



სამჭრთა ხელოვნება

ГОБЕЎГРОЕ
ՄԿՐՄԳԳՒԾՈ

SOVIET
ART

SOWJETKUNST

ART
SOVIETIQUE

12

1971

საგჭოთა სელოვნება



შარნალი გამომცემი 1921 წლიდან

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია

12

საპარტველოს სსრ კულტურის სამინისტროს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, ლიტერატურულ-მხატვრული, მეცნიერულ-თეორიული ყოველთვიური შარნალი

1971



ზ. ფალიაშვილის ძეგლის გახსნა. ტრიბუნაზე სიტყვას ამბობს თბილისის მშრომელთა დეპუტატების საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარე შოთა ბუბრაშვილი.

ზაქარია ფალიაშვილის დაბადების ასი წლისთავი

დიდი კომპოზიტორის ძეგლის გახსნა თბილისში

1933 წლის 10 ოქტომბერს ღრმად დამწუხრებულმა ქართველმა ხალხმა სამუდამო ადგილსამყოფელში მიაცილა ქართული პროფესიული მუსიკის თავკაცი, 62 წლის ზაქარია ფალიაშვილი. დიდი კომპოზიტორის ნეშტი მისი სიყრმის მეგობრისა და მუსაიდუმლის, განუმეორებელი აბესალომისა და მალხაზის — ლეგენდარული ვანო სარაჯიშვილის გვერდით დაკრძალეს თბილისის საოპერო თეატრის ბაღში.

უნებურად ვისვენებთ ვანოს უდროო სიკვდილით დამგლოვიარებული ზაქარიას მღვლეარე სიტყვებს: „აღარა გყავს ვანო სარაჯიშვილი! მოკვდა დიდი ხელოვანი, დიდი

მომღერალი და იშვიათი კეთილი გულის მქონე ადამიანი. უაობლდა და ბურჯი შეერყა ახლად ფეხადგმულ ქართულ ეროვნულ ოპერასაც. დავკარგეთ ის ადამიანი, რომელმაც თავისი არაჩვეულებრივი, ბუნებრივი ბრწყინვალე ნიჭით მთელი ეპოქა შექმნა ეროვნული სიმღერების დარგში. ის იყო იმ ბედნიერ მიზნუთაგანი, რომელმაც ჩვენში ასე მოულოდნელად, ერთბაშად თავი წამოაყოფინა იმისთანა

მ. ბერძენიშვილი
ზაქარია ფალიაშვილის ძეგლი თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სკვერში. →



უმალეს და რთულ მუსიკალურ ფორმას ვოკალური ხელოვნებისას, როგორც არის ოპერა“.

დიდი კომპოზიტორის ეს სიტყვები თავად ზაქარიას პიროვნების დასახასიათებლადაც გამოდგება. მართლაც, სწორიუფობა ამ ორი დიდი ხელოვანის ღვაწლი ერთ-ერთი კულტურის წინაშე.

სწორედ ამიტომ ქართველმა ხალხმა ერთმანეთის გვერდით დაკრძალა ქართული მუსიკის ორი კორიფე. წმიდათაწმიდა საგანედ იქცა თბილისის ოპერის თეატრის ბაღი, რომელსაც 1919 წლის 21 თებერვლიდან, „აბესალომ და ეთერა“ ტრიუმფალური პრემიერის დღიდან, შეუწყვეტილ ეფინება დიდი ზაქარიას მუსიკის უკვდავი კანგები, დიდების შარავანდედი სამუდამოდ ადგას ზაქარიასა და ვანოს საფლავებს.

1971 წლის 13 ოქტომბერს ამ ბაღში დღიდან აქედრდა ნაწყვეტები ზ. ფალიაშვილის ოპერებიდან. 2 საათისათვის თავი მოიყარეს ჩვენი დედაქალაქის მშრომლებმა, პარტიული, საბჭოთა, პროფკავშირული და კომკავშირული ორგანიზაციების წარმომადგენლებმა. აქ იყვნენ მინისტრები, შემოქმედებითი კავშირების ხელმძღვანელები, ხელოვნების, მეცნიერების, ლიტერატურის თვალსაჩინო მოღვაწენი, მომხრე რესპუბლიკებიდან და საზღვარგარეთის ქვეყნებიდან ჩამოსული სტუმრები.

ხალხმრავალი საზოგადოება მღელვარედ ელოდა ზაქარია ფალიაშვილის ძეგლის გახსნას. ტრიუმფზე ავიდნენ ამხანაგები მ. გოტიჩაიშვილი, თ. ლოლაშვილი, შ. კიკნაძე, ვ. მჭავანაძე, ნ. ცხაკაია, გ. ძოწენიძე, შ. ტანუკვაძე, გ. ჯავახიშვილი, მ. მტკრეველი, თ. მოსაშვილი, პ. პატიშვილი.

დიდი კომპოზიტორის მონუმენტის გახსნისადმი მიძღვნილი საზეიმო მიტინგი შესავალი სიტყვით გახსნა თბილისის მშრომელთა დემუკრატების საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარემ შ. ბუხრაშვილმა.

„ზ. ფალიაშვილის სახელი, — თქვა ორატორმა, — მუდამ დიდების შარავანდედით იქნება მოსილი, რადგან კომპოზიტორის გენიალური მუსიკა ხალხის ესთეტიკური სიამოვნების დაუმრეტელი წყაროა. მან სახელი მოიხვეჭა არა მარტო როგორც უკვდავი ერთგული ოპერების შემ-

ქმნელმა, არამედ აგრეთვე როგორც შესანიშნავმა პედაგოგმა, დირიჟორმა, ერთგული მუსიკალური კადრება აღმზრდელმა, საზოგადო მოღვაწემ, ქართული ხალხური სიმღერების შემკრებმა და პოპულარიზატორმა.

კომპოზიტორის ეს ძველი აღიარება მისი დიდი დამსახურებისა ქართველი ხალხის წინაშე“.

მიტინგზე სიტყვებით გამოვიდნენ თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი შ. მშველიძე, კამვოლ-მუდის კომბინატის „საბჭოთა საქართველოს“ კომუნისტური შრომის ბრიგადის ხელმძღვანელი ლ. კობლიშვილი, სსრ კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის მოსკოვის განყოფილების გამგეობის თავმჯდომარე, რუსეთის სფსრ სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი ს. ტულიაოვი, თბილისის კონსერვატორიის ასპირანტი მ. ჭოლოშვილი.

ტრიუმფზე ცნობილი ინდოელი ხელოვნებისმცოდნე ჩაიტანია დევა. მან თქვა: „ინდოელი მუსიკისმცოდნენი და კომპოზიტორები ნაკლებად ვიცნობთ ქართულ მუსიკას, მაგრამ ხალხურ თქმულებებში, ლეგენდებში საქართველოს სილამაზეზე ბევრია ნათქვამი. არც მე ვიცნობდი საქართველოს და მოწვევისათვის მასპინძლებს მადლობა მინდა მოვახსენო. ოპერა „აბესალომ და ეთერა“ გამაცნო ქართული პროფესიული მუსიკა, ახლა მივხვდი, თუ რატომ შეიმოძრა ასეთი სიხარულით ხალხი თავისი შეილის იუბილე. ინდოეთში რომ აღებრუნდები, აუცილებლად ვეცდები ავეწურო კოლეგებს საქართველოსა და ფალიაშვილის მუსიკის სილამაზე“.

საკვ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიბიუროს წევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ვ. მჭავანაძემ გაჭრა ლენტე. ძველ საბურველი ჩამოსხნეს, წარმოსდგა სავარძელში მჯდომარე ზ. ფალიაშვილის ბრინჯაოს ფიგურა. აქედრდა საბჭოთა კავშირისა და საქართველოს სსრ პიონები. შემდეგ ვ. მჭავანაძემ და გ. ჯავახიშვილმა გვირგვინებით შეამკეს დიდი კომპოზიტორის ქანდაკება.

ზაქარია ფალიაშვილის ძეგლის ავტორია რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი, მოქანდაკე მერბა ბერძინიშვილი, კვარცხლბეცისა — არქიტექტორი ა. ბაქრაძე.



საიუბილეო დღეაზი

ძარბაზი ხალხმა დიდი ზეიმით აღნიშნა ეროვნული პროფესიული მუსიკის ფუძემდებლის ზაპარია ფალიაშვილის დაბადების 100 წლისთავი. ამ დიდი თარიღის აღსანიშნავად ჩვენს რესპუბლიკაში და მის ფარგლებს გარეთ ძალზე მნიშვნელოვანი ღონისძიებები ჩატარდა. საიუბილეო დღეებში ღვაწლმოსილი კომპოზიტორის ხსოვნის აღსანიშნავად ჩვენს დედაქალაქს ესტუმრნენ საბჭოთა კავშირისა და საზღვარგარეთის სხვადასხვა ქვეყნის თვალსაჩინო მუსიკოს-მოღვაწენი. მათ მხურვალედ გამოხატეს თავიანთი ღრმა პატივისცემა ქართული მუსიკის კორიფე — ზაპარია ფალიაშვილისადმი.

ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში საზეიმო ვითარება სუფევდა. 12 და 13 ოქტომბერს თეატრმა გამართა „აბუსალიმ და ეთერისა“ და „დაისის“ საიუბილეო სპექტაკლები. 14 ოქტომბერს კი ჩატარდა სსრ კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის სამდივნოსა და საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის გაერთიანებული პლენუმი.

სცენის სიღრმეში ქნარის ფონზე დიდი ზაპარიას პორტრეტი იყო გამოფენილი, იქვე დაფინს ტოტებ ქვეშ ციფრი 100 ელვარებდა. ჟღერდა ოპერა „დაისის“ შესავლის პანგები.

საიუბილეო პლენუმის პრეზიდიუმში იყვნენ ამხანაგები — ვ. შატავაძე, გ. ჯავახიშვილი, გ. ძოწენიძე, მ. გოგიჩაიშვილი, სსრ კავშირის კულტურის მინისტრის მოადგილე ვ. კუხარაძე, სსრ კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის პირველი მდივანი ტ. ხრენიკოვი, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ვ. ჩხიკვიშვილი, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე ვ. სირაძე, საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი თ. თაქთაქიშვილი, თბილისის მშრომელთა დებუტატების საქალაქო

საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარე შ. ბუხრაშვილი, ჩვენი ქვეყნისა და უცხოეთის მუსიკალური კულტურის თვალსაჩინო წარმომადგენლები.

საიუბილეო პლენუმი შესავალი სიტყვით გახსნა საქართველოს სსრ კომპოზიტორთა კავშირის პირველმა მდივანმა, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ა. ბალანჩივაძემ. მან თქვა: „ჩვენ შევიკრიბეთ, რათა პატივი ვცეთ საქართველოს მუსიკალური ხელოვნების უდიდეს წარმომადგენელს, ქართული პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთ ფუძემდებელს, ვისმა მოღვაწეობამაც წარუშლელი კვალი დატოვა ჩვენი ხალხის მუსიკალური კულტურის ისტორიაში.“

ზ. ფალიაშვილის ისტორიული როლი ის არის, რომ უმდიდრესი ხალხური შემოქმედების ორგანული განვითარებით მან შექმნა საკუთარი კლასიკური ეროვნული მუსიკალური სტილი, აზიარა ჩვენი მუსიკა კლასიკური მუსიკალურ კულტურის მაღალ ტრადიციებს. შექმნა ნაწარმოებები, რომლებიც სიღამაზითა და შინაარსით გაბედულად შევიძლია გვერდში დავუყენოთ საოპერო ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს.

ზ. ფალიაშვილის ნოვატორული დამსახურება ის არის, რომ მის ქმნილებებში გამოვლინდა ხალხის უზარმაზარი მუსიკალური ნიჭი, მისი სულიერი სიღია და ძალა.

მან ერთ-ერთმა პირველმა სიყვარულით შეკრიბა ხალხური შემოქმედების მარგალიტები და, რაც უფრო დიდძალიმ ვნებოვანია, უდადესი მხატვრული გულისხმიერებით ჩააქსოვა იხინი თავისი ოპერების მუსიკაში.

„მე ვიყავი და მუდამ ვიქნები მომხრე, რომ სრულად დავიცვათ ხალხის წიაღში წარმოშობილი ქართული კოლორიტის სიმინდე, რადგან ეს არის ერთადერთი გზა, რომლითაც შეიძლება განვითარდეს და გაიფურჩქნოს ჩვენი მუსიკალური ხელოვნება“. რა აქტუალურად ჟღერს კომპოზიტორის ეს სიტყვები დღეს! ეს დებულება ხომ თა-



ზ. ფალიაშვილის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი

ნამედროვე ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედების დიდ-
მნიშვნელოვანი, წარმმართველი თუხისია.

როგორც ნამდვილი კლასიკოსი, ზ. ფალიაშვილი თავის
შემოქმედებაში პარმონიულად ახამებს ეთიკურ და ესთე-
ტიკურ საწყისებს. მისი მუსიკა ერთნაირად მძინავდალია
პროფესიონალი მუსიკოსისა და ფართო მსმენელთა აუდი-
ტორიისათვის. ამ მხრივ ფალიაშვილი ქართველი მუსიკო-
სებისათვის სამაგალითოა, ოპერა „ახესლომ და ეთერი“
და „დაისი“ ქართული ხელოვნების მარგალიტებია. ზ. ფა-
ლიაშვილი ჩვენთვის სამაგალითოა, როგორც ხელოვანი-
პატრიოტი, რომელიც მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილ-
ზე თავდადებით ემსახურებოდა ხალხს, სამშობლოს.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის
მდივანმა მ. გოგინაიშვილმა წაიკითხა საქართ-
ველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის, საქართვე-
ლოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმისა და რესპუბ-
ლიკის მინისტრთა საბჭოს მისალმება ვ. ფალიაშვილის და-
ბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი სსრ კავშირის
კომპოზიტორთა კავშირისა და საქართველოს კომპოზი-
ტორთა კავშირის გამგეობის გავრთიანებული პლენუმი-
სადმა.

სსრ კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის პირველმა
მდივანმა ტ. ხრენიკოვმა გააკეთა მოხსენება ზ. ფა-
ლიაშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ. „ჩვენ
შევიკრიბეთ აქ — თქვა ორატორმა, — საბჭოთა საქართ-
ველოს უძველეს და მარად ახალგაზრდა დედაქალაქში,
რათა სახეიმი ვითარებაში აღვიშროთ შესანიშნავი კომ-
პოზიტორის, ქართული მუსიკის კლასიკოსის ზაქარია ფა-
ლიაშვილის დაბადების 100 წლისთავი. ეს იუბილე დიდი,
სასიხარულო დღესასწაულია არა მარტო ქართველი, არა-

მედ საბჭოთა ქვეყნის ყველა ხალხისთვისაც. ზაქარია ფა-
ლიაშვილი აბლომელი და ძვირფასია მთელი ჩვენი ქვეყ-
ნის აღმზანებისათვის, რადგან მისი შემოქმედება შესა-
ნიშნავი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ხდება პროგრესუ-
ლი ეროვნული ხელოვნება ინტერნაციონალური და ზო-
გადაცობრიული.

ჩვენ ყველანი დიდად ვაფასებთ ამიერკავკასიის რეს-
პუბლიკების კლასიკოს კომპოზიტორთა შემოქმედებით
მოღვაწეობას. მე ვლაპარაკობ ახლა პაჯიბეკოვზე, კომი-
ტეასა და სპენდიაროვზე, რომლის 100 წლის იუბილეც
წელს აღინიშნება. ზ. ფალიაშვილი კომპოზიტორთა ამ
პლედის სახელოვანი წარმომადგენელია. მათ მტკიცე სა-
ფუძველი ჩაუყარეს სამ საბჭოთა საკომპოზიციო სკოლას.

როცა უკვდავი ქართული ოპერების „ახესლომ და ეთე-
რის“ და „დაისის“ ავტორზე ვლაპარაკობთ, ჩვენ მაშინვე
გვაგონდება მისი თანამედროვენი და თანამოღვაწენი. ესე-
ნი არიან: დიმიტრი არაყიშვილი, მელიტონ ბალანჩივაძე,
ისინი ზ. ფალიაშვილიდან ერთად ქართულ მუსიკაში ამ-
კვიდრებდნენ ცხოვრებისეული სიმართლის მაღალ პრინცი-
პებს, ქმნიდნენ ეროვნული სულისკვეთების ხელოვნებას.
მაგრამ ზ. ფალიაშვილის დამსახურება განსაკუთრებით
დიდია. მართალი არიან ქართველი მუსიკოსმცოდნენი, რო-
ცა ამტკიცებენ, რომ სწორედ მან ჩააქოვა თავის შემოქმე-
დებაში ქართველი ხალხის უმნიშვნელოვანესი სულიერი
თვისებები და ამიტომ გახდა უდიდესი ეროვნული კომ-
პოზიტორი. სწორედ ამიტომ, ჯერ კიდევ სიცოცხლეში, მას
„ქართულ გლივას“ უწოდებდნენ.

საიუბილეო პლენუმზე სიტყვით გამოვიდა უკრაინის
სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ვ. კირე-
იკო. „ჩვენს ხალხებს, — თქვა მან, — საუკუნეთა მან-



საზემო საბუღალთო საღამო ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში.

ძილზე მეგობრობისა და ურთიერთგაგების დიდი ტრადიციები აკავშირებთ. ჩვენში უყვართ და პატივს სცემენ ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედებას. ჩვენ ვამაყობთ იმით, რომ ოპერა „დაისი“ ჯერ კიდევ ომამდელ წლებში დაიდგა კიევის ოპერის თეატრში“.

ზ. ფალიაშვილის შემოქმედების შესახებ პლენუმზე შთამბეჭდავი სიტყვებით გამოვიდნენ მოლდავეთის კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე ვ. ზაგორსკი. სომხეთის კომპოზიტორთა კავშირის პირველი მდივანი ე. მირზოიანი, ესტონეთის კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე მ. კაპე, უზბეკეთის კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარე ა. ჯამბაროვი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ა. მატავარიანი.

შესანიშნავი სიტყვა წარმოთქვა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, მუსიკისმცოდნე ი. ნესტიევმა. ამადღევებული იყო ჩეხოსლოვაკელი სტუმრის პალენიჩევიცის განცხადება. მან თქვა: „თითოეული ჩეხისა და სლოვაკის წარმოდგენაში თქვენი ქვეყანა თავისი დიდებული მთებითა და უძველესი კულტურით მუდამ საიდუმლოებით მოცული და ზღაბრული საზღვარი იყო. როცა მე რამდენიმე წლის წინათ რადიოთი მოვისმინე თქვენი სიმღერები ვაუთა გუნდის შესრულებით, მოვიხიბლე ამ მუსიკის მშვენიერებით. არ მჯეროდა, რომ გულის, გრძნობებისა და ნებისყოფის ასეთი პოლიფონიის გადმოცემა შეეძლო ადამიანის ხმებს. გუშინ ჩვენ მოვისმინეთ ოპერა „აფსალომ და ეთერი“ და კვლავ აღტაცება გახვიყადეთ ზ. ფალიაშვილის მუსიკით. მისი წმინდა სიყვარულის პოემით, შესანიშნავი გუნდებით, რომლებიც დიდებულ სურათებს ქნა“.

შემდეგ საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული

საზოგადოების თავმჯდომარემ, რესპუბლიკის ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ო. გორდელმა დიპლომები და სამკერდე ნიშნები გადასცა ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ლაურეატებს — სსრკ სახალხო არტისტებს ზ. ანჯაფარიძესა და პ. ამირანაშვილს, საქართველოს სახალხო არტისტებს მ. ამირანაშვილს, ვ. ფალიაშვილსა და მ. მშველიძეს, პროფესორ ვ. დონაძეს.

პლენუმის დასასრულს აქედრდა ზ. ფალიაშვილის მუსიკა „აფსალომ და ეთერის“ მეორე მოქმედებიდან.

ცენტრალური საიურილყო ლინისძეობა ჩატარდა 14 ოქტომბერს საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში. ეს გახლდათ ზ. ფალიაშვილის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საზეიმო სსრკ-მა. პრეზიდიუმში იყვნენ ამხანაგები: მ. გოგიჩაიშვილი, შ. კვიციანიძე, ო. ლოლაშვილი, ნ. ცხაკაია, გ. ძოწენიძე, შ. ტანუყვაძე, გ. ჯავახიშვილი, რ. მებრეველი, თ. მოსაშვილი, ჯ. პატიაშვილი, ვ. კუხარკაძე, ტ. ზრენიკოვი, რესპუბლიკის თეატრალური მოღვაწენი და მრავალრიცხოვანი სტუმრები მოძმე რესპუბლიკებიდან და სახელმწიფოების ქვეყნებიდან.

საზეიმო სსრკ-მა შესავალი სიტყვით გახსნა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარემ, ზ. ფალიაშვილის დაბადების 100 წლისთავის მომწუხარე რესპუბლიკური კომისიის თავმჯდომარემ გ. ჯავახიშვილმა.

„დღეს, — თქვა მან, — საქართველოში დიდი სახალხო ზეიმი. მაღალიერ ქართველი ხალხი აღნიშნავს დიდი ქართველი კომპოზიტორის ზაქარია ფალიაშვილის დაბადების 100 წლისთავს. ქართველ ხალხთან ერთად ჩვენი ეროვ-

ნული კულტურის ამ ღირსშესანიშნავ თარიღს ზეიმობს მრავალრიცხოვანი საბჭოთა ქვეყნის ყველა ხალხი...

კომუნისტური პარტია და საბჭოთა მთავრობა განსაკუთრებული სიფაქიზით გვიღებინ ერთა კულტურულ მემკვიდრეობას, სათუთად ინახავენ და ამრავლებენ მათ სულიერი შემოქმედების თვალსაჩინო ტრადიციებს. ეს არის საბჭოთა ხალხის ერთიანობის, მისი მონოლითობის დაუმრეტელი წყარო.

ახე იყო საბჭოთა საქართველოსა და საქართველოს კომუნისტური პარტიის 50 წლისთავის საიუბილეო ზეიმების დღის... ასე იყო ქართველი ხალხის დიდი შვილების — გენიალური შოთა რუსთაველის, ნიკოლოზ მარათაშვილის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას და სხვათა საიუბილეო დღეებში. ასეა დღესაც — თვალაჩინო მამულიშვილის, დიდი ქართველი კომპოზიტორის ზაქარია ფალიაშვილის იუბილე ჩვენი ქვეყნის ყველა ერის კულტურის საყოველთაო ზეიმიანა.

შემდეგ ამხ. გ. ჯავახიშვილი საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის, რესპუბლიკის მთავრობის, მიერ ქართველი ხალხის სახელის გულკიანად მიესალმა ზ. ფალიაშვილის საიუბილეო ჩამოსულ სტუმრების მომხმ რესპუბლიკებიდან და უცხოეთიდან.

„ზაქარია ფალიაშვილი, — განაგრძობ ამხ. გ. ჯავახიშვილი, — იმ ხელოვანთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთაც ქორდაი; ბედნიერება სიცოცხლეშივე მოგაოფებინათ შრომითი ხალხის განსაკუთრებული სიყვარული და აღიარება. ზ. ფალიაშვილის შემოქმედება საქართველოს პროფესიონალ მუსიკის განვითარების ისტორიაა დღიან ჩასახვისა მის მხატვრულ სიმწიფემდე. ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედება ქართული ერთგული მუსიკის მწვერვალია...“

მეტად მრავალფეროვანაა ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკალური შემოქმედება. მაგრამ ჭეშმარიტი აღიარება მან მოიპოვა როგორც შესანიშნავი ქართული ოპერების შემქმნელმა. მართლაც, ფალიაშვილის შემოქმედებასთანა დაკავშირებული ქართული საოპერო ხელოვნების განვითარება და აჯგუფება. მისი საშემსრულებლო-ოპერული და სასცენო ხელოვნების ერთგული სახე და თავისებურებანი უწინარეს ყოვლიან ფალიაშვილის ამ ქმნილებათა საფუძველზე აღმოცენდა და განვითარდა. მის ოპერებთან ღრმად არის დაკავშირებული ქართული საოპერო ხელოვნების ოსტატთა მრავალი თაობა. და ეს ტრადიცია დღესაც გრძელდება.

ზ. ფალიაშვილის მუსიკა, მისი ოპერები, განსაკუთრებით „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ უაღრესად ეროვნულია. მაგრამ ამავე დროს შორს არის ეროვნული კარჩაკეტილობისაგან. ზ. ფალიაშვილის მუსიკალურ მემკვიდრეობას საერთო-საკაცობრიო მნიშვნელობა აქვს, მას შესწევს ძალა მოხიბლის ყველა ეროვნების მამხიელი. სწორედ ეს გახლავთ ზაქარია ფალიაშვილის სიღაღდე, მისი ხელთუქმნილი ძეგლი.

ზაქარია ფალიაშვილმა დაამკვიდრა ეროვნული კლასიკური მუსიკალური ხელოვნება, თვითონვე გახდა ქართული საბჭოთა მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. იგი იყო მუსიკოსთა იმ ახალი თაობის გულისხმობიერი აღმზრდელი, რომელიც მასთან ერთად საბჭოთა საქართველოში საძირკველს უყრიდა ახალი დროის სოციალისტურ ხელოვნებას, ეწეოდა და დღესაც ეწევა ქართული საბჭოთა მუსიკის ჭაბანს...

კომუნისტური პარტიამ და საბჭოთა ხელისუფლებამ კონსულად დააფასა დიდი ქართველი კომპოზიტორის

მოღვაწეობა, მისი მუსიკალური მემკვიდრეობა, რომელიც დღის ხანია ქართული ეროვნული კულტურის განუყოფელი ნაწილი გახდა. აი თუნდაც სულ მოკლე ხანში იუბილეოსათვის მხადების პერიოდში, გამოცა ზაქარია ფალიაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილი მონაჯრ-ფები, მისი რჩეული მუსიკალური ნაწარმოებების კრებულები. „დაისი“ კლავირი, „აბესალომ და ეთერი“ პარტიტურა, მისი უკვდავი მუსიკა ჩაწერილია გრამფირფიტებზე და სხვ.

დღეს მადლიერი ქართველი ხალხი განახლებულ ქართულ მიწაზე ხარკს უხდის თავის გამორჩეულ მამულიშვილს და დიდი სიყვარულითა და პატივისცემით აღნიშნავს მის იუბილეს... საიუბილეო ზეიმი სულ რამდენიმე დღის შემდეგ გადაინაცვლებს მოსკოვში, სადაც დედაქალაქის მზოგადობრობა პატივს სცემს ფალიაშვილის ხსოვნას, მი-სი უკვდავი ოპერები აფლერდება სსრ კავშირის აკადემიური დიდი თეატრის სცენაზე“.

საზეიმო სხდომაზე ზ. ფალიაშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ მოხსენება წაიკითხა საქართველოს სარ კულტურის მინისტრმა ო. თაქათაქიშვილმა. მან საფუძვლიანად გააშუქა დიდი კომპოზიტორის მრავალმხრივი შემოქმედებითი მოღვაწეობა, დაწვრილობა ილაპარაკა ზ. ფალიაშვილის დეაწულებ, მის საყოველთაო და ღირსეულ აღიარებაზე.

„ზ. ფალიაშვილის მუსიკა, — თქვა ორატორმა, — სამბოთა ხალხის სიამაყე. ხალხის სულიერი აღორძინების, მისი ეროვნული თვითგანვითარების ზრდის მძლავრმა ძალამ ზაქარია ფალიაშვილი მსოფლიო ხელოვნების მწვერვალებზე აიტაცა.“

ზ. ფალიაშვილი, ისევე როგორც ყველა დიდი ხელოვანი, თანამედროვეობის პრობლემების მხატვრული განხანგრებისათვის გაბედულად გარდაქმნიდა ტრადიციულ მემკვიდრეობას.

ზაქარია ფალიაშვილს უწოდებენ ქართული საოპერო კლასიკის ფუძემდებელს, მაგრამ მან თავისი საოპერო შემოქმედებით დასაბამი მისცა ქართული მუსიკის სხვა განვითარების განვითარებასაც... ზ. ფალიაშვილის უკვდავი მუსიკა, ხალხის სიყვარულით გაიციკროვნებული, ხალხსავე უნათებს გზას...“

საიუბილეო სხდომაზე სიტყვებით გამოვიდნენ სსრ კავშირის კულტურის მინისტრის მთადგულე ვ. კუხარასკი, სსრ კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის პირველი მდივანი ტ. ხრეციკოვი.

აღფრთხილებული სიტყვა წარმოთქვა ფრანგული მუსიკალური კულტურის მისწინებლმა მოღვაწემ, აკადემიკოსმა ჟ. ორტიკმა. მან თქვა: „მე პირველად ვარ საქართველოში და თანვე შესაძლებლობა მომეცა თავყვანი შეცა დიდი კომპოზიტორის სხვისათვის, შემეგრძნო ზაქარია ფალიაშვილის მთელი სიღაღდე. მისი შემოქმედების წყარო თქვენი შესანიშნავი, გასათყარი ფორმისა და პოლიფონიის ხალხური მუსიკა.“

მუსიკა მაშინ არის დიდი, როცა თავისი ფესვებით დაკავშირებულია ხალხურ ფოლკლორთან. ეს არის ფალიაშვილის შემოქმედების დიდი ძალა. და ეს ზრწყინავლე მავალითა ახალგაზრდობისათვის...“

უკრანული ხალხის სახელით მომხმე მადლიერებით მივსალმა უკრანის კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარის მოადგილე ვ. ომინჩენი, ბელორუსიდან მხურავლე მისალმება ჩამოიტანა მისი სხელმწიფო კონსერვატორ-



სსრ კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის სამდივნოსა და საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის გაერთიანებული სხდომა.

რიის რექტორმა ვ. ოლოვნიკოვმა. აზერბაიჯანელი და ქართველი ხალხის ურდევ მეგობრობაზე, ზ. ფალიაშვილის შემოქმედების დიდ აღიარებაზე ილაპარაკა სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ნი აზიმ მანთქეა: „აზერბაიჯანში უყვართ ზ. ფალიაშვილი, ეს სიყვარული გვიანდერმა უზერი ჰაჯიბეკოვმა, რომელსაც დიდი მეგობრობა ჰქონდა ზაქარია ფალიაშვილთან. ამ მეგობრობას საფუძვლად ედო ორი დიდი ხელოვანის, დიდი საზოგადო-მოდგაწის საერთო მიზნები, საერთო მისწრაფება“.

შემდეგ ნიაზიმ წაიკითხა აზერბაიჯანის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის, რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმისა და მინისტრთა საბჭოს მისალმება ქართველი ხალხისადმი ზაქარია ფალიაშვილის დაბადების 100 წლისთავის გამო.

საუნიონო სხდომაზე მღელვარე სიტყვებით გამოვიდნენ უზბეკეთის კომპოზიტორთა კავშირის პირველი მდივანი ა. ჯაბაროვი, ყაზახეთის სსრ კომპოზიტორთა კავშირის პირველი მდივანი ე. სახმადიევი, ლიტვის სახალხო არტისტი კ. კვეცკარი, მოლდავეთის სსრ მინისტრთა საბჭოს ტელევიზიისა და რადიომაუსწავლებლის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარე ს. ლოზარი,

ლიტვის სსრ კულტურის მინისტრი ვ. კაუპუევი, ტაჯიკეთის კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარე შ. საიფიდიხოვი, თურქმენეთის სსრ კულტურის მინისტრის მოადგილე ს. ყულბანკლიჩევი, სომხეთის კომპოზიტორთა კავშირის პირველი მდივანი ე. მირზოიანი, ესტონეთის სსრ სახალხო არტისტი ბ. კირვერი. ბულგარელი ხალხის სახელით გამოვიდა ბულგარეთის კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი ხრიხტოვი.

მისასალმებელი დებუებები გამოგზავნეს გამოჩენილმა საბჭოთა მოღვაწეებმა დ. შოტაკოვიჩმა, ა. სვეშნიკოვმა, ნ. ტიხოვოვმა, ი. ფლიერმა და სხვებმა.

დასასრულ, საუბრილო სხდომის მონაწილეთათვის გამართა დიდი საუნიონო კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ ქართული ნუსიკალური ხელოვნების წამყვანი ძალები, — შემოქმედებითი კოლექტივები და შემსრულებლები. კონცერტს დირიჟორობდა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამასწავლებელი მოღვაწე ზ. ხუროძე, რეჟისორები იყვნენ გ. ჯორდანია და ჯ. ანჯაფარიძე.



ლ. მხეიძე

ზაქარია ფალიაშვილის ძეგლი ქუთაისში.



მშობლიურ ძალაში

მშობლიურში — საქართველოს ამ ერთ-ერთ ყველაზე კოლორიტულ, დიდი მუსიკალურ-თეატრალური ტრადიციების ქალაქში, დაიბადა და ბავშვობის წლები გაატარა ქართული მუსიკის კლასიკოსმა ზაქარია ფალიაშვილმა. დიდი კომპოზიტორის დაბადების 100 წლისთავის აღსანიშნავად ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ქუთაისის ფილიალის შენობის წინ 15 ოქტომბერს საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა ღვაწლმოსილი კომპოზიტორის ძეგლი.

საზეიმო მიტინგს ესწრებოდნენ საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე ვ. სირაძე, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე დ. ჩხიკვიანი, საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი ო. თაქაიშვილი. აქ იყვნენ რესპუბლიკის პარტიული, საბჭოთა, პროფკავშირული და კომკავშირული ორგანიზაციების წარმომადგენლები, სტუმრები. საზეიმო მიტინგი გახსნა საქართველოს კომპარტიის ქუთაისის საქალაქო კომიტეტის პირველმა მდივანმა ო. ბოჭორიძემ. სიტყვებით გამოვიდნენ ო. თაქაი-

შვილი, ქუთაისის პედაგოგიური ინსტიტუტის პროფესორი დ. ბრეგვაძე, ჩეხი კომპოზიტორი ლ. ქელეზნი, ქუთაისის ლითოფონის ქარხნის მუშა ო. დვალისვილი, რსფსრ სახალხო არტიტი ს. ტულიკოვი, კუბელი კომპოზიტორი ო. ურფე, მოსკოველი კომპოზიტორი ა. ეშპაი.

ზ. ფალიაშვილის ძეგლის ავტორია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თბილისის სამხატვრო აკადემიის დოცენტი, მოქანდაკე ლ. მზეიძე, არქიტექტორი — საქართველოს სსრ დამსახურებული არქიტექტორი გ. თოდაძე.

იმ დღეს ქუთაისელებმა კიდევ ერთი შესანიშნავი საჩუქარი მიიღეს — რიონის სანაპიროზე, ქართველ კათოლიკეთა ყოფილ ეკლესიაში, სადაც მოღვაწეობდა ზაქარიას მამა, ამ ეკლესიის მნათე, პეტრე ფალიაშვილი და სადაც გალობდა პატარა ზაქარია, გაიხსნა კამერული და საორღანო მუსიკის საკონცერტო დარბაზი.

ამ რესტავირებულ შენობაში დაიდგა და გაიმართა ორღანო, მოეწყო სცენა, მსმენელთა დარბაზი. იმავე დღეს აქ ჩატარდა საზეიმო კონცერტი, რომელზედაც დიდი ზაქარიას ჰანგები ახმოვანდა.

ახალი საკონცერტო დარბაზი ახალ პერსპექტივებს უსახავს ქუთაისის მუსიკისმოყვარულებს. ამიერიდან აქ სისტემატურად მოეწყობა კამერული და საორღანო მუსიკის კონცერტები, ლექცია-შეხვედრები და სხვა მხატვრული ღონისძიებები.

ახალი დარბაზის მშენებლობას ხელმძღვანელობდა საქართველოს სსრ დამსახურებული არქიტექტორი პ. თუმანიშვილი, ხლო ორღანოს მონტაჟსა და აწყობაზე დიდი სამსახური გასწია მუსიკოსმა თ. რონიშვილმა.

იმავე დღეს ზეიმი გაიმართა გელათში — უძველესი ქართული აკადემიის კერაში. ხალხმრავალი აუდიტორიის წინაშე წარსდგნენ ქუთაისის საოპერო თეატრის სოლისტები, რესპუბლიკის საშემსრულებლო კოლექტივები.

სალამოს კი ქუთაისის საოპერო თეატრის სცენაზე აედგრა ზ. ფალიაშვილის „დაისი“. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ რესპუბლიკის დამსახურებული არტიტი გ. დოლიძე (მარო), მ. ნიჭაბაძე (ნანო), ა. გოგოლაშვილი (მალხაზი), ა. ფხაკაძე (კიაზო), თ. ქუთათელაძე (ცანგალა). სპექტაკლს ღირიერობდა საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე თ. კობახიძე.

ფალიაშვილის პრემიის

პირველი ლაურეატები

დიდი კომპოზიტორის დაბადების 100 წლისთავის გამო საქართველოს მუსიკალურმა და ქორეოგრაფიულმა საზოგადოებამ დააწესა ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემია, ეს მაღალი ჯილდო 2 წელიწადში ერთხელ გადაეცემათ ქართული მუსიკალური კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეებს — კომპოზიტორებს, შემსრულებლებს, მუსიკის-სტოდენტებს.

მიმდინარე წელს ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემიის პირველი ლაურეატები გახდნენ საკონცერტო-საშემსრულებლო საკმეიანობის დარგში — სსრ კავშირის სახალხო არტისტები, თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტები ზურაბ ანჯაფარიძე, პეტრე ამირანაშვილი და საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი მედეა ამირანაშვილი. მათ ეს საპატიო წოდება მიენიჭათ ქართული მუსიკის პროზაგანდისა და ზ. ფალიაშვილის ოპერებში მაღალმხატვრული მუსიკალურ-სცენური სახეების შექმნისათვის.

დიდი კომპოზიტორის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის

შესწავლისა და პროპაგანდისათვის, კინოში და გრამფირ-ფიტებზე ოპერების „აბესალომ და ეთერისა“ და „დიდისა“ ჩაწერისათვის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემია გადაეცა თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მთავარ დირიჟორს, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორს, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტ ვახტანგ ფალიაშვილს.

მუსიკალურ ნაწარმოებთა შექმნის დარგში ზ. ფალიაშვილის პრემია მიენიჭა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტ, ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორს, გამორჩენილ კომპოზიტორ შალვა მშველიძეს. მას ეს პრემია მიენიჭა ქართული საბჭოთა მუსიკის განვითარებაში დიდი ღვაწლისა და ამ ბოლო წლებში შექმნილი თვალსაჩინო ნაწარმოებებისათვის.

მუსიკის თეორიისა და ისტორიის საკითხებზე ნაშრომების დარგში ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემია მიენიჭა სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორ ვლადიმერ დონაძეს ფუნდამენტალური მონოგრაფიისათვის „ზაქარია ფალიაშვილი“.

ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემიის პირველი ლაურეატე ბი. მარცხნიდან მარჯვნივ: ზ. ანჯაფარიძე, ა. ამირანაშვილი, ვლ. დონაძე, შ. მშველიძე, მ. ამირანაშვილი, ვ. ფალიაშვილი.





ზ. ფალიაშვილის სახელობის ვოკალისტთა პირველი რესპუბლიკური კონკურსის დასკვნითი საღამოს პრეზიდენტი.

ზაპარინა ფალიაშვილის დაბადების 100 წლისთავი

ვოკალისტთა რესპუბლიკური კონკურსი

მიმდინარე წლის ოქტომბერში ზაქარია ფალიაშვილის დაბადებიდან 100 წლისთავის აღსანიშნავად თბილისის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში ჩატარდა დიდი კომპოზიტორისადმი მიძღვნილი ვოკალისტთა I რესპუბლიკური კონკურსი. ეს მნიშვნელოვანი ღონისძიება განახორციელეს საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულმა საზოგადოებამ და ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიამ.

ზ. ფალიაშვილის სახელობის ვოკალისტთა კონკურსის საორგანიზაციო კომიტეტის შემადგენლობაში იყვნენ — ს. ცინცაძე (თავმჯდომარე), ვ. ზმალაძე (მოადგილე), ი. კეჭემაძე (მოადგილე), დ. ანდლულაძე, ზ. ანჯაფარიძე, ო. გორდელი, ე. დავლიანიძე, თ. ერისთავი, ნ. ლალიაშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, დ. მჭედლიძე, ს. ნასიძე, ი. ურუშაძე, ვ. ფალიაშვილი, ი. ფალიაშვილი, შ. ქუთათე-



ლაძე, ნ. ჩიქოვანი, ე. ძიძაძე, ნ. ჯაფარიძე, ა. ჯორჯია-
შვილი, ი. ათანელიძე (საორგანიზაციო კომიტეტის პასუ-
ხისმგებელი მდივანი).

საორგანიზაციო კომიტეტის მიერ შემუშავებულ იქნა
კონკურსში მონაწილეობის პირობები: კონკურსზე წარსდ-
გნენ არანაკლებ 20 და არაუმეტეს 35 წლის ასაკის მომ-
ღერლები. ეიურის შემადგენლობაში შევიდნენ ჩვენი რეს-
პუბლიკის ავტორიტეტული მუსიკოსები, გამოჩენილი მომ-
ღერლები. კონკურსში საოპერო და საკონცერტო რეპერ-
ტუარით მონაწილეობდნენ მომღერალი ქალები და ვაჭები.

მეორე ტურში გავიდნენ ის კონკურსანტები, რომლებ-
მაც პირველი ტურის შემდეგ მოაგროვეს არანაკლებ 18
ბალისა 25-ბალიანი შეფასებითი სისტემის მიხედვით.

მესამე ტურზე წარსდგა 10 ვოკალისტი — 5 ქალი და
5 ვაჭი, რომლებმაც მეორე ტურის შემდეგ ბალების მეტი
რაოდენობა მიიღეს.

მესამე ტურის შემდეგ ცნობილი გახდა ლაურეატებისა
და დიპლომანტების სახელები. კონკურსზე ყველა ნაწარ-
მოები შესრულდა იმ ენაზე, რომელზედაც დაწერილია ნა-
წარმოები. არიები ოპერებიდან შესრულდა ორიგინალურ
ტონალობაში. რომანსების ტრანსპორტი დასაშვები იყო.
თუ რომანსი დაწერილია გარკვეული ხმისათვის, მაშინ მისა
ტრანსპორტირება არ იყო დასაშვები.

დაწესებული იყო სამ-სამი პრემია და ორ-ორი დიპლო-
მი ქალებისა და ვაჭებისათვის.

I პრემიის მფლობელისათვის განკუთვნილი იყო 600
მანეთი და ლაურეატის წოდება, II პრემიისათვის — 400
მანეთი და ლაურეატის წოდება, III პრემიისათვის — 300
მანეთი და ლაურეატის წოდება. დიპლომანტებისათვის და-
წესებული იყო ფულადი პრემია — 100 მანეთი.

კონკურსის ეიურის შემადგენლობაში იყვნენ: ს. ცინცა-
ძე (თავმჯდომარე), დ. ანდლუაძე, ზ. ანჯაფარიძე, ვ. და-
ვიდოვა, ი. კეჭეყმაძე, დ. მჭედლიძე, ს. ნასიძე, ვ. ფალია-
შვილი, ვ. ხმალაძე, ნ. ჯაფარიძე, ლ. გოგლიჩიძე (პასუ-
ხისმგებელი მდივანი).

ზ. ფალიაშვილის სახელობის ვოკალისტთა I რესპუბ-
ლიკურ კონკურსში მონაწილეობდა 24 ვოკალისტი.

ვაჭთა შორის I პრემია მიენიჭა თბილისის კონ-
სერვატორიის კურსდამთავრებულს ელ დარ გეწაძეს

სურათზე ზემოდან:

მზია კობალა,
ჯემალ მდივანი,
ელზა გარსევანიშვილი.

(პროფ. დ. ანდლუაძის კლასი) და კონსერვატორიის სტუდენტს ჯემალ მდივანს (დ. მჭედლიძის კლასი). ამ ორი ნიჭიერი ბარიტონს მანამდე უსახელებია თავი. მათ საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისა და საქართველოს კომუნისტური პარტიის შექმნის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი ახალგაზრდა მუსიკოს-შემსრულებელთა საიუბილეო კონკურსში I ხარისხის დიპლომი და ლაურეატის წოდება დაიმსახურეს.

კონკურსანტ ვაჟებს შორის II პრემია არავის არ ერგო. III პრემია მიენიჭა თბილისის კონსერვატორიის კურსდამთავრებულ თენგიზ ჯანგაჯაძეს (დოც. მ. გაბუნიას კლასი).

ქალთა შორის I პრემია დაიმსახურა თბილისის კონსერვატორიის კურსდამთავრებულმა მზია ქობალაძემ (ჯერ დოც. ნ. ცერცვაძის, ხოლო შემდეგ — ზ. ანჯაფარიძის კლასი). ამ ნიჭიერი მომღერალს ჯერ კიდევ 1969 წელს ერევანში გამართულ ამიერკავკასიის ახალგაზრდა მუსიკოს-შემსრულებელთა კონკურსში მიენიჭა I ხარისხის დიპლომი და ლაურეატის წოდება.

II პრემია მიენიჭა ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტს ელენორა ჩარაშვილს (დოც. გ. ქართველიშვილის კლასი).

III პრემია დაიმსახურა საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სოლისტმა ელზა გარსევანიშვილმა (დოც. ნ. ხარაძის კლასი).

კონკურსის საპატიო დიპლომებით დაჯილდოვდნენ ქუთაისის საოპერო თეატრის სოლისტი ბადურ ყიფიანი, თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტი ავთანდილ ჯავახიშვილი, თბილისის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული გელა ქოქიბაშვილი, თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტი ლიანა კალმახელიძე.

9 ოქტომბერს ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში საზეიმო ვითარებაში შედგა ზ. ფალიაშვილის სახელობის ვოკალისტთა I რესპუბლიკური კონკურსის ლაურეატების დაჯილდოება. დასასრულ, ლაურეატთა მონაწილეობით გაიმართა კონცერტი.



სურათზე ზემოდან:
ელდარ გევაძე.
ელენორა ჩარაშვილი.
თენგიზ ჯანგაჯაძე.

ზამარია ფალიაშვილის

დაბადების 100 წლისთავი

სასაღსო ზეიმი

ბორჯომის სოფელი

ნელი ჩაჩავა

„ბორჯომი ერთ-ერთი ულამაზესი კუთხეა, რომელიც ოდესმე მინახავს. ჩემი აზრით, იგი მთელს მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე ღვთაებრივი და საუცხოო ადგილია“ — წერდა ბორჯომის ხეობით აღტაცებული დიდი კომპოზიტორი პ. ი. ჩაიკოვსკი. მართლაც, ვინ არ დამტკბარა საქართველოს ამ მაღლიანი მხარის წარმტაცი ბუნებით, მისი ზღაპრული სილამაზით. ი. ტაჭაჯაძე, ი. გოგებაშვილი, ა. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე, ძმები ფალიაშვილები, ვ. სარაჯიშვილი, ს. ინაშვილი, დ. არაყიშვილი, ი. ჯავახიშვილი, ა. ახმეტელი, ე. მიქელაძე, ვ. გუნია, ვ. აბაშიძე, ე. ჩერქეზიშვილი, კ. გამასხურდია, გ. ტაბიძე, ი. გრიშაშვილი, გ. ქუჩიშვილი და სხვა გამოჩენილი მოღვაწეები აქ კხოვებდნენ შთაფენების წყაროს, მხურვალედ განიცდიდნენ ბორჯომის ხეობის მშვენიერებას.

ბორჯომ-პარკში გამართული სიმფონიური კონცერტები დატვირთვით მოგონებად იქცა ვერ კიდევ 20-იანი წლების დამდეგს. მაშინ სრულიად ახალგაზრდა ქართულ სიმფონიურ ორკესტრს დიდი დირიჟორი ვანო ფალიაშვილი ხელმძღვანელობდა. აქ სრულდებოდა კლასიკური მუსიკის თვალსაჩინო ნაწარმოებები, არაერთხელ ამზოვანებულა ნაწვევებზე დიდი ზაქარია ოპერებიდან „აბუალომ და ეთერი“ და „დაისი“. ეს ტრადიცია მომდევნო თაობის მუსიკოსებამაც განაგრძეს. ამიტომაც ყველა სიხარულმა მოიყვია, როცა ბორჯომში ზ. ფალიაშვილის დაბადებიდან 100 წლისთავის აღსანიშნავად დიდი კომპოზიტორის ძეგლი დაიდგა.

იმ დღეს განსაკუთრებული განწყობილება სუფევდა, ღელავდნენ ბორჯომის ხეობის მცხოვრებლები — დიდი თუ პატარა მტკვრის მარცხენა სანაპიროსკენ მიიჩქაროდა, სასოებით ელოდნენ უკვდავი კომპოზიტორის ძეგლის გახსნას. დღის 2 საათზე ზ. ფალიაშვილის სახელობის ბაღში უამრავა ხალხმა მოიყარა თავი. მათ შორის იყვნენ თბილისიდან, ბორჯომის მახლობელი რაიონებიდან და ჩვენს რესპუბლიკის სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსული სტუმრებიც, ქართული კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეები, მეცნიერები, ჟურნალისტები, ზ. ფალიაშვილის ახლობლები, მოსწავლე-ახალგაზრდობა. საზეიმო ვითარებაში დაიწყო ქართული მუსიკის კლასიკოსის ზაქარია ფალიაშვილის ძეგლის გახსნისადმი მიძღვნილი მითინგი.

მითინგი გახსნა ბორჯომის რაიონის პირველმა მდივანმა ბ. კუხიანიძემ. მან დამსწრე საზოგადოებას აუწყა, რომ ბორჯომელებმა მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე გაშენებულ ბაღს ქართული მუსიკის ამაგდარის ზაქარია ფალიაშვილის სახელი უწოდეს და დიდი კომპოზიტორისადმი თაყვანისცემა და სიყვარული ამ ბაღში მისი ძეგლის დადგმით გამოხატეს.

ბორჯომის მუსიკალური საზოგადოების სახელით სტუმრებს მიესალმა ბორჯომის მუსიკალური სკოლისა და სასწავლებლის დირექტორი კ. კალმახიძე.

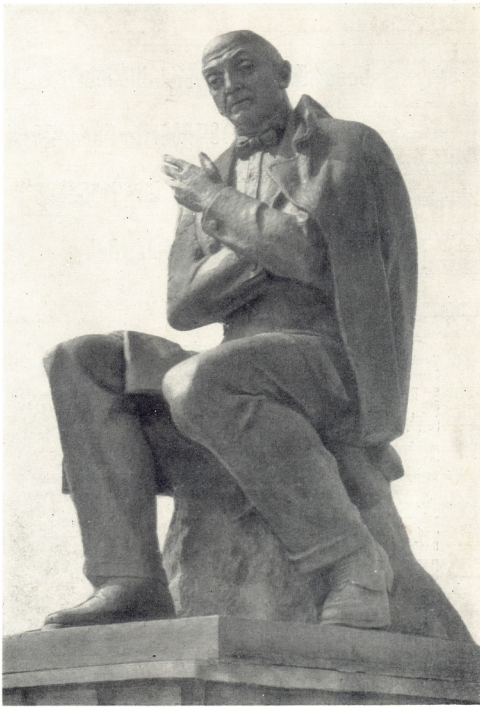
საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა თ. თაქაი-

შვილმა ილაპარაკა იმ ღონისძიებებზე, რომელიც ზაქარია ფალიაშვილის საიუბილეოდ განხორციელდება ჩვენს რესპუბლიკასა და მის ფარგლებს გარეთაც.

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დირექტორმა, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა დ. მჭედლიძემ ამ დიდი საჩუქრისათვის მხურვალე მადლობა გამოუცხადა ბორჯომელ მშრომელებს. მღელვარე სიტყვები წარმოიტყვეს ჟურნალ „საბოთა ხელოვნების“ მთავარმა რედაქტორმა, ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ი. კვაძემ, ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმის დირექტორმა ვ. ჩინჩალაძემ, ბორჯომელმა პედაგოგმა მ. გოგრიტიანიმა, საქართველოს მხატვართა კავშირის მდივანმა ი. გორდელაძემ, მოსწავლე გოგონამ მ. ივერიამ.

შემდეგ ზ. ფალიაშვილის ძმამ, საქართველოს სახალხო არტისტმა, პროფ. ლევან ფალიაშვილმა და საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა თ. თაქაიშვილმა საბურველი მოხსნეს ძეგლს. დამსწრე საზოგადოების წინაშე წარმოხდა ბრინჯაოს გამოკვეთილი დიდი კომპოზიტორის მჯდომარე ფიგურა. ზ. ფალიაშვილის ძეგლის ავტორი გახლავთ რესპუბლიკის დანასხურებული მხატვარი, მოქანდაკე თინათინ ღვინიაშვილი. ზუსტად ამ ორი ათეული წლის წინ, 1951 წელს, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბაღში დაიდგა აკად. ივანე ჯავახიშვილის მისივე ქანდაკე-

თ. ლვინიაშვილი
ზაქარია ფალიაშვილის
ძეგლი ბორჯომში.



ბა. თ. ლვინიაშვილს კუთვნიან აგრეთვე ნიკოლოზ ბარათაშვილის ძეგლი გორში და ი. ჭავჭავაძისა — ყვარელში.

ზ. ფალიაშვილის ძეგლის კვარცხლბეკის არქიტექტორია კ. ნახუცრიშვილი. ძეგლი რუსთავის მხატვრულ-საჩანაწერო-სააქტორო ჩამოსახსნა საქართველოს კულტურის დამსახურებულმა მუშაკმა ს. ხადურმა. ქანდაკების სიმალლე ორნამენტული მეტრია.

იმავლე საღამოს თბილისის საოპერო თეატრის ძალებს მონაწილეობით ბორჯომის საზოგადოებრივი თეატრში აქლერდა

ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისი“. ბორჯომელების წინაშე წარსდგინე ნიჭიერი მომღერლები: საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი მედეა ამირანაშვილი (მარო), ნუგზარ გელაშვილი (მალხაზი), თენგიზ ზეინკლიშვილი (კიაზო) და სხვები. ბორჯომელ მაყურებელს განსაკუთრებით ეამაყებოდა ნ. გელაშვილისა და თ. ზეინკლიშვილის წარმატება, თუნდაც იმიტომ, რომ ორივე ბორჯომში აღიზარდა.

საქეცაკლმა დიდი წარმატებით ჩაიარა. ბორჯომელებს დიდხანს ემასხვრებათ ეს ღირსშესანიშნავი დღე.

საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა

კავშირის სემლინუმოს წერილი ქერნალ

„საგჭოთა ხელოვნების“

რედაქციას

ქერნალ „საგჭოთა ხელოვნების“ გასული წლის მე-12 ნომერში დაიბეჭდა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოცენტ გიორგი ხარატიშვილის წერილი „შეინფინები ქართული კინოს ისტორიის საკითხებზე“. გ. ხარატიშვილი სხვა ავტორთა შრომების გვერდით განიხილავდა კინომცოდნე კორა წერეთლის ნაშრომებში დამსჯებულ ფაქტობრივ და პრინციპული ხასიათის შეცდომებს.

აღნიშნულმა წერილმა საზოგადოებრიობის ცხოველი ინტერესი გამოიწვია და ცხარე კამათი გარაღდა გასული „ლიტერატურული საქართველო“ ფურცლებზე, სადაც ა. წ. 5 თებერვალს, № 6 გამოქვეყნდა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატოლ და თაბუკაშვილის „ერთი უმართებულო წერილის ირგვლივ“, რომელშიც იგი აშართლებდა კ. წერეთელს და ამტყუნებდა გ. ხარატიშვილს. ამას მოყვა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატ გიორგი დოლიძის პასუხი „იმსჯელოთ ფაქტებით“ („ლიტერატურული საქართველო“).

ქართველო“, № 7, 12 თებერვალი), რომელიც მართებულად მიიჩნეოდა გ. ხარატიშვილის შენიშვნებს და აკრიტიკებდა როგორც კ. წერეთლის შრომებს, ისე უ. თაბუკაშვილის სტატიას. ბოლოს, ამავე გასული წლის თებერვალს კრიტიკოს ბესარიონ ქუციანი რეპლიკა — „ვიკამათით პატიოსნად, სერიოზულად, პრინციპულად“ (№ 8, 19 თებერვალი).

სტატიებში გამოთქმულმა საპირისპირო მოსაზრებებმა მკითხველებში აზრთა სხვადასხვაობა წარმოშვა. ჭეშმარიტების დადგენის მიზნით, ქერნალ „საგჭოთა ხელოვნების“ რედაქციის არაერთგზის თხოვნით, 1971 წლის 20 თებერვალს შესდგა საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის გაფართოებული პლენუმი.

ამასთან დაკავშირებით, რედაქციამ მიიღო საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პირველი მდიანი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტის სიკო დოლიძის მომართვა თხოვნით გამოვსაქვეყნოთ აღნიშნული პლენუმის დადგენილება, რასაც ვასრულებთ.

I

ქერნალ „საგჭოთა ხელოვნების“ 1970 წლის № 12-ში გამოქვეყნდა დოცენტ გ. ხარატიშვილის სტატია „შეინფინები ქართული კინოს ისტორიის საკითხებზე“, რომელსაც ფართოდ გამოეხმაურა ჩვენი ეროვნული კინოხელოვნების ისტორიის საკითხებით დაინტერესებული საზოგადოებრიობა. ამ მხრივ ქერნალმა უთუოდ სასარგებლო საქმე გააკეთა, მით უმეტეს, რომ მის წამოწყებას მხარი აუჭმა გასული წლის „ლიტერატურულმა“ საქართველომაც.

როგორც ქერნალ „საგჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებული აღნიშნული სტატია, ის „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოქვეყნებული პოლემიკური წერილები თავის გაფართოებულ სხდომაზე განიხილა საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის სამდივნომ, რომელმაც ამ საკითხზე მიიღო სათანადო დადგენილება. ვიგზავნით სამდივნოს დადგენილებას და იმედს გამოთქვამთ, რომ იგი ფართო საზოგადოების გასაცნობად გამოქვეყნდება თქვენი ქერნალის ფურცლებზე.

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პირველი მდიანი სიკო დოლიძე.

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის სამდივნოს თავის გაფართოებულ სხდომაზე 1971 წლის 20 თებერვალს გაიხილა ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიის საკითხებზე ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1970 წ. № 12-ში დაბეჭდილი გ. ხარატიშვილის წერილი „შენიშვნები ქართული კინოს ისტორიის საკითხებზე“ და მისი ორკლდეი პრეზია გამოსული პოლემიკა.

სამდივნო მიაჩნია, რომ გ. ხარატიშვილის წერილში სწორად არის ქართული კინოს ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი მთელი რიგი საკითხები, მაგრამ, სამუშაოდ, პოლემიკამ პრესის ფურცლებზე მიიღო არაჯანსაღი ხასიათი. გ. ხარატიშვილის და გ. დოლიძის წერილებში მკაცრი, მამხილებელი ტონია აღებული კინომცოდნის კ. წერილის მიმართ, რომელიც ენერგიულად და ნაყოფიერად მუშაობს ქართული კინოს ისტორიის დარგში. ცალკეული უსუსტობანი და შევადომები მის შრომებში, რომლებსაც ავტორიც არ უარყოფს, არ იძლევა საფუძვლს ბრალი დავდოთ მას ქართული კინოს ისტორიის ზოგიერთი საკითხის შეგნებულ გაყალბებაში.

სამდივნო აღნიშნავს, რომ როგორც უფროსი თაობის, ისე ახალგაზრდა კინომცოდნეთა ახლა ხანა გამოქვეყნებულ შრომებში გვხვდება ფაქტობრივი უსუსტობანი, რასაც ობიექტური მიზეზები აქვს; არ არსებობს ქართული ფილმოთეკა, არ არის შედგენილი ბიბლიოგრაფია კინემატოგრაფიის საკითხებისადმი მიძღვნილი შრომებისა, არ არსებობს ანოტირებული კატალოგი ქართული ფილმებისა, არ არის შესწავლილი ის საარქივო მასალა, რომელიც ნათელს მოაქვს ქართული კინოს ჩასახვის საკითხებს, ეს ყველაფერი კი არის ის საფუძველი, რომელსაც პირველ რიგში უნდა დაეყრდნოს მეცნიერული კვლევა-ძიება. საქმის ინტერესები მოითხოვს, რათა ქართული კინოს ისტორიის კვლევართა და კინომცოდნეთა წრეში არსებობდეს სამუშაო ატმოსფერო, გამსჭვალული იდეური პრინციპულობითა და მეცნიერული მომთხვეწლობით, რაც არ გამოორიქნავს, არამედ გულითადად მათს მეთვობურულ და საქმიან კრიტიკას.

სამდივნო აუცილებელ საჭიროებად თვლის გადაიდგას

პრაქტიკული ნაბიჯები ქართული კინემატოგრაფიისა და კინოს ისტორიის კვლევის შედეგში განვითარების უზრუნველყოფისათვის:

1. განხორციელდეს კავშირის სამდივნოს სისტემატური საქმიანი კონტაქტები შ. რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის კინოს ისტორიის ცენტრთან, რათა კვლევითი-სამეცნიერო მუშაობის გეგმები და პრაქტიკა მტკად ითვალოსწინებდეს ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის სადღეისო საჭიროებებს და, ამავე დროს, საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირმა მჭირ დახმარება გაუწიოს კინომცოდნეთა ახალი კადრების აღზრდას და მათი მუშაობის პირობების გაუმჯობესებას.

2. შესწავლილ იქნას საკითხი და პრაქტიკულად მოგვარდეს ქართული ფილმოთეკის შექმნა ქ. თბილისში, ურომლისდაც წარმოუდგენლია ნაყოფიერი კვლევითი მუშაობა ქართული კინოხელოვნების ისტორიის პრობლემატიკაზე.

3. დასაბეჭდად გადაცემული ქართული ფილმოგრაფია განხილულ იქნას შემოქმედებით აქტივთან ერთად და დაიხასხოს ღონისძიებები სისტემატური ფილმოგრაფიული მუშაობის უზრუნველსაყოფად მონაგალოში.

4. პრაქტიკული დახმარება გაუწიოს ახლახან ჩამოყალიბებულ კინოზუზუუმს, რომელშიაც თავმოყრილი, შესწავლილი და დაცული იქნება ქართული კინოხელოვნების ძველი და ახალი მასალა.

5. მიღებულ იქნას ზომები დაინტერესებული ორგანიზაციების (საქ. საჯარო ბიბლიოთეკა, სახელმწიფო არქივი და სხვ.) მონაწილეობით ქართული კინოხელოვნების შესახებ სისტემატური ბიბლიოგრაფიის შესადგენად.

6. დაიხსნას საკითხი კონსტრუქცია „ქართული ფილმის“ წინაშე, რათა შემუშავდეს სტუდიის მიერ გამოშვებული ფილმების ლიტერატურული და საარქივო სცენარების, დეკორაციათა ესკიზების, კლავირების, სამონტაჟო ფურცლებისა და სხვა საინტერესო მასალის საავლენებლო მუშაობის წესი.

სამდივნოს მიაჩნია, რომ ყველა ამ პირობის დროულად და საქმიანად მოგვარება საწინდარი იქნება, რომ ქართული კინომცოდნეების ერთობლივი მუშაობის შედეგად უახლოესი წლების მანძილზე შეიქმნას ქართული კინემატოგრაფიის მეცნიერულად დასაბუთებული და ობიექტური ისტორია.

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის სამდივნო.

შურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციამ საჭიროდ მიიჩნია გაზეთ „კომუნისტიდან“ გადმოებეჭდა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, კინორეჟისორ რევაზ ჩხეიძის სტატია „სიმართლე სხვას ლაპარაკობს“, რომელშიც დაყენებულია ქართული კინოს ისტორიის მეცნიერული კვლევის საკითხები, აგრეთვე გაკრიტიკებულია კინომცოდნე კორა წერეთლისა და სხვათა მიერ დამუშავებული ფაქტობრივი და პრინციპული ხასიათის შეცდომები.

ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია მთლიანად უერთდება „კომუნისტის“ ამ განმარტვრულ გამოცეკას.

განვითარებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. 1966 წელს მოსკოვში გამოქვეყნდა „სოვეტისკა ენციკლოპედიაში“ ორ ტომად გამოცემა კინოლოგისკონი. ამ გამოცემაში უამრავი შეცდომაა დაშვებული, მტკაღ დაზარალებულია ქართული კინემატოგრაფია. გამოტოვებულია და ცალკე (ახანანის მიხედვით) არ არის წერილები ქართული კინოს ისეთი გამოჩინილი მუშაკების შესახებ, როგორიც იყვნენ: ქართული მხატვრული კინოს ფუძემდებელი რეჟისორი ალექსანდრე წუწუხავა, მსახიობები: კობტა ყარალმეილი და კირა ახდრობიჭავილი (კინოსფეროში „ელისი“ და არაერთი ქართული ფილმის მთავარი როლის შესრულებლები), ქართული კინოსა და სცენის უბრწყინვალესი წარმომადგენლები — ნუცა ჩხეიძე, უზნაგი ჩხეიძე, ალ. იმედავილი. ქართული კინოს რეჟისორ პერიოდის ერთ-ერთი პოპულარული მსახიობი და რეჟისორი კოტე მკიბაძე-რიძე, კინოდრამატურგი და მსახიობი შალვა დადიანი, თანამედროვე ქართული კინოს ისეთი წამყვანი მუშაკები, როგორიც არიან კინოდრამატურგი სულიკო ქლდუხტი, მსახიობი დავით (დოდო) აბაშიძე, რეჟისორი შოთა მანავაძე და სხვ. კინოლოგისკონი არეულია თარიღები, შეცდომით არის დაბეჭდილი გვარები და სახელები.

ცალკეული თავები, რომლებიც ქართული კინემატოგრაფიის ეტაპა, როგორც ვიცი, დაწერილია ქართული ავტორების მიერ. სამწუხაროდ, ამ ავტორთა სია და თვით წერილები მოსკოვში გაგზავნაზე არავის არსად გასწავილავს, რაც განსაკუთრებით დაუწყვეტელია, როდესაც საქმე ეხებოდა კინოლოგისკონი გამოცემას ეტაპა. უნდა გვესმოდეს, რომ ასეთი გამოცემა შემდეგ ადვილს იკავებს საბჭოთა და საზღვარგარეთის ბიბლიოთეკებში და ვინ იცის, რამდენი წელი დასტორდება, რომ ყველაფერი სათანადოდ გასწორდეს. საგაზეთო სტატიაში შეიძლება არ წამოიშვეს ამხვე საუბარი, რომ შეცდომებს მხოლოდ ფაქტობრივი ხასიათი ჰქონოდა და მათ უკან მნიშვნელოვანი საკითხები და მოვლენები არ მდგარიყო. შედეგობაშია მატეს ორი პუნქტი, რომლებიც ქართული კინოს საწყისებს ეტაპა და რომელთა დაშინებუბა არასწორ ორიენტაციას აღწევს ქართული კინოს განვითარებას. ერთია ქართული კინოს დასაბამად 1910 წლის გამოცხადება (საქმე ეტაპა პირველი დოკუმენტური ლენტების გადაღებას) და მეორე, პირველი ქართული მხატვრული ფილმის „ქრისტინეს“ შექმნის თარიღად 1919 წლის მიჩნევა. არ ეგონოს მკითხველს, რომ მართო თარიღების სიზუსტის საკითხი მაღლებდეს. არა! აქ უფრო მნიშვნელოვანია მიჩნეული, უფრო პრინციპული საკითხია უკანა პლანზე გადატანა. შევეცდები გაგაცნოთ ამ ორი სერიოზული შეცდომის არსი.

კინოლოგისკონიში (ტომი I, გვ. 399) საკმაოდ დრკველი თავია „ქართული კინემატოგრაფია“, რომელიც დაწერილია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის კ. წერეთლის მიერ. ამ თავში, როგორც ფაქტობრივ ხასიათის, ისე იმ ძირითადი ტენდენციების უკუთრებულიყვის თვალსაზრისით, რომელია მიხედვით ავტორს უნდა ჩამოეყალიბებინა ქართული კინოს განვითარება, ბევრი შეცდომაა დაშვებული. პირველსავე წინადადებაში ვკითხულობთ:

„პირველი კინოგადაღებები საქართველოში განხორციელდა 1910 წელს ა. დიდშელოვის (დიდშელი) მიერ, რომელიც შემდგომში გახდა კინოოპერატორთა ქართული სკოლის ერთ-ერთი დამაარსებელი. 1912 წელს ვ. ამაშუკელმა გადაიღო პირველი დოკუმენტური ნარკვევი „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“.

ასევე 1910 წლიდან იწყებს კ. წერეთელი ქართული კინოს ისტორიას. ახლანან, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 50 წლისთავზე გამოსულ წიგნში „ქართული საბჭოთა კინო“ (გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1971 წ., გამოცემლობის რედაქტორი ვლ. სიხარულიძე) მესამე გვერდზე ვკითხულობთ: „1910 წელს ს. ივანიკიასი მუდმივად მოქმედ „ილუსტრაციასთან“ შეიქმნა პატარა ლაბორატორია, სადაც მუქანიკოსი ა. დიდშელოვი (შემდგომში სასკინმრწველის სტუდიის ოპერატორი) ბეჭდავდა ადგილობრივ თემებზე გადაღებულ ფილმებს“.

საოცარია, რატომ არაფრებს ამბობს კ. წერეთელი იმაზე, რომ ვასილ ამაშუკელი „აკაკის მოგზაურობის“ (1912 წ.) გადაღებულ იყო რამდენიმე ათეული მნიშვნელოვანი სიუჟეტის ავტორი, რომ პირველი გადაღებები მან 1908 წელს დაიწყო, რისი აღნიშვნითაც ჩვენი სამამულო კინოგადაღებათა ისტორიის დასაწყისიც 1910 წლიდან 1908 წელს გადაინაცვლება. ეს ხომ სრული სიზუსტით არის დადგენილი და არავის ეჭვს არ იწვევს?!

თავის პირველ გადაღებებს ვ. ამაშუკელი ბაქოში აწარმოებდა. უშეკვლად ანგარიშგასაწყვეთი ის ფაქტი, რომ მისი მოღვაწეობა ამ პერიოდში ჩვენი თეატრის გამორჩენილი რეჟისორისა და პატრიოტის კოტე მუხისის ხელმძღვანელობით მიმდინარებდა. სწორედ კოტე მუხისის და ცნობილი მსახიობის ეფემია მუხისის (მეუღლე პედაგოგ ი. გიგნერისა, რომელიც პროგრესულად აზროვნების გამო მეფის პოლიციის მიერ ბაქოში იქნა გადასახლებული) შეცდინების შედეგად ვასილ ამაშუკელი გაიგზავნა მოსკოვში კინოპარატის შესაქმნელად.

ყველასათვის ნათელია, რომ ბაქოში მცხოვრები მოწინავე ქართველი ინტელექტუალი, რომელიც დიდ მუშაობას შეუდო ქართულია შორის წერა-კითხვის გავრცელებისათვის, იბრძოდა ბაქოში ქართული თეატრის და სკოლის არსებობისათვის, ვასილ ამაშუკელის მოღვაწეობას დიდ ეროვნულ-დემოკრატიული ხასიათის მოძრაობის ერთ მძლავრ მენაკად თვლიდა. როგორც ნამდვილ მამული-შვილს, ნამდვილ ხელოვანს, ოპერატორ ვასილ ამაშუკელსაც უთუოდ ასევე ესმოდა თავისი ამოცანა. ამიტომ არის, რომ მისი პირველი ლენტები (1908-1909 წ.წ.) სასვანე ინტერესით სოციალური პრობლემებისადმი. ვ. ამაშუკელის მიერ გადაღებული უბრალო ადამიანები, მათი მიმზე შრომა, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გავრცელებული საზოგადოების მოღვაწეები (ლაპარაკია დოკუმენტური სიუჟეტებისზე: „ქანაშხირის ზიდაე აქლემები“, „გემის შემოსვლა და ექვანტორია“, „ი. რამიშვილის სახმების მუშაობა მუშაობა“, „მუშაობა ნავთის ჭაბურღილებთან“ და სხვ.). 1911 წელს ვასილ ამაშუკელი ქუთაისში იღებს ქრონიკა-

ლურ ფილმებს: „ბაგრატიონ ტაძრის ნანგრევები“, „ა. ალექსი-მისხინშვილის იუბილე“, „გვირილობა“ და სხვ.

უცხოური კინოფირმები რუსეთის იმპერიის ტერიტორიაზე უპირველეს ყოვლიან ვგზოტაკურ სიუჟეტებს ეძებდნენ. მათი ინტერესი ჩვენი სამყაროსადმი, რა თქმა უნდა, წმინდა ტრინიტული იყო და თავიანთ თუ ადგილობრივ დაქირავებულ ოპერატორებს სწორედ აქეთვე უბიძგებდნენ. ვასილ ამამუკელის შემოქმედებისათვის, როგორც ვხედავთ, ეს გატაცება სრულიად უცხოა. მის დოკუმენტურ ლენტეში-ში ვერც შეგვის ოჯახისა და სასახლის მალღობა ჩინის მოხელეთა ქირაების შესვლებით, რასაც დიდი ადგილი ეკავა იმ პერიოდის კინოოპერატორთა ნამუშევრებში.

სავსებით ბუნებრივია, რომ სწორედ ვასილ ამამუკელი, რომლის შემოქმედება ფართო სოციალური ხასიათისა და გერონულ-დემოკრატიული ტენდენციებით გამოირჩეოდა, გახდა ავტორი იმ დროისათვის ნოვატორული დოკუმენტური ფილმისა „აკაკის მოგზაურთა რაჭა-ლუშჩურში“. დიდა ამ ფილმის მნიშვნელობა ქართული კინოს ისტორიაში. გარდა იმისა, რომ ეს იყო ერთ-ერთი პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი მთელ მსოფლიოში, მასში მთელი ძალიერ გამოვლინდა ვასილ ამამუკელის პოზიცია კინოხელოვნების მიმართ. ვასილ ამამუკელი ამ ახალ, დიდ ფილმშიც ერთგული დარჩა იმ მიწინავე პრინციპებისა, რაც ადრე (1908-1909) გადაღებულ დოკუმენტურ სიუჟეტებში გამოსტკვიოდა.

მე ჩანგური მისთვის მინდა,
რომ სიმართლეს მსახურებდეს,
განამტკიცოს აზრი წმინდა
და გულს წრფელად ახრებდეს.

მღეროდა აკაკი და სწორედ სიმართლის მსახურად, წმიდა აზრის განამტკიცებლად. ერის წყლულთა მოსაბანად და სამკურნალოდ უკურებდა ფილმის გადაღების ამოცანად ეს ამამუკელი. ვ. ამამუკელის შემოქმედება უპიკვედა არის შთავსებული იმ პროფულ-რეფორმული მოძრაობის დემოკრატიული იდეებით, რომელიც საქართველოში მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან დიდი ილიასა და აკაკის თათნობით იწრთობდა.

მტკიცებ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კინემატოგრაფიაში ვასილ ამამუკელი გვევლინება იმ მიწინავე რაზმის მეგრძობლად, რომელიც სახალხო-ეროვნული დროშით გაერთიანებული იწვოდა ბრძოლას რეალისტურ-დემოკრატიული ხელოვნებისათვის. ამიტომ არის მნიშვნელოვანი, ამიტომ არის პრინციპული, რომ ქართული კინემატოგრაფიის ისტორია სწორედ ვასილ ამამუკელის გადაღებული რეალისტური, დემოკრატიული ტენდენციების მატარებელი ფილმებიდან (1908 წ.) დაიწყო და არა 1910 წლიდან, როგორც „კინოლექსიკონშია“ ნათქვამი. ამით, ვარდა იმისა, რომ ორ წელიწადს ვიგებთ, რაც კინოს ისტორიის თვალსაზრისით არტუშ ნაკლებაანტეფოპის, მტკიცებ საძირკველს ეუშნებთ ქართული კინემატოგრაფიის განვითარების ეროვნულ, დემოკრატიულ და რეალისტურ ტრადიციებს, რაც, ვიმეორებ, მთელი თავისი სისრულით იყო ჩამოყალიბებული ვასილ ამამუკელის შემოქმედებაში.

ამ საკითხებზე იყო მსჯელობა საქართველოს კინემატო-

გრაფისტთა კავშირის სხდომაზე. გვეგონა, რომ ამის შემდეგ მინც კინომოდლე ქ. წერეთელი გამოიტანდა სათახალ დასვენას, მაგარა, სამწუხაროდ, ეს ასე არ მოხდა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ახლახან გამოულ წიგნში „ქართული საბჭოთა კინო“ კ. წერეთელი იმასვე იმეორებს, ქართული კინოს ისტორიას 1910 წლიდან იწყებს. ამ წიგნში, სადაც უხვად არის ფოტოსურათები კინოს მოღვაწეებისა (კ. მარჯანიშვილის, ი. ბერესტიანის, ა. დილდელივის, გ. მაკაროვის, ვ. ბარსევის, შ. ბერიშვილის და სხვ.), არ მოიხიბნა ადგილი ქართული კინოს პიონერის ვ. ამამუკელისათვის (ქარვე იწებოდა ავტორის ეს გულმავიწყობა გამომცემლობა „ხელოვნებას“ მინც გაესტკვიებინა).

მეორე დიდი შეცდომა, რომელიც „კინოლექსიკონის“ I ტომშია დაშვებული, პირველი ქართული მატერული ფილმის „ქრისტინას“ დაბადების თარიღს ეხება. თუ კინოლექსიკონს დავუჯერებთ, იმავე თაგში („ქართული კინემატოგრაფია“), სადაც ჩვენი კინოს დაბადების თარიღად შეცდომით 1910 წელი იყო გამოცხადებული, პირველი ქართული მხატვრული ფილმი „ქრისტინე“ 1919 წელს გადაღულია.

1967 წელს ჩვენს რესპუბლიკაში და მის ფარგლებს გარეთაც ზემოთ აღნიშნა ქართული მხატვრული კინოს 50 წლისათვა. თბილისს ეწვივნენ მატერები ყველა რესპუბლიკიდან, კინოტელედიდებიან, როგორც ცნობილია, 50 წლისათვის იუბილეს ყველა „ქრისტინეს“ დაბადებიდან — 1917 წლიდან ანგარიშობდა და არა 1919 წლიდან, როგორც ეს „კინოლექსიკონშია“ მითითებული. ასე გაშუქდა ეს მოვლენა ქართულ და საკავშირო პრესაშიც. მოსალოდნელი იყო, რომ ამის შემდეგ მინც დაფიქრდებოდა ზოგიერთი ჩვენი კინომცოდნე, უფრო გულდაგულ შეისწავლიდა საარტიკო მასალებს და ფაქტებს, ანალიზის შედეგად დიაცავდა იმ ტენდენციას, რომ „ქრისტინე“ 1916-1917 წლებშია გადაღებული. ეს კი, სამწუხაროდ, არ მოხდა, რაც სამართლიან გაოცებას იწვევს.

„ქრისტინეს“ გადაღების თარიღის უკანდახვევის ტენდენციამ ძალიან თანმიმდევრული არიან მთელი რიგი კინომცოდნეები. პროფ. ნ. ლებეფიცი თავის წიგნში: „სსრკ კინოს ისტორიის ნარკვევები“, „ქრისტინეს“ გადაღების თარიღად 1920-21 წლებს აცხადებს. ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატს ქ. წერეთელს „ქრისტინეს“ გადაღების თარიღად 1919 წელი მიაჩნია, რასაც შემოშუშებლად იმეორებს ზოგიერთი ავტორი სხვადასხვა საგვითურ და უქრნალის სტატიაში (გაზეთი „საბჭოთა აჭარა“, 1971 წ.). 25 თებერვლი, „ქართული კინოს სათავეებთან“, საინფორმაციო ბიულეტენი, 1971 წ. № 2, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1971 წ. 5 თებერვლი — ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი ი. თაბუაშვილი).

მეტად საინტერესო წერილი „შენიშვნები ქართული კინოს ისტორიის საკითხებზე“ გამოაქვეყნა უქრნაღმა „საბჭოთა ხელოვნება“ (1970 წ., № 12). სტატიის ავტორი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი გიორგი ხარატეშვილი, აკოტირებს რა კინოსურათ „ქრისტინეს“ გამოშვების თარიღად 1919-1921 წლების დაკანონების მოსურნეებს, დასაბუთებულად წარმოვადგენს „ქრისტინეს“ გადაღების

თარიღად 1916 წელს. მარტო, თუ ისტორიულ წყაროებს მივმართავთ, ნათლად წარმოვიკვებება, რომ „ქრისტიანე“ რევიზორმა ალექსანდრე წუწუნავამ 1916 წელს გადაიღო და ფილმი წარმატებით იქნა გამოშვებული ეკრანზე 1917 წელს. ამის შესახებ თვით ა. წუწუნავა გაზეთ „დროისის“ რედაქციას სწერს: „ქრისტიანე“ გადაღებულია ჯერ კიდევ იმპერიალისტური იმის პერიოდში სამხედრო კინოოპერატორის მიერ, რომელიც ქრონიკას იღებდა რუს-რუსთალოს ფრონტზე. სურათი, გადაიღო გერმანე გოგოტიძემ თავის ხარჯზე, როგორც კვრით ინიციატორმა, ჩემი დღემდე“. იგივე გაიყოფა ალ. წუწუნავამ გაზეთ „კომუნისტს“ ფურცლებზე (1940 წ., 5 ნომერი). რატომ, რა უფლებით არ ვუჯერებთ ალ. წუწუნავას, ქართული კინოსა და თეატრის ერთ-ერთ პიონერსა და ორგანიზატორს?!

იქნებ შევდგომა იმით არის გამოწვეული, რომ გერმანე გოგოტიძემ, რომელიც ფილმს აფინანსებდა, კინოსურათ „ქრისტიანეს“ ეკრანზე გამოსვლის შემდეგ გადაწყვიტა „ქრისტიანე“ გაგრძელების გადაღება. ალ წუწუნავას ამასი უკვე აღარ მიუღია მონაწილეობა. როგორც ჩანს, ასე შექმნილა „ქრისტიანეს“ მთელი ვარიანტმა 1919 წელს ინიციატორი, მაგრამ რატომ უნდა ვაღიაროთ ფილმის მეორე ქრისტიანე ნაწარმოების შექმნის თარიღად, როდესაც „ქრისტიანე“, როგორც მხატვრულმა ნაწარმოებმა გაიკლებით ადრე — 1917 წელს მოიარა ეკრანები? განა კოტაა შემოხვევები ლიტერატურის ისტორიაში, როდესაც ავტორი რომანს გამოცემის შემდეგაც აგრძელებს მასზე მუშაობას და ხელმოკრულ გამოსცემს მას? ვის მოუვა აზრად, რომ რომანის ბოლო, გადაუმავებელი გამოცემა მიიღოს რომანის შექმნის თარიღად?!

არსებულ მასალაზე დაყრდნობით შევიკვილია განგაცხადო, რომ „ქრისტიანე“ დაიდა 1916 წელს და ეკრანზე გავიდა 1917 წელს. რატომ, რა ტენდენციის გამო უნდა გავყვეთით ამ ფაქტს რევიზია და „ქრისტიანეს“ შექმნის თარიღი 1917 წლიდან 1919-1921 წლებზე გადავიტანოთ? იქნებ ეს მართლაც უნებელი შედგომბა, რომელიც ისტორიული წყაროების ნაკლებად გააზრებასთან არის დაკავშირებული? იქნებ ეს მარტო შეცდომბა არ არის და ამით სურათ ძალაუნებურად ქართული ეროვნული კინოს ფუძედ ბლეგილი კინომწარმოებლის პირობებს მოწყველი რეჟისორისა ვ. ბარსკის მიერ 1919 წელს გადაღებული ფილმები გამოასხადონ („უთავო ტყედარი“, „მითხარ რისთვის“ და სხვ.)? ამ ფილმებს, რა თქმა უნდა, არაფერი ჰქონდა ეროვნული და ჩვენი ქართული კინოს ფუძედ არ გამოგვადგებოდ. ქართული ლიტერატურის კლასიკოსის ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის მიხედვით გადაღებული „ქრისტიანე“ კი წინიდან ეროვნული ქმნილებაა, რითაც რევიზორმა ალ. წუწუნავამ ტრადიციულად დაამკვიდრა კინოლოგების კავშირი მოწინავე რეალისტურ ლიტერატურასთან.

შეგად მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ქართული კინო-მხატვრობისთვის პირველი მხატვრული ფილმის გადაღებისთანავე მიმართავდნენ მეტად მავიულ, სოციალურ თემებს და სურათის მხატვრულ ძალას ხალხის ცხოვრების წიაღში ვებნდნენ. ეს არ იყო ცდა მაყურებლის მოხიბვლის სა-

ქართული ბუნების ეგზოტიკით, ხანჯლების ტრიალით და ქართული ხასიათის ზურველ თავისებურებათა აღწერით, რაც ქალების გატაცებაში, სისხლის აღების წესში, ღვინის მასა და ქიეფში შეიძლება გვეტყება. ცოტა როდი ყოფილა ისტორიაში ასეთი ხასიათის ფილმები. თუმცა, ჩვეულებრივად სამწუხაროდ და გახაოცრად, ასეთი რეციდივები იჩენს ხოლმე თავს დღევანდელ ქართულ კინოში. სწორედ იმით, რომ „ქრისტიანე“ ქართულ კლასიკურ ლიტერატურაზე აგებული სოციალურად მავიული, ხალხის ცხოვრების ამსახველი, რეალისტური ხასიათის ფილმაა, არავის უნდა მიეცეთ უფლება, მის მიმართ საცუო ხასიათის ექსპერიმენტები დაუშვას.

საყურადღებოა, რომ იმავე „კინოლექსიკონმა“, რომელმაც რევიზორ ალ. წუწუნავის ფილმი „ქრისტიანე“ 1919 წელს მიაწერა, არ ცნო ღირსად ცალკე წერილი (თუნდაც პატარა მოცულობის) მიეძღვნა ალექსანდრე წუწუნავას შემოქმედებისათვის. თუმცა რედაქციას არ დაავიწყდა და სათანადოდ წარმოადგინა რეე. ვ. ბარსკი (გვ. 146).

დოცენტ გ. ხარატიშვილის წერილში სწორად არის მიითთებული, რომ კინომცოდნე ქ. წერეთელმა თავის ნაშრომებში „ამორტუცია ისეთი ღვაწლმოსილი, ამაგდარი რეჟისორი, როგორც იყო ალ. წუწუნავა“ (ქურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1970 წ., № 12, გვ. 34) ეს მართლაც პრინციული შეცდომაა. გარდა იმისა, რომ ალ. წუწუნავამ პირველი ქართული მხატვრული ფილმი „ქრისტიანე“ გადაიღო, მეითვლება გახასხრილვლა დადგებები: ვინ არის დამნაშავე? (1924 წ.), „ხანუნი“ (1926 წ.), „იოი მონადირე“ (1927 წ.) და „ჯახვი გურიაში“ (1928 წ.), სადა იგი ქართულ ლიტერატურაზე დაყრდნობით ხაზს უსვრი ცხოვრების რეალისტურ სახეებს ხატავდა. ქართულ მხატვრულ კინემატოგრაფიაში ალ. წუწუნავას მოღვაწეობა არის გზა მხატვარი რეალისტური, რომელიც იბრძოდა ეროვნული კინოს ჩამოყალიბებისათვის.

ალექსანდრე წუწუნავამ მრავალი წელი გაატარა სამხატვრო თეატრში. მისთვის უცხო არ იყო კ. სტანისლავსკის ჩანაწერი და ღრმა ფსიქოლოგიური, რეალისტური ძიებანი. ისინი კინომცოდნეების ამოცანა იმასი მდგომარეობს, რომ კატორიაში სწორედ ის რეალისტური ტენდენციები დაინახოს, რაც ხალხურია, ღრმად ეროვნულია, დანაკ მხარდაჭერა სჭირდება და მასზე დაყრდნობით გვიჩვენებს გზები, რომლებითაც უნდა მიიღოთ, ვითარდებოდეს დღევანდელი კინემატოგრაფია. ასეთად, პირველ შემთხვევაში, როდესაც ქართულ დოკუმენტურ კინოზე ვლაპარაკობდით, ვასილ ამაშუკელის ფილმები გვევლინება, ხოლო მხატვრული კინოს განვითარებაში ალექსანდრე წუწუნავას შემოქმედება. ირივე ეს კინომოღვაწე ერთი საერთო, რეალისტური, ეროვნული კინოს მამამთავრებად მიგვანია და შემოი მოყავილი ფაქტების დამახინჯებას ასაებით მნიშვნელობას განვიტებთ.

ვასილ ამაშუკელის დოკუმენტური ლენტებიდან, ალექსანდრე წუწუნავას „ქრისტიანესა“ და შემდგომი ფილმებიდან რეალისტური ტრადიციები გრძელდება კოტე მარგანიშვილის ფილმებში („სამანიშვილის დედინაცალი“,

„კომუნარის ჩიბუხი“), შემდეგ კი ეს ტენდენციები ყალიბდებოდა რეჟისორების ნიკოლოზ შენგელიას და მიხეილ ჭიაურელიის შემოქმედებაში (ამ მხრივ დიდი მნიშვნელობა აქონდა ა. შენგელიას ფილმს „ელისის“, რომელიც ქართული ეროვნული, რეალისტური კინოს განვითარების გეირგების წარმომადგენს). ყოველივე ამან განაპირობა მიხეილ კალატოზიშვილის, სიკო დლოიძის, ლეო უსაკიას, დავით როინდელის, მიხეილ გელოვანის და სხვა ქართველი კინოსტატების შემოქმედება, რამაც თავის მხრივ სათანადო მხარი ნიადაგი შექმნა დღევანდელი ქართული კინოს განვითარებისათვის.

ასე გვაქვს წარმოდგენილი ქართული კინოს განვითარების გზები. ასე გვესახება ტრადიციის მნიშვნელობა და მისი ქმედითი როლი დღევანდელ თანამედროვე კინოში. რა თქმა უნდა, არ ვაპირებთ დავივიწყოთ ის ღვაწლი, რომელიც რეჟისორ ი. პერესტიანის მიუძღვის საქ. კინომწვევლობის განვითარებაში (მისმა ფილმმა „წითელი ემშაკუნები“ წარმატებით მოიარა გვრანები). პერესტიანის შემოქმედებას განსაკუთრებული ადგილი აქვს და იგი უთუოდ შეერწყმის ქართული საბჭოთა კინოს მდინარებს. ასევე უთუოდ ხაზგასასმელია ის გარემოება, რომ ქართული კინო, როგორც ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური ხელოვნება, ყალიბდებოდა საბჭოთა კინოს განვითარების ერთ მთლიან ოჯახში და ქართველი კინემატოგრაფისტები ყურადღებით აღვივებდნენ თვალს საბჭოთა კინოს გამომწვეული ოსტატების ს. ვიზენშტეინის, ვ. პუდოკინის, ა. დოჟენკოს, დ. ვერტოვის და სხვათა შემოქმედებას. ყოველივე ეს სათანადო, ცალკე კვლევის საგანია, დასრულებული ვართ, ჩვენი კინომცოდნეობა წარმატებით გაართმევს თავს ამ ამოცანას.

ქართული კინომცოდნეობა, რომელიც საკმაოდ ახალგაზრდა მეცნიერებაა, ვერ დგას მოწოდების სიმძლავრეზე. ამ ხარვეზის დასაძლევად მტკად დროული იყო სათანადო ორგანიზების გადაწყვეტილება, რის შედეგადაც თბილისის თეატრალური ინსტიტუტში შეიქმნა კინოს სამეცნიერო-საკვლევი სექტორი. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ ცოტაა, საჭიროა

გამონახოს საშუალება და შეიქმნას ქართული კინოს სპეციალური ჟურნალი ან გაზეთი. სამუშაოდ, ჩვენი ზოგადი ჟურნალ-გაზეთი მცირე ადგილს უთმობს კინემატოგრაფიის საკითხებს, ზოგჯერ იბეჭდება არაკვალიფიციური ავტორების სუსტი, არაფრისმთქმელი წერილები. საჭიროა შეიქმნას ქართული კინოს ფილმოგრაფია (კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თათნობით ეს პრობლემა უახლოეს ხანებში უთუოდ იქნება გადაჭრილი), ბიბლიოგრაფია, კატალოგი და, რაც ყველაზე საჭიროა, ქართული ფილმების ფილმოთეკა.

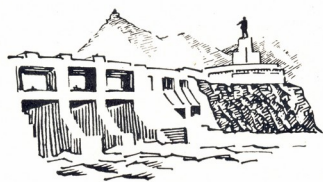
გასაოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ ქართული ფილმების დიდი რაოდენობა არ ინახება ჩვენს რესპუბლიკაში და მათი დედანი (ნეგატივი) ჩვენთვის მიუწვდომელია. ამ საკითხებს მოგვაგონება აუცილებელია. იმედი გვაქვს, საქართველოს მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი და კინემატოგრაფისტთა კავშირი ყოველ ზომას მიიღებენ აღნიშნული ხარვეზების დასაძლევად.

შეიძებოდა ამ საკითხებზე ყურადღება არ გაგვემახვილებია, რომ არ ვგრძნობდეთ უშუალო პრაქტიკულ კავშირს, რაც კინომცოდნეობას და ქართული კინოს თანამედროვე განვითარებას შორის არსებობს. უეჭველია, რომ დღევანდელი ქართული კინოს მდგომარეობა, ჩვენი ფილმების ავარგანობა დიდად არის დამოკიდებული მისი ისტორიისა და აწმყოს ღრმა ობიექტურ შესწავლასა და შეფასებაზე. ვიდრე ქართული კინოს ისტორიისა და თეორიის საკითხები არ იქნება მაღალ მეცნიერულ დონეზე აყვანილი, ქართული კინემატოგრაფიის განვითარება ყოველთვის ფრთხვმეჭველი იქნება. ჩვენ კი გვჯერა ქართული კინოს მომავლისა. გვჯერა, რომ შორს არ არის დრო, როცა ეროვნული კინემატოგრაფი შექმნის თავის „ლილეს“ და „მრავალკამიერს“, შექმნის მხატვრული ძალითა და განზოგადებით მოყმისა და ვეფხების ბალადის მსგავს კინოფილმს, ქართული ფილმიც მიუმატება ხელოვნების იმ ფასდაუდებელ საუნაქეს, რაც ჩვენს ეროვნულ სიამაყეს შეადგენს.

რეჟისორი ჩხიძე,

საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი,
კინორეჟისორი.

ბაზიტი „ამბენსტი“, 21.XI.1971 წ.





საქართველოს სახელმწიფო კაბელა.

**ზ. ფალიაშვილის
იუზილუსადმი
მიძღვნილ კონსერტუა
ფილარმონიის
დიდ ღარბაზში**

ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური დამსახურებული არსამბლის სოლისტები ი. დოლაბერიძე და ფ. სულაბერიძე.





საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის კამერული ორკესტრი.

საქართველოს სსრ სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლი.



**ზაპარია ფალიაშვილის
იუბილესადმი
ვიქცენილ კონსერტზე
ფილარმონიის
დიდ დარბაზში**

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს
ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის
ვაჟთა ფოკალური ანსამბლი.



ცისანა ტატიშვილი



ლამარა კეონია



ირაკლი შუშანიანი



ზაპარინა ფალიაშვილის
იუბილესადმი
მიძღვნილ კონცერტზე
ფილარმონიის
დიდ დარბაზში



მარინე იაშვილი.



ელისო ვირსალაძე

პროფესიული მუსიკის განვითარება

კ ა შ ა ზ ე თ უ ი

მეგიდ ხვარწყია,

საქართველოს კა აფხაზეთის საოლქო კომპოზიტორ მწიფანი

ხალხურ სიმღერებსა და ცეკვებში აღბეჭდილია ხალხის ბედ-იღბალი, ერის მიიხე ზედრი, მისი სევდა და ტანჯვა, ოპტიმიზმი და ნათელი მომავლის რწმენა.

საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვებისთანავე მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში ახალი სოციალისტური შინაარსი შეიჭრა.

აფხაზეთი იმათივე ცნობილი იყო თვითმოყოფად ხალხური მუსიკითა და ქორეოგრაფიით, რომლებშიც აირვლა მისი პერიოკული წარსული.

საბჭოთა ხელისუფლების პირველსავე წელს სოხუმში პროფსაბჭოს კლუბთან ჩამოყალიბდა გუნდი, რომელსაც კ. აუბა და ა. წითლიძე ხელმძღვანელობდნენ. ამ პერიოდთან აფხაზეთის სხვადასხვა ქალაქში არსდებოდა სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები, რომლებსაც ხელმძღვანელობდნენ საგუნდო და ქორეოგრაფიული ხელოვნების ცნობილი სპეციალისტები — დ. აიბა, ა. ხარებავა, ხ. ბარციცი, კ. გეგეჭკორი, ა. მარღანი და სხვები.

აფხაზეთის კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა 1922 წელს სოხუმში შექმნილი სახალხო კონსერვატორია, რომელიც შემდეგ ფილარმონიად გარდაიქმნა. ერთი წლის შემდეგ კი აქ მოსწავლეთა ძალებით განხორციელდა ც. კივის ოპერა „წითელქუდას“ დადგმა.

ბავშვთა შორის მუსიკის პროპაგანდის საქმეში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა 1924 წელს სახალხო განათლების კომისარიატთან დაარსებულმა სტუდიამ, რომელსაც პროფესორი ა. რუყიცი ხელმძღვანელობდა.

აფხაზეთის მუსიკალურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა 1928 წლის დეკემბერში სახელმწიფო თეატრის სცენაზე გამართული ხალხური მუსიკის პირველი კონცერტი. ამ ღონისძიებით საფუძველი ჩაეყარა აფ-

ხაზეთის მშრომელთა შორის ხალხური მუსიკის გვეგზაო მიერ პროპაგანდას. 1930 წელს გაიხსნა სოხუმის მუსიკალური სასწავლებელი. ეს იყო ახალი ეტაპი რესპუბლიკის მუსიკალური კულტურის აღორძინებაში.

თავისი არსებობის პირველივე დღიდან სასწავლებელმა დიდი სამასური გაუწია აფხაზეთის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების განვითარებასა და პროპაგანდას.

ნ. ლაკობას მითითებით მოეწყო ექსპედიცია, რომლის მიზანი იყო ხალხური სიმღერების მიკვლევა და ჩაწერა. ამ ექსპედიციის წევრთა შორის იყვნენ კ. ძიძარია და კ. კოვაჩი. მოგვიანებით კ. კოვაჩმა მოსკოვში გამოსცა ორი კრებული: „101 აფხაზური სიმღერა“ და „კოდორელი აფხაზების სიმღერები“. ამ ორ კრებულში შევიდა 150-მდე ხალხური სიმღერა — საგუნდო და სოლო-ვოკალური ნაწარმოებები. ხალხური მუსიკალური კულტურის ამ საგანძურის საფუძველზე კ. კოვაჩმა შექმნა რამდენიმე სიმფონიური სურათი, რომლებიც შევიდა აფხაზეთის სიმფონიური ორკესტრის რეპერტუარში. 1932 წელს კ. კოვაჩმა დაასრულა მუსიკალური კომედია, რომელსაც საფუძველად დაედა აფხაზური ზღაპარი „ალა-მაჯა აშა-მაჯა“.

1931 წელს კ. ძიძარიასა და კ. კოვაჩის ინიციატივით ჩამოყალიბდა აფხაზეთის ეთნოგრაფიული გუნდი. ამ კოლექტივის ძირითად ფუნქციას შეადგენდა უძველესი აფხაზური და ქართული ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების პროპაგანდა. მოგვიანებით ამ კოლექტივის საშემსრულებლო გამომსახველობის პროფესიული სრულყოფის მიზნით მიწვეულ იქნა ხალხური ხელოვნების დიდი მცოდნე, აფხაზეთის მეცნიერი პლატონ ფანცულაია. იმავე წელს კ. კოვაჩის ინიციატივით ჩამოყალიბდა პირველი საქსტრალო ანსამბლი „აფხიარცა“, რომლის შემადგენლობაში იყვნენ აფ-

აღგაზრდა ინსტრუმენტალისტები და ვოკალისტები. ორ-
კესტრი აფხაზური ხალხური ინსტრუმენტებისაგან შესდგე-
ბოდა (ოუმა, ახიმაა, აჩარპინი, აფხიარცა, აჩანგური და
სხვა). ამ კოლექტივისთვის არაფუ სპეციალურად მუშავდე-
ბოდა ხალხური სიმღერები, არამედ იქმნებოდა კიდევ ახა-
ლი მუსიკალური ნაწარმოებები. ეს საესტრადო კოლექტი-
ვი ზშირად მართავდა კონცერტებს აფხაზეთის ქალაქებსა
და სოფლებში, ეწეოდა აფხაზური ინსტრუმენტული და ვო-
კალური მუსიკის პროპაგანდას.

ქართული საოპერო მუსიკის ფუძემდებელი ზაქარია ფა-
ლიაშვილი დაინტერესებული იყო აფხაზური ხალხური მუ-
სიკით, მისმა ძმამ, ცნობილმა დირიჟორმა ივანე ფალია-
შვილმა კი სიმფონიური ორკესტრისათვის გადაამუშავა და
გააორკესტრა აფხაზური ხალხური სიმღერა „აირუმა“, ეს
ნაწარმოები მანვე გამოსცა ხარკოვეში. გამოჩენილმა საბჭო-
თა კომპოზიტორმა ა. ბალანჩივაძემ თავის ოპერაში „მზია“
გამოიყენა აფხაზური ხალხური მუსიკის თემები, თავის
მეორე ოპერაში „ოქროს ქორწილი“ კი აფხაზთა ყოფა-
ცხოვრების სურათები წარმოსახა. ამ ოპერების ლიბრეტოს
ავტორია ცნობილი აფხაზი ნოველისტი და დრამატურგი
მიხეილ ლაკერბაი. ცნობილმა მუსიკოსმა დ. შვედოვმა ამ
რამდენიმე წლის წინ დაასრულა ოპერა მ. ლაკერბაის ლი-
ბრეტოს „ამაჯიარის“ მიხედვით. აფხაზური ხალხური მუ-
სიკის საფუძვლზე კომპოზიტორმა ა. პოხდენევამ შექმნა
რამდენიმე სიმფონიური სურათი, ვოკალური და საგუნდო
ნაწარმოებები. დღესაც, მრავალი საგუნდო კოლექტივის
რეპერტუარშია კომპოზიტორ პლტინიკოვის „ჰიმნი პარ-
ტიას“ და გულიას სიტყვებზე.

აფხაზეთის მუსიკალური ფოლკლორისადმი დიდ ინტე-
რესს აქვდავენებდნენ აგრეთვე კომპოზიტორები ნ. ნარიმანიძე,
ი. სლონოვი, დ. შვედოვი და სხვები. კომპოზიტორმა ნ. ნა-
რიმანიძემ შექმნა სიმფონიური პოემა „ორი ძმა“, რომელ-
შიც უხვად გამოიყენა აფხაზური ხალხური მუსიკის თავი-
ებურებანი.

1932 წელს სოსუმის მუსიკალურ სასწავლებულთან ჩა-
მოყალიბდა სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი, რომელ-
საც ხელმძღვანელობდა აღნივე უკვე ფართოდ ცნობილი დი-
რიჟორი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ოდისეი
დმიტრიადი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, აფხაზური ფოლკლორის
ღრმესთანმზიანი ნიმუშების თავმოყრაში ვერცხული
წვლილი შეიტანეს კ. ძიძარია, ი. ლაკერბაიმი, კ. კოვამა
და სხვებმა. ეს კეთილშობილი საქმე განაგრძეს ე. ახობა-
ძემ, შ. გორგაძემ, ა. ჩიჩმაძე, რ. გუმბაძე, ბ. ბალათელიამ,
ბ. ბერიგაშვილმა და აწ განსვენებულმა ი. ქორთუამ. შეიქ-
მნა მთელი რიგი მუსიკალური ნაწარმოებებისა, რომლებმაც
კრიტიკოსთა და მსმენელთა მოწონება დაიმსახურეს. მთ-
რიცხვს მიეკუთვნება ი. ქორთუას „სიმღერა მეგობრობაზე“
(ტექსტი ი. ლაკერბაის). მასში ავტორი უმდიროს აფხაზი
და ქართველი ხალხის ურღვევ მეგობრობას. აღსანიშნავია
აგრეთვე ი. ლაკერბაის „სიმღერა ჯარისკაცზე“, ბ. ბალათე-
ლიას „სიმღერა პარტიასზე“, ა. ჩიჩმაძის ექვსნაწილიანი ორა-
ტორია „კიარაზის გმირები“.

ამჟამად ა. ჩიჩმაძე მუშაობს ოპერაზე „კლდის სიმღერა“
აფხაზეთის სახალხო პოეტ ბ. შინკუბას ლიბრეტოს მიხედ-
ვით. მრავალი მუსიკალური ნაწარმოების ავტორია კომპო-
ზიტორი ბ. ბერიგაშვილი, განსაკუთრებულ ყურადღებას
იმსახურებენ მისი ნაწარმოებები: „აფხაზეთი“, „ჰიმნი
სამშობლოს“, „სოსუმის გაზაფხული“, „აფხაზური ლირი-
კული“ და სხვა.

აფხაზეთის საგუნდო ხელოვნების განვითარებაში მნიშ-
ნელოვანი ადგილი ეთმობა ი. ლაკერბაისა და რ. გუმბა-
ძის მოღვაწეობას. ი. ლაკერბაის მრავალი საგუნდო, ვოკალური
და ინსტრუმენტული ნაწარმოები, მათ შორის სიმღერებე-
„ვლადიმერ ხარაზია“, „მინი-ნანი“, „მერცხალა“, „ანტი-
ცა“, „სიმღერა აფხაღბაზე“, „სიმღერა პარტიასზე“ და
სხვა ამშვენებენ აფხაზეთის მუსიკალურ შემოქმედებას. აღ-
სანიშნავია ისიც, რომ ი. ლაკერბაიმ ჯერ კიდევ აფხაზეთ-
ში საბჭოთა ჩელოუსტრების დამყარებამდე, ახალგაზრდა
ძალებით წავსაყალიბა სოსუმის საგუნდო წრე, რომელიც
სწავლობდა უკვლევს აფხაზურ ხალხურ სიმღერებს. აქ მან
გაიყენა მომღერალი ძუკუ ლოლუა და მისი დახმარებით
ურთიერთობა დაამყარა ზაქარია ფალიაშვილთან. სამამუ-
ლო ომის დღებში საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსა-
ხურებელი მოღვაწე ი. ლაკერბაი ხელმძღვანელობდა აფხა-
ზეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლს. აფხა-
ზეთის პროფესიული მუსიკის განვითარებაში მნიშვნელო-
ვანი დამსახურება მიუძღვის საქართველოს სსრ ხელოვნე-
ბის დამსახურებულ მოღვაწეს რ. გუმბაძეს. მისი სიმღერები
„ფენი“, „პარტიას“, „ლენინს“, მებაიეთა სიმღერა „პორა
ბოუმი“ და სხვა ლირიკული ნაწარმოებები გამოირჩევიან
მელოდიურობით, გულთხადებით. მათში ასახულია აფხა-
ზეთის წარსული და აწმყო, მისი ადამიანების შრომა და
გმირობა. რ. გუმბაძის სიმღერებში მკაფიოდ იგრძნობა
ეკნებნებუ სიყვარული ადამიანისა და სამშობლოსადმი.
უკანასკნელ ხანს იგი წარმატებით მუშაობს ინსტრუმენტუ-
ლი მუსიკის დარგში, ახლანან დაასრულა სუიტა სიმფონიუ-
რი ორკესტრისათვის „წყაროსთან“. რამდენიმე შექმნა სიმფო-
ნიური პოემა „კლდის სიმღერა“, რომელშიც გამოიყენა
ხალხური სიმღერები: „აირუმა“, „ახლარჩობა“, „სიმღერა
ხაჯარათზე“ და სხვ. რ. გუმბაძე ოქრომჭედლის სინატიფიში
ამუშავებს ხალხური მუსიკის მელოდიებს, თვალსაჩინაა მი-
სი პროფესიული ოსტატობა.

აფხაზეთის საესტრადო მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე პო-
პულარული კომპოზიტორია კოსტა ჩენგელია. მას შექმნი-
ლი აქვს მრავალი ვოკალური ნაწარმოები, წარს საგუნდო
მუსიკასაც. განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობენ
მისი ლირიკული სიმღერები „ბაღში“, „ბაიუზარ“ და
სხვა. იგი ქმნის ვოკალურ დუეტებს, ტრიოებს, კვარტეტს,
მათი უმრავლესობა ჩაწერილია გრამფირფიტებზე. კ. ჩენ-
გელიამ უშაღღეს მუსიკალური განათლება მიიღო ცნობილ
კომპოზიტორთან და პეტაგოგთან ა. ბალანჩივაძესთან. ამ-
ჟამად იგი განაგებს აფხაზეთის ხალხური შემოქმედების
სახლს. სულ ახლანან მან დაასრულა კანტატა, მიმდინილი
სამამულო ომის გმირის ე. ხარაზიას ხსოვნისადმი. საგუნ-
დო სიმღერებს უძღვებიან ი. აკირტა, კ. ბგანაძე და სხვები.

საესტრადო მუსიკის დარგში თავის შესაძლებლობებს; სცდიან ახალგაზრდა კომპოზიტორები ლ. ჭკადუა და რ. აგუმა. მათ სოხუმის მუსიკალურ სასწავლებელში მიიღეს განათლება. ამ კომპოზიტორების საესტრადო ნაწარმოებებს ასრულებენ აფხაზეთის თვითომქმედი და პროფესიული სა-შერსრულებლო კოლექტივები.

ჩვენი რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში მნიშვნე-ლოვან მოვლედ იქცა საქართველოს სსრ კომპოზიტორთა კავშირის გასვლითი პუნქტი. აფხაზეთის მშრომლები გაეცნენ ცნობილი ქართველი კომპოზიტორების — ა. ბა-ლანჩივაძის, თ. თაქთაქიშვილის, შ. მშველიძისა და სხვათა ნაწარმოებებს. აღსანიშნავია აგრეთვე კომპოზიტორების ი. სლონოვისა და დ. შვედოვის საავტორო კონცერტები, რომლებიც ჩატარდა 1960 და 1962 წელს. ამ კომპოზიტო-რებმა თავიი წვლილი შეიტანეს აფხაზეთი პროფესიული მუსიკის განვითარების საქმეში.

ამჟამად აფხაზეთში მუსიკალურ ხელოვნებას დიდ პრო-პაგანდას უწევენ შემდეგი შემოქმედების კოლექტივები — სახელმწიფო ფილარმონია, ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი, მუსიკალური სკოლები და სასწავ-ლებლები. აქ იზრდება პერსპექტიული მუსიკალური კად-რები.

აფხაზეთში ნაყოფიერად მოღვაწეობს მუსიკალური სას-წავლებელი და სასწავლებლის კულტსაგანმანათლებლო განყოფილება, 9 მუსიკალური და ერთი მხატვრული სკო-ლა. ასობით ახალგაზრდა ეუფლება პირველდაწყებით მუ-სიკალურ განათლებას კლუბებთან და კულტურის სასლოან არსებულ წრეებში. თავისი არსებობის მანძილზე დ. არა-ყიშვილის სახელობის სოხუმის მუსიკალურ სასწავლებელ-ში აღიზარდა ასობით მაღალკვალიფიციური მუსიკოსი. მათი ძალებით აფხაზეთში დაკომპლექტებულია მუსიკალუ-რი სკოლების პედაგოგიური კოლექტივები. უთოდ და სისი-ხარულოა, რომ პედაგოგთა ეროვნული კადრები დღითიდღე მრავლდებიან. ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწე-ვიან სოხუმის სასწავლებლის სასწავლო ნაწილის გამგე ლ. ჯერგელია, პირველი მუსიკალური სკოლის დირექტორა ს. კეცბა, გუდაუთის მუსიკალური სკოლის დირექტორი ი. აკირტა, ოჩამჩირის მუსიკალური სკოლის დირექტო-რი შ. ჩინია, გაგრის მუსიკალური სკოლის დირექტორი ბ. ბაღათელია, გალის მუსიკალური სკოლის დირექტორი გერლიანი და ამჟამად გახსნილი მესამე მუსიკალური სკო-ლის დირექტორი კ. ბგანგა.

უმადლესი მუსიკალური განათლება მიიღეს და ნაყო-ფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევიან ა. კუცბა, გ. კარ-ბა, ა. მიხბა, ა. აშხარაა, ე. ბგანგა, მ. ხაშბა, ბ. ამიზბა და სხვები. ამჟამად საბჭოთა ქვეყნის მუსიკალურ სასწავლებ-ლებსა და კონსერვატორიებში სწავლობენ (ზოგმა დაამ-თავრა კიდევ) ჩვენი რესპუბლიკიდან წარგზავნილი ახალ-გაზრდები — ლ. ლოგუა, ი. ნარმანია, რ. გელია, ზ. ხალ-ვაში, ე. კოკოსკერია, ნ. ანშბა, ტ. ჯონუა, პ. ოტირბა, ი. აკირტა და სხვები.

ეროვნული კადრების აღზრდაში დიდი ღვაწლი მიუძღ-ვით ე. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიასთან, მოსკოვის გნესინების სახელობის სა-ხელმწიფო მუსიკალურ-პედაგოგიურ ინსტიტუტსა და პ. ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის კონსერვატორიას.

თბილისის კონსერვატორიაში აღიზარდნენ აფხაზეთის კომპოზიტორები, მუსიკისმცოდნეები, პიანისტები, მომღერ-ლები, ინსტრუმენტალისტები. მათ შორის არიან ლ. ჯერ-გენია, ა. ჩიჩბა, ა. კუცბა, ს. კეცბა, ე. ბღატბა, მ. კეცბა, კ. ჩენგელია, ბ. ამიზბა, მ. ხაშბა და სხვები.

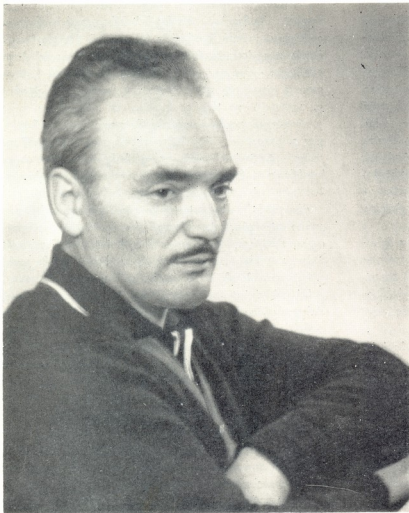
მასეთის ეთნოტიკურ აღზრდაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ თემატური კონცერტები და სხვა მხატვრული ღონისძიებები, რომლებიც სისტემატურად ეწყობა სოხუმ-ში ადგილობრივი ძალების მოწაწილობით.

აფხაზეთის მუსიკალურ კოლექტივებს შორის წამყვანია სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი, რომლიც კონცერტები დიდა წარმატებით სარგებლობენ ჩვენი რეს-პუბლიკის ფარგლებს გარეთაც. ნაყოფიერად მოღვაწეობს აფხაზეთის ფილარმონიასთან არსებული მუსიკალურ-ლი-ტერატურული ლექტორიუმი. მუსიკალური განათლების პროპაგანდის ხაზით აღსანიშნავია აფხაზეთის ხალხური შემოქმედების სახლის მოღვაწეობა.

მუსიკალური კულტურის პოპულარიზაციას დიდ დახმა-რებას უწევს აფხაზეთის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სა-ზოგადოება. იგი ხელს უწყობს ქორეოგრაფიული ხელოვნე-ბის განვითარებას.

აფხაზეთის მუსიკალური კულტურის შემდგომ განვითა-რებას შესანიშნავ პერსპექტივებს ჰპირდება აფხაზეთის კომპოზიტორთა კავშირის დაარსება. ამჟამად ჩვენს რეს-პუბლიკაში მოღვაწეობს სახელმწიფო კაპელა და სიმფო-ნიური ორკესტრი. იხინი დაუღალავ პროპაგანდისტულ საქ-მიანობას ეწევიან, განსაკუთრებით აფხაზეთი პროფესიუ-ლი მუსიკის ხაზით.





ირაკლი ორიაური —

სახელმწიფო პრეზიუმის ლაურეატი

ქართული ჭედურობა ოდითგანვე ცნობილია. გვყავდა კიდევ ამ საქმის დიდოსტატები, მაგრამ ხელოვნების ამ დიდებულ დარგს თანდათან ბიზნის მოეფინა და მხოლოდ ზოგიერთი ნაწარმოები თუ შემოგვრჩა, რომლითაც დღესაც ვამაყობთ.

თანამედროვე ქართული ჭედურობა ფაქტიურად ჩვენი საუკუნის ორიშობადაათიანი წლებიდან იწყება. გამოჩნდნენ ენთუზიასტები, პირველი ოსტატები, რომლებმაც აითვისეს ძველი

ქართული ჭედურობის დიდებული ტრადიციები და ძველის ახალთან შეპირებით შექმნეს თანამედროვე მხატვრული ქუჩადობის ბრწყინვალე ნაწარმოებები. მათ შორის უპირველესთაგანი იყო ცნობილი ქართველი მოქანდაკეების იაკობ ნიკოლაძისა და სილოვან კაკაბაძის მოწაფე ირაკლი ორიაური.

ამ ახალგაზრდა ხელოვანს თბილისის სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ დაებადა სურვილი ჭე-

დურობას გააყოლოდა, რომელიც ისიც იყო ფუნს იკიდებდა. მალე ვიხილეთ მისი პირველი ნამუშევრები — გაუბედავად შესრულებული, მაგრამ საინტერესო, ფაქიზი და ძალზე მხატვრული. იხვეწებოდა, ყალიბდებოდა და იჭედებოდა ამ ნიჭიერი მხატვრის მაღალი პროფესიონალიზმი, რომელსაც მოჰყვა საერთო აღიარება. საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრის ირაკლი ორიაურის ნამუშევრებში იგრძნობა შემოქმედების ინდივიდუალური ხელწერა, კოლორიტულობა, სავნის თავისებური გააზრება და მონუმენტურობა. ისინი მუდამ გვაღელვებენ, გვაოცებენ შესრულების ოსტატობით, თითოეულში არის რაღაც ახალი, საინტერესო, ფერწერული, რომელიც თითქოსდა ფუნჯის ერთი თამაში მონასმითაა შექმნილი.

თბილისის ქორწინების სახლისთვის შექმნილი ჭედური ბარელიეფები უდავოდ მის ბრწყინვალე ნამუშევართა რიცხვს მიეკუთვნება, დავეწილი კომპოზიციები, დინამიზმი, მონდენილი, ორიგინალური ფორმები — ყოველივე ეს შთაბეჭდავია და სასიყვარულო განაწყოებს ყველას.

სულ სხვა განწყობილებისაა ჭედური ფინები, ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიის შენობისათვის. ისინი კიდევ ერთხელ ადასტურებენ ირაკლი ორიაურის დიდ მხატვრულ ნიჭს, შენისაწინააღმდეგე ფრწყმთან შენობის არქიტექტურულ გადაწყვეტას და დასრულებულ სახეს აძლევენ მას.

ირაკლი ორიაურის სახელი დიდი ხანია გასცდა არა მარტო საქართველოს, არამედ ჩვენი ქვეყნის საზღვრებსაც.

ქალაქ ოსაკაში „ექსპო-70“ მსოფლიო გამოფენის საბჭოთა პავილიონისათვის შექმნილმა ფორმითა და შინაარსით გრანდიოზულმა ჭედურმა პანომ „შის მოტაცება“ მობილმა, დაატყვევა უცხოელები, სახელი და დიდება მოუტანა ირაკლი ორიაურს, და ბოლოს, ჭედური ფინების სერია „სიმღერა საქართველოზე“. იგი მართლაც სიმღერაა ჩვენი წარმატება სამშობლოზე თქმული.

ი. ორიაურის ხელოვნება უდავოდ ხალხურია და ხალხმა დააფასა კიდევ. ახლანდელ ირაკლი ორიაურს მივნიჭებ სსრკ სახელმწიფო პრემია.

ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია გულთბილად მისალმება ნიჭიერ მხატვარს, ულოცავს საპატიო ჯილდოს და უსურვებს შემდგომ შემოქმედებით წარმატებას.



რ. დვლიანიძე,

„გამარჯეება“ (მეფოლაღე).

საპარტიველოს სსრ
და საპარტიველოს
კომპარტიის 50
წლისთავისადგი
მიძღვნილი
გამოწვანიდან



გ. კუთათელაძე.
ყურაქნის დაწურვა.

გალები „შოთა რუსთაველი“ საზრანბეთში

აკაკი ნიყარაძე

შოთა რუსთაველის უკვდავი პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით ბალეტის შექმნის იდეა 1944-45 წლებში დაიბადა საფრანგეთში მცხოვრებ ჩვენს თანამემამულეებს შორის. კ. ბალმონტისა და შ. ნუკუბიძის რუსულად თარგმნილი ტექსტის მიხედვით ბალეტის ლიბრეტო შეადგინა ემიგრანტმა, ცნობილმა თეატრალურმა მოღვაწემ ნ. ვერეინოვმა. ლავდაპირველად გართულდა დადგმისათვის მუსიკის შერჩევა. ეს საქმე ითავეს ცნობილმა კომპოზიტორებმა: არტურ ონეგინმა, ალექსანდრე ჩერკნინმა და სხვახელმა კომპოზიტორმა არსანოვმა. ისინი გაეცნენ ქართულ მუსიკალურ კულტურას, (რომელსაც ალექსანდრე ჩერკნინი ადრევე იცნობდა, რადგან წლების მანძილზე საქართველოში ცხოვრობდა), გამოიყენეს მდიდარი მასალა ევროპაში არსებული ფონდებიდან. ცნობილმა კომპოზიტორებმა შექმნეს თვალსაჩინო მუსიკა. ბალეტის პრემიერა შედგა მონტე-კარლოს საოპერო თეატრში. ბალეტის აღმასრულებელი დირექტორი პარიზის „გრანდ ოპერის“ საბალეტო დასის ხელმძღვანელმა, ცნობილმა ქორეოგრაფმა სერჟ ლიფარმა.

ფრანგულმა ქურნალმა „ხელოვნებაში“ ამ ბალეტს ეპოქალური უწოდა. იმდროინდელი ფრანგული პრესა აღსაქვ იყო აწშლაგებით; ერთხმად აღაპარაფდნენ: „ვინ არის ეს ლეგენდარული შოთა, რომელმაც ქვეყანა აღადგინოვანა?“ აღსანიშნავია, რომ ეს დადგმა საფრანგეთსა და ინგლისში ბალეტ „შოთა რუსთაველის“ სახელით არის ცნობილი. სერჟ ლიფარს ქართული ქორეოგრაფიული ფოლკლორის თავისებურებათა გაცნობაში დიდი დახმარება გაუწია ქართველ მოქეცვეთა ჯგუფმა, რომელსაც თბილისელი აღ. პეტროსვილი ხელმძღვანელობდა. ისინი თავდადებით

მუშაობდნენ ამ დადგმის წარმატებისათვის. მონტე-კარლოში ბალეტის პრემიერას შიშით ელოდნენ. არ რა განაცხადა მონტე-კარლოს საოპერო თეატრის დირექტორმა გინზბურგმა: „ახლა კი დავიღუპე, აბა, ვინ მოვა უცნობი სიუჟეტის ბალეტზე? სომი იცით აქაური სასოფადოება ვისგან შესდგება: მათი სული და გული კაზინოს მაგიდაზეა მიჯაჭვული. არ იციან, იოლად შექმნილ ფულს რა უყონ. ვის აინტერესებს ოპერა ან ბალეტი. მათთვის მთავარია აზარტული თამაშები, დროსტარება კაბარეტებსა და რესტორნებში“.

გინზბურგი ერთხანს პეტერბურგის აკადემიკოსო თეატრის დირექტორად იყო მიწვეული. ასე იგონებს იგი ამ პერიოდს: „დიხს, რუსეთის იმპერატორის კარზე მე გახლდით ექსპერტი ხელოვნების საკითხში, მაგრამ ამან ხელი არ შეუშალა და რუსეთის რეჟენმა მეფემ გამომავდა პეტერბურგიდან. აი რატომ: როდესაც მე ვხედავდი ამ უსუსური და მართლაც უნათო აღმზიანის მფეობის აღმამუთიებელ ფაქტებს, ვხედავდი თუ როგორ იმელოდა ამეოფან იმპერატორ, ვერ მოვითმინე და შეუზარსუბულმა მეფესთან დაახლოებულ ერთ წრეში ვთქვი: რუსეთი დიდი იმპერიაა და დიდი იმპერიას დიდი იმპერატორი უნდა ჰყავდეს-მეთქი. ორი დღის შემდეგ გამომიცხადეს: იწყება დიდი ზამთარი, დიდი სიცოცხეები, მეფე შიშობს ბატონი გინზბურგი არ გაცივდესო. მან საჩუქრები და გასამრჯელო მოგართათ და სამშობლოში მშვიდობით მგზავრობას გისურვებთო. ამით აღმაფარდა ჩემი ყოფნა რუსეთში. შემდეგ რაც მოხდა, თქვენე კარგად იცით. რუსეთის ხალხმა ლენინის მეთაურობით შექმნა ახალი სახელმწიფო, რომლის ძალაში დაიარსებინდა ფამისტურ გერმანიაზე გამარჯვების

მაგალითზე. როგორც რუსეთის პატრიოტი მე შევძახებ ვაშს ამ დიდი გამარჯვების გამო“.

ბალეტის პრემიერაზე სუთი დღით ადრე ბილეთები უკვე აღარ იმოვებოდა. კერძო ფასმა ბილეთზე 2000-3000 ფრანკს გადააჭარბა. გინზბურგი გაოცებული იყო: „ვერ გამოვიცა, რა ხდება, რაც შე მონტე-კარლოში ვარ, ასეთი ამბავი არ მახსოვს“.

პრემიერის დღეს თეატრს პოლიციის გამოიერებული რაზმები იცავდა. უადგილოდ დარჩენილნი შესასლელ ბილეთში ზღაპრულ ფასს იძლეოდნენ. ბილეთებით ვაჭრობა თვით კაზინომაც დაიწყო. გინზბურგი არ დაიბნა, გააკანნი მისცა თავის კომერციულ ნიჭს და დიდალი ფული მოაგროვა თეატრის საღარიბეში. ამით გადაწყვეტილება ისარგებლეს და შპე ბირგაზე ნამდვილი ავითბავი შექმნეს.

დადგმის მხატვრობა გაფორმება ეკუთვნობდა ცნობილი მხატვარს ალექსანდრე შერვაშიძეს, რომელიც იქვე, ქალაქ ნიცაში, ცხოვრობდა (ალექსანდრე შერვაშიძის მოღვაწეობის შესახებ საკმაოდ ვრცელი და საინტერესო მასალა გამოქვეყნდა ჩვენს პრესაში).

ალექსანდრე შერვაშიძეს პეტერბურგის თეატრების სცენაზე მრავალი სპექტაკლი ჰქონდა მაღალმხატვრულად გაფორმებული და ჯილდოებითი მიიღებულ. ა. შერვაშიძეს თავადი მუღამ საქართველოსაგენ ეჭირა. მისი ქალიშვილი მსცოვანი მამის წამოსაყვანად და მისი მემკვიდრეობის ჩამოსატანად საფრანგეთში გაემგზავრა, მაგრამ მამა რამდენიმე დღის წინ გარდაცვლილიყო. უგზო-უკვლოდ დაიკარგა ბალეტ „შოთა რუსთაველის“ ტანუები და მაღალი ოსტატობით შესრულებული სხვა ტი-

ლომებიც. პოლიონელი ხელოვნებთმცოდნე შაიკვეიჩი წერდა: „შოთა რუსთაველის სამშობლო — ლაშაში და წარმტკაცი საქართველო მხატვარმა უბაღლო ხელოვნებით წარმოადგინა სცენაზე“. შაიკვეიჩი, როგორც პოლიონელი სემიგრატი, დიდხანს ცხოვრობდა საქართველოში, ამგვარი იგი განაგებს მხატვრული კრიტიკის განყოფილებას ფრანგულ ჟურნალ „ხელოვნებაში“.

1946 წელს, პრემიერაზე, მონტეკარლოს ოპერის თეატრი ხალხით იყო გაჭედილი. ფარდა აიხდა. ალ. შერ-ვაშლის მხატვრულ გაფორმებას ტან-მის გრიალომ შეხვდნენ. სცენაზე წარმოდგენილი იყო ქართული პიესა-ოპერა, რომელიც ხატოვან სანახაობას ქნინდა. თენბებოდა. ავანსცენაზე ნელ-ნელა ვარდის კოკორი იფურჩქნებოდა. მზის სხივების ამოსვლასთან ერთად გადიამალა ვარდი, საიდანაც ტურფა ასული ამოიზარდა. მან შესარულა ცეკვა „პოეტის მუხა“. პარიზის „გრანდ ოპერის“ პრემია მალაქინამ ორჯერ დაბაშა. შესანიშნავი მხატვრული გაფორმებისა და ექსტრემი განათების ფონზე, ბრწყინვალედ იცეკვა. აღფრთოვანებულმა მაყურებელმა რამდენჯერმე გამოიყვანა ადამაში სცენაზე და მუქხარე ოვაციებით დააჯილდოვა.

მეორე აქტი ნაჩვენები იყო დარბაზობა მეტის სასახლეში, თამარის სამეფო ტანტზე ასვლასთან დაკავშირებით. ეს აქტი მხატვარმა ოსტატურად გააფორმა მ. ზიჩის ილუსტრაციების მიხედვით. ალექსანდრე შერ-ვაშიძე საფუძვლიანად იცნობდა მ. ზიჩის შემოქმედებას, ხელთ ჰქონდა მისი მრავალი ესკიზი, ჩვენმა თანამაგონებელმა, ნიჭიერმა მხატვარმა ვერა დავამ თქვა: „მ. ზიჩის რომ ეს სპექტაკლი ენახა, ალბათ დიდ მალონას ეტყობა მხატვარსა და დადებულს თავისი საყვარელი გიმირების ასე ოსტატურად განსახიერებისათვის“. დიდ პიკასოს რ უთქვამს: „გაუმარჯოს საქართველოს! რუსთაველის ქვეყნის მხატვრებს!“.

დარბაზობაზე (თამარის სასახლეში) ესწრებოდნენ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსული ხეყმრები. დამდგომლმა ისინი შესატყვისი გროგნული კოლორიტით წარმოადგინა. ეს იყო მრავალსახოვანი ცეკვების ფიგურები. მეორე მოქმედების დროს აღფრთოვანებული აუდიტორიის მოთხოვნით ფარდა რამდენჯერმე აიხდა. სცენაზე იახებდნენ მოცეკვავეებსა და დამდგომელ რეჟისორს.

დაახლოებით ერთი თვის შემდეგ ლიფარმა და მისმა დასმა მიწვევა მიიღო ინგლისიდან ლონდონის სამეფო თეატრში „ვეფხისტყაოსნის“ დასადგმულად.

როგორც საინფორმაციო სააგენტოები და გაუთუთ, „დეილ ტელეგრაფი“ იუწყებოდნენ, სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა ინგლისში. ბილეთების შოვნა აქაც გართულებულა. სპექტაკლს დაესწრო ინგლისის დედოფალი ელისაბედი, ხოლო ინგლისის მეფე სპექტაკლის შემდეგ კულისებში ეწვია ლიფარს და უსახსოვრა პორტსიგარი საზეიფო ღერბით.

საფრანგეთისა და ინგლისის პრესა ფართოდ გამოეხმაურა ამ ბალეტის დადგმებას.

გაუთუთ „დეილ ტელეგრაფი“ წერდა: „ლონდონის ერთგულთვან მხატვრულურ ცხოვრებაში ბალეტი „შოთა რუსთაველი“ შემოიტარა როგორც რუსთაველის სამშობლო მთიდან მოვარდნილი მთის მქვევარე ნაკადული. გაგვანარა, დაგვაცემო და ერთგვარად გაგვაკვირვა კიდევ.“

საქართველო, სადაც ეს დიდებული პოემა და თვით მისი ავტორი დღითა და კაცკასის საშხრთ-დასავლეთით მდებარეობს. ეს წარმტაკი სილაშის ქვეყანა, მრავალი ძველი ციხესიმაგრეებით, მონასტრებითა და ეკლესიებით არის დამშვენებული, რაც მის მდიდარ ისტორიულ კულტურაზე, ქართველი ვაჟკაციერ ხასიათსა და ბუნებაზე მეტყველებს. რუსთაველი ამ ქვეყნის კულტურული ცხოვრების ასაპრეზუე მე-12 საუკუნეში გამოჩნდა თავისი დიდებული პოეით „ვეფხისტყაოსნით“. ამ პოემის თარგმანი ინგლისურ რაზუედაც არსებობს. ლონდონის მაყურებელმა ნამდვილად დიდი სიაზოვნება განიცადა, როდესაც საბალეტო ხელოვნებით დასურათხატებულ შოთა რუსთაველის უბაღლო „ვეფხისტყაოსანი“ იხილა. სერჟ ლიფარმა მოვადგო ინგლისელი მაყურებელი და ინტერესი აღძრა ამ დიდი პოეტის პიროვნებისა და მისი სამშობლოსადმი.

1946 წლის პარიზის პრესაც გამოეხმაურა ამ დადგმას.

გაუთუთ „პარი პრესი“ წერდა: „სამწუხაროდ, რუსთაველის პოემის თარგმანი ჩვენ ხელთ არა გვაქვს. ამიტომ მის შესახებ ბევრს ვერაფერს ვიტყვით. ამ თემას მაშინ დავერუნვდებით, როცა რუსთაველის სტრუქტურები ფრანგულ ენაზე ამღერდება. ჯერჯერობით ვიტყვით მხოლოდ, რომ

ეს დადგმა ახალი სიტყვაა საბალეტო ხელოვნებაში. ფრანგული ბალეტის ვარსკვლავებმა: ივებ შოიტირემ, ოლდა ადამაშმა, იური ალვაროვმა დიდი ოსტატის სერჟ ლიფარის ჩანაფიქრი უნაკადო და დიდი ოსტატობით განსაზოციელეს“.

მესამე აქტი იწყებოდა ტარიელის ვეფხეთან ბოძლით. ტარიელი განსახიერა აბოლტური ანგავის ბრწყინვალე მოცეკვავემ იგორ კალუენინმ, რომელსაც ამფრთველ მოცეკვავეს ეძახდნენ. ვეფხეი — იური ალვაროვმა. ორთაბრძოლა ტემპერამენტით იყო შესრულებული. ცეკვაში გაღამწვეტილი დინამიკური ბატალური სცენა ტან-მის გრიალომ მიმდინარეობდა. შემდეგ აღფრთოვანებულმა საზოგადოებამ კალუენი 15 წუთის განმავლობაში არ გაუშვა სცენიდან. ორჯერ გამოიყვანეს თვით ლიფარი.

სპექტაკლის დასასრულს რუსთაველი თამარს თავის პოემას მიართმევს და იწყება საზეიფო ცეკვა, რომელსაც მთელი დასი ასრულებს.

ფარდა დაეშვა, მაგრამ ხალხი ადგილიდან არ იძვროდა. ათჯერ მიანი ააწვიენეს ფარდა, სცენაზე გამოიყვანეს მთელი დასი ლიფარის მეთაურობით.

ბოლოს, აღმნიხტარა იძულე-ბული განსა სპექტაკლის დამთავრება გამოცეკვადებინა.

1961 წელს ლიფარი ესტუმრა მოსკოვს, ლინიგარდას და კიდევ, ეწვია თბილისსაც. მას გულთხადი შეხვიდრა მოუწყვეს კოლოგებმა — სსრკ სახალხო არტისტებმა ნინო რამიშვილმა და ილიკო სუხიშვილმა. ლიფარი დაესწრო თბილისის საოპერო თეატრის სპექტაკლებს: ზ. ფალოშვილის „დიდის“ და, თორაძის „გორდასა“ და ა. მაჭავარიანის „ოტელოს“.

ლიფარი მიიღო თეატრის დირექტორმა, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა დ. მჭედლიძემ. სპექტაკლ „ოტელოს“ შემდეგ მან მხურავლედ მთელიცა წარმატება გატანვ ტაბუიანს.

ლიფარმა მალალი შეფასება მისცა თბილისის საოპერო თეატრის სპექტაკლებს. მან აღნიშნა: „რასაკვირვლია, ახლებურად აქღერდებოდა ბალეტი „ვეფხისტყაოსანი“ ქართველი კომპოზიტორების, მხატვრებისა და მოცეკვავეების მონაწილეობით. ჩემი სურვილია ეს დადგმა გაეიმეორო თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე“.



მშვენიერება და ხელოვნება

გივი ბარამიძე

ხელოვნება თავისთავად გიზმობს მშვენიერებისაკენ. მისი ტამარი სილარბაისლის ტრიბუნაა ყოველთვის... ძნელა ხალხის ამაღლების პროცესი მშვენიერების სიმალემდე... მაგრამ მის მიღწევაში მე ვხედავ ერთ მძიმე და აუცილებელ ამოცანას.

ა. მარჯანიშვილი.

სასკამთს(ლ) გაგებული ის ჭეშმარიტება, რომ ხელოვნებას შეუძლია დღეობის ცხოვრების ასახვითაც ემსახუროს მშვენიერებას, ცხადია, სულაც არ ნიშნავს, თითქოს იგი ამგვარ ცხოვრებას მიიჩნევდეს სიმშვენიერედ.

ხელოვნება მშვენიერებად წარმოვიდგენს მხოლოდ ჯანსაღ ადამიანურ ცხოვრებას და ყოველგვარ გაადამიანურებულ სინამდვილესაც ამავე მიზნით გვისურათბატებს. მისი უდიდესი ძალაც ის არის, რომ დაგვიმაროს მშვენიერისა და მახინჯის გარკვევაში, განგვიმტკიცოს აზრი, რომ მშვენიერი არა ყოველგვარი, არამედ მხოლოდ ადამიანური ცხოვრებაა. სხვანაირად ბედნიერ მომავალზე ოცნებასაც არა აქვს არავითარი მნიშვნელობა.

— რაც არ უნდა დაღონებული ვიყოთ ამ გაურკვეველ სამყაროში, სამზეო მაინც მშვენიერი, — უთქვამს ივანე ბუნიან.¹ და რაკი კონკრეტულად არ მიუთითებია თუ როგორი სამზეო ჰქონდა მხედველობაში, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ისიც იზიარებდა მხედველებას ყოველგვარი სიცოცხლის მშვენიერების შესახებ. მაგრამ, მხოლოდ „იმიტომ რომ მაინც სჯობს ვიცხოვრობოდე, ვიდრე არ ვიცოცხლობდე“;² რომ „ყოველ ცოცხალს უკვე თვით თავისი ბუნებით ემინია დალუპვის, არყოფნისა და უცვარს სიცოცხლე“ (ჩერნიშევსკი).³ უმართებულთა ხელოვნებასაც მოვთხოვით მშვენიერების ესთეტიკურ კატეგორიამდე აიყვანოს „ყოველგვარი სიცოცხლე“. აქ სიტყვა „სჯობს“, არსებ-

თად, სიცოცხლის ფიზიოლოგიური და ბიოლოგიური შეფასება და არა ესთეტიკური, ხელოვნების მთავარ მიზანს — საუკეთესო, ადამიანური ცხოვრების მშვენიერებასაც სატყვის ხდის და, საერთოდ, უკლებელყოფს მშვენიერების ესთეტიკურ ბუნებას.

ხელოვნება, რაკი მხატვრული სახეებით, ესთეტიკურად ასახავს სინამდვილეს, ბუნებრივია, იგი ცნობილი გამოთქმის თანახმადაც სრულიად განასხვავებს „მშვენიერი მოხუცის დახატვას მოხუცის მშვენიერი დახატვისაგან“.⁴ ადრევე ვთქვით, რომ ხელოვნებისათვის ეს უკანასკნელია არსებითი, რადგან მის სპეციფიკურ დანიშნულებას მშვენიერი მხატვრული სახევა წარმოადგენს. მხატვარი, — როგორც ბელინსკი აღნიშნავდა, — ემსახურება ყველაფერს ამაღლებულსა და მშვენიერს, მაშინაც კი, როდესაც მათ არ ასვენებს, მაგრამ მართებულად ასახავს ცხოვრების მოვლენებს, რომლებიც ამაღლებულისა და მშვენიერის საპირისპიროა.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრულად ასახული დადებითი მოვლენა უფრო მეტ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს, ვიდრე იმავე ძალით ასახული უარყოფითი, თვით მხატვრული სახის სიმართლე ამგვარ ესთეტიკურ განკერძოებას გამოირიცხავს. რამდენადაც ხელოვნების დანიშნულებას წარმოადგენს არა აუცილებლად ესთეტიკური სინამდვილის ასახვა, არამედ ცხოვრებისეული სამყაროს შინაგანდინ სიმართლთა ჩვენება და ღრმა გაანალიზების შედეგადც „გამოაქვს მსჯავრი ცხოვრების მოვლენებზე“, დილია მისი ესთეტიკური ღირებულება.

სწორი არ არის, რომ თითქოს ესთეტიკური ღირებულება მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოებს გააჩნია. მშვენიერი შეიძლება იყოს ვირტუოზულად გათამაშებული ჭადრაკის

¹ იხ. კანსანტინე პაუსტოვსკი, „ოქროს ვარდი“, თბილისი, „საბჭოთა საწარმოველო“, 1969 წ., გვ. 180.
² ნ. გ. ჩერნიშევსკი, „რჩეული ღილოსოფიური თხზულებანი“, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1954 წ., გვ. 309.

პარტიაცა და ფეხბურთის მატყვე. ურთულესი მათემატიკური გამოაზარებელია და ფიზიკის მცენერული კესპერიმენტები, სიკეთისათვის თავდადებული ბრძოლაც და კონვეიერული შრომის პროცესი... მაგრამ ყველა ეს სიმშვენიერე თავისთავადია, მხოლოდ საკუთარ არსზე მიგვიითიფებს და სხვას არაფერს ასახავს. ისინი შეიძლება თავად იქნებენ ხელოვნების ასახვის საგნად, რიგობს ესთეტიკური ღირებულებანი. თოვფილ გოტიეს შენიშვნა, რომ მიითქოს პოეტი არც არაფერს ამტკიცებს და არც არაფერს მოგვითხრობს, რომ ლექსის სილამაზე განაზრახულია მისივე მუსიკით, რიტმით. თუ სიტყვა „მტკიცებას“ არ მივიღებთ მხედველობაში, ეს უფრო ჩვენს მიერ სხვებულ თავისთავად ესთეტიკურ ღირებულებებს შეეფერება, ვიდრე პოეტსა და პოეტურ შემოქმედებას. მხატვრული ნაწარმოები ყოველთვის მოგვიითხრობს რაღაც არსებობის შესახებ. იდეური შინაარსის გამოხატვის გარეშე არ არსებობს არავითარი გარეგნული, თავისთავადი მხატვრული სილამაზე. გ. პლენხანოვი თავის შრომაში „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“ ყოველივე ეს საუკეთესოდ განმარტავს და უსზრო, გარეგნული სილამაზის თავიანთსმეცემელ ხელოვანთ ცხოვრობილი ლიტერატორისა და კრიტიკოსის მაქსიმ დიუკანის (1822-1894) ციტირებით მიმართა:

როდესაც ფორმას ახლავს ღრმა აზრი, მაშინ ის მართლაც მშვენიერია, მაგრამ რა არის შუბლი ლამაზიც, მისი პატრონი თუცა შეტარა.³

მასასადამე, სულ სხვა, გაცილებით უფრო ფართო მნიშვნელობა აქვს იდეური შინაარსის ამსახველ მხატვრულ ნაწარმოებებს. ესთეტიკური სიამოვნების მომგებელია მწერებში ჩამდგარი, რიტმულად ამოქმედებული მცელავეების ჯგუფი, მაგრამ სულ სხვაა ასევე ჯგუფურად ჩამწერებელი მოცეკვავეების მიერ განასახიერებელი „ხორუმი“. მცელავეთა შრომის პროცესი მშვენიერია თავისთავად და თავისთავად: უკრებს „ხორუმს“ რომ ასეთივე თავისთავადი, მქანკური რიტმი და ტაქტი ჭქონდა იდეური შინაარსის მხატვრული თხრობის შესაძლებლობის გარეშე, ხელოვნება არ იქნებოდა. გოტიესეული უშინაარსო ლექსითაც მხოლოდ რიტმის ამარა დარჩებოდა და ესთეტიკური ღირებულებითაც მცელავეთა შრომის პროცესთან შედარებით არაერთხად გამოიწმინდებოდა, რადგან მცელავეების რიტმული მოძრაობის სიმშვენიერე თით შრომის სტიმილატორად გველენება. საქმე ისაა, რომ „ხორუმის“ და მისი მონათვა სხვა საფერხული ცვევების („ლაზური“, „აფხაზური“, „ხასტა“ და სხვ.) მცელავეთა მოძრაობის მსგავსი ხასიათი, სწრაფი ტემპი, დინამიკით აღსაცემ გამომსახველი ფესტურ, მხატვრული სახის არაჩვეულებრივი მკაფიობა და კონკრეტულობა აღწევს. იგი თავისი ლაკონიური, კულტურულ-ქსარესული მოძრაობებით, გაჩვეულ სიუჟეტურ თანამიმდევრობას იცავს და სახეობრივად გადმოსატყვემს თიხი ნაწილისაგან შემდგარ იდეურ შინაარსს, რომელთაგან პირველი — რაზმის მიერ საბრძოლო ადგილის ორგანიზებულ შეწყობას, მეორე — წინამძღოლის საცანგაში ნიშნით მოწინააღმდეგე ბანაკის დაზვერვის დაწყებას, მესამე — ხელმართულ, გმირულ ბრძოლას და მეოთხე — მტკრულ განარჯვებას, სიხარულით შინ დაბრუნებას ასახავს. რა თქმაუნდა, ამგვარ მშვენიერ სანახაობას იდეურ შინაარსთან ერ-

თად დახვეწილი ფორმაცა და ესთეტიკური ღირებულებაც მეტი გააჩნია. სწორედ ამის გამო იყო, რომ ცვევა „ხორუმი“ ა. ბალანჩოვის ბალეტში „მოების გული“ (რომლის დადგმაც პირველად ვ. ჭაბუკიანმა განახორციელა ლენინგრადში 1938 წელს), მთელი სპექტაკლის ძირითადი დრამატული ხაზის განმარტებელი აღმზრდა. სწორედ და „ხორუმის“ შეუწყო ხელი თავისუფლებისათვის მებრძოლი, შეუპოვარი, გმირი ხალხის სახეობრივი ბატალური ტილოს შექმნას.

ამიტომ ვამბობთ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში გაადამიანურებული სინამდვილის მრავალმხრივი ასახვა განსაზღვრავს ესთეტიკური კატეგორიებისა და მშვენიერების შინაარსს. გაადამიანურებული სინამდვილის მრავალმხრივობა რომ მშვენიერისა და მახინჯის, ამაღლებულისა და მდაბალის, ტრაგიკულისა და კომიკურის... მუდმივ დაძირისპირებებით ხასიათდება. მასასადამე, შემოქმედი როგორც თვის, ასევე მორთავს მხატვრული სახის სრულყოფაში იძლევა და ამითვე ისწრაფვის ცხოვრებაში მათი განმტკიცების ან უარყოფისაკენ.

მხატვრული სახე განსაზღვრულ ფორმაში გვისწავრთებს ამა თუ იმ მნიშვნელობანი მოვლენის, სახანის, ადამიანის ცხოვრების სიღრმეში დაფარულ აზრს და აღწევს ჩვეულებრივი არაჩვეულებრივის, არაჩვეულებრივი დამახასიათებლის, ცალკეულში ზოგადის, პროსტალში პოეტურის, მცირედში ბევრის დანახვის შესაძლებლობებსაც. რაც უფრო დიდი პოეტისათვისა შემოქმედი, იგი თავის ნაწარმოებში მით უფრო სრულყოფილად აღვწენ ხელოვნების ყველა ამ ღირსებას.

ამ მხრივ სამავალითა, ვთქვათ, მეწა დელაკრუას (1798-1863) საყოველთაოდ აღიარებული ფერტილო „1830 წლის 28 ივლისი“ („თავისუფლება ბარკაიანბეში“).

1830 წლის ივლისის რევოლუციის დღეებში პარიზის ქუჩებში, მართლაც, ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა ბარკაიანების აგება და ფართო მასების ბრძოლა ადამიანური უფლებების დასაცავად. მაგრამ ამ ჩვეულებრივობაში მხატვარმა შესანიშნავად დაინახა ის არაჩვეულებრივიც, რაც ფიქტივ მოვლენის სიღრმეში იყო ბევრისთვის შემოწმველი. დელაკრუს ბევრ ვალენიან თანამედროვეს ეს ორმოცდათექვსმეტსათაიანი აჯანყება, ჩვეულებრივი, მასების „სტიქური თარეშად“ მიიჩნდა; მაგრამ მხატვარმა მოვლენის სამდვილო არსი — თავისუფალი და მშვენიერი ადამიანის შესახებ რომანტიკული ოცნების განხორციელების არაჩვეულებრივი სინამდვილე, სხეობრივ სიმართლედ აქცია. ეს ფერტილო უკვე თანამედროვეთათვის წარჩინადგნად სრულიად მოულოდნელ და ახალ მხატვრულ სიძველეს. ბევრმა მხოლოდ ამ სურათის ნახვის შემდეგ იგრძინო ჩვეულებრივი მოვლენაში გამოსახული არაჩვეულებრივი ძალა და ახალი პრიორესული იდეებისა, რომლებიც უკვე ედვარ გეტონდენ ტყელი წყობილების იდეათა ფარგლებში.

დემოკრატიულად განწყობილმა მხატვარმა სურათში მკვერტად გამოხატა თავისი სოციალური პროტესტი, დიდ განამართლებლობა მიერ წამოყვებულ თანასწორობის, ძიობისა და სამართლიანობის რაციონალურ გაგებას ნაზიარები რველუციური რომანტიკა. აქ დამახასიათებელი მცადუნდება გადაუტვრიათა ერთი მამოზოციის, მძაფრად დრამატული სიუჟეტისა და კით ფერწერულად გამოსახვის ლაკონური მხატვრული ხერხებით. თავისუფლებისათვის დაცემულთა ტრაგედიაში ჟღერს უკვდავების ჰიმნი. სიკვდილის პროზას ახადღურებს სიცოცხლის განმარტების პოეზია. სურათში პარზონიულად ერთიანდება სოციალური სინამხინჯის წინააღმდეგ აძრული ბრძოლის მშვენიერი რვა-

³ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика. Госизд-во художественной литературы. М., 1958, стр. 148.

ლისტური ასახვა და თვით ამ ბრძოლის ასახვის რომანტიკული მშვენიერება.

მოწითალო და მოლურჯო ფერების ემოციურ გამაში, მკვეთრი ხაზების დინამიურ მთლიანობაში წარმოვიდგებოან იმ გმირული დღეების მონაწილეთა ამაღლებულად გარდაქმნილი სახეები.

დელაკრუს რეალიზმის სიღრმე, რევოლუციური პათოსი, ენერჯია, მძაფრი დინამიკა სურათში კულმინაციას აღწევს. მომხდარი ამბის სიტუაცია დეტალურადაა გადმოცემული, მაგრამ იგი მის პირდაპირ ასულ არ წარმოადგენს.

ცენტრალური ფიგურა — თავისუფლების სიმბოლო, ნახევრად შიმშველი ქალი, მარჯვენა ხელით რომ რესპუბლიკის სამფრთხილ დროშა აღუმართავს და მარცხენით ბიშტწამოცმული მახსნა უპყრია — რამდენადმე ანტიკური დახვეწილობით წარმოვიდგება და მთელი სურათის რეალურ-ალეგორიულ ერთიანობადაც გვევლინება. ეს მშვენიერი სახე (დელაკრუს ზოგიერთ თანამედროვეს სან-ლანზარეს ციხიდან გამოქცეულ დიაცად რომ ეჩვენებოდა) არც არავის ასლს წარმოადგენს და ამავე დროს მრავალის განსახიერებაცაა. იგი შეიძლება სწორედ ის ახალგაზრდა ქალია, იმ ისტორიულ დღეებში მონაბრტის ქუჩაზე ქმართან ერთად რომ თავგანწირულად იბრძოდა დაშინთა და ორი დამპყრობი შეიარაღებული; ან იქნებ კავშირი მომუშავე ის ერთი უბრალო გოგონაა, რომელმაც სუბ-დენის ქუჩის ბარიკადებზე პირველად აღმართა რესპუბლიკური დროშა... უთუოდ არის და არც არის, რადგან იგი ერთსა და იმავე დროს არც არავინაა და ყველა მათგანაცაა. უფრო სწორად, ის განსზოგადებული განსახიერება იმისი, ვინც შეუპოვრად იბრძოდა მეფის გვარლის წინააღმდეგ, ვისაც დაჭრილი შეამბოხენი გამოჰყავდა ბრძოლის ქარცეცხლიდან, ვინც ტყვეობით ამარაგებდა აჯანყებულებს...

ბრძოლის პათოსით აღსველებული ის დამახაშვმართული მალსაზი ბიჭუნა, მარცხნივ რომ მოყვება ამ მშვენიერ ქალს, რომელიმე ერთი მათგანის ასლი როდია: ასეთი მგზნებარე „გაგროშები“, მოზრდილებს რომ წინ უსწრებდნენ ბარიკადებზე და ტყვეობის ზუზუნს არ უშინდებოდნენ, იმ დროს ნამდვილად ბევრნი ყოფილან; დელაკრუამ კი იგი მინც ისეთი განსზოგადებული სიმშვენიერით წარმოსახა, რომ თავად იქცა არა ერთი შემოქმედის შთაგონე-

ბის წყაროდ. ჯერ მარტო ის რად ღირს, რომ მან ეიქორტიკოს გაგროშს ოცი წლით დაასწრო ხელოვნების ქმნილება გაეცნობება. არც ისაა გასაკვირი, თუ თოფმომარჯველები, მასურთუიანი ინტელიგენტის სახეში თვით დელაკრუს მსგავსება შეიძენს. ამაშიც ჩანს მხატვრის უტყუარი კეთილდამიჯიდებულება რევოლუციისადმი. ამ ფერტილოს შექმნასთან დაკავშირებით იგი აკი წერდა თავის ძმას: თუ პირადად არ მიზრძოლია სამშობლისთვის, მისთვის სურათს მიხეც დაწერო.

ივლისის რევოლუციის თემაზე იმ ხანებში ორმოცდაათადე ნაწარმოები შექმნილა, მაგრამ ერთდღობა დელაკრუამ მიაღწია ცხოვრებისეული სინამდვილის მხატვრული შვერძების ისეთ ძლიერებას, როგორიც თვით მისსავე შემოქმედებაშიც კი არ გამოვლენილა არც მანამდე და არც შემდეგ. სინამდვილის მაღალი ტრავიკული სტილისა და რეალისტური სიმახილის სინთეზური ერთიანობით მას შეიძლება რამდენადმე ენათესავებოდეს დავითის „მარტის სკედილი“ (1793), ან ჟერიკოს „მედუსას“ ნაშთი“ (1818), რომლებსაც მკვეთრად ემჩნევათ ხუნებელი მხატვრების მიერ დრამატული ისტორიის ნამდვილი მოვლენით გატაცება და ისინი დიდი ოსტატობითაც აღწევენ მკაცრ რეალისტურ ასახვას, მაგრამ დელაკრუს უპირატესობა იმაშია, რომ მის მიზნას არც წარმოადგენდა ცოცხალი ისტორიის დოკუმენტალური, ფაქტიური მხარის პირდაპირი რეალიზაცია. იგი ექვება მთავარს—მომხდარი მოვლენის არსს და კიდევაც კივდა გარდაქმნილი სინამდვილის რეალისტურ წარმოსახვაში. მხატვრული სახის ამგავრი მოლიანობით კი სავსებით გამოვლინდა ჩვეულებრივი არაჩვეულებრივის, არაჩვეულებრივი დამახასიათებელის, ცალკეულში ზოგადის, პოზაულში პოეტურის, მკიერდმი ბევრის... დანახვის შესაძლებლობა. ხელოვნების მშვენიერების არსებითი დამახასიათებლობაც სწორედ ამაშია.

ალიარებულია, რომ მცენიერებისაგან განსხვავებით ხელოვნება მხატვრული სახეებით კი არ ამტკიცებს ქეშმარიტებას, არამედ აჩვენებს“ (ბ. ბელისკი). მაგრამ არც ეს არ უნდა გაგვიფიქროს, თითქმის ხელოვნება სრულიად თავისუფალი იყოს ყოველგვარი მტკიცებისაგან. რამდენადაც „ხელოვნება ცხოვრების ახსნა“ და მას „მსჯავრიც გამოაქვს ცხოვრების მოვლენებზე“ (ჩერნიშევსკი), არ შეიძლება არაფერს არ ამტკიცებდეს და, არც ის იქნება სწო-



თეოდორ ჟერიკო
„მედუსას“ ნაშთი

რი, იგი „სინამდვილის სურთაგატად“ ვაღიაროთ. ეს ჩერ-
ნიშვესკისეული წინააღმდეგობრიობა დიდი ხანია დაძლეუ-
ლია თანამედროვე ესთეტიკური აზროვნების მიერ. ხელოვ-
ნება თავისი საპედიკური მხატვრული საშუალებებით ჩვე-
ნებასთან ერთად თავისებურად კიდევ ამტკიცებს ჭეშმა-
რიტებას.

რაკი ხელოვნების მიზანი არ არის მხოლოდ მშვენიერე-
ბის, ან მხოლოდ მახინჯის ასახვა და იგი საბოლოოდ
მაინც მშვენიერებას ეძებს, პოულობს და ემსახურება, თვით
ასეთი ძიებაც მშვენიერა ხელოვნებაში, რადგან იგი სწო-
რედ ძიების გზით ამტკიცებს ჭეშმარიტებას. ხელოვნების
საბოლოო მიზანს არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს
მახინჯის ძიება. იგი მას მხოლოდ სწავლობს და აშკარა-
ვებს იმდენად, რამდენადაც სიმახინჯე თავისი ბუნებით
არანაკლებ რთულია, ვიდრე მშვენიერება, რომლის სახე-
ლითაც იგი ხშირად ყალბად სარგებლობს. თავისთავად არც
მშვენიერების ძიებაა ადგილი, და მით უმეტეს, მისი პოე-
ნა, მაგრამ მხატვარს ესთეტიკური იდეალი ყოველთვის
უმსუბუქებს გარემო სიმახინჯით გამოწვეულ სირთულეს.
თავად ზემოთხიის სახით ფ. დოსტოვესკის „დადებითი გმი-
რის“ საკუთარი იდეალი სურდა გამოეყვინა, და ამას კი-
დეც მიაღწია იმდენად, რამდენადაც ამის საშუალებას აძ-
ლევდა „საკუთარი იდეალი“, მაგრამ ჭეშმარიტი მშვენიე-
რების მტკიცებას მაინც დიდად უშლიდა ხელს დროის სიმ-
ნიძე. „დიდხანს მაწვალებდა ერთი აზრი... გამომეხსაბა
სრულყოფილი მშვენიერი ადამიანი“, მაგრამ „ჩვენს დრო-
ში, ჩემის აზრით, ამაზე ძნელი არაფერია“, — წერდა იგი.
ამ ფაქტში დროის სიმახინჯის სირთულესთან ერთად თვე-
თის შემოქმედის გაუბედაობაც მქადაგებდა, რადგან დღემ-
დე არ არსებულა დრო სინამდვილის გარეშე, თუცა მშვე-
ნიერი მხატვრული სახეები მაინც შექმნილა. მართალია,
ეს სახეები ხშირად თავისი დროის სიმძიმის კვალსაც იმი-
ნევენ, მაგრამ დიდი შემოქმედების პირადივც, ბაბილინის
პერიოდებში მარგავენ. ვეგეტის პირამიდებს, ბაბილინის
დაიოცელს ბაღებს, არტემიდს ვითესის ტაძარს, ოლიმ-
პიელი ზევსის ქანდაკებას, კალიკარნასის მავთოლუმს,
როდოსის კოლოსს, ალექსანდრიის შეუქრას დროის სიმძი-
მის ბეჭდივც აზოთ, მაგრამ მათი სახით კაცობრიობის უძ-
ველესი ეპოქების სინამდვილური განმტკიცებელი მშვენიე-
რების ამ შვიდ საოცრებას კიდევ უფრო ეთაყვანება. მათ-
ში ამოუწურავი ძალა ვლინდება თვით მახლის შემოქმე-
დებით განიხანა. მშვენიერების განმტკიცებისათვის ყოველ-
გვარი სინამდვილისადმი შეუპოვარი დამოკიდებულებისა.
და თუ თანამედროვე ადამიანი განსაკუთრებით ბედნიერად
უნდა გრძნობდეს თავს ხელოვნების მშვენიერების ესოდნ
სიუბოთი, „შვიდ საოცრებასთან“ ერთად ეს მთელი წარსუ-
ლისა და აწმყის მშვენიერებისაკენ შეუპოვარი ღრთობის
კანონიერი შედეგია. ეს უტყუარი ფაქტია იმისა, რომ ჭეშ-
მარიტი მშვენიერების „მუზეუმი“ არასოდეს არ სდუმან და
ყოველთვის რაიმე სასიკეთოს დამტკიცებასაც აღწევენ.
მუზეუმი უტყარო თავისუფლებისა და მშვენიერების ატმოსფე-
როში შექმნილი გემგანზომიერი, ადამიანური კომფორტი,
მაგრამ ფილოსტრუალად მაინც არ იზიდავთ ყალიბ ანგა-
რების გზით გაიდვალეული „უფოთველი სილიადე“, ან
ნაძალადეკად აღიარებული, თავზე მოხვეული „პარმი-
ნის“ კულტი. ცხოვრების გარდაქმნის, გადახალისების და
ყოველგვარ საკეთესოს მტკიცების მისია მათ მარადიულად
აქტიურ, ქნედით როლს ასრუებს. ამიტომ არც თუ სასე-
ვით სწორია აღმოჩენა: თითქმის მუზეუმი სდუმან, როცა
ატმოსფერო რეაქტორი გუგუნებს. პირიქით, განსაზღვრის
ვამს კიდევ უფრო აქტიურდებიან ისინი, უფრო ქნედილ
იყვანენ მშვენიერებას. ხელოვნების ყოველ სახეობაში ვლინ-
დებიან ტირანისა და ძალმომრეობის წინააღმდეგ ხმა-
მალელებული გმირები: პროპოვები თუ ამირანები, ქერკუ-



ჯორჯ რომინი

ლუდი პამპლონი

ლესები თუ ტარიელები, სპარტაკები თუ ჟან დარკები,
კარლ მორიები თუ ეგონოტები, „არასახები“ თუ რანმე-
ტრები, პუფაროები თუ არსენა თეატრები, ჩაპაიევი
თუ კიკიიები, სკვარცოები თუ მახარშვილები... „ქე-
რიშხლებისა და შეტვების“ ეპოქასაც კი არ ახსოვთ ხე-
ლოვნების მუშების დუმილი. ამგვარ ვითარებაში ხშირად
ტრაგიკულმც მეტ-ნაკლები ძალით გამოვლენილა ხოლმე
ამალდეგულის სილიადე. უძველესი „აერგამის ალტარი“
და „ლაორონი“, ტიციანის „წმინდა სებასტიანე“ ან მი-
ქელანჯელოს „დაივითი“, ფიას „შეამოხეთა დახვეტა-
ან ნავილის „პრაციების ფიცი“, როდენის „კალეს მოქა-
ლაქენი“, ან ვან-გოგის „პატიმრების გასერინება“, რიუდის
„მარსელიოზა“ ან პიკასოს „გერნიკა“... და ასე დაუმთავ-
რებლად ისახებდა ხოლმე ტრაგიკულ სიკვდილზე გა-
მარჯვებულ სიცოცხლე. ძალმომრეობაზე გამარჯვებული
თავისუფლება და ა. შ.

ქარიშხლის, როგორც მშვენიერებისათვის ბრძოლის სიმ-
ბოლოს, ქებათა ქებას უძღვნიდნენ ხელოვნების ყველა დარ-
გის წარმომადგენლები, მაგრამ ყველაზე მეტად მაინც პოე-
ტი (ბაირონი, შელი, გოეთე, შილერი, ლერმონტოვი,
ბერიუსოვი, გორკი, გალაკტინი...)

ვალერი ბრიუსოვი რუსეთის პირველი რევოლუციის წი-
ნა პერიოდში ქარიშხლის სილიადეს ასე გამოხატავდა:

გაშთვლებული ხანისის ბრწყინვა თვალებს ჭრის მგოსანს,
ის ძველებურად გაუსლილ და ბასრი არის,
პოეტს მუდამ ხალხთანაა ქარიშხლის დროსაც,
დები არიან სიძლერა და მძინევაზე ქარი.

(„ხაწალი“.)

გალაკტიონ ტაბიძე კი პირდაპირ მოუწოდებდა:

დავდეთ, იქ, სადაც ქარიშხალია და სისხლიანი ღვას ანგველი, ახალ გრივალეს წერივით სიცოცხლეს ჩვენ, პოეტები საქართველოსი.

(ჩვენ, პოეტები საქართველოსი).

ან „დაქროლეთ ქარო... მე არ მიყვარს ვე მყუდროება, მე ქარიშხალთან შემემა მინდა, დაქროლეთ ქარო...“ („მგზავრის სიღვრე“).

ამრიგად, ყოველი სახის ხელოვნება მშვენიერებისათვის იღვწის ყველა დროში და ყოველგვარ სიტუაციაში. მშვენიერება ამგვარ ბრძოლაშია, ხელოვნებაში ძირითადად ამას ემსახურება ტრაგიკული და კომიკურიც, დადებითიც და უარყოფითიც, როცა ხელოვანი უარყოფისას ასახავს, მაშინც იძრება დადებითობისთვის. ამაზე თავად მეტყველებენ ჭეშმარიტი ხელოვნების ნაწარმოებში შექმნილი რეალისტური მხატვრული სახეები და არა სინამდვილიდან მტკიცებულად გადმოტანილი პროტოტიპები. ასე მაგალითად, ი. გონჩაროვის ილია ობლომოვისა და ი. ჭავჭავაძის ნურსამ თათქარბის მხატვრულ სახეებში შესანიშნავადაა ნაჩვენები რუსი და ქართველი თავადაზნაურობის გარკვეული ნაწილის მანკური თვისებები. ცხადია, თვით ეს თვისებები არ განაჩვენებენ ესთეტიკურ სიამოვნებას, მაგრამ ეს ესთეტიკურა მათი ასახვის ფორმა, ჩვენთვის საშუალება, ხოლო ჩვენთვისადაც ერთად მოცემულია იმ ჭეშმარიტების მტკიცება, რომ ასეთი არაადამიანური, მანკური ცხოვრება, როგორც ობლომოვსა და თათქარბეს სწევიათ, არაკანონზომიერია. მართალია, კრიტიკული რეალიზმის შესატყვისად ავტორები ამ მანკიერების დაძლევის გზებს არ გვიასახელებ, მაგრამ ცხოვრების არაკანონზომიერია ჩვენებისადმი ზიზღით განგაჟყობენ და ამით მშვენიერი, კანონზომიერი ცხოვრებისადმი თავდადებასაც გვიმტკიცებენ.

ჭეშმარიტი ხელოვნების მთავარი მიზანი ცხოვრების, ადამიანთა სულიერი სამყაროს მშვენიერებისაკენ მოწოდებაა. არაპირდაპირი გზით, მაგრამ მშვენიერების შესავლად, ისიც თავისებურად შემოქმედებს მხატვრობებიც ცხოვრების მატერიალური პირობების განვითარებაზე. აქ მნიშვნელობა იმას აქვს, თუ რამდენად აქტიური ან პასიურია იგი, როგორი სიმპათიებით თუ ანტიპათიებით მოქმედებს სინამდვილის უკეთესი გარდაქმნისათვის, როგორი ბრძოლის უნარს ავლენს სოციალური და მშვენიერული პროგრესისათვის. ყველა როდი ფიქრობს აქტიური ტოლსტოის მსგავსად. ცნობილი ტრილოგიის („წამების გზაზე“) ავტორი კი თავისივე შემოქმედებითი პრინციპებისად გამომდინარე ამბობდა: „მთლიანად შეუპოვბილი ვარ გარდაქმნისა და ახალი სამყაროს შეშენის იდეებით. ია, რთი ვახსელ თვალს. მე ვხედავ სამყაროს სახეებს, ვცნობ მათს მნიშვნელობას, მაის ურთიერთყვარობის, მათს დამოკიდებულებას ჩემდამი და ჩემს დამოკიდებულებას მათდამი“⁴.

ერთი შეხედვით, თანამედროვე იტალიელი ნეორეალისტების მიზანი თითქოს მხოლოდ ისაა, რომ ყოველგვარი გარდაქმნისათვის მტკიცებების გარეშე, მხატვრული სახეებით გვიჩვენონ „ცხოვრება, როგორც ის არის“. მაგრამ, სინამდვილეში რეალისტური ასახვის გზით, აშკარა წინააღმდეგობის გათუქვინებად მაინც განვვიმტკიცებენ აზრს ნაჩვენებ არაკანონზომიერი ცხოვრების გარდაქმნის აუცილებლობის შესახებ. ამის დამატურებელია, მაგალითად, ფილმებიდან ვიტორიო დე სიკას „ველოსიპედების მტაცებლები“, ჟუსუე და სანტისის „რომი 11 საათზე“,

პიეტრო ჯერმის „იმედის გზა“ თუ ელვარდ ვე ფილიპის „ნეალოგი — მილიონთა ქალაქი“... სახვითი ხელოვნებიდან — ჯ. მანვის „კლოუნი“, კ. ლევის „დღეობა“, რ. გუტუსოს „დღერითი ჩვენთანაა“, უ. ატარდის „პატიმრები და ვეჯილბო“, გ. შუკის „მიწა“ თუ ა. პიენარის „მტვირთავი“... ლიტერატურიდან — ელიო ვიტორინის „სიცოცხლის სახეები“, ვასკო პრატიკოსის „უბანი“, ჩენაზე პავსევის „ამხანაგი“, ალბერტ მორანის „ჩოჩარა“, რინატ ვიგანის „ანგეზ მიდის სასიკვდილოდ“ და ა. შ.

ნეორეალისტური ხელოვნების მშვენიერება (ისე როგორც, საერთოდ, რეალისტური ხელოვნებისა) იმანია, რომ იგი უარყოფითი ცხოვრების მხილვის გზითაც შესანიშნავად გამოხატავს თავისი ესთეტიკური იდეალის განხორციელებისათვის სწრაფვასაც. ეტალონად მიიჩნევა კანონზომიერი, ცხოვრებისეული მინარის მშვენიერებასაც. ამრიგად, უარყოფითი სინამდვილე რეალისტურ ხელოვნებაში თვით მხატვრული წარმოსახვის სპეციფიკური არსის შედეგად მართლაც ღდება ესთეტიკური ფუნქციონირება და არც თუ სწორია მტკიცება, თითქოს ხელოვანი მხოლოდ სინამდვილის ესთეტიკური თვისებების წარმოსახვის შემოქმედით აღწევდეს თავის ესთეტიკური სიფის განხორციელებას (ვ. ვასალივი). მაგალითად, ჟუსუე და სანტისის ესთეტიკური იდეალ წარმოადგენს თავისუფალი, უფლებამოსილი, კეთილშობილური საქმეების შემოქმედებადამიან, მაგრამ ის სინამდვილე, რომელსაც იგი ასახავს თავის ფილმებში, სრულიადაც არ შეეფერება მის იდეალს. მიუხედავად ამისა, მიუხედავად მახინჯი სინამდვილის არაესთეტიკური თვისებების ასახვისა, დე სანტის მაინც ახერხებს გამომხატოს თავისი იდეალი და თუცა იგი სახეობრივად უწინარია (როგორც მიზანი), მაინც მთავარ გმირს წარმოადგენს ისევე, როგორც გოგოლისთვის „რევიზორის“ ერთ უწინარ მთავარ დადებით გმირს მიდორინდელი მიხინჯი ცხოვრების უარყოფილი სიცილი წარმოადგენდა.

უფრო კონკრეტულ მაგალითისთვის შევხებით ჟუსუე და სანტისის ფილმს „რომი 11 საათზე“, რომელიც თითქოს არაფერს გვიმტკიცებს, მაგრამ მშვენიერად გვიჩვენებს ერთ დამასასიათებელ ფაქტს უმუშევრად დარჩენილი ქალების ტრაგიკული შემთხვევის შესახებ. ავტორი არსად არ ასახელებს თუ ვინაა დამნაშავე კიბების ჩანგრეასთან დაკავშირებული უიღადის მხსვერვლის გაღებაში, მაგრამ ფილმის მთელი მინარის მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რომ ვიდრე არ შეიქმნება ესთეტიკური იდეალი და სასული ადამიანისათვის შესაფერისი ცხოვრება, ამგვარი ტრაგიკული შემთხვევების მიზეზი, მთავარი და დამნაშავე სოციალური უკუღმართობა იქნება. ამრიგად, ფილმში არაესთეტიკური სინამდვილე, მშვენიერი მხატვრული წარმოსახვის შედეგად ესთეტიკური ფუნქციონირება მაინც ხდება.

ცნობილია, რომ ცალკეული ნეორეალისტები, მაკარი ცენსურული პირობების გამო, ჯერ კიდევ ვერ სახავენ ამგვარ წინააღმდეგობის გზებს, მაგრამ მშვენიერი ცხოვრებისათვის თავდადების გამომსახველ თავიანთ ხელოვნებას მხატვრული სიმართლის, ხალხურობის, ადამიანურობის დამკვიდრების პრინციპებით განამტკიცებენ. იტალიელმა სასოგადო მოღვაწემ დანილო დლოჩიმ თითქმის ნეორეალისტების სახელით განაცხადა: — „წინააღმდეგობის გაუქვებლობა არ ნიშნავს პასიურობას... ვინად ამბობდა: ზოგიერთ შემთხვევაში უკეთესია პორტუგლის მიმართ წინააღმდეგობა, ვიდრე მისგან თავის დაღწევა, მაგრამ წინააღმდეგობა ვანეროდო როგორც ერთს, ისევე მეორესაც...“⁵ რა ოქმა სუნდა, პასიურობის განპართობის ამგვარი პრინციპი (ისევე როგორც, საერთოდ, მივილი კრიტიკული რეა-

⁴ Алексей Толстой, Сборн. соч., т. 10, М., 1961, стр. 257.

⁵ «В защиту мира», 1960 г., № 4, стр. 45.

ჯერ ერთი, როცა არისტოტელე პოეზიის სპეციფიკურ სახანად ხამდილიად მომხდარს (ე. ი. ყოფილ მივლენას) კი არა, არამედ შესაძლებელს მიიჩნევს, ეს „შესაძლებელი“ სულაც არ უნდა გავიოთ არასტეხელ სინამდვილდ. რაკი შესაძლებელია მისი არსებობა, ის უკვე რეალისტურია. პოეტის (ხელოვანის) ამ შესაძლებელს საბოლოოდ მაინც დასაშვები სინამდვილასში მიმაძიებს შედეგად წარმოსახვს. სწორედ რომ წარმოსახვად ან არა „წარმოსადგენს“, რადგან პოეტის ეს არა, სახიროსოაის საქმეა სინამდვილე ფაქტების უსუსტი აღწერით წარმოადგინოს. ამიტომ სიტყვა „მიზაბაჟა“, მართალია, ყოველთვის იყო ამბორებაში, მაგრამ როგორც თვით ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებები ადსტურებენ, პრაქტიკულად იგი ყოველ საუკეთესო შემთხვევაში მუდამ წარმოსახვის ცნებით იყო გაგებელი; ასე რომ გამოვიჩინო და მეტისმეტად ვაზვადებულ ბრალდებად გამოიყურება მთელი ორი ასობა საუკუნეების ესტეტური აზროვნების სახელით არისტოტელეს პოეტიკის გაყვობებად აღიარება. სხვას რომ თავი დაუხეობთ, ჯერ მარტო რენესანსის ტიტანებიც კმარა ასეთი ბრალდების მოსახსნელად. მაგრამ, საბედობეროდ, ამ ხნის მანძილზე არსებულ მთელი რეალისტური ხელოვნება, მთელი პროგრესული ესტეტური აზროვნება ადსტურებს არისტოტელეს მიმეზისის საუკეთესო გაგებას. მით უმეტეს ბრეტის ეპოქაში, როცა წარმოსახვამ კულმინაციას მიაღწია.

საუკეთესო გაგებით, მიზაბეის თეორიასთან მჭიდროდა დაკავშირებული საკითხი სინამდვილის შესწავლის შესახებ. დიდი ხანი შემწევულია, რომ საგნის ესტეტური აღქმისათვის აუცილებელია თვით საგნის ცოდნა. ამ გარემოებას მარტო ასე ააბოთებდა: „...Человек не терпает лишь тогда в своем предмете, когда последний становится для него человеческим предметом или предметным человеком“.

ყოველი მხატვრული ნაწარმოების ხარისხი იმზეა და მოკიდებული, თუ მისი ავტორი რამდენად ღრმად არის გაცნობილი ასახვის სფეროს, საგნობრივ სინამდვილეს.

ცნობილი ინგლისელი პოეზიისტი ეოზეფ ტენერი (1775-1851), რომელიც თითქმის მხოლოდ პერისა და სინათლის გადმოცემის ეფექტით იყო გატაცებული და რეალურ საგნებს უფრო მეორეხარისხოვანად, სუბექტიური აღქმის საშუალებად იყენებდა, უპირველესად სინამდვილეში თვით ამ „მეორეხარისხოვან საგნობრიობას“ სწავლობდა. სივრცესაც და სინათლესაც საგნობრივი მრავალფეროვნების ღრმა შემეცნების საფუძველზე აღქვამდა და უფროდნად პირად შთაბეჭდილებრივ განწყობილებებს იმდევარდა, როგორცდემ შემდეგში ეს შესანიშნავად აითვისეს იმპრესიონისტებმა. ტენერის ინგლისური პოეზიებზე კი აღარ აკმაყოფილებდა და სამყაროს მრავალმხრივობის უკეთ შესაცნობად ხან კალუმი მიეჭაზარებოდა, ხან ენეციაში და ხან შვიციაში... ყველაგა ეძებდა მყარ მასალას თავისი „ფურქურული სიმფონიებისათვის“.

ოგოცურ რენეზარი საგანგებოდ ვაგონინდა ხოლმე თავის ძმას ქურაში, რათა ყოველგვარი საბაბით ცოტა ხნით მაინც შეეჩერებინა მისთვის საინტერესო „ტიპაჟი“. ის კი ამ დროს შემწევნილად ხატავდა მას ფანჯრადან.

შოკინი გახმოვანებულ ბუნებაში ჯებდა გამუდმებით „მასალას“ თავისი უსისკალოვანი ნაწარმოებისათვის, ბალზაკი, ტოლსტოი, იუიან ჭეჭვაჟაჟა... მხატვრული სახეებადმედ ამაღლებდნენ ლიტერატურულ პროტოტიპებს და ასე გრძელდება ყოველთვის.

მაგრამ სდება ისეც, როცა საგნის გაგებას, გამოსახატავი პიროვნების შესწავლას შემოქმედი ზოგჯერ თვით საგნის, პიროვნების ტემპარატი ბუნების საპირისპიროდ, საკუთარი ესტეტური იდეალის შესატყვისად იყენებს.

XV საუკუნიდან დღემდე მთელი მსოფლიო სიმანხნის ერთ ფაქტურ გასახიერებად იცნობს „ბოროტების უიედეს შემოქმედს“ თემერ-ლენგას. ისტორიის ღრმა შესწავლის საფუძველზე ასე იცნობდა მას XVI საუკუნის ინგლისელი დრამატურგი ქრისტოფერ მარლო (1564-1593). მაგრამ საყოველთაოდ აღიარებულ ორწარწილან ტრავადიაში („ტამარანი“) მან ეს სისხლისმსმელი ტრანია თავისი დემოკრატიული მოლოდინმდველობისა და ესტეტური იდეალის შესატყვისად, ტიტანურ პიროვნებად წარმოადგინა. ყურადღების ცენტრში მოაქცია ის, უბრალოდ ენეზიდან გამოსული მწყემსი თუ როგორ ამაღლდა „მსოფლიოს განთავისუფლებისათვის“ ზრუნვის კეთილმოზილურ შემეცნებად.

ინგლისელ ფერმწერს ჯოჯო რიშის (1734-1802) გარდა გაბეჭდილი, რომ ემა პარტი (შემდეგში ლედი ამპილტონად ცნობილი) ავანტიურისტი იყო, მაგრამ მხატვარმა თავის იდეალს დაუქვემდებარა ამ გარეგულად მომბიბულევი ქალის პლასტიკური სილამაზე. მრავალრიცხოვან პორტრეტებში იგი მას ხან ვაკე ქალის, ხან ფერიისა და ხან ნადირიის ქალმერთის სახით გამოასახლდა, ოღონდ არა ლედი ამპილტონისა, რომელიც თვითონ უფრო კარგად გრძნობდა თავის ყალბ ზეგაგუნებას მხატვრის მთელ შემოქმედებაზე.

ყოველივე ადამიანურის მხატვრული ნათელყოფა: ხელოვნებას ყველა ქვეყნისა და ყველა ერისათვის გასაგებდხის. მართალია, ყოველი ხალხის ხელოვნებას თავისი ერთეული ფორმიცე გააჩნია, მაგრამ შინაარსი ნაციონალურთან ერთად ზოგადკაცობრიულიცაა. იაპონელის როცეც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაშიც, უყვარი ბუნებრივის, ნატურალურისა და სინთეზის ეფექტი. მათ ამ ეფექტის შესახარეულებად თავიანთი დემურით კვით და მოქული სიციუტლის განმავლობაში შვენიერების სხვა დემურთებთან ერთად მას ეთავყვანიბიან. ყოველივე ეს ხელს არ უშლის შემქნანს სიახლათა ასახვით, ოღონდ ადამიანური ხელოვნება, რომელიც გასაგებია იქნება, ვიქვათ, ჩინელი-სათვის, რომელსაც მშვენიერების სრულიად საპირისპირო ფორმები აქვს გამოუმუშავებელი. მით, მაგალითად, უფრო იტაცებთ ყოველივე ბუნებრივის მოპირკეთებას საგნების მოწყობებას, მკვეთრი შეფერადება, მკაფიო დასრულებულიობა და ა. შ. მოლიანობაში კი როგორც ჩინელს, ისე იაპონელსაც შესწევს უნარი საერთოდ ყველასათვის გასაგები მშვენიერი ხელოვნების შექმნისა.

ავენიშნავი ხა ხელოვნების ერთეულ და ზოგადკაცობრიულ ერთიანობას, ყველა ადამიანზე მისი ესტეტური შემოქმედების დიდ ძალას, ამით სულაც არ ვაუბრალოებთ ხელოვნების სპეციფიკურ ენას, რომლის გაგებასაც სათანადოდ მხატვრული განათლება სჭირდება. უხელოეთ გაგებენდება ლაღო ავალიანის რომანის „ახალი პირიზონტის“ ცენტრალური გმირის შატბია აპაბიბის მიმართ. ავა გლუბებისადმი: „ჩვენ მარტო იმას ვეწერ და ვლაპარაკობთ, ხელოვნება გასაგები უნდა იყოს, მაგრამ ამაღლებე უნ წიგნი წერა-კითხვის უცოდინარს და უთხარი-ხომ სხედა, რა მკაფიოდ არის დაბეჭდილი ასეთი, ამა ერთი წამითხეოთ“. მართლაც, ყოველად წარმოუდგენელია ხელოვნების ენის ელემენტარული ცოდნის გარეშე. მისი სიმშვენიერის სრული შეგრძნება. მით უმეტეს, როცა ხე-

8 ლაღო ავალიანი. „ახალი პირიზონტი“, თბილისი. „საბუთო საქართველო“. 1971 წ. გვ. 969.

6 K. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 626.

კლდე მონე
შობაძე-ლოლა



ლოვნების ყოველ დარგს და მის ყოველ სახეობას საკუთარი სპეციფიკური ენაც გააჩნია.

მკითხველი, რაც უფრო განათლებულია მხატვრულად, მით უფრო ნათლად გრძნობს, მაგალითად, ლიტერატურული მეტყველების ერთ-ერთ არსებით თვისებას — მეტყველების კეთილშობიანებას, რაც ერთნაირად ძვირფასია როგორც პროზის, ასევე პოეზისთვისაც. ლიტერატურაში ჩახედული ადამიანი ესთეტიკურად აღიკვემს პოეზიის განსაკუთრებულ რითმიულ და რიტმულ კანონზომიერებას, სიტყვის შინაარსის აკუსტიკურ თვალსაჩინოებას, ალიტერაციას („ა კ რ ვ ი ს კ ა ლ თ ა ჩ ა ხ ლ ა რ თ უ ლ ი, ჩ ა ვ ჭ ე რ - ჩ ა ვ ა კ ა რ ა ბ ა კ ე“), მუსიკას, მაგრამ სიტყვის პოეტურ შეწყობას პროზაშიაც საკმაოდ ამჩნევს. ალიტერაცია ხომ პროზის დამამშვენებელ კომპონენტსაც წარმოადგენს (მაგალითად, კონსტანტინე განაახურდიას ლექსის ალიტერაცია „ზღვისფერი ვაჭის თვალები და თავად ჭკვეხარ ზღვას“, მისსავე პროზაულ ნაწარმოებში „დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენაშიც“ თავისებურად შედარებულია: „ლასისტანის ზღვა ღელავდა შორენას ზღვისფერ თვალებში“).

ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით ლიტერატურას სინამდვილის უფრო ფართო და სრულყოფილი ჩვენების შესაძლებლობა აქვს. სიტყვის საშუალებით იგი ნაციონალურისა და ზოგადასაკაცობრიოს ერთიანობაში განიხილავს საზოგადოების პროგრესულ იდეას. ლიტერატურა სიტყვით არ იზღუდება, ისე, როგორც, მაგალითად, მხატვრობა — ფერიიდა და ხასით, მუსიკა — ბეგრით, ქანდაკება — ქვით თუ ხით, თეატრი — სცენური და კინო — ეკრანული თავისებურებით.

ლიტერატურული ნაწარმოები მაშინაა სრულყოფილად მშვენიერი, როცა მას თავისი გამართული არქიტექტონიკის (ფაბულის, სიუჟეტის, რიტმის, რითმის, ტერმინის, ტაქტის და სხვა კომპოზიციური ერთობლიობის) შესაბამისად გააჩნია საზოგადოებრივი, აღმშრდლობითი, აღმუშაობის და ესთეტიკური ღირსება, როცა ნაწარმოების აგება-

აშენების ტექნიკასთან ერთად მაღალ დონეზეა იდევრი ჩანაფიქრის მხატვრული გამოახვევის ფორმა.

აკაკი წერეთლის ლექსის სტრიქონები „მე ჩინგური მისთვის მინდა, რომ სიმართლეს მსახურებდეს, განამტკიცოს აზრი წმინდა, გულს სიწმინდით ახურებდეს“ — მხოლოდ პოეზიის ქურუმებისთვის როდია სამაგალითო. იგი ერთნაირად აუცილებელია ხელოვნების ყოველი დარგის მსახურისთვის.

ხელოვნების ისეთი სახეობა, როგორცაა მუსიკა, რომელსაც არ შეუძლია თვალსაჩინოდ დავიხატოს სამყაროს კონკრეტულობა, საგნობრიობა, ლიტერატურულ მასალაზე დაყრდნობით მაინც ახერხებს დიდი მოვლენების ემოციური აზრის გადმოცემას. ამიტომ მიმწვინელოვანია ამ მოვლენის ლიტერატურული შინაარსის წინასწარი ცოდნაც, რათა, ჩვეულებრივ, მუსიკალური სმენისათვის გასაგებმა მუსიკალურმა ენამ კონკრეტული აზრი გამოაფიქროს. „უპროგრამო მუსიკის“ მქადაგებლებს ბეგრების კაკაფონიით არ ძალუთ ადამიანის ესთეტიკური აზრდება. ღრმა შინაარსის გარეშე და, საერთოდაც, შინაარსის გარეშე მუსიკით აღძრული ემოციები ყოველთვის სტიქიური ხასიათისანი არიან და ესთეტიკურ ტკიპობას ვერ გამოიწვევენ. ზშირად იმხენებენ ერთ მაგალითს: კომპოზიტორმა, რომელმაც შექმნა კლასიკური სონატა, არ დატოვა მისი ლიტერატურული შინაარსი. ყოველმა მუსიკისმცოდნემ იგი თავისებურად ახსნა, ერთნი მას მიიჩნევდნენ დაღუპული ქალიშვილის ისტორიად, მეორენი — მოთხრობად გადაღეული ყვავილზე, მესამენი — გაქურდულ მოცინებელად და ა. შ. ამგვარად, მუსიკის ემოციურმა შედეგმა ესთეტიკური ნაყოფი მაინც „წარმოდგენილი შინაარსით“ გამოიღო და არა უაზრო ბრახარხუთ.

რაც შეეხება სახეით ხელოვნებას, იგი სამყაროს გვიწვენებს ხილულ ფორმაში და, თეატრის, მუსიკის, კინოსა თუ ლიტერატურისაგან განსხვავებით, არ შეუძლია სინამდვილე გადმოგვეცადოს დროში, მოძრაობაში, განვითარებაში. ის, რომ იგი შეუღლდულია ერთი მომენტით და მისი სახეები

კონკრეტული დროის მსვლელობის გარეშე არსებობენ სივრცეში, მოცულობაში, სულაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს მხატვარს, მოქანდაკეს... არ შეეძლოს გადმოცემა არსებითი მოვლენებისა. ისინი ერთ მომენტშიც ახერხებენ დაგვიანახოს მშვენიერი თუ მახინჯი მთელი თავისი სირთულეებით, მოქმედებით, შინაარსის „ილუზიური“ განვითარებით, აზრის სიღრმით, ესთეტიკური ზემოქმედებით. როგორც იტყვიან, ფერწერის სისლდი და სხეულია ფერი, კოლორიტი, რომელიც მას უდიდეს უპირატესობას ანიჭებს ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით. ფერი ბუნებასა და ფერი ხელოვნებაში ეს ერთსა და იმავე დროს ესთეტიკური შვრტმების სხვადასხვა და ერთმანეთის შემავსებელი საშუალებაა. იმპრესიონისტების შემდეგ ადამიანმა ბევრი რამ ახალი შენიშნა ბუნებაში, მაგრამ ის, რაც იმპრესიონისტებმა შენიშნეს ახლებურად, უპირველესად მაინც თვით ბუნების ღირსებაა. იმპრესიონისტებმა სამყარო მზიური კუთხით დაინახეს და ფერისა და სინათლის სიმფონიებით უკვდავდგეს სინამდვილის ცხოვრებისეული ფრაგმენტები. მათ სურათებში სიუჟეტიც კი ფერადოვანი ტონალობით გადმოიცემა და არა თვით შინაარსით.

ამაში ცდა ხელოვნების სახეობათა ერთმანეთში შერევისა. ყოველ სახეს თავისი სპეციფიკური სიმშვენიერე გააჩნია და თუ თეატრი და კინო სინთეზურ ფორმაში აერ-

თიანებს ხელოვნების სხვადასხვა დარგს, ეს როდი ნიშნავს, რომ ისინი მათი მექანიკური „გამაერთიანებლები“ არიან. თეატრისა და კინოს სიმშვენიერე ამ სინთეზის საკუთარ ენაზე ამტკყველებია.

თანამედროვე პოეტური რეალიზმი ფართო გასაქანს აძლევს ხელოვნების ყოველ დარგს. პიკასოსა და ბრეჰტის, მიაოტავსისა და ჰემინგუეის, სტრაინსკისა და პროკოფიევის მხატვრული მრავალფეროვნების საუკუნე სულ ახალ-ახალი ფორმებით სახავს სამყაროს. ახლის ძიება ხშირად პროგრესულის ნიღბით მოქმედებს და მოჩვენებითად სარგებლობს „მშვენიერების კანონების სახელით“, მაგრამ ამ სიყალბეს ფარდა ეხდება ხოლმე ესთეტიკურად გამახვილებული, დიდი მხატვრული გემოვნების მქონე შემფასებლების მიერ, ოსკარ უაილდის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ხელოვანი მშვენიერების შემოქმედი“.

...ისინი, ვინც სილამაზეში მახინჯ მხარეებს კოვებენ, ბილწი სულის ადამიანები არიან და არც მომხიბვლელია გააჩნიათ.

ისინი, ვისაც შესწევთ უნარი სილამაზის მაღალ აზრს ჩასწვდნენ, განსწავლული ადამიანებია, მათ უიმედოდ ვერ ჩავევლით.

რჩეული შეიძლება მხოლოდ იმას ვუწოდოთ, ვისთვისაც მშვენიერება მხოლოდ მშვენიერებას ნიშნავს“.



რ. ნაროშვილი
ბეკობენის პორტრეტი

მხატვრული სტილი და შეპოქაქვლი პეტილი

ნოდარ კოლოკავა

მხატვრული სტილის ტიპოლოგიურ არს განსაზღვრავს შემოქმედებითი მეთოდი, მაგრამ თვით მეთოდის ცნების ზუსტად დაუდგენლობა, სტილის ცნების გაზუნდოვანებასთან ერთად, ზოგჯერ ერთგვარი გაურკვეველობის სათავე ხდება შემოქმედებით პრაქტიკაშიც. კერძოდ, ზოგიერთ საკმაოდ ცნობილ თანამედროვე მწერალთან გვხვდება სოციალისტური რეალიზმის მეთოდისა და სინამდვილის ცნობიერების ნაკადის ასპექტში წარმოსახვის შეთავსების ცდები. პერსონაჟის ცნობიერების ნაკადის ამსახველი სურათები (გარკვეულ სიუჟეტურ სიტუაციებთან დაკავშირებით) ნამდვილად შეიძლება მოგვევლინონ დიდი მხატვრული სიმართლის ერთ-ერთ კომპონენტად, მაგრამ მისი აღიარება ესთეტიკურ თვალსაზრისად სრული გაუგებრობაა, რადგან იგი უშუალოდ უკავშირდება ლიტერატურის კლასიკურ ფორმათა განრული თავისებურებების მსხვერვასა და ტიპიურობის უარყოფას, რასაც საერთო არაფერი აქვს რეალიზმთან.

მხატვრული სტილისა და შემოქმედებითი მეთოდის პრობლემებს იკვლევს მეცნიერების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები. გარკვეული მონაპოვარი ამ საკითხების შესწავლაში გააჩნია ლიტერატურაშიმცოდნეობასაც. თუმცა ამ ბოლო დროს

ზოგიერთი ესთეტიკოსი ამჟღავნებს ლიტერატურათმცოდნეთა კვლევა-ძიებების შედეგად მიღებული პოზიტიური დასკვნების უგულებელყოფის ტენდენციებს. მაგალითად, ჟურნალ „კოპობის ლიტერატურის“ 1967 წლის მესამე ნომერში გამოქვეყნდა მ. კაკაბის სტატია, რომლის დაბეჭდვა ყოველგვარი სარედუქციო შეზღუდვის გარეშე განცხადრებას იწვევს.

მ. კაკაბის მტკიცებით, მხატვრული მეთოდის ცნების სრული გაურკვეველობა აიხსნება ლიტერატურათმცოდნეთაგან მისი შესწავლის მონოპოლიზირებით. ავტორის აზრით, ისინი პრობლემას ზოგადი არსის მიხედვით კი არ სწავლობენ, არამედ მკვლევარ მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნისეულ დეფინიციებს. მ. კაკაბი არასრულფასოვნად მიიჩნევს რეალიზმის ენგელისეულ განსაზღვრებასაც. მისი აზრით, ფ. ენგელის მხოლოდ მხატვრული ლიტერატურის, კერძოდ, მწერლის მხოლოდ ერთი ფუნქციის, ეჭირის მონაცემებს ითვალისწინებდა. მ. კაკაბის შესვლულიებით, ხელოვნების შემეცნებითი დაინშნულების აღიარება ნიშნავს მისი ზოგადი კანონების შეცვლას კერძო კანონებით, რადგანაც აქედან თავისთავად კეთდება დასკვნა ხელოვნების ძირითადი სახეობათა არასრულფასოვნების შესახებ. ამ მოსაზრების საინტერესაციოდ ავტორი იშველიებს

არარეალისტურ მიმდინარეობათა მონაცემებს.

ჩვენი აზრით, რეალიზმის სფეროში ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქციის მთელი სისავსით გამოვლენის აღიარება არ ნიშნავს, რომ სხვა მიმდინარეობანი საერთოდ უარყოფენ სინამდვილის შემეცნებას. მართალია, ისინი ერთგვარად ზღუდავენ ცხოვრების სრულყოფილ რეპროდუქციას მხატვრულ შემოქმედებაში, მაგრამ მათი გამოჩენილი წარმომადგენლების ნაწარმოებებში ვლინდება სამყაროს მრავალფეროვნების ღრმა და შთამბეჭდავი წარმოსახვა. ყოველი შემოქმედებითი მეთოდი სინამდვილის წარმოსახვის მხატვრული ფორმების თავისებური გავებით ხასიათდება. მ. კაკაბი ცდილობს დაადგინოს პრიორიტული და ფორმალისტური მეთოდების გამომოსახელობათა ფორმების საერთო ნიშნები. მისი აზრით, ხელოვნების მიერ მოპოვებული სულიერი შინაარსის გადმოსაცემად ხელოვნებას ესაჭიროება ნიშნების განსაკუთრებული სისტემა, „შეცემული ინფორმაციის კოდირება“. ხელოვნების ენის, როგორც „სტილის საფუძვლის“ (კ. ფედინი) ამგვარი ინტერპრეტაცია უწინააღმდეგება როგორც რეალიზმის, ისე სხვა დემოკრატიული მიმდინარეობების ესთეტიკურ-მხატვრულ თვალსაზრისს, რადგანაც პროგრესული ხელოვნების ყველა საუკეთესო ქმნილება სათქმელის დაფარვასა და გაბუნდოვანებას კი არა, არამედ ნათლად დატანკვებად განსახიერებას ისახავს მიზნად. ამიტომ ჭკმშირტ ხელოვნებაში „კოდირებისათვის“ ადგილი არ რჩება. მ. კაკაბი არასწორად იყენებს ფ. კაუკასა და პიკასოს შემოქმედებას თავისი დებულების საილუმტრაციოდ. აკრიტიკებს რა მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც რეალიზმი ხელოვნების არსის, ბუნების სრულყოფილი გამოვლენის ნიშნავია, მ. კაკაბი აღნიშნავს: „აქ იქნებდა საშიში ალტერნატივა: ან კაუკა და პიკასო არიან რეალისტები, ანდა საერთოდ არ არიან ისინი ხელოვნანი“.

კრიტიკული რეალიზმის მიხნევა ყველაზე მაღალი და სრულყოფილი პრინციპების მომცველ მეთოდად სოციალისტური რეალიზმის წინა პერიოდის მხატვრული აზროვნების ისტორიაში გულისხმობს მხოლოდ ესთეტიკურ-შემოქმედებით თვალსაზრისს და არა იმას, რომ სხვა მიმდინარეობათა გამოჩენილ წარმომადგენლებზე — ბაირონზე, მილიერზე, შილერზე, პიუგოზე, ზოლზე და სტერნზე მაღლა იდგა ყველა ის მწერალი, ვინც მის პრინციპებს იზიან

რება. არგუმენტი, რომელიც მ. კავანის მოაქვს, ეყარება იმ შეჯაროვებას, რომელიც დასაბუთებულია კლასიკური სტილის მხარეზე, რომელიც უშუალოდ რეალიზმს არ ეკუთვნის. მაგრამ ეს არაფერს ნიშნავს ისევე, როგორც, მაგალითად, მილიონის, როგორც შემოქმედის მიუწვევლობა კომედიის გაჩნდა არ ამტკიცებს კლასიციზმის შემოქმედებითი მეთოდის უპირატესობას სხვა მხატვრულ თვალსაზრისებზე. ცხადია, ეს აიხსნება მხოლოდ თვითონ ფრანგი კომედიოგრაფის განსაკუთრებული ნიჭით, რომელმაც დასძლია ეპოქის ხელოვნებაში გაბატონებული პოეტის ის ნორმატიული კანონები და თავისი ქმნილებებით შექსპირს გაუტოლდა. ამიტომ ამბობდა კიდევაც ბალზაკი: „შექსპირმა და მოლორმა სინამდვილიდან სიცილისა და მწუხარების სფეროები გაიანჭივლეს.“

მ. კავანის თვალსაზრისის ძირითადი ნაკლი აიხსნება მხატვრული მეთოდის პრობლემის დაუკავშირებლობით სასოციალურების ესთეტიკურ და ეთიკურ იდეალებთან, ლიტერატურისა და ხელოვნების პრაქტიკის ცალმხრივი გააზრებით. ამიტომ პრობლემის კვლევის დღევანდელ ეტაპზე ყველაზე მისაღებია ტრადიციული თვალსაზრისი, რომელიც შეთოდს განსაზღვრავს როგორც ლიტერატურულ დაკავშირებაში შემავალი მწველის შემოქმედებით პრინციპთა ტიპოლოგიური ნიშნების ერთობლიობას.

ყოველი მხატვრული მეთოდისთვის პოეტურიკადაა დამახასიათებელი მისწრაფება სტილის მხოლოდ გარკვეული ტიპოლოგიური პრინციპების დამკვიდრებისადმი. მაგრამ მხატვრული სტილი შემოქმედებითი ფუნქციონირებას, იგი ეროვნული ენის უმდიდრეს სამეტყველო საშუალებებს ეყარება და, ამდენად, ქვემარტივ კლასიკური დაჯილდოებული ყოველ მწერალს უდიდეს ასპარეზს უქმნის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენისათვის.

ჩვეულებრივ მეტყველებას სტილისტური სიცხადე გულისხმობს წინადადებების გამართვას, ფრაზების დახვეწას სათქმელის შინაარსთან მასქიმალური შესაბამისობის მიღწევას ნიშნით. ამიტომ, როდესაც ერთს და იგივე მოვლენას აწვდის განსხვავებულ პიროვნებას, ნაწერში, მართალია, ყოველთვის იჩენს თავს თითოეული მათგანის ინდივიდუალობა, მაგრამ ობიექტური სტილის კანონები განპირობებენ მოვლენის დახასიათებას უაღრესად მსგავსი ლექსიკური საშუალებებითა და გრამატიკული

ფორმებით. აკად. ა. შანიძის განმარტებით „გრამატიკული სტილისტიკა სწავლობს ლექსიკური მარაგიდან გამამტიკულ ფორმათა ქონებიდან ამა თუ იმ საჭიროებისათვის უფრო შესაფერისი მასალის შერჩევას და გამოყენების ხერხებს“. აზროვნების ყველა სფეროში, რომელიც მხატვრული წარმოსახვისაგან განსხვავებული წესს ეყარება, სუბიექტი აზროვნების და მოხატვისათვის გრამატიკული სტილის კანონების დაცვით მეტყველების საყოველთაობისკენ მიისწრაფვის, ხოლო მხატვრული აზროვნება ენის ზოგად კანონზომიერებას ეყარება, მაგრამ სათქმელის სავსებით ინდივიდუალური ფორმით გამოხატავს.

მხატვრულ სტილზე მსჯელობისას მხედველობაში გვაქვს არა მხოლოდ სიტყვების დალაგებისა და გამოთქმების თავისუფალ საცდელად გამოყენება, არამედ გველისხმობთ მთლიანობაში გააზრებული მხატვრული ენის ელემენტების სპეციფიკური კანონზომიერებას, გამოვლენილ როგორც ცალკეულ მწერალთა შემოქმედებაში, ასევე მოცემული ლიტერატურული მიმდინარეობის მხატვრულ პრაქტიკაში. ამიტომ, მაგალითად, ილიას ან გაყას მხოლოდ კრიტიკულ-პუბლიცისტური წერილების შესწავლა წარმოდგენას ვერ მოგვცემს ამ მწერლების მხატვრულ სტილზე, რადგანაც აქ ავტორთა მეტყველება არ ეყარება სახეობრივი წარმოსახვის სპეციფიკურ წესს. ცხადია, ეს ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს ლიტერატურული ქმნილების სტილზე მსჯელობისას გამოვირჩევთ ცალკეული სიტყვებისა და გრამატიკული ფორმების სპეციფიკურ გამოყენებას. ჩვენ მხოლოდ იმაზე მიუვითითებთ, რომ სტილი ძირითადად ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული სტილის შემქმნელი სამეტყველო ფორმების ნაირბუნებში ვინიშნება.

ჩვეულებრივი მეტყველებისაგან განსხვავებით, სახეებით აზროვნების სტილისათვის არსებითია ისიც, რომ ხშირად მწერალს არ აინტერესებს შინაარსის ყველა მხარისა და ნიუანსის გამოსახვა ენობრივი ფორმებით. ამიტომ ლიტერატურულ ქმნილებაში ხშირად ძირითადი შინაარსი მწერლის მიერ უშუალოდ ნათქვამს იქნება მოქცეული, მაგრამ ის, რომ მკითხველს საშუალება აქვს წარმოვიდგინოს ავტორის ჩანათყარი. ისეთ შემთხვევებში კი, როდესაც მკითხველი უშუალოდ ნათქვამს იქით ვერ

წვდება ქვეტექსტს, მას ნაწარმოები არა აქვს გავლენა.

ამის მაგალითები ლიტერატურული კრიტიკის ისტორიაში ბევრია და ზოგიერთი კურიუზულ ხასიათსაც ატარებს. ერთ-ერთი მათგანია მამათა ბანაყის ცნობილი წარმომადგენლის გიორგი ბარათაშვილის მოსაზრება, გამოთქმული ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებასთან დაკავშირებით: „გაზაფხულში“ პოეტი სულით ნატობის საყვარელი მამულის აყვავებას. ნეტავი დაანახვა ახლა საქართველო როგორ მწუანდა ხვედრდითი ბიზინესი!“

მხატვრულ სტილის გამოვლენის სხვადასხვა კანონზომიერება გააჩნია დემოკრატიული მიმდინარეობებს და ფორმალისში. თუ რეალიზმი იგი ობიექტური სტილის პრინციპებს ეყარება, ფორმალისში ხასიათდება სუბიექტური სტილისათვის უსაზღვრო ასპარეზის მინიჭებით. ეს იმდენად აშკარაა, რომ ამბობენ: ანტიკონციონიზმი და სურთავალიზმი იმდენი სტილი შეინიშნება, რამდენი შემოქმედებ არსებობს.

ქვემარტივ შემოქმედის სტილის ტიპოლოგიური და ინდივიდუალური თავისებურებანი მათ მთლიანობით შეიძინო კანონზომიერებას ეფუძნება. ამიტომ სტილისა და მწველის შემოქმედების სხვა დამახასიათებელი ნიშნების მიხედვით შეგვიძლია გავარკვიოთ რომელ ავტორს, ან რომელ სტილისტურ მიმდინარეობას ეკუთვნის ესა თუ ის ნაწარმოები. იგივე კანონზომიერების გათვალისწინება საშუალებას გვაძლევს გილპარაკით ცალკეულ შემოქმედებას სტილის დამახასიათებელი ნიშნებზე. ნამდვილი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია სტილის ორიგინალურობა, მაგრამ მისი ინდივიდუალური ნიშნები ყველა მწერალთან თანაბარი სიძლიერითა და სიმკვეთრით ორიდა გამოვლენილი.

შემოქმედის სტილის ფორმირებაზე გავლენას ახდენს ეროვნული ენის ფორმები, ხალხური ზეპირსიტყვიერების დამახასიათებელი ტიპური ტრაპეზია და ფიგურები. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ეპოქის სტილის გავლენა მწველის შემოქმედებაზე მისი ინდივიდუალობის ჩამოყალიბების პერიოდში, როდესაც განსაკუთრებით ძნელია გაბატონებული ლიტერატურული ფორმების შეზღუდვების დაძლევა.

შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდში მწველის სტილი სრული თავისთავადობით ხასიათდება, რაც პოეტური მეტყველების ფორმებისა და მხატვრული მეთოდის პრინციპების

მოლიანობის სახით მკლავდება. მაგალითად, რომანტიზმის ერთ-ერთი დამაბასიარტოებელი თავისებურება — ფეოდალური სინამდვილის პოეტურიზაცია — ამ მიმდინარეობის წარმომადგენელთა მიერ შექმნილი სტილიზებული სახეების საფუძველია. რუსი რომანტიკოსი პოეტის ვ. ვუკოვსკის ლექსის „საღამოს“ პირველი ვარიანტი, როგორც ეს სპეციალურ გამოკვლევებში აღნიშნული, მეტი სიმართლით ასახავდა სინამდვილეს, ვიდრე საბოლოო ვარიანტი, რაც იმით იყო გამოწვეული, რომ პირველი ვარიანტის რეალისტური სახეები პოეტმა ბოლო ვარიანტში შეკვალა რომანტიკული მეთოდის კონცეფციის შესაბამისი ფრასებით: „შუა საუკუნეების ციხე-სიმაგრის ვუბანში“ და ა. შ., რის მსგავსეც რუსეთის არქიტექტურის ისტორია საერთოდ არ იცნობს.

მხატვრული ნაწარმოების სტილისტური ნიშან-თვისებანი შინაარსული ფორმის ელემენტებია, რის გამოც სხვადასხვა შემოქმედებით თვალსაზრისთა დაპირისპირების დროს წინააღმდეგობა, უწინარეს ყოვლისა, სტილისტურ თავისებურებებში ვლინდება. მაგალითად, ერთ-ერთი კრიტიკოსი, „სვერვინია პენალა“ და ა. პუშკინს დედ ნაქალაქო უფოლიდა „ვეგენი ონგინში“ ზოგიერთი ისეთი სიტყვისა და გამოთქმის გამოყენებას, რასაც ჭეშმარიტ პოეზიაში, მისი აზრით, ადგილი არ უნდა ჰქონოდა. იგი წერდა: „ჩვენ არ გვეგონა, თუ ამგვარ საგნებს შეეძლოთ პოეზიაში მშვენიერების შექმნა, ვერ წარმოგვედგინა, რომ ქოთინებისა და ქვაბების სურათები ასე მიმზიდველი იქნებოდა“.

მწერლის თვალთახედვა და შემოქმედებითი მეთოდის ტიპოლოგიური პრინციპები განსაზღვრავს საბნებისა და მოვლენების მხატვრული გაზომვის ფორმათა და კონსტრუქციისათა ნაირობას ლიტერატურულ ნაწარმოებში. ამასთან ყოველგვარი მხატვრული მეთოდი და სტილი არ არის ტოლფასოვანი სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვისა და მეტონიმულ ესთეტიკური შემოქმედების თვალსაზრისით. ამიტომ მწერლის შემოქმედებითი მიღწევები არ არის დამოკიდებული მხოლოდ ნიჭზე, სამყაროს მხოლოდ მისეულ ხედვაზე, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, თუ რომელ შემოქმედებით თვალსაზრისის იზიარებს მწერალი, რადგან სწორედ ეს განსაზღვრავს მისი მხატვრული სტილის დირხებდაც.

როდესაც სტილის შესახებ გამო-

ქვეყნებულ ნაშრომებს ვეცნობით, უნებლით გვებადება ერთი მოსაზრება. ზოგიერთ მკვლევარს თითქოს ავიწყდება, რომ მხატვრული ნაწარმოების იდეურ-მხატვრულ ნიშანთა ერთობლიობის აღსანიშნავად გვაქვს არა მხოლოდ ერთი ტერმინი — მხატვრული სტილი, არამედ არსებობს მომიჯნავე ტერმინთა მთელი წყება: მხატვრული მეთოდი, შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, შემოქმედებითი მიმართულება, მიმდინარეობა. ხშირად ლაპარაკობენ აგრეთვე ინდივიდუალურ მხატვრულ მეთოდზე, სტილზე, სელწერასა და მანერაზე. ამიტომ ხელოვნების მოვლენების იდეურ-მხატვრულ ნიშნებს მხოლოდ სტილთან კი არა აქვს კავშირი, არამედ ზოგიერთი მათგანი უშუალოდ შედის ჩვენს მიერ დასახელებული სხვა ტერმინებისა თუ ცნებების შინაარსში.

ამ ბოლო დროს კი შეინიშნება სტილის ცნების ზედმეტად გაფართოებული მნიშვნელობით გაგების ტენდენციები. ლიტერატურათმცოდნე ვ. სიროიკინის აღნიშვნით, „ამჟამად სტილიც ცნება ლიტერატურათმცოდნეობაში ფართო მნიშვნელობით იხმარება. იგი მოიცავს მწერლის არა მხოლოდ ენობრივ თავისებურებებს (სტილი — ვიწრო მნიშვნელობით), არამედ მისი შემოქმედების იდეურ მიმართულებას, თემებს, ხასიათსაც, სიუჟეტსაც, ენარსაც... სტილი, თანა-მედროვე გაგებით, წარმოადგენს ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედების მიჯლიდეურ-მხატვრულ ნიშანთა ერთობლიობას — თემატიკის, იდეური შინაარსის, ჟანრული და ენობრივი თავისებურებების“.

სტილის ამგვარი გაგება უკავშირდება აკად. ვ. ვინოგრადოვის იმ ნაშრომებს, რომლებიც მიძღვნილია მხატვრული ლიტერატურის ენის საკითხებისადმი. აკად. ვ. ვინოგრადოვს სტილი ატრიბუციის პრობლემის გაჩვენებას დაამყვეტ საშუალებად მიანდა. მაგრამ ავტორობის დასადგენად გასათვალისწინებელი ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმა-შინაარსის ყველა ძირითად თავისებურება აკად. ვ. ვინოგრადოვს შექონდა სტილის ცნების შინაარსში (იხილეთ მისი წიგნი: «Проблема авторства и теория стилей»), რაც სწორი არ არის.

ავიღოთ თუნდაც მხატვრული განსახვის თემისა და სტილის ცნების ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემა. მაგალითად, საქართველოს ისტორიული მედის თემა ქართული რომანტიზმისა და კრიტიკული რეალიზ-

მის ყველა წარმომადგენელთან იჩენს თავს, მაგრამ იგი თითოეულთან ორიგინალური სტილისტური გადაწყვეტის სახითაც. მაგალითად, სამშობლოს წარმოდგენა ავადმყოფი სტილისტის სახით აკაკი წერეთლის სტილის არსებით თავისებურებას წარმოადგენს. როგორც ვხედავთ, სტილი მოიცავს არა საკუთრივ თემატიკურ სფეროს, არამედ მწერლის ჩანაფიქრის მხატვრულ გამოვლენას.

სტილის ნაირობის განსაზღვრავზე შემოქმედებითი მეთოდის წყობივნებას ნათელიყოფს ისეთ ნაწარმოებებზე დაკვირვება, რომლებშიც მოცემულია ერთი და იგივე სიუჟეტის დამუშავება სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობათა წარმომადგენლებთან. სტილის პრობლემის ამგვარი ხებრით გარკვევა ცდა აკად. ვ. ვინოგრადოვმა წიგნში «Стиль и стиль» (1963 წ.). ავტორი ფოკალირიდან და XVII-XVIII საუკუნეების რუსული მწერლობის მხატვრული პრაქტიკიდან მოტანილი მასალებით არკვევს, თუ როგორ ხდება ერთი და იგივე სიუჟეტური სქემის განვითარება მიმდინარეობებსა და ჟანრებში. აკად. ვ. ვინოგრადოვის აზრით, სიუჟეტის ცვალებადობაში ჩანს ლიტერატურულ სტილთა განვითარების ძირითადი კანონზომიერება.

ჩვენი აზრით, საკითხის ამ კეთხით კვლევისას უშუალოდ თეორიული განსჯისაგანს დაწყებულ მხატვრულად უფრო ფასეულ მასალაზე, მაგალითად, საინტერესოა ამ მხრივ დონ ევანის სიუჟეტზე შექმნილი ცნობილი ნაწარმოებები: ტირის დე მოლინის „სვეილილი შფოთისთავი“, ლოპე დე ვეგას „ქალიშვილი კოიტი“, მოლოვის „დონ ევანი, ანუ ქვის სტუმარი“, ბაირონის „დონ ევანი“, პ. მერიმეს „სახილველი ხელისა“, ა. პუშკინის „ქვის სტუმარი“. მერიმეს, მოლოვისა და ბაირონის ნაწარმოებთა სტილი განსაზღვრულია რეალიზმის, კლასიციზმისა და რომანტიზმის ტიპოლოგიური პრინციპებით. ამიტომ ერთი და იგივე სიუჟეტ მათ ნაწარმოებებში ერთობლივითავე არსებობდა განსხვავებული შემოქმედებითი და სტილისტური ჩანაფიქრის საფუძველად გვევლინება. აქედანაც ჩანს, რომ უშუალოდ არც სიუჟეტური ქარგა წარმოადგენს მწერლის მხატვრული სტილის შენადგენელ ელემენტს, რაც კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რომ სტილის არსი უშუალოდ მხატვრული გამოსახვის სფეროშია საძიებელი.





სცენა სპექტაკლიდან

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის
სახელმწიფო აკადემიური თეატრი

„ჭირვეული ქერის პორჯულაჲ“

ჯემალ თოფურიძე

ქიქვი ერთი ახალი სპექტაკლით გაასარა მაყურებელი კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა — ახლახან წარმატებით განახორციელა თავის სცენაზე ჯონ ფლექტერის კომედია „ჭირვეული ქერის მორჯულაჲ“, რომლის თარგმანი ეკუთვნის ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწის ვახტანგ ჭელიძეს.

პიესა დადა კიევის თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომანტმა ო. ჯანგიშვილმა, დადგმის ხელმძღვანელია საქართველოსა და უკრაინის სახალხო არტისტი, ტ. შევჩენკოს სახელობის პრემიის ლაურეატი, პროფესორი დიმიტრი ალექსიძე.

როგორც ცნობილია, XVII საუკუნის დასაწყისის ინგლისურ დრამატურგიაში ე. წ. არისტოკრატიული ფრთის ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმომადგენლები იყვნენ ფრენსის ბომონტი (1584-1616) და ჯონ ფლექტერი (1579-1625). აღორძინების

ეპოქის იმ ინგლისელი დრამატურგების უმრავლესობისაგან განსხვავებით, რომლებიც საზოგადოების დემოკრატიული ფენებიდან იყვნენ წარმომობით, ბომონტიცა და ფლექტერიც თავდა-აზნაურთა წრეს ეკუთვნოდნენ და ეს გარკვევით ემჩნეოდა მათს შემოქმედებასაც.

ფლექტერი ჯერ კიდევ ბომონტისთან ერთად შექმნილ ადრინდელ ტრაგედიაში („ფილასტრი“ 1609 წ., „ქალიშვილის ტრაგედია“ 1609-1611 წ.წ.) ამჟღავნებდა სამეფო ხელისუფლების განმტკიცებისაკენ სწრაფვას. ფორმალური განხრით ეს იყო ერთგვარი მობრუნება „სისხლიანი დრამების“ განმტკიცებისაკენ. ბომონტისა და ფლექტერის არისტოკრატიზმი მგდუნდებოდა მათს კომედიებშიც, რომელთაც მეტწილად ახასიათებთ მოქმედების განვითარების ვირტუოზული ტექნიკა, აშკარად გამოსახული პედაგოგია, რომელიც არავითარ მორალურ პრინციპებს არ

უწევს ანგარიშს. ამ კომედიების გათვალისწინებით მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის განმარტაციული ხალისიანობა შექსპირის კომედიებისა.

„მომთვინიერებლის მოთვინიერება“, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრში „ჭირვეული ქერის მორჯულაჲ“-ის სახელწოდებით იქნა წარმოდგენილი. პაროდულ ძანრშია გადაწყვეტილი და ერთგვარად პოლემიკურად აგრძელებს შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჯულაჲ“-ს. ბომონტისა და ფლექტერის ამ კომედიაში დაქვრივებული და მეორედ დაქორწინებული პეტრუჩიო ახლა თვითონ ექცევა ახალი ცოლის გაგლეხვის ჭეშმარიტად, ჩვეულებრივ, გამოირჩევა ფაშაულის სირთულითა და მოქმედების მრავალგვარობით, სასაცილო დასმთვევებით უფრო გასართობი მდგომარეობითაა შექმნილი. დამდგმელი რეჟისორის მთავარი დამსახურება იმაშია, რომ მან ბომონტისა და

ფლექტრის (ქართულ ვარიანტში, რატომღაც, მხოლოდ ფლექტრია ავტორად დასახელებული) გმირების მხოლოდ გრძობად სიამოვნებათა დასაკმაყოფილებლად წარმოებულ ბრძოლას, შეძლებისდაგვარად, უფრო კეთილშობილური მიზანი დაუსახა და ადამიანურ ბედნიერებას დაუქვემდებარა.

პიესის მთავარ გმირს — პეტრუჩოს განასახიერებს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი კოტე მახარაძე. იგი თავიდანვე გვევლინება მოჩვენებითი, თითქოსდა ძლიერი ხასიათის, ყოვლისშემძლე „ამპარტავან“ ადამიანად.

ბევრისმთქმელი მიმიკით, გააზრებული, სწრაფი მოძრაობებით, იმპროვიზირების არაჩვეულებრივი უნარით მსახიობი პეტრუჩოს საინტერესო კომიკურ იერსახეს ქნის.

მართალია, ამ მთავარ როლს სპექტაკლში კოტე მახარაძე ღირსეულად უძღვება, მაგრამ მისი წარმატება არ გამოჩნდებოდა ასეთი სიძლიერით, მას გვერდს რომ არ უშვებდნენ მსახიობთა შესანიშნავი ანსამბლი, რომელშიც განსაკუთრებით გამოირჩევა პეტრუჩოს ცოლის, მარაას როლის განმსახიერებელი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ელენე ყიფშიძე. მსახიობი ცოცხალი იუმორის გრძობით, სისადავითა და უშუალოდ იყვრობს მაყურებელს. გამოცდილ მსახიობებთან ერთად სპექტაკლში ახალგაზრდებიც მონაწილეობენ. სწორედ ერთი მათგანია



სცენები კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლად აღიზნებული კმრის მოაქვლვა.

ირინა ჭიჭინაძე (ლივიას როლში), რომელიც სულ რაღაც სამიოდ წელია, რაც თეატრში მოღვაწეობს და უკვე დახვეწილი, პროფესიონალი მსახიობის ავტორიტეტით სარგებლობს.

ყურადღებას იქცევს სპექტაკლში: მსახიობი გ. მიჭაბერიძე (პეტრონიუსი), რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი გ. გიგუა (პეტრუჩოს მეგობარი — სიფოკლი), რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი შ. ჭორბაძე (ბებერი აზნაური — მონოზო), მსახიობები შ. გაბელია და გ. თანდილაშვილი (მსახურნი).

დამდგმელი რეჟისორი ო. ჯანგიშერაშვილი სპექტაკლში საკმაოდ დიდ ადგილს უთმობს მასობრივ სცენებს, ასეთია, მაგალითად, იმ „კოშკის“ აღების სცენა, სადაც მართია გამაგრებული მსახურ ქალებთან ერთად. ორიგინალურად აქვს აგრეთვე რეჟისორს მოფიქრებული „აჯანყებულ ქალთა“ შემოსვლა და სხვ.

სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმეს რესპუბლიკის დამსახურებულმა მხატვრებმა ო. ჭიჭაბერიძემ, ა. სლავინსკიმ და ი. ჩიკვაიძემ. კომედია კიდევ უფრო მხიარული ილფერი მიიღო დამახასიათებელი კოსტიუმებითა და მეტად კოლორიტული დეკორაციებით. ცეკვები ბევრი არ არის სპექტაკლში, მაგრამ რასაც ვხედავთ, მონდომებითა და გემოვნებით არის გაკეთებული.

ეს სიციცქლით სავსე, ხალისიანი კომედია გულთბილად მიიღო მაყურებელმა.



პოეტს და მოღვაწეს, ლიტერატურისა და ხელოვნების თავდადებულ რაინდს.³

საქართველოს სახალხო მხატვარი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი ელენე ახვლედიანი სიმონ ჩიქოვანისადმი უღრმეს სიყვარულსა და პატივისცემას გამოხატავდა, როდესაც ასეთი სიტოთი წერდა მის მიმართ:

„არ შეგულება ადამიანის ცხოვრების რომელიმე უბანი, სიმონისათვის რომ მიუწვდომი ყოფილიყო, — მუდამ ყველაფერი ესმოდა, გრძობდა. გასაცარი გულისმხიერი იყო, შექმლო ჩასწვდომოდა ურთულეს ამბავს. არასოდეს არ მესმოდა, რანაირად ახერხებდა ეს იწვიათი გემოვნების ადამიანი, მცნებ, მომთხზენი და პირდაპირ ასეთი საყვარელი ყოფილიყო ყველასათვის. არც ერთი თაობის ხელოვნათა შორის, მხატვარი იქნება ეს, მწერალი, მწახობი თუ მუსიკოსი, არ შეგულება ადამიანი, რომელიც პატივისცემით და სიყვარულით არ იყოს გამსჭვალული სიმონ ჩიქოვანის მიმართ“.⁴

სიმონ ჩიქოვანი უხვი და მრავალფეროვანი ბუნების ადამიანი იყო. მას მთელი შეგნებით სწამდა მეგობრობის დიდი სიკეთისა და მეგობრისათვის სიცოცხლესაც კი არ დაიმურებდა.

სახელმწიფოებრივი ქართველი მსახიობი ვერიკო ანჯაფარიძე იცნებდა: „დიდი და კეთილი გული მქონდა და ეს გული არასოდეს არავისთვის არ იყო ჩაკეტილი. მან იცოდა მეგობრობა. ეს ძვირფასი განძი იყო მისი ბუნების. არ არსებობდა ძალა, რომელსაც შეეძლო შეერყია მისი ნდობა მეგობრებისადმი“.⁵

ფართო გულის ადამიანს მეგობრების წრეც მრავალფეროვანი ჰყავდა. იგი სიტობის თანაბრად უნაწილებდა მწერალს, პოეტს, მხატვარს, კრიტიკოსს, მსახიობს, რეჟისორს, მუსიკოსს. მის ახლო მეგობრებს შორის შეიძლება დავასახელოთ ლიტერატურისა და ხელოვნების თითქმის ყველა დარგის წარმომადგენელი, მათ შორის: ირაკლი გამრეკელი, ნიკოლოზ შენგელაია, უშნაძე ჩხეიძე, ელენე ახვლედიანი, სერგო ზაქარიაძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, ალექსი მაჭავარიანი, სერგო კლდიაშვილი, ბესო ქვიციანი, ნიკოლოზ ჩაჩავა, დავით გაგნილიძე და მრავალი სხვა. ეს მეგობრობა, ეს კეთილშობილური ჭეშმარიტების გამოვლენა, პირდაპირ დადამოკიდებულება მსახიობისადმი და მკვეთრად იჩენს თავს პოეტის მდიდარ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში, რომლის სიმართლად და ცხოვრებისეული განცდების ადვოკატობა არაიყოფიერ და ეჭვგამაძვინებელი არ იწვევს.

თავისი რთული და შინაგანად დამაბუთებელი შემოქმედებითი ცხოვრების ყველა იტაკაზე სიმონ ჩიქოვანი ყურადღებას აქცევდა ხელოვნების თითქმის ყველა დარგს. პოეტის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში მტად თვალსაჩინო ადგილი იკავა მხატვრობას. მხატვრობის, განსაკუთრებით ფერწერის, საკითხს და მის დამოკიდებულებას ლიტერატურისა თუ ხელოვნების სხვადასხვა დარგებთან, პოეტს აზრთმებელ განხილავდა. ამასთან ერთად, მას იტაკებდა კრიტიკულ წერილებსა თუ მოვლენებში რაიმე საკითხის ან პიროვნების დაკავშირება ფერწერის ნატიფ და მიზმიდველ ჯიხრობას.

მხატვრობისადმი სიყვარული, მხატვრობის ცომა და მისი ძლიერი საშუალებით სულიერი ცხოვრების გაფაქიზება სიმონ ჩიქოვანს ადამიანის, შემოქმედის დიდ ღირსებად მიაჩნდა. 1960 წელს გამოჩენილი რუსი პოეტის ნიკოლოზ ახბოლოვის გარდაცვალებისადმი მიძღვნილ საოცრად შთამბეჭდავ წერილში იგი წერდა: „თუ წინაა მის (ნიკოლოზ ახბოლოვის — ნ. წ.) ლექსებში ფერწერითი სურათოვნება ლირიკულ ამობისლს ჩრდილებდა, მერე პოეტმა თავისი საღებავები დააკა და ფერწერითი სურათოვნება ლირიკული აღსარების ფონად აქცია.“

სიმონ ჩიქოვანი

და

ხელოვნების საკითხები

ნუგზარ წერეთლი

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატ სერგო ზაქარიაძეს დაბადების 60 წლისთავთან დაკავშირებულ ინტერვიუში ჰკითხეს: „ცხოვრების გზაზე გყავდათ თუ არა თეატრის გარეთ ვინმე — მეგობარი ან მრჩეველი, ვინც გარკვეული წვლილი შეიტანა თქვენს შემოქმედებაში?“. დიდი ხელოვნანმა უწყობაზოდ დაასახელა ქართული ლექსის ბრწყინვალე ოსტატი სიმონ ჩიქოვანი. ეს ფაქტი ძალზე ნიშანდობლივია, რადგან თავისი შთაგონებელი, ნაყოფიერი ცხოვრების გზაზე სიმონ ჩიქოვანი მართლაც ბევრი მოწინავე ხელოვნების ახლო მეგობარი და ქართული ხელოვნების ჭეშმარიტად უანგარო მოამაგე იყო.

სიმონ ჩიქოვანი ხალხისა და მამულის სულიერი ცხოვრებით ცხოვრობდა. მისთვის მშობლიური კულტურის ყველა სფერო პოეზიასავით მასობრივი იყო. მრავალმხრივი შემოქმედს არ შეეძლო ვიწრო პროფესიული ინტერესებით ვარსება. მისი მახვილი თვალი თანამედროვე საზოგადოებრივი სინამდვილის მრავალ კუთხეს წვდებოდა, მუდამ ახერხებდა საკუთარი აზრის გამოთქმასა და საკუთარი წვლილის შეტანას ქართული ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის წინსვლა-განმტკიცების საქმეში. „ფართო ერუდიცია სიმონის საშუალებას აძლევდა თავისი ნატიფი და ცხოველი სიტყვა ეთქვა, როგორც ლიტერატურაზე, ისე თეატრზე, მუჟაკაზე, მხატვრობაზე და, საერთოდ, ხელოვნებაზე, რომელიც ასე ახლობოლი და ნაცნობი იყო მისთვის...“²

დიდი ქართველი პოეტი გიორგი ლეონიძე სიმონ ჩიქოვანს ახასიათებდა, როგორც „...გამოჩენილ თვითმყოფად

მინც მხატვრობის სიყვარული, განსაკუთრებით ფერ-
წერისა, პოეტმა ბოლომდე შეინარჩუნა. ნიკოლოზ ზამბო-
ლოცი 1953 წელს წერდა:

«Любите живопись, поэты!
Лишь ей единственной дано
Души изменчивой приметы
Переносить на холсты».

ამ სტრიქონებს მისთვის პრინციპული მნიშვნელობა
ქონდა. თუკმა იგი კარგი მუსიკალური სმენით იყო და-
ჯილდოებული, მაგრამ მინც მხატვრობისაკენ იხრებოდა
მისი პოეტური შთაგონება.⁶

სიმონ ჩიქოვანი უღრმეს პატივს სცემდა ქართული
კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეს გერონტი ქიქოძეს,
რომლის ნაწარმოებები, წერილები თუ თარგმანები „მუ-
რამ და დარჩენა ჩვენი ხალხის სულიერ საგანძურში“. გ. ქი-
ქოძე არამარტო შემოქმედებით, არამედ „გარეგნობითაც
ქართული ფიჭვისა და ზნაობადივე კეთილშობილების
პლასტიკურ განსახიერებას წარმოადგენდა. ოციპატი რო-
დენის შემდეგ, თუ რომელიმე ხელოვანს ადამიანის ფიქ-
რის პლასტიკური ფორმით გადმოცემას ისურვებდა, იგი
გერონტი ქიქოძის სახეზე, მის გამოუმეტველებზე უფრო
საუკეთესო ნატურას ვერ იპოვდა.“⁷

როგორც ამ გერონტ ნაწვეტიდანაც ჩანს, სიმონ ჩიქო-
ვანს, ძვირფასი ადამიანის დახასიათებისას თუ მისი გა-
რეწული შესავლობის აღწერისას, ხშირად უყვარდა მხატ-
ვრობის ამ თუ ამ ფანრიდან რაიმე ნიშანთვისების მო-
მარჯვება. ამის დამადასტურებლად აქვე შეიძლება პოეტ-
სხენით მოგონებებში პოეტის მიერ ტიტანს ტიტონს გარკე-
რეტუ მსჯელობის დროს გამოთქმული მოსაზრება: „მისი
გაგონება გერმანული რენესანსის მხატვრის პანს პოლ-
ბერის სურათზეუ აღბეჭდილ სახეებს გვაგონებდა და იგი
ერთი შესვლევით რენესანსის დროის ადამიანს ჰგავდა.“⁸

გერონტი ქიქოძეს — ქართული კრიტიკული საზოგადო-
ება ამ ერთ-ერთ დედაბოთს, სიმონ ჩიქოვანი დიდის მო-
ქრძალებით ახასიათებს, მნიშვნელოვან ადვილს უჩვენს და
მართლაც ამაღლებულ, განმასპეტაკებულ თვისებად უთვლი
დასაშვალს ხელოვნებისადმი, მხატვრობისადმი. მოგონება-
ში „გერონტი ქიქოძის განსორება“ ს. ჩიქოვანი აღნიშნავს:
„კლასიკურ კულტურაზე იყო აღზრდილი, მაგრამ ძლიერ
მოსწონდა ახალი მხატვრობის წარმომადგენლებიც: ელუ-
არდ მანე, პოლ გოგენი, ნიკო ფიროსმანაშვილი, ლადო გუ-
ლაშვილი და დავით კაკაბაძე... საკუთარ ისთიკურ პე-
ჯიდლებათა უჩვეულო სისადავით გადმოცემის უნარი
ქონდა... მინც ხელოვნების საწყაროს სამიხტურნი ხილვა
და შემოქმედის სულში ჩასახული პირველადი შთაბეჭდი-
ლებების ასახვა უფრო ხიბლავდა, ვიდრე დიდი ოსტატობით
გაბნასული ყოფაცხოვრების სურათები. ალბათ, ამიტომ
უყვარდა განსაკუთრებით პოლ გოგენი, ნიკო ფიროსმანა-
შვილი და მათთან სრულად განსხვავებული, მაგრამ უშუ-
ალო, უშუალო გრძობათა ასახების დიდი მხატვარი
ალექსანდრე ყაზბეგი.“⁹

თითქოს ერთგვარ სულიერ ნათესაობად თუ დამოხვე-
ვად გამოიყურება და აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თვით
სიმონ ჩიქოვანსაც ძალზე უყვარდა პოლ გოგენი და ნიკო
ფიროსმანაშვილი. ეს მისი ხელოვნების, სოსლზორცვეული გან-
ცხებით შემგნები პოეზიიდანაც ჩანს. რამდენადაც გიჟით,
პოკს სხვა მხატვრებისათვის არ უძღვინა პოეტური სტრი-
ქონები და ამის გამოც შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ სწო-
რად გოგენი და ფიროსმანი იქნენ მისი პოეტური შთა-
გონების უშუალო წყაროდ.

ჯერ კიდევ 1927 წელსაა დაწერილი სიმონ ჩიქოვანის
შემგნები ორსტროფიანი ლირიკული ლექსი „მეორე
მიღება“. ახლავსრნდა პოეტი, თბილ სტრიქონებს

უძღვინს საოცნებო არსებას, ქალიშვილის ლამაზ ტანს
მხატვრის ოსტატური ყალიბით დახატულ ყვავილს ადა-
რებს:

თვარებთა წელი და დასრულდა ზავვის ასაკი:
ტანი ყვავილ, დახატული ოთქო გოგენის.¹¹

პოეტი განუყრელად დაატარებს სატროფსადმი ფიქრს,
„გრძობობას გასაკვირს“, იმედი აქვს ეშნობა და სინაზით
ავსილი დღეების. მას სურს უფრო ახლოს მივიდეს სა-
ტროფისთან, სათუად მივატურის, მაგრამ ეს ყველაფერი
ჯერჯერობით შორეულად და ძნელად მისაღწევად ექნე-
ნება:

მაგრამ რა გუო, შენ მძიმე ხარ ჩემი ლექსივით
და ამავე დროს ტატივით მიუწვევამეტი.¹²

ამ პატარა ლექსში ნათლად ჩანს პოლ გოგენით გატა-
ცობა. ეს არა მარტო მის ხსენებას და მხატვრის ოსტატო-
ბის აღიარებში გამოხატება, არამედ ვგზობიერ კენ-
ძულ ტიატის ლექსში შედარების მიზნით გამოყენებითაც.

პოლ გოგენის სახელი და ცხოვრება სიმონ ჩიქოვანს
მეტად მაღალი რეგისტრის შედარებისთვისაც აქვს გამოყე-
ნებული, რასაც გზედებით ვრცელ წერილში: „გაგა-ფაგა-
ვლას შესახებ, რომ „მას პოლ გოგენივით საწყაროს უშუავე-
ლოების სახილველად ბუნების წიაღში გამჯავარება და
პირველყოფილობის ძიება არ დასჭირვებია“¹³ გაგა-
ფაგა-ფაგა-ვლა თავად იყო მოსულ ბუნების წიაღიდან და მან
თან მიიტანა „ნამდვილი ხალხური სული“. პირველყოფი-
ლი მშენებდა და ეროვნული სიამაყის ძლიერი განცდა.

ქართული მხატვრობის მოვლენა და ლეგენად ქვეუ-
ლი ეროსმა სიმონ ჩიქოვანი უნებაროდ უყვარდა. პოე-
ზიასა თუ ხელოვნების საკითხებზე დაწერილ წერილებში
იგი ბევრჯერ შეუბო ნიკო ფიროსმანის თვინებად ხელო-
ვნებას, მხატვრის დუხტორ ცხოვრებას. მეტად საინტერესოა
1959 წელს დაწერილი ლექსი „ფიროსმანის დამტეხი“.
პოეტი მხატვრული ასოციაციებით, ამაღლებულად მიხაგა-
ნი სითმით და მისთვის დახასიათებული პოეტური დრა-
მატიზით გამსჭვალული სტრიქონებით გვიღის თვალწინ
ფიროსმანის აწყილი ცხოვრებას:

... და გიხილ, ღამეს ზვიფა ფუნჭიო,
ვარდებს თხსენ მარგალიტას სახლი,
მთით მიხვეულ და მოგრიბულ ქუთით
შენ მებრუნდა მუშაობა და ხაში.¹⁴

თანამებრობებამ ვერ გაუგო, მსარი ვერ აუბა ფიროს-
მანის უღიდეს ტალანდას. ცხოვრების ამოებობათგან წელ-
გადეცროდა მხატვარმაც ხელოვნობილად გაფლანგა ღვით
მონადღობული ნიჭი. ბნელ საზრდაფსა და ახმარებულ
დუქნებში იქმნებოდა მისი სწორუპოვარი შედევრები. აუცი-
ლოდებოდა არსებობისათვის მოპოვებულ მიცერ საზღაუროთ
აუწილელი ოქრის ფასი ნახატები იქნა გაყვეული. უფურად-
თებობამ, უსულგულობამ, მძინებ სოციალური ურთიერ-
ობების გეოქან იმსხვერპლა ხალხის წიაღიდან გამოსული
დიდი ხელოვნები. ამ ამბის კიდევ ერთხელ გაფიქრება დრა-
მატული ვიზულობით ავსებს პოეტის განცდას და მკითხველსაც
ასეთივე ემოქსებით გადაეცემა:

ვინ დაალო შენს ნაფიქრალს ნიხრი,
ცტორის ფასი, კერძის ფასი მიცირ?
შენ ცტორებამ ჩაგაულოა წიხლი
და ხარდაფში ოთქო ჩაიძირ.¹⁵

ფიროსმანისადმი, მისი უბიწო და სპეტაკი შემოქმედე-
ბისადმი დამოკლებულიება კარგად იგრძობა 1963 წელს
დაწერილ ლიტერატურულ მოგონებში „დაუვიწყარი შენ-
დებრები“, რომელიც ყძველბა ჩვენი ეპოქის უღიდეს პოეტს
ვლადიმერ მაიაკოვსკის და მასთან მეგობრობის წლებს.

1926 წლის თებერელს ბოლოს, ამერიკაში მოგზაურო-
ბიდან დაბრუნების შემდეგ, ვლადიმერ მაიაკოვსკი მეორედ

ეწვია თბილისს. ქართველი ხალხის მეგობარ პოეტს ამჯერადაც მხურვალე შეხვედრა მოუწევს. მეორე-მესამე დღეს პოეტი მხატვარ კირილე ზნადევიჩის ოჯახში იყო მიწვეული. ეს მიწვევა სხვა მიზნითაც იყო განაზრებული. „იმ ხანებში კირილე მეგროვილი ქობადა ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათების შესანიშნავი კოლექცია. ოთხთახიანი ბინის კედლები დაფარული იყო ხალხობა მხატვრის ხალხის ნიჭით შექმნილი შედევრებით. ფიროსმანაშვილის სურათებით დამშვენებული ბინა საოკარ სანახაობას წარმოადგენდა. მუხბალაივი თვალებით დანახული და აღწერილი სამყარო იშლებოდა მაყურებელთა წინაშე“.¹⁶

ყველა სტუმარს აინტერესებდა, თუ როგორ შთაბეჭდილებას მოახდენდა ვ. მაიაკოვსკიზე ფიროსმანის სურათები. უპირველეს ყოვლისა, ეს აინტერესებდა სიმონ ჩიქოვანს. მან იცოდა, რომ მაიაკოვსკის მხატვრობა ბრწყინვალეად ემსობა, თავადაც ხატავდა და ბევრს წერდა მხატვრობის ძირეულ საკითხებზე. ს. ჩიქოვანის შეხებთვალ, თუ რა შთაბეჭდილებასა სტუმარი ქართველი ხალხის საბაბო მხატვრის შემოქმედებაზე, ვლადიმერ მაიაკოვსკის გულდასაუხუნა:

„შესანიშნავი მხატვარიათ, შესანიშნავი კოლორისტიათ. მე ეს უფრო მიმეზონს, ვიდრე ანრი რუსო. რუსო ფიროსმანთან შედარებით უფრო ზღაპრული და უფრო განყენებულია. ამ სურათების ავტორი უფრო რეალისტია, სახალხო და ხალხის ყოფაცხოვრების მემკვიდრეა“.¹⁷

1933 წელს დაწერილი შინაარსიან და საყურადღებო წერილში „ქართული მხატვრობის გამოფენა“ სიმონ ჩიქოვანს ხალხ უკმაში იმ გატყობიანებას, რომ „მწერლობა ყოველთვის ახლის იდგა სახვითი ხელოვნების მიღწევისთვის“. აქ იგი იხსენებს, თუ როგორ იყო გატყობილებული პოეტიანი მიქაელანჯელო, როგორი შთავგონება მიანიჭა დანტეს პოეზიამ ბოუნაროტის ცნობილ კლესის მხატვრობას, როგორ აურიიანებდა ლეონარდო და ვინჩი მხატვარს, მწერალს, ფილოსოფოსსა და ინჟინერს.

ამავე აზრს ანეითარებს პოეტი 1937 წელს „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ დაწერილ ნარკვევში „სიყვარულის, მეგობრობისა და გმირობის სიმღერა“, როცა წერს: „აღორძინების ხანაში სონეტები შექმნეს არა მარტო პოეტებმა — დანტემ, პეტრარკამ და შექსპირმა, არამედ ხშირად სონეტის შემქმნითი გამოთქამანდინ თავიანი გულისხმადეს რენესანსის დიდი მხატვრები და მოქანდაკენი — რაფაელი, ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო და სხვები“.¹⁸

ჭეშმარიტი შემოქმედების ასეთ კავშირს და ამ კავშირის დადებითებს არაერთხელ დასაუბნებია სიმონ ჩიქოვანი, არაერთხელ განუმტკიცებია საკუთარი აზრი პოეტური გულწრფელობით და მკაფიო შედარებებით. ნათლად იგრძნობა, რომ ეს პოეტის საყვარელი სერხია. იგი ხშირად ახდენს გაბედულ, მსოფლიო მისთვის დახმარებათებულ მოულოდნელ შედარებებს და, რაც მთავარია, ყველაფერი ეს, ასე ვთქვათ, მოხდენილად გამოსდის მას, ძალზე ბუნებრივად გამოიყურება და მკითხველსაც განუმტკიცებს მამ თუ იმ შედეგების სისურვს.

ვაჟა-ფშაველასადმი მიძღვნილ ვრცელ გამოკვლევაში — „ვაჟა-ფშაველას ცხოვრების ილუვირი და მისი პოეტური შემოქმედება“, რომელიც ზემოთაც მოვიხსენიეთ, სიმონ ჩიქოვანი რამდენჯერმე იმეგობრება ვაჟას შემოქმედების ნათელსაყოფი განმცლილსათვის ფერქვანსათან დაპირისპირების სერხის. იგი აღნიშნავს: „აღუქსანდრე პუშკინი „არზრუში მოგზაურობაში“ წერდა: „დარბნულ შესლისას რატომღაც რემბრანდტის უკუაწერი სურათი „ჰანიმელის მოტკეპმა“ მოგვიანდა. შუქის და ჩრდილის თამაში ამ ხელტაობის რემბრანდტისებურიათ“. ვაჟა-ფშაველას პოეზიაშიც ასეთივე ფერწერული სურათებია გაამფებული... მისი

პოეტური სურათები უმთავრესად ფერწერულია, ხოლო მისი პოეტებში გამოყვანილი მოქმედი პირი გამოძერწილია თუ გამოთლილია“.¹⁹

ვაჟა-ფშაველა უდიდესი პატროტი და თავისი ეპოქის მოწინავე შვილი იყო. იგი თავის ქმნილებებს ხალხში გასვლასა და სიკეთის თესვას ავლენდა. „...ხმა ამოიღოთ, ამტკვყვლდით, გაანათოთ სამყარო!“. სიმონ ჩიქოვანი დამასხვლ და დროულად შენიშნავს: „ამ სტრქიონების გადაცობებამ მომავალი მიქელანჯელოს შესახებ არსებული ერთი გადმომცხა. თურმე ღვთაებრივმა ოსტატმა, როდესაც პლასტიკური ხელოვნების შედგენ მოსწვე მუშაობა დაასრულა, შესხვა თავის შთავგონების ნაყოფს და საოცრად მოწონა იგი. ხელთაანმა იგრძნო, რომ ახალი სიცოცხლე დაბნდა და შეეყვირა მოსეს ქანდაკებას: ხმა ამოიღე, ამტკვყვდილო. ვაჟა-ფშაველას ასე შესახობდა თავისი უბადლო მარჯვნივ გამოძერწილ გმირებს“.

1958 წელს დაწერილ საინტერესო ნარკვევში „ვასილ ბარნოვის იხსულებათა ვარშემო“ სიმონ ჩიქოვანი არ დასტკობს თავის საყვარელ მეოთხედს, როცა ლიტერატურულ ეპიტეტს თუ მოგონებას, მწერლის მთლიან შემოქმედებას თუ ცალკეულ ნაწარბებს განიხილავს მხატვრობასთან ერთად. ავარი პოეტური დაპირისპირებით, მტეი ილუსტრირების მიზნით და მკითხველს დაჯერების სურვილით. ნარკვევში სიმონ ჩიქოვანი ფართოდ მიმოიხილავს ვასილ ბარნოვის ყოფაცხოვრებითი სახათის მოთხრობას „მუშა“, გვაცნობს მოთხრობის მთავარი გმირების — მარსა და გიგოლას — სოციალურ მდგომარეობას. ზან-ლითით სავსე უზარმაგი გლქნი გიგოლა ცოლის ჩავრთებით ქალაქში გასახლდა და მუშა გახდა. ვაჟანდარა და გამჯერ მარის გული ქალაქისკენ მიუწვედა. სოფლის მოშორებამ კი გიგოლა სამინოდ დასეგდინა, მორადნა. ამ დროს მკაფურემ დაიპირავა იგი და როცა გლქნკაცი ქალაქში თიხის კალის შეგებიდა, სიკოვანის ხალისი იგრძნო, სკვდა გაიქარება, „ზედმეტი ღონის გამო დაბადებულნი შელანქილია გაქარ“.

სიმონ ჩიქოვანს მოთხრობა „მუშის“ განხილვისას ჩვეული ოსტატობით შემოაქვს მხატვრობასთან, ფერწერულ ტელოსთან შეპირისპირების ადგილი და მსჯელობის შედეგად დიდებულ შთაბეჭდილებას მრავალფეროვნებას განტებს. პოეტი წერს: „როდესაც მოთხრობა „მუშის“ განხილვას გაპირებდი, უნებლით პაბლო პიკასოს ერთი სურათი გაამხებდი. პიკასოს სურათი ასეთია: საყვარელო მოედნის ერთ კუთხეში ზის შორბა ავებულები, მძიმე წოხის მოქრდავე თუ მოვარეობა. მართლაც, მოვარეობის რეკყობა, რომ იგი ლითონია, მაგრამ მისი ტანი მოუქმევი, მოშველები და თითქო სხეულში ამის გამო დიდი სკვდა დასადღებურებოლი. ამ მოტივების წინ კი ვიქებოთოლა ბრუნტე დეას, წონასწორობას იყავს ტანასხელოტო, წერწურტანის ახალაზრდა მოვარეობე ქალი. ბურთუნი მდარე მოვარეობის ტანი მსუბუქია, პაგროვანი და თავისი სხეულითითი თუი ყავს დამორჩილებული, რომ მისი მეშვეობით გაფერება შეეულება. მძიმე წოხის მოვარეობის იქვე ყოფნა თითქოს ალიერებას წლის სინატრფუსს და ქმნის პლასტიკური სიკაულუცის შთაბეჭდილებას. სიტლანქისა და სინარბანის ერთი შეხვარდა სურათში ქმნის ერთ მთლიან შესანიშნავ კომპოზიციას. ამ სურათში სიტლანქე და სინარბანე ერთმანეთის პირისპირ არიან დაყენებული, და ამით ორივე ითავბენ დასახლსეულია. ერთი მთავარია პლასტიკური თვისება მეთრის მეშვეობით უფრო მკაფიოდ შელანქებოდა. ისინი ერთმანეთის დახმარებით ახდენენ ასეთ მთლიან ესთეტურ შთაბეჭდილებას. მოთხრობაში „მუშა“ ასე დაპირისპირებულია და, ამავე დროს, ასე შერწყმულია გიგოლას და მარის სახეები“.²⁰

მისი გარდა, რომ პოეტი ჩვეული სიღრმითა და პასუ-

ხისმებლობით მიმოიხილავს ვასილ ბარნოვის რთული ფიქიოლოგიზმით აღსაქვე შემოქმედებას და მათ შორის მოთხრობა „მუშაში“, იგი დახატავდა აღწერის პაბლო პიკასოს ენობით სურათს „ნაღამვილი ბურთში“. სიმონ ჩიქოვანი კარგად გრძობს მხატვრის სულისკვეთებას, დიდი ხელფანის ორიგინალურ ჩანაფიქრს და გვირგვინებს ფერწერული ნაწარმოების საუკეთესო განსჯის უბანს. გვიგ გაგრძედა, პოეტის ანგარიშ შედარებით და ლიტერატურული დაპირისპირებები ერთგვარად ავლენებენ სათქმელს, ახალისებენ მასალას და ხელს უწყობენ მხატვრულ-ემოციური ურთიერთობის დასახული მიზნის მიღწევას.

სიმონ ჩიქოვანი მხატვრობა შევხებულა დიდიხა, მხატვრებთან ახლოს იყო და ყველა მათ გამარჯვებას, ყოველგვარ კარგ წამოწყებას იზიარებდა, თუკი ეს სარგებლობას მოუტანდა მის მამულს, შრომათურ ხელოვნებას. გულენ ახელდინა იგონება: „ერთხელ ვცავე სპირიტუალისადმი მიძღვნილი ლექსების ილუსტრაციას. ნიშნულ სიმონს ვუწვინე, გაუხარდა. მიოწინა და მიიხრა — უსათუოდ ერთად გაგვიკოთხო ეს კარგი საქმეო“.²¹

ხელოვნებასთან, კერძოდ, მხატვრობასთან სიმონ ჩიქოვანის დამოკიდებულების კიდევ უფრო ღრმა გაგებვისა და მისი საინტერესო შეხედულებების გადმოცემისათვის, ჩვენს აზრით, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება პოეტის შემოქმედების პირველ პერიოდში, სამწოდეს ასაბრუნებ გამოცდის პირველ ათწლეულში დაწერილ საყურადღებო წერილებს მხატვრობის შესახებ. ჩვენს საგანგებოდ შევეჩერდებით მათ განხილვას, რადგან ეს წერილები უკვე ერთგვარად მივიჩნევდით, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი თუთუდ დიდი ლიტერატურულ-კრიტიკულ ღირებულებას შეიცავენ.

წერილი სათაურით „თანამედროვე გერმანიის მხატვრობა“ დაწერილია 1924 წელს. საყურადღებოა ის გარემოება, რომ 21-22 წლის პოეტს, რომელიც ამ დროისათვის ფუტურისტული იყო გატაცებული და ქართველ ფუტურისტებს უფა სათავეში, სადა, საქმიანად მუშაობდა მხატვრობის რთულ პერიოდებზე და აკადემი იდურ სისწორეს ავლენს. ახალგაზრდა ავტორი დასაწყისშივე მიუთითებს, რომ წერილის მიზანი იყო გამოავსვარებების „თანამედროვე ხელოვნების მიმართება“. იგი აკრიტიკებს ექსპრესიონიზმს მწერლობაში, თეატრალურ ხელოვნებასა თუ მხატვრობაში. „მე მაინც მხატვრობა ავირჩიე, — ხაზს უსვამს ჩიქოვანი, — რომლის ობტური მდომარეობა უფრო სათელყოფს ამ მიმართულების, როგორც იდეოლოგიის, ისე პრაქტიკის სიდატაკეს. მით უმეტეს მხატვრობაში შეიძლება ითქვას, ყველაზე უფრო ხელ-სახები და საგრონობი ნაყოფი გამოიღო ექსპრესიონისტულმა მიმართულებამ“.²² სიმონ ჩიქოვანს ექსპრესიონიზმი სრულიად მართებულიდ მიაჩნდა ბურჟუაზიული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადანსის ერთ-ერთი გამოვლინებად. ჯერ კიდევ ადრე დაწერილი წერილობა „სასწრაფო განმარტება ჟურნალ „H₂O₄ გამოცდას“ ახალგაზრდა შემოქმედი აღნიშნავდა, რომ სიმონ ბურჟუაზიული ცხოვრების მასინჯმა მხარებმა, კარსმა, იმებმა, ნერვებმა, უიმედობამ, ანარქიზმმა წარმოადგინა და „ეს სრული დამორჩილება რეალობის მოხდა მისთვის, რომ პასუხი არ გასცეს თანამედროვეობას“.²³ ამ დებულებას პოეტს წერილობა „თანამედროვე გერმანიის მხატვრობა“ კიდევ უფრო ანატიკავებს, გახარცობს და სწორ იდურ გადაწყვეტებებს ალწევს: „ექსპრესიონისტული აბსტრაქციებისაკენ ღტლვა დაიბადა გერმანიის ინტელიგენციამ და ხელოვნებამ იგი გერმანიის დამარცხების შემდეგ, როგორც ჩემს მიერ ეს უკვე აღინიშნულ იქნა მე-4 ნომერ „მნათობში“... საზოგადოებრივი განწყობილება

სრულიად არ ენებდა ბურჟუაზიული ეყოფითალობის, რომელმაც განიხდა დეკადანსი თუოდ. ომების შექმნილმა

ნივთობრივმა კრიზისმა ესენი ვერ მიიყვანეს კონსტრუქტივიზმამდე და ხელოვნებამ სახანაშვილად გასწარა გერმანული ექსპრესიონიზმის დღეები. ყველა ეს აბსტრაქციული ესთეტიკიზმი, რომელიც ჰქონდა ექსპრესიონიზმს, სასტიკი კრიზის წინაშე სდგას და ირონია ელის გერმანიის მხატვრებიდან“.²⁴

ავტორი იხსენებს ფრანგული კუბიზმის, იტალიური თუ რუსული ფუტურისტის დაწყებას ჩვენი საუკუნის ათიან წლებში. აღნიშნავს, რომ ექსპრესიონიზმის სუბიექტუალური სუბიექტივობის განხილვა 1913 წელს და რომ მისი საფუძვლის ჩამყრელი იყო გერმანიაში მომუშავე რუსი მხატვარი ვასილ კანდინსკი. შემდეგ პოეტს განიხილავს კანდინსკის შემოქმედებას, რომელმაც „დაიწყო მუშაობა აბსტრაქტული მხატვრობისათვის“ და „...1 წლებში ის დაიდა და სრულ უსავიზობამდე...“ ს. ჩიქოვანი მხატვრის წინამორბედებად ასახელებს მაკისს და სერსს. ვ. კანდინსკი დიდხანს უაროდ მუშაობდა. „კანდინსკის ცნობით ის თვითონ გვიან მიხვდა, რომ ფორმა უშინაარსო არაფერი არ არის. აქედან საჭიროა სულის ელიტრაციამო გატარება და მიღება ფერ-გადაცელების საფორმის. ფორმის და შინაარსის ასე საზღვრების ძიება წარმოადგენს აბსტრუქციას“.²⁵

ს. ჩიქოვანი ეტება ექსპრესიონიზმის დამოკიდებულებას ფუტურისტსა და რომანტიზმთან. ექსპრესიონისტები ფუტურისტს აცხადებდნენ ფორმალურ მეთოდად, ექსპრესიონიზმს კი მთელ მსოფლმშვედლობად ნათელმანერ. „ეს მორიგი აბსტრუქცია“ — აცხადებს სიმონ ჩიქოვანი.

როგორც აღვინიშნეთ, თვით ს. ჩიქოვანი ამ დროისათვის უკვე იდგა ფუტურისტის გაურკვეველ პოზიციებზე. წინა წერილებში „სასწრაფო განმარტება ჟურნალ H₂O₄ გამოცდას“, და ამ წერილშიც ახალგაზრდა პოეტის სიმამათიები, ბუნებრივია, ფუტურისტის მეთოდისაკენ არის გადახრილი. ის ცდილობს გამოთქვას, სიახლისაკენ სწრაფვის უბანი მიუჭებნოს ანუ თუ ისე პოპულარულ ლიტერატურულ მიმართულებას და სერსს ამ თვალსაზრისით გატარება მხატვრობის სერფომიცი; „ექსპრესიონიზმის შინაარსი არის რელიგია, ფუტურისტში აკეთებს ეპოქის მატერიალიზაციისაკენ სწრაფვას. ფუტურისტში ფერის, ხმის და ყოველგვარ ფუნქტურ და ობტური ფორმების მატერიალიზაციამდე დაყვანა სცადა... ფუტურისტის დაღლა არის პროცესი ლაბორატორიისათვის. ხარტებიდან შეიქვება ახალი ფორმები — ეს არის დამოუკიდებელი ნივთი ან ნივთისაკენ სწრაფვა“.²⁶

შემდეგ პოეტს განიხილავს პაულ კლეის, კოკოპას, შაგალის და, მათთან დავაგვირებით, პიკასოს ზოგიერთ ქმნილებას, აქვე აღნიშნავს, რომ პაულ კლეიმ და კანდინსკიმაც ძალზე „ბევრი წამოიღო პიკასოდან“...

ს. ჩიქოვანი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს მოწინავე მხატვრის გეოგრაფიის შემოქმედებას, რომელიც, მისი აზრით, არის „ეცხტური გერმანიის მხატვრობის...“ გროსმა „გაიარა მთელი სერია აზროვნების და პრაქტიკის“. მან შექმნა გრაფიკა, რომელსაც „ინსპირირებდა“ არ ჰყავს. გროსის ნაწარმოებები გეზობილენ ფსიქოლოგიური დრამატისმით. „ფსიქოლოგიის გადმოცემისათვის გროსს დახასიათებელი იყო ორი ელასი — ბურჟუაზია და მუშეები. როგორც გერმანული კომუნისტი, მას სწამს ბურჟუაზიის დეკადანსი და მათი აზროვნების გამოფიქვაც“.²⁷

გეოგრაფიის ახალგაზრდა პოეტის თიშპაითითა და პატივისცემითაა გარემოხილი. მას იზიდავს ის გარემოება, რომ მხატვარი ყოველთვის ახერხებდა სიმართლის თქმას, გერმანული ყოფიყმფორების მცაერი ეპოქის მართალი საღებავებით აღწერას; „მას (გეოგრაფი გროსს — ვ. წ.) რვა-ღობილიდ ერთი ნაბიჯი არ გადაუდამს გეოგრაფი. როდესაც მისი გასამართლება მოაწყვეს ბერლინში, მან განაცხა-

და: „მე მხოლოდ სინამდვილის გამომცემა მინდოდა და სწორედ ეს შედეგლი...“²⁸

გადამართი უნდა იქნებოდა, რომ ჩვენს მიერ ყურადღება-გამახვილებული წერილი „თანამედროვე გერმანიის მხატვრობა“ საინტერესოა იმ მხრივ, რომ აქ ჩანს სრულიად ახალგაზრდა პოეტის გეოგრაფია, ეროვნება, მხატვრობის აქტუალური საკითხებში ჩაწვდომისა და მართებულო განსჯის უნარი.

აქვე კარგად ჩანს ის საგულისხმო ცხოვრებისეული ფაქტორი, რომ, მიუხედავად პოეზიაში ერთგვიანი იდეურ-ესთეტიკური დახვეწილობისა, მიუხედავად ფუნქციონირის საკმაოდ ძლიერი გავლენისა, ჭაბუკ სიმონ ჩიჭოვანს სურდა ყოფილიყო ეპოქის ავანგარდში, აესახა თანამედროვეობის მაჯისცემა, რაც ნათლად გამოჩნდა მის შემადგომი მოღვაწეობაში.

მეორე წერილი, ასევე კონკრეტულად მხატვრობის შესახებ, რომელმაც კიდევ უფრო მეტად მიიქცია ჩვენი ყურადღება, გახლავთ 1933 წელს დაწერილი ვრცელი და ფრიალ საინტერესო წერილი სათაურით „ქართული მხატვრობის გამოფენა“. აღსანიშნავია, რომ სიმონ ჩიჭოვანი ამ დროისათვის უკვე მთლიანად იყო განათავისუფლებული ფუნქციონირის გავლენისაგან და მოწინავე ქართული საბჭოთა შემოქმედება პირველი რიგებში იდგა. ამ წერილში კიდევ უფრო ნათლად ჩანს ავტორის მიერ მხატვრობის, ფერწერის ღრმა ცოდნა, მისადმი ორგანული დამოკიდებულება, აბსოლუტურად თანამედროვე იდეური კონცეფცია, ხელოვნებაში სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის სრული აღიარება და სურვილი ხელოვნების ამ რთული დარგის წარმომადგენელთა იდეურ-მხატვრული სრულყოფისათვის უზარალო ხელის შეწყობისა.

„ქართული მხატვრობის უკანასკნელი გამოფენა... — აღნიშნავს ავტორი, — როგორც გამოფენის სათაური გვეუბნება, მიძღვნილია პირველი ზუთოვლის მშენებლობისადმი. ჭკვენიის ინდუსტრიალიზაციის და სოფლის მეურნეობის გადარდების თემატიკით შემორკვეულია ჩვენი მხატვრების ფერებით და ხაზებით ამტკაცებელი ტილოები. აბსოლუტურად თანამედროვე იდეური კონცეფცია, ხელოვნების ახალგაზრდა ოსტატების დაოსტატებისა და იდეური წინსვლელობისა.“²⁹

პოეტს გულწრფელად უხარია, რომ „საბჭოთა სინამდვილეში აღზრდილი და გამომრძობილი ახალგაზრდები“ მჭიდროდ უკავშირდებიან დღევანდელს. ამავე დროს „ქართული მხატვრობის წინა თაობაზე“ უახლოვდება და წყვეტს საბჭოთა ეპოქის მიერ დასმულ ამოცანებს. ეს ბუნებრივად ასევე უნდა ყოფილიყო, რადგან ისტორიის მანძილზე სახეობის ხელოვნება იყო „პრაქტიკულ ცხოვრებასთან დაახლოებული ხელოვნების დარგი“. მისი საუკეთესო წარმომადგენელი, მისი შინაარსობრივი წინა უთანაგრესად მასების სულიერი მოთხოვნების გამოხატულება და „მისაწვდომი ხნებოდა ათავისათვის“. ამ კუთხიდან გამომდინარე პოეტს აკრიტიკებს თანამედროვე ქართულ მხატვრობას, რომელიც მხარდამხარ ვერ მიყვება ეპოქას, სრულად ვერ ასახავს ცხოვრების გიგანტურ ტემპებს და, ხელოვნების სხვა დარგებში, ვერ კიდევ ჩამორჩება სინამდვილეს. ვერ იქნება აღმშენებლობითი ეპოქის შეატყვის ტილოები, მტკინმეტად მდიდარი და ამოუწერავი ყოველდღიურობის მასალა შექაფვრის მხატვრულ ჩარჩოში ვერ თავსდება.

როგორც უკეთესად გავსვით ხაზი, სიმონ ჩიჭოვანი მოწადინებული იყო, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა დარგი საქმიანად, ტექნიკურ ყოფილიყო დაკავშირებული ერთმანეთთან. შემოქმედებითი კონტაქტები და ერთი დარგის მიღწევების მეორის მიერ გამოყენება კი ქართული

კულტურის საერთო წინსვლისათვის იქნებოდა სასარგებლო და თვალსაზრისი ბიძგის მიმეტი. პოეტის აზრით, ახალი ცხოვრება უნდა იძლევა მისი საშუალებას, რაც უნარია-ნაღ უნდა იქნას გამოყენებული. „თითქმის მხატვრები დღემდე კარჩავეკლები იყვნენ და თავიანთ პალიტრების საიმედოშეზღვევა არ უმტკიცებდნენ წვერანობა და ხელოვნების სხვა დარგის მუშაკებს. ნაწილობრივ შეიძლება ამით აიხსნას, რომ ქართული მწერლობის ჯერ ვერ დაინტერესდნენ ქართული მხატვრობის „ბედითა და უბედობით“. თანამშრომლობისა და შემოქმედებითი სიახლოვის უკონოზობა მწერლობასა და მხატვრობას შორის ქონის ხარვეზებს და ორივე მხარის შემოქმედებაში მეზობლის უგულებელყოფა შედეგდება.“

ეს ნაკლი დროზე უნდა იქნას დაძლეული და შეცვლილი ახალი ატმოსფეროში.“³⁰

ამ მწერალის უკვე დათვლებლად აკრიტიკებს ფუნქციონირებს, რომლებმაც თითქმის სცადეს აღედგინათ ორგანოსანიანი ეპოქაში ჩამოყალიბებული შემოქმედის ტაძრი, მოიზიდნენ მწერლობა და მხატვრობის სინთეზური დაახლოება, მაგრამ ეს მათ ოდნავად ვერ შესძლეს, რადგან დროის მითითებებსა და ხალხის სულიერი პოტენციის გაგებას ჩამორჩებოდნენ. „ამგვარი მიღწევების შესაძლებლობა აჭირო იყო მხატვარი და პოეტი მოწინავე იდეების წარმომადგენელი ყოფილიყო, ბრძოლა ახალი იდეებისათვის და ახალი შინაარსობრივობა ფერადებით და ხაზებით გადასრული.“³¹

სიმონ ჩიჭოვანის მართებულო აზრით ყოველი შემოქმედებითი მიღწევის საფუძველი უნდა იყოს ეპოქის მოწინავე იდეები. მხატვრობა ფუნდამენტურად მიყვებოდას დროს და მისი საუკეთესო მისწრაფებების აიტაცებისასვე ეწეოდა, სოციალისტური რეალიზმით შთაინფორმებული ნაწარმოებში ხელოვნებრივ დღის სუნთქვას უნდა ისმოდეს. პოეტს მხატვრობას შემტკვი, მებრძოლური ხულისკვეთების გაძლიერება უნდა უსწოდებდეს. „მებრძოლი კლასის ცხოვრებაში მხატვრობა კლასური ბრძოლის იარაღია და ამიტომაც სახეობის ხელოვნება უნდა გამოვიდეს ვიწრო დაზუგური ხელოვნების ჩარჩოებიდან და ფართო გასაქანი მიეცეს: ფრესკულ მხატვრობას, პლაკატს, კარიკატურებს და საერთოდ მხატვრობის მებრძოლ ვანრებს.“³²

პოეტს აკრიტიკებს მხატვრებს, რომლებიც ცხოვრებას უგადაპირუდად ასახავენ, მის სიღრმეში შეჭრას ვერ ახერხებენ, რაც მოვარია, ვერ სძლევენ სიუჟეტს. უსიუჟეტო სურათებში კი არ ჩანს ადამიანის წყაფვანი როლი, არ იგრძნობა მისი ძველგამოსილება და ასეთ დროს, ცხადია, „პრობლემების დასმის უნარსაც მოკლებულია ქართული მხატვრობა“. ს. ჩიჭოვანი პრიციპული კრიტიკით უღებდა ზოგიერთ ახალგაზრდა თუ ძველი თაობის წარმომადგენელ მხატვარს, ვისაც არ აქვს გახეობარეული ნაწილობრივი ფორმისა თუ შინაარსის გრძობა, ვისაც თანდათანობით უსუსტდება ქართული აზროვნება. პოეტის აზრით, ეს ხდება არა საზოგადოებრივი ცხოვრების წვერანობით, არამედ უცხოეთის მხატვრობის გავლენითი.“

სიმონ ჩიჭოვანი დაკვირვებით, ფრთხილად, საინტერესოდ განიხილავს დავით კაკაბაძის, ლადო გუდიანოვის, გლენე ახლოვანიის, თამარ აბაველიას, კორნელი სანაძის და სხვათა შემოქმედებას. იგი ეტება მათ მხატვრულ და იდეურ ველოვებას, იმ როლს, დაბაბულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზას, რომლის გავლაც ზოგიერთ მათგანს მოუხდა.

გამოფენაზე წარმოდგენილი ნიმუშების განხილვა სიმონ ჩიჭოვანს ფართო და სასურველი მსჯელობით აქვს გადაწყვეტილი. აქვე გამოიწერა მისი, როგორც კრიტიკოსის, ხელოვნების აკრები მცოდნისა და ავტორის კიდევ ერთ

თი საუკეთესო თვისება, რაც პირუთენელ კრიტიკასა და საღ დამოკიდებულებაში გამოიხატება. მავალითად, სიმონ ჩიქოვანი ელექტ ახვლედიანს, რომელსაც სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე დიდ პატივს სცემდა, მკაცრად აკრიტიკებს სუსტ ნამუშევრისათვის და იქვე კმბა-დღიდას არ იძულებს ხელოვნების ღირსეული ნიმუშის შექმნისათვის. სიმონ ჩიქოვანი წერს: „ე. ახვლედიანი წარსოფდგენილია თითო სურათით, ამათში რომ ფაქტორი ნახტვი პიუზავია. „მუშების დაღვევება“ მხატვრისათვის არაა დამასასიათაფელი, ეს უკანასკელი სურათი მარჯანიშვილის თვატრში მის მიერ გატეხილულ „ოთორების“ ესკიზების ვარიანტის გვაგზობს. სიმონი უმეტყველია სურათში და ერთგვარი. საკვირველია, ასეთი კარგი ოსტატის ხელიდან როგორ გამოვიდა ამგვარი სუსტი სურათი. მხატვარის საკმარისი აზრი ვერ მიუცია სურათისათვის და სახვეში შეკვლია ხელიში.“

მეთოთ სურათი ფერებით შესრულებული „პეიზაჟი“. ეს პეიზაჟი გვისურათებს ჭაობიან მიდამოში აღმოცენებულ მწერ მცენარეულობას და იძლევა მთლიანად სურათს, რომელიც გამოფენაზე ქართული მხატვრობის მიღწევას წარმოადგენს, რასაკვირველია, მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით...“³³ აქვე ატვრიონ ხასგამბით აღნიშნავს, რომ ფერწერაზე ეს ყველა თვისება უნდა ახლდეს იდეურობა, რომ აუცილებელია თვით „პეიზაჟის გააზრება და ამით მისი ფუნქციონალური გამართლება თანამედროვეობით“.

სიმონ ჩიქოვანი ფართოდ მიმოიხილავს საყვარელი მხატვრისა და ამხანაგის ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებას. პეიზოლის აზრით, იგი ცნობილია და აღიარებულია, „როგორც მწვერული ქართული ასებით ხელოვნების“. ლადო გუდიაშვილი გამოფენაზე მხოლოდ ერთ ტილო „ძველი და ახალი“ და „ახდვნიტი“ წარმოუდგენია. მიუხედავად ამისა, „ეს ორი სურათი, — კმაყოფილებით აღნიშნავს პოეტმა, — მაჩვენებელია ლ. გუდიაშვილის გარდაქმნის და გაქედან სჩასხ, რომ მისი შემოქმედებითი ცეცხლი უნდა აქაქეპალულია სამატოთა სინამდვილის გაგებით და მისი ახსნის სურვილით“.³⁴

გამორჩეილმა ქართულმა მხატვარმა რთული შემოქმედებითი გზა გაიარა. იგი ახლოს იყო სიმბოლურსტეზიასა და სხვა სახეობის მოღერისტეზიას, მაგრამ, ს. ჩიქოვანის რწმენით, მხატვრის არსებობა ყველაფერზე მეტი იყო ქართული ეროვნული სული და ვერაფერაჟმა მოღერისტულმა მიღწინარეობმა „ის ვერ დასძრეს განსაზღვრულ ასპარეზოდან“. პოეტმა გულწრფელად უნარია, რომ ლადო გუდიაშვილი დადგა სოციალისტური რეალიზმის გზას და რომ იგი გაქედულად იკავფავს სავალს „დღევანდლობის ნაპირებისაკენ“.³⁵

სიმონ ჩიქოვანი ამ წერილშიც მიმართავს თავის საყვარელ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ მეოფელს და ერთხანის ოსტატურად უსამებს ბრწყინებულ მხატვრისა და პოეტის შემოქმედებას. იგი ახდენს გაბედულ შედარებას და ლადო გუდიაშვილსა და იოსებ გრიშაშვილს ძველი თბილისის ბოქემაში უძებნის შემოქმედების ძირებს:

„ლადო გუდიაშვილი წარსული ისეთივე მოვლავა იყო ქართული ასებით ხელოვნებაში, როგორც პოუზიაში ი. გრიშაშვილი. ეს შედარება არ არის გამოწვეული ამ ორი შემოქმედის თემატური ნათესაობით. ეს ნათესაობა უფრო ღრმაა და საკრწინობი.“

რასაკვირველია, „ძველი ტფილისის იდვალისაცია“ და „ტფილისის ბოგემის“ თემატკავ ორივე შემოქმედის ამსისათვის. „ტფილისის ბოგემამ“ ორივე მისცა თემატური საზრდო“.

სიმონ ჩიქოვანი შეუნალებელ ინტერესს იჩენდა თვატრალური მხატვრობისადმი, რადგან ფერწერის თანანარად

მას თვატრიც უსაზღვროდ უყვარდა და თვატრის გარეშე ალბათ ცხოვრებაც ვერ წარმოუდგინა. ამავე წერილში იგი კიდევ ერთხელ გამოთქვამდა სინანულს, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგები მოწვევდებოდა არიან ერთმანეთს, „თვატრი თითქმის მუხახლეობდა სახვით ხელოვნებას, მაგრამ ეს დაახლოებაც მოჩვენოვანია“. პეტროტ პოეტს სურდა შთამაგონებელი, „ახლოებული მხატვრობა, რომელიც სანეტკავს კიდევ უფრო ღრმას, დამაჯერებელია და ემოციურს გახდობდა. თავის უაღრესად დიდმნიშვნელოვან და დღესდღეობითაც აქტუალურ მოსახებაში საქართველოს მწუხართა კავშირის გამგებობის პუნქტზე“ „ქართული საბატოთა ლიტერატურა უერანაღოა“, „ზეუნდასა“ და „ლენინხარადის“ უსახეოდ სკავემირო კმ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1946 წლის 14 აგვისტოს დადგენილებების შექმდე“, სიმონ ჩიქოვანი ეტებოდა რა ილო მისასუვილის ახალი პიების დადგმას რუსთაველის თვატრის სცენაზე, აღნიშნავდა: „...რუსთაველის სახელობის თვატრის მსახიობებმა — ა. ვასაქმ, თ. ჭაჭუაძემ და გ. დავითაშვილმა უსამინაზვად განსახიბრეს ეს პიუსა; მხატვარმა დ. კაკაბაძემ მალად გამოეცხებით და დიდი მხატვრული ზომიერებით გამოკვეთილი დეკორაციებით დაამწვევა პიების გარეგნული მხარე.“³⁶

სიმონ ჩიქოვანს კარგად ესმოდა, რომ ქართული თვატრის განუწყვეტელი წინსვლისათვის აუცილებელი იყო ყველა კომპონენტის ორგანული შერწყმვა, აქტიურული ხელოვნება იქნებოდა ეს, დრამატურგია, მხატვრობა, მუსიკა, თუ რეჟისურა. ჯერ კიდევ 1933 წელს დაწერილი წერილში „კოტე მარჯანიშვილი“ ახალაზნრად პოეტი წერდა, რომ დიდმა რეჟისორმა ძალზე ბევრი რამ უსამტკა ქართულ თვატრს და მას უპირატეობას არც ერთი მასალისათვის არ მიუცია. შეიძლება სპექტაკლის ცენტრში იგი აქტიორს აყენებდა, მაგრამ ეს სრულიადე არ ნიშნავდა სხვა მხარეებში საძირე ურადლების შესუსტებას.

„მის ნამუშევრების შედგეად სჩანს, რომ მას უნდოდა პიების შინაგანი სულის შედგეად პლასტური ფორმებით გამოტანა, დრამასა და სცენისა გახსნა ან მარტო ტექსტის თქმით, არამედ აქტიურულ შეხვედრათა პლასტიკობის დრამა, შექწერების და მუსიკის საშუალებით სპექტაკლის დრამატული მხარის მავურებლებისათვის მიწოდება. სიტყვიერი მასალის რიტმული ძარღვის მოხახვა, ხოლო დრამის რიტმული გაგებით სპექტაკლის სიღრმეა მეტე გამაფრება და ამგვარად მავურებლის სპექტაკლის შინაარსობრივ დღესასწაულში გადასროლა.“

ჭემშიარტმა ხელოვანმა იცოდა, რომ მასალების წონასწორობრივი შეთანხმება ქმნის ჭემშიარტიკად ხელოვნურ ნაწარმოებებს და თვატრი, როგორც სინთეზური ხელოვნება, ყველაზე ადრე აყვებენ ამგვარ მიზთთხილებას...“³⁷

სიმონ ჩიქოვანი თვატრალურ ცხოვრებას ძალზე ახლოს იცნობდა, თვატრის ყოველგვარი წარმატებით ნარბობა, ჩავარდნების გამოსწორებას ე მთელი გულთბობით უწყობდა ხელს. არ არსებობდა რაიმე ახალი წარმოდგენა, რომ იგი არ დასწრებოდა, ხშირად რეჟისორებსაც ე არ აკლდეოდა, ადრევე ეცნობოდა რეჟისორის ჩანაფიქრსა თუ მხატვრის ესკიზებს. ვ. მაიაკოვსკისადმი მიძღვნილი წერილში „დაუკუყვარი შეხვედრები“ სიმონ ჩიქოვანი იგონებს: „მეიმე კაუდენდ გამოყვადი და რუსთაველის სახელობის თვატრში შევედი. ცნობილი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი „მისტერია ბუფს“ აწაუდგება და წარმოდგენის დადგმას მთაწმინდის ფერდობზე აიარებდა. ჩვენმა საერთო მეგობრმა, მხატვარმა ირაკლი გამრეველმა განზრახული სპექტაკლის გაფორმების ესკიზი გააკეთა. ვლადიმერ მაიაკოვსკის ძლიერი მოწონა მარჯანიშვილის დადგმის

გვემა და ირაკლი გამრეკელის მიერ მოფიქრებული გაფორმება.³⁷

ზემოხსენებულ მოსწენებაში სიმონ ჩიქოვანმა საქმის დიდი სიყარულით, ცოდნითა და პასუხისმგებლობით განიხილა ქართული საბჭოთა სოციალისტური და ხელფიქრების განვითარების მრავალი საკუთრების პრობლემა.

მოსწენებაში ყურადღება გამახვილდა ქართული თეატრის, ეროვნული დრამატურგიის, დრამატურგების მიერ ცხოვრების მართალი ასახვის საკითრების საკითხებზე. ეკრუნილი მოსახერხების პირველსავე თავში, მწერალთა შემოქმედებითი მივლინებები³⁸ სიმონ ჩიქოვანი აღნიშნავს, რომ „მწერალთა კავშირის გამეობის პირობებში მთავარი ყურადღება საბჭოთა სინამდვილის სრულყოფილად ასახვებზე პიესების შექმნას მიაკცია“. იგი ასველებს იწონების საკ. კვ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის მიერ ზოგიერთი დრამატული ნაწარმოების დროულად და მართებულად დაფიქრებას. თუმცა პიესები ექსპორტინ საბჭოთა თეატრებს, მაგრამ მათი მხატვრული დინე თლნაკვად ვერ აკმაყოფილებდა საზოგადოების მოთხოვნას და საბჭოთა მაყურებლის ჯანრდილ მხატვრულ გემოვნებას.

ამ დროისათვის სამამულო ომი სულ ორიოდ წლის დამთარებულ იყო და, ბუნებრივია, სიმონ ჩიქოვანი ექება სამამულო ომის თემაზე დაწერილ პიესებს, აცხადებს მათ მიმართ კიდევ უფრო მეტი მოთხოვნის წყენებათ აუცილებლობას. ასეთი პიესა არ უნდა წარმოადგენდეს განვლილი რთული და პატრიოტული შემართებით ავსილი ცხოვრების უბრალო მხატვრულ ილუსტრაციას, არამედ ფართოდ უნდა ეხმარებოდეს მიმდინარე სინამდვილეს და საკმინად უწყობდეს ხელს საბჭოთა მაყურებლის ხასიათის ფორმირების პროცესს. ამ დროს კი ბევრი დრამატურგი მოქმედ გმირთა სახეებს ათავსებს ლიტერატურულად, წიგნურად გამოჩინულ ფაბულაში, სადაც არ იგრძობა ცხოვრების რამე ცოდნა და ამიტომაც რჩება შიშველი სურვილი გარკვეული მხარეებითა და გამოვლილი ექვემტებით მოახდინონ შთაბეჭდილება მაყურებელზე, რაც ყოვლად მიუღებელია.

შემდეგ სიმონ ჩიქოვანი ექება დრამატურგების მიერ ჩვენს არამეაღ ცხოვრებაში ჯერ კიდევ შემორჩენილი ნაკლოვანებების ასახვის საკითხს და სრულიად სამართლიანად შენიშნავს, რომ ნაკლოვანებათა გამომწერებასაც უნდა ჰქონდეს თავისი მიზანი, ის აღზრდისა და სულიერი გაკვილიშობობების საქმეს უნდა ხმარდებოდეს, იბრძოდეს ცხოვრებაში ახლასა და პროგრესულის დამკვიდრებისათვის. დადებითი გმირის პრობლემა იმდენად მკვეთრად უნდა იყოს გამოკვეთილი და იმდენად მაღლა უნდა იდგეს, რომ უარყოფითი გმირი მასთან უფერულად და ნაკლებნიშნელოვნად უნდა ჩანდეს:

„დაეშვათ ერთი ულითი, — აცხადებს სიმონ ჩიქოვანი, — რომ არის ჩვენს ცხოვრებაში ასეთი შემთხვევებიც, და ჩვენ განვიზრახებთ გამოვიტანოთ ისინი სხვაგვარადაც, რათა ამ გზით ერთგვარი მონაწილეობა მივიღოთ ასევე ხმარების ბოზრდის საქმეში; ასეთ შემთხვევაში მით უფრო საკითრია მეტი მხატვრული ტიტისა და დიდი მხატვრული დაფიქრება. უნდა ვიზრუნოთ იმათთვის, რომ უარყოფითი მა გმირმა არ დაჩრდილოს დადებითი ხასიათის მხატვრული მიმზიდველობა...“³⁹

აქ ს. ჩიქოვანს მოყავს მაგალითი, თუ ზოგიერთ სპექტაკლში კაპიტალიზმში დგვრდაციხასა და მორალური განწრწის საჩვენებლად როგორ შემოქმედონა რეჟისორს „ოსტატურად შესრულებული ფოტოსტრუქტა“. ასეთ დროს არ მართლდებოდ რეჟისორის ჩანაფიქრად და ბუნებრივად საწყაროს დგვადანის ნაცვლად მაყურებელი აღიქვამდა მონდარლო ცქვას და „ესთეტურად ქვემდებარებოდა მას“.

რეჟისორის განზრახვას ხორცი ვერ ესმობდა, ვერ ხერხდებოდა უსუსური ჩანაფიქრის ფუნქციონალური გამართობა.

სიმონ ჩიქოვანი ექება ხალხობრების საკითხს დრამატურგიაში. მას მიაჩნია, რომ ხალხური სიბრძნე, სული და სახეები დრამატულ ნაწარმოებს ხელს დაეწყობის იყოს ღრმად ეროვნულ და მაღალ დონეზე გადმოსცეს ხალხისავე სულიერი მიწწარაფება. ს. ჩიქოვანი ხათულ მაგალითად ასახვლებს ვაჟა-ფშაველას და ასკენის, რომ წიწრედ „ხალხური შემოქმედების საწყისებთან თხალგვანად გამოაძახებულს ვაჟა-ფშაველას ხანდილი ქართული სახეებით დაახლებული მაღალი დრამატული ნაწარმოები“. ხალხური ხასიათები დრამატურგმა ავალმხატვრული შესატყვისობით უნდა გადაიტანოს პიესებში. ამ დროს თუკი ხარისხვნად გაიშლება ხასიათების შინაგანი ბუნება, სამჭოთა სინამდვილე თრგანულად შეერწყმის ხაწარმოებს და პიესაში უკვე გარდაან მოტახილიეთი აღარ იქნება.

სიმონ ჩიქოვანი სწორი თვალსზრისით განიხილავს თანამედროვე პიესების მინიშნელობას, სამართლიანად აკრიტიკებს ხალხზე, მაყურებელზე მათი ზემოქმედების სისუსტეს და მაღალ, გარდილ მოთხოვნებს უყენებს დრამატურგთან, როგორც ლიტერატურისა და ხელოვნების, როგორც საბჭოთა ხალხის სულიერი ცხოვრების შემაგვენელ ხაწოლს:

„თანამედროვე საბჭოთა პიესა უნდა გამოიგვეცმდეს სულიერი ვებებზე, საბჭოთა საზოგადოების მაღალ მორალურ სულიკვევებას, ის უნდა იყოს მოქმედი და არა ილუსტრაციული ხაწარმოები. სამწუხაროდ, ჩვენი პიესების უმრავლესობა ილუსტრაციული ხასიათისაა და მაყურებელზე დიდი ზემოქმედების უბარი არ გაჩანია...“⁴⁰

შემდეგვეც სიმონ ჩიქოვანი არაერთხელ შეხება ქართული ეროვნული დრამატურგიის საკითხს. მას დრამატურგია სრულიად სამართლიანად მიანდა მწერლობის სისხლბორცულად წაწილად. მწერალთა კავშირის გამეობის თავმჯდომარის პოსტზე მოღვაწეობისას სიმონ ჩიქოვანი შთაჯიწონდა მწერლებს მეტი გულმოდგინებით ეუმავათ პიესებზე, სცენაზე ამებტყველებინათ ახლან ცხოვრების მშენებელი ადამიანი, მეითხველათ თუ მაყურებლის ფართო მასების კუთხილგებად გაეხასათ თანამედროვეობის აქტუალური საკითხები, აეწიათ ქართული თეატრალური კულტურის დონე.

1949 წლის სიმონ ჩიქოვანი სიტყვით გამოვიდა საქართულის კვ (ბ) XIV ყროლობაზე. თავის სიტყვაში, რომელიც დაიბეჭდა სათაურით „ახალი პროცანების წინაშე“, იგი ამბობდა: უკანასკნელი ორი-სამი წლის განმავლობაში ილო მოსაშვილის მიწწაწა, სადგურის უფროსის⁴¹ გარდა არაფერი დაწერილი მინიშნელოვანი. ახლა პიესები დაასრულეს ილო მოსაშვილმა, სანდრო შანშიშვილმა, მიხეილ მრგულიშვილმა და გიორგი მატბერაშვილმა. ყველა ეს პიესა საბჭოთა სინამდვილის გამოსახვას ემსახურება, და იმედ უნდა ვეძინოთ, რომ ეს ასალა ნაწარმოები შესცვლიან დრამატურგიის დაჩრქვ ასახულ მდგომარეობას და გამაიდრებენ ჩვენს თეატრალურ კულტურას.“⁴²

სიმონ ჩიქოვანი თავისი მოღვაწეობის ადრეულ პერიოდში ხმირად წერდა თეატრისა თუ თეატრალური მოღვაწეების შესახებ. ჩვენ ზემოთაც მოვიყვანეთ ნაწყვეტი ჯერ კიდევ 1933 წლით დათარიღებული წერილიდან „კოტე მარჯანიშვილი“. ეს წერილი დიდი რეჟისორის გარდაცვალების ედმებმა, დაწერილია შინაგანი სითხით, ღრმა პატივისცემისა და მაღლიკრების გრძნობით. ხელოვნების თვალსაჩინო კორიფეუ წერისას ავტორს პოეტურ სათემელს თითქმის უძლიერების ის გარემოება, რომ „მარჯანიშვილი დაგვცა შემოქმედებითი ჭიდილის დროს“.

ს. ჩიქოვანი იგონებს კოტე მარჯანიშვილის უდიდეს

თეატრალურ საქმიანობას რუსეთში, უკრაინაში, მის დაბრუნებას მშობლიურ საქარველოში და ქართული თეატრის ტრიუმფული აღორძინების დასაწყისი, როცა წარბილ-გუნები პირდაპირ სახალხო დღესასწაულებად იქცნენ. „მარჯანიშვილი არ იყო ერთი თეატრის რეჟისორი, არამედ ის იყო სპექტაკლების შემქმნელი და აქედან თეატრების საწყისების მიცემი...“

ქართული თეატრის რეჟისორული პიროვნება აღმართულია მარჯანიშვილის უდიდესი ოსტატის და ხელმძღვანელის სახით.⁴¹

თავის დროზე კოტე მარჯანიშვილმაც განიცადა სიმბოლიზმის, ფუტურისმის, ექსპრესიონიზმის თუ ნეორეალისმის გავლენა, მაგრამ მისი შემოქმედების ძირითადი გზა იყო რეალიზმი, ხალხისა და ხელოვნების სამსახური, ამიტომაც მიიღო თანამედროვეობა „სიბარულით და ტკივილით, მაგრამ ორგანიზულად“.

პოეტის აღფრთოვანები წერს დიდი რეჟისორის ამ ეპოქალური ადღოსა თუ მაცვილი სმინის შესახებ და მწუხარების გასაქაპ სასიამოვნოდ რჩება, რომ კოტე მარჯანიშვილმა ბევრ ხელოვნაზე ადრე და გაცილებული უკეთესად შეერჩინა ახალი, რეგოლუციური ცხოვრების დასაწყისი და ახალგაზრდა თეატრალური თაობაც გაიყოლა დიდი გარდაქმნებისა და იდეური წინასვლის სასიციველი გზაზე. ჩ. ჩიქოვანი წერს კ. მარჯანიშვილის შესახებ:

„მისმა მახელობა სმენამ დაასწრო ბუფის დღევანდელ რეგოლუციონურ ხელოვნებას და ადრე გააჩვივა შინაარსი რეგოლუციონურ ტალღების თქარუნისა, სამოქალაქო ომების ცეცხლში და რეგოლუციის დღესასწაულში, რეგოლუციისაკენ გაქანებული რეჟისორი აღიმართა ქართულ თეატრში რეფორმატორად, მოქანდაკეთ და რეგოლუციონურ ახალგაზრდობის მუდმივ და გახუტულ მოგონებაში.“⁴²

აქვე კიდევ ერთხელ გვიდა შევნიშნოთ, რომ ამ წერილშიც სიმონ ჩიქოვანი არ იგივეებს თავისი საყვარელი შედარების ხერხს. როგორც ზემოთაა აღვნიშნეთ, მას ძირითადი ინიდაც ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგის შედარება მსატკარობასთან. ჩვენი დაკვირვებით, ასეთ შედარებასა და ეპითეტებს პოეტს იყენებს დიდი ატეკაქობისა და საკაცობრიო მიღწევების გადმოსაცემად. სიმონ ჩიქოვანს მოსწონს, რომ მარჯანიშვილის გატაცებით უყვარდა მსატკარობაც და პოეზიაც, რომ მითი უმაღლესი ხარისხის შემოქმედება უდიდესი პოეტისა თუ მსატკარის უკუდავ ქმნილებებს უტოლდებოდა: „მარჯანიშვილისათვის პოეზია და მსატკარობა ახლობელი ხელოვნება იყო. „უშინგი ჩხვილისადმი“ მიძღვნილ ლექსში მე ვუწოდებ მარჯანიშვილს „რემბრანდტის ყალმის“ მატკარებელს. ეს არ არის შემთხვევითი შედარება. „ურთულ აკოსტში“ დიდმა ოსტატმა რემბრანდტისებური მკვერთხვევლობით გააშუქა სცენა.“

... რემბრანდტის სურათებს უწოდებენ შუქებისა და ჩრდილის პოეზიას. ამგვარი პოეტის სახელი დაიმსახურა კოტე.⁴³

როგორც დასაწყისშივე აღვნიშნეთ, სიმონ ჩიქოვანი არა ერთი დიდი ხელოვნების ახლო მეგობარი და შემოქმედებითი ცხოვრების განუყოფელი თანამგზავი იყო. მისი სახით, კეთილშობილი ბუნება ხალხის მეგობრობისათვის იყო განუყოფელი. იგი თითქმის პირველი შეხვედრისთანავე ხელდასა ახალგაზრდობის და მუდმივი სიმბათითი განაწყოდა. გამოჩენილი ქართველი მსახიობი ვერეო ანჯაფრადე დიდი სიბოთით იფიქრებდა 1920-იან წლებს, სიმონ ჩიქოვანის მომხიბლავ პოეზიასთან და თვის სიმონთან განმეგობ, გულთიდავ მეგობრობის დაწყებას, რომელიც ორთმაც ვერეს გრძელდებოდა. „...ეს ის დრო იყო, — აღვნიშნავ წერილი ანჯაფრადე, — როცა სიმონის შემოქმე-

დების გზა მხოლოდ ისახებოდა. ახალგაზრდა მსახიობმა განვიზრახვ წამეკითხა ვილაც სიმონ ჩიქოვანის ლექსი. „ცირა“ კვირდა ამ ლექსს. მე გამიტაცა ლექსის მუსიკა-ურმა პლერადობამ, მისმა ლირიკამ. მაშინ გამაძინა ამ ლექსის ატორი. ჩემს წინ იდგა გარინდებული სიმონი, ჭკვიანი თავლები ემშაქურად უთამაშებდნენ, მადლობის მიხედვით ლიბოლი უერთდა სასხეზე. იქიდან მოყოლებული დღემდე, ჩვენი მეგობრობი კავშირი არ მწყვეტია.“⁴⁴

სიმონ ჩიქოვანის უახლოესი მეგობარი იყო უშინგი ჩხვიტი. პოეტი მასთან ჭკაკუბის წლებიდანვე მეგობრობდა, ჭკუმატირად ძმური სიყვარული და ერთობლივ განვლილი აკავშირებდა. ორივენი გულმოდგინედ იბრძოდნენ ქართული კულტურის აღმავლობისათვის და უდიდესი მიღწევებიც გააწინად, ლიტერატურისა და ხელოვნების საიდელო ბურჯები იყენებ.

სიმონ ჩიქოვანის ლექსიც უძღვინა უშინგი ჩხვიტისათვის. ეს შეხვედრა, საკამოდ ცნობილი და განმარტებული ლექსი 1932 წლის ბოლოს დაიწერა და დაიბედა 1933 წელს („მათობი“ № 1). პოეტი ისხენებს იმ დაუვიწყარ წლებს, როცა გრიგოლის მოვარდნასათვის დაწიყო უშინგი ჩხვიტის სასცენო მოღვაწეობა, როცა მათი მეგობრული შეხვედრები შესდგა და წინაპრების სამხატვრო ცხოვრებით შთაგონებული ახალი თაობის წინამძღოლთა რიგებში აღმონდას:

სიქაბუის ვაშს თაობის ეშხი
შენ ჩაგაბედა, ვით ხაგანძურა.
შეხვდითი ერთმანეთს მუჯღორი ლამეში,
ორი სხვა-და-სხვა სიტვის მსახურა.
შეხვდითი, შეხვდითი პატარა გვაფი
წინ მიგვიღოდა წინაპრის ღაღი.⁴⁵

უშინგი ჩხვიტი ტრიუმფალურად მოვიდა ქართულ სცენაზე და „ზღვის ტალღასაიყო“ მოსდევდა ტაბის გრილი. მან სიცოცხლე შთაბედა მდუმარე ტექსტებს, უმაღლეს მწვერალზე აიყვანა ტრაგიზმი, ხალხის დიდი სიყვარული მოიპოვა და „სცენის ჯაღოქარის“ სახელიც დაიმსახურა. მაგრამ „სიცოცხლის ცეცხლში სავსე ყმაწვილი“ თითქმის თავისივე გმირობების უძლიერება ცეცხლმა დაფუტოლა, „გადიწვა ოცნების ცეცხლში“. სიმონ ჩიქოვანი ვერ შეირიგებდა ამ ტრაგედიას, ქართული თეატრის იმედის ასე უდროოდ გასვლას ასპარეზიდან, მას ისევ სურს მოუსმინოს წლების მანძილზე შეთვისებულ კამოტს, ყვარყვარეს, ურიადს. პოეტი გულის სიღრმედა ამოსული სიტყვებით მიმართავს საყვარელ მეგობარს და მსახიობს, რომლის კვლავ სცენაზე გამოსვლისა და დაქუქების იმედი რჩება. პოეტს მღვდღერებით სიბოფს უდროოდ ფრთხედამსხვრეულ მსახიობს:

... ვთხოვი წამოდეგ, რამე იღონო,
სცენის სიღრმედას სივ იქეყო
და გულის რეკავ ხალხს ვაგრონ!⁴⁶

მართალია, ეს ლექსი 1932-1933 წლების მიჯნაზე დაიწერა, მაგრამ შემდეგში სიმონ ჩიქოვანი ხშირად უბრუნდებოდა მას. საკამოდ, დიდი პოეტის დაბასსიბათიელი ნიშნითიება იყო ტექსტზე ხანგრძლივი მუშაობა, ახალი ფრანზებისა და განწყობილებების მოძებნა, ერთბაშად ამოუთქოლი ლექსის კიდევ უფრო გამართვა და გარანდავა. ამასე მდივითიების ეს ლექსიც. ჩვენ შევხვდით 1933 წლის ტექსტს 1960 წელს პოეტის მიერვე შედგენილი ვრცელი კრებულის ტექსტს და დაერწმუნდით: დარჩა იგივე ლექსი, იგივე რიტმი, სული, განწყობილება, მოცულობა, მაგრამ თითქმის მთლიანად შეიცვალა ლექსის სიტყვიერი მასალა, სიტყვიერი საფუძელი და ამით ლექსმა კიდევ უფრო მეტი ძლიერება და შემოქმედების მაგიური ძალა შეიძინა.

აღსანიშნავია, რომ უშნავი ჩხვიისადმი მიძღვნილ ლექსს სიხარულითა და მოწონებით შეხვდა ფართო საზოგადოება, მას კრიტიკაც გამოემხარა და დადებითად შეაფასა ახალგაზრდა პოეტის გულწრფელი სტრიქონები. ჯერ კიდევ 1945 წელს კრიტიკისა დიმიტრი ბერიშვილმა დიდი მიიწველობა მიაცა აღნიშნულ ნაწარმოებს და იგი ქართული პოეზიის ნამდვილ ძეგლად აღიარა:

„1933 წელს ჟურნალ „მნათობში“ ჩიქოვანმა გამოაქვეყნა ლექსი „უშნავი ჩხვიძის“. ამ ლექსით ჩიქოვანმა უკვე მოახდინა თავისი პოეტური ხმა და გადჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ეს ლექსი ერთი უძლიერესი ნაწარმოებია თავამდრთვე ქართულ საბჭოთა პოეზიაში. სახის სრულყოფილი გამოკვეთა, რომელიც ასე უძნელად იზოცა ჩიქოვანს თავის მემოქმედების პირველ პერიოდში, აქ მან სულ ადვილად მოახერხა. პოეტმა მშვენიერი მხატვრული ფორმით გამოსახა ტრადიციული უღრთოდ სცენიდან გასული დიდი მხაზობისა, რომელიც ოდესღაც ნუნჯ ტექსტის სულს უდავამად და მყურებლის სიტყვით დაუღმეტრონება შეეძლო...“⁴⁷

1957 წლის ზამთარში უკვე ხანში შესულმა პოეტმა კვლავ უძღვნა ლექსი დიდ საახიბოს სათაურით „უშნავი ჩხვიძის განხევას“. აქ პოეტი მისი ბევრი ლექსისათვის ჩვეული და დამახასიათებელი ტრადიციით, სიღრმითა და მხატვრული სიძლიერით კვლავ იხსენებს იმ გამოუსწორებელ ტრადიციას, რომელიც თავს დაატყდა უშნავი ჩხვიძისა. „თმატ რთელიდაფენილი“ პოეტი ეტებს მეგობრის და-კარგულ ცეცხლს. ის ცეცხლი ახლა „მეტყვრის ახლოს ასევე ხია“, აღარ ბრიალებს „ვარსკვლავებით სასე თვალი“ მემოქმედებით წვით ანთებულ მხაზობისა. იგი ქართული კულტურის ისტორიის კუთვნილებად იქცა. დიდია ს. ჩიქოვანის სულიერი მწუხარება, მაგრამ მაინც სძლევს განცდებს, ყურს უდებებს სიცოცხლის უძღველობას და ლექსის ოპტიმისტური სიმძაფრით ანთავრებს:

მტკვარს აღვიძებ და მოაქმინებ,
ცრემლით ღლებდა თოვლი შრალი
და სიცოცხლის გზაზე ბრწყინავს
ხომლით სახვე შენი თვალი.⁴⁸

სიმონ ჩიქოვანი ჭაბუკიანის მახლობელი და საყვარელი მეგობარი იყო დიდი ქართველი კინორეჟისორი ნიკოლოზ შინგელია. წლების მანძილზე ისინი მხარში ედგნენ ერთმანეთს. ნიკოლოზი სიმონ ჩიქოვანის გულის სწორი და მძასავით განწყურელი მეგობარი იყო — „ძმა იყავ თუ ერთი ჭრით განაყოფი!“ მისი ძალა და ენაში ყველას ვამაყებოდა. პოეტი გულმოკლულია მეგობრის უღრთო გარდაცვალებით, მაგრამ ხალხი, ქვეყანა, მამული თავისას თხოვლობს და ს. ჩიქოვანზე „ორივე ხელი“ კვირდება სიცოცხლეს. ნიკოლოზ მენგელიას „შეგნებულ ცხოვრებაზე გრძობდება, წარსულელია მის მიერ გავლენული კვალი და ქედმოხრებული ხელოვანი კვლავ მხარში უდგას პოეტს:

„მარბო შენ არ წახვარ,
დავგორდი და მაინც შორით მემწვლები,
ცისკარივით ჩემი მწე ხარ
და ხაყვდილონი შორკანალი შეჩვენება.“⁴⁹

როგორც თვალნათლივ ჩანს, სიმონ ჩიქოვანი ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა დარგს დიდი სიყვარულით, ზრუნვითა და პატივისცემით ეკიდებოდა. მან თავის დიდებულ ლექსებში, შემოქმედებაში დრამად გამოაუღიანა მხატვრობის, არტისტიზმის, მუსიკის სული და ქართული ლექსის კომპონენტები დაუფასებელი მარგალიტებით გაამდიდრა.

ნიჭიერი პოეტი ქალი მარინა ცვეტაძე 1930 წელს წერდა: „თუ გვსურს ლექსი გრძელდებოდეს, იგი უნდა განიმდრადეს. სიმღერა მის კუთვნილ, მისთვისაა ნიშნ-

დობლივ თვისებებსაც — მუსიკალურ აკომპანემენტს შეიცავს და რაკ ასეა — იგი დამოუკიდებელია და სრულქმნილი — უკვე თავისთავად.“⁵⁰

სიმონ ჩიქოვანს მუსიკა არა მარტო პოეზიის, არამედ პროზის სრულყოფისათვისაც აუცილებლად მიაჩნდა. მისთვის მუსიკა, იგი მწერალ ვასილ ბარინოვს დიდ მიწვევად უთვლიდა, რომ მან ზოგიერთ მოთხრობებში წინ წამოიწია მუსიკის როლი სიყვარულსა თუ პიროვნების განწმენდას ანალოგიურად. სიმონ ჩიქოვანი მოთხრობების „ტექნიკი დუ-დუქსი“, „მიმტრული მარავანდლის“ და „თებების დაწინაურების“ განხილვისას აღნიშნავს: „ვასილ ბარინოვს სიყვარული ესმოდა, როგორც სამყაროს შინაგანი მუსიკა და სწენდა შეთანხმება. ხმის მუსიკობა, მისი პიროვნის აზრით, საუკეთესო საშუალებაა პიროვნების ანალოგიისათვის და ამქვეყნიურ ვენებათა დათრგუნვისათვის“. მუსიკის ძალისა და ზემოქმედებითი საშუალების ლექსებში ორგანული გამოყენება და ჩიქოვანის ყველა ჭკუმიარტი პოეტისათვის აუცილებლად მიაჩნდა.

სწორედ მუსიკისადმი დიდი სიყვარული და პატივისცემა მიუძღვნიდა პოეტს პოლინიის თოვლით დაფარულ გზებზე მოქრობის სოფლისაკენ.

პოეტს შოაინი ხალხის ძმობის, მშვიდობისა და კულტურული დაახლოების უძლიერეს წყაროდ მიაჩნდა. მას შოაინი იზიდავს იმის გამო, რომ დიდმა კომპოზიტორმა კარგად გამოხატა ხალხის სულიერკეთება, გახდა ჭკუმიარტი და სახალხო და ხელი შეუწყო ადამიანების გახეობა აღორძინებას. ზამთრის თოვლიან-ყინულიან დღეს ამგვარი ოცნებით შთაგონებული პოეტი შესანიშნავ პარალელს ავლებს და წერს:

გული მიაგავს ადრინდელ საყვესს,
ეგებ აფრინდეს პატარა ღმესს,
მინდა სიმღერა ხალხის ხმას აჟვეს
და შოაინელი ვაიღავს ფესეს.⁵¹

სიმონ ჩიქოვანი ბევრი ქართველი კომპოზიტორის მეგობარი იყო ხელისშემწყობი იყო. მისი გულწრფელი და განუშორებელი სტრიქონები ახალ-ახალი პანების შექმნილსავე მოუწოდებდა და მოუწოდებდა ქართველ მუსიკოსებს. საუცხოოდ წერდა ამის შესახებ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს, ცნობილი ქართველი კომპოზიტორი ალექსი მაჭავარიანი:

„ს. ჩიქოვანმა თავის პოეზიაში შესანიშნავი სინთეზი გააკეთა შემოქმედების იმ ორი დიდი ფაქტორისა, რომელსაც გონება და გრძნობა უწოდებდა. მან დიდ ინტელექტუალურ პრინციპში წარბილდა ჩვენი თანამედროვეობა. ამიტომაც მისი შემოქმედება მრავალჯერ ყოფილა და კმადაც იქნება კომპოზიტორთა შთაგონების წყარო...“⁵²

ს. ჩიქოვანის ყურადღების გარეშე არ რჩებოდა ხელოვნების არც ერთი სფერო, ხალხური შემოქმედებაც კი. ძვირფასი მასწავლებლისა და სათაყვანებელი მწერლისადმი მიძღვნილ შთანამტკიცებ ნარკვევში „ნიკო ლორთქიფანიძის მოთხრობები“ ავტორი ხაზგასმით ამახილებს ყურადღებას იმ გარემოებაზე, თუ როგორ უყვარდა დიდ პროზაიკოსს ქართული ცეკვა. ამით ს. ჩიქოვანი თავის თბილ დამოკიდებულებასაც ამჟღავნებს ხელოვნების ამ თვითმყოფელი, მომბობლივ და უძველესი ჯანრისადმი. მოვიყვანო ერთი დამახასიათებელი ნაწყვეტს მოგონებებიდან: „ნიკოს განსაკუთრებით ხიბლივდა ქართული ხალხური შემოქმედება. იგი აღტაცებული იყო ჩვენი ხალხის მიერ შექმნილი ხელოვნების ნიმუშებით. ერთხელ, ზაფხულის პაპანაქებს სიხეში, საღამოს, პლენარობის ქუჩაზე, ბაღში, საცეკვაო კონცერტზე შევედი. ერთმა ყმაწვილმა სახელოვან შეასრულა ქართული ცეკვა და მყურებელი აღტაცებაში მოიყვანა. საღამოს დასრულების შემდეგ, როცა იმავე ბაღში

რამდენიმე მწერალი შეიკრიბა და სუფრას მივესხვადით, ნი-
კომ თქვა: „ქართული ცეკვა სწორუმოვარია, რა მომაჯა-
დლებელი სინანორე, რა სინაზე და მოკრძალებია აღბეჭ-
დილი ამ პლასტიკურ საუბარში, მიჯნურთა მთელი თავგა-
დასავალი და სულიერი მდგომარეობა ტანის მოშიზიზავი
რჩეული არის მოხიზობილი. ეს ცეკვა კი არა, ეგრეთველი
დღივითი მწერ გამოკვეთილი ბრწყინვალე ნოვე-
ლაში...“ მერვე წამოიძახა: „ყმაწვილებო, შევსეთ იმ
ხალხის სადღეგრძელო, ვინც ხელოვნების ეს გაბუჟებულ-
ი სახე შექმნა...“¹ მას უყვარდა სინამდვილის პლასტი-
კური სახეებით გადმოცემა და ქართული ცეკვა ხელს უწე-
ლობა ცხოვრების გარეგნული მშვენიერების აღქმას...“²

ცეკვისაღმი სიყვარული, ცეკვის შერჩენება და მისი და-
ნიშნულების კარგი გაგება, ამ მოგონების გარდა, საუც-
ხოლო გვიჩვენა სიმონ ჩიქოვანმა ლექსში „ხალხური ცეკ-
ვა“³, რომელიც შესულია მაღალპოეტურ ციკლში „პოლონე-
თის გსაზე“⁴. პოლონეთის ტატრების უღამაზეს მთებში
ხალხური შემოქმედების სასიცოცხლო რიკითი აღვსილი
პოეტის ორიგინალური ქვერტყით წერს:

მთაზე ბინდა და ღარი რაკვს,
მოწყდა ტურფა და კაბუჯაში ცეკვაჲს...
ტურფაც ღვავს და ვარდით მორცხვობს,
ცეკვაში მთების სილად ცოცხლობს...
და წველი მთიდან მუხობაში მიფრენს...

სიმონ ჩიქოვანი ერთგული დარაჯივით ედგა ქართულ
კულტურის, ქართული ხელოვნების ყველა დარგს, უახგა-
როდ ემსახურებოდა მისი წინაშის საქმეს და პირად გა-
მოცდილებით, ცოდნით, ინტელექტით, ფართო ერუდიციით
თითქოს მაგალითს აძლევდა მწერლებსა და პოეტებს იმი-
სათვის, თუ როგორ უნდა ემეგობრათ, ეგრნათ და შეე-
თისებინათ ხელოვნება. მშობლიური ლიტერატურისა და
ხელოვნების მძაფრი სიყვარულის გარდა მას სხვა არაფე-
რი გააჩნდა, იგი მართალი განცდილობა და უკიდურესობა-
მდე დაძაბული სპექტაკი ერწინებოდა წერდა, ქმნიდა ყველა
სტრიქონს. აღნიშნავდა კიდევ — „შემოქმედის სულში ჩა-
გებებულმა, ტკიპილით განცდილმა ცხოვრების შემთხვევამ
უნდა წარმოიშვას ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოებე-
ნი“.⁵

მას ხელოვნების ყველა ქმნილება ადამიანების სასიყე-
თოდ და საკეთილდღეოდ სურდა, ადამიანების, მომავალი
ათობის სულიერი აღზრდის მძლავრ ფაქტორად მიიჩნდა.
ამიტომ ხშირად აცხადებდა კიდევ: „ყოველი მამკოთა
ხელოვანის ნაწარმოები აქტიური სულის მატარებელი უნდა
იყოს და ესთეტიკური შემოქმედების გზით იგი უნდა აღ-
მრავდეს მეთხველში მოღვაწეობისა და შემოქმედების
წყურთელს“.⁶

დიდი პოეტი და საზოგადო მოღვაწე სიმონ ჩიქოვანი
თავისი ნაყოფიერი ცხოვრების ბოლო დღეებამდე დარჩა
ქართული ხელოვნების ერთგულ მსახურად; მან პოეზიის
შემდეგ უდიდესი სიყვარული მიაკუთვნა ქართულ ხელო-
ვნებას, მირადგანს საამაყო მშობლიური კულტურის მშვე-
ნებას.

მწვლია აუღლებელად, უცრემლოდ წაიკითხო გამოჩე-
ნილი მწერლის სერგო კლდიაშვილის მოგონება იმის შე-
სახებ, თუ სიკვდილის პირად მისულა და სრულიად და-
ნიშნავებელი სიმონ ჩიქოვანი მაინც როგორ შინაგანად გა-
ნიცდილი თეატრის ცხოვრებას: „გარდაცვალებამდე ერთი
თვით ადრე მეგობრებმა სიმონი თეატრში „მეფე ლირის“
გენერალურ რეპეტიციაზე წაიყვანეს. თავისი ჩამჭარლი
თვალებით ის იყურებოდა სიმონს, ეამოდა მხოლოდ
სიტყვა და ამით გებულობდა რა ხდებოდა სცენაზე. და
იმის მიხედვით, თუ ვინ როგორ წარმოსთქვამდა სიტყვას,
სიმონი გრევეოდა, თუ როგორ ასახიერებდა ნასიზობი ტრა-
გედის იმგორს, თავი როგორ ეჭირა მას სცენაზე და რა
სახეს იძილოდა. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ სიმონ-
მა თავისი მოსაზრებები გამოთქვა და ისინი, ვინც უსმენდ-
ნენ, გაკვირებულნი იყვნენ თუ რა გონებასხვითი და შეუ-
ცდომილი იყო ყველა მისი შეზიზვნა“.⁷

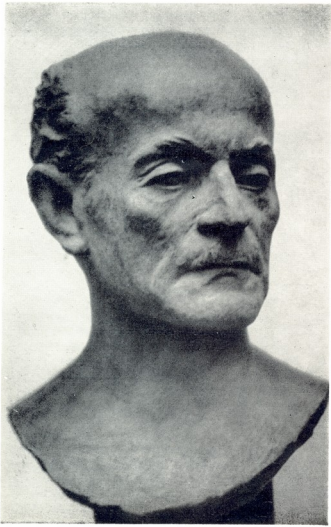
სწორედ ამგვარი ჭეშმარიტი და სისხლბორცული
სიყვარული აკავშირებდა სიმონ ჩიქოვანს ხელოვნებასთან
და ჩვენც შევებადით ამ წერილით კიდევ ერთი მძიერ ფურ-
ცელი, კიდევ ერთი სიყვარულით მოქმენილი მტრისი მივე-
მარტობის გამორჩენილი პოეტის, მოაზროვნისა და საზოგა-
დო მოღვაწის — სიმონ ჩიქოვანის უაღრესად მდიდარი
შემოქმედებითი ზიოგრაფიისათვის.

შენიშვნები:

1 ეურნალი „ცისკარი“, № 9, 1969 წ., გვ. 153.
2 შ. აფხაიძე, „ჩენი სიმონი“, ვახ. „ლიტერატურული საქარ-
თველო“, № 18, გვ. 2, 29 აპრილი, 1966 წ.
3 გ. ლომიძე, „სიმონ ჩიქოვანი“, იქვე, გვ. 3.
4 ე. ახვლედიანი, „სულიერი გვირობა“, იქვე, გვ. 3.
5 ე. ანჯაფარიძე „ქორფას შვიობას“, ვახ. „ლიტერატურე-
ლი საქართველო“, გვ. 3, 29 აპრილი, 1966 წ.
6 ს. ჩიქოვანი — თხზულებანი, ტომი 3, გვ. 453, თბილისი,
1967 წ.
7 იქვე, გვ. 373.
8 იქვე, გვ. 381.
9-10 იქვე, გვ. 374, 376.
11, 12 ს. ჩიქოვანი, „ლექსები, პოემა“, გვ. 24, თბილისი, 1960 წ.
13 ს. ჩიქოვანი, თხზულებანი, ტომი 3, გვ. 239, თბილისი,
1967 წ.
14 ს. ჩიქოვანი, „ლექსები, პოემა“, გვ. 151, თბილისი, 1960 წ.
15 იქვე, გვ. 152.
16 ს. ჩიქოვანი, თხზულებანი, ტომი 3, გვ. 426, თბილისი,
1967 წ.
17 იქვე, გვ. 427.

18 იქვე, გვ. 38.
19 იქვე, გვ. 251, 253.
20 იქვე, გვ. 329.
21 ე. ახვლედიანი, „სულიერი გვირობა“, ვახ. „ლიტერატურე-
ლი საქართველო“, № 18, 29 აპრილი, 1966 წ.
22 ს. ჩიქოვანი, „თანამედროვე გერმანიის მხატვრობა“, მნა-
თობი, 1924 წ., № 5, გვ. 218-219.
23 ს. ჩიქოვანი, „თანამედროვე განმარტება ეურნალი H₂SO₄ გა-
მოსყვას“, მნათობი, 1924 წ., № 4, გვ. 212.
24 ს. ჩიქოვანი, „თანამედროვე გერმანიის მხატვრობა“, მნა-
თობი, 1924 წ., № 5, გვ. 223-224.
25 იქვე, გვ. 221.
26 იქვე, გვ. 222.
27 იქვე, გვ. 225.
28 იქვე, გვ. 227.
29 იქვე, გვ. 224.
30 იქვე, გვ. 224-225.
31 იქვე, გვ. 225.
32 იქვე, გვ. 226.
33 იქვე, გვ. 230-231.

- 34 იქვე, გვ. 231-232.
- 35 ვახ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, № 35, 20 სექტემბერი, 1947 წ.
- 36 ს. ჩიქოვანი, „კოტე მარჯანიშვილი“, „მნათობი“, 1933 წ., № 4, გვ. 143-144.
- 37 ს. ჩიქოვანი, თხულებანი, ტომი 3, გვ. 415, თბილისი, 1967 წ.
- 38 ვახ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, № 35, 20 სექტემბერი, 1947 წ.
- 39 იქვე.
- 40 ს. ჩიქოვანის სიტყვა საქართველოს კვ (ბ) XIV ყრილობაზე. გაზეთი „ლიტერატურა და ხელოვნება“, № 6, 6 თებერვალი, 1949 წ.
- 41 ს. ჩიქოვანი, „კოტე მარჯანიშვილი“, 1933 წ., „მნათობი“, № 4, გვ. 142-143.
- 42 იქვე, გვ. 145.
- 43 იქვე, გვ. 144.
- 44 ვ. ანჯაფარიძე, „შეირფას მეგობარს“, ვახ. „ლიტერატურული საქართველო“, № 18, გვ. 3, 29 აპრილი, 1966 წ.
- 45 ს. ჩიქოვანი, „უმანგი ჩხეიძეს“, „ლექსები, პოემა“, გვ. 194, თბილისი, 1960 წ.
- 46 იქვე, გვ. 196.
- 47 დ. ბენაშვილი, „ხელოვნების საკითხები“, გვ. 186-187, თბილისი, 1941 წ.
- 48 ს. ჩიქოვანი, „ლექსები, პოემა“, გვ. 196, თბილისი, 1960 წ.
- 49 იქვე, გვ. 200.
- 50 მარინა ცვეტაევის წერილებიდან, ვახ. „ლიტერატურული საქართველო“, გვ. 4, 27 და 30 ივლისი, 1971 წ.
- 51 ს. ჩიქოვანი, „ლექსები, პოემა“, გვ. 405, თბილისი, 1960 წ.
- 52 ა. მაკავარიანი, „ვოი, რა ბოძი წაგვექცა“, ვახ. „ლიტერატურული საქართველო“, გვ. 3, 29 აპრილი, 1966 წ.
- 53 ს. ჩიქოვანი, თხულებანი, ტომი 3, გვ. 339, თბილისი, 1967 წ.
- 54 იქვე, გვ. 355.
- 55 ვახ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, № 36, 28 სექტემბერი, 1947 წ.
- 56 ს. კლდიაშვილი, „გამოსათხოვარი“ ვახ. „ლიტერატურული საქართველო“, გვ. 3, 29 აპრილი, 1966 წ.



საქართველოს სსრ და საქართველოს
კომპარტიის 50 წლისთავისადმი მიძღვ-
ნილი გამოფენიდან.

გ. პაპინაშვილი
გრიგოლ ჩიქოვანის პორტრეტი

განმანათლებელი, ღვაკტუბრი, სხელენივო მოღანა

ნარიმან ნარიმანოვის ღვაკტუბრის 100 წლისთავი

მინელი ავაჯანოვი, ემა ტერ-ისრაელიანი

ნარიმან ნარიმანოვი კანონიერად ითვლება აზერბაიჯანელი ხალხის გამოჩენილ შვილად. მისი სახელი მნიშვნელოვანია საქართველოსთვისაც, სადაც იგი დაიბადა, განათლება მიიღო, სადაც მისი შრომითი მემკვიდრეობის ფორმირება ხდებოდა, სადაც დაიწყო საზოგადოებრივი მოღვაწეობა.

ნარიმანმა ბავშვობა-ყრმობის წლები თბილისში გაატარა. პეიზაჟი, რომელიც მის მშობლიურ სახლს ერტყა, ქალაქის ძველ ნაწილს, „მაიდანს“ წარმოადგენდა. სწავლის წლები გორის სამასწავლებლო სემინარიაში გაატარა, სადაც იმ დროს სწავლობდნენ რამდენიმე ჯგუფი, ფორდინიბეც ახმედ ალა ოღლი ქოჩარლი, მამედ ყული ზადე, მუსლიმ მაგომაევი, უზერ პაჯიბეგოვი, ფაჟბე ალიკაპოვი ოღლი კასიმოვი, ტერეგულევი ხალიფ პასანის ძე და სხვები, რომლებიც შემდგომში გახდნენ ცნობილი მწერლები, კომპოზიტორები, თეატრალური და მუსიკალური ხელოვნების გამოჩენილი საზოგადოებრივი მოღვაწეები. ისინი დაახლოებული იყვნენ ქართველ ინტელიგენციასთან, აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ რევოლუციურ მოძრაობაში. სემინარიაში მყოფი ნარიმან ნარიმანოვი ცხოველ ინტერესს ავლენდა ლიტერატურისადმი, თავისი ქვეყნის ისტორიისადმი, სოციალური პრობლემებისადმი. ამ ინტერესს ალუივებდა ისიც, რომ სემინარიაში სწავლობდნენ ქართველი მოწინავე ინტელიგენციის წარმომადგენლები.

ნარიმან ნარიმანოვმა გორის სემინარია დაამთავრა 1890 წელს და შრომითი საქმიანობა დაიწყო თბილისის გუბერნიის ბორჩალოს მახრის სოფელ ყოხილ აჯილში. მან პირველად აქ იხილა მეფის თვითმპყრობლობის მიერ აზერბაიჯანელი მშრომლების სოციალური და ნაციონალური ჩაგვრის საშინელი სურათები. ამ დროიდან იგი დგება განსამართლებლურ, რევოლუციურ-დემოკრატიულ პოზიციებზე.

ნარიმან ნარიმანოვი საფუძვლიანად სწავლობს რუსულ კლასიკურ და ამიერკავკასიის ხალხთა ლიტერატურას. ამ პერიოდის მისი საყვარელი მწერლებია — მამედ ზადე და რაგიმზეც ახერედივი. ისინი ხელსობრტყებს რა ლიტერატურული მემკვიდრეობის კლასიკურ ტრადიციებს. ნარიმანოვი ხდება აზერბაიჯანული კრიტიკული რვალიზმის გამოჩენილი წარმომადგენელი.

რამდენიმე მოგვიანებით იგი ეცნობა დიდი შოთა რუს-

თაველის შემოქმედებას — ბალმონტის მიერ თარგმნილ „იფიქსიტყაიასანს“, რომლის გმირები ღრმად იჭრებიან მის ცხოვრებაში, პოემის აფორიზმებს კი, თანამედროვეთა მოგონებებით, სწირად იყენებდა გამოსვლებსა და საუბრებში.

1891 წელს ნ. ნარიმანოვი გადადის ბაქოში, სადაც აგრძელებს პედაგოგიურ და ლიტერატურულ მოღვაწეობას, მაგრამ არ წყვეტს კავშირს თბილისთან.

მწვავედ გრძნობს რა აზერბაიჯანელი ხალხის უკიდურეს ჩამორჩეობას ნ. ნარიმანოვი ისწავფვის მისი დონის ასამაღლებლად. ფეოდალურ-ბატონყმური გადმონაშთებისა და რელიგიური თრგუნვის პირობებში დიდი სიმწელებები ხვდებოდა ახალგაზრდა განმანათლებელს. მიუხედავად ამისა, იგი მისთვის ჩვეული სიმტკიცით, თავადებულად ეწევა აზერბაიჯანელი მასების განათლებას. ამ ბრძოლაში ნარიმანი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აძლევდა თეატრალურ ხელოვნებას. აქტიურად ეხმარებოდა აზერბაიჯანული სასცენო ხელოვნების მოყვარულებს, წერდა პიესებს, თარგმნიდა რუს კლასიკოსებს, დგამდა სპექტაკლებს და აქტიურადაც კი გამოდიოდა. ნ. ნარიმანოვი უდიდეს აღმზრდელით, ესთეტიკურ მნიშვნელობას აკუთვნებდა თეატრალურ ხელოვნებას, — თვლიდა მას ხალხის ფართო მასების განათლების ერთ-ერთ მოსახერხებელ ფორმად. ამასთან, კომედიის ეპირზე თავისი შეხედულებების გამოთქმისას, იგი განასხვავებდა, რომ თუ ძველ საბურძნევეში კომედიას უპირველესად გასართობი ხასიათი ჰქონდა, ჩვენს დროში იგი უნდა ხმარდებოდეს დამიანთავის უარყოფითი მხარეებისა და ღირსების დადასტოვში. კომედიის სიცილო იგი მასების სულიერი აღზრდისა და საზოგადოების მანყიერების თუ ექსპლოატორული წყობილების სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის ბასრ იარაღს ხედავდა.

ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ ნ. ნარიმანოვმა ხელი მოკიდა მეცხრამეტე საუკუნის შუა პერიოდის თვითმპყრობელურ-მონათმფლობელურ რუსეთზე დაწერილ სატარის ნ. გოგოლის გენიალური კომედიის „რევიზორის“ თარგმნის თვით. ნ. ნარიმანოვმა ბრწყინვალედ ითამაშა გოროდნის როლი. პიესის დადგმა აზერბაიჯანის თეატრის სცენაზე დიდი მოვლენა იყო მეცხრამეტე საუკუნის ბაქოს თეატრალური ცხოვრებაში.

1897 წელს ნ. ნარიმანოვმა ნ. ვ. გოგოლის „რევიზორ-

რის“ აზერბაიჯანულ ენაზე გამოცემის ნებართვა ითხოვა, მაგრამ უარი უთხრა. სამუშაოდ, შემდეგში ნ. ნარიმანოვის ამ თარგმანის ხელნაწერი დაიკარგა.

მზერავლედ მივსალამ ნარიმანოვი თავისი საყვარელი აზერბაიჯანული მწერლის მ. ფ. ახუნდოვის კომედიის „პა-ვი ყარა“ დადგენას განჯის სცენაზე. ნ. ნარიმანოვი თავის გამოსვლაში რიგ მნიშვნელოვან აზრს გამოთქვამს ამ გამორჩეული დემოკრატი მწერლის პიესაზე, ხელოვნებაზე, განმანათლებელ ახუნდოვის პიესა მკაფიოდ წარმოსახავდა იმდროინდელ აზერბაიჯანულ სინამდვილეს. ამჟვარავებდა სამღვდლოების სიხარბესა და ფლიდობას. კომედიის მსყუ-რებელში სიცოცხლე იწყებდა, აღვივებდა აზრს, აჩენდა რე-ლიგიონადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას, ძირს უთხრი-და რწმენას, რომელზედაც ეყრდნობოდა რელიგია.

ამგვარად, თეატრალური ხელოვნების შემწეობით ნ. ნარიმანოვი ფიქრობდა არა მარტო საგანმანათლებლო ამოცა-ნების (სკოლის, მეცნიერების, კულტურის განვითარების) გადამწყვეტს, არამედ სურდა გავრეოლოგიკონების მასე-მი, გამოეწვია ბუნებრივი სული, წარმოება იგი სასოვა-დოგორიგი საფუძვლების წინააღმდეგ სამარტოვლელად.

კომედიის ჩვენი ცხოვრების სარკეა, ჩვენ მასში ვხედავთ საკუთარ თავს, საკუთარ ნაყოფიანებებს და ვივინდა გამო-ვასწოროთ ისინი, მოვიცქეთ ისე, როგორც ექვინას დამე-ბით გმირები: ჩვენ გულისწარბობით ვეუყურებთ წმინდარ ადამიანებს, — ამითება ნ. ნარიმანოვი.

1894 წელს ნ. ნარიმანოვმა გამოსცა ჯერ კიდევ სე-მინარიში დაწყებული დრამა „ნადალიგი“ („უმეცრება“), რომელიც პირველად 1895 წლის 15 იანვარს დადგა ბა-ქოში აქტიური-მოყვარულთა ძალებით. ეს იყო დიდდა სა-სიხარული მოვლენა ნ. ნარიმანოვის ცხოვრებაში. განხილ-ვის შემდეგ აქტივობებს პიესის ავტორს მიაართვეს ოქროს საათი მონორბობით. ნ. ნარიმანოვის პირველივე ლიტერატ-ურული ცდები წარმოადგინდნენ მნიშვნელოვან მხატვ-რულ ნაწარმოებებს. დრამაში „უმეცრება“ ნ. ნარიმანოვი დიდი მხატვრული ძალით, სიმართლით და მწკვირვად აჩვენ-და რეალობიანიდლი ჩამორჩენილი რუსეთის გლეხობის მიძიე ცხოვრებას. დრამის ძირითადი იდეა ისმის მომავ-დავი ომარის სიტყვებში, რომელსაც კლავს დიდილი ძმა: „არა, მე მისროლა... უმეცრება... სინდელი... უმეცრება აქცევს ადამიანს მცეცად...“ უმეცრება და ჩამორჩენილობა მას არ აძლიებს ბედნიერებას, სიმართლასა და სამართ-ლიანობას. აზერბაიჯანელი ხალხის ცხოვრებაში გახვეწეუ-ლი იყო შარიათის სასტიკი დოგმები, სისისოლის ალების და-წურული კანონები. და, ომარის ამ კანონების უნებური მხარეპლი ხდება. ასეთია დრამის შინაარსი, რომელიც ნ. ნარიმანოვმა იმ დროისათვის დაწვრილად გამოთქვა. ეს იყო პროტესტი რეჟიმის წინააღმდეგ.

ნ. ნარიმანოვი სიჭაბუკის წლებიდანვე იყო აღტაცებუ-ლი მ. ფ. ახუნდოვის შემოქმედებით; მისი გავლენით იზრდებოდა და მწიფდებოდა დიდი დემოკრატის პროგრეს-ული მსოფლმხედველობა. იგი იქცა დემოკრატიურ-რეა-ლისტური მიმართულების ავანგარდულად ლიტერატურ-რამში, რომლის საფუძველი მირხა ფათალი ახუნდოვმა ჩა-ყარა.

1895 წელს ნ. ნარიმანოვმა დაბეჭდა კომედია „შამდნ-ბეგი“ („კვი პიესაგან“). ავტორი, უკვე დემოკრატ-განმა-დასტოვების პიესიციდან აპყარავეს ძვილი სამყაროს მანკიერებას, მათ მსეყურ ჩვენებს და საძულველი ოქრო-სადმი მორჩილებას.

გავტრებულმა შამდნ-ბეგის იურსახით, რომელიც ცდი-ლობდა ყოველნარიი ჭკუყვანი საშუალებით მდიდარი სა-ციოლე ჩაეგდო ხელში, ნ. ნარიმანოვი გვიჩვენებს გოგოლი-სეხური ლესეტაკაოვის ბუნებას აზერბაიჯანულ ყოფაში,

მარჯვედ იყენებს ღარიბებისა და ბურჟუაზიული სამყაროს წარმომადგენლების ცხოვრების კონტრასტულ სურათებს. ავტორი გადმოსცენს კეთილი, პატიოსანი, გულადი, უბრა-ლი ადამიანების გამარჯვებას მონობის, ფულის, მტაცებ-ლური ბუნების, ბეგების გადაუმწებელი წოდების პარაზი-ტულიობაზე. პიესაში რეალისტური სიღრმით არის გასანი-ვლი აზერბაიჯანელი ბეგის სულიერი სიღატაკე და მორა-ლური გახრწილება, რასაც უპირისპირდება ახალგაზრ-და პიესის სულიერი სიფაქტე, უნაგარი და ერთგული სიყ-ვარული. პიესა მთავრდება ბედნიერად, სულელად და მო-ტყურა იღუპება, იუსუფისა და პიესის ბედნიერება მი-სასლოდნელია. ამაშია ნ. ნარიმანოვის კომედიის დიდი იდე-ური და მხატვრული ძალა.

დრამატურგიამ ნ. ნარიმანოვი გამოიყვანა ხალხის ბედ-ნიერებასათვის მებრძოლ-რევოლუციონერის რთულ გზა-ზე. ნარიმანოვი გრძობდა, რომ არ უნდა არსებობდეს ერთგული მუდლი, რომ ადამიანებს მხოლოდ სიცოცხლე-კლასობრივი ანტაგონიზში უნდა მყოფდეს.

ასე დაიბადა „ბაპადურისა და სონას“ იდეა, რომელშიც ნ. ნარიმანოვი ორი ახალგაზრდის ტრაგიკული სიყვარუ-ლის ფონზე ხატავს ვფოდლურ-მემამულიერი სასოვადოე-ბის სოციალურ უთანასწორობას. ნარიმანოვის გმირები იღუპებიან, მაგრამ ეს არ არის ბნელეთის ძალთა გამარჯ-ვება, გმირებს სწამთ უკეთესი მერმისი, როდესაც მოისპობა ენოვრული უპირატესობა და განსაკავებულობა.

შემდეგი ნაწარმოები — ისტორიული დრამა „ნადირ-შაჰი“ — მოწმობს მწერლის მიერ დრამატული ხელოვნე-ბის კანონების დრამად დაუღლებლობას. დიდი მხატვრული და-მარჯვებულობით ხატავს ნ. ნარიმანოვი სასახლის ინტრი-გებსა და სისლიან შეთქმულებებს. მაჟურნალის თვალწინ გაველის ირანის უნუტი მმართველების სახეთა გაღრბა, ბეგების გამციდებლობა, ანგარის და ძალუკუვლანდმი ლტოლვა. პიესაში მათ უპირისპირდება ვფოდლების უღელქვეშ მემინავი ხალხი. მდიდარობა ძალადობამ, ძალ-მომიერობამ ხალხს მასები გადატაცებამდე მიიყვანა.

მთხვეი ჯავადს პირით ნ. ნარიმანოვი გამოთქვამს პროგრესულ მხედველებას, როგორი უნდა იყოს ხელისუ-ფალი, რომ ხალხს დაამასტურდეს. ჯავად მრისხანე ნა-დირ-შაჰს უტაცავს მისი ხალხის ტრაგიკულ მდგომარეო-ბას:

„შვილი ჩემო, იცი რა გამოვლელ მდგომარეობაში იმ-ყოფება ჩვენი საშობოლო? საშინელება ხდება, საშინელება. ჩვენი წმინდა ადგილები მტრის ხელთაა, რომელიც დაუნ-დოლდა ძარცვავს და ანადგურებს ხალხს. ნახავი განად-გურებულობა, ხალხი უკიდურეს სიღარიბეში იმყოფება. ბუნებრივი იხოცულობა სოფლებში. აი, ჩემი ბებური ცარი-ბის მიხედვით... ჩემი საყვარელი, სახელოვანი მდირო, ადამიანი დიდებას ორი გზით მოიხვეჭს: ბორცვებისა და საიკითი. ბორცვთქმედებით მოხვეჭილი დიდება წარმატ-ობაა, ასეთვე მხოლოდ მის იმოცილებული ლაპარაკობენ, რო-ცა მის სახელს წყველა-კრულით წარმობტყამენ. სივითი მიეწილები დიდება კი მარადისია და არც ვყვალს ხევედი. ის თაობით თაობას გადაეცემა... მე მინდა შენს სახელს სასოვით წარმოთქვამდნენ და არა წყველით. ამის მისაღ-წევად შენი ვინაობა და ენერჯია უმედური ხალხისა და ქვეყ-ნის ინტერესების დასასატად უნდა წარმართო.“

ბიძამისის სიტყვებით ანთებული ნადირი გადაწყვეტი-თავი გადადის ხალხისთვის, საშობობისთვის. იგი გაატა-რებს პროგრესულ, გარდამქმნელ ღონისძიებებს — იკლუ-ბისა გამოიყვანს საბელმწიფოსგან. ცვლსაშია ნ. ნარიმა-ნოვი ხელდაუ უღიღეს ბორცვებს. სასოვადობის გარ-დაქმნის უცილებელი პირობად ავტორს სამღვდლოების

იზოლირება, უმეკარი ხალხის მასზე მისი გავლენის შესუსტება მიანდა.

დესპოტი, უფომბელი, შურისმაძიებელი ნადირი მაინც ვერ გახდა ხალხის დამცველი. ნადირ-შაჰის მოკვლას შეთქმულთაგან ნარიმანოვი აფასებს როგორც იმ ისტორიული სიტუაციის (ნადირ-შაჰის ბატონობის) რეალურ დამთავრებას. ამასთან, ავტორის აუცილებლად მიანდა მწვავე აქტუალური პრობლემების წამოწევა, რათა რევოლუციის წინ მომზადდებინა მასები რეალიზირებული ხედვისაგან სულიერი განთავისუფლებისათვის. ნარიმანოვი ხაზს უსვამდა, რომ მუსულმანურ რელიგიამ იგი ხედავდა აზერბაიჯანელი მასების სოციალური განთავისუფლების სერიოზულ დაბრკოლებას.

ისტორიული დრამა „ნადირ-შაჰი“, ეკლესიის წინააღმდეგ ბრძოლის გარდა, მოუწოდებს აგრეთვე დესპოტი მთავრობის დამხობას, მთავრობისა, რომელიც არ გამოსატყვევებს ხალხის ინტერესებს.

საყვარელი საწვავლებლის — მიწის ფაქალი ახუნდოვის რევოლუციური იდეალების ერთ-ერთი მოწაფე და მიმდევარია ნ. ნარიმანოვი აყენებს ხალხის საძულველი მმართველობის ხალხიდან გამოსული მმართველობით, მმართველ-პატრიოტებით შეივლის პრობლემას. ამით ავტორი გააზრდა ხატავს თავის იტყობას ქვეყანაში პროგრესულ გარდაქმნათა გატარების გზების ძიების შესახებ.

ასე იხადებოდა დემოკრატის, განმანათლებლის, რევოლუციონერის პატრიოტული დრამა. პიესა მიმართული იყო ჩამორჩენილობის, რეაქციის, უმოქმედობის, ფეოდალური და რელიგიური მონობის წინააღმდეგ.

პიესის გაშთავლამ მის ავტორის სახელი და, ამასთან, მთავრობის დევნა მოუტანა. ცნობილია, რომ ნადირის როლს ასრულებდნენ ჩამორჩენილი დრამატული მსახიობები შესანიშნავი, არაბოლნაყი, მიწისა ანა ალიევი, ხიდეი რუსული და სხვ. პარტიზონის განსაკუთრებით მალაილი შეესაბამა დანიმასპურა კ არაბოლნაყი 1907 წელს საავსტრალიო მოგზაურობისას ვოლენსპირეთში, შუა აზიასა და ამიერკავკასიაში.

1908 წლის 8 ივნისს ქართული გაზეთი „ისარში“ დაბეჭდოვდა რევიენიანი ნაწიგანი იყო: დრამის ღრმა შინაარსი და შესრულების მალაილი კლასი გასაბები იყო იმათთვისაც, ვისაც არ ესმოდა აზერბაიჯანული ენა. ნადირ-შაჰის როლს ასრულებდა ალი ამასოევი.

პიესა არ ჩამოდიოდა სცენიდან რეაქციის წლებების მანძილზე, რაც ძალზე ამწვაავებდა მისი ავტორის მდგომარეობა და აძლიერებდა ნ. ნარიმანოვის პოლიტიკურ დევნას. წარმატებით მიდიოდა პიესა თბილისში, მენშევიკების ბატონობის დროსაც. ამ პერიოდში თეატრში მუშაობდნენ ბოლშევიკ-კომუნისტები, რომლებიც თეატრის მსახიობებსა და თანამშრომლებში პოლიტიკურ პროპაგანდას ეწეოდნენ. ერთი ამ მოღვაწეთაგანი იყო ალი ტაგი-ზადე — სოციალ-დემოკრატიული მუშათა პარტიის თბილისის ორგანიზაციის ბოლშევიკური გუგუვის („გუმიუკ“) ხელმძღვანელი.

ავტორის მალაილი დანიშნულება იმიუმი მდგომარეობის, რომ მაყურებლამდე მიიტანოს პიესა, ავტორის ჩანაფიქრი. ამიტომ ცდილობდა ნარიმანოვი ხალხთა განთავისუფლებისათვის პოლიტიკურად მეტრძილ მსახიობთა პლუვაციას აღზრდას. პიესის პოლიტიკური ქედრდობა მით უფრო მძლავრი იქნებოდა, რაც უფრო მეტად პოლიტიკურად მომწიფებულნი იქნებოდნენ აქტიორები — მასებში სცენური ხელოვნების უშუალო გამცილებელი.

აღსანიშნავია, რომ მრავალრიცხოვანი აზერბაიჯანული ინტელექციონა საქართველო ქართული ინტელექციონისა და მთელი ქართველი საზოგადოებრიობის ყურადღებითა

და მხარდაჭერით სარგებლობდა. მაგალითად, 1918 წლის 8 ოქტომბერს თბილისში, ქართული კლუბის საზოგადოებრივ შენობაში, ჩატარდა გრანდიოზული მხატვრული სადამო (მთაწყო „უგუშეტის“ ცენტრალურმა კომიტეტმა), რომელშიც მონაწილეობდნენ ტიციან ტაბიძე, ოვანეს თუმანიანი, სერგეი გოროდციკი, აბდურაგიმ ასეერდოვი და სხვ. თანამშრომელთა მოგონებებით სადამოს ესწრებოდნენ შალვა და-დიანი, კოტე მავაშვილი და ქართველი საზოგადოებრიობის სხვა წარმომადგენლები.

ნ. ნარიმანოვის საგანმანათლებლო მოღვაწეობა არ განისაზღვრებოდა მარტო თეატრალური ხელოვნებით. მან ღრმა კვალი დააჩინა აგრეთვე აზერბაიჯანული ბიბლიოთეკის შექმნას. ამ საქმეს მან ჯერ კიდევ ჭაბუკოვანში, მასწავლებლობის წლებში მოკვდა ხელი, როცა ძალზე მწვავედ შეგრძობს მოსახლეობის მოთხოვნილება მშობლიური აზერბაიჯანული პიესის არსებობის აუცილებლობასზე.

1894 წლის 1 აგვისტოს ნ. ნარიმანოვის ინიციატივით ბაქოში გაიხსნა მშრომელი მასებისთვის საყვავლათო მიწასწავლობი ბიბლიოთეკა-სამატიხელო, რომელიც კულტურის ცენტრად იქცა. ამ თავს იყრიდნენ მათთვისველი ქალაქის ადვალა რაიონიდან და სოფლებიდანაც კი.

იხდებოდა დიდი იყო ნარიმანოვის როლი ბიბლიოთეკის შექმნას და მის საზოგადოებრივ საქმიანობაში, რომ ბიბლიოთეკას ნარიმანოვის სახელი მიანიჭეს.

ოცნებების და ერთგული საჯარო ბიბლიოთეკის შექმნაზე, ნარიმანოვმა ნ. განი-ზოფიანთან, გ. მამუდბაყოვთან და სხვებთან ერთად დაიწყო წიგნების, ჟურნალებისა და გაზეთების შეგროვება. მან რიგი ქვეყნებისა და ქალაქების გამოიქვლიტებინა, გაზეთებისა და ჟურნალების რედაქციებს მიმართა სთხოვნი, რათა დასმარებოდნენ ბიბლიოთეკის შექმნაში. და დაიწყო ზრდა ბიბლიოთეკის კავაპილიდან, რუსეთიდან და უახლოვდნენ გამოზავნილი მასალით — გაზეთებით, ჟურნალებით, წიგნებით.

დიდად მათგანვე შრომის ეწევა ნ. ნარიმანოვი კინოკაული შემოქმედების დარგში. რევოლუციის წლებში იგი წირს სტატიკური ლიტერატურით აჩიტიკის საკითხებზე, მოწოდებდა თამბაქოს უკავშირებს რივოლუციური ბრძოლის სასოგადოებრივ-პოლიტიკურ და აკრუალური საკითხებს.

1906 წელს გაზეთი „პაიათში“ დაიბეჭდა ნარიმანოვის სტატიები მსოფლიო ლიტერატურის გამოჩენილი წარმომადგენლებზე: ლ. ტოლსტოიზე, ნ. გოგოლზე, ფიქსელზე, ვაგიფ-ზა, ს. შირვანზე, შექსპირზე, ბაირონიზე, აოეიუსა და სხვებზე. ეს და ბიერი სხვა სტატიას მოწმობს მათი ავტორის ფართო ერუდიციასა და ორმა ცოდნას.

კალამი იყო ნ. ნარიმანოვის მრისხანი ითიოლოგიური იარალი თვითმპრობოლომოსთან. უაოლობო მშრომელი მასლების განთავისუფლებისათვის ბრძოლაში, ეს იარალი ყოლოლაზე მეტად აშინებდა ბუგებს, მილებს და ძალაუფლების მყერობელთ.

პრესა ნარიმანოვმა გამოიყენა მასობთან აავშირის და-სამყარებლობა. გამბატონბური ელასების, უქსოლოტაკურითა სამსილებლათა, ისოამის წინააღმდეგ საბრძოლოლოად, მუშათა და გლეხთა შესამჭიდრობლად ერთ ანტიბურჟუაზიულ ბანაკად.

ავტორმა მონაწილეობამ გაზეთებში „კასპია“ და „თერგამან“, ჟურნალში „სამლო-უომბაკინ“, აგრეთვე ირანის, იკაიპის, თურქეთის, ბოლოართოსა თა სხვა ქაიანი-ბის გაზეთებისა და ჟურნალების რედაქციებში, ნარიმანოვის მოწაფეს დართო პოპულარობა და მსხვილი პოლიტიკური აღმოსავლეთმყოფლად აღიარება.

ნ. ნარიმანოვი იყო დიდი განმანათლებელი, უახლოსი თეატრალური ლიტერატურის გამოჩენილი პოეტი-დრამატურტი და პროფესიონალი რევოლუციონერი.

1909 წლის თებერვალში ნარიმანოვი კვლავ ჩამოვიდა თბილისში, აზერბაიჯანულ მესოფრებთა თხრობით იგი სა- მუშაოდ მიიღეს საავადმყოფოში, რომელიც ქალაქის მუ- სულმანურ ნაწილში მდებარეობდა. თავისი გულისმხმირე- ბისა და ყურადღებანიანობის წყალობით იგი პოპულარული სახალხო ექიმი, მუშებისა და წლებების საყოველთაო საყ- ვარული ადამიანი გახდა.

1909 წელს გამოჩენილი ქართველი მსახიობის ვასო აბაშიძის, დიდი ქართველი დრამატურგის შალვა დადი- ანისა და ცნობილი საზოგადო მოღვაწის ვალერიან გუგუის ინიციატივით ნ. ნარიმანოვი ოფიციალურად შეიყვანეს აზერბაიჯანულ სცენისმოყვარეთა მუდმივი თეატრის დასში. ვასო აბაშიძე დიდად ეხმარებოდა აზერბაიჯანულ თეატრს: ესწრებოდა რეპეტიციებს, დადგემებს, აძლევდა რჩევას-დარი- გებებს. თეატრის მუშაობაში აქტიურად მონაწილეობდა ნა- რიმანოვი, იგი წერდა პიესებს თეატრისთვის, თარგმნიდა რუს კლასიკოსებს, თვითონ დაგმდა სპექტაკლებს და მო- ნაწილეობდა კიდევ როგორც მსახიობი.

აი, რას წერდა თავისი მოგონებებში თეატრის ყოფილი მსახიობი, აზერბაიჯანის სსრ სახალხო არტისტი, აწ გან- სვენებული მუსკავა მარანდოვი: „პირველად ნარიმან ნა- რიმანოვი ვნახე თბილისში... ის მაშინ უბრალო მასწავლე- ბელი იყო, მაგრამ თბილისის აზერბაიჯანულ შრომელთა შორის უკვე სიყვარულით სარგებლობდა. ეს სიყვარული მან ხალხის წინაშე თავისი გამოსვლებით დაიმსახურა. გამო- დიდად თბილისის სახალხო სახლში, მუსულმანური აუდი- ტორიის წინაშე მაიღობდა. აი სწორედ მაშინ გავიცანი ეს შესანიშნავი პიროვნება.“

ნარიმან ნარიმანოვი დიდად დაინტერესებული იყო ჩვენი დასის ცხოვრებითა და მუშაობით, ხშირად გვეპაუბ- რებოდა, გვარჩებდა, გვეხმარებოდა¹⁴.

ამასთან ერთად, ნარიმანოვი დიდ რევილუციურ მუშა- ბას ეწეოდა თბილისში მცხოვრებ აზერბაიჯანულ ინტე- ლიციასთან მის საერთო სახალხო ბრძოლაში ჩასაბმე- ლად.

აზერბაიჯანულ თეატრში მან ჩამოაყალიბა პოლიტიკურე, სადაც ლექციებს უკითხავდა მსახიობებსა და აზერბაიჯანე- ლი ინტელიგენციის წარმომადგენლებს: მასწავლებლებს, ჟურნალისტებს, ლიტერატურის მუშაკებს, კანკარის მონ- მსამსახურეთ. თავის ლექციებში იგი ახშვლდა მეფის თვით- მპყრობლობის კოლონიზატორულ პოლიტიკას და მოწინა- ვე მუშებსა და შრომელ ინტელიგენციას მოუწოდებდა არ- სებულ წყობილებას წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ. ამხელდა აჭიროვებ პანისლამის მიმდევარს, პანთურქისტებს, რომლებ- ლიც ისწავლიდნენ ფეოდალურ-პატრიარქალური წყობი- ბების უკუდასრულებასაკენ, აზერბაიჯანისა და საქართველოს აზერბაიჯანულ რაიონებში იმპატიის დამყარებისაკენ.

ნარიმანოვის რევოლუციური მოღვაწეობა თბილისში მალე შეიჭრა პოლიციამ. 1909 წლის თებერვალში იგი დააპატიმრეს და მეტეხის ციხეში მოათავსეს, ჩხრეკის დროს კი აღმოჩინეს ცარიზმის საწინააღმდეგო პროლა- ბაციები და ფურცლები.

1909 წლის 5 მარტს ჩანდარშთა სამამრთველო თავის წერილით თბილისის გუბერნატორისადმი აღნიშნავდა, რომ ნარიმან ნარიმანოვი ბევრ ნაჯახილოვი აგზავნიდა იარაღსა და ასაფეთქებელ ნივთიერებას ირანში და სათარხანისა და ბაგიჩანის რევოლუციური ჯარისთვის ქმნიდა მოხალისეთა რაზმს. შვიდი თვის ციხეში ჯდომის შემდეგ ნ. ნარიმანოვი გაასამართლეს და აატარებინა გადასახლება.

გადასახლებიდან იგი ბაქოში დაბრუნდა და ექიმად მუ- შაობდა შავი ქალაქის საავადმყოფოში.

ბაქოში ყოფნისას იგი არ სწყვეტდა კავშირს თბილ-

სელ რევოლუციონერებთან და პროგრესულ ორგანიზაციე- ბებთან.

ამიერკავკასიის ხალხებმა თავისუფლება მიიღეს, მაგ- რამ მასებში, განსაკუთრებით აზერბაიჯანულში, ძლიერი იყო წარსულის გადმინათებით, სიბნელე უმცირესა, უსწავ- ლეობა, რელიგიის მტკიცედ კმონდა მოკრძედილი გუ- ნის ხალხში, რაც აფერხებდა რესპუბლიკის ჩამოყალიბების კუ- თხების განვითარებას. ნარიმანოვი ხშირად ჩადიდა ბორ- ხალოს, ვაგაიანის, დასაქინეთისა და სხვა რაიონებში, სა- დაც ყველაფრის დასაუბრებლად გლეხებს, უხსნიდა, თუ რა როლს მათ საბჭოთა ხელისუფლებამ. მისი უშუალო მო- ნაწილეობით თბილისში დაიწყო გამოსვლა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ორგანომ — აზერ- ბაიჯანულ რესპუბლიკურმა გაზეთმა. მისივე უშუალო მონაწილეობით შედგა აზერბაიჯანულ პასუხისმგებელ მუ- შაკთა აქტივი, რომლებიც სისტემატურად წერდნენ გაზეთ- ში კორესპონდენციებს.

5. ნარიმანოვი, ამავე დროს, შეუნელებელი ინტერესით ადევნებდა თვალყურს თეატრალური ხელოვნების განვითა- რებს. თბილისში ყოფნისას ხშირად დადიოდა თეატრებ- ში. მას ხშირად ნახულობდნენ ლოცებში ფილიპე მახარა- ძესთან, მისა ცხაკაიასთან, სიღმისტრო თოდრასთან ერ- თად. ნარიმანოვი იტყებოდა სცენაზე მწვევე სოციალური ამბების ხილვა. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ აღ- ფრთოვანებული იყო ლოპე დე ვეგას „ფურტე-ოვუნსას“ წარმატებით რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე. სომხური დრამის თეატრში მას უნახავს „ნაშუსი“. შირვან- ხადეს მიერ ოსტატურად დახატულ სომხურ ყოფას, სინამ- დელოს დიდი შთაბეჭდილება მოუხდინა. როგორც თანა- მდროშავენი მოწმობენ, „საქვტაკლის შემდეგ ნარიმანოვი აღუწინაგნა, რომ „ნამუსი“ ახლობლია აზერბაიჯანული ხალხისთვისაც, რადგან მასში აზერბაიჯანელები საკუთარ ყოფას, ბედსა და ზნე-ჩვეულებებს ხედავენ.

„თეატრის მოზრუნველობის განსაკუთრებული სკო- ლა, — ამბობდა ნარიმანოვი, — როგორც ბავშვები სკო- ლაში ცოდნას იღებენ, ისე ჩვენ აქ (თეატრში) ვივითა- რებთ ორგანს და ესთეტიკურ სიამოვნებას ვიღებთ“. მან იცოდა, იტატრი რომ გახსნეს ნამდვილი სკოლა მოზრუნე- ლისთვის, მასში მთელი პასუხისმგებლობით უნდა მუშაობ- დნენ ოსტატები და ტალანტები.

განსაკუთრებით ფაქიზად გრძნობდა ნარიმანოვი ქარ- თულ ეროვნულ მუსიკას, ყოველთვის სიამოვნებით ისმენდა ამერს „დაისის“, ადაფრთოვანება ვანო სარაჯიშვილის მატხაში. ქართული მუსიკა მოგონებებს, ბავშვობას დაუ- ძრავდა, შრომობერი მამისეული სახლის სურნელებს, ძე- ლი თბილისის კუთხეებს ასწენებდა და სიამოვნების ბე- რუსში ხვევდა.

ეროვნული ხელოვნება ყველაზე სრულად გამოხატავს ქართველი ხალხის მიდარს სულიერი სამყაროს. ნარიმანოვი მასში ხედავდა შრომით დამაშურალ, ბუმბარას, მებრძოლ ხალხს. საქართველოსა და თბილისის პიესაჟები მარტო ფიქრი კი არა, შთაგონების მამისეული სახლის სურნელებს, ძე- ლადეა გ. გაბაშვილის, მ. თოთის, ფთისმანის, ვ. ხოჯაბე- კოვის სურათები.

ნარიმანოვის ახარება ქართული კინემატოგრაფიის მილ- წვევში. სიამოვნებით ნახულობდა და დადიოდა აფსენბა ფილიმებს „წითელი ეშაქუნები“, „არაქნ ჯორჯიაშვილი“, რომლებიც ეძღვნებოდა საქართველოს რევოლუციურ მოძ- რაობას.

საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის კავშირის შექმნის შემდეგ ნ. ნარიმანოვის სსრკ ცენტრალური ადმ- ინისტრაციული კომიტეტის ერო-ერთ წამებდა პოსტზე ნიშნა- ვენ. მისივემ მუშაობისას იგი განუწყვეტლივ ზრუნავდა

ამირკავკასიის ხალხებზე, ესმარებოდა მუშებსა და გლეხებს სახალხო მუშაობის ადგილებში. განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა საყოველთაო-სახალხო განათლებასა და ქალთა შორის მუშაობას.

1925 წელს, მარტის პირველ რიცხვებში, ნ. ნარიშკინოვი თბილისში ჩამოვიდა სსრკ ცაკ-ის გამსვლელ სესიასზე. ალი ტაგი-ზადე თავის მოგონებებში წერს: „მე მაშინ ბორჩალოს კომიტეტის მდიანად ვემუშაობდი და ვესწრებოდი სესიასს. სესიამდე ცოტა ხნით ადრე ნარიშკინოვი შეუსრულდა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და ლიტერატურული მოღვაწეობის 30 წელი. მისმა მეგობრებმა, რომლებიც მას იცნობდნენ თბილისში ერთობლივი რევოლუციური მოღვაწეობით, გადაწყვიტეს ამ თარიღის აღნიშვნა და მოაწყვეს სასწრაფო კრება ნარიშკინოვის სახელობის კლუბში.

უბილასს მაშინ შეატყობინეს, როდესაც წევრისთვის ყველაფერი მზად იყო. იმდენად მოკრძალებული იყო ნარიშკინოვი, რომ უარი თქვა ზეიმზე დასწრებაზე, მაგრამ დაუთმო ამხანაგების დაეინებულ თხოვნას და მივიდა საღამოზე. მოგონებებით გამოვიდა მე და კიდევ რამდენიმე ამხანაგი. ნარიშკინოვი მოვიყვინა, მადლობა გადავვიხადე და მთავრად სიტყვა წარმოთქვა, რომელშიაც მოგვიწოდებდნენ მჭიდროდ შევუერთდეთ კომუნისტური პარტიის გარემო, გვე-

ვლო ლენინური გზით. მან თქვა: „აღმოსავლეთის ხალხებისთვის არ არის სხვა გზა, გარდა კომუნისტისა, მხოლოდ ეს გზა გადაარჩენს მათ სიღარიბისაგან, მონობისაგან, დაეხმარება ნათელი მომავლის აშენებაში“.

ნ. ნარიშკინოვი სახელმწიფო საქმიანობასა და მწერლობას უთავსებდა აგრეთვე პატრიოტიზმის, პუბლიცისტიკას. მისი შესანიშნავი შრომები „ლენინი და აღმოსავლეთი“, „ერთი წელი ლენინი“, „მეცნიერული კომუნისტის განცხადება გზები“, „იროვნული საკითხი“ და სხვა მარქსისტულ-ლენინური მიმდევრების პროპაგანდის მაღალი ნიმუშებია.

1925 წლის 19 მარტს ნ. ნარიშკინოვი სსრკ ცაკ-ის თავმჯდომარის პოსტზე გარდაიცვალა. რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტისგან მიძღვნილ გვირგვინზე ეწერა: „აღმოსავლეთის ხალხების რევოლუციურ ბელადსა და იმპერიალიზმით დამონებულთა სრული განთავისუფლებისთვის მებრძოლს“.

ნ. ნარიშკინოვი ატარებდა მსოფლიო, წითელ მოედანზე, კრემლის კედელთან. საბჭოთა სახელმწიფოს გამოჩენილი მოღვაწის, ქართველი და კავკასიის ხალხების, ისევე როგორც მთელი საბჭოთა კავშირის ხალხთა, ახლო მეგობრის ნათელი სახე მარად იცოცხლება.

სომხური დრამები

მუშათა უხეხუმი

ვაჰან ოვანესიანი

დიდი მძებრის რევოლუციამდე თბილისში სცენის-მოყვარეთა ძალეობითა და მსახიობთა მონაწილეობით სპექტაკლები იმართებოდა ავსტლის აუდიტორიაში, მერაჰის არაქსიანის სახელობის თეატრში და ზუბალაშვილის სახელობის სახალხო სახელობის თეატრში.

სპექტაკლებში მონაწილეობისათვის სცენისმოყვარენი არავითარ გასამრჯელოს არ ღებობდნენ, ბილეთები ძალზე იაფი ღირდა და ხალხიც სიამოვნებით ესწრებოდა.

ეს მუშათა კიდევ უფრო განმტკიცდა და ახალი ღონისძიებები დაიწახა 1921 წლიდან, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ.

მ წლებში თბილისში მოქმედებდა ათამდე სომხური დრამა, რომლებშიც გაერთიანებული იყო 200-მდე სცენისმოყვარე. ამ წრეებს შორის თვალსაჩინო მუშაობას ეწეოდნენ მტკავაძე, მშენებელთა, ასთომწიფობთა, გემო-კვების პროფკავშირის ხელისაწინა კლუბისა და ტრამაიის მუშათა დრამატული წრეები.

დრამურებს მრავალფეროვანი და მდიდარი რეპერ-

ტუარი ჰქონდათ. იდგებოდა ვ. სუნდუიანის „პეპო“, „დაქვეყლი ოჯახი“, „საღამოს ერთი ცხერი ხვირია“, „სოკარ პეტროვიჩი ჯოჯოხეთში“, ალ. შირვანზადეს „ნამუსი“, „პატრიონებისათვის“, „აგი სული“, „მორგანის მძახალი“, ვ. ფაფაზიანის „კლდე“ და სხვა პიესები.

განსაკუთრებული წარმატება ჰქონდა მსურებლებში შირვანზადეს პიესას „მორგანის მძახალი“.

ამ პიესის გასცენიურებაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის მუშათა სცენის გულშემატკივარს, საქართველოს სსრ დამსახურებულ არტისტ ვაჰან გალსტიანს. პიესა დაიდგა მშენებელთა სომხური დრამურის ძალეობით.

პრესა დადებითად გამოეხატა ამ დადგმას: „როდუბის შემსრულებლები თითქმის იგივე მუშები იყვნენ, რომლებიც მონაწილეობას ეღებობდნენ ზემოთ ჩამოთვლილ პიესებში. წარმოდგენამ მშენებელთა ჩაიარა, სცენისმოყვარე მუშებს კარგი და მოხდენილი თამაში ხელი შეუწვეს პიესის წარმატებას. აშკარად ეტყობოდა, რომ ხელმძღვანელს, რეჟისორ ვ. გალსტიანს დიდი შრომა გაუწევია პიესის სათანადო მომზადებაში“ („პროლეტარი“, 1929 წ., № 70).

მუშები და მოსამსახურეები სიამოვნებით სწირავდნენ თავიანთ დასვენების საათებს სცენას, ენთუზიაზმითა და სიხარულით ატარებდნენ რეპეტიციებს და ამით იღებდნენ სულიერ და მორალურ კმაყოფილებას. მაყურებელი დიდი ინტერესით ელოდა და ესწრებოდა ყოველ ახალ დადგმას. ეს ზრდიდა სცენისმოყვარეთა პასუხისმგებლობას.

ვ. გალსტიანი იყო თბილისში სომხური დრამურების ერთ-ერთი ფუნდამენტული და ორგანიზატორი. მისი უშუალო მონაწილეობით ჩამოყალიბდა თბილისის ზუბალაშვილის სახლის სომხური დრამატული, რომელსაც უსას-



საქართველოს სსრ კვების მრეწველობის
თბილისის სომხური დრამატული წრე
1925 წელს.

ყიდილოდ ხელმძღვანელობდა კიდევ იგი ოცი წლის განმავლობაში. ვაჰანი მარტო რეჟისორი კი არ იყო, საჭიროების შემთხვევაში სპექტაკლში საპასუხისმგებლო როლებსაც ასრულებდა.

1922 წელს ვ. გალსტიანის ხელმძღვანელობით მეტყავეთა პროფკავშირის დრამწრემ დადგა ვ. ფაფაზიანის „კლდე“. აი, რას წერდა გაზეთი „კარმირ ასტი“ („წითელი ვარსკვლავი“) ამ დადგმაზე: „...მრეწველია — რეჟისორის თანამდებობაზე ვ. გალსტიანი, რომლის მიერ შედგენილ წრეში მეტწილად მუშები არიან, მისი წყალობით და უანგარო მოღვაწეობით, წრის მუშაობა ნაყოფიერია“.

თბილისში მოქმედი სომხური დრამწრეების ერთ-ერთი აქტიური წევრი იყო საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი მნაცკან მარუთიანი. იგი ჯერ კიდევ მოწაფეობის დროიდან ეტრფოდა თეატრს, უნახავად არ ტოვებდა არც ერთ სპექტაკლს. 1914 წლიდან კი, როგორც სცენის-მოყვარე, მონაწილეობდა თბილისის ზუბალაშვილის სახლში გამართულ სპექტაკლებში, ასრულებდა წამყვან როლებს. მ. მარუთიანი 15 წლის მანძილზე ხელმძღვანელობდა მეტყავეთა სომხურ დრამწრეს, სადაც დიდი მუშაობა ჩატარა თეატრთან მუშების დასახლოვებად. პრესაში აარაერთხელ დაწერილა მარუთიანის უანგარო მოღვაწეობაზე. დრამატული წრე არც მოსწავლეებს იყიწყებდა და მათთვისაც სისტემატურად მართავდა წარმოდგენებს.

მეტყავეთა დრამწრის ერთ-ერთი გულშემატკივარი და მონაწილე იყო საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე და დრამატურგი სურენ ავჩიანი. ის მუდამ ქმარებოდა დრამწრის წევრებს, სისტემატურად ათვისებდა რეჟისონების გაზეთებში მათი დადგმების შესახებ.

თბილისის მუშათა ცენტრალური კლუბის სომხური დრამწრის მუშაობაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის სომხეთის სახალხო არტისტი ამო ხარაზიანს. მან დადგა პიესები: „მეფე“, „ყვითელი გვეო“, „არაზანა“, „კატასტროფა“ და სხვ. ეს დრამწრე, გარდა ცენტრალური კლუბისა, სპექტაკლებს მართავდა აგრეთვე ქალაქის სხვა კლუბებშიც.

თბილისის ხელოსანთა კლუბის სომხური დრამწრის კულტურულ მუშაობას წარმართავდა სომხეთის დამსახურებული არტისტი არამ ხოსროვი. დრამწრე ხელოსნებში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა და ამიტომ იყო, რომ მის სპექტაკლებს მაყურებელი არ ეყოფოდა.

არამ ხოსროვი წლების მანძილზე მუშაობდა კახეთში, ქალაქ თელავში, პროფკავშირების კლუბთან არსებული თეატრის რეჟისორად. ამ თეატრში მუშაობდნენ განთქმული არტისტი ქალი ანა მარქარიანი, მიშა ხერხელიძე, გარეჯინ ტერ-აზოთინიანი, ოვანეს დავითიანი და სხვები.

მუშებს შორის დიდ კულტურულ მუშაობას ეწეოდა გემო-კვების პროფკავშირის სომხური დრამწრე. ის ემსახურებოდა ლუდ-ლიმონათის, პურის ქარხნების, თამბაქო-პაპირისის, ტკბილეულისა და სხვა ფაბრიკების მუშა-მოსამსახურეებს.

ერთხანს დრამწრეს თავისი კლუბი და თეატრი არა ჰქონდა, ამიტომ იძულებული იყო ქალაქის სხვა თეატრებში ჩაეტარებინა სპექტაკლები. აქვე მეტწილად გ. სუნდუკიანისა და ა. შირვანზადეს პიესები იდგმებოდა.

ამ დრამწრის მუშაობაში აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ძველი თეატრალი გვეორქ (გიქო) სარიანი (მაგ. პეპო — „პეპო“, ელიზბაროვი — „პატისონებისათვის“ და სხვ.). მაყურებელი გ. სარიანის გამოსვლას სცენაზე ყოველთვის აღფრთოვანებით ხვდებოდა. პროფკავშირები ყოველმხრივ ემხარებოდნენ დრამწრეს.

ამ სტრუქტურის ავტორს, სხვედნა ერთად, თავისი წვლილი მიუძღვის გემო-კვების მუშაკთა პროფკავშირის სომხური დრამწრის ჩამოყალიბებაში.

ოციან და ოცდაათიან წლებში თბილისის სახელმწიფო სომხური დრამის თეატრიც გამოდიოდა მეტყავეთა, მშენებელთა, ასოთამყვანთა, ტრამვაის მუშათა და სხვათა კლუბებში.

თეატრის მოყვარულნი ყოველთვის სულიერად გამყოფილი და აღფრთოვანებული ტოვებდნენ ამ მსახიობების მონაწილეობით გამართულ სპექტაკლებს.

„კლდის ვეფხვი“ — როგორც მას შეარქვეს, სპორტულ კოსტუმშია. მიიხსნეული დაუძაბავია, თავისუფალი. რაც ძალზე დამახასიათებელი იყო მიხეილისათვის. იგი არ ყოფილა პოზიორი და გამოირჩეოდა თავისუფალი განწყობილებითა და უბრალოებით.

პორტრეტის ფონი მოცისფრო-მოვერცხლისფროა. ყველაფერი ტილოზე სიცივის ასოციაციას ქმნის. სპორტსმენი გარემოცულია ყინულის ლოლუებისგან ნამსხვრევებით. თვლისა და ყინულის გარემოცვაში მკვეთრადაა გამოკვეთილი მიხეილ ხერგიანის კუნთმაგარი სხეული. სახეზე მკაცრი გამომეტყველება აღბეჭდია, რომლის იქით იგრძნობა კეთილი ადამიანი, მისი დახვეწილი ინტელექტი, დიდი სულიერი სიმშვიდე და ძალა, თუმც მისი ხანმოკლე, მაგრამ ლამაზი სიცოცხლე მუდმივ ფათერაკებთან იყო გადაჯაჭვული და მათთან შერკინებაში ნაწრობითი.

საინტერესოა აღისონ ჯაფარიძის პორტრეტი. მის ხშირ, შეტეხილ წარბებზემ ნაღვერდლებივით ანთია დიდრონი, შავი თვალები. ერთი შეხედვით ვაჟკაცს მრისხანე, მაგრამ სათნო იერსახე აქვს. შავი მოხდენილი უღვაწები და ტალღებად დაყრილი თმები, ნაცრისფერი ჩოხა ემსხა და იერს მატებს ვაჟკაცს. ამ პორტრეტის ფონზე ჩაუქად განაწყობს მნახველს. შორეულ იისფერ ნისლში მრავალი საუკუნის მომწურე, სათოფურჩალამებული კოშკები ჩანს. სურათს რომანტიკული ელფერი დაპკრავს და მნახველსაც ასვევ განაწყობს.

ყურადღებას იპყრობს სვანეთის პეიზაჟებიც, რომლებიც ძირითადად სალათისფერ კოლორიტშია გადაწყვეტილი.

თითქმის ყველა პეიზაჟში ფონად თეთნულდის, უშბისა და შხარას მწვერვალთა კეცილები მოჩანს. ბევრ პეიზაჟში მხატვარს ფონად აუღია იქაური ნათესების მოზაიკური კვადრატები. სვანური პეიზაჟების ნაწილი გამოხატავს კონტრასტს ძველებურ მარუბებსა და თანამედროვე ორსართულიან კოტეჯებს შორის.

ციალა კანდელაკმა შექმნა ქართველ მეცნიერთა პორტრეტების მთელი გალერეა: იურიდიულ მეცნიერებათა დოქტორის, პროფ. ალექსანდრე ვაჩიშვილის პორტრეტში აქცენტრებულია მეცნიერის მტკიცე ხასიათი, ნებისყოფა, სიღრმისიულ და სიდიდრე.

პროფ. იასე ცინცაძის პორტრეტი ყურადღებას იპყრობს კომპოზიციური ჩანაფიქრით: ნახევრად მოტრიალებული ტორსი, ერუდირებული ადამიანის რბილი გამოხედვა; თითქმის ტრიბუნაზეა პროფესორი და წარმოთქმულ ფრანს ჩაპკვირებშია.

საინტერესო კომპოზიციური გადაწყვეტა მოუძენა ციალამ ექიმ ფსიქიატრის, მიხეილ მეგელაძის პორტრეტს. ექიმი სავარძელში ზის, ხელები სახელურზეზე დაუწყვია, მისი მოდუნებული სხეული, ჩაღრმავებული თვალებლები გადმოსცემს ექიმის დაღლილობას. პორტრეტი მხატვრის თავისუფალ და გაბედულ ხელწერაზე მეტყველებს. იგი კარგად გადმოსცემს სახის ნაკეთებს, კარგად ამჩნევს განუმეორებელსა და ინდივიდუალურ ხასიათს: დაღარული ლოყები, ოდნავ წინ წამოხრილი თავი, ასაკი.

მ ხ ა ტ მ ა რ ი, კ ე დ ა ბ ო ბ ი

კოტე მესხი

ასპლპზრდს მხატვრის სადიპლომო ნამუშევარი ყველამ ერთხმად მიიწონა. ფუნჯი და ცხოვრების საგზური დაულოცეს.

„ქართველი მადონა“ — ასე „მონათლა“ ციალა კანდელაკის პირველი ფერწერული ტილო ცნობილმა ქართველმა მეცნიერმა გიორგი ჩუბინაშვილმა. ციალას მასწავლებელმა — სსრ კავშირის სახალხო მხატვარმა უჩა ჯაფარიძემ თავის მოწაფეს შრომისა და ხალხისადმი სიყვარული შეაუნერგა.

ადამიანისადმი დიდი სიყვარული ლეიტმოტივად გასდევს მხატვრის შემოქმედებით ბიოგრაფიასა და მის მხატვრულ ნააზრევს. ციალა კანდელაკი ღრმად იჭრება ადამიანის შინაგან სამყაროში და ოსტატურად გადმოსცემს ტილოზე მის ბუნებას, გრძნობებს. ამ მხრზე ალანიაშავია მიხეილ ხერგიანის პორტრეტი, რომელიც 1966 წელს დაწერა. პორტრეტი დაცულია მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში. მესტიელები ამაყოფენ ამით, პორტრეტი დაწერილია გაბედული, ფართო მონასმებით. იგი მოცისფრო ტონებშია გადაწყვეტილი, როგორსაც იძლევა კაშკაშა მზის სხივებზე ყინულოვანი მწვერვალების ანარკელი.



მ. კანდელაკი

მანანას პორტრეტი

პიროვნების დიდებუებოვნება, მისი მაღალი ინტელექტი შეიგრძნობა ექიმ პიმენ ყურაშვილის პორტრეტში. მას მონაცრისფრო პიჯაკი აცვია, რომლის შიგნიდან ქათკათა პერანგი ჩანს. სათვალის შუშების ელვარება და ჭალარა თმა სურათზე ღია ცისფერ გამას ქმნის.

მ. კანდელაკი



სოფელ სიმონეთის ხედი

ციალა კანდელაკი გატაცებითა და საქმის სიყვარულით წარმოგიდგენს მეცნიერ ქალთა სახეებს.

მეცნიერებათა დოქტორი რუსუდან ბულუსაშვილი ღია სალათისფერ სამოსშია წარმოდგენილი. ამავე ფერის თვალებზე აღბეჭდილია ქალური კდემამოსილება. მოცისფრო ფონზე თავჩაკიდებული, ნაწი წითელი მიხაკებია მობნეული, რაც კიდევ უფრო მიმზიდველსა ხდის პორტრეტს და აძლიერებს საერთო შთაბეჭდილებას. ექიმი ქალის თილი, გრძელი თითები ერთგვარად ხაზს უსვამენ მის პროფესიას. ოდნავ შემობრუნებული თავი, სიკვლეუცხა და სინაუს მატებს მას.

მანანა ჩიქოვანის პორტრეტს მხატვარმა „სვედა“ უწოდა. აქ დომინირებს შავი ტონები, გაბედული მონასმები. დამაჯერებლადაა გადმოცემული შავი სამოსის ფაქტურა. მნახველს დიდხანს ამახსოვრდება ქალიშვილის ცრემლებმომღვარი, სვედიანი თვალები, ციმციმი, მინორული განწყობილების გამაძლიერებელი ტუჩები, მაგრამ სვედა გარდამავალია, სწორედ ეს იგრძნობა ახალგაზრდა ქალის გამოსხვედაში.

ეტიუდებიდან აღსანიშნავია ღია მარაბლის პორტრეტი. ძალზე თავისებური, ნუშის მოყვანილობის თვალები ციალებს. აქაც, მხატვრის საყვარელი ვერცხლისფერი ტონები ჭარბობს.

ბავშვური გულწვილობა, დიდი, თეთრი ბაფთების ელფერით განათებული სახე ოსტატურად აქვს გადმოცემული მხატვარს გოგონა მაია გერასიმოვას ერთ სეანსში დაწერილ პორტრეტში. სასიათის გამოკვეთით გამოირჩევა ლოლა ჯაფარიძის პორტრეტი, სადაც შინდისფერი მართა განწყობილების დამხვეწვ დეტალად გვევლინება.

საინტერესოდაა დაწერილი ბავშვების — ოქროსკულულებიანი მანანა კლდიაშვილისა და მარინა უზუნოვას სახეები. მათი ეშმაკური ღიმილი, მოვარდისფრო ლოყები და



მ. კანდელაკი
სოფელი გარეყულა

ბროწეულისფერი ტურები ამ ბავშვებისადმი სიმპათიით აღავსებს მნახველებს.

მოცგავავე ლილიანა მითათვილის პორტრეტი პაერო-განი ტონების მონაცვლეობით არის დაწერილი. აქ აქცენტირებულია მისი არტისტიზმი.

ხასიათის გამოკვეთის უნარი იგრძნობა ძმების ვასიკო და გივი ქობულიების პორტრეტებში. ერთი თითქოს ამაყი და მიუდგომელია, მეორე კი წყნარი ბიჭუნაა. პორტრეტულ მსგავსებას თან სდევს ხასიათის კონტრასტულობა.

მხატვრის შემოქმედებაში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი პეიზაჟებს.

პილიგრიმის ზურგანითი მოიარა იმერეთი ცილა კანდელაკმა. მხატვრის საეტიუდო პალიტრა და ფუნჯების კრებული იყო მისი თანამგზავრი. დავით კლდიაშვილის სამშობლოში, სოფ. სიმონეთში მან ბუნების ფონზე ოთარ, ბიძინა და ამირან კლდიაშვილების ფერწერული პორტრეტები შექმნა. მის პეიზაჟებში აისახა დავით კლდიაშვილის მშობლიური ადგილები: სიმონეთის შემოგარენი, შორეული სატოვანი ხედები, მთის ფერდობებზე მიმოზნეული წითელი კრამიტით დასხურული სახლები, ძელებების ტყე-რები, დავით კლდიაშვილის სახლ-მუხეუმის საერთო ხედი. სახელოვანი მწერლის ეზოში დგას გადატეხილი ძელები, რომლიც ტანი ამონაყარი ნორჩი ტოტებით კვლავ ამაყად გააჭურვებს მიდამოს, მისი ფესვები მძლავრად ჩასტილებია მიწას. ეს სიმბოლური გააზრება მხატვრისა, თვით დავითის შემოქმედებაც ზომიერმა ფესვებითაა ხალხში ჩამდგარი და ფესვებდონიერი ძელებსაგან განსხვავდება სიცოცხლისაგან. ამ ძელებსთან ატარება თავისუფალ წუთებს შემოქმედებითი აზრებით დატვირთული დავით კლდიაშვილი.

იმერეთის სოფელი, ტყეებში მიხვეულ-მოხვეული გზები და მიჭყელი ბილიკები, სიმწვანეში ჩაბურული ეზოე-

ბი, გაშლილი კაკლის ხეები, ხავერდოვანი კორდები, მოლურჯო ქედები, მკლავებგადახვეული მხედრებივით რომ მოჩანან. ასეთია მხატვრის პეიზაჟების ძირითადი თემა, რომლებიც ყურადღებას იპყრობენ თავიანთი შესრულების სრულყოფით, მზის სინათლის სიჭარბით, პალიტრის სიმდიდრითა და ეშხით.

ცილა კანდელაკი ძალზედ მნიშვნელოვან პედაგოგიურ მუშაობასაც ეწევა თბილისის ბ. ძნელაძის სახელობის პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლეში, სატვისა და ფერწერის კაბინეტში, რომლის ხელმძღვანელი დაარსების დღიდან იყო ამჟამად საქართველოს უხუცესი მხატვარი, საქართველოს სახალხო მხატვარი გრიგოლ პარტენის ძე მესხი. აქ სწავლობდნენ ახლა უკვე კარგად ცნობილი მხატვრები: გოგი თოთბაძე, რენო თურქია, გურამ გელოვანი, გივი მაისურაძე, თეონა ასიტაშვილი და სხვები. 1958 წლიდან კაბინეტს ხელმძღვანელობს ცილა კანდელაკი. ამ კაბინეტში აღზრდილი ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა დღეს თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტია: აკაკი გოქსაძე, ოთარ ბერანიძე, თამაზ გვეგუკური, ლიზა ოგანეზოვა, აეთო პოპიაშვილი, ამირან ელბაქიძე, შოთა შოთაძე და სხვები.

მხატვრის შემოქმედებით ბიოგრაფიას ამდიდრებს და უფრო ნაყოფიერს ხდის მისი ჟურნალისტური საქმიანობა. იგი წერს ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის საკითხებზე. მის კალამს ეკუთვნის ბროშურა „ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდისათვის“. სტატიები „შეფასვართ ბავშვებს ფერწერა“, „ესთეტიკური აღზრდის ზოგიერთი საკითხი“ და სხვ.

სასურველი იქნებოდა გვენასა ამ საინტერესო მხატვრის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენა.

კვლავ „მეხურისა“ და „მეხელის“ შესახებ

ლალი ჯღამაია

ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორიამ შემოგვიანხა მთელი წყება საინტერესო ტერმინებისა, რომელთა სწორ განზრებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება არა მარტო ქართული ნათარგმნი თუ ორიგინალური ჰიმნოგრაფიისათვის, არამედ თვით ბერძნული სასულიერო პოეზიის შესწავლისათვის. ამ რიგშია ტერმინი „მეხური“, რომელსაც თითქმის ოთხმოცი წელია იკვლევენ. მკვლევართა ერთი ჯგუფი (მ. ჯანაშვილი, ნ. მარი, გ. ჟორდანიას), „მეხურში“ ეთნიკურ ტერმინს ხედავს, მეორე ჯგუფი (პ. კარბლაშვილი, კ. გეგელიძე, ე. თიბო, ო. ჩიჯავაძე, ე. მეტრეველი) მას მუსიკალურ ტერმინად მიიჩნევს. ეს უკანასკნელი თვალსაზრისი განამტკიცა ბოლო დროს გამოქვეყნებულმა ორმა ანდერძმა X I საუკუნის ცნობილი ქართველი მოღვაწის გიორგი მთაწმიდელისა, რომელიც ერთის მის მიერ რედაქტირებული „თვენი“ ჩვენს დრომდე მოღწეულ ნუსხებში.¹

დღეს კვლავ ვეხებით ამ ტერმინის — „მეხურისა“ და მასთან დაკავშირებული „მეხურის“ მნიშვნელობას, რაც გამოიწვია ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორის ვ. გვასარიას წერილმა „მეხურისა“ და „მეხურელის“ მიმართება ქართული საგალობლებისადმი“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1970, № 1).

რომ უფრო ნათელი გახდეს ვ. გვასარიას წერილში წამოყენებული თვალსაზრისის უსაფუძვლობა, მკითხველს გაეცნოთ საკითხის ისტორიას.

ტერმინი „მეხური“ X საუკუნიდანაა დადასტურებული. ის რამდენჯერმეა მოხსენიებული მიქაელ მიდრეკილის ცნობილ იადგარში (ხელნაწ. ინსტ. S 425). პირველად ეს ტერმინი მიქაელის იადგარში გვხვდება იმ ნაწილის შემდეგ, რომელსაც „ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი“

ეწოდება: „...მე, გლასამან მიქაელ მიდრეკილმან... ფრიადითა ხარკებითა და გულსმოდგინე ძიებითა შეგვირბენ ძლისპირნი ესე ყოვლით კერძოვე, რომელნი ვპოვნენ ენითა ქართველთაათა მ ე ხ უ რ ნ ი, ბერძნულნი და ქართულნი და სრულნი ყოვლითა განგებითა დავწერენ წმიდასა ამას შინა წიგნსა ყოვლითა განმარტებითა და ჭეშმარიტებითა“ (24 რ).

მეორეჯერ, აღდგომის საგალობლების ბოლოს: „...მე, მიქაელ მიდრეკილმან ვილუაწე და უხეშთაეს უძღურისა ძალისა ჩემისა შრომათა ვაწუხე და შეგვირბენ საგალობელნი ესე წმიდისა აღდგომისანი, რომელნი ვპოვნენ ენითა ქართველთაათა მ ე ხ უ რ ნ ი ბერძნულნი და ქართულნი, სრულნი ყოვლითა განგებითა წესისაბერ საკელესიოსას“ (262 V).

ძლისპირებთან დაკავშირებით ერთგან ხელნაწერის კიდევ გაკეთებულია შენიშვნა: „საყუარელნი, უკეთუ ერთსა ძლისპირსა ხედა რომელიმე ცილო ერთი ორგვარად იყოს აღნიშნულ, ნუ უცხო გინ, ნუცა ურთიერთას წინა აღმდგომ, რამეთუ რომელიმე მრავლისა ძლისპირისა ერთი ცილო ორგვარად არს მ ე ხ უ რ ა დ, ხლო შენ რომელი გინებს, ბრძანე, რამეთუ ორივე ჭეშმარიტ არს“ (27 რ).

იმავე კრებულში საგალობლის ტექსტთან ორჯერ გვხვდება „მეხური“:

1. შობის საგალობლთან. სხუანი (გალობანი) გერნი „მეხურნი“.

2. ნათლისღების საგალობლთან. სხუანი „მეხურნი“. მიქაელ მიდრეკილის გარდა, „მეხური იადგარი“, რომელსა შიგან განგება საწელიწადო სწერია“, ნახსენებია იმ წიგნთა შორის, რომელიც 1020-40-იანი წლების ანდერ-

ძის მიხედვით მელქისედეკ კათალიკოსმა მოიპოვა მცხეთის ტაძრისათვის.²

და ბოლოს, გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის თავისი XII საუკუნის სინურ ნუსხაში (Sin. 2) იხსენიება „მეხური“: (წოხებრისა იხ), გალობანი წმიდისა გრიგოლის იხნი და წმიდისა ბასილიხნი მეხურნი. ხელწავრის კიდევუ, უგალობითისას³ გასწერვი კი აღნიშნულთა საგალობლის ავტორი „იოანე დამასკელი“.

მ. ჯანაშვილი, რომელმაც პირველმა მიაქცია ამ სიტყვა ყურადღებას, ფიქრობდა, რომ „მეხური“ მიქაელ მოდრეკელის ზემოთ მოტანილ ანდერძში სომხურის ნაცვალთა იხსნება. „მეხური“ ნაწარმოებია სომხური სიტყვიდან „იხა“, რომელიც ქართულში კანონწმიდრად „ხაჲსა“ გვაძლევს. აქედან მივიღეთ მეხაჲ — მეხური, რომელიც შემოკლებული სახეობაა სომხურისა.³ „მეხური“ რომ სომხურს ნიშნავს, ამას მ. ჯანაშვილის აზრით, ისევ უჭერს მხარს, რომ მიქაელ მოდრეკელის იადგარში აქ-იქ გვხვდებოდა სომხური სიტყვები და წინადადებები.⁴

მ. მარი „მეხურში“ „მესხურს“ ხედავს.⁵ თუმცა იქვე აღნიშნავს, რომ მიქაელ მოდრეკელის იადგარში „...მეხური უნთბრედა ნივთი მნიშვნის მუსიკალური ტერმინა, названия особого церковного лада“.⁶ „მეხური“ უდრის „მესხურს“ — იგივე აზრი მ. მარმა გაითვალა 1912 წელს რევენზიაში კ. კეკელიძის შრომაზე «Иерусалимский канонарь».

მაგრამ იმავე 1912 წელს შრომაში „История термина абхаз“, მ. მარმა შეიყვალა შეხედულება „მეხურის“ მნიშვნელობის შესახებ. მან „მეხური“, მ. ჯანაშვილის მსგავსად, სომხურს დაუკავშირა. „от „მეხი“ образовано прилагательное «мехური», которое в качестве церковного термина в применении к песнопению, противоположаемому грузинскому и греческому, давно следовало бы понимать в значении армянского“.⁷

1912 წელსვე მ. მარმა „მეხურში“ კვლავ სონ-მესხებს დაუყოფიბა.⁸

1956 წელს გამოსულ ნაშრომში „მეხურელი“ გ. ჯორდანიამ „მეხური“ ისევ ეთნიკურ ტერმინად მიიჩნია. მაგრამ ავტორის თვალსაზრისით, „მეხური“ ხურიტების სახელწოდებიდან მომდინარეობს და გულისხმობს ხურიტულ კომპებს ან გადატანით, ხური დასავლეთ საქართველოს აღმნიშვნელია, ან დადენად, „მეხური“ X საუკუნეში შესაძლებელია ნიშნავდეს არა ხურულს, ხურიტულს, არამედ დასავლურ ქართულს. ამგვარად, მისი შეხედულებით, მიქაელ მოდრეკელმა X საუკუნეში შეკრიბა ქართულ ენაზე არსებული საგალობლები ბერძნული, ქართული (აღმოსავლურ ქართული) და მეხურულ-ხურული, ანუ დასავლურ ქართული.⁹

აკად. კ. კეკელიძემ ნათვალს „მეხურის“ ეთნიკურ ტერმინად მიიჩნევს უსაფუძვლოა:

1. „მეხური“ არ შეიძლება „მესხურს“ გულისხმობდეს, რადგან ქართველებისა და მესხების (იგივე ქართველების) ლიტურგიულად დაპირისპირება ყოველ ქართველდგენელთა შიშინ, რომელსაც „ქართლად ფირადი ქვეყანაა აღირაცხვის, რომელსაცა შინა ქართულთა ენითა ვამი შევიწირვის და ლოცვაა ყოველი აღებრულების“.

2. „მეხური“ არც ხურიტულს გულისხმობს, რადგან შეუძლებელია მიქაელ მოდრეკელის მეათე საუკუნის გასულ შედგროვებინა მეორე ათასწლეულში ცნობილ ხურიტების საგალობლები. „მეხური“ არც დასავლურ ქართულის აღნიშვნელია, რადგან ასევე წარმოუდგენელია აღმოსავლურ ქართული საგალობლების დაპირისპირება დასავლურ ქართულთან.

3. და ბოლოს, VIII საუკუნიდან მოყოლებული ქარ-

თულ-სომხური სარწმუნოებრივი ურთიერთობის ფონზე შეუმღებელი X საუკუნეში მიქაელ მოდრეკელს თავი მოეყარა ქართულ ენაზე არსებული სომხური საგალობლები-სათვის.¹⁰

„მეხურის“ სომხურად გაგებას არც ის სომხური მინაწერები უჭერს მხარს, რომელიც მიქაელ მოდრეკელის საგალობელთა კრებულში წარმოგვიდგინა — სულ 29. როგორც პროფ. ილ. აბულაძემ გარკვევა.¹¹ ამ სომხურ მინაწერებს რაიმე უშუალო კავშირი არა აქვთ საგალობლის ტექსტთან. მიქაელ მოდრეკელის კრებულში სომხური მინაწერები შესაბამისი ქართული სტრიქონების ბოლო სიტყვების სომხურ თარგმანს წარმოადგენს. ისინი შესრულებული უნდა იყოს ქართველის მიერვე, რომელსაც სუსტად ცოდნია სომხური. სომხურ მინაწერებს ქართული ენის გავლენა ეტყობა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მკვლევართა გარკვეული ჯგუფი „მეხურს“ მუსიკალურ ტერმინად მიიჩნევს. ამ მხიშვნელობით პირველად კ. კარბელაშვილმა მიაქცია „მეხურს“ ყურადღება. იგი „მეხურს“ ისეთ მუსიკალურ ტერმინად თვლიდა, რომელიც აღნიშნავს ორნაირ კილოზე სათქმელ საგალობლებს.¹²

აკად. კ. კეკელიძის შეხედულებით „მეხური“ მიქაელ მოდრეკელის ცნობილ ანდერძში (ვპოვებ საგალობელნი მეხურნი ბერძნულნი და ქართულნი) მუსიკალური ტერმინია და აღნიშნავს გალობით შესასრულებელ საგალობლებს: «Мы принимаем данное слово как музыкальный термин, но не в смысле лада или напева, а в смысле показателя вообще на певческое исполнение».¹³

ბიზანტიური მუსიკის მკვლევარ ქ. თიბოს თვალსაზრისით „მეხური“ მხოლოდ ხორცირებულ საგალობლს უნდა აღნიშნავდეს.¹⁴

1956 წელს მუსიკათმცოდნე ო. ჩიჯავაძემ „მეხურის“ მუსიკალურ ტერმინად გაგებასთან დაკავშირებით გამოთქვა ვარაუდი იმის შესახებ, რომ ძღისპირის „ერთ კილოთა ორგვარად არს მეხურად“ გულისხმობს საგალობლის ორნაირ ხმას: ძირითადი (მუხურები) და მორთულთა (украшения). საგალობლებში ასეთი ორი ხმის არსებობა ვიკალურ შესრულებასთან არის დაკავშირებული. თავის მხრივ, ეს გარემოება (საგალობლებში ორნაირ ხმის არსებობა) მიემატება „მეხურთან“.¹⁵

„მეხურის“ მუსიკალურ ტერმინად გაგების თვალსაზრისით საყვებით დაადსტურებს X საუკუნის ცნობილი ქართველი მოღვაწის გიორგი მთაწმინდელის ორმა ანდერძმა, რომლებიც ერთთვის მისივე რედაქციის ივნისისა (Jer. 98) და სექტემბრის (Jer. 110) „თვესს“. ორივე „თვენი“ აღწერილი აქვს რ. ბლიცს, მაგრამ აღწერილობათა ანდერძები გატანალი არ არის.¹⁶ ისინი გიორგი მთაწმინდელის „თვენიზე“ მუშაობის პროცესში გამოვლინდა.¹⁷

ორივე ანდერძში ვხვდებით აკად. კ. კეკელიძის მოსაზრებით დადასტურებას, რომ „მეხური“ მხით მთასრულებული საგალობლების აღმნიშვნელი მუსიკალური ტერმინია. აქედან გამომდინარე კი, ჩვენი თვალსაზრისით, „მეხელი“ გულისხმობდა იმ პირს, რომელიც ბერძნულად თარგმნიდა და ქმნიდა „მეხურს“ საგალობლებს.

„მეხურისა“ და „მეხელის“ კვლევა ამით არ დამთავრებულა. 1965 წელს გამოვიდა პროფ. ელ. მეტრეველის წერილი „მეხურისა“ და „მეხელის“ გაგებისათვის.¹⁸ წერილში ბიზანტიური კიმოზგარდის ფონზე განხილულია საკითხები მეხური ღმრთისმშობლისა წყაროს, მეხური იადგარის ჩამოყალიბების, მეხელთა კორპორაციის, მეხურთა მიერ საგალობლების ასლად თარგმნის შესახებ. ავტორი სრულად ახალ მომენტს უმატებს ამ ტერმინების გაგებას: „მეხელები“ ეწოდებოდათ პირველ პროფესიონალ მთარგმნელებს და ერთდროულად მებლობელ-მუსიკოსებს, რო-

მელოთაც ბერძნულიდან გადმოიღეს რიტმული გალობის სა-წვლილდო რეპერტუარი და შეუწყვის მათ კილო, ხოლო მათ პროდუქცია — მესური.

როგორც ვხედავთ, დღეს განზარებულა „მესურის“ მუსიკალურ ტერმინად გაგების თვალსაზრისი, რაც სასეპ-ბით დადასტურა გიორგი მთაწმიდლის ახლად მოპოვებულმა ანტიფორმამ, მაგრამ ასეთ ვითარებაში კვლავ განაზ-მულ ტრადიციული შეხედულება „მესურის“ ეთნიკურ ტერ-მინად მიჩნევის შესახებ. მხედველობაში გვაქვს ფოლორ-გიურ მდებარეობათა დოქტრინის გ. გვახარია „შემოდასაბე-ულზედა წერილი, რომელშიც ავტორი დაგვიხატავს თან-პარაკობის იმის შესახებ, რომ „მეხელს“ ეთნიკურობის გა-გება აქვს და გულისხმობს სამხრეთ საქართველოში მცხოვ-რებ დიოფიზიკ არმენიელებს ან მესხებს, „მესური“ კი შე-საბამისად „მეხელთა“, ამ გარკვეული ეთნიკური ერთეუ-ლის, ამინებს აღნიშნავს. როგორც დაიხსახებ, ავტორი ამ თვალსაზრისის გადმოცემისას ორიგინალური არ არის. იგი დგას ნ. კანაველისა და ნ. მარის პოზიციებზე. შემოთ, საკითხის დასაწყისის ისტორიის გადმოცემისას, აშკარა გახდა, რომ ნ. მარმა თითოეუ უარყო „მესურში“ სომხურის დანა-ხვის თვალსაზრისი და ზოლოს იმზე შეჩერდა, რომ „მესუ-რი“ მესხურ დაუკავშირა. თუცა იქვე შეინიშნავდა, რომ მიქაელ მორდგვილის კრებულში „მესური“ მუსიკალური ტერმინია და გამოყენებულია „в значении особого музыкального лада“.

გ. გვახარია ძირითადად ეკამათება პროფ. ელ. მეტრე-ველის წერილში მიღებულ დასკვნებს და ყოველნაირად ცდილობს აუარსოს ისინი, მაგრამ ავტორის არსად არ იხსე-ნინებს. უნის სანაცვლოდ უთითებს ჩვენს დისკრტაციას „X I საუკუნის ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორიიდან (გიორგი მთაწმიდლის თეზისი)“, 1967 წ., რომელშიც ცალკე თავად შეტანილია 1962 წელს გამოქვეყნებული წერილი „მესუ-რისა და მეხელის შესახებ“.

ბაქტრობის ასეთი გზა სცილდება მეცნიერულ ვითარ-სი, მით უმეტეს, როდესაც იქვე, სადგენწინო წერილში პატივ-ცემული გ. გვახარია გვიკეთინებს ქართველი მუსიკათ-მცოდნეების მოუსწენებლას იმ საკითხებთან დაკავშირე-ბით, რომლებიც სადისკრტაციის ნაშრომში სავითოდ არ ყოფილა განხილული.

მიუხედავად იმისა, რომ ფოლოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტრინის გ. გვახარია წერილში არ არის ჩამოყალიბე-ბული „მესურის“ და „მეხელის“ შესახებ ერთიანი, თან-მიმდევრული კონცეფცია, მაინც შეიძლება ავტორის ძირი-თადი დასკვნის გარკვევა: არ შეიძლება „მესურისა“ და მასთან დაკავშირებული „მეხელის“ მუსიკალურ ტერმინად გაგება. მესური-მეხელი ეთნიკური ტერმინი ა-ნა და უკავშირდება მესხებს ან და დიო-ფიზიკ სომხებს.

მოკიტიანი ორიდფ ფაქტს მე-10-11 საუკუნის ქართუ-ლი ჰიმნოგრაფიული კრებილიდან, რომელიც თავისთავად ხსნის „მესურის“ ეთნიკურად გაგების შესაძლებლობას:

1) მიქაელ მორდგვილის ჰიმნოგრაფიულ კრებულში — იადავარში საგალობლებთან მიმართებით ტექსტში ორჯერ იხმარება „მესური“. ერთან, 25 დეკემბრის თარიღით შო-ბის საგალობლის სტიქარონთან: „ — უფ. ლაღატაციასა, სხუანი, გერნი მესურნი, — სიტყუაო დაუსა-ბამო. — რამაჲ შეწწირთი შენდა ჰიტხე... (28 V). იგი-ვე მასლა შესულია მე-10 საუკუნის ქართულ იადავარებში (წვირნი, იელი) და გიორგი მთაწმიდლის რედაქციის თ ვ ე შ ი მ. მაგრამ განსხვავებით ქართული იადავარები-სათან, გიორგი მთაწმიდლი „თვერნე“ მუშაობის ჩვეული მეთოდით ბერძნული დედნიდან უთითებს ჰიმნოგრაფის სა-ხელს — იოანე დამასკელი.

წვირის იადავარი	მიქაელ მორდგვილის იადავარი	გიორგი მთაწმიდ-ლის „თენი“
(25. XI), შობაჲ უფ-ლის ჩვენის იეუჲ კრისტესაჲ	(22. XI), წინაღუ ჰქრისტესობისა	15 XII. შობა უფ-ლისა ჩვენის იესუ-სა ჩვენსა
უფ. ლაღატაციასა, სხუანი, ბ. ტისარო-სენსე. რამაჲ შეწწი-რითი შენდა, კრისტე, რათუ მხედუდ ვირე-ლითა, ვითარცა კაცი ჰუნთეთის...	(აქებდითას), სხუ-ანი, მესურნი, რანიჲ შეწწირთი შენდა, კრისტე, რამაჲ უკ-რათუ მხედუდ ვირე-ლითა, ვითარცა კაცი ჰუნთეთის...	უფ. ლაღატაციასა, სხ. ან. ბ. რამაჲ შეწწირით შენდა, კრისტე, რამეთუ გო-სთუდ ვირეთი ვი-თარცა კაცი ჰუნთ-ეთის...
წვირნი,	მ. მ.	იოანე დამასკელი S—4169.

2) გიორგი მთაწმიდლის რედაქციის „თენის“ სინურ ნუსხაში (Sin. 2) 17 ნომერის თარიღით გრიგოლისა და ბასილის სახელზე ორი საგალობელია — ძირითადი და „სხუანი საგალობანი“. მე-10 საუკუნის ქართულ იადავარებ-ში (მიქაელ მორდგვილი, იელი, წვირნი, Sin. 64) სინური ნუსხის „სხუანი საგალობანი“ ამ წოდებებისადმი მიძღვნი-ლი ერთადერთი ძირითადი საგალობელია. დასახელებულ იადავარებში ამ საგალობელს ავტორის შესახებ არავითარი მინიშნება არა აქვს. გიორგი მთაწმიდლითან კი ამ შემთხ-ვევაშიც ბერძენი ჰიმნოდი — იოანე დამასკელის მითითე-ბულია და, რაც მთავარია, აღნიშნულია, რომ საგალობელი „მესურია“.

Sin 64	იელის იადავარი	გიორგი მთაწმიდ-ლის „თენი“
17. XI. გრიგოლისნი და ბასილისნი.	17. XI გრიგოლისნი და ბასილისნი	(17. XI). ვალო ბანი წმ. გრიგოლისნი და წმ. ბასილისნი მე-სურნი.
უვალობდითას, ქუ-ყანასა მწურნებ-სა.— მომცემელსა შენ-და სასწაულოთა უვა-ლობთ, გრიგოლი ღმრთისად საკრე-ვლო მოქმედო...	უვალობდითას, ქუ-ყანასა მწურნებ-სა.— მომცემელსა შენდა სასწაულოთა უვალობთ, გრიგოლი ღმრთისად საკრე-ვლო მოქმედო...	უვალობდითას. დ გი. ქუყანასა მწურ-ნებსა.— მომცემელსა შენდა სასწაულო-თა უვალობთ, გრი-გოლი ღმრთისად სა-კრეველო მოქმედო...
Sin. 64,	იელი,	იოანე დამასკელი Sin. 2.

შემომტანალი ნიმუშებიდან „ცხადზე ცხადა“ (გ. გვა-ხარია), რომ წარმოდგენილია ერთად იხსენიებოდეს VIII საუკუნის უდიდესი ბერძენი ჰიმნოგრაფი იოანე დამასკელი და ტრმინი „მესური“, როგორც ეთნიკურობის (მესხი ან დიოფიზიკი არმენიელი) გამომხატველი.

მაგრამ თუ ვინმე შემოგვედგება იმაში, რომ იოანე დამასკელის საგალობლები ბერძნულიდან მესურად მესხებს, შემდეგ ისევე ქართულად და „მესური“ მიქაელ მორდგვილის კრებულში სწორედ ასეთ თარგმანს მიანიშნებს, ჯერ ერთი, უნდა მივეთითონ „მესური“ ენის არსებობის ან მისი არ-სებობის კვალის შესახებ; მეორეც, გასათვალისწინებელია ჰიმნოგრაფიულ თარგმანებზე გიორგი მთაწმიდლის მუ-შაობის მეთოდის თავისებურებანი. როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია გარკვეული (პ. ინგოროვსკა, ლ. ჯღამაია),

გიორგი მთაწმიდელი „თვენსე“ მუშაობის დროს კრებულში შესატანი მასალის შერჩევასა და სიფრთხილსაც იჩენდა. „თვენი“ შედარებამ X საუკუნის ქართულ კიმნოგრაფიულ კრებულებთან — იადგარებთან წარმოაჩინეს და გამოკვეთეს გიორგი მთაწმიდელის მუშაობის მეთოდი. მართალია, „თვენი“ თითქმის ერთი შესაძველი გიორგი მთაწმიდელმა X საუკუნის ქართული იადგარებიდან შეცვლილად გადმოიტანა, მაგრამ ეს თარგმანი მასალა მუშაობისთვის არ დაუტოვებია: იგი დედნებს უდარებდა, ბერძნულის მიხედვით უმატებდა თითო დასდევებს, „მოიხილებს“ ან „წარედგომება“, საფორმებისაგან, ბერძნულს სიმბეჭდე აწერდა კიმნოგრაფიის სახელს და ასე რედაქტირებული შუქინდა „თვენი“¹. იგი არ ერიდებოდა ისეთ დიდ ავტორიტეტსაც კი, როგორც ექვთიმე მთაწმიდელი იყო და მის კიმნოგრაფიულ თარგმანებსაც ბერძნული დედნებს უჯერებდა. ამიტომ იყო მისი რედაქტირებული კიმნოგრაფიული კრებული „თვენი“ შექმნილი „თუალთია და ანთრაკითა“² და არაად ბერძნულ ცვლენაში არ იპოვებოდა ასეთი სრული „სათუთო“. ასეთ ვითარებაში სრულიად წარმოუდგენელია გიორგი მთაწმიდელს სადემო არ აღემაინა, რომ მან „მეხუროდა“³ თარგმნილი საგალობლები შეიტანა „თვენი“.

უფრო მეტიც, გიორგი მთაწმიდელის ანდერძებში პირდაპირ მითითებულია, რომ მეხუროდებმა ახლად და ბერძნულს ბერძნულად და მეხუროდებმა ახლად და ბერძნულს ბერძნულად მთაწმიდელი მისცა იძულებული იყო მეხური გალობები კვლავ ბერძნული დედნისთვის გადაერბინა და ესწორებინა, რადგან, მისი აზრით, რაც შემთხვევითი მებეჭდი ბერძნული სიტყვის სიღრმეს ვერ ჩანს, მან და უხსნად ვერ გადაიხსენებდა. ამრიგად, გიორგი მთაწმიდელი ანდერძებში აშკარად მიუთითებს, რომ „თვენი“ შეტანილი მეხური გალობები ბერძნული წარმოშობისაა. აქ კი უკვე ადგილი არ რჩება იმისათვის, რომ პატრივტიკულ ვ. გვახარას მიხედვით მეხური საგალობლები სომხური ენისად თარგმნილია მივიჩნიოთ.

X საუკუნის დასასრულსათვის, ე. ი. იმ დროისათვის, როდესაც ჩვენში იქმნება მიქაელ მორწიკელის უნიკალური კრებული მეხური საგალობლები, სომეხ დიოფიზიტებს საკუთარი საგალობლები არა ჰქონდათ. ისინი XIII საუკუნემდე ლიტურგიკულ პრაქტიკაში იყენებდნენ ბერძნულად და ქართულად და სომხურად და სომხურად საგალობლებს.¹⁹

3. აკინიანის მიხედვით, სომხურ ენაზე დაწერილი პირველი მართლმადიდებელი ტიპიკონი, რომელიც შეიცავს დიოფიზიტ სომეხთა საგალობლებს (მატრეც. № 630), თარგმნილია, ხელნაწერის ანდერძის მიხედვით, ქართულად და სომხურად სომხური ლიტურგირის ისტორიაში ცნობილი პიროვნებების პაპა მინასისა და პაპა სიმონის მიერ XIII საუკუნეში.²⁰

ამრიგად, თვით სომხური ლიტურგირული მასალების მიხედვით შექმნილია ქართული კიმნოგრაფიის ისტორიაში უკვე X საუკუნეში არსებულ „მეხურს“ საგალობლებში დიოფიზიტ სომეხთა საგალობლები ვიკულისხმით.

სარეკენიზო წერილში ავტორს „მეხურის“ ეთნიკურად გაგების ერთ-ერთ მხარდამჭერ საბუთად მოჰყავს ის, რომ ექვთიმე მთაწმიდელის მიერ ბერძნულიდან თარგმნილი „ხალხთა გენერაციონში“ მოხსენებულია „მეხურეონი“, როგორც გარკვეული ეთნიკური ერთეულის აღმნიშვნელი. ეს ტერმინი თარგმანში თვით ექვთიმე მთაწმიდელის წაჩაბებულია ხარა, რადგან ბერძნულ დედანში „მეხურელინი“ არ იპოვება.²¹

სამეცნიერო ლიტერატურაში იყო ცდა „მეხურელის“ დაკავშირების მიქაელ მორწიკელის იადგარში მოხსენიებულ „მეხურთან“²² რადგან შეუძლებელია ხალხთა სა-

ხელწოდების აღმნიშვნელი ტერმინი გენეტიკურად უკავშირდებოდეს მუსიკალურ ტერმინად გაგებულ „მეხურ-მეხურს“, ამიტომ ვ. გვახარას თვალსაზრისით „მეხურელის“, როგორც გარკვეული ტომის აღმნიშვნელი სახელი, იდენტურია „მეხურ-მეხურისა“, რომელიც, მისი აზრით, აგრეთვე ეთნიკურების გამოხატავდა.

საქმე ისაა, რომ ყოველგვარი ეტიმოლოგიური ძიებანის გარეშეც აშკარაა „მეხურისა“ და „მეხურელის“ ურთიერთკავშირი. ამას ნათლად ადასტურებს გიორგი მთაწმიდელის „თვენსე“ დართული ანდერძები, სადაც ეს ტერმინები პარალელურად მოიხსენება: „...მეხურისა დართის დართისათა თავი გვიწინა ჩუნდ, წყალობითა ღმრთისათა ვიცნით ზეპირით. ღმრთისმშობლისად მას ბრძანებდით მეხურსა... მეხურელნი ჩემსა უფრო არავის უყვარან და მოძღურად მუშანან და ღმერთმომოსილად...“ „მეხურის“ მგალობლის მიხედვით დადასტურებულია საერო მწერლობაშიც (ვახუშტი მცხეთელი).²³ „მეხურ-მეხურის“ სრულიად ცალკე დგას ეთნიკურ ტერმინთან „მეხურელინი“, რომელიც „მეხურისაგან“ განსხვავებული წარმოებისაა. თუ დავდებთ პატ. ვ. გვახარას პოზიციას და „მეხურს“ „მეხურელთან“ გავაიგივებთ, მაშინ აუხსენიან რჩება „მეხურელ-მეხურის“ პარალელური ფორმების არსებობა.

ქართული ენის ისტორიის თვალსაზრისით, „მეხურელინი“ ორმაგი წარმოების უხვედელი ფორმაა. პატ. ვ. გვახარას სწორად „მეხ“ ძირს გამოჰყოფს მეხელ-მეხურელ-მეხურ-ში. ამის საბუთად ავტორს მოჰყავს „მეხიანე ქართლისას“ ერთი ადგილი (მარიამისეული ნუსხა), სადაც მოიხსენება „მეხინი“: ბაგრატ მეოთხეს შეეგებნენ „...ერის-თავთა ერისთავთა და აზნაურთა ტაოლნი. მხენი და ქართველინი, რომელთა არა იყო რიხსუა“.²⁴ „მეხურში“ რომ „ხურ“ ყოფილიყო ძირი, მაშინ „მეხინის“ რატომ დაწერდა „ქართლის ცხოვრება“²⁴ — კითხვობს სარეკენიზო წერილის ავტორი. ამის ასუსტად ვიტყვით: ვერ ერთი, „ქართლის ცხოვრების“ მარიამისეული ნუსხა ცნობილია თავისი არასწორი წაკითხვებით და ამიტომ მასზე დაყრდნობით, სხვა ნუსხებთან შეჯერების გარეშე, რაიმე დასკვნის გამოტანა ნაჩქარევია. მეორეც, მარიამისეული „ქართლის ცხოვრება“ რომ ამ ადგილის წაკითხვაში სცოდაც, ამას ნათლად ადასტურებს ის, რომ ყველა სხვა ნუსხაში, როგორც მოსალოდნელი იყო კონტექსტით, იკითხება „მეხინი“.

ამრიგად, ნათელი უნდა იყოს პატ. ვ. გვახარას წერილში გადმოცემული თვალსაზრისის უსაფუძვლობა. აღარც ვაშობთ იმ ზოგიერთი უხუსტისობა და ფაქტურული შეცდომის შესახებ, რომელიც სარეკენიზო წერილში საკმაოდ მოიპოვება.

შენიშვნები:

1. ლ. დამიძა, „მეხურისა“ და „მეხურელის“ შესახებ, საქათ. საზოგ. მეცნ. განყოფილების მოამბე, 1962, № 3.
 2. ჯ. ლ. დამიძა, გიორგი მთაწმიდელის უცნობი ანდერძი, კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის V სამეცნიერო სესია, 1965.
 3. ბერძნული ენის, მცხეთის საბუთი XI საუკუნისა, მუხ. მოამბე, VI.

კ. კეკელიძე, მეცხობის დოკუმენტი XI საუკუნისა და მისი ცნობები ქართული მწერლობის შესახებ, ეტ. I, 1956.

3 მ. ჭანაშვილი, სურნე შეათე საუკუნისა, 1891, გვ. 42.

4 მ. ჭანაშვილი, იქვე, გვ. 43.

5 Н. М а р р, Древне-грузинские одошницы, 1912, გვ. 53.

6 Н. М а р р, იქვე, გვ. 54.

7 Н. М а р р, История термина абхаз, Изв. Имп. Акад. Наук, 1912, გვ. 705.

8 Н. М а р р, К дате эмиграции Мосохов из Армении в Сванию, Изв. Имп. Акад. Наук, VI, 1916, გვ. 45.

9 გ. ტორდანიკი, მეხურენი, 1956, გვ. 55.

10 კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტორია, I, 1960, გვ. 604-605.

11 ი. აბულაძე, X საუკუნის ერთი ქართული ხელნაწერის სომხური მინაწერები და მისი მნიშვნელობა სომხური დიალექტოლოგიისათვის (სომხურად), ბანბანი, 1958 წ.

12 ჯ. კარბელაშვილი, ქართული საერო და სასულიერო კოლოები, 1898, გვ. 18.

13 К. К е к е л и д з е, Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах, 1908, გვ. 373.

14 I. Thibaut, Nотные знаи в грузинских рукописях, Хр. В., т. III, 1915, გვ. 207.

15 О. Чиджавадзе, Об одной заметке Микаэла Модреки, საქ. მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVIII, № 5, 1957, გვ. 640.

16 R. B l a k e, Catalogue des manuscrits géorgiens de la Bibliothéque patriarcale griguc.

17 ლ. ჭლამაია, „მეხურისა“ და „მეხელის“ შესახებ, საქ. სახ. მეცნ. განვ. მოამბე, 1962, № 3.
მოსიძე ვ. ვიროვი მოამბედლის უცნობი ანდერძი, კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტ., V საშენ. სესია, 1963.

18 ელ. მეტრეველი, „მეხურისა“ და „მეხელის“ გავებისათვის, შოთა რუსთაველი, ისტორიულ-ფილოლოგიური ძეგლები, 1965 წ.

19 პ. აკინიანი, სიმეონ პლანძანელის და მისი თარგმანები ქართულად. Handes Amsoyra. Zeitschrift fur Armenische philologie, 1950, № 1—3, გვ. 2—21. პ. აკინიანის წერილები მივითითა პრიოდ. ელ. მეტრეველმა, რისთვისაც მადლობას მოვხსენებთ.

20 ვ. ვეხაბრიაძე რომ ცნობილი სომეხ ფილოლოგის პ. აკინიანის ზემოდასახებულეუ წერლის შინაარსი არ იცოდა, საკურეულია, რადგან ვ. ვეხაბრის წიგნი ქართულ მეცნიერულ სისტემათა განვითარება, 1962 წ., სომხურ მუსიკალურ ნიშნებთან დაკავშირება, 419-ე გვერდზე მითითებულია Handes Amsoyra № 1—3-ის პირველი გვერდები, რომელიც სწორედ პ. აკინიანის წერილს მოიკავს.

21 კ. კეკელიძე, ხალხთა კლასიფიკაციის საკითხები ძველ ქართულ მწერლობაში, თბილისის სახელმწ. უნივერსიტეტის შტ., VI, 1938, გვ. 10.

22 კ. კეკელიძე, იქვე.

23 გ. ტორდანიკი, მეხურენი, 1956, გვ. 56.

24 ლ. ჭლამაია, „მეხურისა“ და „მეხელის“ შესახებ, საქართ. სახელ. მეცნ. განყოფილების მოამბე, 1962, № 3.

25 ვ. ვეხაბრია, „მეხურისა“ და „მეხურელის“ მიმართება ქართული სავალობლებისადმი, „საბჭოთა ხელნაწები“, 1970, № 1, გვ. 45.

„სუმღერმისი“ მოქმედება იწყება და იშლება ღია ცის ქვეშ. მსგავსად ბევრი აბტიკური ტრაგედიისა, არც ამ საექტატივო დეკორატიული პერსონაჟი დეტალებით გადატვივებული. მართალია, მას არა აქვს ანტიკური ტრაგედიის მისი მონუმენტობა, მაგრამ მის ძირას დასაჯდომი ქვენი, ყოფი და წყლის ჭიშკარი, თავისი განწყობილობით მესვებით შეგახამება ამ გათვლილი მოქმედი ადამიანების ხასიათს და იმერული ენის კოლორიტს ქმნის.

უკვე პირველ სურათში ისეთი ატმოსფერო იქმნება, თითქმის მოქმედება ტრაგედიული, „ეთატრალური ფარდის“ გარეშე უნდა დაიწყოს. აქ ყველაფერი საამყარაოზე გამოტახილი, მოქმედება დიდი ეფექტით იწყება. ენობი მოფუტუსეს მია რორორე კი თვალს მოკარავს ჭიშკართან მომდგარ ილიას, ხმაუბილია და შეუძახილით გაეკანება მეზობლის შესაგებებლად: „ჩემო ბატონო... ჩემო სინათლე! რა კი დღე გამოთვებია!... შობრძახილი, ჩემო ბატონო, შობრძახილი, შენი ჭირიმიქ!“... ამ ალერსიანი და გამომხსენებელი სიტყვებით შემოუღვება სტუმარს ენობი. ეს არის ხანგასწული არტისტული მიღება სტუმრისა, რომლის მსგავსი ბევრი როლია დრამატურგიის ისტორიაში. მის ხასიათში დიდი არტისტობა შერწყმულია სოფლელი ქალის დიდ უშუალობასთან. ეს თვით ბუნება ქართველი ქალისა, მისი ჭუნებისა და სტუმარ-მასპინძლობის საუკუნოვანი ტრადიციების გამომახილია მიმეო სოციალურ პირობებში.

მაიამ კარგად იცის, თუ რა სევა და წუხილი მოაქვს ყოველი დღის გათვება, რამდენი ტანჯვა და კვება მოაქვება ცისტარის ვასკვლავს, მაგრამ ყველაფერი ავიწყებს ის დილა, რომელსაც ადამიანი შემოკვესა ენობი. ამირო ამობთა: „რა კი დღე გამოთვებიაო!“. ეს არ ენობი გულწრფელი სიტყვები, რადგან მაიამ იცის, რომ ადამიანები სწორედ მწუხარების ეამს უნდა იყვნენ ერთად. მათ ერთმანეთს უნდა უთხრან თავიანთი სატყვიარი, მათთვის მართლაც დიდი ღონისა თქმა; რადგან ბრძოლის სხვა საშუალება აღარ დარჩენიათ. ეს ბრძოლა კი არა, ტყვილისაგან განაივისუფლების სურვილია.

... იწყება მაიას და ილიას საუბარი. მართალია, ორივე ერთ ბედშია, მაგრამ მათ დიალოგში ჩანს ცხოვრებისადმი სხვადასხვა დამოკიდებულება. ეს სხვაობა არ ქმნის კონფლიქტს, არ არის აშკარა დაპირისპირება, მაგრამ არსებობს ფარული, შინაგანი წინააღმდეგობა. ორთავე ცილობს უფრო ცხადი და დამაჯერებელი გასაღოს თავისი პოზიცია, „დაამტკიცოს“, რომ საჭიროს მისეული აღქმა სწორი. „ილიას თვალში“ მთელი ტყვეანა მწუხარებისაგან მოდილია, სიმბნელი და უხალისობა დაუფლვია ყველაფერს. ამ გართობამ აიშალა იგი მაიასთან მისულოყო, რადგან იქნებ მის „უხოს გადადამ არც ისე უხალისო და მწუხარებელი“ ჩანდეს ეს ტყვეანა? იქნებ ზუსტად გამოსატყვის საერთო ატმოსფერო მის განწყობილებას?..

ილიას მარტო მიმეო სოციალური პირობები როდი აწუხებს, იგი ხედავს, რომ ადამიანები თანდათან კარგავენ „მხიარულ სიტყვას“; იშვიათად თუ ვინმესაგან გაიგონებ მას... „ყველა წუხს, ყველა დაღონებულია...“ — ამბობს იგი და ცდილობს მაიამაც გაიზიაროს მისი განცდა. „გაჭირდება არაფის გვაკლია“ — პასუხის მათა, მაგრამ მაინც „გულმარად უნდა ვიყოთ“, ილია მხოლოდ „ჭირთა თქმაში“ ხედავს შევებას, მათა უფრო შორს მიდის — „ჭირთა შიგან გამაგრების“ იდეას ქადაგებს.

ილია ისეა სასოწარკვეთილი, რომ თითქმის აღარაფერ

ტრაგედია სანთლის უუქჯე

(„უბაღურება“)

ვასილ კიკნაძე

რი უკლია „ყოველ იმედამარგველი“ გახდეს, მაგრამ სულიერი კრიზისის ამ მომენტში აღმოჩნდა მაიას წამალი, მალე გამოიყვანა ილია დეპრესიული მდგომარეობიდან. „სწორედ, რომ ნამდვილი მკურნალი ხარ, მაია!.. თუ შენი ბალახებით ვერ არჩენ, შენი ე, მაგი სიტყვით... შენი ე მაგი ნათქვამის კილოთი კურნავ...“

ილია არ შეემცდარა, როცა ეზოს გადაღმა ეძებდა იმედს. მას „გული გაუსხნა ხალხის დანახვამ“.

მაიასაგან „განკურნებული“ ილია ახლა თავად იწყებს სხვის „განკურნებას“. მესამე სურათში ილია უკვე ისეთივე ოპტიმისტია, როგორც მაია. მისი სურვილია ამირანას გადასდოს თავისი განწყობილება, „ჭირთა თქმით“ მიაღწიოს „ჭირთა შიგან გამაგრებას“. „რას იხამ, ჩემო ამირან! გუუბნები, ყველა გაჭირვებაში ვართ, ყველას თავთავის გაჭირვება თან გვახლავს და, ჩვენდა საუბედუროდ, ჯერ-ჯერობით ჩვენს გაჭირვებას ჩვენ-ჩვენი ძალ-ღონით უნდა ვეპიძლოთ, ჩვენი საკუთარი ძალ-ღონით ვებრძოლოთ!“.

ურთიერთდამიჯდებინა და გამხმნევების თემა, რომელიც პიესის შესაავალში დაიწყო, მომდევნო სურათებში ახალ ასპექტს, ახალ ნიუანსებს იძენს. ილიას პესიმიზმის ამოსავალი წერტილი იყო მისი ფიზიკური ხეიბრობა. ქალაქში შექმნილმა აყვარებულმა ფიზიკურად და სულიერად დააბაბუნა „ყველას შესაუხებლად გულსაკლავად“ დაგარდნილი „ყმაწვილი კაცი“. აქ პირობულის მიღმა დიდი სოციალური ტრაგედიაა გამოილი, მაგრამ კიდევ უფრო რთულ ფონზე უხდებდა ილიას ამირანის გამოყვანა უიმედობის ტრანსივად. მარტოხელა დარჩენილა თითხოცი წლის მოხუცი და ეს არის დიდი სოციალური დრამა. შეივლებამც მიატოვეს ამირანი, ქალაქში გადაიკარგნენ, ამირანი კი ღრმა გულისტკივლით კითხულობს: — „...რა ეჭნა ჩემი ხნის ადამიანმა, ა?.. თუ არ შემიძლია, არავინ უნდა მომხელოს? ყველა უნდა წაიმიყროს?“

ილია — ოჰ, ეე კარგ კითხვას იძლევი, ამირანა! ამირანა — ოჰ, რა ეჭნა, რა... როცა აღარც ღონვა და აღარც ძალა მაქვს... ა? (იციხის) ა, მაგრამ კითხვას ვიძლევი, შენი ჭირი შემიყაროს!“

და კიდევ ერთხელ გაიმეორებს: „ა, მაგარ კითხვას ვიძლევი, ა, შენი ჭირი შემიყაროს?!“ ბევრის მოქმედია ეს ორი სტრეოტიპი. ფრანსის იქით იმპაინდრელი სოფლის მტკივნეული პრობლემა დგას. მოსხვს გაუხარდა, რომ მან ასე „მაგარი“ კითხვა დასვა, პასუხს კი ასე ადვილად გერაგინ იძლევა. ამ მაგარი კითხვით მან თითქმის გვიხიბრა: მართალია, უკანასკნელ გაჭირვებაში ვარ, „იმ ხნის ადა-

მიანი ასე საცოდავად მიმატოვეს, ჩემსას აღარაფერს კითხულობენ“, მაგრამ მეც მაქვს ჩემი ღირსება, სიბრძნე და გამოცდილება, მეც საჭირო ვარ ქვეყნისთვის. და შემიძლია ისეთი მაგარი კითხვა მოგვეთ, რომ ვერც კი მიპასუხოთ.

დ. კლდიაშვილის გმირები ხშირად ანუგეშებენ ერთმანეთს. გამხმნეება და იმედი მათ ურთიერთობაში რაღაც განსაკუთრებულ მორალურ ძალას იძენს. დამიჯდების თემა დავითის თითქმის ყველა ნაწარმოებშია, მაგრამ ყველაზე მეტად იგი მაინც „უბედურებაში“ ჩანს.

დავითის ყველა მოთხრობა და პიესა ხალისიანი განწყობილებით იწყება და ცრემლით მთავრდება.

... საწყისში კლდიაშვილის გმირები აჯერებენ თავიანთ თავს და ერთმანეთს, რომ არც ისე უსამეველოა მათი ცხოვრება. ამიტომ საუბედუროდ აღმასხებენ და აზვიადებენ იმ პატარა სიკეთეს, რასაც ცხოვრება მათთვის გაიმეტებს ხოლმე. ისინი იციანადა გულაიხად, იციანადა მოგონილი მხიარულებით, მაგრამ რაღაც შინაგანი ურწმუნოება ახლავს თან ამ მხიარულებას.

დიდხანს ვეღარ ძლებენ გულმხიარული კაცის პოზაში, კომიკურიდან ტრაგიკულისაკენ იხრება მათი როლები. ეშვება ფარდა მათი ცხოვრებისა და რამხის იქიდან გულსაკლავი ქეთიინი გვექმის.

დ. კლდიაშვილმა „შერისხებით“ დაიწყო შემოქმედებითი ცხოვრება და ჩვენც ამ ნაწარმოებთ გვიინდა ხაყენბული აზრის ცხარეყოფა.

„ცხარა დღე იყო. ის-იყო გელსიასზე წირვაც გათავდა... ერთ ადგილას რამდენიმე კაცი გულობდინებით ყურს უდებდა რაღაც მხიარულ ამბავს, რომელსაც მოუთხრობდა ახალგაზრდა გლეხი. — შე კაცო, შენ ერთობ მუსაიფში ხარ და კაცია საგუნაშვილმა ეს არის წმინდა გიორგიზე გადაგაცა! — უთხრა მოამბეს ხანში შესულმა გლეხმა, რომელიც ის-იყო მუახლოვდა მხიარული მოლაპარაკე ჯგუფს.“

იმ რაღაც, ჩვენთვის დაფარულ, მხიარულებას დრამატული ბზარი გაუჩნდა. მერე იმძალავრა და მოთხრობის ფინალში გვიხიბულობთ, რომ კაცია მოკვდა. „ვერ ვიტყვებთ, — ამბობდნენ მეზობლები, — დმერის ვაწყენინებთ, რომ მისი მგომოლე ვიკითროთ!“ — და ამიტომაც მიყვალელებულ კაცისას სასაფლაოზე მხოლოდ ცოლ-შვილი მიჰყვად იანიბივ მხოლოდ „იმის უბედურ დღეზე გაჩნხას დასტიროდნენ“.

...„ახალგაზრდა მარინე პარასკეობაზე ისტუმრებდა თა-

ვის ქმარს ნიკას“ და თან ოჯახისთვის საჩუქრების მოტანას აბარებდა. ასე იწყება „მსხვერპლი“. რამდენიმე გვერდის შემდეგ საწინებელი სურათით მთავრდება მოთხრობა — „შვილი! გაწვალბეული შვილიო... მარინე, შენი ჭირიმე! ვაიბე, ვაიბე, ვაიბე! — და მარგოზა გაციებულ პირისასეს უკონცინდა მიცვლებულს“.

ასე დამთავრდა ნათელი, მხიარული ცხოვრებით და-წყებული გზა ლამაზი ქალისა.

მეოთხეულს კარგად ახსოვს, თუ როგორი რინითა და როხროხით „შეშოქაროლა“ თავისი გაძალტკაცებული ჯო-რი ეზომი სოლომან შორბლაძემ. არც შევალე პლატონის დანახაზე შეგვალა იმდენადი განწყობილება. უსაშუალოდ გაჭირებული პლატონიც დააიძვდა და თავადაც პლატონ-მტიკია რწმუნა, რომ მალე გაისტუმრებდა ვალს. ვალ-ტონი გამოეხოთვა და წავიდა. მოთხრობის უკანასკნელ გვერ-დეზე კი სოლომანის სიცილითა და ხარხარის ნაცვლად ვხე-დავთ მის „სოლოლიანს, შავ-უკულმა ფიქრებში“ გარინ-დულ პროფილს.

... „სამანდილოსნის დედინაცვლის“ ავტორმა თავისი ეს ბრწყინვალე მოთხრობაც მწერარებით დამთავრა. „რამ-დენიმე თვის შემდეგ მამა და შვილი გაიყარნენ. პლატონმა ძველ სამსახაროზე დასრუბებით ამოირჩია ადგილი, ჩი-ტანა სამზარეულო სახლი, შეიყვანა შვი თავისი ცოლ-შვი-ლი და დაიწყო ისეთივე ცხოვრება, როგორც ანტონა ბრე-გაძემ, რომელსაც ამ ერთი წლის წინათ ისეთი შეკონკრეტი-ტისხერებოდა დავითის აივზიდან“. მოკვდა ბეკისა. უპატ-რონოდ დარჩა ოჯახი.

...სიკეთისა და სიხარულის დასათესად მოვიდა მრველ-ში სულიერი მოძღვარი, მაგრამ ვერაფერს გახდა. მალე გა-შრდა წუთისთვეს, მრავალმა კი თავისი „მხურვალე ცრემლები დაღვრა, ცრემლები მწუხარებისა და უნუგეშო-ბისა“ („მრველში“).

...ამაღო ცვადა გვერდინე, რომ ორმა სულიერი ტრავმი-საგან გადავირინა ოჯახი. ოტია ქაშუშაძე მთელი თავისი ფიზიკური ძალით ჩაეჭიდა მიწას, რომ მტიკიცდ დაემკო-დრობულიყო, მაგრამ გაიდა ხანი და „ოტისა სამსახაროზე სხვა დასახლდა“, გაიყიდა „ლევან ქაშუშაძის უშოც, რად-გან მისმა შვილებმა მამის სიკვდილის შემდეგ სოფელი აღარ დაიძიეს“.

...ორმა ტრაგიკული პათოსით მთავრდება „მიქელა“. ფატალურმა რწმუნამ იმსხვერპლა ჭაბუკი. „ღმერთო, ნუ შეგვირისხავი! — ისმის მაიას ხმა.

...დრამატულია „როსტომ მანგლიძის“ ფინალიც: „თუ ვინმე საქვეყნო საქმეებზე ჩამოაგდებს მასთან სიტყვას, — ამბობს მწერალი, — ერთი გაჯაჯრებით ხელს ჩაიწვიოს, გესლიანდა კარგად შეუკურთხებს და ყველაზე გულგატეხი-ლი, ყველაფერზე გულდაწყვეტილი, ყველაზე და ყველა-ფერს აყაბალამიანს გზას დაულოცავს, მიყურდება და ისევ თავისებურად მიივდება“.

ასე მწუხარად და ნაღვლიანია „ირინეს ბედნიერებისა“ და „დარისპანის“ ფინალიც, კიდევ უფრო სასწილეთა „უბედურების“ დასასრული.

ამ კონტრასტებშია მოქცეული და კლდიაშვილის მთე-ლი მხატვრული სამყარო, მისი გმირების გზა. დ. კლდია-შვილის გმირები, როგორც უკვე ვთქვით, უნუგეშო ცხოვ-რებაშიაც პოლიონებ რაღაც სახუგეშოს. ეს არის იმედი და მოლოდინება. „იმედდაკარგული მტერი გიმყოფოსო“ — ამ-ბობენ ისინი და, მართლაც, იმედის გარეშე წარმოუდგენ-ნილია მათი ცხოვრება. ეს იმედია ის ძირითადი ტონი, რომელიც განსაზღვრავს მწერლის ოპტიმიზმის ხასიათს, ამჟღავნებს გმირთა ბუნებას. იგი არის იუმიორის წარმო-ქმნის მარჯვე საშუალებაც. ამ გმირთა ყოველი დღე სასვე-

მწუხარებით, გაჭირვებით, მაგრამ თვით გამუდმებული ჩი-ვილიც კი ისეა მოტახალი, თითქოს მწერალმა მწუხარების შესასრულებლად მოიგონა იგი.

მოჩვენებითი იმედების სამყარო დ. კლდიაშვილის „უბედურებისა“ და, საერთოდ, მთელს მის შემოქმედებაში ორ საწყისზეა აშენებული: წარსული ბედნიერების მოგო-ნებაზე და მომავლის იმედზე. თუცა ამ ადამიანებმა მწე-ნივრად იციან, რომ არც ერთ მათგანს არ შეუძლია მათი დღევანდელი მდგომარეობის შეცვლა. ეს დ. კლდიაშვილის გმირთა ქირქემე დროებით შემოკატყებული ბედნიერებაა, მაგრამ სხვა გზად არც ისინი. ისინი ადამიანები არიან და არ შეუძლიათ უნუგეშო იცოსებონ, იმედი აძლევს მათ ძა-ლას, ხალისს.

ოღონდ იმედი მიეცეს მესობელს და მაია მზად არის თავიანთი კარგობა ბუნებას გადაბარალოს. „უღელ გა-ზახებული გვერდიან, ნაყოფმა ვერ იხარა, ძალა ვერ გამოი-ტანა დედამისიდან...“ „მაგრამ იმედით ვიხილეთ, ღმერთო უკეთეს გაზახულებს შეგვასწრებს“ — ახეგუმებს იგი ილიას. „მოგესწრებით-ი კი აი გაზახულებს?“ — ვითხუ-ლიანს მოხუცი. „იკი, მოგესწრებით!“... — დაბარწმუნებ-ლად პასუხობს მაია.

ილია — ოღონდ იმედით ვიყოთ!
მაია — ოღონდ იმედით ვიყოთ!
ილია — ასე, რომ, მაია ჩემო, პირველი წამალი იმედი და მოთმინება ყოფილა, ა?
მოთმინება და იმედი არის დ. კლდიაშვილის გმირე-ბის მთავარი სასიცოცხლო ძალა. ზოგჯერ კვარკვართ მო-თმინება, რაღაც ექსცენტრიულიც ხდებათ, მაგრამ იმედს მაინც არ კარგავენ. ამ იმედით უკავშირდებიან ისინი ერთ-მანეთს.

ამრიგად, გაზახულის იმედიანი დღეებით იწყება კლდიაშვილის გმირების ცხოვრება და ნაკვიანვეი შემო-დგომის მწუხარ ცხოვრებით მთავრდება. გამწურებულებს ის-ნად დარჩებიან, რომ ერთმანეთი გააძხვინონ და დააჯირონ, რომ თითქოს „ღმერთი უკეთეს გაზახულს შეასწრებს“, ისე არ დასტოვებს „მისგან გაქჩილი“.

მაგრამ „საერთო კოლორიტი ამ პიესისა მწუხარება და სვედიანი, უბნისპექტივი, ნაპირზე გადმოყრილი თევზ-ბოვით ფართობლებზე ადამიანები“ და მისცე „არ ნებდე-ბისა გაჭირვებას, ყველა თუ არა, ერთი ხაწილი მაისც ენერგიული ხალხია, იბრძვიან, შრომობენ, წვლებზე ფეხს იდგამენ, არსებობისათვის ბრძოლაში ტანჯვით მიათარებენ წლიდან წლამდე თავის გაწვალბულ სიცოცხლეს“.

მთორე გამოსვლით არსებითად არ იცვლება პიესის ტო-ნალიზმა, მაგრამ დასაწყისის ხალისიან შემახლის თანდა-თან ამძიმების ყოველი ახალი გმირის შემოსვლა. თუცა აქ აბსოლუტური მინიმეა, ჯერ მაინც აკლია მას დრამატურული სიძაბურე, მსურობა და ფიქრია აქ უმთავრესი. ვს-პოზიციცა მთოხვე გამოსვლამდე მწვიდდა ვითარდება. მეორე გამოსვლაში მაიას და ილიას ტუფია და ნატალია მუ-სომემატებთა. ტუფია ნაჯაფარი, დალილი, ქითქითითი შე-მივა ეზომი, სვეტლის თავის შვილს ნატალიას, რომელ-მაც დროზე ვერ გამოე ჭიშკარი, მაგრამ როგორც კი სტუ-მარს დაიხანის, შევებუნდება: „თუ შე! მაპატეთ უზრდე-ლოთა“, ვერ დაგინახეთო.

პირველად აქ ირეკვა, რომ ტუფიას ქმარი — ანტონა — ავად მყოლია. აქ იღებს სათავეს გმირთა საბედისწერო მომავალი. მაგრამ ანტონას ავადმყოფობის ფაქტს ასწუბუ-ქებს ის, რომ იგი ჯერ კიდევ ფეხზე დგას და ყანაშიც მუ-შაობს.

ტუფიამ იცის, რომ „ავადმყოფ კაცს ყანაში“ არ გაე-სვლება, მაგრამ სხვა გამოსავალი არ არის, დასვენებაზე

რომ იფიქრონ, სულ ამოწყდებიან, იმდენად მიმივა მათი ხვედრი.

მესამე გამოსვლაში ანტონას თემა იცვლება სოფლის ცხოვრებაში მომხდარი ღრმა პროცესების ჩვენებით. აქ ერთმანეთს ხვდებიან ქალაქში ნამყოფი ილია და მიხეილ ამირანს, რომლის შეუღლებაც ილიას გზას გაკვეთს. საქმე ეხება სოფლიდან აყრასა და უკეთესი ცხოვრების ძიებას ქალაქში.

ილიაზე უფრო ადრე ოტია ჭამუშაძეს, როდესაც სოფლიდან მიდის, საჯრობა, რომ შეძლო ქალაქში ახალი ცხოვრება დაწყება. მაგრამ ეს გარემოება დაკავშირებული იყო დიდ სულიერ ძვრებთან, ღრმა განცდებთან. რასაკვირველია, ოტია ამირანიეთი გულბრწყვილივით არ ფიქრობდა, რომ ქალაქში მოღვნიით იცხოვრებდა და „თეთრ პურზე იტენებოდა“, მაგრამ ვერც სხვა გამოსავალს ხედავდა და ეს აძულებდა ქალაქის გზას გაყოლოდა.

დ. კლდიაშვილის სვედინა კილოში იგრძნობა გულისტკივლივით, თუ როგორ შეძალა დრომ ბუნების შევითა ადამიანური ღირებებიანი მაშინ, როდესაც მათი ქვეყანა წყლკობს წაგავს. მწერალი თითქმის გვეუბნება: შეხედეთ, ცხოვრებამ სადამდე მიიყვანა ადამიანი, რომელიც ოდესღაც რაინდული სულით იყო სავსე. ამ სვედინა ტონმა ღრმად ჩააფიქრა ქართველი საზოგადოებრიობა; მან აზნაურთა უმწიფო ყოფის მიღმა უფრო დიდი და ზოგადი ეროვნული პრობლემა დაინახა, რომელმაც შემდგომ ფართო გამოძახილი პოვა ახალ ქართულ ლიტერატურაშიც.

დ. კლდიაშვილმა ადრევე იგრძნო, რომ შვიკა ფუძე-მაგარი ქართული სოფლის სტაბილური ცხოვრება, ქალაქისაკენ დაიძრა ხალხი, მომარტყდა ნასაზრებო და ჩამქრალი კვირები. ახალი, კაპიტალისტური ურთიერთობა თავის როლს მქაინიშში ითრევდა ყველას.

გაბარტსების წინაშე აზნაურთაა და გლეხობაც. ტრაგიკული სურათი იშლება ჩვენს წინ, როცა ვუპურებთ ამირანს, ოტიას, ლევანს განწირულ სახეებს, მათ ჩამქრალ თვალებს.

„...ბვირი რამ მიყვანიდა“ ოტიამ, გვერინისქთან ერთად მხოვე (მოჩვენებით) სინამდვილეც კი შექმნა, რომ სონიას არ იგრძნო მათი ხელმოკლეობა, მაგრამ მომავლის ეს ილუზია მინც უძლეური აღმოჩნდა, რომ ოტიას ცხოვრების სამინდელი სურათები დავიწყებოდა. მან ვერ გაუძლო სიღუბნის და გამოთხოვა საყვარელი სოფელი, თავისი უყოღდელი ბავშვობისა და სიტყბუკის მყურად სავანეს. მწერალი ასე გადმოგვიცემს ოტიას სულიერ დრამას: „ოტია ჯერ წამოხდა, მაგრამ ჯდომაც აღარ ექირებოდა, წამოხდა, გადმოვიდა აივანიდან და მიიარ-მიიარა ცხო. რაღაც უსყარო სივლით შეაქურებდა ამ ღამეში ყოველ სავანეს, რაც წინ შეხვდებოდა, რაღაც სიყვარულით აჩერდებოდა სათითაოდ ყველაფერს, რაც მის საკუთრებას შეადგენდა. მისი გული საკვირველად დუღდა, გმიზავდა.

ამ ღამეში, ამ ბნელში, გაკვირვებული ოტია ეშვებოდა ბებოვას აქაურობას, ესაღებოდა ამ მიდამოს, რომელიც დღეინდა და იძულებულს ხდოდა თავის კეთილდღეობა სხვაგან ეძია“.

დ. კლდიაშვილმა თავის ნაწარმოებებში გვიჩვენა თავად-აზნაურული საზოგადოების უმწიფობა და მიზნის სიკარგიველი, გვიჩვენა ცხოვრების ასპარეზიდან მათი წასვლის ისტორიული აუცილებლობა, მაგრამ, ამასთანავე, მან, მწერლობაში ერთ-ერთმა პირველთაგანმა, შენიშნა ქართველი კაცის მიერ მწვავედ განცდილი გრძნობა სოფლიდან აყრისას.

ადვილი წარმოსადგენია, თუ რა უმართებულნი იყო, როცა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა სცენური გადაწყვეტისას იფიქრებდნენ იმას, თუ როგორი იყო ქართველი კაცის

ციხის პოზიცია, მისი ფიქიოლოგიური განცდა, როცა იგი ტოვებდა თავის კარ-მიდამოს, იმ ეჭო-კუთხეს, რომელსაც ბავშვობიდანვე შეზრდია. ეს უზრალე მიწა როდია, არც მარტო საზრდოს მომცემი და მარჩნალია, იგი რაღაც უფრო დიდია და უფრო მნიშვნელოვანი. ადამიანის ფსიქიკაში იგი უსხვათა დროიანად შეჭრილა და ის ღრმად დამკვიდრებულია, რომ მეტად ძნელია მისი მოცილება, მასზე გეულის აყრა. და ჩვენ სასტიკი გვესმის, ოტია „უენაურის სვედით“ რომ შეაქურებდა უკუნდამეში ყოველ სავანეს, რომელიც ასე სისხლისრიცხვით იყო დაკავშირებული მის ბიოგრაფიასთან. ოტია ერთი არ არის, არც მისი განცდა გამონაკლისი. იგი გამომხატველია იმ ადამიანთა სულიერი თრთოლევისა და წუხილისა, რომელთაც მოზოლოურ მიწაზე ფეხი მოუსვლტათ.

თავისი თვისებებით, სულიერი მისწრაფებებითა და, საერთოდ, მთელი ფსიქიკური სავიწროებით ოტია უფრო გლეხის შთამომავალია, ვიდრე კლდეზიკა აზნაურისა. იგი შრომის რიდი გაუბნის. პირიქით, რაც უფრო მეტად მღვანის თავისი მიდამო, მით უფრო ღრმად უახლოვდება მას, იქრეფს უკანასკნელ ძალას და მინც ამოდ. მძიმე, სვედინა, რაღაც ფავლავაკური ბურუსით არის დაბინდული მის გზა, რომელსაც იგი გასცდის, მაგრამ ეს მინც ერთადერთი გზაა და მას უნდა გაკვედს.

როცა „ჭამუშაძის გაკირება“ დაიწერა და ასე დიდი ძალთი გამოიშალა სოფლისა და ქალაქის ურთიერთობის თემა, ცნობილმა კრიტიკოსმა ა. წულუკიძემ შენიშნა, რომ შესაძლოა დ. კლდიაშვილს რამეც იმედი აქვს მისი გმირების ქალაქად უკეთ მოწყობისა.

„მისი მოქმედი პირნი, — წერს ა. წულუკიძე, — სახლდინიან ქალაქში, ოტია აქ თავისი ქონების გაყიდვადან აღბრული ფულით ყიდულობს მიწის ნაკვეთს და სახლის მიწინებს, როგორც ავტორის გავარწმუნებს, სოფლის ასეთმა „უკმაყოფილებმა“ აქ მთელი დაბა შექმნეს. ისინი შმოლოდ „ზელსაბურღი შემთხვევას“ ელიან, რომ საესებით შეკვირონ „ახალ ცხოვრებას“ და უკვე აღარ დაუბრუნდნენ თავიანთ მინდვრებსა და ტყეებს.“

როგორი უნდა იყოს ეს „შემთხვევა“, როგორ ელიან მას ისინი და როგორია ის „ახალი ცხოვრება“, რომელსაც ისინი უნდა შეეგონონ? ავტორის გადაარული სიტყვები და-მაჯერებლად არ გვეჩვენებს. იქნებ ავტორი ფიქრობს მათი ცხოვრება უზრუნველყოფილად და ბედნიერად მოეწყოს? არა გვჯერო, იგი ხომ სინამდვილის გვიხატავს, დაუკუადობს, რას მოგვითხრობს მომავალში ყოფაცხოვრების ეს ნიქიერი მწერალი? ²

რასაკვირველია, დ. კლდიაშვილს არ სჯეროდა, რომ სოფლიდან აყრალბეი უკეთეს ცხოვრებას მოაწიბდნენ, არ საჯროდა და მით უფრო დიდი გულისტკივილი წერდა მათზე.

მითავითვი ასე რომ იყო ეს, შემთავ „უბედურებაშიც“ გამოჩნდა. ამის მაგალითია ილია. მასაც ხვდა იმ გზით სიარული, რომელსაც თითხმეტი ფოტის წინათ აკვირებოდა. ბვირი იმბროლუ კიდევ, მაგრამ სოფიკურად განადგურებული დაბრუნდა სოფელში.

იმთავად, ვინც სოფლიდან ქალაქში მიდოდა, ზოას გულწრფელად საჯროდა, რომ ქალაქში უკეთეს ცხოვრებას მოაწიბდა. პიეპის ამისე არის პასუხი: ილია ამირანის ვიზენტა: „თორი პუნიას ჯი არა, შვაი პუნიის ლუამის შოვან ქალაქ ადგოლას, შენ არა-ჯი იგი, რა ძნელი საშო-რებია, ჩემო ამირანა!.. აი, ჩინიანებს შენსავით იგონათ, მეც ბვირი საყვედურები გამოვილია მათვან იმ დროს, როცა მე გაკვირებულ ცხოვრებას ვებრძოდი... მინდოდა ჩემიგონაც და სხვების ცხოვრებას უკეთესი შემეძინა, მაგრამ ხომ ხედავ, რა შვეიძინა“.

ქალაქმა დააბაზუნა, დათრგუნა ილია. კაპიტალისტურ-ური ურთიერთობის მარწმუნებში მოქცეულმა ვერაფერი გაა-წყობ და მშობლიურ კერას მოუბრუნდა.

დ. კლდიაშვილი განსაკუთრებული გულისტკივილით განიცდიდა უკაცრიელი სოფლების პრობლემას. 1915 წელს კ. აბაშიძისადმი აჭარბად გაგზავნილ ერთ-ერთ წერილში³ დავითი წერდა: — ...სად წავიდა ამოდენა ხალხი? სად გადაიკარგა, სად აიჩინა ბინა ამ აუარებელმა მცხოვრებლებმა?..

...და ეს არემარე ჩაწუმებული, ჩადუმებული, ოხრად მიტოვებული, სამარეს დანსაგავსებული რაღაც საბედისწე-რო დუმისს მოუცავს, დუმისს, რომელიც, თუ დააკვირდუ-ბით, თუ ყურს დაუკვებთ, თავზარდამცემი სიმფონიით არის საესე, ზოლო, როცა ამ იღუმალებით მოცულს და სი-ჩუმეში ნაშობ სიმფონიას დაარღვევს ხოლმე ხანდისან შიმი-შლით მიხრწნილი ძალის ყუბილი — ბუნებაში უცნაური ქეთიინის ხმა გაიანბნა⁴.

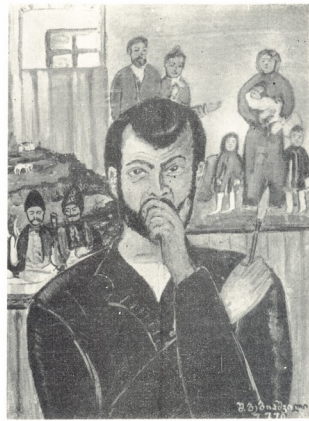
შემამრწუნებელი სურათია! ასე ტრაგიკულად განიცდიდა მწერალი ქართველი კა-ცის ბედს. იმპერიალისტური ომი, ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკა, ხალხის უკიდურესი სიღატაკე და სიბეჭვე აშიშვლებდა და ამცირებდა ადამიანის პიროვნებას, ფეხ-ქვეშ თელავდა მის სულს. დავითი ხედავდა ხალხის ამ ყოფას და გული სტკიოდა. ჩვენ ხალხს „ჯერ სამათხოვ-როთ არ უკლიათ, — მიმართა მან მაზრის უფროსს, როცა შიმშილისაგან გაძვალტყავებული თანასოფლელები დაი-ნახა, — მათხოვრობას ჩვეულნი არ არიან, მაგრამ დღევან-დელმა გამწარებამ ტომრები ამოიღოლიაგებინათ“, იგი კი-დედ უფრო საშინელი სურათის მოწვევ გაძხვარა: „საზარე-ლი სურათი იშლებოდა თბილისის ქუჩაზე, სადაც მოწყობი-ლი იყო დამრიგებელი პუნქტი... ხშირი იყო ტირილი, თი-თო პეშეი სიმიინდი დიდ რაემდ მიანდათ, მასხოვს, ერთ-ხელ, როცა პარტია გამოილია, გამოუტყავდეს მომდგარ ხალხს, რომ სიმიინდი დღეს აღარ იქნებაო. იატაკზე მხო-ლოდ მტვერი ვყარა; ხალხი ვერ შევაჯერეთ, იშლებული ვიყავით კარები გაკველი და საწყობში შევევსევა ხალხი. შე-მოხეთქილი ხალხი ვცა მტვერს, რადგან მასში იქა-აქ მოი-ნახებოდა სიმიინდის მარცვალი და გაფაციკებით ყრიადა ტომარაში. შევიქნა ყვირილი, შევიტლება, ჭიდილი — ისე აწმინდეს იატაკი, თითქოს ცოცხით გაეხვეტათ. ისმოდა საზარელი ტირილი დედაკაცებისა, რომელნიც ხელცარი-ელნი უნდა გაბრუნებულიყვნენ უკან“⁴.

ეს იყო 1912 წელს, როგორც დასაწყისი იმ ზედმეტი გამწარებისა, რომელიც ელოდებოდა წლინახევრის შიმდეგ საშინელი ომის სახით⁵. ეს ატმოსფერო იყო „უბედუ-რების“ ფსიქოლოგიური წინამძღვარი.

„ნუ უსაყვედურებ შენ შეილებსო, — ეუბნება ილია ამირანს, — იმათ გაჭირვება დააწანწალბებთ ქალაქის ქუ-ჩებში ლუგმა-პურის საქებელად... კი, ჩემო ამირან, კი!“

ასეთია ქალაქის სინამდვილე. მე-4 გამოსვლაში უკვე იცვლება სასაუბრო ტონი და აქტიური ხდება დრამატურ-გიული მოქმედება. აქ იხსნება ილიასა და ამირანის მიერ წამოწყებული თემა. თავიანთ გასაჭირზე ფიქრი გადადის მეორე პლანზე. მათ ცხოვრებაში იჭრება ახალი მოვლენა. მოქმედებაში შემოდის მაცნე-ბიჭი, რომელიც სამწარრო ამბავს მოიტანს. ანტონას ქალიშვილი ნატალია ერთს შეპ-კივლებს: „უი მე! უი მე!“ და გაეკრდება უჭოდან. ამიერი-დან დაირღვა პიესის „შვიდი ტონი“. ახალი სურათი გვი-ჩვენებს რეაქციას, რომელიც ნატალიას შევივლებას მოჰ-ყვა. მისალოდნელი უბედურებით შემფთოთებული აწრიალ-დებიან ტუფია, მიაი, ილია და ამირანს. მერე გაისმის ტუ-ფიას შემამრწუნებელი ხმა: „მიშველეთ, მიშველეთ!“

(ვაგრაქლება მე-80 ვერსზე)



შ. შ. შ. შ.

ატენის სიონა
←



კვიშეთი

თვითნასწავლ მხატვარ შ. ბაგიაშვილის ნამუშევრები

ნარიყალა

ფიქრები სატრფოზე
←



მეექვსე გამოვლავლი ტრაგედია უფრო კონკრეტულ სახეს იძენს. ირკვევა, რომ ანტონა გამხდარა ცუდად. დიდი უბედურება დაატყდა მის ოჯახს. უწო იესებმა ხალხით. მოდიან მესობლები, ნათესავები. ყველას აღვლევს ანტონას ბედს, მზად არიან დაეხმარონ, მხარში ამოუდგნენ, გაიხიარონ „მესობლის გასაჭირი“... „ყველამ უნდა გაევიხაროთ“ — აცხადებს პავლია. „ყველამ, ყველამ“ — ეთანხმება ხალხი.

პიესაში ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხი. რას უნდა ნიშნავდეს ხალხის ასეთი ერთსულეობა, რომ სხვისი ჭირი გაიხიარეს? მსოფლიო ლიტონი სიტყვებია მათი თანხმობა, თორბრობა თუ გულწრფელი სურვილი? მხოლოდ ერთს, ილიას არ სჯერა, რომ ამ ხალხის სიტყვა შეიძლება საქმედ იქცეს. რით აიხსნება ამგვარი სტეპტიციზმი? მას იქნებ, უბრალოდ არ სჯერა მესობლებისა?

ხალხის განწყობილება, რომელიც ჩვენ მეექვსე, მეშვიდე და მერვე გამოვლებში დავინახებთ, საკვებით გულწრფელია და იგი დავაგმირებულა ქართველი ხალხის მაღალ სუბანურ ტრადიციებთან. მურყარს სჯერა ადამიანის სიკეთისა. „უბედურების“ გმირებიც ადამიანურად იქცევიან. მათ შეუძლიათ თავიანთი გაჭირვების ატანაც და სხვისი მწუხარების გახიარებაც. ასე გრძელდება მანამდე, ვიდრე არ დაუპირისპირდება ისეთი ძალა, რომელიც მათ გამოიყენებს ბუნებრივი, ადამიანური მდგომარეობიდან. ფიზიკური განადურების შიში ჩადდება მათ სულში და ამიერიდან ისინი უკვე სხვად იქცევიან.

ეს მომენტს, შეიძლება ჩაითვალოს პიესის კულმინაციურ წერტილად. მეცხრე სურათში სერაპიონი ანტონას ხალხის წინ ანტიურ ქორისავით მიადადებულ ხალხს აუწყებს, რომ ტუფია გადალოცვის აპირებს.

ტრაგედია აქამდე კულმინაციის მიღმა იყო (იქიდან მოტიანი იგივე შესაფერისება რეაგირება ხალხიც). და აი, ახლა იგი უწონი გადმოვიდა, დაეკუთვნა ხალხს და გონება დაუნწალა. მათ სულში გაიღვიძა მრავალსაკუნონანმა რწმენამ უბედურების „განსხვების“ შესაძლებლობის შესახებ.

ერთბაშად იფეთქებს ხალხის სტიქიური ძალა. ყველას საკარისზე მეტად აქვს თავისი უბედურება. ტუფია კი, მათი რწმენით, ახალს და კიდევ უფრო დიდ სამიწელებას აზნადებს. „აქეთ არ წამოხვიდე!“ — გამძვინვარებული ჰყვირიან გუნძილილი მოკვთები.

ქოთო ორ მოწინააღმდეგე ნაწილად გაიყო. ამ ღრმად მუხარებ სახანაბობას რაღაც დიდი შინაგანი ძალით კიდევ უფრო აესებს და ამხაფრებს ამირანსაგან მრავალთი წარმოქმნილი ფრასა: „ოჰ, ჩემი ანტონას!“ იგი დროდადრო გაისმის, როგორც ტრაგიკული ნოტა. ეს სურათი ისეა დაწერილი, თითქმის მთელი სოფელი ანტიკურ ქორის ასახიერებდეს, ამირანს კი — პირველი მოქმედისას. იგი პიესაში ყველაზე მოხუცია, მის წინაშეში კარგად ვერძნობთ ცხოვრებისაგან დალოლივი ადამიანის ხმას. და თუ სიბერე, როგორც ვთქვამ სთქვა, სიკვდილის ერთი მხარეა, მაშინ ამირანას ამგვარ გლოვას რაღაც განსაკუთრებული ძალა ენიჭება.

მეთერთმეტე გამოვლავლი იწყება რელიგიური მისტიკური მსგავსი სერობა. სუფიან სიღრმიდან მოდის ტუფიას ხანოლებით, მას მოსდევს მიაი და რამდენიმე დედაკაცი. თითქმის გადასალოცად მოაქვთ უბედურება, ისინი დღეაკაცია გუნძის ღალად.

პირველი მოქმედია ტუფია: „ჩემზე მომდგარ უბედურებს გზა დაგველოცა, კვალმა შენმა იმან... ისარი შენმა სავალმა... იკმარე ჩემი სიმწარე... იკმარე ჩემი გაჭირვება!“...

მაგრამ დიდი სასოებით წარმოქმულ ამ ცაღბრისაში არჩევნა პავლიას ყვირილი: „ტუფია, აქეთ ნუ მოდხარა!... პროკეცია მინც გრძელდება. მას წინ მიუძღვის სერაპიონი. ხალხი ირვე ერთმანეთში, შედიან ექსტაზში და ერთმანეთს დაიჭვიან ხელკეტებით.

პიესა მთავრდება ნიკოს შემწარავი შეძახილით: „ღმერთო ჩემო, იმითრო ჩემო, რა ამაზია, ეს რა ამაზია?... რა ამაზია?... რა საშინელებაა!... მაგის ამ განწურვს წინაშეხალში მოისმის თვით მწერლის ხმა. თავისი ხალხის, თავისი ქვეყნის ჩაგვრით და უბედურებით აღმფრთვებელი მწერლის გულისტკივილი და პროტესტია ჩაქსოვილი ამ სიტყვებში“.

რა არის ის ძალა, რომელმაც ასე ააშხვარა „უბედურების“ გმირები? ზოგიერთი ამას ვგოისტური გრძობით ხსნის. „უბედურებაში“, — წერს ნელი დუბაძე — მთელი სოფელია ეკონომი შეპირბოლი და მოღვეველის წინააღმდეგ ამხდრებულ. — ერთი წუთის წინ ვითომდა კეთილი, სათო ადამიანები ცრუ-რწმუნის გამო საშინელ ვგოისტებად გადაიქცივიან და სასიკვდილოდ დაიჭვიან ერთმანეთს.“⁷ ასე რომ იყოს, მაშინ აღბნათ არც ექვსებობდა პიესის დაწერა ისეთ ჰუმანისტს, ადამიანის სიკეთეში ასე დარწმუნებულ კაცს, როგორც დ. კლდიაშვილი. ყოვლად წარმოუდგებელია, რომ მას მთელი სოფელი ეკონისტად გამოესახა.

დ. კლდიაშვილის გმირები ბვერ გაჭირვებას უძლებენ, მაგრამ მაინც იცავენ ადამიანურ ღირსებებს. ისინი არასოდეს ემორილიბანს ქვეყნობიერ, ცხოველურ ინსტიტუტებს. მაგრამ, როდესაც დადგება ფიზიკური არსებობის საკითხი, როდესაც იგრძნობენ, რომ გადალოცვის გაჭირვება კი არა, ფიზიკური განადგურება მოაქვს, მათ სულში იფეთქებს სოცლისტური შენარწუნებისათვის ბრძოლის წვეურები. ჰილა, ის სულიერი კატასტროფა სოცლისტის დაუთმობლობის გრძობდა და არა ეგოიზმი. „უბედურების“ გმირები რელიგიური ექსტაზით არიან შეპირბოლინი. მათ გულწრფელად სჯერათ გადალოცვისა, ფანატრისმით არის დაბანგული გლოვების გონება. და მაინც, ეს ადამიანები ისე უკურებენ სიკვდილ-სოცლისტის საკითხს, რომ მათ თითქმის მუდამ ასსოთ: „არც ერთი მორწმუნე, რომელმაც თავისი კეთილშობილური ცხოვრებით მოიპოვა სამთხვეში შესვლის უფლება — სიხარულით არ წასულა ამ გაუხარელი სინამდვილიდან“ (პინე).

„უბედურების“ გმირების თავზე დამოკლეს მახვილი ჰკილია. მათ ამ შეუძლიათ გაექციენ მას, ან გაარღვიონ „ბედის საშლვარი“. გაჭირვებათან შევეუბული უმოქმედოდ სხედან ანტონას ექსში და ერთმანეთს უზიარებენ დარღს, საჭირო სხედა რაღაც ახალი ბიძგი თუ ძლიერი დარტყმა, რომ ისინი გამოვიდნენ უმოქმედობის მდგომარეობიდან. ფიზიკური განადგურების შიში მათში ადვიტებს ახალ სასოცლისტო ენერჯია და უცნაურად ამმოქმედებს ყოველ მათგანს. მაგრამ ბრძოლის გაიყენებრი გადატახილია სხვაგან — ერთმანეთის წინააღმდეგ.

მთელ ამ ტრაგედიაში რაც მისიანს ვგვაოწნებს. მან თითქმის წინასწარ იცის, რაც მოხდება. „თქვენ ნახავთ, თუ აქ ერთი უცნაობა არ დატრიალდეს“ — აცხადებს იგი. რასაკვირვებელია, ილია სულაც არ არის მესობლებზე გულაყრილი, მაგრამ მას ცხოვრებაში იმდენი ნახა და განიცადა, იმდენჯერ გაუცრუდა იმედი, რომ ძალიან კარგად იცის გარკვეულ სიტუაციაში რის მოქმედება შეუძლია ადამიანს.

მისი უკანასკნელი ფრასა: „გევიხარეს მესობლის გაჭირვება, გევიხარეს!“ — ირონიკა გამძვინვარებულ ადამიანებზე.

დ. კლდიაშვილი „უბედურების“ შესახებ წერდა: „ჩემი

პირველი მოთხრობა ანთებული სანთლებით დაეწეე, ოცდასთუ წლის შემდეგ ეს პიესაც ანთებულ სანთლებით თავდება: ისეა, თითქო გათავდა ყველაფერი“.

საკუენის მეოთხედი გზა, რომელიც ამ ორ ნაწარმოებს შორის მოქცეა, მიმეც, წინააღმდეგობრივ და კონფლიქტურში ახსენებ იყო. კლდიაშვილის გიმორეზმა თავიანთ სულში, ფსიქოლოგიურ სამყაროს ფარულ დინებაში დაეპყრობა ეს კონფლიქტები და შინაგანი წინააღმდეგობანი. შურელის დრამატურგიაში გამაგრდა მთელი ეს პროცესი.

„იბრუნე ბედნიერების“ შემდეგ „დარისპანის გასაჭირი“ დაიწერა. მას მოჰყვა „უბედურება“. ასე, რომ „იბრუნეს“ დრამა შესვალა „დარისპანის“ ტრაგიკული დამაბნელო, ხოლო ეს უკანასკნელი ტრაგედია, რომელიც „უბედურების“ ერთმოქმედებანი სურათშია მოქცეული. დრამატული სიტუაციიდან ადამიანი ტრაგიკომიკურ ფორმაში გადავიდა. ამ ევოლუციას ლოგიკურად მოჰყვა კომიკური მოხსნა და ტრაგიკული მსოფლმჯერანების ჩამოყალიბება. ეს არის არა მარტო დ. კლდიაშვილის დრამატურგიის განვითარების საფეხურები, არამედ თავის ცხოვრებით ნაკარნახევი სინამდვილე, მოცემული სხვადასხვა ეტაპზე, სხვადასხვა ასპექტით.

„უბედურების“ მთორე ვარაიანტს, რომელიც ქუთაისში დაიწერა დავითს, 1913 წლის 10 დეკემბერი აწერია. როგორც ჩანს, პიესა პირველად მ. ქორელითვის მიუტანია. მ. ქორელის თავის მოგონებებში საკმაოდ ვრცელად აჩვენა ადგილი ეს ამბავი. იმდენად მნიშვნელოვანია იგი, რომ მოგვცავს მკარგოდენი შემოქმედებით: „დავითს თვატარი ძალიან უყვარდა... იგონებს ქორელი... ხშირად მოდიოდა და თვატართან, რეპტიციობის დროს დგებოდა ჭადრის ქვეშ და თავისუფალ მსახიობებს ესაუბრებოდა: ერთხელ მოვიდა ისეც თვატართან, განსეუ გამიხმბო და მორიდებო მთხრანა: „თქვენმა ახალგაზრდა დასის მუშობამ დაამარცხუნა, რომ თქვენმა ახალი გზა საწინდარი ავტორის წარმატებისა. ამიტომ მინდა გავაცნოთ ერთი ჩემი პიესა. ახლად დაწერილია და არსად არ დადგმულა. წაიკითხეთ და მითხარით შეიძლება თუ არა მისი დადგმა თქვენს სიყვანზე, მხოლოდ დახოვთ თუ მომხრედიდით. თუ არ მოაქონებთ, გულწრფელად ნუ მითხარით, მე იმ ავტორთანაა ვინ ვარ, რომელთაც უარყოფითი კრიტიკა სწყვიან. ძალიან დაინტერესებული ვარ, რას მისცემს ხალხს ჩემი პიესა. აშნაირი პიესა ვერ არ დაშიწერია“.

... და უბიდან ამოიღო ლურჯი რვეული „ერთი მოქმედება არის, უფრო ფართოდ გასულ ამ თემის ამ მიზნითა... შთაბეჭდილება განივლიდა, „უბედურება“ დაგარქვი“. შემდეგ ქორელი განაგრძობს: „ეს იყო დიდი დრამის დიდივე შესრინები. ამავე დროს დაგინახე, რომ პიესაში მოქმედებრითა სიმრავლეა, თითოეული სახე სრული და მჭკალი. ჩვენი ახალგაზრდა დასი მკარტრიცივებით იყო, პიესის მამსჭებამ გი დიდი. ჩვენი დასი ამ ამოიანს ვერ დასძლევდა. ჩემში პიესამ ძალიან ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა, საშინელი, გაათვრებულ ბრძოლა ორ სოცელს შორის — ეს ტრაგიდიისაკენ ავლის საფეხური იყო“.

მეთოხე დღეს მ. ქორელი შესხვარდა დავითს. ქუთაისის ბაღში ჩამოსხვადრან. „თქვენი პიესა წაიკითხე ბ-ნო...“ — „მერე? მერე რას იტყვი?“ — და განსეუ იყურებოდა. — „უნდა გაუყვინოთ, ჩვენი დასი თქვენი პიესის შესრულებას ვერ შესძლებს“. ნაღვლიანი შემოხმება და საქება: „მე ვერონა ამ პიესაში მთავარი როლები არც ისე ბგვირა, დანარჩენებს თითო-ორულა სიტყვა შესრ, მხოლოდ მე შეგონა, რომ... ბ-ნო დავით, ამ პიესის შესრულება მხოლოდ „მხატვ“ შეუძლია“. ისეც დაჟიქრდა“.

დავითს სედიანად გაუღიბია. მერე უამბია, რომ პიესის ამბავს მე თვითონ შევესწარიო. ხოლო წერის დროს სრუ-

ლებით არ მიფიქრია რამდენი მოქმედი პირიაო. შემდეგ, „რვეული უბის ვიხივე ჩაიფო, წაიკიდა... მოტრიალდა და რბილი ღიმილი მიხრანა: „არ მინდა დაგამალოთ, თქვენთანა შესხვდრას გავურთობდი და როცა შეხვდით, ამ პიესაზე ლაპარაკს ვერ ვახერხებდი. წარმოიდგინეთ, ველავად-დე რა თუ პიესის დადგამზე უარს მტყავის მეთქი. მემონოდა კიდევ. თურმე რა ყოფილა ნერვები და ავტორის ყალიბი თავმოყვარვანია“.

მოსალმდნელი იყო, რომ პიესას სწორედ მ. ქორელი დადაგამდა. ამის საფუძვლად იძლეოდა მინი რეგისორული მანერა და ის „ახალი გზა“, რომელსაც იგი ადგა ახალ-გაზრდადნამ ერათა. დ. კლდიაშვილსაც ამიტომ მიუტანდა პიესა მასთან. რასაკვირველია, მკარტრიცივებით დასისათვის პიესას მოქმედებრითა სიმრავლეს ვერაგული მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ საჭეუთა, რომ მ. ქორელს ამის გამო ეტყეა უარი დადგამაზე. მთავარი მიზეზი სხვა იყო. საკითხი ისევე ქართული ფსიქოლოგიური პიესების დადგმის ტრადიციის უქონლობას ეხება. საკულისმითა შენიშვნაც, რომ ამ პიესას „მხოლოდ „მხატვ“ დასდაგამა. ე. ი. რევისორი არ იყო დადგმუნებული, რომ მისი მსახიობები შესძლებდნენ „უბედურების“ წარმოადგენას, და ეს მაშინ, როცა ისინი კლასიკურ პიესებს დაგადნენ. მაგრამ „უბედურება“, ისე როგორც დავითის სხვა პიესები, სრულიად ორიგინალური მოვლებია იყო ქართულ მწერლობაში და აქედან წარმოსდგებოდა სიძნელეები.

არსებობს „უბედურების“ რამდენიმე ვარიანტი, მაგრამ მათ შორის არ არის პრინციპული განსხვავება. იმდენად ერთი ამოსწოთქითა დაწერილი პირველი ვარიანტი, რომ ეს თითქმის აღარ დასკვირებია არსებითი კორექტივები. პირველად და მთორე ვარიანტს შორის განსხვავება მხოლოდ ცალკეულ ფრაზებშია, აქა-იქ ამის ახალი სტრიქონებიც, უფრო გაშლილი, ან უფრო შეკუმშული წინადადებები. ხასიათების, მოქმედი პირების ბუნება და მათი ურქვიანოლური მჯგომარება ერთი და იგივეა. კიდევ უფრო მცირეა სხვაობა მთორე და მესამე ვარიანტებს შორის.

საერთოდ, თუ რა ხასიათის განსხვავებაა, მოვიტან ტიპურ მაგალითებს:

პიესის დასასრულში ილია მიახათან საუბარში გამოსატყავს თავის დამოკიდებულებას სინამდვილესთან. სინამდვილეში გი მისი აზრით ჩველაფერი „ჩამომხლებული, უხალისო და უსინათლოა“ (პირველი ვარიანტი). შემდეგ იგი ამ აზრს უფრო აკონკრეტებს და ხაზს უსვამს თავის სუბინექტურ განცდას. „ყველაფერი ჩემს თვალში ჩამომხლებულელია, ჩამომხვეულია, უხალისო!“ (მთორე ვარიანტი). ხოლო საბოლოოდ ასეთ სახეს იღებს „ყველაფერი უხალისო, უფრეული, ჩამომხლებული მესატყავს“ (მესამე ვარიანტი). ეს უკანასკნელი უფრო უსუსტად გამოხატავს ილიას მსოფლმჯერანებას. აქ უფრო მკვირვრად ჩანს მისეული სამყაროს უფერულობა და უსიკეთლობის განცდა.

პიესის ფინალი (პირველ ვარიანტში) ილიას სიტყვებით მოვარდებოდა. „გვიზარებს, გვიზარებს მუშობლის გასატყარი, გვიზარებს მუშობლის გასატყარი“ — ამბობდა ილია და საერთო ალიაქობის, ცემის, ყვირილისა და კვილის ფონზე ვეშებოდა ფარდა. მთორე და მესამე ვარიანტებში უფრო გამამდგრებელია ეს მომენტი. მაგრამ ამ პირობას უკავ აღარა ჰქონს ის პრეტენზია, რომელიც მას პირველ ვარიანტში აქონდა. იგი არ ამთავრებს პიესას და ამდენად ილიას სიტყვები რჩება, როგორც მისი პირად დამოკიდებულების გამოხატულება. „უბედურება“ მთავრდება ნიკოს ვეღრებითა და სასოწარკვეთილებით აღსავსე შეძახილით: „ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რა ამბავია ეს, რა ამბავია? რა ამბავია? რა საშინელებაა!!!“

ხანმოკლე „უბედურების“ სცენური ისტორია. დავითის პიესებს შორის თავტარის მიერ იგი ყველაზე ნაკლებად არის შესწავლილი. დიდად საწყენია, რომ მ. ქორელიძე არ დადგა „უბედურებას“. ვინ იცის, იქნებ სხვაგვარად შეტარებულყო პიესის ბედი.

დღემდე ეს პიესა სულ რამდენჯერმე წარმოდგინეს ჩვენს სცენაზე, „უბედურების“ ადრინდელი კი ნახევარ საუკუნეზე მეტი დრო გავიდა. პირველი ცნობები პიესის დადგმის შესახებ გვუთვინის 1915 წელს.

1915 წელს გაზეთი „სახალხო ფურცელი“ იუწყებოდა: „კუთაისის ქართველ მასხიობთ ამხანაგობა ამხანაგებს „უბედურებას“. ეს არის ტრადიციული ჩვენი სოფლის ცხოვრებიდან“.⁶ სპექტაკლის რეჟისორი იყო კ. ანდრონიკაშვილი. გაზეთის ცნობით, იგი მოლაპარაკებია ავტორს „პიესის გაზრდა მოწყობისათვის“, შეუკრებვია მასალა. დავითი „ემეურებში“ პატვიციცემით ისწავლია კ. ანდრონიკაშვილს ამ დადგმისათვის. იგი უკმაყოფილო არ იყო არც ა. ფაღავას დადგმის, მაგრამ პიესის „შედავითიანი მიღება“, რომელიც ასე ახარდა დავითს, სრულადაც ვერ საძიროფდა შედავითს. ეს ერთხელ კიდევ შეტყვევებს იმაზე, თუ რა დიდსულოვანი და მოკრძალებული ადამიანი იყო დავითი.

ა. ფაღავას და კ. ანდრონიკაშვილის დადგმებში შეინიშნებოდა ტენდენცია თითქმის ნატურალისტური სისუსტით გამოვლახათ გმირთა ფსიქოლოგიური განცდები, რაც შეიძლება შეტყობოს მალთი დავახლოებით სცენური სიმატთვლეს ცხოვრებისუფლთან. ამ მხრივ, უფრო გამოირჩეოდა ა. ფაღავას დადგმა.

გაზეთი „ქართული სიტყვა“ ამის გამო წერდა: „აკაკი ფაღავას დადგმა ჩემი ყურადღება მიიქცია დ. კლდიაშვილის „უბედურებამ“. ეს პატარა სურათი მხოლოდ წელს ვნახე ავტორთან ერთად. მე გადაჭრით ვამბობ, რომ მის პიესებში ეს სურათი ნამდვილი შედეგია. ამდენი უბრალოება სურლისა და ამდენი ადამიანურობა მე სცენაზე ნაკლებ მინახავს. ავტორი ჩემთან ერთად იჯდა და ცხრებულეს ღერდა“.⁷

სპექტაკლში მონაწილეობდნენ საუკეთესო მასხიობები: უ. ჩხეიძე (სერაფიონი), შ. ლამაშიძე (პავლია), მ. ყორელიანი (რომანოზა), ც. წუნუავე (ტუფია), შ. ლორთქიფანიძე (ლომინა) და სხვა. წარმოდგენის მხატვარი იყო ვალ. სიდაშვილი-ენისთავი. დადგმას გამოუმართა გაზეთი „კომუნისტი“⁸ რეკონსენტი მალაქ შეფასებას აძლევს პიესას: „ყოველი უბრალო სიტყვა ამ პიესაში დებულობის სხვანაირ რანგს და კიდევ უფრო სხვანაირ განათებას“. ამას მოსდევს პიესის შინაარსის გადმოცემა, თავისი განმარტებებით. ავტორი წერს: „სოფელი შეწყობებულა მესობლის უბედურებით, თავისი პატრონის ყანაში სიკვდილით,⁹ ერთპირად და გადაჭრით აღნიშნავს აუცილებელ დახმარებას, მაგრამ... უბრალო შემთხვევა — „გადლოცვა“ ამჟამადგება „ნამდვილს“ და სოფელი იყოფა ორად. ქვევით „გადგულობონ“ თუ ზევით, რასაც მიყვება ჩხები კეტებით და ახალი „უბედურება“. აქ მხატვრის ხელით მოცემულია სოფლის ფსიქოლოგია, ცრუფანტაზიებით ცხოვრება. რეკონსენტს შემსრულებელთაგან განსაკუთრებით მოსწონებია პ. კორინგილი ამირანას როლი. მან თურმე „გადატარდა მოლოდინს და საინტერესო შესრულებით განასახიერა მოსუტის როლი, სავსე წვრილმანებით, მაგრამ და-მანასათებელი თვისებებით“.

ა. ფაღავას დადგმები ყოველთვის გამოირჩეოდა დეტალურობით განსაკუთრებით ყურადღებით. რეჟისორი სინამდვილის ილუზიისა და ფსიქოლოგიური განწყობის

შექმნაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა დეტალს. ამ მხრივ სპექტაკლში ყურადღებას იქცევდა არა მარტო კორინგილი, არამედ საერთოდ მასობრივი სცენები, მაგრამ წარმოდგენას აკლდა განზოგადება და სიღრმე, სცენაზე წარმოსახული სინამდვილე მაინც ემპირიული ხასიათისა იყო. მიუხედავად ამისა, „უბედურების“ სცენური ისტორიაში ა. ფაღავას დადგმა უფრო ახლოს იდგა დ. კლდიაშვილის შემოქმედებით ბუნებასთან, ვიდრე პიესის სხვა რომელიმე წარმოდგენა.

უკანასკნელი წლების დადგმებიდან უნდა აღინიშნოს მოზარდ მავურებელთა წარმოებული თეატრის სპექტაკლი (რეჟისორი თ. ჩხეიძე). პირითდგენის შესავალშივე ნაპოვნი იქნა სწორი ტონი, რომელმაც სპექტაკლის პირველ ნაწილს ერთგვარი ეპიკური სიღრმე მისცა, სცენაზე თითქოს არაფერი განსაკუთრებული არ ხდებოდა. უბედურებით, სოფლის ტრადიციისამირ, ხედვითან ერთმანეთს და ჰკვირბან ცისა და ბარის ამბებს, მაგრამ მათ საუბარში თანდათან იჭრება ახალი ინტონაციები და ახალი რიტმი, რომლისაც დაძაბულობისაქვე მიყვავართ. ეს რანდაშავალი პერიოდი, მიჩვენებოდა სიმშვიდითა და ტრაგიკულ აფორიზმამდე, ყოველსავე საუბარის მომენტსა სპექტაკლში, მაგრამ რეჟისორმა ვერ შეძლო მისი განვითარება. შემდეგ მან ერთგვარი ინტრიგული ხასიათი მიიღო და არ გააძაინადა ექსტაზში. ამიტომ შეზობლების შეჯახება თუქვა სანახაობრივად რამდენიმე კარგი მოსატყუარი ნახსიით გამოიკავთა, შინა-ანად მიიქ ვერ ამაღლდა დიდ მხატვრულ განზოგადებამდე.

„გადლოცვის“ სცენაში არის საინტერესო რეჟისორული განაცხადი. მოძებნილია ვეჟეტური მიზნისცენა. სანთლებით გამოღობის არა მარტო ტუჩია, არამედ თანხმობი დედაკაციც. გუნდი, რომელიც ძირითადად შავი ფერის ტანაცემებს ჰატარებს, თავისი მოძრაობითა და სანთლების ტოპოლოგიით, შექნაარა სანახაობის ილუზიის ქმნის, რეჟისორი მიუახლოვდა დრამატულ ჩანაფიქრს, მოძებნა მართალი ინტონაცია, მაგრამ შერჩედა იქ, სადაც იყვება სულის შემქმნელი სანახაობა, იშლება გოდებობა და შედარით აღსავსე სურათი.

სანთლების შეუქმე მვევთრად ისახლი ახალი უბედურებით თავზარდაცემული ადამიანების სილუეტები, ერთიანება პატარა ადამიანების ფსიქოლოგიური განცდებით და ფიზიკური გაანადგურების შიში მოიცავს ყველას. უბედურება გარდგოალი ხდება.

... ტრადიცია გათამაშდება სანთლების შეუქმე.

შ ე ნ ი შ ვ ე ბ ა :

- 1 გ. ნატროშვილი, „უბედურება“, „ხელოვნება“, 1948 წ., ზოლოსიტყვა, გვ. 22.
- 2 ა. წულუკიძე, „ახსენებანი“, სახელგამი, თბილისი, 1943 წ., გვ. 75.
- 3 წიგლი პირველად გამოქვეყნა შ. გვახლიშვილმა დ. კლდიაშვილის სიუბილოდ, 1962 წელს, გახ. „კომუნისტა“.
- 4 დ. კლდიაშვილი, კრებული, 1961 წ., „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, გვ. 225.
- 5 იქვე.
- 6 ჟღერდა „დავით კლდიაშვილი“, ნაყოფი, 1962 წ., გვ. 98.
- 7 დ. ლუმაბაძე, „დავით კლდიაშვილი“, ბათუმი, 1949 წ., გვ. 122.
- 8 „სახალხო ღერცელი“, № 221.
- 9 გახ. „კომუნისტი“, 1922 წ., № 251.
- 10 ანტონა ყანაში არ კვდება — ცუდად ხდება.

შექსპირის ერთ ტრაგედიაზე, ბრეჰტის ერთ კომედიაზე, «...სამი ბროჰის სიგლერაზე...»

ოთარ ეგაძე

ფატალოზის კანონზომიერება

„ბერლინში ანსამბლის“ თეატრის დარბაზში შუქი ჩამკრალი არც იყო, მაგრამ უკვე ფარდის მიღმა ვერტეტი, გუმანთი სცენურ შორეთში ვინშირებოდი და ბერტოლტ ბრეჰტის სახეს წარმოიდგინდი, — მარტო მას როდი, ულიამ შექსპირსაც.

თუმცა, განა იოლია შექსპირის იმ სახით დანახვა, როგორც იგი სინამდვილეში იყო?!

რა იყის კაცობრიობამ შექსპირზე? თითქმის იმდენად ბევრი, რომ მასზე სხვების ზღვა ნაწერში ჩავიძირებოთ.

რა დაიწერა შექსპირზე? ბევრზე ბევრი, შეჰაძლია იმდენივე, რამდენიც მიქელანჯელოზე, რაკი იგიც იყო აღორძინების ტიტანი. ულიამ შექსპირი სედის ლირიკისა და დიდებულობის ტრაგედიის ისეთივე გამომგებერია, როგორც მიქელანჯელო და ტრაგიკული სიცილისა და სევდიანი იუმორის ისეთივე ამომქსოვიც, როგორც სერვანტესი. ეს სამი გოლიათი სხვადასხვა ბექობებიდან სჭერეტდნენ ერთსა და იმავე ცხოვრებას და, ალბათ, ამანაც განაპირობა მათი სიცოცხლის ფატალური თანმიმდევრობა: შექსპირი იმ წელს დაიბადა, როცა მიქელანჯელო გარდაიცვალა და იმ დღეს, იმავე წელს განისვენა, როცა სერვანტესი მოიკვალა.

განუზომელია თითოეული მათგანის მნიშვნელობა და სამივეს ერთად — მით უმეტეს. რენესანსის ეპოქის ამ მწვერვალებს წონა აუწონებელია, რაკი მათით წონიან ყველა მომდევნის წონას.

აი, ასეთის ფიქრით შევცქეროდი ბრეჰტის თეატრის სცენის ფარდას, რათა მის უკან ის დამენახა, რაც დღემდისც უხილველია და ის ამომგეთხა, რაც კვლავაც ამოუცნობი მრჩება.

და, არც მათცხვს. წინაპრობამ ცოტა იზრუნა შთამომავლებზე. აბა, რა გააკეთა შექსპირის ეპოქამ შექსპირის ვინაობის შემოსანახად? იგი 1616 წელს მოკვდა, მაგრამ მხოლოდ ასი წლის შემდეგ შეუდგინეს ბიოგრაფია, თანაც ძალზე მწირად. იგი უმარაგი პიესა-სონეტის დამწერია, მაგრამ არავინ არ შეინახა მისი, თუნდაც ერთი ხელნაწერი. იგი მთელი სამყაროსთვის წერდა, მაგრამ ქვეყანაზე არ გაჩნდა კაცი, ვინც მას ერთ წერილს მაინც მისწერდა. მხოლოდ ერთმა დასდო პატივი და ისიც საეპიშო ბარათით. შექსპირის ხელმოწერებიც კი მიფანტ-მოფანტეს, გარდა ექვსისა — სამი ანდერძზე, ორი კონტრაქტზე და მეექვსე კი, როგორც ამბობენ, ყალბიაო.

ასეთი ყოფილა გენიოსების ბედი. შოთა რუსთაველი მეთორმეტე საუკუნეში თხზავდა, მაგრამ განა სიცოცხლეშივე გამოუჩნდა მემკათიანე? ამიტომ, ახლა მთელი ინატი-ტუტი ირჯება და ისარჯება უბიოგრაფოდ დარჩენილი გენიის გზა-კვალის დასადგენად და, ვინ იყის, უკვე მრავლად ჩაფიფლოი კვარის შუქის გარდა, ნეონით განათებული კიდე რამდენი ღამე დააანედნებთ ქართველ მკვლევარებს.

სირგო ზაქარიაში კვლენ მაიკელთან

ბერლინში ყოფნისას სპექტაკლი „კორიოლანოსი“ „არტურო უის კარიერის“ მომდევნოდ ენახე. პირველში კიტლერი წარმომიგდა, მეორეში კი — ნიცშეს ფსიქიკის დიქტატორი. ერთშიც და მეორეშიც იმ ძალითაა ნაჩვენები გერმანული თანამედროვეობა, რა სიდიდისაცაა ორივე როლის შემსრულებელი იმ ერთი მსახიობის ტალანტი, თავისთავადობის სხვადაქვეყნის მისი გენია. დიახ, არ ვუზინდები ამ სიტყვას, რადგან კარიერისტი ფიურერი თავისი უნიჭო პოლიტიკანური პოზიორობით ახლოვე ვერ მიუდგება არტურო უის კარიერის წარმომსახველ ეკეპარდ შალის აქტიორულ ნიჭიერებას.

კორიოლანოსის როლის შემწერულბელებს — ბ რ ე კ ტ ი ს სიძის ეკატკარდ შალღის, კორიოლანოსის დედის ვოლუშნის განმასახიერებლ — ბრეჰტის მეუღლის ქელენ ვაიგელს, კორიოლანოსის ცოლის მეგობრის — ვალერიას როლის წარმოსახველს — ბრეჰტის ქალიშვილს ბარბარა ბერტს საპეტკალის დამთავრებისთანავე შეხვედი სერჯო შაკარაძემ თანდას და თეატრმეოდნე ალგოთ შალღტაშვილთან ერთად — თეატრისავე ღამის ბარში, ინტიმურ სუფრაზე. ის იყო 1969 წლის 8 ნოემბერს. საუბარი თბილად წარიმართა და გაანდა იმისა, რომ სწორედ მაშინ შესთავაზა სერჯო შაკარაძემ ჰელენ ვაიგელს თბილისში საავტორული წამოსვლა და იქვე მიიღო რუსთაფლის თეატრის ბერლინში მიწვევა. ერთი მარჯვე მთარგმნელის წყალობით ექვსმა ხელოვანმა დადგანა ვიზუალური თეატრი და „კორიოლანოსის“... იქნებ აღვადგინო ცოტა რამ იმ დიალოგებიდან:

— მოსკოვში გავიციანი თქვენს თეატრს და დავინტერესები მის შემოქმედებითი გეგმით. მოხარული ვარ, რომ ასლა პირდაპირ შეხვდებით. მიხარიათ, ფრუჟ პოლენ, ქალბატონო ელენე, შემდგომშიცა უნდა დავიკავო თქვენი თეატრის დამაარსებლის, თქვენივე მეუღლის ბერტოლტ ბრეჰტის ესთეტიკურ კურსს, თუ მოსალოდნელია ზოგი რამ პოზიციური კონტრეპიცივ?

სერჯომ კითხვა მოგულა, მოციმციმე თვალები მოჭუტა, ვაიგელის ნაღვლიანი თვალები მიაპყრო და უთქვამოდ აძალტდა პასუხს: გამხდარი, ემოციური სახის აქტიორი-მანძილთან რთი ჩქარობდა. სერჯომ, ნერვოზი, პირსაყეს ჭიჭის კიდვე ცოტა დაამატა, რათა ჩამოეარდინლი პაუზა უხმო მოქმედების შტრიხით შეესა და გვირდზე გამყურებ ჩიხს გასააზნად ქართულად წაიჩურჩურა:

— იქნებ არ უნდა მეკითხა?! რა იმის კაცმა, რა ვარამი უკრიალებს გულში. როცა თეატრის მითავებ კვდება, გამგებრებლებს განი-გან უხვევინ ხომელი...

მაგრამ ვაიგელმა მეტე აღარ დააყოვნა, სერჯოს სახვეზე დაწული უფერულბობა ამითითხა და შესასმულეუბებად შეეშეგულა:

— ისთეტიკური კურსის სიზუსტე კონტრეპიცივსაც გულისხმობს. ზოგი რამის შევცვლა-დამატებდა ბრეჰტის თეატრალური მოძიერების დაცვისათვისა საჭირო. თუნდაც „კორიოლანოსშიც“. იგი უსუსტად ისე არ დავდგით, როგორადაც ბრეჰტი ვარაუთობდა, რადგან ვარაუდი ყოველთვის ითხოვს დასუსტობას. ბერტოლტს განზრახული ჰქონდა შექსპირის „კორიოლანოსის“ ისე დადგმა, როგორც საკლანიებმა დაამკვიდრეს. მაგრამ იმის შიგანაი იყადა, რაც მიერ მსოფლიო იმის წინა წლებმა წარმოშვა: ადამიანები არ უნდა სუტყავდნენ თვალს ძლიერი ნიბსიუფისა და დაცვისრთილ თავგანდებლის პიროვნებების იაოციანტრისზე. არც მასებში უნდა უკლებილოფდნენ წინამძილთების როლსა და ბელს, ვერც ამირი-პიროვნებებში უნდა ჭიბმობლიდნენ თავდახრბილი მასების წინაშე. ან იღვის გამოსახატავად ბრეჰტს საჭიროდ მიანდა ზოგიერთი პასეის გადმოსწრა შექსპირის სხვა პიესებიდან — „ოულიუს კეისრიდაც“, „ანტონიოს და კლეოპატრადან“, „მაკბეტი-ოანაც“. მოხდა პირიქითაც, ზოგი რამ ბრეჰტის მიერ „კორიოლანოსში“ შემოკლებული ისევ აღვადგინეთ. ამის საჭიროება ნათელი გახდაც რეჰტისკაცებმა. ასევე მოიქცაოხდა ბრეჰტიც. იგი პიესის ტექსტს ამატებდა, ან ამცირებდა დადგმის პროცესშიც. ამგვარად, „კონტრეპიცივი“ მხოლოდ ატუსტებენ და, ან გაცეებით, თეატრის ფუქმედების ესთეტიკურ კურსს საშიშროება არ მოეღის.

სერჯოს გულზე მოეშვა.

მერე ჩვენ შორის ყველაზე მორიდებულმა ალგოთ შალღტაშვილმა გიგნა უფრო თანამად დაუსვა:

— რამდენადაც ვციც, ზოგაერთი შექსპიროლოგი „კორიოლანოსში“ მზადიო ხალხისადმი შექსპირის სიძულვილს ხდევდა. სომ არ ფიქრობდით ამ რეჰციული ვერსიის გაკრწყლების იმით, რაც ჩვენ უკვე დღევანდელ თქვენს საპეტკალეში ვნახეთ და რამაც ასეთ ტენდენციასე მიგვანინშა?

— მთილის არსებით! სხავფიქრე როგორ?! განა მართბული არიან ისინი, ვინც მათლო ჰუმანიზმის მედროში შექსპირს სოციალური უთანასწორობის მეხოტბედ ხატავს?! დიდი სიძცდარა!... ჩვენ შეივცადეთ გვიწინებინა არა მარტო ის, რაც „კორიოლანოსშია“, არამედ ისიც, რაც, სარბოთდ, შექსპირის ჰუმანიზმის არსშიც არის. იმის ჩამოტოვით. — სად, რომელ პიესაში, რომელ პერსონაჟს რას ათქმევინებს, — რეჰციულს თუ პრიარესულს, — შეუძლებელია შექსპირის იდეურ-ესთეტიკური ქადაგების შეთატება. იგი ნათელს უკავებდა გზას იმითაც კი, რომ კორიოლანოსის გაუფიქრებლობიერიბელი, შეუარებელი ბრბოსადმი ათქმევინებდა მკარ სიტყვებს. მაგრამ ვაიციოთბო, ვინ უფრო საზიზღარია მასებისათვის, — ისინი, ვინც პირბოთბოთბენ მათთვის საძულელი ღარიბების წინაშე, თუ ის, ვინც დაუნდობლად ამიშვილებს შეუარებლ თატავთა ანარქისტულ, თანამედროვეობის ერთი რომ ვთქვამ, ბურჟუაზიულ, რეჰციულ ინსტინქტებს, რომლის მოშლა-მოცილება შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ასეთ მასებს სათვეში რადუებვა კაიუს მარციუს სიცივით ენერგიული და გულხდობლი, მაგრამ ხალხისადმი სიყარულით საყვე რთელები სხვა წინამძილთი. ასეთი წინამძილთი არაა კაიუსი, ამიტომ არც მიიღო იგი ღარიბთა მასამ ასეთი მასა არც ძვილ რომში იყო და ამიტომ ვერა წარმოშვა თავისი წიაღით სხვა წინამძილთი. ჩვენი სინამდვილე კი გვესწრება: ხალხის წინამძილთისა და ბეულად საზოგადოებრივი ურთიერთობა წარმოშობს და, პირიქით, მასების ბეულად საზოგადოებრივი ურთიერთობების პიროვნულად წარმართავს ნეგატივობას. სადაც ის არ მოხდა, დაძიხში წარმოიშვა. შიდაგაც ნათელია: ნიქაცე იყოისტი გმირი, დაქმნი მის წინამძილთ გეოიხს შეგუებული საზოგადოებრივი ურთიერთობაც.

ბაკპარდ შალღის კრილი

— თქვენი ინტერპრეცივით, პატცივილო გაკპარდ შალღ, კორიოლანოსი თრ ფუნქციის ატარებს. პირველი იმამი მდგომარობის, რომ მაყრებელი პიესის სუტეტიკის დინეხს გაცხვეს, მერე კი, მაყრებელი მომხდარი ამბიბის კომენტატორადაც დარჩეს. მაინი, ასეა? მაგრამ, განმარტებე გითავყვა, — ვიღას უმარტებე შალღი-კორიოლანოსი, — საკუთარი თავს, თუ მაყრებელს?

— თორეც! მე, დრდადორ, მართლაც ვითიშები სუტეტიკური დინეხის და კომენტარს ვუტებთ საკუთარ მოქმედბას. ამით ერთ მიზნს ვიხსავა, — არ მოვაცილო მაყრებელი ჩემი წარმომოხდა. შიდაგაც გამონასკუო მარტყეში, არ ავითრიო იგი, არ დავაძახუნ ნანას-განციდლით. პირიქით, როგორც კი ვერძნბო ამის საშიშროებას, უმალ ვრთავ ბრეჰტის მიერ დამატებულ საკომენტატორი მონოლოგს და ჩემს გრძნობებს აყლილი აუდიტორის კლავ ვთავისუფლებ, დამოუკიდებლად მოაზროვნეობას და მოვლუბების შემფასებლობის ვურუნებს. ასეთი ხგრბით, შესაძლოა, ჩემს მიერ განსახიერებულ კორიოლანოს მართლაც აყლებდა ემოციური დამმინებლობის ძალა,



მაგრამ აღარ გვარგება მოვლენების აზრობრივი განსჯითი ზეიქმედება. ახლა ძირითადი, ვაჭარბა მფორე, რათა უფრო მყარი იყოს პირველი. მაგრამ ამისათვის სჭირდება, რომ აუღიროთაც შევადებულ მზგდეს იგს აბგეო გორეზების. ამის სილყვანი კი თვისსორული ტალახტი შევევლება. დრამატურე და თვისსორი ბეოტოლტი ბოქტი ასეთი მკითხი შევარბა, წარსართავს და თვე აფერა, როგორც მასურებელზე ჩემი ემოციური შეთქმედებისა, ისე ჩემთა მასურებელთა ახალიტიკური დიალოგი გაბმის სიტკიცისაც.

— ე. ი. მასურებელს თქვენივე სცენური გმირისაგან დროდარო სითავით, რათა თვეყვასავე საპირობურ ზეიქმედებას უფრო ხაგრძოლივად დაუქოროლიოთ?!

— დიან, ასე! მაგრამ ეს იმიტომ, რომ უთიხვიამ შეგვეკითხოს. პარადოქსია?!.. ბულოვებმა არ უთიხვიან აბგეო უქარბორბას, რადგან, ჩვენის თქვითად, ასეთი უნდა იყოს თახიობის ახალი თვევა: გათიხვი მასურებელს, რომ ეთიხვი დრამაში ბოასროფივდ იტყვა და თახი უფრო ვანებულად გამოიქვს შესსეკე, როგორც საპირობისავე. სეკ კაკყოფილი ვრჩენი, რადგან კროიოლისასსაც ვაასთიხვიკე და კოოოოოოოოო ჩენს კროიოფივდელ თავსაც: აღარ თიხვიდება მიჩვეულებად სხვადასხვად, რადგან შეგებულად გარდაეჭვებით დიდ და აძით იქვადაც ვოჩნები.

სიძე-აქტიორის განმარტება სიდარ-ხელმიმღანელმა დამიხდატუთა:

— „ბეოტოლტი ანსამბლის“ ყოველი მსახიობი სცენური იერსახე არის და ცხოვრებისეული იდივიდიც. ერთი თეორია არა სთიხვი, როფივდ ეთიხვივლად თახარსებობს. ამის ჩაწვლილ-გავება მასურებლისაგან დიდ კმაყოფილებას გვევსოს, ჩაუვდომ-გაუგებლობა კი მხივი ტკივილებს როდი გვაყვებობს. იყო დრო, ჩვენს თეატრს მთოველ უფრო მჭტი ყვავდა, ვიდრე მოკეთებ. მაგრამ თახი, გერასახამი ფა-სიხში თვიჯივდობდა, ბეოტოლტი ბრეტკი ეთიჯივდობი აყა-ნიხინდა საკუთარ თეატრალურ ეთიჯივდის ბორფებს, წყრ-და მიყებმა, ეზხადებოდა თი მთიხტისათვის, როცა პოქტიკულად შეოოოოოის სარიბილი გახსნიხვოდა. ეს დროც დადგა. თუქვა მისი თეატრალური თიხვივება ახლაც ზოგს იავე უთიხვიოთ საწინააღმდეგოდ ესმის: ზოგისთვის კი — სხუალიად ახალი თეატრალური სიტყვაა, ზოგისთვის კი — არავითარი სიხალე. ჩვენც ჩვენი აზრის ვართ: ბრეტკის თეატრი აგრძელებს ფაიხსიხიანან უხემად შეწყვებითი თეატრალური ცხოვრების ნორმალური განვითარების გზას თავისეულად ვითარებამი, ახალ ტრამპზე, როცა მასვიდო უნდა გამოიკეთოს რევიოლუციური თეატრის ფუნქცია და თის საზოგადოებრივი შეფარბობა. ეს დიდი მისიაა და არ გვიჩნდა, რომ თეატრში მოსული მასურებელი ჩვენი სცენური გარდასახვის, „სიმულაციის“ ზეგავლენას ეძლეოდეს. მასურებელი დრამა ჩვენი პატივის და უნდა შევევლოთ გამოიყვანოთ მახიობის ჯადოტრანშივდა, დავაყენოთ იგი სცენური პერსონაჟის მოქმედების ღრმად გამახალიხებულ ინტელექტუალურ პლტბთან.

ასეთ პულტინს იღვა „ბრეტკის ანსამბლი“ მთელი თავისი შეზღვევებით მას მემდგეაც, რაც მისი დამარბნებელი ბეოტოლტი ბრეტკი გარდაიცვალა (1956 წლის 14 აგვისტო) და ახლაც დგას, როცა მისი თეატრის ესთეტიკური კურსის გამგრძელებელი პლენ ვაივიდო გავმეორდა (1971 წლის 6 მაისი).

სიტყვით გავისწენე მასთან და მის თეატრთან ბერილინში მებეოტრის დავიწყარი საღამო და სეგდანარკი სიხარულით შევევებე უიხისოდ მისიანების თბილისში სავსატროლოდ ჩამოსვლას.

ორ წელიწადს მხოლოდ ათიოდ დღე დააკვლან და 1971 წლის 2/ ოქტომბრის ისევ ვიხე „კრიოლიანსია“, მაგრამ აძქერად საკართოვლოში.

ფარდა გაჩინა და ავხსცენაზე გერმანული თეატრის ქართული ტიტოი გათხიხდა: კსივევლთა შევარბიანი მოვითითობისე საოცო ახნავს, რთოვლიც 44ს წელსა ჩვენს წელთაღრიცხვამდე რთხის ტიხვართა უნდა ბოთადრიოთ. კოთხა რთოვლთა, სახელად კაუს მარციუსა, საკუთარი გამბედაობისე წყალობით, დოიავოო მტრის ქალაქი კოროილი, ოისთვიანც მას კოროილიასის თეავრეცა. თოლოდხეულად კოროილიანსა კავშირი დაამტყობა რთხის ოისიხილუე ტოვითან — ვოლსკეითა და თვევარბილი ჯართი მზად-გა მთიბლიო ქალაქა, მთითხვა იხის უსიტყვოდ დამოთიხვდა. რთხს დღეუვა ვოლდა. ვერც ვფილი მტოითობის მთავალეზის თიხვიას, ვოვც იხ ქალაქის მტოითობის ხეწე-ხა-სუდკოამს, ვიხც აღოე იგი გადმეითა, ვეო მთოილი გული რთოზე ახედოვოვულ კოოოოოისთის. რთხესაც იხი დედა სასმედრო თიავის თივდა, თვილის წიხ სუსებზე დ-ეცა და, როგორც გადმოტყვევებ, თვილ ადიათავოო გოოსობა გაუღვიძა, ყველას თოლოდხეულად კოროილიანს-სა აღუცა ოისიას და უცაე გაბრუნდა. რთი გადარჩა“.

ასე უწყხინად მოვითითო ტიტრბა ტრავედიაზე, რაც აგრე ოისიას წელია, თქმართის ეთი თყოლოდ, მსოფლიოში ბეგის უფითიეუას გულს, მაგრამ საკართოვლოშიც კოვდე ცთილეს საკოლიხიხიანდ სეჟამაც გახაოდა იხ-ტყეკა: აფეობა იცოდა, რაც დადახტა თქმართის კოოოოოოოოო ლეგვებოთ ათოველ იხაწევი მლტოვებუც, ავაოთ სკუალით ვატყოს, — რა თეავრეცა თოთყვა კოთხად თიავ-ტოო თიეკრის კალხის შეივოვითავც.

წიხდაიხ ვიტყვი, — აალოან ხვირვა იმისათვის, რაც შეგხარის აღუტავოვებავან დაეცილებდა და ძალიან თვიოთ, რათა რთხეცა საწესო თახაფდოროე ქვეოლოდისა გასდებოდა. თუქვა, სჯობია საქეტაკლის თველოოიას თქვად-ფეე გავევიოთ.

რუთავევლის თეატრის სცენაზე ვეებოთელა ციხე-გალავის აღუავიფის კართა აღარბოლსა, მთოვოოო-თიხაც-თიხვიოთ თლილი ქვით ხაგეი და თავისი ეთიოთ ექავო-ბის დამცველი. ეს ავებოთესი სუსტად იხეიად ვეო ავეი-ქვი, როგოვც რთხის საახი „ხუდსივი ქალაქი“ გალავის თეკარე, მაგოამ უღადოდ არის ჟოვოოოოა და აწესოთ, თო-ოეთიას და უალოეიას გამხსენებოდა. თველოთ აღდე-დვა აძამეცა ვაახე რთხის დამცველ აფეოლოვ ციხე-გალავის ბდახეებელი სა-ხე-სავსიხიხე კოოოოეუც, სტოთის ციხერბის თოთ სათიფილო თიხვიოდა. აქ კი, საქეტაკლის საყივივი ვერტიკალით დეოარბოლსა ხაგეობის თოთაოლ-თა შეოვოეველ კოოოეჟედ იწოდებოდა, ავაგამ როგოვც ყველგად და ყოველთივ, აჯგოვდაც „ციხე მიგაიდას ტრფია“, — გამთავითი შეთოხება რთოალი თევივი, ავაგამ ერთი ოოიდი. მას სხევიც ხოქვენ, და თუქ ცალ-ცალკე ორბობა, ერთხარი თილა-რთიხიას აფრქვევე: დ-ოთი-დ-ტ-კანი, უეფოვებოთ პატირბიოთ ერთ თოთოვას უქვენებე — ურთი ამბიხენ რთხე სალაშქოლ წომოსული ვოლსკების საოლოდ ტოოოოს ავევდიოის წიხაღმდეგე სა-ოზმად გასვლასე. მერე კავუზ-კავუზად დგებოდა და თვე-დავცის ინსტინქტივ შექუეული, ბოლოდ შეეკავშირებოდა, სტიქიურად აჯანყებულ გაველისებულ ბრბოდ იქ-ცველია.

ეს სცენა რევისორული ლოგიკურბობითა გავკეთებოთ: მას ერთხანი სულსკვევბობის რბობა, მაგრამ რთ უფრო თავზარდმეცხია მათი მუქარა. ამბიხეული ითიხიხე-ბულად კი არა, ორგანულად მოითხვენ ჩარჩ-მეგანშეების.

მარყუვის მოწყვეტას, პატრიციების სასვე ბელღებიდან სორბლის გამოწოდვას და ხალხიანთვის უსასყიდლოდ დარიცხვას. დარიცხვა თავინათ პირველ მოძულეთ რომის დიდბელს კაიუს მარციუსს აცხადებენ და მის მოცილობასაც მოითხოვენ. სტიციური ამბობის ეს მასობრივი სყენა ღრმა ფსიქოლოგიურ ენარულ ტილოდ იქცევა, რომელმაც გუგუფურ სკუპულტურულ ფაგურებად არაინ განაღებულნი ერთი მდგომარეობის, მაგრამ სხვადასხვა გარკვევის მოქმედლი პერანონაჟები. მათი გარკვეობის შინაგანი მასიათი ასამეტყველებლად და თითოეულის მონაგანი ხასიათის გამოსაქანდაკებლად რეჟისორები აქტიორებსაც ინდივიდუალური იერიანობით არჩევენ. ზოგი სველი და დაბალია, ზოგიც თხელი და მაღალი. ერთნი ხსარტნი და წელში მოხრილნი, მეორენი ღონღლონი და ცხვირაწულნი. ვინ მხოლოდ სხვის სიტყვებს იმეორებს, ვინ კი საკუთარს სხვებს ახვევს თავზე. ზოგი ძალადობის, ზოგიც ენაქილოკობს, ცხრაჯერ ზომავს, მაგრამ ერთხელაც არა ჭრის. ერთნი ჯგუფიდან განთავსდებიან და ამით აჯანყებულთა მასას სტიციურად თავმოყობის იერს აძლევენ, მეორენი შიგ შუაგულში ცხობრუტებით ტრიალებენ და ერთმინზობრობისა წარმოასხვენ, დროდადრო აქეთ-იქითაც იხედებიან, თითქოს სამიზარს უფრთხიანო, ბოლოს, ერთმანეთთან მიჯარლნი, ღიწუწუ მოიკვებენ და ერთიმეორის გასახმეველად ლათაიებს აჭყებიან, — მფოთავენ, შმაგობენ, ღრიალებენ, ჩურჩულებენ, სღუმან, ჭოჭმანობენ.

სტიციურობის შიგნითაა

— ესეც ხომ იცით, ხალხის პირველი მტერი კაიუს მარციუსია?
 — ვიცით, ვიცით!
 — მაშ, მოკვლათ და პურს, რა ფსიც გვინდა, ის ფსიც დავალოთ. პა, ასე იყოს?
 — მაგას რაღა ჩიჩინი უნდა... დავავლოთ ხელი ამ მარციუსებს და, თუ თავზე ქუდი გვზურავს, სამაგიერო გადავუხადოთ!
 — მარტო კაიუს მარციუსი რად ამოგიჩემებიათ?
 — ის არის, რაც არის: ის ძალი ღუპავს ჩვენს ხალხსა.

— ამას აღარა ჰფიქრობთ, რამდენი სანასხური გაუწევია თავის ქვეყნისათვის?
 — მაგაზნდ გვიფიქრია და აქებასაც არ დავაჯლებდით, მაგრამ ისე მოაქვს თავი და ამაყობს, რომ ჩვენი ქება იმისთვის რაღა საჭიროა.
 — კარგი, ნუ გესლიანობ.
 — გუთნები-მეთოთ, რომ თუ იღვწოდა, სახელი-სათვის იღვწოდა. მართალია, გულჩვილი ხალხი ამბობდა, სანმობლოს ენასხურებოდათ, მაგრამ არა, უნდობად მარტო თავისი დედა ესიამოვნებინა და სახელი გაეფიქვა; იმის სიამაყე სიმამაცეს არც კი ჩამოუვარდება.

— რაც ნაკლი ბუნებითვე ხასიათად დასაჩემებია, ბიწად არ ჩავთვლება. ახლა ბარემ სინარტეც დააბრალე.
 ხარბი თუ არ არის, შენი ჭირიმე, სხვა ნაკლ ვერ ვუბოვნი! მარტო ჩამოთვლით ყბები დამედლება...“

სხვადასხვა აზრის, მაგრამ ერთნაირად კუჭმოხიზებულადამიანებს რომის სხვა აჯანყებულ უნებებს სმას აწველიან, მაგრამ სწორედ ამ დერს კაიუს მარციუსის მეგობართი სენატორი მენენიოს აგრიპა (მასხიბი დიკტორი კენაუპი) თავს წაადგებათ. იგი მამაშვილური მზრუნველობით ცდილობს გაჭირვებისაგან აღმფითებულნი გადააჯეროს:

„—მერწმუნეთ, ძმებო. ეს სიძვირე თუმც მწარედ გტანჯათ, მაგრამ ცისკენ რომ მივმართათ მაგ შეუჩიროთა, უფრო საფერი იქნებოდა რომის კიცხვაც...“
 მსახიობი დიკტორი კაიუსი რბილი ხასხებითა და მეტყველი ფერებულად სატყვას აჯაიბას სცენურ იერსახეს და ამბობებულნი მასის რისხვას შვიდად აიღლებს მიწიერ პატრიციებს, ღარიბთა უღიერობას ზციურ მზრანველთა საკიცხვად მიმართავს:

„—მოუსაგლობს პატრიციებს რისთვის აბრალებთ? ღმერთთა საქმეა იგი-მეთოთ და მუხლ-მოფრეცი შევიდრება კაიუსს მვლავ-კეცების მაღლა აწვდნას...“

დიტერ ენაუპის აგრიაპა პატრიციების ბატონობის დასამკვიდრებლად სოციალურ-ეთიკურ არაჯცავ მოუყვება, — დასცინის იმათ, ვინც აუჯანყდა საზოგადოებრივ კუქს, ერთიმ ამ ბრალდებით, რომ კუქი აღამიანის ორგანიზმის ყველა ნაწილს შორის თვითონ იღებს პირველ ლუკვას და უკანასკნელსაც. სენატორი თავის დღემატს აღამიანების სხვადასხვაობის ბუნებრივობაზე კუქის სიტყვებით ასმენინებს კუქდამმეულებს:

„მართალი არის, ჩემთი თანა-მონაწილეთო, — წარმოთქვა იმან, რომ პირველად სახლსა მე ვიღებ, რომლითაც ცოცხლობთ თქვენ ყველანი, მაგრამ ეს უნდა

ასევე იყოს, რადგან მე საკუქნავო ვარ მთელის ტანისა და, თუ სსოვამ თქვენ არ გიმტყუნათ, გეკოდინებათ, რომ ამ საზრდოს სისხლს ძარღვებით, მზივე-მოსვეულ მიღებითა სხეულში ვფანტავ, ვაწოდებ გერუსსა, ვაწოდებ ტვინს და ყოველივე — ძლიერი ნერვიც, მცირე ასოც — ჩემთა ცოცხლობს... თუშეა ყველანი ვერა ჰქედათ ერთმანად იმას, რასაც ვიგზავნით სათითაოდ, მაგრამ გარწმუნებთ, და დამტკიცებაც შემიძლიან, რომ გამტკიცებულ ფეკილს თქვენ გინაწილებთ, ჩემთვის მარტო ვიტოვებ ჭატკას...“

შეშინებულობის სიწმიდობა

შექსპირი და ბრეკტი პლებებთან სენატორის ამ დიალოგით სოციალურად დანაწევრებულ წყობილებას მწვაგედ ამიშეულებენ და როი რამეს აკლებენ კლასობრივი ანტაგონიზმის იღებს სიმძაფრით გამოსახატავან. ბრეკტის თეატრის ეს სპექტაკლი პოლიტიკურად გამბარებულადამიანებისადმი ეკონომიურადაც დამორჩილებულთა უუფლებობაზე მეტყველებს და თუ პლებებისაგან ახლაც ბრძოლაში თავმჯივრებას მოითხოვენ, ესეც იწყებს იმის სახსნად, რომ მდებრებმა კლავობის სჭამონ, რავე ღარიბნი საკუთარი შრომით იწყვენ, მის სიყუათეს კი ვერ შეიწოვენ.

სპექტაკლის პირველივე სურათიდან შექსპირი დაუნდობლად ასახავს აღამიანების სულიერ საკუქნასთავ. პლებების იხვეე ზღუადუნს თავინათ მოქალაქეობრივ კალდეებულბას, როგორც პატრიციენი, რადგან მათ შორის ჩამოვარდნილი უნდობლობა ერთმანეთზე საზრუნავად არც ერთ მხარეს არ განაწყობს. არც თავაკი მყავთ, ვინც მოაჩივრებთ. პირითიც, გახილდებს მიცემული გულადობით უღველი კარუს მარციუსი აღმფითებულთა ბრბოს აჯანყებით და მეტყველებს შეულოდ მონების:

„—თქვენზედ კარეს სიტყვას ვინც დახარჯავს, წუქავს, პირობითუნდა ეწოდოს. აბა, რა გსურთ ნეტა, კოფანო, რომ არც იმის ხართ მკაყოფილნი, არც მშვიდობის: ერთი გამინებთ, მეორე კი გამტებთ ზევაობას!“

მსახიბთ კეკელოდ შალვის მარციოს სხვა დიდებულ პატრიციასავეთ არ ოქროსპირობს, იგი ახლა თავის კაიუსს გაჰმეპაგებთ შხამს ანთხევიწებს და რომში მცხოვრებ ღატკატკ-ღარინთა უნდობლობას აღეფრევიწებს:

— ვინც გერწმუნებათ და ლომებათ დაგესავათ, იმას მხოლოდ უკრდლებთ ხელთ მერჩება და ბატკატკინა მღლიოს ხაცულად. კაცი თუნდა თქვენ მოგინდობიათ, თუნდ ყიუთუნად დგეულს ცეცხლსა, ან მუნებ სეტკებას.

ფემ-ქვეშ ვინც გთვლავთ, თავყანას სცემთ და სიძარბოლეს კი წყველით ძირს უთხრით. ღირსეულად განდიდებულაძიძიძიძიძი თქვენგამ სიძულვილსა და სიუფლის ვიხს წააგავს თქვენი სიყვარული: იმას ხდობლობით, რაც და ვიყვ უფრო გაგიწევაგებთ წყლულსა და ტკივილს“.

კაიუს მარციოსის ეს შმაგური მონოლოგი მარტო მას როდღ აღაპარაკებს, დამაგრულთადმი მხაგედლებიხს სოციალურობას ანე რომ აძიძელებს; აქ სხვაჲ აიოს, — ბრბოსა და გმირის აბტაგონიწმია შევაპირული ტოლფარდებეჲ, კლასათა ინტერესებია შურირეკილობის მჭეფიბეჲყველებია, საკუთრისადთა დამომწირობით სხვების და ჭეჭედებგაგებობის უღობებეთა, იმის აღიარება, რომ მილითობით და ერ-თეულეგით ერთნარად დანუღბით და უსამართლობით არიან, როცა ერთობლივი მიხასწორაფვა არ ამოქმედებთ. კაცობრობითს დღევადლანდღე მოღწეული მატკიახობა ბეგრით ასეთი და აძევაჲი აბბის თიხრობითა. ეკონომიურსა დაქაჲსაჲბულბობამ იღვეური მრავალმწწასტლობაც წარმოთვა და ორივემ ერთად აღდანიანთა მოქმედების სხვადასხვაობად გაჯარდა. მათი თანაარებობა მხოლოდ ჩვენსა დრომ შეს-ოლობა, როცა ეესპლატატორული სასოციალდობირივი ურთი-ერთობა სასოციალდობირივი სოციალისტურსაჲ ნადალდებოი სოლიდარობით ითვენს, ანგაროსს უკვეს და ეს იმიტომ, რომ საამისოდ ჩვენი აღდამინებთ ერთი იდებთ და ერთი გეზით მოქმედებთ. ეკონომიური და სულიერი ძალების ასეთმა შეერთებამ ზეგავლენიან ფენიბუნად აქცია ივენს ქვეყანაში დავფუძნებული სასოციალდობირივი ურთიერთობა, მაგრამ ვერ იცეყოდა ასეთადღე ძეგლის სამყაროში ერთმანეთისაგან გაითიბული უძინოზო ბრბოთ და შიძველი ისტკინ-ქტით თავებრუდასმული ბრბობათა მითავეღ წამოწეული გვითრი-პერსონა. ასეთი პერსონაჲც დასახა შექსპირმა მარციოს-კოროლანოსი და ამ სახის ბრბობადღე შევიწიო ბრეჲტის თვატრმა რომაელ ღარბიბთა მასაც, ვისი —

— იმედიით ყოფნა მას ჰკავს, აღამიანი ჩავარდენა წყალოძი საცურავად ტყვიით ტვირთული, ან მიიხდობოს წამოქცევა მუხიას ლერწმით“.

განა არ გვასხებებს ეს სცენა რუსი ნარიდნიკების უწეწეწეებზე? ბრბობსა და გმირის მიზანდასახულობის შეუ-თავაობას, ასეთი მოძღვრების უღღვერობას?!

მთავრობის პარტიის არისტოკრატიკა

და თუ ასეა, — ცდებოდნენ ისინი, ვინც ამ ჰეგისტ შექსპირის არისტოკრატიკა მფარველად აცხადებდნენ და პლენებებს გაემირდავდ შწერლად წარმოსახავდებენ. შექსპირი როდღ თვლიდა გზას ღარბიბთა მასის სულიერი სი-ფაქიწე-ღლიერების გადმოდინებას მამნიაც კი, როცა მისი პიესის ერთ-ერთი გმირი მარციოსი ბრბოს ხიწის უტება:

— თქვენ მოგინდობთ! თქვენ, რომელნიცა ყოველ წუთსა და წანს აზრებს იცვლით: გუშინდელ უსაღბ

დღეს პირქვე ამბობთ და ამაღლებთ, ვინც გულთ გებულდათ“.

არა, შექსპირის მარციოსი თვით შექსპირი არაა, არც აზრითა შექსპირისა და არც სიტყვებით. კაიუს მარციოსი თავისი კლასის ფსევდოლოგია გამობატებს და ამა ამას ავტორის რატომ მიაწერენ?! არც „კოროლანოსის“ დღარბი-ბთა მასაა შექსპირის იდეალი. ბრბოთ თავის ინსტრუქტს თე-ითონ ამოშველს და რატომ ვაყენებთ მის მკებობად, — ან მის თავებუნად ობიექტური ხილვის მწერალს?!

ღიან, ცდებოდნენ ისინი ვიცისა, შექსპირულ ღარბილით ამბობდნენ: — არისტოკრატი ბრბოს არ წყალობოს, — რადგან შექსპირი მარციოსის ნებით ამბობს:

„— აყრდნებულ ბრბოს პირში ლაქუსს მე ვერ დავუწყებ!“

ანდა: — სენატს ძირს ვუთხრით მით, რომ გლახებს ჩვენს გვერდით ვისხავთ

და ვუნაწილებთ ჩვენს ღირსებს, ჩვენს უფლებასაჲ აგრიბა მიმართავს ხიწინებებით მარციოსის მოქი-შებებს, — ბრტულად და სიციხიბისაჲ:

— რატო ცოცხა აქვს ისეთი მარციოსი, რომ თქვენი იმაჲ ცოღვით ყელთადაღე არ იყით საყვე?“

ღიან, მარციოსი არაფრით არაა იმ პატრიციებზე ცუ-დი, ვინც მასავით გულახილად არ ამბობდნენ, მაგრამ თვალეზით ციციხით ბრბოს ფარულად შხამს ალტიენდ-ნეა. აკი წარმართვენს კოროლანოსსად ამადლებული მარციოსი შეუგნებლობით დადაბლებულსეჲ:

— ამოგლოჯეთ ნაზ იგი მრავალ-ხმანი, რაიც ტბილდ საზრდოს ლტყავს ვითომ და შხამს კი ყლბავს“.

მისი ცხიმიება

პატრიციები ცბიერობდნენ და ცბიერობისკენ მარციოს-საც მოუწოდებდნენ. განა ამასვე არ მინიშნებს მისივე დედის, ვოლუმიას რწევა-ღარეგება, უფრო კი მოთხოვნა:

„— წახივთ ხალხიან სასაუბროდ; ის კი არ უთხრას, რასაც ჰგვირბო და რის თქმდაც გული მიგაწეწეს, არაინდ იგი, რაიც ენამ შენს უხებრად, გულთან კავშირის უქონელად უნდა წარმოთქვას“.

მა, დიდებულ დედაკაცო, წახხხარ საქმსაც გამოაკე-თებ მაგ ენითა! — დასტურს აძლევს სიციხიურწე შეწინი-ოსი და ვილუნნიაც უფრო აღრმავეს:

— დადა, შიშველი დაიხივებ მენ მათ წინ თავი, შეფერებული დღევანდლამდ მაგ ამყე გულთან და დამოწეგებულ თუთასავით მოწყდო კისრში“. მარციოსი მოწყდა კისერში:

„— კარგი, ვიცდებთ, — შორს, შორს ჩემგან, ჩემო ბუნებე!“

უნამუნობამ გასულდებელის მამ დღვის ექით“. მაგრამ, მინც არ ხდება უსინდისო, თემცა თანხ-მდება:

— მამ უნდა წარვადგე შიშველის თავით მათ წინაშე? ამპარტავან გულს ცრუ ენით ჩირქი, ჭუჭუი მოვიკის? კარგი, აგრე ვიქ; თუნც საქმე მარტო მე, მარციოსს, რომ შემეზობდა, არ შეგვართობიდი ჩენს მტერად ქვევას, ჰარში განვენვას, —

აბა წავიდეთ მოედანზე, — ამვიდღ ტვირთი, რომელსაც ვეღარ მოვიმარებ ჩემ სიციხესული“.

მინც მომობრა, თუნდაც სიციხესლის დაკარგვის ფა-სად. მაგრამ ამას ქვეშით ვინილავთ.

განა არის ამამო ხალხისადმი შექსპირის ამაზრწენი დამოკიდებულების რაიმე კუბრი? იმ შეუგნებლობ ბრბო-სადმი, „რომელთ არც მარტოა შეუძლიანი, არც მორჩილე-

ბა: იმ ხალხისადმი, რომლის უმადურობას მარციოს-კორიოლანოსი თავიდანვე გრძნობს და ხალხიც უდასტურებს:

„—თავისი ჭრილობები რომ გადაგვიშალოს და გვიამოს, რაც ვაკაცობა ჩაუდგინა, ენა არ უნდა და-გვიდუმდეს, წინააღმდეგე გავეჩვენო!“

ხალხის ასეთი უმადურობა ხალხისავე შემარცხებია. ეს თვითონაც კარგად ესმით და ამბობენ კიდევ:

„—უმადურობა სახარული საქმეა; თუ ხალხი უმადურობას გამოიჩენს, ისიც სახარული შეიქმნება და ჩვენც, ყველანი, როგორც ხალხის შემადგენელი, სა-ხარულის სახელს შევიძინებ.“

—ახლა რაღა უკეთესი სახელი გვაქვს? ერთხელ არ იყო, პურის გულისთვის ავაჯახებთ და თვითონ მაგან ჭრელთავიანი ბრბო გვიწოდებ?!

—ბევრს უწოდებია გვ სახელი ჩვენთვის, არა იმიტომ, რომ ზოგის თავი შავია, ზოგისა ქერა, ზო-გისა წაბლისფერი, ზოგისა მელღოტი; არა, უფრო მკუთამი განსხვავება. ჩვენი ყველას ჭკუა რომ ერთი ყველიდან გამომჟერაოიყ, მაინც ერთად ვერ დადგე-ბოდა, ზოგი აღმოსავლეთისაკენ გაიწვივა, ზოგი და-სავლეთისკენ, ზოგი ჩრდილოეთით, ზოგი სამხრე-თით. იქნება პირველში შეთანხმებულიყვნენ, მაგრამ ბოლოს მაინც სხვადასხვა მხარეს გაიფატიებოდნენ.“

უმაღლრობის საზარალობა

ასეთი სოციალური შეეცნობლობა და კლასობრივი შე-უდნებლობა ფანტავდა რომის ჯურღმულეში მცხოვრებ დატაკივად და მათი გზაბნეულობით გაღიზიანებული მარ-ციოსიც უმადურობას როდი ფარავდა. თუმცა, ბუნებით ვერ ითმუნდა ადამიანის უმადურობას, მით უმეტეს ჯა-რისცაკის მხრივ. სჯიდა იმით, ვინც დაპყრობილ ქალაქს ძარცვავდა და უპირველ განას ხარბად ბნელში იქცებდა:

„—დავფედი ვაგბატონები და მტერეული დრაქმას არ მივცემთ ამით საქონელში. დაუხვედრიათ კალისი კოვზები, ბალიშები, ნაყარ-წყური რკინეულთა, მჭრეები, რასაც თვითონ ჯალათი არ მოქიდებდა ხელს და მიწას ჩაჟფლავდა მკვდართან;

არ მოუცდიათ ამ საზიზღართ იმ დრომდე მაინც, რომ ბრძოლის ბოლო მოკლებოდა. დაიკარგენით!“
კეთილშობილი მხედართმთავარი მკრინელი უსარბე-ლად და წმინდა კაცად სასახეს კოროს ქალაქების დამპყ-რობ მარციოსს:

„—ნალაფვეს ზიზღით ჰკრა ფეხი და უძვირფასესთ განძთ დამხედა, ვით მიწის ჭუჭყსა.“

რადგან:

„—თვის ჯილდოს ჰპოვეს იგი თვისვე ნამოქმედარში და კმაროს, რასაც თვით დატაკი მას არ დაუქერს!“
იგი, ასეთად დაბადებული, კეთილშობილურ სარბი-ელზე სამოღვაწეოდ ასეთადვე იწავებოდა. 16 წლისას — კარგად

„—შეძლო მას ჯერ კიდევ მაშინ სცენაზედ ცმაწვილ ქალთ როლის თამაშობა და სწორედ იმ დროს

საოთარ ველზედ სიმამაცე გამოიჩინა ყველაზე მეტი და თვის შუბლი მუხის ფოთლითა დავაწმომისოლმა დაიმშენა. ეგრედ ჭაბუკმა ვაკაცობაში შესდგა ფეხი და იზრდებოდა, ვით ოკავნი.“

ვინდა ურჩევის ხმებს, მარციოსი რომ ხალხის მტერია, მისი მოქიშვე, მისი მოძულე? პატრიციები, ხალხის მიერ-

ვე არჩეული ტრიბუნები. მათ დაფარეს ხალხისაგან მარ-ციოსის თბილი სიტყვები:

„—ერთ ღარბ კაცთან კორიოლში ყოფილივარ სმირად,

იგი მე კარგად მეპყრობოდა; დღეს ის ტყვედ ვნახე, მომთხოვა შევლა, მაგრამ იმ დროს უცხად წიხ შეგხედა

აფიფიოსი და სიბრალული რისხვამ გამოიჭრო. ის ჩემს მასპინძელს, გთხოვ, ანუთი თავისუფლება.“

რად აღარ ახსოვს ბრუტოსს, ხალხის მიერ არჩეულ ტრიბუნს, მარციოსის გულით ნათქვამი:

„—თქვენს ხალხს, ვაფასებ რაცა ღირსა.“
შენთვის აღნიშავ ამას ადასტურებს:

„—მის ხალხს უყვარს, მაგრამ გვერდით ხომ ვერ მოუწვენა.“

მზღობელთაგანიც მარციოსს ამართლებს:

„—რასმეტი დიდი-კაცი ყოფილა ხალხის მოყვა-რული, მაგრამ სიკვარულით იმის გული ვერ მოუგრა და რამდენი ხალხს უმიზეზოდ შეჰყვევრებია. რაკი სი-ყვარულიც უთავბოლოდ იცის და სიძულელიც, გმგმ აღარ დადგეს, უყვართ თუ არა; ხალხს გვ კარგად იცნობს და თავის გულწრფელობით არცა მაალეს ამ დაუღუგრობას!“

სხვა მზღობელი სხვაგვარად პასუხობს:

„—მარტო დაუღვევარი რომ იყოს, არც კარგზედ იზრუნება, არც ავზედ; გვ კი ცილობის ხალხი მოი-მდუროს, შესძავდეს და გინდა ხალხის ყმაში ჩაყარ-დნობა საკაც, გინდა დატყუებით თავი მოუქონავს, არც ერთი საიმამოვნო არ არის.“

მაგრამ თვითონაც მიიღო პასუხი:

„—ღთის წინაშე, ქვეყანას ბევრი სიმახსურთ გაუწია და მაღალი ალაგი სხვებივით პირნობით არ შეუქმნია. მართალი რომ არა სთქვას კაცმა, უმა-დურობა იქნება; იმის ამბები ყველას აი აქ, გთო-ზედ, გვაქვს დაჭულელი; მოდი, ახლა, გულიდან ამო-იფხივე და სიყვედ თქვი.“

ხალხის ტრიბუნად არჩეულმა ბრუტოსმა კი გულად ამოიფხიკა და სიყრუეც თქვა:

„—წაივდეთ და ხალხს ჩაავაგონით, როგორ სძულს იგი!“

სიციინობაც მზარი აუბა ბრუტოსს, რაკი იცის რომ:

„—აბრალდება მამინვე ხალხი, როგორც ჩალა ცეცხლმოდებული და კვამლი ჩანთქავს მის სახელსაც, მის დიდებასაც.“

სენაშლი ნაწილი ტანისა

მაშინ ვინ ყოფილა მარციოსი, რაკი არაა სინამდვილე-ში ღარიბების მტრად გადამდგარი? მართალია, იგი გო-რობოსი იმით წინააღმდეგე, ვინც უფასოდ პურს მოითხოვს, მაგრამ სენაშლი კლასობრივის შეხედვით მთავრად:

„—რაკი იცოდნენ, პური შექმნად ურიგებლობათ და საზრუნავად აღარ ჰქონდათ, ალარც ცდილობდნენ დამსარბრებას ერთგულებით; როცა ქვეყანას მტერი ზედ ადგა, ქალაქიდან არც კი დაიძრნენ, — და ამბობენ, პური უსასყიდოდ უხდა მოკვეთო!“

იგი მართლაც სოციალურ-მორალური სიბევეითაა და-სწულელებული, მენფიზიოსის თქმის არ იყოს, „სხველი ნაწი-ლია ტანისა მხოლოდ“, მაგრამ ამ ნაწილს რად იყენებენ ხალხის მოძულად გამოსაჩენად?!

პირველად მოქმედების პირველ სურათში მარციოსი ისე იცვლება, როგორც აგრძელებს იგი თავის გზას კორიო-ლანად ვაძღვობას. მას მართლაც არ სჯერა ბნელში სულ-მდაფავი ბრბოს ისევე, როგორც არა სწამს დიდებულთა

ქველმოქმედება. მსახიობი ეკეპარდ შალი, ხმითა თუ ფეხტით, ამ თავის აზრს წამითაც არ სცდის. იგი რომის დღედატობა აჯანყებით განარისებული რისხვა-იკვლის სიტყვებს აყრის, დასცინის კიდევ. არც ფულიღობს, — ნება რომ მისცენ „სულ ლუკა-ლუკა აუწყადა ამ მონათ გროვას“. მაგრამ მამინაც, როცა მიკრივი შემოდის ცნობით — ვოლსკები ლაშქრად გამოსულანო, შალით-მარციოსი არც ხმას იცოდის, არც ქვეყნის მანერას, — ისაღვე რჩება, როგორც წინა ხალხის დატუქუებით ვერალო.

ეკეპარდ შალი სცენაზე ჩნდება შეუმჩვევლი. იგი თავისი ხმით, არც გარეგნობით გოლიათს არ გაეს, არ იბღვირება, არც იბერება, როგორც სჩვევიათ სულით და ჯანით გოლიათ სარდლებს. იგი ისევე დაბალი ხმით, ოღონაუ მოსხლეგით ზეგით იწყება, სიტყვით სიტყვამდე მაყურებლის თვალწინ დიდდება, ძლიერდება და მხედართმთავრის ფსიქოლოგიურ გვირგვინსაც იღებას. მაგრამ, ამასთან, შალიოს მიერ განიხილებული მარციოსი შინაგანი თავმდაბლობით, თუმცა სიფიცებით, მტრისაც ტროს უღებს. — ვოლსკელთა სარდალ აფედიმოსზე ღირსებით ამბობს:

„— უნდა გამოვტყდე, რომ მარტო იმის ვაეცაცობა მებარბება მე და მარციოსი რომ არ მერქება, დათარხნმადობდი, აფედიმოსი ვყოფილავ, სხვა კი არაიცი“.

მაგრამ მისადმი გაშმაგებას მაინც არ ფარავს: „— მთელი ქვეყანა თუნდ ერთხანისთვის წასაკიდად შუა გაიყოს და ის მოქექეს ჩემს მხარეზედ, შფოთს აუტყედი, რომ მარტო მასთან შეტაკება მრეგებდა ხედარდ. იგი რომია, ნადირობა მწყურის იმასე“.

ამ შედეგი სიტყვებით მსახიობი შალი მხედართმთავარ მარციოსის მოქმედების ძლიერება-სიმშაგვში გვაჯერებს და, ვიმეორებ, კიდევ უფრო მონუმენტურ სცენურ იერსახედ გვგვსტება. ამას ისევე ბუნებრივად აღწევს მსახიობი, როგორც დიდი ტელანტის მქონე პატარა ხმის ანტონი, ვინც ხნადელა იწყება, რომ ამხუარებული დარბაზი დააღუშოს. ეკეპარდ შალიც ნერვოზი პიციკატით უტყვს, დრამატული შემპარაკობით კრემინდოში გადაირთვის და პიანოზე ჩამოყურებული ხან ფორტისიმითი აბოლოვებს, ხანაც პირიქით. ასეთია ეკეპარდ შალის ტემბრალური პალიტრა, ამგვარივეა მისი გვირის მარციოსის აზრის პოლიფონიაც.

შემსპირის კვალდაკვალ

სამეტაკლის დამდგმენი — რევისორები მან ფრედ ვეკვეტი ი და ი ახ ი ს ი ტ ე ნ შ ე რ ტ ი შექპირისთვის კომპოზიციის დასაწყისში არსად უხვევნი. მეორე სურათიც, პიესისდაგვარად, კორიოლინი მიმდინარეობს, აფედიმოსის სახალხო. სცენის შუაგულს სავარძელში ვოლსკების წინამძღოლი ზის (მსახიობი პანს-პეტერ რაიციკე). მისთან ახლოს ხალხის ტრიობუნნი — მარციოსის ფარული მტრები სიცილიონი (მსახიობი მარტინ ფლურხინგერი) და ბრუტოსი (ახიმი პეტრე) თავს დასდგომიან. ამ ორთა ძალა ეკუთვნის, ბრძოლის ხერხით მოგვებში. აფედიმოსი კუნთითა და ნერვის გორჯად დახვეულა. იგი მტაკედ ზის საფარძელში, მაგრამ გულის ბოძა უფრო ხშირად წამოხატუნებს ხოლმე, ვინემ გრძნობის წინგამსწრები სიტყვა ფიცგელი. პანს-პეტერ რაიციკე, აფედიმოსს, ისევე სტულს ეკეპარდ შალის მარციოსი, როგორც მეორეს ის პირველს. მასაც მწყურია მასავით დიდებულ რომაელთან სპირიტოლო შეშმა და არცა მალავს:

„— თუ კიოს მარციოსის შეგებდი,

დაფიციუნს ვართ, ერთმანეთი აღარ დავინდოთ“.

აფედიმოსი სენატორებსაც შემორული სიყოფიონით უხიარებს თავის მხედრულ ზრახვებს. იგი თავდაჯერებითა და ამპარტახებითი ძრახვს სენატორებს უმოქმედობისათვის, რომ შედეგად მტერი შემოტრევათ დავესწრებიან:

„— ვიდრეცლო რომ შეიცვალა ჩვენი ვალსამქერობა, გვწადა ზოგიერთ ქალსკებს და ვალსკურება და ესლა კი რალას ვიწამთ, რალას გაუხლებლი“.

სამთა დიალოგი პირველად და ნერვოზად წარმობარა. ამგვარად დაძაბულ განწყობილებას კარგვლავ ნივთობარე-დეკორაციული ატმოსფეროც. პირველი სურათის „რომის თეთრი კარიბჭის“ შებრუნებით ვოლსკების ქალაქ კორიოლის ასეთვე ცხვ-სიმამრის ალაყაფი წარმოიშვა, მაგრამ ფსიქოლოგიური სიმტიციც-სიმგვრივით ბევრად განსხვავებული. იქ რომაელთა ციხის კარიბჭე ვეჭვრულა თეთრი ღლიდებით ავითი, აქ კი დრო და ქამით გაქვარტულ-გამაგვეული სროებისაგან აუწყიათ. იქ, ზემოთ აყვანილ ყრუ კედელზე სამი თალა დატახნებული. აქ ისეთივე ატაკება, ხის მორებიეი ალტკრული სათვალავოეზია გამორილი. ყოველივე ეს და ამით წარმოქმნილი მძიმე განწყობილება ასეთივე ძლიერების იმედს არ გვისხატავს, როგორც ამას ვერძობილი მარციოსის თეთრად მოკიფე კარიბჭის ირით. ასეთივეა ადამიანების გრძობა-მოქმედებაც. ვოლსკების ბახაკში იერიშისათვის უმხადეზიან, მაგრამ ეჭვისა და თავურწყუნობის სიმშვიდეს მაინც ვერ იცოლებს: მათი შემოხმობი უფრო დასანახავად ქედმალბობენ, ვინემ ეს გამარჯვების მომტახთ სჩვევიათ ხოლმე. მათი სენატორები უფრო სდუმან, ვინცე ვერძობენ. მათი სარდალი აფედიმოსიც უფრო ახალბობს და ნერვოზად იცინის, ვინემ ტაქტიკურად ზომავს და წარმატების მომტან ჩაფიქრებულ სერებს აცინობს. რევისორები — მანფურედ ვეკვეტი და იოანს ტენშტრეტი ვმოცურად ასხლებილ და მინაგანად ახარტულ ნატკრედ ხატკვენ ვოლსკების წინამძღოლ ტულოს აფედიმოსის სცენურ იერსახეს. მსახიობს პანს-პეტერ რაიციკე, შექპირის პიესით, უფრო მისაყრდ და ვალსკურებული ტრესტია არა აქვს, ვიდრე ეკეპარდ შალის კაიოს მარციოსი. მიუხედავად ამისა, სამეტაკლში აფედიმოსი უფრო თანმიმდევრულად მფეთქაი და სარკასტულად მოქმეობა, ვინემ მისი მოწინააღმდეგე მარციოსი. რევისორებმა აქტივობის ასეთი ამოცანა დაუსახეს და ივიც ხაკარსახე თვისებას მკვეთრი გრაფიკულიობით ავლენს, ნერვოზად უსაყვედურებს სენატორს:

„— შენი ბრალაი; ვიდრე და ფარულად მოგეფშნადა ყველაფერი, ვიდრე თავისით უნებლედ გამქვადებობდა და შენ არ ქქმენი, სისულელედ ჩასახე ესე და აი, რასაც ვაგოფიქრებო, მტერმა წი იცის“.

სენატორის შემბნებას, რომ აფედიმოსი მართალს არ ამბობს, მაგრამ სარდალი თავდაჯერებით უუყოვდებს:

„— მე ნამდილს ვამბობ, რასაც ვამბობა“.

რამისორებანი ინტერპრეტაცია

შექპირის ტექსტის გასცენიურება აფედიმოსის ფსიქოლოგიურ სიდიჯესა და პლასტიკური მეტყველების სიძლიერეს ითხოვს. მარციოსისა კი პირიქით! — პიესის მიხედვით, როგორც თვითონ, ასე სცენების სიტყვებით მფეთქად ემოციონის თავსხეულალებულ პიროვნებად ხატკვენ მას. „კორიოლიანოსში“ პერსონაჟი არაა, რომ მარციოსსუ არა თუკანა — ამყაია, ამპარტახაი, თავხედული, ქმაიე და ტრახაბა. ამგვარი ეპითეტიც მქონე ცდუნებას არა შობდა, რათა მსახიობ ეკეპარდ შალის ვალსკაციურობით გაეხსნა თავისი გვირის იერსახე. მაგრამ მამინ, შესაძლოა, ვალსკობდობულად მისი სცენური პერსონაჟი, რაკი იგი მართ-

ლაც ისეთად აღმოჩნდებოდა, როგორც სხვები მასზე უკვე გეაქცინებდნენ, შიში სასიათის სიხურეი საიდუმლოებასა სა-
 აქარაოზე გამოლაგდებოდა და სასტრეჯიო აღარ იქნებო-
 და წინასწარ ანონსირებული მარციოსის ბუნებისა და სა-
 ხის სიუეტური თხრობა მსახიობს ფსიქოლოგური განხის
 სერბითაც გაუმეორებინა.

მაგრამ რეჟისორებმა მაქსიმალურად დაიცვეს აფვი-
 დოსისა და მარციოსის შორის თანატოლობა. არც ერთ მათო-
 განს არ მიაბატეს განსხვავებული ნიშანთვისება, რომლი-
 თაც ერთ-ერთი როლის შესარულებლის უგემოქმედება მა-
 ყურებულე რანდენადმე უფრო გადიდებოდა მეორესთან
 მიტოვებით. და ეს არც არის ბრეტის თეატრის მიზანი:
 მსახიობმა კი არ უნდა გამოიწვიოს სენური გმირისადმი
 მაყურებლის პასიური თანაგრძობა, სიძაძა-ანტიპათია,
 არამედ თვით მაყურებლის ანალიტიკურმა აზრინაობამ
 წარმოშობს ის, რადგან ანეთი მიზნი დროს მსახიობის გა-
 რეცხილი ნიშანი, — სიმბოლე, ხმა, სილაზნაჲ, — ქვეცხო-
 ბიერად გაიყოლებს მიაჩნად მინდობილ მაყურებელსაც.
 ეს კი იგივეა, რომ დარბაზმა თავი წარმოიდგინოს იმით
 ბედის მთაბარელად, ვის მოქმედებასაც უყურებს — იმი
 მაგირ, რომ სპექტაკლის მსვლელებს კვალდაკვალ იმ ძა-
 ლით დაიძაბოს და იმ სიღრმით აღიქვას, რა ძალა-ზემო-
 ექმედების უნარსაც გამოავლენს მაყურებელზე თვით აქტი-
 ვორი. ალბათ, ამით ახსნება, რომ რეჟისორებმა აფვიდიო-
 სისა და მარციოსის როლებს შეინარულებულე თითქმის
 ტყუპები მიიზანეს, — ერთი სიმალდის, ერთიანი ემხის,
 ერთი ხმის ძალის მქობე პერსონები შეგარჩეს, რათა სპექ-
 ტაკლს ხელი არ შეშლოდა რომელიმეს გარეგნული გას-
 სხვავებულობის წიხ წამოწვევით. ახლა კი მსახიობები ისე
 ირავებიან და ისე მოქმედებენ, როცა ძნელია დადგენა ვი-
 ნა მათ შორის უფრო კეთილი, ვის კი ხაკლებელი. ვინაა
 ლამაზი, ვინ კი არა, ვის მხარეზე გვიჯობს დადგობა?!
 ასეთ ვითარებაში თეატრი თავისი უმოქმედებითი კერ-
 სით მტკიცედ აგრძელბს ბრეტის ხაზს — კი არ აირჭე-
 ბოს სცენაზე ცხოვრების სინამდვილე, არამედ გამოისახოს,
 კი არ მიმეგახნდეს, არამედ გასაზრდელდეს, საძვღობის
 ილუზია სინამდვილის მხატვრულ იერსავედ ექნის მაყუ-
 რებელს, რაკი თვითონაც არის ნაწახ-გახსდილის შემქმ-
 ნელი.

მავიგელისა და რიჩის მკლუმინი

მესამე სურათი ისევ რომში გვაბრუნებს. დედა ვო-
 ლუნია და მუდელე ვირგილია თავშეკავებული სიმშვიდი-
 თა დაფარული დაძაბულობით აწხალებენ მარციოსს სა-
 ლამებროდ.

დღის როლში, თავდაპირველად, ბრეტის მუდელე,
 გამოჩენილი აქტიორი ქ ე ლ ზ ე ვ ა ი გ ე ლ ი ვ ა ნ ე ჲ
 მისი ვო ლ უ ნ ი ა ს იერსაზე, ალბათ, აპასდროს წარ-
 მოშლება მესაიერებთან. ახლაც თვალწინ მიდგას ინტე-
 ლექტუალური ქალი, მკვიერი ნაკვთებით, ენერგიული იე-
 რითი, თხელი, საშუალო ტანის, მაგრამ, საოცარი, რაც
 უფრო ვაკვირდებოდი, უფრო მალდებოდა. ვაკეგლის ვო-
 ლუნია ძუნწი ვესტიტია და მკაფიო სიტყვით ნებისყოფით
 საყვე ქალდღებრთად მოჩანდა, ვინც ძალუმად შესძლო თა-
 ვისი შეილისათვის სიკეთეე ჩაენერგა და ბორბებაც, სი-
 ხაზზე და სისამტკიცე, საკუთარი თავის განდიდებაც, მაგ-
 რამ დედისადმი უხმო მორჩილება. ქველ ვაკეგლი, მეზ-
 რლინში ნაწახ სპექტაკლში წიმიდად წუმდა კამერულად
 ენერჯოდა, რომლის ბეჭა სამიხედლედ წარჩინთავდა სპექ-
 ტაკლის აზრობრივ ტონალობას. იგი დიდე არტისტული
 ტექტიტი, აქტიორული იორსებით, აღამანურ სიამაყით
 და ანალიტიკური ხერხით, სცენაზე სხვაქმევეის თვალში
 უცემი უნარით ასახიერებდა ჭკვიანს, მტკიცეს, შეილის

მოყვარე სულით მაღალ და გულით უღრვე დედასა და
 მრჩველის სცენურ იერსახეს.

ამჯერად კი, თბილისის სცენაზე, სხვა მსახიობს შეე-
 ხვდი და, ბუნებრივია, სხვა ვოლუნიააჲ. ჩემს მესსიე-
 რებაში უკვე დრმად ჩამგდარ დედას ასახიერება მსახი-
 თობი ფ ე ლ ი ც ი ტ ა ს რ ი ჩ ი, მაგრამ იმდენად თვით-
 მყოფობდა, რომ მიუხედავად სხვისი ჩემი ფსიქოლოგი-
 რი ტყვეობისა, მიხე შევიცან და დავიჯერე ასალი შემსრუ-
 ლბლის ნიჭიერება, პარტიკორებთან სცენურ კონტაქტში
 შესვლისში იმი დიდი უნარი.

თავისთავად შექპირის ვოლუნია ისეთივე მნიშვნე-
 ლვანი როლია, როგორც მარციოსისაც და, რა თქმა უნდა,
 ასეთადვე აქცია თეატრმაჲ. ეს გასავეები არის, რადგან
 თვით ბრეტის დედაც — მერი არდენი — შექსპირის თჯაზ-
 მი სათაყვანო პარტიკორს სიამაყეს წარმოადგენდა თერ-
 მე. დედა იყო შექსპირისათვის ყველაზე ახლოდები,
 და სამიხედ მრჩვეული თავისი 44 წლის სიცოცხლის მანძილ-
 ჲ, დედისადმი სიყვარულმა და თვადებულმა შთაბრ-
 დაეწერა დედის კულტის ამამაღლებული ბიძი პლუტარქე-
 სეული ვოლუნისა იერსახეზე დაკრდობით.

ფელიციტას რიჩის ვოლუნიაჲ ასეთი დედაა — ქო-
 ტი, როგორც შეილიც, მაგრამ მოფერის და სირთულეთა
 რიბილად ამქვეცივ. გარკვეულადაც უფრო დინჯი მუდელე-
 რებისა, ვინც მისივე საკუთარი თავშეუკავებლობა ერთი
 განწყოვლილებიდან მეორეში რომ ავდებს ხოლმე, დიას-
 ვოლუნია უფრო დიდი დედაა, ვიდრე სხვები, უფრო მოყ-
 ვარე შეილისა, თან სიყვარულს დამფარავიც, — ვიდრე
 სხვათა დედაებია.

ფ. რიჩის ვოლუნია პარტიკორული სიღარბისლით ატა-
 რებს შეილთან დიალოგს. იგი ამბობებულე ინტონაციით
 ვირგილიასაც ჩაავიონებს (მსახიობი ა ნ მ მ ე ჲ ე ჲ კ ა ა
 ჲ) შემობრის მუელეობის მოვალეობას. მშვიდი მორძა-
 ბობობიდან აბჯარს ჩამოსხისს და შეილს მჭერლ-
 შეილზე, საიერ დემა-პარტყელს შემობრტყამს, მუდრულ
 ლაბადა წამთასხნს და მუხარადეს უხმო დალოცივით
 თავს დაადგამს. ამ ეპიზოდის დროს მუელე ვირგილია
 განსზე ზის და ქმარს მხოლოდ სასიბები შევცქერის, რად-
 გან იგის — ამ სიტყუავიში მისი, როგორც მუელის, მო-
 ვალეობა პენელოპასათი მოყდა და ძლიერი ნებისყოფის
 დედამთილის, ვოლუნისა თჯახის მუედრეკლობის შესაფე-
 რისობა. ამას აწობენე პააზე დიდის ტაქტიტი ახორციე-
 ლებს.

შალლი-მარციონი

ცეკვარდ შალის მარციონი ამ სცენაში ისეთივე ყრმა-
 შეილია, როგორცდც ვოლუნისა ყოველთვის მიიჩნედა
 და ახლაც უთქმელი მოწყალებით მისგან მეორეული მო-
 ვალეობის უსიტყუად შესრულებას აკისრებს. მაგრამ, უკვე
 მიმდებო სურათებში, დედა-შეილის ფსიქოლოგიური ყო-
 ფითობით დადომეცმული დიალოგი მარციოსის შინაგანი
 ტრემპირამენტის ამფთქქებულ კატაპულტად იქცევა: პრე-
 ბა დედის დამჯერე შეილის თეინერება და იფოფრება
 სიფათის წინაშე დაუკლებელი მხედრის მუფთავი ტემპე-
 რამენტია.

შეთიხე სურათიდან უკვე შესამჩნევი ხდება ბრეტის
 თეატრის თანავეტრობის საკავლეები. რეჟისორები შექსპი-
 რის სხვა პიესებიდან ალებული ტექსტებით დამატებით
 ქმნიან ვოლკელთა მხედართფორსების სკუროსის (მსა-
 ხიობი ვო ლ ი მ შ ა ბ ე ჲ) და კ ა ლ ე ო ს ი ს ი (მსა-
 ხიობი შ ტ ე მ ფ ა ნ ლ ი ჲ ვ ე ს კ ი) იერსახეებს. პიესი-
 სავას განსხვავებით, ბროლის სცენებიც ერთ დიდ სამაზრ
 მოქმედებადაა გაერთიანებული, რომელც მთელი სპექტაკ-
 ლის სახანაობით კულმინაციას წარმოადგენს.

მარციოს თავისი ლაშქრით ვოლსკელთა ქალაქ კორიოლს ციხეგალანის კარიბჭეს მიაღწა. აფვიდოსი დაუსხლტა მარციოსის შემოტევას, რათა კომუნიონის ჯარებისათვის დამარცხება ეგეგმებინა. ამის გაგებით ე. შალის მარციოსის უზალ სხვადა იქცა, — აღარა გაუს წყდარ დედის წინაშე უხმოდ თავდახრალს. მასაბიბი რაღაც შიხაგანი კადო-ძალით გამოიმხობს სულში და სხეულში მიყურეულ ვადილის სტიქიოს და, მიუხედავად ჯარისკაცთა შედარებისა, ერთი იჭრება მტრის გულავანში. ვოლსკები კარიბჭეს გადაეკეტავენ და, ბუნებრივია, შიგ მომწყვედულის სიყოცხლეც სიკვდილით უნდა დახრულდეს. აფვიდოსის მიერ დამარცხებული კომიბიოსი და მარციოსის ბედის ანაბარად მიტოვებული შემორები ახლა უკვე რომის გარდუვალ დამარცხებაზე მოითქავენ, მაგრამ მოულოდნელად კარიბჭეში ისევ გამოჩნდება დაჭრილ-დასისხლანებული, მაგრამ გამარჯვებული მარციოსი.

ამ სურათის ფიხალის ერთი მტრები ნატურალისტურად ეც მოგვეჩვენა, მაგრამ ამას, — მარციოსის ლოყაზე და მარჯვენა ხელზე სისხლის პრიალს, — მაინც არ გადავყავართ არც სიუჟეტის თხრობით ტყვეობაში, არც ფიზიოლოგიურ ზემოქმედობით ზედმეტობით. დაჭრილი მარციოსი კვლავ უტყვის კორიოლს და მასურებლის თვალწინ იმწლება გრანადიოლი ბატალია, რომლის შთამბეჭდაობა, მიუხედავად რომ სხვა რომელიმე დადგმიდან გაივისნობა.

თეატრალური ბატალია ერთიმეორის საწინააღმდეგოდ განსაზღვრული ჯარისკაცების მჭკრივის გამოსვლით იწყება. რომაელები მონასტრისფრო სამხედრო უბიფორმაში არიან, კორიოლენი — მუქფერიაში. პირველთ მრგვალი ფარები უპყრიათ, მეორეებს — ვერტიკალური. კორიოლენები ციხე-ტყულების კაფიბჭედან წინ წახრებიან მოიქცევიან, რომაელები კი თავიანთი თვითი ფილობიბიან. ასეთ მწყობრში მარციოსის აღარც კი ჩანს, რადგან თვითონ დაბალი, მალელების რკაშიში იბრუნება. მაგრამ მიხსანსხვ იცვლება, — მაღალ მგომართა მწყობრივი საბრძოლო წყლში იბრუნება და მოხსნდურთა შესატყუად ემუხადება. ამ ეპიზოდთან მასურებლის თვალის მთლიანად თავდახრულ შალის მარციოსს გადადის. იგი ახლა დახარჩუნებულ მაღლა აწილულად ჩანს და ავჯლის სულიერ-ფიზიკურ ძალად გვეგებატა. კინერტი ღრმად ამოჭრილი საყურად და ამჟამად აღებული თავი კიდევ უფრო შემაღლებულსა და მიუწვდომელსა ხდის რომაელთა პარდალს. დახრილ მგომართა ფონზე ტანაყრილი მხედართმთავრის ფიგურის დგომა, იმ ერთ, თუნდაც უხმო წამით, დიდი მასის მქუხარე მონოლოგად გარდაიქცევა.

რუთი ბარბაქუსის ბატალია

და, აქ გზა ეხსნება ომის სენის დამდგმელ რუთ ბერგაპუსის ქორეოგრაფიულ ტალანტს. იგი არაკომპლექსურ ბატალურ კომპოზიციას ქმნის, რომლის ყოველი დეტალი მოძრა, დასრულებულ ჯგუფურ ფრაგმენტად იქცევა. მეორეები გამულონი ფორბიტი ეპარებთან ერთმანეთს და პლასტიკურად დახვეწილი მანერით ვეგბერეულა ცოცხალი ზოგა-მასის მიქცევა-მოქცევის შთაბეჭდილებას ქმნიან. მეფე ერთმანეთის შუაგულში იჭრებიან, მაგრამ ერთმანეთში რიდი ითქვამებიან: ორიდან ხუთამდე მგომარი ცალ-ცალკე კომპოზიციებს აგებენ და საერთო ჩარხს განუყოფელ ნაწილადად იკვრებიან. ზოგან მარტხებელა მებრძოლის სილუეტები ჩნდება და ისიც თავის წერტილს უსაგან სხვა ჯგუფების მოძრაობა-თხრობის დაწყობა-დამთავრებას.

მებრძოლთა მოძრაობა-მეტყველები მსაკვირვებას აძლიერებს სამხედრო ეკვიპირების წარმოქმნილი დეკორაციულ-ნივთობრივი ატმოსფეროც. გადაჯვარედინებული

დამხები თუ თავსებადაფარებული ფარები მრავალნაჩსკულტურულ ასამბლეებს ახებენ და თითქოს წაძირე ანტიკურ ქანდაკებად იქცევიან. მასურებელი ღრმად იხსობენ და ბატალურ ფერტილობად იხსებენ ყველ ასეთ სკულპტურულ მობარათს. რეგისორმა ალასტიკურ ჯგუფებად განსაზღვა მებრძოლები და გრაფიკულიობით გამოხატა ადამიანთა თავაწყვეტილი მჭობრობა, — დღომა თუ ხტომა, პაინერი ტრიალი და მიწაზე შლარაობა, ციხის ქოვებურზე ამბობლება და კარიბჭიდან გადმოტყევა, გლანვლზე კიხის მიდგმა და ერთმანეთის მხრებზე დგომა, კედანესზე აცოცება და სარკლიბა მოსხლესზე, სხარტებად აბრთა და მოწყვეტილად დაცემა, ამოტყვა და გამოტყვა, ისეთი ნაღვლით ბრძოლის გასლა, რომლის დარი მხოლოდ გონებით წარმოიდგინება. ეს ბატალური სცენა შემამაწმენებელია, მაგრამ ახალგეგმელებიც, მძიმეც და მსუბუქიც, უხეშიც და გრაციოზიც, ბარბაროსულიც და ცივილიზებულიც, თითქოს ძალისმძიერი, მაგრამ გიმნასტიკური, ლოკალურიც და განხოვადებულიც — ერთი სიტყვით, მძაფრი სულიერიც და ფიზიკურიც ემოციებს აღმძვინეობს. რეგისორები არ მიფრდნენ ნატურალის ნივთების მომგებლობაში, მაგრამ ამას აყვებენ ისეთი სისწრაფე-გაქაფულობით, რომ მებრძოლებს თავსე ვეგბერეულა, ხანდავლით ბაღის გადაგდება და შიგ რამაზიერა ჯარისკაცების გამოწყვეტევა საწინააღმდეგო გონებამახვილობის თავითვის სისასრტედ იქცევა, როგორც ცხარე პაქერობაში მოსწყრებულიად ხასრლი ბასერი სიტყვა.

რანიწეა — შალლის ლუქიტი

ბატალია დამთავრდა, მაგრამ სისხლსა და ოფლის სუნი არა ეცემი. დამარცხებულ ქალაქი კორიოლი მარციოსს ნებდება, მაგრამ არც აფვიდოსისა უშოწყალოდ განწყობილი; იგი მარციოსს პირისპირ შევეფთება და კვლავ იწყება უკვე ნახაბი დრამატული ბატალიის სუხში ჩამწყვდომი მხედართმთავართა ფიზიკური და ფსიქოლოგიური შემხის სცენა. ჯარისკაცები ომის მოუდანს ტყვეები და ორი სცენური პერსონაჟი მასურებლის ხედვის ცენტრში ექცევა. რეგისორებმა სცენა გათავისუფლეს ნივთიერი დეტალებიდან, რათა გულდაგულ შემგვიდროსა შემხის გემინასტიკურ და სიტყვიერ დეტებად აიქვას დარბაზმა:

„—მე სხვას არ ვებრძვი, თუ არა შენა.
ფივის ეპატქსად ხაყლებ არ მძაგზარა.“
არც აფვიდოსი ჩამორჩა უკმეზობლი:
„—სიძულვიში არ ჩამოჭრები.
მთელს აფიოკაში არა ბუდობს ქვემეზობრი მიველი,
რომ ისე მტულდეს, როგორც შენი დედება მე მშურს.
დადექი მაგრად!.“

დამხები აპრიალდა, შეჯახებულმა კუნთები დაბერეს, მაგრამ სუნთქვა შეეკრათ. დალიობა აფვიდოსმა რკინის მიმდე ფარი გადაადგო და ხელდახვე შვიდა. სულით რაინდმა მარციოსსაც უშალ მინაბა, ფარი დაავადო. ისევ დაქებნენ ერთმანეთს, მაგრამ სასიკვდილოდ მანიც ვერ დასცეს. გადაჭაყმულმა მარციოსმა მიმდე ჩაქაჩინი მოძირდა და აფვიდოსსაც არ დააყოვნა გულდობაში მსაკლოტეობა. გამაგებელი ადამიანები იხვე შეებნენ, მაგრამ ხელჩართულ ჭიდილში მკლავები ჩამოწყადა და დამხები დასცივდათ. სიძულვილი კი მანიც არ დაუღლია, ერთმანეთს ყახნარტობი მისწყვდინე, მაგრამ არაკითა გამოვლიათ, სულის მოსათქმულად უნებუნად ერთმანეთს მყვრდით მიყვრდნენ და მოსწყვლელი სკულპტურულ პოზაში გაიკრინდნენ.

„—ვინც პირველი მოიკვლეს ფესლა,
შერისხობს ღმერთთა და გარდაქმნან მფორის

მონად!“ —

მძინელ ამოხდა მარციოსის.

„—თუ გავიქვებ, როგორც კურდღელს, ისე მივივლი, — ძნელად ამოიხსენს ავფიდიოსმა და ფარდა დაეშვა.

რეჟისორებმა არ გვიჩვენეს არც ერთის გექცევა, თუმცა მოვლუბების განვითარებამ დადასტურა, რომ ერთი მათგანი მაინც დამარცხდა. მომდევნო სურათში ფ. ჩიჩის ვოლუნშიან აგრძობას ამცნო:

„—შეხვდით ერთად ბრძოლა, მაგრამ ავფიდიოს გავქცაო“.

ვოლუნშიანის სხედართმთავარმა რანინდაზე ხელი აიღო, მსაკერობას მიეცა და გაბოროტებით წარმოსთქვა:

„—სტეტიოთ ვფიცავ, პირია-პირად თუ შევეყარე, ან ის იქნება და ახუ მე. დღემდე პირნათლად ვებრძოდი, სსურდა, რომ ხსალ და ხმალ

გავსწორებოდი, ვერა ვქაშინი-რა. დღვის იქით ანუ ძალ-ლოხით, ან ვერაგობით მე შარციოსს კისერს მოვეკრებ“.

და, ამ დღიან მარციოსის წინ აღიმართა დაუძლეველი წინააღმდეგობა, — მშობლიური ხალხის უძაღვრობა და რანინდ შტრის ციხერება. მარციოსი კიუტად ცდილობს წინააღმდეგობა მარტოდ დაძლიოს, მაგრამ ამაოდ, უძლეველობის შედეგობა, თუმცა ამჯერად თვითონ არის ავფიდიოსზე გაპარჯებული.

ბრაციული მიზანსცენა

ეს კარგი ამბავი ვირჯილიას მეგობარმა ქალმა ვალერია მარციოსის ოჯახს ამცნო და დედა და შეუღლე გაახარა. მსახიობი ბარბარა ბერგი ზეპყული განწყობილებით ატარებს ვალერიას მოკლე, მაგრამ გამოკვეთილ როლს. იგი ამიკი ქალის გრძნობით აფასებს კორონიოს ობის დამატკივნის და მარციოსის მეუღლეს სასიერხოდ იწყებს:

„—დაანებე თავი მაგ საყერავს, წაივადეთ, ეს საღამო უსაქმურად გავატაროთ.

— ვიდრე ჩემი მეუღლე ომიდან არ დაბრუნდება, შინიდას კარში ფეხს არ გავკვამ.

— გინდა მეორე პუნელია დაგარქვან? მერე ის კი არ იცო, რომ მისმა ულსმა გარეთ ყოფნის დროს ნაქსოვმა მიიღო ითაკის კუმბული ჩრჩილით აავსო“.

გრაციული მიზანსცენით შეკრული ეს სამთა შეხვედრა დამატკივი სიმშვიდითა და ბედსიერებით დამაფიქრი აზრობით დამიმობდა.

მაკობილ და მამასსოფრებულ სცენად იქცა აზრობა და სანახაობით გამორჩეული მებჭეთე სურათი. შვეპსიორის რეჟერკით ორი მწლებელი რომის კაპიტლიუმში სკამებზე ბალიშებს აწყობს გამარჯვებული მარციოსის შესახვედრად. ბრეტის თვატრმა კი იგი საგრძნობლად შესცვანდა. ორი მსახური, ხმელ-ხმელი და ბრეგ-დაბლი, რომელთაგან პირველი ცხოვრების მოვლენების თავისებური გასჯაა, მეორე კი სხვისი განსჯილის მორჩილად შემარულეგელი, მოსაკების დაულოქიო ფარ-მუსზარდებით სასვე ურიკას ვიოგორებენ და კაპიტლიუმისკენ მიმავალ ქუჩას მარციოსის ტრიუმფალური სელისაივის რთავენ. ახლა მარციოსი უკვე კოროლიანობს. ეს საპატოი სახელი აღტაცებულმა ჯაროსკაცებმა ყივითით მიანიჭეს კოროლის აღებში გმირობისათვის და რომის სენატს ისლა დაარჩენია, ხალხის ტრიუნდადც დაამტკიცოს, რაკი ახლ სახლში მოითხოვს.

სცენაზე ისევ რომის თეთრი კარიბჭეა. მის წინ ჩარეგებულ რაივის სარეზზე მტრის დამსხვრეული ფარ-მუსზარდები ჰქვიდა რეორეკი მინამი კოროლიანოსის აღხვევბისა. კარიბჭის იქით რომელი მებრძოლები ტახტრეგანზე მჯდარი მარციოსი შემოკავდა. მას აღება, მეუღლე, მეგო-

ბარი აგრია და სენატორები ეგებებთან. მუსიკალური მარკოროლიანოსის გახვეკაცობას გავუწყებს, მაგრამ სხვაკისის, გმირის დაცემის მოახლოების მიმანში ბეგრები.

პრორიოლანოსის დაცემა

მომდევნო სურათში სენატორები და ხალხის ტრიბუნები კოროლიანოსის დაცემის ხლორთებს სწავვენ. ხალხის ტრიბუნად წამოყენებული კოროლიანოსი ხალხის წინაშე უნდა წარსდგეს და ხმები თხოვოს, უამისოდ ტრიბუნად ვერ გახდება. კოროლიანოსი კი, ხალხის მიერ აღიარებულ გმირს, სასაცილოდაც არა ყოფნის ხმებისათვის მდამობით მიმართოს. ბრეტოსი და სიციხისით გახარებული არიან კოროლიანოსის უარი — ხალხს თხოვნიტ წარუდგეს. დედა ვოლუნშიან კი დაფიქრებულა. მისი რჩევა მაინც გასჭირის და სადა ტოვავი გადაცმული კოროლიანოსი ხალხს წარუდგება ხმების სათხოვრად.

ხმების შეგროვების სცენაში გვეპარად შალღმა არა მარტო უსადლე დავიკვა ბრეტისს, „ეკიური თეატრისს“ პრებიეკი, არამედ უსაზღვრო ოსტატობითაც ჩატარა აქტიორ-პერსონაჟის გარობის დილოგი მასათან. იგი ხან ტამსახიერებულა, ხანაც განსჯუე, ხან უკემზი და ქედმაღალა ხალხისადმი, ხან კი მოტივეულურად დამცინავი და გესლანია:

„— მე ჩენს დღეში ის არა მსურვებია, ღარბის გამოთხოვო რამე“.

„—რაკი უამისოდ ხალხის გული არ მოიგება, ახლავე შევედგები ქლესისს ხელთასს“.

მსახიობი სერვიული, წყვეტილი მოძრაობა-ბეგრებით უტრიალეს ამობრეველების ხან ერთსა და ხან მეორე კვუეს, უცუნებო სათქმელს სახასხუებით წარმოსთქვამს და თავისი ხსიათის მიუსადაგ სიტყვას მოსებული ლულულიტ მარცვლავს. მსახიობის ასეთმა სინკაპორღმა დილოგმა და თავის თავთან გულგახსნილმა მონოლოგმა მეც გამთიშა სცენური მოვლენებისაგან და აქტიორული შესრულების საორეგამში გადამაგდო. აღბათ, ასე დაუსმართა სხვებსაც, რაკი მწელია გულგებულად თვალი გაუსწორო დიდი ტალანტის მსახიობს, თანაც ნიჭიერად დადგემულ სპექტაკლში.

გვეპარად შალღის ტალანტმა კიდევ ერთხელ იფიქვა კოროლიანოსის დაცემისა და რომშიან მისი გაძვეების მომდევნო სცენებში. ახლა ტრიუმფალურ ქუჩაზე მიმველარკინის სარებუდა არჭევა: დამარცხებული ვოლსკა ფარ-მუსზარადი ჩამოხსნიათ და დედა, მეუღლე და მეგობრები მოკეთილს ემშვიდობებთან. მსახიობი გარდასახითობის არაჩვეულებრივი სისწრაფით დაეგვა უჩვეულო სიმღლირ-დან და აღხვევბა-დაცემის ბრწყინებულ აქტიორული პარტიტურა გადაკვიშალა: რამდენიმე წუთის წინ კი მეხივით ქმლდა:

„—წუწო ძალღებო! სუნთქავც კი მძაფს მე თქვენი ისე,

ვით ოხმვიარი ამოსული მყრალ ჭაობიდან; თქვენ გამო მე მძულს ეს ქალაქი და ზურგს ვიბრუნებ;

რომს გარეთ არის სხვა ქვეყანაც!“

ახლა კი დავტარ:

„—ცრემლს ნულარ აბნევთ, ერთ-ერთის მოკლედ გამოვესალმობ“.

ახლოდრონი მწუნარებით გავაღწენენ. მარტოდ დარჩენილი კოროლიანოსი გველხაებენით შეტვლად და ლტოლილობის ჭუას ვიბრძანნი ნაბიჯით გადავდა. აატარა ეს ეპიზოდი, მაგრამ დაუვიწყარი! მოკლე არის გვარი „შალღ“, მაგრამ წარმულელი!



ზედადამიანის პარაკოზა

შემდეგ უკვე მოულოდნელადაა კალიდოსკოპი: კორიოლანოსი აფიციდოსს უკავშირდება, უძმობილდება და ორი ლაშქარი რომს შემოერთებს. სენატორები და მებრძოლები ეჭვადგებიან კორიოლანოსს — დინდოს მშობელი რომი, მაგრამ ამაოდ. მხოლოდ დედა აუწყებს გულს:

—სახელოვანო შვილო ჩემო, შენ ვარგად იცი, რომ ომის ბოლო სატყუო და უკუვილი ვის არის მხოლოდ, თუ დაიპყრო რომს და მით სახელს შეიძინე, იგი საღამოდაც გადაიჭრება, ჩაიწერება ამ სიტყვებით მატიაწემო: „აქთილდომილი იყო იგი. მაგრამ თვის ლეაწული წაშალა ბოლოს, რა აიკოლ სამშობლო მხარე, დიდ ისინჯილს ზიხდით იმას შოათომეალომა“.

—ოჰ, დედაც, დედაც, ეს რა ჰქვინია! — ამხსნა შვილს და საბედისწერო ალფა მოხსნა. რომი გადარჩა.

—დედაც, მაგ ცრემლით თუმიც გამარჯვება უბოიე რომს, მაგრამ კი ბედი შენის შვილისა, და იქნება, თვითონ სიცოცხლეს, მას ანცეცალოდა“.

ვოლსკია სარდალმა აფიციდოსმა ჩაფიქრებული ცბიერებით მოლაღატუო გამოცხადებულო მარკოსის შეთქმულები დაასია და აუჯღანგმირული მიწაზე დასაყ.

შექპირის პიესა ამით დამთავრდა, ბრეტქის დინამიტით კი ეიდვჯ გავრქედა: რომის სენატმა კორიოლანოსის სიკვდილის ცნობა არად ჩააგდა და, ჩჯაუღებრივად, სხდომა განავრტო: არარაობაა, ზედადამიანო, შენი თიღობა, გზახანჯილს ცხოვრება შენი!.. მაგრამ განა მარტო მისი?!

—სანამ ძველი წყობილება, როგორც არსებულია წესი, ახლადმომიღო ცხოვრებას იბრტოდა, მის მხარეზე იღვბ მსოფლიო-ისტორიული ზახანბეულობაც, მაგრამ არა პირთვლით, — წერდა მარტოსი.

გზახანბეულობას წარმოადგენდა კორიოლანოსის ცხოვრებაც — უფრო მეტად სასოფლოებრივი, ვინე პირთვლით. ასთანარიად აიბნათ გზა სხევისაყ — პატრიოტების თუ პლებიებს, სენატორებსა და ხელნღობებს, ზეჯარდმობებს პულთ, თუ სახლის ტრბაბუნებს. ამანია იმ ეპოქის ტრბაბუღია. საბოლოოდ კი, ტრბაბაგმედიცა. აფიციდუს ეს კორიოლანოსის პირთვლებით წარმოსახა შექპირმა და თანამედროვეებით განახოგადა ბრეტქამ.

იხსენებ პიესის ტექსტს და ვრწმუნდები: შექპირის ერთნარიად გულაღება კორიოლანოსისეც და ბრბოც, ერთნარიად სხევიცა ეწრაწი წინამშობლოსა და ჯარისაკაცთა უკულობაზე, ორთაგის მიერ ერთმანეთის ერთნარიად შეუცნობლობაზე, ერთიმორის გაუკანდობლობაზე.

ვიკონებ სპექტაკლის მიმდინარეობას და ვრწმუნდები: ბრეტქაცა ებრბაბა ორივე — რომელი მდინარეცა და რომელიცა მხედვართთავარნიც, მაგრამ არა სურს მის მიერ ორივე შეიღობეულები სხევისაყ განწუგვალადა შეიციოდოს. მას სხევა სწავლია, — შერეოდგეულობით დსახატის კორიოლანოსისა და ხალხის მოქმედება. და თუ ამის შემდეგ მაყურებელი საკუთრივ განსჯის რომელიცა, ან ორიგის შეიცვლება, ბრეტქი ბედნიერი ხელოვანის კვლით იტყვის: — დედაცა თეატრს, რამეთუ წარსულის დღეცა ზეჯაცისა და ბრბოს ტრბაბეღით თანამედროვე მაყურებლის ხელი აფორიაქაა“.

დიადი მარტომკობის ტრბაბეღი

დიდება შექპირისაყ, ვინც ღრმად ჩაგვხედა ინდივიდისა და მასის კონფლიქტში, როცა ერთი მრავლის წინა-

აღმდეგ დგებოდა და მრავალი რჩეულ თოგულოტ გვიდგებოდნენ.

მაგრამ, დახეო უცნაურობას, შექპირმა საკუთარ ეპოქას თვლი აარიდა და რაიყ მას აღლუგებდა, რომისა თუ მიითურ სამყაროლებს ათქვევინა, თითქოსდა, ბრეტქაწლებს იგივე არ აუწყებდათ.

შექპირმა წარსულის იმ მონაკვეთს დაგავწაგა, როცა პირთვლება სასოფლოებრივან ირჯეულობა, სასოფლოებრიობა კი თავის უღწკრულიმ იდგეოტიუმების აღხევისას ნთქაქდა. განა ასეთი ბედი არ ეწია კორიოლანოსს, მატბაბაკაყ? ვერ გადდარდნენ სუბიექტურისა და ობიექტურის შეჯახბების უდითიან მარტოებრივად. ვინეც თავითიან ამაღლობულობის ძირს დაქვეით გვიან შეიიყნეს დიადი მარტოობის დამცინობა. იგივე ბედი ეწია მხოვჯ ლონს და ახლოგაზრთა ოკლოლოსაც, თუმიც, არც ერთ მათგანს არ წერთვად შეიძებულება ყოფილიან და ყვილაღარის დაჯარგვითაც, შვიძინებს კი დიდი ხნის უკვადეება პატარა სიცოცხლის დახარჯით.

დაბას, კორიოლანოსის რომის ბოქოჯა ისევე სჭამდა პატარა ადამიანს, როგორ შექპირისეული ინგლისის ხანაყ. სჭამონენ მათ გარბნული ფაშისშის დრსთა ამერეოული რასიზმის სინამდვილიშივე. განსხვავება მხოლოდ იმანია, რომ თავდაპირვლად პატარა ადამიანებს სჭამდენ სთამოვნიდონ, როგორცა გლიანდებრივს, ახლთა კი სჭამენ სიბრბალოლოთ, როგორცა ვიოხანმეღო პარაკოზანებს, მაგრამ ყოფილიანის სჭამონენ. ჭამენ ყვილა შემთხვრავსთი და აყლო დრსთის ადამიანს, მღლით კი არა, ადამიანბიო... ჭამენ იმიტომ, რომ ჯრჯაც მღლიურთა კაპიტალისტურთა სანოჯადობის მორბლი და თოიაც, — ძლიერისა და სუსტის სოთილარობის უსურჯელობა. მღლიურთა იმითაც, რომ ჯერ არ წაშეოლა სოციალურ-თნიერული განსხვავებობა ჩვენნი ქვეყნის მიღმა სამყაროში.

ამ მანკირების ბუღღ-სათავის ჩვენებმა ცხადა ბერტოლოტ ბრეტქამ, როცა ინგლისში ორას ორმიოდსამი წლის წინათ დადამული „მათხოვის თპირისა“ ინსერტირებას შეუღდა. ბრეტქამ ხოლო მოქოდა პიესის წარას მხოლოდ იმიტომ, რომ თანამედროვეათათვის ეჩვენებინას ცხოვრების შეჯღის საჭიროება, სოციალური სტრუქტურის აარდმქმნის აარდუღვალობა: „დლორბდელო ადამიანბიო. თანამედროვე მსოფლიოს ასახვას მხოლოდ მაშინ მოიწონებენ, როცა იგი ნაჩვენები იქნება როგორც ისეთი სინამდვილა, რომლის შეჯღაც შესაძლებელია. დლორბდელო ადამიანბებს ათხებენ მხოლოდ იმდენად ანტკარესებთ, რამდეინადაც შესაძლებელია მათზე პასუხის აჯავმა, რამდენადაც უნდა მოახდინონ მათზე გაჯღინა“, — წერდა ბრეტქი და ელევ აჩვენებდა მწერლისა და რეჟისორის ცდას პიესა „სამგროშოანი თპირთაყ“ დაიჯავ და განმეოთაბენინას საკუთარი თეატრალური პრინციპი.

სიბრბაღლის ნაწყალბეღი სიმედიდობი

პიესა „სამგროშოანი თპირ“ კაპიტალისტური წარმოების წესით წარმოშობილი დანაშაულობის სამყაროში გვახეობდა. ამაგროშოამე კომერსანტმა ჯონთან პირმეღმა თარბითა უმწეუ მდომობარობა გამოიყენა, საღ-სალამითა ადამიანბიო დაიჭირავა, სეიბრებისა და დაქრდომილთა შესათერი ტანსაცმელით დაურთავა და ლონდონის მიმდორულ უბნებს მათხოვრებლად შეუღდა, რათა მათდამი სიბრბაღულის გამოწევილი მდიდრებისაგან მოწყალბეა მიიღონ და ამ შემოსავლის უდღღებ წარსული თვითონ ჩაიჯიბოს. მაგრამ ბიხნესით გატაკებულ მასის საკუთარმა ქალიშვილმა ჩაუფუშა გვემები: მშობლების დაჯიბითაყად გათხოვდა, განხსტრების მეთაურ მეცი-დანად წოდებულ ლამაზსა და გა-

ქილ მივითის ცოლად გაყვა, ვინც ისედაც მანდილოსანთა გულების თავაფებულ დამტყვევებლად ითვლება. სიძე-სიმამრის შორის ჩამოვარდნილ კონფლიქტს ქალიშვილის ქმარი სახარბილებოე აყავს. მაგრამ ფიჯიელები ყანალებსაც უჩნდებიან და მეკი-დანას მამინ გამოაძევიან ყელზე მოადიდებული მარტუდიან, როცა სასიკვდილოდ გამწარებულად წარმუხუხრულად, მაგრამ მაინც უკანასკნელად უნდა აოთი-ხიხინოს.

დრამატული ჟანრის სპექტაკლი კომიკურ-ოტენტკულია და ვითარდება, სიტყვა-პლექტიკის სიუჟე ინტერმედული სასიმღერო კულტურებსაც ითვებს და საორკესტრო თანხლებასაც იტევს. ყოველივე ეს უღანავადც არ ათმობს პიესას დრამატული სპექტაკლის ნიშან-თვისებას, პირიქით — უფრო მეტად გამოკვეთავს მისი დრამატულობის სპეციფიკას.

როგორც აღვნიშნეთ, პიესის ავტორია დრამატურგი და რეჟისორი ბერტოლტ ბრეჰტი. მუსიკა დაწერა კურტ ვაილმა, ხოლო სპექტაკლი პირველად დაიდგა 1928 წლის ირემენგოტის რეჟისორებით. მის მიერვე განახლებული სპექტაკლის პრემიერა შესდგა 1960 წლის, ხოლო ათი წლის შემდეგ ვინჩენცო მასკატიმ დაელოცა კინო-სპექტაკლს მიერ ახლად ინსცენირებული სპექტაკლი საერთაშორისო საზოგადოებრიობამაც იხილა. წარმოდგენა შესდგა 8 სურათისადაც, მაგრამ პროლოგი უძლიერეს სცენარად აღნიშნის გარეგანი სოპოსი, რომელიც, როგორც 243 წლის წინაა, დღესაც მისასიამოვნების უღარიბესი და ხშირად ბნელით მოცული ფენების თავმჯდომარე წარმოადგენს.

შხატავს დრამატურგი ფონ აპენმა პროლოგის სცენაში ძალი ბაზარი ააოო და სიღარიბეს სიმდიდრის თეატრომპორული სარკალოდ სიკვამლე მოიყვანა. სიღარიბეობისა და დღას დღარაიყოლი დაშა. მასწედი ორ სართულად განლაგებული რანდინიქ სახანობა-ფარსობით. ჭკადა სართულზე თვალით საჩრტუნი პორნოგრაფიული თიხისა აქო-ცალკე ჯიხრით. წყია სართულზე კი დამკრულნი სიხდან და საორკესტრო ესტრადა სპექტაკლის მსალოლობის მანძილზე სიუარტის ანჯიუთარების მიხრდით ხან ფარდა-შუქით ითიშება, ხან აქენტიის მიმკემ დართავიულ-ოსიქოლოგიურ კომპონენტად წინ იწევა. ფარდას თავებზე თითბრის სატრფიალო ამურები გამოუკითხით. მარჯვნივ კარუგალობის განათებული ჩარდახი მოჩანს, მარცხნივ კი — საბარდო სახანობათა აფიშიები გაუკრავთ, სპოს მოთიანი ჭრული ხალხით გაჯალსა. ვის არ ნახათ აქ, — პორნოგრაფიული პოხა-სურათების მოყვარული ბებრეიანებისა და დიფსობათა ბავებიც, ტანწირუჩათა მანდილოსნება და მუცლეობაბრელო ღოთისმოყვარე მამებს, ჭირინალა დღედაცაივებს, უხოზოდ ცნობისმოყვარე ჭკავიებს, რაქინო შუარებებს, მოუხელო პოლისმენებს, ქუჩის მომღერალ-მორღინებს, მუშკი-კრივის მთავალებსა და სხვის ჯობილ თითის ჩამკაობებლებს. საზოგადოება იმდენად აკოლორტიკულია, რომ მათი გარედან შესვლიდაც კი ბორტ-მოქმედება ნამდვილ საშარის გავრთობინებით, მარტო წარსულისა და არა, თანამდროვე ლონდონის ასეთივე უბნების ატმოსფეროსაც გაგახსენებთ.

ამ პროლოგურ სცენაში აქტიორებიც ჯერ კიდევ არ ასვენებულნი ლიტერატურულ ტექსტს, არ ლაპარაკობენ, მხოლოდ მყარინე მღერის და ქუჩის ვიტი პატარა ბიჭუნაც სედიანად მასს აყოლებს. პირველი შესვლით არს მიხვდებოდით, მაგრამ ბოლოს გაიგეთ, — გერმანელი სტუმრობის ოსოვით ამ ბიჭუნას როლს ქართული მსახიობის ითარ ზაუტუაშვილმა შეავსო ხანა ასრულებდა და წარმოიდგინეთ, — რიგანადაც ვინ იცის, შვილი იქნებ მამის კვალს გააყვს და თუ ეს ახდა, შეეძლება თა-

ვის შემოქმედებით ავტობიოგრაფიაში თამამად ჩაწეროს: „აქტიორული კარიერა გერმანულ ენაზე დავიწყებ, ბრეტის თეატრში, „სამეორშიან ოპერაში“... როგორ გვინათ, საცარიე არ იქნება?!

ბიბლიოური ფირნიშავიტი

პირველ სურათშიც კი ჯონათან პირემის სამათოტრო გარდებობია. წნედათმელო მოვაჭრეს წმინდა სულის მომადე ფირნიშები გაუკრავს, რომელსედაც ქართული შრიფტითაც მიუწერის საქონსურ-ბიბლიოური მცნება: „ნეტარ არს მიცემია ვიდრე მიღებია“. შემოსასვლელი კარის დირეცე ასეთივე აბრია გაკრული: „მიცეთ და მოგცეს თქვენ“. მსახიობი პეტერ კალიში, „კორიოლანოსში“ რომ მალა-გამდობარი მსახურის ეპიზოდურ როლს ასრულებდა და მარცხის ტრიუმფალური შეხვედრისათვის კანკატოლუშის ქუჩას რთავდა, ახლა „სამეორშიან ოპერაში“ მთავარ როლს თამაშობს. მისი ჯონათან პირემი ტანად მალაია, როგორც ბევრი მასავით შეუწევდომელი მედღური მფლობელი, თხელ-მელოც, როგორც ახვანა თითოეული და ყოველი მათგანის გული, პენიანი ციციც, ვითარცა მათივე დამონებელი ოტრო. პირემი თავისი მსახური მათხოვრობისაგან დღის შემოსავალს ითვლის, მაგრამ დაუთუ უმადურობას, ყველაზე უძირფასესი კანცხ ხელად გაუჭრება: მის ერთადერთი ქალიშვილი პოლი პირემს უხუხლ სახლში არ უძინია.

მეორე სურათი პერცოფ ფონ დიგონშირის საკინიბოში მიმდინარეობს. პოლი პირემი (მსახიობი ანკელ-იკა ვალერი) ქურდაცაცუბასა და განცტბრების მეთაურ მეკი-დანასთან ჯვარს იწერს. მსახიობი შტეფანალიშეკვი, „კორიოლანოსში“ რომ კალეოსის ეპიზოდურ როლს თამაშობს, აქ, „სამეორშიან ოპერაში“ უმთავრესი როლის შეწარულებლია. ეს კი იმას შეგვახსენებს, რომ ბრეტის თეატრში არ არსებობს დიდი და პატარა როლი. არის მხოლოდ როლისმადი დიდი დამოკიდებულება.

ქორწინების სცენა გროტესკულ-კომიკური ფერებით იწეება, მაგრამ მომხრობი ამბის დარბაისლურად თხრობის იერს მაინც არ გარკავს. ეს შესაძლებელი განხდა იმითაც, რომ მოქმედი პირნი, პირველ სურათში რომ მახიბვართა ტანსაცმელი შემაზრზე, გავიჯიღებულად ნიღბურ პტროსონაქებზე გვეგატებოვნდ, ახლა საწვიმო-საღამურ შავ სტიკიცილიმ გამოწყობილან და გაქთაქთებულად საყლობიანი კისრები იღარბინ აუწყვიანა. მეტყველად სრულიად სხვა აქეთ, — დარბაისლური. მანერებიც დახვეწილი, ოდნავ მორცხვი, აღმანიბარი, სუფრახე ნფეფ-დლოფალოდ მოგრობლებული დიალოგი გაბორჩეული, მაგრამ შინაგანად ზამბარასავით დაქმელო-დამუხტულიც, რაკი ყოველ წუთს პოლიციის თავდასმას ელიან და შექველ შიშის გრძობას ვერ იქნა და ვერ უხსლებიან. მხოლოდ ერთ ეპიზოდში უბრუნდებიან მანწარულს და ქურდაცაცერ ატმოსფეროს, როცა პოლი პირემისათვის საქორწინოდ საჩქებელად მოპარულ-ნამარცე ნივთები გუხდებიან. რეჟისორი და მხატვარი ამ სცენურ გაკავადებს კომიკური პლასტიკურობით ასვენებ და, შესაძლებელია იმიტომაც, რომ მეკი-დანას მონამორჩილების თავდამბლობა-თავდასმირებით საწვიმო განწყობილება მიეცათ საკინიბოში გადახდილი ქორწილისთვის.

სასვებით ბუნებრივად, როგორც ეს შეგვიფის არისტოკრატული მიდრეკილებების განცტბრული სულის ლამაზყმაწვილი კაც მეკი-დანას, მსახიობი შტეფანალიშეკვიც კი ციცი და მედღური შურნებლობით ხატავს თავისი სცენური ემირის იერსახეს. მისი ასეთი თავდაჭერილობა და ისიც კი, რომ იგი პოზირობითაც არ მღერის, უფრო მეტად შესაძნევე ფიგურად აქცევს თავისიანებს შორის.

მასთან ლოკუკურ სცენურ მხატვრულ კონტაქტშია პოლი — მსახიობი ან გელვიკა ვალერიი, ჩეხოვიის უკვე ნაცნობი ვირგილიას როლის შესრულებით „კოროლიანოსში“. არისტოკრატიული სიციფითა და მთელსტერი კდემპო-სილიებით განსახიერებელი ვირგილიას მსახიობი იერსახის შემდეგ, აქ, პოლი პირველი, შინაგანად თავნება და გარეგნულად ახტავანად წარმოსდგა. როცა სიტყვები არა ყოფნის, რიტორიკული სიმღერის მიმართავს ხოლმე. დასამ-ღერი კი მართლაც აქვს, — თუნდაც იმის გამო, რომ ახალ-მერიკელებებს ბედნიერი ცხოვრება არ უნდოთ. მაგტრო იმიტომ კი არა, რომ მამა გაქაჩრწინების მოითხოვს შვი-ლისაგან, წინააღმდეგ შემთხვევაში ქმრის ციხეში ჩაგდებათ ემუქრება, იმიტომაც, რომ:

— „წუთისოფელი, ეს ოხერი, ისე მოკლეა, ყველას გვაქვს ნება, ბედნიერი ვიყოთ ამ ორ დღეს, მაგრამ ვაი, რომ ქვეყანაზე დღმდეგ ვერცაის უსარგებელია, ჩემო კარგო, ამგვარ უფლებით!“

სიღარიბე-სიმღვიდრის სამყაროში

ასეთი უფლებებისათვის თაღლითობს მეკი-დანაც და ამისთვის შეთავაზობს განცხტურთა სამყაროს. ასეთივე უფ-ლებისთვის უხუცესებს ჯონათან პირემი და ამისთვის გახსნა ფრმაჟი, „მათხოვრის მეგობარი“. სწორედ ამის გამო დაძ-წრწინ მათხოვრად გადაყმულ-გაუფუფუნოც და რსიკბე-ზად გამწუხებულნიც, ლონდონის პოლიციის უფროსი ბრა-უნეცი (მსახიობი ზიგფრიდ კლიონი) და ჯალათის უსიკეთო ვეზოვლური როლის განსახიერებელი მსახიობი დიეტრიქნა უპი, „კოროლიანოსში“ რომ მჭევრეტ-ყველ მწეწნის აგრიაბას დიდი როლით ვიცნობთ.

გადასახვის მალე მოსტატობას ავლენს თითოეული მსახიობი — მთავარი თუ მსახიობი როლის შესრულე-ბელი. ერთნაირი ანგარიშგაწვეით მოქმედებენ, აზროვნე-ბენ, ახალბეზებენ, მსჯელობენ და სცენური პერსონაჟის თა-ნამგებობა-მაცურებელს მხატვრული გმირის იერსახის შექ-ქმნელ ემოციურ-მთაზროვნე აქტიორის ასეთივე სახათის თანამოხაურებადაც აქციებენ. თეატრში მოსული აუდიტორია ხან როლის გამოხმერწავი აქტიორის პირად შეხედულებებს სიმშნს, ხან კი მისი სცენური გმირის გრძობებებსა და მოქმე-დების მიყვება ხოლმე ორივე შემთხვევაში მაცურებელი მსახიობის მოქმედებისა და კომენტარების ტყეობაშია, მაგრამ იმდენად ნებისმიერად, რომ სპექტაკლის დინების ყველა ვითარებაში, კომიკური თუ დრამატული, სა-კუთარი ანალიზის უნარს არ ვაჩვენებ, და ამით, სცენაზე მომხდარი მოვლენების აქტიურ აღქმელადაც იხედება. ასე-თი მიდგომის მაცურებელი, თავის მხრივ, მსახიობსაც ამა-ტებს რწმუნს, რომ მასაც შეუძლია იყოს არა მარტო მეკი-დანას როლის ხორცშენსმელი, არამედ მისი სულის კურღ-მულეში ჩამხედავიც და სხვის მოქმედებაზე საკუთარი მსჯავრის გამოხმაცანიც. თეატრორით დაბურებელი მსახი-ობიც გრძობს, რომ იგი მხოლოდ სცენური იერსახის ჩამომ-სხმელი კი არაა, არამედ სცენური გმირის მოქმედებისა და ეთიკის ნორმის დამდგენიც, საკუთარი ფილოსოფიური შე-ხედულების დამყალიბიც, სცენურ პერსონაჟში თავისი პი-როვნულობის შემანარჩუნებელიც, ბიოგრაფიული არაით სცე-ნური როლის სულიერ-ფიზიკური მოცულობითად გამომ-კვეთიც.

ასეთი სიმძაფრით, აზრ-ძიებითა და რიტმ-მოქმედებით მიედინება მომედენო სცენები — სასოკაპოს ეპიზოდე-ბი, თუ ციხის საკანში გათამაშებული სურათები, სახარო-ბელისა და ეპილოგიში მომღერალ-მეარინის ავანსცენაზე გამოსვლა, თავის გულსიტკვილს რომ აღლიინებს, მაგრამ

იმასაც გვახსენებს, რასაც პიენის სხვა პერსონაჟებიც არ იგოწყებენ:

— „კაცაცობა ყველას გინდა! რატომაც არა! ვინ იტყვის უარს, თავის ზღვიდან გარგუნოს წვეთი! მაგრამ წყირი და მეკერის ხალხით დასახლებული ჩემი ვარსკვლავი ცულ ვარსკვლავზე გაუწინაო. იფიხოვოს ტკიზილად, სიამში! — ამის უფება ყიფველ კაცურ კაცს, დამერწმუნეთ, თავს უარევენა! მოგწონს, გვეუთვნის ეს უფლება, მაგრამ ვინ მოგცენს!“

ასეთი კაცაცობის უფლებებისათვის იბრძვიან ცუდაცო-ბის გზას გაყოლილი „საგროთინი ოპონს“ სცენარე პერ-სონაჟები და ამაშია ბრტატის სოციალურ-კლასობრივი ხედ-ვისა და კაპიტალისტური მორალის მხილველ-გამომვლელის ცხოველი ძალა.

კაცაცობის მოპოების გზას უღობავდენენ და ეურჩე-ბიან ახლაც თანამედროვე ლონდონის გარეუბნობის, მათ შორის ორნაგვარი საუკუნის წინანდებურად სიამოლოთად განწირულ ღარიბ-ღატაკთა დასახლებებს — ხაქოს და უიკრატლის მცხოვრებთა საყაროს, რომელიც ბრტატის პი-ენის გმირბიებით მალლობას ვერ ეტყვიან ვერც ქვეყანის და ვერც მის გამგებელ ხალხს.

— „ჩვეყანა ძალზე ღარიბია, ხალხი კი — ცუდი“. ქვეყანა იმიტომაცა ღარიბი, რომ გამგებელი ხალხის ცუდი, ის ხალხი, ვინც დღეს ინარჩუნებს სოციალურ განს-ხვავებულობას, ის ხალხი, ვინც დღესაც ყოფს მდიდარს თა-რინისაგან, ის ავბატონებელი ელიტა, ვინც აიძულა ჯონა-თან პირემს სიმწარიით ეთქვა:

— „მე იძულებული ვარ თავი დაივიცა ამ ქვეყანაზე“. ამას საყოველთაოდნენ ძელი ლონდონის ჩვეულებულე-დნით თავმოწონებულ მამებს სოციალურ-მორალურად და-ბნეატებულ ადამიანები და საყვედრობენ ახლაც:

— „ჩვენი ვიციტი, ჩვეყანა ყველაზე მალე დღას გზამ — აბი ბუზმუზა გრძობ, და მხოლოდ ამის შემდეგ მორალს — თქვენი მორალი ემშაბს გრძობი... და ეს ქვეყანაც ჩვეყანა თუა, ყველას გვეუთვნის ამ პურის ყუა!“

და, საცა ასეთი ყუა არაა, — სულიერი და მატერია-ლური ცხოვრების პურის ყუა, — იქ, უკიმიობით წარმო-შობილი მისტიკური ფილოსოფია ძალაღობს და ავკაცო-ბას ქადაგებს:

— „ჰოდა, რით ცხოვრობს ადამიანი? — ვინმეს დახედება, ვინმეს გასაძრკავაც! მიეპარება! მოკლავს! მიახრნობს! ჩასიყვამ! მოწამლავს! დაშლის! გადაწყვეტს! ადამიანი იგიწყვეტს სწრაფად, ადამიანი რომ არის ისიც! თუ ასე არ ჩნა, ვერც თავს გაიტაცნს და არც საშველი იქნება მისი!“

განწირულ ჯენის ურთუდაბა პოლისა და პირემის ხმაც: — „ამაში იგი, სამწუხაროდ, სწორია“

ქვეყანა ძალზე ღარიბია, ხალხი კი ცუდი“.

ამ ცუდი ხალხის, გაავბატონებელი ინგლისელი ელიტის წინააღმდეგაა მიმართული ბრტატის თეატრის სოციალური ბრძობის ისარი და მიზანმივც ხედება. სიკლითა თუ ცრემლით ნათქვამი, სიმღერითა თუ ცეცხლით ნაქარჯი კუპ-ლანტით თანამედროვე „დემოკრატიული“ დიდი ბრტატანე-თის დიდ მამათა პატარა შეზღუბსაც მწყავდელ ურტყამენ:

— „თავს ვერ იტყუებთ, ბატონო... თქვენ, ვინც ტრამპობთ ჩვენს გაბახებას, ნუ შევედებით ჩვენს გაბალებას!“.

უკავაოფილიზმით უკავაოფილიზაბ

ასეთი კლასობრივი, სოციალური ანტაგონიზმით გამოკეტილი სპექტაკლია ბრეტის „სამგროზიანი ოპერა“ და, ბუნებრივია, საზოგადოებრივი აღიარებაც ფიცილვან ხდება. სიუჟეტოლო. კიეუთაჲე სპექტაკლი თბილისში მუსე-ღა და ამან მთვე უფრო გაზარდა გერმანული თეატრის-სადმი ქართველი აუდიტორიის ინტერესი და კმაყოფი-ლება.

კმაყოფილი იყო მყურებელი, პრესა. კმაყოფილი არ დარჩა თითო-ორიული. მათი უკმაყოფილება იქიდან დი-წყით, რომ პირდაპირულად ვთავის „სამგროზიანი ოპერის“ სახელწოდება. რაკი აფიშის სიტყვა „ოპერა“ აწერია, სპექტაკლი ოპერულად უნდა ჩატარებულიყო.

სამწუხაროდ, ჩვენ სხვადასხვაგვარად, დამცინავად მოგ-ვესმა პატივცემული თეატრისმოდინის, პრეფესტორ დიმიტრი ჯანელიძის ირონიული მოთხროვა: „სამგროზიანი ოპერას სპეც გროზის სი-მ-ღა მან მათე მოეთხოვება“.

იგი იმდენად გულყარითა, რომ უფრო მეტი ფასის სიმღერებს როდიდა ითხოვს, — თუმცის, მანეთის, არც ათი გროზის, — ბაღი გროზის რ. ი. კაპიჯანაშვილის მასწანდაჲე ჩა-მოიღის და გასულიყოლი ამტკბის:

„სამგროზიანი ოპერას სპეც გროზის სიმღერა მანც მო-ცხოვება და ცეკვაჲე არ უნდა დაგვეტოლონ“.

არამცთუ სიმღერის ჩამოფასებას უჩივს, ციკვის დაკ-ლებასაც საყვიდრობს, თუკია, როდი ამბობს, რომ საესე-ბით არა მღერის, როგორ არა:

„მსახობები, რასაჲეგვქვია, მღერის, უფრო — კი არ მღერის, არამედ მუსიკას აყოლებს სიტყვას ვახსენებინებ“.

აი, თურმე რა ხდება, — სიმღერის მაგიერ „მუსიკას აყოლებულ სიტყვას ვახსენებინებ“. პატ. კრიტიკოსს კი სურდა სიტყვის მაგიერ მუსიკას აყოლილი სიმღერა მუსი-მინა ისე, როგორც ოპერაშია. მთლად ისე თუ არა, ალბათ იმგვარად მაინც, როგორც ოპერებშია.

ასეთი შეჯილბაძე მართებულია იმთავან, ვისაც სჯერა, რომ სათაურად გამოიტანო, „სამგროზიანი ოპერა“ მართ-ლაც ოპერულ ჟანრს წარმოადგინს. მაგრამ, სათაურებს რომ გაკვენენ, დანაკის „ღვთაებრივი კომედია“ კომიკურად უნდა გაითამაშონ.

გაგებდაც და შეჯასნებთ: „სამგროზიანი ოპერა“ სა-ტირული დრამატული პიესაა და მისი გათქერება ბრეტის აზრადაც არ მოსკლია. თუ ეს დასაჯერია, მაშინ ვეღარც ვი-თავიბთ, რომ „სამგროზიანი ოპერას“ სამი გროზის სიმღერა მაინც მოთხოვრება და ცეკვაჲე არ უნდა დაგვეტოლონ; აღარას ვამბობ, რომ ასეთი ალიტერაჲე აც აც თავისთავად სკაუმრად ჩაშოსული თეატრის მიმართ დიდად უკადრისი თქმაა.

დაუსაბაჲთებელი დაუსაბაჲთებლობა

პატ. კრიტიკოსი მართებულია, როცა ღირსებას არ უკარავს ბრეტის თეატრს და აღნშნას:

„... პერლინერ ანსამბლი“ სხვაგვარი თეატრია ეპოქის საიხლით, ნოვატორული მიზნით, ეროვნული თავისებურებებით და ბრეტის გენიით განათებული... ეს ნამდვილად ჩვენი — სო-ციალისტური საზაროს თეატრია, სოციალისტის თანმებერი ხე-ლიყენება. ამიტომაც ასე გულთბილად იღებს საქართველოს დე-დაქალაქის მყურებელი მის სპექტაკლებს“.

პო, „პერლინერ ანსამბლი“ მართლაც ასეთი თეატრია, მაგრამ პატ. კრიტიკოსმა მაინც გაიკვირა:

„... ბევერი რამ გვეტყვებოდა“ — ამბობს იგი ამ სპექტაკლზე და საგონებელში გვაგდებს: რა ეუცხო-

გა? საოცარია, თეატრმოდინეს, რატომ უნდა ეუცხოოს მის მიერვე წყნად ასე ძალუმაღ შექებული „ბრეტის გენიით განათებული“ სპექტაკლი? ნანახით თუ არა, წყაითულით სიმ მანვე იცნობს ბრეტის სიყვარ მოძებნობს, ბრეტის „ეპიკური თეატრის“ მიმდებრობის არისტიკული თეატ-რის საპირისპიროდ, იცნობს ისეთ თეატრად, რომელიც, როგორც თვითონვე ადასტურებს — „ნამდვილად ჩვენი — სოციალისტური სამართის თეატრია, სოციალისტის თანმბი-ერი ხელიყენება. ამიტომაც ასე გულთბილად იღებს საქარ-თელოს დედაქალაქის მყურებელი მის სპექტაკლებს“ და არაფერი არ ეუცხოება.

პატ. კრიტიკოსი კი, ბევერი რამ ეუცხოება. მაგრამ რა? რაკი არ ჩამოსთვალა, ალბათ ისევე მხოლოდ მის, რომ „სამგროზიანი ოპერაში“ სამი გროზის სიმღერა მაინც მო-ქთხოვება და ცეკვაჲე არ უნდა დაგვეტოლონ“.

ჩვენც გვეტყვება, მაგრამ სხვა უცნაურობა: საქართვე-ლოში სტუმრად ჩამოსულ გერმანულ თეატრს რომ მასპინ-ძლებს ქართული თეატრი დააბიდა! პატ. კრიტიკოსმა პირდაპირ მახებერდა — თბილისის თეატრის დადგმული „სამგროზიანი ოპერა“ თქვენს დადგმულ უკეთესიათ, რაც ჩვენსას ამკობს, ის თქვენსას აკლიათ. დიან, ასე გამოუ-ვიდა:

„... დიმიტრი ალექსიძის და რამაზ ჩხიკვიძის „სამგროზი-ანი ოპერას“ სწორედ ეს დღესასწაულებრივი იგრი ამკობდა, ოპტი-მალში, სანახიხ და სისიკახე შესწევდა სიმღერა-ცეკვაჲე წარ-მოგდგას. ეს აკლია „პერლინერ ანსამბლის“ თეატრის „სამგ-როზიანი ოპერას“.

პატ. კრიტიკოსი ბერლინელთა სპექტაკლს თანმიმდევ-რობით იწუხებს:

„... იგი მეტისმეტად პირქუშია“.

თო, ეს მართლაც მეტისმეტი პირქუშიობაა...

მაგრამ იცის, რომ სტუმრებთან ერთად მასპინძლებიც განეკვივრებოდა და მორიდებულობით ამტკბის:

„... თუ არ მოწუნენ, ცოტა ცივი“.

ნურც ჩვენ გიწუხებთ, თუ ეს თქმაც ცოტა ცივია.

თავს მაინც ვერ იკავებს და უკმარისობის გრძნობით განამარტავს:

„... მეტისმეტად აზრიანი“.

ეს კი მეტისმეტი უზრობაა...!

ბოლოს, დასამალი აღარაფერი რჩება და მომზოდომე თეადაჯერებთ დასაკენის:

„... და, თუ არ გამოჩადრდება, დღუნდ ვამდინარე. თითქოს ხალხურისაჲეის დამახათებელი სიზნევე, წარმოსახვის სიხა-ლასე და სისწრაფე. შოუერი ელფერი დაუარავასო“.

ნურც ჩვენ გავიკვირებდა, თუ მის ამ მხნედ ნათქვამ სიბეჭურების ლფერიც კი დაუარავას.

მითხებულს ვიხივთ, არ იცივრის. თითქოს ჩვენს მიერ მოტანილი ეს ციტატები ისევე ნააწუწ-ნააწუწ იყოს გაფანტუ-ლი, „სამგროზიანი ოპერის“ დამწუხებელი პატ. კრიტიკოსის ნაწერში: არა! იგი პუნქტუალური თანმიმდებრობითა ჩა-მოიყვებულელი ერთ, დაუყოფ წინადღებამი და ამიტომ ჩვენს კომენტარებს აღარ საჭიროებს, უხერხულიც კია.

უხერხულიად გვეჩვენება სხვა ამგვარი კომენტარებაც, მაგრამ ერთს მაინც ვერსად წაუვალთ. პატ. კრიტიკოსი წერს:

„... ბერლინერ ანსამბლის“ წარმოადგენს გაჩვეული პოზი-ცია აქვს წარმოსახული მოცინება და პერსონაჲებისაჲე. თვა-თეული მისახობა, თვითული სცენა მამხილებელი და მსჯარა-დებელი მისიხმად, რასაც წარმოსახავს — ეს მოქალაქე-ობრივი პოზიციაა, საზოგადოებრივი მსჯარა-სიხებლობა, საზგამბით ვიცილო, ვადაქარბებულნი სიხევერობით არის გამოხატული“.

ჩვენც სახეჯასმით ვიტყვი, რომ პატ. კრი-ტიკოსის მიერ სპექტაკლის მოქალაქეობრივი პოზიციის, სა-

ზოგადღებობრივ მსჯავრმდებლობის ასე არაფრად ჩაგდება, ბევრი რომ არ ვთქვათ, თუატრის სადღესიო მოვალეობა-ამოცანებზე მისი გ ა დ ა ჯ ა რ ბ ე ბ უ ლ ი გ ა უ რ კ ე ე ვ ე ლ ო მ ა ა.

სამწუხაროდ, ეს გაურკვევლობა კიდევ უფრო გაურკვეველი ხდება მომდევნო და თანაც ურთიერთ საწინააღმდეგო პრინციპების მიხედვით:

— „ლიბერალი ალექსიძის დადგენას და რამაზ ჩხიკვიას მომხმ-
დელ სიმბოლოთა ატაცებულ მექანას მოქალაქეობრივი პო-
ზიციის კოტონდა, მაგრამ სიმკვეთრე ავლდა, მსჯავრმდებლობა და
გართობა ვერ იყო თანაზომიერებაში მოყვანილი“.

ჯერ ერთი: განა მოსაწონია, რომ თბილისელთა დადგენა-
ში მოქალაქეობრივი პოზიციას სიმკვეთრე ავლდა. თუ მარ-
თლაც „მსჯავრმდებლობა და გართობა ვერ იყო თანაზომი-
ერებაში მოყვანილი“, ეს იმაზე მეტადინიშნებს, რომ დიმიტ-
რი ალექსიძის დადგენაში და რამაზ ჩხიკვიას მომხმებელ-
ელი სიმბოლოთა ატაცებულ მექანა-დანას მოქალაქეობრივი პო-
ზიციის იყო გართობა, მაგრამ არ იყო მოქალაქეობრივი
პოზიციის, ან ან პოზიციას „სიმკვეთრე ავლდა“, მეორე? გან-
ნა, ეს დიდად თავისაწონია? რა ისეთი თავსაქები არაფ-
მენტია, რომ მასპინძელი სტუმრის საჯაროდ დაჯილდოთ,
სარმა გამოგარათ და შეგებობების ვითაქური წესების დარ-
ღვევით სტუმრის განსაზღვრათ ვაცდოთ.

მეორე: ყველა დაჯილდოების, რომ „ბერლინერ ანსამბ-
ლი“ საზოგადოებრივ მსჯავრმდებლობას ჭადავებს, მაგრამ
ვინ დაჯილდოებებს, რომ თბილისის რუსთაველის თეატრი
მომხმებელი სიმბოლოთა თეატრისთვის ჭადავებს. პაჭკ. კრი-
ტიკოსი მართლმოდებდა ადიარებს, რომ „ბრეტის თეატრი
კომუნისტებისათვის მიზნობრივ საშაროს თეატრია, სოცია-
ლისტური სამყაროს თეატრია“. მაგრამ ვინაა აქეთივე არაა
რუსთაველის თეატრი? ხოლო, თუ არის, რატომ მიაწერს
მას მოქალაქეობრივი პოზიციების დამამართლებლობას და
მოქალაქეთა გართობას გადაყოფილობას? რატომ ფიქრობს,
რომ ერთი და იმავე პიესის დადგენით პირველი მხოლოდ
მსჯავრმდებლობს, მეორე კი მხოლოდ რამდენაღობებს?
პაჭკ. კრიტიკოსისათვის აგრმანული „ბერლინერ ანსამბ-
ლის“ საქართველოში ჩამოსვლა მხოლოდ იმდენად ყო-
ფილა საინტერესო, რამდენადაც შესაძლებლობა მიეცემოდა
დადგენა, ვინა „სამგრემიანი ოქრან“ უკეთესია, — ჩვე-
ნი, თუ იმითია?

იგი წერს:
— „განახლება, რომ პირველი, რამაც ბრეტის რეპერტუარი-
დან ქართული თეატრი დააინტერესა, ეს იყო „სამგრემიანი ოქ-
რან“, რომელიც რუსთაველის თეატრმა დადგა დიმიტრი ალექსი-
ძის რეჟისორობით და, რაც აღინიშნა, მექანას რიგში რა-
მაზ ჩხიკვიას ბრუნვებულ გამოქვლილი“.

საეთხარისა, რატომ არის განახლება? პაჭკ. კრიტიკოსი
არავის დაუსაქმებია, რომ ქართული თეატრის სახელით
გამოთქავეს ანათი გამოშვებით დანიტარქესება. ქართული
თეატრი დანიტარქესებული იყო არა მარტო „სამგრემიანი
ოქრანი“, არამედ, საერთოდ, თეატრის რეპერტუარი და
უფრო გამაფიფილი დარჩენილია. „იორილიანისის“ გარდა,
ინაა ბრეტის თეატრის სხვა განსაზღვრებული სექტალები-
ბე; „დედა კურაჰი და მისი შვილები“, „არტული უის ა-
რიზა“, „გაილიტის ჩხოველი“, თუნდაც ქართულ თმაზე
დაწერილი „არადასიური ცარცის წერა“, ქართულ სცენაზეც
რათქმული „სერუანელი კეთილი კაცი“ და მრავალი სხვა,
ქართული თეატრი დანიტარქესებული იყო სხვა სპოტაკობი-
ბა ერთად „სამგრემიანი ოქრანის“ ნახატთან, მაგრამ ეს
არ იყო მისი ინტერესის თავი და თავი, პირველი და
მთავარი დანიტარქესებული ფაქტორი.

პაჭკ. კრიტიკოსმა სხვა ნაყოფ შენიშნა ბერლინელთა
დადგემულ „სამგრემიანი ოქრანში“, კერძოდ ის:

„... რომ ამ სექტალებში წყალებსა, ჩაგონება და სკოლა მეტია,
ვიდრე სიცილით ატაცებული გართობა... „სახალისი და სიკის-
კისე“... „მომხმებელი სიმბოლოთა ატაცებლობა“.

... ისევე ეს სიცილი, ისევე გართობა!

მაგრამ, ვიციითი, ნუთუ მართლაც არაა სიცილი? რთ-
გორ არა! ამას თავისსავე ნათქვამის საწინააღმდეგოდ პაჭკ.
კრიტიკოსი ფიქსირებებს:

— „ბრეტის სკოლადა სერიოზულად იცინის, ხოთხიბებს მამ-
ხილებლად. სასტკადა. ბორცვების ამოძრავის მტკიცე წაფი-
ლილი. ბრეტის ხარხარებს „სამგრემიანი“ ადამიანთა ძალის რწმე-
ნით გულდაჩაგრებლი“.

ხედავთ, ყოფილი თურმე სიცილი, მაგრამ ისეთი სერი-
ოზული სიცილი, რომელიც:

— „სწავლად, ჩაგონება და სკოლა მეტია, ვიდრე სიცილით
ატაცებული გართობა“.

პაჭკ. კრიტიკოსი კი უმაღლ მოუწონებდა, რომ ბერლინელ-
თა სპოტაკობის სიცილით გართობა მეტი ყოფილიყო, ვინა:
— „სწავლად, ჩაგონება და სკოლა“. ჩვენ კი ვფიქრობთ,
ციფდა არაა, თუ „სწავლად, ჩაგონება და სკოლა მეტია,
ვიდრე სიცილით ატაცებული გართობა“.

პაჭკ. კრიტიკოსი თავისსავე ნათქვამის საწინააღმდეგოდ
არც იმას გვიმართავს, რომ:

— „ბრეტის ძველგონის სიცილი დააბიჯებს მოფლოლოში,
მან საქართველოს სიცილებზე დადგაქაქის კარც უშემალო
და რუსთაველის თეატრის სცენიდან დაღობს“.

მაგრამ, დახვით უნაწარობას. პაჭკ. კრიტიკოსს კი მაინც
ვირ ავიწებს, რადან „სამგრემიანი“ ადამიანთა ძალის
რწმენით გულდაჩაგრებლი“ ბრეტის ეს „ძველგონის სიცილი“
სიცილი“ თურმე „სიცილით ატაცებული გართობა“ არაა,
რადგან ბრეტის ამ სექტალებში „სწავლად, ჩაგონება და
სკოლა მეტია, ვიდრე სიცილით ატაცებული გართობა“, თა-
ნაც ისეთი, რომელიც „მტკიცეადა პირქვამია“, „კოტა
ცივიია“, „მტკიცეადა აზრისაია“. „თურმე გამდინარე
ითითის ხალხურისათვის და მასპინძელი სიმხნევე, წარ-
მისახვის სიხალისე და სისწრაფე, მშინური ელფერი დაუ-
კრავასეს“.

მინც გვიბოთი, — რატომ არ გაიყინა პაჭკ. კრიტიკოსმა,
თუ კი, როგორც თვითონაც აღიარა, ბრეტის ამ სიცილის
„საქართველოს სიცილიმთავარი თოქაპოპისის კარცა მშინა-
ლო და რუსთაველის თეატრის სიხილთან კოტობს“? თურმე
ინიტომ, რომ სკუმარ-შახიბობებს სსაკაკობა ალიათი:

— „მსახიობები პლასტიკური გამომსახველობით არ ოქრ-
პირიბენ, თუმცა ამის შროვა და უნარიც უნდა შეწყვედეთ“.

ო, ეს კი მიტისმეტი სუბიტიკარობაა! თხილკარი ქარ-
თული მსაყურებელი თეატრისსტრუქტურა, რომ მსახიობები
პლასტიკური გამომსახველობით „ა რ ო რ ო პ ი რ ო ბ
ი ნ ა“ კი არა, დიდიხოლადაც ორპირიბობენ და „ა მ ი ს
მ ე ო რ ა“ და „უ ნ ა რ ი ე კ უ ნ ი თ ა შ ე ს წ ი ა ო დ ე თ“ კი
არა, ჭარბადაც მსწრეთა და ნიჭიერათაც ავლინენ.

კითხვ რის გამო არ ცვიწებთ პაჭკ. კრიტიკოსს? თურმე
ინიტომაც, რომ:

— „მსახიობები ტექსტს წარმოთქვამენ, როგორც ციტატას“.

ო, ეს კი მარტო სუბიტიკარობა აღიარა...
კითხვ რა მიზეზით არ ცვიწებთ? თურმე იმის გამოც,
რომ მსახიობები:

— გაუბრძანა ბოლომდე გარდახახვას“.

ო, ეს უკვე არამართქალეობაა!

სხვა კითხვ რის გამო? იმის გამო, რომ, თურმე:
— მათი შემოქმედება უფრო თხრობითია, ვიდრე ქველითია“.

ესევე იმის მიმანიშნობობია, რომ პაჭკ. თეატრმცოდნის
აჩრდევ ამ სცენობა ბრეტის „გვიპური თეატრის“ არსი,
რაც არც თუ დიდად თავისსავე ნათქვამით არაქმუნებია.

პაჭკ. კრიტიკოსის მოყვებულთა განმარტებით ბრეტის
თეატრის მსახიობები:

„— უმოკრესად წარმოსახულისადმი თავისი პოზიციის, თავისი დამოკიდებულების, განსჯის, კრიტიკის ჩვენება და მაყურებელში ასეთივე განწყობის აღძვრა აინტერესებთ“.

შერედა, რა არის ამაში სასაყვედურო? განა ქართველი მსახიობი წარმოსახულისადმი თავისი პოზიციას არ ავლენს, სცენური გმირისადმი თავის დამოკიდებულებას არ აჩვენს, განა მისი თამაში მხატვრული იერსახის სულიერი მოქმედების განსჯა-კრიტიკაც არაა? რატომაა ცუდი, თუ მაყურებელიც ასეთივე განსჯა-შეფასების უნარით აღივსება. სხვაგვარად როგორ?! — ბრმად, აზრმიუცემლად, გრძნობებაყოლილად მიჰყვებს სცენური იერსახის მოქმედებასა და განსჯას?! სადა წერია, რომ ასეთია ქართველი მსახიობის ესთეტიკური მრწაწისა?!

სამწუხაროდ, პატ. კრიტიკოსი შეცდა და არ გვიჩვენა მისი სიმცდარე ქართველი ხალხის გერმანულმა სტუდენტებმა ჩვენებური მაყურებლის საერთო აზრად მიიჩნიონ.

თუმცა, როცა ბრეტის თეატრის მსახიობებმა პატ. დიმიტრი ჯანელიძის რეცენზიის სელმოკრე, ზუსტი თარგმანი წაიკითხეს, ამასთან ერთად, გასტროლების წარმატებით დასრულების შემდეგ, მათ პატივისცემულად წარმოადგინილი რუსთაველის თეატრის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ნახეს („სამგროშიანი ოპერა“ კი არა!), დიდად აღფრთოვანებულემა მცირე სინანულითაც წარმოსთქვეს:

„—სამწუხაროა, რომ პატ. რეცენზენტმა ორი სხვადასხვა თეატრის კრედიტს გაზომა ერთი მათგანის ადლით ინება. სამწუხაროა, რომ ორი განსხვავებული თარგის ერთობის ყაიდაზე შეგარგა ისურვა და ამით ლოგიკურად ასცდა ორივე თეატრის შემოქმედების პროფესიული ანალიზის გჯასა“.

სამწუხაროა, რომ ჩვენც სხვა გჯა არა გვაქვს — უნდა დავთანხმდეთ. მაგრამ, თუ პატ. კრიტიკოსი არ ეთანხმება მათ, დიდს მადლიერებით ვთხოვდით, თავისი პასუხი ამავე ჟურნალის მომდღვენ ნოტერში გავცნოს.

გ. თოძიძე.

ნარიყალა.



ქართული ღკაეებზე

ჩაქაქიის პერიოდი

ლამარა დოლონაქე

მეხსარამებე-მეოქმ საუკუნეების მიჯანზე ქართული ღრა-მატურგების ძირითადი თება იყო პიროფების მოქალაქეობრივი დინეშულების ჩვენება, მისი მონაწილეება სასო-გალოებრივ ცხოვრებაში. შ. დადანის შემოქმედებაში ასეთი პიროვნება პოლიტიკური სიტუაციის გარდამქმნელადც ეი გველინება, მაგრამ რეაქციის პერიოდში ეს პიროვნება უკვე კარგავს საკუთარ რწმენისადმი მტკიცე ურავსულე-ბას, მას აღარ გაანია მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიციი.

ი. გდევანიშვილის პიესაში „მსხვერპლი“ პერსონაჟი ჯერ კიდევ ცდილობს პირადი ცხოვრების დრამა და საყ-ვარულ ქალიშვილზე დარდი სასოვადობრივი მოღვაწეობით გაიჭარბოს, მაგრამ რევოლუციის დამარცხების შემ-დეგ, მოქმედი გმირები თანდათან რწმუნდებიან იმაში, რომ უნარი არ შესწევთ რაიმე შეიკვლონ სასოვადობრივ ცხოვ-რებაში. რევოლუციის დამარცხებით გულგატეხილი ვანო ხელს იღებს უმაღლეს იდეალებზე და აშკარად აღიარებს: „შენ იცი, როგორ მიყვარდა ეს გოგო, როგორ დავაკანა-ლებდი. დამიწუნებს მე... სხვა აირჩიებს... და დამიზნლდა სინათლი. აღრა მისმიდა რა, აღარას ვხიდავდი, მაგრამ იღლა ცან, გაისმა ქუხილი, შეინძრა დედამიწა. ტირილი, გოდება ხალხის გამარჯვების ხმად გადაიქცა, გამეღვიძა მეცა, დამავიწყდა ჩემი თავი, ჩემი წიგნობა... და მეც ერთობამ გამიტაცა... მეგობარ მოვიდა ჩვენი დრო... და მეც გაველოდე... გემუშობდი, საერთო საქმისათვის ვიბრძო-დი... მაგრამ აჩქე ყველას და მეც ბედმა მიმტყუნა... დავ-მარცხდით და უფრო მეტად ჩვენ თვითონ დავვიტო სუ-ლითა და ხორცი... ორ ხატს გლოულობდი, — ორივემ შურეი ამაქცია... რაღა დამრჩენია? ვანა ჩემი სიოცხლე სიციცხლეს! ვის რათ გუნდვიარ, ან რაღას მოველი?“

ამვე ავტორის მეორე პიესის „გამცემა“ (1912 წ.) გმირმა სულავ უარყო ქმედითობა.

ყოფილი ყმა გლეხი შაქრო მოლიანად „დამონებულია“ ბატონის კითლი დამოკიდებულებით. თავადები მუდამ ეს-მარებოდნენ მის ოჯახს, თვითონაც ცინხად დაისხნეს. მოქმედების პროცესში შაქრო ცდილობს თავადები დაარ-წმუნოს, რომ რევოლუციური ბრძოლა პიროვნებისაკან მოე-ლი არსებით თავგანწირვასა და უკომპრომისობას მო-ითხოვს, „ხალხმა შეიკნო თავი განათავსულების აუ-ცილებლობაში... — ეუბნება იგი თავადს, რომელიც სისხლს, ჩვენთან მეგობრობას ნუ გაუყვეტო. ისეთი შთაბეჭდილება

რჩება, თითქოს სწვისი მარწმუნებელი შაქრო უპირველესად საკუთარი თავის დარწმუნებას ცდილობს. შაქრო ვერ უძ-ლებს გამტანჯველ შინაგან ბრძოლას და შეიტყობს თუ არა, ხალხმა თავადის მოკვლა ვადწყვიტაო. ანონიმური გზით აფრთხილებს თავადს. ამრიგად, იგი უმებური გამცე-მი ხდება და, ამას რომ შეიგნებს, თავს იკლავს.

რაკი გმირის ნებისყოფა წარსული ცხოვრებით შებოქი-ლი, ხოლო მისი კლასობრივი შეგნება პარალიზებული აღ-მოჩნდება, სასოვადობრივ გარემოს სულ სხვა მნიშვნე-ლობა იძლევა. თუ წინათ სასოვადობრივი გარემო საკუ-თარი სურვილის საწინააღმდეგოდ უკარგავდა მოქმედების თავისუფლებას, ასლა მის დამონებას თურმე თვითონ პი-როვნების ცნობიერებაც უწყობს ხელს.

წ. შუვაკაშვილის პიესაში „გამხმარი ფოთოლი“ მოქმედი გმირი, ასე თუ ისე, მაინც ცდილობს დაუპირისპირდეს სო-ციალურ გარემოს, მაგრამ ფაქტიურად სრულიად განუდ-გება სასოვადობრივ ცხოვრებას.

ამ პიესის გმირები უფრო მეტად არიან ფილოსოფიურად განწყობილი, ვიდრე ადრინდელი პიესების პერსონაჟები ისინი თავგამოდებით ეძებენ ცხოვრების აზრს, ადგილს ცხოვრებაში. კოლ-ქმარი არჩილი და ქეთო სურპრომონის-ტურ დაუღიწმულ და იდეალისტურ მონიშნულ მსჯელო-ბინ. წმინდა ფილოსოფიური თამაშე ბჭობას ოჯახურ ცხოვ-რებაზე და სიყვარულზე ფიქრები ინაცვლებს.

ეს იყო იმ დროის ავადმყოფობა, რადგან სულიერ სი-იარყოფის, ცხოვრებით დაუწყაყოფილებლობას და უკა-ნასურპრომონას გმირი მოქყავდა თვითმკვლელობამდე ან უსარგებლო საუბრებამდე.

...აღამიანის სულშიც ხშირად არის ჩაფლული დიდი განძი, მაგრამ დანაოცობოლი. წაყრილი ნაგით. ელის თავის სააფთქებლათ შემაძრწუნებელი რამ ძალას! — ამ-ბობს პიესის პერსონაჟი, და, როგორც საუბრიდან იჩვენება, ის ნაკავი სასოვადობის ყალბი და თვალმომაქერი ნონ-შეობა. ამ სასოვადობრივ ტყვიან პიროვნება თავს არი-ობს, საერთო საქმეს გაუბნებს და ვიწრო პირადულ ნაწი-ში იკეტება. ბიარი ყოყმანის შიმდეა არჩილი და თამარი შერთდებიან, მაგრამ მეგობრის სიტყვებს: „... ეს გაყვით-ილიბული ფოთოლი ადრე ახანბდა, თუ თქვინი სიყვარუ-ლი... — თისონასი შეაქქს მათს ურთიერთობაში.“

წ. შუვაკაშვილის მეორე პიესის — „მეგობრობა“ პერ-სონაჟები, რომელთაც ცხოვრების საწყისად სიყვარულის ცხოველყოფილებმა მიანდათ, რწმუნდებიან მის მოჩე-ნებითობაში. ფინიკურად და სულიერად გათავგულო არჩი-ლი კლავ ხალხს უბრუნდება. „მე უკვე აღარ ვარსებობ, — ამბობს ის, — სულთაყ ავად ვარ და სხეულობა...“ გამ-ხმის ფოთოლში“ გამოჩენილი პიროვნების ნებისყოფის თავ-ისუფლებმა, მეგობრობამში ანარაობად იქცევა. გმირები იძულებული არიან ჩქეი მოიხარონ აუცილებლობის წინა-შე, რომელიც მათ ქმეი მოთხოვნებს უყენებს.

ბ. ირეთელის პიესაში „დამარცხებული“ (1908 წ.) გმირი მასპინძლისმგებლობა პიროვნებას აცისიანა. უფრო სწო-რად, ავტორი ყველაფერში პიროვნებას ადნაშაულებს. ბ. პირველი გენიერებს რა პიროვნების აქტიურობის იმ სტადიას, როცა იგი შეგნებულად იღვწის ანრსებულ სა-სოვადობრივი სიტუაციის შესაკვლელად (ქარხნის მუშები ხანგრძლივად იფიცებიან), მუშების დამარცხების მათივე ამხანაგების დოკატობ, მათი ნებისყოფის სისუსტისა და უპროციპობობის ხსნის. პიესის დასაწყისში ვხვდებით შეგნე-ბულ მუშებს, რომლებმაც იციან, რომ მოლაპარაკებასა და დათმობის გზით მეფარბიკებთან საერთო ინას ვერ გა-მიხვდებიან. „გახსოვდეთ, თქვენ მილიანად ჩვენს ტლანქ სიტყვებზე ხართ დამოკიდებული“, — ამბობს ერთ-ერთი მუშა.

მუშეობი არალეგალურად იკრებიან, არჩევენ გაყვიკვის საორგანიზაციო საკითხებს, იძებენ გაფიცულთათვის მატარალური დანამატრების საშუალებებს. ურთნი ტერორის მომხრენი არიან, მეორენი — გაყვიკვისა, კლასობრივი ბრძოლა ანას მოითხოვს, მატარალ შრომარებელი აჯანყების შვარცხამდე არ მალდებიან. მათი აზრით, გაყვიკვამ მუხარბნი იხდავკ გააკორა და კვირთა, ყველა დამომბავე წავა. მუშების უმრავლესობა სულით ძლიერი ადამინებნი არიან. ისინი უძლებენ არუხანელ დავითებს, არალეგალურ შემოხმავე გადაღიან, მტერს კი არ ნიხებენ. მარამ იმ დროის სოციალურმა ბოროტვამ, მატარალურმა ხელმოკლებამ, ექსპლუატაციამ, იაკაკეფიშობამ. მოძმის ცალაკვამ — მუშათა მოძრაობის ხელმძღვანელებიკ ვაკვებს, ჩანახში მათში ნათელი იდვალთი, იმეტი დავარაკვა. აი, რას ამბობს ერთ-ერთი მათგანი: „მე მქონდა იდვალთ, რწმენა, იმედობი — ყველაფერი ფისქეშე განითოლის. ამომავლივსე გული, სული, გაქრა ჩემი იმედობი. დამრჩენია მხოლოდ ერთა — ადაპირეფიუ შორს და ცხოვრების აშვირთებულ ტალღებს შვეუერით ეს მწარე მოგონება“.

თინა „დამარცხებულნი“, როგორც უავი აღენიშნეთ, 1908 წელს დაიწერა და, ცხადია, რომ სასწინელი რეაქციის პერიოდში ავტორმა, რაკი გადაარჩინის სხვა საშუალებები არ დანახა, რველურების დამარცხების მიხედავად ანო ბერდიაშვილსა და მისი მსგავსი ადამიანების ფერისცვალვება ჩათვალა.

თინასი ავტორი ცდილობს თსიქოლოგიური ამბართლობის მიხედვით რანის ცალაკვამ, აჩვენოს დანაშაულის ჩათინის შემდეგ როგორ იტანავებს, იმეტი, ვანს სუსტი, უხარბილო ადამიანია. მას გული გაუტეხა გაუთავებელმა ხელმოკლებამ. „ვანთ სასწინლად გადითრეული, თხაბურძანული, გვიგითი აქეთ-იქით დაღის, ხმინდად შუბლსე ხელს მიიღებს“ — ავითხულობთ რეზერვამი.

მე-19 საუკუნის დამლევისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის მიჯნაზე ქართულ დრამატურაში თავი ინიშნის პრინციპულად დაპირისპირებულმა ტენდენციებმა. ავრ აიღვე ცნობილმა პრიტიკოსმა და ლიტერატურათმცოდნეობამ კიხვა აბაშიძემ უწლთა ნ. აზინის პიესებს ნაკურალისკართი. ეს ნაკურალიშში შემოვამი შრეგლად იშლებია, იხრწინება და სოციალურ მოვლენებს ბიოლოგიური ინტერპრეტაკია იღვევა: გმირის ცხოვრების ყოლა თრკალს მემკიდრეობით. ბიეთსწრით, ავთმყოფობით ხსნიან, ხოლო კრიტიკულ რეალიზმისეულ-ეგოისტისკული ცხოვრეყოფლობა, კოლორიტი, სასოებით აზრთინება, რიკორიკულიობითა და დიდაქტიზმით იკვლება (ტრ. რამიშვილის „სახიობისწრთ დამბანა“¹, „შმილენი“², ნ. შირაკვილის „სიმბინჯა“³, „გიგინათელა“⁴). დარბინის მიმოვრბობის ს. კვიციანიასა და წიშემლის ბუნებისშეგვალვებამ. ავრეთიკ. ა. სპინარისა და თ. კონიკის ფილოსოფიამ იდიდი ახლოვება მოახანა არა მარტო საქართველოს თითარ და ისეთაკიკურ აშრეგინებავე, არამედ ამ პერიოდის მწარელობის გარაკეულ ჯგუფავე. ბუნების მცინიერეული შსწავლის იოლუკეური თორიის ადატანას სოციოლოგიკიკი. ითიანას და ენთიკაკამი თან სდვად სასოათობრივი ანონიშის დავითის განვითარების ანონიშის ნიოლობობა. ...იოლოკეური განვითარების ანონიშ საყვარის განვითარების საყოფოლოთაკი კანონია. მას იმორჩილობა არა მარტო ორგანული ბუნება, არამედ ადამიანის სასოათობაკია საერთოთ⁵ (წიშემერი). დამასიათებობია, რომ იმ დროის წოგირითი არაკიკოსი მსაკრეული ნაწარმოების ანაკიკის ამ თვალსაზრისით ახდენია. „მემკიდრეობითი ორაკი უწლად ავტორმა თავის სტაკატას, რომელიც ტრ. რამიშვილის „სახედისწერი დამბანას“⁶ არჩეს. „მემკიდრეობით

სასწავლია. ასე ამბობდნენ არა წენისთანა უვიკი და ცოდვილი ადამიანობა, არამედ თვით მცენერები. მემკიდრეობის სასწავლებრივი ცნება სრულიადაკ არ კლისხმობს იმ ფაქტების უარყოფას, რომელთა კავშირსაკ მემკიდრეობის ეწოდება. კავშირის არსებობა ეჭვს გარნოხ სასწავლით და სადელულებაკ იწყვება აქ. სადაკ ამ კავშირის შეყინება რიხითი ხელს. მხოლოდ მაწინ, როაკ ადამიანის გონება იწყობს დაუცხრომელ ძებნას ამ კავშირის გასავებად, რომელიც მემკიდრეობითი კავშირი მჭიანა, ირკვევა, რომ ის კავშირი ჩვენთანა გავრავიანა. სასწავლებრივი, თუ მემკიდრეობის სასწავლია ბუნების მცენიერებისათვის. რა საკვირივლია. სასწავლი იყოს იმ სოციალურ მოვლენათა სფეროში, რომელსაკ ვათენის ხნეობა, ბიენიერება, პროფიკობა აქ, ამ სფეროში, მემკიდრეობის, როგორც სასწავლებრივი მომჭედ ძალას, თამამად შეიძლება მიერისოს სოციალური სმართლობისთვის დუნქაკიბი. აზრის ამაკარ მსარკალვებას უნა არაკვირ არ უთავ. პირიქით, იგი ხელსაკაყრლია, რადაკ ხნეობრივი სინათლის შუქით ანათობს ისით ფაქტებს, რომელიც უამისთდ სრულიად გაუკვიარი იქნობდნენ. ადამიანის გონება ისეთი გოლისყრითი არკ ირთოს სავანს არ იათობა, როგორკ ბუნდინიერებას. ბიენიერებას და უბედურებას ჩვეულობრივი აინობა უფრო ხმინდა ათასობს, ვითრ იოლვეს მიხეობის მხრია. დავსება კი ხნეობრივი მსჯელობაკ. ამიხრო ბუნდინიერება და უბედურება. ათლისი უწინარეს, ხნეობრივი მსჯელობის სავანს წარმოთადინენ. ხმინდა ბიენიერება და უბედურება შესძლებილია დაუკავშირით ადამიანის პირად ცხოვრებას და განხილბით. როგორკ აუცილობელ ნაკვირ იმის სოფაკ-ჩივებს, ანუ როგორკ ხნეობრივი ვითოთ მისი მომჭელობისა. მარამ წოაკვირ ხნეობის ორის ერთი მხრითი ვირ ითიანა ირაკითარ კავშირის ადამიანის მიხეობა და ჭოაკყოფობის შუა აი. სწორით აქ იხსნება ზხა ბიოლოგიკობის გავრავიარ თაკების ნათელსასოფთა. მემკიდრეობაკ, რომელიც კავშირი თათობის ათა თათობისა, მოითხოვს ბოინიერება და უბოურება განხილბობისთვის არა როგორკ ინიოთელურეული ხნეობის საოთარ თინიან. ანაკიო როგორკ სოციალური ხნეობის თაკობა, ადამიანი პასუხს აბას არა მარტო თავის საოთარ ჭოაკ-ყოფისათვის, არამედ ავტრეფე უწინარეთა მავიარდაც⁷.

ილუზიამო. ბოროტიკ ბიენსწერაკ დასკრალიობის იოთოთრის თახს, მემკიდრეობითი აუცილობლობაკ მსხვირპობის მოითხოვს და აბალო თათბა უნდა შეიწიროს მას. თამობს თათბას გადააკია საბედისწერი დამბანის ძოაკ და მისი მოლოთელი თავთმავლობითი ამბობებლს სიოინებლს, ამიხრო მყოლა გვიგინის იმ იარაკვ, მარამ, ტრაკაკიო მოლოთინილობისათით. მინცე ეოთთეთრის თახსში ტრიალებს საბოლოთი, აბაკავრეობის ბიბას იოაკვს თახს და სიოაკოთის სინე ანდრეობის სიოაკობის: ... საავრეოლოთ დამბანას გუკობობ ჩიქს თისწულო რუზიოთს იმ შემთხვივისათის. თუ თისსმე თახის მოკოლას განიხრჩავას⁸. აბსოლ ათრე ჭკუავე შიოილობაკ იოთეფურის ოთრწილ შიოთი და ნაკვანთი გაკუწას ილდას და გონს რომ შიოთ, წყაბელმ გადაბარბობს. მლოკ რალაკ გუნჯარინიებელი სინთ ათადობთ თახსის ირთობრით და უანასნელი იოთი რუზიოთა. ავთმყოფობაკ მისწყვებლს იმ საბაკოლო შუკვს. რისთვისაკ სადელულობობს. ავტორი თანმიმდარეობაკ და წუსკად ახლოვრის ფაკალური საწმირების წინაში ითმდარი გმირის მომჭედებას, მისი ნებისყოფისსაკან დამოუკიდებლად ვრუ კე-

¹ ბოლოსტყვობაკ ტრ. რამიშვილის პიესისათვის — „სახედისწერი დამბანა“, „ხანგა“, „თეატრი და ცხოვრება“ № 5, ი. გვიდვიანიშვილი, 1910 წ.

დღეივით რომ აღმართულა რეზიკოს ცხოვრების გზაზე რამდენიმე დღის წინ რეზიკოს გაუკუდია თავისი საყვარელი კატა და ბოროტი ხაონარით ფეშვი გადაუსვია. აღმოსახლება, რომ ითოლოგიური თვებტრებიტ დემარე-სირტებულ გმარის ნებისმიერ სოულ უოქმედობას მებუბო-ჭყას. მაგრამ რეზიკო მისცა არ იმეჯ უკან, უკანასკნელ ხაიიჯს გადაღვას — უშიშრად მიდის საქციელ დახმარების გასუკვად (იგი ექიშია) იმ სოულში, საიდანაც მუქვიდ-რეგობით მიდის მდისწყრა. მისი დახმარებით მებვიერა ხვარამზე (რეზიკოს და) იმარჯვებს თავის „სუსტ ხსაით-ზე“ (მაჲ წინააღმდეგა მის კორწინებაზე პროგრესულად მოაზრებულ ხალხის შვილთა) თახხიბას აცხადებს მის-თხვიდეს ელიხზარს და, როცა გაბედნიერებული მყვარებ-ბლები უაზოვრდებიას ხახლს, საკაციტ მებყავთ მგვად-რი რეზიკო.

პიესაში „შემოღიწი“ (1911 წ.) ტრიფონ რამიშვილი გვიჩვენებს როგორ დაუკარგავს ათოფივიას თავისი ხამ-დვლიო სახე, იდიფიდეულოოა და ახლა, წიკვალბებულთა ხილას ამოფარებული, დიდი წიხარბების თვაციდებდ მთაქვს თავი. პიესის პერსონაჲე — თავადი თოვასი თოთ-მალული ადამიანი, მაგრამ თოულოდბედლად თავის თავს ეკისრად გათოვანდებს. მორეკ აუთოთავ მათელიო რე-აუბოლიკი პრეზიდენტად მოაქვს თავი, რომელიც მოყო-დებულა მორალუოდ განკულისად დახმარებული ცკობ-რიითა: „ამანაკეო! თავისუფლება იღუპება: — ამცობის იგი პუესის გმიოებს. ამ უკვლეოეს მისტიკურ პიესაში ტრი-ფონ რამიშვილი ცხოვრებას საციფეთად წარმოადგენს და აივისს დაიწყისთ ხსაურის აოით გვეუბნება: „...ყვე-დი დაიღუპა, ვინც ღმერთს და კანონს გადაუდგა. ზოგი ვირის აბაოთნ რაჲა, ზოგსაც ვიბეჭა წყართი და აქ ერე-კებიან, საციფეთში“. ხოლო „ციოცხლად დარწმინდები“ სა-თინელ ცინიზმს შეუყურია, ამანაკეო ამანაკეს არ ენდობა, მაშინაც კი არ უმართავს ხელს, როცა იცის, რომ მეგობარს ფულა ავგვისს სამკურნალად სჭირდება. ექიშია, ვითუ ვალი ვეღარ დავარბუნო. იმეა ვაიხსენით სურათი: მიც-ვალბებულს განოვჯების დრის მონაკულების დეჩის სამ-გლოვიარო აოთეკეიას ცოცხლათა ასეთი ღრინანელი მია-ციოლებს. „ღმერთსა სამაგიერო გადაუხდა ვალის გადაუ-დვლობისაივის“. თოული ამ უსულგულობის მიხეზ ცხოვ-რებია. შემოღიწი ზედამხედველს ამ მაცდური ქვეყნიბას, სადაც დამანახებმა ლამის ერთმანეთს ყელი გამოლადონს, სამოთხეი მიჰყავს — იქ ყველა ბედნიერია და თახასწორი „...საიეთა და არა ცრუ წუთისფერელი, საცა ადამის ძეთ ლამის გადაჭაინთ ერთმანეთი. აქ ყველა თახასწორი და ცამყაფილია, რის გამო ცხოვრების დღენიც მიმდინარეო-ბენ მწვდელად და წყარად“.

ტრ. რამიშვილას პიესაში ყველა მორალური კატე-გორია—მგობრობა, სიყვარული, მებვიერება, თავისუფლე-ბა, პატიოსნება, — ბოლოდელ პატრიაყარლია და ყველა ადამიანი უბედურია. „...შენ ჩემს ბოლო ცხოვრების გზაზე ერთადერთი მოციმცივე ვარსებავი ხარ შემარბიებელი წუ-თისოფლით ამოციმცივესა. ვარსკვლავი, რომელსაც გულის ფანცკალით ელოდება ჩემი ტახაული სული“ — ეუბნებ უზამბხედველი კაცი ზედამხედველ ქალს.

ადამიანები ღალატობენ ერთმანეთს „დროებით ურთი-ერთობაში“, რთაც ბილწვიენ ღამას გრძნობებს. სულელ-თა ჯგუფში ერთი პოეტეც ურჯია, რომელმაც „...ვერ აიტა-ნა ეს დაიცირება ნახა არსებამ და ქველან მსიკდა“. საყ-ვარულ ქალზე მარცხვარებულზე ზედამხედველი ექიმად მი-დის, რომ თავს იკლავს. „...ჩემად, ჩემად, კაცს მიყინა, თუ გაიღვიბა, ყველას დაგჭვამს!“ — ასკვბის პიესის ერთ-ერთი პერსონაჲე სილვა, მორეკ კი — კირიდე, აღსარუ-ლის ტაშს მოეოსს და კითხულობს რდლის მოვალ.

ადამიანების ეს პესიმისტური განწყობილება, ავადმოყ-ფული, მასიური დათოვიდებულება ცოცვრებისადმი, უოჭ-ვიდობა მალე დროის ავადმყოფობად ბიხანთლება მ. ში-უკაფევისს პიესაში და მათ სიბიბიხე ეწოდება — აქე-დათ თდის ნაყარბოების სათაორეც. უკვე ჩხდება რწმება, თოს დიდი უეფოებაა ძველი სალცეოების მისობა, როცა არა გავაყე ახალი“. კვლავაც ნაყარბობის ცენტრშია კახეცლარიის ღარიბი მოხუციო რჯანი. იჯახის მამა თავა-ულიცხად მუშაობს და ციოცხლს სწავლა-განათლება მი-ცვა ფილეის. აგროთს თავისი ღარიბი პეუსინაჲე მტკიცე სოთალუარი კრელოს ადამიანად ჰყავს გამოქწვილი. თხე-ულ თუ სალცეოცხლად და აღფოფოთული ქალიშვილის გა-დაყვეცილებით, თოვაციც ცოლად უნდა გავყვე ფევიამ სათა სათლოდ იძიო გათო, რომ თავის დიხისათა ვალბე-ნსაგა, და თიი საქციელი უმამოზად მიანჩია. თოელის ხეულელ, გულისმბიფი და მებვიდული მანდოცხლი, ითი-აოესა ელიფიციონს ტრავედია. „...სინის თომ ახლა სულა სტიკია. თავს მოიკლავდა, მაგრამ მისთვის ეგ მირეკ თუ-როსიება იეიბოდა. სოულად სიკვდილით ვერ იყრის ჯავთს თავია უბედურებაზე და — მტკას ვაყავის ვერ მოიხივებდა, ვიდეო აუკვესე გათხეფებას“. ს. ითუკამფილი პიესაში და-უფთავია აბიჯათითა და სიძულვილით გავიხივებს არის-ტიოკოტახია, რომელიც უშოქმედლითა ვით ხებობრეც სი-ამიჯხედელ მისულა.

ახალგაართობა გაუტყაცნია „თანამედროვე დღეებს“, ყო-ველი მთებანი თავის თავზე ფიქრობს, ზოგი რუყითი თი-დას სასჯალბებლად, ზოგი ვეოთაში სათოგზაოდ. და-დას სხმა და თაეთო სრულად მომეგებია, გახსოვალ-ბულან, მამიოთიო გამმდარას, მუქოთ და ფეოტრალი სოთა მთელი დღე ამ გაიხივებულის სხვან, ადა წიგის კითხულობენ. მათ სახეზე არ გათოკოთის სინარულიოთ ბოამე კვალი. ითიოი არც იციიას, აოც სერხობნებ, აოც სათეგზა-ოდ დღიდან — ერთი სიტყვით, არაფერი აღღევიბო“.

სოხა უაზრად ზის სავაოქმში და გულგრილად კითხ-ულის წიგნს. „...განთლები ბარლით ვევი ამოფარებუ-ლი უსაქურბობა და ღალანდარბობა... დიდი უბედურებაა, როცა ადამიანი ძველს ტაძარს ანგრევს და ახალი კი არ გააჩინა... გადაცაოე ევ წიგნებ. დავიწყვე, რაც იგი, ოღონდ სიციფელს დაუბრუნდი! გარწმუნებ მის მუქს, საყვარული ხტგაოებას, სალი ადამიანის სიცილს ვერაფე-რი ვერ შედგროა“, — ეუბნება მებგობარი ქალი მართ. სო-ნა დამანიხეველიო ფსიციონს მსხვერპლი ხდება — ცოლად მიმეგება ნათესავ საბას და იმვე ღამეს თავს იკლავს.

დაამახსიათებელია, რომ ამ პირობების ყველა პიესაში ამოიკითხება დროის ტრავიკული ხსათობა.

რეზიკო (ტრ რამიშვილი, „სამბიშვილი დამბაჩა“) მო-წყვილით ზის მდინარის პირას. „...მეი უფროსი ძმა და ბიძაც მარტოობამ დაღუპა“, — მუხასხებეს ნაიესავი. „...რომ იცოდ, როგორ მაღონებს და მამინებს ყვილიო ეს, საცა უსულ საცეოცი კი მოგვრეობან და ათას ჰან-გებტე გენმარებინან“. ანდა: „...ინს მოსულა, დიად, მოსულა და ხითხითებეს, სასარულად ხითხითებს... ასე უთხა-რი, პირი მიიბრუნოს, ნუ მიცქერის.. შემინიან, შემინი-ან“, — პასუხობს რეზიკო.

ამ დრის დრამატურების მხატვრული ფორმის საკითხა მორეზარბისთვისაა რჩება. ძველი პიესები და კლასიკა რე-პრეტურაში მზიდობიანად თანარახტობენ. არაბის მიატეპ იერბიო მიძღვლებული ფორმებზე, გამწვავებული პაექრობის ქარცეცხლში არ ისინჯება ტრადიციები და მინც — თანამედროვე პირიფენა და ეპოქის ვიერ დასმული მთელი რიგი საკითხები აბადებენ ცხოვრებისე-ული მასალისადმი დრამატურების ახლებურ დამოკიდ-ებულებას, ბიესებში ირღვევა დაბეობით და უარყოფითი

პერსონაჟების ჩვეული ამბლუა, წინა პლანზე დგება სახე-
ეისა ფსიქოლოგიური გაღრმავების მითითებით. ასალი
დრამატუროგის ყურადღეის განსაკუთრებული გაზანვი-
ლება სოციალური გარემოაიდი იქვეყნ დეტალის როლია
გაიღიერებას, გამოკვეთილ ხაფთ იი ანასცევიას. ამ დროის
აიხესეისა საგახგურო ყურადღეება იქვეყნ ავტორის რეპარ-
კციი, რომლებსაც დაყვრილიეითაა მოცემული მითითებები
ავექტაკლეისა საერთო გრამფიჯულ აღზავთაა შე.

ასეთი რეპარკები ახლავა ტო. რაიმივილის „მეზომ-
ლებს“. მათიი გელმოდღიფი დათის მოცევილი ვითაობების,
ჟეიზაჟის, მოქმედ ჰიოთა, მათი გარეგნობის (თითქმის
თვალ-წარბის ფყოცი კი). კოსტიუმების, ანასათეიას (ფაი-
ქოლოგიური მდგომარეობისა) დაყვრილიებით აღწერა-და-
ანასათეიას.

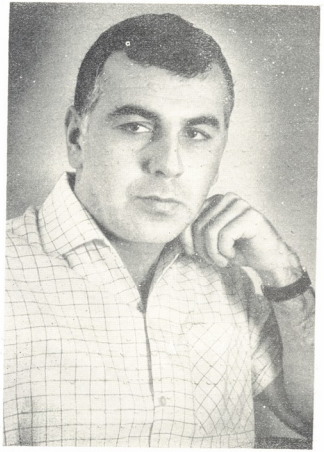
ავტორი მსახიობისა და რეჟისორის ყურადღეებს ამზ-
ვილიეა იმაზე, რომ „... თენაიდიშვილის სუფთად რაცმა უყ-
ვარს. შეცდომაა, ვინც ფიქრობს, რომ დეფორტატეა კიო-
გად ჩაცვისა უფლება ათა აქეთ... თმა შავი და გოქილი...
თვალეი ცეცილის მფრქვევა... ეტყობა, რომ ოდნავ ხეფე-
ბივ ვერყვეული აქვს. უთიფო და ეილყვავეი კაცი მავ როლს
ვეო შეააოლებს და გთიფთ თავს ხე შეიფიხვეით და
ავტორივ შეიბრალფთ. მენაბდიშვილი გთემაბმთიფიფუბული
და სერიოზულად გაბათლებული კაციი, ამასთახ ციფოფე-
ბის ქარცეცილთა გამოწვევარი და გავლოდაბული“.

„სანადიარეო დამბაიის“ (ტო. რაიმივილი) რეპარკა
გმირის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობასაც იმლევა. „... შე-
ყუბებული რეპიკო იუბლზე იტაცებს ხელს. ამ ელფთფერი
შეკოთება და უკან დაიფევა. ოთღანი უეკრად ლოყაფედ
იტაცეია ხელს და გაფეძლია“. „... რეპიკო უეცირა დაეეყ-
მა სავარტელზე, თავს უკან გადახარის, თვალეი და საფე
დაბერიცება, ხელ-ფის გააჭიმავს და მუშისასეთი გამეშე-
იული გლია რამდენიმე წაშა“.

ჰიესის რეპარკები ძალიან შუსტად უთიფენს სექტაკ-
ლის მინანსცევიასე. ავტორი იმდეხად ურევა დადგმის სა-
კითხებში, რომ ზელდავს რეჟისორისა და მსახიობების
ფახტანასაც; თიფთოს კარაბზოს სახის პლატატეურ გადა-
წყვეტას, პერსონაჟების მოქმედების გრამფიჯულ და ფსი-
ქოლოგიურ მდგომარეობას, იმლევა მითითების, რიღის
უზდა მიეცეს გზერი სასოწარკვეთილებს და მისი ეს სე-
ლოერი გახწყობილება თახდათაიფთიბი როგორ უნდა გადა-
იზარდოს ისტერიაში.

ტო. რაიმივილის „შემლილის“ რეპარკაში კი მარტო
პერსონაჟის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა როღია გამო-
ხატული, არამედ იქვე გარკვეულადაა მითითებული რეეი-
სოროული მიზანსაცეხაც; „ბრმა მასქი პირაქეთ უს, ადამი
ზურგმექციეით. ადამი მლიერ გამზღარი, საბთილეით ჩაყ-
ვიფთებული და თვალბზანცევიელი კაციი. სახეზე დღი
დაფიქრება ეტყობა. კირილუ სიფრცქემ დაპკარგეია თვა-
ლები. ტეგრანის ადამის პირდაპირ მუშისასეთი გამეშეუბე-
ლა, თვი ოღნავ ჩაუქინდრავს და გაბურტულია. ყაფლბანი
ცივი და მკაცირი კაციი. მისრა-მისრა მიფუფუნარი, სიარუ-
ლის დროს თვალებს აქეთ-იქით აცეციბს“.

ასალი დრამა სოციალური გარემოსადმი განსაკუთრებული
ყურადღების მიქციეით, ყოფაცხორების ეროვნულ თავისე-
ბურებათა ასახვით, პერსონაჟებსა და მათ გავმამაწილზე ყო-
ველდღიური მზრუნველობის დახატეით, განზე სწევადა თა-
ვის შესაძლებლობებს, ცდილობდა რაც შეიძლება სრულად
და ფართოდ წარმოესახა ცხოვრება, ადამიანის ფსიქოლო-
გია, რითაც ხელი შეუწყო რეჟისორული თეატრის აღწო-
ცენებას.



თამაზ ბიბილური.

ახალგაზრდა შერალი თამაზ ბიბილური დაიბადა
1934 წელს. 1956 წელს მან დაამთავრა თბილისის სა-
ხელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის
ფურნალისტიკის განყოფილება, ზოლო ორი წლის
შემდეგ მუშაობა დაიწყო ვაჭო „ახალგაზრდა კომე-
ნანსტი“ რედაქციაში, სადაც ამჟამადც მუშაობს რე-
დაქტორის მოადგილედ.

თ. ბიბილურის მოთხრობები ზნირად იმედეება რეს-
პუბლიკის ფურნალბში. იგი რამდენიმე ჰიესის ავტო-
რიაა. თ. ბიბილურის პირველი სატელევიზიო დრამა-
ტული ნაწარბოები — „ვალა კვეციბის“ 1968 წელს
დაიფა ჩვენს ტელევიზიაში. ამ ჰიესამ საქართველოს
ტელევიზიის მიერ გამოცხადებულ კონკურსში პირემა
დაიშახტრა. ამს წინათ საქართველოს სატელევიზიო
თეატრმა დაფა თ. ბიბილურის მორავი ჰიესა „მევა-
რანი დაბს სტუმრები“, რომელსაც ვიავაზობ ჩვენს
მეხოველებს.

თამაზ ბიბილური

მთვარიანი ლაიის სტუკრაბი

მიმართულებანი:

მეფანდურე. დარბაზიელი მოხუცი, თეთრი თმა-წვერით, ანტიკური სახით. წარმოდგენაში იმეგარ როლს დაეკისრებო, როგორც ძველ ტრადიციებში მოამბეს, მაქნეს ან ქორის აკორდონდენ. რა თქმა უნდა, ჩვენი წარმოდგენა ტრადიციული არ იქნება, მაგრამ ტრადიციული ნაკვალავი კუთვნილი მთვრელადაა...

ბიჭო. ოციოდე წლისაა, სიცოცხლით სავსე, ხალისიანი. გოგო. არც ღამაში, არც უღამაშო, პოეტური და სიფრთხიანი, როგორც ყუბაო.

ბერიკაცი. გამოირჩევა გარეგნული სიმშვიდითა და სიდიანით. ეტყობა, სიტუაციაზე არ უნდა იფიქროს, მაგრამ ამ საღამოს თუ რაიმეს ამბობს, ამას თავის გამართლება აქვს. ეს ბერიკაციისთვის განსაკუთრებული საღამოა.

დედაბერი. კაჟანდარა შოაინი, ქმრის თვლებში შემეფურე... და, საერთოდ, ეს მოხუცები მკვეთრი სახასიათო ნიშნებით ერთმანეთისაგან არ გამოირჩევიან. ისინი ერთმანეთს ავსებენ და ერთ მთლიანობაში წარმოგვიდგებიან.

ავთო. ახმაზი, დორბადა... რაც ენაზე მოადგება, იმას გაიძიან. ნაზი გრძობიებისაგან შორსა დგას. ჩვენს წარმოდგენაში ჯერ მთვრალია და ბოლოს ნამოვარდელი, ალბათ სმა უყვარს...

და, ბოლოს, წარმოდგენის პერსონაჟი სოფელი და ხალხით სავსე მატარებელი იქნება. რა თქმა უნდა, ვერც სოფლებს დავიჩნავთ და ვერც ხალხს. სოფელი და ხალხი ისე ჩვენმა მთავარმა პერსონაჟებმა უნდა დაგვანახონ, ეს დამოკიდებულია მათზე და პატარა მთვრალეებზე...

თვითონ წარმოდგენა როგორ იქნება? მოდიო, დავდებ წარმოდგენა, სადაც ერთმანეთს შეეძაცლებინა: პოეზია და პროზა, მაღალი და დაბალი ტონი და ყოველდღიურიობა, სინამდვილე და პირობობა... ცხოვრებაში ხომ ასეა?

* * *

ძველებური სახლი ძველებური რეკლამიანი ავენიუ. კობეა კარ-მიღამო. ავიანზე გასული ვაზი. ენოში დიდი კაკალი. ენოს

აქეთ-იქით — ტურმული ღობეები. ენოს ბოლოში — რკინიგზა, სადაც დღისით თუ ღამით მიმკრინან მატარებლები. ჩვენი წარმოდგენა მათი დაიწყება, როცა შორს, ძალიან შორს შეტყობილებს მატარებელი და შლაგბაუმიც რკინიგზისკენ მიმავალ ბილიკს გადაეცავს. მატარებლის ხმაური თანდათან ახლოვდება. სახლიდან ჯერ დედაბერი გამოვა, თვალს ხელით მოიჩრდილავს, საიდანაც მატარებლის გამოჩენას ელოდება და ფეხაქარებით შლაგბაუმისკენ წამოვა.

დედაბერი ელის მატარებლის გამოჩენას. მის უკან გამოჩნდება ბერიკაცი. ისიც ჯერ შორს გაიხივება და მერე ცოლს გვერდით ამოუდგება. ბერიკაცი და დედაბერი.

ჩვენ ვხედავთ მათ სახეებს და სახეებზე კეთილშობილბობ, როგორ მოახლოვდა მატარებელი, როგორ ჩაიჭრა მათ თვალწინ ბორბლების ხმაურით და ისევე შორს წავიდა.

სინამდვილეში ჩამოვდა. მერე ბერიკაცი ნაბიის ქულს იხურავს (ეს ქულა წიდან თითქმის მუხარებისადაი პატოისციმის ნიშნად მოიხიდა). დედაბერს შესცქერის, რაღას უყურებს, წაშლილი.

სწორედ ამ დროს გამოჩნდება ჩვენი მეფანდურე. ჯერ შლაგბაუმს გაღაზნის, მერე იქვე, დიდ კუნწზე ჩამოყდება და ფანდურის დაეკრას იწყებს.

ბერიკაცი უხმოდ მიდის შინისაკენ. დედაბერიც შორიახლოს მიჰყვება.

ბერიკაცი წაღვს აიღებს და რაღაცის გათლას იწყებს. დედაბერი სახლის კიბეზე ჩამოყდება და წინდასა ქსოვს. ახლა მეფანდურე მღერის კიდევ: „სანადირად წასულოყენენ ამრან და ძმანი მისნი!... სიძულერა მონოტონურია და ცოტა ხევიდაინცი...“

ღობის გაღაღდა ავთომ ჩაიარა. მეფანდურეს გამოხივდა.

ავთო. იმღერე, იმღერე, თინოში ნაწუქი გიცხვება... მეფანდურის შოი-ახლოს ჯერ გოგო გამოჩნდა, დგას და უსმობს, მერე ბიჭო... ისიც დადგა და უსმობს. აქეთ-იქით ისინი არიან, შუაში მეფანდურე ზის. სიმღერა დასრულდა.

მეფანდურე. (ბიჭს დააკვირდა) შენ რომელი ხარ? ბიჭო. ქალაქელი ბიჭი ვარ, მატარებლის ჩამოვრჩი.

მეფანდურე. (გოგოზე უთითებს) ეს ვინდა? გოგო. მეც მატარებელს ჩამოვრჩი.

მეფანდურე. მე მეფანდურე ვარ... (პაუზა) თქვენ რა? ნათლია არა გყავდათ? საშელი მინც არ დაგარტყეს?

გოგო. (ბიჭზე) მე არ ვიცი, მანგს რა პეკია... ბიჭო. (გოგოზე) არც მე ვიცი, ძაგს რა პეკია.

მეფანდურე. მე მე, კარგიო, რაც არი, არი... რავე არაფერი არ იციო, ძე ბიჭი გერტყავს, შენ — გოგო. მეც ისევე მეფანდურე ვიქნები...

გოგო. ვიყვართ სიმღერა? მეფანდურე. სიმღერა ვის არ უყვარს?

გოგო. კიდევ რა ვიყვართ? მეფანდურე. აქ ვის ელოდებით? მეფანდურე. ხან ანავის. ჩემთვისა ვზვიარ. ხან ფანდურის ვუვარ, ხან ქვენიერებს გავცქერო... ახლა თქვენი თონებრიო, მე შეტვს ხურასა მჭიონბავო, დანარჩენს ისევე მხეხვებო.

ბიჭო. (თავისთვის) ამას, ეტყობა, კარგი წითელი ღვიწილ ვეყვარებო.

გოგო. აქ ვის ელოდებით? მეფანდურე. ხან ანავის. ჩემთვისა ვზვიარ. ხან ფანდურის ვუვარ, ხან ქვენიერებს გავცქერო... ახლა თქვენი თონებრიო, მე შეტვს ხურასა მჭიონბავო, დანარჩენს ისევე მხეხვებო.

ბიჭო. (წამოიძახებს) ეს გოგო ცოტა ხეულელია. გოგო. (მეფანდურეს) უთხარიო, თავი დამანებოს! მე რა

ვიცილი, თუ მატარებელი ერთი წამით ჩერდებოდა. ბიჭი დადილა იაროს! ჩემგან რა უნდა?

ბიჭი. ცოტა კი არა, გვარიანად აფრენს.

გოგო. მატარებელში სულ მე მიყურებდა. ჩამოვედი და ჩამოყავა. კეთილი აული არა ჩანს ვიციცავა.

ბიჭი. მატარებელში სულ ფანჯარასთან იდგა და გარეთ იციკრებოდა. საცქერი რა იყო? გადაიბუკი ველები და გამხმარი მუსუნჯიერები... მერე კარებს ეცა და ძირს ჩაბრტყა...

გოგო. ვიფიქრე, ყვავილს მოფყვებდა-მეთქი...

ბიჭი. სულელისა, მამ რა არა? მაგრამ მემანქანე ჭკვიანი გამოდგა. ამას ხომ არ მოუცხრდა, დაიცა, ჯერ ყვავილები მოერიფოს... იცოხსნებ, მატარებელი ააქა-რა და მეც ბევრი ვიციენე...

გოგო. რა აციენება? ბორბტია ვილაცავა...

ბიჭი. ი. ჰოდა, მიპირის მატარებელი... მეც, რაც არ უნდა იყოს, კეთილი ვარ. გოგოს უცხო ბაქანზე მარტო ხომ ვერ დავტოვებდი... ვისკუვე და გაქანებული მატარებელიდან გადმოვხტი. ხალხს ხმის მტეხი არ უნდა, მაგზავრებს შეყვარებულები ვგონებ და შორიდან გვლოცავდნენ...

მეფანდურე. მეც დამილოცინებარ...

გოგო. (გაცხარდა) მავსათან რა თაკიმება? ეგ თუნდა ლოცვა-კეთხვეთ აავსეთ, მე თავი დამანებეთ...

ბიჭი. სხვა აივრესათნ ერთად ანჩრდიცა ჩანს... ახლა კრფოს ყვავილები... თუ არ შემეხვეწება, ხმასაც არ გაყვამე...

მეფანდურე. აქ ყვავილები რამდენიც გინდათ, იმდენი ხალხი... (თავისთვის, თითქოს ლოცულობს) ბაქანი ტრიალ მინდორზეა... ახლახან გაუთხივებ ბალახი და მივამოს მოსდებია სააშო სურნელი ახალი თივისა. მინდვრის შუაში მუხა დგას. მინდვრის ბოლოში ღლე-ფა. ღლეცს გამოღმა — რკინიგზა... აქ მხოლოდ განთიადისას გავივლის მატარებელი. ახლა სადამოვდება. ფერდობზე შეფენილი აპატრა ათფეხი მოყურებულა. ხალხაც, ეჭოში თონეს ახურებენ. ვილაც ბავშვს დედა დასძინის. სირუშეს მერე აღარაფერი არღვევს და დგას გუნძილი დაღლილი სოფლისა.

გოგო. (მეფანდურეს) მიაშბეთ ჩამიმე ამავე, ამბის თხრბობამ დრო მალე გარბის... თოდნდ სამწუხარო არ იყოს. სამწუხარო ამბის გამო მეც ნადღლიანი ენდები ხოლმე.

მეფანდურე. ნადღლიან ამამეს ნუ გაუჩინებართ. ნადღლი დავგავიქრებს. ფიქრი კი დიდი რამაა.

ბიჭი. ი. მე არ მემინია ნადღლიანი ამბია.

მეფანდურე. გულკეთილი ბიჭი ყოფილხარ.

გოგო. (ჯობით) სწორედ მაგ გულკეთილი ბიჭისა მემინია...

მეფანდურე. (გოგოს) ბიჭს უხარია შენ რომ გხედავს.

გოგო. მავსათან არაფერი მესაკმება. მე ჩემთვის ვარ, ეგ თავისთვის. მავსა პირველად ვხედავ.

ბიჭი. (გოგოს გასავრინად) ყველაზე მეტად დაკარგულ დროსუ ვდარდობ ხოლმე. ჩემთვის ეს სადამო დაკარგულია.

მეფანდურე. სამი ადამიანი შეგვხვდით ერთმანეთს და საერთო ვერაფერი მოგვიჩანავს. ერთი ალთაა გარბის, მერე — ბალთას, მესამე ბაწარის ეტებს და რალაცავა ბლანდავს...

უკაც დაჯუხა. მეფანდურე წამოვდა, მაგრამ აჯავილი-დან არ დაჩიულა. გოგომ ცხს უცმაოფოლოდ შეხედა და აწრილდა. ბავსა გაღაიხარბარა...

გოგო. რა აინებეს? ვერა ხედავს, ცა ჩამოქცევის ლამობს!

ბიჭი. ახლა ვნახოთ, საით გაიქცევა... ყვავილები მომინდობა...

გოგო. ღმერთო, რა ვენა, სულ გავიღვამები... მეფანდურე წვიმას არაფრად აჯგებს და ფიქრებში წასულია.

ბიჭი. (ხარხარებს) მიყვარს შხაპუნა წვიმა!

გოგო. წვიმის დრო იყო ახლა?

ბიჭი. ქუხილიც მიყვარს...

გოგო. თან დადამება აპირებ...

ბიჭი. თუ გინდათ, დილაზეც ასე ვივადებ!

გოგო. ჩემებეცი შემიხვდებიან...

ბიჭი. ისე, კაცმა რომ თქვას, ჩას ჩამოვდიოდი... რა მენადღებოდა... ვივადებოდი ახლა არხინინდ ვაგონ-ნი და საცავა ქალაქიც გამოჩნდებოდა.

გოგო. (ქუხს) ღმერთო, ისეთი რა დავაშავე... (მეფანდურეს მივარდა) თქვენ მაინც რას გაჩერებულხართ... ან ხე დამანახვეთ, ან სადმე ქოხი იქნება... ცოლო-მადლო აღრა გაქვე?

ბიჭი. ი. ახლა გაიქცევა და თავს უშველის...

მეფანდურე. (თითქოს გაშინებულა) გაიქცეით! ეს წვიმა კარგა ხანს არ გადაიღვებს!

გოგო. და ბიჭო უკვე ერთად დგანან. გოგო გაქცევის აპირებს.

მეფანდურე. მახდენ ნუ წახვალ!

ბიჭი. რა უჭირს, ორსართლიანი სახლია!

მეფანდურე. მანდ ერთი კაცი ცხოვრობს... სიფხის-ლებში არა უჭირს, დათურება და გაიქცევა... ნურც მანდეთ წახვალთ!

გოგო. აქეთ რადა?

მეფანდურე. მანდ ტუნელი ცხოვრობს, ენაგრძელი და პურბავირი...

გოგო. ოდინდ თავი შევაფარო და არავისი არაფერი მინდა (წასვლას აპირებს).

მეფანდურე. მოიცადეთ! ერთი სახლია... ან — იქ, ან არასა...

ბიჭი. (მეწრდა, მეფანდურეს დაეკატრდა) ასე ზღაპარ-ში ხდებდა ხოლმე...

გოგო. (ქუხს) ბოლოს და ბოლოს, რომელია ის სახლი...

მეფანდურე. იმ სახლი მითით... (თითი გაიშვირა). კლავ დაჯუხა. ქუხილს უერთდება მუსიკა...

მეფანდურე. (დაფიქრებული, მშვიდი...) წარმოდგენა იწყება... იყო და არა იყო რა, იყო მოხუცი ცოლ-ქმარი. ერთი სახლის, ერთი საბძლის, ერთი ქვევრია და საწყალი თავის მტეხი არაფერი ევადათ... ცისკრი-დან დაბინდებამდე იმათი მუხლი არ ჩაიხრებოდა... დედაბერი მატყლას ჩეჩავდა, ძაღს ართავდა, სიმინდ-სა ფხენიდა და ხორბალს არჩევდა. ბერიკაცი შვეს ჩეჩავდა, ბოსტანს ბარავდა, ვენას თონინდა, გოდ-რეცა წნავდა... სახლი რკინიგზის პირას ედგათ... რკინიგზაზე მიპკროდნენ მატარებლები და ათასში ერთხელ თუ გაჩერდებოდნენ. მატარებლის ყოველ მახრულ თს ბერიკაცი და დედაბერი რკინიგზისკენ გაიქცებოდნენ. ბერიკაცი ქუდს მოიხდიდა, დედაბერი სახეს მოიჩრდილავდა... იდგნენ და ელოდნენ... ოცი წლის წინათ ამ გზით წავიდნენ ბიჭები და ჯერჯერ დაბრუნებულან. ოცი წლისა ამ გზაზე მიპკრიან მატარებლები, ათასში ერთხელ თუ გაჩერდებიან, მაგრამ არაფერი მიდის. ოცინი კი დგანან და ელიან... უსაზღვროს მათი ლოდინი...

მეფანდურის ხმა ნელ-ნელა მიწავა. მიწავა მუსიკაც. კვლავ წვიმის ხმაური და ქუხილი.

ბიჭი. ი. უკვე ტრილიც დაიწყო... მაგრამ დიდხანს არ გააგრძელებს, ახლა გაიქცევა და თავს უშველის...

(გოგო გაიქცა) აკი ვთქვი, გაიქცევა-მეთქი... მეც
რა მნავლდება, გამოვედგები, ამ საღამოს ბედმა
შეგყარა და ენახათ რა მოხდება განთიადამდე... (გა-
რბის).

გოგო ღობესთან მიუქუღლა. ბიჭი ქოწინით მოვარდება.

გოგო რა გინდა?
ბიჭი ი. არაფერი... ვერა ხედავ, მეორედ მოსვლაა.
გოგო ესედავ;
ბიჭი ი. წამოდ, აივანს შევეყაროთ...
გოგო ი. შენ სადაც ვინდა, იქ შევიდვი, მე თავი დამანებე.
ბიჭი ი. როგორც გეხებას. (მასურბლებს) ახლა გავიქცევი
და ვიცი, გამომედევენბა. მეტი რა გსა აქვს. მივდი ამ
არე-მარეში ერთადერთი ნახტომი მე ვარ... (გარბის).
გოგო მამოხვე გამოვედგენბა. აივანზე დგანან ბერაკი
და დედაბერი. უხმოდა, ცოტა გაოცდებოდა გადმოსტეკრიან
გოგო-ბიჭს.

გოგო და ბიჭი აივანზე აცვიდნენ. სულ მოითქვენ...
ბერაკი და დედაბერი ხმის ამოღებულად უცქერიან. ბიჭი
და გოგო თავს უხერხულად გრძნობენ.

გოგო ი. (ღიმიება) საღამომ მშვიდობისა...
დედაბერი ი. მშვიდობა მოგცეთ...
გოგო ი. ჩვენ... ჩვენ ქალაქლები ვართ.
დედაბერი ი. ბრძანდებოდეთ. სტუმარი ღვთისაა.
ბიჭი ი. (არზნინაო) სტუმრად არ მოვსულვართ! მტარე-
ბელს ჩამოვრჩით. მერე უცებ წვიმა წამოვიდა. თავმე-
ზღვარი ვერსად ვიპოვეთ. თქვენი სახლი რკინიგზის
პირას იყო და პირდაპირ აქეთ გამოიქვიცეთ.

გოგო ი. (ღიმიება) წვიმა გადაიღებს თუ არა, წავალთ...
დედაბერი ი. წვიმის ხმაური. ბერაკი და დედაბერი თვა-
ლით ზომავენ მოსულებას.

ბერი ი. (ბიჭს) ეს გოგო რა არი შენი?
ბიჭი ი. (ყოყმანობს) ეს გოგო... (უცებ გამხიარულდა) ეს
გოგო საცოლეა ჩემი...

დედაბერი ი. ღმერთომა გაბედნიერთო...
გოგო ი. (გაცხარდა, არ იცის რა ქნას) არ დაუჯეროთ! მა-
ტარებელში ვიჯექი... გარემო სულ მწყესურნიერი
იყო... გათიბული ბალახი, ყვავილები...
დედაბერი ი. (მშვიდად) საფხულში აქეთ ბევრი ყვავი-
ლებია.

ბერი ი. ბალახიც ახლახან გავითბეთ.
დაიქუდა. აველამ ცას შეხედა.

დედაბერი ი. ღმერთო, გადმიგებედ მოწყალე თვალთო...
გოგო ი. (ცდილობს ყურადღება მიიქციოს) არ დაუჯე-
როთო...

ბერი ი. როგორცა ქუხს, ისე არა წვიმს... საფხულის
აედარია, მალე გადაიღებს.

გოგო ი. (ბიჭის მისამართით) თავხედა...
...კვლავ დაიქუხა...

დედაბერი ი. ღმერთო, შენ გვიშველ!
გოგო ი. (შეშინებული) საცა და დამდებო...
დედაბერი ი. (გოგოს) ნუ გემოწინათ... ჯერ მსჯე არ იქ-
ნება ჩაუსული...

ბიჭი ი. (გოგოს გახავონად) მიყვარს ჭეჭა-ქუხილი! გან-
საკუთრებით ბნულ დამეშო... უკუნეთო... თვალში თითს
ვერ მიიტან. უცრად ვლვა განათებას ყველაფერს და
გაფიქრებას ვერ მოასწრებ, უცებ ისევ ჩამბინე-
ლდება... მერე დაიქუხებს...

ბერი ი. (ღიმილით შესტეკრის ენად გაკრევილ
ბიჭს) რა გქვია?

ბიჭი ი. დათო...

გოგო ი. (თათვის) დათო რქმევია...
ბერი ი. ჩვენს ბიჭებს არც ერის არა ჰქვია დათო...
დედაბერი ი. უფროსს გიორგი ჰქვია, შუათანას — ტა-

რილო, უმცროსს — ამირანი... შედმეტ სახელად კი
სოფლოში სამივეს მგლებს ეძახიან.

გოგო ი. (გამხიარულდა) მგლებს რატომ ეძახიან?
დედაბერი ი. რა ვიცი, მგლებივით ბიჭები არიანთ.
ბერი ი. ც. ხალხი რას არ იტყვის...
დედაბერი ი. ცუდს არავის შეარჩენდენ და იმიტომ...
გოგო ი. (ღაბრებულსა) ახლა სად არიან?
დედაბერი ი. თშში წავიდნენ და ჯერაც არ დაბრუნებუ-
ლან.

გოგო ი. (გაოცებული) მას შემდეგ ოც წელიწადზე მეტი
გავიდა...

დედაბერი ი. (ბერიკაცს) რამდენი გავიდაო?
ბერი ი. ც. (სიტყვა ბანზე შეუვლო) დაბრუნდებიან...
ერთხელაც იქნება დაბრუნდებიან...
უხერხული დუშლი ჩაოვარდა. წვიმის ხმა ნელ-ნელა
მიწედა.

გოგო ი. (მხიარულად) გადაილიო...

დედაბერი ი. უცებ მივიდა და უცებ გადაილიო.
გოგო ი. ხედავთ? ცაც გამოჩნდა... ლურჯი, მოკრიალე-
ბული...

ბიჭი ი. (მოსუცებს) დაგემშვიდობებთ, წვიმამ გადაილიო,
თურმე ცაც გამოჩნდა.
მოხუცები უსიტყვოდ შესტეკრია.

ბიჭი ი. (უხერხული ღიმილით) ნახვამდის...
გოგო ი. ნახვამდის...

გოგო და ბიჭი ეზოში ჩამოღან. ბერაკი და დედა-
ბერმა თვალს გამოაოულეს.

მეფან დურე. (სხე იქ, სადაც იჯდა) სად გარნიხართ?
გოგო ი. (გაკვირებული) წვიმამ უკვე გადაილიო!

მეფან დურე. მერე რა? გადაილიო! წვიმა შეიძლება
არც კი მოსულყო, მთელი საფხული გრვამ გადა-
ახშირ აქაურობა. ის კი ვერ შეიბნეთ, რომ ბებრებმა
დანახვისთანავე თავი დაგადგეს; მათ სულში თით-
ის ძეგლისძეგლი საკრავის დაქანული სიმი შეი-
ნა და საცა ტბილ მხას გამოსცემს. შეურდიო და
მოუსმინეთ...

ბერი ი. ც. (უცებ წამოვიდა) ბიჭო, დათო, ერთი მანდ
დამიცად! სიტყვა მაქვს სათქმელი!
გოგო და ბიჭი შეჩერდნენ. უცებ გაიხსა დოლის შორე-
ული ხმა, რომელიც ნელ-ნელა ძლიერდება.

ბერი ი. აბა, საღლა უნდა წახვიდე... დილამდე მა-
ტარებელი არ გამოვიღის... ყველი, პური და კეთილი
გული...

ბიჭი ი. (გოგოს დაცქერდა) დანარეო?

გოგო ი. (ფარული სინანო) როგორ შენ იტყვი... დათო...
...დოლის ხმა უფრო გაძლიერდა. შიშული ეკოა თითქოს
ჩანახავი დატრიალდა. ბერიკაცი იქით გაოქა. დედაბე-
რა — აქეთ. გოგო აივანზე აცქრიალდა. ბიჭი ღობეს მიაღ-
და. დაწოკბული ქაიბები აკრიალდნენ. აუფლდა ძალით.

დედაბერი ი. (გასძახის მგზობელს) ქვეყნიათ ქალო!
ერთი ხუთიოდე შოთი ვგასესხე, წელან თონე გიხურ-
ნბო! სტუმარი მოგვივინდა და მგულ პურს ვერ ვაკად-
რებო!

ბერი ი. ც. (გასძახის) მიხავ! ერთი ჩენი თოხი გად-
მომიგდე, დილას რო წავიდ და აღარ მაიტანე... ქვეყ-
ნი მაქ მოხანდელიო... აკი არ გითხარო, წავიღებ და აღარ
მაიტანე-მეთქი!

დედაბერი ი. (გასძახის) ბაბა-
ლო! ბაბალო! ერთ-ორი ფოჩი ქონდარი გვექნება, ჩემი
წინა ინდაურებმა გადამიკენეს... ვეგ, რო მითხარი,
რომ იწყებლებით, აკი არ დამჭირდებოდა?

ბერი ი. ც. არ გესმის, მიხავ? თოხი გადმომიგდე-მეთ-
ქი, კაცო!

დედაბერი. ვეფხო! ვეფხო! თუ გვალთან, ერთი აქეთ გადმოდი, ქათამი დამაპერიხზე; დამიწიოკდნენ და სულ ბარდებში ჩაიმაღლენ...

ავთო. (ღობის მოადგა და ეზომი გადმოიხედა) რა ყოფაში ხართ, თურმანაწულნი? ეწყინებო... ვერ დაუძახებო? (გაუთამამა) შენ შენთვის გაიარე, გზას ბარაქა დააყარე!

ავთო. ჩემთვის გავივლი, როდის იყო ვინმეს ეზო აგუტკალაზე... (მიდის, თან ეზომი იყურება)

ბერიკაცო. მაგრე რათ უთხარი? ეწყინებო... ვერ დაუძახებო? ერთ-ორ ჭიქას გადაჭარბა?

დედაბერი. ორი ჭიქა ვის ენახებ? არ იცი, მაგის ამბავი, დათვრება და გავიქვდება...

ქათმების კრაიხი. გოგო და ბიჭი ააგნიდან გადმოსცქვირიან ეზოს.

გოგო. მოგესმარებო! მე დავიჭირე ქათამს!

დედაბერი. უფრო გავიქვდებიან. ცოტაც ჩამომხედე, ლეღვეზე შეესდებიან და მერე შე ვიცი!

გოგო. უკვე დამდება... მთვარეც ამოდი...
ბიჭი. (თავისთვის) ასო მთვარე მომიხლო... არადა, მართლა ამოდის მთვარე.

დაქვირილი ქათმის კრაიხი...

ბერიკაცო. დაიჭირე?

დედაბერი. (ღობის ძირში წალუნულა და ქათამი გამოძახებს) დაიჭირე... დაუდგეს ამა თვალი...

ბერიკაცო. ეგრე რომელია? კვირნილა მამალი?

დედაბერი. (ქოქოლას აყრის) თან არ შეგეტყები, შეწუწუო (გასახანის) ავთო! ავთო! ერთი, შენ გახარებას, ეს ქათამი დამიპოვი! სტუმრები მოგვივიდნენ და პატივი უნდა ვცეთ!

ავთო. (ღობის იქიდან) აკი გზას ბარაქა დააყარე? და ბჭირდი? ასლა ადექი და შენ დაკალი!

დედაბერი. ქალის დაკული როგორ იჭმევა, შე ძალთაბირო, არ გიხარიათ, რომ კაცად ჩაგადე?

ავთო. ვერა, ვერა, შე ჩემთვის მივიდარა. სხვის მამლებთან არაფერი მესაქმება... (ვაიდა)

დედაბერი. (ბერიკაცს) ადექი და შენ დაკალი... სირცხვილია...

ბერიკაცო. ვიცი, შემიცოდება, ვინმე ჩამავლის და დააკვლებო...

დედაბერი. (გოგოს და ბიჭს) გიორგიც მამალია იყო, ჩიტაც ვერ მოაკვლევინებდი. ტარიელა იყო დაუნდობელი, თუ გინდა ხარს წააქცევა... სულ პატარა დაკულაზე უარს არ გიტყოდა, მაგრამ გუნებში არ სთამბოფებოდა.

გოგო. (წამოძახა) დათო დაკულავს, მაინც არაფერს აკეთებს და მოგეშვლებო...

ბიჭი. (შეკრთა) მე თუ მკითხავთ, ქათამი სულაც არ გვიხდა. კარგი შოთი და გუდის ყველი ყველაფერს მიჩრევინა.

დედაბერი. (ბიჭს) ჩამოდი, დაკალი! რაღა დროს შენი შიშია, კაცი ხარ...

ავთო. (ღობის მოადგა, გადმოსძახა) მოიტთ, დაკვლა! ჯანდაბას მაგის თავი...

დედაბერი. წალდი მოგაწოდე, კაცო!

ბერიკაცო წალდს აწვას.

ავთო. (მამალს ართმევს) დიდი შებურტყილი ვილაცა კი ჩანს აი...!

დედაბერი. რო გამეფე, ალაზნამდე გავიღოდა...

ავთო. არ იღებოდა, კაცო?

დედაბერი. არ გაგეფე, შეილო, ძლივს დავიჭირე.

ავთო. რაღა არ გაგეფეს... ჩვენ აქ ლაპარაკს შეწყვიტო, ის კი გაშვებულა და გე არი... (ხიხითებს).

დედაბერი ქოქოლას აყრის. ავთო ისევ უსიტყვოდ ხიხითებს და მიდის.

დედაბერი. რა აყინებს ამ პირსავეს, ამასა? ბერიკაცო. რო არ დავაბტყეო, იმიტომ...

დედაბერი. (ავთოს გაავიხა) არ იცი მაგის ამბავი? სთხუხუხებო ვიღვე არა უჭირს რა, დათვრება და გაიქვდება...

გოგო და ბიჭი კვლავ აივანზე დგანან.

გოგო. (ჩურჩულთ) შენ ხარ ხარ?

ბიჭი. (ჩურჩულთ) ვერ გავიგე, რაზე მკვითხები?

გოგო. რა ხარ-მეთი...
ბიჭი. ვინა ვარ და რას წარმოვადგენ?

გოგო. ქო...
ბიჭი. ვხატავ?

გოგო. სულ ეგ არი?
ბიჭი. მეტი რაღა გინდა?

გოგო. არაფერი... (პაუზა) მოდი, მე დამხატე!

ბიჭი. მესხარია...

გოგო. აკი, მხატვარი ვარო?

ბიჭი. ახლა მესხარება, სხვა დროს დაგხატავ.

გოგო. მე ასლა მიხდა. თუ მხატვარი ხარ, ასლა დამხატე.

ბიჭი. რაკი არ დაგიშლია, დაგხატავ. მანდ, კველთან დადექი. მაგრე არა, თავი ზევით ასწიე... ზევით, სულ ზევით... ცას გახვე!

გოგო. იცოდეთ, ცა უნდა გამოჩნდეს.

ბიჭი. გამოჩნდება... რაღა თქმა უნდა, გამოჩნდება.

გოგო. მივარცე...

ბიჭი. მთვარეც გამოჩნდება.

გოგო — დაქიმული, კისრწაგრძემებული. მოდან მოხუცები და გაიქვლენი უქტარიან.

გოგო. (ველიმება) მხატვას...

ბერიკაცი გოგოს ჩამოურდნობია. დედაბერი გულხელდაქრთვით დგას. თვალს არ აცხვებებს ბიჭს, რომელიც ხატავს.

გოგო. თუ ჩემი თავი ვიციან, მართლ მხატვარი იქნები...

ჩემი მესხელიც მხატვარია... ერთხელ ვსთვინე, დამხატე-მეთი, მაგრამ იუარა, მარტო ბუნების ვხატავთ...

თუ ნამდვილი მხატვარი ხარ, ყველაფერი უნდა დახატო.

ბიჭი. შენი შეხედულება მხატვრობაზე უკვე გასაგებია. ასლა გაურდეთ და ხელს ნუ მიშლი.

მოხუცები კვლავ გაუნძრევლად დგანან და ბიჭს უცქერაან.

გოგო. გამოდის რამე?

ბიჭი. ჩემად!

მოხუცები კვლავ გაუნძრევლად დგანან. ბიჭს გაიცინა, ეტკობა კმაყოფილია.

გოგო. რა გიხარია?

ბიჭი. არაფერი... დასრულდა...

გოგო. მაჩვენე.

ბიჭი აწვდის ფურცელს.

გოგო (დახედა) მომხატე...
სურათზე მოხუცები არიან... გრაფიკული მონახაზი მოხუცების, იმეჯარავ, როგორც ბიჭის წინ იდგნენ.

დედაბერი. (გაეღიმა) ეს ხო ჩვენა ვართ... ნახე, კაცი, ვინა ვართ...

ბერიკაცო. (გახარებული) ჯოხიც რო არ დავიწყებია... ბიჭს პატივისცემით უცქერაან.

დედაბერი. (ხმადაბლა, მორიდებით, გოგოზე ეუბნება) ეგეც დახატე, არ აწყენინო...
ბიჭი. მაგას სხვა დროს დაგხატავ.

დედაბერი. (გოგოს) სხვა დროს დაგხატავს. ასლა სხვენზე ავაღ, კაკლებს ჩამოგიტან და ერთიც არ დანებო...

გოგო. (კვლავ გამხიარულდა) სხვენზე მე ავალ-
დე და ბერი. ბნელა... თავებისა შეგვმინდება.
გოგო. თავებისა არ მემინია.
ბერი კაცო. (დღადბერს) მიუშვი, ავიდეს. (გოგოს)
წველში კარგად მოილუნე, საყვავეს თავი არ ზიარტყა...
გოგო. საყვავე რალა?
ბერი კაცო. თავგა, იმას უჭირავს კავცი და კრამიტცი.
დე და ბერი. (კიბე მიაქვს და აიხნის ბოძზე მიაყუ-
დებს). კიბე შენ დაუჭირე, კაცო, არ დაგვისხლტება,
ცოდში არ ჩაუდგეთ.
ბიჭი. მეც ავეყვები... გოგოა, რაც არ უნდა იყოს, შეე-
შინდება.
გოგო. არ მემინია... ცხრა მთას იქით ხომ არ მივდივარ?
დე და ბერი. მარტო ავიდეს, შენ აქ დარჩი და კალა-
თას რომ ჩამოგაწვდის, გამოართვი.
ბიჭი. მაშინ კიბეს დაუჭირე.
ბიჭი მიდის კიბესთან. გოგო კიბეზე დგას. ბიჭის ეშა-
კური სახე. გოგოს ლამაზი უხეხბო...
გოგო. (გაჭირვებულა) უხსარიო, იქით წვიდეს. მაგის
დაცვა არა მჭირდება...
დე და ბერი. შენ იქით წადი, ეზოში გაიარ-გამოიარე,
კიბეს მე დაუჭირე...
ბერი კაცო. (ბიჭს) ჩემთან წამოდი... ქალებთან რა
საქმე გაქ? ქვევრი უნდა მოგახდევინო. ძველი ლეი-
ნოა, თავშენახული...
დე და ბერი. (გოგოს) როგორც კი ახვალ, კაკალი იქვე
ყრია. დიდი ძეხვა არ დაგჭირდება, კალათა გაავსე და
შომოწოდე...
გოგო. (მხიარულად) ნახვამდის!
ბიჭი. თუ რამე დაგჭირდეს, დამიძახე!
გოგო. არხეხინად იყავი, არაფერი დამჭირდება!
ღობესთან — პირდაღობული ვიყო.
ავთო. რა ყოფაში არიან? რა ხანია ამით სახლში სტუმ-
რისთვის ქვევრი არ მოხდილა. ღამის არი დიარსზე
დაუბრუნო... (შესძახებს) ხო არ გაგაფიქრებ, ხალხნო?
მეფან დურე. (საიღაბნავე გამოჩნდება) შენს გზაზე
წადი, აქ არაფერი გქსაქმება.
ავთო. ჩემთვისა ვდგებარ; ვეს რას ვუსული?
მეფან დურე. შენთვის აქ არავისა სცალია...
ავთო. იგრე ვიდგები, ვუყურებ, ერთი რა მოხდება?
მეფან დურე. საკვირველი აქ არაფერი მოხდება.
ავთო. წავალ, მაგრამ გულში მაინც ხაწყყენი ვარ...
მეფან დურე. საწყყენი ვინ რა გითხრა? ან გული რაზე
დაგწყყებია?
ავთო. წვლან იგრე არ უნდა ეთქვათ... გაიარე, გზას ბა-
რაქა დააყარო... განა მივიღოთ? მანდ რა მიმი-
ყვანდა? ღვინის მჭერი რა მაქ? ჩემთვის ყველა კარი
ღია, მაგრამ გერე მაინც არ უნდა ეთქვათ...
მეფან დურე. შინ წადი... საცაა სოფელი დაიძინებს...
ავთო. (ბურტყუნით მიდის) გერე მაინც არ უნდა ეთ-
ქვათ...
მეფან დურე. (მაყურებლებს) დაუბატყებელი სტუ-
მარი წავიდა და ის დედაბერი და იუ ბერიკაცი, ის გო-
გო და ის ბიჭი მარტო დარჩნენ... წარმოდგენა გრძელ-
დება... საცაა სოფელიც დაიძინებს... ხევის უხსარიო,
ცოტა ხანს გაჩუქდნენ... მთავრის სოხოვეთ შუქი მოგ-
ვანათოს... სუფრის გამლა სად უფრო აჯობებს? აი-
ვანაზე თუ ეზოში? გზადაგზა მუსიკაც დაგჭირდება.
დარჩნენს კი თვითონ ცხოვრება შემოგთავაზებს...
ბერიკაცი მაჟალათთან მივიდა. ხელადა აიღო.
ბერი კაცო. ძველი ლეინოა, თავგანჯარა...
გოგო. (ბიჭს) წაქმება აღარ უნდა, ქვევრთან პირას გა-
დაურავს!



სცენა სექტაკლიდან „მთავარიანი ღამის სტუმრები“. გოგო —
ნ. მონიავა, დედაბერი — მ. ლავიანაშვილი, ბერიკაცი —
ვ. ოსაზე, ბიჭი — წ. მონიავა.

ბიჭი. რატომაც არა...
ბერი კაცო. დალიოს კარგი ლეინოა და შეგერება.
დე და ბერი. (გოგოს) ცოტა შენც უნდა დალიო. დათო
კი ვაუკაცია, ლეინო რას დააკლებს? ეგ კი არა და სა-
დილზე, თუ ერთი ჭიქა მიცე არ დავლიე, ისეც არ იქ-
ნება. ჭირვეულობა ხო არ იტყვება?
გოგო. დათერება და გაგიტდება.
დე და ბერი. დაღვიჯო?
ბიჭი. ერთხელ გავეციდი. სუფრაზე ოციოლე ბიჭი იყო.
თამადა ვიყავი და უსმებოდა არ იქნებოდა.
ბერი კაცო. საყველაწმინდო ხომ არ დაგავიწყდა?
დე და ბერი. საყველაწმინდო როგორ დაგავიწყდებოდა?
ბიჭი. (ხელადა აიღო, გოგოს) ხედავ, შევფიქრებ ლაქებს.
ლეინო ჩამოლევნითილა. ან მარმანდელია, ახ მარმან-
წინდელი.
ბერი კაცო. სელადა რაც უფრო ძველია, უფრო კარგია.
დე და ბერი. თონეც კერეა.
ბერი კაცო. ქვევრიც.
დე და ბერი. ვაჟიც კერეა. რაც უფრო ხანში შედის,
უფრო ტკბილ ყურძეს ისხანს.
ბერი კაცო. შეხსარიო ბიჭი ვაზთან არც მიიშვება.
დე და ბერი. შეიძლება გათხსნინონ, გასხელაზე ხომ
ლაპარაკიც შედგება.
გოგო. რას დაუსაუვებს?
ბერი კაცო. შიჭვება და სამამულე რქას დააჭრის.
გოგო. ესეც ადგება და არ დააჭრის.
ბერი კაცო. შეშულება... ჯერ პატარაა, სამამულე რქა
არ ამოსვლია.
გოგო. (სუფრიდან ყანწები აიღო და ბიჭს თავზე დაად-
გა) ხედავთ? უკვე ამოუციდა.
ბებრები იციანია. ბიჭი ყანწს არიშვებს გოგოს და ლეინო
აჟებს.
ბიჭი. კარგი ლეინოა... დიდებული ლეინოა.
მოხუცები საამოვნებოთ გააბადრნენ.
ბიჭი. ასეთ ლეინოს ალბათ წყალივით სვამდნენ.
ბერი კაცო. ეგ როდის?
ბიჭი. მუელად, საქართველოში.
ბერი კაცო. ალბათ. შეიძლება... იქნებ გრგვრ იყო...
დე და ბერი. (ბერიკაცს) ყველაფერი მოგიტანო?
ბერი კაცო. მიიტა, რალს უყურებ?
დე და ბერი. შენ გიყურებდი, კაცი ხარ, უნდა მიოხრა.

ბერიკაცი. ყველაფერი მოიტა, რაცა გვაქვ, არაფერი დაიშური, მოიტა და შენც ჩამოჯექი. უკვე კარგი ღამე წამოვიდა.

ყველაზე სუფრასთან სხედან. დედაბერს შემოაქვს მრავალად მოხარული დედალა.

გოგო. აკი გაუშვა ქათამი?
დედაბერი. ეს სხვა არი... ქანდარაზე რო ჩამოსხდნენ, მაშინ დავიჭირე. იმას თქვენი ხათრით ვაპატიე... წყველი მამალა... დილაზე დავიჭირე და თან გაგატანინა...

გოგო. ქალაქში მოეწყინება...
დედაბერი. გაერთობა... ქალაქში გასართობის მეტი არაა?

ბერიკაცი. (სუფრას გადახედა) სულ ეს არი თუ კიდევ დარჩა რამე?

დედაბერი. რაღა უნდა დარჩენილიყო? მეტი რაღა გვაქვ?

ბერიკაცი. რატომაც არა გვაქვ? ქვაცა გვაქვ და კაკა-ლიც.

დედაბერი. მაგ განხედავზე, კაკალი დამაფიწყდა.

ბერიკაცი. მოიტა... ნიგოზი უსდება ღვინის.

ბიჭი ყანწს ბერიკაცს აწვდის. დედაბერს ხოხონი კაკალი შოაქვს.

დედაბერი. ყურძენი რატომ არ მოუწვივებ, კაცო?

ბერიკაცი. მხელი საოთხენლია, ახლა შედის თვალში...

დედაბერი. ერთ მტკვანს მაინც იპოვნედი... მთვარის შუქია, ფოთლებიდან გამოხედავდა.

ბერიკაცი. დილაზე მოეუბნები... ერთსაც და სამსაც... მალე ფერიცვალობა იქნება და ერთიანად ქარვის ფერი გადაედება... ჩამოჯექი, რაღას უღვებან?

დედაბერი. ჩამოვჯდები, რატომაც არ ჩამოვჯდები?

ბერიკაცი. ჩვენ სტუმრებს გაუმარჯოთ.

დედაბერი. გაუმარჯოთ. და თამადადაც ბიჭი აკურთხე.

გოგო. თამადობისა რა იცის, სადღვრძელოები გამირჩება.

დედაბერი. რა დიდი სუფრა ჩვენა გვაქვ, შვილო?

ბერიკაცი. თამადა მე უნდა ვიყო.

ბიჭი. გაგიმარჯოთ, თქვენი გაგიმარჯოთ!

ბერიკაცი. გამიმარჯოს...

დედაბერი. (ბიჭს) გაგიმარჯოთ, თქვენი თავი გვიცოცხლოს.

უყვარდად შემოიკრება დღობისა და გარმონის ხმა. ვიღაც ბიჭობა ავარულ სიმღერას მღერაინა.

დედაბერი. ვინ არიან?

ბერიკაცი. ავთო იქნება, სხვა ვინა? ნაწყები წვიდა, რო არ დავაპატიე და შორიანო გვივლის.

დედაბერი. მეხი მაგასაც დაეცეს!..

გოგო. ცუდი ბიჭია?

დედაბერი. ქურდია. შარშანწინ დედალი მომპარა.

გოგო. მერე? არ დავიჭირეს?

დედაბერი. აბა, როგორ დავაჭირებდი, ნათესადად გვერება.

ბერიკაცი. ყოველამე ვერე დაიდან.

დედაბერი. სულ წანახელსე უჭირათ თვალში.

ბერიკაცი. რაღა ამღერებს, ერთი კინოს უშვებდა კლუმბში და იქიდანაც გათოვლიათ...

დედაბერი. ახლა ჯარში უნდა წავიყვანონ და დროს ატარებს... ვიცი, საკაიკაცოდ არ ივლიან.

სიმღერა ნელ-ნელა მიწყდა. ეტობა, მომღერლები შორს წავიდნენ.

ბერიკაცი. (ბიჭს) წასულ ბიჭებს გაუმარჯოთ...

ბიჭი. გაუმარჯოთ.

გოგო. გაუმარჯოთ...
სინამდვილე ჩამოვარდა. ბერიკაცი, დედაბერი, გოგო, ბიჭი, ყველა თავის ფიქრში წასულა.

ბერიკაცი. რატომ არაფერს იტყვი, დათო? ხმა ამოიღე...

დედაბერი. ეტობა, ლაპარაკი არ უყვარს...
ბიჭი. დათოვრი...

გოგო. დათობა არ გეტყობა...
ბიჭი. რაზე უნდა შეგეტყოს?

ბერიკაცი. არა შეგეტყობა... ახალგაზრდა ხარ, ჯანაინა...

გოგო. უხსნარით, იმღეროს რამე.

დედაბერი. იცის სიმღერა?

გოგო. რატომაც არა... ყველაფერი იცის...

ბერიკაცი. იმღერე. მაგაზე კარგი რა იქნება...

გოგო. თავაპატივს იღებს, აქაოდ შეგებეწვიონო.

დედაბერი. თუ ხვეწნავს მიდგება საქმე, შეგებეწვიები კიდევ, რატომაც არ შეგებეწვიები...

ბერიკაცი. ერთიც დაუქსნათ. გამოსცალოს და აამღერებს... (ყანწს ავებს) გოგოს გაუმარჯოს... (ყანწს აწვდის).

დედაბერი. ქედანივით გოგოა...

ბერიკაცი. ეს კიდევ მერცხალივით ბიჭი.

ბიჭი. გაუმარჯოს.

ბერიკაცი. ორიოდე სიტყვა შეაწვიე, გულში გაუნარდება.

ბიჭი. გაუმარჯოს... ქედანივით გოგოა და გაუმარჯოს.

ბერიკაცი. (დედაბერზე) ყავე ლამაზი იყო.

დედაბერი. (გოგოს), რაო, რა თქვა?

გოგო. ლამაზი იყოთ...

ბერიკაცი. ვე რო წირვაზე გამოჩნდებოდა, დიაკვანი სულ მაგას უკრებდა. ერთხელ მღვდელმა საცეცხლე-რი თაფში ჩაარტყა, საით იყურები, შე მამაძალოთო...

დედაბერი. ის დიაკვანი შენი კუდი იყო, ქვეყანა გყავდა მოსივდილი.

ბერიკაცი. იგრე შენთან რას გავსდებოდი, ყანაში ამოსულ ყაყაოსავით იღერები ყვლსა, ქვეყანა შენი გგობნა...

დედაბერი. (ხუმრობაში ჩაება) მეგონა და ვერცე იყო.

ბერიკაცი. მებრე, ერთ მშვენიერ დღეს მოვიტაცე...

დედაბერი. დღეს კი არა, შუალამე იქნებოდა.

გოგო. მერე? თოფებით არ გამოგადღვენ?

დედაბერი. ვინ გაუბედავდა? ქვეყნის ამკლები იყო.

ბერიკაცი. (დედაბერს) ის რა უხვი? წუღან რო დაგვება?

დედაბერი. კიდევლე გავაკარბ... სადაც ბიჭების გიტარაა.

ბიჭი. (გადაჭრით) ის გიტარა მოიტანეთ...

დედაბერი. ძველი გიტარაა. იქნებ ალაც კი დაუქრას.

გოგო. (მუდარით) დაუქრავს. აუცილებლად დაუქრავს. დედაბერი მიღის გიტარის მოსატანად.

ბერიკაცი. პატარა ბიჭს უყვარდა... დიდი ეჩხუბებოდა, ვე რა კაცის საქმეა, მაგას ჩონჯური ჯობიათ. შუათანა ამბობდა, ჩონჯურიც კარგია და გიტარაცაყო... კმ-დღელზე ჰკივდა, ვინ იცის, ალაც უყვარს.

გოგო. (თითქმის რაღაც აღმოაჩინა) ძველი გიტარა უფრო კარგია...

ბიჭი. როგორც ძველი ხელადა...

ბერიკაცი. როგორც ძველი ვენახი.

გოგო. როგორც ძველი თოფი...

ბიჭი. როგორც ძველი ქვევრი...

დედაბერი. (აწვდის ბიჭს გიტარას).

ბ ი ჭ ი. (მართლაც, სინჯავს).
დ ე დ ა ბ ე რ ი. (გაოცებული) უკრავს... (ბერიკაცს გადახედს).

ბ ე რ ი კ ა ც ი. დაუკრავს, მაშ არ დაუკრავს?
ბიჭი უკრავს გიტარას. მღერის. გამოუდგომლობა არ ეტყობა. სიმღერა წყნარია და ინტიმური, როგორც ჩურჩული... მოძღვრალი ბიჭი. ბიჭით მიზიზღული გოგო. დედაცაც ბიჭს თვალს არ აშორებს. ბერიკაცი მოწეს ჩასჩერება.
ბიჭი კვლავ მღერის, უბრალოდ და გაბაცებით. კვლავ გოგო, დედაცა, ბერიკაცი. ბიჭმა სიცილით დაამთავრა სიმღერა.

დედაბერი ბერიკაცს უცქერის. ბერიკაცი კვლავ თავჩაქინდრული ზის. უცებ ბერიკაცმა სიმღერა დაიწყო: „ზამთარი...“... „ზამთარი ვარდნა დააქნობს...“. გაზარდული ხმით, გაუბედავად.

დედაბერი გაოცებით უცქერის. ბიჭი წყნარად აჰყვებ ბერიკაცს. შერე გოგოც შეუერთდა მომღერლებს. მაგრამ მაინც ბერიკაცის ხმა გამოირჩევა. დედაბერი წამოდგება. ჩუმიად გაივლის აივნის, ჩამოვა ეზოში, სიმღერა ნელ-ნელა გვემოდგება და შემოღის მძაფრი, ტრაგიკული მუსიკა.

დ ე დ ა ბ ე რ ი. (ჩურჩულით) დღერთო, რაღა ჩვენ ამოვთვით ვთვლით? ჩვენს მტერი ვლადარაინს დავინახე? იმისთანა რა დავიშავეთ, ყველაფერი წაგვართვია და უკან აღარაფერი დავგვიბრუნე? სად არი შენი თვალი ყველაფრის მხოლოდ და გული მართალი? რა გინდოდა, შე დალოცვილო, დღემილი არაჯისათვის დავგივლიდა და კეთილი სიტყვა. რაღა ჩვენზე მოგიინდა შენი მსხვილის გამოცდა? ვინ მოგიწოდებს? ვინ მოგახსენებს მაღლას? ჯერ იყო და ის ბიჭები გადამიკარგე, მერე რა, რომ მგლებს ეძახდნენ, სიყვარულით ეძახდნენ, ღმერთო, ამდენის გაგება აღარაა გაქ? ახლა მაინც რა გინდა ჩვენთან? რას გაემომოწმებენ ეს მერცხალივით ბიჭი, რას ამომღერებ ეს საცოდო ბერიკაცი? იქნებ შენც სახუმაროდ გაგინახა საქმე? იცოდეს! თუ ჭირის ვაკოზე და მაინც ფეხზე ვდგავარ, სისხრული ვერას დამაკლებს!

მუსიკა ნელ-ნელა მიწყდება. არე-მარეს კვლავ ეუფლება ბერიკაცის დაწყებული სიმღერა. დედაბერი აივანზე შემოიხს. იღიმება. ბიჭიც უღიმიან დედაბერს, გოგოც უღიმიან.

ბ ი ჭ ი. (წამოდგა) საყველამწინდო დავასსა?
ბ ე რ ი კ ა ც ი. რა გეწაბრება?

გ ო გ. განთიადისას მატარებელი ჩაივლის და გავეყვებით.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. ახლა ოჯახი დავგილოცე, საყველამწინდო განთიადისას დალიე.

დ ე დ ა ბ ე რ ი. მამლები რო მესამედ იყილებენ, მატარებელიც დაიძახებს. ცაზე იმ დროს ცისპირის ვარსკვლავივით ანათებს ხოლმე.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. დედაცაც, ბალებს ლოცონები გაუშალე... დედაბერი შენ შიდას. ბერიკაციც დაფუცრდა. გოგო აივანზე ჩრება. ბიჭი ეზოში ჩამოიხს.

გ ო გ. (თავისთვის) აი, თურმე, როგორი ბიჭი ყოფილა...
ბ ი ჭ ი. (თავისთვის) დიდებულნი მოხუცები არიან... ესეც... არ უნდა იყოს ურიგო გოგო.

ყველანი ისეა აივანზე არიან. სუფრა უკვე ალაგებულია.

ბ ე რ ი კ ა ც ი (ბიჭს) თქვენ ტკბილად დაიძინეთ. ჩვენ ვიფიხნულებთ და გაგაღვიძებთ.

დ ე დ ა ბ ე რ ი. (გოგოს) ჩვენ გაგაღვიძებთ. ბებრის ძილი მაინც ძილ-ღვიძილია.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. (ბიჭს) შენ ამ ოთახში დაიძინე.

გ ო გ. ღამე მშვიდობისა.
დ ე დ ა ბ ე რ ი: მშვიდობა მოგესს.
ბ ე რ ი კ ა ც ი. ღამე მშვიდობისა, დათო!

ბ ი ჭ ი. ღამე მშვიდობისა.
ბიჭი და გოგო ოთახში შედიან. დედაბერი გოგოს ოთახის კართან ჩამოქდა. ბერიკაცი — ბიჭის კართან. სიჩრუვა.

დ ე დ ა ბ ე რ ი. მთვარე ჯერ არ ჩასულა... საფხულის ღამე კარგია, მაღე თენდება... ზამთრის ღამე უმეღერი... ის ძალიერ სმას აღარ იტებს.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. ვილას დაუყუცე, ყველამ დაიძინა.
დ ე დ ა ბ ე რ ი. წყვეული ძალია, ზოგჯერ მთვარეცა უყუცე ხოლმე.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. მთვარეც საცა ჩავა...
სახლის უანა მზარე. მთელი კედელი ჰრელად მოუხატავს ტოტების ჩრდელს. გოგო და ბიჭი თავ-თავის ფანერებთან დგანან.

ბ ი ჭ ი. (ჩურჩულით) გძინავ?
გ ო გ. არა.

ბ ი ჭ ი. არც მე.

გ ო გ. დავიძინე, დილაზე ადრე ვართ ასადღომი.
ბ ი ჭ ი. არ მეძინება... შენ გეძინება?

გ ო გ. მეც არ მეძინება...
ბ ი ჭ ი. დილას გიტა სულელი მეგონე, ცოტა კი არა, გვაბრინადალ...

ბ ო გ. მე კი მეგონა, კეთილი სული არ ჩანდი. არ გეწყინოს, შორიდან რას არ იფიქრებ გაქზე.

ბ ი ჭ ი. (გაეცინება) ღარგი, არ მეწყინება...
გ ო გ. საოვარი დამგვა, არასოდეს დამევიწყდება ეს ღამე.

ბ ი ჭ ი. მისხარია, რომ ჩამოვტეხი მატარებელიდან... შენ? შენ არ გიხარია?

გ ო გ. (ჩურჩულით) ალბათ... არ ვიცი... მოხუცებს სძინავთ? ჩუნდა ილაპარაკე, არ გაიგონ... რამე მითხარ, თუ გინდა რამე ზღაპარი მაიამბო.

ბ ი ჭ ი. იყო და არა იყო რა... მისმენ?

გ ო გ. იცოდეს.
ბ ი ჭ ი. ქალაქში რო ჩავალით, დავიკრეო ხოლმე?

გ ო გ. არ ვიცი... როგორც შენ გინდა. აკი ზღაპარს ყვებოლი?

ბ ი ჭ ი. შენ არ გინდა? გულახდილად მითხარი.
გ ო გ. არ ვიცი, არაფერი არ ვიცი...

ბ ი ჭ ი. მე ვიცი...
დ ე დ ა ბ ე რ ი. (ფიქრში წასული) დღეობა დღე იყო. არ ვიცი, კვირაცხოვლობა თუ მარიაშობა...

ბ ე რ ი კ ა ც ი. კვირაცხოვლობა იქნებოდა.
დ ე დ ა ბ ე რ ი. რაც იმ დღეს ცხვარი დაიკლა. მთელი ფარბა ამოვიღოდა. დილ-გარმონს ერთი ათვან მაინც უკრავდნენ.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. ჩვენ გიორგი რო გადატვა და მკლავი გაშალა!

დ ე დ ა ბ ე რ ი. მანამდე იმისი მკლავის გაშლა არ მენახს... სალხმა ტაში დაუკრა და დლოც უფრო გააფიქნეს. ვიარე, ვიარე, ვიარე და ყველაზე წინ გავეჭერი. ვიჭერი ობობი, ნეტა, ვის დაუკრავს თავსა, ვის ამოირჩევს მომბი.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. იმანაქ ქალაქელი გოგო ამოირჩია.
დ ე დ ა ბ ე რ ი. ლამაზი გოგო იყო და იმტკობ.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. გოგოც რო არ გაიანა?
დ ე დ ა ბ ე რ ი. რად უნდა განაზულოყო? ჩვენს გიორგის რა ჰქონდა დასაწყენი? თვალად არ იყო თუ ტანად!

შუა ცეცხლში, სად იყო და სად არა, კულაანთ ბაგრატა გადმობტა. თვლები ნადირივით დააბრინა და ჩვენს გიორგის წინ აესტაკა.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. მთვარალი იქნებოდა, სიფიხნულში ჩვენს გიორგის ვერ გაუბედავდა.

დ ე ლ ა ბ ე რ ი. კულანთ ზაგრატას რო მსხუბ არ აეტიტა, არ იქნებოდა, იგრე დღეობა ვერ ჩაივლიდა. ჩვენმა ბიჭმაყ არ დაუთმო...

ბ ე რ ი კ ა ც ი. მასეი იყო და იმიტიობა.

დ ე ლ ა ბ ე რ ი. მთასავით წაადგა თავზე. მერე ის იყო მძებრიც მხარში ამოუდგინენ და შენი ზაგრატა სადღაც გაიძურწა. (ამოიხრა) ურიგო ბიჭი არც ის ზაგრატა იყო; როგორც კი ომში გაუყვანიათ, იმ დღესვე ტკივა მოხვედრია, ახმეტურ ბიჭს მოუწერია, ჩემი თვლითა ვნახეთ. ღმერთმა აცხონოს...

ბ ე რ ი კ ა ც ი. შუათანას ჭიდაობა უყვარდა.

დ ე ლ ა ბ ე რ ი. აკი ლამის ქალაქშიც წაიყვანეს. ცირკში უნდა გამოგიყვანოთო, ნეტა წასულიყო... ჩემი ბრალია, მე დავუშალე.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. დაუშალე და კარგაცა ჰქენი. ცირკი რა იმის საქმე იყო?

დ ე ლ ა ბ ე რ ი. ოინზაზად ხომ არ ეპატიებოდნენ? რაც ქვეყნიერებაზე ღონიერი ბიჭები იყვნენ, თურმე იქ იყრიდნენ თავსა.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. ის როგორ იყო? ერთხელ არტისტები რო ჩამოვიდნენ?

დ ე ლ ა ბ ე რ ი. მღვდლიანთ აივანზე რო გამართეს წარმოდგენა? პატარა ბიჭი, იმის მერე შინ ვიღარ დავაყენეთ. ვიჭარბა იყიდა და ყველას იმას ეუბნებოდა. არტისტი უნდა გამოვიყოთ. ის რო სიმღერას დაიწყობდა, მხოზობები ღობეზე ბილურებივით ჩამოსხდბობნენ ხოლმე. მირე, დედა მოუჯდეს, ცუკას რო ერთი მაღალი კაიი ასწავლიდა, იმისი კაიო შეჰყვარებოდა. ერთი ის მასწავლებელი იყო დალაბიული... აქაო და მასწავლებელი ვართ, გეოო შინ დაამწყვდია და გარედან კაცი გადაურახა.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. ის გოგოც აღდგარიყო და ფანჯრიდან გადამტარილიყო.

დ ე ლ ა ბ ე რ ი. სთაფოს ხო მბაკი არ უნდა, მორე დღესვე იმ მასწავლებელი სიმღერა გამოიკრინეს.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. მირე? მირე, სათ წავიდა ის კაცი?

დ ე ლ ა ბ ე რ ი. მირე... მერე ხომ იმიც დაიწყო და ვინ სად წავიდა, ვინ იცის?

დ ე ლ ა ბ ე რ ი. სძინავთ?

ბ ე რ ი კ ა ც ი. არ იცი, არაფერი მსმის და...

დ ე ლ ა ბ ე რ ი. ჩვენც არ ჩაგვეძინოს, ჩვენს იმედზე იქნებოდა.

ბ ე რ ი კ ა ც ი. მე რა დამაძინებს...

დ ე ლ ა ბ ე რ ი. ან მე რა დამაძინებს?

ბ ე რ ი კ ა ც ი. შენ ცოტა ხანს თვლი მოატყუე, ხვალ ათასი სასმე ეგლოვება.

მხოზობებზე ფიქრში წავიდნენ. ღამე კი მძახი და მძახს...

გ ო გ ო. ღმერთო, რა კარგი ღამეა.

ბ ი ჭ ი. გადმოვიდე?

გ ო გ ო. გავიდე? (ფანჯარა მოხურა. ბიჭს გავცინა. ელის. მერე ერთი ისევე ფანჯარას და გააღო).

გ ო გ ო. ისეთი სიჩუმეა, შეგეშინდება.

ბ ი ჭ ი. ნუ გეშინია.

გ ო გ ო. არ შეშინია. ეს ისე ვთქვი, რაღაც ლამაზის თქმა მინდოდა, ჭკვიანი გამოვინდე-მოთქო... რამე მოხარია.

ბ ი ჭ ი. (ჩურჩულით) მეტი რა ვიხარია.

გ ო გ ო. რამე მოიგონე, უბრალო და გასაგები.

ბ ი ჭ ი. მეტი ვერაფერი გავხსნივ.

გ ო გ ო. მე ვახსენებ, აჭაურბობას მუსიკალა აკლია.

ბ ი ჭ ი. მერე? წარმოიდგინე, რომ მუსიკაც უკრავს.

გ ო გ ო. როგორ წარმოვიდგინო?

ბ ი ჭ ი. ისე, უბრალოდ წარმოვიდგინე...

გ ო გ ო. (უსმენს) არაფერი მესმის...

ბ ი ჭ ი. (უსმენს) აი, მე უკვე მესმის.

გ ო გ ო. (თვალები დახურა) მესმის... ასეა მეც მესმის...

უკრავს მუსიკა — იმგვარი, რომელიც შეიძლება არც აჩვენს დაუწერია; იმგვარი, როგორცაც მხოლოდ ზღუხბლის ღამეში თუ მოისმენ.

გ ო გ ო.

კარგადება თუ არა გამოვლის დღეები, მთების ლურჯი კაპარა, — უცხო საიმიტები?

კიდევ შეგჩა თუ არა მზარული თვალები? თუ დრომ ვადაუარა და ჩაუქრო აღდები?

მევიდობო მზარდამზარ და დრო გვეუარებს, აწ არ ვიცი, სადა ხარ, და რომელბა მხარესა.

ბ ი ჭ ი. (ჩურჩულით)

გახსოვს? ხარაგოლოს სევდანი სადგური...

მისი ყრუ სამკაული:

აცენილი აუარი.

უშეთოვლი ცხოვრება...

წყნარი, როგორც გავულო, იმის მახლობელუ

ორქილმავალის გუგუნე...

მუსიკა გრძელდება. მოხუცები კვლავ აივანზე სხედან და ნუნუნდა თვლენაში იძირებან. მოყარით განათებული ეზო... ჩაინფებული დედაბერი. ჩაინფებული ბერაკი. მუსიკა დასრულდა. დღეობა. დღეობა დარჩება მაშლების ყვოლბა, რომელბაც მალე მატარებლის შორეული კვირლიც მოჰყა. მატარებლის ხმაური ახლოვდება. ჩაინფებული ბერაკი. ჩაინფებული დედაბერი. კვლავ მატარებლის კვილი. ოთახიდან ფეხსკრუფთი გამოდის ბიჭი. ფეხსკრუფთი გამოდის გოგოც. ვადაოვლან აივანს და ცხობი ჩამოიან. მატარებლის ხმაური უფრო ახლოვდება და ეზოც ცარიელდება...

შლაგამუმი ვადამობარ. იქვე გამოჩნდა მფანდურე. მერე — გოგო და ბიჭი.

მ ე ფ ა ნ დ უ რ ე. (ჩურჩულით) დილა მშვიდობის...

გ ო გ ო. (ჩურჩულით) ვერ მხოლოდ განთიადია... ასეა ამოვიდა ცისკრი ვარსკვლავი და მატარებელიც ანლოვდება...

ბ ი ჭ ი. (თითქოს ბოდიშს იხდისო) ჩვენ მივიდვართ...

მ ე ფ ა ნ დ უ რ ე. წაილი... ვაზა მშვიდობისა.

მატარებლის ხმა უფრო ძლიერდება. ვაგო და ბიჭი გარბიან. კვლავ ჩაინფებული ბერაკი. კვლავ ჩაინფებული დედაბერი.

მ ე ფ ა ნ დ უ რ ე. (მაყურებელი) და როგორც გითხარით, ერთ მშენებერ დღეს, თუმცა რაღა მშენებერი, ჭახდა და ცა ჩამოქცევას ლამობდა, რაღა დღე, უკვე საღამოც დღებოდა, იმ ბერაკს და დედაბერს ერთი მერეცხალივით ბიჭი და ქედანივით გოგო ევივით. ბეგრი იმხარავს თუ ცოტა, იმ მთვარეს ვკითხობ და იმ ღამეს... არც ვინმე მიაპატრეს და არც მე ვახლდით იქა... ვანთიადისას კი, როცა ამობრანდა ცისკრის ვარსკვლავი, ხსნარულიცა დალილი ბებრებს ტკბილად ჩაქვინათ... (თითქმის ჩურჩულით) ეს იყო მართლად ტკბილი ძილი, ნარაფერი სინძრებობა და წასულ დღეობა ზმანებობი... დღეობი სინძრად ხელავდა ვადამობარს სოფლის პატარა საყდარში... ვცვათეთრი კაბა, ესურა თეთრი საქორწინო მანდილი, და

ინეთი ლამაზი იყო, მზეს ეუბნებოდა — შენ ჩადი, მე უნდა ამოვიდეთ... ბერიკაცი ცხენს მიაჭერდა დიდ ველზე. ველის ბოლოში მალაღი, თეთრი ტაძარი იდგა, ტაძრის გადაღმა კი ახლიდოლიყვინ ცისფერი მიწები... მატარებელი კი ახლოვდება და ახლოვდება... ტბილ სიზმრებსაც თავი დასასრული აქვთ და საცა ბერიკაცი და დედაბერიც გაიღვიძებენ. პირველად იფიქრებენ, რომ ეს ყველაფერი მხოლოდ ზაფხულის დამის ზმანება იყო, მერე ყველაფერი გაახსენდებათ... მერე? მერე? მეც არ ვიცი რა მოხდება. მატარებელი წავა, თან წაიყვანს მთავარიანი ღამის სტუმრებს და დასრულდება ეს პატარა ამბავი.

მატარებელი კვლავ უფრის. ჭრ ბერიკაცი შეერთება და თვალს გაახუხლს, მერე — დედაბერი. ერთმანეთს გადახედავენ და ორივენი უსიძულოდ წამოხტებიან.

ფარალალა კარებში აღარავენ ჩანს. მოხუცები აივნებიდან ჩამოხრიან. წინ ბერიკაცი მორბის, უკან — დედაბერი მატარებელი უკვე გააყრუებლად ხმაურობს.

მოხუცები ახლა შლაგაულისავენ გამორბიან. ჩვენ ვხედავთ მათ და ვგრძნობთ, როგორ ჩაიქროლებს მატარებელი, ზაოქითა და ხმაურით. ისმის მოხუცების ძახილი.

ბერიკაცი. ბიჭო, დათო!
დედაბერი. არ გესმის, ბიჭო?
ბერიკაცი. აბა ერთხელ კიდევ გამოჩნდი, სად გავგეპარეწით, თქვე დალოცვილებო!
დედაბერი. კარგად გაიხედე, კაცო, მე ვერაფერს ვხედე...
ბერიკაცი. მეც რო ვეღარა ვხედავ...

დედაბერი. დაუძახე... ერთხელაც დაუძახე...
ბერიკაცი. კეი! არ გესმით?
დედაბერი. ხმა ამოიღეთ, ბიჭო!
ბერიკაცი. აღარ ჩამოხვალთ?
დედაბერი. ჩამოდი! ჩამოდი!
ბერიკაცი. შემოდგომაზე ჩამოდი!
დედაბერი. იყოლეთ, გელოდებით!
ბერიკაცი. მართლა გელოდებით!

მატარებელიან აუკრიბა კარმა შეუტია ბებრებს. ბებრები მოკუნტნენ და ერთმანეთს აეცვრნენ. მატარებლის ხმაური ნელ-ნელა მიქცა. წამით სიჩუმე ჩამოვდა.

მერე იწყება ფანდურის დაკრა. მეფანდურე ისევ ამირანის ლეგენდას მღერის. ბებრები უხმოდ შედიან ეზოში. წინ კაცი მიდის, უკან დედაბერი მოხვევა. ბერიკაცი კვლავ წაიღებს აილებს, დედაბერი სახლის კიბეზე ჩამოქდება და წინდის ქსოვას იწყებს. ერთმანეთს არც უუყრებენ და ნაჭადი ბულებს ტრიალით თავიანთთვის ბუტბუტებენ.

დედაბერი. რაკი ერთხელ ჩამოვიდნენ, სხვა დროსაც ჩამოვლენ...

ბერიკაცი. ჩამოვლენ, შემოდგომაზე ჩამოვლენ.
დედაბერი. შემოდგომაზე რალა დიდი დროა, ყურძენი უკვე თვალში შევიდა, მალე ფერიცვალა და გემს შემოდგომა...

ბერიკაცი. ჩვენ აქ არა ვართ? დავუცდი...
დედაბერი. დავუცდი, მამ არ დავუცდი?

დასასრული.

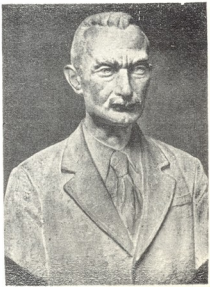
მისი ღა მინ არის?

პასუხი მ-11 ნომრის სურათზე

ჩვენი ჟურნალის მეთერთმეტე ნომრის 112-ე გვერდზე დაბეჭდილია გამოჩენილი ქართველი მეცნიერისა და საზოგადო მოღვაწის, აკადემიკოს ივანე ჭავჭავაძის სკულპტურული პორტრეტი.

დიდმა ქართველმა მოქანდაკემ, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა იაკობ ნიკოლაძემ მალაღმბატორული ოსტატობით შექმნა სასახელო მეცნიერის ძლიერი, შთამბეჭდავი იერსახე, რომელშიც აირეკლა მისი შინაგანი სამყარო, ნათელი, მტკიცე ბუნება.

რედაქციას სწორი პასუხები გამოუგზავნეს: ნ. გოგოლაშვილმა, გ. ციციშვილმა, ზ. ალანიაშვილმა, გ. შევარდნაძემ, მ. მკედლიძემ (თბილისი), ბ. რუჟაბეშვილმა (წულუკიძე), ხ. გოგინავამ (ცხაკაია), შ. ბოცვაძემ (ქუთაისი), მ. ესაკიამ (აბაშა).





«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 12, 1971

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

100-ЛЕТНИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЗАХАРИЯ ПАЛИАШВИЛИ

13 октября в саду Тбилисского оперного театра состоялся торжественный митинг посвященный открытию памятника З. П. Палиашвили. Автор скульптор заслуженный художник ГССР М. Бердзенишвили, архитектор — А. Баградзе.

В ЮБИЛЕЙНЫЕ ДНИ

14 октября в Тбилисском государственном академическом театре оперы и балета им. З. Палиашвили состоялся объединенный пленум секретариата союза композиторов СССР и правления союза композиторов Грузии, посвященный 100-летию со дня рождения З. П. Палиашвили. В этот же день в большом концертном зале филармонии состоялось торжественное заседание в честь юбилея З. П. Палиашвили. Вступительное слово произнес председатель Совета Министров Грузинской ССР Г. Д. Джавахишвили. С докладом выступил министр культуры Грузинской ССР О. В. Тактакишвили.

В РОДНОМ ГОРОДЕ

15 октября у здания Кутаисского оперного театра был открыт памятник З. П. Палиашвили, выполненный скульптором Л. Мхеидзе, архитектором — Г. Тодадзе. Кроме того в бывшей церкви грузинских католиков открылся концертный зал для камерной и органной музыки.

ПЕРВЫЕ ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИИ ПАЛИАШВИЛИ

В связи 100-летием со дня рождения З. Палиашвили музыкальное и хореографическое общество ГССР учредило специальную премию имени композитора. Первыми лауреатами премии имени З. Палиашвили стали: народные артисты СССР П. Амиранашвили, З. Анджапаридзе, народные артисты ГССР М. Амиранашвили, В. Палиашвили, Ш. Мшвелидзе, профессор В. Донадзе.

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ КОНКУРС ВОКАЛИСТОВ

Звание лауреатов конкурса им. Палиашвили присуждено Э. Гецадзе, Д. Мдивани, М. Кобалиа, Э. Чарашвили, Э. Гарсеванишвили, Т. Джангвадзе.

Нели Чачава

НАРОДНЫЙ ПРАЗДНИК В БОРЖОМСКОМ УЩЕЛЬЕ

В честь юбилея З. П. Палиашвили в Боржоме воздвигнут памятник великому композитору. Автор скульптуры заслуженный художник ГССР Тенгиз Гвინиашвили, архитектор — К. Нахуцришвили.

ПИСЬМО СЕКРЕТАРИАТА СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ГРУЗИНСКОЙ ССР РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

В № 12 прошлого года в журнале «Сабчота хеловнеба» была опубликована статья кандидата искусствоведения, доцента Тбилисского государственного университета Георгия Харатишвили «Замечания по вопросам истории грузинского кино». Наряду с другими авторами Г. Харатишвили рассматривает фактические и принципиальные ошибки, допущенные киноведом Кюрой Церетели в ее трудах.

Данная статья вызвала живой интерес общественности, разгорелся острый спор на страницах газеты «Литературиლი Сакартвелო», где в номере от 5 февраля была опубликована статья кандидата искусствоведения Ольги Табукашвили «Вокруг одной ошкбонной статьи», в которой она оправдывала Кору Церетели и обвиняла Г. Харатишвили. За этим последовал ответ кандидата искусствоведения Георгия Долидзе «Рассудим фактами» («Литературили Сакартвело», № 7, 12 февраля), в которой считал правильными замечания Г. Харатишвили и критиковал, как труды К. Церетели, так и статью О. Табукашвили. В этой же газете (№ 8, 19 февраля) была опубликована реплика литературного критика Виссариона Жгенти — «Поспорим честно, серьезно, принципиально».

Высказанные на протяжении противоречивые мнения, вызвали у читателей противоположные взгляды. Для установления истины по неоднократной просьбе редакции журнала «Сабчота хеловнеба», 2 февраля 1971 года состоялся расширенный пленум правления Союза кинематографистов Грузинской ССР.

В связи с этим редакция получила направление с просьбой первого секретаря Союза кинематографистов Грузинской ССР, народного артиста СССР Сико Долидзе о публикации постановления данного пленума:

«РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

В № 12 журнала 1970 года «Сабчота Хеловнеба» была опубликована статья доцента Г. Харатишвили «Замечания по вопросам истории грузинского кино», на которую широко откликнулась общественность, заинтересованная историей нашего национального киноискусства. В этом отношении журнал несомненно сделал полезное дело, тем более, что его название подхватили и газета «Литературили Сакартвело».

Как и опубликованная в журнале «Сабчота хеловнеба» данная статья, так и полемические статьи, опубликованные в газете «Литературили Сакартвело», были рассмотрены секретариатом Союза кинематографистов Грузинской ССР на его расширенном заседании, которое приняло соответствующее постановление по этому вопросу. Присылаем постановление секретариата и выражаем надежду, что оно будет опубликовано на страницах вашего журнала для ознакомления широкой общественности.

Первый секретарь Союза кинематографистов Грузии,

Сико Долидзе.

В постановлении отмечено: «Секретариат признал, что в статье Г. Харатишвили целый ряд значительных вопросов из истории грузинского кино поставлен правильно».

Но к сожалению полемика на страницах прессы приняла нездоровый характер. В статьях Г. Харатишвили и Г. Долидзе взят резкий, обличительный тон против киноведа К. Церетели, которая энергично и плодотворно работает в области истории грузинского кино, отдельные неточности и ошибки в ее трудах, которые и сам автор не отрицает, не дают основания обвинять ее в умышленном искажении некоторых вопросов истории грузинского кино».

«Секретариат отмечает, что как в недавно вышедших трудах старшего поколения, так и в трудах молодых киноведов встречаются фактические неточности».

ОТ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

Редакция журнала «Сабчота хеловнеба» сочла нужным перепечатать из газеты «Комунисти» (1971 г. 21 ноября, № 270) статью народного артиста Грузинской ССР, режиссера Реваза Чхеидзе «Правда говорит другое», в которой поставлены вопросы научного исследования истории грузинского кино, а так же о фактических и принципиальных ошибках киноведа Кобы Церетели и др.

Редакция журнала «Сабчота хеловнеба» полностью разделяет мнение газеты «Комунисти».

ИРАКЛИ ОЧАУРИ — ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ

Талантливому художнику Иракли Очаури присуждена Государственная премия СССР.

Редакция журнала «Сабчота хеловнеба» поздравляет его с высокой наградой.

Меджид Хварцкия

РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В АБХАЗИИ

Автор статьи прослеживает путь развития абхазской профессиональной музыки, знакомит читателей с благотворной работой абхазских композиторов, творческих коллективов, исполнителей, педагогов, музыкальных школ и училищ.

Акакий Нижарадзе

БАЛЕТ «ШОТА РУСТАВЕЛИ» ВО ФРАНЦИИ

В 1946 году на сцене оперного театра Монте Карло был поставлен балет по мотивам поэмы «Витязь в тигровой шкуре». Автор рассказывает об этой постановке.

Гиви Барамидзе

ИСКУССТВО И ПРЕКРАСНОЕ

Автор продолжает разговор о взаимоотношении искусства и прекрасного. То, что искусство может изображать темные стороны жизни и этим служит прекрасному, вовсе не означает, что оно принимает их как прекрасное.

Нодар Чолокава

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ И ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

В статье автор рассматривает вопросы художественного стиля и

творческого метода писателя в свете современного литературоведения. Он полемизирует с Коганом Ш., писавшим относительно данного вопроса, и представляет собственные воззрения.

Нугзар Церетели

СИМОН ЧИКОВАНИ И ВОПРОСЫ ИСКУССТВА

Для выдающегося грузинского поэта Симона Чиковани все области культуры были близки. Широкая эрудиция давала возможность Симону Чиковани сказать свое правдивое слово как о литературе, так и театре, музыке, живописи и об общих вопросах искусства.

Михаил Агалжанов, Эман Тер-Израелян

ПРЕСВЯТЫЙ, ПРАМАТУРГ, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ

Великий сын азербайджанского народа Нариман Нариманов занимает видное место в истории культуры Грузии, где он родился, получил образование, где формировалось его мировоззрение.

Н. Нариманов был крупнейшим, выдающимся поэтом-драматургом, публицистом, историком и профессиональным революционером.

Ваган Ованесян

АРМЯНСКИЕ ДРАМКРУЖКИ В РАБОЧИХ РАЙОНАХ

Автор, основатель и руководитель одного из армянских драматических кружков, рассказывает о работе армянских драмкружков в рабочих районах Тбилиси в 1920-1930 годы, об основателях и руководителях этих кружков.

Котэ Месхи.

ХУДОЖНИК-ПЕДАГОГ

В статье рассказано о художнике Циаке Канделаки. Рассмотрена и ее педагогическая деятельность.

Лали Джамая.

ВНОВЬ О «МЕХУРИ» И «МЕХЕЛИ»

Выявленные за последние годы колофоны рукописей известного грузинского деятеля XI века Георгия Святогорца, подтвердили музыкальную содержательность термина «мехури». На основании этих ко-

лофонов в новейших исследованиях под термином «мехели» стали подразумевать первых профессиональных певчих переводчиков греческих песнопений, которые владели сложной научной византийской ритмической поэзией и музыкой, а под термином «мехури» — созданную ими продукцию.

Василий Кикинадзе

ТРАГЕДИЯ ПРИ СВЕТЕ СВЕЧЕЙ

На этот раз автор касается трагедии Д. Кидиашвили «Несчастье».

Д. Кидиашвили после пьес «Счастье Ирины» и «Нужды Дариспана» создал трагедию «Несчастье». Таким образом, в его творчестве драму заменила трагикомедия, а последнюю — трагедия.

Эта не только эволюция развития драматургии Д. Кидиашвили, но и действительность, продиктованная жизнью, данная на разных этапах, в разных аспектах.

Отар Эгвадзе

ОБ ОДНОЙ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА, ОДНОЙ КОМЕДИИ БРЕХТА И «ПЕСНЕ В ТРИ ГРОША»

В статье анализируются спектакли Брехтского театра «Берлинер ансамбль» — «Кориолан» и «Трехгрошовая опера» Брехта.

Автор дает высокую оценку мастерству всего творческого коллектива — создателя этих спектаклей. Одновременно, не соглашаясь с критическими замечаниями проф. Д. Дзanelidze в его рецензии на спектакль «Трехгрошовая опера».

Ламара Догонадзе

ГРУЗИНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ПЕРИОД РЕАКЦИИ

Новая драма особое внимание уделяла воспроизведению социальной атмосферы, своеобразно национального колорита, характеристике персонажей. Этим она расширяла свои возможности отображения жизни.

Тамаз Библилури

ГОСТИ ЛУННОЙ НОЧИ

В пьесе ведется рассказ о взаимоотношении двух поколений — молодежи и людей старшего поколения, о все еще дающих о себе знать последствиях войны, о борьбе за будущее.



საგჰოთა სელოვნა

№ 12, 1971

შ ო ნ ა ა რ ს ი

ზაპარია ფალაზგილის დაბადების ასი წლისთავი	2	ჭემალ თოდუბანი —	
საიბერილო დღეებში	5	„მირველი ძვინი მოგჯუღაზა“	48
მომგლოურ კალაპში	11	ნუგზარ წერეთელი —	
ფალაზგილის პრემიის პირველი ლაურეატები	12	სიმონ აბოშვილი და ხელოვნების საბჭოები	50
მომკალესთა რესპუბლიკური კონკურსი	13	მზებანი ავანგიუ ემა ტერ-ისრაელიანი —	
ნელი ჩანავა —		ბანანანთაშვილი, დამატებანი, სახელმწიფო მო-	
საბალო ზიიმი გოგოშვილის ხეობაში	16	ღვაჟი	61
საპარტიზომო სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის		განა თანისანი —	
საფილმოს წარმომადგენელი შერაულ „საგოთა ხე-	18	სიმონი დრამატული მუშათა უბნებში	65
ლოვნიანი“ რეჟისორი		კოტე მესხი —	
რეჟისორები —		მხატვარი, პედაგოგი	67
სიმართლე სხვას ლაპარაკობს	20	ლალი ჭაბია —	
მედიკ ვარჯილა —		ბელოვ „მეხმარისა“ და „მეხმარის“ შესახებ	70
პროფესორული მუსიკის განვითარება სსრკ-ში	29	გახლო კენადი —	
ირაკლი ონიანი — სახელმწიფო პრემიის ლაუ-	32	ტრაპეზიანი სანთლის მუშა	75
რები		ოთარ ცაქაძე —	
აკაკი ნიჭიანი —		შემსახურის ერთ ტრაპეზიანი, ბრეჟნის ერთ კომე-	
ბალატი „გოთა რუსთაველი“ საფრანგეთში	34	დილას და „სამი გოგონის სიმღერა“	83
გივი ბარამიძე —		ლაშარ დიდიანი —	
მშენებლობა და ხელოვნება	36	ბატონული დრამატურია რეპერტუარის პერიოდში	99
ნოდარ გოლოგაძე —		თამაზ ბობლონი —	
მხატვრული სტილი და შემოქმედებითი მეთოდი	45	მითაბრანი ღამის ტყუპები (კინო)	102
		მინა და მის არის?	111

ნ ო მ ე რ ა შ ი ა : 2 — ზ. ფალიაშვილის ძეგლის გასწავლა. ტრაპეზიანი სიტყვის ამოხსნის თემატიკის მშობლიური დეპუტატების საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარე შოთა ბუბუაშვილი — ფოტო 2. 3. ბაბოვის, 3 — მ. ბერძენიშვილი — ზ. ფალიაშვილის ძეგლი თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაში, 6-7 — ზ. ფალიაშვილის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი სახელო საიუბილეო საღამო ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში — ფოტოები 2. 3. ბაბოვის; 9 — სსრ კავშირის კომპოზიტორთა საბჭოსთან და საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გაველით გაერთიანებული სანდო — ფოტო 3. 4. შევრიძის; 10 — ლ. მხეიძე — ზ. ფალიაშვილის ძეგლი ქუთაისში; 12 — ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიის პირველი ლაურეატები: 3. ანაფანიძე, 3. ამირანაშვილი, 3. ლ. დინაძე, 3. მშველიძე, 3. ამირანაშვილი, 3. ფალიაშვილი — ფოტოები 2. 3. ბაბოვის; 13 — ზ. ფალიაშვილის სახელობის ვოკალურ-პირველი რესპუბლიკური კონკურსის დასრულება სსრკ-ში პრეზიდენტი: 14-15 — რესპუბლიკური კონკურსის ლაურეატები: 2. მკობალია, 3. მდივანი, 3. გარსევანიშვილი, 3. გეგუაძე, 3. ჩარაშვილი, 3. კანკავაძე; ფოტოები — 2. შევ-

რიძის; 17 — თ. ლენინაშვილი — ზ. ფალიაშვილის ძეგლი ბორჯომში; 25-28 — კონცერტი ფილარმონიის დიდ დარბაზში, მიძღვნილი ზ. ფალიაშვილის თბილისში — ფოტოები 2. 3. ბაბოვის; 29 — სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ირაკლი ონიანი — ფოტო 2. 3. ბაბოვის; 33, 60 — საქართველოს სსრ და საქართველოს კომპარტის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი გამოვენდანი: 3. დავლიანი — გამარჯვება; 3. მეთოთელაძე — „სურქანის დამწერა“; 3. პანაშვილი — „პრ. ჩიქოვანის პორტრეტი“; 39 — თეოდორ ვერტი — „მედუსა“ ნაშთი; 59 — ქოჩი რაში — „ლელი ჰაილიანი“; 41 — თოვტ ტერენი — „კვირის კალმის“; 43 — კლიდ მონე — „შობაშვილი“; 44 — რ. ნაოთუაშვილი — „მეგობრების პორტრეტი“; 48-49 — სცენები კ. მარკინაშვილის სახელობის თეატრის ახალი დადგენიდან „პირველი მშობის მორჩულება“ — ფოტოები 3. შევრიძის; 65-69 — ც. კანდელიას ნამუშევრები: „მანანის პორტრეტი“; „სოფელი სიმონის ხედი“, „სოფელი გარაყულა“; 78-79 — 3. ბუბუაშვილის ნამუშევრები: „ატენის სიონი“, „ფეტრები სტარტოვში“, „ქვიშები“, „ნარიალა“; 102 — თ. ბობლონი;

მორივე ნომერზე 2. ახმეტაშვილი
მხატვრული რედაქტორი 2. ხახუაშვილი
კონტროლიორ-კორექტორი 2. ხახუაშვილი.



საქართველოს კ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1971.

ხელმწიფო დამატებულ 21/XII-71 წ. შუ 02249.
შეკ. 3842. ტრაჟი 6.000 ფოტოკოპი ნაბეული ფურცელი 15.
საადრეცხო-საგამომცემლო თაბახი 10.75. ფასი 1 მ.5.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 98-98-60.

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარკინაშვილის 5, ტელ. 95-10-24. 95-53-39.



САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА

Журнал выходит
с 1921 года

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

№ 12, 1971

СОДЕРЖАНИЕ

100-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЗАХАРИЯ ПАЛИАШВИЛИ	2
В ЮБИЛЕЙНЫЕ ДНИ	5
В РОДНОМ ГОРОДЕ	11
ПЕРВЫЕ ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИИ ПАЛИАШВИЛИ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ КОНКУРС ВОКАЛИСТОВ	13
Нели Чаचाва — НАРОДНЫЙ ПРАЗДНИК В БОРЖОМСКОМ УЩЕЛЬЕ	16
ПИСЬМО СЕКРЕТАРИАТА СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ГРУЗИИ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»	18
Реваз Чхеидзе — ПРАВДА ГОВОРИТ ДРУГОЕ	20
Междид Хварцкия — РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В АБХАЗИИ	29
ИРАКЛИЙ ОЧИАУРИ — ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ	32
Акакий Нижарадзе — БАЛЕТ «ШОТА РУСТАВЕЛИ» ВО ФРАНЦИИ	34
Гиви Барамидзе — ИСКУССТВО И ПРЕКРАСНОЕ	36
Нодар Чоколава — ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ И ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД	45

Джемал Топуридзе — «УКРОЩЕНИЕ СТРОПИВОГО МУЖА»	48
Нугзар Церетели — СИМОН ЧИКОВАНИ И ВОПРОСЫ ИСКУССТВА	50
Михаил Агаджанов и Эмма Тер-Исраелян — ПРОСВЕТИТЕЛЬ, ДРАМАТУРГ, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ	61
Ваган Ованесян — АРМЯНСКИЕ ДРАМКРУЖКИ В РАБОЧИХ РАЙОНАХ	65
Котэ Месхи — ХУДОЖНИК, ПЕДАГОГ	67
Лали Джамая — ВНОВЬ О «МЕХУРИ» И «МЕХЕЛИ»	70
Василий Кикидзе — ТРАГЕДИЯ ПРИ СВЕТЕ СВЕЧЕЙ	75
Отар Эгадзе — ОБ ОДНОЙ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА, ОДНОЙ КОМЕДИИ БРЕХТА И «ПЕСНЕ В ТРИ ГРОША»	83
Ламара Догонадзе — ГРУЗИНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ПЕРИОД РЕАКЦИИ	99
Тамаз Бибуляри — ГОСТИ ЛУННОЙ НОЧИ (ПЬЕСА)	102
ЧЬЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И КТО ИЗОБРАЖЕН?	111

В номере: 2 — Открытие памятника З. Палиашвили. На трибуне произносит слово председатель Тбилисского Городского Совета депутатов трудящихся Шота Бухрашвили — фото М. Бабова; 3 — М. Бердзенишвили — памятник З. Палиашвили в сквере Тбилисского Государственного академического театра оперы и балета; 6-7 — Торжественно-юбилейный вечер, посвященный 100-летию со дня рождения З. Палиашвили в Большом концертном зале филармонии — фото Бабова; 9 — Объединенное заседание секретариата Союза композиторов СССР и правления Союза композиторов Грузинской ССР — фото П. Шевченко; 10 — Л. Мхеидзе — памятник З. Палиашвили в Кутаиси; 12 — Первые лауреаты премии им. З. Палиашвили: З. Анджaparидзе, П. Амиранашвили, Вл. Донадзе, Ш. Мшвельдзе, М. Амиранашвили, В. Палиашвили — фото М. Бабова; 13 — Президиум заключительного вечера первого республиканского конкурса вокалистов им. З. Палиашвили; 14-15 — Лауреаты республиканского конкурса: М. Кобалия, Дж. Мдивани, Э. Гарсеваншвили, Э. Гецадзе, Э. Чаршвили, Т. Джангавадзе — фото

П. Шевченко; 17 — Т. Гвицанишвили — памятник З. Палиашвили в Боржоми; 25-28 — Концерт в большом зале филармонии, посвященный юбилею З. Палиашвили — фото М. Бабова; 32 — Лауреат гос. премии Ираклий Очаури — фото М. Бабова; 3-60 — Из выставки, посвященной 50-летию Грузинской ССР и ее Ком. партии: Р. Давланидзе — «Победа», Г. Кутателадзе — «Давка винограда»; Г. Папиашвили — «Портрет Гр. Чиковани»; 38 — Теодор Жерико — «Плот Медузы»; 39 — Джордж Ромни — «Леди Гамлет»; 41 — Джозеф Тернер — Мол в Кале; 43 — Клод Моне — «Впечатления»; 44 — Р. Нароушвили — «Портрет Бетховена»; 48-49 — Сцены из новой постановки театра им. Марджанишвили «Укрощение строптивого мужа» — фото П. Шевченко; 68-69 — Работы Ц. Кацделаки: «Портрет Маньяна»; «Вид села Симонети»; «Село Гарикула»; 78-79 — Работы Ш. Бебиашвили: «Атеский Стоиан»; «Думы о любви»; «Квишхети»; «Нарикала»; 102 — Т. Бибуляри.

Гл. редактор Отар Эгадзе. Редакционная коллегия: Шалава Амиранашвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джансидзе, Алексей Мачаварниани, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

Издательство ЦК КП Грузии. Тбилиси, 1971.
Типография издательства ЦК КП Грузии,
Тбилиси, ул. Ленина, 14, тел. 93-93-59.
Адрес редакции: Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5
Тел. 95-10-24, 95-53-39.



SABCHOTA KHELOVNEBA SOVIET ART

Founded
in 1921

№ 12, 1971
CONTENT

100 YEARS ANNIVERSARY OF THE BIRTHDAY OF THE GREAT GEORGIAN COMPOSER ZAKARIA PHALIASHVILI	2	Jemal Tophuridze	«TO TAME THE CAPRICIOUS HUSBAND»	48
IN THE JUBILEE DAYS	5	Nugzar Tsereteli	SIMON CHIKOVANI AND THE PROBLEMS OF ART	50
IN THE NATIVE TOWN	11	Mikheil Agajanov, Ema Ter-Israelian	A PLAYWRIGHT AND PUBLIC MAN	61
THE FIRST LAUREATES OF PHALIASHVILI PRIZE REPUBLICAN VOCAL COMPETITION	13	Vahan Ovanesian	ARMENIAN DRAMA COMPANY IN THE WORKERS DISTRICTS	65
Neli Chachava	16	Kote Meskhi	A PAINTER AND TEACHER	67
HOLIDAY IN BORJOM GORGE	16	Lali Jgamaia	AGAIN ABOUT «MEKHURY» AND «MEKHELY»	70
A LETTER OF THE UNION OF THE WORKERS OF THE GEORGIAN CINEMA TO THE EDITORIAL OFFICE OF THE PAPER «SABCHOTA KHELOVNEBA» («SOVIET ART»)	18	Vasil Kiknadze	A TRAGEDY ON THE CANDLE LIGHT	75
Revaz Chkheidze	20	Otar Egadze	ABOUT ONE SHAKESPEARE TRAGEDY, ONE COMEDY BY BRECHT AND THE SONG OF «THREE PENNIES»	83
FOR THE DEMOCRATIC AND NATIONAL CHARACTER OF THE GEORGIAN CINEMA	20	Lamara Dogonadze	THE GEORGIAN DRAMA IN THE PERIOD OF THE REACTION	99
IRAKLY OCHIAURI - STATE PRIZE LAUREATE	22	Tamaz Bibiluri	«THE GUESTS OF MOONLIT NIGHT» (a play) WHOZE THE PICTURE IS AND WHO IS ON IT?	102 111
Mejdi Khvartakia	29			
THE DEVELOPMENT OF THE PROFESSIONAL MUSIC IN ABKHAZIA	29			
Akaki Nizharadze	34			
BALLET «SHOTA RUSTAVELI» IN FRANCE	34			
Civi Baramidze	36			
BEAUTY AND ART	36			
Nodar Cholokava	45			
ARTISTIC STYLE AND CREATIVE METHOD	45			

Pages: 2 - Inauguration of the monument to Zakaria Phaliasvili; at the tribune - Sh. Bukhrashvili, the chairman of Tbilisi City Executive Committee; 3 - Monument to Zakaria Phaliasvili in the square of Tbilisi Opera House (sculptor M. Berdzenishvili); 6-7 - Phaliasvili's jubilee evening in the great Philharmonic hall; 9 - Joint sitting of the Unions of Composers of the USSR and the Georgian SSR; 10 - Monument to Zakaria Phaliasvili in Kutaisi (sculptor L. Mkhaidze); 12 - The very first laureates of Zakaria Phaliasvili's Prize: Z. Anjaparidze, P. Amiranashvili, V. Donadze, Sh. Mshvelidze, M. Amiranashvili, V. Phaliasvili; 13 - Presidium of the first Republican Vocal Competition; 14-15 - The first laureates: M. Kobalia, J. Mdivani, E. Garsevanishvili, E. Getsadze, E. Charashvili, T. Jangavadze; 17 - Monument to Zakaria Phaliasvili in Borjomi (sculptor T. Gviniashvili); 25-28 - Jubilee concert

in the great philharmonic hall; 32 - Irakly Ochiauri - State Prize Laureate; 33-60 - From the exhibition devoted to the 50 years anniversary of the Communist Party of Georgia and the Georgian SSR: «The Victory» by R. Davlianidze; «The Crush of Grapes» by G. Kutateladze; «The Portrait of Gr. Chikovani» by G. Papinashvili; 38 - «The Remains of «Medusa» by T. Jeriko; 59 - «Lady Hamilton» by George Romani; 41 - «Dam in Calais» by J. Terner; 43 - «Impressions» by Klod Mone; 44 - «Beethoven» by R. Naroushvili; 48-49 - Scenes from the performance of Marjanishvili Theatre «To Tame the Capricious Husband»; 68-69 - Ts. Kandelaki's paintings: «The Portrait of Manana»; «The View of Village Simonety»; «Village Garicula»; 78-79 - Sh. Bebiashvili's paintings: «Ateny Sioni»; «Thoughts on the love»; «Kvishkhety»; «Narikala»; 98 - A still from the georgian film «Neighbours»; 102 - T. Bibiluri.

SOCIAL-POLITICAL, LITERARY-ARTISTIC AND SCIENTIFIC-THEORETICAL MONTHLY ORGAN OF THE MINISTRY OF CULTURE OF GEORGIAN SSR.

Editor-in-Chief Otar Egadze. Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleksi Machavariani, Natela Urushadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

Lenin Street, 14, Tbilisi, Georgian SSR. 93-93-59;
Address of editorial office: Marjanishvili, 5. tel. 95-10-24 95-53-39



SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

Erscheint
seit 1921

SOWJETKUNST

№ 12, 1971

INHALT

DER HUNDERTSTE GEBURTSTAG VON SACHARIA PHALIASCHWILI	2
AN DEN JUBILÄUMSTAGEN	5
IN DER HEIMATLICHEN STADT	11
DIE ERSTEN PHALIASCHWILI-PREISTRÄGER	12
DAS REPUBLIKANISCHE WETTBEWTRB VON VOKALISTEN	13
Nelli Tschatschawa VOLKSFEST IM BORSHOMI-TAL	16
BRIEF DES SEKRETARIATS DES VEREINS DER GEORGISCHEN FILMSCHAFFENDEN AN DIE REDAKTION DER «SOWJETKUNST»	18
Rewas Tschcheidse DIE WAHRHEIT SPRICHT ANDERES	20
IRAKLI OTSCHIAURI - STAATSPREISTRÄGER	22
Medshid Chwarzkia EINWICKLUNG DER BERUFSMUSIK IN ABCHASIEN	29
Akaki Nisharadse BALLETT «SCHOTA RUSTAWELI» IN FRANKREICH	34
Giwi Baramidse SCHÖNHEIT UND KUNST	36
Nodar Tscholokawa DER KÜNSTLERISCHE STIL UND DIE SCHÖPFERISCHE METHODE	45

Dshemal Thopuridse «BÄNDIGUNG DES WIDERSPENSTIGEN»	48
Nugsar Zereteli SIMON TSCHIKOWANI UND FRAGEN DER KUNST	50
Micheli Agadshanow, Emater Israeliani AUFKLÄRER, DRAMATURG, STAATSMANN	61
Wahan Owanesjan ARMENISCHE DRAMATISCHE GRUPPEN IN DEN ARBEITSVIERTELN	65
Kote Meschi MALER UND PÄDAGOG	67
Lalli Dshgamaia WIEDER ÜBER «MUCHIRI» UND «MECHELE»	70
Wassil Kiknadse TRAGÖDIE UNTER DEM LICHTSTRAHL	75
Otar Egadze ÜBE EINE TRAGÖDIE VON CHACKESPEARE, EINE KOMÖDIE VON BRECHT UND DAS «DREIGROSCHENLIED»	83
Lamaras Dogonadse GEORGISCHE DRAMATURGIE IN DER PERIODE DER REAKTION	99
Thamas Bibiluri GÄSTE BEI MONDNACHT	102
WER IST DER MEISTTR UND SEIN OBJEKT?	111

In dieser Nummer der Zeitschrift: 2 - Enthüllung des Phaliaschwidlenkmans. Auf der Tribune hält Sch. Buchraschwili, Vorsitzende des Exekutivkomitees des Staatesrates der Abgeordneten der Werktätigen, sein Widmungswort. 3 - M. Berdenschwilli. Phaliaschwidlenkmal im Park des akademischen Operntheaters in Tbilissi. 6-7 - Der feierliche Jubiläumabend zu Ehren des 100. Geburtstages von S. Phaliaschwilli im großen Konzertsaal des georgischen Philharmoniums. 9 - Vereinigte Sitzung des Sekretariats des sowjetischen Komponistenvereins und des georgischen Komponistenvereins. 10 - D. Mcheidse - S. Phaliaschwidlenkmal in Kutaisi. 12 - Die ersten Preisträger von S. Phaliaschwilli: S. Andshapharidse, P. Amiranaschwili, Wl. Donadse, Sch. Mschwidse, M. Amiranaschwili, W. Phaliaschwilli. 13 - Präsidium des abschließenden Abends des ersten republikanischen Wettbewerbs von Vokalisten. 14-15 - Preisträger des republikanischen Wettbewerbs: M. Kobalia, Dsh. Mdiwani, E. Garsewanischwili, E. Gezadse, E. Tscharaschwili,

Thengis Dshangawadse. 17 - Th. Gwiniaschwili - Phaliaschwidlenkmal in Borshomi. 25-28 - Konzert im großen Saal des Philharmoniums, dem großen Komponisten gewidmet. 32 - Der Staatspreisträger I. Otschiauri. 33-60 - Aus der Ausstellung zu Ehren des 50. Gedenktages der georgischen Republik und der Kempartei: R. Dawlianidse - «Siege, G. Kutateladse - «Weinkernern», G. Papanaschwili - Portrait von «Tschikowani». 38 - Theodor Sheriko - «Medusenrest». 59 - Georg Romni - «Lady Hamilton». 41 - Josef Terner - «Ein Staudamm in Kale». 43 - Klaud Monet («Die Eindrücke»). 44 - R. Narouschwili - «Portrait von Beethoven». 48-49 - Szenen aus den neuen Aufführungen des Mardshanischwili-theaters «Bändigung des widerspenstigen Ehemannes». 68-69 - Erzeugnisse von Z. Kandelaki: «Portrait von Manana», «Ansicht des Dorfes Simonethi», «die Ortschaft Garikuli». 78-79 - Erzeugnisse von Bebiaschwili, «Simoni in Atenis», «Gedanken über die Geliebte», Kwischcheti, «Narikala». 102 - T. Bibiluri.

POLITISCH-GESELLSCHAFTLICHE, BELLETRISTISCHE
UND WISSENSCHAFTLICH-THEORETISCHE
MONATSSCHRIFT DES KULTURMINISTERIUMS
DER GEORGISCHEN SSR.

Chefredakteur - Othar Egadze, Redaktionskollegium - Sch. Amiranaschwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Mahschawariani, N. Uruschadze, D. Dshanelidse, W. Zulukidse.



ქვეყნალ „საგჯომთა ხელოვნების“ 1971 წლის

ს ა რ ჩ ე ვ ი

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საკითხები, სალიბერალურ-სახელოვნო კოლიტიბა, სარეაქციო სხატნიება

ახსანაბ მ. ვ. მუხანაძის სიტხა სახელოვნო კამერის კომპონენტური პარტიის XXIV ყრილობაზე	5
ბარბიძე ბიძი — მწვენიერება და ხელოვნება	10, 12
ბინჯავა ბიძი — ახალი წელი, ახალი ამოცანები	1
გურამიძე პახტაი — შრომა, ადამიანი და ხელოვნება	1
დღე მურგალს — უმაღლესი ყოვლი	1
ზურაბაშვილი ავსიანი — დედობის პერსონოლოგიკური იდეები რაფაელისა და დიმიტის შემოქმედების მიხედვით	9
თეატრი — თანამედროვეობის ტრიბუნა	3
თეატრის საერთაშორისო დღე	3
თეატრული გაზეთი	7
აბაშიანიშვილი სარგო — მშრომელთა ათეისტური აღზრდის კერები	4
კინემატოგრაფისტთა კლუნები	1
პარტიის XXIV ყრილობის გადაწყვეტილებათა სულისკვეთებით	10
საქართველოს თეატრალური საზოგადოების VII ყრილობა	8
საქართველოს კინემატოგრაფისტთა III ყრილობა	7
საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტში — შურალი სახელოვნო ხელოვნების სტრატეგიული ნაწილები და შეცდომათა შესახებ	8
საქართველოს კომკავშირის 50 წლისთავი	11
სახელოვნო თარიღი	8
სურსულაძე ბაბი — დემოკრატიული ინტელექტუალი და სოციალისტური რევოლუციის გამაყვება საქართველოში	7
შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის ლურჯები წარმომადგენელი ნაშრომი — სიმონ ჩიქოვანი და ხელოვნების საკითხები	8
ბილჩინაძე ნოდარი — მხატვრული სტილი და შემოქმედებითი მეთოდი	12
ხელოვნების ნორმ მოყვარულთა ასოციაცია	3
გვინჯინაშვილი ნოდარი — ხელოვნების განვითარება და მასკულტის ესთეტიკა	8

საპარტიო სსრ და საპარტიო სსრ კომპარტიის 50 წლისთავი

აფხაზეთის ასსრ მხატვართა გამოფენიდან თბილისში	4, 6
აჭარის ასსრ მხატვართა გამოფენიდან თბილისში	4, 6
გაბაშვილის ნათელი ზეიმი მხურ საქართველოში	6
მლიროშვილი ნაზი — აჭარის მხატვრები საიუბილეო გამოფენაზე	5
პანინაძე მარგარიტა — საბჭოთა საქართველოს საფორტიკანიო მუსიკა	5
იუბილეო შესახებ რად	10
კახიანიძე პაპია — შეხვედრა სამხრეთ ოსეთის მხატვრებთან	5
ლითონითი ლილი — სადღესასწაულო საჩუქარი მერაბიშვილი იმედი — კულტურულ-საგანმანათლებლო ორგანიზაციები საიუბილეოდ	1
საინტერესო გამოფენა რუსთაველი	4
სამეცნიერო სესია ხელოვნების საკითხებზე	6
სამხრეთ ოსეთის ახ მხატვართა გამოფენიდან თბილისში	4
ჩაჩავა ნაირი — საიუბილეო სესია ხელოვნების მუზეუმში	7

ხალხთა მემკვიდრეობის ტრიბუნა

ბელიაკივი ვალენტინი — შემოქმედებითი შეხვედრები მოსკოვში	5
მხამე თინათი — ესთეტიკის ხელოვნათა სამყაროში	9
მხამე თინათი — სოციალური ნარკვევი 1, 2, 3, 7, 10, 12	1
იბრაჰიმი მანინი — საჭრეთულობა და ფენიტი	1
კლინი ვიქტორი — ურჩაიანო მუსიკის სიამავე	6
მაკარია ვალონოვა — უმჯრულო ხელოვნებათა შემხვედრის მოლოდინი	2
მომე სომხეთის დიდი დღესასწაული	1
სოროლოვი ა. — საბჭოთა კულტურის დღეები საფრანგეთში	4
ტორაძე ვალბათი — უმჯრულო საზოგადოლო მუსიკალური უნივერსიტეტი	1
ფუნაძე პრიტივი — უმჯრულობა და ხალხებობა	3
ჭაჭავაძე ივანი — ძველი ქვეყნის ახალი ხელოვნება	1
პაპიაშვილი ვილი — ქართული ხელოვნება საფრანგეთში	9

ზაქარია შალვაშვილის დაბადების 100 წლისთავი

„ახესლომი და ვთერის“ ახალი დღეები	5
ახმანელი მანანა — დიდი ცხოვრების კვლავიკალი	11
ბახტაშვილი-შუბინა ილია — მოგვიტობრის პირველი ვთერი	11
ბაუცილი ნადეა — „დაისის“ ტრიუმფი	11
ვოკალისტთა რესპუბლიკური კონკერტი	12
ზაქარია შალვაშვილის დაბადების ასი წლისთავი	12
შობლიური კალენდარი	12
დაბრძალი ირა — კომპოზიტორის ბიოგრაფიიდან	11
ნანიძე სულხანი — პოლიფონიური ხერხები თერაში	10
„ახესლომი და ვთერი“	12
საიუბილეო დღეები	12
სლინიძე-მინაშვილი მამია — ზაქარია შალვაშვილის რომანსები	8
უცნობი წერილი ზაქარია შალვაშვილზე	10
შალვაშვილი ლეონი — ზაქარია შალვაშვილი	10
ფალიაშვილის პრემიის პირველი ლურჯები	12
ჩინჩაშვილი პაპია — დღისთვის ერთი ფურცელი	11
ჩაჩავა ნაირი — სახალხო ზეიმი ბორჯომის ხეობაში	12
ციცინაძე აპოლიტარა — დიდი კომპოზიტორის შესახებ	10

თეატრი, დრამატურგია

ბაუცილი თინათინი — მისი ცხოვრების მიზანი	8
ბახტაშვილი მიხაილი, მხამე თინათინი — განმანათლებელი, დრამატურგი, სახელმწიფო მოღვაწე	12
ბარბიძე ბიძი — და შედარებითი მითები	11
ბარბიძე პაპია — თეატრის მემკვიდრე	10
ბარბიძე თინათინი დოლო — დღისა და ღამის პარალელები	9
ბილიური თინათინი — მთავარიანი ღამის სტუმრები (პიესა)	12
ბარბიძე ანდრონი — ძლიერი ოპტიმიზმი, ცხოვრების სული სიმართლე	4
ბერბერაძე ბ. — ასევე სეზონი	2
ბუხნიანი ივანი — ჭეშთაისის სათეატრო მუზეუმი	11
განხილავთ ახალგაზრდები	4
განიძე მარგარიტა — „პე“-ს პრობლემა „პეტი ვიუნიტი“	4
მურგალიძე ვასილ — მკვლერი სიტყვის ოსტატი	3
მურგალიძე ნოდარი — „ყოველი რეალისტები — მოთხოვითი შეუძლებელი“	1

მთავარი რედაქტორი — იოსებ მხამე

სარედაქციო კომისია: შალვა ანდრიაშვილი, ბელა პანკელაძე, კარლო გომიძე, ალექსი მამუკაშვილი, ნათელა შერუაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ვანო ვულპიძე.



ბარნაი ალმასი — ცნობილი თბილისელი მეზურნეები

ბაგრატიონი ნუზარი — სომხური სტუდიის 50 წელი

ბარსამი ივანე — ინტონაციის და ტემპრის საცხოვნისაჲს ფოკალური შესრულებლობაში

ბარსამი ივანე — პანკევი მღვდლადგება, როგორც ურჯოლოთი ფაქტორი ფოკალურ შესრულებლობაში

ბაბანიანი პაპა — თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ფაკულტეტი

ბიბინაძე თეიმურაზ — საქაბანო კულტის თეიმურაზი

ბიბინაძე ვილი — მუსიკალური ხელოვნების სამსახურში

ელიოზიშვილი ლამარა — გზა ხელოვნებაში ახტანუ ფლოპილიოს შემოქმედებითი საღამო

ჯანაბიანი დოდო — ბარბარე იანგრაშვილი

თაყაიშვილი გიორგი — ქართული სიმებიანი კვარტეტის ისტორიულად

თემაძე ანდრო — ქართული მუსიკალური ხელოვნების მსახური

თოხაშვიტი შეიქოხვა ზურაბ — ანჯაფარიძის იან სიბელის სახელობის საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი

იხუაშვილი შინა — ფერხელის არქიტექტი სახე „შუქობა“ და მისი შესაქყვის ბეგინი კონსერვატივი

ქოსტავა მიხაილი — ახალგაზრდა მუსიკისტების კონკერტი

ლაფაჩი სოლომონ — ქართული საბჭოთა ხალხური სიმღერები

ლუგაშვილი რიმა — თანამედროვეთა ცალდაცული

ლორთქიფანი ალექსანდრე — გასული საკულტურო კონკერტები

ლოღია — ვან ბოთოიანის დაბადების 200 წლისთავი

მანგალიაშვილი გიორგი — ელტრანის ორკესტრი

მანაშვილი ვინა — სერაბენის საფორტეპიანო სონატები

მედიანი ლინა — ძილისპირული სიმღერების აღმშრალი

მედიანი დიმიტრი — დიმიტრიანო ოდინი — შეიქოხვის აული

მინაძე პაპი — ბალეტი „მითა რუსთაველი“ საფორაგეთში

მორღანი მინა — ლტოლული კალ ქართული ხალხურ მუსიკაში

ბრძანა მუსაბე — „მუხომევი და არ აქვს მის დასასრული“

ბრძანა მუსაბე — ახლის ძიებაში

მინაძე ვინა — პირველი ქართული კლასიკური მუსიკალური კომპოზიტი

პაპიანიანი ნანა — სიმღერები ჩემთვის

პაპიანიანი ნანა — კამერული მუსიკის საღამო

შალვა ასლიანიშვილი — შემოქმედებითი საღამო

შეიქოხვა თეიმურაზ — სიმღერა

ჩანაძე ნილი — ქართული სიმღერების შესაქმნელი

ჩანაძე ნილი — „მარია“

ხანაძე მიხაილი — პროფესიული მუსიკის განვითარება აფხაზეთში

ჯორჯი მინაშვილი — საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი

ჯანაბიანი ლალი — კვლევა „მეხტრისა“ და „მეხტრის“ შესახებ

კვიციანი დონ კარანინი — ყველა დიდი ორკესტრის დონ მანა

გონებელ დარჩება — 7

მანაი პარაი — პავლე თუმანიშვილის მეცნიერულ-საგანმანათლებლო სინგნატორაფი (პროგრამა) — 9

ბაგრატიონი გიორგი — გზა კინოში — 8

მინაშვილი პავლე — თორე მღვდელმთუხუცესის ვიოლი პირველი — 4

ჩხიში რამაზი — სომხურ სხვას ლაპარაკობს — 12

სომხის პალატიანი — სოფელი და კინო — 8

სომხის ბარნაი — წყალდიდობა — 11

სახარაშვილი ვინა — კონსერვაციების სამსახურში

საქართველოს სსრ კინემატოგრაფიული კავშირის საშინლის წერილი — „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციის

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა III ყრილობა — 2

საინტერესო ლინისძიები — 11

ლევან არხუშანიანი — შემოქმედებითი საღამო — 3

მეცნიერება, მოგზაურობა, სხვადასხვა

ალიშინაი ლეი — ხალხის უანგარო მსახური — 8

ბარბაძე გივი — გამომცემლობა „ხელოვნების“ სალონიკო ნიბაზე — 7

ბიბინაშვილი ლეი — ქალაქი და ხელოვნება — 6

ბოგუზა გივი — ქართული ბუნების მცხატე — 11

თალაძე თინათინი — დამწერლობის პოლიგრაფიის ტექნიკაში — 2

თალაძე თინათინი — პოლიგრაფიული კულტურის სამსახურში — 5

თელიანი ამონდილი — დიდების პანთონი — 8

მალაძე ლეი — ხელოვნება რუსულ ახალგაზრდულ გაზეთში — 7

მალაძე ლეი — ქართული დიზაინერები მუდმივ ძიებაში — 2

მუხამედი იან — ფოტოგრაფიის ობიექტივი — 8

ნორაი ტალაძე — ხელოვნება — 3

პოტიანი — იანი — 3

მორღანი პოლი — რუსთაველი და ეროვნულის დოკუმენტი ხელოვნებაში — 4

სახარაშვილი გიორგი — კლასიკური — 1

საბუაძე ივანე — სიტყვის ჩუბინი — 4

უსტინაშვილი ალმასი — მოგონებები ვიორჯი ლეონიძეზე — 11

უაბაშვილი ზაზა — როსთაველის თეატრი და სანდრო ამბეტალი (მოგონებები) — 2

უაბაშვილი პაპა — გმირთა საიდუმლოდ — 5

ჩილაძე თინათინი — სამშობლოს ფორა და მახვილი — 3

ჯაიხი ნილოზი — ათი დღე საფრანგეთში — 4

ახალი წიგნები, კაზლიკატი, ბიბლიოგრაფია

ალექსანდრე თაყაიშვილის „გომონება“ — 2

ბარბაძე გივი — პოლიგრაფი კავაძის თხზულებათა ორტომი — 1

ბახარაშვილი გიორგი — წიგნის საგანძურის ანოტი — 12

ბოგუზა დოდო — გერკელ ბაზოვის ორი უცნობი წერილი — 3

გირმინოვი პრესა — ქართული თეატრის შესახებ — 8

გვამია ალექსანდრე — დიდი ცნობების კიდევ ერთი ფურცელი — 9

ელიოზიშვილი ლამარა — სიყვარულითა და ღრმა ცოდნით — 1

კოხიანი ლალი — დიმიტრი ყიფიანის უცნობი წერილი — 3

კოსტავილი რუსუდანი — პოეტის არქივიდან — 3

მალაძე ლეი — საინტერესო გამოკვლევა — 7

მინაშვილი ლეი — აღმსარებელი ორბელიანის ჩანაწერები ქართული ხელოვნების შესახებ — 7

ნინოშვილი ლილია — კიბე ფოტოგრაფიის ბიოგრაფიისათვის — 11

ნიდინაშვილი მანანა — ივანე მანანლის უცნობი წერილები — 2

ყვარულიანი სანდრო — სანდრო ამბეტალის უცნობი წერილები — 10

ვიარაი ნილოზი — ქართული მუხუცელებისა და მუსიკის ურთიერთდაკავშირებულებისათვის — 8

კ ი ნ ი

ანასაშვილი ბ. — „მეურნის საგანი“ — 4

ბარბაძე გივი — ეკრანისთვის ეკრანს მიღმა — 3

ბარბაძე ივანე — კინოპროდუქციის — 3

ბოგუზა გივი — შავი მუსიკა — 7

ბოგუზა გივი — სახელოვნო ორმოცდაათი — 10

დავითიანი თეიმურაზ — „ქრისტე“ გადღებისა და გამოშვების თარიღისათვის — 5

დოდო იან — მასტროსინი და კინო — 4

თანანიანი ოთარ — უცხოური შთაბეჭდილებები — 4

თემაძე დოდო — შალვა დიდიანი და „კვებისკანონი“ — 7

თემაძე დოდო — ეკრანისთვის საცხოვნო — 6

თემაძე დოდო — შემოქმედებითი საღამო — 9

თემაძე დოდო — ქართული კინემატოგრაფიის — 6

თემაძე დოდო — ეს ფირი „ნათელ მარადიულ მო“ — 8



ИНДЕКС

76177