისას.

„პირადად მე ვგრძობ ხალხთან ურთიერთობის ქემპარიტ აუცილებლობას, ამის გამოა, რომ თეატრის კარზე დაჯაყუნე და თეატრის ვეჟელნი კიდევ ჩემს სულსა და ძალს...“

გარსია ლორკას გამოსვლებში, ინტერვიუებას თუ ლექციებში ხშირად მეორდება აზრი „სოციალური მოქმედების თეატრის“ შესახებ, თეატრისა, რომელშიც იგრძნობა „სოციალური

ცხოვრების მაკოსცემა, ისტორიის მაკოსცემა“. ამ მხრივ შეკვრადლებოა 1935 წელს მის მიერ „სოციალურმოქმედულ სიტყვა „იერმას“ სპექტაკლზე, რომელიც საგანგებოდ გაიმართა მადრიდის თეატრში „ესპანაოლ“ თეატრალური ხელოვნების წარმომადგენელთათვის.

საშუაარი თეატრზე\*

ქვირების მეგობრებო, კარგა ხანია პირობა მივეცი საყოთარ თავს, უარი ვუკა უფლებგვარ საღამოზე, ბანკეტსა თუ შეხვედრაზე, რომელსაც ჩემი, ესოდენ მოწონებული პიროვნების საპატივსმოდ გამართავენ. გერ ერობი, ეს ჩვენი ობტერატურული და სამართლებრივი, ასე ვთქვათ, კვიის მოვლება; მეორეც, წარმოადგინო, რაოდენ უნდა დავვიმომოს ველი ქება-დიდებაში, თუნდაც გულწრფელად წარმოიქმულმა, თუ ის წინასწარა მოფიქრებული.

გარდა ამისა, ერთ საიდუმლოსაც გაგიხსნათ, რატომღაც მეკარა, შეხვედრისა და მილოცვები ავსა და უზედურებას მოასწავებენ იუბილარისთვის; ავი ფიქრი ჩაუღვებთ ხოლმე გულში მეგობრებს: „ესეც ასე, ჩვენი ვალი ხომ შავისადეთ“; — იტყვიან ხოლმე გულმადმადებელი.

ბანკეტ შევივე კოლეგების თეატრელობა; ისინი შენთან ერთად უსუდან მაიგდას და მათ შორის ერთი ორი კაცი მაინც მოიბეჭნება ისე, სულაც რომ არ ეაშები.

მეტი მოთხოვნა, ამ ზეიმობისა და ბანკეტების ნაკვალად ტურნირებსა და შეჯიბრებებს მოვარწმობდი, სადაც მოურადებლად და ადული გულისწარიმით ვტყუარებთ ერთმანეთს: „მა ამას ოუ გააკუთებდი... თუ შესძლებდი ერთ გმირში მოვეყენა ზღვისგან აღძრული შიშის გრძნობა“ გახდებოდა მოგებობის ომის მოძულე ქარისკაცის მთელი უომღობლია!

მოთხოვნელობა და წინააღმდეგობა, ამასთან ერთად კი ეულის სიღრმეში მიმაღული მძავრი სუვარული აწრობის შემოქმედის სულს, ადვალად მოაოებებელი წარმატება კი აღუნებს და აქიანებს მას. დღეს თეატრები სასევა საბოჟრის ვარდების გვირგვინებით თავშემკული ყაღბი სირინოზებით და მაკურბულიც ადტაცებით შეკუტურებს ნახერხით გამოცენილი გულების ბორჯებს, უსმენს უფლოდ წარმოქმულ უფერგული დილაგებს და კმაყოფილი უტარებს ტაუს. მაგრამ თუ დრამატურგს არ უნდა მალე დაივიწყონ იგი, თავად არ უნდა დაივიწყოს ცისკრის ნამით დაცვარული ვარდებით მოფენილი მინდვრები, სადაც მძიმე ჭაფას ეწევიან გლეხები; უნდა წარმოიდგინოს უჩინარი მონადირის მიერ განგმირული მტრადი, ეღრწებებში რომ დღევს სულს და არაკის ესმის მისი უჯანსაგნელი კენესა. სირინოზების, მილოცვებისა და ყაღბი სიტყვებისაგან თავის არიდების მიზნით, უარი ვუქვი „იერმას“ პრემიერასთან დაკავშირებით გამართულ ბანკეტზე; მაგრამ კი უნდა გამოვტყუდე, რომ მთელა ჩემი საშუარლო მოღვაწეობის მანძილზე იმაზე დიდი სიხარული არ განმიცდია, როცა ვავიგე, მაღრიდის თეატრალურმა საზოგადოებამ სხოვა უწიკარო სახელის მქონე ხელოვანს, ესპანური თეატრის მწიფობისა და მთავარი როლის უბადლო შემსრულებლის, მარგარიტა ქსირაგუს და მასთან ერთად მთელ დასს, რომელიც ასე ბრწყინებულდ უბამდა მას მხარს, გაემართა „იერმას“ საგანგებო წარმოდგენა.

სწორედ ამ გულისმხიერებისა და ყურადღებისათვის, რაც თქვენ გამოჩინეთ თეატრის წარმატების მამართ, ყველა ამ შემოღს გიცხადებთ უღრმეს, მხურვალე მადლობას. დღეს მე ვაწოდვიარ არა როგორც პიესის ავტორი, არა როგორც პოეტი ანდა აღამიანის ცხოვრების ფართო ანარჩამის შესწავლით გატაცებული და დაინტერესებული სტუდენტი, არამედ როგორც სოციალური თეატრის მგზნებარე მომხრე. თეატრი ყველაზე კმედილი და სასარგებლო იარაღია ქვეყნის მშენებლობაში, ის არის ბარომეტრი, ქვეყნის აღმავლობისა და დამავლობის საუცუესო საწიმი.

აღლოიან თეატრს, რომელმაც მიაგნო ქემპარიტ გზას ყველა თავის თანრში, ტრადიციიდან დაწყებული ვიდრე კოდეციალად, შეუძლია სულ რამდენიმე წელიწადში მოაქციოს მაყურებელი, გააღვიოს მასში ამაღლებული გრძნობები, მაგრამ თეატრმა, რომელ-



ანგელოსი.

\* Federico Garcia Lorca, Conferencias y Charlas, Madrid, 1950.

სე კლავია აღმაფრენა და წაენდა მიზონიებს, მთელი ერთი კი შეიძლება მოადრინა.

თავარი სიცილია და ტრიალის სკოლა, თავისუფალი ტრიალი, საიდანაც აღმანარებს შუგოლით თვალნათლად გაჩვენებს დროშობილად. ყალიბი მორალა, ციცილიანი მავალითობი და განახარს ღლისა და გრძნობის წარადი წყარები.

თუ თავარი წინსვლია ხელს არ უწყობს ხალხი, მაშინ ის ან კლდება, ან უშვებ მკვდარია; თავარი, რომელიც არ გამოხატავს სიცილიანს და ისტორიულ მოვლენებს, თავისი ხალხის დრამას, ქვეყნის ბუნების თავისებურებას და მთლიანად ების სულს, მის ქვეყნებსა და სიხარულს, მას არც უნდა ეწოდებოდეს თავარი. მაშინ ის არის ბანქოს სამაშაო დარბაზი, ანდა უფრო უარესი რამ ადვილი, სადაც შეიძლება „დროის მოკლე...“ მე ქარაგმებით როდი ვლასარკობ, არც ვინმე მინდა შეურაცხველი, არც რაიმე რეალური თუ კონკრეტული მაქვს მხედველობაში, ეს უბრალოდ პრობლემაა, თერ კიდევ დაპრობერული პრობლემა.

ჭვირვალა მგებობები, ყოველდღე მესმის თავარის კრიზისზე ლაპარაკი და მეც უფრო ვიცი, რომ ამ პრობლემის მიზეზი ის კი არ არის, რაც ჩვენს თვალწინ ხდება, რასაც ვუყურებთ; მიზეზი სადაც, უფრო ღრმადაა მიმალული, თვით მოვლენების არსში, ფსევტებში და არა ნაყოფში, ერთი სიტყვით, ორგანიზაციაში. სანამ მსახიობები და დრამატურგები წმინდა კომერციულ დანქნებზე მუშაობენ და დამოკიდებულნი, ყოველდღეობა სახელმწიფო კონტროლსა და თავისუფალი (ზოლი ორგანიზაციების თავად არ გააჩნიათ არავითარი კრიტიკური და არც გარანტიის ილუზიები), მანამდე მსახიობებიც და თეატრში სულ დაბნა დაშვებულნი, ბოლოს კი ისე დატყობა, გადაარჩენის იმედით გადაიწურება.

სასამოვნო, მსხუტუქი თეატრი რვეთ, ვოდევილი და კომედია ბუფი, რომლის დღედა თაყვანისცემული თავად გახლავართ, შეიძლება გადარჩენს დაღუპვას ასეთ პრობლემებში, მაგრამ პოეტური თეატრი, ისტორიული სიუჟეტის თეატრი და ე. წ. სასუფლა დღით დღე უაქან-უაქან მიდის, რადგან ეს უარერიც მუდამად სპირიტუალურ განხილვას, გაყოცლებას ამისათვის კი აუცილებელია დიდი ავტორიტეტი, თავადელი, მაყურებელი უნდა შეაჩივოს ახალს, დიპლომატი, შეეძლოს და, თუ დაეჭირდა, შეგარბილი კიდევ; თეატრი უნდა მოერიოს მაყურებელს და არა მაყურებელი თეატრს. ამისათვის მსახიობებმაც და დრამატურგებმაც უნდა მოიპოვონ ავტორიტეტი, სიცოცხლის უსადავო რომ დაუჭედო, მაყურებელი ხომ მოწყვება ჰეავს; სკოლაშიც ასეა, მკაცრი, მომთხოვნ ჩასწავლებელს, რომელიც სამართლებრივს აჩვენებს მათ და თავადვე სამართლებრივს, მოწყვლებები უბრალოდ აღმერთებენ, თავმდაბალ მასწავლებელს კი, ბავშვებს რომ ეპირაფერება, ვერც თავად ასწავლის რამეს და სხვათა ხელს უშლის, სკაში ნემსებს უტრბობს და სხვა ათას იონს უწყობენ.

მაყურებელი შეიძლება აღზარდოს, დამახსოვროს, მაყურებელი მეთუი ვაშობს და არა ხალხი; დანა, შეიძლება აღზარდოს, რადგან ათვითონ ვერ მოწვევს, როგორც ტექნიკური მუხდუნე დებიუსალი და რა-თვითონ ვერ კი საყოველით თვალთვით ვიხილო, რაზედაც თვაციები ველოს, მერე კი საყოველით თვალთვით ვიხილო, რაზედაც თვაციები მოუწვევს იგავე ნაწარმოებისათვის სულ ცოტა ხნის შემდეგ ეს იმითონ, რომ მათ განაჩნდა დამწვემუნების დიდი ძალა და ამიტომ ხალხმაც იწამა მათი, ასევე დარბაზთა ვედიაციები გერანაშია. პირანდელო — იტალიაში და სხვა მრავალს.

ამ გზით თუ ვივლით, უფროც არ იქნება, ეს თეატრული სიკეთეს მოკლტანს და მსახიობებსაც ახსნის მოხუცებს. ვინც თეატრის ყოველდღეობისათვის იღვწის, ამ სიკეთისათვის ასწულ მიუძღვება, დრო თავისის მოტანას, არადა შოშით იკავებებენ უკონსიგნო, მოაშობენ ფანტაზიასაც და მსთან ერთად თეატრის სილამაზესაც; თეატრი კი ყოველთვის იყო და იქნება უყოლოშობილი ხელოვნება, თუნდაც მომწვევს იყოს ისეთი დროისა, როცა ხელოვნებას დაარქმევენ ყველაფერ უამოვონს, რაც წამლავს აბ-მოსფეროს, რაც კლავს პოეზიას და მაშინ სცენა იქცევა არენად, საიდანაც წამოსასხამების ფრიალის მეტი არავითარ მაქვს მასხოვრობას.

ხელოვნება უპირველეს ყოვლისა. უსეთიშობილესი ხელოვნება და თქვენ, ძვირფასი მებობრები, მახიობები, მსახიობები სისხლითა და ზოჩრით, რამეთუ სიყვარულმა და მისწრაფებამ მოგვინახა ამ გამოგონილსა და ტანჯვის საწყარაში, მსახიობებს პროფესიითაც და მოწოდებითაც; არ უნდა დავაიწყუდო ეს. ყველა

ეატრში, სახელმწიფოებრივი იქნება ის თუ პატარა, უმნიშვნელო კედლებზე, დარბაზებსა თუ მსახიობთა თიხებზე, ყველაფერ უნდა დაიწეროს სიტყვა „ხელოვნება...“ თორემ იძულებული ვართ ვიქნეთ დაიწეროს სიტყვა „ამოხრანა...“ ანდა სხვა რამე ისტორიული წარმოქმნას აქ ვერ გაგებდა; და კიდევ იტარაქია, დისციპლინა და ავანგარდა. უფრო მეტიც, სიყვარული.

არ ავგონო, რაიმეს გასწავლიდით, სწავლა მე თავად მქრადება. ჩემი სიტყვა ნაგარანდებია ენთუზიაზმი და რწენით. მე უბრალოდ მუყუნებ რადი ვიცი. ნებრა ვიფიქრე ამაზე და ვიფიქრე გულგრილადაც; როგორც ქუმპარიტო ანდელფსონი, რომლის ძარ-ღვებში უძველესი სისხლი ჩქეფს, კარგად ვვლობ გულგრილობის საიდუმლოს, ისიც ვიცი, რომ სიმარბოლე იმის მხარეზე კი არ არის, ვინც გაიძინა; დღეს, დღეს, დღეს! და თბოლ კარბათთან თავის წილ პურს მშვიდად შეეცდები, არამედ იმის მხარეზე, ვინც დინ-დალ გასცქერის, ცისკრის პირველი სხივით გაშუქებულ მინდორს. ვიცი, რომ არც ისაა მართალი, ვინც იძიებს; „ახლავე, ახლავე, ახლავე“ და თან ხახადაბოლდ სხადრის მისტერებია, არამედ ის, ვინც იტყვის: „ხელო, ხელო, ხელო“ და გრძნობს ახალი დღის მობრძანებას ამ ქვეყანაზე.

\* \* \*

რთესაცა გარისა ლორტკას კეითხეს რომელი საწყისიო უფრო ძლიერ გამოხატული მის ტემპერამენტში, მან უპასუხა:

„ექვს გარეშა, დრამატული. მე უფრო ძლიერ მინდებებდა ხალხი, რომელიც ცხოვრობს ბუნების წიაღში, ვიდრე თვით ბუნება შემოიღოს უმბრძოლო ვიდრე და ვტყებოდ მთების ურრებით თხოუმტელოდ წლით, მერე კი ვაგზობრას, რომ დავლდაპარაკო ამ მთების ბინადრის, მწვემის იქნება თუ შუშის მტრული. მაშინ კი, როცა ვწერ, ვიხსენებ ამ საუბრებს და ცოცხლდება ქუმპარიტოდ ხალხური მტევევლება. ასეთი მოგონებების მიმელ არქვს ვინავე მესხიერებში. ეს ჩემი პოეტური არქევა და მე მას ხშირად მივ-მარბავ. სხვა დანარჩენი, თეორიები თუ ესთეტიკური სკოლები არ მინდებებდა. ჩემთვის სულ ერთია, „არქაულად“ მივანდობარ თუ მიანდებრავდ. ღოღონდ კი თავისუფალი ვიყო. ისიც კარგად ვიცი როგორ იქნება ე. წ. ინტელექტუალური თეატრი, მაგრამ განა ამა-სრია უკვ? ჩვენს ეპოქაში პოეტმა მთელი მათხინი შემოქმედება ხაღვს უნდა მიძღვებოს. ამიტომაც გადავად თავი დრამისთვის, რომელიც შესაძლებლობას მძლევს მქიდრო ურთიერთობა დავამყარო ხალხთან“.

გარისა ლორტკას „თეატრალური ეტაპი“ შეიძლება კვლავ დასაყვამიროთ ფოლოლორის, ისტორიის, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ღრვად გააზრებას. მისი დრამატურგიის ფსევტები კვლავ ფოლოლორსა და ისტორიაში უნდა ვეითობ. საუკუნე-უკუნეების ნინთლოდ მისი მშობლიური ანდელფსონის მრავალი კულტურული ვაგლენის ცენტრი იყო (ანტიკური, არაბული, ებრა-ტური, ბოშური), რომელიც შეერდა ხალხის შეგებში დღემდე ასე ცოცხლობს ხელოვნებაშიც და ხალხურ ყოფაშიც. ასევე ბუნებრივად უნდა მიიჩიოთ ლორტკას შემოქმედებაში ეს ჩვეულებრივი შერწყმა პირსტიანული და წარმართული სა-ხეებისა, ანტიკური ტრადიციისა, შუა საუკუნეების მისტერიისა, „ბალკანისი“ ფრანსისა. მაგრამ მის ხელში ფოლოლორული, სტორიული, თუ მითოლოგიური მასალა ცოცხლდებოდ, სულს იღვავდა, გარდაიქმნებოდა, ინდივიდუალურ პოეტურ სასეს იქნდა და, რაც მთავარია, თანამედროვეობის მიტყვებო-და ფეხდაფეხ. მისთვის არისტოფანესეული თეატრი, შუა სა-უკუნეების „აუტო“ მარტო მკვდარი „კლასიკა“ როდი იყო. ბიბლიური და მითოლოგიური სახეები წარმოგვიდებდა არა კანონიკური იერით, არამედ გაყოცლებული, ადამიანური, გა-საკები და მისაღები სახით. თავისივე წყნით, იგი ქმნიდა „სა-ხელო მითებს“... „არ უნდა დავგავიწყებო, რომ თეატრი არის ბიბლიურება, რომელიც იმეა ადამიანთან ერთად და ადამიან-ინახავს კიდევ მას როგორც წმიდათა წმიდას საკუთარ სულში...“

დასაბამიდან, საუკუნეების განმავლობაში, ხალხის წარმოსახვა ასაზრდოვდა ვენების კვირის პროცესებში, კანტორთა შეკობრი, მოედნებზე გამართული თოჯინების ფარსები, სანა-საობები, კანანავალის სტიქაია; მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო დანი-წერებულ პოეზიად, დრამად, ცეკვად, ხელოვნების ეს პირ-ველსაზე, რომელიც უშუალოდ მოდიოდა ცხოვრებიდან და ცხოვრებაზე უბრუნდებოდა. წარსული, ხალხი, ცხოვრება შთა-ავიწყდება ლოვე და ვეგასა და კალდორონს და მათი მწილე-ბები ხალხსვე უბრუნდებოდა, როცა მათ წარმოადგენდნენ სა-ხელდახელიად გამოვლ ბალაგანებში ზეთისხილის ხეებში, მოედნებზე, უფაროდ, უკუსონებო, ურამის „თეატრში“. იმ ბრწყინვალე, თქონის ხანის თეატრი თავის აყვავებას სწორედ ამ მოხეტიალე დასებს უშაბლოდა, რომლებიც საუკუნეთა მან-

განაზღვი ველისი სიხალსე ბინადრობს ახალგაზრდა სულში. „იერამს“ ავტორი ბედნიერად გიმნობს თავს წინააღმდეგობა და წინებები სასვე თოჯინაში.  
— ამაზე მხარულ სახლს ვერსად წახვთ. უყვარსა წინააღმდეგობა თოჯინა კერას დაგაქურებს, ზოგი — ალაღას, ზოგი — ნარავისს ქუჩას, რა სინათლა, კაშკაშა სინათლე!  
გარსა ლორას გოგონებზე სწრაფვა აქვს სინათლისადმი. მზაინი გაზფუხლის დღე ერთიან ნეტარებას გვრის. სხვა სიამო-ნებაც აქვს მას; ეს არის რაღაცა.  
— თოქმის მთელი დღე ვუსმენ რაღაცა. სინათლე და რაღაც მკაფილებს. სხვაა შორის, უნდა აღინიშნოს, რომ გაზფუხებში რა-ღაცეც არ არის რაღაცოვრების განყოფილება, რაღაცოვრება... ეს ყოველდღიური შესვლა... საკვირაო სასიო განყოფილება შექმნა, უღვაღე ხანგრძლივს იქნებოდა... ახა რას მიზნობენ?  
— რას უფრო მეტად ავსებს თანამედროვე თეატრში?  
— თეატრის სიხალსე პრობლემა დიდად რის დაეკავრებულა პლასტიკასთან. წარმატების მეთა წილი დამოკიდებულია რიტმზე, ფერზე, დეკორაციაზე. ჩემი აზრით, არ არსებობს ძველი თუ ახალი თეატრი, არის მხოლოდ ცუდი და კარგი თეატრი. წამვილიად ახალი პროპაგანდის თეატრი და ახალი თავისი შინაარსით, სიხალსე კი ანიჭებს ფორმა, ახალი ფორმა. რეჟისორის ვალია ამას მიაღ-წიოს, თუკი ეს ფორმა გამოხატელობით საშუალებას ენახურება სიხალსე შთაბეჭდილება თეატრში შეიძლება შექმნას ძველმა პოე-სამაც, თუკი კარგადაა დადგმული და უნაკლოდაა დეკორირებული. ყველაზე უფრო ახალი, რაც კი ამ წუთში თავში მომდის, არის „ღონ ხუან ტენორი“; აი, რას მოვიცილებდი ხელს, რომ მომინ-დობდნენ. რომანტულიდან თეატრი მიდის ნატურალიზმისა და მოდერნიზმისაკენ (მცირე ექსპერიმენტული და სასწავლო თეატრი-საკენ), მაგრამ ბოლოს და ბოლოს, გარდუვალად მივართობა პო-ეტური თეატრისაკენ, ყველაზე თეატრალური თეატრის, ცოც-ხალი თეატრისაკენ... თეატრი თეატრად რჩება მხოლოდ მაშინ, როცა იგი ვეზღავლებს მიზნებზე დროს, მოიცავს თავისი ეპოქის გმრო-ბებს, ტანჯვას, წინააღმდეგობებსა და დრამას... თეატრმა უნ-და მოიცავს თანამედროვე ცხოვრების მთელი დრამა. მიმავალი თე-ატრი, მხოლოდ წარმოსახვით რომ საზრდობს, თეატრი არ არის თეატრმა უნდა აგანოს, ეს კი ჩვენს კლასიკურ თეატრს შეეძლო მხოლოდ, რომაღმად მთელი უპოქის მაჯრისკვამის მიუხედავად. დღევანდელ ესპანურ თეატრში სახეს ვერ ვხედავ, ოხო-ნოხით ვერსაფუძვლავ ვხედავ. დღევანდელ ესპანურ თეატრს კი და-კარგული ჰქონდა თქონის ხანის დიდებული მონაპოვარი, ტრა-დიცია.



ესპანალი.

ძილზე ასე პოპულარული იყო ესპანეთში. მათ ჰქონდათ უშუ-ალო კონტაქტი ხალხთან, ხალხს კი — მითთან, „თეატრთან“. ყოველ ასეთ შეხვედრას მოჰყვებოდა თეატრის გადახალისება, გამდიდრება, შევსება. მოსონს მოხეტიალე დასები და დიარ-ღვა კიდევ რიტმი ხალხსა და ხელოვნებას შორის, გაწყდა კავ-შირი და ურთიერთობა, დღევანდელ ესპანურ თეატრს კი და-კარგული ჰქონდა თქონის ხანის დიდებული მონაპოვარი, ტრა-დიცია.

**ფედერიკო ბარსია ლორკა და თანამედროვე თეატრი\***

ფედერიკო ახალი ადვარტი იყო, როცა მისთან მივიდით. გული-თხად მივიღო. გარსა ლორკა თვით გულითადადა, დახეწილი, დაუშლეველი, ანდალუსური გულითადადა. თავისი მშობლიური

ფედერიკო ორანოვანად და გულითადად იღიშება და ამაოხს: — სქობია ამაზე ნურაფერს ვიტყვით.  
— როგორც დრამატული პოეტი, რას ვეცდებით პოეზიის შე-სახებ თეატრში?  
— თეატრი, რომელიც დროს ყოველგვარ გამოცდას გაუძლებს, ეს არის პოეტური თეატრი. ყოველგვარ პოეტები ეუფლებოდნენ კიდევ თეატრს და რამდენადაც მაღლა იდგა პოეტი, იმდენად უყუ-რდეს იყო თეატრი. რასაკვირველია, მე უფროაზრებს ახალგაზრდა პოეტზე, არამედ დრამატულზე. ამ მხრივ პოეზია ესპანეთში წარუ-ვალა. ჩვენთან ხალხი მიეჩნია პოეტურ თეატრს; როცა დრამა-ტურტი პოეტი კი არა, უზარალოდ ვერსიფიკატორია, მაურთებელი მაინც პატივისცემით უფურებს. პატივისცემის საგანი კი თვით ლექსია სტენაზე. მაგრამ თეატრში ლექსი ჯერ კიდევ არ არის პო-ეზია. დონ კარლოს არჩივის გაცილებით დიდი პოეტია, ვიდრე ყველა ერთად, ვინც კი დღეს მიესხება ლექსად წერს. პოეტური ატ-მოსდებრის, პოეტური გამოგონებისგან გარეშე თეატრი არ არსებ-ობს. კარლოს არჩივის თითოეულ, ყველაზე პატარა სექტჩშიც კი ჩანს წარმოსახვა. მხოლოდ ნაწილი პოეტის პოეზია შეიძლება მოიპოვოს ხანგრძლივად წარმატება, მაშინ, როდესაც; ათასობით კარ-გი ლექსით დაწერილი პოეზია თავისსავე საფლავეში იფარვლება.  
— დარჩა თუ არა ჩვენს თანამედროვე თეატრში XIX საუკუ-ნის თეატრის გადმონახვა?  
— უკვე არავითარი. ცოცა რამ შეიძლება მელოდრამაში შეინარ-ჩუნა. მელოდრამის ზოგიერთი უფარგისი ავტორი ჯერ კიდევ ახ-

\* ფურნალისტთა საუბრები და ინტერვიუები გარსია ლორკას-თან გაბნეულია ფურნალ-გაზეთებში.



სიყვარული.

დენს გავეხსნა დაღვანადღე თეატრზე. მაგრამ რომატიკული თეატრისაგან აღარაფერი შემორჩა. სწორედ ამანია ესანაწური სცენის უმედურებაც. ასე ძლიერი იყო რეაქცია რომანტიკის წინააღმდეგ. ნატურალიზმმა და მოდერნიზმმა მოლიანად ამოძირკვა იგი. ამის გამო ასე ცივი ის ლექსები, დღეს რომ ვისმენთ თეატრში. მათზე იტყვიან: „რა რითმაა, რა კარგაა ფლერს“, მაგრამ არაფერ ტირიას, თვალზე ცრემლიც კი არაფის ადგება; სულ სხვაა, როცა სორილმას უსმენ. პოეტური თეატრი სორილმას თეატრია. რა კარგია მისი „ხანო გარსია“, „დონ ხუან ტენორიო“! ის ეპოქის კვალიც კი არ დარჩა... არ ცივი, დარჩება კი რაიმე ახელარდო ლოპეს დე ვალეასანს.

— რა პერსპექტივა აქვს ჩვენს თეატრს საერთაშორისო პოპულარობის თვალსაზრისით?

— უდიდესი რამდენ ქვეყანაში დაპარაკობენ ესანაწურად! იქ ჩვენს თეატრს ურიცხვი მყურებელი ჰყავს, რაზედაც ინტელისდების მტე ვერაფერ იოცნებებს. იქ, დიდ ქალაქებში, ესანაწურ თეატრს, მილიონობით მყურებელი ჰყავს. მე ისეთივე ინტერესით ველოდები ჩემი პეტის პრემიერას ბუენოს-აირსში, როგორც მადრიდში. შეიძლება ჭერ ბუენოს-აირსშიც კი დაიდვას, ან მუხიკოში. ესანაწური პეტის იქ სრულ გაგებას აღწევს, რადგან მათს შობილიურ მეთვალყურეობაში ცოცხლობს ესანაწური საწუხისი. მთავარი ხომ ენის სულია. უკვლავე კარგი თარგმანიც კი სპობს ენის სულს; ვინც არ უნდა მოკიდოს ამ თარგმანს ხელი, მაინც უსარგებლოა. აი, რა უპირატესობა აქვს ესანაწურ თეატრს. ის უკვლავან აინტერესებთ. აინტერესებთ მისი მომავალი. ცოცხალ გამხმარებებს პოულობს იგი ევროპაშიც, თუმცა კი უფრო იმით შორის, ვისაც ესანაწური პოეტისა მოსწონს. ევროპის კულტურის მოვლავებმა შეინარეს ზე-ვიგითი ესანაწული პოეტი, რომელიც აშკარად უურადლებს ბუეროს, ამან კი, თავის მხრივ, გააღვიძა ცნობისმოყვარეობა თეატრისადმი, როგორც ესანაწური პოეტის უკვლავე უფრო საყოველთაო მნიშვნელობის მოვლენისაგან. მაგრამ შეუძლებელია ითარგმნოს კარლოს არნანგის მთელი თავისი სინტაქსით, თუმცა კი მის თემებს ნამდვილად საყოველთაო მნიშვნელობა აქვს.

— შეეძლება და უცანასწელი კითხვა, რომელიც პირადლ გზებან; როგორია შენი დღე, როგორ მუშაობ, საყოთარი ნაწარმოებებთან ვეკლავე მტად რომელი მოვწონს?

— ჩემს ცხოვრებაში ერთი დღე მეორეს არ ჰყავს. საქმიად ბევრს ვმუშაობ. რამდენიმე საქმეს ერთდროულად ვერძობდი. დიდხანს ვუნდები. სამი-ოთხი წელი ვფიქრობ პეტისზე, მეტე კი ორ კვირაში ვფერ. მე ის დრამატურგების რიცხვს როდი ვეყოფენი, რომელიც შეუძლიათ დასი იხსნან, თუმცა კი დიდი განარჩევებებიც მომიპოვებია. „სისილიან ჯოზუელს“ ხუთი წელი ვწერდი, „იტირას“ სამი წელი მოვანდომე ერთიც და მეორეც ცხოვრებდან ავიღე. მათა პერსონაჟებში ცხოვრებისეულები არიან. მათს სიუჟეტებში გამოვლილი არაფერია. ჭერ დავკარებები, შინაშეგები, სინამდვილადან ადებული ამბები, ზოგჯერ გაზეთებიდანაც კი... მეტე თემის მოყოქრება, ხანგრძლივი, ჭოუტი, ნაყოფიერი ფქერი. შეუძლავ კი საბოლოო განმარტოვლება, ნაფიქრის ქალაღლვე გააღტანა... ჩემს ვერც ერთ პეტისს ვერ მივაყოფებენ უპირატესობას. ის მიყვარს ის ამისებრი, რომელშიც ჯად არ დამიწერბის.

შეწყვეტილი ტრადიციის განახლება, შეიძლება გამხდარიყო თეატრის აღორძინების წინაპირობა. ამ დროს გაუზიარა ევლდარი უკარტემ გარსია ლორკას თავისი მიზანი — პედაგოგიური მისია, შეეძნა კულტურული ბრიგადები, რომელსაც მხარს უჭერდა რესპუბლიკური მთავრობაც, სასწორო განათლების მსახიბი. ეს ბრიგადებე უნდა შემდგარიყო სტუდენტებისა და ენთუზიასტის პედაგოგებისაგან. ისინი იმოგზაურობდნენ ესპანეთის პროვინციებში, წაიკითხავდნენ ლექსციებს, მოაწყობდნენ გამოვენებს, ბიბლიოთეკებს. აქედან წარმოიშვა იდეაც მოძრარი თეატრის შექმნას, რომელსაც გარსია ლორკამ უწოდა „ლა ბარაკა“ („La Baracca“—ბალავანი, მისეტილავ თეატრი), თეატრის დასაბამიე იმთავითვე ბალავანი იყო. 1931 წელს „ლა ბარაკას“ სათავეში ჩაუდგა გარსია ლორკა, იგი ვახდა დირექტორიე; რეჟისორიე, მუსიკოსი, ხშირად იყო მხატვარიეც და მსახიობიეც კი.

„ლა ბარაკა“ უკვლავტრია ჩემთვის; იქ მუშაობა გაცილებიო უფრო მთავარეც და მარტერესებს, ვიდრე ლიტერატურა; არა ერთბელ მიმტრებობა დაწკაპული ლექსები მისი გულიანთვის...“

ამ თეატრში აღადგინა გარსია ლორკამ ესპანური კლასიკის მრავალი მიეწვებული ნაწარმოები, ლოპე დე რუედას, სერვანტესის, კალდერონის, ტირსო დე მოლინას შედევრები, „ბუტიო“. მალე იგი თავისი დროის საუკეთესო რეჟისორად აღიარე; მას სხვა ქვეყნებშიც კი იწვებდნენ დამდგმულ რეჟისორად. რეჟისორის მიმართ კი ლორკა საოცრად მაკარი და მომთხუნი იყო.

„საქიორა ნებისყოფის მქონე და მცოდნე რეჟისორები, რომელთაც მსახიობებიცა და პეტაც ერთიან სტილში უნდა მოეკიდონ. არ ვიტყვი, რომ უკვლავთს უნდა იდგებოდნენ სანდუმო პეტისზე. ის უშუალებლად არის, მაგრამ ის კი მწამს, რომ კარგი რეჟისორის მიერ კარგად მომზადებულ მსახიობთა მგზნებარე თამაშს უკუძალი უპარკისი პეტისდანაც კი ისეთივე ღრსებები წამოსწორის წინ და ისეთივე ეფექტი მოახდენოს, როგორც კარგი პეტისდან.“

თავისი დრამატურგიით, უპირველეს ყოვლისა, და მოღვაწეობით, გარსია ლორკა ნამდვილად მხსნელად მიეგლინა იმდროინდელ ესპანურ თეატრს.

„დაცემა არ იქნება, რადგან დაცემა აჯონიის დასაწიხისა და სიკვდილის მათუწყებელი, ხდება ბუნებრივი შეუქმნავა და გაფართობა თეატრის გულისა, მონაცვლეობა მხატვრული საყაროებისა და განწყობილებებისა, ამასთან თეატრის შესაძლებლობანი ხელმეღლებლი რჩება ახალი წინამდგარისა და თავდაფრეუბელი შემსრულებლის მოლოდინში. იცვლება ფორმები, არსი კი უკვლავი რჩება...“

თეატრმცოდნეები ხშირად აღნიშნავენ, რომ XX საუკუნეში უკვე შეუძლებელია ანტიკური მასშტაბის ტრაგედია და იქვე მაგალითისთვის მიმართავენ სოლმე გარსია ლორკას თეატრს, რომელმაც შეინარჩუნა ანტიკური თეატრის სული მიოლოგიური რენანიაციის გარეშე; ვერც ინტელექტუალურს უწოდებთ ლორკას თეატრს (როგორც, მაგალითად, ჟან ანუეს



ქალაქის ხელი ავტოპორტრეტი.

და ჭან პოლ სარტრის თეატრებს). მან შექმნა რთული და ბრინჯაოსფერო ფორმები, რომელშიც შეიტანა ახალი, თანამოქმედებისტური შინაარსი და წარმოსდგა როგორც სრულიად ახალი, რეალისტური ფორმების ისტატი.

### ჩვენნი ღროის თეატრი

ჩემს გზას თეატრში, — მომიჯო კითხვაზე „მარინა პინდლას“ ავტორმა, — ძალზე ნათლად ვხედავ. მინდა დავამთავრო ტრილოგია „სისხლიანი კორწოლი“, „იერმა“ და „ლოკას ქალიშვილები“ დრამა“, ეს უნაქანსეულია დაარჩა; შემდეგ სხვა სახის ნაწარმოებებს მინდა მოვკიდო ხელი; შესაძლოა, ჩვეულებრივი კომედიაც არ დავეწერო დღევანდელ საკრიტიკო საკითხებზე, მინდა თეატრში ისეთი თემები და პრობლემები შემოვიტანო, რომელთაც ჩვეულებრივად თავს არიდებენ. აქ კი მთელი სიძნელე იმაში მდგომარეობს, რომ მაყურებელს არ სურს რაიმე მორალურ პრობლემებზე ჩავეყრნო იგი. ისედაც დიდი ხალხით არ დადიან თეატრში, ივჯიანებენ, საიტყავლს ბოლომდე არ უყურებენ, შედიან, გამოდიან, არავის ერიდებიან. თეატრმა უნდა აღდგინოს დაკარგული ავტორიტეტი. მწერლებმა ძალზე მიუშვეს ხელი მაყურებელს და ისიც თავს წავიდა. არა, კულუარებში მსახიობის ღირსებების ამაღლებით დაკარგულ ავტორიტეტს ვერ აღადგენ. დღეს მხოლოდ ჩამდენიმე, ისიც ძველი მწერალი თუ სარგებლობს ამ ავტორიტეტით; ერთბაშად, ერთი ხელის მოსმით უნდა მოვხაოთ ის აწრთ, რომ თეატრი ლიტერატურა არ არის. თეატრი სწორედ რომ ნამდვილი ლიტერატურაა. თუ საწინააღმდეგო აწრთის მტკიცებას მოვეყვებით, გამოდის, რომ „დონა ფრანსისკიტა“ მუსიკა არ უყოლია. თეატრის მომავალს მე ვუვაჯიკრებ ზემო იარუსებს, ქანდარას და როგორც კე ქანდარის მაყურებელი ქვემო ჩამოვა, ყველა სიძნელე გადვევდება. თეატრის დაცემამდე ლაპარაკი სისულელივით მიმანჩნა. ქანდარის მაყურებელს არც „ოტელი“ და არც „პამლეტი“ არ უნახავს და არც სხვა რამ ღირსსახანავი. მილიონობით ადამიანს სულაც არ უნახავს საერთოდ თეატრი. ამ, მეტრედა როგორ შეუძლიათ უყრებდა აღიკანტეში საკუთარი თვალთ ვიხილ, როგორ გაიტრუნა მთელი სოფელი, ესანაური კათოლიკური თეატრის მწვერვალის „ცხოვრება სიზმარისა“ სექტაკლზე, რა დაძაბული უყრადღებით უსმენდა, ნუ იტყვით, ვერაფერს გაუგებდნენო. ეს პიესა რომ გავიკო, მართ-

ლაც თეატრის მთელი სიბრძნე უნდა გემოლოს. იმდროინდელი მისი ერთნაირად შეიგარჩობს ამაი ქალბატონიცა და ზელსე მოსახსაბურე ვაგოტ. მილიოირმა იცოდა, რასა იქმოდა. რატომ უნდა პიესებს შერატოვს უფთხავდა. ცხადია, თეატრისათვის უფმედოდ დაკარგული ხალხიც არსებობს. მაგრამ ეს ის ხალხია, რომელსაც „თავალი აქვს და ვერას ხედავს, უური აქვს და არა ესმის“. სწორედ ისინი ატყაუნებდნენ ფეხებს უფატეტი ი ლოპკეს რუბიოს „ბანტი სათამაშო დარბაზის“ წარმოდგენაზე, იმ სცენის დროს, როცა დედა საკუთარ ქალიშვილს ჰყიდის.

გარსია ლორკას თეატრი პოეზიის თეატრია, რაზეც მეტყველებს როგორც მისი დრამატურგია, ისე თვით ის თეატრი, რომელიც მან დაამკვიდრა ესპანეთში.

### თეატრი სულაღამგაშული კომეზიას

თეატრი მუდამ იყო ჩემი მორწმუნე და ცხოვრების საუკეთესო წუთებიც მას შევალიე. ძალზე ჩემებური და მუარა წარმოდგენა მაქვს თეატრზე. იგი პოეზიაა წიგნის ფურცლებიდან წარმომდგარი და სულაღამგაშული. ეს პოეზიაა რომ დაღადებს კაცის, გოდებს და სასოწარკვეთას ეძლევა. თეატრის წესია, პერსონაჟი პოეტურ სამოსში გამოწყობილი გამოვიდეს სცენაზე, მაგრამ კი უნდა ჩანდეს ძალი მისი და სისხლი მისი. იმდენად ადამიანურები, უზომოდ ტრაგედულები და ცხოვრებასთან თუ დღევანდელიობასთან იმდენად შედუღებულნი უნდა იყვნენ პერსონაჟები, რომ ჩასწვდეთ დაუდგომლობას მათსას, შეიგარჩნოთ სუნი მათი, სუცარულით და სიძულელით მოღაღადე ბაგე კი მათი, გაჩერებდეთ ამ დაღადის მთელ შემართებას, განა სახსენებელია ის დრამატული პერსონაჟები ხელი ხელთ რომ გამოჰყავთ სცენაზე დრამატურგო? რაოდენ გაფუჭებული და ცარილები არიან ისინი; მათ სამოსს ქვემოთ თითქოს ხედავთ გაჩერებულ საათის მხოლოდ ციფერბლატს, ნაუალებე ძვლებსა და კაცის სკორებს, სხვერზე რომ წაყდობიანო. დღევანდელ დღეს დრამატურგთა და მსახიობთა დიდი ნაწილი ესპანეთში საშუალო დონისაც კლავს ააწვევს. პიესები ამფითეატრისათვის იწერება, პარტერი და ქანდარა კი გულნაკულნი რჩება. ამფითეატრისათვის წერა ყველაზე დიდ უსუსურობად მიმანჩნა მთელ ქვეყანაზე მაყურებელი ეოღებდა აწრჩიანს და მოტყუებული კი რჩება. გამოუცდელი, მიამიტი მაყურებელი, გოგუნებული ფიჭობს, ნეთუ შეიძლება სცენაზე იმისთანა საკითხებზე ბუობა, საკუთარ ეწომიც კი სირცხვლითი რომ ვერ ახსენებო; რაღაც დანაშაული მსახიობებსაც მიჰძლვით, თითქოს ექვს ვერ შეიტანთ მათს ადამიანობაში, შეგნებში, მაგრამ „მთაყუა (მიმართვენ რომელიმე ავტორს), აი, ჩემთვის რომ დაწერდეთ კომედიას, რომელშიც მე... მევე ვიქნებოდი... დაახ, დაახ, ურიგო არ იქნებოდა, ასეთი და ასეთი როლი შემესრულებინა. როგორ დამშვენიდებოდა ახალი საცაჯახულო სამოსი. 23 წლის ვაბუეის განსახიებე ხომ ჩემი თეატრბა... არ დაგვიწყებდა... ასე კი თეატრის შექმნა არ იქნება. ასე შორს ვწავაობ; აბა, რა გამოვა, თუ სულ ბეჭერუნანა პრინციპის და დაკარგებული პირველი მორტალიუკ თამაშზე ახლგაზღადის როლი.

ვასილ  
ჩაჩანიძე

1913 წელს ისინი (ავღარბის) უბანში ხმა დაირხა, ვინმე იოსებ გომიაშვილი თავის სახლში ჭართველ ქალთა და ვაჟთაგან მომღერალ გუნდს აყალიბებს და განზრახული აქვს ზუგდიდში აღიარების სახალხო სახლში კონცერტების გამართვა. თვითმპყრობელობის ბატონობის დროს, როცა ჭართული ენა ყველგან იღვწებოდა, ეს უაღრესად გაბედული და დიდი მნიშვნელობის საქმე იყო. მაშინ თეატრი, მწვერლობასთან ერთად, იყო ბასრი იარაღი თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ ბრძოლისა და ამიტომ თეატრის მოღვაწეთა უმრავლესობას პოლიცია დევნიდა და ავიწროებდა.

ამ აბავს ახალგაზრდობა უმაღლეს გამოუხზავურა. ამ გუნდში, სხვათა შორის, ჩაუწერნენ ჩემი დებიც. იოსებ გომიაშვილის გუნდი საღამოობით მეცადინებოდა. იმ დროს თბილისში ქუჩები არ იყო განათებული, მეტადრე ისინი უბანში, ხოლო ქალიშვილების ღამე მარტო სიარული დაუშვებელ და საძრახის საქმედ ითვლებოდა. ამიტომ ჩემს დებს ყოველ მეცადინებაზე მიყვებოდი იოსებ გომიაშვილის სახლამდე (ისინი ქუჩა № 10) და ველოდებოდი სიმღერის გაკვეთილის დამთავრებამდე. ამრიგად, ჩემდა უნებურად, გახვდი იოსებ გომიაშვილის მოღვაწეობის მოწეგი. იგი მოხდენილი, ტანადი, სიმპათიური გარეგნობის, სათნო ადამიანი იყო. იოსები თავის გუნდთან განსაკუთრებული გულმოდგინებითა და სიყვარულით მუშაობდა. მეცადინეობის დროს ამტანებდა სიმღერის ხელოვნების კარგ ცოდნას, საუმსრულებლო კულტურასა და ოსტატობას. მას მგრძნობიარე, ხავერდივით რბილი ხმა ჰქონდა.

ი. გომიაშვილის გუნდი 50 მომღერლისაგან შედგებოდა. არარეგულბრები მუსიკალური სმენის წყალობით იგი უმაღლეს მიაგნებდა მას, ვინც ზუსტად ვერ მღეროდა. გამოუძახებდა „სიმღერის ჩამშლელს“ და შეცდომაზე მიუთითებდა; ჯერ თვითონ დაამღერებდა სიმღერის ამა თუ იმ მხას, შემდეგ მომღერალთან ერთად, მერე კი მას ავარჯიშებდა მანამდე, სანამ სიზუსტეს არ მიაღწევ-

და. ასეთი დაჟინებული და ხანგრძლივი მეცადინეობის შედეგად ი. გომიაშვილმა გუნდს 15-მდე სიმღერა შესწავლა და ზუგდიდში აღიარების სახალხო სახლში (ახლანდელი მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი) კონცერტების გამართვას შეუდგა.

იოსები ხელმოკლედ ცხოვრობდა. ღარიბულად მორთული ოთახი, რომელსაც ქუჩის მხრიდან ვიწრო ხის აივანი ეკვროდა, ორი საფეხური იყო აცილებული მიწას. მიუხედავად სიღარიბისა, იგი კონცერტების შემოსავლის ხარჯზე არ ცდილობდა თავისი მდგომარეობის გაუმჯობესებას. დიდად გამოყოფილი იყო, როცა კონცერტების შემოსავალი ფარავდა თეატრის ქირას და მასთან დაკავშირებულ ხარჯებს. გარდა ამისა, იოსები უფასოდ ურიგებდა ბილეთებს გუნდის წევრებსა და უამრავ ნაცნობ-მეგობარს.

ერთ კვირა დღეს, ჩემს ძმებთან და მამასთან ერთად, უფასო ბილეთით მეც მომიწია ი. გომიაშვილის გუნდის კონცერტზე დასწრება. რადგან ერთი ბილეთი ზედმეტი გვექონდა, მოვიპატივეთ მამაჩემის უახლოესი მეგობარი მხატვარი ნიკალა. მას, ნიკო ფიროსმანაშვილს, სამხატვრო სახელოსნო არ ჰქონდა, შეგვეთის მსურველი მექუდე „შაშოს“ სახელოსნოში აკითხავდნენ („შაშოს“ მამაჩემს — იოსებ ზაქარას ძე ჩაჩანიძეს შეარქვეს გრიგოლ ორბელიანის ფალანჯად ყოფნის დროს. იხ. „მნათობი“, 1969 წელი, № 2, „მირზა ფათალი ახუნდოვი და გრიგოლ ორბელიანი“). ამიტომ ნ. ფიროსმანაშვილი „შაშოს“ სახელოსნოს ხშირი სტუმარი იყო. ფიროსმანაშვილის კლიენტები — თბილისელი მიკიტნები, სირაჯები და ტრაპტიკების მეპატრონები კარგად იცნობდნენ განთქმულ მოკრივესა და ყარაოხელს მექუდე „შაშოს“, რომლის სახელოსნოს „ნიკალას ბირჟასაც“ უწოდებდნენ. სახელოსნო მდებარეობდა რიყეში (ამჟამად ხეთაგუროვის ქ. № 91).

ნ. ფიროსმანაშვილი ჩვეულებრივ მოვიდა სახელოსნოში. „შაშოს“ სიხოვო ჩვენთან ერთად კონცერტზე წამოდიო. მხატვარი ჯერ უარზე იყო, მაგრამ როცა გაიგო, „შაშოს“ ორი ქალიშვილი

—ოლღა და ვარგრა — იღებენ მონაწილეობას კონცერტში და გუნდის ხელმძღვანელი იოსებ გომიშვილიაო, დათანხმდა.

ამრიგად, გადაწყდა კონცერტზე წასვლა ნ. ფიროსმანაშვილიან ერთად. კვირა დილით, სახელდახელო საუზმის შემდეგ, ჩვენ ყველანი ჩავსხედით ტრამვაიში და ზუბალაშვილის სახალხო სახლისკენ გავემართეთ. საღაოში ყველა ბილეთი გაყიდულიყო, დარბაზში იყვნენ ქართული საზოგადოების თვალსაჩინო წარმომადგენლები: თბილისის ქართული გიმნაზიის დირექტორი ბატონი გიორგი მდივანი თავისი მასწავლებლები-

ახალგაზრდობამ გ. შათირიშვილს სთხოვა მოდგენის განმეორება.

ამ დროს მესამე ზარიც დაირეკა და ჩვენს მიმართ ჩაქრა. მაღე ფრად გაიხსნა, სცენაზე, მაკიდასთან, სამი კაცი იჯდა. მაშინვე მივხვდი, თუ რატომ ესწრებოდა ამ კონცერტს თბილისის ქართული გიმნაზიის მთელი პედაგოგიური შემადგენლობა დირექტორის მეუღრებით. სცენაზე მყოფი სამი კაცი ჩვენი გიმნაზიის მასწავლებელი იყო: ქართული ენის მასწავლებელი პეტრე მირიანაშვილი (ოპერა „ბეკასლომ და ეთერის“ ლიბრეტოს ავტორი), სიმღერა-გალობის მასწავლებელი ზაქარია ფალიაშვილი და სახალხო განათლების მოღვაწე, ცნობილი პედაგოგი და შურნალის გამომცემელი ლუარსაბ ბოცვაძე. მაყურებელი მუქხარე ტანით შეხვდა სამივეს.

ზაქარიამ განაცხადა: ბატონებო, სახალხო უნივერსიტეტის მორიგ მეცადინეობას ვახსნილად ვაცხადებო და სიტყვა ვადასცა პ. მირიანაშვილს, რომელსაც უნდა წავეითხა ლექცია ქართული სიმღერა-გალობის ისტორიის საკითხებზე. დარბაზი ტანით მივგება ამ განცხადებას. აღსანიშნავია, რომ იმხანად სახალხო სახლში ყოველ კვირას, წარმოდგენისა თუ კონცერტის დაწყების წინ, ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწენი სხვადასხვა მნიშვნელოვან საკითხზე უფასოდ ატარებდნენ ლექცია-მოსხენებებს, რასაც სახალხო უნივერსიტეტი ეწოდებოდა.

პ. მირიანაშვილმა მრავალი საინტერესო ცნობა მოიყვანა, როგორც ქართული საერო, ისე სასულიერო სიმღერა-გალობის წარმოშობისა და განვითარების ისტორიიდან — წარმართობის დროიდან XIX საუკუნის დამლევამდე. იგი ზეპირად ამბობდა ნაწყვეტებს „ეფთხისტყაოსნიდან“, იშველიებდა ფაქტებს საბერძნეთის ისტორიიდან. აუდიტორია სულგანაბული უსმენდა და მშორად ტანით აწყვეტინებდა სიტყვას. ლექციის ისტორიული ნაწილის შემდეგ პ. მირიანაშვილმა ქებით მოიხსენია ქართული ხალხური სიმღერის მცოდნენი, მოამგენი, პროპაგანდისტები. მათ შორის ლადო აღნიაშვილი, სანდრო, მისეილ და ლადო კახაძეები, „ღღდას ლეგანა“, ძუკუ ლოლუა, მისა ჯილაური და სხვები. შემდეგ მან ვრცლად ილაპარაკა ი. გომიშვილის ოჯახის მუსიკალურ ტრადიციებზე, დიდი პატივისცემით მოიხსენია იოსების მამა, კახეთში სახელგანთქმული მომღერალი ალექსანდრე გომიშვილი. ალექსანდრეს იმდენად ძლიერი ხმა ჰქონდა, რომ მის მიერ ჭიანჭი ტყვიში დამღვრებული „ურთულ“ სოფელ გაქირში ესმოდათო. შემდეგ პ. მირიანაშვილმა დაახასიათა ალექსანდრე გომიშვილის შვილები — იოსები, ილია და ნიკო, რომლებსაც მემკვიდრეობით გამოჰყოლოდათ მუსიკალური ნიჭი, ხალხური სიმღერების ცოდნა და სიყვარული. მოხსენებელმა სავანეებოდა აღნიშნა, რომ იოსებ გომიშვილის მოღვაწეობა მხოლოდ ლოტარობით რიდი ამოიწურება, იგი უანგა-



ნ. ფიროსმანაშვილი.

ექიმი.

თურთ, გამოჩენილი მსახიობი ნიკო გოცირიძე. ქართული თეატრის მეცეხატი გიორგი შათირიშვილი და სხვები.

გიორგი შათირიშვილს იმხანად ქართველ სცენისმოყვარეთა ძალებით „შეითან ბაზარში“, მუსულმანთა აუდიტორიის შენობაში, დაუდგამს ა. ცაგარლის პიესა — „რაკ გინახავს, ვედარ ნახავ“, რომელშიც გიუგას როლს ნიკო გოცირიძე ასრულებდა. მაყურებელს ისე მოსწონებია ეს სპექტაკლი, რომ მეორე დღეს ხარფუხის მუშა

რად მუშაობს ქართული ხალხური სიმღერების შერევაზე, ჩაწერასა და პოპულარიზაციაზე, რასაც დღეს კონცერტზე მოისმენთ.

მშენებელ განსაკუთრებული შთაბეჭდილება დატოვა ცნობამ იოსებ გომიაშვილის ბიოგრაფიიდან. იგი ექვსი წლისა ყოფილა, როდესაც სრულიად შემთხვევით ქუჩაში მიმავალმა ცნობილმა საზოგადო მოღვაწემ და სამრევლო სკოლების გალობის მასწავლებელმა კოტე ჩარკვიანმა ყურადღება მიაკაყო მის სიმღერას. კოტე დანტერესდა ბავშვის ვინაობით და იგი მაგალობლად მიიყვანა წმინდა მარინეს ეკლესიის (იანაშჩა) გუნდში. პატარა მომღერალს შესანიშნავი ხმა აღმოაჩნდა.

რამდენიმე წლის შემდეგ კი ეკლესიის წირვას დაესწრო სასულიერო სემინარიის გუნდის ლოტ-ბარო დეკანოზი კარბელაშვილი. იგი გაოცებული დარჩა ი. გომიაშვილის არაჩვეულებრივი ხმით, მუსიკალობით და 12 წლის იოსებმა თბილისის სასულიერო სემინარიის გუნდში გადაიყვანა სოლისტ მაგალობლად.

იოსებ გომიაშვილის ნიჭით დაინტერესდნენ სანდრო და მიხეილ კავსაძეები. სანდრო კავსაძემ 17 წლის ჭაბუკი თავის გუნდში გადაიყვანა, სადაც იგი რამდენიმე წელს მღეროდა. შემდეგ კი იოსებმა მიხეილ კავსაძის გუნდში განაგრძო მუშაობა.

აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ სემინარიაში ი. გომიაშვილი განისმსჯელა რევოლუციური სულისკვეთებით, დაუმგობრდა მარქსისტული იდეებით გატაცებულ სემინარიელებს, ესწრებოდა არაღვალური წრეების სხდომებს, კავსაძეების გუნდში გადასვლის შემდეგ კი იგი ერთ-ერთი არაღვალური მარქსისტული წრის აქტიური წევრი და ბოლოს ხელმძღვანელიც გახდა.

პ. მირიანაშვილმა, სხვათა შორის, ისიც აღნიშნა, რომ ი. გომიაშვილმა შეკრიბა და ჩაიწერა ქართული ხალხური სიმღერის მრავალი ნიმუში, ხოლო 1914 წელს გამოსცა ბროშურა სათაურით: „გიტარასა და ფანდურზე დასამღერი ლექსები“ (დანარჩენი ჩანაწერები კი, ჟანდარმების მიერ 1914 წლის დეკემბერში იოსებ გომიაშვილის ბინის ჩხრეკის დროს, მისმა შეშინებულმა დიდებამ ღუმელში დაწვა).

დამთავრდა ლექცია. დარბაზმა მქუხარე ტაშით დააჩილოვა მომხსენებელი. 5. ფიროსმანაშვილი, რომელიც დიდი ინტერესით უსმენდა პ. მირიანაშვილს, იღიბებოდა და ღონიერად უკრავდა ტაშს. მას ძალიან მოეწონა პ. მირიანაშვილის ლექცია. აღტაცებით ულაპარაკებოდა მამაჩემს და ასახელებდა იმ გლეხებს, რომლებიც მომხსენებლის მიერ ჩამოთვლილ სიმღერებს ჩინებულად მღერობდნენ მის მშობლიურ სოფელ მირზანაში. ფიროსმანაშვილს უკვირდა და უხაროდა, რომ ასეთმა ახალგაზრდამ (მაშინ იოსებ გომიაშვილი მხოლოდ 25 წლისა იყო) შეძლო გუნდის ჩამოყალიბება და ლოტბარობა.

მექველ „შაშო“ (იოსებ ზაქარაის ჭეჩხანიძე) — გრაგოლ ორბელიანის ფალანგი და ნიკო ფიროსმანაშვილის მეგობარი.



ამ დროს სახალხო უნივერსიტეტის სამივე მონაწილე — პეტრე მირიანაშვილი, ზაქარია ფალიაშვილი და ლუარსაბ ბოცვაძე შემოვიდნენ დარბაზში და მათთვის სპეციალურად განკუთვნილი თავისუფალი ადგილებისკენ გამოემართნენ. მათ გამოჩენას ხალხმა ტაში შეაგება.

მაღე კონცერტიც დაიწყო. სცენაზე მომღერალ ქალთა გუნდი ნახევარწრედ გაწყობილიყო, შუაში კი ლოტბარი იოსებ გომიაშვილი იდგა. კონფერანსივდ იოსების უმცროსი ძმა ილია გომიაშვილი (ცნობილი მომღერლის მამებ გომიაშვილის მამა) გამოდიოდა.

იგი გუნდის სუელი და გული იყო. ეს ლამაზი და სათნო ჭაბუკი მშვენიერი ხმით იყო დაჯილდოებული. ილია შესანიშნავად ცეკვავდა კიდევ ძალზე შეენიდა ქართული ქულაჯა. უკრავდა მანდოლიანას და ფანდურზე.

მსმენელი სულგანაბული უსმენდა კონცერტს და გუნდს თითქმის ყოველ სიმღერას ამორებინებდა. იმხანად დიდად პოპულარული იყო „ცენცალა და ვოონა“, რომელსაც ი. გომიაშვილის გუნდი მშვენიერად მღეროდა. მსმენელი მის შესრულებას ყოველთვის საგანგებოდ ითხოვდა. ასე მოხდა ამჟერადაც: ილიამ დიდი ოსტატობით რამდენიმეჯერ შემოაჯა წრე და გრაგოლს უღელდა დაუკრა თავი ჩემს უფროს დას ოლღას (იგი ეკატერინე გაბაშვილის მიერ დაარსებული ქართულ ქალთა სკოლის მოწაფე იყო, სადაც ქართულ



ცეკვას ცნობილი მსახიობი ელისაბედ ჩერქეზი-შვილი ასწავლიდა). ილიამ სცენაზე ისეთი ცეცხლი დაანთო, რომ აღტაცებულმა ფიროსმანაშვილმა მხურვალედ წამოძახა: ამ დალოცვილისშვილი ფეხის თითებიდან თითქოს ნაპერწკლები სცვივავთ!

დამთავრდა კონცერტი. ჩვენ ყველანი თეატრის მარჯვენა ფოიემი გავედით. ხალხი ნელ-ნელა იშლებოდა. ნიკო გოცირიძე და გიორგი შათირი-შვილი შეეგებნენ იოსებ გომიაშვილს.

გ. შათირიშვილმა იოსებს სთხოვა ხარფუხის აუდიტორიის შენობაში ერთი კონცერტი ჩაატარონ. იოსები დაეთანხმა, ფიროსმანაშვილი და „შაშოც“ გამოემყნაურნენ იოსებს. ჩვენ, ოთხნი ძმანი, იქვე ფოიეს ფანჯარასთან ვიდევით და მათი ლაპარაკი კარგად გვესმოდა.

ნ. ფიროსმანაშვილმა ხმამაღლა წამოძახა: „დილიცოს შენი სახელი, ბატონო იოსებ, ძლივს არ მოვისმინე ნამდვილი ქართული სიმღერები! რა კარგი გუნდი გაყავს, ნამდვილად სანაქებოა, რომ ასე ახალგაზრდამ ასეთი რთული საქმის თავის ბობმა შესძლია“. მათ იოსებს. ჩვენ, ოთხნი ძმანი, იქვე ფოიეს ფანჯარასთან ვიდევით და მათი ლაპარაკი კარგად გვესმოდა.

„შაშოც“ უთხრა იოსებს: „ნიკალას, მართალია, სკოლა არ დაუმთავრებია, მაგრამ ძალიან კარგადა ხატავს, თბილისის სამიკიტნოების, ტრაქტირების და ორთაჭალის საქეფო ბაღებში, რაც კელღებზე ნახატებია, უმეტესობა სულ ნიკალას დახატულია. თქვენ ხომ ისანნი ცხოვრობთ, კახეთის მოედანზე რომ მიხეილ იანვარაშვილის, ისინი სულთანაშვილის, დურგლიშვილის, დანიელას სამიკიტნოებია, სულ ამის მარჯვენით არის მოხატული“. ამაზე იოსებმა დიმილით მიუყო: მიკიტან იანვარაშვილს კვითხე, შენი დუქანი ვინ მოხატა-მეთქი, ასე მიპასუხა: რა ვიცი, ერთი ოხერ-ტალი კაციათ.

„მართალი უთქვამს, ბატონო, — თქვა ჩუმიად ფიროსმანაშვილმა, — შე ბედისაგან დაჩაგრული კაცი ვარ, უცოლშვილო და უსახლკარო!“

ამ დროს იოსებ გომიაშვილს დიმილით მოუახლოვდნენ მწერალი ევატერინე გაბაშვილი და ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, რომელც ქართულ გულისპირსარტყელთან კაბით, ჩისტაკობით და დაბასმული ლენჩაით იყო მორთული. ეს მორ-

თულთა მას ძლიერ შეენოდა და თეატრში მყოფ მანდილოსნებისაგან გამორჩევდა. ორივემ იოსებ გომიაშვილს ბრწყინვალე გამარჯვება მიულოცა. ევატერინე გაბაშვილმა სთხოვა კონცერტის ჩატარება მის მიერ დაარსებულ ქართველ ქალთა სკოლაში, რაზედაც ლობჯინა თანხმობა მისცა.

იოსებ გომიაშვილს წარმატებას ულოცავდნენ ქართული გიმნაზიის პედაგოგებიც.

რამდენიმე დღის შემდეგ ფიროსმანაშვილი გადმობეჭდილი სახით შემოვიდა მამანჩიის სახელოსნოში და გახარებულმა გვიამბო, რომ კახეთის მოედანზე ლობჯინა იოსებ გომიაშვილი შესვედროდა, რომელსაც თურმე გულთბილად მოუკითხავს და, მერე რამდენიმე კონტრაპირკა მიუცია. ი. გომიაშვილს უთქვამს: იქით კვირას იმავე თეატრში კონცერტს ვმართავ და აუცილებლივ მობრძანდით.

1915 წელს გარდაიცვალა დიდი აკაკი. მის პანაშვიდებზე გალობდა იოსებ გომიაშვილის ორივე გუნდი (ქალთა და ვაჟთა), ქაშვილის ელესიის ეზოში. ისედაც დასწრელებული ლობჯინა გაცვივდა, ავად გახდა. ფიროსმანაშვილი და მამანჩიი რამდენჯერმე იყვნენ ავადმყოფ იოსებ გომიაშვილის სანახავად.

1915 წლის 21 მაისს დაღონებული ფიროსმანაშვილი მოვიდა სახელოსნოში. ლობჯინა იოსებ გომიაშვილის გარდაცვალების ამბავი გაეგო. ცრემლმორთული ფიროსმანაშვილი გულსტიკვილით იგონებდა ნიჭიერ ხელოვანს, ლაპარაკობდა მის ღვაწლზე, მძიმე ცხოვრებაზე, გაჭირვებაზე.

იოსებ გომიაშვილის პანაშვიდებს დიდძალი ხალხი ესწრებოდა. ფიროსმანაშვილი და „შაშოც“ ყოველ საღამოს იქ იყვნენ. მგალობელთა გუნდს ახლა იოსების ძმა ილია ხელმძღვანელობდა. ყველას მკლავზე სამგლოვიარო შავი არშია ჰქონდა მოვლებული. მისი ნეშტი გამოსაყვენს ფიროსმანაშვილმა, „შაშოც“, მიხეილ კავსაძემ, ნიკო გოცირიძემ, გიორგი შათირიშვილმა და კავსაძის გუნდის წევრებმა. ი. გომიაშვილი პეტრე-პავლემ სსაფლოაზე დაიკრძალა. დაკრძალვას დიდძალი ხალხი ესწრებოდა.

გამოსახილვარი სიტყვები წარმოთქმეს: პეტრე მირიანაშვილმა, მიხეილ კავსაძემ და ია კარგათელმა.

სამოდე წლის შემდეგ გარდაიცვალა ფიროსმანაშვილი, მისი ნეშტი დაუტოვებლად შეიკვალა უპატრონოთა სახანემ, რომელიც იმავე პეტრე-პავლეს სასაფლაოს კედლის მიღმა იყო გამოყოფილი.

მომხმან სოლო სიმღერას მოკრძალებული ადგილი უჭირავს ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში, რის წყალობითაც იგი შედარებით ნაკლებად არის შესწავლილი. განსაკუთრებით ეს ითქმის ამ სიმღერების კილოებრივი სტრუქტურის შესახებ. ანალიზმა კი გვიჩვენა, ქართული ერთხმიანი მელოდიები, პირველ რიგში ქართლ-კახური სოლო ერთხმიანი შრომის სიმღერები ურმული და ოროველა (ამ უკანასკნელში ერთიანდებიან სამიწათმოქმედო ციკლის სიმღერები „გუთნური“, „კალიური“ და „კვერული“), კილოებრივი თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა.

ქართლ-კახური ერთხმიანი შრომის სიმღერების ერთერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა კილოს შეცვლა, მოდულაციური გადახრები. იშვიათად შეხვდებით ოროველას ან ურმულს თავიდან ბოლომდე ერთ კილოში რომ ვითარდებოდეს. მაგრამ ამ მხრივ ურმულსა და სამიწათმოქმედო ციკლის სიმღერებს შორის არის პრინციპული განსხვავება. ოროველას მელოდია ვითარდება მხოლოდ ერთ ტონალობაში, სიმღერის განვითარების მთელ მანძილზე ტონალური ცენტრი უცვლელია, მაგრამ დამახასიათებელია სხვადასხვა საფეხურის ალტერაციული ცვალებადობა, რაც ერთი ტონალობის ფარგლებში კილოს შეცვლას, მოდულაციას იწვევს. ამრიგად, ოროველას დამახასიათებელი თავისებურებაა კილოს ცვალებადობა — მოდულაცია ერთსახელიან (ერთი ტონიკის მქონე) ტონალობაში.

კილოს შეცვლა ერთი ტონალობის ფარგლებში შეინიშნება ურმულშიც, მაგრამ ამ უკანასკნელისათვის გაცილებით მეტად დამახასიათებელია ტონალური მოდულაცია, ე. ი. მოდულაცია ტონალური ცენტრის გადასაცვლებით, ორი სხვადასხვა სიმაღლის მქონე კილოთა დაპარისპირება. განსაკუთრებით ფარაოდაა გავრცელებული მოდულაცია წმინდა კვარტით ქვევით მდებარე (V საფეხურის) ტონალობაში. ეს ქართლ-კახური ურმულის სპეციფიკური თავისებურებაა.

ისევე, როგორც ოროველაში, ურმულშიც მინორული კილოება გაბატონებული. ყველაზე გავრცელებულია ეოლიური კილო, ხვდებით აგრეთვე დორიულსა და ფრიგიულს. მასორული კილო, კერძოდ, ქართულ ხალხურ მუსიკაში ძალიან გავრცელებული მიქსოლიდიური კილო ურმულში იშვიათად გამოიყენება. ჩვენს ხელთ არსებული ოცამდე ვარიანტიდან მხოლოდ ერთადერთი — ზ. ფალაშვილის მიერ სოფ. კისისხევში (თელავის რაიონი) ჩაწერილი ურმული სრულდება თავიდან ბოლომდე მიქსოლიდიურ კილოში (იგი წმინდა კვარტით დამორებული ორი ტონალობის, სი-ბემოლ მიქსოლიდიურისა და ფა-მიქსოლიდიურის დაპარისპირებაზეა აგებული). მასორულ მიქსოლიდიურ კილოს ხვდებით აგრეთვე გრ. ჩისკავაძის მიერ ჩაწერილ კახურ ვარიანტში<sup>1</sup>, რომელშიც ორიადნე ერთხმიანი კილო მიქსოლიდიურია (აგებულია სი-მიქსოლიდიურსა და ფა-დიეზ-დორიულში). და ბოლოს, მიქსოლიდიური კილო მოკლე ხნით ჩანს დ. არაკიშვილის მიერ თელავის რაიონის სოფ. აწყურში ჩაწერილ ურმულში (იგი კომპოზიტორ ნ. სულხანიშვილის მიერ არის შესრულებული<sup>2</sup>). სიმღერის ძირითად კილოებაა ე-ფოლიური და ე-ფრიგიული, მაგრამ პირველ ტაქტებში (შესავალი და პირველი მუსლის დასაწყისი) გამოიყენებულია მიქსოლიდიური კილოს პენტატორი (a-h-cis-d-e). სხვა გამოიფრულ ურმულებში მიქსოლიდიური კილო არა ჩანს.

# „უკულის“ კილოებრივი საუუკვლევი

მინდია ჟორდანია

ჩვენ შემთხვევით არ შეგვჩერდით ასე დაწვრილებით ურმულის კილოებრივი ბაზისის შეფერვილობაზე, მის ბერულ საფუძველში მინორული და მასორული ელემენტების შეფარდებაზე. ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ჩვენი დავაშირებით, ურმულის კილო-საფუძველი მინორულია და მასში მასორული (მიქსოლიდიური) კილოს ელემენტების შეჭრა გვაინ, არცთუ ისე შორეულ წარსულში უნდა მომხდარიყო.

ქართულ მუსიკათმცოდნეობაში ურმული ჩვეულებრივად განიხილება, როგორც ლირიკული სიმღერა, შექმნილი უშუალოდ შრომის პროცესში, ორგანოდ დაკავშირებული ამ თავისებურ შრომით საქმიანობასთან, ურმით ტვარითს გადახი-დეა-მგზავრობასთან. სიმღერის სოციალური ფუნქციის და თვით მუსიკალური ტექსტის ანალიზით ირკვევა, რომ ურმულს გენეტიკური თვალსაზრისით არავითარი კავშირი არა აქვს

თვით შრომის პროცესთან და განსაკუთრებით უშუალოდ შრომის პროცესში შექმნილ სხვა მკოთრულუ სახისათვის სიმღერებთან. ურმული (ესევე, როგორც ორთველა, მთიბლური და კიდევ ზოგიერთი სხვა შრომის სიმღერა) ზეკუთვნება სა-წესო შრომის სიმღერათა რიცხს და მისი გენეტიკური სათავე ეკუთვნის სიმღერათა წიაღშია. ურმული თავისი წარმოშობით სამგლოვიარო შინაარსისაა, იგი თავდაპირველად სრულდებოდა არა როგორც თვით შრომის პროცესის ორგანული ნაწილი (რომელიც მეურმეს დარღის შესასაუბრებლად, გასაქარველად მოვიხიბა), არამედ ეს იყო სავალდებულო, წარმართული რიტუალის კონტექსტში შემავალი ელემენტი, რომელიც ემსახურებოდა სულთა თავყანსცემას, რაც გლეხის რწმენით სავალდებულო იყო შრომაში წარმატებისათვის.

ამრიგად, ურმული სიმღერა არ წარმოშობილია თვით შრომის წიაღში, იგი შრომის პროცესს დაუკავშირდა, როგორც სამგლოვიარო რიტუალის თავისებური ელემენტი; შემდგომში კი მრავალსაკუთრალის განვითარების მანძილზე მის საბოლოო ფორმირებაში, ცხადია, გარკვეული გავლენა მოახდინა შრომის პროცესმა, მისმა სპეციფიკურმა სახისათმა და თვით თავისებურმა გარემომაც, რომლის დრამაც მეტწილად სრულდება ეს სიმღერა. ისტორიული განვითარების პროცესში რელიგიურ-რწმენითი მსოფლმხედველობის თანდათანობითი ევოლუციური და, თუ გნებავთ, რეკლუციური (ქრისტიანობის დამკვიდრება) გარდაქმნების გავლენით ურმულმა თანდათან დაკარგა პირვანდელი მნიშვნელობა და მისი სამგლოვიარო შინაარსი ნელ-ნელა მივიწყებულ იქნა. ამასთან თავისებური, სპეციფიკური შრომითი პროცესის და მისთვის დამახასიათებელი ხელისშემწყობი ბუნებრივი გარემოსა და განსაკუთრებული პირობების წყალობით ურმული თანდათანობით იქცა ფართო დიაპაზონის აქვანის ლირიკული სიმღერად, რომელსაც საკმაოდ მძლავრად სწავს შემორჩენილი სამგლოვიარო რიტუალთან გენეტიკური კავშირის ნიშნები.

მინორულ განწყობილებათა სიჭარბე და, შესაბამისად, მინორული ბეგრული საფუძველი, მინორული კილომეტრიე „საშენი მასალა“ მომდინარეობს აღნიშნული საწყის-სამგლოვიარო გენეტიკური ფესვიდან და ამიტომაც ვფიქრობთ, რომ მათორული ელემენტების შექმრა ურმულში უნდა მოხდარიყო განვითარების გვიანდელ ეტაპზე, არცთუ ისე დიდი ხნის (შეღარებით) წინათ. დღევანდელი ურმული თავის ტრადიციულ ბაზისს მოწყვეტილი სიმღერაა, რომელმაც საბოლოოდ და მთლიანად (ან თითქმის მთლიანად) დაკარგა პირვანდელი ფუნქცია. დღეს შეიძლება აღარაფარს ახსოვს, რომ ურმულის თავდაპირველი დანიშნულება—შინაარსი და მისი განვითარება სხვა კანონების, ლირიკული სიმღერის კანონზომიერების გავლენით ხდება, მაგრამ ამის მიუხედავად ურმულს არ დაუკარგავს ტრადიციული სახე, ფორმა. ჩვენ ქვემოთ და შემდგომშიც არაერთხელ საბრწყინდებით, რომ ურმულს აღმოაჩინდა საოცრად გამძლე მასალისაგან შეკრული ფორმა, რომელსაც მრავალსაკუთრალნი განვითარებისა და, მეორე ტონალური ცენტრის გაჩენასთან დაკავშირებული უდიდესი ძვრების მიუხედავად შემორჩენილი აქვს მუსიკალური აზროვნების უძველესი ეტაპისათვის დამახასიათებელი ნიშნები და თვით არქაული ელემენტებიც კი.

ამრიგად, მიქსოლიდიური კალო ურმულის ტრადიციული ფორმებისათვის დამახასიათებელი არ არის, იგი მხოლოდ იშვიათ შემთხვევებში გვხვდება და განვითარების მოგვიანო

ეტაპზე უნდა იყოს შეტყობილი. ურმულის კილომეტრიე გრაველსაფუძველი გენეტიკური ძირებით მინორულია. ეტაპური კილომეტრიე აღნაგობის მიხედვით ურმული სამგლოვიარო შეიძლება დაიყოს სამ ჯგუფად:

I. ურმული ერთი ტონიური. ასეთია ჯვრჯვრობით ერთადერთი ვარიანტი, კახური ურმულა ჩაწერილი დ. არაყიშვილის მიერ 1901 წელს სოფ. შალაურში.<sup>3</sup>

II. ურმული, რომელიც ვითარდება ორი მეზობელი ტონივის ბაზაზე. ამ ჯგუფში შედის ორი ქართლური ურმულა ჩაწერილი დ. არაყიშვილის მიერ არაგვის ხეობაში (დუშეთის რაიონი) 1908 წელს.<sup>4</sup>

III. რომლისთვისაც დამახასიათებელია მიოდულაცია წმინდა კვარტლი ქვევით მიდებავ ტონალობაში, რომელშიც არის ორი ტონალური ცენტრი. ამ ჯგუფში ერთადდება ურმულების დიდი უმრავლესობა. უფრო სწორად, ყველა ზემოთ აღნიშნული სამი ვარიანტის გარდა. შეიძლება ითქვას, რომ მიოდულაცია ტონივანი ქვევით V საფეხურის კილოში, ორი წმინდა კვარტლი დაშორებული კილო-ტონალობის შერწყმებაშენება ურმულის დამახასიათებელი სპეციფიკური თავისებურებაა. შალაურისა და ორივე არანისული ვარიანტი ურმულეების მთავარი ჯგუფისაგან გამოირჩევიან პირველ რიგში იმით, რომ მათ არა აქვთ ანალიტიკური. წმინდა კვარტლი დაშორებული ორი ტონალური ცენტრი. რომ ვიქონიით სრული წარმოდგენა ურმულს სტრუქტურულ თავისებურებებსა და კილომეტრიე აღნაგობაზე, ბუნებრივია, საჭიროა ამავე სახის მელოდების განალოჩხება. ჩვენ ამავრება არ ვისახავთ ასეო ამოცანას.<sup>5</sup> უფრო სწორად, გასაგები მიზეზების გამო განჩნა ვიფარგლებით და შეგვიხებით სწორედ აღნიშნულ სამ გამონაკლის ვარიანტს, მით შეუტეს, რომ სამივე ნიშნულ თავისებურება, ორივე ნაშლური ნიშან-თვისებებით სასათაფებია.

შალაურში ჩაწერილი კახური ურმული ორმავად გამონაკლისია. ესაა ჯვრჯვრობით ერთადერთი ვარიანტი, რომელიც თავიდან ბოლომდე ერთი ტონალობის ფარგლებში ვითარდება და, მეორეც, გამონაკლისია იმ მხრივაც, რომ აღნიშნული ერთი ტონალური ფარგლებში კილო (ფა-ეოლიდიური) თავიდან ბოლომდე უცვლელია. ამრიგად, შალაურის ურმული ადგილი არა აქვს არც კილოს ცვალებადობის და არც ტონალობის სიმალის შეცვლას.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს მელოდია ინტონაციურად და სტრუქტურულად ახლო დგას სხვა ურმულების მელოდიებთან, საერთო სასიათით იგი რამდენადმე უახლოვდება ოროვლანსა, ჟღერს უფრო აყვიანად, ვიდრე ჩვეულებრივი ურმული. ამ მომენტს გინდა სახი გავუსვათ, ვინაიდან აღნიშნული მელოდიაში ჩვენ ვხვდებით განვითარების განვლილ ეტაპს, როცა ურმულის მელოდია ვითარდებოდა ერთი კილო-ტონალობის ფარგლებში.

ორი წმინდა კვარტიტი დაშორებული ტონალური ცენტრის მქონე ურმულთა სტრუქტურაზე დაკვირვება ვკვირვებ, რომ იგი თავდაპირველად ვითარდებოდა ერთი კილოს, სახელდობრ, ზედა კილოს ფარგლებში და განვითარების მაღალ ეტაპზე მოხდა მისი დიაზაონის გაფართოება, რაც მიღწეულ იქნა დაღმავალი სახის ტიპურ ქართულ მელიოდიაზე მეორე, წმინდა კვარტიტი ქვეითი მდგარე ტონალური ცენტრის მქონე ასეთივე ტიპური ქართული დაღმავალი მელიოდის დაშენებით. ამან მოგვცა მეორე ტონალური ცენტრი. ასეთი ურმულების ორი ტონალური ცენტრიდან უძველესია ზედა ტონიკა, ზედა კილო, მასსადაზე ამ კილოს ფარგლებში გატარებული მელიოდიური საქცევივიც, ხოლო ქვედა ტონიკა და შესაბამისად მის ფარგლებში შემავალი მელიოდიური ხვეულები შემდგომია „მიშენებული“.<sup>6</sup>

შალაურის ურმულში კი მეორე (ქვედა) ტონიკა არ არის. ამრიგად, მის მელიოდიაში არ შეიმჩნევა მეორე ტონალური ცენტრის დამკვიდრებლსთან დაკავშირებული „ძებნები“ და დანაშრევიტი. ამიტომაც ადრინდელი მუსიკალური აზროვნების ფორმები მასში უფრო „ხელუხლებლად“ უნდა იყოს შეიმჩნეული.

ერთი შეხედვით, შალაურული ურმული თითქმის ამ შეიცავს რაიმე ხელშეახლებ ნიშნებს არქაული მუსიკალური აზროვნების ელემენტების საძებლად და არ წარმოადგენს საინტერესო მასალას მეცნიერული დაკვირვებისათვის. მაგრამ ეს მხოლოდ ზერეულ შთაბეჭდილებით მიღებული დასკვნა იქნება.

სიმღერა შერჩეულია ფა-ოლოური კლოში. ოთხგზის რიტმულად ხაზგასმულია ფა-ტონიკა სიმღერის ყველს მის წინადადებად. სიმღერის სიტყვიერი „მასალა“ მხოლოდ ერთ საღებუო სიტყვატს მოიცავს. მელიოდიაში ორგანულად შერწყმულია რწიტვატისა და კანტილენური მღერადობის ელემენტები. იგი ძალიან სახმოვანია, უაღრესად სველიან ლირიკულ განწყობილებას გადმოსცემს.

მელიოდიაში ყველაზე ზეტად ხაზგასმულია ორი მთავარი საყრდენი წერტილი კვირტა (დო) და პრიმა (ფა-ტონიკა). პრიმა ოთხჯერ არის მელიოდიაში ნაკვების დახასიათებული „მომამრგალეული“ საყრდენი, იგი ოთხივეჯერ ხაზგასმულია დიდი გრძობის ნოტიც. ოცჯერ (და მეტად!) გამოყენებულია კვირტის საყრდენი, იგი მთავარი „რწიტვატული ცენტრია“, (კვირტაზე მოდის 17 რწიტვატული მარცვლი). ამ ორ მთავარ მელიოდიურ საყრდენთან შედარებით სუსტია, მაგრამ მაინც გამოკვეთილია კიდევ სამი მელიოდიური საყრდენი — ტერცია (as), კვარტა (b) და სექტიმა (es). კვირტასთან ერთად ტერცია და კვარტა რწიტვატული საყრდენებია. კერძოდ ტერციაზე მოდის 8, ხოლო კვარტაზე 11 რწიტვატული მარცვალი. ამგვარად ეს საფეხურები ხაზგასმულია. მხოლოდ ერთხელ (პირველ ტაქტში) ჩანს კილოს სექტიმა: მი-ზემოლი, მაგრამ მოცემულია იგი კილოს ძლიერი კომპონენტის სახით; კერძოდ, ხაზგასმულია ამით, რომ არის დაღმავალი კანტილენური მელიოდიური საქცევის „მეთაური“, სიტყვიერ მარცვალში შემავალი მელიოდიური დაჯგუფების წამყვანი, მთავარი წერტილი. ამასთან იგი აიღება პირდაპირ კვირტიდან ტერციის სვლით (ასეთი სვლები ჩვეულებრივ, მხოლოდ საყრდენ წერტილებს შორის არის). ამრიგად მელიოდიაში სექტიმაც კილოს წამყვან კომპონენტს წარმოადგენს. საწინააღმდეგო სურათს ვხედავთ კილოს სექსტასა და სე-

კუნდის ე. ი. VI და II საფეხურების „წელიწადი“ შეფასებას. მიუღო სიმღერის მანძილზე სექსტა საყრდენი, მხოლოდ ერთხელ ჩანს (პირველ ტაქტში) და ისიც გამოიყენება უმცირეს შენელო გამწვლევი ნოტის სახით (უმნიშვნელო წვევია იმ დაღმავალი სამარცვლე დაჯგუფებისა, რომელსაც „მეთაურის“ სექტიმა და „ავგირგვირებს“ პრიმა). შედარებით აქტიურია“ II საფეხური, მაგრამ მხოლოდ ტონიკასთან „სიახლოვის წყალობით“. იგი ექვსჯერაა სულ გამოყენებული. აქედან საჭეურ გამწვლეული ტერციასა და პრიმას შორის (1-ლი, მე-4 და ბოლოსწინა ტაქტები). ორჯერ (ბოლოდან მე-3 და მე-5 ტაქტები) დამხმარე ნოტის სახითაა მოცემული და მხოლოდ ერთხელ მე-5 ტაქტის ბოლოში „ამაღლებულია“ კილოს მნიშვნელოვანი „სრულდასოვანი“ კომპონენტის დინამიკა. აქ ნოტა სოლ-ზე მოცემულია სიტყვიერი მარცვალი („ნა“). ეს ერთადერთი გამომავალი ვერ შეგვიშლის ხელს დაინახოთ ამ მელიოდიაში ხუთი მთავარი საყრდენი f-as-b-c-es, რაც ანჰემიტონური პენტატონიკის სექსტა ვადაძვეს. ამრიგად ამ შალაურულ ურმულში მელიოდის ჩონჩხი პენტატონიკაა. და ეს, რა თქმა უნდა, არ არის შემთხვევითი (არც გამონაკლისი) მოვლენა. ურმულის მელიოდიაზე დაკვირვება ავლენს მის გენეტიკურ კავშირს ანჰემიტონურ ინტონაციებთან, კერძოდ, უნაჰემიტონო პენტატონიკასთან აქედან ცხადი ხდება, რომ ქართულში ურმულში გაიარა უნახევარტონო კილოებრივი აზროვნების ეტაპი, ქართლ-კახური ურმული ადრინდელ პერიოდში ვითარდებოდა ანჰემიტონური კილოს ფარგლებში და მხოლოდ განვითარების შემდგომ საფეხურზე მოხდა მისი „ნახევარტონიკული“ მცირეწვლადი ინტერვლებების (I-II და V-VII საფეხურებს შორის) „შეგება“, რამაც სრული დიატონური კილი მოგვცა. ერთი ამგვარი ანჰემიტონური სვლა — „ადამონაში“ შემონახულია შალაურის ურმულის პირველ ტაქტში (ტერციული სვლა დო კვირტიდან მი-ზემოლ სექტიმისაკენ).

საინტერესოა აღინიშნოს ასეთი ფაქტები: ცნობილია, რომ შალაურის ურმული დამუშავებული (ბრწყინავლი!) სახით გამოყენებულია ოტვარში „ოქმულება შოთა რუსთაველზე“, როგორც ჩანს, დ. არაკიშვილმა სმენით, ინტუიციით იგრძნო ამ მელიოდიაში პენტატონიკური საფუძველი. ამას გავფიქრებინებს მის მიერ თანხლებში მრავალგზის გატარებული ანჰემიტონური სვლები კვარტაში (ტერციულად კვარტაში), რომელიც ორგანულად ერწყმის ურმულის მელიოდიაში. იგი თითქმის უშუალოდ მომდინარეობს მუსიკალური ტექსტიდან.



დამუშავებაში (მელიოდა ტრანსპონირებულია სი-ოლოური) ყურადღება მიაცქიეთ თანხლებში ორგზის გატარებულ ანჰემიტონურ ინტონაციურ სვლებს: h-a-fis-a-h და h-a-fis-a-fis. ეს ინტონაციური საქცევი რწერფნის სახით მრავალგზისაა გატარებული თანხლებში.

ფიქტიობით, ესეც ერთგვარი „დამატებითი არგუმენტა“ შალაურის ურმულის პენტატონიკური „წარმოსავლობის“ სასარგებლოდ.

როგორც ცნობილია, ქართულ ხალხურ მრავალხმიან სიმღერებში განსაკუთრებით გავრცელებულია მოდულაცია მეზობელ ტონალობაში ერთი ტონით ზევით ან ქვევით. ასეთი სახის მოდულაცია ურმულსათვის დამახასიათებელი არ არის. მაგრამ არის ერთი უაღრესად საინტერესო გამოხატვისი, კერძოდ, დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი ვარაჩხატი, რომელსაც ორი მეზობელი პარალელური კილოს დაპირისპირებაზე აგებული. ესაა ქართული ურმული „არანისული №2“ 7.

ქართულ ერთხმიან მელოდებში ძნელია მსგავსი მავალითის პოვნა. მთელი სიმღერის ნაწილზე ბევრათრივი უცვლელია და მელოდია კადანსირებს ხან ლა ტონიკაზე (რაც წარმოქმნის ლა-ფორიულს), ხან სოლ ტონიკაზე (რაც ამკვიდრებს სოლ-დორიულს). ამასთან ტონიკურ საზრდნთა მონაცვლობაა, ორი მეზობელი კილოს დაპირისპირებას კანონზომიერი, ჩამოყალიბებული სახე აქვს. მელოდია ჯერ სრულდება ლა-ფორიულში და მას მოჰყვება მომდევნო წინადადების დაპირება სოლ-დორიულის ტონიკაზე. ტონალობათა ასეთი მონაცვლობის ძირითადი ბოლომდეა შენარჩუნებული.

სიმღერის პირველი წინადადება (იგი აგებულია მხოლოდ დამხმარე სიტყვებზე — გლოსოლაობებზე<sup>8</sup> „იალალი, იალალო და“) სრულდება a-ფორიულში (დასაწყისი თითი ტაქტი), მეორე კი (იგი აგებულია დასალექსო სტროფიზე „ნეტავი ჩემო დედაო, დაგებადიაყვ ქალაო“) — გ-დორიულის ტონიკაზე კადანსირებს (ტაქტები მე-5-8). მესამე წინადადება აგებულია მხოლოდ ორ დამხმარე ხმოვან მარცვლზე („ა, ო“, ტაქტები 9-12). ეს უწინადადება მხოლოდ კვინტი ფარგლებში (f-e-d-c-b) ვითარდება. საყრდენი სი-ბემოლი, რომელიც ხაზგასმულია რიტმულადაც (დიდი გრძლიობის ნოტი). ერთი დასრულებით ეს სი-ბემოლი ატარებს ტონიკის ნიშანს — დადმავალი მელოდიური ნაგებობის ბოლოში ჩამკეტი დიდი გრძლიობის ნოტი, ეს ჩვეულებრივ ტონიკის თვისებაა. თუ ამ სი-ბემოლს ტონიკად ჩათვლით მაშინ ეს წინადადება ლიდიური კილოს, უფრო ზუსტად კვინტიო შემოფარგლული ლიდიური პენტატორდის ფარგლებში უნდა ვიგულისხმეთ. მაგრამ ეს შეცდომა იქნება. ამ სიმღერაში ლიდიური კილოს ნიშნები მოჩვენებითია. აქ სინამდვილეში გვაქვს წინადადების დამთარება ფრიგიული კილოს II საფეხურზე. ფრიგიული კილოს მქონე ქართულ მელოდებში შეინიშნება II საფეხურის („ფრიგიული სკუნდის“) გაზრდილი როლი. იგი ხშირად არის ხაზგასმული რიტმულად (გრძლიობით), გვეკლინება მნიშვნელოვან მელოდიურ საყრდენად და ზოგჯერ მუსიკალური ნაგებობის დამამთავრებელ წერტილადც, (ამის

გამო ნახევარკადანსის მნიშვნელობას იძენს). ქართული ხალხური მუსიკიდან ამის არაერთი დამამტკიცებელი მაგალითის დასახელება შეიძლება. მათგან მოვიტანთ ერთს დამარსკვეთილს მიერ სოფ. ვაქიარში (სიღნაღის რაიონი) ჩაწერილ „ეგრულს“.<sup>9</sup>

ამ შესანიშნავი მელოდიის პირველი წინადადება თავდება ფა-დოზე ფრიგიული კილოს II საფეხურზე (სოლ-მესამე ტაქტიში). ვიწრობით ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე არანისული ურმული მესამე წინადადების ბოლოშიც, სადაც ფაქტიურად გვაქვს მუსიკალური აზრის დამთავრება, „ფრიგიული ნახევარკადანსით“ ფრიგიული კილოს მეორე საფეხურზე.

„არანისული №2“ ურმულის მეოთხე წინადადება (ტაქტები 13-17, სიტყვებზე — „ავეგი გამათხოვებდი, შორს წამიყვანდა ქმარაო“) ისეც სოლ-დორიულში სრულდება. მესუთე წინადადება (ტაქტები 18-22) სიტყვებზე „ალუ-ალალო, ალუალაო კამეო“) ლა-ფორიულის ფარგლებშია. დაბოლოს, დასკვნითი წინადადება — ბოლო თითი ტაქტი („შენი მესურ ვარ კამეო“) საბოლოოდ ამტკიცებს სოლ-დორიულს.

როგორც დაინახეთ, სიმღერის ყოველი კვინტი წინადადება (პირველი, მესამე, მესუთე) სრულდება ლა-ფრიგიულში, ხოლო ყოველი წყვილი (მეორე, მეოთხე, მეხუთე) — სოლ-დორიულში. ამ ფაქტის მნიშვნელობა გაიზრდება თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ ყოველი კვინტი წინადადების სიტყვიერ მასალად გამოყენებულია; დამხმარე სიტყვები — გლოსოლაობები,<sup>10</sup> მაშინ როცა ყველი წინადადების მელოდია იშლება ლექსის „ძირითადი“ სიტყვიერი ტექსტის ბაზაზე. ამაზე დაყრდნობით შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ ურმულში გვაქვს სამი დიდი მუსიკა და თითოეულ მათგანში ორი წინადადება: პირველი აგებულია დამხმარე სიტყვებზე და თავდება ზედა ტონიკაზე (a-ფრიგიულში), ხოლო მეორე ძირითად სალექსო ფონდზეა აგებული და კადანსირებს ქვედა ტონიკაზე (სოლ-დორიულში).

ყოველი მუსიკის პირველი და მეორე წინადადება ფაქტიურად ერთი ტიპის მელოდიას წარმოადგენს, ორივესათვის დამახასიათებელია დაწყება მაღალ რეგისტრში ფა-ნოტიდან და ხანმოკლე რჩეიტატიული „შეყოტების“ შემდეგ დაშვება ტონიკისკენ. ძირითადი „სარეგისტაციო“ წერტილია, ორივე მელოდიაში არის უმაღლესი საყრდენი — ფა, რომელიც a-ფრიგიულ კილოში — სექსტაა, ხოლო გ-დორიულისათვის სექტამაა. ეს საფეხურზე რჩეიტაციასთან ერთად უმნიშვნელოვანესი კომპონენტისათვის კილო-ტონიკისათვის მელოდიის შედარებით უფრო განვითარებულია მუსიკის მეორე წინადადებაში.<sup>11</sup> იგი უფრო ვრცელია ტექსტის წყალობით და დიამაზონის გამოც. რეიტაციის საზღვრები a-ფრიგიულში ერთი საფეხურით ნაკლებია ვიდრე გ-დორიულში, ორივეგან ეს საზღვრები შემოფარგლულია კილოს უმაღლესი საყრდენით და კვარტით.

„არანისული №2“ ურმულის მუსიკალური ტექსტი კიდევ სხვა საინტერესო მომენტებსაც შეიცავს, მაგრამ მათზე აღარ შევწერდებით. იგი ამჯერად ჩვენთვის საინტერესო იყო, როგორც შეტად თავისებური, ორიგინალური სიმღერა, რომელშიც

კილოს დაპირისპირების უაღრესად საინტერესო ხერხია გამოყენებული, როცა ფაქტიურად ერთი მელიოდია კადანსირებს ერთი ბგერათიერიას ორი მემობილი საფუძვლებზე ერთ-ერთზე, ამით ამკვრებს ხან ერთ ტონიას და ერთ კილოს (ა-ფორი-გიულს), ხან მეორე ტონიას და შესაბამისად მეორე კილოს (გ-დორიულს). მართალია, აღნიშნული მელიოდია ერთგვარი გამონაკლისია ურმულის სხვა მელიოდებს შორას, მაგრამ ამით მისი მნიშვნელობა არ მცირდება. იგი უაღრესად საინტერესო ნიმუშია.

განსაკუთრებით დგას აგრეთვე მეორე ურმულიც, ჩაწერილი დ. არაპივილის მიერ ძავე სიფელ არანსში („არანსული ურმული № 1“). მოვიტანით ეს მელიოდიაც.<sup>12</sup>



ზემოგანხილული შალაურისა და „არანსული № 2“ ურ-მულებისაგან განსხვავებით ამ სიმღერაში ახალ საყურადღებო მომენტებს ვხვდებით. წინა ორ ვარიანტში, როგორც ვნახეთ, ბგერათიერი თავიდან ბოლომდე უცვლელი იყო. „არანსულ № 1“ ურმულში კი ვხვდებით ალტერაციულად შეცვლილ ბგერებს (სი—სი ბემოლი, მი—მი ბემოლი). ამასთან აქვს ასევე როგორც „არანსულ № 2“ ურმულში, ხდება მოდულაცია ერთი ტონით ქვემოთ მდებარე კილოტონალობაში, მაგრამ ესეც განსხვავებულ ნიუანსს შეიცავს. კერძოდ, „არანსულ № 2“ ურმულში მელიოდია „მორიგეობით“ კადანსირდება ორი მეზობელი პარალელური კილოს ტონიასზე (ა-ფორიგიული დ გ-დორიული). აქ კი ადგილი აქვს მოდულაციას მეზობელ არაპარალელურ კილოში (ა-ფოლიური და გ-დორიული), რაც ტონალური ცენტრის გადანაცვლებასთან ერთად ერთ-ერთი საფუძვლიან ალტერაციული შეცვლად (სი ბემონი პირველ ტაქტში, სი ბემოლი მეორეში) არის მიღწეული. საფრთხი „არანსულ № 1“ ურმულში უფრო რთულ მომენტებთან გვაქვს საქმე, ვიდრე წინა ვარიანტებში.

სიმღერის მუსიკალური ტექტი ოთხ ნუსხად იყოფა. პირველი მუსიკი (მოიცავს ორ ტაქტს) სამი ფრზისაგან შედგება: საწყისი „შესავალი“ ფრზა აგებულია დამხმარე სიტყვაზე („არაღ და“) და ა-ფოლიური კილოში სრულდება. მუსიკის მეორე „მოთავსი“ მონაკვეთი გ-დორიული კილოშია მოცემული. იგი აგებულია ორ საღვეშო სტრიქონზე — „აქაურ მეურმეს გვიქვამენ, უბია კოსტა ხარები, და“ (თითოეულ საღვეშო სტრიქონს შესაბამევად თითო მუსიკალური ფრზა). ასევე სამი ფრზისაგან შედგება მეორე მუსიკი (მე-3-5 ტაქტები). აქვე არის ერთტაქტიანი „შესავალი“ დამხმარე სიტყვაზე („არიარალე“) და კვლავ ორ საღვეშო სტრიქონზე აგე-

ბული „ძირითადი“ მონაკვეთი („გადაბარუნა ურმა კვე დაღიანა ქალები, და“) რომელიც აგრეთვე ორი სტრიქონით შესაბამისად ორ ფრზად იყოფა.

მესამე მუსიკი ყველაზე ვრცელია, იგი შედგება (მე-6-12) ტაქტება „გადაღიშული“. ორ საღვეშო სტრიქონზე („ქალაქის აიოსს ბურეშე სულ თავის ხარეს აქება“) აგებული ორი „ძირითადი“ ფრზის გარდა მას აქვს „შესავალი“ (მე-6-7 ტაქტები, დასმობი სიტყვებზე „აღად“) და აგრეთვე დასტყუხითი (მე-11-12 ტაქტები, აგებული დასმობი სიტყვაზე „ადაღლი“) ფრზები.

მეოთხე მუსიკი (ბოლო სამი ტაქტი) მხოლოდ ორ დამხმარე სიტყვას ეყარება და ორი სიტყვის შესაბამისად ორ ფრზად იყოფა. ერთის (ბოლოდან ხუთამე ტაქტი) სიტყვიერი „ზაზუსი“ დამხმარე სიტყვა „არიარალე“, მეოთხე კი—მეორე დამხმარე სიტყვა „პაოაღლი“ (ბოლო ორი ტაქტი). „არანსულ № 1“ ურმული მუსიკალური არსის განვიხილვარებაში ნიშნაველივან როლს ასრულებს მოდულაცია. სიმღერის ბოლოდან იქვეა ასეთია: ა-ფოლიური, გ-დორიული, გ-ფოლიური, გ-დორიული. თვით მუსიკის ნიუანსით ეს კილოები შემდგობიან არის „განაწილებული“. პირველი მუსიკი ორი კილოტონალობის ა-ფოლიურისა და გ-დორიულის დაპირისპირებაზე აგებული („შესავალი ფრზა ა-ფოლიურშია“, „მოთავსი“ მონაკვეთი გ-დორიულში). მეორე მუსიკა თავიდან ბოლომდე სრულდება გ-დორიულ კილოში, მესამე—გ-ფოლიურში. მეოთხე დასტყუხითი მუსიკი კი ადგილი აქვს ორი ერთხანისიანი კილოს გ-ფოლიურისა და გ-დორიულის დაპირისპირებას.

როგორც ვაღიანახეთ, სიმღერის ოთხივე მუსიკ განსაკუთრებული კილოებრივი აღნაგობა აქვს. ოთხ მუსიკში ძირითადი ბგერათიერი კილოებრივი საფუძვლებს მიხედვით ოთხი ვარიანტი არის წარმოდგენილი (არცერთი მუსიკის ბგერათიერი უსტადი არ შემთხვევითი არის). ორ შემთხვევაში მოდულაცია შედგებიან „ძარტვიდა“ ხდება. კერძოდ, მეორე მუსიკი ძირითადი ბგერათიერი კილოშია გატარებული, მესამე ბუტში კი გვახსოვდება — შომოდულიანი ამავე ბგერათიერი კილოში „არიანტს“ გვახსოვდება. ამრიგად აქ კილო — საფუძვლიანი ვარიანტი აქვს ადგილი. იგი მიღწეულია VI საფუძვლის ვარიანტიული სახეცვლილებით, — დიდი, ე. წ. „დორიული სექსტა“ (მი) შეცვლილია მცირე სექსტით (მი-ბემოლი). ბოლო მეოთხე მუსიკი მოდულაცია გელოდიური ნაკვობის შიგნით არის განხორციელებული, რის გამოც კილოს შეცვლა უფრო „მძაფრად“ შეიგრძნობა. აქ პირველი ფრზა გატარებულია გ-ფოლიურში და მას იქვე უპირისპირდება „დორიული ვარიანტი“. აღსანიშნავია, რომ კილოს შეცვლაში „მოთავსი დამხმარე სექსტა მთელი სიღრმის მანიშლზე“ მრდლოში იდება; აღიღებდა უმოთვარესად გამწვლეული ან დამხმარე ნოტის სახით (გამონაკლისია პირველი მუსიკი, ამაზე ქვემოთ შევიჩრებდით). ბოლო მუსიკი კი ხდება ამ „დაჩაგრული“ საფუძვლის „სპეციალიზაცია“ წინ წამოწვაზე, სახეცვლა (ბოლოდან მესამე ტაქტი სექსტა მი-ბემოლი ორჯერ ხელისუფედ სამარცვლე ჯგუფ-უჯრედის „მეთაურია“), რის შემდეგაც მომდევნო დასტყუხითი ფრზაში მი-ბეკარის გამოჩენა უფრო რელიეფურად წარმოაჩენს მოდულაციური დაპირისპირების ეფექტს. ასეთი სახის მოდულაცია, კილოს შეცვლა ერთი ტონიის ფარგლებში ურმულის (აგრეთვე ოროველას) დამახასიათებელი თვისებაა. კერძოდ, იგი ხშირად გვხვდება ისეთ ვარიანტებში, რომ-

უფრო ორი ტონალური ცენტრის ბაზაზე ვითარდებიან. ასეთ ურმულში შედა ტონიკის ფარგლებში სწორედ ანალოგიური ხერხით ხდება მოდულაცია, ეოლიური და დორიული კილონ დაპირისპირება.

უფრო დაწვრილებით შეგვირდებით „არანისული №1“ ურმულის პირველ მუხლზე. იგი სიმღერის გამორჩეული, განსხვავებული სტრუქტურის მქონე მუსიკალური ნაგებობაა — აგებულია ორი მუზობელი კილონ ა-ეოლიურისა და გ-დორიურის დაპირისპირებაზე. ჩვენ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ მოდულაცია მეზობელ, დიდი სკეუნდელ დაშორებულ ტონალობაში ურმულსათვის დამახასიათებელი არაა. მაგრამ შეგვხვდა ერთი ჯერჯერობით მეტად თავისებური მაგარაკლისი ვარიანტი „არანისული №2“ ურმული, რომელიც ორი მეზობელი პარალელური კილონ-ტონალობის მონაცვლეობაზე იყო აგებული. ურმულში, რომელსაც ჩვენ ამჟამად განვიხილავთ, ფორმალურად თითქმის ერთი მთლიანობა გვაქვს საქმე, აქაც ხდება მოდულაცია ნათესაობით მდგომარე, მართალია არაპარალელურ, მაგრამ მაინც მეზობელ „ახლო ბონათაჟავი“ კილოში. ფაქტურად კი აქ გვაქვს მოდულაცია ერთი ტონით ზევით მდგომარეობაში. უფრო სწორად, სიმღერის მელოდია ფაქტურად ერთი (სოლ) ტონალობის ფარგლებში ვითარდება; მხოლოდ ერთხელ, დასაწყისში იგი „რატომღაც“ არ ჩამოდის „ბუნებრივ“ სოლ საყრდენზე და „მოულოდნელად“ კადანსირებს ერთი ტონით ზევით ლა ტონიკაზე. მეორე ტაქტიდან კი სიმღერის განვითარების მივლ მანძილზე შესრულებული აღარ უბრუნდება „ამ შემთხვევით“ ტონიკას და ბუნებრივად ავითარებს მელოდიურ ხაზს „კანონიერი“ მთავარი კილონ-ტონალობის (სოლ დორიულ-ეოლიური) ფარგლებში. საერთოდ ეს, ერთი შეხედვით სხარტად, დასრულებული, ერთ სუნთქვაზე აგებული ფრაზა საერთო კონტექსტიდან „ამოვარდნილია“ და ბოლომდე ვერებრავად განვითარებული, ლოკიურად „გამართალი“ ვერ არის. შესაძლოა ამის მიუხედავად უმარტულიანის საწყისი მდგომარეობა იყოს (ჩამწერი აპარატის წინ „სასტარტო მდგომარეობა“ არცთუ იშვიათია!) ტონალური „ოტროფობის“, მერყობის ნიშნებია შემწმენდა თვით ამ ერთაქტიანი მელოდიური ნაგებობის შიგნითაც შეიძლება.

საყრდენთა როგორი განლაგება, ე. ი. „სტრუქტურული კარკასი“, ჩონჩხი აქვს ამ მელოდიას? ინტონირებული საყრდენებია, ფი, მი, დო, ლა, ანუ გამის VI-V-III-ი სიმღერებში. ასეთი ტიპის დადგომული მელოდიური ხაზის მქონე სიმღერებისათვის საყრდენთა ასეთი განლაგება დამახასიათებელი არ არის, უფრო ბუნებრივია საყრდენთა და არასაყრდენთა თანა-მიმდევრული მონაცვლეობა; ჩვეულებრივად საყრდენები (და შესაბამისად არასაყრდენებიც), „ბუნებრივ“ ტრეკიულ ინტერვალურ დისტანციაზე „დისოციებულია“. საყრდენთა განლაგების ეს „წყაი“ (ცხადია, ეს არ არის ერთადერთი, უნივერსალური ფორმა) დარღვეულია საყრდენი ფა-სექსტის გამო. უფრო მეტიც, ფა-სექსტის ასეთი „მდგომარეობა“ გამო (სოლ) სეპტიმა, რომელიც ასეთი ტიპის მელოდიებში ჩვეულებრივ კილონს წამყვანი კომპონენტია, აქ უმნიშვნელო დამხმარე საფეხურად არის ქცეული. ამას თავისი მიზეზები აქვს.

ჩვენი აზრით, სიმღერა იწყება სოლ-დორიულ კილოში; საწყისი კვირტოლი სოლ დორიული კილონ ფორმულა-საქცე-ვია. მომდევნო სეპტოლი, რომელიც ორ სამარცხველ დაჯგუფებად („რა-ლუ“) არის დანაწევრებული, იწყებს ავთენტური

სოლ-დორიული კილონ საყრდენთა ჩონჩხის რღვევას. ამტკიც-რებს ახალი ტონალობის ა-ეოლიურის ავთენტურ ტონალურ ჩონჩხს, ახალ საყრდენებს. ასეთი ავთენტური შემქმნელობა, წინამწვევია“ სეპტოლის პირველი ნოტი მი-საყრდენი. მას უკვე ბუნებრივად მოსდევს უახლოესი „ტრეკიულ დისტანცია-ზე“ მყოფი დო-საყრდენი. აქ „მოდულაციის საქმე“ ძირითა-დად უკვე „მითაგველია“. ამის შემდეგ კი მელოდიურ ქსო-ვილში ს-ბეგარის შემოღობა, თავისთავად, ძალიან „ბუნებრი-ვად“. და ბოლოს, ა-ტონიკის გამოჩენით (ისიც „ნათესაური“— ტრეკიული მანძილითაა დაშორებული უახლოესი დო-საყრდენ-ნიდან) საბოლოოდ „ოტოციკლურად ფორმდება“ ა-ეოლიური მაგარამ ეს არ არის ნამდვილი ტონიკა, შესწარულებული „ეპო-ციური ტონალობის“ საყრდენი ცენტრი. მეორე ფრაზის დასა-წყისიდან „ახალი ძალით“ იწყება „იერიში“ ამ „მერყე-ვ. მდგომარეობის“ დასაძლევად. გრძელდება „ბრძოლა“ სოლ დორიულსა და ა-ეოლიურს შორის. მეორე ფრაზა იწყება უმაღლესი ფა-საყრდენიდან, რომელიც წამყვანია გამეორებუ-ლი, ხაზგამსული. ეს სოლ დორიული კილონ სეპტიმა, მისი ჩვეულებრივი ბუნებრივი საყრდენია. მომდევნო ხუთი სამარც-ხნელად „კაიბრძოლურ“ ა-ეოლიურია: ოთხი ნოტიდან (მ-რ-ე-მი-მი) სამეზის ხაზგამს მი-საყრდენისა კილონ-ტონალურ „ოტროფობის“ სეროზული სიმტკიცებია. მაგრამ მომდევნო მალევე ძღვეს ამ წინააღმდეგობას, „იქცევა ტონს“, „პოუ-ლოლს თავის თავს“ — ტრეკიული სი ბემოლ საყრდენი ძალიან (ზღვიზედ ექსტრემს!) ხაზგამს მი-საყრდენის ავთენტურსა. ამის შემდეგ ყველაფერი „თავის კალაპოტში“ ჯდება. მელოდია ბოლომდე სოლ-ტონიკური ცენტრის „მაგნი-ტიკი ანგეში“, „მიზიდულობის რკალში“ მოქცეული და საყრ-დენი წერტილებიც მისი „მიზიდულობის კონსონანთი“ არის „მოწყობილებული“.

როგორც დაინახეთ „არანისული №1“ ურმულის პირველი მუხლი საგანად რთული სტრუქტურის მქონე აღმოჩნდა. პირ-ველი ფრაზა ფორმალურად ა-ეოლიურშია შესრულებული, ფაქტურად კი შეიცავს ძალიან შენობულ მოდულაციას გ-დორიულზედ ა-ეოლიურში. მოდულაციური გადახრის ელემ-ენტებს შეიცავს ამ მუხლის მეორე ფრაზაც, მაგრამ აქ „საქმე ბოლომდე მიყვანილი არ არის.

ამრიგად „არანისული №1“ ურმულის „დაუსტებელი“ მოდულაციური გეგმა ასეთია: გ-დორიული, ა-ეოლიური გ-დორიული გ-დორიული, გ-დორიული. მთავარი ტონალური ცენტრია სოლ. მთავარი კილონ-ტონალობებია: სოლ-დორიული და სოლ-ეოლიური. მთავან უპირატესობა უნდა მიენიჭოს სოლ-დორიულს. ჯერ ერთი, „რაოდენობრივ“ თვალსაზრისით (ყველაზე მეტჯერ სწორედ ეს კილოა გამოყენებული), მეორეც, „ხარისხის“ მხრივაც — სიმღერა იწყება და თავდება (ე. ი. შემორკალულია) დორიული კილოთ.

„არანისული №1“ ურმული ჩვეულებრივზე მეტად რეჩიტა-ტივის როლი, ერთგვარი „კლადატორივას“ სიტყვიერი, საღე-ქსო ტექსტით. ამის გამო მისი მელოდიური ხაზიც ძალიან „დანაწევრებულ-დამარცხლებულია“. მიუხედავად ამისა სიმღერ-ის კილოებრივ სტრუქტურაში შეიძლება მეტად საკულისხმო თავისებურებების დანახვა. მოვიტანოთ ორი ნაწყვეტი აღნიშ-ნული სიმღერიდან — მეორე მუხლის დასაწყისი „შესავალი“ ფრაზა და მესამე მუხლი მთლიანად:



მეხუთე ტაქტის დასაწყისში ნოტი და კილოს „სრულფუნქციონი“ წყვეტს“ დინამიკა „ამოღლებული“, თუმცა იგი საგრძობად ჩამოყვარდება კილოს სხვა საყრდენ წერტილებზე. ასეა თუ ისე, ამ ფრაზაში გადალახულია უნახვევარტონო პენტატონიკური კილოს „არტახები“.

ამრიგად არანსული პირველი ურმულის მეტად „დახლართული“, რეკტივაციით „გადგვირთული“, დახაწვებულ მელოდიამაც კი, რომელსაც ცხადია, გადალახული აქვს მუსიკალურ-კილობრძენი აზროვნების ადრინდელი საფეხები, შეინიშნება არქაული კილობრძენი გადმონათობი, მის მელოდიაში „იკითხება“ ანჰემიტონური კილოს ჩონჩხი, რომელიც სრული შვიდაფხვანისი დაიკონური კილოს საბურველია „შენიღლებული“.

მოტანილი ნიმუშები, კერძოდ შალაურის და „არანსული პირველი“ ურმულების ანალიზის საფუძველზე მტკიცდება, რომ ქართულმა ურმულმა გაიარა უნახვევარტონო კილობრძენი აზროვნების საფეხური. პენტატონიკური კილობრძენი საფუძველი, რომელიც დღევანდელ ურმულში ჩონჩხის, თავისი დახვეწილობით „კარავს“ სახითა ჩაკირული, თავის დროზე უდავოდ წარსაადგენდა საკუთრივ, ერთადერთ კილოს, რომლის ფარგლებშიც ვითარდებოდა მელოდია. განვითარების შემდგომ საფეხურზე კი მოხდა მისი „ნახვევარტონი“ მცირეფერციული ინტერვალების თანდათან „აპოყნება“, „ათვისება“ ამ თავისებური „ინტერვალური ყაბიზისა“, რამაც ურმულის კილობრძენი საფუძველი სრული ჰემიტონური პენტატონიკური კილობრძენი დონემდე „ააბალა“.

ანჰემიტონური პენტატონიკური კილობრძენი აზროვნების საფეხური ჩვენი ეპოქის ურმულისათვის განვლილი ეტაპია, მაგრამ, როგორც ვნახეთ, მის განვითარებულ, თავისუფალ იმპროვიზაციულ მელოდიურ ქსოვილში „შვიარადლებული თვალით“ აღსაყნა, „იკითხება“ არქაული კილობრძენი გადმონათობები. მას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. ქართული ხალხური მუსიკის არათუ შედარებით ნაკლებად განვითარებულ ნიმუშებში, არამედ თვალისმომჭრელ სიმალეებამდე ასული შედარებით მუსიკალურ ტექსტებშიც კი შეიძლება დავინახოთ მათი უფლებსი არქაული ძირები თუკი ეხებულმდგომარეობებში კვლევის სწორი მცნებური მეთოდებით.

პენტატონიკური ჩონჩხი — საფუძველი ჩვენა მიერ განხილულა სამი ურმულიდან არ შეინიშნება ერთ-ერთში — „მეორე არანისული“ ვარიანტი (მაგ. №3). სხვათა შორის, შეიძლება ერთი-ორი სხვა ნიმუშის დასახელებაც, სადაც აგრეთვე არ ჩანს (ან ძალიან ცუდად ჩანს) პენტატონიკური კილოს „ნაკვალევი“. რა დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ აქედან? ის, რომ ანჰემიტონიკა არ იყო ერთადერთი კილობრძენი სისტემა ქართული მუსიკალური აზროვნების ადრინდელ საფეხურზე, რომ უნახვევარტონო ბგერულ გაერთიანებათა გარდა სალხურ მუსიკალურ ყოფიმა თანაარსებობდა სხვა კილობრძენი სისტემებიც, რომლებიც განვითარების საკუთარი, თავისებური გზით მიემართებოდნენ დღევანდელი პენტატონიკურა (და არა მარტო პენტატონიკური!), დიატონური (და არა მარტო დიატონური!) კილობრძენსაყენ. ქართულმა მუსიკამ გაივარა უნახვევარტონო მუსიკალური აზროვნების არქაული საფეხური, კერძოდ მისი ყველაფე ცნობილი, კლასიკური სახე — პენტატონიკური ეტაპი, მაგრამ ეს უკანასკნელი არ ყოფილა ერთადერთი უნივერსალური სისტემა კილობრძენი აზროვნებისა, მის გარდა ქართულ ხალხურ მუსიკაში შეინიშნება არქაულობით აღბეჭდილი სხვა კილობრძენი სისტემების გადმონათობებიც.

პირველ მელოდიურ საქვეყნო (მაგ. ნ 6 ა) კილოს მთავარი საყრდენი წერტილებია f-d-b-g, ანუ სოლ დორიული კილოს VII-V-III-I საფეხურები. მხოლოდ ეს ოთხი საფეხურია „სამარცველ ერთეულთა“ საყრდენი წერტილი, მხოლოდ მათზე მიღის სიტყვიერი მარცვალი (როცა თითოეულ მარცვალს თითო ნოტი შეესაბამება) ან არის „სამარცველ დაჯგუფებათა“ პირველი, მთავარი მარცვლიანი წერტილი (როცა ერთ მარცვალზე ორი ან მეტი ნოტია მოცემული). ამის გამო მხოლოდ ეს საფეხურებია ხაზგასმული ინონაციურად და რიტმულად. დიდ მიწვევლობა აქვს იმასაც, რომ ამ ფრაზაში ხშირია მცირეფერციული სვლები VII-V და V-VII (ე. ი. როგორც დაღმავალი, ასევე აღმავალი სახის) საფეხურებს შორის. ასეივე სურათია შესამე მუსულშიც (მაგალითი № 6 ბ). პირველ ფრაზაში (პირველი ორი ტაქტი) ძალიან გამოყოფა VII და III საფეხურები. მუსიკალური ნაგებობის მელოდია იწყება ფა სეპტიმიდან, ჩამოდის კვინტურ საყრდენზე, შემდეგ კვლავ უბრუნდება სეპტიმურ საყრდენს და აქედან ეწყობა ბი-სემოლი ტერციული საყრდენისაკენ (ე. უკანასკნელი რიტმულადაც ძალიან ხაზგასმულია). შედარებით სუსტად, მაგრამ მაინც ხაზგასმულია კვინტური საყრდენაც. კვინტა ამ შენობებაში არ არის სამარცველ საყრდენი, მაგრამ იგი სხვა ხერხითა გამოყოფილი — მცირე ტერციული სვლები ფრაზის დასაწყისში როგორც დაღმავალი (ფა-რე, იგი „მეცხვრელია“ განხეილი მი ბემოლით) ისე აღმ.ვალი (რე-ფა) სახისა განმარჩენენ რე-კვინტას, როგორც კილო-მელოდიის ერთ-ერთ საყრდენს. ამრიგად ამ ფრაზაშიც საყრდენები VII-V-III საფეხურები (ტონალური საყრდენი სოლ აქ ფორმალურად არა ჩანს, მაგრამ იგი „იგულისხმება“; ფრაზის კილობრძენი სტრუქტურული ჩონჩხი მის მიერ არის „მოწესრიგებული“). დანარჩენები კი (VI-IV-II საფეხურები) მხოლოდ უმნიშვნელო განვლული (es-c-a) ან დამახინჩ ნოტივია სახითა მოცემული. ამავე მუხლის მეორე ფრაზაშიც (მაგალითი № 6 გ, ნუსხე-მეოთხე ტაქტები) სამარცველ დაჯგუფებათა ცენტრებია ისევ და ისევ ფა-რე-სი ბემოლი (ე. ი. VII-V-III საფეხურები) და უკანასკნელ მომენტში მათ ემატება კვარტული საყრდენიც („ნაკვლისხმება“; სოლ ტონიცა შემდეგი ფრაზის დასაწყისშია გამოყოფილი). თუ ამ ფრაზის საყრდენ წერტილებს „წესიერად“ დავლაგებთ, მივიღებთ შემდეგნაირ ბგერათრიგს: სოლ-სი ბემოლ-დო-რე-ფა. ეს ანჰემიტონური პენტატონიკური კილოს ბგერათრიგია. ცხადია, ეს უმნიშვნელო მოვლენა არ არის. აღნიშნულ მელოდიურ საქვეყნო საფუძველად უდევს უნახვევარტონო პენტატონიკური ბგერათრიგი, რომელიც სრული შვიდაფხვანისი დიატონური კილოს ქსოვილში „ჩაკირულია“ არქაული ჩონჩხის სახით. სხვათა შორის, ამავე მუხლის შესამე ფრაზასა (მეხუთე ტაქტი) და დასკვნით საქვეყნო (ბოლო ორი ტაქტი) ფაქტურად ანჰემიტონური საფუძველი აქვთ, რაც მხოლოდ ერთხელ არის გადალახული.



უფრო მეტიც, შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ანკე-  
მიტონური კილო და, კერძოდ, პენტატონიკა არ არის ქართუ-  
ლი ურმულის ყველაზე ადრინდელი კილოებრივი საფუძველი.  
ზოგიერთი ურმულის მელოდიაში შეიძლება დავინახოთ გად-  
მონასმები კიდევ უფრო არქაული საფეხურის — ოთხსაფეხუ-  
რიანი, მხოლოდ ტერციული ინტერვალებით აგებული კილოის  
— ტეტრატონიკისა<sup>13</sup>.

**შენიშვნები:**

<sup>1</sup> იხ. თ. მამალაძის „შრომის სიმღერები კახეთში“, თბილისი,  
1963 წ., სანოტო დამატება — ურმული სიმღერები № 6.

<sup>2</sup> იხ. დ. არაიშვილის I ტ., მოსკოვი 1906 წ., გვ. 332.

<sup>3</sup> იხ. იქვე, გვ. 332. ან გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა,  
1960 წ., I ტ., გვ. 257.

<sup>4</sup> იხ. არაიშვილი, V ტ., 1916 წ., გვ. 95, ურმული 1 და ურმული 2.

<sup>5</sup> დაინტერესებულ მკითხველს მივუთითებ ჩემს შრომაზე  
«Песни грузинских аорбных песен — «Урмули», რომელიც გა-  
მოქვეყნდა კრებულში «Проблемы музыкального фольклора  
народов СССР», მოსკოვი, 1973 წ., გვ. 239-257.

<sup>6</sup> ამის შესახებ უფრო ვრცლად ვწერდით ზემოთ დასახელებულ  
შრომში.

<sup>7</sup> სპეციალურ ლიტერატურაში ურმულის სახელწოდება ჩვეუ-  
ლებრივ განისაზღვრება იმით, თუ რომელ სოფელშია იგი ჩაწერილი.  
ამ შემთხვევაში მდგომარეობა იმით რთულდება, რომ სოფ. არანის-  
ში დ. არაიშვილმა ურმულის ორი მელოდია ჩაიწერა. გაუგებრობის  
თავიდან აცილების მიზნით ამ ურმულებს ვუტოვებთ იმავე  
„რიგით ნომრებს“, როგორც მოცემულია დ. არაიშვილიან (ორივე  
ურმული დამუშავლია მისი V ტომის 95-ე გვერდზე). ამრიგად,  
გვექნება „არანისული № 1“ და „არანისული № 2“ ურმულები.

<sup>8</sup> გლოსოლალი, გლოსოლალია — სიტყვა, ამ მარცვალთა დაჯ-  
გუფება, რომელსაც არა აქვს (ან დაკარგული აქვს) კონკრეტული  
შინაარსი.

<sup>9</sup> იხ. არაიშვილი, V ტ., გვ. 113, ან გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალ-  
ხური სიმღერა, I ტ., გვ. 253.

<sup>10</sup> გამოჩაყლისია მეხუთე წინადადებაში სიტყვა „კამეჩო“, რომე-  
ლიც, სხვათა შორის, ისეთ კონტექსტშია ნახვარი, რომ ფაქტიურად  
დამხმარე სიტყვის ფუნქციას ასრულებს.

<sup>11</sup> გამოჩაყლისია ბოლო მეხუთე, სადაც დამხმარე სიტყვებზე  
აგებული პირველი წინადადება გაერთიბილია, ხოლო მეორე, პირი-  
ქით, შეკვეცილი, — ვითარება მხოლოდ ერთი საღებოს სტრიქო-  
ნის („შენი მეზარე ვარ, კამეჩო“) ბაზაზე.

<sup>12</sup> იხილეთ დ. არაიშვილის V ტ., გვ. 95, ურმული I.

<sup>13</sup> ტეტრატონიკას ჩვენ ვუწოდებთ ოთხსაფეხურიან კილოს სეპ-  
ტიმის ფარგლებში (მაგ. სოლ-მი-დო-ლა). ირკვევა, რომ ასეთი მხო-  
ლოდღერტიული ინტერვალებიანი კილო არსებობდა ქართულ მუსი-  
კაში. ამის შესახებ ჩვენ საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის  
ლიტერატურის ინსტიტუტში 1972 წლის იანვარში წავიკითხეთ მოხ-  
სენება — „ტეტრატონიკა — არქაული მუსიკალური აზროვნების  
გადმონაშთი“ (დაბეჭდილია თხზულებაში).

აღარ დარჩა ქვეყანაზე გენიოსი მწერალი,  
დიდი პოეტი, პროგრესულად მოაზროვნე  
შემოქმედელი, თუ ფილოსოფოსი, რომელსაც  
თავისი აზრი არ გამოეთქვა და არ ელიარე-  
ბინა, რომ დრამატურგია ლიტერატურის ურ-  
თულესი და უშესანიშნავესი სახეაო. დღეს  
კი, როცა საქმე საქმეზე მიდგება, იფიქრებენ  
ერთ დროს ტრუფიზად ქცეულ ამ აზრს.

ყოველთვის, როდესაც თეატრზეა ლაპარა-  
კი, როდესაც თანამედროვე თეატრალური  
თუ ლიტერატურული კრიტიკა, სპექტაკლის  
რეცენზია ან ინტერვიუ თანამედროვე დრამატურ-  
გის ეხება (თუკი ეხება), დრამატურ-  
გია ბიბლიოთეკის ისაკის როლში გამოჰყავთ და  
თეატრალურ ხელოვნებას სწორავენ მსხვერ-  
პლად. დრამატურგის ბრალია, რომ თეატრის  
რეპერტუარი უღიმღამოდ გამოიყურება,  
დრამატურგის ბრალია, რომ მსახიობებს არ  
აქვთ მასალა სინტერესო სახეების შესაქმ-  
ნელად, დრამატურგის ბრალია, რომ რეჟი-  
სორები ინსცენირებითა და კლასიკური მასა-  
ლის ახალი განსჯით არიან გართულნი... ერ-  
თი სიტყვით, თანამედროვე ქართული დრამა-  
ტურგია ვერ დგას მაღალმხატვრული, მა-  
ღალიდებული მოწოდების სიმაღლეზე. რი-  
ტორიული ფრაზების ასეთი ყალიბი იმდენ-  
ად გაცედა, რომ არაათუ არ ეხმარება დრამა-  
ტურგებს, არამედ საზოგადოებრივი აზრიც  
კი სილასავით იბნევა მასში.

ჯერ ერთი, ქართულ დრამატურგის, მინი-  
მალური დახმარების ვითარებაში, მაქსიმალ-  
ურ მოთხოვნებს უყენებენ. ერთ თეატრალურ



## იზვილებს დრამატურგიას?

ჯაბა იოსელიანი

სწონში მართო ორი აკადემიური თეატრის რეპერტუარის შევსება სავარაუდოდ, სულ ცოტა 8 ახალ პიესას საჭიროებს. ხოლო წელიწადში 8 მაღალმხატვრული და მაღალიდუური პიესით მთელი კაცობრიობაც კი ვერ დაიკვებინს. მეტი ხომ არ მოუვა ჩვენს დრამატურგიას?

რეჟისორების ერთ ნაწილს მიაჩნია, რომ კლასიკოსთა დრამატურგიული მემკვიდრეობის თანამედროვე აქტუალურ პრობლემებთან დაკავშირება შესატყვისი პიესის ამორჩევის გზით კი არ უნდა მიმდინარეობდეს, არამედ ცოტად თუ ბევრად გამოსადეგი ლიტერატურული პირველწყაროს რეჟისორულ ინტერპრეტაციაზე „მორგებით“, ასე ვთქვათ, თავისუფლებით. ჩვენი აზრით კი, რეჟისორის თავისუფლება იქ უნდა დამთავრდეს, სადაც ავტორის თავისუფლება იწყება. და მერე, განა დასაიფიქებელია ლ. ტოლსტოის მართებური ფორმული, რომ ხელოვნება სხვა არაფერია თუ არა „ოდნავ იქით და ოდნავ აქეთ“. ჩვენი რეჟისორები თითქოსდა მართლანი არიან იმაში, რომ ალუზორული მომენტების გამოყენება ნაწარმოებს თანადროულ ქღერადობას მატებს, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს ერთგვარ მუხრუჭად ევლინება თანამედროვე დრამატურგიას. ჯერ კიდევ ჟან ჟაკ რუსო ამბობდა: „რამდენ ხანს შეიძლება განასახიერო

ნერონი და ფიქრობდე ლუდოვიკო მეოთხემეტეზე?“ განა არა სჯობია, რომ რეჟისორებმა თავიანთი სათქმელი თანამედროვე ქართულ დრამატურგებთან შემოქმედებით კავშირში დახვეწონ?

თეატრალური კულტურის ზრდა კორელატურ პრინციპს ემყარება.

როცა რეჟისორი პიესის სპექტაკლად დაბადების ორგანულ ფორმებსა და საშუალებებს კი არ ეძიებს, არამედ თვითმიზნური რეჟისორული ეფექტებით გამოაქვს იგი მზის სინათლეზე, განა ეს არ არის მუხრუჭი მაღალმხატვრული და მაღალიდუური ნაწარმოების შექმნისათვის; როცა დაბალია მსახიობის პროფესიული დონე, როგორ შეიძლება განსახიერდეს მაღალმხატვრული და მაღალიდუური პიესის სცენური სიცოცხლე?

მსახიობი იმპროვიზაციის ნიჭმა დაბადა, მსახიობი მაცურებლისაგან პლასტიკური მიზრა-მოსხრითა და ფიზიკური მოქნილობით გამოიჩინოდა, მსახიობმა სიტყვის მხატვრულად მოწოდების უნარით მოიპოვა ამაღლებულ ფიქარნაზე ასვლის უფლება. საუკუნეობით ვითარდებოდა და იხვეწებოდა აქტიორული ოსტატობის ხერხები: ცეკვა, სიმღერა, პლასტიკური მოძრაობა, პანტომიმა, აზრის გამოხატვა დიალოგებით, მონოლოგებითა და დუმილითაც კი. პოდა, განა ბევრი მოიძებნება საქართველოში მსახიობი, რომელსაც შეუძლია ყოველივე ამის ნახევარი მაინც გააყეთოს? (აღარაფერს ვამბობ აქტიორული ოსტატობის თანამედროვე სიტემების თეორიულ ცოდნაზე).

\* გაგრძელება: დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №№ 2-12, 1974 წ., №№ 1-4, 6-7, 1975 წ.

თეატრალური კულტურის შესაცნობი თავიდათავი — თეატრმცოდნეობა და თეატრის კრიტიკა — ძლიერ „ხელსაყრელ მდგომარეობაშია“. ისინი იმდენად ერგებიან თანამედროვე თეატრალურ ცხოვრებაში, რამდენადღაც მათთვის ხელსაყრელია: თუ საჭიროა ჩემდებიან, თუ საჭიროა — ერთბაშად აღაპარაკდებიან და ერთი და იგივე ფაქტების გადამღერებით გამოიჩინებენ თავს. თეატრალური კრიტიკის შეუძლია გააკრიტიკოს სპექტაკლი, მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი და, ასე განსაჯეთ, მაყურებელიც კი, მაგრამ იმით ეს კრიტიკა მაღალმხატვრულ და მაღალღირებულ დონეზე ანალიზებს პიესას, მსახიობს, რეჟისორს, მხატვარს, კომპოზიტორს, თუ ზოგადი ფრაზეოლოგიით სასე „საქები ან განსაქიებელი“ რეცენზიების გამოქვეყნებით ემაყოფილებება? სად ჩაიხედოს დრამატურგმა, რომელ სარკეში, სად დიანახოს თავისი ნაკლი, ან წარმატება?

ქართული ლიტერატურის ოფიციალური მესვეურები საქმოდ დიდი ხანია დრამატურგიას ღარიბი ნათესავივით ექცევიან. ძალიან იშვიათად იბეჭდება პიესები ცალკე წიგნად, ლიტერატურულ ჟურნალებში ხომ მათი სინსილატ ალარ ჭაჭანებს. ახლა იგი უფრონაღ „საბჭოთა ხელოვნებიდან“ — უკანასკნელი თავშესაფარიდანაც — დაითხოვეს. ამბობენ, ეს პრინციპული აქციააო, მაგრამ შედეგი არ ჩანს.

თეატრისა და ჟურნალის ღობეებთან დრამატურგიის ღამის თევა ცნობილი ზღაპრის სურათს — მდიდრულ ნაძვის ხესა და ფანჯარათან მდგომ გათოშილ უპატრონი ბავშვს გვაგონებს.

ხშირად ლაპარაკობენ ექსპერიმენტულ თეატრებზე, მათ აქა-იქ აარსებენ კიდევ, მაგრამ ყველა იგიწყებს დრამატურგიას. ნუთუ ექსპერიმენტები მართო რეჟისორთა და მსახიობთა მონოპოლიაა? იქნებ პიესებსაც ესაჭიროებათ „დაზვერვა ბიძოლით“? რატომ არ შეიძლება არსებობდეს დრამატურგიის ცალკე თეატრი, სადაც დაიდგებოდა ყველა დამთავრებული ფორმის მქონე ახალი ნაწარმოებები? რეჟისორის ვოლუნტარიზმი არ უნდა იყოს განაჩენის პირველი და უკანასკნელი ინსტანცია.

ერთი სიტყვით, ირონიული თქმისა არ იყოს, უნდა მიეცეს საშუალება დრამატურგს დავიგობტიკოს თავისი „უნიჭობა“, უფრო სწორად, გავიხსენათ ერთი პოეტის ლექსი — ჯერ ავსშენებინოთ სექტიცხოველი და მერ მოვაპურათ ავტორს ხელი.

სულაც არ ვაპირებ იმის მტიკცებას, თითქოს კრიტიკულ განსულ დენჯილიას საპასუხო სტიკტიის ერთადერთი მიზანი ის გახლდათ, რადაც არ უნდა დასჯდომოდა, რმონენტი დამარცხებინა, ვინაიდან დისკუსიისთვის, როგორც თვითონვე აღიარა, რაც ისე მნიშვნელოვანია ვინ დაობს, რამდენადვე — არც კანათი. მაგრამ, ეტყობა, ჯ. ღვინჯილიამ საკუთარი ღირსება შეზღუდულად მიიჩნია და თავისი წერილის შესავალშივე ჩვენი მისამართით იმდენი „ურყოფითი ეპითეტი დახარდა, რომ შემდგომ, მათი ბოლომდე რეალიზაცია გაუჭირდა.

ჩვენი დიალოგი ბუნდოვანების ნიღში რომ არ გაეხვიოს, აქვე შევინშნავ: „საბჭოთა ხელოვნების“ 1974 წლის ბოლო ნომერში დაბეჭდულ ჩვენს წერილს, თუ კრიტიკოსი გულისყურით ჩაკუერდებოდა, არ უნდა მიეცა საბაბი, თითქოს პირადად მას, ჯ. ღვინჯილის, ესმოდეს ვინმე თავს. ამიტომაც გაუგებარია, ყველა ჩვენი ფრაზა რატომ დააზომა ყველა თავის გამონათქვამს?

ჩვენი წერილი იე, როგორც სხვა სადისკუსიო სტატიები, ეხებოდა მაყურებლის აღზრდის საკითხებს და მისი ლოკიკური კრელო გახლდათ უკვე მრავალჯერ გამოთქმული აზრი, ხელოვნების ასლამულად მაყურებელი სიყრმდინავე უნდა მოგაზსადოთ, ხოლო ეს პრობლემა ჩვენი საზოგადოების ახლავაზად თაობის აღზრდის ერთიანი სისტემის თვალსაზრისით უნდა განვიხილოთ. სწორედ ამ მიზნით მოვიმარჯვეთ ბ. ბელინსკის გამონათქვამი. გარდა ამისა, შევეცადეთ რეჟისორული და აქტიორული ხელოვნების დღევანდელი მდგომარეობა ჩვენითვის საინტერესო პრობლემის, „თეატრისა და მაყურების“ ასექტში გავგეზურებინა.

მიაქცია ამას ყურადღება პატივეცემულმა კრიტიკოსმა? — არა. და ამიტომაც ვერ იბოვა პასუხი თავის წერილში აღძრულ მრავალ საკითხზე.

„ხანუმა“ და „ძველ ვოდევილებს“ მხატვრული ფაქტის საერთო შეფასებისას მოკამათე მხარეებს, ჩანს, სხვადასხვა აზრი არა გვაქვს, მაგრამ შეუთანხმებლობა მაყურებელში წარმატების ხასიათისა და ხარისხის ახსნისას, ჟანრის განსაზღვრისას, ყვერმოდ რუსთაველელთა სპექტაკლია თუ არა „ხანუმა“ და როგორია მისი შემადგენელი ნაწილების ესთეტიკური ღირებულება.

ყველაზე მეტად მაინც „ხანუმა“ ჟანრული განსაზღვრა გვეჩვენა დაუსაბუთებლად, როდესაც იგი „სექციონა მიახლოებულ“ წარმოდგენად მონათლეს. თითქმის ასევე დაუსაბუთებლად მივგაკნია, როცა გვეუბნებოდა, ან ნაწარმოებთა დედამა დღეს მისაწმენწონილი აღარაა იმის გამო, რომ სოციალური არსი გამოცლილი აქვს და მხოლოდ უაზრო, არაჯანსაღ სიცილს იწვევსო. ამას კი მოსდევს მტიკცება: აკადემიური თეატრები „ხანუმა“ და „ძველ ვოდევილებს“ რაც უფრო მაღლ ამოიღებენ რეპერტუარიდან, მათი იდეურ-ესთეტიკური პოზიცია გამაგრდება, მაყურებელს დავიცავთ იაფფასიანი, შედაპირული სასცენო ნაწარმოებების გავლენისაგან და ამ გზით აკადემიური თეატრები ჭეშმარიტ მაყურებელს დაიმბრუნებენო.

მართალია, ჯ. ღვინჯილიას გარკვევით არ გამოთქვამს, „ძველ ვოდევილების“ მაყურებელს დაარქვათ თუ არა არამარჯანიშვილისეული, მაგრამ „ხანუმა“ თაყვანისცემლმებს



ეთერ გალუსტოვა

კი უმოწყალოდ მოექცა, როდესაც ისინი არარუსთაველელთა მკურნალებად მონათლა. ხოლო აკრიტიკებდა რა „ხანუმას“ მკურნალებს, ეტყობა, „ძველი ვოდევილების“ მკურნალებთა აუდიტორიასაც გულისხმობდა. ასე რომ არ იყოს, მუდამ წყვილად რატომ მოიხსენიებდა მათ!

როდესაც ჯ. დვინჯილია თბონენტს ეკამათება, ყველა ხელსაყრელი თუ არახელსაყრელი შემთხვევების იყენებს შესაძლებლობას მიაწეროს მას განსჯის ზედამხედველობა, წინააღმდეგობაში ჩაყარდნა, ალოგიკურობა. სწორედ ამ სურვილმა, მოწინააღმდეგის კონცეფციის სუსტი ადგილის პოვნის დიდმა წყურვილმა, აიძულა იგი, ზოგი რამ არასწორად წარმოედგინა. კერძოდ, ჩვენ ვცდილობდით თავი აგვერიდებინა ყველა სპექტაკლის, მით უმეტეს თუ იგი საკამათო გახლდათ, ხელაღებით დაწუნებისათვის, საკითხის არსში გავრკვეულიყავით, ამ შემთხვევაში, გაგვეო „ხანუმას“ და „ძველი ვოდევილების“ უსარმაზარი აუცილებლობის მიზეზი. პატივცემულმა კრიტიკოსმა კი ეს მიკერძოებდა ჩავითვალა, თითქო მე ვიცავდი ამ წარმოდგენებს, მათსავე სასარგებლოდ, ცაგარლის კომედიის ამჟამად უკვე მესამე ანშლაგის მკურნალებთა და ასიათასობით ტელემაყურებელთა გულს მოსაგებად.

ჩვენს აზრით, ეს თითქოს უმნიშვნელო შეცდომაა, მაგრამ სწორედ ამას მოჰყვა სხვები ისევე, როგორც მთაზე დაგრობული თოვლის გუნდა ზვავად იქცევა ხოლმე. იქნებ საჭირო იყო ადრევე შეთანხმება, რომ ამა თუ იმ მოვლენის ასხნა სულაც არ ნიშნავს მის დაცვას? თუმცა აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ, გარკვეული აზრით, როდესაც საკვლევი საგნისა თუ მოვლენის გაგების გამოფერხისა და ნაწილ-ნაწილად დამლის შრომას ვკისრულობთ, აუცილებელია ერთხანს მისი აპოლოგეტიც გაგზავნო, რომ ჩვენმა განსჯამ, ჩვენმა აზრმა მასზე, წინააწარგანზარულ-აპრიორული ხსენებით არ მიიღოს.

არც „ხანუმა“ და არც „ძველი ვოდევილები“ ჩვენ არ მიგვაჩინა ხანმოკლე, უდღეურ თეატრალურ მოვლენა-გაღვივებად, რომელიც შეიძლება ხელის ერთი ჩაქნევით უარყო და მოიშორო, დაარქვა მათ ზედამხედველობა, მჩატე, მადურ მხატვრული ხარისხის ნაწარმოები. მაი მიწინააღმდეგე ბერის რამითაა ჭკუის სასწავლებელი, რადგან სტაბილურია და არც ერთადერთი. ამაში კი გვეთანხმება თბონენტ, მაგრამ ყველაფერს ნიჰილისტურად აფასებს, სხვათაგანია მისი დამოკიდებულება ორივე აკადემიური თეატრის მხატვრული ტენდენციებისადმი, როცა საკითხი ეხება მათი რეპერტუარის აქტივში ვოდევილური ნაწარმოებების შეტანას.

აი, რას წერს იგი „საბჭოთა ხელოვნების“ მეოთხე ნომერში: „არავის არ აქვს უფლება და არც მე დამისახავს მიზნად ვოდევილის, როგორც ქანკის წინააღმდეგ გამოხსულიყავი.

მე მინდოდა ჩემი მოსაზრება გამომოქცევა იმის შესახებ, რომ „ხანუმას“ და „ძველი ვოდევილების“ ადგილი რუსთაველისა და მარკსანიშვილის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრებში არ არის, რომ მათი ადგილი სხვაგანაა“ (ხაზგასმა მისია— ე. გ.).

წინ რომ არ გავუსწროთ იმის გაგების სურვილს, პატივცემული კრიტიკოსი „ხანუმას“ და მის სცენურ ძმობილს „ძველი ვოდევილებს“ თუ სად უპირებს გადასახლებას, გაიხსენოს ის მოტივირება, რომელიც მან ამავე საკითხზე გამოთქვა („საბჭოთა ხელოვნება“, № 2, 1974 წ.).

იგი მოგვიყვანა „ხანუმას“ სიუჟეტს, რაც ყველამ კარგად იცის — როგორც პეერის, ასევე კინოს მოდიფიკაციები. შემდეგ კი გავუწყა: „იკიდევ უფრო იაფფასიანია „ძველი ვოდევილები“ სიუჟეტი, მისი ამბავი“. და იქვე მიიწვია მოვითხორო სამიდან ერთ-ერთი ვოდევილის სიუჟეტი. ორივე შემთხვევაში საბრალდებულო სკამზე ა. ცაგარის დრამატურგიული პირში დავსე. მოითავა რა ეს საქმე, ზემოთ თქმულს დაუმატა: „დანიარჩენი ორი ვოდევილის შინაარსი კიდევ უფრო მარტივია, კომიკური სიტუაციები კიდევ უფრო პრიმიტიულია და ბოლოს რეზიუმე: „მე ერთხელ კიდევ მინდა გავიმეორო, რომ ეს შინაარსი და კომიკური სიტუაციების ძირითადი ნაწილი ხორცშესხმულია რეჟისორული ფანტაზიით, მსახიობთა თამაშით და ზოგჯერ გეზიბოლავს მაღალი ოსტატობით.

მაგრამ რეჟისორის ფანტატიკოს და მსახიობების თვალაწიწებულები, თანაც ოსტატური თამაშით ის შინაარსი ითქვა, რაც ზემოთ მოვიყვანე, როგორც ნიმუში. ეს შინაარსი კი არ შეიძლება იყოს დიდი თეატრის შემოქმედების საგანი. ეს არის პრიმიტიული, იაფფასიანი სიტუაციების დემონსტრირება... ყველაფერი „ძველი ვოდევილებში“ სწორედ თამაში ხელოვნებაზეა დამოკიდებული. მაგრამ ის, რაზეც ინარჩუნებთ თამაშის ხელოვნება, არ არის მარკსანიშვილის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სხვანაირი (ხაზგასმა მისია— ე. გ.). მისი „ადგილი სხვაგანაა“. და კიდევ: „ხანუმა“ და „ძველი ვოდევილები“ მკურნალებში სობის იმ ამაღლებულობის განცდას, რაც ურდამ ახლად აკადემიური თეატრის სპექტაკლებს, სობის მოწყობის გრძნობას, რომელიც სცენაზე გამოსული მსახიობების დანახვისას ეუფლება. ამ სპექტაკლების ეფექტები ზერელეა, ზედამხედველი და ფიქრებამოცლალა. იუმორი ჩამკვდარია. სცენაზე და დარბაზში გართობა და მხოლოდ განიზნა გაბატონებულია. და იქ, სადაც ამაღლებულობის განცდა კვდება, მოწყობის გრძნობა იწრიტება, თუნდაც იმ ერთ დღეს თეატრი მკვდარია. ერთამული, რომელიც მის კვლევას აყვებს, სიცარიელის ხმარია“ („საბჭოთა ხელოვნება“ № 2, 1974 წ., გვ. 109-110).

ამგვარად, პატივცემული კრიტიკოსი შავით თეთრზე წერს,



რომ ვიდევლი თავისთავად (ამიტომ გვიყვება მათ შინა-  
არსს) პრიმიტიულია, შედაპირულიც და აზრით საქმეც;  
ბოდა, როგორც არ უნდა ეცადონ მსახიობები, რა ოსტატო-  
ბითაც არ უნდა ითამაშონ, რა რეჟისორული ფანტაზია და  
გამომგონებლობაც არ უნდა იყოს ასეთ წარმოდგენაში, საშვე-  
ლი არ არის, ეს მდგომარეობას ვერ ცვლის. აქედან დასკვნა:  
„სცენაზე ღლაბუღი, ღლაბუტისი მაყურებელიც“. ამიტომ  
ვღვევილი არ არის იმის ღირსი, სხვა ჟანრების გვერდით და-  
იკავოს ადგილი აკადემიურ თეატრებში. ეს ასე გამოდის, რო-  
გორადაც არ უნდა გვიმტკიცოს ჟ. ლენჩოლიამ, რომ „არა-  
ვის არა აქვს უფლება და არც მე დამისახავს მიზნად ვღვევი-  
ლი, როგორც ჟანრის წინააღმდეგ გამოვიშლიყავი“-ო. „ნუთუ  
პართლა სერიოზულად ვფიქრობთ, რომ ვინმეს თუნდაც სურ-  
ვილი შეიძლება დაგებადოს ჟანრთან დაპირისპირებისა? ნუთუ  
ჩემი წერილიდან... არ აგულისხმებთ შემსრულებელთა უნაკლო  
თამაშს და რეჟისორების მალელი ხელოვნების ქება?“ („სამბ-  
ჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1975 წ., გვ. 91).

ძნელი შესაძინევი არაა, რომ დავისას თავდასაბნის მოსა-  
გერივლად ოპონენტმა, რბილად რომ ვთქვათ, უშუესტობა  
დაიშვა. აქვებს რა სპექტაკლებს დამდგმელებს, ჰჭინა ამათ  
ჟანრის ლიტერატურულ პირველწყაროს ვიცავ და ვეპომაგე-  
ბითი. მის აღქმამი ამგვარად ერწყმის ერთმანეთს ჟანრები  
დრამატურული და სცენური, წიგის და სპექტაკლი, რაც  
ფრიად ანელებს მასთან დავას. სხვათადად როგორ აქვსნათ  
და გაავამართლოთ მის მიერ ანალიტიკური მიზნით საარგუმენ-  
ტაციო იარაღად მოშველიებული ცალკეული რეპლიკები, რომ-  
ელთა უმრავლესობა ა. ცაგარის კალამს კი არ ეკუთვნის,  
არამედ აქტიური და რეჟისორული იმპროვიზაციითაა და-  
ბადებული თვითონ ამ ბიების სცენური წაითხვისა თუ გან-  
სახიერების პროცესში, სახელდობრ, სწორედ რუსთაველის სა-  
ხელობის თეატრში. პატივცემულმა კრიტიკოსმა კი, როგორც  
ვიცით, ფრიად მაღალი შეფასება მისცა მსახიობთა თამაშს  
და რეჟისორთა ნაშუაგვარს. „შოგჯერ გაკეთებული იმაზე მე-  
ტი, რის საშუალებასაც ტექსტი იძლეოდა“, — წერს იგი.  
ჯობდა ჯერ უსუსტად გაგვევო მისი წყაროსთავლი და სპექ-  
ტაკლ „ხანუშას“ ყველა ნაკლი ამ შემთხვევაში ჩაის უყოფდე-  
ლი ლიტერატურული მშობლისთვის არ ჩამოგვევიდა კისრზე.

ასლა მოკამათებმა ჩვენ-ჩვენი პოზიცია იმ საკითხშიც  
გაგარკვეით — რითი მოიპოვა და დამისახება ვიდევლმა  
აკადემიური თეატრის აფიშაზე გამოჩენის უფლება?

ჟ. ლენჩოლია კატეგორიულად უარყოფს მათ და ვოდე-  
ვილს, უფრო სწორად, სპექტაკლებს — „ხანუშასა“ და „ძველ  
ვღვევილებს“ — სხვა თეატრების მიწარეკებას. თუ ეს ასე  
არ არის, რისთვის დასჭირდა პიესების შინაარსის მოყოლა  
და მერე ასეთი დასკვნის გამოტანა: „ამაგი (იგულისხმება  
„ხანუშა“ — ე. გ.) უფრო ბანალურიც არსებობს. აქ ამბის  
იფფსაინაზობა არ არის მთავარი, მთავარია სპექტაკლის  
იფფსაინაზობა“.

მაგრამ პატივცემული კრიტიკოსი მაყურებელთა ამ საყვა-  
რელ წარმოდგენებს სად უპირებს გადასახლებას? იქნებ გაგ-  
ვიშილოს მათი თეატრალური მისამართი!

არა, ამაზე ოპონენტი მარტო თავს კი არ იკავებს, სერი-  
ოზულად დუმს, რადგან არ შეუძლია ისეთი თეატრალური  
დაწესებულების დასახელება, სადაც არარუსთაველთა და  
არამარჯანიშვილთა მაყურებელი ივლიდა.

ერთხელაც უნდა გავისვენოთ, რომ აკადემიური და არა-  
აკადემიური თეატრებისთვის განსაზღვრულია და მთავარი

არა ჟანრირიე შემოფარგულობა, არამედ ხარისხობრივი  
ფაქტორი. აი, რა პოზიციიდან უნდა დავემინოთ ვიწრო  
ბანუში „ხანუშას“ და „ძველ ვღვევილებს“ და არა ხელა-  
ღებით გავაძეოთ აკადემიური თეატრების სცენიდან.

მეორე ადგილას, თითქოს ადრე ნათქვამის შეგება-დამა-  
ტება სურსო, ჟ. ლენჩოლია წერს: „ამ საქმეს (ე. ი. ვღვევი-  
ლების თამაშს — ე. გ.) ემსახურება და ეწირება დიდი მსა-  
ხიობის ვასო გოძიაშვილის თამაშის ხელოვნება, ნიჭიერ მსა-  
ხიობთა შესაძლებლობა“.

ვასო გოძიაშვილი ჟ. „ვღვევილებს“ დამდგმელ-რეჟი-  
სორია და მიხედვით მსახიობ ვასო გოძიაშვილის ის როლი,  
რომელიც ასწავა მის არტისტულ-სამშენსრულებლო ინდივი-  
დუალობასთან. აქ ძნელი მისახვედრი არ არის, რომ არჩევა-  
სი თავისუფლება აკავრით არ იყო შესუდებული. შეწირვა-  
ზე თუ ვილაპარაკებთ, მხოლოდ იმ გაგებით, რა მსხვერპლზე-  
წირვასაც მოითხოვს თვითონ აქტიორის პროფესია. მართა-  
ლია, ვასო გოძიაშვილი ემსახურება ვღვევილს, მაგრამ ეს  
ბედნიერებაა, რადგანაც იგი როგორც არტისტული გარდასახ-  
ვის ოსტატი, მთელი არსებით, სქივნით, ხედვით გრძობს ვო-  
ღვევილის სიტყვიერი ფაქტურის კონსტრუქცი ბუნებას, მის ყვე-  
ლა სცენურ ფერს და ელვარებას. ვასო გოძიაშვილის ცეკვა-  
ცეკვით ვასავა სცენიდან, რაც ასე მოსწონს ყველას და  
მთელი სპექტაკლის რიტმულ გამკრთონად ვეგვიონება, ერთ  
სპექტაკლად ღირს. მამასადაც, რატომ უნდა მივიჩნიოთ  
გულსატენ მსხვერპლად ვასო გოძიაშვილის მონაწილეობა  
ვღვევილურ სპექტაკლში, თუ პატივცემულ კრიტიკოსს თვი-  
თონ ვღვევილს არ მიანია მდბადა, არასერიოზულ, თეატ-  
რალური ხელოვნებათუვის უღირს სახედ?

ვინაიდან საუბარი ექნება ვღვევილებსა და მსუბუქ კო-  
მედიებს, აქვე დავეწ, რომ, ჩემი დრმა რწმენით, აქ უშველად  
უნდა ითამაშონ საექვთესო მსახიობებმა სცენის ჭეშმარიტმა  
ოსტატებმა, უკანდოდ მათ ფისს და სილამაზე დაეკარგებთ.  
როდესაც მივიქვთ ჟანრები და ოლა ანდროსკავია თამაშობენ  
ჩეხოვის ხუმრობაში „დათვი“, არავის, ხელოვნებისაგან შორს  
მდგომ პურიტანულსაც კი, აზრად არ მოუვა, იგი ბანალურად  
მიიჩინოს, დაბალხარისხოვან, სოციალურად გამომრალე-გა-  
მოციკულ, იუმორდაკარგულ ნაწარმოებად მონათლოს. აბა,  
ვინ იტყვის, რომ ერთსი მანჯვალაძისა და რამაზ ჩხიკავის,  
ვასო გოძიაშვილისა და ელენე ყიფშიძის მონაწილეობით გა-  
თამაშებული სცენების ყურებისას მოწყნებლობა ვეფლება.  
ამთქნარებს და ჯერ კიდევ მოქმედების დამთავრებამდე თე-  
ატრიდან გაპარვაზე უჭირავს თვალი, რათა სხვაგან ექვბოს  
უფრო მხიარული და თვალწარმატავი, თავშესაქციევი და სა-  
ინტერესის სანახაობა?

დავეუსთ, რომ ეს ორივე სპექტაკლი დდგმულყო სხვა  
თეატრში და მასში სათამაშოდ თავი მოეყარათ საშუალო ნი-  
ჭის მსახიობებს. მაშინ როგორდა შეფასებდა ჩვენი ოპონენტი  
ვღვევილს და მის სცენურ განსახიერებას?

ამგვარად, ჩვენ მივადგით „ხანუშასა“ და „ძველი ვოდე-  
ვილების“ მაყურებელი წარმატების კიდევ ერთ ასპექტს.

ორივე სპექტაკლი მუსიკალურია და მათი პოპულარობა  
უნდა გავიანოთოთ საერთო თეატრალური მასშტაბებით და არა  
მათ თუ იმ ცალკეული თეატრალური კონკრეტების მხატვრული  
ინტერესების მიხედვით.

ასლა ხშირად წერენ და ლაპარაკობენ მიუზიკლების სი-  
ჭარბეზე, დაუკრებელ გატაცებაზე, კერძოდ, დრამატული თე-  
ატრებრს მაყურებლის ლტოლვაზე იმ სპექტაკლებსადმი, რომ-

ლებშიც ბევრია მუსიკა, სიმღერა, ცეკვა და საერთოდ მოძრაობა, პლასტიკური ხელოვნების ყველა სახე. ამ შემთხვევაში როგორ მოიტყეს თეატრი, თუნდაც აკადემიური, როცა ქალაქში არ არსებობს კომედიისა თუ სატირის საგანგებო, სპეციალური თეატრი, მით უმეტეს—მიუხედავად გატყვევული, მისი გამაღმერთებელი. მუსიკალურ სანასაობაზე მოთხოვნილება კი ძალიან დიდია ეპოქის ქაირის კროლავს ზურგით შექცობის? რეპერტუარი უნარობრივად შეზღუდოს, ვიწრო ჩარჩოში ჩასვას და მაყურებელთა მოთხოვნილებები უგაღმერთებლად? მისი სადღესობი ინტერესები არ დაინახოს? ვიდრეელი და მიუხედავად იმ ხომ მინტროლენს მაყურებელს არ მიწოდებს, აგი სჭირდება თეიონი მსახიობებსა და რეჟისორებსაც, რომ არ დაკარგონ, ანაფითარონ და სრულყოფილი სინთეზური მსახიობის პროფესიული მეგობარი — თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების სული და გული. ამასთან დაკავშირებით შეუძლებელია არ გაევიწყლოთ ჩვენი დედაქალაქის საბავშვო თეატრების ორი მიუხედავად განმარტებული წარმატება წლებადღეს სეზონში — „ბეზმარაში“ რუსულად და „მერი პოპინსი“ ქართულად. ეს წარმოდგენები ყველა მაყურებელს მოეწონა განურჩევლად ასაკისა და მენტელების მომზადებისა.

ბოდა, რუსთაველის თეატრმა უნდა დადგას თუ არა მუსიკალური სპექტაკლები?

ამ დასმით ხომ მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ბევრი მსახიობი, ხოლო მათი მრავალმხრივი შესაძლებლობების გამოყენებლობა განა ცოცხალ არ იქნება? დიხასც უნდა დავდეთ მათი სათანამო სპექტაკლები, მაგრამ დავდეთ უკუპირი, განზრდილი სტილის ზომიერი გათვალისწინებითა და ტექსტით: გრძობით, იმპროვიზაციის დაუტყარბებლობით, რომ ნაწარმოების თვალაპირელი ლიტერატურული წყარო არ დაგვეკარგოს და შეგვედლოს.

ჯ. ლივჯილიას წამოსცდა რა, „ხანუმას“ და „ვოდვეილების“ ადგილი აკადემიური თეატრების სცენაზე არ არისო, ნეორე სტატიაში უცებ შეცვალა გეზი და აღიარა: „ამ ხასიათის სპექტაკლების („ხანუმა“, „ძველი ვოდვეილები“ — ე. გ.) აკადემიურ თეატრებში განხორციელება საერთოდ კი არ წარმოადგენს დაშვებულ ფაქტს, არამედ ახლა, კონკრეტულად ამ პერიოდში, როდესაც ჩვენი წამყვანი თეატრები ჯერ კიდევ ვერ ფლობენ მყარ პოზიციას, შეუვალ პრინციპებს, თავისთავად სტილს“ („საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, გვ. 93)

რას ნიშნავს ეს? ჩვენმა ოპონენტმა თავისი პოზიცია უარყო თუ საკუთარმა კატეგორიულდომ შეაკრიოთ და თავისი აზრის მერბილება გადაწყვიტა? მაშინ რაღად სჭირდება აქ სპექტაკლი და აკადემიური თეატრის სცენისაკენ მიმავალი გზა რატომღა გადაუღობა, როცა არსებობს ცალკეული თეატრების ისტორიაში ისეთი პერიოდი, როცა ამგვარი პიესები მისაღებია ყველასთვის, რესპუბლიკის წამყვანი თეატრებისთვისაც კი?

ახლა ისევ ვეიჯოსთო, პატივემული კრიტიკოსი რომ მოგვიწოდებდა, თუ ამ თეატრებს სწავლიათ, თეიანთი იდეურ-მხატვრული პოზიციები გაიმართონ, „ხანუმა“ და „ვოდვეილები“ არ უნდა დადგანონ, ისევ ძალაში რჩება თუ ამჟამად ზოგერთი კორექტივის აუცილებელ შეტანას საჭიროებს?

ორიოდე სიტყვა საკუთრივ ამ სპექტაკლების მაყურებელსაც შევაწიოთ. ჩემს მოკამათეს მიანიჭა, რომ „ხანუმას“ რუსთაველთა მაყურებელი არ ესწრება. მე მას შევიდავე და

დავიტერესდი: აბა, ვისია ეს მაყურებელი, რომელი თეატრალური კვიზიდან მოვიდა-მეთქი? ამით ჩვენ გვიწოდდა და ვეუსტებინა, ოპონენტის გაგებით, „ხანუმას“ წარმოდგენის რომელ თეატრთა ხელოვნების საწყისად და თარგი ესადაგებოდა? ვისთვის იყო იგი გამიზნული?

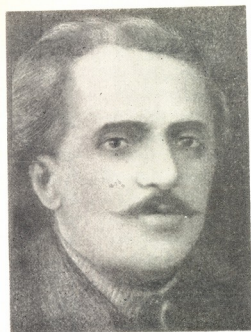
ჯ. ლივჯილიას ეს ვერ გვითხრა, მისამართი ვერ მოგცა. „ხანუმა“ რუსთაველის თეატრიდან გამოავლო და საართისო ვაგაზე მიატოვა.

ჩვენ წალპარაკობით „ხანუმას“ მაყურებელთა განსაზღვრულ ვალსაზე, რათა თეორიულად გამოგვეყო ერთი სახელწოდების სპექტაკლის მაყურებელი (უამისოდ მაყურებელს რა დაითვლის), პატივემული კრიტიკოსმა კი ეს ნაწილი წარმოგვიდგინა რიგორც მიოელი, „ის დიდძალი მაყურებელი, რომელსაც „უქუდე რომ შეუგდო“, მიინცარ შევა სხვა სპექტაკლზე, საიდან არის რუსთაველის სახელობის თეატრის მაყურებელი?“ — ეთხოვსთო იგი.

ამის პასუხად ჩვენდათავად ვეინდა მოკამათეს ვეითხოთ, თუ „ხანუმასზე“ მასული ხალხი რუსთაველთა მაყურებელად არ მიჩნია, რატომღა აღელებს და აშფოთებს ამ სპექტაკლის გაეღენა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის მაყურებელზე, უფრო უსხტად რომ თქვათ, ვისაც ოპონენტი ემასის რუსთაველთა მაყურებელს, თუნდაც პირობით?

„მაყურებელთა ზღვა, რომელიც „ხანუმას“ აწუდება, ამ ომზრალ ფსკერს ტოვებს „სამანიშვილის დედინაცვლისთვის“, რადგან: გუმონ და გუმონწინ მაყურებელი „ხანუმას“ ნახვით პაპში ომპარში უფუნქციო, არაჯანდა სიცილს დაეწვია. ამ სიცილმა თავისია სიმუბუქით პაპში ომპარში მაყურებელი შეამზადა იაფფასიანი მიზანსცენების აღსაქმელად. პაპში ომპარში მაყურებელი თუნდაც ერთი იაფფასიანი ხელოვნების ნიმუშია უფრო მიინადირა და მიიზნობ, ვიდრე რამდენიმე ტემპარტმა სპექტაკლმა ერთად (ხაზგასმა მისია — ე. გ., „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, გვ. 94).

დაც, „იაფფასიანი მიზანსცენები“ ოპონენტის სინდისზე იყოს, მაგრამ რაც შეეხება რუსთაველთა მაყურებლის საეიხის, საქმე საქმეზე რომ მიდგება, პატივემული კრიტიკოსი უმაღლეს აეთიანებს მას და კომპლესურად განიხილავს (და არა ცალკე გამოყოფს „ხანუმას“ მაყურებელს). თუ ასე არ არის, რა თვალსაზრისით შეგვიძლია დავაბრალოთ საქმეც „ხანუმას“ მაყურებელთა გემოვნებაზე დამღუპული გავლენა? როგორ შეგვიძლია ეს სპექტაკლი სხვებს შევუდართო ამ დეუპირისპიროთ, თუ არ ვივარაუდებთ, რომ მაყურებელი „ხანუმასზე“ დაიან და სხვა სპექტაკლებზეც? და თუ ეს ასეა, მედარული „ხანუმას“ მაყურებელს რატომ ვნათლავთ არარუსთაველთაზე, თუკი იგი ესწრება „სამანიშვილის დედინაცვალს“, „ყვარყვარეს“, „გუმონდღეს... ნუთო ამგვარი აღმრდელმითი ღონისძიება დაგვემზადება და გადავაწყვიტინებს თეატრისა და მაყურებლის პრობლემას?



## ტრიფონ რამიშვილი

გუგული ბუნნიკაშვილი

ტრიფონ რამიშვილი იმ ეპოქაში დაიბადა და ცხოვრობდა, როცა მუშათა მოძრაობა დიდ აღმავლობას განიცდიდა. ეს გახლდათ გასული საუკუნის 80-იანი წლები. ტრიფონი მიემხრო სოციალური საკითხებით დაინტერესებული მწერლების დემოკრატიულ ფრთას. მეოცე საუკუნის დამლევს მან შექმნა რევოლუციური პათოსით გაჟღენთილი დრამატული ნაწარმოებები. ამ პიესებმა დიდი პოპულარობა მოიპოვეს ქართული სახალხო თეატრების სცენაზე.

ტრიფონ მამუკას ძე რამიშვილი დაიბადა 1875 წლის 10 აპრილს ოზურგეთის მაზრის სოფელ სურგეში. სოფლის სკოლის დამთავრების შემდეგ სწავლობდა ბათუმის სამოქალაქო სასწავლებელში. 1890 წელს შევიდა თბილისის საფერშლო სკოლაში. ამ სკოლის დამთავრების შემდეგ სწავლევებზე მუშაობდა თბილისში ფერშლოდ.

ლიტერატურული მოღვაწეობა ტრიფონ რამიშვილმა დაიწყო მეოცე საუკუნის დამდეგიდან გაზეთ „კვალში“ და „ივერიაში“ დაიბეჭდა მისი რამდენიმე მითხრობა, სადაც უკვე ცხადად გამოჩნდა ავტორის მსოფლმხედველობრივი მრწამსი\*.

1900 წელს მომავალი დრამატურგი დაუბლოფდა ავტალის აუდიტორიის სახალხო თეატრს, სცადა სცენაზე გამოსვლაც, მაგრამ სცენური ნიჭი

\*ტრიფონ რამიშვილის ოჯახმა ამას წინათ უსასყიდლოდ გადასცა თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმს დრამატურგის პირადი არქივი, რომელიც ოჯახში კონინდით დაცული არქივიში არის დრამატურგის პირადი წერილები, ავტოგრაფები, ნაწარმოებების ხელნაწერები, დაბეჭდილი ნაწარმოებები, რეცენზიები მის ნაწარმოებებზე, დრამატურგის ცხოვრების ამსახველი და უცნობი, იშვიათი ფოტოები და სხვა.

ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მეშვეობით მუზეუმი უღრმეს მადლობას უხდის რამიშვილების ოჯახს.

არ აღმოაჩნდა. მიუხედავად ამისა, სახალხო თეატრს იგი მინც არ ჩამოსცილებია და ბედდ დრამატურგიაში სცადა.

იმდროინდელი ქართული დრამატურგია ვერ ასახავდა ეპოქის ძირითად ტენდენციებს, სასოგადოებრივ სულისკვეთებას, მუშათა კლასის აქტიურ ბრძოლას ცარიზმისა და კაპიტალიზმის წინააღმდეგ და ეს უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენები სცენის მიღმა რჩებოდა. ამის მიზეზი მარტო ეპოქალური მნიშვნელობის დრამატულა ნაწარმოებების შექმნის სირთულე კი არ იყო, არამედ ცარიზმის მიერ შემოღებული სასტიკი საცენზურო წესებიც.

თეატრთან დაახლოებამ, სცენაში სიყვარულმა ტრიფონ რამიშვილს გააბედგინა შექმნა ეპოქის სულისკვეთების გამოხატველი ნაწარმოები. 1904 წელს გაზეთ „ივერიაში“ დაიბეჭდა მისი პირველი პიესა „მეზობლები“.

ეს იყო რევოლუციური პათოსით გამსჭვალული პირველი ორიგინალური ქართული პიესა ავტორმა მას უწოდა „სურათები თანამედროვე ცხოვრებიდან“, რითაც ხაზი გაუსვა ნაწარმოების სოციალურ ტენდენციას.

პიესა არ იყო უნაკლო არც ენობრივი და არც დრამატურგიული თვალსაზრისით, მაგრამ ავტორმა შემოღ სათქმელის ცოცხლად, დამაჯრებლად გადმოცემა.

ნაწარმოებში ერთმანეთს უპირისპირდებიან სოფელში მცხოვრები პროგრესულად მოაზროვნე ინტელიგენტები (ილიკო მენაბდშიშვილი, მისი ძმისწულები ოლენკა და სიკო, თავადის ქალი ტახო, სოფლის ექიმი გრუშენსკი) და რეაქციულად განწყობილი თავდაზნაურობა (მემამულე მარშანიძე, მისი ზედულე კატო, ექიმი ფონ-ბილერი, ლუარსაბ გელოვანიძე, სუთიძე, გენია თამარი). მათი შეტაკება პირველთა გამარჯვებით მთავრდება. ამ დაპირისპირებისა და ბრძოლის დროს მთა-

გარ გმირებს — ილიკოსა და ტასოს ერთმანეთი შეუყვარდებათ. ცენზურის გამო ბიესაში სიცოცხლე-პოლიტიკური საკითხები მორიდებითა დასმული, მაგრამ ქარაგემები მაყურებლისთვის ადვილად ამოსახსნელი და გასაგები იყო, რადგან ნაწარმოები არსებულ სინამდვილეს ეხმაურებოდა. მაყურებელი სცენაზე ხედავდა ქართული ხალხის ცხოვრების ამსახველ სურათებს, ისმენდა იმ აზრებს, რომლებიც მის პირად განცდებს ესიტყვებოდა. ხალხი აღფრთოვანებით ისმენდა ილიკო მენაბდიშვილის შემდეგ სიტყვებს: „დამწყვეტილი წესწყობილების ბურჯი, იცინეთ, სანამ ბურჯი გამაგრებული გაქვით, სანამ ცისკარს არ მოუსწვრას და ხალხის ჯერ კიდევ წილი გიზნავს ხელსაყრელ ნიადაგს წარმოადგენს თქვენთვის, მაგრამ რას იზამთ ხვალ, როცა გათვითცნობიერებული ხალხი იტყვი-იტყვებს და თქვენს ყალბ საფუძველზე აგებულ ცხოვრებას მიუე-მოღწევათ“.

„მეზობლები“ პირველად წარმოადგინეს თბილისში 1905 წლის 4 აპრილს. სპექტაკლი დადგა ვალ. გუნიამ. ამრიგად, ჩვენს დამოუკიდებელი მსახიობი პირველი ქართული რევოლუციური ბიესის დამდგმელიც იყო. მანვე ითამაშა ამ სპექტაკლში მთავარი გმირის — ილიკო მენაბდიშვილის როლი. მისი შეყვარებულის, თავადის ქალ ტასოს როლს თამაშობდა ნინო დავითაშვილი, ექიმ გრუშნევსკისას — ვასო აბაშიძე, სუთიძისას — მალვა დადიანი. ამავე სპექტაკლში მონაწილეობდნენ: ალექსანდრა კარგარეთელი, ოლა ლევაკა, გედონ გედევანიოვი, კოტე მესხი, შაქარ საფაროვი, ნიკო გვარამე, ვალერიან შალივაშვილი, სვიმონ სვიმონიძე, კოტე შათირიშვილი და სხვები. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად. თბილისის რუსული გაზეთი „ტიფლისსკი ლისტკი“ (№ 68, 1905 წ.) ბიესას და სპექტაკლს დრამატურგისა და თეატრის გამარჯვებულ თვლიდა და წერდა: „მოუხედავად ახალგაზრდა ავტორის გამოუცდლობისა, ბიესა ამაღლანებს ცხოვრებასა და სცენის ცოდნას. მოქმედი პირნი ხელოვნურად შექმნილნი კი არ არიან, არამედ ცოცხალი ადამიანებია, რომელთაც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე გზავდები. ბიესის სიუჟეტი თანამედროვე ცხოვრებლიანა აღებული და გაიცოცხლნი არიან ის ინტელიგენტები, რომლებიც ცხოვრებაში მრავალ უსამართლას სწადიან, სიტყვით დიდი ღიბურალები არიან, საქმით კი ბიუროკრატიები და პირადი მიზნების მისაღწევად ხალხს ჩაჯგუნიან“.

იმავე წლის 22 მაისს „მეზობლები“ ქუთაისის თეატრმაც უჩვენა მაყურებელს. ბიესა დასადგმულად მოამზადა სცენისმოყვარეთა ჯგუფმა საწველმოქმედო მიზნით. გაზეთ „ივერიაში“ (№№ 85, 86, 1905 წ.) გამოქვეყნებულ რეკეზისაში ვკითხულობთ: „ავტორს, ეტყობა, ძალიან აინტერესებს თანამედროვე კითხვები, ძლიერ უკვირდება ჩვენს ცხოვრებას და დიდიხილად დავისურათოს ამ ბოლო დროს მანაც მეტად გამწვანებული დამოკიდებულება თავადახსნურთა და

გლვება შორის, რომელიც გამოიწვია აგრარულმა მოუწყობლობამ და სასოგადოდ გლვებთა სკოლი“.

მიურმა დაქვეითებამ“.

1906 წელს „მეზობლები“ ცალკე წიგნად დაიბეჭდა. რევოლუციამდელ პერიოდში ეს ბიესა არაერთხელ დაიდგა ბათუმში, სოსუნში, ოზურგეთში, სიღნაღში, კარდანახში, ხონში, სამტრედიანში, ხალციხეში, ონში, ჭიათურაში, საგარეჯოში, საპურში. საქართველოს ფარგლებს გარეთ ბიესა დადგეს ბაქოსა და კავკავის ქართულმა დრამატულმა წრეებმა.

ერთხელ „მეზობლებში“ თვით ავტორმა — ტრიფონ რამიშვილმაც მიიღო მონაწილეობა. წარმოდგენა გაიმართა 1909 წლის 9 მაისს ვერის აუდიტორიაში სცენისმოყვარეთა მონაწილეობით.

დღევანდელ მკითხველსა და მაყურებელს „მეზობლები“ ალბათ გულგულყრელი ნაწარმოებად მოერყენებათ, რადგან თანამედროვე დრამატურგიული ხელოვნების დონეზე ვერ დვას, მაგრამ 1905 წლის რევოლუციის ბოძობარ დღეებში და შემდეგ პერიოდშიც მან დიდი როლი შეასრულა ცარხისისა და კაპიტალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

შოგავანდა: თ ტრიფონ რამიშვილმა კიდევ შექნა რამდენიმე დრამატული ნაწარმოები, მაგრამ თავის სოციალური და პოლიტიკური მნიშვნელობით „მეზობლებს“ ვერც ერთი მათგანი ვერ შეედრება.

ტრიფონ რამიშვილის დრამატული ნაწარმოებები თემატურად მრავალფეროვანია. მათში მხილებულია იმდროინდელი ყოფის მანკიერი მხარეები.

1907 წელს ტრიფონ რამიშვილმა დაწერა ორმოქმედებიანი დრამა „შემოღობი“. ამ ნაწარმოებში მან დაგვისატა სულით ავადმყოფთა მიმეყოფა ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში. თუ რამ შეშალა ისინი ჭკუაზე — ეს მათი თხრობიდან ირკვევა და ბოლოს აღმოჩნდება, რომ თითოთული მათგანის შემლის მიზსუნი უკუგმართი წესწყობილებით გამოწვეული სოციალური უსამართლობა და ჩაგვრება. „შემოღობი“ დაიბეჭდა 1908 წელს გაზეთ „ისარსი“, ხლო ცალკე წიგნად გამოვიდა 1911 წელს.

პირველად „შემოღობი“ თვით ავტორმა დადგა 1909 წლის 5 ივლისს ახლად გახსნილ ზუბალშვილის სახელობის სახელობის სახელობის. 1910 წლის 4 სექტემბერს იმავე სახელობის ლიტერატურულ-მუსიკალურ საღამოზე წარმოდგენილი იქნა ერთი სცენა ამ ბიესიდან. მაგრამ პროფესიულ დონეზე „შემოღობი“ დადგა რეჟისორმა ა. წუწუნავამ სახალხო სახლთან არსებულ ქართულ სახალხო წარმოდგენების წრეში. ბიესას იგი დიდხანს ამაზადებდა. ამბობდნენ, ა. წუწუნავამ წრის წევრები ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში წაიყვანა სულით ავადმყოფთა სახიათების შესასწავლად.

სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად. რეალისტური შტრიხებით დახატული სახეები დამა-

ნიკო გოცირიძე — გრუშნევსკის როლიში.







# ქართული მხატვარი ლაშინა

მარინე კერესელიძე



უბისის — იმერეთის პატარა სოფლის განაპირას მდებარე სამონასტრო ანსამბლი საუკუნეთა ცვლის დაღს ატარებს: ერთნაირი ეკლესიის ეკვრის გვიანდელი მინაშენები და ასევე გვიანდელი სამრეკლო, ეკლესიის აღმოსავლეთით აღმართული სასართულიანი კოშკი-გოდოლი — იმდროინდელი საცხოვრებლის იშვიათი ნიმუში, დათარიღებული 1141 წლით.

სამეცნიერო ლიტერატურაში აზრთა სხვადასხვაობაა მთავარი ეკლესიის დათარიღებასთან დაკავშირებით. ზოგი მეცნიერი მას IX საუკუნის ნაკვობად მიიჩნევს, შ. ამირანაშვილი კი XII საუკუნით ათარიღებს.

უბისის ეკლესიამ შემოგვინახა XIV საუკუნის ფრესკები — ქართული მონუმენტური მხატვრობის შესანიშნავი ძეგლი, რომელშიც ყველაზე მკაფიოდ აისახა ერთნული ფრესკული ხელოვნების ახალი სტილისთვის დამახასიათებელი ნიშნები.

ქართული მონუმენტური მხატვრობის სწორედ ამ ძეგლს აცნობს ფართო მკითხველს წიგნი „ქართული მხატვარი დამიანე“, რომლის ავტორია განსვენებული აკადემიკოსი შალვა ამირანაშვილი (გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1974 წ. ქართულ, რუსულ, ინგლისურ ენებზე).\*

უბისის კედლის მხატვრობა დარბაზული ტიპის ეკლესიაში გუმბათური მოსტაქეობის სქემის გამოყენების თავისებურ მაგალითს წარმოადგენს. ავტორი ქართული მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციას უკავშირებს იმ გარემოებას, რომ ეკლესიაში თაღისა და კედლების უმეტესი ფართობი მოსტაქეობას უკავია. მცირე გამოჩენილით, მოსტაქეობა ძირითადად კარგად არის შემონახული და პირვანდელი სიკეთეებით ხიბლავს მნახველს.

წიგნი ადინშნულია მოსტაქეობის გენეტიკური შემადგენლობის ერთდროულობა. მხოლოდ სამხრეთ მინაშენში, ჩრდილოეთის კედელზე შემორჩენილი წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლის ამსახველ მოსტაქეობას მკვლევარი XVI საუკუნით ათარიღებს და, აღინიშნავს ნიმუშებთან შედარებით, დაცემად მიიჩნევს.

შ. ამირანაშვილი ყურადღებას ამახვილებს უბისის კედლის მხატვრობაში ორი ძირითადი მანერის არსებობაზე. ერთ-ერთი, რომელიც ჭარბობს მოსტაქეობაში, დამახასიათებელია „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციისათვის. ამ ფრესკაზე, აგრეთვე მხატვრულ თაღზე შემორჩენილი წარწერების მიხედვით მოსტაქეობა შესრულებულია მხატვარ დამიანეს მიერ. ამგვარად, „საიდუმლო სერობისთვის“ დამახასიათებელი ხელწერა, უმეტესად, მთავარი ოსტატისაა და მკვლევარი მას დამიანეს მანერას უწოდებს. მოსტაქეობის დანარჩენ ნაწილს შ. ამირანაშვილი ოსტატის მოწაფის ნახელადაც მიიჩნევს.

უბისის ფრესკები უახლოვდება ბიზანტიური მხატვრობის ე. წ. პალეოლოგიურ სტილს, რომლის ნიშნები ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში, XIII საუკუნის დასას-

შალვა ამირანაშვილი, „დამიანე“, გამოცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1974 წ.

\* შ. ამირანაშვილს ეკუთვნის ამ ძეგლის ძირეული სრული პუბლიკაცია (1929 წ.).

რულის ძველუბი ვლინდება. ნაწროში აღნიშნულია, რომ ახალი სტილის ფორტიფიკაცია ერთდროულად, მაგრამ სხვადასხვა ძალით მიმდინარეობდა ბიზანტიის, ბალკანეთის ქვეყნებში. რუსეთსა და საქართველოში. ეს პროცესი გულისხმობდა რელიგიური ასევე სტილის შერბილებას და რეალისტური ხაზის გაძლიერებას, სინამდვილისდმი მიას-ლოების სურვილს, რამაც თავისთავად განაპირობა რელიგიურ სახეთა ცხოვრებისეუ-ლობა. შინაგანი დინამიკა, ფსიქოლოგიური და ინდივიდუალური დასასიალებების მეტი ხილრმი. სწორედ ეს ნიშნები ჰპოვებს მკაფიო გამოვლენას დამიანეს შემოქმედებით

უბისის ეკლესიის მოხატულობის მომხიბლულობა იმ ნათელ შემოქმედებით ინ-დივიდუალობაშია, რაც ასე კარგად ვლინდება თითოეულ კომპოზიციოში. რელიგიური მხატვრობის მოთხოვნათა და კანონთა მიუხედავად, მხატვარი მიმართავს გამოსასხმის საკუთარ ხერხებსა და საშუალებებს.

დამიანეს მხატვრობას გამოარჩევს მოქნილი, ექსპრესიული ნახატი, ფართო და გაბეჯული ფერწერული მანერა, რაც მის ფრესკებს დინამიზმით ავსებს და ქართული მონუმენტური ფერწერის ტრადიციების განახლებას მოწოდებს.

მხატვარს გულდასმით აქვს გააზრებული მოხატულობის თითოეული დეტალი, თითოეული კომპოზიცია, რომლის აგებაში ჩანს გარკვეული კანონზომიერება. დახე-ვილ. ექსპრესიულ, ხშირად თამამ რაკურსში გამოსახული ფიგურები სივრცეში აღიქ-მება. უბისის მოხატულობის არც ერთ კომპოზიციოში არ არის ხედვის ერთი გარკვეუ-ლი წერტილი. მხატვარი ერთმანეთთან ათანხმებს ხედვის დაბალ და მაღალბეჭულ წერ-ტილებს, ხედებს გვერდიდან და ანფასში, რაც საშუალებას აძლევს მხატვალს მოცუ-ლობითად აღიქვას თითოეული საგანი, პერსონაჟი.

უბისის ფრესკებში ყურადღებას იქცევს აგრეთვე სიუჟეტების ფსიქოლოგიური გა-აზრებისაკენ მისწრაფება. მოძრაობასა თუ ფესტივალური ადამიანთა სულიერი მდგომარეო-ბა იხატება. გვირგვინს გრძობათა გახსნის სიფაქიზე, ხასიათის მთავარი ნიშნების გა-მოყოფა. ამ მხრივ უბისის მოხატულობა შუა საუკუნეების „პორტრეტული“ ხელოვ-ნების შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს.

შ. ამირანაშვილი აანალიზებს მხატვრობის სახეით ამოცანებს და მათ დადასაწყვეტად გამოყენებულ ხერხებს. ამ ანალიზის საფუძველზე მკვლევარი აღნიშნავს მოდელირე-ბის მსგავსი მანერის არსებობას კაპრიე-ჯამის მოზაიკებზე, სერბიის, მაკედონიის, ტრა-პიზონის, სობის, ლისნეს, ნაბატვეის ეკლესიებში და აღნიშნავს: „პირველ რიგში, ხატვის ამ მანერას აუცილებელია თვალის გაადუნეთ სხვადასხვა ქვეყანაშიც, რადგან უამისოდ შეუძლებელია ბიზანტიის, ბალკანეთის ქვეყნების, განსაკუთრებით რუსეთისა და საქართველის შუა საუკუნეების მონუმენტური ფერწერის მასალის სტილისტური კლასიფიკაცია, მისი სკოლებად. მიმდინარეობდა დაყოფა, შეუძლებელია თითოეუ-ლი მათგანის შემოქმედებითი წვლილის გამოვლენა“.

წიგნში მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილი კონსტანტინოპოლისა და ერთდროული სკოლების ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემას და ხაზგასმით არის აღნიშნული, რომ ბალკანეთის, რუსეთისა და საქართველოს მხატვრული კულტურის განვითარება საკუთარი გზებით მიმდინარეობდა. „ამავე დროს, — წერს მკვლევარი, — უმართებულ იქნებოდა იმ დიდი როლის უგულვებლყოფა, რაც კონსტანტინოპოლს მიუძღვის ამ ქვეყნების ხელოვნების განვითარებაში“.

წიგნში პარალელურად მოცემულია ბიზანტიიდან სავანებოდ ჩამოყვანილი მხა-ტვრის, კირ მანუილ იუჯინიასის მიერ მოხატული წაღწევისის ეკლესიის კედლის მხატვრობის ანალიზი. მკვლევრის აზრით, ეს ძეგლი „ნათელ წარმოთქმას გვიქმნის ვიანი პალითოლოგიის დროინდელი ბიზანტიური ფერწერის კონსტანტინოპოლის სკო-ლაზე“. წაღწევისისა და უბისის მოხატულობათა შედარების საფუძველზე მაკლევარ-ასკენის, რომ წმინდანთა სახეების, განსაკუთრებით „საიდუმლო სერობის“ მოციქულთ-თა იკონოგრაფიული გააზრება ამ ორ ძეგლში „იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რომ ზოგადი, საერთო მოვლენის გარდა, მათ არაფერი ახსოვებოდა“.

წიგნში შესული 64 ფერადი რეპროდუქცია თვალნათლივ წარმოგიდგენს შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის მაღალ სახეით ოსტატობას, პლასტიკური ფორმის, ნახატისა და კომპოზიციის, კოლორიტის ფაქიზ გრძობას.

გამოცემა მშვენივრადაა გაფორმებული მხატვარ ზურაბ კაპანაძის მიერ და მაღალ პოლიგრაფიულ დონეზე დაბეჭდილი საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამოცემ-ლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნის დაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის მთა-ვარპოლიგრაფიულ ცენტრის ფერადი ბეჭდვის სტამბაში. კლიშეები დაამზადეს ნიკო და ნოე გოგინაშვილებმა, პამლეტ ცაგარელმა, დაბეჭდა დანიელ კიბილაძემ.



ქართული თეატრი ბაქოში

ბასულ წელს გამოცემობა „ხელოვნებაში“ მეთხველს მიაწოდა თეატრმცოდნე ლალი ყურუ-ლაშვილის ვრცელი გამოკვლევა „ქართული თეატრი ბაქოში“. შიგინ შეიცავს 202 გვერდს და შედგება წინათქმის, შვიდი თავისა და მოკლე ბიოლოგიკისგან. ავტორს დიდი შრომა გაუწევია, უმარაგი ფაქტობრივი მასალა დაუმუშაებია და გაუნალიზებია, გასცნობია როგორც ბაქოს, აგრეთვე საქართველოს პერიოდულ პრესაში გამოქვეყნებულ თითქმის ყველა წერილს, გამოუყენებია და თანმიმდევრულად დაულაგებია ბაქოს ქართული თეატრის რეჟისორთა, მსახიობთა, ადმინისტრაციულ მუშაკთა პირადი არქივები, მოგონებები, მიმოწერა. განსაკუთრებით უხვადაა გამოყენებული მასალები გაზეთებიდან: „ივერია“, „კვალი“ „ცნობის ფურცელი“, „დროება“, „მარცვალი“, „სახალხო განათლება“ და სხვ. დიდი დახმარება გაუწევია ავტორისთვის ნ. გვარამის, ვ. შალიკაშვილის, შ. დადიანის გამოქვეყნებულ შრომებს და დ. თედუშვილის პირად არქივს. ასე რომ, ავტორის მიერ წამოყენებული ყველა დებულება დაფუძნებულია ფაქტობრივ მასალაზე და მეცნიერულად დასაბუთებულია.

ლ. ყურულაშვილის გამოკვლევამ ქართული თეატრის ისტორიის კიდევ ერთი სახრეზი ამოხვსო. მან ცხადად დაგვანახა, თუ რა დიდ კულტურულ და საგანმანათლებლო მოღვაწეობას ეწეოდნენ ქართველები იმდროინდელი რუსეთის იმპერიის ერთ-ერთ სამრეწველო, მზარდ და ინტერნაციონალურ ქალაქ ბაქოში. XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის პირველ მეოთხედში ბაქო არა მარტო რუსეთის იმპერიაში, არამედ მთელ მსოფლიოში ითვლებოდა ნავთობის მოპოვებისა და გადამამუშავების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ცენტრად. რაც უფრო სწრაფად იზრდებოდა ქალაქი, მით უფრო დიდი რაოდენობით სჭირდებოდა მუშები, ინჟინრები, ექიმები, მასწავლებლები, მოხელეები, კულტურის მუშაკები. ამიერიკავასიისა და რუსეთის სხვადასხვა გუბერნიიდან დაიძრნენ ბაქოსკენ მუშები, უღარიბესი გლეხობა, ინტელიგენცია. გასული საუკუნის ბოლოს ბაქოში უკვე ათასამდე ქართველი ცხოვრობდა, და რადგან მათ არც მშობლიური ენის დავიწყება სურდათ და არც ქართული ზნე-ჩვეულებების დაკარგვა, თანაინთი სათვისტომო შექმნეს.

იმ დროს ყოველი სანახაობითი ღონისძიება დაკავშირებული იყო სცენასთან, თეატრთან. სათვისტომოები ეროვნული კულტურის განვითარებაში საკუთარი წვლილის შეტანის მიზნით, პირველი რიგში, თეატრს აარსებდნენ. ასე მოიქცნენ ქართველებიც. ჯერ სცენისმოყვარეთაგან ჩამოაყალიბეს დასი და 1894 წელს „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ დადგეს, შემდეგ მას ნიჭიერი პროფესიონალი მსახიობებიც შეემატნენ, ამასობაში სცენისმოყვარეთა აქტიური ხელშეწყობაც დაიხვეწა და

## ქართული თეატრი ბაქოში

ლალი ყურულაშვილი, „ქართული თეატრი ბაქოში“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1974, რედაქტორი ნ. ურუშაძე.

გივი მალულარია

თითქმის 42 წლის მანძილზე (1894-1936) ბაქოს ქართული თეატრი ეროვნული კულტურის ყველაზე მნიშვნელოვანი კერა იყო საქართველოს ფარგლებს გარეთ. თეატრის დაარსებამ და წარმატებამ ქართველები ისე აღაფრთოვანა, რომ მათ არა მარტო ეროვნული მიზლითთვის გახსნა და ქართული სკოლის დაარსება შეძლეს, არამედ — ქართული გაზეთისა და ჟურნალის გამოცემაც. ბაქოელ ქართველებს იმდენად მჭიდრო კონტაქტი ჰქონდათ დამყარებული სამშობლოსთან, რომ ეროვნული მნიშვნელობის ყოველ კულტურულ ღონისძიებას დიდი გულმოდგინებით ეს-

მარეგულდნენ, მაგრამ ვალში არც ქართული კულტურის მოღვაწენი რჩებოდნენ. ბაქოს ქართული თეატრის დაარსებას დიდად შეუწყვეს ხელი გამოჩენილმა ქართველმა მსახიობებმა, რომელთაც თანამემამულეებმა საგასტროლოდ ჩასვლა თავიანთ საზოგადოებრივ მოვალეობად მიაჩნდათ. ჯერ კიდევ 1883 წელს, სცენისმოყვარეთა ქართული დასის ჩამოყალიბებამდე კარგა ხნით ადრე, თბილისიდან ჩასულმა მსახიობებმა ბაქოელ ქართველებს უჩვენეს ერისთავის „სამშობლო“ და ცაგარლის „ბაიყუმი“. წარმოდგენებში მონაწილეობდნენ ნ. გაბუნია-ცაგარლისა, მ. საფაროვა-აბაშიძისა, ს. სვიმინიძე და ა. ნებიერიძე, ადგილობრივ მსახიობთაგან — ქ. ანდრონიკაშვილი. მეთრეხარისხოვან როლებს ასრულებდნენ სცენისმოყვარენი. გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი მსახიობებისა ბაქოს ქართული თეატრის სცენაზე უთამაშიათ: გ. გუნიას, ელ. ჩერქეზიშვილს, ბ. ავალიშვილს, ქ. რეგულიშვილს, ვ. აბაშიძეს, ვლ. ალექსი-მესხიშვილს, კ. ყვიფიანს, კ. შათირიშვილს, ა. დადიანს და სხვებს. ბაქოს ქართული თეატრის სცენაზე ძირითადად იდგმებოდა ქართველ დრამატურგთა ნაწარმოებები, რომელთაც ადგილობრივი და მოწყვლილი ქართველი რეჟისორები დგამდნენ. ასე რომ, ბაქოს ქართული თეატრის დაარსებაში, ზრდასა და პროფესიულ დახვეწაში დიდი ღვაწლი მიუძღვით ქართველ დრამატურგებსა და სცენის დიდოსტატებს.

როგორც ყველა ახალდაარსებული კულტურული დაწესებულება, რომელსაც მეცენატები და საქმიანობის მქონე საზოგადოებანი აფინანსებდნენ, ბაქოს ქართული თეატრაც პირველ ხანებში დიდ სიძვირეობებს განიცდიდა — არ ჰქონდა სათანადო შენობა, არ ყოფილა ფოლი, ჰასანამილი და რეჟისორი, წარმოდგენები შემთხვევიდან შემთხვევამდე იდგმებოდა. მაგრამ როცა თეატრს სათავეში ჩაუდგნენ გზის სალიანთადე ტექნიკოსი, თეატრის დიდი მოამაყე დათათი თედეოზიანი და თბილისის სახალხო სახლის ცნობილი მსახიობი დავით შველიძე, ქართული თეატრი ორგანიზებული, სტაბილური დაწესებულება გახდა.

შემოქმედებითი კოლექტივი რეპერტუარის ინდონიშული საზოგადოებრივი განწყობილების შესაბამისად ირჩევდა. რაციონალურად ანაწილებდა მასალას, ანგარიშს უწყევდა მსყურებლის გემოვნებასა და მოთხოვნილებას. გარდა ამისა, დ. შველიძემ და დ. თედეოზიანმა შესძლეს სცენისმოყვარეთა შვარცის დასის შექმნა. ბაქოს ქართული თეატრის შემოქმედებით ბირთვის წარმოადგენდნენ: დ. შველიძე, თ. ხავთაია-შველიძისა, ცოლქმარი ნადირაძეები, ვლ. და გ. სალარიძეები, ქართული სცენის მსახიობი ქ. ანდრონიკაშვილი, ბ. ბირთველი, მ. ქორიძე (ქორელი), ა. ახობაძე, ს. რამიშვილი, გ. ახალციხელი.

კოტა მოგვიანებით დასს შეემატნენ: ეფ. მესხი.

ნ. გამრეკელ-თორელი, ბ. შველიძე, ე. ლორთქიფანიძისა, დ. ჩივაძისა, ვეტ. თალაკავაძე, ექიმი მ. ანდრონიკაშვილი, პ. მაჭავარიანი, ნ. ვანგუკელი, ალ. ჯაფარიძე და სხვები.

როგორც ვხედავთ, ამ პატარა დასში პროფესიონალი მსახიობებიც იყვნენ და სცენისმოყვარენიც, მაგრამ ისინი ერთსულვებანდ შეუდგნენ საქმეს და ისე მალე მიიტყვის ფართო საზოგადოების ყურადღება, რომ პრესაში რეცენზიები გაჩნდა. მაგალითად, გაზეთ „ივერიის“ ფურცლებზე პ. მაჭავარიანი წერდა: „ეს პატარა ჯგუფი შედგება „პატარა კაცებისაგან“, უბრალო მოხელე-მოსამსახურეებისაგან, რომელთაც ოცი რიცხვი „ჩინ-კაკარდა“ არ გაუზღიათ ღმერთად, არამედ საზოგადო საქმეს, სახალხო წარმოდგენის ჩასდგომიან სათავეში. ესენი არიან ბაქოს სახალხო წარმოდგენების საძირკვლის გამსვენენი, მათვე უნდა დაამთავრონ მათი კედელსასურავიც“.

პირველმავე სექტაკლებმა ისეთი დიდი წარმატება მოუტანა თეატრს, შემოქმედებითი კოლექტივის ერთხანაში და მონიშნებამ იძენდა ერთსულვანი იყო, რომ რეცენზენტები ყოველი მსახიობის თამაშს, ყოველი სექტაკლის აგარგინობას ისე მკაცრად იხილავდნენ, თითქოს საქმე გამოცდილ პროფესიონალ მსახიობებთან და რეჟისორებთან ჰქონოდათ.

ბაქოელ ქართველებს სპეციალური თეატრალური შენობის აშენების შესაძლებლობა არ ჰქონდათ, ამიტომ იქირავეს დიდი სახლი, გადააკეთეს თეატრად, ამავე შენობაში გადმოიტანეს ბიბლიოთეკა, თეატრალური დასის ხელმძღვანელად, ანუ რეჟისორად მოიწვიეს კოტე მესხი და 1907 წლის 17 თებერვალს დიდი ზეიმი გადაიხადეს. ორი წლის მანძილზე ახალი ქართული თეატრის სცენაზე კოტე მესხმა დადგა „დედა და შვილი“, „სამშობლო“, „ადიო კახაიანი“, „ვლახა ქრიაშვილი“, „კაცია-ბაძიანი?“, „ალღუმი“, „მგრობლები“, „ექიმი სტეპანი“, „ცხოვრების გარეშე“, „დენიზა“ და სხვა. ამავე თეატრის შენობაში აკაკი წერეთელმა საკუთარ იუბილურ მეგნებარ სიტყვა წარმოთქვა და სისხარულისგან ცემომორეულმა ბაქოელ ქართველებს დიდი მადლობა გადაუხადა პატივისცემისა და დაფასებისთვის. თეატრის შენობა ბაქოს ქართული სათვისტომის კულტურული ცენტრი გახდა.

კოტე მესხის თეატრიდან წავლის შემდეგ ბაქოს ქართული თეატრის ხელმძღვანელ-რეჟისორად აირჩიეს ნინო გამრეკელ-თორელი. ის იყო პირველი ქართველი რეჟისორი ქალბ, რომელიც ერთსა და იმავე დროს სექტაკლებსაც დგამდა და წარმოდგენებშიც მონაწილეობდა...

შველიძეები განსაკუთრებით ჩერდებოდა ბაქოს ქართული თეატრის იმ პერიოდზე, როცა მას ცნობილი მსახიობი, რეჟისორი და დრამატურგი შალვა დადიანი ხელმძღვანელობდა. გვიყვება, თუ რა სიძნელეებს აწყვედობა იგი პირველი მსოფლიო ომისა თუ სამოქალაქო ომის წლებში და მიუხე-

დავად ამისა, რა დიდ პროფესიულ დონემდე აიყვანა სცენისმოყვარეთა მიერ შექმნილი ქართული თეატრი.

მომდევნო თავებში ლ. ყურულაშვილი გვაცნობს, როგორ შეაფერხა ჯერ ნაციონალისტურმა მთავრობამ, შემდეგ კი სამოქალაქო ომმა, საერთოდ, კულტურისა და, კერძოდ, თეატრალური ხელოვნების განვითარება აზერბაიჯანში, რა დიდი დანაკლისი განიცადა ქართულმა თეატრმა ცნობილი რეჟისორებისა და მსახიობების თეატრიდან წასვლით. ბევრი მათგანი დაბრუნდა სამშობლოში და თავისი ცოდნა, პროფესიული გამოცდილება მშობლიური კულტურის განვითარების მოახსარა. მაგრამ ბაქოს ქართული თეატრის შემომქმედებითი პოტენცია მახივ იმდენად დიდი იყო, რომ აზერბაიჯანში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ თეატრმა კვლავ დაიწყო მზადება ახალი სეზონის გასსინისთვის.

მიუხედავად იმისა, რომ 1921 წელს ქართული სკოლისა და თეატრის შენობა აზერბაიჯანის მთავრობას გადაეცა, თეატრის საქმეების ადგილობრივი ქართველები განაგებდნენ. ბაქოში თბილისიდან ჩავიდნენ ცნობილი მსახიობი ქალი ელ. აბაზაძე და რეჟისორი ი. თეიფე. თეატრის ხელმძღვანელობა დაეწავლა გ. მატარაძეს. მოკლე დროში ქართული თეატრის დასმა მოამზადა და მაცურებელს უწევდა „სამშობლო“, „პატარა კახი“, „დაძმა“, „უდანამავლო დამნაშავენი“, „ხანუმა“, „მშვენიერი ელენეს მადიებელი“, „სასწიწელი შურისძიება“ და „სიღვრი მაია“. სწორედ მაშინ გამოჩნდა პირველი ბაქოს თეატრის სცენაზე ცნობილი მსახიობი ბ. იანვარაშვილი.

1925-26 წლებში ბაქოს ქართული თეატრის ხელმძღვანელ-რეჟისორად მიიწვიეს გ. გუნია. მისმა ინიცია და ენერჯია თეატრი კვლავ გამოაცოცხლა, ხოლო სპექტაკლებმა თითქმის ყველა ეროვნების უამრავი მაცურებელი მიიზიდა. ქართული თეატრი აზერბაიჯანის თეატრალურ ცხოვრებაშიც აქტიურ მონაწილეობას იღებდა.

იმავე პერიოდში ბაქოელ მაცურებელზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია გ. მატარაძის მიერ დადგმულ „სინათლეს“. მას შეუქმნია მხატვრული გამომსახველობის ახალი ფორმები, უხვად გამოუყენებია სინათლის ეფექტი, ღრმად გაუზრუნებია მიხანსცენები და სცენოგრაფიაში სიახლეები შეუტანია. როგორც იმდროინდელი პრესა იუწყებდა, ამ სპექტაკლს კარგა ხნის მანძილზე ესწრებოდნენ ბაქოს სხვადასხვა თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივების წარმომადგენლები, მხატვრები, მწერლები.

ბაქოს ქართულ თეატრს უსახსრობის გამო ყოველი ახალი სეზონის გახსნა და ბოლომდე მიყვანა სულ უფრო და უფრო უჭირდა. გარდა ამისა, ბაქოში შემცირდა ქართული მოსახლეობა, დასიდან წავიდნენ ცნობილი მსახიობები, თეატრს თითქმის მთლიანად გამოეცალა დასაყრდენი ძა-

ლა, თუმცა დოქტორა კიდევ ჰქონდა. 1933 წლიდან სცენისმოყვარეთა ქართული თეატრი პროფესიულ თეატრად გადაკეთდა, მაგრამ მიუხედავად ამისა 1936 წლამდე მისი ყოფნა-არყოფნის საკითხი თითქმის ყოველწლიურად იდგა. ამ პერიოდში თეატრის ხელმძღვანელ-რეჟისორი იყო ს. ვაჩნაძე, რომელიც, მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებთან ერთად, სპეციალურად მიავლინდა ბაქოში. მისი ხელმძღვანელობით რამდენიმე მნიშვნელოვანი დადგმა განხორციელდა. რეჟისორმა თეატრში მოიტანა ახალი მხატვრული ფორმები, არ შოეროდა არც ექსპერიმენტებსა და არც მოწინავე თეატრების მიწვევათა გადმოღებას, მაგრამ ქართული თეატრის ვიწვევს წამოყენება მიანიჭა ვერ შეძლო. 1936 წლის 15 დეკემბერს აზერბაიჯანის განსახკომის ხელფონების საქმეთა კომიტეტმა გამოიტანა გადაწყვეტილება ბაქოში ქართული ექსპერიმენტული თეატრის გაუქმების შესახებ.

წიგნი დაწერილია სადა, გამართული ქართული ენით და აღჭურვილია მეცნიერული აპარატურით. სასურველი იქნებოდა, ავტორს რომ უფრო ფართოდ გაეშუქებინა შემდეგი საკითხები: რა როლი შეასრულა ბაქოს ქართულმა თეატრმა ზოგად ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების ისტორიაში, კერძოდ კი, ბაქოს კულტურულ ცხოვრებაში, რა გავლენას ახდენდა ქართული პრესა, ქართული საზოგადოებრივი აზრი, ქართული თეატრალური ხელოვნება ბაქოს ქართულ თეატრზე, რა მეთოდები, რა სულისკვეთება მოიტანეს ბაქოს თეატრში მოსკოვში სწავლადამთავრებულმა პროფესიონალმა რეჟისორებმა და რით გამოირჩეოდნენ ბაქოს თეატრის სცენაზე აღზრდილი ის მსახიობები, რომელთაც შემდეგ დიდი წვლილი შეიტანეს ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში.

ფაქტობრივი მასალის სიუხვამ ნაშრომი ოდნავ სქემატიური გახადა და პრობლემატურად გააღარბა. შეიძლება ამის მიზეზი იყოს მისი მოცულობა იყოს, მაგრამ იმედია, რომ ავტორი თავის ნაშრომს გააფართოებს და უფრო კონკრეტულად გააშუქებს იმ საკითხებს, რომელთა მნიშვნელობა დიდია ქართული თეატრის ისტორიისთვის.



საქართველოს  
ქართული  
ლიბრეტი

# სულბრეკელი და თაგბანნიკი სილი

შქველსი ესპანური ხალხური სიმღერები, რაინდული და ლირიკული რომანსები კამპეიდორ სიდლზე ან ბერნარდო დე კარპიოზე, რომანსები ფერნან გონსალესზე ან ინფანტა ლარაზე მთელი მსოფლიოს აღორძინების ეპოქაში. ალამბრაში ან სევილიაში დაბადებული რომანსები იმპერატორ კარლოს V მხედრობამ ფლანდრიაში, ნეაპოლის სამეფოსა და ლომბარდიაში შეიტანა. ესპანელმა კონკისტადორებმა ოკეანის ვალმა — ამერიკაში წაიღეს, ხოლო პორტუგალიელმა ზღვაოსნებმა აფრიკასა და ეკვატორული კოლონიებში ვაჭარცადეს.

განსაკუთრებით პოპულარული იყო რომანსერო სიდლზე, ესპანეთის ერთგულ გმირ როდრიგო დიას დე ბივარზე, რომელსაც მაგრებმა სიდი „მბრძანებელი“ უწოდეს. მის სახელს უკავშირებენ მაგრებისაგან ვალენსიის განთავისუფლებას. მისი სიკვდილის შემდეგ, რომანსების გარდა, შეიქმნა ეპიკური პოემა „სიმღერა სიდლზე“, ხოლო ორასი წლის შემდეგ დაიწერა „გართობული ქრონიკა ანუ სიმღერა სიდლზე“, რომელშიც პირველი ეპიკური პოემის გმირმა სახეცვლილება განიცადა. ამ პოემაშია სწორედ ის ეპიზოდი სიდის მიერ მისი მომავალი მეუღლის ხიმენას მამის მკვლელობისა, რომელიც სინამდვილეს არ შეეფერება და რომელიც საფუძვლად დაედო ჯერ ესპანელი დრამატურგის ვილიან დე კატროს პიესას „სიდის სიკვამლე“, ხოლო შემდეგ პიერ კორნელის შედევრს — ტრაგედია „სიდს“.

რუანელმა ვეკილის შვილმა პიერ კორნელმა (დაიბადა 1606 წ.) დაამთავრა იეზუიტური კოლეჯი და შემდეგ იუბისბრუნდენციის შესწავლის შეუდგა (მამამის რუანის მსახურაფოს წყლებისა და ტყეების ხე-

დამზედველის თანამდებობა ეკავა და შვილი ვეკილი უნდოდა გამოეყვანა). თუმცა ვეკილითა კორპორაციაში მიიღეს, მაგრამ იგი ვარეგნობითა და დიდი მწვერტყველებით არ გამოირჩეოდა, რომ მამის კვალს გაჰყოლოდა. ამავე დროს, ბავშვობიდან პოეზიით იყო გატაცებული (როგორც სენტ-ბევი გადმოგვცემს, განსაკუთრებით რომანსებითა და მალერბით) და სატრფიალო სონეტებს, მადრიგალებს და ეპიგრამებს წერდა. მისი ბედი გადასწყვიტა რუანში მსახიობთა დახის ჩამოსვლამ. ამ დახის ხელმძღვანელმა მონდორიმ მისი კომედიის „მელიტას“ ხელნაწერი პარიზში წაიღო და დადგა კიდეც. ამ პიესას წილად ხვდა წარმატება და კორნელმა დედაქალაქში წასვლა მოისურვა.

პარიზში ჩამოსულმა ახალგაზრდამ შეიტყო, რომ არსებობდა რაღაც დრამატურგიული კანონები, რომლებზედაც თავდაუზოგავად დაობდნენ (ხუთი მოქმედების განმავლობაში ერთსა და იმავე ადგილზე უნდა ვიმყოფებოდეთ თუ არა, ან მოქმედების დრო 24 საათით ხომ არ უნდა განისაზღვრებოდეს და ა. შ.). მან შესძლო შეეთვისებინა, რაც მისთვის მისაღები იყო და თავისი კომედიებით მყურებლისა და კარდინალ რიშელიეს ყურადღება დაიმსახურა.

მაგრამ კორნელს რუანთან კავშირი არ გაუწყვეტია. სენტ-ბევის მოკავს ნაწყვრებო ბოშანის წიგნიდან „გამოკვლევები ფრანგულ თეატრზე“, რომლის მიხედვით კორნელი რუანში ხშირად ნახულობდა თურმე ბნ შალონს, დელიფლის ყოფილ მდიანს, რომელიც სიბერეში იქ დასახლებულია. და აი, ერთხელ: „ბატონო, — უთხრა პიერ კორნელს მოხუცმა მას შემდეგ, რაც წარმატება მიულოცა, — თქვენს მიერ ამირჩეული კო-

ბიკური ქანრი მხოლოდ წარმავალ დიდებას  
შოვიანთ. ესპანელ მწერლებთან ნახავთ  
ისეთ სიუჟეტებს, რომლებიც დიდ შთაბეჭ-  
დილებას დასტოვებენ იმ შემთხვევაში თუ  
თქვენ მათ ჩვენი გემოვნების მიხედვით ვა-  
დაამოწმებთ. ისწავლეთ მაიო ენა, ძნელი არ  
არის. მანამდე კი, რახან ჯერ კითხვა არ  
იცით, ვითარაგმნით ვიღონ და კატროს პი-  
ეის რამდენიმე ადგილს“.

როგორც სენტ-ბევი წერს: იეს იყო ბელ-  
ნიერი დღე მის ცხოვრებაში. მან ფენი და-  
აღვა თუ არა ესპანური პოეზიის მადლიან  
მიწას, თავი ისე ივარძლა, თითქოს სამშობ-  
ლოს ცა დაპყრებდა. პატოსანი, მადლიან  
ზნეობის ადამიანი, ვისაც თავი მუდამ ამა-  
ყალ ჯჭირა, უსათუოდ უნდა მოხიბლულიყო  
ამ მამაცი ერის რაინდებით. მისი დაუცხრო-  
მელი გულის მგზნებარება, ბავშვური გუ-  
ლუბრყვილობა, უსაზღვრო ერთგულება მე-  
გობრისხადში, მელანქოლია და თავგანწირვა  
სიყვარულში, შოკალეობის კულტი, მისი  
გულლია, უეშმაკო ბუნება, — მაიმიტოდ სე-  
როიზული და ზნეობრივი ქადაგების მოყვა-  
რული, ამავი და უმწიკვლოდ პატოსანი, —  
ესპანური ქანრით უთუოდ უნდა შთაგონე-  
ბულიყო. იგი მას მიეღი ვატაცებთ ეზიარა  
და ისე, რომ ამას თვითონაც ვერ გრძნობდა  
კარგად, დაუმორჩილა თავისი ხალხისა და  
თავისი საუკუნის გემოვნებას და შექმნა მი-  
სი საკუთარი, განუყოფელი, ინდივიდუა-  
ლური სახე მის ვარშემო მყოფ მრავალრი-  
ცხოვან ბანალურ მიშპაძველთა შორის“.

„სიდი“ პირველად 1637 წ. დაიდვა პარი-  
ზის დიუ-მარეს თეატრში და ენით აუწერე-  
ლი აღვრთოვანება გამოიწვია. მთარამ ამ აქი-  
ოტავს მალე დიდი პოლემიკა მოჰყვა. ამის მი-  
ზეზი იყო მისი ერთი ლექსი, რომელშიც იგი  
ამბობს: დიდებას მხოლოდ ჩემს თავს უნდა  
გუმადლოდყო. პიერ კორნელს თავს დიესხ-  
ნენ და რაღა არ დაბრალებს.. პიესის სიუ-  
ჟეტი მოპარულიაო, ნაწარმოები დრამატურ-  
ვიული კანონების ვაუთავალისწინებლად  
არის დაწერილიო, პიესას იღვა არა აქვსო  
და სხვა... ეს პოლემიკა უფრო მეტად გააღ-  
ვივა კარდინალმა რიშელიემ, რომელსაც არ  
მეოწონა პიესაში გამჟღავნებული ტენდენ-  
ციები, ამასთან კარდინალი იმჟამად ესპანე-  
ლებთან ომს აწარმოებდა და პიესის სიუჟე-  
ტი მის მიზნებს არ შეესაბამებოდა. საკითხი  
საფრანგეთის აკადემიის სპეციალურმა კო-  
მისიამ განიხილა და კორნელმა ზოგიერთ



ეკრარ ფილიპი სილის როლში.





ბრალდებას პასუხი „წინასიტყვაობაში“ ვას-  
ცა.

მან დაიწყო მარიანას „ესპანეთის ისტო-  
რია“, რომელიც საფუძვლად დაედო გილიენ  
დუ კასტროს პიესას. ამ წიგნიდან კორნელის  
მიერ მოყვანილ ნაწევებში მოთხრობილია  
ხიმენას სიყვარული როდრიგოსადმი, მიუხე-  
დავად იმისა, რომ როდრიგო იმამა მოუკლა.  
იგი იმწოდებოდა, არცთუფა თუ ვინააზურ რო-  
მანსს, სადაც ნათქვამია, რომ მათ ჯვარი  
დასწერა სევილიის არქივისკოპიისა. ჩემი  
პიესის სიუჟეტისათვის ესეც საკმარისი იქ-  
ნებოდა, — ამბობს ფრანგი დრამატურგი.

გარდა ამისა, პიერ კორნელი „გარჩევაში“  
დაწერილებით აფიქსებს, თუ მან ესპანელი  
დრამატურგის პიესას რა საგარძობლად ვა-  
ლდოვია (ხიმენა ესპანურ პიესაში თანახმაა  
ჯვარი დაწეროს როდრიგოზე; პიესის მოქ-  
მელების დრო სამ წელიწადს გრძელდება;  
როდრიგო ხიმენას მახვილს აწვდის, სანწის  
მოსაკლავად რომ გადასცეს; გრავი დონ  
დიეგოს სილას გააწნავს მეფისა და მისი  
ორი მინისტრის თანდასწრებით, მეფე, გრავ-  
იის მომხრეები რომ არ გადამიტროს, —  
გრავი კი ვაგლენიაინა, — დონ დიეგოსა და  
მინისტრებს დაყოლიებს, ეს ამბავი არ ვა-  
ამხილონ; როდრიგო სამშობლოს კი არ  
იცავს, საბრძოლველად სხვაგან მიდის და იქ  
ექვებს მიგრებს და ა. შ.).

ერთი სიტყვით, ასკენის ფრანგული პიე-  
სის ავტორი, გილიენ დუ კასტროს პიესაში  
ყველაფერი ჩემი პიესის საწინააღმდეგოდ  
ხდება. რასაც მაყურებელი ჩემს პიესაში  
თავისი თვალთა უყურებს, იმას კასტროს  
პიესაში გმირები ყვებიანო. ხოლო პორაცი-  
უსი ამბობს: „ყველაფერი, რაც ჩვენს თვალ-  
წინ ხდება, უფრო მეტად მოქმედებს, ვიდრე  
უბრალოდ მონათლო“.

„გარჩევაში“ „სიდის“ წარმატების მიზეზს  
კორნელი იმაში ხედავს, რომ ეს პიესა აკმა-  
ყოფილებს იმ პირობებს, რომელიც არის-  
ტოტუს სრულყოფილი ტრაგედიის კუ-  
თვნილებად მიაჩნდა. პიესაში მოქმედებს შე-  
ყვარებულნი, რომელსაც მოვალეობა აიძუ-  
ლებს, შეყვარებულის სიკვდილი ექვბოს და  
ამავე დროს, მისი სიკვდილი არ უნდოდეს.  
ასეთი ვნება არ შეიძლება ჰქონდეს ქმარსა  
და ცოლს, დედას და შვილს, ძმასა და დას.  
როდრიგო ასრულებს მოვალეობას და ქედს  
არ უხრის ვნებას. ასევე მოქმედებს ხიმენა,  
რომელიც გმირულად ემბრძვის თავის სი-  
ყვარულს. ამ ტრაგედიის გმირები დიდი  
ვნებისა და ვატაციების ადამიანები არიან.  
ამის დამადასტურებელია ის ორი სცენა,  
სადაც ხიმენა და როდრიგო ერთმანეთს  
ხელებიან. თვით კორნელი ვადმოგვცემს,

რომ როგორც კი საბრალო შეყვარებულები  
ერთმანეთს ხელებოდნენ სცენაზე, დარბაზს  
ქრუანტელი დაუვლიდა ხილმე. მაყურე-  
ბელს ყველაზე მეტად აინტერესებდა, რას  
იტყვოდნენ ეს განწირული ადამიანები...

„სიდი“ მე-17 საუკუნის ფრანგული კლასი-  
კური ტრაგედიაა, გმირული მოქმედების  
ტრაგედია. ამ ტრაგედიის გმირმა უნდა მი-  
იღოს ვადწევრებულმა და შესარბლის.  
როდრიგო და ხიმენამ უნდა აირჩიონ — ან  
ღირსება, ან სიყვარული.

განა დღევანდლობას არ ეხმარება ის  
პირობებები, რომლებიც მე-17 საუკუნეში  
ფრანგულ კლასიციზტურ თეატრს, პიერ  
კორნელის თეატრს აღუდგებდა? როგორც  
კორნელის ეპოქისათვის იყო აუცილებელი,  
ისევე აუცილებელია ახლაც, ჩვენს ეპოქაში,  
რომ ადამიანმა პირნათლად შეასრულოს თავისი  
მოვალეობანი და შეუცდომლად გადად-  
ვას ნაბიჯი ცხოვრების ამბ თუ იმ მომენტ-  
ში, როცა ბრძოლა დიდ ადამიანურ ვნებებს  
შორის, კეთილსა და ბოროტს შორის მიმდი-  
ნარეობს.

იქნებ სწორედ ეს იყო მიზეზი, რომ თმის-  
შემდგომ საფრანგეთში, როცა მრავალი ფიქ-  
რომბა, საფრანგეთს რწმენა აქვს დაკარ-  
გულიო, როცა ფრანგ ადამიანებს ყველაზე  
მეტად ადამიანური და ეროვნული ღირსე-  
ბის დაბრუნება სჭირდებოდათ, ყვარარ ფი-  
ლიმს ავინიონის სცენაზე ვან ვილარის თე-  
ატრში სწორედ სიდის როლი უნდა შეესრუ-  
ლებინა, რომ ფრანგებისათვის სიდის ჰამბუ-  
კური რომანტიზმით გმირული წარსული გა-  
უნესხებინა. ყვარარ ფილიპის იდეალი სულ-  
გრძელი და თავგანწირული სიდი იყო და  
ჩვენს მესხიერებაში რომ ასე დარჩენილიყო,  
ადამიანებს სიდის სამფიქროვანი ტანისამო-  
სით სწორედ ამიტომ გამოეთხოვა.

თანამედროვეთა ვადმოცემების მიხედვით,  
ჩვენ, რა თქმა უნდა, შეგვიძლია წარმოვიდ-  
ვიწინოთ მოხუცებული პიერ კორნელი, გულ-  
ჩათხრობილი, ნაღლიანი და მიუხერხებელი  
ბერიკაცი, რომელიც ხალხს თავს არიდებდა  
და ლარიშფუკოსა ან ქ-ნ სევილის საზოგა-  
დობაში სახე მხოლოდ მაშინ გაუნათლებო-  
და, მავრამ შთამომავლობის წარმოდგენაში  
იგი არის მარადუკანობი სიჭაბუკის, მგზნე-  
ბარე და მშფოთარე სიდის განუქორებელი  
მომღერალი.

პიიი პეპეპეპეპე.

დონ ღერანდო, კასტილის პირველი მეფე  
დონა ურაკა, კასტილის ინფანტა  
დონ დიეგო, დონ როდრიგოს მამა  
დონ გომესი, დონ გორმისი, ხიმენას მამა  
დონ რიდრიგო, ხიმენას შეყვარებული  
დონ სანჩო, ხიმენაზე შეყვარებული  
დონ არიასი

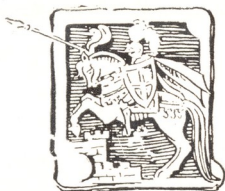
კასტილის დიდებულნი  
დონ ალონსო  
ხიმენა, დონ გომესის ქალიშვილი  
ლეონორა, ინფანტას აღმზრდელი  
ელვირა, ხიმენას აღმზრდელი  
ინფანტას პაუი

მოქმედება სწარმოებს სევლიაში

# ს ი ჯ ი

ტრაგედია სუთ მოქმედებად

ფრანგულიდან თარგმნა გივი გეგუკორმა



პირველი მოქმედება

სურათი პირველი  
ხიმენა, ელვირა

ხიმენა.

ელვირა, შენი მონათხრობი თუა გულწრფელი?  
ასე თქვა მამამ, არაფერი არ დავიმაღეს?

ელვირა.

ჩემი გონება მოხიბლული არის აქამდე:  
როგორც თქვენი მოგწონს, ისე მოსწონს იმას როდრიგო  
და თუ არ ვცდები და განზრახვას სწორად მივუსვდი,  
მას სურს, სიყვარულს სიყვარულით რომ უპასუხოთ.

ხიმენა.

თუ ეს ასეა, სიტყვა, რამაც გაფიქრებინა,  
რომ მოსწონს ჩემი არჩევანი, გამიმეორებ.  
გამაგებინე, რა იმედი მასულდებულმდებელს,  
სულს სიტყვა ტკბილით, რარიგად უსალბუნება;  
და სიყვარულით ანთებული ჩვენი გულები  
თუ როგორ ელტვის სანეტარო თავისუფლებას!  
იმ ნაბიჯებზე რა თქვა მამამ, რომელიც ალბათ  
დონ სანჩომ ანდა დონ როდრიგომ უნდა გადადგან?  
არ აგრძნობინე თუ ესოდენ უთანასწოროდ  
ვისკენ იხრება ჩემი გული ორ მიჯნურს შორის?

ელვირა.

არა, მე ვუთხარ, რომ ბრძანდებით მეტად გულგრილი,

რომ არცერთს იმედს არც უკარგავთ და არც უღვიძებთ,  
არც პირქუშია თქვენი მზერა, არც მწყალობელი  
და ელოდებით, საქმრო მამამ ამოგირჩიით.  
იგი ასეთმა მორჩილებამ ისე მოხიბლა,  
რომ ვერ შესძლო და სიხარული ვეღარ დაფარა.  
რასან გენებათ რომ გესაუბროთ, იმასაც გეტყვიით  
თუ ნაჩრევად რა მიბრძანა თქვენზეც და მათზეც.  
ბრძანა: „იქცევა წესიერად ჩემი ხიმენა.  
ორივე არის ღირსეული და ორივენი  
კეთილშობილი გვარისანი არიან მეტად,  
ასალგაზრდები, ერთგულები და მათ მზერაში  
უმამაცესი წინაპრების მეღაენდება სული.  
განსაკუთრებით დონ როდრიგო, მის სიქველემი  
გვარწმუნებს მისი დახვეწილი სახის ნაკვთები.  
მის გვარს სახელი ბრძოლის ველზე მოუხვეჭია,  
დაბადებიდან თავს უმშვენებთ გვირგვინი დაფნის.  
ვაჟაკობაში არც მამამისს არ ჰყავდა ტოლი,  
სანამ მხნეობა მოსდევდა და ძალა ჰყოფნიდა.  
მისი გმირობის და ღიღების მატანავა  
დღეს ნაოჭებით დაღარული იმისი შუბლი.  
შვილი იქნება ღირსეული მემკვიდრე ალბათ  
და თუ ხიმენა შეიყვარებს, აბა, რა სტიქმისა.“  
ის საბჭოს უნდა დასწრებოდა. წასლის დრო იყო.  
წამოწყებული საუბარი შეწყვიტა უცებ,  
მაგრამ, მე მგონი, ამ სიტყვებით მისახვედრია,  
სათქვენილ ამ ორ მიჯნურთაგან ვის ამჯობინებს.  
უფლისწულს უნდა შეურჩიოს მეფემ აღმზრდელი  
და ამ პატივის ღირსი მხოლოდ მამათქვენია.  
ეს არჩევანი უდავოა, რადგან ვერაინ  
რანდობაში ვერ გაუწევს მეტოქეობას.  
ღვწუმოსილია და ამიტომ სწორუპოვარი  
და საეჭვოა, მოლოდინი რომ გაუცრუდეს.  
თუ დონ როდრიგომ მამამისი დაიყოლია, —  
გრავს შვილზე სიტყვა ჩამოუვლო თათბირის შემდეგ  
და დონ დიეგომ ეს ნამდვილად თუ მოახერხა,  
თქვენს სურვილს წინ რა დაუდგება, თქვენ თვით განსაკუთ.

ხიმენა.

სულს დაუკარგავს მოსვენება და მღელვარებით

დაქანცულია და სისხარულ ვერ გეგება,  
იცვლება კაცის ბედობალი წამში, ვითუ  
ბედნიერებას დაემუქროს უბედურება.

უ ლ ვ ი რ ა.

საბედნიეროდ, თქვენი შიში უსაფუძვლოა.

ხ ი მ ე ნ ა.

რაც გვიწერია, არ აგვეღება. სჯობს, დაველოდოთ.

სურათი აიორა  
ინფანტა, ლეონორა, პავი

ი ნ ფ ა ნ ტ ა.

წაიდ, ხიმენას უთხარ, პაჟო, ჩემი სახელით  
დღეს სანახავად ჩემთან მოსვლას ნუ აგვიანებს,  
დაემუქრა-თქო. სიზარმაცე ჩვენს მეგობრობას.  
(პაჟი გადის)

ლ ე ო ნ ო რ ა.

თქვენ გამობრავებთ, ქალბატონო, ყოველდღე მხოლოდ  
ერთი სურვილი, საუბარშიც თქვენ გსურთ ყოველდღე  
ნეიტრალთ როგორ იმორჩილებს მათ სიყვარული.

ი ნ ფ ა ნ ტ ა.

ამას თავისი მიზეზი აქვს: მე ვაიძულე,  
რომ მისი სული ტრფობის ისრით განგმირულიყო  
და ახლა უყვარს დონ როდრიგო, ეს სიყვარული  
მე გაეუწოდე, როდრიგოსაც მე დავანახე  
ხიმენა. ახლა სიყვარულს ადგეთ ბორკილი  
და მათი ტანჯვის დასასრულიც მე უნდა ვნახო.

ლ ე ო ნ ო რ ა.

მანც გემჩნევათ, ქალბატონო, მათ სისხარულზე  
მოწყვნილობა გვეფულებათ უკიდურესი.  
როცა არიან სიყვარულით ფრთაშესმულები,  
შეპყრობილია თქვენი სული დრმა მწუხარებით.  
განა მათდამი თანაგრძნობამ თქვენ უბედური,  
ხოლო ისინი ბედნიერი უნდა გახადოს?  
თუმცა, მე ვატყობ, მეტისმეტად გაკაცდნიერდი.

ი ნ ფ ა ნ ტ ა.

ჭმუნვას ის უფრო მიორკვეცებს, რომ ჭმუნვას ვფარავ.  
თუ კედლებს როგორ ვესვლებოდი, გეტყვი და მიხვდი.  
ნიხვდი, ვით იბრძვის დღემდე ჩემი პატისონება.  
მტარვალი არის სიყვარული, არავის ინდობს.  
შეყვარებული ის რაინდი, სხვას რომ ვუბოძი,  
მე მიყვარს!

ლ ე ო ნ ო რ ა.

გიყვართ!

ი ნ ფ ა ნ ტ ა.

მოდ, გულზე დამადე ხელი,  
ყური დაუგდე, ამ სახელმა ვით ამიჩქროლა  
და როგორ ფეოქავს.

ლ ე ო ნ ო რ ა.

ქალბატონო, მე მომიტვეთ,  
ვნება, თქვენს სულში დაბრუნებული, დასაგმობია  
დაგვიწყობით მეფის ასულს თქვენი ღირსება  
და გსურთ შესწირით თქვენი გული უბრალო რაინდს.  
რას იტყვის მეფე! კასტილია რას იტყვის, ღმერთო!  
მეფის ასული რომ ბრძანდებით, გახსოვთ თუ არა!

ი ნ ფ ა ნ ტ ა.

კარგად მახსოვს და მიჩვენია მოვიკლა თავი,  
კიდრე ღირსება შევიზღალო და დავიმცრო.  
თუმცა, რომ მსურდეს, მე იმასაც ვიპასუხებდი,  
რომ სიყვარული ღირსეულთა ხედვრია-მეოქი.  
არც ჩემი ვნების გამართლება არ არის ძნელი  
და მოვიტანდი წარსულიდან მრავალ მავალითს.  
რად მინდა! საფრთხე ჩემ ღირსებას თუ დაემუქრა.  
მიყვარს და ალბათ მეყოფოდ გამბედაობაც,  
მაგრამ ხელმწიფის ასული ვარ, არ მეკადრება  
სხვა ვინმე, ჩემი შესაფერი მხოლოდ მეფეა.  
სიკლად მივხვდი, გრძნობას ვეღარ მოვერუდი,  
თვით დავთმე, რასაც ხელს ვერასდროს ვერ შევახებდი.  
ჩემს ნაცვლად ახლა ის ბორკილი ადგეს სიმენას.  
ჩემი კოცონი რომ ჩამეჭრო, მათი დავანთე.  
გაწამებული ჩემი სული, ნუ გაიოცებ,  
მათ ქორწინებას მოუთმენლად თუ ელოდება,  
ეგ არის მხოლოდ, შევბას მხოლოდ ეგ თუ მომიტანს.  
იმედის სიკვილის სიყვარულის სიკვილი მოსდევს.  
დროდადრო თუ არ შეუკვეთ, ჩაქრება ცეცხლი.  
ჩემი უიღბლო სიყვარულის მიუხედავად,  
თუკი ხიმენა დონ როდრიგოს მხარს დაუშვებენ,  
იმედს დავკარგავ, მაგრამ სული განიკურნება.  
და მაინც როგორ ვიტანჯები, ვინ წარმოიდგენს.  
ქორწინებამდე ძვირფასია ჩემთვის როდრიგო,  
ღირა არის დავთმე, მაგრამ რა გჭნა, რომ არ მეთომბა  
და სინანული სათავეა ჩემი ჭმუნვისა.  
სასოწარკვეთილს სიყვარულით, ის ფიქრი მტანჯავს,  
რომ სასურველი სიყვარული უნდა უარყყო.  
გაყოფილია ახლა ორად ჩემი გონება:  
თან გულზე ცეცხლი მეკიდება და თან მხნედა ვარ.  
საბედისწერო არის ჩემთვის ეს ქორწინება,  
მინდა და მაფრთხობს და სისხარულს არა მპირდება.  
და ისე მტანჯავს ხან ღირსება, ხან სიყვარული,  
რომ მლოდინი სულს ამომხდის ქორწინებამდე

ლ ე ო ნ ო რ ა.

რა გჭნა, რა გითხრათ, ქალბატონო, რით განუგეშოთ  
მე მსურს იცოდეთ, თქვენთან ერთად მეც ვიტანჯები.  
გკიცხავით წედან, მებრალბით ახლა უზომოდ.  
მაგრამ ნალეული უტკბილესი თქვენს სათნოებას  
თუ ვერას აკლებს, სათნოება დაულავად  
მისი ცთუნების იერიშებს თუ იგერიებს,  
სიმშვიდეს ისეც დაიბრუნებს თქვენი გონება.  
იმედი გქონდეთ სათნოების და კიდევ ჟამის  
და კიდევ უფლის, იგი არის სამართლიანი,  
უმანკოებას ტანჯვისაგან ის თუ დაიხსნის.



ნ ფ ა ნ ტ ა.  
ჩემთვის იმედის დაკარგვაა დიდი იმედი.

პ ა ფ ი.  
თქვენი სურვილით მობრძანდება თქვენთან სიმენა.

ინ ფ ა ნ ტ ა (ლეონორას)  
წაიღე, გაუბით ლაპარაკი და შეაჩერეთ.

ლ ე ო ნ ო რ ა.  
თქვენ ალბათ გინდათ, მარტო დარჩეთ და იოცნებოთ?

ინ ფ ა ნ ტ ა.  
არა, მე მინდა, რაც არ უნდა სული მიწუხდეს,  
სახეზე მაინც ვერაფერი რომ ვერ შემატყუნ.  
ასღავე მოვალ.

დამიფარე, დემერო ძლიერო,  
მე ვარ ტანჯული, სასოება მომეც მკმუნვარეს,  
სულის სიმწვიდე და ღირსება დაცავ ჩემი.  
ბედნიერი ვარ, სხვებს რომ ვწირავ ბედნიერებას.  
ამ ქორწინებით აღსრულდება სურვილი სამთა.  
კქმენ განზრახული, მომეც სული შეურყეველი,  
ქორწილით მათი შეუღლება ჩემი ბოროტის  
მსხვერვა არის და დასასრული ჩემი ტანჯვისა.  
რად ვაკვირებ? წასვლის დროა. იქნებ საუბრით  
ხიმენამ მაინც გამიფანტოს ეს მკმუნვარება.

ს უ რ ა ბ ი მ ა ს ა მ  
გ რ ა ფ ი, ღ ო ნ ღ ი ე გ ო

გ რ ა ფ ი.  
ბოლოს თქვენ მაჯობეთ, ჩვენმა სელმწიფემ  
თქვენ ვიწყალობათ ის, რაც მხოლოდ მე შეკუთვნილია:  
აღმზრდელი თქვენ ხართ კასტილიის უფლისწულისა.

ღ ო ნ ღ ი ე გ ო.  
მონიჭებული ეს პატეი იმას გვანიშნებს —  
სამართლიანი არის მეფე და რომ ჯეროვნად  
აფასებს, რაც კი სამსახური გაგიწევია.

გ რ ა ფ ი.  
მეფე მეფეა, მაგრამ ისიც ჩვენი მსგავსია,  
როგორც ჩვენი ვცდებით, მეფეებიც ისე ცდებიან.  
ეს არჩევანი დასტურია მხოლოდ იმისა,  
რომ ერთგულების საზღაური მათ არ იცინა.

ღ ო ნ ღ ი ე გ ო.  
გონებას გიმღვრევთ, ნუ ვახსენებთ მეფის არჩევანს,  
იქნებ სელმწიფემ მოწყალეობა გაიღო მხოლოდ;  
ჩვენი ვალაია, არ განესაჯათ და უსუნეს  
ძალაუფლებას უყოყმანოდ დავემორჩილოთ.  
იქნებ თქვენც დამდოთ, როგორც მეფემ დამდო პატეიო,  
ერთმანეთს ჩვენი ოჯახები დაუკავშიროთ;  
მე მხოლოდ ჩემი როდრიგო მყავს და თქვენც ასევე  
მხოლოდ სიმენა. განვატყვიებთ ჩვენს მეგობრობას  
ამ ქორწინებით. არ ისურვებთ სიძვე როდრიგოს?

გ რ ა ფ ი.  
ჩემი სიძობა თქვენს მემკვიდრეს დაემრახება,  
თქვენ რომ გიმოძეს, იმ წოდების მარავანდელით  
დამრმავებულმა ქედმალურად უნდა დაგვხედოს.  
ჯერ უფლისწული დააწაფეთ სიბრძნეს. პატრონი,  
ასწალეთ-მეთქი, თუ ქვეყანა როგორ განაგოს  
და როგორ უნდა დააშინოს კანონით ხალხი;  
მტერს მტრულად დახედეს და მიუზღას კეთილს სიკეთე.  
ნუ დაივიწყებთ ნურც აგრეთვე მხედრის თვისებებს:  
თუ როგორ უნდა გაუმარდეს ჭირაა და ტკივილს  
და ვერ აჯობოს ვერცენ თმის ხელთნებაში;  
თუ როგორ იხედეს უძინარი დღედაღამ ცხენზე,  
იღებდეს ციხეს და იარაღს არ იშორებდეს,  
ანდა გმირობით ბრძოლის ბედს ვით გადაწყვიტოს,  
და ყოველივე ზედმიწევნით რომ შეითვისოს,  
ნურც თვალსაჩინო მაგალითებს ნუ დაივიწყებთ.

ღ ო ნ ღ ი ე გ ო.  
ჩემი ცხოვრების მატეინ რომ წაიკითხოს,  
ის შესაშური მაგალითი არ არის განა?  
ჩემი დიდი საქმეების უწყვეტი ჯაჭვი  
მას მიახვედრებს, დამკვირბელი როგორ ალაგმოს,  
დააწყოს ჯარი, იფრმოთ აიღოს ციხე  
და ან დიდება სიმამაცით ვით მოიხვეჭოს.

გ რ ა ფ ი.  
ცოცხალ მაგალითს კიდევ უფრო დიდი ძალა აქვს,  
როგორ ისწავლოს უფლისწული მეფობას წიგნით;  
თუმცა, რომ თქვას, თქვენს ცხოვრებას, ესოდენ ხანგრძლივს,  
ჩემი გმირულად ნაცხოვრები ერთი დღე უდრის.  
შეუდრეკელი ბრძანდებოდი? შეუდრეკელი  
ახლა მე ვარ და დასაყრდენიც მე ვარ მეფისა.  
ხმაღს რომ ვიშიშლებ, თრთის გრანადა და არაგონი,  
ჩემი სახელი კასტილიის მტკიცე ფარია.  
უქმოდ სხვისი კანონები სულს ამოვხდიდათ,  
გვეოლებოდათ საქმეველი მტერი მბრძანებლად.  
ჩემს სახელს სხვის ემატება და დაფნის გვირგვინს  
მიწნავს ყოველი გამარჯვება და დღე ყოველი.  
ჩემს მაგალითზე, ჩემი ზრუნით და მფარველობით  
შეისწავლიდა მამაკობას და გამარჯვებას.  
დარწმუნდებოდა, ამ მაღალი თანამდებობის  
ღირსი რომ ვიყავ...

ღ ო ნ ღ ი ე გ ო.  
თქვენ ერთგული მსახური მეფის  
ბრძანდებით, ვიცე, თქვენი ბრძოლაც მინახავს მტერთან.  
როდესაც სისხლი გამიგრილა ხანდაზმულობამ,  
შემცვალეთ, რადგან ჩემს მხნეობას აჯობა თქვენმა.  
არ მსურს უაზრო საუბარი, ამიტომ გეტყვი:  
რაც მე ოდესღაც ვიყავ, ახლა თქვენ ის ბრძანდებით,  
და მაინც ჩვენი ბრძანებელი, ალბათ დარწმუნდით,  
ჩვენ ამჟამადაც რომ გვანსხვავებს ერთმანეთისგან.

გ რ ა ფ ი.  
თქვენ გამომგლოჯეთ ის, რაც მხოლოდ მე შეკუთვნილია.

ღ ო ნ ღ ი ე გ ო  
ღირსი ვინც იყო, სწორედ იმან დაისაკუთრა.

გ რ ა ფ ი.  
ვინც საქმეს უკეთ გაუძღვება, ღირსიც ის არის.

დ ო ნ დ ი ე გ ო.  
ეს რომ ასეა, დასტურდება ამ არჩევანით.

გ რ ა ფ ი.  
მაჯობეთ მხოლოდ ინტრიგით და პირმოთხებით.

დ ო ნ დ ი ე გ ო.  
მე მხარს მიჭერდა ბრწყინვალეობა ჩემი ღვაწლისა.

გ რ ა ფ ი.  
მეფემ, ეტყობა დაფასა თქვენი ასაკი.

დ ო ნ დ ი ე გ ო.  
მამაცობა ერთადერთი სასომი მეფის.

გ რ ა ფ ი.  
მაშ, არჩევანი ჩემს მარჯვენას უნდა რგებოდა.

დ ო ნ დ ი ე გ ო.  
ვისაც არ ვერც არჩევანი, ღირსი არც იყო.

გ რ ა ფ ი.  
ღირსი არ ვიყავ? ჩემზე ამბობ?

დ ო ნ დ ი ე გ ო.  
თქვენზე.

გ რ ა ფ ი.  
ბებერო,  
ეგ ურცხვობა და თავხედობა ამის ღირსია.  
(სილას გააწნავს)

დ ო ნ დ ი ე გ ო.  
(მახვილს იძრობს)  
მორჩი და ბარემ გამათავე, როგორ ვიცოხლო,  
სახელგატეხილს თავი არსად გამოიყუფა!

გ რ ა ფ ი.  
ერთი მითხარი შე ბებერო, რით მემუქრები?

დ ო ნ დ ი ე გ ო.  
ო, მაინც როდის მიღალატა მხნეობამ, ღმერთო!

გ რ ა ფ ი. (მახვილს ხელიდან გაავდებიანებს)  
შენი მახვილი ჩემს ხელთ არის! მაგრამ ამ პატივს  
ვერ მოგანიჭებ და ხელს ამით ვერ დავიმძიმებ.  
მშვიდობით! დასვი უფლისწული და წააკითხე,  
უნდა თუ არა, მატთან შენი ცხოვრების;  
ნურც ამ მაგალითს დაივიწყებ, ჭკუის სასწავლად  
გამოადგება, — უტიფრობა როგორ ისჯება.

სა რ ა თ ი მ ა თ ა მ ა  
დ ო ნ დ ი ე გ ო

დ ო ნ დ ი ე გ ო.  
ო, მრისხანებავ! ო, სიბერევე, დაუნდობლო!  
მისთვის ვიცოცხლე, ბოლოს ამას რომ მოვსწრებოდი?  
ან ბრძოლის ველზე ნუთუ მისთვის გაგვადარავდი,  
რომ ასე უცებ დამჭკნობოდა დაფნის გვირგვინი?  
ან ეს მარჯვენა, სალოცავი ესპანეთისა,

და არაერთხელ ჩვენი ქვეყნის გადამრჩენელი,  
დღევანდელ დღემდე დასაყრდენი სამეფო ტახტის;  
რას ვიფიქრებდი, განსაცდელში მიღალატებდა?  
ო, უღმობელო მჭმუნვარებავ, ძველი დიდების:  
ერთ დღეს გამქრალო მრავალი ღდის შრომავ და ღვაწლო!  
თანამდებობავ, სავალალოდ მონიჭებულო,  
ჩემი ღირსების გადამჩეხი მაღალო კლდეო!  
ნუთუ ვიხილო უნდა მხოლოდ გრაფის ზეიმი,  
შურს ვერ ვიძიებ და მოვკვდები დამცირებული?  
დე, იყოს ჩემი უფლისწულის აღმზრდელად გრაფი,  
მე დღეს ღირსება შემებღალა, აღარ შემეფერის;  
მან შეურაცხმყო, შურიანმა, ამპარტკანამა  
და უღირსი ვარ, თუმცა მეფემ მე ამირანია.  
სახელგანთქმული იარაღო, უწინ ბრძოლებში  
რომ მიმიძღოდი და ახლა რომ უსარგებლო ხარ,  
უწინ ყველას რომ თავზარს სცემდი, დღეს რომ მიმტყუნე  
და მიღალატე, ძველებურად ვერ დამიცავი,  
წადი, მომშორდი უილაჯოს და ემსახურე  
იმას, ვინც უნდა ჩემი ჯავრი ამოიყაროს.

სა რ ა თ ი მ ა თ ა მ ა

დ ო ნ დ ი ე გ ო, დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო

დ ო ნ დ ი ე გ ო.  
მამაცი თუ ხარ, თქვი, როდრიგო?

დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო.  
ამას ახალავე  
დავიმტკიცებდით, რომ არ გვერქვათ თქვენ მამაჩემი.

დ ო ნ დ ი ე გ ო.  
რა ლამაზია ეგ სიმშავე! მაგ სიმშავეში  
ხელად მუდგანდება ჩემი სისხლი კეთილშობილი.  
უეცრად ჩემი სიტაბუეე დამიღდა თვალწინ.  
აქ მოდი, შვილო, ჩემო სისხლო, შური იძიე,  
ამოიყარე ჩემი ჯავრი.

დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო.  
მამავ, რას ამბობ?

დ ო ნ დ ი ე გ ო.  
უსასტიკესი მომაცუნეს შეურაცხყოფავ;  
შებღალულია სამუდამოდ ჩვენი სახელი.  
სილა გამაწუნს. მე სიცოცხლეს მოუვსწრავებდი  
კადიერს, მაგრამ გამიმტყუნა სული სხეულმა,  
ჯანა, რომელიც ვეღარ ვიღა ჩემმა მარჯვენამ.  
გადმომივია, შენა გქონდეს, შური იძიე.  
წადი, ანაწე თავხედობა მაგ სიმამაციო:  
შეურაცხყოფა მხოლოდ სისხლით მოირეცხება.  
მოკალან მოკვი. მაგრამ გიხარა უთუოდ უნდა,  
რომ სახიფათო მეტოქეა, უფროხილი-მეთქი,  
მე ის მინახავს ბრძოლის ველზე, მტერს მიჰყოდა  
და სისხლიანი ზარსა სცემდა და ამარცხებდა.  
მინახავს მისი მამაცობა. გაუქცევია  
იმას ლაშქარი ცხენოსანთა. ის არც რანდნი  
არ არის მხოლოდ და არც მხოლოდ შეუდრეკელი  
მეომარია, იგი არის მთავარსარდალი,  
იგი...

ღონ როდრიგო.

ვინ არის, გვეძღვრები.

ღონ დიეგო.

ხიმენას მამა.

ღონ როდრიგო.

მამა...

ღონ დიეგო.

მე მტყევი, ვიცი-მეთქი თქვენი ამბავი.

მაგრამ მითხარი, ვით იცოცხლოს შევინებულმა?

უარება, ღირსეულმა თუ დაგამცირა.

თავს რაც გადამხდა, იცი უკვე, იძიე შური.

გითხარ, ჩვენ შორის შენ ხარ მხოლოდ შურისმგებელი.

დარწმუნე, რომ ღირსეული შეილო ხარ ჩემი.

მე აქ ვიქნები, მწუსხარებით სასომიხდილი.

მე აგვიანებ, გასწიე და იძიე შური.

### სურათი მამაკმა

ღონ როდრიგო

ღონ როდრიგო

მე ბედისწერის ვერაგი ისრით

უყვარდა სულში სასიკვდილოდ ვარ განგმირულ.

უნდა ვეძებო სამართალი შურისმგებელმა

და განწირულმა, უსამართლო სიმკაცის მსხვერპლმა.

გაქვავებულვარ, თავსდატყვილ უმედურებას

სული უღონო ვერ უმკლავდება.

მიმიახლოვდა ბედნიერება, —

მაგრამ უყვარდა ცა გამირისხდა! —

მამაჩემია დამცირებული,

ის დაამცირა ხიმენას მამამ.

მომჩანცავს ბრძოლა უთანასწორო!

ებრძვის ღირსებას სიყვარული შეურიგებლად,

შურისძიებას სიყვარული შეწირება:

ერთი მაქვსეხს და მეორე მკლავებს მიქვავებს.

და მე სიყვარულს ზურგს შევაქებე თუ შერცხვენილი

ვიცხოვრებ ქვეყნად, სულ ერთი არის,

მე არ ამცდება მაინც წამება.

რად გამირისხდი, მაღალ ღმერთო!

ვით ვაპატიო შეურაცხყოფა,

ვით არ დავსაჯო ხიმენას მამა?

მამა, ღირსება და სიყვარული,

უზენაესი მეუფე და სათნო მტარვალი.

ბოლო მოელო ჩემს დიდებას ან ჩემს სიხარულს.

ან ვერ ვიქნები ბედნიერი ან ვერ ვიცოცხლებ.

მედღე არის უღმობელი მტერი მამაკმა

და უნუგემოდ შეყვარებულთა,

ჩემო მახვილო, დარდას რომ მიქარებ

და ემუქრება ბედნიერებას,

ნუთუ ღირსება რომ დამიბრუნო,

ხიმენა უნდა დამაპარგვინოთ?

ასეთ სიცოცხლეს სიკვდილი მიჯობს.

მე მოვალე ვარ როგორც მამის, ისე მიჯნურის.

თუ შურს ვიძიებ, მისი რისხვა თავს დამატყვება,

თუ არ ვიძიებ, სამუდამოდ შევეზიზღები,

შურისძიებით უტკბეს იმედს შევინარჩუნებ

და არ ვინებე მისი უღრისი.

სულ ამბავ ჩემი სურვილი—

ხსნა არსით არის და ვიტანჯები.

გამაგრდი, სულო! ამაყად მოვეკვდეთ,

არ შეურაცხვყოთ ოღონდ ხიმენა.

ჩემი სიმართლე არავის ვუთხრა?!

ასე მოვეკვდე და ჩავსვენოს ჩემი დიდება?!

ჩის ავიტანო, ესპანეთმა რომ შემპაჩვენოს,

ღემი ოჯახის ღირსება თუ ვერ დავიკავი?

იცოდე-მეთქი, თუ სიყვარულს დამეორჩილე,

თვით სიყვარულიც გაიწირება!

არ გაიკარო მაცდური ფიქრი:

წამებას ასე რომ გიორგვეცებს.

წაივადეთ, ვისხნათ ჩვენი ღირსება,

რადგან ხიმენა დავკარგეთ უნდა.

მე დამინებლდა თითქოს გონება:

მიჯნურზე უწინ, რა თქმა უნდა, მამას ვეკუთვნი;

მე ბრძოლის ველზე დავვეცი თუ დარდი მომკლავს,

წმინდა მქონდა და წმინდა სისხლი უნდა დავღვარო.

არ მეკადრება მეტისმეტი დასუღევრობა;

დაე, აღსრულდეს შურისძიება,

ყოყმანი უფრო სამარცხვინოა,

ნურაფრის გამო ნუ ვიტანჯები,

ნურც იმის გამო, მამა მშობელის

რომ დამიმეცირა ხიმენას მამამ.



მეორე მოქმედება

სურათი პირველი

ღონ არაიხი, გრაფი

გრ ა ფ ი.

გავცხარდი, უნდა გამოგიტყდეთ, ვერ მოვითმინე

და სისხლი თავში ამივარდა, გაჯარებულმა

გავაწან სილა, მაგრამ ახლა რა ეშველება.

ღონ არიასი.

თქვენ უნდა მეფის ნება- სურვილს დაეკორჩილოთ

თქვენი სიჭკვე: ამ ამბავში გულფიცხი მეფე

ჩარეულია, მისი რისხვა თავს დავატყვებათ.

ვინ გაგამართლებთ და დამცველად ვინ გვეკლებათ?

შეურაცხყოფის სიმძიმე და დამცირებულის

მდგომარეობა მორჩილებას გავალდებულებთ.

თუმც საუჭვოა, რომ ამით კი დამაშინებთ.



გ რ ა ფ ი.

ჩემი სიცოცხლე მეფის სურვილს ემორჩილება.

დ ო ნ ა რ ი ა ს ი.

თქვენი შეცდომა აიხსნება მხოლოდ სიფიცხით. მეფეს უყვარხართ, ეცადეთ რომ გული მოუღობოთ და რასაც ბრძანა: „ასე მსუსრო!“ — დაემორჩილეთ.

გ რ ა ფ ი.

ბატონო ჩემო, ღირსება რომ შევინარჩუნოთ, ცოლვად არ უნდა ჩაგვეთვალოს მცირე ურჩობა; მე რომ მიმიძღვის, იმ უდიდეს დამსახურებას განა დარდილავს ამდაგვარი დანაშაული?

დ ო ნ ა რ ი ა ს ი.

თუნდ ქვეშევრდომი სახელოვნად მოემსახუროს, ხელმწიფე მაინც არ იქნება დავალებული. თქვენ მეტისმეტად მოგწონთ თავი; დამინასოვრეთ, რომ ხელმწიფეთა სამსახური ჩვენი ვალია. უგ აზრი თუ არ შეიცვალეთ, თავს დაიდუბავთ.

გ რ ა ფ ი.

ცხოვრებამ თუ არ დამარწმუნა, ვერ დამარწმუნებთ.

დ ო ნ ა რ ი ა ს ი.

უფროხილდით-მეთქი, მრისხანა ძალა მეფისა

გ რ ა ფ ი.

არ წაიქცევა ჩემნაირი კაცი უეცრად. ჩემი თავიდან მოცილება თუ გადაწყვიტეს და თუ წავიქვც, დაიქცევა სამეფო ტახტი.

დ ო ნ ა რ ი ა ს ი.

სულ არ გაქვთ შიში უმაღლესი ხელისუფლების?

გ რ ა ფ ი.

გაუვარდება ჩვენს ხელმწიფეს უჩემოდ სკიპტრა, მე ვარ იმისი დასაყრდენი და თუ დაგორდა ეს თავი, მეფეს არ შერჩება ოქროს გვირგვინი.

დ ო ნ ა რ ი ა ს ი.

მე გირჩევთ, ისე გადასწყვიტოთ, რომ მღელვარებამ არ დაგიბნელოთ ეგ გონება.

გ რ ა ფ ი.

მე გადავწყვიტე.

დ ო ნ ა რ ი ა ს ი.

ბოლოს და ბოლოს, მეფეს მაინც რა მოვასხნოთ?

გ რ ა ფ ი.

რომ ვერ შესძლებს და დამცირებას ვერ აიტანს-თქო.

დ ო ნ ა რ ი ა ს ი.

თქვენ ალბათ გახსოვთ, რომ მეფეა უზენაესი.

გ რ ა ფ ი.

მახსოვს, გადაწყდა და მეტს ნულარ ვილაპარაკებთ.

დ ო ნ ა რ ი ა ს ი.

მწვიდობით, ვატყობ, მე თქვენ ვეღარ დაგიყოლებით, მესს დაელოდეთ დაფნის ხეებს შეფარებულთ.



გ რ ა ფ ი.

წარბმუხურებლად დაევუხვებო.

დ ო ნ ა რ ი ა ს ი.

და არც აგცდებათ.

გ რ ა ფ ი.

რას იზამ, მაშინ დონ დიეგო ჯავრის ამოიყრის. (მარტო)

ვისაც სიკვდილი არ აწინებს, იმას მუქარა ვერ შეაწინებს, ვერ შედრკება სული ამაყი. ჩემი სიცოცხლე უბედობას შეეგუება, მაგრამ ღირსებას ვერასოდეს ვერ შეეღევა.

სკრათი მემოტი

გრაფი, დონ როდრიგო

დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო.

ერთს გეტყვი მხოლოდ, გრაფო.

გ რ ა ფ ი.

ბრძანე.

დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო.

მე მინდა ეჭვი

რომ გამიფანტო. დონ დიეგოს კარგად თუ იცნობ?

გ რ ა ფ ი.

ღიას.

დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო.

კარგია. აბა მაშინ ყური დამიგდე, თუ რა დიდება მოიხვეჭა ამ ხანდაზმულმა ადამიანმა თავის დროზე, იცო თუ არა?

გ რ ა ფ ი.

ჰო, ვთქვით და ვიცო...

დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო.

ახლა სწორედ იმისმა სისხლმა დაანთო ცეცხლი ჩემს თვალებში.

გ რ ა ფ ი.

მერე და მე რა?

დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო.

წამოდით, იქით გავიდეთ და გაგაგებინებ.

გ რ ა ფ ი.

გამითამამდი, ლაწირაკო!

დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო.

ის გირჩევნია, თავს მოერიო. მართალია, ახალგაზრდა ვარ, მაგრამ ასაკით სიმამაცეს რა ემატება?

გ რ ა ფ ი.  
ოპ, ერთი ამის დამიხედეთ! ბრძოლას აპირებს,  
რისი იმედით? იარაღი ხელში გჭერია?

დონ როდრიგო.  
რა გუვით! ერთხელ რომ ავიღო ხელში მახვილი,  
ისიც მყოფა, არ შევცდე და მტერს დავატყერო.

გ რ ა ფ ი.  
იცი, ვინა ვარ, არ გეშლები?

დონ როდრიგო.  
ვიცი, სხვა ალბათ

დონის სახელის სხენებაზე ათრთოლდებოდა.  
დაფნის გვირგვინზე, გამარჯვებულს, თავს რომ გიმშვენებს,  
საბედისწერო აღსასრული წერია ჩემი.  
მე მუსრს, ვინც ყველას ამარცხებდა, ის დავამარცხო  
ამას შევძლებ თუკი სულით არ დავცემვი.  
დაფხმარება შურისმგებელს მალაღი ღმერთი.  
უძლეველი ხარ, მაგრამ არა დაუძლეველი.

გ რ ა ფ ი.  
დღეს მაგ სიტყვებით გამქადაგებულ შეუპოვრობას  
დიდი ხანია შენს თვალებში რომ ვკითხულობდი;  
მჯობოდა, სახელს კასტილიას ზენ გაუთქვამდი  
და მიხარობა, რომ ჩემს ასულს ჩაგებარებდი.

მე ვიცი შენი გატაცება და ისიც მხიბლავს,  
მოვალეობას გრძნობა როგორ დაუშორჩილე.  
არ დაგირღვია სიყვარულმა დიდსულოვნება  
და მე ვაფასებ ძველებურად შენს მამაციობას.  
მეამაყება, არჩევანში რომ არ შევემცდარვარ,  
სიძელ უნაკლო რაინდი რომ ამირჩევია.

ამიტომ უფრო მებრალეები, ეგ ვატყავობა  
სათაყვანოა, მებრალეა ეგ სიტყაბუკე.  
ნუ იზამ, ნაბიჯს ნუ გადადგამ საბედისწეროს,  
დამესხენ, ბრძოლა მე არ მინდა უთანასწორო,  
აბა, მითხარი, რას მომიტანს ეს გამარჯვება;  
უგანსაცდლოდ გამარჯვება რის მაქნისია.  
არ ჩამითოლიან დიდ გმობობად შენს დამარცხებას  
და სიკვდილამდე სანანებულად მექნება მხოლოდ.

დონ როდრიგო.  
ჯერ შემობღალე ღირსება და ასლა მიბრალე?  
მოკვლა გიჭირს და დამცირება არ გაგიჭირდა?

გ რ ა ფ ი.  
წადი, მომშორდი.

დონ როდრიგო.  
წამომყვი ულაპარაკოდ.

გ რ ა ფ ი.  
სიკვდილი გინდა?

დონ როდრიგო.  
შოშმა ხომ არ დაგიმორჩილდა?

გ რ ა ფ ი.  
წავიდეთ! შეიღმა ქვეყანაზე როგორ იარის,  
მამის ღირსება როცა ფეხით გათელილია.

სურათი მისამი  
ინფანტა, ხიმენა, ლეონორა

ინფანტა.  
დამწვდი, ტკივილს გაუმკლავდი, ჩემო ხიმენა,  
და მწუხარებას შეებრძოლე სულის სიმტკიცით.  
გადიტან ავდარს და სიმშვიდე დაისადგურებს,  
გაიფანტება ღრუბელი და გამობდარებას,  
რამო დაიბრუნო დაკარგული ბედნიერება.

ხიმენა.  
სიღლიან სულში დაიბუდა უნუგემობამ,  
მშვიდი ამინდი შეიცვალა უცებ ქარიშხლით  
და ჩვენს ნავსადგურს დაატყდება თავზე უთუოდ;  
მე აქ მომიხწურებს, ნასადგურში დავიღუპები.  
ჩვენი გლოცულობით ერთმანეთზე და თანახმანი  
იყვნენ მამებიც და ჩვენს ამბავს რომ მოკითხობოდი,  
დამდგარა ჭამი აგბედითი, თურმე ერთმანეთს  
წაჰკიდებოდა. თქვენ ბოლომდე ვერ მოისმინეთ...  
მოულოდნელად გამიცრუვდა ტბილი იმედი.  
შეჩვევებულ, დაწყვედილი ამპარტავნობაზე,  
შენს ძალადობას სულგრძელნიც რომ ვერ გაჰქცივინა,  
ანდა ღირსება, დაუნდობლად რომ შემოცვალე  
ცრემლით ოცნება, ვაი, როგორ ძვირად მიღირხარ!

ინფანტა.  
უსაფუძვლოა შენი შიში, უთანხმოება  
ერთ წამში გაჩნდა და ერთ წამში ისევ გაქრება:  
თუმც მტისმეტად გამამაურდა, მაგრამ უთუოდ  
შეთანხმდებიან, ასეთია მეფის სურვილი.  
მე კი შენს თვალებს სინარული რომ დავუბრუნო  
და დაგეხმარო, შეუძლებელს შევძლებ, მერწმუნე.

ხიმენა.  
ამ შემთხვევაში შეთანხმება უაზრობაა,  
ჩნ ეშველება დამცირებულ ღირსებას ამით.  
სულ ამაოა ზეგაგლუნა, ძალა და რჩევა,  
მორწმუნებითი განაკურნება იქნება მხოლოდ.  
გულში ღრმად არის ჩამარხული ყრუ სიძულვილი,  
ფარულად იწვის, მაგრამ უფრო დამღუპველია.

ინფანტა.  
მჯერა, ხიმენას და როდრიგოს წმინდა კავშირი  
მამებს სიძულვილს დაუცხრობს და შერიგდება.  
სიყვარულს ვერვინ მოერევა და მალე თქვენი  
ქორწილით ბოლო მოელება უთანხმოებას.

ხიმენა.  
მეც ეგ მსურს, მაგრამ მაგ იმედით თავს ვერ ვიტყვებ,  
ქედმაღალია დონ დიეგო, ხოლო მამაჩემს  
მე კარგად ვიცი: ვერ შევიშვებ თვალებზე ცრემლი:  
მტანჯავს წარსული და მომავალს ძრწოლით შევეყურებ.

ინფანტა.  
თქვი, რა გავინებს მრისხანება უმწეო ბებრის?



ხ ი მ ე ნ ა .  
როდრიგო არის უშიშარი.

ი ნ ფ ა ნ ტ ა .  
ახალგაზრდაა.

ხ ი მ ე ნ ა .  
ვინც მამაცია, მამაცია გაჩენის დღიდან.

ი ნ ფ ა ნ ტ ა .  
მაინც არ უნდა გემინოდეს მისი ძალიან,  
რადგან უყვარხარ და სიყვარულს ის ვერ გასწირავს.  
შენ იმის რისხვას შეაჩერებ ორიოდ სიტყვით.

ხ ი მ ე ნ ა .  
გულს უფრო მეტად მომიკლავს, რომ არ დამიჯეროს!  
რომ დამიჯეროს, რას იტყვიან იმაზე სხვები?  
კეთილშობილი დამცირებას შეუვრიგდება?!

უტყვათ, მე დამითმო და სიყვარულს დაემორჩილა, —  
სირცხვილი დამწვავს ანდა ტანჯავს გამიორკეცებს  
მისი ასეთი მორჩილება ანდა ურჩობა.

ი ნ ფ ა ნ ტ ა .  
ხომენა ჭირშიც ამაყი და უანგაროა;  
სიმდაბლეს იგი ვერასოდეს ვერ აიტანდა;  
მანამდე, სანამ ერთმანეთთან შერიგდებოდნენ  
წყაიდებულნი, დავატყვევებ მშვენიერ მიჯნურს  
და დონ როდრიგოს სიმამაცეს ბორჯილს დავადებ,  
ამისთვის შენი სიყვარული ხომ არ დამძრახავს?

ხ ი მ ე ნ ა .  
მოვისვენებ და არ მექნება სადარდებელი!

ს უ რ ა თ ი მ ი ო თ ხ ა  
ინფანტა, ხომენა, ლეონორა, პაუი

ი ნ ფ ა ნ ტ ა .  
პაუო, როდრიგო მომიძებნე და მომიყვანე.

პ ა ჟ ი .  
იგი და გრაფი დე გორმასი...

ხ ი მ ე ნ ა .  
მიხსენ, უფალო!

ი ნ ფ ა ნ ტ ა .  
რა დეშარათა?

პ ა ჟ ი .  
სასახლიდან ერთად გავიდნენ.

ხ ი მ ე ნ ა .  
მარტონი?

პ ა ჟ ი .  
დაიხ. ორნი იყვნენ, მგონი, ჩხუბობდნენ.

ხ ი მ ე ნ ა .  
ღმერთო, იბრძვიან. მამაცით, უნდა გავიქცე,  
ახლა საუბრის დრო არ არის, ველარ მოვიციდი.



ს უ რ ა თ ი მ ი ო თ ხ ა  
ინფანტა, ლეონორა

ი ნ ფ ა ნ ტ ა .  
რა უცნაურმა მღელვარებამ შემიპყრო, ღმერთო!  
თუმცა ხომენა მებრალბა, მხიბლავს როდრიგო;  
სიმშვიდე გაქრა, სიყვარულმა კვლავ გაიღვიძა.  
ორი მიჯნურის დაშორებამ მოულოდნელმა  
იმედი ისევ ჩამისახა; თუმც ველოდები  
მათ განშორებას სინანულით, მაგრამ ფარულად  
მისიბლულია ამ იმედით ჩემი გონება.

ლ ე ო ნ ო რ ა .  
ნუთუ ღვთის მიერ ბოძებული სულის მხნეობა  
მაგ დასაძრახის გატაცებას ვერ უმკლავდება?

ი ნ ფ ა ნ ტ ა .  
ნუ, დასაძრახის ნუ უწოდებ, ძღვევამოსილი  
მომძანებელია, მხოლოდ იმას ვემორჩილები;  
ჩემთვის ესოდენ უძვირფასესს ვეც პატივი,  
მას ებრძვის ჩემი სათნოება, მაგრამ იმედი  
ასე უგნური, გულში ისევ ჩასახლებული  
ებლაუტება სხვის დაკარგულ ბედნიერებას.

ლ ე ო ნ ო რ ა .  
ნუთუ თქვენ ისე გიღალატათ სულის მხნეობამ,  
რომ უკრს ვერ უგდებთ ძველებურად გონების კარნახს?

ი ნ ფ ა ნ ტ ა .  
გონებას ვინდა ეკითხება, ვინდა უკერებს,  
სულს უტკბილესი საწამლაღვი თუკი აბრუებს.  
თავისი ტანჯვა თუკი უყვარს ტანჯულს, ვერაფრით  
ამ სნეულებას ვერ ელევა, არა მკურნალობს.

ლ ე ო ნ ო რ ა .  
ტკბილი ოცნებით მოხიბლულს ტანჯავაც ლხინია,  
მაგრამ ის თქვენი შესაფერი მაინც არ არის.

ი ნ ფ ა ნ ტ ა .  
მე გე ძალიან კარგად ვიცი, მაგრამ ცოტუნებამ  
მომეჯადოვა, სიყვარულმა დამიმორჩილა.  
თუკი როდრიგო გაიმარჯვებს ორთაბრძოლაში  
და დაეცემა განგმირული მეტოქე მისი,  
ღირსი იქნება ღირსეულად რომ დავაფასო;  
თუკი მან გრაფი დაამარცხა, ყველაფერს შესძლებს.  
იმის საგმირო საქმეებზე მსურს ვიოცნებო, —  
თუ სამეფონი მის წინ როგორ განერთხმებიან,  
და გრძნობით თავებუდახვეულმა მსურს დაეინახო,  
თუ როგორ ავა ის გრანადის სამეფო ტახტზე  
და მუხლს მავრები მის წინაშე ვით მოიყრიან,  
ან არაკონი ვით შეხვდება თავის დამპყრობელს,  
ან კიდევ როგორ დააჩოქებს პორტუგალიას.  
მისი დიდება იმქუსარებს ზღვების გადაღმა  
და თავის გვირგვინს აფრიკულთა სისხლით შეღებავს.

გამარჯვა, დღევანდელამდე რაც კი მსმენია, ვეღვა გმირობას იმის სახელს დაუკავშირებ, ვერნები მისი სიყვარულით უფრო ამაყი.

**ღეონორა.**  
ო, ქალბატონო, ორთაბრძოლდამ, რომელიც იქნებ არც კი შემდგარა, ახლა რაღა არ გათქმევიანათ!

**ინფანტა**  
გრავმა როდრიგო შეურაცხყო და სასახლიდან ერთად გასულან ორივენი, სხვა რაღა გინდა!

**ღეონორა.**  
ვოკეთ და ერთმანეთს შეებრძოლენ, წესძლებს როდრიგო რომ აღასრულოს ყველაფერი, რაც ჩამოთვალეთ?

**ინფანტა.**  
რა თქვი? მე ალბათ გავგიჟდები, რა მეგრათება! მალე ცხოვრება ჯოჯოხეთად გადამქცევა! იქნებ შენ მაინც მანუგეშო და დამამშვიდო, წყვიდეთ, მარტო არ დამიტოვო მწუხარებასთან.

**სურათი იმეფისა**

ღონ ფერნანდო, დონ არიასი, დონ სანჩო

**ღონ ფერნანდო.**  
მაშ, გრაფი ასე უგნურია, ასე ამაყი? რატომ ჭგონია, დანაშაულს რომ ვაპატიებ?

**ღონ არიასი.**  
თქვენი სახელით ძლიერ დიდხანს ველაპარაკე და ყველაფერი ვგაღე, მაგრამ ვერაფერს გავსდი.

**ღონ ფერნანდო.**  
ღმერთო ძლიერო! ნუთუ ასე გაკანდიერდა და სურს, რომ ჩემი მრისხანება დამისახუროს! მან დაამცირა დონ დიეგო, ჩემს სასახლეში ახლა აბუხად მე ამიგდო, დგას და მბრძანებლობს! შერე რაა, რომ იგი არის მხედართმთავარი სახელგანთი, მეომარი უმაჰაცესი. დაგთრგუნავ იმის სიამაყეს, კისერს მოვუგრებს, თვით ომის ღმერთი იყოს თუნდაც, დავიმორჩილებ. თუმცა გაბედა თავხედობა, მაგრამ თავიდან რომ ღმობიერად მოვექცედი, მისურდა და რახან ჩემი განზრახვა მან ბოროტად გამოიყენა, წაიდო და თუ არ დაგმორჩილდით, მაშინ შეკარით.

**ღონ სანჩო.**  
ის ალბათ მალე დამშვიდდება, დიდო ხელმწიფევე, ჯერ იმის სულში მდღეგარება თავდაპირველი არ დამცრხალიყო, აღგზნებული კვლავ ბობოქრობდა. სხვის ნებას უცებ ვერ დაკლებდა სული ამაყი. ჭედმაღალია, მან იცის, რომ დამნაშავეა, მაგრამ შევედიო, უნებლდება რომ აღიაროს.

**ღონ ფერნანდო.**  
განუშდით, ნულარ ლაპარაკობთ, ისე ვუ იწამით, რომ თანაგრძნობა ჩაგეთვალთ დანაშაულად.

ღონ ფერნანდო, დონ არიასი, დონ სანჩო

ღონ ფერნანდო.  
პო, რას იტყობით?

**ღონ სანჩო.**  
რომ მისი სული დიდ ბრძოლებში გამოწრთობილი ჰქნდის მოხრას და მორჩილებას ვერ ეგებება. მორჩილებაში დამცირებაც იგულისხმება, ამ ერთმა სიტყვამ აღაშფოთა, ეტყობა, გრაფი. მას ცოტა მკაცრი მოჩვენება თქვენი ბრძანება. იგი ამაყი რომ არ იყოს, ქედს მოვიხრიდით. უბრძანეთ ომში გამოწრთობილ იმის მარჯვენას შეურაცხყოფა იარაღით გამოისციოდეს. მაგრამ მანამდე, ხელმწიფეო, თუ საჭიროა და არის ვინმე, მის მაგიერ მე გავცემ პასუხს.

**ღონ ფერნანდო.**  
თავს გაგივიდათ, მაგრამ თქვენს სიფიციე მხოლოდ ასალგაზრდობის ბრალი არის და გააპატიებთ. წინდახედული და მზრუნველი მეფე ქვეშევრდომს თავს დასტრიალებს, უფროთილდება იმის სიციცხლეს. მეც ჩემს სალს ვიცავ და მეც ჩემს ხალხს ვემსახურებ და ისე ვზრუნავ, როგორც თავი ზრუნავს სხეულზე. თქვენი საბუთი არაფერში გამოადგება. მეომარი ხართ, მეფესავით თქვენი ვერასოდეს ილაპარაკებთ, მეფობა კი ჩემი ვალია. გრაფს ჩრდილი ჩემი მორჩილებით არ მიადგება. გრაფმა, აღმზრდელად ჩემს მემკვიდრეს ვინც დაუწინაშე, ის დაამცირა და ამიტომ მეც დაამცირა. ჩემი არჩენის ხელყოფა ჩემი ხელყოფა და ხელყოფა უმაღლესი ხელისუფლების. თუმცა გვეყოფა. მაცნობებს, რომ გათახებდებულ მტრებს აღუმართათ სომალდებზე თურმე დროშები და კვლავ მდინარის შესართავთან გამოჩენილან.

**ღონ არიასი.**  
თქვენს ძლიერ სახელს ასწენებენ შოით მაგრები და რადგან ბევრჯერ დამარცხეთ, თქვენს წინააღმდეგ გამოლაშქრებას ხელმეორედ ვერ გაბედვდნენ.

**ღონ ფერნანდო.**  
ალბათ ისინი ვერასოდეს ვერ მოითმენენ, რომ ჩემი სეიპტრა განაგებდეს ანდალუსიას. ამ ლამაზ მხარეს მუდამ შურიით შემოიპყრებენ და მის დაკარგვას დღევანდელამდე ვერ შეურიგდნენ ამიტომ დავდგი, ამ მიწეზით სველიოში ათი წლის წინათ კასტილიის სამეფო ტახტი, რომ მათთან ახლოს ვყოფილიყავ და რომ მაშინვე გაესწორებოდი თუკი რამეს წამოიწყებდნენ.

**ღონ არიასი.**  
მეფეო, თქვენი გამოჩენა, იმათ იციან, რომ მხოლოდ მათი დამარცხების საწინდარი. რაღა გაწყობთ?



ღონ ფერნანდო.

უნდა ვიყოთ ძალიან ფხიზლად;

უბედურების სათავეა უდარდლობა.

თქვენ კარგად იცით, გასაკვირი სულაც არ არის,

ზღვის ნოქცევისას მტერი თავზე რომ წამოგადგეს.

და მაინც, სწორი არ ვიქნები, დამფრთხალ მალემსრბოლს

თუ დავენდობი და ტყუილად თუ შევაშფოთებთ.

ნაადვილად თუ არ ემუქრება საფრთხე, განვამო

შუალამისას ქალაქს მხოლოდ ძილს დაუფრთხობდა.

ქალაქის კედლებს და ნახვადგურს კიდევ მცველები

მივაშველოთ და კმარა ეგვეც.

**სურათი მშვიდი**

ღონ ფერნანდო, ღონ სანჩო, ღონ არაისი, ღონ ალონსო

ღონ ალონსო.

დიდო ხელმწიფე,

გრადი მოკვდა და ღონ დიეგომ შური იძია!

ღონ ფერნანდო.

შურისძიება, ვიცოდი რომ ახლოვდებოდა,

ბევრიც ვიღობე, მაგრამ მაინც ვერ ავიცდინე.

ღონ არაისი.

რომ დავიჩოქოთ, მწუსარე და თვალცრემლიანი

მოდის ხიმენა და მოითხოვს მართლმსაჯულებას.

ღონ ფერნანდო.

თუმც მთელი გულით თანაუგრძნობ მის მწუსარებას,

მაგრამ, ეტყობა, გაუსწორდნენ გრადს ღირსეულად.

მან ეს სასჯელი თავხედობით დაიმსახურა,

მაგრამ დიდა მაინც ჩემი გულისტკივილი

და სინანული, მე დაკარგე მხედართმთავარი,

ვინც მსახურება მრავალტანჯულ ჩემს სახელმწიფოს

და ბრძოლის ველზე დაუღვრია სისხლი მრავალჯერ.

მე, ადრე მისი ქედმაღლობით განრისხებული,

მგლოვიარე ვარ, რადგან ბოძი გამომეცალა.

**სურათი მარპი**

ღონ ფერნანდო, ღონ დიეგო, ხიმენა, ღონ სანჩო,

ღონ არაისი, ღონ ალონსო

ხიმენა.

მიშველეთ, მეფე.

ღონ დიეგო.

მომისმინეთ, გემუდარებით.

ხიმენა.

მუხლმოდრეკილი გვედრებით.

ღონ დიეგო.

მუხლებს გიკოცნით.

ხიმენა.

მსაჯული მინდა.

ღონ დიეგო.

მომისმინეთ და თავს დაიცავე.

ხიმენა.

უნდა დასაჯოთ თავგასულის კადნიერება.

თქვენი სამეფოს დასაყრდენი მან დაანგრია.

მამა მომიკლა.

ღონ დიეგო.

დაუბრუნა მამას ღირსება.

ხიმენა.

სისხლი დაიქცა, მეფე მკვლეელი უნდა დასაჯოს.

ღონ დიეგო.

სამართლიანი შურისმგებლის დასჯა ვინა თქვა!

ღონ ფერნანდო.

გთხოვთ, წამოდექით ორივენი. თქვით, რის თქმაც გნებათ.

ხიმენა, თქვენი მწუსარების მოხიარე ვარ

და ჩემი გლოვა თქვენი გლოვის თანაბარია.

(ღონ დიეგოს).

თქვენ შემდეგ ბრძანეთ, ჯერ ხიმენამ თქვას, დააცადეთ.

ხიმენა.

მომიკვდა მამა, ხელმწიფეო, მე ახლაც ვხედავ,

მკვრიდან სისხლი წყაროსავით როგორ თქრიალებს;

სისხლი, რომლითაც ის იცავდა თქვენს სიმაგრეებს

და ბევრი ბრძოლა გამარჯვებით გაღწევიდა;

სისხლი, რომელსაც ოხმივარი ახდის და კიდევ

ბოთბოტოს, რადგან არ დაღვრილა თქვენთვის აშკერად;

სისხლი, რომელსაც გაუბრბოდა შიშით სიკვდილი,

როდრიგომ მიწას შეურია თითქმის თქვენს თვალწინ.

მიგზობდი ძალადაკარგული, ღონემხილიო,

ვერ მივეუწარი, რომ მივედი, ავარ სუნთქავდა,

მამაბრძოლა, ხელმწიფეო, ვერ ვლაპარაკობ,

ჩემი ცრემლები ალბათ უფრო უკეთ გეტყვიან.

ღონ ფერნანდო.

გამაგრდი-მეთქი, შეილო ჩემო, ანიერიდან

იცოლდე, მამის მაგივრობას მეფე გაგიწევს.

ხიმენა.

თქვენი წყალობა ემატება გლოვას, მეფეო.

ღონ, ის უკვე არ სუნთქავდა, როგორც გითხარით.

მკვრიდან სისხლი თქრიალებდა და თითქოს სისხლით

მიწაზე, შური იძიეო, იწერებოდა.

ან, უფრო სწორად, ძალმისხლიო, ღია ჭრილობით

მარქარებდა და შურისგებას მევედრებოდა.

მას სურდა, თქვენთან, მეფეებში ყველაზე მეტად

სამართლიანთან, რომ მის ნაცვლად მელაპარაკა.

ნუთუ მოითმენთ, რომ ასეთი თავგასულობა

არ ისჯებოდეს, ხელმწიფეო, თქვენს ქვეყანაში?

და დაუსჯელად უმამაცეს ადამიანებს

კადნიერებით და თავდასმით ემუქრებოდნენ.

რომ იჩემებდეს თავგასული იმის დიდებას

და უწმინდესი მისი ხსოვნა სისხლით წარეცხოს.

ალბათ ამგვარი აღსასრული მამარჩმისა

გულს გაუტეხდა თქვენი ტახტის ერთგულ ქვეშევრდომთ.

ღონ, დავეცე მამარჩმი და მკვლელს თუ დასჯით,



ქვე განიბრებოდა; ვერ მხუდვებდა  
მე მისი დასჯა; თქვენ დაკარგეთ უბადლო კაცი.  
იმის შური იძიეთ და სისხლი აიღეთ.  
ჩველს მსხვერპლად მე არ შემომწირავთ, იმას შესწირავთ  
სხვის სიბრძნისა და თქვენს გვირგვინს, თქვენს პიროვნებას,  
დიდო მფეუო, სახელმწიფოს მსხვერპლად შესწირეთ,  
უნებ დანაშაულს ქედმაღლობით არ ერიდება.

ღონ ფერნანდო.  
თქვენ რაღას იტყვი, დონ დიეგო?

ღონ დიეგო.  
სადაკარგულს  
ის ურჩევნია, სიცოცხლეს რომ გამოესალმოს.  
საფლავია ღვაწლმოსილი ადამიანი,  
თავის შვის ჩახვლას საკუთარი თვალით რომ ხედავს!  
მე ვისაც ქვეყნის სამსახურმა ასეთ დიდებას  
მზარა და გამარჯვების სიტკბო მაცემა,  
მისთვის ვიცოცხლე, თურმე ამ დღეს რომ მოესწრებოდი,  
დამცირებული ვყოფილიყავ და ქედმობილი.  
ის, რაც ვერ შესძლეს ვერც ალყაში, ვერც იერიშში,  
ის, რაც ვერ შესძლო ვერც გრანადამ, ვერც არაგონმა,  
ის, რაც ვერ შესძლო ვერც მოშურნემ, ვერც მოძალადემ,  
თქვენს თვალწინ გრავმა ჩაიდინა თქვენს სასახლეში.

დამყინა, თქვენი არჩევანით განრისხებულმა  
და შირია ჩემს ასაკს და ხანდაზმულობას.  
მეფეო, ეს თმა, ბრძოლის ველზე გათეთრებული,  
შისხლი, დაღვრილი უთვალავკერ თქვენს სამსახურში  
და ეს მარჯვენა, ზარდამცემი მტრისთვის ოდესღაც,  
საფლავში უნდა ჩამეტანა შევინებული,  
რომ ღირსეული ვაჟიშვილი არა მყოლოდა,  
ღირსი თავისი მეფისა და თავისი ქვეყნის.  
გრავს ჩემს მაგიერ შეებრძოლა და მოკლა გრავი  
და დამბრუნა შებოლული ღირსება შვილმა  
თუკი ვაჟკაცი, დამცირებას რომ ვერ აიტანს  
და შურს იძიებს, დასაჯოს უნდა ამიტომ,  
ღე, მაშინ თავზე მე დამატყდეს ქეჩა-ქუხილი.  
თუ ხელი შეცდა, უნდა აგოს პასუხი თავმა.

შეცდა კი ვინმე? ტყუილად ხომ არა ვკამათობთ?  
მე თუ თავი ვარ, ჩემი შვილი ჩემი ხელია.  
მეფეო, ხიმენა ჩემს ვაჟიშვილს რატომ უჩივის,  
მზებობას რომ არ ეგლატატა, გრავს მე მოვკლავდი.

პაპ, ეს თავი, წლოვანებით დამძიმებული,  
როდრიგოს მკლავი კიდევ დიდხანს რომ გემსახურებო.  
უნებ ხიმენა დაამშვიდოს ჩემმა სიკვილით.  
მე მაგერ განაჩენს უდრტინველად შეგურიდებში.  
რასან ღირსება დავიბრუნებ, მე თანახმა ვარ,  
იმ ქვეყანაში სინანული აღარ წამყვება.

ღონ ფერნანდო.  
ეს საქმე უნდა ყოველისმხრივ ავწონ-დავწონოთ,  
სხდომასზე თავი მოვიყაროთ და განვიხილოთ.  
მე მსურს, ხიმენა გააცილოს შინამღე სანჩომ  
და დონ დიეგომ სიტყვა მოგვეცეს ჩემი სასახლის  
ტყვე რომ იქნება. როდრიგო კი აქ მომიყვანეთ.

ხიმენა.  
მკვლელო ღირსია სიკვდილისა, დიდო მფეუო!

ღონ ფერნანდო.  
წადი, დამშვიდი, ჩემო შვილო, და დასივენე!

ხიმენა.  
სიმშვიდე, მეფეო, მწუსარებას გამოიორკევებს.



მესამე მოქმედება  
სურათი პირველი  
ღონ როდრიგო, ელიზა

ელვირა.  
როდრიგო! აქ რამ მოგიყვანა, შე უბედურო?

ღონ როდრიგო.  
ჩემმა წყუღმა ბედისწერამ, სხვა არაფერმა.

ელვირა.  
როგორ მოხვე, სიამაყით დაბრმავებულო,  
აქ, სადაც ცრემლი მოიტანე და მწუსარება?  
ნუთუ აქ მაინც არ გაწუხებს გრავის აჩრდილი?  
შენ არ მოკალი?

ღონ როდრიგო.  
ვერ გაუძღელ სირქვილს, მიზრძანა  
იმისი მოკვლა შელახულმა ჩემმა ღირსებამ.

ელვირა.  
და იმედი გაქვს, თავშესაფარს რომ აქ იპოვი?  
რომელმა მკვლელმა მოსივნა მოკლულის ჭერქვეშ!

ღონ როდრიგო.  
მე აქ მოვედი, რომ ჩემს მსაკულს შევხვედ პირისპირ.  
გაოცებული ნუ მიყურებ, მე სიკვდილს ვეძებ  
მას შემდეგ, რაც კი სასიკვდილოდ სხვა გავიმეტე.  
სიყვარული და ხიმენა ჩემი მსაკული.  
იმის სიძულვილს მიჩრევნია ახლავე მოვკვდე.  
და უდიდესი მოწყალება იქნება ჩემთვის,  
რომ მომიხაოს სიკვდილი და თვით აღასრულოს.

ელვირა.  
არ დაეხახო, გაქექი მის მრისხანებას,  
თორემ ხიმენას გააფთრება თავს დაგატყდებო.



ჯერ მოურიდებლად გამოგებულს, ის გირჩევნია;  
სანამ რაცხრება, წადი, წადი, ნუ ეჩვენები.

სურათი მისამა  
ხიშენა, ელვორა



დონ როდრიგო.  
ო, არა, მხოლოდ იმიტომ ვარ სიკვდილის ღირსი,  
რომ შევაძლებ უძვირფასეს არსებას თავი.  
სიცოცხლეს აღარ ვისურვებდი და სატანაველსაც  
თავს დავაღწევდი, თუკი უფრო შემძებულვოდა.

ელვირა.  
სასახლეშია ხიშენა და ქვითინებს ასლა.  
და შინ წამოსულს გამოჰყვება უთუოდ ვინმე,  
წადი, როდრიგო, თუ ღმერთი გწამს, გემუდარები,  
შენ რომ აქ განახონ, ღმერთმა იცის, რას არ იტყვიან.  
ის უმწეოა, შენ გინდა, რომ ილაპარაკონ,  
თითქოს ხიშენა მამამისის მკვლელს შეურიგდა?  
საცაა მოვა; მგონი მოდის, იმის ღირსებას  
რომ გაუფრთხილდე, დაიმალე, სწრაფად, როდრიგო.

**სურათი მორა**

დონ ხანჩო, ხიშენა, ელვორა

დონ სანჩო.  
თქვენ არ გაცვენებთ შურისცემა, თქვენი რისხვია  
სამართლიანი, ხოლო ცრემლი კანონიერი;  
არ ვიცი, როგორ განუგეშოთ უძღური სიტყვით  
და მწუხარება როგორ უნდა შევიშუბუქოთ.  
მაგრამ თუ ჩემი სამსახური დატვირთული, დღესვე  
მზადა ვარ, ჩემი იარაღით რომ გემსახუროთ  
და თუ გსურთ ჩემი სიყვარულით იძიეთ შური;  
თქვენ თუ გმორჩილებთ, ეს მარჯვენა უძღვევლია.

ხიშენა.  
რა საბრალო ვარ!

დონ სანჩო.  
მიმსახურეთ, ღვთის გულისათვის.

ხიშენა.  
მეფეს რა ვუთხრა, ის შემპირდა მართლმსაჯულებას.

დონ სანჩო.  
მოგესწენებათ, არა ჩქარობს მართლმსაჯულებას,  
ჭინურდება და ანელებს დანაშაულის  
სიმძაფრეს ჭამი, ბოლოს შრება თვალმცერ ცრემლიც.  
მომეცით ნება, რომ რაინდმა შურა ვიძიო,  
ეგ გზა მსაჯულზე სწრაფია და უტყუარია.

ხიშენა.  
ბოლო იმედი ეგ იქნება, თუკი დამჭირდა  
და თუ მანამდე ეგ სურვილი არ გაიკრებათ,  
აღარ დაგიშლით, ჩემს ნაცვლად რომ შური იძიოთ.

დონ სანჩო.  
ეგ არის ჩემი სანატრელი ბედნიერება  
და მაგ იმედით ფრთაშესხული მივიდევარ თქვენგან.

ხიშენა.  
ძლივს მარტონი ვართ. შემძლია, რომ თავისუფლად  
გაგიზიარო, მწუხარებით ვით ვიტანჯები.  
მე შემძლია, ოხზარ გულში რომ არ ჩავიკლა  
და ნადვლიანი ჩემი სული გადავამოლო.  
როდრიგომ მოკლა მამაჩემი, პირველად ხმალი  
მან მამაჩემის უწმინდესი სისხლს შეღება.  
ჩემი თვალები მწუხარების ცრემლით ტირიან.  
ჩემს სულში ჩემი არსებობის ერთმა ნაწილმა  
დასაბამა მერე და აქ დარჩენილზე  
შური ვიძიო მაიძულებს მხეგადასული.

ელვირა.  
დამშვიდდით, ჩემო ქალბატონო.

ხიშენა.  
მწუხარებამი  
სულმა სიმშვიდე როგორ კპოვს, რას მეუბნები!  
შემიმსუბუქებს მჭმუნვარებას ნუთუ რაიმე,  
ვინც დამამწუხრა, თუკი მაინც ვერ შევიძლებ?  
ან რატომ მერგო სატანაველი სამარადისო,  
რომ მკვლელზე შური ვიძიო და მკვლელი მიყვარდეს?

ელვირა.  
მამა წყაროვით, ქალბატონო, და მაინც გიყვარო?

ხიშენა.  
ამბობ, გიყვარსო? კი არ მიყვარს, ვალმერთებ! ებრძვის  
ეს უძღველი სიყვარული შურისძიებას.  
მე ვხედავ ძვირფას ადამიანს საძღველ მტერში  
და მაინც, ჩემი განმაგების მიუხედავად,  
მე ვვრძობ, ჩემს სულში როდრიგო რომ ებრძვის მამაჩემს  
თავს ესხმის, მერე ავიწროებს და მამაჩემი  
ხან უკან იხევს, ხან მარცხდება და ხან იმარჯვებს.  
სიყვარულის და სიძღველის ორთაბრძოლაში  
სული ტანჯული გაყოფილი მაინც არ არის  
და სიყვარულმა რაც არ უნდა დამიმორჩილოს,  
ვერ დამაგიწყებს ვერასოდეს მოვალეობას.  
მე იქით წავალ, სადაც მიხმობს ჩემი ღირსება.  
ჩემთვის როდრიგო ძვირფასია, ემორჩილება  
მას ჩემი გული, მაგრამ ვიცი, ვისი შვილი ვარ  
და ისიც ვიცი, მამაჩემი თუ ვინ მომიკლა.

ელვირა.  
და შურს იძიებო?

ხიშენა.  
ეგ განზრახვა უღმობელია  
და ის უღმობლად მომიწოდებს. შური ვიძიო.  
მისი სიკვდილი მინდა, მაგრამ მოველი ძრწოლით  
და თუ მოკვდება, იმის სიკვდილს მე ვერ ავიტან.

ელვირა.  
ო, ქალბატონო, მოიშორეთ ეგ სატანაველი,  
არ აღასრულოთ ჩვეულება უსასტიკესი.

**ხ ი მ ე ნ ა .**  
რას ამბობ? მამამ ჩემს ხელეფში დალია სული,  
მისი შვილი ვარ, მევედრება შურისძიებას!  
თუ სიყვარულის ჯადოქრობას დავემორჩილე,  
განსვენებულზე ვღვარო მხოლოდ უმწყო ცრემლი?  
ვით ავიტანო, სიყვარულის ტკიბილმა ცთუნებამ  
რომ ჩემს ღირსებას სიმშვიდეში ბოლო მოუღოს?

**ე ლ ვ ი რ ა .**  
მერწმუნეთ, არვინ, ქალბატონო, თქვენ არ დაგძარბავთ,  
თუ სწორუბოვარ ადამიანს არ შეიძულებთ  
და ძვირფას მიჯნურს არ გასწირავთ; თქვენ მოიხადეთ  
წილი და მევედრებინახულეთ. კარგს იზამთ, თუკი  
დაელოდებით განაჩენს და არ აჩქარდებით.

**ხ ი მ ე ნ ა .**  
შებლალულ სახელს იარაღი უშველის მხოლოდ  
და სიყვარულმა რაც არ უნდა მომაჯადოვოს,  
ამაყი სული სირცხვილს ვეღარ შეურიგდება.

**ე ლ ვ ი რ ა .**  
მაგრამ როდრიგო თუკი გიყვართ კვლავინდებურად?

**ხ ი მ ე ნ ა .**  
ჰო, მიყვარს.

**ე ლ ვ ი რ ა .**  
მარე, რასა ფიქრობთ, რა გადაწყვიტეთ?

**ხ ი მ ე ნ ა .**  
ჩემი ღირსება დავიცვა და ბოლო მოვეღო  
ჩემს ტანჯვას, შური ვიძიო და მერე მე მოვკვდე.

### ს უ რ ა თ ი ბ ი ო თ ხ ა

დონ როდრიგო, ხიმენა, ელვირა

**დონ როდრიგო.**

არა! მე ვერსად გაგექცევით, თქვენი ღირსება  
დაიცავით და ჩემს სიცოცხლეს ბოლო მოუღეთ.

**ხ ი მ ე ნ ა**  
ამას ვის ვხედავ, ღმერთო ჩემო, სად ვარ, ელვირა?  
ეს როდრიგოა! ის აქ არის, ის აქ მოვიდა!

**დონ როდრიგო**

დაღვრეთ სისხლი, ნუ დამოჯავთ და უყუყუამანოდ  
იგემთ სიტკბო სასურველი შურისძიების.

**ხ ი მ ე ნ ა .**

ვაი!

**დონ როდრიგო.**

ხიმენა!

**ხ ი მ ე ნ ა .**

სუნთქვა შეგვირის!

**დონ როდრიგო.**

კური დამიგდე!

**ხ ი მ ე ნ ა .**

წადი, სიკვდილი დამანებე!

**დონ როდრიგო.**

ერთს გეტყვი მხოლოდ  
და შემდეგ აი, ამ მასხლით გამეც პასუხი.

**ხ ი მ ე ნ ა .**

ჯერ მამარჩემის სისხლი ზედ რომ არ შემრობია?

**დონ როდრიგო.**

ჩემო ხიმენა...

**ხ ი მ ე ნ ა .**

მომაცილე ჩქარა მახვილი,  
მამხილებელი სახიზღარი დანაშაულის.

**დონ როდრიგო.**

არა! შენს სულში სიძულვილი რომ აბოთქრდეს  
და სასიკვდილოდ გამიმეტო, სწორედ ის მიხდა.

**ხ ი მ ე ნ ა .**

ის შენ შედეგე ჩემი სისხლით

**დონ როდრიგო.**

ახლა კი ჩემი

ცოდვილი სისხლით, შენი სისხლის კვალი წაშალე.

**ხ ი მ ე ნ ა .**

ო, უღმობელო, მახვილით რომ გამოსასლემ  
სიცოცხლეს მამა, ხოლო შვილი — მახვილის მზერით!  
ვეღარ გავუძლებ, მომაცლე, არ დამანახო,  
მითხარი, როგორ მოვისმინო, როდესაც მტანჯავ!

**დონ როდრიგო.**

შენი სურვილის მორჩილი ვარ და მაინც მიხდა,  
რომ წუთისოფელს შენი ხელით გამოვეთხოვო;  
რადგან ძლიერი სიყვარულიც ვერ მაიძულებს,  
ნამოქმედარი რომ ლაჩრულად მოვიინათო.  
წამმა, რომელსაც ვერაფერი გამოისყიდის,  
მოსხუცს ღირსება შეუღასა, მე შეურაცხყო.  
კეთილშობილი ვერ აიტანს — სილა გააწანს,  
გაგაწანა სილა მან ორივეს, შეურაცხყოფა  
ვერ მოვითმინე და მიუღულე სამაგიერო.  
მე ხელმეორედ ისევ ასე მოვიქცეოდო.

გულს, შურისგებით ამხედრებულს და გაშმაგებულ  
მამარჩემს ჩვენი სიყვარული დიდხანს ებრძოდა.  
როგორი ცვეხლი გიზგიზებდა ჩემს სულში, მიხვდი,  
რომ შურისგებას ვაყოვნებდი და თავს ვებრძოდი.  
ჩემი შერცხვენა ამერიჩია თუ შენი რისხვა?  
ანდა მახვილის გამოშვლებას ხომ არ ვჩქარობდი?  
ისიც ვიფიქრე, ვერ ვერვები სიბრაზეს-მეთქი  
და სასწორს შენი სიყვარული გადასწორიდა,  
რომ შენს მშვენიერებას გმირულად არ შეგბრძოლებოდო.



ოქოტი: შერაცხენილი მისი ღირსი ვეღარ ვიქნები და რაც არ უნდა ვეყვარებოდი დღემდე, დღეიდან სახელგატეხილის შემძიქულებს უთუოდ- მეთქი. თუ დავეთმობიდი სიყვარულს და ქედს მიუჭრიოდი, მე შევებღალავი შენს არჩევანს სულმოკლეობით. გეტყვი და სანამ ცოცხალი ვარ, გავიმეორებ, გავიმეორებ, გონებაზე სანამ ვიქნები: ეს მწუხარება მოგატანე მხოლოდ იმიტომ, რომ დავიბრუნო ღირსება და დაგიმსახურო. მე უწმინდესი მოვიხადე ვალი და ახლა მოვედი შენთან და შენს სურვილს ვემორჩილები. აიღე სისხლი შევასრულე, რაც მე მევალება და ახლა ესღა მევალება, რომ შევასრულო. შენ გიხმობს: შური იძიეო, მოკლეული მამა, მოვსულვარ შენთან ჩემი ფეხით შენი ზვარაკი. არ უნდა გე, მსხვერპლად მიუტანე იმისი სისხლი, ვინც სამსხვერპლოზე მამაშენის სისხლი დაღვარა.

**ხ ი მ ე ნ ა .**

ჩვენ, მართალია დაგვაშორა შუღლმა, როდრიგო, მაგრამ ეგ შენი საქციელი როგორ გავიცხოვრო! გატანჯული ვარ, მაგრამ ბრალი შენ არ მიგიძღვის, ცხარე ცრემლებით მე დავეტირი ჩემს უბედობას. მე ვარად ვიცი, რომ ღირსების შებღალავას მაინც ძალგულოვნება ვერასოდეს ვერ ურიცხვება. შენ ზოიხადე უწმინდესი მოვალეობა და მიმახვედრე, ჩემი ვალი ვით მოვიხადო. ეგ სიფიცხე და თავგანწირვა ჩემი ვალდობაა, თუ ვით დავიცვა შებღალული ჩემი ღირსება. საუბედუროდ, მეც მაწუხებს ეგ სასრუნავი და უნდა ახლა მამაჩემის შური ვიძიო. მაგრამ, ვაი რომ, გულს მიხეიავს ეგ თანაგრძნობა. რომ მომკედარიყო მამაჩემი სულ სხვა მიზეზით, მჭმუნვარე სული შენი ხილვით შევბას კპოვებდა და იქნებოდა ერთადერთი ჩემი ნუგეში. შენ მწუხარებას ჯადოქრულად გამიქარებდი, როცა თვალმებზე მაგ ხელებით ცრემლს შემისრობდი. დავკარე მამა და შენ უნდა დავკარო ახლა და სიყვარული ჩემს ღირსებას შევიწირება. მე გულზე მაწევს საზარელი მოვალეობა და ძალას მატანს, რომ გავწირო და ვიმოქმედო. თავგანწირული სიყვარულიც ვერ მაიძულებს, ლაჩრულად უკან დავიხიო და არ დავსაჯო. ამაოდ ცდილობს ჩემი გრძნობა, გამოგესაჩრლოს. მაგ შენს სიქველეს უპასუხებს ჩემი სიქველე. შური იძიე ღირსეულად და ღირსეულზე შურს თუ ვიძიებ, შენი ღირსი ვიქნები მაშინ.

**დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო .**

ნუ აგვიანებ, აღასრულე, რასაც გიბრძანებს შენი ღირსება. თავი ჩემი მომირთმევი, კეთილშობილურ მისწრაფებას მსხვერპლად შესწირე. ეგ განაჩენი უტკბილესი იქნება ჩემთვის. მსჯავრს დროზე თუ არ გამოიტან, ვერ აღსრულდება ეგ განაჩენი და ვერც სახელს ვერ დაიბრუნებ. მე შენი ხელით სანეტარო სიკვდილს მოვედრები.

**ხ ი მ ე ნ ა .**

ბრალდებულნი ვარ. მე არა ვარ შენი ჯალათი. არ ამინებარო თავი, ნაჯახს მე ვერ მოვიქნევი. მე ბრალს ვლებ მხოლოდ და შენ თავი უნდა დაიცვა. დიას, მოვითხოვ, მკვლელს სიკვდილი რომ მიუსაჯონ, მაგრამ განაჩენს სისრულეში მე ვერ მოვიყვან.

**დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო .**

ეტყობა, ჩვენი სიყვარული ჩემს მხარეზეა, ამიტომ უნდა ვაჟაკობა მოიფელოო. შურისძიება შენს ნაცვლად რომ სხვას დააკისრო, ეგ, დამჯერე, გონივრული სულ არ იქნება. მე ჩემი ხელით დავიციავი ჩემი ღირსება და შენც ასევე შენი ხელით იძიე შური.

**ხ ი მ ე ნ ა .**

ო, რატომ მტანჯავ უღმობელო? რად მენხარები? შური იძიე, მაგრამ არეინ დაგხმარები! ალბათ მეყოფა, რომ მოვბაძი, გამბედაობა, ჩემი დიდება რატომ უნდა გავინაწილო არ ვკადრება ჩვენს ღირსებას, დავალეული რომ იყოს შენი სიყვარულით და თანაგრძნობით.

**დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო .**

სულ ამოაო! რაც გეწაამე, ვაიმე, ნთუ სულ ამოაო და შენდობა არ მეღირსება? ან სიყვარულის ანდა მამის სახელით მაინც ან თანაგრძნობის გამო მაინც მომიღე ბოლო! ო, დამჯერე, საზარლო ვარ, ასეთ სიცოცხლეს და შენს სიძულვილს შენი ხელით სიკვდილი მიჯობს.

**ხ ი მ ე ნ ა .**

არა, არ მძულხარ!

**დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო .**

უნდა გძულდე!

**ხ ი მ ე ნ ა .**

არ შემიძლია.

**დ ო ნ რ ო დ რ ი გ ო .**

არ გეშინია მითქმა-მოთქმის ანდა გაიციცხვის? ასე იტყვიან: მამის მოკვლა შვილმა მამის მკვლელს აპატა და სიყვარულით უპასუხაო! ისე მოიქცე, რომ დადუმდნენ. გადაარჩინე ჩემი სიკვდილით დამცივრებას შენი სახელი.

**ხ ი მ ე ნ ა .**

უშობებისა, თუ სიცოცხლეს შეგინარჩუნებ. მტერიც რომ იყოს, აღიდგენდეს უნდა ჩემს სახელს და დასტიროდეს ცხარე ცრემლით ჩემს უბედობას. თუკო ვაიგო, რომ გადმერთებ და მსხვერპლად გწირავ. წადე, აქ ყოფნით მწუხარებას ნუ მითრეკვებ, რადან მიყვარხარ, მაგრამ მაინც უნდა დავკარო. შენ წახვად, როცა ჩამოგდება ღამის წყვდიადი. არ ვისურვებდი, რომ აქედან გასული განახონ. საკმარისია ალბათ ისიც ჩემს დასაძრახად.

რომ შენ მოხვედი, რომ აქ იყავ და ვისაუბრეთ.  
ისე მოიქეც, რომ ღირსება არ შეგეზავოს.

დონ როდრიგო.  
მომაკალი!

ხიმენა.  
წადი.

დონ როდრიგო.  
რას აპირებ, ის მაინც მოთხარ?

ხიმენა.  
გულს, მართალია, ვერაფერი ვერ მოვუხერხებ,  
მაგრამ ვიციო მინდა სური მამაჩემისა  
და მაინც ჩემი გულტკობის მიუხედავად,  
სწორედ ის მინდა, რომ განზრახვა ვერ შევისრულო.

დონ როდრიგო.  
ო, სიყვარულის სასწაულო!

ხიმენა.  
ო, უბედობავ!

დონ როდრიგო.  
მამების გამო სატანჯველი არ დაგვეყვება!

ხიმენა.  
როდრიგო, ამას მოველოდით?

დონ როდრიგო.  
ან ვფიქრებდით?

ხიმენა.  
რომ სისხარულის მოლოდინი გაგვიტრებოდა!

დონ როდრიგო.  
რომ ნავსადგურთან ქარიშხალი მოულოდნელად  
თავსატახტილი დაგვიმსხვრევდა მომავლის იმედს!

ხიმენა.  
ო, უნუგემო მწუხარებავ!

დონ როდრიგო.  
ო, სინანულო!

ხიმენა.  
არ გისმენ, არა, წადი-მეთქი, არ გვეცდები?

დონ როდრიგო.  
მშვიდობით. მივალ, სავალალოდ უნდა ვათრიო  
მე ეს სიციცხლე, სანამ ბოლო არ მომივება.

ხიმენა.  
თუკი საწადელს მივალწი, პირობას გაძლევ,  
უფროდ ერთ წუთს არ ვიცოცხლო. მშვიდობით. წადი.  
თვალს შეუმჩნევლად მიფარე, არ დაგინახოს.

ელვირა.  
როცა გვერინა, რომ იმედი აღარსად არის...

ხიმენა.  
გაჩუღდი. კარგი. მომასვენე, ხელს ნულარ მიშლი.  
ღამე მოვიდა, დავკვები და ვიტყვებ ჩემთვის.

### სურათი მახათა დონ დიეგო

დონ დიეგო.  
არ ეღირსება ნეტარება ქვეყნად არავის.  
ბედნიერები როდესაც ვართ, მაშინაც ფიზიოლოზს  
და გვადგას ჩრდილი მწუხარების, რადგან გვაწუხებს  
სულ მუდამ რალაც საზრუნავი და არ გვასვენებს.  
ბედნიერ სულში უჩინარი ფუთუფუტებს მატლი.  
მიხარია და ამავე დროს, შიშით ვკანკალებ.  
ენახე ცხედარი ჩემი მტრისა, შეურაცყოფა  
ვინც მომაცუნა, მაგრამ არ ჩანს შურისძიებელი.  
ჯანგატეხილი რა უაზროდ დავუტეხი  
და ეს ქალაქი რა უაზროდ შემოვიარე.  
მე ის მხნეობა, მოხუცებულს რომ შემრჩენოდა,  
გამარჯვებულის უნაყოფო ტებნამ წამართვა.  
შვილს მინდა, გულში რომ ჩავეკრა და ჩავეხვიო,  
მაგრამ სულ ყველაგან მხოლოდ შვილის ლანდსდა ვეხვევი.  
ასე დავდივარ ამ ცთუნებით მოტყუებული  
და ეჭვი ცდილობს ჩემი შიში დამიდასტროს.  
მე ვიცი, იგი ქალაქიდან არ წავიდოდა.  
არ დავდევნონ, იმას ვფიქრობ, გრაფის მომხრენი.  
ბეგრნი არიან? ჩემს გონებას ესლა აშფოთებს.  
იქნებ ცოცხალი აღარც არის? თუ დილეგშია?  
ო, ღმერთო ჩემო, ეს ვინ არის? ისევ მოტყუებული  
თუ ჩემს ერთადერთ იმედს ვხედავ, ბოლოს და ბოლოს?  
არა, ის არის, საწადელი ამსრულებია,  
არც გული აღარ შემომკვანესის, შიშაც გამიქრა.

### სურათი მამაკან დონ დიეგო, დონ როდრიგო

დონ დიეგო.  
ღმერთმა ინება რომ მენახე ბოლოს, როდრიგო!

დონ როდრიგო.  
გაგლას!

დონ დიეგო.  
სისხარულს, გვედრები, ნუ ჩამიმწარებ,  
მაცალე, სული რომ მოვიტყვა და ქება გითხრა.  
მკეროდა მტყიცედ, ჩემს ღირსებას არ შებღალავდი.  
მომზამე შენი სიმახაცით და გააცოცხლე  
სახელოვანი წინაპრების გამბედაობა.  
ჩემი შვილი ხარ, ღირსეული მათი მემკვიდრე.  
ყველა ჩემს ბრძოლას უტოლდება შენი მახვილის  
ერთი ძვერება და ჩემს სახელს — შეუპოვარი  
ყმაწვილკაცობით მიღწეული შენი დიდება.  
ჩემი სიბერის დასაყრდენი რომ ყოფილიყავ  
ინება ღმერთმა, ჩემს ჭადარას მუხე ხელი  
და მუამორე იმ ღლყაზე, ზედ რომ წაშალე  
კანდიერებით აღბეჭდილი სირცხვილის დალი.



დონ როდრიგო.

ღირსება მხოლოდ თქვენ გვეკუთვნით; შეილი ვარ თქვენი და სხვათაირად როგორ უნდა მოგვეკუთვლიყავ. სულს დაეუფლა სიხარული, ბედნიერი ვარ პირველი ბრძოლით ჩემს მშობელს რომ გული მოგუგვე. სწორედ ამიტომ გვედღერებით, არ გამირისხდეთ თუ ამის შემდეგ შემფთოებულ გულს გადაგიწვით. გთხოვო, აიტანოთ თუ შეატყოთ უნუგეშობა. თქვენი სიტყვები მეტად დიდხანს ეფერებოდა და სულ არ ნაწიბობს სამსახურით თუ გაგიწვათ. მე მინდა მხოლოდ რაც დაგვარებ, ის დამიბრუნოთ. შური იძია და იმ დარტყვით ჩემმა მასხვილმა სიყვარულს ბოლო მოუღო და სული წამართვა. ნურაფერს მეტყვიო, ყველაფერი დაგვარებ, მაგრამ მე აღვასრულე უწმინდესი ვალი შეილისა.

დონ დიეგო.

ნუ დაკანინებ შენს სიტყვებს და გამარჯვებას. მე გშობე, მაგრამ შენ ღირსება კვლავ დამიბრუნე; რადგან სიცოცხლეს მირჩევნია ჩემი ღირსება ვალდებული ვარ შენს წინაშე ამიერიდან. სულს წინ აღუდგე, არასოდეს დაემორჩილო. კიო ბევრია, ღირსება კი ერთია მხოლოდ, იგი ვალია, სიყვარული კი ერთობაა.

დონ როდრიგო.

რას ამბობთ?

დონ დიეგო.

იმას, რაც ისედაც უნდა გცოდნოდა.

დონ როდრიგო.

ჩემი ღირსება შურისგებით რომ მემუქრება, თქვენ გინდათ გრძნობას ვუღალატო, ვით სულმდაბალმა? სულმოკლეობა და სირცხვილი თანამგზავრია მხოლოდ ვერაგი მიჯანურისა და ჯაბანისა. ჩემს ერთგულებას ჩირქს ნუ მოსცემთ, ნუ აიძულებთ დიდსულოვნებამ ვერაგობა რომ ჩაიდინოს. მე ვერ დავამსხვრევ ერთგულების მძიმე ბორკილებს, უნუგეშო ვარ, მაგრამ სიტყვას ვერ ვუღალატებ. ვერც დავიბრუნებ ხიმენას და ვერც ზურგს შევაქმნებ და ჩემთვის ახლა ერთადერთი სხნაა სიკვდილი.

დონ დიეგო.

ჯერ დრო არ არის სიკვდილისა; შენი მარჯვენა გამოადგება შენს ხელმწიფებს და შენს ქვეყანას. დიდ მღინარეში შემოსული მტრის ხომალდები ქალაქს დაქვეით და დარბევით ემუქრებიან. ბნელი ღამით და ზღვის მოქცევით ისარგებლებენ. და ერთ საათში შეიძლება თავზე დაგვადგენ. მღელვარებაა სასახლეში და დაფრთხა ხალხი. ყველგან ტირიან, ყველა მხრიდან ისმის ყვირილი. საბედნიეროდ, ამ საერთო მღელვარებაში დამხვდა ზუთასი მეგობარი, შინ რომ მივედი. ჩემი ამავეი გაეგოთ და მელოდებოდნენ, რომ ჩემი შური ეძიათ და მტერს შეჰკვედომოდნენ. შენ მათ დაასწარ, მაგრამ ახლა შეიღებავენ აფრიკელების სისხლით ხელებს უმაჩვენებ.

წაიღე, ჩაუდგე სათავეში, შენი ღირსება გინებობს, გაუძებ, წინამძღოლად შენ აგირჩიეს. წაიღე და მიმბედურს ღირსეული პასუხი გაეც, თუ სიკვდილს ეძებ, წაიღე, სიკვდილს იქ შეეყრები, ვერსად წაგივა, შენთან მოვა თავისი ფესით და შენს ხელმწიფეს გადაარჩენ შენი სიკვილით. მაგრამ ეცადე, დამიბრუნე შუბლდადაფუნლი. შენ არ იქნები მხოლოდ ერთი შურისძიებით სახელოვანი, აიძულე უმაჩვენებ. მართლმსაჯულებას, რომ შეგინდოს და რომ დამშვიდდეს შენი ხიმენა. თუკი გიყვარს, გამარჯვებული რომ დაბრუნდები, დაიბრუნებ იმის სიყვარულს. მაგრამ დრო ჩვენთვის ძვირფასია ტყუილად ვეარგავთ, დაგაყენე და ვლაპარაკობთ, დროა გაფრინდე, მტერს ისე უნდა შეებრძოლო, მეფე დარწმუნდეს, რომ ტემშარიტად ღირსეულმა შევცვლა გრავი.



მეოთხე მიქმედება  
სურათი პირავალი  
ხიმენა, ელვირა

ხიმენა.

ჭირო არ არის, ნამდვილია, მითხარ, ელვირა?

ელვირა.

ო, რომ იცოდეთ, გარეშეში ვით ეხვევიან, რა ალტკაცებით შესცქერიან, ვით აღმერთებენ ჭაბუკს, სახელი სიამაყით რომ მოიხვეჭა. იმის წინაშე შეირცხვინეს თავი მავრებმა, სწრაფად მოვიდნენ, მაგრამ უფრო სწრაფად გაიქცნენ. ბრძოლა სამ საათს გრძელდებოდა და გამარჯვება ბოლოს ჩვენ დაგვრჩა, ორი მეფე დაგნებდა მავრთა. ჩვენმა ბელადმა იმათ ქედი მოახრეგინა.

ხიმენა.

მხოლოდ როდრიგომ ჩაიდინა ეს სასწაული?

ელვირა.

ინის გმირობის ვივრგინია ის ორი მეფე, რომლებიც თვითონ დაამარცხა და თვით შეიპყრო.

ხიმენა.

შენ დაწვრილებით ეს ამბები საიდან იცი?



ელ ვ ი რ ა.

ახლა ყველანი იმის ქებას ამბობენ მხოლოდ, მას ეძახიან ხალხის მხსნელს და მფარველ ანგელოსს, თავისუფლების გადამრჩენელს და შვიების მომტანს.

ხ ი მ ე ნ ა.

მეფეს? როდრიგოს გმირობაზე რა უთქვამს მეფეს?

ელ ვ ი რ ა.

ვერ გაბედა და ვერ ეჩვენა მეფეს როდრიგო. გახარებულმა დონ დიეგომ დატყვევებული გვირგვინოსნები სასახლეში ძველამოსილი შვილის სახელით მიიყვანა და დიდსულოვან ხელმწიფეს სთხოვა შეწყალება ხალხის მხსნელისა.

ხ ი მ ე ნ ა.

იგი დაჭრილი ხომ არ არის?

ელ ვ ი რ ა.

ეგ არვის უთქვამს. რა მოგდით, ფერი დაგეკარგათ! გამარადით-მეთქი!

ხ ი მ ე ნ ა.

ღიას, დამცხრალი მრისხანება, რომ დამიბრუნდეს, ძალ-ღონე მინდა, მე კი მისი ბედი მაწუხებს. მე ვურიგდები, რომ აქებდნენ, სოტბას ასხამდნენ, გადამაიწყდა ღირსება და მოვალეობა! დაღიე სული, სიყვარული, გაცოცხლდი, რისხავ! მან ორი მეფე დაამარცხა, მაგრამ მომიკლა მამა და არის ეს ძაძები, მე რომ მცვეია, მისი პირველი გამარჯვების მაწუყებელი. როგორც არ უნდა აღიდგენდნენ მის სულგრძელობას, მის დანაშაულს მე მასხენებს აქ ყველაფერი; ჩემს მრისხანებას ცეცხლს უკიდვით თქვენი საუბრით, ამ შავი კაბით, ამ პირბადით და ამ მანდილით ის თავის პირველ გამარჯვებას დღესასწაულს. ისე ნუ იზაშთ, სიყვარულმა რომ დაიჯაბნოს ჩემი ღირსება, მაგრამ მაინც თუ დაიჯაბნა, თქვენ უწმინდესი შემხსენეთ მოვალეობა და მიიტანეთ იერიში გამარჯვებულზე.

ელ ვ ი რ ა.

დამშვიდდით, ჩემო ქალბატონო, ინფანტა მოდის.

### საუბარი მთორა

ინფანტა, ხიმენა, ლეონორა, ელვირა

ინ ფ ა ნ ტ ა.

სანუგეშებლად არ მოვსუღვარ, რით განუგემო? შენს ცრემლებს მინდა შევეუერთო ჩემი ცრემლები.

ხ ი მ ე ნ ა.

თქვენც ის საერთო სიხარული გაიზიაროთ არ გირჩენიათ, დღეს უფალმა რომ გვიწყალობა? მე უნდა ვიყო, ქალბატონო, მხოლოდ მჭემუნვარე. იქნა ხალხი და დაამარცხა მტერი როდრიგომ და იარაღით მოაშორა ქვეყანას ჭირი. მხოლოდ მე უნდა ვკეთიინებდე და სხვა არავინ.

გადარჩინა ხელმწიფე და ჩვენი სამშობლო, მისმა მარჯვენამ მე დამღუპა მხოლოდ ბედმავე.

ინ ფ ა ნ ტ ა.

მან სასწაული ჩაიდინა, მართლაც, ხიმენა.

ხ ი მ ე ნ ა.

გამომაყრუა ამ ხმაურმა აუტანელმა, ყველანი იმის გმირობაზე ლაპარაკობენ, გმირობას ეძიო, მტრად გაუხდა მხოლოდ სიყვარულს.

ინ ფ ა ნ ტ ა.

თავს რატომ უნდა გაბუზრებდეს იმისი ქება, შენი რჩეული ხომ ის იყო, ჭაბუკი მარსი? ის იყო შენი ქვეშევრდომი და მბრძანებელი, იმისი ქებით შენს არჩევანს ადასტურებენ.

ხ ი მ ე ნ ა

ვინც იხსნა ხალხი, ქებაც უნდა უთხრან უთუოდ, ღირსია, მაგრამ ეგ ახალი სატანჯველია, სულს მწუხარება ემატება, რომ აღიდებენ ვიცო, კვარავ და ფასიც ვიცი დაკარგულისა. თო, სიყვარულს უღმობელო გულსიტკვივლო! მემისი სოტბა და ვენების ცვეცლი უფრო ბრიალებს და მაინც ჩემზე ძლიერია მოვალეობა, გრძობას ჩავეიკავ და ვიქნები დაუნდობელი.

ინ ფ ა ნ ტ ა.

მოვალეობამ შენ გვირგვინი დაგადგა გუშინ, დიდსულოვანი დაუნდობლად ებრძოდი შენს თავს და იყავ ისე ღირსეული, რომ სასახლეში შენი გლოვით და სიამაყით იხილებოდნენ. მაგრამ მითხარი, დაუკრებ მეგობრის რჩევას?

ხ ი მ ე ნ ა.

ალბათ ურჩობა მკრეხელობად ჩამეთვლებოდა.

ინ ფ ა ნ ტ ა.

მოვალეობა დღეს სხვა არის, გუშინ სხვა იყო. როდრიგო ჩვენი ერთადერთი დასაყრდენია. ის ახლა ხალხის იმედი და სიყვარული, მავრთა რისხვა და მცველია კასტილიისა. ამბობს ხელმწიფე და ხელმწიფეს ეთახნებოიან, რომ როდრიგო მამაშენი გაცოცხლებული. ბოლოს და ბოლოს, ისიც მინდა გაგაგებინო, რომ სახელმწიფო შეირყვავ მისი სიკვდილით. როგორ! სამშობლო მამაშენის შურისძიებას უნდა ემსვენებოლოს? ეგ იჩნება კანონიერი? რომ დაისაჯოს, დანაშაულს ხელი შევეწყით? შენი ნებაა და იმაზე ჯვარს ნუ დაიწერ, ვინც მამაშენი წუთისოფელს გამოასალმა. მაგრამ მე გირჩევ თუ ასეა, რომ სიყვარულზე უთხრა უარი და სიცოცხლე შეუნარჩუნო.

ხ ი მ ე ნ ა.

ო, არა, ასე ლმობიერი მე ვერ ვიქნები! წინ ვერაფერი დაუდგება მოვალეობას.

თუმცა ეკუთვნის გამარჯვებულს ჩემი სიცოცხლე, თუმცა ხალხს უყვარს და იგია მეფის რწმუნული, თუმცა გულადი მეომრები უდგანან გვერდით, მაგრამ მწუხარე კვიპაროსი დაჩრდილავს დაფნას.

ინფანტა.

ო, მხოლოდ სულდიდ ადამიანს თუ შეუძლია, შურისძიებას სიყვარული რომ ანაცვალოს. მაგრამ იგია უფრო მეტად დიდსულოვანი, კინც ღირსებას და საიამაყეს სამშობლოს სწირავს. ისიც სასჯელი არ იქნება, ცეცხლს თუ ჩაიქრობ? შენი როდრიგო ვით აიტანს შენს გულგრილობას? ამას კვარანახობს მხოლოდ ქვეყნის კეთილდღეობა: მაინც რას ფიქრობ, რას მოელი, რას გეტყვის მეფე?

ხიმენა.

თუნდაც უარი მითხრას, მაინც ვერ მოვისვენებ.

ინფანტა.

კარგად დაფიქრდი, არ გადადგა ისე ნაბიჯი. მწვდობით. ჭკუა მოიკრიბე, ნუ აჩქარდები.

ხიმენა.

სხვა გზა არა მაქვს მამაჩემის სიკვდილის შემდეგ.

#### სურათი მხაბამ

ლონ ფერნანდო, ლონ დიეგო, ლონ არიასი,  
ლონ როდრიგო, ლონ სანჩო

ლონ ფერნანდო.

შენ, ღირსეულო მემკვიდრეო იმ დიდი გვარის, რომელიც იყო დასაყრდენი კასტილიისა; სახელგანთქმული წინაპრების შთამომავლო, მათთან პირველმა გმირობამ რომ გაგათანბრა. ფადალუბულ შენს გმირობას შესაფერისი ჯილდო ეკუთვნის, მაგრამ რითი დაგაჯილდოვო? უკუაქციე მომხდური და ქვეყანა ისევ და შენი ხელით განამტკიცე სამეფო სკიპტრა, ვიდრე ბრძანებას გაცემდი და მტრის დასასველრად განგაშს ატეხებდი, დაამარცხე რაზმები მავრთა. განუზომელი ვე გმირობა მადლიერ მეფეს იმედს უკარგავს, რომ საჩუქრით ვაღს გადაგიხდის. დატყვევებულმა მეფეებმა ვიპოვეს ჯილდო, მე აქ ვიყავი, მათ ორივემ გიწოდეს სიდი და რაღავა სიდი მათ ენაზე მბრძანებულს ნიწნავს. ამიერიდან ვე იქნება სახელი შენი. იყავი სიდი, დე, ამ სახელს დაემორჩილოს მთელი გრანადა, შიშის ზარის დასაცეს ტოლედოს. მათ აგრძნობინოს, ვინც ჩემს კანონს ემორჩილება, როგორ გაფასებს შენი მეფე და რად უღირსარ.

ლონ როდრიგო.

დაიწღეთ ჩემი მოკრძალება, დიდო მეფეო, ნუ აზვიადებთ ჩემს სამსახურს, ესოდენ მცირეს. და თქვენს წინაშე რომ გავწითლდე, ნუ მაიძულებთ. არა ვარ ღირსი მე ასეთი ქება-ღიდიების. მე მოვალე ვარ, რომ შეგწირო თქვენი სამეფოს კეთილდღეობას სისხლი ჩემი და სუნთქვა ჩემი.

და თუ შეგწირო, ღირსეულო მოვიდნი მხოლოდ თქვენი ერთგული ქვეშევრდომის მოვალეობას.



ლონ ფერნანდო.

განა ყველანი, ვინც არიან ჩემს სამსახურში ასე ბრწყინვალედ ასრულებენ მოვალეობას? თავგანწირულად ვინც იბრძვის და თავს არ იზოგავს, ამ ქვეყნად მისი ხვედრი არის გმირობა მხოლოდ. რომ უნდა გაქონ, შეურდიდი და კარგად მაიმენე ამ საარაკო გამარჯვების თავი და ბოლო.

ლონ როდრიგო.

თქვენ უკვე იცით, ხელმწიფეო, იმ განსაცდელში, რომელიც ქალაქს თავს დაატყდა მოულოდნელად, მამას ვახლა მეგობრების მოელი ლაშქარი და სწორედ იმით წამაქეზეს აღელვებული... მეფეო, თქვენი უნდა მამატოით, რომ ვიპოვებდით თქვენი სახელით, არა მქონდა თუმცა დასტური. მტერი მზად იყო, განსაცდელი გვემუქრებოდა. თავს წაგაგებდი, სასახლეში რომ მოესულიყავ; ჯობდა, ბრძოლაში დამეკარგა და თუ სიკვდილი მყოლოდა, ჯობდა ისევ თქვენთვის რომ მიგმეკვლარიყავ.

ლონ ფერნანდო.

შური იძიე, მაგრამ გმირმა დაღვრილი სისხლი გამოსიყვიდე, ქვეყანა რომ გადაარჩინე. ამიერიდან, რაც არ უნდა მითხრას ხიმენამ მე მხოლოდ უნდა მოეუსმინო და ვანუგეშო. თუმცა, განაგრძე.

ლონ როდრიგო.

რაზმი ჩემი წინამძღოლობით წინ მივივცა. ჩვენ ვიყავით რწმენით საესენი. გვიერთდებოდნენ სწრაფად მდენი. სუთსანი გავხდით სამი თასი, ნავსადგურში როცა მივედით. ასე მრავლანი თუ რა მტკიცედ მივაბიჯებდით რომ გვიყურებდნენ, მხნეყოფოდნენ შემინებულნი! მე ლაშქრის ორი მესამედი მისდისთანავე სწრაფად დავმალე იქ რომ დავგვხვდა, იმ ხომალდებში. დანარჩენები, აღვხვებულნი ( იმათი რიგევი კვლავ იზრდებოდა ) ჩემს გარშემო იკრიბებოდნენ. ყველანი მიწას გაეკვრნენ და მათს წყვდიადში მიწაზე ასე გართხმულები ხმას არ იღებდნენ. რაკი გუბრძანე, გუშაგებიც ასე მოიციენ და ხელს უწყობდნენ ჩემს განზრახვას დამალულები. მე თავი ისე დავიჭირე, განგარგულეობა რომ ვიძლეოდი, თითქოს თქვენი ბრძანება იყო. და აი, ბოლოს ვარკველები შეუჭრე ვიხსლეთ ჩვენ ოცდაათი იალქანი ზღვის მოქცევისას. ათამაშებდა გემებს ტალღა და მოქცეულმა ზღვამ და მავრებმა ნავსადგურში შემოაღწიეს. არავინ დახვდათ. სიმშვიდეა. არც ნავსადგურში და არც ქალაქში ჯარისკაცი არ მოჩანს არსად. მოტყუებული არის მავრი ჩვენი დუმილით. მოულოდნელად თავს დაგვეხსა, ასე მკონია. მოადგა ნაპირს გაბეღულად. ჩაუშვა ღუშა და მორბის ჩვესკენ, რომ ხაფანგში ამოყოს თავი.



წყალობის ნაცვლად გაძევებით გიმასპინძლებენ.  
 მაგრამ მანამდე მოდი ჩემთან, რომ გეამბორო.  
 (ღონ როდრიგო კალის)

მაშინ ჩვენც ვდგებით ერთდროულად, ომსიანი ჩვენი ყოვანა ცსას სწვდება და ჩვენს ყოვინას ხომალდებიდან პასუხობენ და გამორბიან. შეძრწუნდა მტერი, შიშის ზარმა შევაპტო, შედრკა, თუმც წესიერად ჯერ ნაპირზე არ გადმოსულა, არ უბრძოლია, დაღუპული ჰქონია თავი. მისული არის საძარცვაად, დაუხვდა ომი.

შეგავიწროვეთ როგორც ზღვაზე, ისე ხმელეთზე. და სანამ გონზე მოვიდა და ხელი გაიღო, წინ გავივრექეთ. მიდიოდა სისხლის მდინარე. მაგრამ მავრები ბელადებმა შემობარუნეს. გაერთიანდნენ, მოიკრიბეს ისევე მსწობა.

იფიქრეს, ასე უბრძოლველად როგორ მოგვედგოთ, გავმეგრდეთ, ხმალი ერთხელ მაინც მოვიქნითოთ. მათ დაუბრუნდათ სიმამაცე, ხმალი იშვილეს და ჩვენი სისხლი მათ დაცემულ სისხლს შეუვრთეს.

მიწაც, მდინარეც, ხომალდებიც და ნავსადგურიც მხოლოდ სიკვდილსა და რჩენილად და ის ხარობდა. ვაი, რამდენი გმირობა და დაიდა სული გატრა უკვალოდ და წყვილიაში გაუჩინარდა. თავის გასაჭირს ყველა თვითონ უმკლავდებოდა და ვერ გავყო, ბედი საით მიჰქანებდა! მე ყველგან ყველას ხსარში ვეძებ და ვამხნევებდი, ზოგს ვაქეზებდი, ზოგს ვიცავდი, ზოგს ვაკავებდი. მოსულებს მწყობრში ვაყენებდი, რიგს ვუწესებდი

არ ვიცი, გარიჟრაჟი რას მოგვიტანდა. დილის ნათელმა გამარჯვება გვაუწყა ჩვენი, მაგრამ დანაკარგს რომ დახვდა და კიდევ ჩვენი მასველი ჯარი რომ იხილა, სულით დაცა. სიკვდილის შიშმა გამარჯვების წაიდღს აკობა. მტრებმა ხომალდებს მიაშურეს, ჭრინა ბავიერებს და ცსას სწვდება შემზარავი მათი ყვირილი.

უკან იხვევენ უწესრიგოდ, ისე ჩქარობენ, რომ არ აწუნებთ ბედ-იბრაღი მეფეებისა. სიკვდილის შიში მორევია მოვალეობას. მოქცევას მოჰყენენ, ზღვის მიქცევა წაიყვანს იმათ. ხოლო მეფენი კვლავ იბრძვიან ჩვენს წინააღმდეგ, გვერკინებიან ვაჟაკურად მათი მხლებლები, კვებობან, მაგრამ მტერს ადვილად არ ნებდებიან.

იმათ ამაოდ მოვუწოდებ, ჩააგონ ხმალი, ყურს არ მივდებენ და იბრძვიან გამშავებულნი. მაგრამ როდესაც მეომარი უკანასკნელი ეცემა მავრთა, მეფეები მაშინ წინამძღოლს მიხმობენ, ბრძოლა უაზროა, იარაღს ყრიან.

მე თქვენ გიგზავნით ერთდროულად ორივე მეფეს. რადგან მტრთქე აღარ არის, თავდება ომი. მეფეო, თქვენთვის სამსახური რომ გაგვეწია..

**სურათი მეოთხე**

ღონ ფერნანდო, ღონ დიეგო, ღონ როდრიგო, ღონ არიასი, ღონ ალონსო, ღონ სანჩო

ღონ ალონსო.  
 ხიმენა მიოდის, რომ შეიტყოს, რა გადაწყვიტეთ.

ღონ ფერნანდო.  
 ბედმა მარგუნა უძიმესი მოვალეობა!  
 წაიდა, ხიმენას რომ არ შეხვდე, წაიდა, როდრიგო.

ღონ დიეგო.  
 სიღვნის ხიმენა, მაგრამ გულში, იხსნას, ის უნდა.

ღონ ფერნანდო  
 მაგ სიყვარულზე მეც მსმენია. დღეს დავერწმუნდები. თავი მწუხარედ მოაქვენეთ.

**სურათი მხუთე**

ღონ ფერნანდო, ღონ დიეგო, ღონ არიასი, ღონ სანჩო, ღონ ალონსო, ხიმენა, ელივრა

ღონ ფერნანდო.  
 აღრულდა ბოლოს, რასაც გლოდით. ვიხაროდეთ უნდა, ხიმენა. თუმცა მავრები დაამარცხა, მაგრამ როდრიგოს სისხლი სდიოდა და ჩვენს თვსწინ დალია სული, შერი იძია თქვენს მაგიერ მაღალმა ღმერთმა.  
 (ღონ დიეგოს)  
 უეცრად როგორ შეიცვალა, როგორ გაფითრდა.

ღონ დიეგო.  
 შეულონდება ალბათ გული, ეს შელონება არის დასტური მშვენიერი სიყვარულისა. სულის წუხილმა საიდუმლოდ გამოამჟღავნა და თუ რა ცეცხლი უკიდა, მისახვედრია.

ხიმენა.  
 მოკვდა როდრიგო?

ღონ ფერნანდო.  
 არა, არა, იმას სინამოღე არ გაჰკრობია და უყვარხარ კვლავინდებურად. ცნობას მოეგე და ეგ გული დაიშოშმინე.

ხიმენა.  
 მეფეო, მხოლოდ მწუხარებით არ ვკარგავთ გრძობას. გვერომევა ძალა და ჩვენ ხშირად ვერ ვემკლავდებით, მოსლავებული სისარული რომ გვეუფლება.

ღონ ფერნანდო.  
 გინდა, რომ შენი სიყვარული ვერ დაგინახოთ? ის შენმა გულის შელონებამ გამოამჟღავნა.

ხიმენა.  
 სხვა გზა არ არის, ავიტანო უნდა, მეფეო, ჩემს მწუხარებას თუ ეს ცეცხლიც მიემტება. მისმა სიკვდილმა, ვალიარებ, თავზარი დამცა. თუმც, მართალია, შურისგებას ამარინდებდა თუ იგი ქვეყნის სასიკეთოდ თავს გასწირავდა, მაგრამ მე მაშინ წაიღოს ვეღარ ავისრულებდი, მისი ლამაზი აღსასრული შეურაცხყოფდა. სიკვდილი მსურდა, მაგრამ არა სახელოვანი, არ მსურდა თავზე დასდგომოდა შარაგანდვი;



მამარქმისთვის ემაფოტუბო რომ შევიწროვოთ და ბრძოლის ველზე მამულისთვის არ მომკვდარიყო; მესხიერებას სამარცხვინოდ შემორჩენდა. უკვდავი არის სამშობლოსთვის თავდადებული, ხოლო სიკვდილი დაიდა და უღამაჴსის. მახარებს მისი გამარჯვება, ის დამიბრუნდა მსხვერპლად და მამულის მოტანა უძლველობა. სწორუბოვარი, ამაყი და სახელგანთქმული, მხედართმთავარი, შემკობილი არა ყველით, არამედ დაფნით, როგორც მსხვერპლი, იგი ღირსია, რომ მოკვდეს ახლა და მამარქმის რომ შევიწროვოს. მაგრამ, ვი რომ გამიტაცა ფუჭმა ოცნებამ, მე ვინ ვარ, განა ეშინია როდრიგოს ჩემი? რას დაუშავებს მძულვარებით დაღვრილი ცრემლი? თქვენს ჩრდილში იმას ვერაფერი დამეუქრება, უძლველია, რადგან კალთა გადაფარეთ. ის ისე ხარობს ჩემზე, როგორც მტრებზე ხარობდა. მართლმსაჯულება მან მავრების სისხლში ჩაახრჩო და მორჩილებით დამნაშავეს ემსახურება. გათელილია სამართალი და ვურიგდებით რომ მისი ეტლი ტყვე მეფეებს გვერდით მისდევდეს.

**დონ ფერნანდო.**

ო, შვილო ჩემო, შენი თავი დაიმორჩილე. ჩვენ სწორად განესჯით თუ ყველაფერს ავწინ-დავწინით. მამა მოგიკლეს, მაგრამ ჩხუბი მან წამოიწყო, მსჯავრის გამოვიტანთ თუ ვიქნებით მიუდგომლები. მანადებ, სანამ გამამტყუნებ, გულს დაკითხვ: რას ამბობ? მისი მბრძანებელი ხომ როდრიგოა? ჩემს მოწყალეობას ხომ მადლობას სწირავ ფარულად, რადგან ხელმწიფემ სიყვარული დაიკვა შენი?

**ხიმენა.**

ვინ დაიკავით? მტერი ჩემი! მიზეზი ჩემი უბედურების! იგი — მკვლელი მამარქმისა! გროზად არ უღირთ, ჩემს საჩივარს თუ ყურადღებას არ მიაქცევენ, მადლობელი მე უნდა ვიყო. ჩემი ცრემლები თუ არაფერს არ გუებნებათ, ნება მომეცით, იარაღი ავიღო ხელში, მან მხოლოდ ასე მომიტანა უბედურება და მეც პასუხი უნდა გავცე იარაღითვე. <sup>2</sup> რისძიებას ყველა რაინდს შეგვედრები ვინც როდრიგოს თავს მომიტანს, მისი ვიქნები. დე, მოკლან იგი, გათავდება ბრძოლა, მეფეო, და ამ ბრძოლაში გამარჯვებულს ცოლად გავყვები. მე გთხოვთ, უბრძანოთ, ეს პირობა ყველას აუწყონ.

**დონ ფერნანდო.**

ეს უძველესი ჩვეულება დანაშაულის აღმოსაფხვრელად არის ჩვენი დამკვიდრებული და ბევრს იწირავს, ქვეყანას რომ გამოადგება. ის ესარჩლება დამნაშავეს და უფრო ხშირად ის<sup>2</sup> ვისაც არ მიუძღვის დანაშაული. როდრიგო ისე ძვირფასია, არ მემტკება და ვერ ჩავედგებ სათამაშოდ ბრმა ბედისწერას. ამ დიდსულოვან ადამიანს უნდა შეეუნდოთ, იმისი ცოდვა წაჭლოთ გაქცეულ მავრებს.

**დონ დიეგო.**

როგორ, მეფეო! ის კაინი გინდათ შეცვალოთ რომელსაც წინდად ვასრულებდით ამ სასახლეში? რას იტყვის ენა ღვარძლიანი, ხალხი რას იტყვის? თუკი როდრიგო, სიცოცხლე რომ შეინარჩუნოს, ამოღებთ თქვენს კალთას და იქ არ გამოჩნდა, სადაც რაინდებს ღირსეული სიკვდილი უხმობს? მის სახელს მსგავსი მფარველობა ჩრდილს მიაყენებს. უშვიკლო, დაე, გამარჯვების ნაყოფით დატყდეს. არ შეარჩინა გრავის როდრიგომ გათავსებლბა და ვე ღირსება კვლავაც უნდა შეინარჩუნოს.

**დონ ფერნანდო.**

რაკი ასე გსურთ, ასე ვიცი, მე თანახმა ვარ. ოღონდ ეგ არის, დამარცხებულს შეცვლის მსურველი, თუკი არცვება გამარჯვებულს კილოდ ხიმენა, ბრძოლას უთუოდ მოისურვებს ყველა რაინდი. როდრიგო ყველას ვერ გასწვდება. ეგ იქნებოდა უსამართლობა. მხოლოდ ერთი უნდა შევბას. ვინ შეებრძოლოს, აირჩიე ერთი, ხიმენა, და ბრძოლის მეერ ნუღარაფერს შემეგედრები.

**დონ დიეგო.**

ნუ გამამტყუნებთ, მისი მკლავი თუ შეაშინებთ და თუ გამოსვლას ასპარეზზე ვერვინ გაბედავს. დღეს, იმის შემდეგ, რაც როდრიგომ მოიმოქმედა, ვინდა გაბედავს შემბძოლებას, ვინ არ დაიხვეს? ვინდა ჩაიგდებს თავს საფრთხეში და ვინ იქნება ის გამმედავი, უფრო სწორად, ის უგუნური?

**დონ სანჩო.**

მე გამოვდივარ ასპარეზზე! ეს მე გახლავართ ის უგუნური, უფრო სწორად, ის გამმედავი. (ხიმენას) მოილეთ თქვენი მოწყალეობა, მე გთხოვთ, ხიმენა, სხვა არჩევანი რომ არა გაქვო, არ დაივიწყოთ.

**დონ ფერნანდო.**

გსურს, შენი დავა მისი ხელით რომ გადაწყვიტო?

**ხიმენა.**

პირობა დაადე.

**დონ ფერნანდო.**

ხვალისათვის მამ, მზად იყავით.

**დონ დიეგო.**

არა, მეფეო, ხვალისათვის რატომ გადავდით, მუდამ მზად არის საბრძოლველად, ვინც მამაკია.

**დონ ფერნანდო.**

ბრძოლიდან ახლად გამოსული შეებრძოლებათ!

**დონ დიეგო.**

როდრიგომ მაშინ დაიხვეწა, რომ მოგიხსრობდათ!



**ღონ ფერანდო**  
რომ დასვენოს ერთი-ორი საათით მაინც აჯობებს მგონი. არასოდეს ასეთი ბრძოლა რომ არ მომწონდა, და ჩვენს შემდეგ რომ არ დაიქცეს სისხლი ამგვარად, მინდა ყველა მიხვედეს ამიტომ, რა უხალისოდ დავრთე ნება შებრძოლებისა და სასახლადან, მსურს, არაფერ რომ არ დავესწროს.

(ღონ არიასს)  
მათი მსაჯული თქვენ იქნებით. თქვენი გვეკვლებათ, ისე მოიქცნენ, რაინდობას როგორც შეტყფერის და ბრძოლის შემდეგ გამარჯვებულს თქვენვე მომიყვანთ. სულ ერთი არის, ვინ იქნება, ის იმსახურებს, რომ ჩემი ხელით მიეუყვანო იგი ხიმენას. რაინდს იმისი ერთგულება ეკუთვნის ჯილდოდ.

**ხ ი მ ე ნ ა .**  
თქვენ მიაძულებთ, სასტიკ კანონს დავემორჩილო!

**ღონ ფერანდო.**  
სწუხარ და წუხილს შენი გული ვერ ვგუება და თუ როდრიგო გაიმარჯვებს, ბედს შეურიგდი. დავემორჩილე, უტკბილესი განაჩენია, ვინც გაიმარჯვებს, ის მეუღლე იქნება შენი.



მ ე ხ უ თ ე მ თ ო ქ მ ე დ ე ბ ა  
სურათი პირველი  
ღონ როდრიგო, ხიმენა

**ხ ი მ ე ნ ა .**  
რა თავზედი ხარ, დღისით მოსვლა როგორ გაბედე! რას იფიქრებენ, წადი-მეთქი, წადი, როდრიგო!

**ღონ როდრიგო.**  
მე უნდა მოგვედ და ვიფიქრე, რომ სიკვდილის წინ მოგსულიყავ და პატიება მთხოვა თქვენთვის. თქვენა ხარო ჩემი მზრძანეული და ამ ბრძოლაში მხოლოდ თქვენ უნდა შემოწვიროთ ჩემი სიცოცხლე.

**ხ ი მ ე ნ ა .**  
შენ უნდა მოკვდე!

**ღონ როდრიგო.**  
ახლოვდება ნეტარი წამი, რომ ეს სიცოცხლე მოგიტანო თქვენს სამსხვერპლოზე.

**ხ ი მ ე ნ ა .**  
შენ უნდა მოკვდე? ნუთუ ასე უძლეველია ღონ სანჩო, შიშმა რომ მამაცი გული შეგიერთო? ის ასე რდიის გაძლიერდა, შენ კიდევ ასე ვით დაუძლურდი, განწირული გგონია თავი? შენ, ვინც მავრებს და ვინც მამაჩემს არ შეუწინდ, სასიძობდელი დღეს ღონ სანჩოს წინაშე შედრკი? ვაი, რომ ზოგჯერ შენც გღალატობს თურმე მხნეობა!

**ღონ როდრიგო.**  
მე საბრძოლველად არ მივდივარ, უნდა დამსაჯონ. ჩემი სიკვდილი რაკი გინდათ, თქვენი ერთგული ვარ და ამიტომ ჩემს სიცოცხლეს როგორ დავიცავ. არ ვარ ლაჩარი, მაგრამ როგორ შევიწინარუნო სიცოცხლე ჩემი, საძულელი თქვენთვის ესოდენ. საბედისწერო იქნებოდა ჩემთვის ეს დამცე, გამიმართავდნენ თუკი ბრძოლას, მაგრამ რადგანაც ჩემს ხალხს ვიცავდი, ჩემს ხელმწიფეს და ჩემს ქვეყანას, ეულალატებდი იმათ, თავი რომ არ დამცევა. მე ეს ქვეყანა ვერ ისე არ მომზებურებია, რომ სამარცხვინოდ დადავლიო სიცოცხლეს თავი. მე მოვალე ვარ თქვენს წინაშე და რაკი გინდათ ჩემი სიკვდილი, თქვენს განაჩენს მეც ვურთიგებთ. თქვენ მოისურვეთ, განაჩენი რომ სისრულეში სხვას მოვიყვანა. თქვენი ხელით სიკვდილის ღირსი თუ არ გამხადეთ, რაღად უნდა მოვივირო, ვინც თქვენს მაგიერ ღირსეულად შემებრძოლება. ის მებრძობს-მეთქი, ვიტყვი თქვენზე, თუც სხვა იქნება, რადგან დავიცავ თქვენს ღირსებას მისი მახვილი. შეიჯიგებთ, დაე, მკერდი ორად გამიშოს უძვირფასესი თქვენი ხელით იმისმა ხელმა.

**ხ ი მ ე ნ ა .**  
დაუნდობელმა, უმძიმესმა მოვალეობამ, შენი მტრობა და სიძულვილი რომ მიძიულა, შენ სიყვარულის ერთგულება თუკი გობრძანა და მორჩილებით იარაღი დავაჩრევინა, ის გაგახსენდეს, დაბრმავებულს შენი სიკვდილით საფრთხე შენს სახელს და დიდებას რომ გეუჭრება. გარემოსილი ბრწყინვალეებით, ორთაბრძოლაში თუ დავცემი, დამარცხდამო, იმას იტყვიან. შენთვის ღირსება ჩვენს გრძობაზე ძვირფასი იყო და შეიღებე მამაჩემის სისხლით ხელში, შენ შესძელ ცეცხლი რომ ჩავგებო სიყვარულისა და ტკბილ იმედზე სამუდამოდ გეთქვა უარი. ახლა ადვილად შეელოა გინდა ღირსებას და გადაწყვიტე, უბრძოლველად რომ დავამარცხნო? სად გაქრა შენი ვაჟკაცობა ასე უეცრად? ან დღევანდლამდე ასე რატომ უფრთხილდებოდი? რომ მხოლოდ ჩემთვის მოგეტანა უბედურება? ან იქნებ შენი ვაჟკაცობა მხოლოდ ვე იყო? ო, მამაჩემის შენი ხელით სიკვდილი მაშინ

დამაჩემისთვის სამარცხენო იქნება უფრო.  
წადი, ღირსება დაცივი ორთაბრძოლაში,  
თუნდაც სიცოცხლე აღარ იყოს ძვირფასი შენთვის.

დონ როდრიგო

გრავის სიკვდილი და მავრების განადგურება  
ნუთუ არ ეპარა, რაღად მინდა მე სხვა დიდება?  
იმას ვერავინ დამაცივებს და ვერ დაჩრდილავს.  
ჩემს ვაჟაკობას წინ ვერავინ ვერ დაუდგება,  
ჩემს ძლიერებას ყველაფერი ხელეწიფება.  
ყველაზე უფრო ძვირფასია ღირსება ჩემთვის.  
ო, არა, არა, რაც არ უნდა იფიქროთ ჩემზე,  
მოკვდებით ისე, რომ ღირსება არ შეგებულათ.  
არა თქვან, მხდალი. ყოფილაო, არ დამაცივრონ  
და აღერ წასულს უძლეველის სახელი შეგრძეს.  
იტყვიან მხოლოდ: „ის ხიმენას აღმერთებდაო,  
მოკვდაო, რადგან მის სიძულვილს ვერ აიტანდა,  
დამორჩილდაო წუთისოფლის უკულმართობას,  
როცა მიჯნური სასიკვდილოდ იმეტებდაო.  
რადგან მიჯნური შურისგებას ესწრაფვოდაო,  
ვერა თქვა, ღალატს უდრიდაო მისთვის უარი.  
და თუ ღირსებას სიყვარული შესწიაო მსხვერპლად,  
ახლა მიჯნურის შურისგებას შეეწირაო.  
წმინდა სიყვარულს მან ღირსება ამჯობინაო,  
ხოლო ხიმენას სიყვარული — სიცოცხლესაო“.  
არა და არა, ჩვენს დიდებას არ მიადგება  
სიკვდილის ჩრდილი, გაბრწყინდება ჩემი სახელი.  
და მე მოკვდებით სიხარულით, რადგან ვერავინ  
ვერ გაგიწყვდათ ვერასოდეს ასეთ სამსახურს.

ხიმენა.

1 თუკი სიკვდილი ისე გიხმობს, ისე ესწრაფვი,  
2 რომ გე სიცოცხლე და ღირსება არაფრად გიღირს,  
3 ის გაიხსენე, ვით მიყვარდი, ჩემო როდრიგო,  
4 დონ სანჩოს მედგრად შეებრძოლე და მე დამიხსენ.  
5 დაჩიხსენ, მე მსურს. დავადწიო თავი ტყვეობას,  
6 იო ჩემთვის საძულველი არის ესოდენ.  
7 რ. გითხრა კიდევ? თავგანწირვით იბრძოლე, წადი  
8 და მაძილე, რომ დემილით ბედს შევერიგდე.  
9 თუკი გიყვარვარ ძველებურად, ორთაბრძოლიდან  
10 გამარჯვებული დამიბრუნდი. იმ ბრძოლის ჯილდო  
11 მე ვარ. მშვიდობით. მე მრცხენია ჩემი ნათქვამის.

დონ როდრიგო.

მე წინ რომ დამიდგეს, ვინ იქნება, ვინც გინდათ, მოდიოთ,  
ნავარელებო, მავრობო და კასტილიელნო,  
დ უმამაცესნო, ესა... თმი დაბადებულნო,  
ეს თუგინდ ყველანი შეერთდით და გამიილაშქრეთ,  
აღ რომ გამხმნეველებ ჩემს მარჯვენას მედგრად დაუხვდეთ.  
და თვით ვარსკვლავებზე უმარავლესნი რომ იყოთ, მაინც  
ის მე ვერ შეყოფით, სანუკვარი იმედით ძლიერს.

სურათი მხოვრ

ინფანტა

ამ ინფანტა.

ამ დავემორჩილო, ბრწყინვალეებაც ჩემი გვარისა,  
გულს უმოწყალოდ რომ უსწორდები?

დავემორჩილო სიყვარული, რომ მაძიებლებ,  
ჩემი სურვილი შეერკინოს ქედმაღალ მტარვალს?

მეფის ასული, ნუთუ არ იცი,

თუ მორჩილება რომელს აღუთქვა?

ო, ჩემი ღირსი, უძლეველი როდრიგო, შენ ხარ,  
მაგრამ არა ხარ უფლისწული, რომ დაგაფასონ.

ო, ულმობელი ბედისწირავ, ჩემმა ღირსებამ  
რად შეიწირა ოცნება ჩემი!

ან არჩევანი ასე ძვირად კიდევ დაამისვი,  
რომ სიყვარული მწუხარებად გადამიქციე?

ო, ღმერთო! გულმა როგორ ითმინოს

და ამ სატანჯველს როგორ გაუძლოს;  
არ ეღირსება მოსვენება, რადგან სიყვარულს

ვერ მოურევა და ვერც მიჯნურს შეეგებება!  
ჩემმა გინებამ არჩევანი რომ დააფასოს,

უნდა თამამი იყოს გონება:

თუცე ეკადრება მეფის ასულს მხოლოდ მონარქი,  
მაგრამ, როდრიგო, ქვეშევრდომი ვიქნები შენი.

ვინც დაატყვევა მავრთა მეფენი,

არის სამეფო გვირგვინის ღირსა;

რაკი გიწოდა მბრძანებელმა სიღის სახელი,  
უნდა ბრძანო და უნდა კიდევ დავემორჩილონ.

ის ჩემი უნდა ყოფილიყო და სხვას ეკუთვნის  
და მე დავუთმე იგი ხიმენას.

ვერ დაემუქრა მათ სიყვარულს მამის სიკვდილიც,  
რადგან უგულოდ ასრულებენ მოვალეობას.

ჩემს ტანჯვას ბოლის როგორ მოუღებს

აბა, როდრიგოს დანაშაული,

როცა მარჯუნა ბედმა ისიც ვიხილო, თუ ვით  
გაუძლებს მათი სიყვარული მტრობის განსაცდელს.

სურათი მისამა

ინფანტა, ლეონორა

ინფანტა.

საით მიდიხარ, ლეონორა?

ლეონორა.

მსურს, ქალბატონო,

რომ დაიბრუნეთ, მიგალოცით სულის სიმშვიდე.

ინფანტა.

სიმშვიდეს განა მწუხარება მომანიჭებდა?

ლეონორა.

ცოცხლობს და კვდება სიყვარული იმედთან ერთად.

დღეიდან ვედარ დაატყვევებს თქვენს გულს როდრიგო.

დონ სანჩოს უნდა შეებრძოლოს; ის ან ხიმენას

ქმარი იქნება ან ბრძოლაში დაიღუპება

იმედის სიკვდილს განკურნება მოსდევს სულისა.

ინფანტა.

ო, ნეტავ მართლა ასე იყოს!

ლეონორა.

რის იმედი გაქვთ?

ინფანტა.

იმედი ახლა უფრო ძნელი დასათმობია.



თუ ასეა და ამ პირობით იბრძვის როდრიგო, ალბათ როგორმე მოვახერხებ, რომ ჩავერიო. შეყვარებულებს სიყვარული გვაწამებს ხოლმე და ათსანაირ ემშაობება ჩაგვადენინებს.

ლ ე ო რ ა.

რა იმედს უნდა მოგიქვოდოთ? მამის სიკვდილმა ვერ ჩამოგადო იმათ შორის უთანხმოება. ვგონებ, ხიმენას საქციელით მისახვედრია, რომ სიძულვილი ვერ ერევა, ვერ იბორჩილებს. დანაშაულისა ორთაბრძოლა და პირველადვე ვინც სამსახური შესთავაზა, ის აიარია. მან აუარა კეთილშობილ რაინდებს გვერდი, შარავანდელით შემოსილებს, სახელმორჭმულებს და არჩევანი შეაჩერა მან დონ სანჩოზე, რადგან იარაღს დღეს პირველად მოჰკიდა ხელი. გამოუცდელი არის სანჩო ორთაბრძოლისთვის, ეს სხეულა და ამიტომ ის უნდა ხიმენას. ამ არჩევანმა მიგახვედრით უნდა უთუოდ, მოვალეობის დათრგუნვა რომ ვადუწყვეტია. მოულოდნელი არ იქნება ალბათ როდრიგომ თუ გაიმარჯვა და ხიმენა ბედს შეურიგდა.

ი ნ ფ ა ნ ტ ა.

მეც ვხვდები მაგას და ამიტომ ხიმენას ბედი მშურს და ვაღმერთებ გამარჯვებულს კვლავინდებურად. რა გზას დავადგე უნუგემოდ შეყვარებული?

ლ ე ო რ ა.

წოგებსწებათ, ვინ ბრძანდებით, თქვენი ღირსია მეფე და არა ქვეშევრდომი, ნუ დაივიწყებთ.

ი ნ ფ ა ნ ტ ა.

სხვა არის ახლა, ვისაც ელტვის ჩემი ოცნება. მე აღარ ვეჭვავი დონ როდრიგოს — უბრალო რაინდს მას უხმობს ჩემი სიყვარული სულ სხვა სახელით. მე მიყვარს გმირი, შემპობილი დაფნის გვირგვინით, მამაცო სიდი — მბრძანებელი ორი მეფისა. დავიმორჩილო უნდა თავი; არა, გაკეთხვის არ მეშინია. არ მსურს ხელი რომ შევეშალო მის გატაცებას და რომ მეფედ აკურთხონ კიდევ უნდა ბოლომდე ჩემი სიტყვის ერთგული დაგრჩე. რადგან ბრძოლაში გაიმარჯვებს იგი უთუოდ, მე მას დავეუთობ ხელმეორედ ხიმენას, ხოლო შენ, მოწმევე ჩემი წამებისა, რომ დამაფასო, მოდი, იხილე დასასრული დასაწყისისა.

#### ს ა რ ა ტ ი მ ი ო თ ა

ხიმენა, ელვირა

ხ ი მ ე ნ ა.

ელვირა როგორ ვიტანებები, რა საბრალო ვარ! რას მოვეკიდო, ამიტანა შიშმა ბუღმავი. სურვილის სურვილი ენაცვლება, ხოლო სინანულს — კვლავ სინანული და სიმშვიდეს — დაბნეულობა. მე დავაყენე დღეს სიკვდილის პირისპირ ორნი და ორთაბრძოლა მწუხარებას მომიტანს მხოლოდ, ან ბედისწერა მამაჩემის ჯავრს ვერ ამომყრის

ან ვინც ყველაზე ძვირფასია, იმას მომიკლავს.

ე ლ ვ ი რ ა.

ისევ და ასევე დარდი უნდა შეგიმოსუქდეთ: ან შურს იძიებთ ან როდრიგო თქვენი იქნება, და რაც არ უნდა გადაწყვიტოს ღმერთმა, ან სირცხვილს ჩამოირეცხავთ ან მეუღლე მხარს დაგიმშვენებთ.

ხ ი მ ე ნ ა.

ვინ ვამჯობისო! ის — მეტერია, ეს — საძულველი! ან მამაჩემის ან როდრიგოს მკვლელს მთავაზობენ! ჩემი მეუღლე ის იქნება, ვინც შეილება ან შეილებავე ხვდება ჩემთვის ძვირფასი სისხლით; ამბობებუნი არის სული და მეშინია სიკვდილზე მეტად ორთაბრძოლის დასასრულისა, სიყვარულო, სანატრელო შურისძიება, თუ ასე ძვირად ვიძირებთ, რადღა მინდობათ. ღმერთო ძლიერო, განსაცდელი რომ მომივიღინე, ისე წარმართე ორთაბრძოლა, გემუდარებე, რომ ორიენი ვერც დამარცხდნენ, ვერც გაიმარჯვონ

ე ლ ვ ი რ ა.

ვე იქნებოდა მეტისმეტი დაუნდობლობა. ეს ბრძოლა თქვენთვის სატანჯველად არის ქვეული, რადგან ჯიოტად სამართალი გსურთ მაჩინით; თვალისინივით უფრთხილდებით შურისძიების უმაღლეს გრძობას და როდრიგოს სიკვდილს უმზადდეთ, უმჯობესია, ქალბატონო, მისმა სიქველემ, თავს რომ გვირგვინით დაუმშვენებს, დაგიცხროთ რისხვა, თქვენს მწუხარებას ორთაბრძოლამ ბოლო მოუღოს და მეფის რწმევით გულის ხმას რომ დაეორჩილით.

ხ ი მ ე ნ ა.

იქნებ გვონია, ქედს მოვუსრი, რომ გაიმარჯვოს? მოვალეობა არის წმინდა და დამცირება აუტანელი; არ იკმარებს შურისძიებად ეს ორთაბრძოლა ან სურვილი მბრძანებულისა. როდრიგო ალბათ დამარცხებს დონ სანჩოს, მაგრამ ამ გამარჯვებით ვერ დათრგუნავს ჩემს სიამაყეს და გამარჯვებულს რაც არ უნდა აღუთქვას მეფემ, მე მასთან ბრძოლის ათასობით მსურველს მოგნახავ.

ე ლ ვ ი რ ა.

არ გეშინიათ, რომ განრისხდეს მაღალი ღმერთი მაგ ქედმაღლობით, გავწიროთ და შური იძიოს? თქვენ გინდათ ზურგი შეაქციოთ მედიანებებს, იმის ნაცვლად რომ ღირსეული დუმილით შეხვდეთ? მისი სიკვდილით მამათქვენი ვერ გატაცებდებოდა. ნუთუ არ გვეით სიმძიმით? მაგ მწუხარებას თქვენ გინდათ ისევ მწუხარება რომ მიუმატოთ? არა, მე ვატყობ, მაგ სიყვარბით და სიჯიუტით თქვენ იმას, ვისაც გაკუთვნიყვან, არ იმსახურებთ. სამართლიანი არის ღმერთი, ვერ გაექცევით მის გულისწყრომას და დონ სანჩო ქმრად გეყოლებათ.

ხ ი მ ე ნ ა.

ისევ გატანჯულს მწუხარებით, ელვირა, ახლა



მაგ წინათგანობით ჩემს სატანჯველს ნუ მიორკვევ. არცერთს არ მინდა ვეკუთვინოდე, თუ მივახერხე. მაგრამ როდრიგოს გამარჯვებას ვუსურვებ მაინც, განა იმიტომ, რომ გმირობა მზობლავს იმისი, თუ დამარცხდება, დონ სანროსი ექიმები მაშინ. ჩემი სურვილი შიშით არის ნაკარნახევი. ვაი, ელვირა! ყველაფერი დამთავრებულია...

### სურათი მახათა

დონ სანრო, ხიმენა, ელვირა

დონ სანრო.

ამ მახვილს, ჩემო ქალბატონო, ვხრი შენს წინაშე...

ხიმენა.

როდრიგოს სისხლში გასვრილ მახვილს! დაუნდობლო, როგორ გახედე, შენი ფეხით როგორ მიხვედი, ის ვისაც ასე ვაღმერთებდი, თუკი წამართო. იტირე, ჩემო სიყვარული, ნუ გვრიდობა, აღებულია უკვე სისხლი მამაჩემისა და ერთის დაკვრით აღდგენილი არის ღირსებაც. უსასოთა სული, გრძნობა — თავისუფალი.

დონ სანრო

აღლევებული რომ არ იყოთ...

ხიმენა.

რას მეუბნება

მკვლელი, რომელმაც მოუსწრაფა სიცოცხლე ჩემს გმირს! წაღი, გამშორდი, ვერაგულად დაამარცხებდი, თორემ ვერაფერს დააკლებდი, არ დაგიომობდა. რა სამსახური გამიწოვ, რის იმედი გაქვს, თითქოს მიცავდი, გამიყარე გულში მახვილი.

დონ სანრო.

უცნაურია, იმის ნაცვლად რომ მომისმინოს...

ხიმენა.

არა, არ მინდა მოვისმინო შენი ტრაბახი, თუ თავბუღურად იმის სიკვდილს როგორ ამიწირ, ან შენს გმირობას, მის წინაშე ჩემს დანაშაულს.

### სურათი მუჰაჰა

დონ ფერნანდო, დონ დიეგო, დონ არაბი,

დონ სანრო, დონ ალონსო, ხიმენა, ელვირა

ხიმენა.

ახლა კი დროა, ხელმწიფეო, რომ გაგიმტვანეთო, რაც მსურდა თქვენთვის დამებალა და ვერ შევძელი. მე ის მიყვარდა, თქვენ ეს იცით, მაგრამ მიხმობდა შურისგება და გავიმეტე ის სასიკვდილოდ. დიღო მეფეო, თქვენ ხომ კარგად მოგვხსენებათ, ვის ვემსახურე, სიყვარულს თუ მოვალეობას. მაგრამ როდრიგო დაეცა და მისმა სიკვდილიმა მისისანე მტერი უნუგემო სატრფოდ მაქცია. შურისძიებას, ვინც მე შემქმნა, იმას ვუმაღლი, ხოლო ცრემლები სიყვარულმა დამაღვრევინა. მაშინ დამკარგა, ჩემი დაცვა რომ მოინდომა დონ სანრომ, მაგრამ ახლა მაინც მისი ჯილდო ვარ. თუ სიბრალული აგაღლევათ, დიღო ხელმწიფეო, იწამეთ ღმერთი, გააუქმეთ მკაცრი პირობა. იმ გამარჯვების გასამრჯელოდ, მე რომ წამართვა

ას, ვინც მიყვარდა, დღე, ერგოს ჩემი ქონება. მე დამეთხოვოს, მონსტერში უნდა წავიდე, სიყვარული და მამაჩემი რომ დავიკვირო.

დონ დიეგო.

ამბობს, მიყვარსო და არც არის დანაშაული, ეს უცოდველი სიყვარული რომ აღიაროს.

დონ ფერნანდო.

დამშვიდდი, შვილო, ცოცხალია შენი რაინდი, ტყუილი უთქვამს დამარცხებულ დონ სანროს შენთვის.

დონ სანრო.

მიუხეი მისი შეცდომისა, მღელვარებაა. მე მსურდა, ბრძოლა ვით დამთავრდა, მეუწყებინა. როდესაც მისმა სალოცავმა, მამაცმა სიღმა გამაგდებინა იარაღი, მოხსრა: „ნურაფრის ნუ გემინია, გამარჯვება უდიდამაო და ვინც ხიმენას ეწირება, ვერ გავიმეტებ. რადგან მეფესთან მოვაფე ვარ, რომ გამოვცხადდე, ამიტომ წაიდი, ესაუბრე მას ჩემს მაგერ და ეს მახვილი მიუტანე ჩემი სახელით.“ დიღო მეფეო, მე მოვედი და ამ მახვილით შეცდა ხიმენა, მე ვეგონე გამარჯვებული. გამებებულმა სიყვარული გამოამტვანა იმგვარი რისხვით და იმგვარი თავდავიწყებით, რომ არ მაცალა, ერთი წამით არ მომიმინა. თუმცა დამარცხდი, თუმც დავკარგე სამარადისოდ დღე მე მიყვარდა, მაგრამ მაინც ბედნიერი ვარ, მე დღევანდელი დამარცხებით იმათ სრულყოფილ სიყვარულს რადგან ვუწყალობებ ბედნიერება.

დონ ფერნანდო.

ნუ გაწილდები, ჩემო შვილო, თუ მშვენიერი გინთია ცეცხლი, განა ცეცხლი დასამალა? რა სირცხვილია სიყვარული? შენ ალაღვინე უნო სახელი, აღასრულე მოვალეობა. ამითყარე მამის ჯაფრიც, რადგან როდრიგოს სიცოცხლეს ბევრჯერ განსაცდელი ემუქრებოდა. მაღალმა ღმერთმა გადმოგხედა, ის მოწყალეა. შეცას მაღლობა შესწირე და იფიქრე შენზეც. დამეორილო ჩემს ბრძანებას კვლავ უღრტინველად, — მე ჩაგაბარე უნაზეს და ძვირფას მუღუღეს.

### სურათი მუჰაჰა

დონ ფერნანდო, დონ დიეგო, დონ არაბი, დონ როდრიგო,

დონ ალონსო, დონ სანრო, ინფანტა, ხიმენა, ლეონორა, ელვირა

ინფანტა.

ხიმენა, ცრემლი შეიმშრალე და ჩაიბარე, მე მოგიყვანე ბედნიერი გამარჯვებული.

დონ როდრიგო.

ნუ მიწყენთ, თქვენი თანდასწრებით, დიღო მეფეო, შეყვარებული მის წინაშე მუხლს თუ მოვიყრი. გამარჯვებულის კუთვნილი ჯილდოს კი არ მოვიტხოვ, მე აქ მოვედი, ჩემი თავი რომ შემოგწვიროთ.



არც ჩემს სიყვარულს, ქალბატონო, არც მეფის სურვილს და არც პირობას ბოროტად ვერ გამოვიყენებ. თუ თქვენს წინაშე ვერ არა მაქვს გამოსყიდული დანაშაული, ბრძანეთ, რა ვქნა და რა ვიღონო? კიდევ და კიდევ შევებრძოლო ურიცხვ მეტოქეს? მოვფინო ჩემი სიმამაცის ამბავი ყველგან? გავფანტო მტერი? დავარბიო ერთმა ბანაკი და გაეუხუნო საარაკო გმირებს სახელი? ო, თუკი ამით დანაშაულს გამოვისყიდო, მე თანახმა ვარ, ყოველივე რომ ჩავიდინო. მაგრამ ღირსება უღმობელი რომ არ ისვენებს, ისე თუ ბოლოს დანაშავე არ შეიწირავ, ნუ გინდათ სხვისი სამსახური, ნურავის უხმობთ. მე დაგიბრძობ, თქვენი ხელით იძიეთ შური. თუ შურისგება სხვისთვის არის მიუწვდომელი, დაუმარცხებელს დაამარცხებს თქვენი ხელები. ჩემი სიკვდილი თუ დაგიცხრობთ სიძულვილს, მამის გემუდარებთ, ნურასოდეს ნუ დამივიწყებთ. ჩემი სიკვდილი თქვენს დიდებას მოემსახურა და მე ღირსი ვარ თქვენს უწმინდეს სსოვნას შემოვრჩე. რომ მომიგონოთ სიბრალულით და თქვათ: „კუყვარდი და ამ ქვეყნიდან წავიდაო სწორედ ამიტომ“.

**ხ ი მ ე ნ ა .**

აღვე, როდრიგო. გამოგიტყდიო, დიდო მეფეო, და ვით უარეყო, რაც გითხარით და ვაღარე. დიას, როდრიგო ვერ შეეძელ და ვერ შევიძლე და ვერც ხელმწიფეს წინ ვერავინ გადაუდგება. და ახლა, როცა განაჩენი ეგ არის თქვენი, თქვენ როგორ უნდა შეურიგდეთ ამ ქორწინებას? თუ ეს ნაბიჯი გადავდგი და დაგემორჩილეთ, არ აღუშოთდება მამის თქვენი მართლმსაჯულება? თუკი როდრიგოს საკადრისი უნდა მიუზღონ თავდადებისთვის, — საზღაური მე უნდა ვიყო? თქვით, თავი როგორ დავიტანჯო სამარადისოდ — განანაწილი მაქვს მამის სისხლით ხელები-მეტი?

და ონ ფერნანდო. თავდაპირველად რაც გვევონა შეუძლებელი ან უკანონო, დრომ გახსნა კანონიერი. როდრიგო შენი ღირსია და შენ მას ეკუთვნი. და მაინც, თუშეც თავგანწირვით დავიმსახურა, მაგრამ მე მტერი უნდა ვიყო შენი, ხიმენა, რომ გამარჯვების საზღაური ახლა გადავცე. გადაბედილი ქორწინებით არ დაირღვევა ჩაენი პირობა, გადიწვეა მხოლოდ დროებით, თუნდაც ერთი წლით, შეიმშრალე მანამდე ცრემლი. როდრიგო, შენ კი იარაღი არ ჩააბრუნო ქარკაში, რაკი დამარცხე ჩვენს ნაპირებთან მარტო ლაშქარი და ჩაფუძე მათი ზრახვები, წადი, გაუძებ შენს მხედრობას, ნუ მოსვენებ, შეიჭერ იმათ ქვეყანაში და ააოხრე, სიღის სახელის ხსენებაზე რომ აკანკალდნენ ოა თო გიწოდეს მბრძანებელი. მევედ გაკურთხონ. ლომგულთვანმა შენს დიდებას არ უღალატო, იყავ ერთგული, უფრო მეტად ხიმენას ღირსი, შენი ღვაწლით და სიმამაცით ისე დაფასდი, ხიმენამ შენთან ქორწინებით რომ იამყოს.

**და ონ როდრიგო.**

თქვენი მსახური და ხიმენას მონა-მორჩილი, ბრძანეთ და შეეძლებ შეუძლებელს, დიდო მეფეო, და ხიმენასთან განმორებულს, ბედნიერება ვერ მიმატოვებს, თუ იცოცხლებს სულში იმედი.

**და ონ ფერნანდო.**

ხელმწიფის სიტყვას დაენდე და შენს ვაჟკაცობას, ხიმენას გული შენ გვეკუთვნის და რომ დასრულდეს შენს წინააღმდეგ იმის სულში ფარული ბრძოლა, დრო გემზარება, შენი მეფე და ეგ მარჯვენა.

მხატვრული მსახიობები

გაკ კალო.





● **რუსთაველის** სახელობის კინოთეატრის ფოიეში ექსპონირებული იყო ომგადახდილი მხატვრის რამა ბოქროშვილის ნამუშევრები. რ. ბოქროშვილი გრაფიკაში, იგი ავტორია მასალაში განხორციელებული გრაფიკული სერიებისა და ციკლებისა რომლებიც სხვადასხვა დროს ჩვენს სამხატვრო გამოფენებზე იყო ექსპონირებული, ამერად მხატვარი ზეთის საღებავებითა და აკვარელით დაწერილი ნამუშევრებითაც წარმოგვიყვანდა. ექსპოზიციამ იყო პეიზაჟები, პორტრეტები, აგრეთვე დიდი სამამულო ომის ერთ-ერთი ეპიზოდის ამსახველი ფერწერული

ლი ტილო „ეირიმის ბრძოლა“.

გამოფენის დაბურვისას მაყურებლებმა ვულთბილა შეხვდნენ მოწვევის ომგადახდილ მხატვარს.

● **ამას წინათ** თბილისის კინოს სახლში გაიმართა სამამულო ომში დაღუპულ ქართველ კინემატოგრაფისტთა ხსოვნისადმი მიძღვნილი მეორეაღური დღვის საზეიმო გახსნა.

შესავალი სიტყვა წარმოთქვა საბუთა კავშირის სახალხო არტისტმა, რეჟისორმა ს. დილიძემ. მოხსენება „სამამულო ომში დაღუპულ მეგობ-

რებზე“ გააკეთა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ კ. გოგაძემ.

კინოს სახლის ფოიეში წარმოდგენილი იყო ომში დაღუპულ ქართველ კინემატოგრაფისტთა შემოქმედების ამსახველი გამოფენა.

● **შ. დაღინის** სახელობის ზუგდიდის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა მიმდინარე სეზონის ბოლოს მაყურებელს უჩვენა იაკობ გოგებაშვილის „იანანამ რა კქმანა“.

დადგმა ეკუთვნის საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს

გ. ლალიძეს, მხატვრული გაფორმება მანუკიანისონიას, მუსიკალური მიმდინარე — ე. გიგარის, ცდევების დადგმულია რ. ბუთია.

სექტელში როლებს ასრულებდნენ: საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები: გ. გოგინაშვილი, შ. მისია; აჭარის დამსახურებული არტისტები: ძიძაძე; მსახიობები: კ. ფაჟავა, ნ. არაბოშვილი, ა. ურდია, ვ. გაბისონია, ო. ჭურციკიძე, ლ. წერეთელი, ა. ფვანიძე, ე. ბა. ბილაშვილი, შ. დავითაძე, გ. ინუშიძე, ი. გაყვანი, ნ. ლაუვა, ჯ. როგავა და სხვები.

**მ. გაბისონია,**

● **უსკოთთან** კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების შენობაში გაიმართა მხატვარ-კერამიკოს ლეონა ნაკაშიძის და გრაფიკოს ლამა ჭურდიანის ნამუშევართა გამოფენები. ერთი თაობის წარმომადგენელი ამ მხატვრების შემოქმედებითი გზა საზოგადოებრივი წლებიდან იწყება. თუმცა ჯერ მცირე მანძილია გავლილი, მაგრამ მათმა შემოქმედებამ დამსახურებული აღიარება მოიპოვა არა მარტო რესპუბლიკისა და კავშირის მსსშტაბით, არამედ საზღვარგარეთ მოწოდებულ მსოფლიო გამოფენებზეც.

ეს პერსონალური გამოფენები ერთგვარი ანგარიშია მხატვართა მიერ ათი წლის მანძილზე გაწეული შემოქმედებითი შრომისა და, უნდა ითქვას, მეტად საინტერესო.



ფორმებლად ხასიათდებიან ფორამათა ულასტიკურობითა და სინატიფი, მოხდენილი ფერადოვანი აქცენტებით. ამასთან, მხატვრის ნამუშევრები მეტყველებენ ეროვნული კერამიკის ტრადიციების შემოქმედ-



ბით ათვისებასა და ახალი ტექნიკური ხერხების გაბედულ გამოყენებაზე. ამ მხრივ საინტერესო მხატვრულ გადაწყვეტათა ნიმუშებია დაზვური დეკორატიული პანოები, რომლებშიც მხატვარი, ძირითადად, შრომის თხას მიმართავს.

ლამა ჭურდიანი ნაყოფიერად მუშაობს სამრწველო გრაფიკაში. სარეკლამო პლაკატები, საფაზიკო საფირმო ნიშნები, ალბომები, გრაფიკული ენის დახვეწილობითა და სინატიფით, შესრულებს მაღალი პროფესიული კულტურით. სარეკლამო მხატვრული პლაკატები „საგაზეთული გამოფენა“, „მხატვრის კვირული“, „პოლონური გამოფენის გამოფენა“, „ნაფარული“ და მრავალი სხვა ცხადყოფს ლ. ჭურდიანის დახვეწილ გემოვნებს, მრავალფეროვანი და მეტყველი მხატვრულ-კომპოზიციური ხერხების მიგნებას წმინდა გრაფიკული სტილითაა შესრულებული დეკორატიული ხასიათის ფერადოვანი პეიზაჟები, უანარული კომპოზიციები და ნატურმორტები, უურადღებო მიიქცია აგრეთვე ორიგინალურად გადაწყვეტილმა მცირე ზომის სარეკლამო კომპოზიციებმა.

ლამა ჭურდიანის ნამუშევრებში გამოჩნდა შემოქმედის გრაფიკული ინტერესთა მრავალმხრიობა, ფართო შესაძლებლობანი და მაღალი ისტატობა.

● **ბლბზნს** ახალგაზრდა ბიანისტმა დემსო თორაძემ ლაურეატის წოდება მოიპოვა იტალიის ქალაქ ტერნის მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსზე, რომელიც 1965 წელს დაარსდა გამოჩენილმა იტალიელმა მოღვაწემ და მეცნიერმა ალექსანდრო კაჯჩარანტემ. ეს კონკურსი მხოლოდ ბიანისტებისთვისაა გაყოფილი და იმართება ორ წელწელში ერთხელ. აღნიშნავთ, რომ ამ პეიქობაში საბჭოთა ბი-

ანისტებმა წელს პირველად მიიღეს მონაწილეობა და მოიპოვეს ორდენ საპიო ადგილი. 24 კვირის 33 შემსრულებლიდან პირველი პირველი ხდება მოსკოველ ბიანისტ ბორის პეტრუშენკის, მესამე პრემია კი მიენიჭა ლექსო თორაძეს, მეორე ადგილზე გვიდა ფრანგი ბიანისტი კაროლინა ზაფნერი. საკონკურსო წესდების მიხედვით ტერნში გამარჯვებულ ბიანისტები კონცერტებს გამართვენ იტალიის სხვადასხვა ქალაქში.



სახელმწიფო ინსტიტუტის შენობაში დღესასწაულის თეატრული ხელოვნების მოყვარულთ უყვენის შედეგი წარმოდგენები: ო. პარონანის „ძია ბაღდასანი“ (რეისორი ვ. კრივორინი), ნ. დუბაშის „ნუ გვიწინა დედა“, გ. სუნდუიანის „ცოლქმარი“ და ვ. ეფთხიძის „სხედილივადილი კაცი“. სამივე სპექტაკლი დადა რეისორმა ვ. შახვერიანმა. სასატროლო სპექტაკლების მხატვრული გაფორმება ეკუთვნის ხ. კარაქეთიანს.

● 27 ივნისს სახელმწიფო ფილარმონიის მცირე საკონცერტო დარბაზში ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიამ გამართა კურსდამთავრებულითა საჩვენებელი კონცერტი.

ბი: მეიოლიანე ნატო მედიკოსვილი, ბიანისტი მარინე შავერვაშვილი, ფაგოტისტი მურთაჯ მამუკაშვილი, მონდურები — გულნარა კარაული და მედეა ნამორაძე. შესრულებული იყო ენიაგესის, პროკოფიევის, პუჩინის, ლეოკავალოს, როსინისა და რიმსკი-კორსაკოვის ნაწარმოებები.

● **თბილისში** სავსატროლოდ იყო მოძმე სომხეთის ქალაქ კორვაკაზის ო. ახულიანის სახელობის სახელმწიფო თეატრის კოლექტივი. სტუდენტებმა შუბიანის სახელობის სომხური დრამის

მეყურებლის საერთო მოწონება ხვდათ: სომხეთის სსრ სახალხო არტისტს ფ. მერტიანის, რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს ფ. შუბიანის, მსახიბთ ა. აზიონანსა და სხვებს.

საღამო გახსნა კონსერვატორიის რექტორმა, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა, სახელმწიფო დოკ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიების ლაურეატმა კომპოზიტორმა ხ. ცინცაძემ. კონცერტში მონაწილეობდნენ წარჩინებული ახალგაზრდა ინსტრუმენტალისტები და მომღერლები.

კონცერტში მონაწილეობდა საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებული სიმფონიური ორკესტრი, დირიჟორი — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ჭ. კახიძე.

● **რუმინეთის** დედაქალაქ ბუკარესტის „ორი. ზონის“ საგაზაფხულო დარბაზში მოწოდებული სიმელოდოე საბჭოთა ფერწერის გამოფენამ, რომელზეც წარმოდგენილი იყო რვა საბჭოთა რესპუბლიკის 28 მხატვრის შემოქმედება, ფართო საზოგადოებრიობის საერთო მოწონება დაიმსახურა. დამთვლიერებული ინტერესით გაეცნენ დიდი გამარჯვების 39 წლისაიანი დამამდვილი ტილოებს. „საბჭოთა მხატვრებმა შეძლეს დიკუმენტური სიზუსტე ხატოვანი გამოსახ-

ხელობისათვის შეერწყნათ. — აღნიშნა რუმინეთის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ორგანომ გაზეთმა „სტინტეაში“.

სხვა ნაწარმოებებთან ერთად, რეცენზენტებმა განსაკუთრებით აღნიშნეს თენგიზ მირზაშვილის „ახალგაზრდა კოლმურნეები“, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის ნიკოლოზ ივანოვის „არქიტექტორ რ. კიკიასის პორტრეტი“, ზურაბ ნივარაძის ნაწარმოები „იტივი“, ჩიტების გამყიდველი“ და სხვ.

● **ბლბზნს** ე. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო ჯადღებური თეატრში გამართა დიდი სამშალო ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების 30-ე წლისთავისადმი მიძღვნილი სახალხო თეატრების რესპუბლიკური ადგილიერება, რომელიც მოაწვეს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ და ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურმა სახლმა.

ხო თეატრი), ი. მატუოვსკის „მონისტა“ (სამტრეღია), მ. ბერისი „მზე ნეკერჩლის ტყეში“ (ამბროლაური), ვ. ევოვის „ბულბულების დამ“ (წესტაფონი), გ. შატბერაშვილის „ფიქრის გორა“ (ბორჯომი), მ. მრეველიშვილის „ჩუგაი“ (საგარეოს ო. მონაშვილის „სადაურის უფროსი“ (ცხაკაია).

● **მ. ბუნიას** სახელობის ფოთის სახელმწიფო თეატრმა მოიჭრა პრემიერად წარმოადგინა ნ. გოგოლის კომედია „რევესორი“. სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა ი. ცერიაძემ, მხატვრულად გააფორმა თეატრის მოაჯარმა მხატვარმა ზ. ცხაკაიამ. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ რესპუბლიკის დამსახურებული

არტისტები: გ. ებრალოძე და ა. დობროჩინი; მსახიობები: თ. ჩხეიძე, ბ. ქულიაიძე, ო. შირცხულია, რ. ქიქელიძე, ნ. მახარაძე, ნ. ბეკლავა, ო. როგვაძე, შ. ლიპარტილიანი, ზ. ხუნდაძე, ბ. თოთიაშვილი, დ. ფოცხტერაშვილი, აღ. ნოდია, ნ. კოკოლიშვილი და სხვები.

სიღნაღის სახალხო თეატრის წარმოდგენამ — ვ. გორგალის „ფორაჟი, რომლის დამდგმელი და მოაჯარი როლის შემსრულებელია საყვარლო ფესტივალის ლაურეატი ა. მახარაშვილი, დაიმსახურა პირველი ხარისხის დამლობი და პრემია.

ამ რამდენიმე ხნის წინ სახელმწიფო ფილარმონიის მცირე კონცერტო დარბაზში გაიმართა სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, სახელმწიფო და რუსთაველის სახელობის პრემიების ლაურეატის, კომპოზიტორ ანდრია ბალანჩივაძის საეტორო კონცერტი, რომელზედაც წარმატებით შესრულდა მისი მეორე სიმფონია და მეოთხე კონცერტი ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის. კონცერტში მონაწილეობდა საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს სიმფონიური ორკესტრი, სოლისტი — საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი, პიანისტი ა. ჩერკასოვი.

ა. ბალანჩივაძის საეტორო კონცერტზე სიტუვა წართხვევა სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა, სახელმწიფო და რუსთაველის პრემიების ლაურეატმა, კომპოზიტორმა ალექსი მაჭავარიანმა.

მ. რამიშვილი.

1 დ 2 ივლისის თბილისში ფილარმონიის საზღვრული თეატრში კონცერტები გამართა ჩრდილო ოსეთის ხალხური ცეკვების სახელმწიფო ანსამბლმა „ალანმა“.

ანსამბლის მხატვრული ხელმძღვანელია უ. კაბოევა, მთავარი ბალეტმეისტერი — ი. გაფტი.

● ბრიზოვლინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრის კოლექტივმა წარმოადგინა ა. ჩხიძის პიესა „როცა ქალაქს სიძინავ“. სპექტაკლი დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ა. ტოვტონოვოვმა. მხატვრული ხელოვნების დასახურე-

ზულთ მოვლენა უკეთესად ცოცხალი.

როლებს ასრულებდნენ: რესპუბლიკის დასახურეობის თეატრის არტისტები — მ. კაჩინცი, ი. სუხანოვი, მ. მინდევ; მსახიობები: ლ. კოლოვა, ვ. სოლოდნიკოვი, ვ. პეტროვი, ლ. გატილოვი და ი. კოჩენკო.



● მარტველმა მკითხველმა მიიღო მონაცემები ქუთაისის თეატრის დაწესებულების მსახიობზე ვარლამ ჩხეკავაძეზე. მონაცემების ავტორი ს. კეიშვილი წინასწარ დასაქმების შემდეგ სამარტველად აღინიშნა: „მსახიობს ორი ბიოგრაფია აქვს — ერთი სცენაზე, მეორე ცხოვრებაში. ცხოვრების ბიოგრაფია, არსებითად, განპირობებს სცენურ და პირადად, სცენაზე განვლილ მარტვიან წარმატებაში მართლმადიდებელი მსახიობის აქტივობის მსახიობის პირად ცხოვრებას“.

ს. კეიშვილი თავის მონაცემებში ვ. ჩხეკავის მიერ განხორციელებული როლებიდან მხოლოდ იმთ არჩევს დეტალურად, რომლებსაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ მსახიობის ბიოგრაფიაში.

ეს გახლავთ დანიელ შათარშაველი გერცელ შაჩოვის პიესაში „მუნჯები ალაპარაკდნენ“, ხახული — პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინებაში“, ლევონი — მ. გორკის „მტრებში“, ჩუბინა — მ. ჭავჭავაძის „უშაბატრის ასულში“, მაქსიმლიან მობოი — ფ. შილერის „უჩაჩებში“, ოსიპი — ნ. გოგოლის „რევიზორში“, გლოსტერი — უ. შექსპირის „მეფე ლირში“, საბა ბერი —

ა. სუმბათაშვილის „ლაღატიში“, გოგია დაჯენი — დ. ერისთავის „სამშობლოში“, ამ სხვადასხვა მანუსკრიპტისა და დიაპოზონის როლებს შემორჩენილ მსახიობზე მონოგრაფიის ავტორი მართებულად წერს: „ვ. ჩხეკავი, როგორც მსახიობი, უაღიბებია „მედი“ თეატრში, მაგრამ მისი ნიჭის გაფურჩქნა, „ახალი“ თეატრში იწყება. ამით უნდა აიხსნას ის ვარგებლობა, რომ ვ. ჩხეკავი უნივერსალის იყო გარკვეული აზრით: ახალი, ფორმითა და შინაარსით რეალისტური თეატრიდან ვარლამ მომადლებული მქონდა განსაკვირვებელი სიმართლე, უშუალოდ, ბუნებრივად და სისადავ, მისი რეალიზმი არაოდეს დასულა უბო. უმეგრე ნატურალიზმად“.

წინასწარ დასაქმების მონოგრაფიის ავტორს მოჰქვს ქართული თეატრისა და საქართველოს საზოგადო მოღვაწეების შალვა დადიანის, ნუცა ჩხეიძის, იოსებ გრიშაშვილის, სოფიო და გრიგოლ სულთაშვილების, პავლე ფრანგიშვილის, ტაო ახაშვილის, ცაცა ამირეჯიბის, ბაბო და ბორის გამრელების, სერგო გერსაიას, ნიკო გვარამის, ფატი გოკიელის, გიორგი დავითაშვილის, ონა ვაკელების, სერგო ჯაქარაიას, სესელია თაყაიშვილის, პოლი კარბეკაშვილის, აკაკი ხორავას, სერგო კლდიაშვილის, სანდრო ყორელიანისა და სხვათა შეხედულებებიც. ჩხეკავის სასცენურ შემოქმედებით მუშაობის შესახებ.

სასურველი იყო წინასწარ დასაქმების მთავარი განსახიერებელი როლების რამდენიმე სრული სია.

ვ. ჩხეკავის მთელი სცენური მოღვაწეობა დაკავშირებულია ქუთაისის თეატრთან, იმ ტრადიციებთან, რაც დღემდე ქართულმა მსახიობებმა და რეჟისორებმა ამ ქალაქში დაამყარდნენ. ვ. ჩხეკავემ მსახიობობა სცენისმოყვარეობით დაიწყო, შემდგომ ვეგრადით ამოუდგა ისეთ ნიჭიერ და პროფესიონალ მსახიობებს, როგორც იყვნენ ლ. მენხიშვილი, შ. დადიანი, ვ. გუნია, ა. იმედაშვილი, ი. ზარდლიანი, შილი და სხვები. იდი კვლი დაამჩნია ვ. ჩხეკავის შემოქმედებას აგრეთვე კოტე მარქანიშვილის ქუთაისში მოღვაწეობამ.



წინასწარ დასაქმების მთავარი განსახიერებელი როლების რამდენიმე სრული სია.

**Нодар Джанберидзе.**

**ЗА ВЫСОКОДЕЙНОЕ  
ИСКУССТВО**

В период подготовки к XXV съезду партии особенно важна роль социалистического искусства в идейно-политическом воспитании масс. Велика роль художественного творчества в формировании идейной убежденности, политической сознательности трудящихся.

Автор статьи анализирует достижения и недостатки грузинского советского изобразительного искусства, особо останавливается на теневых сторонах, все еще проявляющихся в творческой практике художников Грузии, намечает пути изжития недостатков. (стр. 2).

**Отар Баканидзе.**

**ДРАМАТУРГИЯ**

**АЛЕКСАНДРА КОРНЕЙЧУКА**

Статья посвящена юбилейной дате — 70 летию со дня рождения известного советского драматурга Александра Корнейчука. Автор знакомит с биографией драматурга, с его творческой и общественной деятельностью. Анализируя произведения писателя, автор характеризует эпоху, вызвавшую необходимость появления каждого из них. Вкратце коснувшись он и истории постановок пьес А. Корнейчука на грузинской сцене. (стр. 8).

**ДИАЛОГ**

Беседа между народным художником СССР Ладом Гудиашвили и искусствоведом Ириной Абе-

садзе касается актуальных вопросов современного грузинского искусства. (стр. 14).

**Антон Цулукидзе.**

**ОСНОВОПОЛАГАЮЩЕЕ  
ТВОРЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ  
ОПЕРЫ И ПУТИ ЕГО  
ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В статье анализируется опера Захария Палиашвили «Абесалом и Этери», в постановке Украинского академического театра оперы и балета им. Т. Шевченко и Ленинградского академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Спектакли эти были приурочены к 50-летию образования Советского Союза, и на всесоюзном смотре юбилейных спектаклей были отмечены дипломами первой степени.

Сценическая жизнь опер З. Палиашвили, за пределами Грузии имеет свою значительную историю. Киевский и Ленинградский театры дали великолепные образцы глубоко оригинального, яркого и масштабного музыкально-сценического воплощения этой вершины грузинской оперной классики. В корне различны эти спектакли, не следуют они и традициям постановки этой оперы на грузинской сцене. Украинские мастера (дирижер С. Турчак, режиссер Д. Смолич, художник Ф. Нирод) решили оперу в плане рыцарско-позитического эпоса, избрали путь динамического раскрытия музыкальной партитуры и сценического действия, решительно отвергая довольно распространенную концепцию об «ораториальной недействительности» оперы.

Ленинградский спектакль (дирижер К. Симеонов, режиссер Р. Тихомиров, художник И. Севастьянов) решен в плане античной трагедии, со строгой простотой и сдержанностью, с ораториальным воплощением хоровых сцен. Обе эти постановки открывают новые ин-

тернациональные горизонты в жизни самобытнейшего творения грузинской классической оперы.

В статье проводятся параллели с лучшими грузинскими постановками «Абесалом», а также со спектаклем Большого театра СССР. (стр. 20).

#### Кора Церетели.

##### ВЕРИКО АНДЖАПАРИДЗЕ

В статье рассмотрены экранные образы, созданные выдающейся актрисой грузинского театра и кино Верико Анджапаридзе.

В. Анджапаридзе начала сниматься в кино уже будучи прославленной артисткой театра.

В. Анджапаридзе создала в кино немало блестящих образов. Среди них особенно выделяются: Саломе («Золотистая долина»), Русудан («Георгий Саакадзе»), Отарова вдова («Отарова вдова») и др. (стр. 32).

#### Евгений Мачавариани.

##### ДУМЫ О МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ

Автор рассматривает место и роль музыки в телевидении и заостряет внимание на особенностях музыкального вещания грузинского телевидения. Он отмечает выработанные здесь циклы, рубрики, имеющие, в основном, пропагандистски-просветительский характер. Вместе с тем автор затрагивает и вытекающие из специфики музыкального телевидения проблемы, без разрешения которых возникающие противоречия не могут быть устранены. (стр. 38).

#### Гурам Батиашвили.

##### СПЕКТАКЛИ ГРУЗИНСКОГО ТЕАТРА ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

В статье рассмотрены постановки грузинского театра юного зрителя за сезон 1974-1975 гг. Автор анализирует все спектакли ТЮЗ-а, отмечает их достоинства и недостатки, высказывает соображения о дальнейшей работе театра. (стр. 43).

#### Мери Титвишидзе.

##### ФЕДЕРИКО ГАРСИЯ ЛОРКА

Статья знакомит читателей со взглядами известного испанского



поэта и драматурга Федерико Гарсия Лорка на музыку, изобразительное искусство и театр. Привлечены интервью и беседа поэта с журналистами, разбросанные по страницам различных журналов и газет.

В статье подчеркивается, что замечательные письма и эссе Лорки по вопросам искусства, значительные и ценные сами по себе, большое значение приобретают для понимания творческого мира поэта в целом, его эстетического кредо. (стр. 52).

#### Василий Чачанидзе.

##### НИКО ПИРОСМАНАШВИЛИ И ИОСИФ ГОДЗНАШВИЛИ

##### (Воспоминания)

Автор рассказывает о концертах хора, созданного известным грузинским хоровым дирижером Иосифом Годзнашвили.

Эти концерты, устраивавшиеся в народном доме Зубалашвили, посещал, по свидетельству автора и Н. Пиросманашвили. (стр. 61).

#### Миндия Жордания.

##### ЛАДОВЫЕ ОСНОВЫ «УРМУЛИ» — АРОБНОЙ ПЕСНИ

«Урмули» — одноголосная сольная трудовая песня, распространенная в Восточной Грузии (Картли и Кахети). По мнению автора, плавная, речитативно-импровизационная мелодия аробной песни не могла возникнуть в самом процессе труда; она в основе своей связана с траурным обрядом, как своеобразная форма воспитания духов умерших (предков). Такую же обрядовую функцию несут также «Мтиблური» (сенокосная), «Оровела» (пахотная) и другие трудовые песни, поэтому их следовало бы называть обрядовыми трудовыми песнями. В «Урмули» (также в «Оровела», «Мтиблური») доминируют минорные лады, что, по мнению автора, обусловлено ее траурными корнями.

Характерная особенность «Урмули» — модуляционность, частная перемена ладовой основы. Детальный анализ музыкального текста показывает, что в мелодии «Урмули» просматривается пентатонический остов. Это дает право утверждать, что ладовой первоосновой «Урмули» является ангамитонный пентатонический лад. Более того, в некоторых мелодических оборотах «Урмули» можно уловить элементы еще более архаического четырехструнного лада — тетратоники.





в котором отсутствуют не только полутоны, но и целые тоны.

(стр. 65).

## ДИСКУССИЯ «ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ»

Джаба Иоселиани.

### КТО УДОЧЕРИТ ДРАМАТУРГИЮ?

Автор касается наиболее важных вопросов современной грузинской драматургии, с решением которых в значительной мере связано развитие грузинского театрального искусства.

(стр. 72).

Этери Галустова.

### «ЕЩЕ РАЗ О ЖАНРЕ»

Статья является продолжением полемики ее автора и критика Дик Гвинджалия (см. статьи — Дик Гвинджалия «Ханума», «Старые воведили» и «Зрительный зал», — «Сабчота хеловнеба» № 2, 1974 г., «Еще ближе к спорному вопросу» — № 4, 1975 г., Э. Галустова — «При чем тут жанр!» — № 2, 1974 г.).

В статье затронуты вопросы жанра обсуждаемых спектаклей характера и масштабов их зрительского успеха, правомочности воведили быть представленным на афише академических театров, а также вопросы воспитания зрителей.

(стр. 74).

Гугули Бухникашвили.

### ТРИФОН РАМИШВИЛИ

В текущем году театральная общественность республики отмечает 100-летие со дня рождения



ეურნალოში დაბეჭდილია  
მ. ბახოვისა და პ. შევჩენკოს  
ფოტოები და ფოტორეპროდუქციები.

известного грузинского драматурга Трифона Рамшвили. В связи с этим в статье рассматривается жизнь и деятельность драматурга.

(стр. 73).

Марина Кереселидзе.

### ГРУЗИНСКИЙ ХУДОЖНИК ДАМИАНЭ

Издательство «Хеловнеба» выпустило в свет книгу с цветными репродукциями замечательных памятников грузинской монументальной живописи — фресок церкви в Убиси. Составитель книги и автор текста — академик АН Грузинской ССР Шалва Амираншвили. Он знакомит читателя с творчеством создателя этих фресок грузинского художника Дамианэ.

(стр. 81).

Гиви Магулария.

### «ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР В БАКУ»

Публикуется рецензия на книгу Лали Курулашвили «Грузинский театр в Баку». Автор вкратце аннотирует книгу, указывает на ее достоинства и недостатки.

(стр. 83).

Пьер Корнель.

### СИД

В журнале публикуется трагедия известного французского драматурга Пьера Корнелья «Сид» в переводе поэта Гиви Гегечкори.

(стр. 89).

შეიკვლინის გასწორება

ჩვენი ჟურნალის მე-8 ნომრის 90-ე გვერდზე (II სვეტის მე-11 სტრიქონში) პოეტ ჰობის ნაცვლად უნდა იკითხებოდეს პეტ ჰობი.

მატერული რედაქტორი ალექსი ბალაშვილი.



საქართველოს კვლევითი  
კომიტეტის გამომცემლობა.  
თბილისი, 1975.

ბელმოწერილია დასაბეჭდად 29.8.75 წ. უც 07761  
შეკ. № 2930. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15  
საალიტბო-საგამომცემლო თაბახი 19.75. ფასი 1 ზარი

საქართველოს კვლევითი კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა.  
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

