

საქართველოს
საბჭოთავო
საზოგადოებრივი
მეცნიერებათა
აკადემია

ISSN 0132-1307

საბჭოთავი სელოვნება

3
1979



3/1979



საბჭოთა სულთმობა

საპარტეზლოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უკველთვიური ჟურნალი

შინაარსი

მიკოლა ბაგანი — ნაზი და ვატკაუბრი მხატვარი	3
ეთერ ზუგუშვილი — სინილა თაქიზვილი	9
მრევენი აკადემიური თეატრი თბილისში	21
ირინე აბესაძე — პარტული ფორმების ექსპრესიონისტული ტენდენციები (1914—1921 წწ.)	22
სოლომონ ხუციშვილი — პარტეზელთა შორის წარა-კითხვის განავრცობებელი სა- წოგადობა	30
ელისაბედ ბლანჩიკაძე — რევაზ ზანიჩავის ბაღები „მოდია“	34
ეფემია ხარაძე — ლალო მისინივილი — თეატრალური განათლების ორგა- ნიზატორი	35
ეთერ შავგულიძე — მხატვარი ბაიანი ხაჩატურიანი	42
რუსუდანი ვაშალომიძე — ხის აივნები ახალი თბილისის არქიტექტურაში	44
გულბათ ტორაძე — ანასტასია ვირსალაძის კინემატური სკოლა	53
ირინე კუჭუხიძე — მიხეილ კობახიძე	58
ლაურა ბენარაშვილი — ფიზიკური აკადემიის მოღვაწეობა გოსსოვის საშესი- კო-სამეთროგრაფიო კომისიაში	62
კიტი შაჩაბელი — ტრადიციების პროლეტარულ შუა საუკუნეების პარტული ოპერაციებში	68
იაკობ ბალახაშვილი — პირველი პარტული სცენისმოყვარე კალბი. (ქეთევან ჯამბაკურ-ორბელიანი)	77
აკაკი ვასაძე — მომონებანი და ფიჭვები	82
ლეილა თაბუკაშვილი — სოლიკო ვირსალაძე — 70	93
იუჯინ ო'ნილი — სიმპარული თეატრებში (პეტსა)	94
კობე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ახალი ლაუ- რატები	112
კრონიკა	113

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალიზაცია**

მთავარი რედაქტორი
თამაზ ვილაძე
სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაჩრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ ზაზუნია,
ჯუშუბა თითოშვილი
(განსვენებულნი გივიანი),
ვანო კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ჯურაბ ნიშარაძე,
გივი ორბელიანი,
ნათელა ურუხაძე,
რევაზ ჩხიშიძე,
ანდრო წულუკიძე,
ნიკო ზავახაძე.



8 მარტი

ქალთა სამართაშობრის დღეა!

ნაზი და ვაჟკაცური მზატვარი

მიკოლა ბაჟანი

იმი ცეკვადა. ოქროსფრად, მეწამულად, ლურჯად ფეთქავდა და ხმიანება შემოდგომა, როგორც ტანადი და ლამაზი მამაკაცების აზავთებუ-ლი სამხმიანი გუნდი. წრე მჭიდროდ შერკული-ყო. მატულობდა, ძლიერდებოდა ტაში, ისმოდა ფიცხელი შეძახილები, ცეცხლი კვიდებოდა ისე-დაც ცეცხლოვანი ცეკვის რიტმს. ქართველი ქა-ლისათვის შესაფერისი სიზვიადით დაასრიალებ-და მოცეკვავე თითქმის უძრავ, ნახსა და გრა-ციოზულ სხეულს. მხოლოდ ხელები ირხეოდნენ, მხოლოდ თითები თრთოდნენ. გვეგონებოდა, თი-თოეული მათგანი წკრიალებსო, როგორც სალა-მური, როგორც ფანდურის სიმები, როგორც ვოლისის ქნარი, სადაც ყოველი ჰანგი განცალკე-

ვებუღია, ყველა ერთად კი პოლიფონიური პარ-მონიით ერთმანეთშია გადაწუნული.

იგი ცეკვადა სურამის განაპირა ბუნების სა-უფლოში, საიდანაც მოჩანდა ბად-ვენახებით და-მშვენებული სახლების წითელი სახურავები. სიმ-წიფე ეპარებოდა ცერისისმსხო მარცვლებიან მტე-ვნებს, რომელთა გამჭვირვალე წვენი მალე განთ-ქმულ ვარდისფერ ღვინოდ უნდა ქცეულიყო. ირ-კვლივ იდგა ხვავრიელი შემოდგომა, შორიასლო კი წამომართულიყო ბებერი სურამის ქედი. ეს სიდიადე და სილამაზე ერწყმოდა დახვეწილ ხალ-ხურ რიტუალს, რითაც საკეთესა და უკვდავებას ეთავყვანებოდა ხოლმე.

იგი ცეკვადა იმ დღიად ქალის ხსოვნის პატივ-საცემად, რომელმაც ოცდაათ წელზე მეტი ხნის წინათ დასაწმენდობებელი მზერა მოავლო ამ ბრძენ, ლურჯი ტყეებით დაბურულ მთათა კა-ლთებს, იმ ადამიანთა კეთილ და დამწუხრებულ

თანარ აბაკელია
ლუსია უკრაინკას პორტრეტი

მარტის სხ. სეგ
საქართველოს
განმანათლებლო
სისტემა

სახეებს, რომლებზეც იგი ოთახიდან სავარძელში ჩამჯდარი გამოიყვანეს, რათა ქალის სხეულ მკერდს უნასანკნელად ჩაესუნთქა ქართულ რიტორიკულ მონაპეის სიო, სიო რწმუნისა, ლტოლვისა, ნების-ყოფისა. ის. ვინც მთელი ცხოვრება შემართებულურად და ამბოხით გალია, კვდებოდა მორჩილად, ერეოდა ტკივილს და უკეკელია, სულის აღრმებს კუნჭულში გრძნობდა სიბოხსა და აღურს ერისას და მარადისობის მზრუნველი ხელუბისა, რომლებიც უკვე გამოწვდილიყვნენ მისკენ.

ასე კვდებოდა უკრაინის უდიდესი ქალი, უძლიერესი სულის პიროვნება, რომელმაც სძლია სხეულის სისუსტე, მოთოკა ნალგელი, არ შეეპუა გულდატეხილობას და იმდროინდელ მსოფლიო ლიტერატურაში მართლაც იყო ყველა მამაკაცზე უფრო ვაკაცური, როგორც ეს სწორად შენიშნა მისმა გენიოსმა თანამედროვემ¹.

აქ, სურამში, შეიკრიბნენ კოლმეურნეები, მუშები, ინტელიგენცია არა მარტო ახლომდებარე სოფლებიდან და ქალაქებიდან—ხაშურიდან, გორიდან, ბორჯომის ხეობიდან, არამედ ქუთაისიდან, ღონიდან, თბილისიდან, თელავიდან, სადაც ოდესღაც უცხოვრია და ნაწარმოებები შეუქმნია უკრაინულ პოეტს. მათ მოჰყვა უკრაინელი და რუსი მწერლების ჯგუფი, რათა ერთობლივად ეცათ პატივი ხელოვანისათვის, რომელმაც თავისი უქანავი იარაღი—სიტყვა მეგობრობისა და ძმობის სადარაჯოზე დააყენა.

საზეიმო შეგების მერე მოკრძალებით მოვიანხულეთ ბალი, სადაც ჩაიარა ლუისას ცხოვრების უკანასკნელმა წუთებმა. მოვიდნენ მოხუცი სურამელებიც, რომლებსაც ასსოვდათ შორეული კვივიდან ჩამოსული სხეული, მაგრამ სათნო და აღურსიანი ქალი. მერე ყველანი ჯგუფებად გავემართეთ მდელისკენ. გვეწადა ადამიანური ყოფის წარმავლობის წინაშე მუხლმოდრეკით კი არა, ღირსეული სიმღერით შეგვესხა სიტყვა უკვდავებისათვის. საერთო სადღესასწაულო გრძნობებით, აღმავრენითა და შთაგონებით შეკავშირებული გლუხებით, პოეტები, არტისტები, მომღერლები, მხატვრები ერთ განუყოფელ კოლექტივად შეიკრნენ. უშუალოდ და ძალდაუტანებლად ერწმუნა ქართული ხელოვანი თავიანთ მამყენლებსა და მავურებლებს. როცა აწკრიალდა ჩონჯური, აგუგუნდა დოლი და აქუხდა ტამი, სწორედ რომ უშუალოდ და ძალდაუტანებლად გამოვიდნენ საცეკვაო წრეში ნატო ვანაძე, ნინო ტაბიძე, თამარ აბაკელია. ვინ იფიქრებდა, რომ მორცხვ თამარს, მამინ უკვე ცნობილ მოქანდაკესა

და მხატვარს, მოცეკვავის ნიჭიც ჰქონდა მომადლებული! ცეკვის ხელოვნებით ის ვერ შეეკიბრებოდა სახელგანთქმულ მხასიბოს, მომხიბლავ და შეუდარებელ ნატო ვანაძეს, მაგრამ ორზომილი, უნაკლო პლასტიკური მობრბობით, ორგანული რიტმული გადასვლებით, პოზებისა და ნაბიჯების რელიეფურობით იგი გვაჯადოებდა და გავტყვევებდა. იგი აქაც მოქანდაკე გახლათ.

მისი ცეკვა არ იყო სრულყოფილი და მწვერვალი. იგი შემოიფარგლებოდა რამდენიმე უარსებითესი ხაზით, რომელთა მიღმა იგრძნობოდა მოთოკილი ემოციების სისასვე, ქართული ქალისათვის ოდიოზანვე ჩვეული თავმოყვარეობის, სიამაყისა და საკუთარი ღირსების შეგნება.

იგი ცეკვავდა. მე აღტაცებული შევიტყუროდი. ვაკვირდებოდი მისი თხელი ხელების სინარჩარს, ნახი თითების მსუბუქ და პაეროვან თრილობას. ფიქრობდი: როგორი ენერგიულნი და ძლიერნი უნდა იყონ—მეთქი ეს ხელები, როცა მკვირი თიხისაგან მტკიცედ ძირწავენ ჩაფიქრებულ ფორმებს, როცა ჩაქუჩის ზუსტად და მოსხლავილი დარტყმით კვერავენ სპილენძს, როცა ფუნჯის უნაზესი მოსმით გუამო ქაღალდის შრილა ფურცლებზე გადააქვთ, ან კიდევ როცა სამართლი ბასრი პირით ნახატს ზედმეტ საღებავს ამორებენ, დიდებულა და სიხარულის მომგვრელი იმ შეჯარული ნიჭის ამოჩენა, რომელსაც ადამიანში უცებ ვერ შეამჩნევ. იგი გამოიხატებდა შთაგონების ჟამს, როცა ექსტაზი და რიტმი გაარღვევენ ხოლმე ჩვეულებულ თავდაჭერილობასა და მოკრძალებას. ამგვარი წამი აოცებს და ანციფფებს მათ, ვისაც ბედნიერება მოეცა თვალყური ედევნებინა და ეგრძნო მანამდე უხილაგი ნიჭის აფეთქება.

იგი ცეკვავდა, სადაც გენების კუნჭულში ჩატეხულ საცეკვაო რიტმებს თავი აეწყვიტათ, შემოქმედებითი ჩანაფიქრები და ნათუხილობები დაუფლებოდნენ მთელს არსებას. ნეტავ, იმ წამს ხომ არ გამოეცხდა თამარს სახემა ქალისა, ვისზეც ფიქრობდა მამინ ყველა იქ მყოფი?

თამარს უკვე წაითხული ჰქონდა მისი ლექსებისა და დრამების რუსული და ქართული თარგმანები. უღავოა, თამარის მეუღლე. შესანიშნავი პოეტი და უკრაინული მწერლობის ჭეშმარიტი მეგობარი კარლო კალაძეც აღვიძებდა უკრაინელი ერის კულტურითა და ლიტერატურით მის დაინტერესებას.

მხატვარმა ქალმა უკრაინასთან უშუალო კავშირი ჯერ კიდევ 1930 წელს დაამყარა, როცა იგი სახელოვანი კოტე მარჯანიშვილის თეატრში მუშაობდა და ამ თეატრთან ერთად ჩამოვიდა გასტროლებზე ხარკოვში. გასტროლებმა ბრწყინვალედ ჩაიარა, ხარკოვის სასოფალოება ქართულ

¹ ავტორს მხედველობაში ჰქავს ივანე ფრანკო, რომელსაც ეკუთვნის მოტანილი გამოთქმა (მთარგმნელის შენიშვნა).

საქეკატლებს აღფრთოვანებით შეხვდა. მტკიცდებოდა ორი ერის ხელოვანთა ძველი ურთიერთობანი, საფუძველი ეყრებოდა ახალ ურთიერთობებს. თამარმა პირველად მაშინ გააფორმა უკრაინული წიგნი. ეს გახლდათ დღემან შენგელიას „სანავარდოს“ თარგმანი. უკრაინული გამოცემლობისთვის მისი მეორე ნაშრომებია ილუსტრაციების ციკლი რუსთაველის პოემისათვის, ციკლი გამორჩეული თავისი მნიშვნელობით, ჩანაფიქრის სიღრმადით, ვუფხისტყაოსანი რაინდისადმი მიძღვნილი გენიალური ქართული თხზულების გმირთა განუყოფელი გააზრებით. რამდენადაც მე მხვდა წილად ბედი და პატავი მისი თარგმნისა, თავს ნებებს მივცემ ვთქვა, რომ თამარ აბაკელიას ილუსტრაციებმა ჩემს თარგმანს შემტკის ის მკაცრი და პარონიული ფერები, ის ახალბეული და გმირული ხასიათი, ის ძველთაძველი ეროვნული ხატოვანება, რომლებიც იქნენ პოემის საერთო პარონის მძლავრ კომპონენტად, გააძლიერეს მისი ქმედითობა, გახაზეს თარგმანი უფრო სრულყოფილი და ეფექტური.

ზოგნი თამარ აბაკელიას ილუსტრაციებზე ამბობდნენ—მის გმირთა სახეებს გამოკვეთილი ეროვნული ხასიათი ატლიათ. მე არ შემიძლია ამ აზრს დავეთანხმო. მიმაჩნია, რომ მხატვარმა ნიჭიერად გადაწყვიტა ის რთული ამოცანა, რომელიც მას დაუსასა თვით ავტორმა—მატა შეესა პოემის გმირთა მშობისათვის. ხო, თუცა ისინი სხვადასხვა ერის შვილები იყვნენ, აკავშირებდათ ძალმომრეობისა და დამონების მძლე ძალებთან—ჭაჭებთან ბრძოლის საკითხი მისწავნი. თამარს უნდა განედიდებინა მეგობრობის ღიადი ძალა, განედიდებული ქართველის მიერ, რომელიც უკვე მაშინ, რვაასი წლის წინათ ფლობდა მალაღანეთთარებული მშობლიური ენის მთელ სიმდიდრეს, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის, ევროპისა და აზიის უგანათლებულეს მოაზრანეთა ნალოლიანებ სიბრძნეს, მონჯოლ, სასარკელ, თურქ და არაბ დამკარბელთა ურდოებთან მტკიცედ უთანასწორო და სასტიკ ბრძოლებში გამოწრთობილი ეროვნული ხასიათს. საოცრებათა საოცრებაა ამ თვალსაზრისით რუსთაველის პოემა, რომელსაც მთელი შუა საუკუნეები მსოფლიო ლიტერატურაში ბადალი არ მოეძებნება. თამარ აბაკელიამ შეძლო ტარეილისა და ნესტან-დარეჯანის, ავთანდილისა და თინათინის, სხვა პერსონაჟთა ქართული იერი შეემკო იმ ხალხის ნიშან-თვისებებითაც, რომლებსაც პოეტმა ისინი მიაკუთვნა.

აბაკელია გულმოდგინედ, მონდობით, დაკვირვებით სწავლობდა ძველქართულ ენას, ძველქართულ ფრესკებსა და მინიატურებს, ქედრობებს, ქვისა და ხის ქანდაკებებს, ტაძრებისა და ციხე-კოშკების ხუროთმოძღვრათა მკაცრ შემოქ-

მედებს. ისინი ხომ ყოველთვის ჩინებულად აღმართაედნენ თავიანთ ქმნილებებს მიუბში ან დაბლობებზე. ჩინებულად არა მარტო სტრატეგიული თვალსაზრისით, არამედ პარონისი, კომპოზიციური ოსტატობის, გარეუ პეისაჟთან მათი უნაკლოდ შეხამების თვალსაზრისითაც. ამ ოსტატობას სწავლობდა ყინფისისა და ბეთანიის, აბუნისა და ვარძიის ქათასკლისაგან გაფერმართებული, მაგრამ გაუხუნარი ფრესკების წინაშე საათობითა და დღეობით მდგარი თამარ აბაკელია. იგი აღერისან მუერას არ ამორებდა ბეკა ოპიზარის მიერ სათუთად გამოკვეთილი ყოველ რელიეფს, ტკებებდა კომპოზიციათა მუსიკით, ერთმანეთს გადანასკული ორნამენტების ხილვით, რომლებითაც ქართველმა ჩუქურთმის მჭრელებმა დაამუშავეს ჯვარი და სვეტიცხოველი, ალავერდი და გელათი. აქედან, ფრთა ამ ნატურალური ნაკრებიდან იშვა თამარის ილუსტრაციათა თბილი და მოხოშილი კოლორიტი, ჟანგმიწა და მომწვანო ფერი, გრავიტისა და ჭიაფერის ელვარება, მოოქროსფერო-მომტრედისფრო ჩრდილები, მთათა და ზეცის ფიქიანი, ოდნავ ცივი სილურჯე.

ვუერტლავ „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ, სიციეთლშეპარულ გამოცემას, ვუფიქრდები თითოეულ ილუსტრაციას და ვიკონებ, როგორ მზრუნველობით მიჩვენებდა თამარამ გამსაძებულ თუ სანახევროდ გამსაძებულ ილუსტრაციებს, როგორ ცდილობდა მათ სრულყოფას, როგორი მომხიბვლელით გვიდებოდა ყოველ სასიხუ ანაბეჭდს, რომლებსაც კიევიდან უგზავნიდნენ ყოც თუ ისე დახელოვნებული ჩვენი მიუტადეები. არცულთას მოწიწებითა და მძლეარებით ვეამორები სხონას მხატვრისას, ვინც თავისი ნიჭით დაამშვენა ჩემი ნაშრომი. ამ სამკაულის გარეუ იგი აქნებოდა უფრო ღარიბი, უფერული, ყრუ.

თამარი გულუხვი იყო შემოქმედებამშიც, მეგობრობამშიც, ტანმართმთყვარობამშიც. მხიარული და საზეიო განუყობილება სუფევდა თამარისა და კარლოს სახლში, რომელსაც ამშვენებდა დისასლისის ქანდაკებები და ნახატები, გემოვნებით შერჩეული ხელოვნების ნიმუშები. მათ ქართულ საცხოვრისში იგრძობოდა რაღაც დიონისებური, რაღაც ძველადოსნავლური და ამასთან დახვეწილად თანამედროვე. ბრწყინვალე მახვილსტიკვამული იღვრებდა მასპინძლის მიერ წარმოთქმულ სადღევრძელობებში. მათ ენაცვლებოდა კამათი ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებზე, სადაც თამარი უბრალო მსმენელი არასოდეს ყოფილა.

რუსთაველის თარგმანის გამო არცთუ დამსახურებული წარმატებით გათამამებულმა სულ მალე კიდევ ერთი კანდიდატი საქმე ჩავიფიქრე. გურამი-



თამარ აბაკელია

შვილის პიროვნება, რომელზეც ასე ხშირად და თავდავიწყებით მიყვებოდა ჩემი სახელოვანი მეგობარი სიმონ ჩიქოვანი, მიფორიაქებდა წარმოსახვას თავისი ტანჯული ცხოვრებით, ქართველი ერის რუს და უკრაინულ ერებთან მეგობრობას განმტკიცებაში თავისი უმაღლესი მნიშვნელობით, ტრაგიკული შიირის პოეტური ძალით, „მხიარული ზაფხულის“ სიღაღით, რომლის ყოველი აბღურებული სტრიქონის მიღმა მე ჩამესმოდა უკრაინული მელოდია.

ჯერ კიდევ თამამდე ცვალებადი დავითის ეპიკურად დინჯა, ლირიკულად გაბნევილებული, ხალხიანი და მძაფრი სტროფების თარგმნა. თამარი თუმცა არ იყო კმაყოფილი რუსთაველის ილუსტრაციათა კიდეური ანაბეჭდებით, მაინც დათანხმდა მიეღო მონაწილეობა გურამიშვილის ლექსებისა და პოემების უკრაინულ გამოცემაში. ჩანაფიქრს მაშინ არ ეწერა განხორციელება.

დაიწყო დიდი სამამულო ომი. ჩრდილო-დასავლეთის ფრონტზე იშვიათად მომდიოდა ცნობები და მოკითხვები მეგობრებისაგან. ქართველი პოეტები მუშაობდნენ ფრონტული გაზეთების რედაქციებში, პოულობდნენ ლექსების, ნარკვევებისა

და ნოველების გმირებს თერგისპირა სანგრებში, ბაქსანისპირა ბლინდავებში, იალბუხის კალთებს ჩაზრდილ ტყვიამფრტევეთა წერტებში. იქ იყო თამარის მეუღლე კარლოც... კარლო მღვლავარებით წერდა საკუთარ ოჯახზე, ფიქრით თავს დატრიალებდა ვაჟიშვილს, გულდას, რომელიც იზრდებოდა დედის მეთვალყურეობით და რომელსაც გამოჰყვა მისეული ნიჭი და სიყვარული ქანდაკებისადმი. გულდა გაიზარდა და მართლაც გახდა ნიჭიერი, ცნობილი მოქანდაკე. უღმობელმა სიკვდილმა ადრე გაწვივტა მისი ახალგაზრდა სიკოცხლე, მისი შემოქმედებითი გზა, მაგრამ მოკლე დროში მან მაინც მოასწარა შემატებინა მშობლიური ხელოვნებისათვის წინიღებანი, გაზრწყინებულნი მაღალი ოსტატობით, რომლის პირველ გაკვეთილებს იგი დედისაგან ეზიარა, მერე კი თვითონ განავითარა თავისებურად და განუმეორებლად.

ომის წლებში თამარმა შექმნა ქანდაკება, რომელიც საბჭოთა ხელოვნების ისტორიაში შევიდა. როგორც მძლავრი პატრიოტული აღტკინების, საბჭოთა ადმინისტრაციის უძღვეელობის, ფაშისტ ჯალათთა მიმართ სიძულვილის გრძნობით აღსავსე ერთ-ერთი ნაწარმოებთაგანი. მკაცრი, ამაყი ქალის ფიგურა, მთელი ტანით აღმართულა და შორეთში, საუკუნეებში მიაქვს მკვდარი ბავშვის სხეული. მიაქვს გამომწვევად და ძლევაბოსილად, მტერზე შურისძიებისა და გამარჯვების სურვილით ანთებულს. ქანდაკებას თამარმა უწოდა „შურს ვიძიებთ!“ იმ ცეცხლოვანი წლების ტრაგეზიითა და უზადლო გმირობითაა შთაგონებული ისეთი ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრები, როგორიცაა „თბილისის დაცვა“, „სასიხარულო ცნობა ფრონტიდან“ და სხვა. საბჭოთა ხალხები მძინვარე, გამხეცვებულ მტერთან ბრძოლის ჟამს იხსენებდნენ იმ დიდებულ სახელოებს და ტრადიციებს, რომლებიც ელაგდნენ სოციალური და ეროვნული ჩაგვრის, დამპყრობლური თავდასხმებისა და შემოტევების წინააღმდეგ მათი ბრძოლის ისტორიაში. რუსებისათვის ასეთი სახელები იყო ალექსანდრე ნეველი, კუტუზოვი, სუვოროვი, უკრაინელებისათვის — ბოგდან ხმელნიცი, ქართველებისათვის — გიორგი მუსაყაძე. ამიტომაც თამარ აბაკელიას მუშაობა ფაღმუზე, რომელიც ეძღვნებოდა XVII საუკუნის ქარიშხლიან ომებში საქართველოს თავისუფლებისა და ერთიანობისათვის მებრძოლს, იყო არა მარტო ისტორიაში ჩაღრმავება, არამედ აქტუალური, აღმზრდელობითი, პატრიოტული მნიშვნელობის აქტი და იმასი, რომ ფილმი „გიორგი სააკაძე“ იქცა გრანდიოზულ, ამაღლებველ სურათად, დიდი წვლილი მიუძღვის თამარ აბაკელიასაც.

კინოში მხატვრად მუშაობისას მიღებული გა-

მოცდილება თამარმა გამოავლინა ომის შემდგომ წლებშიც. მისი სულიერი მხედველობის არეში კვლავ მოექცა ქართული, რუს და უკრაინულ ერთა ცხოვრებას თანშერბილი დავით გურამიშვილის სახე. იგი სიამოვნებით დასთანხმდა მონაწილეობა მიეღო როგორც მხატვარს, სახელოვანი პოეტის, მეომრისა და მხენელ-მისეველისადმი მიძღვნილ ფილმის გადაღებაში. 1942 წელს, როცა შესრულდა 150 წელი მისი გარდაცვალებიდან, არ იყო ამ თარიღის დირსეული აღნიშვნის შესაძლებლობა. ომის დამთავრებისთანავე სამხრეთითაა ენები შეუდგენს საიუბილეო თადარიგბ, რათა საკადრისი პატივი მიეცოთ დაუწყვარი მგონისათვის, ვის შემოქმედებამაც ასე გამოკვეთილად ჟღერს საბჭოთა ადამიანისათვის ძვირფასი მოტივები, მოტივები სახლისა და სამშობლოსათვის თავდადებისა, მეგობრობისა, მშვიდობიანი შემოქმედებითი შრომისა. ტანაცმლის ენკოვებს, ტიპების მონახუნებს, თეთი მუშავალი ფილმის კომპოზიციებს მხატვარმა მოახმარა თავისი ნიჭი, საქართველოსა და რუსეთის წარსულს რეალიათა ცოდნა, რამელიც მუშაობის პერიოდში კიდევ უფრო გაიზარდა და გაიფართოვა. აბაკელიას ეპიკურების დამზარებით შემილი დავითი სახე ისტორიულად ინდენად სანდო იყო, იმდენად შეფერებოდა პოეტი-მეომრის მთელ არაუბას (რაცაც, ცხადია, ხელი შეუწყო გიორგი მანგულიძის ბრწყინვალე ავტორულმა მოაქმეებმაქცე), რომ იგი იმ დროიდან ექვს თითქოსდა ავთენტკიურ პორტრეტად, თუმცა ასეთი რამ ისტორიას არ შემოუნახავს. გურამიშვილის ხელნაწერის მინდორზე ავტორის მიერ მოხატული სახე, ობმელიც თითქოს ავტოპორტრეტია, შეიძლება მივიჩნიოთ მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი თავისადმი ავადმყოფურ, ბებრულ სიწინიად. კინოფილმში თამარის დახმარებით გამოასახული პოეტის ვაგაკვური და ლანაში სახე მერე სილუეტად გადავიდა მირგოროდში აღმოჩენილი პოეტის საფლავის სტელაზეც, რომელიც საბჭოთა უკრაინის მთავრობის დაწვევით დიდაც აბაკელიას გაგულბა დაეტყო უკრაინული მოქანდაკეების ა. ნიშენოსა და მ. ობუნიუკის მონუმენტურ ბიუტსაც. იგი აღმართულა მირგოროდის მოედანზე, დ. გურამიშვილის მუზეუმის წინ.

მხატვარი ქალი კვლავ დაუბრუნდა პოეტის სახეს, როცა 1949 წელს დადასტურდა თავისი, ჯერ კიდევ ომამდე მოცემული პირობა შეემყოფილტრაციებით გურამიშვილის ორი პოემის დარჩული ლექსების ჩემულ თარგმანთა გამოცემა. საწმუხაროდ, დაიბეჭდა მხოლოდ მის მიერ შესრულებული პოეტის პორტრეტი. დანარჩენი ნახატები, ცალკერ გამოცემლობის ბრალია და ცალკერ სენის შემოტევის გამოც, რომელიც სულ

უფრო სტანჯადა მხატვარს, არ გამოცემულა. ზოგიერთი მიაგანი დამთავრებელიც დარჩა, ზაქარა არცებით აქ სულ სხვა რამაა: თამარის მუშაობა უკრაინული თარგმანებს წეგნზე იყო დადასტურება უკრაინულ ლიტერატურისათვის ქართველი მხატვრის მუშეობის კავშირისა, ისევე, როგორც რუსული ლიტერატურისადმი მისი პატივისცემისა და სიყვარულის დადასტურება იყო მთარ აბაკელიასათვის ომეათი ქსილოგრაფიული მანერით შესრულებული მშვენიერი გრაფიურები ნ. ტიხონოვის შესანიშნავი წიგნისათვის „ლექსები კახეთზე“ (1935 წ.), ილუსტრაციები „ვეფხისტყაოსნისა“ (გ. ცაგარელის თარგმანი. ნახატები უკრაინული გამოცემისაგან რამდენადმე განსხვავებულია) და ვაგა-ფშაველას პოემათა რუსული გამოცემებისათვის. თუ როგორ მაღალ შეფასებას აძლევდა აბაკელია მოძმე სომეხი ურის ძველ ლიტერატურას, ქანდაკებას, სახეიერ ხელოვნებას, ნაილად ჩანს ძველი სომხური ეპოსის „დავით სასუნელის“ მისეული გაფორმებინაც, რომელიც განსტავალულია სომხური ეროვნული გენის სული. ჯერ კიდევ თავისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, 1930 წელს, მხატვარმა ი. ბაგრატიანმა აწარმოა თუბკატა, თერქმენთა და ყაზახთა შეკრებილ მიწაზე მიხეველი მთაბეჭდილებების საფუძველზე აბაკელიამ შექმნა ამ რესპუბლიკების შოთა და ფერეიტო, ბუნებისა და ადამიანთა სილამაზი აღბეჭდილი ტილოები, რომლებითაც აღნიშნა თავისი იდუარ-მხატვრული ზრდის მნიშვნელოვანი ეტაპი.

ფართო იყო თამარ აბაკელიას შემოქმედებითი თვალსაწიერი. იგი ღრმად წვდებოდა წარსულის უტკნობ ფასეულობათა სიმშენიერებს, მაგრამ კიდევ უფრო ღრმა იყო მისი ერთგულება სოციალისტური თანამედროვეობის, საბჭოთა სამშობლოს მშრომელთა მიმართ. სოციალისტური რეალიზმის სავეთესო სეკულბტურულ ნაწარმოებთა შორის სამუდამოდ დარჩება მისი ბარელეფები მარქს-ენგელს-ლენინის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალის ფსახზე, რწმენათა და საკუთარი ფილსებუს გრნობით აღსაცემ მუშების, მაღაროელების, მიწათმოქმედების მონუმენტური, ამასთანავე, უბრალო და ცხოვრებისეული ფიგურები ილტკვიან თავიანთი მსოფლიო კომუნისტური მიზნისკენ. როგორ გვანცვიფრებენ და გვადლებენ ისინი დღესაც, მათი შექმნიდან 40 წლის მერეც! თითქოსდა არც ისე ძლიერ, ნაზ და ავადმყოფ ქალს, რომელიც დღემორივი და საოჯახო საქმეების გართულა, სტუმარ-მასპინძლობას გადააკოლია, არ უნდა შესძლებოდა მოღვაწეობა ხელოვნების ასეთ მძიმე სფეროში, როგორც მოქანდაკეობა. აქ ზომ იმდენი რამეა დამოკიდებულ მასალის სიმტიციის დაძლევაზე, უბრალო ფიზიკურ ღონე-

ზე, მაგრამ თამარ აბაკელიამ, ისევე, როგორც ვ. მუხინამ, თ. ვოლუბკინამ, ჟ. დინდომ, გ. კალენკომ, გააბათილა ეს მცდარი შეხედულება. ის, ვინც არაფერს ტოლს არ დაუღებდა ქალურ სინაზეში, საკუთარი ცხოვრებითა და ქმნილებებით აპყვიდრებდა ვაჟკაცობის კულტს. ამაზე ღალადებენ მისი ბარულიყფების გიმრებიც. ამაზე მეტყველებს მისი ერთ-ერთი უკანასკნელი მწიგნულოვანი სკულპტურული ნამუშევარიც—გენიალური უკრანელი პოეტის ღესია უკრაინიას პირველი ძველი მსოფლიოში. თამარისთვის სამადლობელი სიტყვა მე დაგუწვე ამ ზეიადი, ყოველგვარ პრეტენზიულობას, სენტიმენტებსა და ზედმეტობებს მოკლედული ძველის გასწვით. მოქანდაკეში ერთი ის ვაჟკაციური და მუქრობილი გრძნობა, რომელიც ანათესავებდა მას ღესიას პოეზიასა და ცხოვრებასთან. აუტანელი ტკივილები ღრნიდნენ ტვინს, სენი სულ უფრო მრისხანე და საშიში ხდებოდა, მაგრამ ნებისყოფის უკიდურესი დაძაბვით იგი აიძულებდა ხელებს არ ეთრთოლათ და ძერწავდა ჩაფიქრებულ ზუსტ ფორმებს.

განსხვავებული ეპოქების, განსხვავებული სოციალური წყობილების შეილება ჭეშმარიტი ვაჟკაცობით და ჭუნანშითი ვაითესებოდნენ ერთმანეთს. ღესია წინასწარმეტყველებდა კაცობრიობის ერთადერთი მსხნელის—კომუნისტური სულის გამარჯვებას. თამარი ხედავდა და ადიდებდა ამ გამარჯვებას თავისი ქანდაკებითა და ნახატებით. ისინი განსხვავებულნი და განუმორებელნი იყვნენ, მაგრამ იყო მათ შორის ძლიერი ორგანული ერთიანობაც. ამან შეაძლებინა თამარს ჩასწვდომოდა ამ გენიალური ქალის შემოქმედებით საიდუმლოსა და სულის სიღრმეს, ვისი სახეც მას ეწადა აღმართა ერის, სოციალისტური თანამედროვეობის, ორთავესთვის ერთნაირად სათაყვანებელი საქართველოს ღურჯი მთა-ბარის ფონზე. ეგზომ განსხვავებული და ძნელად შესადარებელი მათი ცხოვრებისეული გზები ჟამი-ჟამი მაინც ნიშანდობლივად ემთხვეოდნენ ერთმანეთს.

არა, ექვსი თუ შვიდი წლის თამარს არ დამახსოვრებია უნახავს თუ არა იმ ნაცნობთა შორის, რომლებიც ხშირად და ხაბილის სტუმრობდნენ მამამისის გრიგოლ აბაკელიას ოჯახს, ღესია უკრაინიას მიერ „საქართველოს ათეად“ მონათლულ დაბა ხონში, ადგილობრივი მოსამართლის მეუღლე, ტანმორჩილი, მხრებში ოდნავ მოხრდილი, ფერმკრთალი, ღრმა და გამომეტყველებიანი ქალი, რომელსაც ყველანი პატივისცემით ღარისა პეტროფნას ეძახდნენ. საეკვოა, ვინმეს სცოდნოდა, რომ მისმა ნაზმა და გამხდარმა ხელმა ის-ის იყო გადასდო საწერ-კალამი, რომლითაც იწერებოდა „ტყის სიმღერის“, „ადვოკატ მარტიანის“ თუ „ქვის მასპინძლის“ განთქმული სტრიქონები!

დაბა ხონი, სადაც თამარი დაიბადა, იყო მავკასა და ლუკასის, დოლორესისა და ანას სახეთა დაბადების ადგილიც. ამიტომ, „საქართველოს ათეად“ ძვირფასი და მასლობელია ჩვენთვისაც, უკრაინელებისათვისაც.

აქ აღარ გაავარძელებ სიტყვას იმ ურისცხე ფაქტებსა და მოვლენებს, აზრებსა და გამოთქმებზე, რომლებიც მეტყველებენ თუ როგორ უდინესი როლი შეასრულა ღესიას ცხოვრებაში საქართველოს მიწაზე მისმა ხშირმა, ზოგჯერ წლობით სტუმრობამ, ქართულ ინტელიგენციასთან, ქართულ დანათან და ლიტერატურასთან ნაცნობობამ. ქართული ენის შესწავლა მან დაიწყო ჯერ კიდევ კიევში, დაახლოებით 1896 წელს. შეუძლებელია, რომ ქართულ გარემოცვაში ხანგრძლივ ყოფნას არ სრულყოფი მისი პირველი ცდები. ყოველ შემთხვევაში, სალაპარაკო ქართული მას ესმოდა, ხოლო რუსთაველს იგი იცნობდა მხოლოდ თარგმანიდან, რომლებიც ძალიან დაშორებული იყო ორიგინალის სულისადაც და სილამაჟეს.

თამარისთვის ხნად იყო პოეტის შინაგანი კავშირი საქართველოსთან, ქართველ ერთად და მის კულტურასთან. მან წინასწარ აარჩია სურამში ადგილი, სადაც უნდა აღმართულიყო მომავალი ძველი. ბრინჯაოს ღესია აქედან პარმონიულად და ბუნებრივად ერწყმის დიდებულ ღურჯ შორეთს.

1952 წელს 1 აგვისტოს უკრაინის დიადი შვილის გარდაცვალებიდან 39-ე წლისთავზე ხალხმა პირველად იხილა მამონ უკვე მძიმედ სნეული მოქანდაკის მიერ შთაგონებით გამოძქურული ღესიას სახე. ძველის ავტორს ამ სახეიმი დღის მერე, სადაც მას დამასახურებელი ქება უძღვნეს, ერთ წელიც არ უცოცხლდა.

ათასობით ხალხი მიჰყვებოდა თამარის კუბოს. გვირგვინებისა და ყვავულების მთა აღმართა მის საფლავზე, მათ შორის ეწყო მადლიერი უკრაინის ყვავილებიც. ყოველი საბჭოთა ერისთვის, რომლებიც სამართლიანად ამაყობენ თავიანთი სოციალისტური კულტურის მონაპოვრებით, მუდამ იქნება ძვირფასი და საამაყო თამარ აბაკელიას სახელიც. მოწინაშეებით ვფიქრობ მასზე, ვეამბორები მის შემოქმედებას, მის სსოფნას, მის სახელს.

უკრაინულად თარგმნა
რადუ ღილკანაჰა

სენილია თაყაიშვილი

ეპერ გუგუშვილი

ბრწყინვალე თვალთვალს ვერტყე კიდეც წავიკითხე ის ბარათი, რომელიც სესილია თაყაიშვილს სრულიად უცნობმა ადამიანმა მოსწერა, ერთმა მათგანმა, ვისაც თეატრი მაცურებელს ეძახის. ალღევებული, სულმძვინვარე, ავთორიტეტული კაცი იწერებოდა, ეს წუთია მოვედი სახლში თეატრიდან, თქვენი ბებია ვნახე და ჩემს ცხოვრებაში ბევრი რამ სულ სხვა თვალთვალს დავინახე, მივხვდი, რომ მართალი არ ვიყავი მოხუცი დედის წინაშე და დღესვე, დაუყოვნებლივ, ბოლო მატარებლით მივემგზავრები მასთან, რომ ჩამოვიყვანო და ერთი დღითაც არ მოვიცილო...

მერე, მერე რა მოხდა? როგორც ჩანს, ყველაფერი ისე მოხდა, როგორც წერილის ავტორი იწერებოდა: ის წერილი სიმართლით, რწმენით, მაღლიერების გრძობით იყო გამსჭვალული. ეს კი ბევრს, ძალიან ბევრს ნიშნავს.

მსახიობისთვის მაღლობის სიტყვა ყველაფერია.

რა დიდი ემოციური ზემოქმედებითი ძალისა უნდა იყოს ხელთონება, რომ მან ასე მოგნუსხოს, ასე აგიყვანოს ხელში!

სესილია თაყაიშვილი იმ საღამოს თამაშობდა ბებიას როლს ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის პიესაში „მე, ბებია, ილიკო და ილიკონი“. იმ საღამოსაც ისე ითამაშა, როგორც მანამდე და მერე — თავდაუზოგავად, შთაგონებით, ბრძნულად, გულსისუფობით...

ბებია — სესილია თაყაიშვილი. ჩვენ, ყველანი,

კარგად ვიცნობდით ბებიას, ძვირფას, მშობლიურ ბებიას, ვინც გვიყვებოდა ზღაპრებს, — მერე, როგორ ზღაპრებს! — საინტერესო და ღრმავაროვან ზღაპრებს! ბებიამ იცოდა, რა გვიყვარდა და რა არ გვიყვარდა, რა გვეამებოდა და რა არ გვეამებოდა, შეეძლო ჩვენთვის გადაენახა ალუბლის ორიოდ ქილა მურაბა თუ სულ რამოდენიმე ცალი ჭრულა-ჭრულა ქაღალდში გახვეული კანფეტა... ზოგჯერ, რაღა ზოგჯერ, ხშირად ვიშვიშებდა, იწყებებოდა კიდეც, მაგრამ, სხვაგვარი მოალერსება მან არ იცოდა, — მისი ალერსი ეს იყო. შემდეგ — დრო გადიოდა. შვილიშვილები იზრდებოდნენ, დიდი ხნით მიდიოდნენ სახლიდან და ცოტა ხნითა ბრუნდებოდნენ უკვე და ხედავდნენ, რომ ულმობელი დრო თავისას შერებოდა — ბებია პატარავდებოდა, ილეოდა, დნებოდა. მაგრამ ისევ ისე, ძველებურად, ნაზად უბრწყინავდა უკვე ცივი, მიმჭრალი თვალები, ისევ ისე, უწინდელივით ფაციფუცობდნენ (ანდა, ცდილობდა უფაციფუცობა) მისი მოცხცაზე ხელები, ისევ ისე უწინდებურად შვილიშვილებით სულდგმულობდა იგი.

ყველას ჰყვოდა ბებია — კეთილი და ალერსიანი, უსაყვარლესი ადამიანი, ვისი დაივიწყებაც შეუძლებელია...

სესილია თაყაიშვილი ჩაწვდა მთავარს — ბებიას სულს... მსახიობის მახელომა თვალმა და კეთილმა გულმა მას უკარანახეს მიხუცი ადამი-



ელისაბედლი — მარია სტიუარტი

ანის ზუსტი ფსიქოლოგიური ნიუანსების წყალობით მის ისეთი გზა, რომლითაც წელში მოეჭურჭლე დაბნეული, მოცხცასზე ბებიათა ბანალურ სახეს მივიღებდით.

თაყაიშვილის ბებია ძალზე ტიპური იყო, მაგრამ ტრადიციული ოდნავადაც არ გახლდათ. იგი გიზიდავდათ არა მარტო მომზიბველობით, სიღბოთა, „საერთო“ სიშარბილით, ს. თაყაიშვილის თამაში აღბეჭდილი იყო ჩანაფიქრის კონკრეტულობით, რაც პიესაში წარმოსახულ მოვლენათა გარკვეული ლოგიკით, ამ მოვლენათა შინაგანი დიალექტიკით იყო გაპირობებული.

ს. თაყაიშვილი ხასიათს წარმოაჩენდა მასშტაბურად, ზღმუსახებდა, გარემო სამყაროსთან სინთეზში. მიაი ბებია, სახელდობრ, სოფელი ბებია იყო. მთელ მის გარეგნობაში, ცხოვრების რიტმში, ფიქრთა მიდინარებაში შეიგრძნობოდა ქართული სოფელი, ქართული მიწის სურნელი, ქართული წეს-ჩვევები, ქართული ფსიქიკა. და როცა ეს „ნიშნები“ კონკრეტულ მოვლენებს ესადაგებოდა, ბებიის სახე მთელი ეპოქის ასპექტში აღიქმებოდა, ამ ეპოქის შუქით ნათლბოდა. ეს ეპოქა ჩვენი საუკუნის ორმოციანი წლების სინამდვილეს არეკლავდა. ომი და მისი სუნთქვა პიესაში შემოიჭრა თავისი მკაცრი, სუსხიანი და შეუფერადებელი სიმართლით. დრომ ბეჭედი დაასვა ადამიანთა ხვედრს, მათ ყოფას, აიძულა ისინი ახლებუბრად, უფრო ღრმად, უფრო მეტი პასუხისმგებლობის გრძნობით შეეყვანათ ცხოვრებისათვის, უფრო მეტი გამძლეობით და მოთმინებით უნართ აღტურვილიყვნენ. პიესის ავტორები და თეატრი, ზურგში მყოფი ადამიანების ბედობაზე, ომის დღეების სიმძიმეზე ფიქრისას, სულაც არ ქმნიდნენ მეტისმეტად პირქუშ, მუქ კოლორიტს. სპექტაკლში ყველაფერი შეფერილი იყო რბილი, ნათელი იუმორით, წრფელი გულთალობით, შინაგანი სიწმინდით, ადამიანებზე ზრუნვით.

და მოვლენების ცენტრში ბებია დგას. მასში, როგორც ფოკუსში, შეირწყა თხრობის პოეტური განწყობა, გამჭვირვალე იუმორი და ახალგაზრდული შემართება.

ბებია — თაყაიშვილი სცენაზე აუქარებლად მოძრაობს. მისი დაქანცული, წელში მოხრილი ფიგურა ძნელად, ტანჯვით გავლილი ცხოვრების შუქს ასხივებს. ყველაფერი მის კისერზეა — ყველას დაპურებაც, სახლის დალაგებაც, ზარმაცი, ემპაკის ფეხი შვილიშვილის ყურის აწვევაც, ფრონტზე, მემორებისთვის საუბრების დროზე გაგზავნაც და ბვერი, ბეფრა სეა საქმეც...

არადა, ეხუმრები! — ზურცკლას ბებია მალე ოთხმოცს მიუკაუნებს... მაგრამ მსახიობი არსად არ უხვამს ხაზს თავისი გმირის „კვადიმას“. ყოველდღიური ჯაფა-გარჯისა და ბებრული მოფაშფალებულობის ფონზე მსახიობი წარმოაჩენს თავისი გმირის სიყვარულს სიცოცხლისადმი,



მის დაინტერესებას ყველაფრით, რაც ირველიც ხდება, თავისი ობოლი შვილიშვილის ბედი იქნება ეს თუ ომის ცეცხელი გახვეული სამშობლოს ხვედრი.

გმირის აქტიურობა იზრდება აქტაპადე, იგი იზრდება გმირის თანდათანობითი ფიზიკური ჭრობის პირდაპირ პროპორციულად. იგი ნელა, ალუფითვლივად, ტანჯვა-წამების გარეშე კვდება, თითქოს მიიძინაო. და მისი სიკვდილი ტრაგიკულიად არ აღიქმება. ამ სიკვდილით არის რაღაც ლოგიკურად გარდაუვალი და, იმავე დროს, იგი აღიქმება ნათელ, უბრალო და სასურნიო — დიდებულ აქტად. სიკვდილი, როგორც რეალობა, როგორც ბუნებრივი შედეგი, დავფორგინება ადამიანის ცხოვრების გზისა, როგორც მთელი ქვეყნისთვისაგან, ეპოქისაგან განუყოფლობის დასტურია.

ს. თაყაიშვილი ღრმად წვდება თავისი გმირების ბუნებას, მათი ხასიათის არსს. ვისაც არ უნდა ასახიერებდეს, იგი გვატყვევებს არა მარტო განცდების სიმართლით, დახვეწილ ოსტატობითა და დეტალების ფლოიგრანული დამუშავებით, არამედ გვიზიდავს რაღაცნაირი არაჩვეულებრივი ძლიერი ხელწერით, რაც ყოველთვის გამოარჩევს მის თამაშს და გამომდინარეობს მისი მხატვრული ჩანაფიქრის მასშტაბურობიდან, ეპიკური სუნიქვიდან.

ს. თაყაიშვილი ყოფითი მსახიობია ამ სიტყვის ყველაზე ფართო მნიშვნელობით, იგი ორგანულად ვერ იგუებს წვირილმან ეპიკოსს, რასაც ბევრი მსახიობი მიჰყავს ცხოვრებისეული მოვლენების პრიმიტიულ აღქმამდე, სინამდვილის უფერულ კოპირებამდე, ეთნოგრაფიულობამდე.

ს. თაყაიშვილს ყოფა წარმოსახული აქვს ხალხის ცხოვრებისა და დროის მასშტაბით და სწორედ ეს აძლევს მას საშუალებას გაბედულად, შთამბეჭდავად შეარჩოს გამომსახველობითი ხერხები, „მისიდაგოს“ გმირს. არ შეუშინდეს მძაფრ სცენურ სიტუაციებს, მკვეთრად, ეფექტურად გაუკვას ხაზი გმირის ხასიათის ამა თუ იმ თვისებას.

„ეს თეატრია, — უყვარს ხოლმე თქმა, — აი, ეს კი არაა თეატრია“, — და ამ სიტყვებში უხარმარა არსს აქსოსს. ასეთ წუთებში იგი იქტრობს თეატრალურ სიმართლესთან, თეატრალურ საინერებსთან ორ სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებაზე, სცენაზე წარმოსახულ უღამაში, — მოსაწყენ, უფერულ, საწყალობელ სიმართლეს და მკაცრ, უსაზღვრო, დიდ სიმართლეს, რომელსაც პაადებს მხატვრის შემოქმედებითი ფანტაზიის აქტიურობა, მისი მოქალაქეობრივი მსოფლგანცდის სიმძაფრე, გაბედული, მწვავე სადადგმო ხერხების სინთეტურობა და ცხოვრებისეულ კონფლიქტებში ჩაღრმავების უნარი.

ძნელი მისახვედრი არაა, რომ სესილია თაყა-

იშვილი იმ მსახიობთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც სცენაზე აქტიურობას, ვენბათაქვლვას, გაბედულებას და მძაფრ იქვს ამკვიდრებენ. გასაკვირი არაა, რომ ამ პოეზიის ხელოვანს დიდი მიდრეკილება აქვს სახის გარეგნული დახასიათებისკენ, სცენური ახსოვანებისკენ.

უკვე ჩვეულებრივ სამკვლელებლის გამახვილება იმაზე, თუ როგორ მარჯვდეს და გულდაზვებითიბე მუშაობს ს. თაყაიშვილი თავისი გმირების გრძივზე, როგორ ზუსტად იტყვოს იგი გმირის ხასიათის უარსებითის ნიშნებს და შინაგან აზრს, ამ აზრის გამომხატველ ფორმას როგორ ახამებს ერთმანეთთან. გმირებია ოსტატობა თავს იჩენს არ მარტო მსახიობის ოსტატობა, არამედ მსახიობის შთაონებაც.

ს. თაყაიშვილი, მკაფიო და მძაფრი დეტალების მსახიობი, არასოდეს არ ხვდება ამ დეტალების ტყვეობაში, იგი სახეს არასოდეს აფერილმანებს, არ აქუცმაცებს, რადგან დეტალებისა და წვირილმანების გადმოცემის თვითმონად არასოდეს არ იხდის. იგი ხასიათში, უწინარეს ყოვლისა, იქვს მის ფართო, ზოგად ხასიათს, მისი კავშირს ეპოქასთან, დროის მაჯისცემასთან. და სწორედ იმიტომ, რომ გმირის ხასიათის შექმნის ამგვარი გააზრება ძალზე ორგანულია მსახიობის ინდივიდუალობისათვის, ხოლო სცენაზე იგი დიამეტრალურად განსხვავებული ცხოვრებისეული გამოცდილების ხასიათებს შეხვედრია, იგი საოცრად თანადროული და შთამბეჭდავია.

სესილია თაყაიშვილი იყო, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე ახალგაზრდა მსახიობი მარჯანიშვილთა იმ მთვრე თობაში, რომელმაც თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება მჭიდროდ დაუკავშირა მარჯანიშვილის რეჟისორულ პრინციპებს და, უფროს კოლეგებთან ერთად, შეჰკრა ერთიანი, მთლიანი კოლექტივი.

ახალბედა ს. თაყაიშვილი არ ჩაიკარგა, უფროსთა ხშიერ „ქოროში“. ის კი არაა, მან ამ „ქოროში“ ერთ-ერთი საპატო ადგილი დიმიკვიდრა. მარჯანიშვილს მაშინვე შენიშნა, გამოარჩია იგი და მისცა რთული და უჩვეულო რთული აქტაქალ-პანტომიმისი „მზეთამაჟი“. რთული განლადათ ეს რთლი, რადგან უსიტყვი იყო და სიტყვებს შესტები ცვლიდა და მარჯანიშვილი ამაში განსაკუთრებულ აზრს აქსოვდა. განიხილავდა რა პანტომიმას, როგორც „მიყურადებულ აზროვნებას“, მიიჩნევდა რა მას უხარმარაი შინაგანი დიტივირობის ეარება, მარჯანიშვილი მკვეთრად ილაშქრებდა „მუნჯი შესტების“, ანუ მიშვილი ილუსტირების წინააღმდეგ. მას უნდოდა ყოველ შესტში აზრის, ფიქრის სიღრმე დაეხასა.

როგორ უნდა მიეღწია ყოველივე ამისთვის ახალბედა, გამოუცდელ მსახიობს, რომელსაც აქამდე ფეხი არ შეეღვა პროფესიული თეატრის სცენაზე? როგორ უნდა შეეერძნო მის ღრმა ში-

ნაგანი კავშირი, რომელიც პანტომიმში მუსიკა-სა და ესტეტ შორის არსებობს, საიდან მაელოს „მუსტიკა“ გრძობა-განცდებისა, ემოციებისა, რომლებსაც რეჟისორი მგაფიო და გააზრებულ სცენურ რიტმთან აკავშირებდა.

ახალგაზრდა მსახიობის გამომსახველობითი საშუალებების არსენალი ჯერჯერობით შეტისმეტად ღარიბი იყო. მაგრამ მის შველოდა სხვა რამ — ფორმის თანდაყოლილი გრძობა, მისი მძაფრი შერგნება (თუნდაც, ჯერჯერობით ინტერსტი), სულიერი განწყობილებათა მოძრაობის წრფელად გადმოწყობის უნარი. და შედეგიც მოულოდნელი აღმოჩნდა: ს. თაყაიშვილი ბრწყინვალედ მოძრაობდა, მოქმედებდა გააზრებულად, მიზანსწრაფვლად, მიზნების სტაბილურად მისაბამისად. მეტი მოთხოვნა მისთვის არ წაუყენებიათ. და მაინც, მიუხედავად ფორმათა სირთულისა და საზნების მომაჯადოებლობისა, იგი პანტომიმამ ვერ გაიტაცა. ვარკვეული სტაბილუბა, რაც თვით ჯანრის მიერ იყო გაპირობებული, თვით სიუჟეტის გარკვეული განყენებულობა ორგანულად ახლობელი ვერ გახდა მსახიობისთვის, რომელიც ელტვობდა თვატრში სტაბილურს, ტიპიურს, ფაქტს, ყოფით, დამაჯერებლობით წარმონაგას. მსახიობს თვატრ ამ ცნებათა გარეშე ვერც კი წარმოედგინა.

იმ წლებში ს. თაყაიშვილი ბევრს თამაშობდა. რანაირი როლი არ უთამაშია — მთავარი როლები და ეპიზოდურიც, უსიტყვო როლებიც უთამაშია — არაფერს დაგიფიქვით! თამაშობდა გატაცებით, თავდაყურყებით, ზოგჯერ ამა თუ იმ დრამატული მასალის მხატვრულ ფასეულობაში მთლად ბოლომდე ვერც ერეკვოდა, მაგრამ ყოველიც ეძებდა მათში იმას, რაც რეალურობას უახლოვდებოდა. პანტომიმის ბუფონადა ენაცვებოდა, — იგი ი. ოლემუს „სამ ბღენძში“ წარჩინებულ მანდილოსანს თამაშობდა და რეჟისორის ჩანაფიქრით თითქმის თვატრის ჭერად ეუნდა ამჟვრალიყო, სარისყო იყო, რაც მართალია, მართალია, მაგრამ ოცდაბუთი წლის ასაკში ამაზე ვილა ფიქრობს!

ესილია თაყაიშვილი არასოდეს, მით უმეტეს ახალგაზრდობაში, ათვალწუნებით არ უყურებდა ეპიზოდურ როლებს, ყოველ მათგანში იგი ხედავდა დიდი ცხოვრების მონაკვეთებს, შექელოდრმად გააზრებინა თავისი გმირების ხასიათი, გრძობდა და ხედავდა თავისი გმირების სულის მობრახობას.

როგორცაც, თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების განთიადე მას მოუხდა ვაჭარი ჭალის — ავღოტის უსიტყვო როლის შესრულება მარჯანიშვილის სახელგანთქმულ სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“. ავღოტია — თაყაიშვილი სცენაზე ერთადერთხელ ჩნდებოდა — მას ბაზარში ეხედავდნენ. პიჟისის სიუჟეტთან, მოქმედებასთან მას არავითარი კავშირი არ ჰქონდა.

მაგრამ ს. თაყაიშვილის ავღოტისა და ვიყვება შეუძლებელი იყო, მოუფიქვსე, მაჯვრე, გამოქეჭილი ვაჭარი ქალი მამინეუ ამყობდა თქვენს ყურადღებას. იგი ისეთი გულმოდგინებით, გულსყურით, გატაცებით აკეთებდა თავის საქმეს, თითქმის მთელი ცხოვრება მისით იწყება და მისით თავდებო და ყველაფერი აქ, მის დახლთან წყდებო.

უკვე, ამ არსებითად უსიტყვო როლში გამოამჟღავნა ს. თაყაიშვილმა ის, რაც შემდგომში გამორჩევედა მის მსახიობურ ინდივიდუალუბრით — გატაცება, თავდავიწყება, სახეში მისი არსთა-არსის, გულსკულის მიგნების, რელიეფურად წარმორჩენის უნარი. კიდევ: გამოიკვეთა მსახიობის სიკვრებ, სიხუტე.

სიკვრებ, სიხუტე. სიკვრებზე არავთხელ მიიყვანა ს. თაყაიშვილი განმარჯვებამდე. სიკვრებზე მრავალი როული ამოცანა დააძლევეს მსახიობს. იგი თაფლიან, ნაბიჯ-ნაბიჯ, მისხალ-მისხალ მიიყვდა როლის სიღრმეებისკენ, თავისი გმირის ხასიათს პიჟისის საერთო ლიკავასთან აკავშირებდა, ცალკეული გროლებიცგან ჰკარგდა ყოფიან, უწყვეტ ვაჭრს, ეძებდა და პოულობდა მოქნილ და კომპაქტურ გამომსახველობით საშუალებებს. მსახიობი თითქმის მრავალი და მრავალი ძაფისგან ქმნიდა გროვებს, მორგვს და ის გორგალი მოულოდნელზე მოულოდნელი, თავებრუდამხევევი რაკურსებით შეიძლებოდა დახვეულიყო მაცურებლის თვალწინ.

ესილია თაყაიშვილი მძაფრად სახასიათო მსახიობია, რომელსაც ძნელად წარმოსადგენი, უცნაურზე უცნაური გარგნული ფორმების შექმნა შეუძლია. მის ხელში ყველაფერი თამაშობს. იგი ყველაფერს ლიკავებს ხდის, მისი ყოველი ექსტი და მოძრაობა მიზანსწრაფულია, ქმედი-თია. თვალწინ მიდგას: უცნაური, ყაბაღასის მსგავსი შავი კაპიუშონი ესურა, ცხვირზე ჩამოწეული პენსნე ეკეთა, კბილებში პაპიროსი გაჭრთო — ძალზე ექსტრავაგანტურიც იყო და, იმავდროულად, თავდაჭერილიც მისი პარასკევა („მ. დალიანის „ნაპერწყლიდან“); შავი, პირქუში მოსასხამი, ასეკეტრად მეკერი, სიციხისისგან დაცილილი სახე დედაბრისა ი. ვაკელის „შამილში“, უნთო, ულაზაით, ქვაბუნა ჩაჩი, რომელიც თავზე ჩამოხეოთ გადას („რომეო და ჯულიეტა“); მისი თვითმამყოფილი, უხეში, ფუმუვლა სახე... ყოველაეც ეს გულციფი, „ფემპტური“ დეტალები სულაც არ გახლანთ, ეს იყო საცხებით გააზრებული, ზუსტად გამიზნული, მახეილი თვალთ დაჭერილი ნიშნები მსახიობის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეებისა.

ს. თაყაიშვილი მიმართავდა ხოლმე თვალში-საცემ, საზგახმულად უცნაურ ფორმებს, რისთვისაც იყენებდა ზოგჯერ მეტონიმად უტრიტეულ ექსტრეუალაციასა და გრძობს, რაზეც უნთო გემონდა საუბარი და ოდნავ წაყურებული ხმის

მდიდარ ინტონაციურ გამას, ამ ხმაში ჩაქსოვილი იყო სიკრებე და დაუკებლობა, ირონიული ღმილი და ჭირვეულობა, ჭინჭყლიც და მიხეზიანობაც. და ხშირად, ძალზე ხშირად, მსახიობის ეს სპეციფიკური ინდივიდუალური თვისებები განაპირობებდნენ მისი გმირების საქციელს, რაღა თქმა უნდა, ყოველთვის განსხვავებულად, — გამომდინარე როლის ბუნებიდან და პიესის ლოკიციდან.

მისა — „რომეო და ჯულიეტა“



მისი ერთ-ერთი ასეთი როლი იყო თიკა შ. და დიანის პიესაში „კაკალ გულში“. საკითხავი პიესის მიზიზიდა ს. თაყაიშვილი ამ ეპიზოდურმა როლმა? კაცმა რომ თქვას, თიკას კომედიური — მოზომილად გონებაშეხველური, მოზომილად სასაცილო როლი პიესაში შეიძლება შეუმჩნეულად დარჩენილიყო.

ს. თაყაიშვილმა ეს როლი მძაფრად კომედიურ და ულტრასასაცილო სახედ აქცია. ამისთვის მას, ერთი შეხედვით, განსაკუთრებული არაფერი გაუკეთებია — ტექსტი იგივე დარჩა, ოღონდ ამ ტექსტში შეიცვალა მხოლოდ „აქცენტები“, „სამაზუნე წერტილები“. თიკა ენაკიმატი და გესლიანი იყო, გიჟმაკობდა, თავპარიანობდა, მასხარობდა და მაყურებელიც გულით იცინოდა. სიცოცხლის ის იწვევდა, რომ თიკას — ამ ბუნავ მოახლეს თავისი თავი მანდაურობის უფლებამა შეუზღველად განმგებლად სურდა წარმოედგინა. უჯიათი, ყაჩაღანა, შარიანი, — ასეთია ს. თაყაიშვილის ანკაც ნ. პოგოდინის პიესაში „პოემა ნაჯახზე“. მაგრამ მსახიობი თავის თავს არ იმეორებდა — ანკას დასახასიათებლად სხვა წინამძღვრები იყო გადაამწყვეტი — თიკას კომიკური ჭირვეულობა მძაფრი სატირული ხერხებით დახასიათებული მემჩანური ყოფის ფონზე იყო ნაჩვენები. აქ, პოგოდინის პიესაში, რომელიც ცხოვრების პოზიტურ არსს გამიხატავდა და მშრომელი ადამიანების ყოფას ასახავდა, ანკას ყაჩაღობანა და სიგემამე ამ ცხოვრების დამკვიდრების პათოსით იყო პირობადებული და ეხმიანებოდა გმირის ახალგაზრდულ სულისცვეთებას, ესადაგებოდა მოქმედებისა და სიცოცხლით ტკბობის ენას.

სიცოცხლისთასვეობის ცნებასთანაა დაკავშირებული ს. თაყაიშვილის გვირისტინე პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინებიდან“, თუმცა, ეს, სიცოცხლისთასვეობა განსაკუთრებული, თავისებური იყო, იგი ჩვეულებრივი მოფუსფუსეობისგან, სიცქაფისგან განსხვავდებოდა. მსახიობი არ გიჟმაკობდა, თავისი დაუდგრომლობით თავს არ იწონებდა. პირიქით, ცდილობდა კიდევ სადავეების მოჭერას, დაეუჩნებას. გვირისტინე ნათელი, გახსნილი პიროვნებაა. იგი შუქს აფრქვევს, გულალაღია, წრფელია. იგი მოკრძალებულია, წუხს, რომ ასეთი სახელმოხვეცილია, მაგრამ ეს მორცხვობა და უხმაურო შიში სულაც არ უშლის ხელს, რომ იყოს აქტიური, იგი „ამორფული“, უღიმღამო, მოსაწყენი ადამიანი როდია. სადაც მის არსებაში, ზის ახტაჯანა, რომელიც ეშმაკურად კუსავს თვალებს და ფხიზლად ამჩნევს ირგვლივ ყველაფერს. როგორი მომხიბვლელია იგი თავისი ქალწულო სათნოებით, უშუალოდ, როგორი საყვარელია!

სიმწიფის წლებშიც მოუხდა ს. თაყაიშვილს მარჯვე, სიცოცხლით სავსე ქალის როლის შესრულება, ოღონდ ახლა ეს გმირი — ევა ვ. გაბესკირიას პიესაში „უფსკრულთან“ ჭირვეული და უწონასწორო ქალი გახლდათ. ეს როლი ს. თაყაიშვილმა ბრწყინვალედ, შთაგონებით შეასრულა.

რას წარმოადგენდა ევა? ჩვეულებრივი ქალი იყო, ჩვეულებრივი სოფელი დედაკაცი, ენაკვიმატი, ხმაურა, ჭორების მიყვარული, ენამწარე, მაგრამ ბოროტად არ ენაკვიმატობდა, უფრო უსაქმურობისგან, გულხელდაკარგულობისგან ვერ ისვენებდა.

ევა — მეშჩანია. აღმადრენის, შთაგონების, ოცნების გარეშე ცხოვრობს. თუმცა, ერთი რამ კი საოცნებოდ აქვს და ეს ოცნება მთელ მის ცხოვრებასავით ფრთაშეკვეცილია — ძალიან უნდა ქალაქელ ქალებს ჰგავდეს. და რა სასიერო დასანახი იყო, თუ როგორ უსმენდა ევა ან თვითონ რა ეუხით, რა გულიანად ლაპარაკობდა თავის „ქალაქურ პრობლემებზე“! წარმოსახვით, მთელი თავისი არსებით, ფიქრით იგი ამ დროს სხვაგან, მეცხრე ცაზე, იქ, ქალაქში დაფრინავდა! მაგრამ ევამ იცოდა, რომ საწადელს ვერ მიადწევდა. შესაძლებელი და შეუძლებელი, მიუღწეველი წარმოადგენდა მასი პირადი ბედნიერებისა და უბედურების საგანი.

მაგრამ ისე მოხდა, რომ ევას უდიდებლად, ერთგვროვან ცხოვრებაში ყველაფერი თავდაპირადად დაეცა. თუმცა, მის ცხოვრებაში კი არა, ეს სხვის, მეზობლის ცხოვრებაში მოხდა. და ევა — თაყაიშვილი თითქოს სხვა ადამიანი ხდებოდა, იგი თითქოს ხელახლა იბადებოდა. ნამდვილი და არა მიგონილი უბედურება ევას ცხოვრებას ძირფესვიანად ცვლის. და რა ირკვევა — ევა სულ სხვა ადამიანი ყოფილა, გულისხმიერი, მგრძნობიარე, მიყვარისთვის საკუთარი თავის დამეწყებელი. მარალია, იგი არც ახლა ეთხოვება თავის „პრობლემებს“, მაგრამ ახლა ეს უფრო ინერციით ხდება, ქალაქური კაბების თემა მისთვის უკვე წარსულია, შორეული ექთა, რომელიც ადგილზე კვდებოდა, ქრება და ადგილს უთმობს სხვათა ბედ-იღბალში ევას კონკრეტულად მონაწილეობას.

თითქოს, ყველაფერი, რაც კი ხდება პიესაში, უშუალოდ ევას არც კი ეხება, მაგრამ მსახიობმა ამ როლში მთელი სული და გული ჩააქოხლა, წარმოაჩინა მისი ენერჯია, მისი სული.

აი, კიდევ ერთი მკვეთრი, მძაფრი რაკურსი — ძიძა „რომეო და ჯულიეტაში“. ეს როლი ს. თაყაიშვილმა გროტესკის მანერით შეასრულა. ეს გარეგნულად გადაპარანჭული ნიღბი, ხაზასმულად უტრირებელი წახნაგოვანი ხაზები, მყვირალა შტრიხები — არაფერი არ ემთხვევა მისთვის თვალს და არაფერი არ ქმნიდა „გადამალაშების“ სამიშროებას. ს. თაყაიშვილი თავისუფლად იყე-



ევა — „უფსკრულთან“

ნებდა ამ უკიდურეს გამოხატულებით ელემენტებს, რადგან ყოველ ამ დეტალში თავს იჩენდა მისი სამემპრულუბლო ლოგიკა, სიწრფევე, უშუალობა და სრული შინაგანი თავისუფლება.



მაგრამ, როგორც ამობუნ, არ არსებობს „წყ-სები“ გამოხატვის გარეშე და ხელფანის შე-მოქმედება არავითარ „კონფესიას“ არ ექვემ-დებარება. ისეც ხდება, რომ თეორიული „ფორ-მულა“ უარყოფა თვით მხატვრის პრაქტიკით. თანაც, ეს იქაც ხდება, სადაც ყველაზე ნაკლებ-ადაა მოსალოდნელი.

ს. თაყაიშვილს ასეთი მოულოდნელი რამ — „პროპორციის დარღვევა“ — წინააწარგანზრახულ-სა და რეალურს შორის — ორი სხვა შუამდ-ხვე — ეს იყო ბოზარშის „ფიგაროს ქორწინება-ში“ (სიუჟანა) და შექსპირის „კორიანტის მო-რჯულებამში“ (კატარინა).

ორივე ეს როლი „თეორიული გააზრებით“ ორგანულად ახლომდებელი უნდა გამხდარიყო ს. თაყაიშვილისთვის. სიუჟანას სიციხეავე, დაუდ-გრომლობა, კატარინას ჭირვეულობა, სიკვება და გემტრიანობა — ყველაფერი ეს ს. თაყაიშვილის სტიქიაა, ზეგარდმო ნიჭია. აქ, ამ როლებში, თითქმის ყველაფერი წესრიგში უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ასე არ მოხდა — ამ როლებს ს. თაყაი-შვილისთვის სრული კმაყოფილება არ მიუნიჭე-ბია. ყოველ შემთხვევაში, ასე მიიჩნევა თვითონ მსახიობი და ეს უფრო ბევრს იმნიშნავს, ვიდრე ის რეცენზიები, რომლებშიც აღნიშნულ როლებს ძალზე მაღალი შეფასება ეძლეოდა.

მაინც რა მოხდა, რატომღაც მსახიობი ასეთი მხატვრი ამ როლების მიმართ, და ბოლოს, მაინც რატომ შესგბდა შედარებით ნაკლები წარმატება მსახიობს ამ როლებში?

ცხადია, ამის მიზეზი სულაც არაა ის, რომ სიუჟანას როლი „მკვეთრად სახასიათო“ არაა (ასეთი აზრი გამოითქვა ს. თაყაიშვილზე დაწე-რილ ერთ მონოგრაფიაში). ჯერ ისაა საკითხა-ვი, სახასიათო როლი რა იგულისხმება. ხომ არ იმართება აქ იმის ცდა, რომ სიუჟანა „ცისფერი გმირი ქალების“ რიგს მიეკუთვნოს? თუ ამას ცდილობს ვინმე, მაინცდამაინც დიდი თავკამო-დება არ იქნება საჭირო საწინააღმდეგო აზრის დასამტკიცებლად.

ს. თაყაიშვილის სიუჟანა, კატარინას მსგავ-სად, იმიტაცი კი არ გამოვიდა ნაკლებ შთამბეჭ-დავი, თითქმის ეს როლი ნაკლებ „სახასიათო“ ან „უდიდლო“ იყო, არა, იქ, სადაც საჭირო იყო სიუჟანას აქტიურობის, დაუდგრომლობის, კატარინას მშფოთვარე, დაუოკებელი ბუნების წარმორჩენა, ს. თაყაიშვილი თავის სიმაღლეზე იგბა, მაგრამ მის სიუჟანას ზოგჯერ აკლდა გრაციოზული სინატივე, ქალური პაერონება, ხოლო კატარინას ჭირვეულობა ზოგჯერ მცხრა-ლდებოდა, მკრთალდებოდა გალანტური დახე-წილობით, მას აკლდა ლირიკული სუნთქვა. მსა-

ხიობმა ვერ შესძლო თავის თავში ეტოვა ამ სა-წყისების შერწყმის წერტილები. მსახიობი ვანო-შე, მთლიანობაში კი გრძნობდა, მაგრამ მისი სტილისტიკის მიუღი ნიუანსები ბოლომდე ვერ მოიტანა მაყურებელთან. და ყველაფერზე სწორი იქნებოდა მსახიობის სტილის ეს „შეცდომები“ ჩაგვეთვალო შემთხვევითობად და არამცდა-არამც — კანონზომიერებად.

კანონზომიერებად უნდა ჩაითვალოს სხვადა-სხვა წარუმატებლობა ს. თაყაიშვილისა — იე-ლიანი („ურული აკოსტა“). მარჯანიშვილმა, რომელსაც ყოველთვის უყვარდა ექსპერიმენტები, გადაწყვიტა ახალგაზრდა მსახიობი ამ როლში ესინჯა. მან იგი შეიყვანა უკვე მზამზარეულ, მრავალგზის წარმოსტევილი სპექტაკლით, რომელ-იც, როგორც ცნობილია, „ვერეკო ანჯაფარძის-თვის“ იყო დადგმული და რომელშიც ყველაფერი გამსჭვალული იყო მისი აქტიორული ინდივიდუ-ალობით, მისი სტილის ს. თაყაიშვილი ამ მოე-გო სახეთა ამგვარ შეზღადობას, სპექტაკლის ფორმა მისთვის ორგანულად უცხო აღმოჩნდა. სახესთან სასურველი შერწყმა ახლაც არ მოხდა — მსახიობი გასუსტებული აღნიშნავს, რომ იე-ლიანის როლი არ გამოვიდა.

ს. თაყაიშვილი ყოველთვის აქტიურია, ამ თვალსაზრისით იგი მაქსიმალისტია. მისი აქტი-ურობა და მაქსიმალისტობა, პირველ რიგში, ცხო-ვრებაში, ყოველდღიურ ყოფაში, ადამიანებთან ურთიერთობაში შეტანდა. მას არ შეუძლია მშვიდად აღტაცება ან უსიტყვოდ, ჩუმად დაშე-წრება. არ უყვარს და არც სურს მწევენი, მსაფ-გნებების „შებრალბა“. იგი შეურჩეველია, დაუცხრომელია. ასეთია მისი ბუნება. იგი უკი-დურესი სიმპათიებისა და ანტაპათიების ადამიანი-ა, ვერ იტანს ნულთბილ დამოკიდებულებებს, ბოზობობს, როცა უსამართლობას ხედავს და პირში ეუბნება სათქმულს, ვისაც ჯერ არს. იგი ერთი იმათგანია, ვისაც გულგრილობის მტერს ეძახიან.

ძნელი მისახვედრი არაა, რომ ს. თაყაიშვილის ეს ადამიანური თვისებები მისი გმირების სამყა-როშიც მყარად დამკვიდრდა. ყოველთვის ცხადი და ნათელია ს. თაყაიშვილის დამოკიდებულება თავის გმირებთან მაშინაც, როცა გმობს მან და მაშინაც, როცა კვარცხლებზეც აჰყავს. მაგრამ იგი არასოდეს არ არის სწორბაზოვანი, ცალმხრივი, არასოდეს იყენებს ერთი ფერის საღებავებს. სიც-ხადით, გარკვეულობით, აქტიურობით, უკომპრო-მისობით მსახიობი თითქმის კონცენტრირებულად წარმოგვიჩენს თავისი ფიქრების, ძიებების, მიგნე-უბების, იჭებების, სასურველის ხორცესხმით გამო-წვეული სიხარულის და მიუწყდობლობის უკმა-ყოფილებით გამოწვეული უწყალობის კომპლექსს, ერთი სიტყვით, ყველაფერს, რაც მოიცავს სახის

შექმნის პროცესს და გულისხმობს მისი ძერწვის სირთულეს.

ს. თაყაიშვილს არ ამინებს ეს სირთულეები. პირიქით, ეძებს კიდევ მას, მიუყვება გაუგავლავ ციხებს და ცდილობს ყოველმხრივ ჩაწვდეს თავისი გმირების ბუნებას. იგი კერძოში ზოგადს ეძებს, კომპიუტერში — დრამატულს, ტრაგიკულში — სახასიათო ელემენტებს.

ს. თაყაიშვილის სწავფავს გარეგნული ფორმის სიმძაფრისკენ საზღვარი არა აქვს. ეს სწრაფვა, ეს ლტოლვა არ აღირბობს, არ აფერმერთალებს მის სტილისტიკას. ზოგჯერ შეუძლებელიც კი გვეჩვენება, როგორ შეუძლია ერთ მსახიობს ასეთ მრავალფეროვან ვანრულ და სტილურ ფორმებს ფლობდეს. იგი ყველგან ამტკიცებს ტრანსფორმირების, გარდასახვის წარმოუდგენელ უნარს. და სწორედ „კომპაქტურ ფაქტურას“ მიჰყავს მსახიობი წარმოდგენულ უკიდურესობამდე ხელოვნებაში. და „შუსაბამობა“ ისეთი მოვლენებისა, როგორცაა, ვთქვათ, ჩინელი ში პინის (ცაო იუსი „ტაიფუნი“) დრამატული თავდაჭერილობა, ძიძას ხაზგასმული სიმკვირცხლე, მუხანათური სიხასტიკე დედოფალ ელისაბედიას (ზილერის „მარიამ სტიურარტი“) და სოფლური სისადავე ევასი აღიქმება ყველაზე მაღალი კრიტიციუმიის პოზიციიდან.

ს. თაყაიშვილის დღესასწაულებრივი სახასიათო როლები თავისი, სპექტაკლური ნიშნებითაა აღბეჭდილი. როგორც გაკერით თქვა, მისი სახასიათო როლები გალანტური, ნატფი, გრაციოზული არაა. იგი მძლავრ ლავასაითაა — გწვავს, თუ მიეკარები, შეიძლება დაიფუჯოთ. და ეს თქმის არამარტო იმ გმირებზე, რომლებიც თაქიმისტური, მაგორულა ბუნებანა, როგორცაა ავლიტია, თიკა, ანკა, ვასასი (მ. გოგიაშვილის „გულსუნდა“), ძიძა, აპოლინარია (ა. ოსტროვსკის „ლამაზი მამაკაცი“), პეკელა (კ. ბუჩინის „ვარდი ასეფრცლოვანი“), არამედ სხვა, ისეთ „წყნარ“, „მშობი“, „მინორულ“ როლებზეც, როგორცაა ამალია კარლოვნა (ა. აფინოგენოვის „სიში“), ნაკამი (მ. ბააზოვის „მუნჯები ალაბრაკდენე“), ქრისტინე („ნინოშვილის გურია“), ბახუ მესელე (ი. ვაკელის „შაბილი“), ბიკე (მ. ბუბტუროვის „ოჯახის ღირსება“), ოლენა (ი. გალანის „სიყვარული განთიადზე“), სახედა (მ. მრევილიშვილის „ზეავი“), ში პინი და ბეზია.

„წყნარი“ იყო ამალია კარლოვნა — ა. აფინოგენოვის „სიშის“ ერთ-ერთი ეპიზოდური პერსონაჟის როლი, რომელიც დრომოჭმულობის იერით იყო აღბეჭდილი, არა სიბერის გამო, არა, შინაგანი გამოფიტულობის, უპერსპექტივობის გამოისობით. იგი უმოვალოდ, უოცნებოდ ცხოვრობს, წარსულსა ეჭიდება, მისი წარსული კი უკვე ისე შორსაა, ისე ნიადაგგამოცილია, ეფემერულია, ხელს ვერ მოჰკიდებ, ვერ ჩაეჭიდები.

ამალია კარლოვნა ყოველნაირად უაზრო არეუბა — უაზროა მისი გარეგნობა, აზრისგან დაცლილია მისი არსებობა. ამ ქალის ცხოვრება ცუდად აეწყო. იგი ნანგრევად იქცა. „ძველისძველი საფერფლეოა“, ამბობენ მასზე და ს. თაყაიშვილი ასეთ ქალს თამაშობდა. ფართუნა, ძალზე გრძელ-მკლავებიანი შალის კაბა კიდევ უფრო აგრძობდა, მის სივდა ხეხელა ტანს ძალად და ტყავად წარმოაჩენდა. ანუელი, კრძობი ჭადარა მის მწუხარე სახეს კიდევ უფრო პირქუშს ხდიდა. ს. თაყაიშვილის ამალია კარლოვნა თითქოს განასახიერებდა დროგადასულს, წარმავალს.

იყო თუ არა როლის ამგვარ ხორცშესხმაში მის მიმართ სასტიკი განაჩენი გამოტანილი? აქ უფრო მეტი იყო ირონია, სიცილი, დაცინვა — ეს ქალი, დროგამიზანი განადგურებული და მასხად აგდებული, სულაც არ იყო საშინი და სასტიკი. შურისგება აქ ზედმეტიც იყო.

ერთი შეხედვით, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ასეთი პოზიციონი მსახიობმა — იგი უპროტოდ დასცინოდა ამალია კარლოვნას — თითქოს რაღაცით გადაუხვია თავისი მხატვრული პრინციპებიდან. გამხილებულ პათოსზე უარის თქმას აქ თითქოს უნდა „მიეყრუებინა“, „დაეზოშ“ სახის ელერადობა. მაგრამ არ უნდა დაგვაფიწყდეს, რომ საშუალებები, რომლებიც მსახიობმა სახის გადაწყვეტისთვის გამოიყენა, მინც მწვავე, გარკვეული და კატეგორიული იყო, როგორც თავად მსახიობის ჩანაფიქრი. და ესაა არსებითი. ამალია კარლოვნას პორტრეტი დახატული იყო მსუყედ, მსხვილი პლანით და სპექტაკლში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო თავლმასკური როლი გახმოდა. ამით მსახიობი ამზადებდა ნიადავს იმ გარეგნულად სიტყვაძმწუნი როლებისთვის, რომლებიც შინაგანი კონფლიქტებითა და დრამატული სულისკვეთებით იყო აღბეჭდილი.

ერთხელ — ეს იყო ოცდაათიანი წლების დასაწყისში — ს. თაყაიშვილი თამაშობდა ქრისტინეს ღრმად დრამატულ, თითქმის ტრაგიკულ როლს „ნინოშვილის გურიაში“. გასაკვირი არაა, რომ რეჟისორ დ. ანთაძის არჩევანი სწორედ ს. თაყაიშვილზე შეერდა. და ანთაძე მასში ხედავდა მსახიობს, ვისაც შეეძლო ზუსტად გადმოეკა მოქმედების კოლორიტი, სახე შეეძინა ცხოველსთან კავშირში, დაეკავშირებინა იგი მოვლენათა ლოგიკასთან ქრისტინეს სახეში ხორცი შეისხა ყველაფერმა, რაც, უწინარეს ყოვლისა, თვითონ ს. თაყაიშვილს აკავშირებდა გურისასთან, მის რეალობასთან. და, რამდენადაც, „ფუნდამენტი“, რომელზეც აღმოცენდა „შენობა“, მტკიცე იყო, მსახიობს არ გასჭირვებია როლის შესრულება. ფორმა გამობატავდა ღრმად გააზრებულ და განცდილ შინაარსს. მსახიობი ასრულებდა არა მარტო შეურაცხყოფილი ქალის როლს, იგი წმინდა მოწამეს თამაშობდა.



ტანჯული ადამიანის დიდი თვალები, თითქმის ცარცივით თეთრი, ფერმკრთალი სახე, შავი, გულდისმით დავარცხნილი თმის მკაცრი შავი ხაზები თითქმის ერთი დანახვისთანავე გარწმუნებდათ, რომ თქვენს წინაშე წმინდა მოწამე იდგა. ეს იყო დიდი სულის გამწმენდილი, ზნეობრივად წმინდა ქალი. მსახობი თითქმის „იქიდან აქით“ მოდიოდა — გაბახებული, შერცხვნილი, მიწასთან გასწორებული ქალი უნდად არსებობს, უბიწო ქალის სახით გვევლინებოდა. აკანში მწოლიარე შვილთან გამოთხოვების სცენაში იგი რიტუალურ რიბამდე აღიოდა — თითქმის აღსარებას უბნებოდა მას, უმანკოს, ვინც არ იცოდა, რა ჯოჯოხეთი გადახდა დედამისს თავზე. თითქმის შენდობას ითხოვდა მისგან, თითქმის თავს იმართლებდა არა გაბახების, შერცხვების გამო, სინამდვილეში, რომ სამუდამოდ ტოვებდა შვილს, თავს იმართლებდა იმის გამო, რომ დედა დაღატობდა შვილს. თითქმის ყველაფერს ამას — ერმობებს, ოხვრას, გოდებას მულოდრამამდე უნდა მიეყვანეთ! მაგრამ ამგვარი არაფერი ყოფილა! ქრისტიანე დღემდა, არც კი ტირიდა, არც კვებოდა. მისი სიჩუმე წამბეული, ტანჯული სულის, დაფლეთილი სხეულის კვირვას ჰკავდა. იგი მოხვიძე, მკაცრი ქორალივით ვლერდა, როგორც რტყეიმი მუსიკაში.

ქრისტიანემდე ცოტახანით ადრე ს. თაყაიშვილმა ითამაშა ნაკომის როლი ჰერკულეს ბაზოვის პიესაში „მუნჯები ალაპარაკდნენ“. იქაც იყო ტანჯვა, იქაც გამუქებული იყო საღებავები — ნაკომის ტანჯული სახე ისეთ ტკივლს, ისეთ სასოწარავარცხილებას გამოხატავდა, რომ გვერთობდათ მთელი ქვეყნიერების დარდი და გავბა ამ სახეზე დატეულაო.

მაგრამ გმირის „მყვირების“ გარეგნობის მაღალი ტონუსი პიესის კონკრეტულ მოქმედებაში არ ბოლოვდება ასახვას, პიესა არ იძლეოდა შინაგანისა და გარეგნის ამგვარი სინთეზისთვის საკმარის მასალას.

ქრისტიანე ამგვარი სინთეზის ნიმუში იყო, ბევრი წელი გავა და ს. თაყაიშვილი დაუბრუნდება ამგვარ სინთეზს. — ოლნდ, უკვე სხვა ვითარებაში, სხვაგვარად „მთავარზეულ გარემოებებში“. სამმა ერთმანეთისაგან სასუბითი განსხვავებულმა სახემ თითქმის კვლავ გააცოცხლა ამგვარი სინთეზი — ესენია ელისაბედი შილერის ტრაგედიაში „მარიამ სტივარტი“, სახელა მ. მრევლიშვილის „ზვავში“ და ში პინი ცაო იუს პიესა „ტაიფუნში“.

როდესაც ახლა ვინახებთ უკვე სცენიდან ჩამოსულ „მარიამ სტივარტს“, პირველ, რაც გვახსენდება, არის ფინალური „ზმანების სცენა“. ელისაბედი იტანჯება, თითქმის ცოცხელურ შიშს განიცდის მისი ნებით ჩადენილი დანაშაულის გამო — მას არ შორდება მისგან მოკვდინებული მარიამის სახე.

არ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რეჟისორული მიგ-

ნება — სარკეში მარიამის სახის გამორჩეულად ლაზე ზუსტად გამოხატავდეს მოვლენის არსს და მთელი სცენის შთაბეჭდილებას აძლიერებდეს. საქმე ამ „დამგველურ“ დეტალში სულაც არაა, საქმე ისაა, თუ როგორ ატარებს ს. თაყაიშვილი ამ სცენას, როგორ ხსნის მოვლენათა არსს, როგორ აკავშირებს ამ მოვლენებთან თავის გმირს.

ელისაბედი დაბრძოლობს. მას შეთვისანებული შანდალი უტყვია. ამ სათილების მქრქალი შიშის შიშისგან გაოგნებულ, შეძრწუნებულ სახეზე დასათამაშებს. თვალებით მიაცივებდა სარკეს და შიგ ხედავს მარიამს — მტოქის უკვე გაცივებულ, მაგრამ კიდევ უფრო გამწვანებებულ სახეს. ელისაბედი თავზარდაცემულია. მიცვლილივით დაეცემა მიწაზე — იგი ძირს საკუთარმა პირგაბეუბამ, გონისწამრთმევმა ეკვიანობამ და საკუთარი უმწეობის, უძლურობის გაუცნობიერებელმა, ქვეშეცნულმა გრძნობამ დასცა.

იგი იატაკს გავიწა და გაუნძრევლად იწვია, აუფე დაძაბული, გულისყურად ქველად, თითქმის რაღაცას აყურებდა. ეშინია უკან მოიხიბოს — აჩრდილი კი არა და არ უშვება, სდევს! ნელ-ნელა წამოიწვია იდაყვზე და შემოხებული იმხორება ირგვლივ. თვალმდომი გონი აღარ აქვს. სადღაა მისი მეფური გამოხედვა, სად გამქრალა მისი ვეფხვისებური მიზრა-მიზრა? ელისაბედი თითქმის მომწვარდა, დაიკუჭა. ახლა ჩვენს თვალწინ ხელი-კი იცლაკებდა.

ა. მარკოვი, რომელიც სამხატვრო თეატრში ა. სტეპანოვის მიერ ელისაბედის როლის შესრულებას აღწერს, იგონებს, თუ როგორ ატარებდა იგი ბოლო სცენას: „ა. სტეპანოვა წელში იმართებოდა და ასეთი რჩება იგი მაცურებლის მესხინებაში — ოქროს ფარნაში გახვეული...“

ს. თაყაიშვილს თავისი გმირი სრულ კრახამდე მიჰყავს. მარიამზე გამარჯვება მას ძვირი დაუჯდება — ამ გამარჯვებამ მოულო კიდევ ბოლო.

ს. თაყაიშვილს უყვარდა ელისაბედის როლი. იგი აყვება ხოლმე, თუ რა უცნაურად დაუკავშირდა ელისაბედის როლს. პირველად — ეს მისი ახალგაზრდობის წლებში მოხდა — რომელიღაც ძველ ინგლისურ ფილმში ნახა ინგლისის დედოფალი. არც ფილმის სახელწოდება, არც მსახიობი არ დამახსოვრებია, მაგრამ სამუდამოდ დაატყვევა თვით დედოფლის — ამ ვერაგი, პატივმოყვარე, შურისმგებელი, უაღრესად რთული ბუნების პიროვნებამ. ამას მოჰყვა წიგნები — ს. თაყაიშვილი გატაცებით კითხულობდა მეზობელ მოტლანდიასთან ინგლისის ბრძოლების ამბებს, ეძებდა ცნობებს ელისაბედზე. და როცა უკვე თეატრალური სცენების მოწაფე გახდა, არაერთხელ ჩუმად გაუკვთებია ელისაბედის გრომი და სულ იმაზე ფიქრობდა, თუ როდის და როგორ შეასრულებდა მის როლს.

და, აი, ასეთი შემთხვევაც მიეცა. რეჟისორ ვ. ყუმიტაშვილის არჩევანი მასზე შეჩერდა. მთე-

ლი სიცოცხლე ელოდა ს. თაყაიშვილი ამ შეხვედრას, ემზადებოდა მისთვის. და როლზე მუშაობის დროს ენერჯის არაკველურები მოზღვაგებას გრძნობდა, რეპეტიციების პერიოდში ისეთ სილაღეს, ისეთ შინაგან თავისუფლებას გრძნობდა, როგორც აქამდე არ ეგრძნო.

იგი თავის როლს ქმნიდა სინთეზის პრინციპით ასე ინადებოდა კონტრასტული დედოფალ ელისაბედის ძლიერებასა და ხელმწიფურ დიდებულეებას და მის სულდამბლურ შინაგან არსებას შორის.

სათქმელად ადვილია, მაგრამ რთულზე რთული ამბავია შერწყმულად გადმოსცე სცენაზე პიროვნების ურთიერთსაწინააღმდეგო გრძნობა-განცდები და განწყობილებები, თანც ისე, რომ არც იგრძნობოდეს პოლარულად ერთმანეთის საწინააღმდეგო გრძნობა-განცდების ერთ-მანეთში გადასვლა. სინთეზის სირთულე (მთელი ამბავი ეგ იყო) ყოველ წუთს, ყოველ წამს აშკარადვებოდა. მისი მაჯისცემა ქმნიდა მრუდს, რომელიც ფირზე აღბეჭდილ გულის ფოთქვას ჰგავდა. მრუდი ასახავდა პულსაციის სიხუსტეს, მის უმცარობას, მის ნერვს.

რთული სამკუთხედი, რომელიც სპექტაკლიში ელისაბედის, ლესტერისა და მარიამის ურთიერთობას აღბეჭდავდა, სპექტაკლის ერთ-ერთი უმთავრესი მომენტი იყო. და ამ ურთიერთობების ცენტრში ს. თაყაიშვილის ელისაბედი იდგა.

რა სიხარულით უხაროდა, რა შუქით ქჷნდა განათებული სახე, როგორ ზეიმობდა ელისაბედი, როცა გადაწყვიტა მაინცდამაინც ლესტერისთვის დაველოდებინა, რომ მას მარიამისთვის ეენზობებია ელისაბედის მუხანათური გადაწყვეტილება! ამ მომენტში მას ბოროტ, მკვეთრად მოხაზულ ტუჩებზე ირონიული, ოდნავი გაცინების მსგავსი ღიმილი დასთამაშებდა. მისი გამგმირავი მზერა თითქოს ხერხედა ლესტერს. სახეზე ძალაუფლებით უსაღვრო ტკბობა ეწერა, მაგრამ დედოფალი და ქალი, აშკარა იყო. იტანჯებოდა თავისი მორალური უსუსურობის შგვრანებით. არცერთი წუთით თავი არ დაუკარგავს, „აფეთქებოდა“ თავის „უკანდახვევებს“, სულიერი ძრწოლის წამებს და მაშინვე იკრებდა ძალას ახალი იერიშის წამოსაწყებად. ს. თაყაიშვილი სკრუპულოზურად ითვლიდა ამ წამებს, ადამიანის მაჯისცემის სიხუსტით „აწობდა“ მათ თავის მხატვრულ პალიტრაში.

ს. თაყაიშვილის ელისაბედი შეუვარლობის ჯავშანში იყო გახვეული. ყველაზე თავბრუდამხვევ ბეწვის ხიდებზე იგი ვირტუოზი ჯამბაზივით გადდიოდა. მარიამთან — ცოცხალ, რეალურ, საძულველ მეტოქესთან შეხვედრა მას აცოფებდა. იგი ხმაამღლა ლაპარაკობდა, თითქოს ტყეების ჯერს ისროდა, შეუბრალებლად შეურაცხყოფდა თავის მეტერს — უნდაო ყველაფერი გადმოეფუტხთხა. მაგრამ თავის თავზე კონტროლს წუითიაც

არ კარგავდა, თავის სიძულელს წვრილმან ბოლმანობად არ აქცევდა. თავის დედოფლობას სულმდებლურ, დამამყინებელ კბილებს ლტყაილში არ ცვლავდა.

მარიამთან ორთაბრძოლის სცენაში ელისაბედი-თაყაიშვილი მარტო მარიამს კი არა, თავის თავსაც ეომებოდა. იგი სადავეებს არ უშვებდა ხელიდან. შემაჯავებელი ცნტრას — ჯავშანი ყოველთვის მზად ტჷნაზე შემოსაკრავად. ყოველთვის მზად იყო თავის დასაცავად. ამ სიტყვიერ დულში მარიამისგან აშკარად დაჯანბილი ელისაბედი ტჷლს არ იხრებდა მისი სიამების, ქედმალლობის წინაშე. ლარულად არ სტოვებდა ბრძოლის ველს. მარიამის ძლიერებითა და ზიზღით ძლეულ ელისაბედს თავი გამომწვევად, კადნიერად ეტირა. მაჯისცემის მრუდი მრუდა და მულა იწვევდა. წინ დიდი გზა ედო და ინერციაც სწრაფი აქრდა ადებული.

კითხვა „კინ-ვის“ სპექტაკლის მორალურ-ეთიკურ პლანში კი არ წყდება, არამედ მძაფრად პოლიტიკურში. ორი ქალი, ორი დედოფალი, ორი მეტოქე ძლიერი და ამაყი იყვნენ, ვიდრე სული ედგათ. ოღონდ როცა ერთი აღსტრება, მაშინ განიცადა კრახი მეორემაც. ეს იყო მორალური და პოლიტიკური კრახი. და, აი, — ფინალიც. ელისაბედის შინაგანი ბუნება უკვე მეორე პლანში გადავიდა, იგი აღარ ეთვალეომბეჭებოდა ხალხს, თავის ქალურ მომზიბულეობაზე, ყოვლისმძლეობაზე ფიქრი აღარ სჭირდებოდა. ლესტერის ხელში ჩაგდებაზე ფიქრიც აღარ სჭირდებოდა — მისი გამგზავრების ამბავი უკვე აცნობეს. ყველაფერი ქარს და მიწყვერს გააყვდა, დაიკარგა ბრძოლის სტიმული, ძალები გამოეღლია, სასოწარკვეფთა, იატაკზე განიფთხო, ბორიალობს და სანთლებს ბაც უშუქე მისი სახე საშინელი და ტრაგიკული ხდება.

ასე მიყვანა მხახობმა თავისი ვშირი სრულ კრახამდე, ნიღბამ ახალა მის მუხანათობას. ობიექტური დაუნდობლობით გამოუტანა მან განაჩენი ამ სცენურ სახეს, რომელიც ერთდროულად კიდევ უყვარდა და კიდევ სძულდა.

ვერავი, მუხანათი ელისაბედი და სიტყვაქუნწი წამებული საბელო მ. მრეველიშვილის „ზუგავში“ — მართლაც რომ თავბრუდამხვევი ვირტუოზული ოსტატობით შესრულებული ნახტომი. იქაც, როცა ინგლისის დედოფლის საქმეს ქმნიდა და აქაც, ბჷგავი მითიელი ქალის — საბედოს სახის შექმნისას, ს. თაყაიშვილი მიდიოდა უკიდურესობა-თა სინთეზის ნაცდელ გზით: იგი მწუხარებას თამაშობდა და ძლიერებას ამკვიდრებდა.

სცენაზე დაბიჯებდა წელში მოხრილი, შაოსანი დედაკაცი, ღრმა, ფარულ ტანჯვის, დედის მძიმე ტვირთის, დედობრივი მწუხარებას კვლი იყო აღბეჭდილი მის სახეზე. მწუხარება სულს უსუთავდა, მაგრამ იგი ცდილობდა ეს მწუხარება გარშემო მყოფთა მზერისგან დაემალა — მეტის-



ბებია — „მე, ბებია, ილიყო და ილარინო“

მეტად პირადული იყო მისი ტრაგედია. ს. თაყაიშვილი მაინცდამაინც დაუშურებლად არ ხარჯავდა ემოციებს. ნაწამები მთელი ქალის — საბედოს სტოიკური სიმტკიცე თვით მკაცრად დიდებულ კლდიან მთებს მოგაგონებდათ. და კვლავ, როგორც მაშინ, როცა ქრისტინეს როლს ასრულებდა, საბედოს მდუმარებაში ისმოდა ადამიანის სულის სასოწარკვეთილი ყვირილი, რომელიც ზარების გადაძახილივით, შორეულ ექოდ იღვრებოდა ხეობებში და ამ კვილიში დედის სასოწარკვეთილებასთან ერთად გაისმოდა ტრაგიკული ქორალის მკაცრი მელოდია. და როცა ფინალში კვდებოდა მისი კიდევ ერთი შვილი — გეგა, საბედო მაინც არ ტირიდა, მხოლოდ მისი ტურები ჩუმად წარმოთქვამდნენ საშინელ სიტყვებს თავისი ქმრის, თინიბეგის, ამ ტრაგიკული დამანაშავის მისამართით.

ეს იყო განაჩენი. განაჩენი დედის, მეუღლისა, ქალისა, ადამიანისა, რომელსაც საშინელი ტრაგედია დაატყდა თავზე და ფინალის მნიშვნელოვანი აზრი ამით გამოისატა. უსიტყვო ქალმა, ბოლოსდაბოლოს, თქვა თავისი მკაცრი სიტყვა. თქვა და კვლავ ჩაიკეტა თავის თავში — ახლა უკვე სამუდამოდ. მრისხანე და თავისი მწუხარებით დიდებული საბედო თითქოს კვლავ ქვავდებოდა.

ს. თაყაიშვილი დემაგოგის მტერია. მაყურებე-

ლთან დემაგოგიური შეთამაშება მას ორგანულად უცხოდ, დღეშეუღლად მიაჩნია. იგი საცებით უარყოფს კომედიებში ზედაპირული კომიზირების გზას, არ თამაშობს მაყურებლის ნერვებზე ღრმად დრამატულ სიტუაციებში. მას შეუძლია კომიკური ხერხების გამსხვილება, დრამატულ სიტუაციებსა და ხერხებში ეძებს „მოქნილობას“ და იქ, სადაც ემუქრება საფრთხე დაქვეითებისა, ვიქვით, დრამისა მელოდრამამდე, იგი თავის მოსაზრებებსა და პრინციპებს იფარებს ფარად და ყველაფერს აკეთებს იმისთვის, რომ კომპრომისიდან დაიზღვიოს თავი და არ დათმოს პოზიციები. ეს მან შესძლო ქრისტინეს როლშიც, საბედოს როლშიც, და ისეთ როლებშიც, როგორცაა ოლენა (ი. გალანის „სიყვარული განთიადზე“), ში პინი (ცაო იუის „ტაიფუნი“) და მრავალი სხვა.

დედაბერი ოლენა თითქმის არ მოქმედებდა პიესაში — მთელი სპექტაკლის მანძილზე იგი დუმულზე იწვა თითქმის ყველასაგან მივიწყებული, იწვა და სიკვდილს ელოდა. რაღაც მრისხანე, ტრაგიკულად უსაშველო იყო განფენილი მის ირგვლივ და ქოსს მძიმე, სულისშემხუთველი, დამორგუნველი ატმოსფეროთი ავსებდა.

მაგრამ ოლენა ცოცხლობდა. იმისთვის ედგა სული, რომ მიეცწრო, შესაძლოა, უმთავრესი, უმნიშვნელოვანესი რამ, მდვდლისთვის ეამნა თა-

ვისი ქმრის ავგაცობის ამაზე. აღსარების თქმის სურვილი იმდენად ძლიერი იყო, რომ ძნელა სა- თქმელი გახლდათ, რა გრძობა კარნახობდა მას — ღვთის წინაშე უსიარებლად წარდგომის შიში თუ სიძულვილი ქმრის მიმართ.

ოლენას სული ედგა. ოლენა ცოცხლობდა იმი- სთვის, რომ ერთხელაც დარწმუნებულიყო ადამი- ნების უკეთურობაში — პარასკვას სიკვდილმა მას, სასაზევროდ მკვდარ ჯივკვს, თავხარი დასცვა. თავხარადკემას იგი რელიგიური ცრურწმენისგან არ გაუთავისუფლებია, მაგრამ, გარკვეულწილად, თვლი კი აუხილა. საშინელ, დაუნდობელ რელო- ბასთან შეგახება ამ ქვეყნიდან მიმავალ დედაბერს თვალს უხელდა იმ ქვეყანაზე, რომელშიც აქამომ- დე ცხოვრობდა გატრუნულად, ხმაგარმენდილად და მასში პროტესტის ძალა იბადებოდა.

ოლენას საშინელი ბედის ჩვენებით ს. თაყაიშ- ვილმა ცხადი გახადა, რომ მას შეეძლო ცოტა რა- მემში ბევრი დაეხასა.

შე პინის როლშიც ს. თაყაიშვილი წინა პლან- ზე სწევდა არა სისუსტეს, უმწეობას თავისი გმი- რისა, არამედ მის ძალას, მის სიკვრებეს, შეუპოვ- რობას. და ახლაც შედგება მივიღეთ სინთეზი ურთიერთსაწინააღმდეგო ნიუანსებისა. შურაცხ- მყოფი პიროვნების მწუხარება, ადამიანთა უსა- მართლობის შეგნება, ერთი სიტყვით, მთელი კო- მპლექსი ტანჯული ცხოვრებისა თითქოს გმირის თვალბის ჩინურ ჭრალში იყო თავმოყრილი, რასაც ხაზს უსვამდა, აძლიერებდა განსაკუთრებით ნელი, მონოტონური მოძრაობა, მშვიდი, მაგრამ ნაჯაფარი, დამაშრული ხელები. მსახიობს მაყუ- რებლამდე მიჰქონდა თავისი გმირის მაღალი გან- წმენდილი სული, ლამაზი ქალური ღირსების გრძობა და ზნეობრივი სრულქმნილება.

ცოტაში ბევრის ნახვა. სწორედ მსახიობის ეს უნარი იყო, ხშირად, მთავარი, ვეღალავ ფაქული მის სცენურ ქმნალებში. გავისსენით, თუნდაც, ბიკე (გ. მუხტაროვის „ალანის ოჯახი“) — კე- თილი, გულსხმიერი, მაგრამ ჩამორჩენილი შეხე- დულებების ქალი; სოფიო მეჯღანუაშვილი — (ლ. არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუა- შვილი“). აქ დრამატიკაში მკვეთრ სახასიათო ელ- მენტებს ერწყმობდა; მაიად პრიუდანსი (ა. დიუ- მას „მარგარიტა გოტიე“) და მართა ქვიტირიქე (დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“), ჰე- რცოგინია დ 'ალბუფერსკაია (ვ. პიუგოს „რუი ბლაზი“) და კეთილი, საყვარელი დედაბერი მარი- ამი რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მიდევანი“). სას-

ტიკი და შეუდრეკელი დედოფალი იორკისა („რი- ჩარდ III“) და ანა სვეტლოვა — ჩუმი, მოკრძა- ლებული რუსი ქალი, რომელიც მზადა უწყყმა- ნოდ გასწიროს თავი სიყვითისთვის, მშვენიერების- თვის.

ცოტაში ბევრის დანახვა! აი, ჭეშმარიტად სად შესძლო მსახიობმა ამის მიღწევა: ესაა მისი უკა- ნასკენელი სცენური სახე — ისახარი ა. სუმბათა- შვილი-იუენინის „ლალატირდა“.

მოხუცი ისახარი საქეტკალში თითქმის არ ლა- პარაკობს, ასევე, თითქმის არც ინძრევა. იგი ქვის ქანდაკებას ჰგავს. თავით ფეხებამდე შავ სამოსელ- ლშია გახვეული. მთელი სხეულით ცივ ქვას მი- კრული ისახარი რაღაც არაჩვეულებრივი ტრაგი- კული ძალით „ენივთება“ სულიმან-ხანის სასა- მლის პირქუშ დარბაზებს, სადაც მწიფდება ლა- ლატი, ახლოვდება სიკვდილის სუნთქვა.

ისახარმა იცის ამ ლალატის ამაზე, მითი სულ- მდგმულობს, მთელი აზრი მისი ცხოვრებისა უკვე შურისძიების მოლოდინშია — მეტი არაფერი. ქვის ცივი ქანდაკება, მოხუცი ისახარი უკვე გა- დაეჩნია ტირილს, უკვე არც იტანჯება. ცრემ- ლები გაუშრა, გული გაუქვავდა. ჩურჩულითდა ლაპარაკობს. და უცებ — საოცრება ხდება: ისა- ხარი თითქოს ვეფხვდება, ოცი წლის განმავლობა- ში მის გულში დაგროვებულმა მრისხანებამ, ბო- ლმამ გებრი გადმოლეკა! იგი ზეიმობს: შური ნა- ძიებია. რაოდენი ძალა, სიამაყე, სიამაყე ახლა მის მრისხანებაში! სიამაყე არა საკუთარი თავით, არამედ მისი ვრიო! და ეს ძალა და ეს სიამაყეც მისი ერის, ხალხის უძღვეულობის შეგნებითაა შობილი.

* * *

ესილია თაყაიშვილმა მრავალი როლი შეას- რულა ქართულ სცენაზე. ცხოვრებამ იგი საოც- რად განსხვავებულ ხასიათებს შეახვედრა — ამა- ზე უკვე მოგახსენეთ. ისდა დაგვრჩენია, რომ დას- კვნები დავახსუტოთ: მსახიობი როლებში არსე- ბითს ეძებს და ცდილობს ისინი ყოვლისმომცვე- ლად წარმოსახოს; იგი ფაქტს კონკრეტულ სახეს აძლევს და ძალძღვს ეს ფაქტი, ეს სახე ზოგადო- ბამდე, საყოველთაობამდე აამაღლოს. ესაა მისი ოსტატობა, მისი ძალა.

პეპენის სააღმშრებელი თეატრი თბილისში

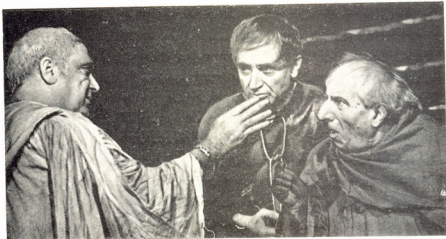
საპრემიუმოს სსრ თეატრალურ საზოგადოებასთან არსებულმა „შეგობრობის თეატრმა“ ეს უკვე მეორედ მოიწვია საგასტროლოდ თბილისში გ. სუნდუკიანის სახელობის ერენის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი. ამჯერად სტუმრებმა ჩვენს დედაქალაქში ჩამოიტანეს ერთი სპექტაკლი — შეგპირის „კორიოლანოსი“.

სპექტაკლი დადა საბჭოთა ვაგშირას სახალხო არტისტმა, სომხეთის სსრ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა რაჩია კაპლანიანმა. რეჟისორია სომხეთის სსრ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ხ. აბრამიანი, მხატვრულად გააფორმა ე. სოფრო-ნოვმა, მუსიკა ეკუთვნის ფ. არამიანს, ცეკვები და-დგა ე. ბუკაიტსმა, კოსტუმები შექმნა ს. სტარცე-ვამ, რეჟისორის ასისტენტია ა. მიქაელიანი.

შეგპირის პიესის მთავარი გმირია ძველი რომის ერთ-ერთი ძლიერი პიროვნება, სახელმწიფო-პოლიტიკური მხედართმთავარი კაიუს მარციუსი (კორიოლანოსი), რომელმაც დიდების უმაღლეს საფეხურს მიაღწია და საკუთარი პიროვნება გააზუ-კაციურა, თავი დააჯერა, რომ ყველაფრის შემძ-ლეა, მისი დამარცხება არავის შეუძლია. და სწო-რედ ამგვარმა უკიდურესმა ინდივიდუალიზმმა მიიყვანა იგი შეცდომამდე, სამშობლოს დალატამ-დე და მარცხამდე. ბრბო, სწორედ ეს ბრბო, რომელიც მას თავყანს სცემდა, არნახულ ტრიუმფებს უწყობდა, უმოწყალოდ ჰკლავს კორიოლანოსს, რომელსაც ეგონა, რომ მის მაგივრობას ვერავინ გაუწყვედა რომს.

აი, ეს არის პიესის მთავარი გმირის ტრაგედია. სპექტაკლის წარმატებას დღიად უწყობს ხელს სცენის ორიგინალურად გაფორმება. დიდი კარიბჭის გაშლა და დახურვა აზრობრივად გამართლ-ებული და ლოკაკურად დასრულებული მეტაფო-რაა.

კორიოლანოსის როლს ასრულებს სომხეთის სსრ დამსახურებული არტისტი ხ. აბრამიანი, ტიტ ლარციუსისას — სომხეთის სსრ დამსახურებული არტისტი გ. ასლანიანი, კომინიუსისას — სომხეთის სსრ დამსახურებული არტისტი გ. აშულიანი, აგრიპასას — სომხეთის სსრ დამსახურებული არტისტი მ. მანუკიანი, სიცინიუსისას — სომხეთის სსრ სახალხო არტისტი თ. გალიანი და სხვ.



სცენები სპექტაკლიდან „კორიოლანოსი“

1914-1921 წლების საერთო კრიზისულ ატმო-
სფეროში, რომელიც განაპირობა ბურჟუაზიის სუ-
ლიერმა სილატაკემ, სინამდვილისადმი ირონიულ-
მა და სკეპტიკურმა დამოკიდებულებამ, კალენ-
დისკოპური სისწრაფით ცვლიდა ერთმანეთს
სხვადასხვა მიმდინარეობანი. დაიბადა სწრაფვა
სულის უხილავი პლასტების წარმოჩენისა, ქვე-
ცნობიერი ნაკადის გამომჟღავნებისა, შეუქებადის
შეგრძნებისა.

ახალი თაობის მხატვართა თვალში ფიროსმა-
ნის ფენომენი არა მხოლოდ ქართული სულის ქე-
შმარიტი გამოვლენა იყო, არამედ იმ ნიშნების
მატარებელიც, ეპოქის კონფლიქტებს მისტიკური
საბურველით რომ მოსავდა.

შემთხვევითი არ იყო ის გარემოება, რომ ნიკო
ფიროსმანაშვილის შესახებ გამოქვეყნებულ პირ-
ველ სტატიებსა და ალბომში (1926) ქართველი
ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლები
უდიდეს ყურადღებას უთმობდნენ ნიკო ფიროსმა-
ნაშვილის შემოქმედებისათვის ნიშნდობლივს —
ქართული ეროვნული მხატვრობის ტრადიციების
ორგანულობასთან ერთად ინტუიციით შეგრძნო-
ბილ თანამედროვე ეპოქის მაკსიმეცხას.

გერონტი ქიქოძე სტატიაში „ქართული მხატ-
ვრობა და ნიკო ფიროსმანაშვილი“ საგანგებოდ
აღნიშნავდა: „ის თავის სულში მთელ ქვეყანას
ატარებდა, რომელიც მას აღუღებდა და სტან-
ჯავდა. მისი ნაცნობები ამბობენ, რომ იმ მო-
მთვარულს ჰგავდა. მისი სახეები, რომელნიც თი-
თქო რეალისტურად არიან დანახულნი და შეს-
რულებულნი, დაკვირვების შემდეგ უღრმესი მის-
ტიციუზმის შთაბეჭდილებას იწვევენ და მისი ყან-
წიანი მოქიფებები, მედუქნეები და იაფფასიანი
მეძავე ქალები იმქვეყნურ არსებებს გვანან. ისი-
ნი არ იციანიან და არ სტირიან, ისინი გაცოცხ-
ლები იციკრიებიან; გაცოცხლები იციკრიებიან არა მა-
რტო ადამიანები, არამედ ცხოველებიც, ეს უც-
ნაური ხის ირმები, ლომები და ყირაფები, რომ-
ელთა გამგირავი თვალების გამომტყველება
არავის დაეაწყვდება, ვინც ისინი ერთხელ მაინც
ნახა.“ („მნათობი“ №3, 1925).

ფიროსმანის შემოქმედება, სხვადასხვა იდეური
მრწამსის ხელოვან შესაბამის საზრდოს სთავა-
ზობდა, შემოქმედელ მის ხელოვნებაში „პოულობ-
და იმას, რასაც ეძებდა“, რისი ნახვაც სწყურო-
და, რასაც იდეურ ფარად მოიშველიებდა. ფუტუ-
რისტებმა ფიროსმანის პირველ აღმოჩენთა უფ-
ლებებით ისარგებლეს და იგი თავიანთი „მემარ-
ტხენე“ ხელოვნების დამცველ ფარად გამოიყენეს.
რუსმა ნეოპრიმიტივისტებმა მ. ლარიონოვისა და
ნ. გონჩაროვს თაოსნობით, თავიანთ სკანდალურ

ქართული ფერწერის მხსკრინიონისტული ტენდენციები (1914-1921 წწ)

ირინე აბესაძე

გამოფენებს „ლიტთემად“ წაუძმდვარეს ნიკო
ფიროსმანაშვილის ფერწერული ტილოებიდან მო-
ნაბერი ალქმის უშუალობა და ლაკონიზმი. „ცის-
ფერყანწელებმა“ კი მისი შემოქმედების მომნუ-
ხველი ძალა ედგარ პოს „ყორანის“ მისტიკურ
ძრწოლას შეუღარეს.

ფიროსმანის ფენომენის თავისებურებათა შე-
სანიშნავი ახსნა მოცემული ახალი ქართული
ფერწერის იდეური სულისჩამდგმელის დავით
კაკაბაძის სიტყვებში: „არც ერთ მხატვართან არ
შემეფედრია მე ფიროსმანის მსგავსი ძალუმი შე-
გრძნება საქართველოსი“¹. საქართველოს ეს ძა-
ლუმი შეგრძნება კი ნიკო ფიროსმანაშვილმა ხა-
ლხური ხელოვნებიდან, ფოლკლორული საწყისი-
დან, იმ ლეგენდებიდან შეითვისა, რომელთათვი-
საც პანთეიზმის, პარმონიისა და ეპიკურობის
გარდა, უცხო არ იყო საიდუმლოებებით მოცული
ფანტასტიკური ხილვები და რომელნიც, ბორის
პასტერნაკის თქმით, თავიანთ თავში „მესიანიზ-

მისა და მისტაკის შემცველი, ადამიანის წარმოსახვით უნარსა და ფანტაზიას ამღებებენ².

ახალი ქართული ფერწერის მსვერებმა დავით კაკაბაძემ, ლადო გულიაშვილმა, შალვა ქიქოძემ და სხვებმა ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნების, მონუმენტური კედლის მხატვრობის ტენდენციების გაცნობიერება შეუზავეს საქართველოს ფიროსმანისეული განცდა, რომელიც პირველყოფილი ძალით აშიშვლებდა და ახმინებდა სხეულთა სულს. რითაც არარეველებრივ გამომსახველობას აღწევდა და თანამედროვე წინააღმდეგობებით აღსავსე ეპოქის ბეჭდს ატარებდა.

ეპოქის კრიზისულმა სიტუაციამ — პირველმა იმპერიალისტურმა ომმა, რევოლუციებმა, მენშევიკების დიქტატურამ საქართველოში სასოგადოებრივად გარყვნილობის, უიმედობის, მარტოობისა და მისუაფრობის შეგრძობა წარმოეხა. წინა პლანზე წაიოიწია ადამიანურმა განცდებმა, სკეპტიციზმით და ირინით შეხიზლულმა სულის შინაგანმა ხედვამ. პორტრეტული ხელოვნებიდან განსაკუთრებული პატივი ხვდა ავტოპორტრეტს, რადგან ყველაზე უკეთ სომ სწორედ ავტოპორტრეტში აიოგვლება ეპოქის ურთოვ და ტრაგედია, და, როგორც ოსკარ უაილი ამბობდა, „ჯოჯოხეთიც და სამოთხეც“.

დასოლებით ერთსა და იმავე დროს განკუთვნება ვ. გაფრინდაშვილის „მე — სარკეში“, „დეული ორეულთან“, ტ. ტაბიძის „ავტოპორტრეტი“ („უკიდლის პროფილი... ცისფერი თვალები“), პ. იაშვილის „ავტოპორტრეტი“. იმავე წლებშია შესრულებული დ. კაკაბაძის ცნობილი ავტოპორტრეტი: „ავტოპორტრეტი სარკესთან“, „ავტოპორტრეტი ბროწეულებით“, „ავტოპორტრეტი ნაცისფერი ხალათით“ და სხვ. შალვა ქიქოძის ავტოპორტრეტის სერია („ავტოპორტრეტი შავი ქუდი“, „ავტოპორტრეტი თეთრი ქუდი“, „ავტოპორტრეტი თეთრი ხალათით“ და სხვა).

მართალია, პოეზიასა და ფერწერაში ასახული ადინწოული ავტოპორტრეტები ერთ ეპოქის პროდუქტია, ერთი ეროვნული ინსპირაციის განცხადებაა, მაგრამ სრულიად განსხვავებული გზით (ამ შემთხვევაში მხედველობაში არა გვაქვს მხოლოდ ხელოვნების განსხვავებული დარგებისათვის დამახასათებელი სპეციფიკური თავისებურებანი). სიტყვისა და რიუმის, ხანისა და ფერის საშუალებით მხატვრული სახის ამტკველების განსხვავებულმა ხერხებმა — განსხვავებული მიზანდასახულება და ჩანაფიქრის იდეური გადაწყვეტა მოიტანეს. თუ ქართველი „ცისფერყანწელები“ სიმბოლურ მეტყველებას ირჩევენ, ორე-

ლებსა და ლანდებს ეკავებებიან, ქართველი მხატვრები თვით პორტრეტის ძალეში ამტკველებით, ხანს და ფერის სახეობებით უკიდურეს გამომსახველობას, სულის უნატფესი ნიუანსების გამოხეურებას აღწევენ.

1919 წელს ეურნალ „შეიდი მნათობის“ (№1) ფურცლებზე დავით კაკაბაძის პოლემიკური ხასისათის წერილი „ჩვენი გზა“ გამოქვეყნდა, რომელშიც ავტორი სახავდა ახალი ქართული მხატვრობის განვითარების გზებს და ეწინააღმდეგებოდა „ციხეფერყანწელთა“ საშოქქედო შოტოს, რომლის მიხედვითაც ახალი ქართული პოეზიის შექმნის ქეაკუთხედი უნდა ყოფილიყო თანამედროვე სიმბოლიზმზე დამყარებული, ქართული რომანტიზმის საუკეთესო ტრადიციები. დავით კაკაბაძემ ექვემე დაეყვანა სიმბოლიზმის ქართული სულის გამოვლენება მიჩნევის საკითხი და ტიციან ტაიძის თუხს... „ქართველ ხალხს უყვარს ნიღაბი, სიმბოლიზმი სწორედ ფოლოსოფია ამ ნიღაბისა“ (ტ. ტაბიძე, „ცისფერი ყანწეობი“) დაუპირისპირა ... „ჩვენ კი ვიტყვი, რომ ქართულ სულს სრულებით არ შეეფერება ამგვარი სიმბოლიზმის ნიღაბი და სიმბოლიზმის აუცილებლობა ჩვენი მეტად საეჭუთა. ჩვენი მხატვრობა, ხუროთმოძღვრება, მეზნადეკლობა და მწერლობა ამს მოწმობს“. „ცისფერყანწელთა“ აღხვეების წელს გამოქვეყნებულ ამ პოლემიკას დ. კაკაბაძე ამთავრებს სიტყვებით: „... ჩვენი მხატვრობა ამ გზით ვერ წავა, მას არ ენება „ცისფერი“ ფერი“.

მაშ, რა გზით წავიდა ახალი ქართული მხატვრობა? ახალი თაობის წარმომადგენლებმა დავით კაკაბაძემ, ლადო გულიაშვილმა, შალვა ქიქოძემ, დიმიტრი შვეარდნაძემ, ელენე ახვლედიანმა და სხვ. ეპოქის თანადროულ ხედვას მოარგეს ქართული ტრადიციით ნაკვები საშუალებები, შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობასა და ფიროსმანის შემოქმედებაში, ხალხურ მისტიციზმში ამოკითხული ექსპრესიული სახეება. თუ ქართველ სიმბოლიზტებთან ტრადიციის საკითხი გამოკვეთილ ხასისათ არ ატარებდა, რადგან უპირატესობა თანამედროვე ევროპულ პოეზიაში გაბატონებული მხატვრული სახეების გადმონერგვას ენიჭებოდა (ე. ი. ამ ურთიერთმიმართებისას სიმბოლიზტის ცენტრი ევროპული სიმბოლიზმის მხარეს ექვეოდა), ქართულ მხატვრობაში ეროვნულმა ტრადიციებმა გადასწორეს თანამედროვე ევროპულ მხატვრულ ფორმებთან შედარებით, აღნიშნული ურთიერთმიმართების საკითხის მეორე მხარე, თანამედროვე მხატვრული ფორმის გაგებაც (ქართველი სიმბოლიზტებისაგან განსხვავებით) ქართული ფერ-

წერაში ექსპრესიონისტული ტენდენციების შეჭ-
რით გამოიხატა.

„ეკრმანული ექსპრესიონიზმი — წერდა დავით
კაკაბაძე თორიულ ნაშრომში „პარიზი“, 1920-
23 წ.; წინააღმდეგა ბუნების პირდაპირი მიმ-
ბაძველობისა, ეძიებს საშუალებას გადმოგვეცეს
ცხოვრების შინაგანი სახე. გასაოცარი გრძნობე-
რებით ის აღიარებს ახალი კაცობრიობის არსე-
ბობას... ექსპრესიონიზმის ცვაა: გადმოგვეცეს
უნივერსალურ ფორმებში ადამიანის ნამდვილი
საკაცობრიო სახე, გარეშე ყოველგვარი შემთხვე-
ვითი და დროებითი პირობებისა“. დავით კაკაბა-
ძის მიერ ექსპრესიონიზმის აღნიშნული ფორმე-
ულირება ზუსტად გადმოგვეცეს ექსპრესიონიზმის
ძირითად არსს.

გერმანიაში 1905 წელს, დრეზდენის მხატვართა
კავშირის „ხიდისა“ და მოგვიანებით, 1912
წელს მიუნხენში მხატვართა საზოგადოების „ლუ-
რჯი მხედრის“ სახით ჩასახლება მიმდინარეობდა
თავისი მამხილებელი ხასიათით, ადამიანის ფსი-
ქოლოგიის წიაღში ღრმა წვდომით, არსებული
სოციალური კონფლიქტებით გაღვივებული პატ-
რიტიკიზმით, მასში შეპარული პესიმისმითა და
მისტიკური ნაკადით, პირველი იმპერიალისტურ-
ი ომის წლებში შეიდრდო მოიკიდა ფხვი სხვა
ქვეყნებშიც. საქართველოში ექსპრესიონისტული
ტენდენციების შემოჭრას შესაბამისი ნიადაგი
ქონდა შემზადებული, როგორც სოციალურ-პო-
ლიტიკური ვითარებით, ასევე, გარკვეულად, ქა-
რთული მონუმენტური კედლის მხატვრობის თა-
ვისებურებათა ხასიათითაც. აღნიშნულმა ტენდენ-
ციებმა განსაკუთრებით მოიკიდა ფხვი 1919-1921
წლებში. ქართველ მხატვრებს: დავით კაკაბაძეს,
ლადო გუდიაშვილსა და შალვა ქიქოძეს საზღვა-
რგარეთ, პარიზში ყოფნისას თვალწინ გადაეშა-
ლათ კაპიტალისტური წყობილების სოციალური
უთანასწორობანი. კაპიტალიზმის კრიზისი, სუ-
ლიერი კრახი, იმედების მსხვერფეა აქ, ევროპული
ცხოვრების ეპიცენტრში განსაკუთრებული სიმახ-
ვლით გამოჩნდა.

შალვა ქიქოძე პარიზიდან წერდა დას—ანეტა
ქიქოძეს: „ევროპა ლემია, ის ლემი, რომელსაც
მატლები ეხვევა და საშინელი გახრწნის სუნი
დასს, მე არ ვიცი რა ძალას შეუძლია შეაქროს
ის რღვევა, რევოლუციას, შენაძლოა მხოლოდ მას,
სხვას არაფერს“⁴.

დავით კაკაბაძის, ლადო გუდიაშვილის და შალ-
ვა ქიქოძის პარიზულ ჩანახატებს სწორედ ექსპ-
რესიონიზმის დადი ამჩნევია. მათში გროტესკული
სახიერებით არის მხილებული სოციალური მან-
კიერებანი. აღსანიშნავია, რომ მათი შემოქმედე-
ბის ეროვნულ ხასიათს ორგანულად შეერწყა ექ-
სპრესიონიზმის ელემენტები, რადგან იგი როდი
იყო პარიზში შეცნობილი, სხვათა მიერ აპრობი-
რებული სახეითი ხერხებით „ორიგინალობა“, გა-
ნდვის გარეშე, თანამედროვე ძიებათა „ფხვის
ხმას აყოლა“, არამედ იყო ქართულ ეგზაზში გა-

ნანილი, სრულიად ორგანული, „სისხლხორცე-
ული“ ტკივილი სულისა, ამოხი მხატვრისა არ-
სებული სოციალური რწერვის და ამორალობის
წინააღმდეგ. ამ ტენდენციებს გარკვეულად თავად
მხატვართა ფსიქო-ემოციურ არსებაშიც ქჭონდა
ნიადაგი შემზადებული.

* * *

„შალვა ქიქოძე იყო სატირიკული და ტრაგი-
კული ბუნების მხატვარი“, ასე დახასიათა თა-
ვისი ბიძაშვილი ცნობილმა მწერალმა გერონტი
ქიქოძემ (ხელნაწერი დაცულია საქ. ლიტ. სახ.
მუსეუმში 2646 16-6). ლადო გუდიაშვილის
მოგონებით კი „მას, როგორც შემოქმედს ქჭონდა
კიდევე ერთი საინტერესო თვისება, ცხოვრების
იუმორის პრიზმაში დანახვის უნარი...“⁴ მხატვრის
როული, თავისებური ფსიქო-ემოციური ნატურა
თითქოს გაორებას განიცდიდა. მასში თანარსე-
ბობდა ორი, ურთიერთგამომხრცხვი საწყისი ოპ-
ტიმისტური, ცხოვრების დამამკვიდრებელი, ჯან-
სალი იუმორით სავსე და ტრაგიკული, შგრძობი-
არე ემოციური სული, ცხოვრების ავტელობაზე
სარკასტული ირონიით მზირალი. მხატვრის შე-
მოქმედების ეს გაორება, წინააღმდეგობრიობა
ბუნებრივი შედეგი იყო ეპოქის საერთო იდეური
და სულიერი კრახისა.

„მე ჩემი მეორე ბუნება მაინტერესებს, რომე-
ლიც ხანდახან გამოიყურება ხოლმე. მე ის უფ-
რო მიყვარს, ის მეორე ბუნება“, — გულახდობლად
წერდა შალვა ქიქოძე დას, ანეტას, პარიზიდან.⁵
საკუთარ არსებაში ამ გაორებია გრძნობით და
მეორე „მე“ — ს ძიებთაა ნაკარინახვევი უ. ქიქო-
ძის ფატალური ავტოპორტრეტი უცნაური სახე-
წლოვებით „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მო-
საგონებლად“. მხატვრის თითქოს სწადია სხვი-
სი თვლით დანახვის საკუთარი ადსასრულის მო-
ახლოვება. იგი თითქოს საკუთარ თავს უწინას-
წარმეტყველებს დაღუპული მეგობრის ბედს. ავ-
ტოპორტრეტი წარმოდგენილია უცნაურ თანამე-
რინახებთან, მეფისტოფელთან და სკავდელთან
ერთად პირობით გემზანზე. „ღვთაებრივი სამე-
ბის“⁶ იკონოგრაფიული სქემის მსგავსად მაკიდას
უსხედან სტუმრები, მხოლოდ ამ შემთხვევაში მე-
ფისტოფელად და სკავდელის სიმბოლო—როზნხ-
ად გარდაქმნილი. საანტიკურსა ამ უცნაური ჩანა-
ფიქრის ჩანახვის თვალის გაღვენება. ვერძი კო-
ლექტივაში დაცულია ორი ქაგაზური ჩანახატი.
შესრულებული ფანქრით ეხალდის ნაკლებზე-
კომპოზიციის სქემა ვერტიკალური სახეობითა და-
სერილი, მათი საშუალებით მხატვარი საზღვრავს
თითოეული კომპონენტის სამოქმედო არეს, მათი
ურთიერთდამპირების მანძილს. ცენტრში გამოსა-
ხულია სკამის საზურგეს ჩამოყრდნობილი, ირო-
ნიულად მომღიმარი მხატვარი. იგი უშვრს მის
გვერდით ფიქრში წასულ მოხუცს, ცალ ხელში



წვერი რომ ჩაუბღუჯავს. მარჯვნივ კი ადამიანის
 ჩონხია. მაგიდაზე პირობითად მოხაზული ვაშ-
 ლები აწყვიტა. მხატვარს ეკივშივე აქცა ნაპოვნ,
 ძირითადი კომპოზიციური ჯარკა. დასრულებულ
 ფერწერულ ტილოზე კი მოქმედ პირთა გადაად-
 გელებით შეიცვალა კომპოზიციური ცენტრი, რა-
 მაც თავის მხრივ სრულიად სხვა რეჟისტრზე ააე-
 ღურა კომპოზიცია. მხატვრის მუხუშე ირინია
 შეიცვალა სიკვდილის სიმბოლოს სარკასტული
 ღიმილით, რომელიც განწვრთვობას გადაწყობას
 ბადებს. თუ ჩანახატში მხატვრის ცენტრალური
 ფიგურა დომინირებდა, ირინიულად მომღიმარი
 საკუთარ უპირატესობას გრძობდა თანამეინახევე-
 თან შედარებით, დასრულებულ ტილოზე „სიკვ-
 დითან“ (ჩონჩხი) ადგილის შეცვლით მას დაუ-
 ტოვებ პირველობა და უფლებამოსილება. შემდეგ
 ჩანახატში მეფიქტოფელის სახე და ხელგება და-
 ხუსტებული. მევეთრი და ზუსტია ამ სატანური სა-
 ნის გრაფიკული გამოსახულება. როგორც მოსამზა-
 დებელი ჩანახატების, ასევე დასრულებული სურა-
 თის ნახატი გრაფიკულად გამოვეცილია და აე-
 სტი, ხელოვნური განათების უჩინარი წყარო აე-
 დამყოფურ სიფერმკრთალს ანიჭებს მხატვრის
 სახეს. ლამაზი სახის გამოსხვიება ანათებს მხატ-
 ვრის ხელში გამოსახულ ბანქოს ქალაქს, მის წინ
 თვით სფერაზე „გაწყობილ“ ნატურმოტიკს. ჩანა-
 ფიქრმა განაპირობა საღებავების ცივ ფერთა გამა.
 რადგან მხოლოდ არაფელურ, ცივ-მოფერცლის-
 ფერო საღებავებს შეუძლიათ ამ საიდუმლო თავ-
 შევრის გადმოცემა. მხატვარი ნებუში ვალერების
 საშუალებით ფაქიზად ძერწავს ავტოპორტრეტს,
 ასეთივე გულისკუთრი არის დამუშავებული კომ-
 პოზიციის სხვა სხეულებიც. კონტრულული ხაზით
 შემოწურს იგი თითოეული ფორმის საზღვრებს.
 კომპოზიციის ცხადი და ნათელი ნახატი შესრუ-
 ლებულია ფორმათა გარეგანი და შინაგანი მხა-
 რების სრული გაოჯალისწინებით. კლასიკურ სამ-
 კუთხედში კომპონენტთა თანაბარი განაწილებით
 დაცულია კომპოზიციური წონისწონობა, ჩვენ შე-
 ნუხვევით არ აღვინმნთ მხატვრის ბუნების ერთ-
 თვარე წინააღმდეგობრიობა, კლასიკურ ნორმებ-
 ში ჩატეული ექსპრესიონიზმისათვის დამახასია-
 ათებელი გამომსახველობითაც რომ გამოიკვეთა.
 კლასიკური ნორმების დაცვა, პირველ რიგში,
 კლასიკური კომპოზიციით და „სურათოვანი და-
 სრულებულობით“ გამოვლინდა. აღნიშნული ექ-
 სპრესიონიზმი კი ნაწარმოების სემანტიკამ გან-
 საზღვრა. შალვა ქიქოძის ფერწერული ტილო
 „უდროოდ დაღუპული მგობრის მოსაგონებლად“
 მხატვრის ერთგვარი პალუცინაციაა, რომელიც
 თითქოს დროით ზღვარსაც გადალახავს და მხა-
 ტვრის საბედისწერო მომავალს წინასწარმეტყვე-
 ლებს. იგი მხატვრის ჭეშმარიტი ავტოპორტრე-
 ტია, არა მხოლოდ გარეგნული მსგავსებით ორი-
 გინალთან, არამედ მისი სულის გასწის, მისი
 ირთული ნატურის გახსნის თვალსაზრისითაც.

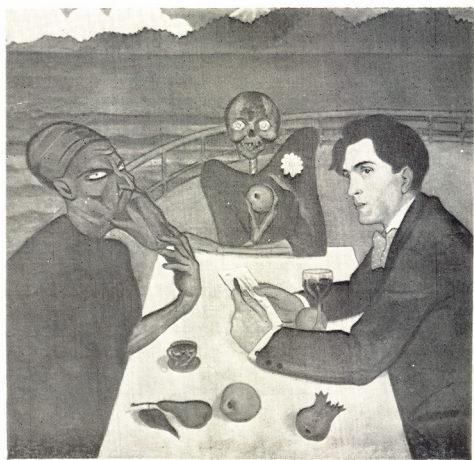
ავტოპორტრეტში „უდროოდ დაღუპული მე-

გობრის მოსაგონებლად“ ექსპრესიონიზმის ექ-
 რითადი თავისებურებანი — სუბიექტივიზმი და
 მისტიციზმი მაღალ ხარისხშია აყვანილი. სუბი-
 ექტივიზმი, რომელიც საწყარბს საყრდენად შე-
 მოქმედის „მე“-ს გულისხმობს (რადგან მხოლოდ
 ხელოვანის „მე“-ს ძალუბს სამყაროს აღქმა და
 მისი გადმოცემა) შალვა ქიქოძის შემოქმედებაში
 ავტოპორტრეტების მთელი სერიით გამოვლინდა.
 „ჩვენი მუშაობა მხოლოდ ჩვენი საკუთარი პი-
 როვნების ძიებაში არსებობს და რა დიდი სიმძე-
 ლვა დასაძლევია საკუთარი პიროვნების პოვნისას
 და ამ პიროვნებით სხვათა დაკმაყოფილებისას“.
 ან გავისენთო შევით მოყვანილი ნაწყვეტი მხა-
 ტვრის წერილიდან: „მე ჩემი მეორე ბუნება მაინ-
 ტერესებს, რომელიც ხანდახან გამოიყურება ხო-
 ლმა, მე ის უფრო მიყვარს, ის მეორე ბუნებაა“.
 აი, აქ ჩანს ის დუალიზმი, ასე რომ ზღვრს შალვა
 ქიქოძის პიროვნულ არსს და რაც მის შემოქმედე-
 ბაში მისტიციზმის საბურველით შემოსილი სა-
 ტანური სახეებებით (მეფიქტოფელი და ჩონჩხი)
 აისახა. საკუთარი არსიდან მეორე „მე“-ს გან-
 სხვისებას კი მხატვარი აღწევს წარმოსახვით შე-
 ქმნილ მისტიკურ სახეებში საკუთარი პიროვნული
 ნიშნების ჩახსატვით. სიკვდილის სიმბოლო.
 ჩონჩხს გულზე გვირილა აბნევიდა — ჭლებს სიმ-
 ბოლო. ეს შალვა ქიქოძის სხეულში მოკალათებუ-
 ლი საბედისწერო ავადმყოფობაა, რომელიც თავის
 მეორე „მე“-ს უწოდებს მხატვარმა. მეფიქტოფე-
 ლის გამოსახულება კი ავტობიოგრაფიული მომენ-
 ტითაა გაპირობებული მხატვრის მეგობრის, მწე-
 რალ სერგო კლდიაშვილის მოგონებით, შალვა ქი-
 ქოძის უცვლელი თანამგზავნი იყო სტავი (ჯობი)
 მეფისტოფელის გამოსახულებით, რომელიც მხა-
 ტვარმა საკარბიველოდან, კონსტანტინოპოლის
 გავლით, საფრანგეთში გემით მოგზაურობისას
 დეკარვა, როცა გემი დაზიანდა და ეკიპაჟს გა-
 შლილ ზღვაში დაღუპვა ელოდა. აი, იქ შეჯა-
 ხა მხატვარი პირველად სიკვდილს. მოგვიანებით
 პარიზიდან იგი წურდა თავის ახლომდებელს „... ამ
 ჭვამ სტამბოლიდან-მარტოვებულ დამახანა ზღვის
 საშინელება და მისი სილამაზე. არასოდეს დავი-
 ეწყვებ მას, რაც გამოცავდე. სტამბოლიდან მარსე-
 ლამდე შეიდი დღე ვყავით შუაგულ ზღვაში. ოთ-
 ხი დღე კი ისე, რომ გარშემო ვერაფერს ვხედავ-
 დით, გარდა ტლანქი, უზარმაზარი ტალღებისა
 და ტყვიისფერი ცისა... მთელ დღეებს ბაქანზე ვა-
 ტარებდი და მხოლოდ ერთი ფიქრი, რომ ამ
 მოსალოდნელ კატასტროფასთან, შენ, ადამიანი
 მთელი შენი ჭკუით, მთელი შენი აზრით, ღონით
 და ხერხით არაზა ხარ, მახეობდა მე, არ მინ-
 დოდა ზღვაში დაღუპვა“¹⁶. მართალია, გემი იმ
 უთანასწორო ბრძოლიდან საბოლოოდ გამარჯვე-
 ბული გამოვიდა, მაგრამ განვიდილმა მხატვრის
 გმრძობიარე არსებას უკერძებელი ტრავმა დაა-
 მინა. მეფისტოფელის ის სახეც დეკარვულ სტე-
 კზე აღბეჭდილი, სულიერი ტრავმის გასწენებაა.

ამ ტილოზე შეხვდა მხატვარი თავის წარსულსა და მომავალს. იქნებ, სასურათო სიბრტყეზე მათთან ასეთი თამამი შეაქვერების მაინც მოიხსნას მხატვარმა ის დამდა, ასე რომ დაღვას მის სულს. ირინიდან სარკამამდე — ასეთია შალვა ქიქოძის შემოქმედებითი დიაპაზონი, რაც პირველ რიგში ფერწერული ტილოს „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონებლად“ მოსაზრებელი სამუშაოს დასრულებული შედეგია და მხატვრის ფერწერულ ტილოებშიც „ლუქსემბურგის ბაღი“, „კაფეში“, „ქალაქი“, „რესტორანი“ და სხვ. გამოჩნდა.

ავტობიოგრაფიით „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონებლად“ შალვა ქიქოძის შემოქმედებამ ახალი წახნავი შეიძინა, სიმბოლურ-მეტაფორული შტეტყველებით გამდიდრდა. ამ ავტობიოგრაფიით ჩასახული გზის გაგრძელებას წარმოადგენს ჯგუფური პორტრეტი „სამი მხატვარი“, შესრულებული პარიზში, 1920 წ. ეს, არსებობდა, მხატვრის თანამოაზრეთა და მეგობართა — დავით კაკაბაძის, ლადო გუდიაშვილისა და თავად მხატვრის შემოქმედებითი პორტრეტებია. მხატვარი მათ ასახავს ბუხების წიაღში. „მუშების“ (შიშველი ნატურების) გარემოცვაში. კლასიკური სიმეტრიის კანონების დაცვით არის შედგენილი „რეალურობასა“ (რაც მხატვართა პორტრეტებით გამოვლინდა) და „შინადასა“ (შიშველ ნატურათა სხეულებს) შორის არსებული კარმონია. რეალურობის ირრეალურობასთან კონტრასტულად აგებული კომპოზიცია, რაც დამახასიათებელი ნიშანია არა მხოლოდ შ. ქიქოძის შემოქმედებისათვის, არამედ ახალი ქართული ფერწერის ისეთი აღიარებული ოსტატებისათვის, როგორებიც არიან დავით კაკაბაძე და ლადო გუდიაშვილი. ფერწერული ტილოს „სამი მხატვრის“ კომპოზიციური ცენტრია ღია ცის ქვეშ ბალახზე დაფენილ ჭრელ ნოსზე განლაგებული ნატურმოტი: ხუთი წითელი ბოლოკით, თევზი „ცოცხალით“, „ადესა“ ყურძნით, ხილით, ღვინის ბოთლებითა და ტექებით. ამ მრავალფეროვანი ნატურმოტიცის გარშემო გაერთიანდნენ მხატვრები. წინა პლანზე ასახულია დავით კაკაბაძე შავი ჩიტით ხელში. პორტრეტული მსგავსების გარდა ეს სახე იტევს დაუცხრომელ ტემპერამენტს, ცხოვრების არსის ჭერგით ანალოზსა და შემოქმედების ჭეშმარიტების დადგენის მიზნით მხატვრის მრავალმხრივ ძიებებში რომ გამოვლინდა. უფრო ზევით, აღმოსავლურ ბოლოკის პოზაში, ფეხმორთხმული, ჩიბუხით ხელში ლადო გუდიაშვილია გამოსახული. მას სიმბოლურ ვაშლს აწვდის ლამაზი მუზა. მხატვრის მუზრა და პოზა აგულენენ „ნირგანას“ მდგომარეობაში ყოფნას, რაც ნაწილობრივ მისი შემოქმედების აღმოსავლური ორიენტაციითაც გამოვლინდა (რაცეც და კაკაბაძეც მიუთითებდა თეორიულ ნაშრომში „ხელოვნება და ასრეცე“). ეს ორი სხეული სამკუთხედის ორ

კუთხეს ქმნის. მესამე, ზედა კუთხეში კი თვით მხატვრის ავტობიოგრაფია „ჩამონტაჟებული“. შ. ქიქოძე ნავს აქაფებული ზღვის სიღრმეში მიაგურებს. მას „მეგზურობას“ უწევენ „მუშები“. შიშველ ნატურათა გამოსახულებანი, თავის მხრივ, კიდევ ერთ სამკუთხედს ქმნის, რომელიც კომპოზიციურ სტემას ურთიერთსაწინააღმდეგო მხრიდან ჩაწერილ ორ სამკუთხედად წარმოადგენს. არტიკული სამყაროს ბოქმმა მხატვარმა მოწესრიგებული კლასიკური კომპოზიციური სქემით გამოსახა. იმისათვის, რომ ერთმანეთისაგან განასხვავოს



შ. ქიქოძე

უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონებლად

პორტრეტთა რეალისტური გადაწყვეტა მათი ეფემერული გარემოცვისაგან, შ. ქიქოძე სხვადასხვა ხასიათის ნახატს ეფუძნება. მხატვართა პორტრეტები მკვეთრი, დასრულებული ნახატით ასახა. შიშველი „ნატურები“ კი პირობითი, სწრაფი მონახაზით გადმოსცა. ქალთა შიშველი სხეულების ასახვისას მხატვარი მეტ გამომსახველობას ანიჭებდა ნარნარ საზთო დეკადობას, შუქრდილობა მსუბუქ მოდელირებას, რაც ნათელ ფერწერულ ლაქებად იკითხება. აღნიშნული ფერწერული ლაქები, ნატურმოტიცის საგნების მყდრ ფერადოვან აქცენტებთან ერთად, კომპოზიციის დეკორატიულ საყრდენს ქმნიან. მხატვარი სიგრეცს

შეზღუდულად და პირობითად გაიზარებს. შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის იკონოგრაფიულ სქემებში გამოყენებული რეზისტენტის მსგავსად, პლასტიკური სხეულები ერთმანეთის თავსებად ვანლაგებულნი. მათ შორის არსებული სივრცობრივი პაუსები მეტად მცირეა, მაგრამ შინაგანად დაძაბული. როგორც მაგნიტურ ველში, ისე კონცენტრირებული კომპოზიციური ცენტრის გარშემო „დამუხტული“ სხეულები. კომპოზიციის თითოეული კომპონენტი საკუთარ შიდა სამყაროში იტყება. მათ (პორტრეტების) შორის კავშირს კი ამყარებენ სიმბოლური საგნები, რომლებიც ეხანაც არის მიმართული სხეულთა მოქმედება. შალვა ქიქოძისათვის დამახასიათებელია კომპოზიციური რაიმე, ერთის შეხედვით, უცნაური, კომპოზიციისათვის თითქოს „არაორგანული“ საგნისა თუ სხეულის შემოტანა, ასეთებია აღნიშნულ კომპოზიციოში: შავი ჩიტი, ვაშლი, იერატიკული ხის მსგავსი მარადმწვანე მცენარე — ნაფის ქიშკე. სინამდვილეში კი სწორედ ეს სიმბოლური საგნები არიან ნაწარმოების ძირითადი სემანტიკის მატარებელი და, ამავე დროს, კომპოზიციურ საყრდენსაც ქმნიან. ამ საგნებში იხილება აგრეთვე ის ნელი რიტმი, რომელიც კომპოზიციის ამოლიანებს.

სურათზე ასახულ სიტუაციას თვით სიტუაციის შექმნილი აჯამებს. შ. ქიქოძის ავტობორტრეტის ირონიული და, ამავე დროს, სევდიანი ღმილი მყურებლისაკენაა მიმართული. ხელოვნებათმცოდნე ვახტანგ დაუშვილის სიტყვებით რომ უკეთია, ეს არის ის „თავდაიწყება“, რომლითაც სურს მხატვარს, „... როგორმე განიჭარბოს ის გულისტკივილი და მოუშრებელი სევდა, რომელიც აწუხებს და უკვე ასე მკაფიოდ იგრძნობა მის თითოეულ ნამუშევარში...“ (ქურნ., „სახვითა ხელოვნება“, № 8, 1970).

სიმბოლურ-ალეგორიული ხასიათის ეს კომპოზიციონა ისევე, როგორც შ. ქიქოძის ავტობორტრეტი უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონებლად“ რთული ხასიათის ნაწარმოებია, როგორც შინაარსობრივად, ასევე კომპოზიციური გადაწყვეტის მხრივაც. მხატვრის მეტაფორულ-სიმბოლური აზროვნება ურთიერისაა და მდგრადი საწყისების, რეალისტურის მისტიკურთან, მატერიალურის ეფემერულთან შეჯახებით გამოვლინდა. სიმბოლო, მეტაფორა კი ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი მძლავრი იარაღი (აღნიშნული არ უნდა გაავივივით სიმბოლიზმთან, რომელიც ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობაა). ექსპრესიონიზმი სიმბოლური საგნები მხოლოდ დამხმარე საშუალებაა სულის ამტკველებისათვის. შალვა ქიქოძისთან სიმბოლო განსვლადდება, რომელიც ცხად, რეალისტურ მხატვრულ სახეშია განსხვავებული და არა ამოფრული ზმანების სახით.

სახვითი ხელოვნების მკვლევარი ლ. ზვიგლინსკაია ექსპრესიონიზმის ოთხ სახეს გამოყოფს:

ასტრაქტულს, კონკრეტულს, დინამიკურს და არაბეჭულს.⁷ შალვა ქიქოძის აღნიშნული რწერული ნაწარმოებები უფრო მეტე ჯგუფს — კონკრეტულს მიეკუთვნებიან, რადგან როგორც ტრანსფორმაციას არ უნდა უკუთმდეს მხატვარი სინამდვილეს, იგი მანინ მყარად დგას რეალისტურ ხიდავზე. სინამდვილის მხატვრული ტრანსფორმაციის სახეებიდან მხატვარი უპირატესობას ფერადოვან უტირებებს, სხეულებისა და საგნების არარეალურ შეფერილობას ანიჭებს (ასეთია ავადმყოფური სითუთერ სახე-ნიღბების, ცაში გამოვიდული წითული სახლები და ცეცხლისფერი ხეები ქართულ თემსზე შექმნილ ნაწარმოებებში და სხვ.).

ავტობორტრეტი უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონებლად“ და ფერწერული ტილო „სამი მხატვარი“ მოვეითითებენ აგრეთვე ექსპრესიონისტებისათვის დამახასიათებელ სწრაფვებზე პარადოქსის და კომპოზიციური გამომგონებლობისადმი.

ექსპრესიონიზმის წინააღმდეგობრივ ხასიათზე ერთმხედ მიუთითებენ ამ მიმდინარეობის მკვლევარი-ისტორიკოსები. ხელოვნებათმცოდნე ვ. ტუროვა კი საგანგებოდ აღნიშნავს ექსპრესიონისტ მხატვრებთან ერთ ურთიერთგამორიცხავი ასპექტის — ინტუიციისა და კომპოზიციური ავეების მშრალი რაციონალიზმის შეთავსებას.⁸ შალვა ქიქოძის შემოქმედება მოიცავს ყველა წინააღმდეგობას, მისი შემოქმედებითი მიზურის „დელუზიმიც“, რაზეც მისივე მეგობრები მიუთითებდნენ, ექსპრესიონიზმის ამ თავისებურებას მხატვრის ასსებაში უშხადებს ნიადაგს. და ბოლოს, ექსპრესიონისტების მიერ ფილოსოფიის, შემოქმედების შინაარსობრივი მხარის, იდეის წინ წამოწევა ქიქოძის ერთ განაცხადშიც თავისებურად ილახება, „... მე არ ვიცი მხატვრობაზე უდიდესი ფილოსოფია“⁹. ამ განაცხადებიდან ჩანს ხელოვნების უპირატესი როლი თვით ფილოსოფიაზე. ე. ი. ხელოვნება მხოლოდ ფილოსოფიასთან შეიძლება იქნეს შედარებული.

* * *

თუ პოეზიაში უდიდეს ოსტატობად ითვლებოდა და ითვლება პოეტური განწყობის განსაკუთრებული მდომარეობის (რომელიც, შესაძლოა, მხოლოდ ზმანებასა და ოცნებაში ეწვიოს ხელოვანს) სიტყვაში განცხადება, მხატვრობაში ეს ხელშეუხებელი გრძნობა ლაღი გუდაივილია ხასით აღბეჭდა და სახიერად გარდაქმნა. ამიტომაც, რომ მხატვრის ხასი, იქნება იგი ნარნარი, ტესილი, გლუვი, ნატიფი, კონველსური და სხვა ხასიათისა, მხატვრის ემოციურ განწყობათა მომენტალურ ცვლას, შინაგანი ტემპერამენტის დამუხტვის ძალას არაწვეულებრივი სისუსტით ასახავს.

ლაღი გუდაივილია ნ. ფორსმანაშვილის შემოქმედებასთან ზიარებისას განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია არა მხოლოდ მხატვრის ინტე-

რესთა თმატურ რკალს, ჭალაქურ „ბოქმას“, არ-
ამედ ფორმანისეული ხედვის სიმახვლეც, იმას,
რაც მხატვრული გამომხსველობის აუცილებელი
პირობა იყო და რაც, ამავე დროს, გარკვეულად,
ექსპრესიონისტული ხედვის წინაპირობაც გახ-
ლდათ.

მხატვრული დეფორმაციის მეთოდით აღჭურ-
ვილი ლადო გუდიაშვილი ქმნის საზოგადოების
გარკვეული ფენის წარმომადგენელთა (ყარაჩო-
ხელთა და მსუბუქი ყოფიქვეცის ქალთა) რთული
წინააღმდეგობებით აღსავსე შინაგანი სამყაროს
ხატებს, მისტიკურ ნიღბებდაც რომ ითვისება. ყა-
რაჩოხელთა „ბოქმამა“ რაინდული ტემპერამენ-
ტით, შინაგანი არტისტინებით მხატვარნი მონა-
თესავე სული გააღვიბა, რაც სულის სიღრმეში
ამოუბილ ხაზთა უცხაურ ზანზარისებრ ხვეკვულად
დაფიქსირდა. სამშობლოდან მოშორებით, პარის-
ში ქმნის ლადო გუდიაშვილი თავის საპროგრამო
დაწარმოებებს, მათ შორის ფერწერულ ტილოს
„თეფი-ციცხალი“, მესხიერებაში აღბეჭდილი
თბილისურ შთაბეჭდილებათა ტალღა და მხატვრის
სულში ინტროსპექტიული წიაღსღვლების შედეგად
პირობითი, წარმოსახვითი სამყაროს სახეს იძენს,
რომლისთვისაც უცხო არ არის გროტესკული გა-
ხვიადება, მხატვრული უტრირება. მიუხედავად
ამგვარი პირობითობისა, მხატვარი აღწევს „დო-
კუმენტურ სიმართლეს“, უფრო მეტიც „ზე-სიმა-
რულეს“, რადგან იგი ამეტიკველებს თვით ხედვის,
უშუალო განცდას, ქართულ სინამდვილეს, ეპოქის
სუნთქვას.

ფერწერული ტილო „თეფი-ციცხალი“ შინაა-
რსობრივ გაშიფვრას არ ექვემდებარება,
რადგან აქ შინაარსი როდი „ჭამა“
ფორმას, როცა თსრობითობის მოჭარბება
დაზუსტ სერათს ბელეტრისტიკას უახლოვებ-
და, არამედ განუოგადებულ ფორმაში ზო-
გადი ცნებებია განსხეულებული. ფორმისა და ში-
ნაარსის სიმწყობრით მიიღწევა ადამიანური გან-
ცხების ფართო დიაპაზონი, ამ შემთხვევაში ცე-
კვა, ბახუსი, რაინდობა, სეფა და სხვ. ამ გან-
ზოგადების აბსტრაგირების, წარმოსახვის და,
ბოლოს, ქვეცნობიერი, გრძნობითი ნაკადის სა-
კუთარ შემოქმედებაში ფართო არსით შემეფების
გამო აღნიშნულ ნაწარმოებში მოხსნილია შემუშ-
ლუდველი ჩარბობები: აქ არ ხდება კონკრეტული
შინაარსით აღქმის დამორჩილება (პირობით, მი-
სი ამოხსნა მაცურებლის ემოციური სტრუქტურ-
ის თავისებურებებზეც დამოკიდებული), არც
მხოლოდ ფორმისეული, თვითმიხსნური ვარჯიშთა.
აქ, ამ ნაწარმოებში, ჩვენს თვალწინ ერთმანეთს
ერთვებიან მუსიკა, პოეზია და მხატვრობა. (ყოვე-
ლივე ეს კი მიიღწევა ტუნწი სახვითი საშუალებე-
ბით, ხაზითა და ფერით).

ჩვენ თითქოს „გვემისს“ არდნის მელოდია და
შექვიფანებელი ყარაჩოხელების სიმეფრა, ცალ
ხელში ხილაბანდები რომ აუფრიალებიათ და მე-

ორეთი არღანს ატრიალებენ. ჩვენ „ზევადეთ“
სამი ყარაჩოხელის ცეკვას, უფრო სწორად შევი-
გრძნობთ ამ რიტუალური ქმედების იმ ექსტაზს,
გარკვეულ სტრუქტურაში რომ გადაღვის და გააჟმენ-
დის, ერთგვარი გახსიფონების მომენტი ახლავს
თან (ამის დასტურია მისტიციზმის საბურველში
გახვეული ყარაჩოხელთა სახე-ნიღბები, თეთრი
ჩაშების სვედნის გამომეტყველება, მდინარეიდან
ამოზრდილი მებადურის ხელში თვეზები, ის კომ-
პოზიციური სტემა, შორეულ აპოკალიფისა რომ იწე-
ვებს „ნათლისღების“ იკონოგრაფიულ სქემასთან).

მკვეთარი ნახატები „ამოკვეთილი“ სხეულებში მან-
სახლებული რიტმი, ცეკვის დინამიკა, სხეულის
მოძრაობით კი არა, კონტურული ხაზის მოძ-
რაობით აისახა, ხაზი კი მოძრაობაში
მოყავს შემოქმედის სულში, სხეულში ჩადგენს
იმ რიტმს, მულოდას, რომელიც ბადებს ცეკვას.
ყარაჩოხელთა მზრების შერევა, სხეულთა ზამ-
ბარისებრი დაჭიმულობა, მკლავების მშვილდისე-
ბრი გახსნეილობა, დაგრძელებული სახის ნაკვეთე-
ბის ანიმეტრია, დეფორმაცია ინარჩუნებს, რადგან
დაკემანს, შინაგან დაძაბვას ავლენს და სხეულის
თითოეული ნერვის, ცეკვის რიტმის სინქრონუ-
ლად ფეთქავს ეტყველებს.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი ძირითადად
სასურათე სიბრტყის დეკორატიული გადაწყვეტი-
დან გამომდინარეობს, მას არ ღალატობს ზომიერ-
რების გრძნობა და იგი არ ინწევა ხაზთა ხლარ-
თში. კომპოზიციის სიყვანდის ინარჩუნებს, რადგან
მხატვარი კონტრასტების პარამონიზაციის პრინ-
ციპს ეყრდნობა. ნახატის კონტურის ფარგლებში
ჩასხმული საღებავები თავშეკავებული და ზომიერ-
ია. ლადო გუდიაშვილი, რომლისთვისაც მახლო-
ბელია ქართული კვლდის მხატვრობისათვის და
მისგან ნაკვები ნიკო ფირსმანაშვილისათვის და-
მახსიათებელი კოლორიტი, უმოთარესად ხუთ ძი-
რითად ფერს ეყრდნობა. ინტენსიური თეთრი ლა-
ქები (ყარაჩოხელთა სახეების სიფერმკრთალე,
ცხენების თეთრი სხეულები) მთელ ფერწერულ
ტილოს ერთგვარ მისტიკურ შეფერვლობას ანი-
ჭებს.

ლ. გუდიაშვილის ფერწერული ტილო „ქეიფი
ქალთან“, ა. ლუნარსკის სიტყვებით რომ შე-
ვფასობთ, რომელიც მან ექსპრესიონიზმის მისა-
მართით წარმოთქვა, არის „სამნიელი სასოწარ-
კვეთის ნაყოფი“. შემოქმედი არ იმურებს მხატვ-
რულ უტრირებას, დეფორმაციის ხერხებს, რათა
მთელი ძალით წარმოაჩინოს სულიერი დეგრადა-
ცია. სუფრის თანამეინახებებს, ორ ყარაჩოხელსა
და შუაში „გამოშვეყვულ“ ქალს ერთი სუფრის
პარდა არაფერი აერთიანებთ. ერთმანეთისათვის
უცხონი, სუფრასთან თითქოს შემთხვევით მოხ-
ვედრილნი, ისინი ამ ქვეყანასაც შემთხვევით მო-
ველიწინ, როგორც დაუპატეილებელი სტუმრები
უკუღმართი ცხოვრებისა, რომელმაც სრულიად
გამომიგნა მათი არსება. აქ, ამ ტილოზე ადამიან-



ნური განცდა, სულის ყვირილი აპოგეას აღწევს. მხატვარი მაცურებლის თვალწინ აშიშვლებს ცხოვრების მანერებებს, სოციალურ უსამართლობასა და ადამიანურ ტრაგედიას.

„მგრძობელობა“, „განცდა“, რომელიც ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებაში პირველად შენიშნეს შორის რეინალმა და ანდრე სალმონმა, ექსპრესიონიზმის მთავარი დამახასიათებელი ნიშანია.

აღსანიშნავია ერთი გაგრძობაც. როდესაც „მგრძობელობასა“ და „განცდაზე“ საუბრობენ, ხელოვნების მკვლევარნი პარაანტიკული ავლებენ ექსპრესიონიზმსა და რომანტიზმს შორის. ეს ასოციაცია ებადებათ ლ. გუდიაშვილის შემოქმედების შემფასებლებსაც, რადგან მხატვრის ზოგიერთი ფერწერული ნაწარმების რომანტიკული ელფერი ასეთი პარალელის საბაბს იძლევა. ლადო გუდიაშვილის მთელი შემოქმედება ნატურალიზმის სიძულვილით აღიინიშნა. მხატვრული ასახვისას ლადო გუდიაშვილი, ექსპრესიონისტების მსგავსად, რომელნიც ომს უცხადებდნენ ნატურა-

ლიზმის ყოველგვარ გამოვლენას, ლადო გუდიაშვილს სინამდვილის ტრანსფორმაციას. ცვლილებას განიცდის საგანთა და სხეულთა რეალურად არსებული მოხაზულობა, მათი განფენილობა და შეფერილობა. ეს დეფორმაცია და უტერიბეა კი ზოგჯერ სიმბინჯის საზუსტეს იწვევს (რაც, თავის მხრივ, ერთგვარ შტებების წერტილს ავლენს ვალერიან გაფრინდაშვილის მიერ ქართულ სიმბოლისტურ პოეზიაში შემოტანილი სიმბინჯის ესთეტიკასთან, რომელმაც ვერ მოიკიდა ფეხი ჩვენში).

გროტესკით, მამხილებელი პათოსითა გამსჭვალული ფერწერული ტილოები — „ქრისტიანი“, „ქეიფი განთიადისას“, „ბოროტი ოჯახი“ და სხვა. სარკაზმითაა სავსე გრაფიკული ფურცლები — „სორბონის დოგმატიკოსები“, „ქეიფი და საფლავება“, „პარიზული ბურჟუები სორბონაში“, „თვალთმაქცი შვიცი“. ეს ნამუშევრები მხატვრის ეთიკურ შეფასებასა და სოციალურ კრიტიკას იტყვენ და არაჩვეულებრივი გამომსახველობით ხასიათდებიან.

ამგვარად, ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებაზე საუბარი არ შეიძლება ტრადიციის თანამედროვე მხატვრულ ხედვასთან სინთეზური კავშირის გარეშე. ტრადიცია მასთან ხაზის პრიორიტეტით, სიმბრტყობრივი კომპოზიციური გადაწყვეტით, მაქსიმალურად დაძაბული და ამავე დროს ცაღი ნახატით (რომელიც თავისი ერთი მოკლებით აღიქმება), ნახატის ფარგლებში მომწყვდეული ძუნწი ფერადოვანი პალიტრით, მიწუნენტური და დეკორატიული საწყისების სიმწობრით აისახა (თუმცა ხაზის ტრფილით მხატვარი უფრო დეკორატიულობისაკენ იხრება), თანამედროვე მხატვრული ხედვა კი ექსპრესიონისტული ტენდენციებისაკენ გადახრით გამოვლინდა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ლ. გუდიაშვილის ადრეული ნაწარმოებები ექსპრესიონიზმის ოთხი სახიდან (აბსტრაქტული, კონკრეტული, დინამიკური და არაბესკული) ხაზის ტრფილით, სტილიზაციით მეოთხე ჯგუფს, ე. წ. არაბესკულ სახეობას უახლოვდება (რის შესახებაც თავის დროზე ხატონად აღნიშნა ანდრე სალმონმა).

ამრიგად, ქართული საბჭოთა ხელოვნების წინა ეტაპზე 1914-1921 წ. პირველი იმპერიალისტური ომიდან, ვიდრე საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე, სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსულმა მხატვართა ახალგაზრდა თაობამ — დავით კაკაბაძის, ლადო გუდიაშვილის, შალვა ქიქოძის და სხვათა სახით, თავიანთი შემოქმედება განსაზღვრული მეთოდით ააგეს, ქართული ეროვნული მხატვრობის ტრადიციებს თანამედროვე ექსპრესიონიზმის ელემენტები დაამყენეს. აღნიშნული მეთოდის ამ ორ მხარეს შორის კი სრული სინთეზი მოხდა, რადგან თავად შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობისათვის, ტრადიციისათვის უცხო არ იყო ექსპრესიულობა, პირო-

ლ. გუდიაშვილი

თუეზი — ცოცხალი“



ბითობა, დეფორმაცია, უტრირება, სიმბოლური მტყველების თავისებურებანი. ექსპრესიონიზმის ძირითადი ნიშანი — ანტიბურჟუაზიულობა, სოციალური პათოსი გამოვლენილი გროტესკულ და სატირულ სახეებში პარიზში გამაგვლდა. მხოლოდ აქ, ევროპის ცენტრში სასწავლებლად ჩამოსულ ქართველ მხატვრებს მთელი სიხადით გადაეშალათ თვალწინ სოციალური რეგრესის საგადალო შედეგები. თუმცა, ქართველ მხატვრებთან ექსპრესიონიზმი, ისევე როგორც „იხევერეაწველებთან“ სიმბოლიზმი არ გამოვლენილა ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობის სახით, ისე როგორც ამას ადგილი ჰქონდა ამ მიმდინარეობათა ჩასახვის ცენტრებში—გერმანიასა და საფრანგეთში. იგი (ექსპრესიონიზმი) მხოლოდ ცალკეული ელემენტების სახით შეერწყა ქართველი მხატვრების შემოქმედებას და მამოლებელი პათოსით, გამონასახველობით, ადამიანის ფსიქოლოგიაში ღრმა წვდომით დადებითი როლი ითამაშა ახალი ქართული ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენელთა შემოქმედების ჩამოყალიბებაში.

შენიშვნები:

- ¹ დ. კაკაბაძის სიტყვები ციტირებულია კ. ზანდნევიჩის წიგნიდან, ნიკო ფიროსმანაშვილი, 1964 წ. გვ. 68 (რუსულ ენაზე).
- ² Б. Пастернак, Люди и положения, «Новый мир», 1967, № 1.
- ³ შ. ქიქოძის წერილი ა. ქიქოძეს, 1920 წ. 20/11, პარიზი, (წერილი დატულია საქ. ხელ. სახ. მუზეუმში).
- ⁴ ლ. გუდიაშვილი, მოგონებების წიგნი, „საბჭოთა ხელოვნება“ 1967, № 8.
- ⁵ შ. ქიქოძის წერილი ა. ქიქოძეს, 1920 წ. 15/11, პარიზი, (წერილი დატულია საქ. ხელ. სახ. მუზეუმში).
- ⁶ შ. ქიქოძის წერილი ა. ქიქოძეს, 1920 წლის აგვისტო, (წერილი დატულია საქ. ხელ. სახ. მუზეუმში).
- ⁷ Зивильчинская Л., Экспрессионизм, М.-Л., 1931 г.
- ⁸ Турова В., Экспрессионизм в графике (сборник статей «Экспрессионизм») М., 1966 г.
- ⁹ შ. ქიქოძის წერილი ა. ქიქოძეს, 1920 წ. 7 ოქტომბერი, პარიზი, (წერილი დატულია საქ. ხელ. სახ. მუზეუმში).

1879 წლის 15 მაისს თბილისში დაარსდა „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“, რომელმაც იმ საუკუნის 80-იანი წლების რეაქციის პირობებში თავს იდგა ქართული კულტურის დაცვა და განვითარება, ქართული სახალხო სკოლების დაარსება და სწავლების წარმართვა ქართულ ენაზე. საზოგადოების დაარსება დიდი მიღწევა იყო მაშინდელი პოლიტიკური ადმინისტრაციის, საეკლესიო და სასწავლო მმართველობის ფონზე. შთაერებისაგან დამტკიცებულ წესდებში ჩაწერილი, შემდგომი არანათხელ ნასხენები მესამე პარაგრაფი — „საზოგადოება თავის მიზანს მიადრწეს სახალხო სკოლებში მშობლიურ ენაზე სწავლებით“, იყო ქვაკუთხედი, რომელსაც დაეყრდნო ეს ქართული სახალხო დაწესებულება.

„საზოგადოების“ დაარსებულთა შორის იყვნენ გრიგოლ ორბელიანი (რომელსაც ეკუთვნის ამ ორგანიზაციის სახელწოდება), დიმიტრი ყიფიანი (პირველი თავმჯდომარე საზოგადოებისა), იაკობ გოგებაშვილი, ილია ჭავჭავაძე (პირველი ამხანაგი თავმჯდომარისა, ხოლო 1885 წლიდან 1907 წლამდე მისი უცვლელი თავმჯდომარე და საზოგადოების საპატიო წევრი), ნიკო ცხევაძე, ივანე მაჩაბელი, რაფიელ ერისთავი, ალექსანდრე სარაჯიშვილი და სხვანი, რომელთაც შეადგინეს კიდევ პირველი გამგეობა ახლად დაარსებული საზოგადოებისა.

პირველ ხანებში „საზოგადოება“ სახალხო სკოლების გამართვასა და სკოლებში ქართულ ენაზე სწავლებას ითვალისწინებდა, ამასთან, იგი მატერიალურ-მეთოდოლოგიურ დახმარებას უწევდა არსებულ პირველდაწყებით სასწავლებლებს, განსაკუთრებით საქართველოს სოფლებში.

„საზოგადოებამ“ შემდეგ თანდათან გააფართოვა თავისი მოღვაწეობის არე. არა მხოლოდ არსებული სკოლების დახმარება და ახალთა გახსნა დადგა მისი მუშაობის დღის წესრიგში, არამედ ქართული სალტერნატიული შემოქმედების შეკრება-შესწავლა, ქართული ხელნაწერების შეგროვება, ნაბეჭდი წიგნების თავმოყრა, ისტორიულ და არქიტექტურულ ძეგლთა მოვლა-პატრონობა და სხვა.

„საზოგადოება“ არსებობდა საწევრო გადასახადებითა და შეწირულებებით. მის სასარგებლოდ საქართველოს დაბა-ქალაქებში და სოფლებშიც იმართებოდა სალიტერატურო საღამოები, იდგმებოდა წარმოდგენები, ეწყობოდა სენიონობანი, ლტარეიები, რომელთა შემოსავლიც იგზავნებოდა „საზოგადოებაში“. მიუხედავად გარკვეული ენთუზიაზმისა, შემოწირულობითა და ქველმოქმედებით შექმნილი თანხები ხშირად ვერ სწევდებოდა ყველა საქმესა და ხარჯს, „საზოგადოება“ ხშირად ვერ აუდიროდა მოზღვავებულ ლოზუნგინულებს: მას მასწავლებლებითაც უნდა მოემარაგებინა სკოლები, თავისი ხარჯით უნდა აეყო სასკოლო შენობები, გაემუშადებინა ისინი სასწავლო პროცესისათვის და განეხორციელებინა თავისი წესდების მესამე პარაგრაფით განჩინებული მშობლიურ ენაზე სწავლება თავისაგან დაარსებულ სკოლებში. წესდების ამ პარაგრაფის გამო „საზოგადოებას“ თავისი მოღვაწეობის მთელს მანძილზე მრავალი ბრძოლის გადატანა, ბევრი წინააღმდეგობის დაძლევა მოუხდა, მრავალი უსიამოვნება და ძალადობაც ნახა. ამ ფაქტებს ადასტუ-

ქართული უძრავი ქონების განმარტების შესახებ საზოგადოება

სოლომონ ხუციშვილი

რემენ ილია ჭავჭავაძის, იაკობ გოგებაშვილის, დიმიტრი ყიფიანის, ნიკო ცხევედაძის, პეტრე უმიკაშვილის და მრავალთა სხვათა წერილები, გამოქვეყნებული ქართულ პრესაში, მოკიდებული 1879 წლიდან.

„საზოგადოება“ თავისი შემოსავლიდან დახმარებას უწყდა ქართველ მოზარდებს სახელმძღვანელოებით, სასწავლო ნივთებით და, ხშირად, პანსიონითაც. იგი განააკეთებულ ყურადღებას აქცევდა სკოლების გახსნას აჭარაში, საინგილოში, საქართველოს სამხრეთ რაიონებში; სტიპენდიებს უგზავნიდა რუსეთისა და საზღვარგარეთის უნივერსიტეტების სტუდენტებს, ხსნიდა სკოლებს საქართველოს გარეთ მყოფი ქართული კოლონიების ბავშვებისათვის (კავკაზში, მოსდოკში...), ეხმარებოდა ქართულ საზოგადოებებსა და ქართველ სტუდენტთა სათვისტომოებს რუსეთსა და უცხოეთში (პეტერბურგში, მოსკოვში, კონსტანტინეპოლში...).

„საზოგადოებამ“ თავისი მოქმედების არე თანდათან გაფართოვა და საზრუნავად გაიხსნა ქართული კულტურის დარგები: თეატრი, მუსიკა, მხატვრობა, კანდაკება, ყველაფერი, რაც დაკავშირებული იყო ქართული ეროვნული სულის აღორძინებასა და გაძლიერებასთან. „საზოგადოებამ“ გადართქვა ქართული ეროვნული სულის თავშესაფარად (ილია ჭავჭავაძე).

„ეროვნული თავშესაფარის“ მეშვეობით გაიხსნა ახლად შემოერთებული აჭარის ქართველთა გათავისუფლებისათვის სკოლა, საზოგადოების საქმე იყო დადიანების ოჯახში დაცული ქართული ხელნაწერი წიგნების თბილისში გადმოტანა, რაც სხვა ქართულ ხელნაწერთან ერთად საფუძვლად დაედო ახლანდელ ხელნაწერთა ინსტიტუტის უკვდავ განსას; მან მოაწყო რაგიულ ერისთავის იუბილე პოეტის შემოქმედების 50 წლისთავზე 1895 წელს; ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნუსტი გადმოსავენა განჯიდან თბილისში 1893 წლის აპრილში და დიდუბის მიწას მიიბარა, რამაც გრანდიოზული ეროვნული დემონსტრაციის სახე მიიღო.

წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ თავი არ

შეიზღუდა ეწირო საქმიანობით, „ეროვნულმა თავშესაფარმა“ დიდი საზოგადოებრივი მუშაობა ჩაატარა.

ალექსანდრე როინაშვილმა (1846—1898), სახელმძღვანელო ქილმა ქართველმა ფოტოგრაფმა, ერმაკოვთან ერთად, ფოტოფირზე გადაიღო ქართული არქიტექტურის მრავალი ძეგლი. მათ მიერ შექმნილი კოლექციების ექსპონატები მრავალგან იყო გამოყენებული, როგორც უნიკალური საილუსტრაციო მასალა. ა. როინაშვილი იყო კოლექციონერიც, იგი სპეციალურად მოგზაურობდა საქართველოს სხვადასხვა მხარეში, მის მუშობელ ქვეყნებში, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ კავკასიონის მთიანეთში, საიდანაც მოპოვდა მრავალი ნიმუში ხალხების ყოფა-ცხოვრების შესასწავლად. თუ ექსპონატის მოპოვების შესაძლებლობა არ ჰქონდა, მის სურათს იღებდა. მისგან შეკრებულ მრავალი ნივთი — ნაქსოვი თუ ლითონისა, ახლა საქართველოს სიძველეთა საცავებშია დაცული. „საზოგადოებამ“ რამდენიმე წლის განმავლობაში ა. როინაშვილთან მიწერ-მოწერა ჰქონდა გამართული არქეოლოგიური და არქიტექტურული ძეგლების სურათების შესახებ. 1898 წლის შემდეგ, როცა ა. როინაშვილი გარდაიცვალა, მისი ფოტოგრაფია ანდერძით „საზოგადოებამ“ დარწმუნებულმა, მაგრამ დამარსებლის შემდეგ მან დიდხანს ვეღარ გასძლო. ეს ფოტოგრაფია ხელოგნების ძველთა საცავი იყო, რადგან მისმა პატრონმა, ხელოვანმა და კოლექციონერმა ქართული ხელოვნების ძეგლის ბევრი სურათი და მრავალი ეთნოგრაფიული ექსპონატი დააგროვა მასში.

1894 წელს ზაქარია ჩხიკვაძემ განცხადებით მიმართა წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას თავის მიერ შეკრებილი ქართული ხალხური სიმღერების გამოცემის თაობაზე. „საზოგადოებამ“ მასთან მიწერ-მოწერა გამართა სიმღერათა გამოცემის პირობებზე. ზაქარია ჩხიკვაძე პირველი იყო ქართველ მუსიკათმცოდნეთა შორის, რომელმაც „საზოგადოებამ“ მიმართა ქართული ეროვნული ფოკალური ძეგლების გამოცემის შესახებ. მან ჩაუყარა საფუძველი ამ შესანიშნავ საქმიანობას წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზო-

გადღების წიაღში. ზაქარია ჩხიკვაძე გასული საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წლებში კახეთში მოღვაწეობდა. მან რამდენიმე წრილი დასტამბა კახეთის ისტორიულ არქიტექტურაზე და იქ შეკრებილი ხალხური ლექსები — „ქალო, ჰგვეხარ ახვის ხესა“, „ჯამბარამ თქვა“ და სხვა „ივერიაში“ დაბეჭდა კიდეც.

1896 წლის 2 აპრილს „საზოგადოების“ გამგებთა მელიტონ ბალანჩივაძემ წაყვანა მოსაზრება ქართული სახალხო სიმღერების ჩაწერისა და გამოცემის შესახებ. ეს მოხსენება მან წარადგინა მას შემდეგ, რაც საზოგადოებამ მას გადასცა ზაქარია ჩხიკვაძისა და ია კარგარეთლისკაცან შერეობილი ქართული ხალხური სიმღერები. მელიტონ ბალანჩივაძეს დაწერილებით ჰქონია შესწავლილი და განხილული ის მასალები და მოსაზრებაც მიუწოდებია გამგებობისათვის. იგი ხაზს უსვამდა იმას, რომ „ამჟამად ქართული სიმღერები თითქმის არა გაქვს ნოტებზე გადაღებული და მისთვის უფრო საჭიროა იმათი შემუშავება და ჩაწერა. კარგარეთლისთვის უფრო მოსახერხებელი იქნება ეს საქმე იყინოს, რადგან თვითონ ქართულადაც და იქნური სიმღერებიც, ჩემის აზრით, გვიარია დივი. მომეტებული ნაწილი ქართული სიმღერებისა კარგარეთლის გვიარია და აქვს დაწერილი და რომ დაბეჭდვებოდა, კარგი იქნება“.

მელიტონ ბალანჩივაძე ქართული მუსიკის შემკრებ-ჩამწერთ ურჩევდა, რომ მელიოდური და პარმიონული რაიმე ცვლილება არ მიიფიქნათ მათი ფიქსირებისას, ზუსტად, გადაუტარებლად უნდა გადაეტანათ ნოტებზე სიმღერების ხმა, სასიმღერო ტექსტს არ უნდა შეეცვალათ სხვა რაიმე ტოლფასოვანი თუ იმავე ზომის სხვა ტექსტით.

ზაქარია ჩხიკვაძისაგან გადაღებული ქართული სიმღერები უნაკლად შესწავლილად მიუჩნეოდა მელიტონ ბალანჩივაძეს, რადგან ჩაწერისაგან მათში შეუცვლელად ყოფილა გამომხატული თითოეული ხმა. „ეს სიმღერები, — განაგრძობს მელიტონ ბალანჩივაძე, — ისეთ ტონზეა დაწერილი, რომ ბავშვებს თავისუფლად შეუძლიათ უსმეონ. ამისთვის, რაც ჭეფრო ჩქარა დაბეჭდება. მით უკეთესია, ჩვენ სკოლებში სახელმძღვანელოდ ივარგებს“. ამასთან, მელიტონ ბალანჩივაძე ურჩევდა საზოგადოების გამგებებს, რომ ზაქარია ჩხიკვაძის ნამუშევრებიდან გამოეციკვა „გავერობოლებული სიმღერები“. ერთი სიმღერა კი, „იკოლოკო-ზალიკო“ მელიტონ ბალანჩივაძეს საცემოდ მიუჩნევია — შეიძლება ქართული იყოს, მაგრამ „საღდათურ კილოს მაგონებს, კეთილშობილი არ არისო“. საინტერესო მოსაზრება: კეთილშობილურ სიმღერებზე კომპოზიტორ-მუსიკოსმცოდნეს ისეთი თხზულებები ჩაუთვლია, რომლებიც მხოლოდ ქართველი ხალხის ეროვნული სულისა და ხმისონობის გამოხატული ყოფილა.

მელიტონ ბალანჩივაძის მოსაზრება გამგებობას საფუძვლად მიუღია. 1896 წელს „საზოგადოებამ“ გამოსცა ზაქარია ჩხიკვაძის „სალამური — სახალხო სიმღერები, გადაღებული ნოტებზე“. ამ გამოცემას რეცენზია უძღვნა დიმიტრი არაყიშვილმა („ივერია“, 1897 წ., № 221). ია კარგარეთლის მიზრდილი წიგნი (108 გვერდიანი) — „ქართული ხალხური სიმღერების“, ნოტებზე გადაღებული, „საზოგადოებამ“ გამოსცა 1899 წელს.

ქართული ია კახური სიმღერების გამოცემის პირადად უნდა „საზოგადოება“ დასავლეთ საქართველოს სიმღერების გამოცემისთვისაც ზრუნავდა. 1900 წლის 15 იანვარს გამგებობას წარადგინა ფილიმონ ქორიძის მოხსენება სახალხო

სიმღერების გამოცემასთან დაკავშირებით. ფილიმონ ქორიძემ დიდი დრო და ყურადღება დაუთმო ქართული გალობის მდგომარეობას და ძლიერ ბეგერი რამ გააკეთა მისი ტრადიციის დაცვისა და გაძლიერებისათვის. გარდა გალობისა, იგი იწერდა და ბეჭდებდა სახალხო სიმღერებსაც. 1900 წელს „საზოგადოებამ“ ფილიმონ ქორიძეს დაუბეჭდა ქართული ხალხური სიმღერა ვურულ კილოზე — „ინდი-მინდი, ფერა მინდი“, „მოგინება“ — სიმღერა ვერულ კილოზე, „შავი შავი“ — ქართული მონადეული სიმღერა ვურულ კილოზე, „ქართული სიმფონია მვერულ კილოზე“, „საყვარელსა ქან-მამოზა სოფელმან“ — კახური სიმღერა, „ნუ მეტრი, ტრ-ფაც“ — ქართული რომანსი (ამისთვის გამოყენებული იყო არტემ ახნაზავისეული თარგმანი პუშკინის ლექსისა „ნუ მიღერ...“). გარდა წერა-კითხვის საზოგადოების გამოცემისა, ფილიმონ ქორიძემ იმავე წელს დაბეჭდა ქართული ხალხური სიმღერა იმერულ კილოზე, დღევანდელი და ძლიერ სათვის „ბროლის ყელი“ და სიმღერა ქართულ კილოზე „კვი, დრონი, დრონი“, აგრეთვე „პატარა საყვარელი“ — ხალხური სიმღერა ვერულ კილოზე.

1903 წელს ზაქარია ფალაშვილი განცხადებით წარსდგა გამგებობის წინაშე და ითხოვა დახმარება „ქართული რომანსის“ გამოცემისათვის. 1904 წელს „საზოგადოებამ“ გამოსცა კომპოზიტორის ქართული რომანსი სახალხო პანჯზედ შედგენილი“.

ზაქარია ფალაშვილსა და დიმიტრი არაყიშვილს ერთობლივი მოხსენებაჲ ჰქონდათ წარდგენილი საგმებოში ქართული ეროვნული სიმღერების გამოცემის თაობაზე. ისინი დაჟინებით ითხოვდნენ გადაღებულ დახმარებას სიმღერათა ჩაწერისათვის და ასახელებდნენ კიდეც ასეთ დახმარებას იმით, რომ ყოველდღეობდა იქნებოდა ხალხური შემოქმედების ამ დარგის დაწერებისა და დაკრების სამიზნობა, ზრუნვა ქართული სამუსიკო შემოქმედებისათვის გამოხატუბოდა იმ მოთხოვნითაც, რომ სკოლებში განსაკუთრებული ყურადღება დასთხოვოდა ამ დარგს, მით უმეტეს, რომ საზოგადოების თავისი სკოლები ჰქონდა. დაწვების სკოლებში სიმღერა-გალობის მართებულ საფუძვლზე დასაყრდენად დიმიტრი არაყიშვილმა პატარა კრებულ დასტამბა წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მემურობით — „ქართული ეროვნული ერთხმანი სიმღერები თბილისისა და ქუთაისის გუნდების სახალხო სკოლებისათვის“, რომელიც სახელმძღვანელოდ უნდა გამოყენებულიყო „საზოგადოების“ სკოლებში.

წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას თავისი მუშაობის უკანასკნელ დღემდე არ შეუწყვეტია ზრუნვა ქართული მუსიკისა და სიმღერა-გალობის პოპულარიზაციისა და გავრცელებისათვის 1921-1922 წლებში იგი ია კარგარეთლიან აწარმოებდა მიმოწერას „ქართული მუსიკის ისტორიის“ შექმნის თაობაზე, ქართული სიმღერებისა და გალობის ნოტებზე გადატანაზე და სხვ.

წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, როგორც ერთ-ერთი კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულება, მონაწილეობას იღებდა ქართველ მხანობოთა და, საერთოდ, თვარტის მუშაკთათვის დახმარების გაწევაში, მათი მოღვაწეობის დაფასებაში. 1902 წელს, ვასო აბაშიძის სასცენო მოღვაწეობის 25 წლის იუბილესთან დაკავშირებით, „საზოგადოებამ“ მიმოწერას აწარმოებდა სხვადასხვა პირებთან და დაწესებულებებთან იუბილეს სათანადო დირსებით ჩატარებაზე.

ქნობილია ილია ჭავჭავაძის აზრი და დამოკიდებულება ქართული სასყენო ხელოვნებისად უფრო მუშაკის მიმართ. „საზოგადოებამ“ თავისი თავმჯდომარის მეშვეობით მიუღო საიუბილეო თარიღი და შესაფერი სახსოვარიც მიართვა, ასევე ვალდინა გუნდის მოღვაწეობის 45 წლის შესრულებისას 1917 წელს, როცა „საზოგადოებამ“ მონაწილეობა მიიღო საიუბილეო ზეიმში და სამასობორო საჩუქრაც გადასცა მოღვაწისწულეს. „საზოგადოებამ“ აქტიურა მონაწილეობა მიიღო აგრეთვე 1919 წელს ნუჯა ჩხვიძის სასყენო მოღვაწეობის 25 წლისთავზე, ხოლო მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძის 25 წლის მოღვაწეობის, შალვა დადიანის სასყენო მუშაობის 30 წლის შესრულების, თბილისის კონსერვატორიის უხუცესი თანამშრომლის მარიამ გაბაშვილის მოღვაწეობის 45 წლისთავის, ნიკო გვირიძის სასყენო-მასხაობის მუშაობის 30 წლისთავის, ის კარგარეთლის მოღვაწეობის 35 წლისთავის და სახალხო თეატრის არსებობის 30 წლის იუბილესათვის „საზოგადოებამ“ არ მოუკლია არც მორალური ყურადღება და არც მატერიალური დახმარება.

„საზოგადოებამ“ ჰყავდა სტიპენდიანტები, რომელთა შორის ქართული ხელოვნების მომავალი მოღვაწეც იყვნენ. 1907—1910 წლებში აკაკი ფაღავა იღებდა დახმარებას „საზოგადოებისაგან“, როცა ქართული თეატრის მომავალი მოღვაწე მოსკოვში სწავლობდა. 1914 წელს „საზოგადოების“ სტიპენდიანს იღებდა ადრე გარდაცლილი ნიჭიერი მხატვარი შალვა ქიქოძე.

როცა 1914 წელს ქართული თეატრი ცეცხლმა გაანადგურა, სცენასა და მასურებელთა დარბაზთან ერთად დაიწვა გარდრობი და თეატრის ბიბლიოთეკაც, რომელშიც ინახებოდა დრამატურული ლიტერატურა, გადარჩენილი რომელიც და მრავალი სხვა. 1917 წლის 17 მაისს ქართველ მსახიობთა კავშირმა წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას სთხოვა, ხელი მოეკლად 1914 წლის ხანძრისაგან დამწვარი სათეატრო ლიტერატურის ხელახალი გამოცემისათვის და ამით დახმარება აღმოეჩინა ქართული სასყენო ხელოვნებისათვის, ხოლო 1920 წლის 4 სექტემბერს, დრამატულმა საზოგადოებამ წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას გაუგზავნა პიესების სია და მათი გამოცემა სთხოვა.

წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება შესაძლებლობის ფარგლებში აკმაყოფილებდა სხვადასხვა კულტურულ დაწესებულებათა სურვილებს და ამას იგი ახერხებდა ჭაღალდის და პოლიგრაფიული ბაზის უჭირბოძობისა და ქართული სასკოლო სახელმძღვანელოების გამოცემის პარალელურად მათაც ემსახურებოდა.

წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ 1909 წლის სექტემბერში გივო გაბაშვილს, ოსკარ შერლინგსა და პეტრე პრინცესის სთხოვა, ენახათ იაკობ ნიკოლაძისაგან გაკეთებული ილია ჭავჭავაძის მომავალი ძეგლის ცენტრალური ფიგურა — მწუხარე საქართველოს პროექტი. მხატვართა ამ კომისიამ (თითოეული მათგანი პირადად კარგად იცნობდა ილია ჭავჭავაძეს) გასინჯა იაკობ ნიკოლაძის ნამუშევარი და ერთხმად აღიარა იგი ხელოვნების ნიმუშად, ოღონდ მცირე შენიშვნა მისცეს მოქანდაკეს რამდენიმე დეტალთან დაკავშირებით, კერძოდ, პროექტის ავტორს უნდა შეემსუბუქებინა ქალის ფიგურის წამოსასხამის ქსოვილი, რომლითაც დაფარული იყო მისი ზედა ნაწილი. იაკობ ნიკოლაძემ გაიზიარა ეს შენიშვნა წერა-კითხვის საზოგადოებისაგან გამოყოფილი კომისიისა და ძეგლის ცენტრალურ ფიგურას მისცა ის სასყენო

რომლითაც იგი იხილა ქართველმა საზოგადოებამ ილია ჭავჭავაძის ძეგლის გახსნის ვაჟს 1913 წელს.

1912—1915 წლების განმავლობაში წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას მიწერ-მოწერა ჰქონდა თბილისის გუმბარბატორთან ეგნატე ნინოშვილის ძეგლის დადგმასთან დაკავშირებით, მაგრამ მაშინ ძეგლის დადგმა ვერ მოხერხდა. პირველმა მსოფლიო ომმა ხელი შეუშალა ილია ჭავჭავაძის თხზულებების ბრწყინვალე გამოცემის განხორციელებას. ამ გამოცემის მხოლოდ პირველი ტომი დაბეჭდა 1914 წელს მიხეილ ვედაციაშვილის დიდი მტკვლეობის შედეგად. გამოცემაში მონაწილეობდა ილია ჭავჭავაძისაგან წასათუები წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებაც.

1898 წლის 30 მაისს, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დაარსების 20 წლისთავისათვის კიტა აბაშიძეს გამგებობაში წინადადება შეუტანია საზოგადოების ნიშან-სიმბოლოს შემუშავების შესახებ; როგორც ჩუქების „მატიცა“ აქვს თავისი სიმბოლო, სასურველია ქართველთა საზოგადოებამაც შექმნას ასეთი რამ, მხატვრულად მიზიდველად გაკეთებული, რომ მისა გამოყენება შეიძლებოდეს კონვენტებზე და საფოსტო ბარათებზე დასაბეჭდად. თუ სიმბოლო შენაწილიანი და ლამაზა იქნება, ბევრი გაიკვირება და საზოგადოებას შემოსავლაც მისცემს.

წერა-კითხვის საზოგადოების გამგებობამ კიტა აბაშიძის წინადადება მიიღო, შემდეგ კი გრაჰიორ-ქსილოგრაფს გრიგოლ ტატიშვილს სთხოვა ასეთი სიმბოლოს გაკეთება. გრიგოლ ტატიშვილს დავალება შესანიშნავად შეესრულებია და საზოგადოებამ საფოსტო ბარათებზე მართლაც დაბეჭდა გრიგოლ ტატიშვილისაგან ლამაზად გამოყვანილი სამი ხეველი, მისადასხვა ფურის ასო — წკს (წერა-კითხვის საზოგადოება), საზოგადოების ეს ნიშანი-სიმბოლო მართლაც თვალისათვის სასიამოვნოა და გემოვნებითაა შესრულებული. ამაზე 1957 წელს ბენი გორდენიანი თავის მონოგრაფიაში „გრიგოლ ტატიშვილი“ წერდა: „დიდი ოსტატობით არის შესრულებული... დია ბარათი, მიძღვნილი ქ. შ. წ.-კ. გ. საზოგადოებისადმი. სამი ასო წკ. კ. ხ. (წიგნობა „ქ. წ. ს.“, იხ. გვ. 64 ს. ხ.) ისე ოსტატულად არის ჩართული ერთმანეთში, რომ იქმნება ერთი მთლიანი მხატვრული სახის შთაბეჭდილება“.

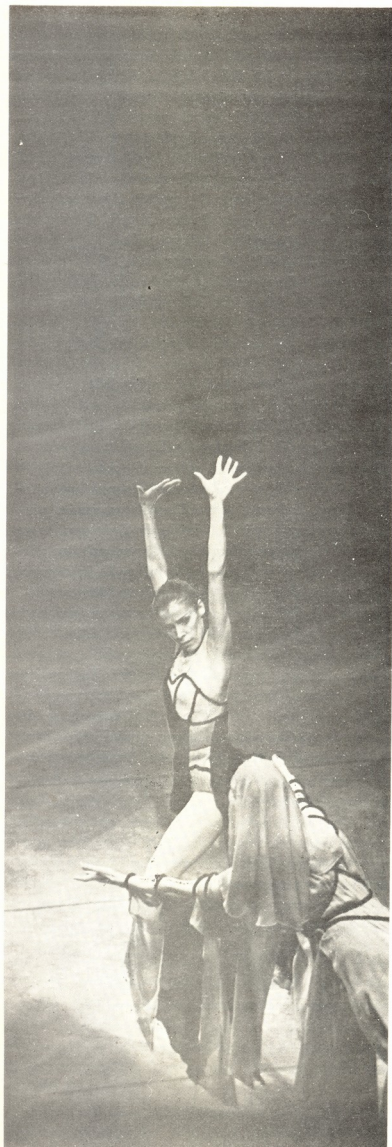
წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მუშაობაში, ამრიგად, მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის განვითარებას და კულტურისათვის ზრუნვას. საზოგადოებამ, როგორც „ქართველთა ერთგული თავშესაფარი“, თავის თავს მოვალედ თვლიდა, ყურადღება მიექცია ყველაფრისათვის, რაც დაკავშირებული იყო ქართულ ხელოვნებასთან და რის გამოყენება შესაძლებელი იქნებოდა მისი მთავარი მისიის შესრულებისათვის — ქართველთა შორის წერა-კითხვის გავრცელებასა, ქართველი მოზარდი თაობის აღზრდასა და სახალხო სკოლების მუშაობის მართებულად წარმართვასთან.

რეჟის ბაბინჯაძის ბალეტი „მელა“

ელისაბედ ბალანჩივაძე

რეჟის ბაბინჯაძის ბალეტი „მელა“ თანამედროვე საბალეტო სელონების იმ ხაზს აგრძელებს, რომელიც მსოფლიო ლიტერატურული კლასიკის მაღალი ნიმუშების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ენაზე ამეტყველებს თანაა დაკავშირებული. თავის პირველ ბალეტს (1971) რ. გაბრიჩაძემ შექსპირის „ჰამლეტი“ დაუდო საფუძვლად. ამჯერად კომპოზიტორმა ანტიკურობას მიმართა. აღსანიშნავია, რომ ანტიკურობის მარადიული

მელა — ი. ჯანდიერის



თემები და სახეები უკანასკნელ წლებში სულ უფრო იზიდავენ სხვადასხვა თაობისა და განსხვავებული სტილისტური პრინციპების ქართულ კომპოზიტორებს.

მედვას სახის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული განსხვავლება უაღრესად რთული პრობლემაა. ძნელი სათქმელია რა შედეგს მიაღწევდნენ ბალეტის ავტორები, უშუალოდ ევროპიდეს ტრადიციის ქარვას რომ გაკვილოდნენ. ბევრი მაგალთაა იმისა, თუ რაოდენ დამღუპველი აღმოჩნდა ლიტერატურული პირველწყაროს დეტალური გადატანა ლიბრეტოს ფურცლებზე. არც ძალზე თავისუფალი გახარება იძლეოდა უკეთეს შედეგს. ასეა თუ ისე, საგრძნობი ცლილებების გარეშე „მედვას“ საბალეტო სცენაზე გადატანა შეუძლებელი იქნებოდა. საკმარისია დავასახელოთ ძიძის მონოლოგი, მითუმეტეს მაცნეს უზარმაზარი მონოლოგი მედეას ძღვენით მოწამლული კრეონტისა და კრეუსას დაღუპვის შესახებ. ამ ორი მონოლოგის ბალეტის ენაზე ამტკველება შეუძლებელი იქნებოდა არსებითი ცვლილებების გარეშე.

ლიბრეტოში არ შევიდა ტრაგედიის მთელი რიგი მოქმედი პირები. მათ შორის კრეონტი, ძიძა, მაცნე. რაც შეეხება კრეუსას, რომელსაც ბალეტში დიდი პარტია აქვს დათმობილი, ტრაგედიაში მხოლოდ მოსხენიებულია. მაგრამ საყურადღებოა არა იმდენად ცვლილებები და შემოკლებები, რამდენადაც საინტერესოდ ჩაფიქრებული პრინციპი ბალეტის დრამატურგიისა, რომელიც მოქმედების ორ ასპექტში — წარსულსა და აწმყოში — ჩვენებას ემყარება. უბედურება და ბედნიერება, სიყვარულით მონჭებული სიხარული და ღალატი, სიმდაბლე და კეთილშობილება ტრაგედიის ეს კონტრასტული წახანგები ენაცვლება ერთმანეთს ორი მოქმედების მანძილზე. ვფიქრობ, რ. გამიჩავისა და გ. ალექსიძის (ლიბრეტოს ავტორი და დამდგმელი) ეს ნაწარმოები ქართულ საბალეტო ხელოვნებაში მონორამის შექმნის პირველი ცდაა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ქართულმა ბალეტმა აითვისა და თავისებურად გარდატეხა XX საუკუნის მუსიკალური თეატრის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ტენდენცია.

მედვა ბალეტის დრამა მაიმორატებელი ძალაა და თუკი იგი უშუალოდ არ მონაწილეობს ზოგიერთ სცენასა და ეპიზოდში, ეს იმას არ ნი-

შნავს, რომ გმირი მეორე პლანზე გადაყვანილი — სცენაზე ხომ მისი „შინაგანი მონოლოგი“ კოცხლდება.

რა თქმა უნდა, ის უწყვეტი ფსიქოლოგიური დაძაბულობა, რომელსაც ავტორები გვთავაზობენ ბალეტის დრამატურგიის მაიმორატებულ საფუძვლად, თვით მათ და შემსრულებლებსაც მაღალ მოთხოვნებს უყენებს. უნდა ითქვას, რომ ნაწარმოები მაცურებლისაგანაც მოითხოვს საკმაოდ დაძაბულ ყურადღებას მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული მოქმედების მიმართ.

პარტიტურაზე დაყრდნობით შევეცდებით განვსაზღვროთ ბალეტ „მედვას“ მუსიკალური დრამატურგიის ზოგიერთი კანონზომიერება.

ცენტრალური პერსონაჟის მკვეთრად კონტრასტულ ჩვენებათან ერთად კომპოზიტორი აშკარად მიცნურაფის მსატყრულო სახის კონცეფციური განზოგადებისაკენ. სწორედ ეს განზოგადებელი ნაწილები იქცევა ერთგვარ ამოსავლად მუსიკალური მასალის შემდგომი განვითარებისათვის.

მედვას მუსიკალური დახასიათებისას კომპოზიტორი წამყვან როლს ანიჭებს ვარიაციულ-ვარიანტული ხასიათის რეპეტიციის ფიგურებს, რომლებიც კონტრასტულად უპირისპირდებიან ერთმანეთს. საკმარისია დავასახელოთ ოსტინატო სი ბემოლზე (კლარნეტი, მას თანდათან უერთდება საკრავთა ყველა ჯგუფი და ბოლოს ლიტავრები) გმირის პირველი გამოჩენისას ან კიდევ, ოსტინატური ფრაზა გმირის პირველი მონოლოგის (სიმებიანი საკრავები, ზანზალაკები), რომელიც იქცევა იმ მთელი რიგი ვარიაციების საწყისად, მედეას გრძნობების, მისი ვნებათაღელვის გახსნას რომ ვმსახურება.

ძალზე საინტერესოდ მზადდება მედეას პირველი მსხვერპლის — მისი ძმის აფსიტრეს დატირება. ეს სცენა საზოგადოეოციური თვალსაზრისით ყველაზე შთამბეჭდავი ბალეტში. მაგრამ თვით ზარის, გოდების ინტონაცია ბალეტში გაცილებით ადრე აღმოცენდება. იგი ხან განრისხებული მედეას მუქარით აღსავსე ფრაზეში ისმის, ხან კიდევ — გმირის მიმართ თანაგრძნობით აღსავსე ქოროს სცენებში.

უკვე პირველ მოქმედებაში შეგვიძლია დავასახელოთ ორი ნომერი, რომლებიც ანზოგადებს წინამორბედ ინტონაციებს და, ამავე დროს, ერ-

თევარ „მომავლის პროექციასაც“ იძლევა. ესაა ინტერლუდია, მედვას ყველაზე დამახასიათებელ ინტონაციებს რომ აწხოვადებს და „ზარი“—თანაგრძობის, მწუხარების ინტონაციითა განზოგადება. ერთმანეთის მიმართ ეს ნოშრები კონტრასტულია, ვინაიდან ტრავედის განსხვავებულ შრეებს განზოგადებენ.

პლენიშნავ პოლითემატური კონსტრუქციის საინტერესო ხერხებს, ისოსნისა და მედვას ყველა სცენისა და ქორეოგრაფიული დუეტისათვის რომ არის დამახასიათებელი. მუსიკალური მასალის ამგვარი მოწოდება ამ სცენაში განპირობებულია, უპირველეს ყოვლისა, ცენტრალური ტრაგიკული კონფლიქტის ორპოლიანიანობით. წარსულისა და აწმყოს, სინამდვილისა და მოგონებების პარალელური წარმოსახვისათვის ბალეტის ავტორებმა გმირთა ორეულს მიმართეს. ამასთან ერთად, სპექტაკლში შემოყვანილია ტრაგიკული და კომიკური ნიღბები. ჩვენი აზრით, ძალზე საინტერესოა ნიღბების თემატიკის „დაშრევაბა“ მედვასა და ისოსნის მუსიკალურ მასალაზე პირველ მოქმედებაში.

პირველი მოქმედებები მოუფლებული, რ. ვაბივაძე თანმიმდევრულად იყენებს კიდევ ერთ დამახასიათებელ კომპოზიციურ ხერხს. მუდგველობაში გვაქვს მეტრორიტმული ალვატორიკა, რომელიც კომპოზიტორს შემოიყვანს გმირის განცდათა უმაღლესი დამატვის მომენტებში (მაგალითად, მედვასა და ქორის პირველი სცენის ფინალი). მეორე მოქმედებაში ალვატორული ხერხები გამოყენებულია მედვას მსხვერპლთა დაკუების სცენებში (კრუესას სიკვდილი, ბავშვების დაღუბვა და სხვ.). ანუ ნაწარმოების ყველაზე ტრაგიკულ მომენტებში.

მეორე მოქმედება მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ტრავედის განვითარების ახალი ფაზაა. მაგრამ, ვიდრე ნაწარმოების ცენტრალურ დრამატურგიულ ხაზს გააგრძელებდეს, კომპოზიტორი ერთგვარად გადასუბვებს ძირითადი მოქმედებდან. მხედველობაში გვაქვს ბაკქანალიის დასრულებული სცენა — ისოსნისა და კრუესას ქორწილი, მათი სატრფიალო დუეტი. ეს ორი ნომერი არა მარტო მოსდევს ერთიმეორეს, არამედ ინტონაციურად აცესებს ერთმანეთს. ვარადა ამისა, აქ ბევრი რამაა საერთო პირველ მოქმედებაში ნიღბების გამოჩენასთან. დინამიკური, რიტმულად მკვეთრი საცეკვაო ნაკადი გამოირჩევა საგანგებო ფაქტურული კონტრასტულობით. აღსანიშნავია მედვას წამიერად გამახვილებული „აკორდ-ლაქების“ შემოტრის მომენტები (განსაკუთრებით სამი ნახევარტონის შეხამება). ბაკქანალიის ეს დიდი, კომპოზიციურად დასრულებული ეპიზოდი ქმნის კონტრასტს მომდევნო სცენასთან (მედვა და ქორი), რომელიც პირველი მოქმედების ანალოგიური სცენის ერთგვარ

რემინისცენციას წარმოადგენს, მაგრამ ბაცილებით უფრო დაძაბულია. ეს მედვას სასოწარკვეთის ახალი სტადიაა. მის სულში უკვე მომწიფება შურისძიების ვეგმა. მთლიანობაში კომპოზიტორი ოპერირებს „თანაგრძობის“ გამჭოლი მუსიკალური მასალითა და მედვას აბედილი ოსტინატოს ნაირგვარი ვარიაციებით. განსაკუთრებით ვამზავებთ ჟღერს ოსტინატო სი ბემოლზე.

მედვას მიქნავარება უკიდურეს წერტილს აღწევს ჯადოქრობის სცენასა და შურისგების ცეკვაში. ერთხელ და სამუდამოდ მიღებულია გადაწყვეტილების ნიშნად სამჯერ მეორდება ვალტონების ოსტინატური ფრაზა.

ბალეტის ავტორთა უდავო მიღწევაა მისი ფინალი. მეორე მოქმედების მეორე, დასკნითი სურათის მანძილზე მკვეთრად კონტრასტული ფორმების განვითარებით დაძაბულობა თანდათან მატულობს. ერთს მხრივ, დასკნითი სურათის შესავალსა და მედვას სცენაში განვითარებას განავრძობენ ბალეტის გამჭოლი თემები (მედვას თემატიკის მივლი კომპლექსი); მეორეს მხრივ, კომპოზიტორს შემოყვანს ახალი საინტერესო პლანი, რომელიც სრულიად მოულოდნელად ევრს, მაგრამ გამართლებულია მუსიკალური ქსივილის განვითარების შემდგომი მსვლელობით ნაწარმოების დასკნით ტემპამდე. ესაა ყოველივე ამქვეყნურიასაგან მედვას განდგომის გამოხატულება.

ამგვარად, ერთი შესვლით მოძრაობის შემადგურხებელი ძალები თავად იქცევიან მკავეო ტრავედიულ საღებავებად. მედვას გოდება ხორც-შესხმულია ბერძნული მფლოდიების ოდნავ სტილიზებული თემის (საცეკვისა და ტრამპონის სოლო) ძალზე დახვეწილ ნახატში. წინამორბედი, საკმაოდ დაძაბული სცენის შემდეგ, რომელშიც ტემპულ, კილოზრეც და მეტრორიტმულ საშუალებათა ძლიერ აქტივისაციასთან ერთად მიღწეულია ხმის სიმადლის ოპტიმალური ეფექტი (სამი და ოთხი f), მედვას ტირილი ძალზე შთამბეჭდავი თავის მწუხარებით. ჩაცხრა დაუოკებელი ვნებაოდლება და დარჩა უბრალო ადამიანური მწუხარება. ეს მკაცრი კულმინაცია ორ დიდ და დინამიურ სცენას — მედვას სცენასა და ისოსნის სასოწარკვეთას შორისა მოქცეული. გულცივი, მედიდური ისოსნი პირველად სწორედ აქ შეეხო მედვას ტანჯვის სამყაროს.

ბალეტის თავისებურ ეპიკურ სამკაულს წარმოადგენს დიტორის ტექსტი, რომელიც ვერიპიდეს ტრავედის ქორის სტასიმებზეა დამყარებული. შესავალში ეს ტექსტი საკალობელს (ეოკალური ოქტეტის ფონორამა) „იფინება“; კომპოზიტორი გვერდს უვლის ამ მხატვრული კომპონენტის ერთპოლიანიანობას. თუკი ისოსნის

საზარელი ლალატის ამბავი შესავალში დიდებული ეპიკური გუნდის ფონზე ვლერდა, ფინალში ტექსტს მედეას გოდების მუსიკალური მასალა უქმნის ფონს.

რ. გაბიჩვაძის ბალეტი ემყარება მუსიკალური ქსოვილის განვითარების სიმფონიზების პრინციპს ტრადიციული ნომრული დრამატურგიის პრინციპის გამოყენების გარეშე. კადრების მონტაჟის კინემატოგრაფიული მეთოდი, მათი კონტრაპუნქტი ნაწარმოების ძირითადი დრამატურგიული ხაზის განვითარების უწყვეტობითაა გაერთიანებული. დიდ როლს ასრულებს ბალეტში ტემბრული გამომსახველობა ქართულ საბალეტო მუსიკაში პირველად გამოყენებული ურთულესი ნოვაციებით. ტემბრული პალიტრის თანდათანობითი გაფართოებით საორკესტრო ფერების დინამიკური აქტივისაციის ხერხი, ტემბრული და მეტრორიტმული დინამიკის შენაცვლება, ტაქტის ზომის ხშირი ცვლით მიღწეული რთული მეტრორიტმული აქცენტაცია — ყოველივე ეს ტრაგედიის ფსიქოლოგიური კონფლიქტის გასახსნელად მიმართული. დამაბულად მძლერ ფინალურ მუსიკალურ პლასტეში „სადაფისებური“, პედალური ფლერადობის ცალკეული მომენტების ჩართვით კომპოზიტორის შთაბეჭდავ ეფექტს აღწევს. განწირული და რაღაც უმწუხრ ხმა ვალდაური ზანზალაკისა (III სურათის დასაწყისი), საყვირისა და ტრომბონის მგაცრი, ყოველგვარ სენტიმენტებს მოკლებული დუეტი (მედეას ტირილი) კომპოზიტორის უდავო მიგნებაა. ამ ბალეტში რ. გაბიჩვაძემ ტემბრული დრამატურგიის თანამედროვე ნიმუში შექმნა.

ბუნებრივია, რომ ბალეტის ქორეოგრაფია, მუსიკის თავისებურებებიდან გამომდინარე, ვერ დაეყრდნობოდა ტრადიციულ „დანასტურობას“. „მედეას“ დამდგმელი გააკვა ქორეოგრაფიული დრამატურგიის თანამედროვე — გამომხატველ და, ამავე დროს, კონცენტრირებული განვითარების გზას. განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო მედეას პარტიის — თანამედროვე ქართული ბალეტის ერთ-ერთი საინტერესო პარტიის — ქორეოგრაფიული გადაწყვეტა. ყურადღებას იმსახურებს, აგრეთვე კოლხური სცენები, ბალეტის ფინალი.

წამყვანი მხატვრული სახეების სხვადასხვა ასპექტში ჩვენება, სცენური კონტრაპუნქტის ცალკეული ხერხები, ვფიქრობთ, მოიგებდნენ, ბალეტის სინათლის პარტიტურა უფრო გააზრებული რომ ყოფილიყო. გაიხსენოთ რა საპასუხისმგებლო ფუნქცია აკისრია თანამედროვე ბალეტში მხატვარ გამანათლებელს (მაგალითად, ბალანჩინის დადგმებში), რომელიც სამართლიანად ითვლება ბალეტმეისტრის ერთ-ერთ თანაგებორად. სინათლის გამას კი დიდი მნიშვნელობა აქვს ისეთ ბალეტში, როგორცაა „მედეა“, სადაც მოქმედ პირთა სცენური მოქმედების რთული კონტრაპუნქტები მუსიკალური და ქორეოგრაფიული პარტიტურის შესატყვისად უნდა გაშუქებულიყო.

ზოგჯერ გაცოცხებს იწყებს ნიღბები. იმიტომ კი არა, რომ ევრიპიდეს ტრაგედიაში ნიღბები არ არის. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ბალეტის ლიბრეტო ტრაგედიის მოტივებზე და არა მის საფუძველებზეა შექმნილი. გარდა ამისა, ადვილად წარმოსადგენია ტრაგიკული და კომიკური

სცენა სპექტაკლიდან



ნიღებებს არსებობა თვით ევრიპიდესთან. ცნობილია, რომ კომიკური ელემენტი, რომელიც უცხოა ესქილეს ტრაგედიათათვის, მიღებულია ევრიპიდესთან როგორც ტრაგიკოსის გამამაფრებელი კონტრასტული ხერხი. (გავისენით მხიარული პერაკლეს გამოცხადება ალკესტას დატირების მომენტში — „ალკესტა“). ტრაგიკული და კომიკური ნიღბები საინტერესო ხერხია შუურაცხყოფილი სიყვარულის ორპლანიანი, ფსიქოლოგიურად დაძაბული აქცენტაციისათვის (მედეას ტრაგიკული ნიღბი, იასონისა — კომიკური); მაგრამ სასურველი იქნებოდა, რომ ტრაგიკული და კომიკური ნიღბების სცენები ყოფილიყვნენ უფრო აქტიური და, რაც მთავარია, კონტრასტული. ეს ძირითადად კორდებალეტს ეხება.

სპექტაკლში მედეას საინტერესო სახე შექმნა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა ი. ჯანდიერმა. ჩვენი თეატრის წამყვანი მოცეკვისათვის ეს პარტია მისი შემოქმედებით ბიორგანიზმის ახალი ეტაპია, რომელმაც წარმოაჩინა ი. ჯანდიერის ტრაგიკული ნიჭი. მედეას პარტიაში, მთელი სპექტაკლის მანძილზე იგრძნობა მუსიკის, ქორეოგრაფიული ჩანაფიქრისა და შესრულების ჭეშმარიტი კავშირი, რაც არტუტ ხშირია ჩვენი საბალეტო სცენაზე.

იასონის დამაჯერებელი სახე შექმნა ნიჭიერმა მოცეკვავმა ვ. ჯულუხაძემ. დრამატუზმიითა და ოსტატობით ატარებს იგი იასონის სასოწარკვეთის ფინალურ სცენას, ხაზს უსვამს იმ გარდატეხას, რომელიც მის არსებაში საზარელმა ამბებმა მოახდინა.

მომხილავი და დახვეწილია ა. აბესაძე კრეუსას როლში. სიჭაბუკით სუნთქავს აფსირტე, განსახიერებელი ნ. მაღალაშვილის მიერ. შემსრულებელთა მეორე შემადგენლობაში წარმატებით გამოდიოდნენ ს. გოგინაიშვილი (მედეა) და ს. ტერეშჩენკო (იასონი).

გაბიჩავებ-ალექსიძის ბალეტში არ არიან საბალეტო სპექტაკლების ტრადიციული პერსონაჟები — მთავარ გმირთა თანხმლები მეგობრები. ნაცვლად ამისა, მედეას თან ახლავს ქალიშვილთა ქორო, რომელიც არც ფონის როლს ასრულებს და არც კოლექტიურ თანაგრძნობას თუ გაკიცხვას განასახიერებს, როგორც ანტიკურ ტრაგედიაში. ეს ქორო, ბალეტის ერთ-ერთი რეცენზენტის თქმით „მედეას ფიქრის, აზრის, მისი ტანჯვის... მისი განუხორციელებელი ბედის განსახიერებაა“. ამგვარად, ქორო მრავალპლანოვანი ფუნქციის მატარებელია. იგი ხან ერწყმის მედეას, ხან კიდევ კონტრასტს ქმნის მასთან.

ბალეტში ყურადღებას იქცევს მთელი რიგი ანსამბლური და მასიური სცენები — ბაკქანალია, კოლხების მკაფიოდ ეროვნული, დინამი-



სცენა სპექტაკლიდან

კური ცნება, მოზარცების გამოჩენა აფსირტეს დატირების სცენაში — რომლებიც ორგანულადაა ჩაქსოვილი ნაწარმოების ძირითად დრამატურგიულ ქსოვილში.

აქტიური როლი ეთმობა სპექტაკლში კოსტიუმების ფერით გამას. კრუეტის სამოსლის კაშკაშა ტონალობა, იასონის კოსტიუმის პომპეზურობა ქმნის კონტრასტს შვევში გამოწყობილი მედეას სილუეტთან.

მხატვარმა ი. გვერდიშვილმა შემოგვთავაზა ბალეტის საინტერესო სცენოგრაფიული კონცეფცია — მქრქალ ფონზე, რომელზეც მითოლოგიური სიუჟეტების ფრაგმენტებია გამოსახული, ჩამოშვებულია მსხვილი ბაგირები. მედეას ყოველი მსხვერპლის დაღუპვისას ამ ბაგირების საშუალებით ჩნდება თითქოს სისხლში ამოვლებული ვერტიკალები. სპექტაკლის დასასრულს მედეა ამ სისხლიანი „კალიდანს“ ცადა აღვლენება, ტოვებს რა სასოწარკვეთილსა და განადგურებულ იასონს.

რ. გაბიჩავის ბალეტ „მედეას“ მუსიკალური დრამატურგიისა და პლასტიკური ნახატის დინამიკა თანამედროვე ქართული ბალეტის საინტერესო მოვლენას წარმოადგენს.

ლადო მესხიშვილი — თეატრალური განათლებლის ორბანიზატორი

ევემია ხარაძე

1904 წლის 25 ოქტომბერი, იმდროინდელი პრესისა და ჩვენთვის ხელმისაწვდომი სპეციალური ლიტერატურის მიხედვით, ქუთაისში ლადო მესხიშვილის მიერ თეატრალური სასწავლებლის ოფიციალურად დაარსების თარიღად ითვლება, სადაც თეატრისა და დრამატურგიის ისტორიას უცხო ენების გყოფნა, თავისი დროის საინტერესო მკვლევარული და საკარტოვლოში პირველი ვაჟთა სიმებიანი ორკესტრის შემქმნელი, ფილოლოგიურად განსწავლული და რევოლუციის თანამებრძობელი პიროვნება. — ალექსანდრე გარსევანიშვილი ასწავლიდა, რომელიც, ამავე დროს, „ძალიან ახლო მდგარა ლადო მესხიშვილის თეატრის რეჟისურასთან, დასთან. თვითველ მსახიობთან და ეხმარებოდა მათ როლის გაგებაში, პიესაში ასახული ეპოქის გმირთა ხასიათის შესწავლაში“ (ივანე ვარლაშიშვილი, — ალექსანდრე გარსევანიშვილი, „განათლება“, 1971 წ. გვ. 20).

ჩვენს მიერ მიტეხული მასალები მიხედვით, ლადო მესხიშვილს ქუთაისში ერთგვარი სათეატრო სასწავლებლის ორგანიზაცია უფრო დიერ დაუწყია, ვიდრე პრესაში და ჩვენთვის მისაწვდომ სპეციალურ ლიტერატურაშია მითითებული. როგორც ჩანს, ქუთაისში წასვლამდე (1896 წლის შემოდგომა), ლადო მესხიშვილი თავისმა პრაქტიკულმა მოღვაწეობამ იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ უკვე განზრახული ჰქონდა თეატრალური სასწავლებლის დაარსება. აი, რას ეწერს იგი დამწყებ მსახიობთა აღზრდის შესახებ ჯერ კიდევ თბილისში ოფიცის დროს 1895/96 წწ. „საკმის წარმატებას საკმაოდ ხელს უშლის მსახიობთა ცალმხრივი განვითარება, საჭიროა თეატრის ქონდეს რამდენიმე გამოჩენილი გამოცემა სასცენო დარგისა და საერთოდ ლიტერატურისა, რომ მსახიობებს ქონდეთ საშუალება თანამედროვე ლიტერატურის უახლოეს მიმდინარეობებს გაეცნონ. სასურველია, შეძლებისამებრ, გაიმართოს ასალგაზრდა არტისტებისათვის კვირაში ერთაღ

ან ორჯერ ლექციები სასცენო ხელოვნების დარგიდან. ეს მისცემს მათ საშუალებას შეაფასონ თავისუფალი დრო და მეტი სარგებლობით მოიხმარონ იგი, ვიდრე აქამდე. ამასთან ერთად უფრო კრიტიკულად მოეკიდონ თავიანთ როლებს და მოვალეობას“ (იხ. ავ. ფაღავე, „ლადო მესხიშვილი“, 1938 წ. გვ. 73). ალბათ, 1896 წლის შემოდგომიდან, წავიდა თუ არა ლადო ქუთაისში, უკვე პრაქტიკულად დაიწყო ამ პრინციპების განხორციელება.

ალ. არაბიძის თქმით, („სახსივრად 50 წლის ქართული თეატრის არსებობის დღესასწაულსა ქუთაის-თბილისში“, 1900 წ.) 1896-1899 წწ. ქუთაისთან დასს ადგილობრივი კომისია განაგებდა, მაგრამ ფაქტობრივ ხელმძღვანელი ლადო მესხიშვილი იყო — ამ პერიოდში ის ნაცად რეპერტუარს იმერებს; ლადო მესხიშვილის ქალიშვილის, რუსული საბჭოთა სცენის მსახიობის ვარია მესხიშვილის აზრით, ნაცადი რეპერტუარის განმეორების პერიოდი ქუთაისში ლადოს რეჟისორ-პედაგოგობაში „ჰაქტიორული მასალის ძეგბა“, რასაც ადასტურებს გაზეთი „კვლია“ 1896 წლის № 43 და № 45-ში მითავებული ერთი და იგივე განცხადება: „ქუთაისში დაარსებული თეატრალური კომისია იწვევს, როგორც არტისტებს. ისე ჯერჯერ სცენაზე არ გამოსულ პირთ, რომელთაც სურვილი აქვთ მიიღონ მონაწილეობა ქუთაისის მუდმივ ქართულ დასში“. თუმცა მკურნელთ განცხადება ქუთაისის თეატრის ადგილობრივი გამგებელი კომისიის ერთი წევრის გ. ბაქრაძის სახელზე უნდა შეეტანათ, „მაგრამ ფაქტობრივ ხელმძღვანელი ლადო მესხიშვილი იყო“ — და უნდა ვიკუდილისხმოდ, რომ ეს მისი კარნახით კეთდებოდა. იმავე ალ. არაბიძის თქმით, 1899 წლიდან, როცა ლადო მესხიშვილი პირველად იღებს საკუთარ თავზე ქუთაისის თეატრის მთელ პასუხისმგებლობას და ანტრეპრენიორივ მდებ,



თეატრის რეპერტუარში ჩნდება ახალი პიესები. ვარია მესხი-შვილის მოგონებების მიხედვით ვი, ლადო მესხიშვილის ამ დროისათვის უკვე მიგნებული აქვს „ახალი აქტიორული მასალა და თავდაწვევებით ემბემა აქტიორული ახალი კადრების შექმნაზე მუშაობაში“ (ქართული „ქართული მწერლობა“ 1928 წ. № 6-7, 3; ალექსი-მესხიშვილი, დ. ალექსი-მესხიშვილი). ნინო ჩხეიძის მოგონებების მიხედვით (თბილისი, 1956 წ. გვ. 113), პიესა „ეპრალი ქალის“ რეპეტიცია ლადოს ბინაზე იყო დანიშნული, მაგრამ დასახელებული არა აქვს წელი და რიცხვი, გაზეთი „ივერია“ (1900 წ. № 10) კი გვამცნობს, რომ პრემიერა ამა პიესისა 1900 წლის დასაწყისში შედგარა. გამოდის, რომ ლადო მესხიშვილის ოჯახში რეპეტაციების დანიშნა 1899 წელს უკვე ჩვეულებრივი ამბავი იყო. აი, რას გვიამბობს მისი ქალიშვილი ვარია: „მასხვის მისი დიდი მეგობრებია 6. ჩხეიძისძან, ნ. დავითაშვილიან, ე. ზარდალიშვილიან, ა. იმედაშვილიან და სხვ. ჩვენს ბინაზე ყოველთვის იყო ასეთი მეცადინეობა. ვარადა სასცენო ხელოვნებისა, აქ იღებდნენ აგრეთვე საერთო განათლებასაც. მასწავლებლებდნენ მასსაუფს ანა მემპარიაშვილი და ი. აბაკელია“ (იქვე). როგორც ჩანს, ლადო მესხიშვილმა 1895-1896 წლების მოსხენებით ბარათში ნათქვამი ახალგაზრდა მსახიობების შესახებ, ქუთაისში საქმედ აქცია და გარდა სამსახიობო ხელოვნებისა და მეტყველებისა (ქართული სასცენო მეტყველების შესახებ როცა ვლასარაკობთ, ჩვენ ვიცით, რომ 1900 წლისათვის ლადოს თავისი სახლი უკვე ჰქონია, რაც ნათლად გამოჩნდა როგორც საკუთარს, ასევე მისი მოწაფეების (სამეცნიერ მეტყველებაში) დაუმატა ისეთი საგნები, რომლებსაც თეატრალურ ხელოვნებასთან მჭიდრო კავშირი ჰქონდა და რომლის გარეშეც ახალგაზრდა მსახიობი მას ვერ წარმოედგინა. აქედან კი შევეცდითა დაავსვენათ, რომ ლადო მესხიშვილის მიერ ქუთაისში თეატრალური სასწავლებლის ორგანიზაცია იწყება, როგორც ვარია ამბობს, „ლადოს ოჯახის ქუთაისში გადმოსახლებისთანავე“. ჩვენი აზრით, ლადო მესხიშვილის მიერ თეატრალური სასწავლებლის ორგანიზაცია ქუთაისში 1897 წლის მაისიდან დაწყებული მის საკუთარ ოჯახში, ბალახანის ქუჩაზე და გარეკუთხე პერიოდის მანძილზე, ამ მხრივ, მისი ბინა და თეატრი ერთმანეთს ავსებდნენ, უფრო მოგვიანებით კი, 1904 წლის 25 ოქტომბერს, ოფიციალურ სახე მიიღო თეატრში და პრესაშიც გამოცხადდა.

ცხრა წელი იარკება ლადო მესხიშვილის თეატრალურმა სასწავლებელმა ქუთაისში და შეიძლება ითქვას, რომ საქმოდ დიდ წარმატებას მიაღწია.

„ლადო ცდლობდა ქუთაისში (შ. შვიცილება საუკეთესო ძალიერ შემოქმედის თავისთან“ (ზ. დადიანი, ლ. მესხიშვილი, ჩემი მართა, 1948 წ. გვ. 130). არსებობდა ასეთი გამოთქმა: „ლადო თავის კვერთხს ვისაც დაჰკარგეს, მსახიობად აქცევდა“. თუ როგორი იყო ლადოს რეჟისორულ-პედაგოგიური კვერთხი, ამას შესახებ გვიამბობს მისი მოწაფე, შემდეგში გამორჩენილი საბჭოთა მსახიობი, ალ. იმედაშვილი: „ლადო არც ერთ მსახიობს ისე არ გამოუშვებდა სცენაზე, რომ თავისი მადლიანი ხელით არ გაემშვიდებინებინა. და თუ რაიმე იყო ახალგაზრდა მსახიობი მოეწონებოდა, ზედ გააძაყებებდა, და თუ ზედ გააძაყებებდა, არა თუ ცოცხალ ადამიანს, ქვეხსაც სულს ჩაუღვამებდა და აათამაშებდა“ (საქართველოს სსრ თეატრის, კინოს და მუსიკის სახელმწიფო

მუზეუმი, ფონდი III, საქმე 60, ხელნაწერი 11369, კოლმედაშვილი, „მოგონება ლადო მესხიშვილზე“).

ლადო მესხიშვილის მოსწავლის, ნინო ჩხეიძის სამსახიობო მონაცემებსა და მის დიდ მომავალს ერთხმად აღიარებდა იმდროინდელი საზოგადოება: „ვიმეორებთ, რომ ახალგაზრდა ნ. ჩხეიძე დიდ შეღწეულად იქცევა, რომ ჩინებული არტისტი შეეჩვენება და მას ბრწყინვალე მომავალი აქვს, მაგრამ ჯერ ბევრი წავალა სჭირდება, ვას სჭირდება სკოლა და ეს სკოლა საწუხაროდ კი ჩვენს სცენაზე არ მოიპოვება, ერთდღესით იმედია, რომ ისეთი გამოცდილი რეჟისორი და ჩინებული არტისტი როგორც ვა. ალექსი-მესხიშვილია, მეტს ყურადღებას მიაქცევს ახალგაზრდა ქალს და საზოგადოების იმედეას ადვილად გაამართლებს“, წერს გაზეთი „ივერია“ 1895 წ. № 210; ამ აზრზეც იმეორებს გაზეთი „ივერია“: ნინო ჩხეიძის თამაშს არ ეტყობა არავითარი ძალდატანება და ეს რომ უპირველესა და ნიშანდობლივი თვისებაა დამოუკიდებელი ნიჭისა, საჭიროა მხოლოდ შრომა და წრთება ამ ნიჭისა“ (1895 წ. № 49). ლადო მესხიშვილმა გარკვეულად კურსის წარმართა ნინო ჩხეიძის შემოქმედება.

ნინო ჩხეიძის მოგონება ლადო მესხიშვილის შესახებ (ნინო ჩხეიძე, „მოგონებანი“, თბილისი, 1956 წ. გვ. 110-118) იძლევა იმის სურათს, თუ რა რეჟისორულ და პედაგოგიურ მიდევნას იჩენს ლადო მესხიშვილი ახალგაზრდა, გამოუცდილი მსახიობის მიმართ. რომ იგი პიესაში მოცემულ ვითარებაში შემაჯავებდა ჩართოს და კონკრეტულ ამოცანებზე დაერღნობით განასახიფროს ეს თუ ის საკუ.

1895 წ. ნინო თბილისში მიიწვიეს და ალ. სუმბათაშვილის პიესაში „ბორკილები“ ანჯოს როლი მიაცხა: „პიესას ამახლებდა ლადო — იხსენებს ნ. ჩხეიძე — მან ჯერ პიესა მთლიანად წამოკითხა და მისი საერთო შინაარსი განმიმარტა, შემდეგ მოქმედი პიერების სახეები გამოიშუქა. ვინ კეთილია, ვინ ბოროტი, ვინ რას ჩადის და რატომ ამისხან ვინ ვარ მე პიესის მიხედვით და რა მონაწილეობას ვიღებ პიესის საერთო მსგეულობაში, ჩემთვის, სრულად მოუზადებელი მსახიობისათვის ძალიან ძნელი იყო დამოუკიდებლად გაგება ყველა იმ საკითხისა... „ლადოც ისეთი უბრალო და მარტვი ცნით ამისხან ყველაფერი, ისე გამოვიდა გამოიშუქა პიესისა და ჩემი ყოლის ვლდაუზრი, რომ ჩემი როლის სახე ნათლად წარმომიგდა თვალწინ. პიესაც და როლიც შინ გამატანა: „ყურადღებით გადავიკითხე პიესა, და როლიც გადავიწყე. თუ რამე საკითხი დაგებდა, მითხარა, ავიხსნი, შეილო“.

ლადო როლის აზრინი შესწავლის შემდეგ პრაქტიკულად უჩვენებს თუ რა უნდა გააკეთოს მსახიობმა: „სცენაზე რეპეტაციებს რომ შევდეკი, — განავრძობს ნინო ჩხეიძე — როლის სიტყვები მოძრაობას მიშლიდნენ, ხოლო მოძრაობა სიტყვებს მიზორავდა და აზრებს მავიწყებდა. ხელი და ფეხი სად წამოდ არ ვიცილი და უნდა გენახათ რა სიფრთხილით, რა ყურადღებით და, ამავე დროს, ალერაბით მასწავლიდა ლადო.“ მამასადამე, ლადო ჯერ გაავებინებს, გაააზრებინებს ამ შექმნილ ვითარებებს და მეზე კონკრეტულ სამოქმედო ამოცანას აძლევს მსახიობს, ათვისებული ყოველგვარი ფიზიკური დაძაბულობისაგან, მეზე კი მოსხივებს მის მსახიობისა და ბოლოს აკონტრლებს: „აბა გავიფიქრობ შენი პირველი გამოსვლა, ნუ ჩქარობ და ნუ ღლავი! აბა, დავიწყით. შენ ახალგაზრდა ცქრიალა გოგონა ხარ, შინ მო-



ღმარს სასწავლებლიდან მხარულად, გინდა გაასარო შინა-
ურები შენი წარმატებით, ილიმებით, სისარული მოვაქვს! აბა,
აბა, კარგია! ახლა კიდევ გავიმეორებო! კარგია! კარგია! ნუ
დავიწყებ, რომ შენ მხარულად ანიკო ხარ... ლადო მესხიშვი-
ლი კონკრეტული ამოცანის მიცემის შემდეგ, ფიზიკური და-
მაბალთობისგან განთავისუფლების შემდეგ, აკონტროლებს
რამდენად შეიძინა და გაიყო მასხიბობა თავისი ფუნქცია
და რამდენად სწორად მოქმედებს: „თანდათან ვატყობ თავს,
რომ ფეხი აღარ მიშლის, ხელსაც მართებულად ვამორჩავებ,
ჩემი სიტყვები მკაფიოდ ისმის... სიმხნევე მემატება... შეე-
ყურებ ლადოს თვლებში, რას არ შევძლებ ასეთი მასწავლე-
ბლის ხელში!“

მასხიბობის ხელთვნება ისეთი არა არის, რომ ზოგჯერ ადა-
მანურ ურთიერთობას ვეღარ ითვალისწინებს და ამ შემთ-
ხვევაში სრულიად გასაგებია ნუცა ჩხეიძის შეერთობა, რო-
მელსაც თამაში უხდებოდა ბუემერზს მასხიბობთან ამალიას
როლიში და სილა უნდა გაეწნა მასხიბო ლადო მესხიშვილისა-
თვის. 1896 წლის დეკემბერში ქუთაისში ლადომ დადგა შილერ-
ის პიესა „ყაჩაღები“; თვითონ ფრანც თამაშობდა, მე—ამა-
ლიას, გვიამბობს ნ ჩხეიძე, — იმ სცენაში, სადაც ფრანცი
ცდილობდა ამალიას ხელში ჩაგდებას, მე სილა უნდა გავა-
თისო! ვარდის ახდის წინ ლადო მუხუბერა: „ნუამ,
რაც შეგიძლია სილა ძლიერად გამარტყი, ნუ ლადო-
ზოგავ... „როგორც შემიძლია, ბატონო!“ „არა, არა, რაც
შეგიძლია ძლიერად, მე მოვიითხოვ ამას, ეს საჭიროა ჩემ-
თვის!“ როდესაც თამაშის დროს დავიხანუე მისი არეული
თვლები, გავიგონე მისი მოხლეჩილი ხმა, როდესაც ვიგრძე-
ნი ფრანცის მოხვედრა, შემეშინდა, თვალდავის ინსტრუქტი და-
მებადა და რაც ძალი და ღონე შეიძინა, გავარტყი სილა.
სილა ისეთი ძლიერი იყო, რომ პარტურში ხალხი შეინძრა,
უნდა გენახათ მაშინ ლადო, ის იქცა გაბრახებულ მშეცად,
რომელიც არავის არ დაინდობს, რომელიც ვერსად ვერ გაე-
ქვეცი. საიდან გამიჩნდა გახმებდობა! ღონე! თამაშიდან წა-
გართვი ხმალი, მხნედ მოგაფერიე მისი შემოტევა. არც კი
შემიხმნებია, რომ დავიჯერე, ხელი მთლიანად სისხლში მაქვს,
მოსივლი, ჩემი ამალია გაიხარადა, მხეცმა ფრანცმა ვაჟყა-
ცად მაქცია“. ლადო ფიქრობდა, რომ მასხიბობა უნდა ქონდეს
იმპროვიზაციის საშუალება სპექტაკლში და თუ სწორი გარემო
პირობები შეიქმნება, მაშინ შეუძლებელია, რომ მასხიბობმა
სწორად არ იმოქმედოს. აი, რას წერს გახუტი „ცნობის
ფურცელს“ რეკენზენტები ატვისის ყვეფდენიშით ნ. ჩხეიძის
ამალიას შესახებ: „ჩვენ რაღაც ციური ნაპერწკალი შეგნიშ-
ნეთ, რომელიც კარგი მწვინთელის და მასწავლებლის ხელში
შეიძლება ერთი ათად გაორკეცებული იქნეს, მაგრამ ჩვენ ვა-
მობი კარგი მწვინთელის ხელში“ (1896 № 54, თეატრის მა-
ტაჟე), რეკენზენტები ლადოს სკოლის მოწაფეებს მოღწევენი-
სათვის აქებენ, მაგრამ ნაკლებად მხარასაც უკონარტებენ,
მიუთითებენ და გამოსასწორებლად მასწავლებლის მისამარ-
თით ლაპარაკობენ. აი, რას წერს 1900 წელს გახ. „ცნობის
ფურცელს“ (№ 329) თანამშრომელი ნუცა ჩხეიძის ირინეს
შესახებ (პოლ-ფრეიეს პიესა „ბრტყალები“, თარგმანი ივ.
მაჭავარიანისა): „ქან ჩხეიძეს წარმატება ეტყობა და თუ ხე-
როსული შრომას განაგრძობს ქართულ არტისტულ ქალთა შო-
რის გაუმჯობესად ადვილს დაიჭერს. მიმდევრული გარგნობა,
მშვენიერი მომხიზრავი ხმა და შეგნებული თამაში ქან
ჩხეიძის მასწავლებლის ყურადღებას უნებლიედ იზიდავდა,

ირინე თვით გრძნობიერებაა, იგი მთელი თავისი ბედისაგან
დაჩაგრულის არსებით მიისწავლვის მოხალადმეულ მწვინთელს
რებისაკენ. მაგრამ გულჯეკ კანონი, განხორციელებული მისი
ქმარში მაგრად ხელს ჩასჭიდებს და ისევ დაჩაგრული რჩე-
ბა. ქან ჩხეიძემ თითქმის სწორად გადამოგვცა უბედური
ირინეს ხელსაყრელია, შთაბეჭდილება სრული იქნებოდა,
რომ არტისტს მეტი ყურადღება მიეცემა მიიზიდავთ: სა-
ხის გადაშტეტული მანჭვა, თვალბობი მეტად ხშირი დახუჭ-
ვა, ასუბტანდენ შთაბეჭდილებას. ქან ჩხეიძეს კარგი მას-
წავლებელი ჰყავს — ეს ბანი მესხიშვილია და, იმედია, ამ
ნაკლებ მალე მითორების თავიდან ახალგაზრდა არტისტი,
რომელიც თანდათან მეტს პატივს და სიყვარულს იქნის
სასწავლებელშია“.

ლადო მესხიშვილმა მალე მეორე ტრაგიკოსი მასხიბობა
აღექსანდერ იმედაშვილი აღზარდა.

ნ იანვრს დაედგით ტრაგედია „პირინის მეგლი“ (მან-
სფილდისა), მთავარ როლს ბერნადინა ყოველივით ლადო თა-
მამობდა ახლა კი მე უნდა მეთამაშობა — იხსენებთ ალ.
იმედაშვილი, — ლადო ზედ გადამყავა ყოველ დღე სახლში
მიგავიდი და იქვე მეცადინებოდა ჩემთან. რომ იტყვიან
ყოველ სიტყვას მილეჭავდა და ისე მიდებდა პიროში“. (ალ.
იმედაშვილის მოგონება ლ. მესხიშვილზე საქართველოს თეატრ-
ტრის, კინოს და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმი, ფონდი
111, საქმე 61, ხელნაწერი 11369). მანამდე კი ლადომ დამ-
წყებ მასხიბოს ალ. იმედაშვილს თამაშა აქტიორის როლი
პიესაში „ჰამლეტი“, რაც მასხიბობისაგან მოიხიბეს დავე-
წილ მეტყველებასა და დიდ ტემპერამენტს. როგორც ჩანს, ალ,
იმედაშვილმა ეს ორი დირება ნათლად გამოამკვდრა, რაც
კიდევ უფრო გამოიკვეთა დე-სანტისის როლიში („ურიელ-
აკოსტა“ — 1902 წ. 2 აბრულის), შემდეგ კი — ბერნადინა-
რის როლი მიანდო. გერონტი ქიქოძე წერს: „მესხიშვილი
ყოველთვის დიდი მსრუნველობით ეპყრობოდა ახალგაზრდა
მასხიბობას, რისი საუკეთესო მაგალითი სპექტაკლ „პირი-
ნის მეგლი“ მასხიბო ალ. იმედაშვილისადმი ლადოს და-
მოვიკვებულება“.

„წარმოდგენის დროს ლადო გულისხმობს იდეა და თვალს
არ მამორებდა, სცენის რომელ მხარესაც მოეჭყვედოდა, ლა-
დო მაშინვე იმ მხარეს გაჩნდებოდა და როგორც კი შემატ-
ყოდა, რომ ოდნავ მოედუნებოდა, მამხმნებდა, მაქცეხდა,
ყოველი მოქმედების შემდეგ ჩემს საპირფარეოში შემეიყ-
ვანდა, კიდევ მარიგებდა, მომავალი აქტისათვის მამხმ-
ნებდა, მვალერსებოდა, მაქცეხდა, მკონიდა და მეც მისი
სიყვარულით იმდასინებოდა უფრო და უფრო ვიამაშობოდა“.
ალექსანდერ იმედაშვილის ამ მოგონებიდან ნათლად ჩანს,
რომ ლადო მესხიშვილს, როდესაც უკვე გათამაშებულ სპექ-
ტაკლში მასხიბო შეყვავდა, მასთანაც ჩეთივე პასუხისმგე-
ბლობით და გატაცებით მუშაობდა, თითქმის პრემიერას აჟ-
ხადებოდა და აძლებდა რულ რწმუნება თავისი დიდი გულის-
ხმირებით. ამავე სპექტაკლში გამოიჩინება ახალგაზრდა მსა-
ხიბოთი ვალერიან შალივაშვილი — საფრანგეთის მეფე.

ლადოს ხშირად უხდებოდა სასცენო ხელოვნების თვალსაზ-
რისით აღსაზრდელის ნაკლოვანებათა გამოსწორება, „მსა-
ხიბოთ ი. ზარდალიშვილის შესახებ ცუდი აზრის ვიყავი: მი-
სი ცივი, უსამიფრო ხმა, მკადამონესხავით შეუგნებლად და-
წყვირებულ წინადადებათა ახალგა-გაჩიანება, რუსული
ენის მსგავსად მარცვლის ხმის ამაღლება, მოუხემაგი მიხ-
რა-მიხრა, ყველა ეს იმედს მიკარავდა, რომ მისგან სახი-

კეთი რამ გამოვიდოდა. „სცდებიო“ მითხრა ერთხელ ვლ. მესხიშვილმა, როდესაც მას ჩემი აზრი გაუფხიარე ბ-ნის ზარდალიშვილის შესახებ: — „ეს ყმაწვილი ისეთი შრომის მოყვარე და მწვრთნელის გამოჩენა, რომ გარწმუნებ, ბოლოს მისგან კარგი მსახიობი დაჩნდებაო“. თურმე მართლა ვცდებოდი, ასრულდა ბ-ნ. მესხიშვილის წინასწარმეტყველება. ბ-ნ ზარდალიშვილის თანდათან ეტყობოდა გაწვრთნა-დაწვრთნა; ამ ორი წლის განმავლობაში მან რამდენჯერმე დაგვანახა თავისი უშუქველი ნიჭი და დაატკბო საზოგადოება მოხდენილი თამაშით. განსაკუთრებით ენერჯებოდა მას პატარებისა და ქარაფშუტა ყმაწვილების როლებს შესრულება. 26 იანვარს კი მისმა გონიერულმა თამაშმა სრულიად მომეცავალა ამ სამი წლის წაანთ მასზე შედგენილი აზრი“.

საკუთარ იუბილეზე თავისივე მოწაფეებით აღფრთოვანებული ლადო ამბობს: „ბევრი დაფნა და ვაშა მიმიღია ჩემს მოღვაწეობაში, ბევრს გვირგვინს ვღირსებოვარ, — მაგრამ უკეთესი, რომელსაც ვეღირა — ეს ჩემი შეგირდები არიან, რომელსაც საჩუქრად ვუძღვნი ჩემს ერსა“) ჟურნალი „კლდე“, 1913 წ. № 8,10 თებერვალი).

ლადო მესხიშვილის პედაგოგიური ზეგნების გამოყენებას ქართული თეატრის შემდგომ ისტორიაში გამჭრქობულეული აღმოუჩნდა კ. მარჯანიშვილის სახით, აი, რას წერს ნინო ჩხეიძე: „ლადოს, როდესაც საშუალება ჰქონდა ემუშავა ახალგაზრდა მსახიობებთან, ეს იყო უდიდესი ბედნიერება, ისე აუხსნიდა, რომ მართლა თუ სულ უნიჭო არ იყო, არ შეიძლება არ გაეცო მისი ასხნა-განმარტება. ლადოს სახეზე მწერა რას მოითხოვდა მსახიობისაგან. ამ მხრივ ლადოს როგორც რეჟისორს მე გოტე მარჯანიშვილს ვადარებ. როდესაც მიყურებია მარჯანიშვილის რეპერტუარებისათვის, არაერთხელ მითქვამს, თუ სულ უნიჭო არ არის მსახიობი, უშუქველად ვიკარგად უნდა ითამაშოს. მარჯანიშვილის სახეზე წაიკითხავ ია არის საჭირო. მხოლოდ განსხვავება ლადო მესხიშვილსა და მარჯანიშვილს შორის ის არის, რომ მარჯანიშვილს მეტი დრო ჰქონდა ემუშავა მსახიობებთან, და თუ ლადოს ცოტა დრო ჰქონდა, როგორც რეჟისორს, როგორც მსახიობი, იცნე მასწავლებელი იყო ჩვენი, — მისგან ვსწავლობდით სასცენო ხელოვნების კანონებს, ჩვენ ცოდნას ვიძენდით მისი თამაშის ყურებით, ყოველი მისი როლის შესრულება ჩვენთვის გაკვეთილი იყო.“ (ნ. ჩხეიძე, მოგონებანი, გვ. 117).

ამგვარად, ლადო მესხიშვილი რევოლუციამდელ საქართველოში არის თეატრალური განათლების ორგანიზატორი და მოღვაწე ქუთაისში 1896-1906 წლებში, ხოლო 1912 წელს თბილისში: „ის მოქსწრო თავისი დიდი ხნის ოცნების განხორციელებას — ქართული დრამატული კურსების დაარსებას, იგი ამ კურსების მთავარ გამგედ ითვლება და კითხულობს მიმიგის შესახებ ლექციებს“, — წერს გ.ზ. „თემი“ (1913 წ. № 10), ისევე როგორც ქუთაისში, თბილისშიც, თეატრალური სასწავლებლის დამაარსებელი ლადო მესხიშვილია და იგი აქაც მსახიობის ხელოვნებას ასწავლიდა.



ყვითელი ბრაწველები

ბაინამ ხაჩატურიანი ცკუთუნის თვითნასწავლ მხატვართა რიგებს, მაგრამ მის ხელოვნებას, ალბათ, ვერ განვსაზღვრავდით ამ ცნებით. უფრო მიზანშეწონილი იქნება, თუკი მას თვითმოყვად ან ინდივიდუალური ხელწერის ხელოვანს ვუწოდებთ. ამგვარი შეფასების საფუძველს იძლევა ამ ახალგაზრდა მხატვარი ქალის ჯერაც ხანმოკლე. მაგრამ მხატვართა თვალსაზრისით საინტერესო შემოქმედება.

„მოელი ჩემი შემოქმედება მიწა თბილისს ვუძღვნა, რადგან ეს არის ჩემი დაბადება და ბავშვობა, მე კი თითქმის ყოველთვის ბავშვობაში ვიმყოფები“, — ამბობს გაიანე და, მართლაც, თუკი ღრმად ჩაუფიქრებდით, მისი ხელოვნება — ეს არის ასოციაციათა საფუძველზე ბავშვობის გულბრწყინული აღქმათა მხატვრულ-ფილოსოფიური განზოგადება.

თბილისის სიყვარულმა დაახლოვა გაიანე ელენე ახვლედიანსა დიდ ხელოვნებასთან. წლები მანძილზე მხოლოდ მისათვის მუშაობდა ახალგაზრდა მხატვარი, რომ თავისი ტილოები ეწვევებინა ელენე ახვლედიანისათვის, რომელიც ძალიან მკაცრ, მაგრამ ზუსტ შეფასებას აძლევდა მის ყოველ ნაშუქვარს, თავის გაგონებას გრძობდა დიდი პეიზაჟისტი და უკმაყოფილებას ვეღარ ფარავდა. მაგრამ სრულიად მოულოდნელად გაიანე მას მოუტანა ზუთით შესრულებული ზუთი ტილო: „შავი ავაზა“, „მთვარე, ქვა“, „წითელთმანიანი სოლოლაკეული ქალბები“, „წითელი ცხენები“, „თეთრი მოცვეკვეთი“ და მუდამ თავმკვეთებლმა ელენე ახვლედიანმა აღტაცება ვეღარ დაფარა: „აი, ახლა თქვენ მხატვარი ხართ!“

გ. ხაჩატურიანი სტიქიურად, ხელოვანის შინაგანი ინტუიციით მივიდა საკუთარი მხატვრული ენის თავდაპირველ ნიშნებამდე. მისი, გაიანესეული არ გამოიხატება მხოლოდ ფორმატქმნაზობის, ფერწერულ საშუალებათა თავისებურებებში.

მხატვარი

გაიანე ხაჩატურიანი

ეთერ შავგულიძე



მუსიკოსები

ხაჩატურიანის მხატვრული აზროვნების სისტემა, ერთი მხრივ, არის უხილავი, ღრმად შინაგანი პროცესი და ამასთანავე, მასში მოქმედი გულახდილობით ვლინდება ავტორის ადამიანური სახე. მისი ყოველი ტილო — ეს არის თავისებური სულიერი ავტობოტრეტი, რომელიც წარმოგიდგენს მხატვრის იდეურ-ესთეტიკურ არსს. რთული, მრავალფეროვანი გრძნობებითა და განწყობილებებით სავსე გამოსახულებანი გახვეული არიან რომანტიკული მსოფლშეგრძნების გარსში. მაგრამ ეს არ არის უწინააღმდეგავი ნაყოფი ან ზღაპარი. იგი არც თხრობითობის ელემენტებს შეიცავს. ეს არის სრულიად რეალურ საფუძველზე აღმოცენებული, მხატვრის საკუთარი სამყარო, პატარა სამყარო, სადაც წარსული და თანამედროვეობა შეუმჩვენაღერწმინდის ერთმანეთს და თანარსებობენ, ზუსტად გადმოსცემენ მხატვრულ ამოცანას და ყოველთვის ქმნიან სათანადო განწყობილებას.

მხატვრის ნამუშევართა ამ თვისებამ მიიქცია თავის დროზე ბაგბუქ-მელიქიოვის ყურადღება, რომელმაც შემოქმედებითი გამარჯვებანი უწინასწარმეტყველა გ. ხაჩატურიანს და არც შემდგარა გამოცდილი ხელოვანი. ამაზე მეტყველებს ის წარმატება, რომელიც მუდამ თანსდევს გაიანეს ხაჩატურიანის გამოფენებს საბჭოთა კავშირსა თუ საზღვარგარეთ. პრესა ყოველთვის მაღალ შეფასებას აძლევს მის შემოქმედებას. ნატალია შაროვსკაია აღნიშნავს, რომ გ. ხაჩატურიანს ახასიათებს განუყოფელი ინდივიდუალობა, მკაფიო სტილი, არაჩვეულებრივი ფანტაზია („დეკორატივში ისკუსტვო“, 1968 წ. № 9). ჩეხური ჟურნალი „ინისტა“ კი „ფანტაზიის აღმაფრენას“ უწოდებს გაიანეს ტილოებს. სულ ახლახანს ხაჩატურიანის ხელოვნებას ეპყვინთა პორტუგალიელი მაყურებელი, ამჟამად კი საბჭოთა სომეხი მხატვრების ნამუშევრებთან ერთად მის რამდენიმე ტილოს ეცნობა საფრანგე-

თის ხელოვნებისმოყვარული საზოგადოება.

ხელოვნებაში ყოველგვარი სიასლისადმი სწრაფვა, დინამიკა, ალუგორია, რომანტიზმი ახასიათებს გაიანე ხაჩატურიანის შემოქმედებას. ჩვენ არ დავიწყებთ იმის მტკიცებას, თითქმის მისი ძიებანი ყოველთვის ნაყოფიერია, თუმცა უდავოა მხატვრის მიერ გახატული ფერწერის სფეროში. მასთან მხატვრული სახის შექმნაში ფერის თამაშობს წამყვანი როლს (სწორედ ამიტომ შევთეთრი აღუტრაცია უგულებელვს მის ტილოთა მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას). მსუბუქი, დინამიური მოსაზრებანი ხან სწრაფია და ძლიერი, ხან ფართო და გრძობი, ხან მარცვლებად გაბნეული, ხან კი ერთმანეთში ჩახლართული. საღებავთა შედარნი გამოთ მხატვარი ქმნის მჭიდროდ შედუღებულ, საოცარი ქდერადობის კოლორიტულ მთლიანობას, რომელშიც იკითხება წყნე, ლურჯ, წითელ, ყვითელ ფერთა უთვალავი გრადაცია. ეს საღებავთა ნამდვილი ფეფერვერკია.

გ. ხაჩატურიანს სურს შექმნას ხალხური მუსიკასავით სუფთა, ყოველგვარი გავლენებისაგან თავისუფალი ფერწერა, რომელიც აღმაფრენის სტიქიურობით მოხიბლავს ადამიანებს.

ამჟერად, ჩვენი შეხვედრა ამ საინტერესო მხატვართან გვსურს დავამთავროთ მარტროს სარანის სიტყვებით, რომელიც მხატვარმა შობებულებათა წიგნში ჩაწერა 1971 წელს გაიანე ხაჩატურიანის გამოფენასთან დაკავშირებით (იხ. ჟურნალი „ლიტერატურნაია კრემია“ № 9, 1972 წ., ზურაბიანის სტატია). „ხელოვნება — ბუნების ძაბილია, რომელიც ჩვენამდე ადამიანის საშუალებით აღწევს. ადამიანი კი რაც უფრო ერთგული დარჩება თავისი ბუნებისა მით უფრო დამაჟერებელი და ამაღლებელი იქნება მისი ხელოვნება. სწორედ ამ განსაკუთრებულ თვისებათა წყალობით ხიბლავს მაყურებელს გაიანე ხაჩატურიანის ნაწარმოებები, რომლებიც გვაზიარებენ მის თვითმოყოფად, ამაღლებებულ და პოეტურ სამყაროს“.

ხის აივნები

ქველი

თბილისის

არქიტექტურაში

რუსულან ვაშლომიძე

წმინდელ ქალაქს განუმეორებელი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ელფერი აქვს და ამ ელფერის ჩამოყალიბებას განაპირობებს როგორც მისი გეოგრაფიული ადგილმდებარეობა, ბუნებრივი პირობები, ასევე არქიტექტურა და დეკორატიული-მხატვრული გაფორმება.

შეიძლება ითქვას, დრო — ქალაქის მეოთხე განზომილებაა. სწორედ ეს მეოთხე განზომილება განსაზღვრავს ქალაქის ინდივიდუალურ განუმეორებლობას, მის თავისებურებას, ისტორიულ სახეს. ქალაქი ნათლად გამოხატავს ერის მატერიალურ მონაპოვარს, მის განვითარებას, სახეცვლოლებას. იგი ცოცხალი ორგანიზმია, რომელიც შინაგანი მოღიანობით და ერთიანი არქიტექტურული პარამონით ხასიათდება.

მსოფლიოს ყოველ ქალაქს გააჩნია თავისი ტიპური, ინდივიდუალური ნიშან-თვისებები. შესაძლოა არსებობდეს კიდევ ერთმანეთის მსგავსი ორი, ან რამდენიმე ქალაქი, მაგრამ ამ ნიშან-თვისებების ერთიანობა ყოველ მათგანში განსხვავებული და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელია. სწორედ ეს განპირობებს ქალაქის გარკვეული ინდივიდუალური სახის ჩამოყალიბებას.

ამგვარი განუმეორებელი და ერთადერთია ძველი თბილისი

სი, — კალა, ციხისუბანი, ხარფუხი, ისანი — თავისი უსწორმასწორო რელიეფით, მიხვეულ-მიხვეული ვიწრო ქუჩებით, უნაპირი კონფიგურაციის დახურული ეზოებით და მათი განუყრელი, აუცილებელი ელემენტით — ხის აივნებით; მტკვრის ციყაბო კლდოვანი ნაპირი და მასზე მერცხლის ბუდედავით ჩამწყვრივებული ძველი სახლები, მდინარეზე გადაკიდული, ასეთივე ხის ღია აივნებით, გოგირდის აბანოები, ძველი ციხეები, სამრეკლოები...

არქეოლოგიური მასალებით მტკიცდება, რომ თბილისის ტერიტორია უკვე ენეოლითის ხანიდან მუდმივად დასახლებული. ხელსაყრელმა ადგილმდებარეობამ და ქართლის სამეფოს სოციალ-პოლიტიკურმა ვითარებამ ხელი შეუწყო თბილისის დაწინაურებას. ქალაქი იზრდებოდა, შენდებოდა, მარამ მთელი ფეოდალური ეპოქის მანძილზე, ე. ი. თვით XIX ს-ის დასაწყისამდე, საქართველოს რუსეთთან შეერთებამდე მისი ზრდის თავისებურება, განაშენიანების ხასიათი უცვლელი დარჩა. ქალაქის ხუროთმოძღვრული კომპოზიციის უმთავრეს დერჱს მტკვარი წარმოადგენდა. მის ორსავე ნაპირზე შენდებოდა და იზრდებოდა ქალაქი.

1795 წელს ირანის შაჰმა ალა-შაჰმად-ხანმა მიწასთან გაასწორა თბილისი, მოისპო უამრავი ხუროთმოძღვრული ძეგლი, როგორც საეკლტო, ასევე საერო ხასიათისა.

XIX საუკუნის დასაწყისიდან ახალმა სოციალურმა და ეკონომიურმა პირობებმა მიიშენელოვანი გაელუნა მოახდინა ქალაქის შემდგომ განვითარებაზე. თბილისი გადაიქცა მსხვილი ადმინისტრაციულ ცენტრად, სწრაფად დაიწყო ზრდა და XIX ს-ის შუა წლებისათვის სრულიად ახლებური სახე მიიღო.

მიიშენელოვან შეიცვალა ქალაქის გარეგნული სახე, გაიზარდა მისი ფართობი. ქალაქი კვლავინდებურად სიგრძივად — მტკვრის გასწვრივ ვითარდება, თუმცა ახალმა ქალაქმა, მისმა ცენტრმა — გარეთუბანმა, სალაგამა, ფაქტიურად, ზურგი შეაქცია მდინარეს. იგი არისტოკრატიის, შეძლებულ ვაჭარ-მოქალაქეთა საცხოვრებელ უბანდ იქცა. აქ, ამ უბანში, თბილისის მშენებლობაში პირველად, ჩნდება გეგმიანი საწყისი, საეკლტურული რესები და ნორმები, მაშინ, როდესაც ქალაქის განაპირა რაიონებში კვლავ ძველებური ქაოსი, უწესრიგობა სუფევს.

ქალაქის ცენტრში თავს იყრის როგორც შინაარსით, დანიშნულებით, ასევე ფორმით ქართული ფეოდალური ქალაქის ხუროთმოძღვრებისაგან სრულიად განსხვავებული ნაგებობები. საადმინისტრაციო შენობები, ყაზარმები, ახალი ტიპის სასაწყევლოები და მრავალი სხვ. ამგვარად, ქართული ეროვნული არქიტექტურის ტრადიციები სრულიად განიდევნა ოფიციალური მშენებლობის სფეროებიდან. იგი შემორჩა მხოლოდ საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურას. სწორედ საცხოვრებელი სახლების ამ მასამ შეუქმნა თბილისის სრულიად თავისებური, მაკაფიოდ ინდივიდუალური სახე.

მართალია, 1810-1815 წლებში ჯერ მოვარმმართველ ტომასოვის, ხოლო შემდეგ ტრინშვეის მიერ გამოცემულ იქნა ინსტრუქციები ტიპობრივი ფსადლებით შენების შესახებ, მაგრამ მიუხედავად ასეთი მკაცრი შეზღუდვისა, 20-იანი წლებიდან — „უწესესად პარობირებულ“ ფსადლებშიც კი,



მათი განხორციელების მშენებლებს უკვე შეაქვთ მიწები რაიი ე. წ. თბილისური ელემენტები, რითაც საკუნის თბიწლებსათვის უფრო ძლიერდება და ცალმდებმა ძველი თბიწლისისთვის დამახასიათებელი საცხოვრებელი სახლის ტიპი.

საცხოვრებელი სახლების ფასადების ისეთი სახე, რომელთაც ჩვენ თბილისური ვუწოდებთ — საბოლოოდ ჩამოყალიბდა XIX ს-ის ორმოციანი წლებში. ამ პერიოდში გრძელდება წინა წლებში ჩასახული ტენდენციები, რომლებიც რუსული კლასიციზმისა და ადგილობრივი ტრადიციების შეწყობის, გადაწყვეტის საფუძველზე უპირიშივა. გვერდში კვლავ ვხვდებით — ეზოს აივნებს, შუშაბანდებს, გარეთა კიშებს, ხოლო დაკიდული აივნები ქუჩის მხარეს ყველა სახლი-საყავის (გარდა ერსასართულიანისა) აუცილებელ ელემენტად იქცა.

ორმოციანი წლების მეორე ნახევრიდან კიდევ უფრო სუსტდება სანიმუშო პროექტების გავლენა თბილისის ქალაქმშენებლობაში. ამ პერიოდთან „ამირიულა“ მოტივიანი მხოლოდ რემინისცენციების სახითაა გვხვდება ხოლმე. უმეტესობა ამ შენობებისა საშუალო და მცირე ზომისაა და ამდენად ხელმისაწვდომია საშუალო შეძლების მოქალაქეებისათვისაც. სწორედ ამის მიზეზია ალბათ, რომ ორმოციანი წლების მიწურულისა და ორმოცდაათიანი წლების საცხოვრებელი სახლების დიდი რაოდენობითაა შენობასული XIX ს-ის თბილისის ყველა რაიონში. ისინი გვხვდება სალაგაში, მთაწმინდის კალთებზე, კუკიაში, ჩუღურეთში, მტკვრის ორსვე ნაპირორსზე. ამ შენობათა ფასადები უფრო მკაცრი, ნაკლებად გადატვირთულია, თავისუფალია ზედმეტი მოკაშმულობისაგან, ამდენად მასზე კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოიყოფა ზედა სართულის ხის გადახურული აივნები.

სამოთხან წლებში ქართულ არქიტექტურაში ელემენტური იტრება. სწორედ ამ პერიოდზე მოდის თბილისური არქიტექტურის ცეცხლოვითი უპირასკენელი საფეხები. სახლებში ჩანს ცდა გოთიკის შეგუების თბილისურ ტრადიციებთან. კვლავ არსებით ელემენტად რჩება ხის დაკიდული აივნები, მაგრამ ისინი თანდათანობით იცვლიან სახეს, იკარგება წინანდელი მშვიდი, გამოზომილი პროპორციები, მასშაბის, ცალკულ ელემენტთა პარპრობიული შეფარდება, ამ პერიოდთან მოკიდებული სულ უფრო და უფრო ხშირდება რკინის გადახურული აივნები.

აივნის ძირითადი კონსტრუქცია წარმოდგენილია: შიდაგი ნაწილით, მალითა და გადახურვით. აქედან ყველაზე მთავარი მალია. ფასადის დამრუშების მიხედვით იგი შეიძლება იყოს არქიტარული და სვეტებიან-თაღანი. არქიტარაიან აივნებში თავის მხრივ გვხვდება: ა) უბალი, მხოლოდ სვეტებით წარმოდგენილი და ბ) აქურულ დანამატებიანი აივნები. თაღანი აივნებიც ორ ძირითად სახეს იძლევა: ა) ხელთაღანი და ბ) აქურულთაღანი. განსაკვეთა თაღის ფორმებს შორისაც. მათი მოწურელობის მიხედვით გვხვდება: ნახევარწრული, სამკურა (სამებილა) და უფრო რთული მოხაზულობისა.

აივნის მალის გამშენებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მოჯირსაც. იგი შეიძლება იყოს რიკულებიანი, ძელაკებისაგან შედგენილი და ფიჯრული, როცა სახეები ბრტყელ ფიჯარაიან ამოხრებილი. კედელზე მიმაგრების კონსტრუქციით განიწრება: 1. კონსოლებიანი და 2. უკონსოლო აივნები. კონსოლებიანი აივნები უფრო ხშირად გვხვდება ისინი ტექტო-

ნურად უფრო სრულყოფილია. თავის მხრივ კონსოლებიანი აივნები იყოფა: ა) ხშულ, ანუ ყრუ კონსოლებიანი და ბ) მუშარულ კონსოლებიანი აივნებად. აქურული კონსოლით შესრულებული აივანი უფრო მსუბუქი და დეკორატიულია. უკონსოლო აივანი, როდესაც მისი მშენიანი ნაწილი მარტვიანაა წარმოდგენილი და კედელში ჩამაგრებული ფილის სახე ეძლევა. (კედელში ჩამაგრებული მშენიანი კოჭები აქ შეფიცვითაა დაფარული).

რაც შეეხება აივნის გადახურვას, იგი ან კოშიდანი ან-ტაბულენტითაა წარმოდგენილი, ან მარტივად, განსუ გადატანილი სიბრტყის სახეს ატარებს. ხშირ შემთხვევაში ამ სიბრტყეს გარს უდლის თუნუქის აქური ფისტრების, ან ერთმანეთს დაფენილი წრეების არშის სახით.

მეტად საინტერესო სახითაა წარმოდგენილი თბილისური სახლების აივნების ორდრიც. თბილისელ ოსტატებს კარგად ესმოდათ, რომ აივნის სვეტი, ისევე, როგორც სხვა ნებისმიერი არქიტექტურული დეტალი, თავისი ფორმით, პროპორციებით უნდა ემორჩილებოდეს არქიტექტურულ მთლიანობას და ამიტომ უარს ამბობდნენ მის წყვეან, დამარგუნველ მნიშვნელობაზე შენობის მთლიან ორგანიზმში. თბილისური აივნების სვეტის დეორ ზეით ვიწროვდება და სვეტისა და მის შემადგენელ ნაწილებს შორის შესანიშნავად მოძებნილი თანაფარდობის გამო მიწელი ორდრი მსუბუქი, ტაწრულია.

ორდრის ყველაზე საინტერესო და გამომსახველ ნაწილად შეიძლება ჩათვალოს კაპიტელი. იგი ტრესანური ორდრის კაპიტელის ძირითად ელემენტებს იმეორებს, მაგრამ ქართვლმა ოსტატებმა მას თავისებური ელფერი მიანიჭეს. მარტვი, კვადრატული სვეტისთავის გარდა, რომელიც საკმაოდ ახლია კლასიკურ ნიმუშებთან, თბილისური აივნების არქიტექტურაში მეტად ფართო გავრცელება მოკვა რეაწახნაგოვანმა კაპიტელმავეც. ეს კაპიტელი წარმოდგენილია ქამარტონებულად ყელთი. მისი ქამარი დართი, თართი და ნათობარი ლილივითაა დანაწევრებული. თვითონ ყელი უფრო მაღალია ბაზისზე და სვეტის თავითაა დავიჯრებული. კაპიტელის სალტე საზუსტამუდაა აღნიშნული ღართი და თართი. წრითი სალტე მთელი სვეტის უკანასკნელი მრგვალი ელემენტია.

დღეისათვის დათარიღებული, ჩვენთვის საინტერესო შენობებიდან ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული უნდა იყოს სახლი № 11 ერგული II-ის მოედანზე. იგი XIX ს. 20-30-იან წლებს მიეკუთვნება. შენობის კომპოზიცია პორიზონტალურად ვითარდება. ერთმანეთზე დაფენილი პორიზონტალური მასების მქონე შენობის სიბრტყის ცენტრს წარმოადგენს დაკიდული, არქიტარული გადახურვის მქონე აივანი და მის ქვეით მდებარე მასიური ხეშობლიანი საპარადო შესასვლელი. მიუხედავად ასეთი მკვეთრი სიმეტრის ცენტრისა, შენობის საერთო ხელზე დავიჯრებობით, ჩვენთვის ცხადი ხდება, რომ ხურთომოდორისათვის მთავარ ამოცანას წარმოადგენდა ერთიანი, პარპრობიული ხურთომოდორული ნაგებობის შექმნა. და მართლაც, აივანი, დახვეწილი პროპორციების მქონე ექვსი სვეტისა და ამ შორის მოთავსებული 16-16 რიკოლის მწკრივარი რიტმის საშუალებით ხაზების მეტად მშვიდი, წყნარ დინებას ქმნის და მკვეთრად არ გამოიყოფა მთლიან არქიტექტურულ კომპოზიციაში.

დაახლოებით იმავე პერიოდს მიეკუთვნება ლერმონტოვის ქ № 15-ში მდებარე სახლი. ქუჩის ფასადის დეტალეზა



ბესიკის ქ. № 13.

გვიანაა შეცვლილი, ხოლო ეზოს მხარეს არსებითი ცვლილებები არ განუცვლია. მის მეორე-მესამე სართულს ამშვენებს ხის რიკულებიანი აივანი, არქიტრავული ვადახურვით, რომელიც საკმაოდ მაღალ პოსტამენტზე შედგმულ ხის სვეტებს ეყრდნობა. რიკულებისა და სვეტების იგივე მწყობრი მშვიდი რიტმი მეორედნა მთავარი კორპუსისა და ფლიტვლების შემადგენელი გადასასვლელების დამუშავებამა.

ორმოციანი წლებიდან უკვე ყალიბდება გარკვეული სტანდარტი ერთ-ორსართულიანი (ნივიათად სამსართულიანი) თბილისური სახლების, რომლებიც მასობრივ მშენებლობაში მკვიდრდება და, ანდნად, მრავალადა მიმოფანტული თბილისის ძველ უბნებში.

გრიბოედვის ქ. № 16 სახლის ფსადის აგებულება შეტად დამასახიანებელია ამ პერიოდის მშენებლობისათვის. აქვე სამ პორიონტალურ სარტყელთან გვაქვს საქმე. ზედა სარტყელის შუაში, ფსადზე, არის აივანი, რომელიც მკვიდრად გამოიყოფა შენობის მთლიანი, მკაცრი, ზედმეტსაგავლებს მოკლებული ზედაპირიდან. აივანი ხეულთაიანი და ხეულთაიანობიანი. მადები აღმართულია ოთხსაკმაოდ მყარ და ფორმით მკაცრ სვეტზე, რომელსა შორის ათათი რიკულია მოთავსებული. სვეტებსა შუაშუად რიკულებიც, თავიანთი კარგად მოქმენილი ფორმისა და პრო-

პორციების წყალობით, ასეთსავე მყარსა და მდგრად შთაბეჭდილებას ქმნის. სვეტის თავი მარტივია და წარმოადგენს წრიულ სალტზე დაყრდნობილ ოთხკუთხა კაპიტელს. ბაზისისაც ტრადიციული ფორმა აქვს და წარმოადგენს კვადრატულ ფილაზე დადგმულ ტორუსს სალტმოვლებული ყელით. ორდერის ასეთი წყობა სტილისტურად შეანინებავდ ერწყმის რიკულების მწყობრ რიტმს, მას ფორმას, რომელშიც ძირითადად იგივე ელემენტები მეორდება. რიკულების ფორმით მიღებულ მრუდს და ნახევარწრიული ფორმის თაღს მოძრაობა შეაქვს არსებულ სტატკურ კომპოზიციამ და აცოცხლებს მას. მკაცრი, ტექტონიკური კომპოზიციის გადახალისების მიზნით ოსტატი ხშული, ნახევარწრიული ფორმის მალისა და ასეთივე ხშული კონსოლის სისქეს აფორმებს თანაბარი, რიტმულად ჩაჭკრილი სახეებით, რომელიც თავისთავად კიდევ ერთ პლასტიკურ ნაკვთს წარმოადგენს. გადახურვის გატანილ ნაკვთს ამკობს თუნუქის სამყურს ფისტონებით შედგენილი არშია.

უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთ ხეშულთაიან მალაში ჩართული და ასეთ ხეშულ კონსოლზე დაყრდნობილი, სადა და მკაცრი მოყვანილობის სვეტების მქონე აივანი შეტად მაღალმხატვრული და, ამავ დროს, ტექტონურად დახვეწილია.

დროის ამავე მონაკვეთშია აგებული მარბაბლის ქ. № 3-ში მდებარე სახლი. არქიტექტურული კომპოზიციის მხრივ იგი უკვე განხილული ნიმუშის მსგავსია. მისი აივანი წარმოადგენს ხეშულ თაღიან-სვეტიან, უკონსოლ, რიკულების კონსტრუქციას. გრიბოედვის ქუჩაზე მდებარე სახლის აივანისაგან განსხვავებით ეს აივანი უფრო მსუბუქად გამოიყურება. ასეთი სიმსუბუქე განაპირობა როგორც ცალკეული ელემენტების ფორმისა და პროპორციის, ასევე მთლიანობაში ყველა მათგანის შესანიშნავმა ურთიერთშეფარდებამაც. აივანის სვეტები თხელი და სასიამოვნოდ აზიდულია. სვეტებს შორის არე გაზრდილია, რის გამოც უფრო გაფართოვდა, გაიზარდა საკუთრივ მალის მოწყობილობაც, რომელსაც აქვე ნახევარწრიული ხეშული თაღის ფორმა აქვს.

რიკულებიანი მოაჯირი — პლასტიკურად დამუშავებული საყრდენების რიგია, რომელიც მისი შემადგენელი, პროფილის განმსაზღვრელი ნაწილების ურთიერთშეთანხმების წყალობით სრულყოფილ მხატვრულ ელემენტს წარმოადგენს. თუკი გრიბოედვის ქ. № 16 სახლის აივანს რიკულები თავისი ფორმის წყალობით (დაბალი მსხვილი ყელი, გამობურცული მუცელი) უფრო მიწიერია, ამ შემთხვევაში სრულიად სხვა მხატვრულ გააზრებასთან გვაქვს საქმე. აივანს რიკულები. მისი პროპორციები უფრო ვარტყმებულა. მათი ფორმის განმსაზღვრელი მრუდი სახი, ჩანჩქელი და ამობურცული ნაწილების მოყვლობების მსუბუქე ვადახლა ერთმანეთში, შექჩრდილების რბილად მოდელირება — ყველაფერი ეს გათავალისწინებულია სინერციობრივი აღქმისათვის და გარდა ამისა ფარული მოძრაობაც შეაქვს კომპოზიციას. აივანი თავისუფალია ყოველგვარი ზედმეტი სამკაულისაგან და ასეთი უზარალობისა და სისადავის წყალობით მეტად დახვეწილია.

ფსადი განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი ავლევს ქ. № 3 სახლში. თუ ადგილგანხილული ყველა შენობის მასზე პორიონტალურად დადგენილი ერთმანეთზე, აქ კომპოზიციის ვერტიკალურად ვითარდება. კომპოზიციის სიმძიმის ცენტრი მხოლოდ სართლის აივანსა და მეორეხეშულ შორის. ასეთი ტიპის მასლებში აივანი ორ იარსადანაა: ზედა აივანი მეორეხეშის უფრო მცირე და აუცილებლად ფრონტონი აქვს.

მიერ სართულის ის ნაწილი, სადაც აივანია, დომინირებს მთელ ფასადზე, რაც გამოწვეულია პლასტიკური დეტალების ამ ადგილას კონცენტრირებით.

ეს აივანიც ხშულთაღიანია. თაღს სამყურა მოწერილობა აქვს და მთელ სიგრძეზე გარშემოყვება ვიწრო, ხისავე ნახევარწიფილი მოცულობის ზოლი. თავიდან ვერდნობა ოთხ სვეტს. სვეტის ქამარმოვლებული ყელი უფრო მაღალია ბაზისზე და სვეტის თავითა დაგვირგვინებული. კაპიტელის აბაკი კვადრატულ ფილს წარმოადგენს, რომლის ქვეშაც წრიული მოხაზულობის (ნაოთხისი ლილვის პროფილის მქონე) კეჩიხა მოთავსებული. ბაზისი წარმოადგენს კვადრატულ ფილაზე დაყრდნობილი ტორუსის სახით.

აივანი ვერდნობა ხშულ კონსოლებს, რომლის სისქეც, თაღების მსგავსად, კვლავ პლასტიკურად მოდელირებული ზოლების სახითაა დამუშავებული. რიკულების ფორმა ძირითადად იმიორებს უკვე განხილული აივნებისას. განსხვავება მხოლოდ მათ ზედა ნაწილებში. თუკი ყველა ზედიზე განხილულ შემთხვევაში რიკულის თავი კვადრატული ან ოთხკუთხე ფორმისა იყო, აქ ჩვენ გვხვავთ ცილინდრული ფორმის თაღს, რაც მხატვრულად შესანიშნავად ერწყმის აივნის მრგვალ თავსეარწრიულ ფორმებსა და მოცულობებს. ასეთი ერთმანეთის მსგავსი მხატვრული ელემენტების გამოყენებით ოსტატი ქმნის ერთიან სისტემას, რომელშიც ერთი და იგივე დეტალი სხვადასხვა ადგილას, განსხვავებული საზიდავად გამოყენებული, მაგრამ ერთიანი მხატვრული სახის ჩამოყალიბებას ემსახურება.

შუქ-ჩრდილების, დახვეწილი, კარგად მოძებნილი პროპორციების წყალობით აივანი ტექტურრობასთან ერთად საოცრად მსუბუქად გამოიყურება და ამავე დროს ძირითად დეკორაციულ ფუნქციას ასრულებს მთელ ნაგებობაში.

შენობის ფასადზე აივნის განსხვავებული განლაგების ნიმუშია აზოზბეგოვის ქუჩაზე მდებარე № 11 სახლი. ჩვენს მიერ ადრე განხილულ შემთხვევებში ფასადის აივნები მოთავსებული იყო შენობის ფასადის შუა მესამედში. ხოლო ამ შენობაში აივანი გარშემო უგლის შენობის კუთხეს და მის ორივე ფასადზე ვრცელდება.

ეს აივანი იმიოთაც არის საინტერესო, რომ აქ ზევიდეთ თაღის რთულ მოხაზულობას. აივანი ხშულთაღიანი და ხშულკონსოლებიანია, სვეტებს შორის რვა-რვა საკმაოდ დახვეწილი ფორმის და მწკობრი პროპორციის მქონე რიკულია მოთავსებული. ამ აივნის სვეტების კაპიტელები ტრადიციული თილისური რვაწახანგოვანი კაპიტელების სახითაა წარმოდგენილი. გამოყენებულია ასეთივე დამახასიათებელი ბაზისები.

აივნის კარნისზე წარმოდგენილია თუნუქის ფრიზი, საკმაოდ რთული დეკორით. მასში ამოჭრილ ურთიერთგადამკვეთ წრესაზე წერილი, ჩანჩვლტკილი პუნსონები შემოსაზღვრავს, ხოლო ქვევიდან გილანოვანი არშია უგლის ყველაფერი ეს კი მზის სხივებით განათებისას მტკად სასიამოვნო ჩრდილებს იძლევა როგორც საკუთრივ კარნისზე, ასევე ეფექტურად ეფინება თალსაც. ამ პრინციპით შესრულებული აივანი, რთული და მხატვრულად დახვეწილი ფორმების წყალობით, მკვეთრად ემიჯნება შენობის სადა, სამკაულებს მოკლებულ ფასადს და აშკარად დომინირებს მთელს ნაგებობაში.

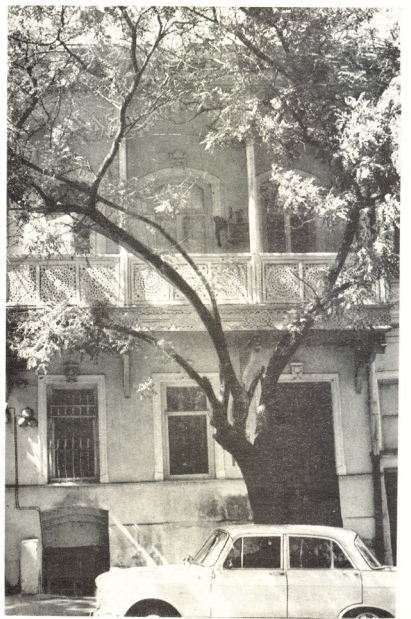
არქიტრავული გადახურვა და რიკულებიანი მოაჯირი აქვს ამავე პერიოდში აგებულ მთელ რიგ სხვა ნაგებობებსაც. მაგ. შავთელის ქუჩა № 24 და გომის ქ. № 5 სახლებს, დავითა-

შვილის ქუჩისა და დავითაშვილის I ჩიხის კუთხეში, მდებარე სახლს, არსენას ქ. № 16 და სხვა.

ქრონოლოგიურად რიკულებიანი მოაჯირი ყველა დანარჩენზე უფრო ადრეულია. ორმოცდაათიანი წლებიდან აივნების ბაზირად ფართოდ გამოიყენება ფიცრული მოაჯირები. ასეთი ფიცრული მოაჯირებისათვის მხატვრულობის მინიჭების მიზნით ოსტატები მათში სხვადასხვა ორნამენტულ სახეებს ტრადიციას. ასეთი წესით შესრულებულ ნახატებს შორის ყველაზე მარტივია ნახატი, რომელიც მიიღება ფიცარში ერთმანეთის მიყოლებით პატარა-პატარა წრეების ამოჭრით, რომლებიც მთლიანობაში კონცენტრული წრესაზების სახით ლაგებიან.

ასეთი ტიპის მოაჯირია გამოყენებული ორმოცდაათიანი წლების მრავალ საცხოვრებელ სახლში, რომელთაგან აღენიშნავეთ სახლს № 2 აბას-აბადის (ალავერდოვის) მიუდინზე, ენჯ კუთხის ნაგებობა, მისი აივანიც კუთხეს შემოუყვება და ორივე ფასადზე ვრცელდება. აივანი ვერდნობა ხშულ კონსოლებს. თაღს ნახევარწრიული ფორმა აქვს და ისიც გამოყოფილი აეურული ჭრით არის დამშენებული. სვეტები მაღალია და ანტაბოლემენტადმდე გრძელდება. ეს გამოწვეულია იმით, რომ აქ საქმე გვაქვს აივნის არქიტრავულ გადახურვასთან და თალი სინამდვილეში არავითარ კონსტრუქციულ დანიშნულებას არ ასრულებს. მას მხოლოდ დეკორატიული ფუნქცია აქვს დაკისრებული.

დავითაშვილის ქ. № 19



მოაჯირის თითოეული ფიკარი წარმოადგენს ოთხკუთხედს, რომლის სიმაღლე ოდნავ მეტია სიგანეზე. წვეთისმაგვარი მოყვანილობის ელემენტებისაგან, რომლებიც ცენტრის მიმართ ვიწრო ნაწილებითაა მიმართული, ფირ-ფიცრის ცენტრში მიღებულია როზეტი. შემდეგ იგივე ცენტრიდან, აღონდ უფრო გაზრდილი რადიუსით, მოთავსებულია ასეთივე წვეთების კიდევ უფრო ფართო ზოლი. შემდეგ წრეს ქმნის უსწორმასწოროდ ამოჭრილი წრებაზეების რიგი, ხოლო უკანასკნელი კონცენტრული წრებაში მიღებულია თავშეჭედილი წვეთისმაგვარი დეტალების მონაცვლეობით. ასეა შეესებულა ძირითადი კვადრატის, რომლის კუთხეების ადგილასაც მოთავსებულია ქვევით ექვს და ზევით შვიდწვერიანი ვარსკვლავები. ოთხკუთხედის დარჩენილი ზედა და ქვედა არე-

აეურული ტიპიანი და ასეთივე ბარიერი ამკობს. ფორმის მიხედვით თადი რთულია და შედგენილია წრეწირის მეორეხარის რკალეებისაგან, რომლებიც მხოლოდ ერთ წერტილში ეხებიან ერთმანეთს, შესვების წერტილებში დამატებითი პლასტიკური ელემენტების შეტანით თადი კიდევ უფრო რთულ ფორმას იძენს.

ამ აივანში ეხედებით თბილისური აივნებისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთ თავისებურ ელემენტს, რომელიც უფრო ხშირად ხშულთაღიან აივნებშია გამოყენებული. ეს არის თავისებური სამკაული, რომელიც სვეტის ასწვრივ (კაპიტელის ზევით) თაღზეა მიკრული და წარმოადგენს ხისაგან გამოთილლ პლასტიკურ ნაკვეთს. მომდევნო ხანის აივნებში



კლარა ცუტინის ქ. № 51

ბი შეესებულა შედარებით მცირე ზომის წვეთებით, წვერით ცენტრისაგან. ასეთი ნახატებითაა შედგენილი მოაჯირის ყოველი ფიკარი. თადების აეურული ნახატიც ძირითადად წრეები ქაბობს. უსწორმასწორო ფორმის ნახევარწრეები და სამკუთხედებია ამოჭრილი თადის მოხაზულობის გასწვრივ. თადის არქივოლტი შემკულია აეურული კბილანოვანი არშით. გამოყენებულა დეკორი და საყურთივე ჭრის ხასიათი საოცარ გამჭვირვალეობას ანიჭებს მას და ამიტომ აივანი ძალზე მსუბუქი და ფერწერულია. დახვეწილი ფორმების და დეკორის წყალობით აივანი ადვილად აღიქმება.

კონცენტრული წრებაზეთი შედგენილ დეკორატიულ მოტივებს ეხედებით არქიტრავეული გადახურვის მქონე აივნებშია. მაგ. თონეთის მოედანზე, დავითაშვილის ქ. № 23 სახლის აივანში, დავითაშვილის № 19 სახლში და სხვ.

ასეთსავე მხატვრულ ეფექტს იძლევა აზიზბეგოვის ქუჩაზე (ყოფ. საეკლესიო) მდებარე სახლი № 2-ის აივანი. აქ კიდევ უფრო რთული არქიტექტურული ფორმები და დეკორატიული ნახატებია გამოყენებული.

ეს აივანი საკმაოდ ფართოა და შენობის მთელ ფასადს გასდევს. იგი ხშულკონსოლებიანი, სვეტიან-თაღიანი. მას

ეს სამკაული პაწაწინა ტოსკანური სელტის სახითაა მოცემული.

სულტებს შორის სამ-სამი, აეურული ჭრით შემკული ფიცარია მოთავსებული, რომელთაგანაც ორი განაპირა ერთნაირია და წარმოადგენს სტილიზებულ ლირისმაგვარ ორნამენტს, მათ შორის კი გამყოფად უსწორმასწორო ფორმის წრეებისა თუ რომბებისაგან მიღებული აეურული ბადეა მოთავსებული. რაც შეეხება ორნამენტს, უნდა ითქვას, რომ იგი საოცარი გემოვნებითა და ოსტატობითაა შესრულებული. ორნამენტი ქვევიდან ზევით ვითარდება. მისი ქვედა ნაწილი, მუცელი ყველაზე ფართოა მიუღს კომპოზიციაში და ამის გამო მთლიანად ნახატი სიმძიმით ქვევითაა მიმართული, რითაც მას მყარი ხასიათი ენიჭება. ორნამენტის ნახატი სიმეტრულია ევრტიკალური დერძის მიმართ. მისი მარცხენა და მარჯვენა ნაწილები შესანიშნავად აწონასწორებს ერთმანეთს. ორნამენტის ძირითადი მრუდი უახლოვდება ლათინურ S-ის ფორმას, რომლებიც ერთმანეთის მიმართ ზურგით არიან შექმნილი. მათ საწყის და ბოლო წერტილებში სამკურა ყვევიალია მოთავსებული. ასეთივე ყვევილება მათი შეხების ად-



გილებში. ორნამენტის ხასი მოქნილია, ძლიერი და ამიტომ დინამიურიცა და ლამაზიც.

საინტერესოდაა გადაწყვეტილი საკუთრივ მოაჯირის წყობა. იგი სვეტთა შორის ყველგან ერთნაირია და წარმოდგენილია შემდეგი სახით: 1. სვეტის ტანი, 2. ფიცარი ლირის-მაგარი ორნამენტით, 3. ბადისებური გამყოფი, 4. კვლავ ლირისმაგარი ორნამენტი. ასე გრძელდება აივნის ბოლომდე. ბარჯის შემადგენელი ელემენტების ასეთი დალაგებით მიიღება მარტივი და, ამავე დროს სტატუკური რიტმი, რაც შესაძლებელია ეთანხმება აივნის კონსტრუქციულ დანიშნულებას.

განსხვავებული ხასიათისაა აივნის თალი. ფორმის შემადგენელ ხასთა დინების გამო იგი მოძრავია და ზეფითკენ მიისწრაფვის. ამავე დროს, ასეთი ფორმა ტექტონური თვალსაზრისითაც გამართლებულია. თუმცა უნდა ითქვას, რომ თალი

აქ ოსტატის წინაშე უკვე სრულიად განსხვავებული მხატვრული ამოცანა დგას, რომლის შესაბამისადაც იცვლება ორნამენტის ხასითაც. მართლაც, ხასი აქცე მოქნილი და ძლიერია, მაგრამ შედარებით გამარტივებულია — შემცირებულია მისი ხეობის რიცხვი. შესაბამისად შეიცვალა ჭრის ტექნიკაც: აქ იგი გაცილებით დახშულია და მოკლებულია ძლიერ, მაქსიმალურ გამჭვირვალობას. ყველაფერი ეს წინასწარი მიზანდასახულებით კეთდება და განსხვავებული მხატვრული ხასის შექმნას ემსახურება.

აბაზოების უბანში, ბოტანიკური ბაღისავე მიმავალ ქუჩაზე კვლავ გვხვდება იგივე ორნამენტულ საფუძველზე შესრულებული აივანი. აქ იგი არქიტრაველ გადახურვამა ჩართული, რომლის კუთხეებაც აქვრული პალმეტებითაა შეესებული. განსხვავებულია ორნამენტის შესრულების ტექნიკაც, შეცვლილია მისი ჩარჩოს ზომებიც. თუკი ზეფით განხლულ



ობოლადის ქ. № 7-9.

არც ამ შემთხვევაში არ ასრულებს არავითარ კონსტრუქციულ დანიშნულებას.

საინტერესოა საკუთრივ ჭრის ტექნიკაც. ორნამენტის შემადგენელი ნახატის საკმაოდ ფართო, გამჭოლი ხასიათის გამო აივანი საოცარ გამჭვირვალეობას იძენს და ამიტომ მსუბუქი და ფერწერულია.

ღირისმაგარი ორნამენტის გამოყენება თბილისური აივნის მოაჯირში ძალზე ხშირია. მაგრამ, ისევე როგორც ყველა სხვა დანარჩენ შემთხვევაშიც, საერთო მხატვრული გაზრების მიხედვით იგი ყოველთვის განსხვავებული სახე-ცვლილებებით გვხვდება.

თუ აზიზბეგოვის ქუჩაზე იგი გამოყენებული იყო აქვრულ ტიმპანთან ერთად, დავითაშვილის ქუჩაზე № 8 სახლში იგი გვხვდება ხშულ სამყურა მალში ჩართული. სვეტებს შორის აქ ორ-ორი ასეთი ფიცრული ორნამენტიცაა, რომელთა გასამიჯნადაც იხმარება მცირე ზომის, უბრალო, ყოველგვარ დეკორატიულ დამუშავებას მოკლებული ფიცრის ზოლი.

ორივე შემთხვევაში ჩარჩოს სიგანის შეფარდება სიმაღლესთან დაახლოებით უდრიდა 4,5:5, აბას-აბადის მოედანზე მდებარე სახლში კი 2,5:3, ე. ი. საერთოდ თითოეული ჩარჩოს სიმაღლე შეუმინდელად სჭარბობს მის სიგანეს და თითქმის კვადრატს უახლოვდება. აქ სიგანის შეფარდება სიმაღლესთან უდრის 3:2. თითოეული ღირისმაგარი ორნამენტის ძირითად კვადრატს დამატებული აქვს კიდევ ერთი კვადრატის ნახევარი, რომელშიც S-ის ფორმის კიდევ ერთი ხეია ზოლია ჩამატებული. ამის გამო მართკუთხედი ქმნის მეტად სასიამოვნო პროპორციებს, რომელიც მჭორდება აივნის მოაჯირში კვადრატული მოსაზულობის ჩარჩოებს შორის. ამ ორნამენტის ამოჭრილი გამჭოლი არეები კიდევ უფრო ფართოა და აივანზე მსუბუქი, მოძრავი და გამჭვირვალეა.

მსგავსი ორნამენტაცია გამოყენდება ჩალაუბნის ქუჩაზე № 9 სახლის, კოვრის ქ. № 2 და № 5 სახლების ბარჯებში. პირველ ორ შემთხვევაში არქიტრაველი გადახურვის მქონე აივნებშია, ხოლო მესამეში სამყურა ხშულ თალიან აივანშია ჩართული. კამოს ქუჩაზე № 13 სახლს ასეთი აივნები



ცხაიას ქ. № 1.

აქვს ორივე სართულში. პირველი სართულის აივანი გადახურვის და სვეტების გარეშეა მოცემული, რაც მის ზევით მეორე აივნის არსებობითაა გამოწვეული. ეს სახლი სამოციან წლებშია აშენებული და შესანიშნავად გამოხატავს გუთური მოტივების თბილისურ ფარინტს, რაც მდებარეობა არა მხოლოდ შეისრული შესასვლელების და მრგვალი ვარსკვლავისებური ალათით შემკული სარკმელების არსებობაში, არამედ მტკვრისაკენ მიმართულ ფასადზედაც, რომელზეც ჩვენს მიერ ნახსენები აივნებია განლაგებული. ხის აივნების მოაჯირი და აქურული კონსოლი კარგ ძველებურ ტრადიციებთან კავშირის მოწმობს, თუმცა შემგდენისთანავე თვალში გვეცემა ხის სვეტების კონტა, აზიდული პროპორციები.

იგივე გუთური პროპორციები გამოყენებული კოვრის ქ. № 2 სახლის აივანშიც.

პლენხანის პროსპექტზე № 107 სახლიც აგებულია 60-იან წლებში და ამ ეტაპისათვის დამახასიათებელი, სხვადასხვა სტილითა სიტერის შესანიშნავი ნიმუშია. აქ ვხვდავთ ვარიაციებს კლასიკურ, გუთურ და ისლამურ მოტივთა თემებზე. საკუთრივ აივანი, მართალია, აგებულია ძველი თბილისური აივნების საუკეთესო ტრადიციებზე, მაგრამ აქ უკვე განსხვავებულ ფორმებთან და პროპორციებთან გვაქვს საქმე. თადის ფორმა უფრო ფართოა, ადრინდელ მასშტაბურობას მოკლებული, ორნამენტის ნახატი გამარტივებული, უფრო დახშული, მოაჯირი, თადის საერთო პროპორციასთან შედარებით, თითქოს დაბალია. აქვე, ამ სახლში ვხვდებით ელემენტს, რომელიც უფრო მოგვიანებით გაჩნდა აივნებში ეს სახლზე გამოხატებაზე ხსული თადის ზედაპირზე, სვეტის ორივე მხარეს აქურული როზეტის მოთავსებით. აივნის ორდრის მთელი რიგი ელემენტებიც — რვაწახანავიანი კაპიტელი, ბაზისი — ძველ ტრადიციებზეა დაფუძნებული.

დადიანის ქუჩაზე № 34 სახლში არის აივანი, რომლის ფიქრული მოაჯირიც კიდევ ერთი განსხვავებული სახის დეკორატიული მოტივს გამოხატავს. აივანი კუბისაა, საკმაოდ დიდი ზომისაა და საინტერესო სიღრმეცაა ქმნის. იგი სვეტიან-თალიანია და ხსულ კონსოლებზეა დაყრდნობილი.

ვარდა დეკორატიული მოტივებისა, იგი საინტერესოა მთელი რიგი თავისებურებების გამო. აივანში გამოყენებულია ხვია სვეტები, რომლებიც ფართოდ იყო გავრცელებული, მაგრამ კონსტრუქციული სისუსტის გამო თითქმის მთლიანად მოიხსნა და დღესათვის სულ რამოდენიმე ნიმუშიაა შემორჩენილი. ხვია სვეტის ღერო ოთხი მალისაგან შედგება, რომელთა კონა ზემოთ საათის ისრის მიმართულებით იგრისება. ღერო დგას კვარცხლბეგზე, რომელიც ხუროთმოძღვრულად მოაჯირს ერწყმის. კაპიტელის წაგრძელებული სხეული ორნამენტითაა დაფარული და ოთხი ვოლუტით დამშვენებული.

ვოლუტი აქ ფოთლის სახითაა წარმოდგენილი (იყო შემთხვევები, როცა იგი მტრედის თავს წარმოადგენდა). სვეტებზე პრაფილირებული დგარებია მოთავსებული, რომლებიც ტერის გამაგრების გარდა, თაღთან აქურსაც იკავებენ და თან ხუროთმოძღვრულად ერწყმიან მათ.

თადის რთულ ფორმას არქიტექტურული შემოყვება. თადის აქური მხატვრულად და ოსტატობის თვალსაზრისითაც მაღალ დონეზე დგას და შესანიშნავად ერწყმის მოაჯირის ნახატს. (ამეგვად აღინიშნავდა მხოლოდ ნაწილზე მოადწია, შემეტებოდა კი უბრალო ფიქრებითაა შეცვლილი). სვეტებს შორის სამ-სამი ფიცარია მოთავსებული, ყოველი მათგანი წარმოადგენს წაგრძელებული ფორმის ფიცარს. მასზე მოცემული ნახატი სიმეტრიულია, როგორც პორნიზნტალური, ასევე ვერტიკალური დერძების მიმართ, თუმცა აბსოლუტურ სარკისებურ სიმეტრიაზე დაპარაკი შედგება, რაც თაისებურად მოქმედებს მისი აღქმის დროს და მეტ მომხიბვლობას ანიჭებს მას. აივანი საკმაოდ დაბლაა ფასადზე და ამიტომ მისი ყოველი დეტალი გააზრებულია აბსოლუტურად აივანი შესანიშნავად ასრულებს მასზე დაკისრებულ ფუნქციურ, მხატვრულ და ესთეტიკურ მოთხოვნებს. მოძრავი სვეტი, ნახი ორნამენტი, დახვეწილი ოსტატობა — ყველაფერი ეს აივანს მსუბუქ, მოძრავ და ამავ დროს, ტექტონურ იერსაც ანიჭებს.

თბილისური აივნებისათვის ძალზე დამახასიათებელია ფიციური მოაჯირების ვიდრე ერთი სახე. იგი შედგენილია ვიწრო ფიცრებისაგან, რომელთა ორნამენტაციისათვის გამოიყენება მკირე ზომის წრეები, რომები, გულისმავარი და ოვალისებური ჭრილები.

საშოიანი წლებისათვის, როდესაც უკვე იკარგება ტრადიციული ქართული აივნების ბრწყინვალეობა, ძალიან ხშირად მიმართავენ ასეთ ფიცრულ მოაჯირს და კვეთენ მას რიკულების ფორმების მსგავსად. ასეთი ვიწრო ფიცრებისაგან შედგენილი ბარიერები ფართოდ გამოიყენება არა მხოლოდ თბილისში, არამედ საერთოდ ქართულ აივნებში და ნახატის დიდი მრავალფეროვნებით ხასიათდება.

ძალზე ხშირად გვხვდებით ასეთ აივნებს თხინვალის ქუჩაზე, კოტე მესხის ქუჩის შესახველში. ბესიკის ქუჩაზე № 3 სახლში ერთმანეთის ქვეშ მცირე ზომის ორი ასეთი აივნის არქიტრაული გადახურვა ორ-ორ სვეტს ეყრდნობა. სვეტნი მოაჯირის რემი და კაპიტელის დონიდან ზევით ოთხკუთხაა, ხოლო ძირითადი ტანი მრგვალი მოწერილობისაა. მოაჯირის ნახატი მარტივია და ამჟღედ დროს მიწვიდვლივ. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ თვით აივანი ძალზე პატარაა და საერთო პროპორციულობით შორს დგას „კლასიკური“ თბილისური აივნებისაგან.

ფიცრული აივნები ფართოდაა გამოყენებული რიყში მდებარე სახლის ფსადებზე, ოხლაძის ქ. № 7-9 სახლში, კიევის ქუჩა № 7-ში და სხვაგან. ყოველი მათგანი განსხვავებული ნახატითაა. ზოგი ძალზე მარტივია, ზოგი უფრო გულდასმით შესრულებული. თუმცა საერთო ჯამში მაინც უკვე რვერესის გზაზეა დამდგარი, რაც კარგად იგრძნობა არა მხოლოდ მისი დეკორის ხასიათში, არამედ აივნის საერთო არქიტექტონიკაშიაც.

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, აივნის მოაჯირი, გარდა რიკულებისა და ფიცრულისა, შეიძლება იყოს ძელაკებისაგან შედგენილიც. ესევე როგორც ფიცრულ მოაჯირებში, აქაც

შეიძლება გამოიყოს რამდენიმე ტიპი მათი მორთულობის მოტივების მიხედვით.

კლარა ცეტკინის ქ. № 40 სახლში გვხვდებით ამ ტიპის მოაჯირების ყველაზე მარტივ სახეობას. იგი წარმოდგენილია ორი ურთიერთგადამკვეთი დიაგონალის სახით. თითოეულ მალში ვერტიკალური ძლით გამოყოფილი სამ-სამი ასეთი ელემენტია ჩართული. აივანი უკონსოლია, ნახევარწრიული აქურული თაღით დამშვენებული. სვეტი მალაია, ტრადიციული თბილისური ბაზისითა და რვაწახნაგ კაპიტელით. მის გასწვრივ კიდევ ერთი მცირე ზომის სვეტია, საკუთარი კაპიტელით. თაღის აქურს ქმნის ვიწრო, ურთიერთგადამკვეთი ძალაკებისაგან შედგენილი რომბული ბადე. თაღის არქივოლტი დამშვენებულია სამყურა პალმეტების არშით. თაღის ბადე, მისი არშია, კარნიზის გაყოფებით თუნუქის წრეებისაგან მიღებული აქურს — შუქ-ჩრდილის ძალზე სასიამოვნო და ეფექტურ თამაშს იძლევა და თავის მხრივ, ერთგვარ კონტრასტსაც კი ქმნის მის შედარებით სადა უბრალო მოაჯირთან.

აივანი შენობის მომრგვალებულ კუთხეს შემოუყვება და თავისი შუქ-ჩრდილების, ფორმების და მოცულობის წყალობით სასიამოვნო სილუეტს უქმნის, ამდიდრებს მას.

ცხაკაის ქ. № 1 სახლის აივნის ბარიერში ძელაკებისაგან შედგენილ უფრო ხშირ რომბულ ბადეს ვხვდებით. ამ აივნის განილობისას კიდევ ერთხელ დავრწმუნდებით, თუ რაოდენ მრავალფეროვანი იყო თბილისელი ოსტატების მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები, რომლებსაც ისინი ერთი და იგივე ელემენტებისა და ტექნიკური საშუალებების სხვადასხვა ვარიაციებით აღწევდნენ.

ამჯერად აივანი არქიტრაული გადახურვისაა, ეყრდნობა ოთხ ხედა სვეტს, რომლებიც ყველა დამახასიათებელი ნიშნით არიან წარმოდგენილი. საინტერესოა ერთიანი, დაუნაწევრებელი სახით წარმოდგენილი კონსოლი, რომელსაც ასეთი

დავითაშვილის ქ. № 23



ფორმის გამო თითქოს მასიურობა, სიმტკიცე ემატება და უფრო მონუმენტურად გამოიყურება. კონსოლის ასეთ ფორმას კარგად ერწყმის სვეტის ასეთივე მასიური პიდეტსტალი და ასეთივე მკაცრი, ტექტონური არქიტექტურული გადახურვა. საკუთრივ ხვია სვეტი თავისი ხასიათით, წაგრძელებული ფორმის, კონსოლის მსგავსი, კაპიტელით უფრო ნახია და გაცილებით უფრო ხშირად გამოიყენება აუტრულ თაღანი-მო-აჯირიანი აივნებში, აქ კი ერთ-ერთ დეკორატიულ ელემენტად გვევლინება მოაჯირთან, პიდეტსტალის რომელი ფორმის პლასტიკურ დანამატთან ერთად და მოძრაობა შეაქვს მკაცრი კონსტრუქციულ კომპოზიციაში.

ფურცელაძის ქ. № 13 სახლში ძელაკებიანი მოაჯირის კიდევ ერთ სახეს ვხვდებით. მისი ნახატი წარმოადგენს ოთხ-ყურა ყვავილს, რომელიც მიიღება ურთიერთგადამკვეთი დი-აგონალური ძელაკებისაგან შედგენილი, რომების კუთხეებში სამკუთხა ნახარების დამატებით. ასეთი ბაიერის გამ-ჭოლი არააბეი ქმნის ჩრდილებს, რომელშიც ოთხყურა ყვაი-ლები იკრებიან.

ეს ოთხსვეტიანი აივანი სიმბიმის ცენტრია ვერტიკალური დანაწევრების მქონე კომპოზიციაში. აივანი უკონსოლია. ნახევარწრიული თაღებით გადახურული აივნის მკაცრი ფორ-მები, მწყობრი პროპორციები, სურათი მხატვრული გადა-წყვეტა შეთანხმებულია კედლის ტექტონიკასთან, კონტაქტ-შია ფასადის სიმბრტყის დამუშავებასთან და ამით იქმნება ერთიანი არქიტექტურული სურათი.

ძერქინაძის ქ. № 4 სახლს, ფოსს მხარეს, ორივე სარ-თულში აქვს ვრცელი აივნები. პირველი სართულის აივანი არქიტექტურული გადახურვისა და რიკულდობიანია. მეორე სარ-თულისა — აუტრული ნახევარწრიული თაღებითა და ძელაკებიანი მოაჯირით. ფურცელაძის ქ. № 13 სახლის მოაჯირ-ში გამოყენებული ოთხყურა ყვავილის აუტრული ნახატი აქ თაღს ამკობს, ხოლო მოაჯირი ძელაკებისაგან შედგენილ უფრო მსხვილ რომბულ ბაჯეს წარმოადგენს.

ლენინის ქ. № 8 სახლში ასეთი მოაჯირი ჩართულია სადა შესრულები თაღით დამშენებულ კომპოზიციაში, ხო-ლო ენგელსის ქუჩისა და ივანელების მეორე შესახვევის კუთხის სახლში უკვე ხშულ სამყურა თაღთან ერთიანობაში ვხვდებით.

კლარა ცეტკინის ქ. № 54 სახლში აივანი კუთხის შემოუ-ყვება. იგი სამშალაინია. მარჯვენა და მარცხენა მალი ნახე-ვარყოფილი მოყვანილობისაა, ხოლო შუა, უფრო ფართია. მისი მოლოდ კუთხეებია შეესებული მეოთხედი წრესაზე, რომლებიც არ ეთაღებიან და ცენტრალურ ნაწილში პაატრა სწორხაზოვანი არე რჩება. ამის გამო იქმნება მეტად საინტე-რესო მოხაზულობა, რომელიც თავისებურ დამახასიათებელ იერს ანიჭებს ამ აივანს.

ძელაკებისაგან შედგენილ განსხვავებულ დეკორაციულ ნახატს ვხვდებით ოხოლაძის ქ. № 20 სახლის აივანში. აივანი მოთავსებულია შენობის მარჯვენა ზედა კუთხეში, ცერდნობა ხშულ კონსოლებს, სვეტის-თაღიანია. თაღს სამყურა მო-წყობილობა აქვს და ისიც ხშულია. აივანი ძალიან დაბალია მოთავსებული, რაც გათვალისწინებულია მისი დეტალების დამუშავებისას. სვეტის ბაზა პლასტიკურად დამუშავებულია ღარის თაროსა და ღილის დარფით. კაპიტელი რვაზანაგა აბაკისა და ექინის სახითაა წარმოდგენილი, მისი ქამარმოვ-ლებული ყელი შედარებით დაბალია. კაპიტელის შემადგე-ნელი ყოველი დეტალი სიგანეზე ვითარდება და ამიტომ მას მკერვი, მდგრადი იერი ეძლევა. ასეთ რვაკუთხოვან აბაკზე

დაყრდნობილი ხშული თალი მეტად რბილ, სასიამოვნო გა-დასვლას იძლევა.

საინტერესოააა გადაწყვეტილი საკუთრივ მალევის რიტ-მული წყობაც აივანში. მისი გვერდითი, სიგანის შემქმნელი მალევი განიერია, შემდეგ მოდის შედარებით ვიწრო გვერ-დითი მალევი, ხოლო მათ შორის მოთავსებული ცენტრალუ-რი მალი კვლევი სიგანეზე ვითარდება. მალთა შორის ზომების ასეთი რიტმული მონაცვლეობის გამო, კომპოზიციაში იქმნება წონასწორობა და სიმეტრია. შესანიშნავადაა მოქმენილი რო-გორც თითოეული დეტლისა და ნაკეთის, ასევე საერთო კომ-პოზიციის პროპორციებიც.

მოაჯირის დეკორი შედგენილია ძელაკებისაგან და წარ-მოადგენს ობობას ქველისებურ ნახატს. ეწიწრი მალევიში მი-ნი პროპორცია ტოლია 2:4 ან 1:2, ე. ი. წარმოადგენს ორ ერთმანეთზე გადაბმულ კვადრატს, ხოლო შუა მალევი მას ემა-ტება კიდევ ერთი კვადრატის ნახევარი და მიიღება შეფარდე-ბა: 2:5, საკუთრივ ნახატს ემატება კ. ე. დე ჩარრის ზომას სიმა-ღლეზე, რის გამოც პროპორციები კიდევ უფრო იხვეწება და მიიღება შეფარდება შესაბამისად ვიწრო და განიერ მალევი-ში 3:4 და 3:5.

მოაჯირის ნახატი, მისი შემადგენელი სახეების დინება თა-ვისთავად ძალზე დახვეწილია და ამავე დროს შესანიშნავად ეთანხმება თაღის წრიულ ფორმებს, მის მკაცრ, სადა მასებს და სიმსუბუქე შეაქვს კომპოზიციაში.

დღეს ქალაქები არანაშული ტემპებით იზრდება არა მარტო სავარგებრო ტერიტორიების მემორტიების საზრჯე, არამედ შინაგანდაც. ამიტომ საჭიროა მისი ძველი უბნების, ისტორიული ნაწილების შენარჩუნებასთან ერთად, მათი რე-კონსტრუქცია, რეგენერაცია და თანამედროვე ქალაქის სტრუ-ქტურაში ჩართვა. თბილისის განვითარების და რეკონსტრუქ-ციის ახალ გენერალურ გეგმაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია ისტორიული ნაწილის რეკონსტრუქცია და ძველე-ბის შენარჩუნება-გამოვლინება ძველი ქალაქის ერთიან არქი-ტექტურულ-მხატვრულ კომპლექსში. პროექტების ადტორე-ბი დაყრდნენ ქალაქის ისტორიული ნაწილების მეცნიერუ-ლად გამოვლევას, რის საფუძველზედაც ქალაქში გამოყო-ვილია სამი ზონა, რომელიც განსაკუთრებულ დაცვას მოით-ხოვს და ქალაქის ტერიტორიის ისტორიულ დაყოფას ეფარ-დება.

ქალაქის ფარგლებში ასეთი „ისტორიული ფენების“ და-პროპორცია, მათ თანარჩუნებას, ქალაქის ცხოვრების სა-ერთო სისტემის პრინციპებში გაერთიანებას აქვს მეტად ცო-ცხალი, შთანთქმდავი ძალა. ცხოვრებისაგან გარყოფილი, სამუ-შრუში ექსპანტად გადამქცეული არქიტექტურა კარგავს არა მხოლოდ თავისი მატერიალური არსებობის აზრს, არამედ მხატვრული ზემოქმედების ძალასაც.

სწორედ ამიტომ ძველი თბილისის ნაგებობებისათვის მოავარა რეგენერაცია, რათა შენობებს შევუნარჩუნოთ მხა-ტრული ზედი, მასშტაბი, სტრუქტურა და მიცანიჭოთ ახალი, თანამედროვე ცხოვრებისათვის შესაფერისი ფუნქცია. გარდა ამისა, აუცილებელია ქალაქის ინდივიდუალური სახის გან-მსაზღვრელი ამ ისტორიული რაიონების გვეგარებითი სტრუქ-ტურის შენარჩუნებაც.

ანასტასია ვირსალაძის პიანისტური სკოლა

გულბათ ტორაძე

10 წელი გავიდა ქართული საფორტეპიანო სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, გამოჩენილი პედაგოგისა და პიანისტის, საქართველოს სახალხო არტისტის პროფ. ა. ვირსალაძის გარდაცვალებიდან. ა. ვირსალაძის პიანისტური სკოლის პრინციპები ცოცხლობენ და განვითარებას განიცდიან მისი მოწაფეების საშემსრულებლო და პედაგოგიურ პრაქტიკაში.

წინამდებარე წერილი წარმოადგენს პროფ. ა. ვირსალაძის პედაგოგიური მოღვაწეობის შედეგების განზოგადებისა და მისი ძირითადი ესთეტიკური და მეთოდოლოგიური პრინციპების განსაზღვრის პირველ ცდას. ამ რთული და საპასუხისმგებლო ამოცანის გადაწყვეტისას ვეყრდნობი როგორც თვით ა. ვირსალაძის შემუშარული და მეთოდოლოგიური ხასიათის შრომებს, ისე მისი მოწაფეების მოგონებებს. ვიშველიებ აგრეთვე ჩემს მოკრძალებულ გამოცდილებასაც: მქონდა ბედნიერება ნ წლის მანძილზე ვყოფილიყავი პროფ. ვირსალაძის მოსწავლე და არაერთჯერის მომისმენია მისი დაკვრა კონცერტებსა და კლასში.

ანასტასია ვირსალაძემ ხანგრძლივი და ნაყოფიერი შემოქმედებითი გზა განვლო, როგორც შემსრულებელმა და პედაგოგმა. მის პირველსა და უკანასკნელ საკონცერტო გამოსვლებს ნახევა-

რი საუკუნე ამორებს. საშემსრულებლო მოღვაწეობა მან დაიწყო ჯერ კიდევ 900-იან წლებში პეტერბურგში, მშემწეულთა წინაშე იგი უკანასკნელად წარსდგა 1956 წელს.

რაც შეეხება პროფ. ვირსალაძის პედაგოგიურ მოღვაწეობას, იგი მოიცავს ზუსტად 47 წელს (1921-1968) და გრძელდებოდა თითქმის სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე. მან აღზარდა 200-ზე მეტი მოწაფე, რომლებიც ნაყოფიერად მუშაობენ პედაგოგიურ და საშემსრულებლო სარბიელზე.

ა. ვირსალაძის შემოქმედებითმა მოღვაწეობამ ორივე ამ სფეროში ღრმა, წარუშლელი კვალი დატოვა ქართული მუსიკალური ხელოვნების ისტორიაში. იგი პირველი ქართველი პიანისტი ქალია, რომლის საშემსრულებლო ხელოვნებამ ფართო აღიარება ჰპოვა. ა. ვირსალაძის თანამედროვეთა და მოწაფეთა მოგონებები, მისი საკონცერტო გამოსვლებისაგან მიღებული ცოცხალი შთაბეჭდილებები და თვით ის ტექნიკური თვალსაზრისით არასრულყოფილი ჩანაწერები, რომლებიც მან სიცოცხლის დასავალზე განახორციელა, უფლებას გვაძლევს იგი მაღალი კლასის პიანისტად ჩავთვალოთ. ამის შესახებ გეტყველებს მისი რეპერტუარიც, რომელიც კლასი-

კური საფორტეპიანო ლიტერატურის მრავალ კაპიტალურ ნაწარმოებს შეიცავს და პიანისტის დიდ შესაძლებლობებზე მეტყველებს.

აქ არ შეიძლება არ გამოვთქვათ სინანული, რომ სხვადასხვა ხელისშემშლელი მიზეზისა და საკუთარი თავისადმი გადაჭარბებული მომთხოვნის გამო ა. ვირსალაძის სამემსრულებლო მოღვაწეობამ არ მიიღო საკმარისად ინტენსიური ხასიათი. აშკარა დისპროპორცია მის პოეტურ კონცერტ პიანისტურ შესაძლებლობებსა და ამ მოღვაწეობის რეალურ შედეგებს შორის. ფაქტიურად, ფართო საზოგადოებრიობამ ა. ვირსალაძე, როგორც პიანისტი, გაიყენა მხოლოდ 1927 წელს ზეთიპოვნის ხსოვნის საღამოზე, რომელიც საერთო აზრით, მისი პიანისტური მოღვაწეობის პირველი დიდი გამარჯვება იყო.

ჩვენ შევეცადეთ დავედგინა ა. ვირსალაძის ყველა ორგანიზირებული საკონცერტო გამოსვლა (სოლო ან სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად). სულ ა. ვირსალაძე 13-ჯერ წამდგარა მსმენელთა წინაშე როგორც სოლისტი — კონცერტანტი.

არაერთგზის გამოსულა ა. ვირსალაძე სხვადასხვა შერეულ კონცერტებში, სადაც შეუსრულებია საფორტეპიანო ლიტერატურის მრავალი ნიმუში (ადენიზნაე, მაგ. პროფ. ტურ-სტეფანოვასთან ერთად 2 როიალზე შესრულებულ ლისტის „პათეტიკურ კონცერტს“ და სხვა). გარდა ამისა ა. ვირსალაძემ მონაწილეობა მიიღო მთელი რიგი ანსამბლების შესრულებაში.

პროფ. ვირსალაძის სამემსრულებლო მოღვაწეობის კულმინაციად სამართლიანად ითვლება 1945 წ. 15 აპრილს გამართული სოლო კონცერტი, ჯერ ერთი, ეს იყო კლავირაბენდი სრული პროგრამით, რომელშიც პიანისტს ორივე განყოფილებაში უსვავდა და მეორე (მთავარი) ის, რომ თავისი მსატყურელი დონით იგი უმაღლესი რანგისა იყო. ბედნიერად ვთვლით, რომ დავესწარი ამ კონცერტს, რომელშიც მთელი სისრულითა და ბრწყინვალეობით გამოვლინდა ა. ვირსალაძის არტისტული ნიჭი და დახვეწილი ოსტატობა. შესაძლოა, ამას იმანაც შეუწყო ხელი, რომ პროგრამა მილიანად შედგებოდა მისი უსაყვარლესი კომპოზიტორის შოპენის ნაწარმოებებისაგან, რომელთა შესრულებაც ნამდვილი „სასიძე ქვეა“ ნებისმიერი, თუნდაც უმაღლესი კლასის პიანისტისათვის. შემთხვევითი არ არის, რომ ა. ვირსალაძის, როგორც პიანისტის, შეახებ მსჯელობისას, უპირატესად სწორედ ამ კონცერტს იგონებენ ხოლმე.

ამ კონცერტში თვალნათლივ გამოვლინდა ა. ვირსალაძის სამემსრულებლო ხელოვნების საუკეთესო, ყველაზე მიზიდველი მხარეები: ნაწარ-

მოების მუსიკალური სტილის ფაქიზი შეგრძნება, კეთილმოზილი გემოვნება, მსატყურელი სიმართლისა და ზომიერების გრძნობა, ბგერის მაღალ კულტურა (თუ გნებავთ, კულტივი) — ერთი სიტყვით ის თვისებები, რომლებიც საზოგადოდ დამოარჩევდნენ ა. ვირსალაძის შესრულებას და რომელთა მემკვიდრეობითი კავშირი მისი მანწავლებლის ა. ესიბოვას პიანისტურ სკოლასთან უცილობელია.

„ყოველივე, რაც კი მე ესიბოვამ მომცა, ჩემი ხანგრძლივი მოღვაწეობის მყარ საძირკვლად იქცა. დრომ, ახალმა მოთხოვნებებმა, საკუთარმა გამოცდილებამ წელსაცვლივინა — და ზოგჯერ არსებობდა ჩემი პედაგოგიური მეთოდის ცალკეული მხარე, მაგრამ საფუძველი რჩებოდა უცვლელი“ — წერს ა. ვირსალაძე.

ვეფერობთ, რომ ესიბოვას ტრადიციებთან კავშირმა თავისი გამოსატყულება პიოვა თვით ა. ვირსალაძის რეპერტუარშიც. იგი ფრიად სოლიდურია მოცულობით და თუ გადავხედავთ მას, დავგრწმუნდებით, რომ არსებითად იგი განისაზღვრება კლასიკური და რომანტიკული ლიტერატურის აპრობირებული ნიმუშით. მის ძირითად ბირთვს შეადგენენ ბახის, ვენას კლასიკოსების (განსაკუთრებით მოცარტის, ზეთიპოვნის) და რომანტიკოსების (პირველ რიგში, შოპენისა და შუმანის) ნაწარმოებები, — მუსიკა, რომელშიც მთლიანობაშია შეწყვეტილი ემოციური და ესთეტიკური მომენტები.

თავის მოწაფეებსაც იგი უპირატესად ამ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს აძლევდა. გარკვეული ადგილი ეთმობოდა იმპრესიონისტებისა (უფრო ღებიუსის) და ძველი ოსტატების (სკარლათი, ჩიმაროზა, კუპერენი, ფ. ე. ბახი და სხვ.) ნაწარმოებებსაც. ა. ვირსალაძე — პიანისტის სოლო რეპერტუარში თითქმის სულ არ ვხვდებით რუსული მუსიკალური კლასიკის ნიმუშებს (სამაგიეროდ, ძალიან უხედაა წარმოდგენილი კამერული ანსამბლის ჟანრი). მისი მოწაფეები კი ბევრს უკრავდნენ ჩაიკოვსკის, რახმანინოვისა და სკრიაბინის პიექებს. რაც შეეხება თანამედროვე მუსიკას, კერძოდ, საბჭოთა კომპოზიტორების ნაწარმოებებს, მათ დიდი ხნის მანძილზე (ყოველ შემთხვევაში — 50-იან წლებამდე) ფრიად მოკრძალებით მიმართავდა თავის პედაგოგიურ პრაქტიკაში, რაც აიხსნება იმ დროს გავრცელებული და დაკანონებული ზოგიერთი მცდარი მეოთხელოგიური ონცეფციით. თუმცა კეთდებოდა ერთი გამონაკლისი: ს. პროკოფიევის საფორტეპიანო ნაწარმოებები.

არ შეიძლება ყურად არ ვიღოთ დ. ბაშკიროვის დამოწმება: „თუმცა ანასტასია დავითის ასული ვირსალაძე „ძველი ფორმაციის“ მუსიკოსი

გახლდათ, იგი ინტერესით აღიქვამდა თანამედროვე ავტორების საუკეთესო ნაწარმოებებს, გულწრფელად იყო აღტაცებული, მაგალითად, ს. პროკოფიევის მრავალი ნაწარმოებით, რომელთაც სიაშოვნებით გადიოდა ჩვენთან¹). აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ, თუ რა ბრწყინვალედ უკრავს დღეს ელისო ვირსალაძე თავისი ბებიის ხელმძღვანელობით შესწავლილ პროკოფიევის მე-2 სონატასა და მე-3 კონცერტს.

ინტერესით ადევნებდა თვალს ქართულ საფორტეპიანო ლიტერატურას. მის პედაგოგიურ პრაქტიკაში დამკვიდრდა ამ უკანასკნელის პირველი ცნობილი ნიმუშები: ა. ზალანტიძის „ნოქტიურნი“; „სამაია“; ა. მაჭავარიანის „ხორუმი“, უფრო მოგვიანებით ა. მაჭავარიანის, ო. თაქთაქიშვილის საფორტეპიანო კონცერტები.

მსმენელთა მესმირებაში წარუშლელა კლასიკური და რომანტიკული საფორტეპიანო ლიტერატურის მრავალი შედევრის ვირსალაძისეული ინტერპრეტაცია. აღზევდილი მინორი, დახვეწილი ესთეტიკური კულტურით. სანიმუშოდ შეიძლება ჩაითვალოს, მაგალითად, ბუთოჟენის მე-4 და მე-5 საფორტეპიანო კონცერტების, შუმანისა და შოპენის საფორტეპიანო კონცერტების, შუმანისავე „კარნისურია:ნასა“, შოპენის სი მინორ სონატის, ნოქტიურნების, მასურეების, ვალსების (დაუეიწყარა, კერძოდ, მი მინორ ვალსი) შესრულებას.

შეგავსოთ ზემოთქმული რამდენიმე უფრო კონკრეტული შენიშვნა.

ესიპოვა:ადმი მიძღვნილ მოგონებებში ა. ვირსალაძე საპეიკლურად უსვამს ხაზს თავისი მასწავლებლის მიერ ე. წ. რუბატოს დიდოსტატური ინტერპრეტაციას. ეს ავტოკური ნიუანსი, რომელიც აუცილებლად გულისხმობს შესრულებლის თანდაყოლილ ესთეტიკურ ალღოს და მუსიკალურ ინტუიციას, იმით არის „სახიფათო“, რომ მისი ზედმეტად ხანჯანმა შესრულებას ვალდ. გრძობიერ, სენტიმენტალურ იერს სძენს (აქ არის სწორედ ის „ოღნავ“, რომელიც აშორებს ხელოვნებაში „ნამდივლს“ — „შორიასლო-საგან“, როგორც ამბობდა შალიაპინი). აი, რას წერს ამის შესახებ თვითონ პროფ. ვირსალაძე: „პედაგოგიური მუშაობის ყველაზე რთულ მხარედ ვთვლი tempo rubato-ს დაფუძვლებას, რაც რიტმის შეგრძნების ორგანულ თავისუფლებას, რიტმული ნიუანსების სიმდიდრესა და აუნთქვის თავისუფლებას გულისხმობს. აქ განსაკუთრებით სახიფათო და შეიძლება ითქვას, უაზროცაა მექანიკური დაჭოთვა — ყოველივე ის, რაც უშლის შთაგონებას, მუსიკით გატაცებულობას“.

ვისაც კი ოდესმე მოუხმენია ა. ვირსალაძისათვის, ის უთუად დაგვეთანხმება, რომ სწორედ

რუბატოს არჩევულებრივად ფაქიზი შეგრძნება ანიჭებდა მის დაკრას დიდ მოქნილობას, სიცოცხლესა და გრაციას და იგივე გვიზილავს დღეს მისი საუკეთესო მოწაის — ელისო ვირსალაძის შესრულებაში (ა. ვირსალაძის „მიხვეებით ასხმულ“ „პერლს“ და უფაქიზეს „რუბატოს“ იგონებს ლ. ვლასენკო).

თავის შესრულებაშიც და პედაგოგიურ პრაქტიკაშიც პროფ. ვირსალაძე უდიდეს ყურადღებას უთმობდა მელოდიური საწყისის რელიეფურ გამოვლენას. „მელოდია უნდა მედროდეს, მიტყველებდე“² — ამბობდა ესიპოვა და ეს პრინციპი, რომელიც რუსეთში კერძოდ კიდევ ანტონ რუბინშტეინიდან მიიღის, მუდამ და დაკრებით ინერგებოდა პროფ. ვირსალაძის მიერ თავის კლასში.

„მღერადი, სახე; ფერებით მდიდარი ბგერა ისევე უნდა მუდამ თან სდევდეს პიანისტის დაკვრას, როგორც ღამაზი ხმა მომღერლის სიმღერა“³ — წერს იგი.

როგორც იგონებს ელისო ვირსალაძე, მისი მასწავლებელი „შტრიხებისა და ნიუანსების განმარტებისას, სისტემატურად სარგებლობდა ვოკალური მეთოდიკიდან ნაესხები ტერმინოლოგიით“.

ყველა, ვისაც კი ოდესმე უსწავლია ანასტასია დავითის ასულთან, ხაზგასმით აღნიშნავს იმას, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა იგი ბგერის კულტურის გამომუშავებას თავის მოწაფეებში. უკვე თვით „კლავიატურასთან შესება მისთვის წმინდათაწმინდა აქტი იყო“ (ე. ვირსალაძე). თვითონ პროფ. ვირსალაძე წერს: „ბგერა. აი, სამუშაოს ის ნაწილი, რომელსაც მე განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად, რომ არა ვთქვა, პირველხარისხივად ვთვლი... ესიპოვამ მე აღმზარდა ბგერაზე გამაღმებელი გულდასმითი მუშაობით“⁴. ასეთივე მუშაობით ზრდიდა იგი თავის მოწაფეებსაც და, როგორც იტყვიან, შედეგიც არ აყოვნებდა: ბგერით პალიტრის მრავალფეროვნება მუდამ გამოარჩევდა როგორც თვითონ პროფესორის, ისე მისი საუკეთესო აღზრდილების დაკვრას. „მისი პიანისტის, მოქნილსა და პლასტიკურს (ღრმა მოხუცებულობამდე), მშვენივრად დამუშავებულ წვლილ ტექნიკას აღტაცებამი მოგვაყვდი. მისი საოცრად „სულდგმული ბგერა არ იყო არც „საორკესტრო“ არც ინსტრუმენტული“. ეს იყო წმინდა და ხაზი საფორტეპიანო „bel canto“. (დ. ბაშკიროვი).

ბგერის ამ უმაღლეს კულტურას საფუძველად ედო ტუშეს ფრად ორიგინალური ტექნიკა — თითებით კლავიშების ფრთხილი „მოსინჯვით“. პროფ. ვირსალაძის განმარტებით, ამ დროს მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება კლავიშის შეგრძნებას თითის შიდა მხარით („ბალოშებით“). გა-

დაწვევები ფაქტორი აქ არის არა დარტყმის ძალა, არამედ თითის მიზანმიმართულება, მოძრაობის თავისუფლება. იგივე პრინციპი უდევს საფუძვლად ლევატოზე მუშაობასაც, ცალკე კანტილენურ ენობრივებში და ცალკე პასაჟებში: „რაც უფრო წელია ტემპი, თითები მით უფრო სწევით იწვევა, სწრაფ ტემპში კი ისინი კლავიატურაზე „მისრიალებენ“ (ა. ვირსალაძე).

როგორც ლ. ვლასენკო წერს „მოგვიანებით, უკვე მოსკოვის კონსერვატორიაში, ჩემი ახალი მასწავლებლისაგან — იაკობ ფლიერისაგან შევიტყვე, რომ ასევე მუშაობდა თავის მოწაფეებთან პროფ. კ. იგუმნოვიც“.

მდიდარი მხატვრული ინიტიცია, დამყარებული საუკუნეების მანძილზე შემუშავებული და „დამწვარი“ კანონების ღრმა ცოდნაზე — აი, რა შეადგენდა პროფ. ვირსალაძის პედაგოგიური მეთოდის საფუძვლებს.

ბერის კულტი, რომელიც სუფევდა პროფ. ვირსალაძის კლასში, უმჭიდროესად იყო დაკავშირებული პედალოზაიციის მაღალ კულტურასთან. იგი ხშირად იმეორებდა ა. რუბინშტეინის ფრთხილ განმარტებას: „პედალი — ფორტეპიანოს სულია“. ამავე დროს ანახტაბია დავითის ასული საფრთხილეს მოითხოვდა მოწაფეებისაგან პედალის ხმაურებისა. გამოიგონია მისგან: „პედალი უნდა იხმარო მხოლოდ იქ, სადაც უიმისოდ შეუძლებელია საჭირო მხატვრული ეფექტის მიღწევა“. აგრეთვე კატეგორიული წინაღობეგი იყო მარცხენა პედალის ფუნქციის შემოფარგლისა, როგორც მხოლოდ და მხოლოდ ხმოვნების შემასუსტებელი სურდინისა. მარცხენა პედალი მისთვის კვლავ და კვლავ ბერის ტემბრული კოლორიტიკა თუ ნიუანსის მიღწევის საშუალება იყო.

ბეგრაზე მუშობა ა. ვირსალაძის მიანდა საწყის, თავდაპირველ ეტაპად, როგორც ცალკეული ნაწარმოების, ისე საზოგადოდ პიანისტის აღზრდის თანმიმდევრულ პროცესში. არტიკულაციიდან — სუნთქვისაკენ, ბეგრად — ფრასისაკენ — ასეთი იყო მისთვის სქემატურად „ბეგრითი მატერიის“ დაუფლების რთული გზა. ბეგრითი პატიტრის მრავალფეროვნება მჭიდროდ არის დაკავშირებული ფრასირების გამომსახველობასთან. „ფლობელი ბეგრას — ნიშნავს ფლობედ ბუნებრივი მუსიკალური ფრასის კანონებს“ — ამბობდა ა. ვირსალაძე და უნდა ითქვას, რომ ცოტა ვინაჟ თუ ფლობდა ამ კანონებს ისე ბუნებრივად და ორგანულად, როგორც თავის დროზე პროფ. ვირსალაძე, დღეს კი — მისი უნიტიერესი მოწაფე ელისო ვირსალაძე.

ა. ვირსალაძისათვის ორგანულად უცხო იყო ყოველივე გარეგნული — იქნებოდა ეს ხმოვანე-

ბის ფორსირებულება თუ უკიდურესად სწრაფი ტემპები. ვერ იტანდა, მაგალითად, მკვირალა ფორტეს (მის სასეზე მაშინვე უკმაყოფილება გამიხიხატებოდა ხოლმე). ლ. ვლასენკოს მართებული შენიშვნა: „მისთვის ხმოვნების დინამიკური ამპლიტუდა ვრცელდებოდა მეტოფორტედან სამ პიანოდამდე“. ჩემის მხრით, შემიძლია დავძინო, რომ მისგან მეცადინეობის დროს არავრეტვის გამიგონია: „მთავარია არა ხმოვანების აბსოლუტური სილინეი, არამედ გრადაციების შეფარდებათა მრავალფეროვნება. ვინც ფლობს ფაქიხ პიანისიმოს, მის არ დსპირდება გამაყრუებელი ფორტეს გამოყენება“.

ძალიან თავისებური, შემოქმედებითი მიდგომა ჰქონდა ვირსალაძეს სტუდენტთა ტექნიკური სრულყოფისადმი. მუდამ ცდილობდა შეტანა მეცადინეობაში შემოქმედებითი ელემენტი, მხატვრული სიხალისე. ტექნიკაზე მუშაობა მისთვის როდი იყო იზოლირებული, მით უმეტეს, თვითმიხუნური პროცესი, არამედ კომპლექსური მხატვრული აღზრდის განუყოფელი ნაწილი. ამის შესახებ იგი საინტერესოდ წერს: „გამოცდილება დამარწმუნა, რომ გადამწვევტ როლს თამაშობდა არა შესწავლილი ეტიუდების რაოდენობა, არამედ რეპერტუარის მრავალფეროვნება“. ამასვე ადასტურებენ მისი მოწაფეები. თავის შეილიშვილთან — ელისოსთან მეცადინეობისას მან საერთოდ გამოთიშა წმინდა ინტერუქციული დანიშნულების პიესები და, ეტიუდებიდან დაკმაყოფილდა მხოლოდ შოპენისა და ლისტის ცალკეული ეტიუდების გავლით (ამავე დროს უდიდეს ყურადღებას უთმობდა მოცარტის სახატება, როგორც პიანისტის პარნიიული აღზრდის, და კერძოდ ტექნიკური აღჭურვის უებარ მხატვრულ მასალას). თუ რა ბრწყინვალე შედეგებს მიღწევა პროფ. ვირსალაძისათვის უნიტიერესი მოწაფეებთან მეცადინეობაში, კარგავა ცნობილია, მაგრამ, ცხადია, ასეთ მიდგომას არ შეიძლება ჰქონოდა უნივერსალური, ერთმელ და საშუალოდ დადგენილი მეთოდის მნიშვნელობა. იგი განსაღღრული იყო სრულიად განსაკუთრებული, უნიკალური გარემოებით, რომელშიც მიმდინარეობდა ელისოს სწავლებისა და აღზრდის პროცესი. მეტიც, დაბაშიროვი პირადაპირ წერს, რომ ტექნიკური საფუძვლის არასამკარბაში სიმტკიცემ შემდგომში მას ბეგრი საზრუნავი გაუჩინა, მაგრამ დანაკარგის კომპენსირება ხდებოდა საერთო მუსიკალური კულტურის იმ უხვი მარაგით, რომელსაც იძენდა პროფ. ვირსალაძის კლასში ყველა ნიტიერი და მოწაფეები მისწავლულ. ყველაზე მჭევრმეტყველად ამის შესახებ სწორედ დ. ბაშკიროვი წერს: „დღეს, როდესაც ახალგაზრდა პიანისტების „გადასწრება“ სულ უფრო და უფრო მნი-

ლი ხდება, სწორედ შემსრულებლის შემოქმედებითი ფანტაზია, აზროვნებისა და ტექნიკამენტის ორიგინალობა, მხოვანების საკვიფროსობა აძლევს მას საშუალებას არ გაითქვას ჩინებულიად მომზადებული პროფესიონალების ვეებერთელა მასაში“.

მეათე ინდივიდუალობის მქონე სტუდენტებს პროფ. ვირსალაძე არა თუ არ ზოგადად „შემსრულებლობითი თანაშემოქმედების“ (ლისტი) საკითხში, არამედ, პირიქით, ყოველმხრივ უწყობდა ხელს მათში დამოუკიდებელი აზროვნების, მხატვრული ფანტაზიისა და არტისტიზმის გაღვივებას — სწორედ ეს გახლდათ მისი პედაგოგიური წარმატებების ერთი უმთავრესი ფაქტორთაგანი.

პროფ. ვირსალაძე თავის პედაგოგიურ პრაქტიკაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ჩვენების მომენტს. „პედაგოგის ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ საკუთარი შესრულებით დაარწმუნოს მოწაფე, განუმარტოს მას ნაწარმოების აღნაგობა, აჩვენოს, თუ რა ამოცანები დგას მის წინაშე ბგერის მხრივ. შეურიის ალიკატურა... ყოველივე აქედან გამომდინარე თვითონ პედაგოგმა უნდა იმუშაოს იმ ნაწარმოებზე, რომელთა შესწავლა მიმდინარეობს კლასში.“ — ურდა იგი და, მართლაც, სისტემატური, ყოველდღიური მეცადინეობის წყალობით იგი ღრმა სიბერემდე ინარჩუნებდა არტისტულ ფორმას და, მასასადავს, ნაწარმოებთა ჩვენების უნარს. განცვიფრებას იწვევს, კერძოდ, ის ფაქტი, რომელსაც იგონებს ელისო ვირსალაძე. — 1966 წელს, როდესაც ელისო სწავლობდა შოპენის ფა მიწორ კონცერტს, 83 წლის ანასტასია დავითის ასულმა მას ყოველგვარი წინასწარი მომზადების გარეშე შეპირად დაუკრა მთელი ნაწარმოები!

ა. ვირსალაძემ თანაბარი ღვაწლი დასდო როგორც უმაღლეს საკონსერვატორიო, ისე საშუალო დაწყებით მუსიკალურ განათლებას. საგულისხმოა, რომ ამ უკანასკნელთან მისი დაკავშირება ერთგვარად უჩვეულო გზით მოხდა. კერძოდ, ნორჩებთან მეცადინეობა მან დაიწყო გაცილებით გვიან, უკვე მრავალნადავმა, გამოზრდილმა მუსიკოსმა და სანამ ძაღლოვ შესწევდა უდიდესი სიყვარულითა და გაცაცებით ემსახურებოდა ამ კეთილშობილ საქმეს. ნორჩ თაობასთან მეცადინეობა ვირსალაძეს განსაკუთრებულად სათუთ და საპასუხისმგებლო საქმედ მიაჩნდა. ანდერძივით ქუჩის მისი მოწოდება კონსერვატორიის პიანისტ-პედაგოგებისადმი: „არ გავწყვიტოთ შემოქმედებითი კავშირი საბავშვო საფორტეპიანო პედაგოგისათან! ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ მუსიკალური ტალანტების გამოვლინება და განვითარება, პირველ ყოვლისა,

დამოკიდებულია დაწყებით განათლებაზე“. მუსიკალური აღზრდის ერთიანი ხაზის შენარჩუნებას პროფ. ვირსალაძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ამ პრინციპს იგი მრავალი წლის მანძილზე მისდევდა, თანმიმდევრულად და განიზრუნულად ატარებდა ცხოვრებაში.

დაბოლოს, არ შეიძლება არ ითქვას: ვირსალაძე — პედაგოგის ერთ-ერთ ძალზე მნიშვნელოვან მხარეს წარმოადგენდა უდიდესი პირადული მომზიდობა, სამაგალითო ზნეობრივი თვისებები, ვირსალაძე შეუძლებელია არ მოქნივნი ადამიანს, რომელსაც უსწავლია ან თუნდაც უსაუბრა მასთან.

მუსიკის მხურვალე, ალტაცებული სიყვარული წარმოადგენდა ანასტასია ვირსალაძის, როგორც ხელოვანისა და ადამიანის, ყველაზე ნათელ თვისებას და სწორედ ამ სიყვარულმა მრავალმხრივ განაპირობა მისი წარმატებები პედაგოგიურ და პიანისტურ სარბიელზე.

„ანასტასია დავითის ასულისათვის მეცადინეობა ანაღლებული სულიერი პროცესი იყო. შეიძლება ითქვას, რომ იგი ფორტეპიანოზე დაკრებას კი არ გვესწავლიდა, არამედ მუსიკას, ამ სიტყვის უმაღლესი გაგებით, რისთვისაც უსაღღროდ მაღლიერი არიან მისი მოწაფეები“ (დ. ბაშვიროვი).

თავისი პედაგოგიური მოღვაწეობით პროფ. ვირსალაძემ წარუშლელი კვალი დასტოვა ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებაში. საქართველოში არ მოიძებნება მუსიკალური სასწავლებელი თუ სკოლა, სადაც არ მუშაობდნენ მისი აღზრდილები. მისი მრავალი მოწაფე მუშაობს თბილისის კონსერვატორიაში. მისი სამი საუკეთესო მოწაფე — დ. ბაშვიროვი, ლ. ვლასენკო და ე. ვირსალაძე ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორიის წამყვანი პედაგოგები არიან.

ქართველი ხალხის მესხიერებაში მარად იცოცხლებს გამოჩენილი მუსიკოსის, შესანიშნავი აღმზრდელის, სპეტაკი ადამიანის ანასტასია ვირსალაძის სახელი.

მიხეილ კობახიძე

ივრინე კუჭუნბიძე

შენსურად განვითარდა მიხეილ კობახიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია. დიდ კინემატოგრაფში მან ფეხი შემოდგა ლაღად, მოვიდა თავისი სათქმელითა და ხელწერით: როგორც დასრულებული ოსტატი, ბუნებით მომადლებული ნიჭის კინემატოგრაფისტი. ამიტომაც იყო, რომ ეს „ნათლობა“ დიდ წარმატებად და საყოველთაო აღიარებად გადაიქცა. ეს იყო 1964 წელს, როდესაც რეჟისორმა შექმნა თავისი ფილმი „ქორწილი“, რომლის მხატვრული სრულკმნილება დღესაც ეჭვმიუტანელი რჩება. მას შემდეგ განვლო წლებმა და ყველასათვის ნათელი გახდა, რომ მ. კობახიძის შემოქმედება აღნიშნული ძალზე განსხვავებული, მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული თავისებურებებით, ავტორის საოცრად თვითმყოფი და თავისთავადი ნიჭით, ცხოვრების წარმოსახვის მისეული მეთოდით, უცდომელი გემოვნებით, ღრმა ინტუიციითა და ნათელი აზრით.

პირველ ფილმს მოჰყვა მეორე, აგრეთვე საინტერესო და თავისებური სურათი „ქოლგა“, რომელშიც რეჟისორმა კიდევ უფრო გაამაძვრა და დახვეწა ეკრანული პლასტიკისა და მუსიკალური დრამატურგიის შესაძლებლობები. ამ ფილმში, ისევე როგორც „ქორწილში“, ავტორი კინოენით გვესაუბრება ძალზე უბრალო, ყველასათვის ნაცნობ, გასაგებ და ამოღებულ ადამიანურ გრძნობებზე — სიყვარულზე, ახალგაზრდულ სილალეზე, პირველ ცდუნებებსა და ეჭვზე, სიყვარულის თანმზღებ სიხარულსა თუ ნადევლზე... და, რაც მთავარია, ეს ფილმები ძალიან ნათლად, თითქოს ხელშეხახებად შეგვავგრძნობინებენ ადამიანებს შორის კეთილი, გულწრფელი, სულიერ საწყისებზე აღმოცენებული ურთიერთობების აუცილებლობასა და სიღამაზე.

უკვე ამ ორ ფილმში გამოვლინდა რეჟისორის მიდრეკილება ეკრანული გამოსატვის და მხატვრული განზოგადების შედარებით პირობითი ფორმებისადმი, გამოსახულებისა და მსახიობური განსახოვნების ექსცენტრიკული გადაწყვეტისადმი, ლაკონიური დრამატურგიისადმი. შესანიშნავად გრძნობს რა ფორმის, ჟანრის თავისებურებას, გრძნობს რა უცდომელი ინტუიციით ეკრანული პლასტიკის ხასიათს, რეჟისორი თავის შემოქმედებას ყოველთვის აზღვევს იმ ნაკლოვანებებისაგან, რაც არც თუ იშვიათად იჩენს ხოლმე თავს ამგვარი სტილური მიმართულების ნაწარმოებებში. მ. კობახიძის ფილმები იმდენად ორგანულია მისი ნიჭის თავისებურებისათვის, რომ მათი განზოგადების პირობითობაც, სახეების სიმბოლურობაც ძალდაუტანებლობის, სიღამის შერგრძნებას ბადებს და ამასთანავე, ისინი მოკლებულნი არიან

სქემატურობას, ვინაიდან მოცემული ფორმისა და განზოგადების ჩარჩოებში მიიჭრ საკმაოდ ავლენენ ინდივიდუალური ხასიათის ნიშნებს. ამით კი, ცხადია, მაყურებლისათვის უფრო საინტერესო და მახლობელი ხდება. განა „ქორწილის“ გმირი სოცრქმესხმული ადამიანი არ არის? სიხალისე და სიყვარულის გრძნობის სინატიფე, ახალგაზრდული ოპტიმიზმი და განცდის უშუალობა — განა ეს თვისებები ხასიათის ინდივიდუალური თავისებურებებით არ არის წარმოსახული მსახიობ გოგი ქავთარაძის მიერ?... რაც შეეხება ფილმის სხვა კომპონენტებს, ისინი ორგანულობის საოცრად შესტი და ფაქიზი შერგრძნების შედეგად იმადებიან და ასევე ფაქიზად ერთიანდებიან მთლიან დორმამი. ცალკეული კადრის თუ მთელი ფილმის ცელოვნურად დამთავრებული ფორმა, მისი საოცარი სიხუხტიო გააზრებული წყობა სულაც არ ჯღერს კონტრასტულად ბუნებრივ სიმართლესთან,

არ გადაიქცევა იმ თვითმარ ძალად, რომელიც ასუსტებს, აღარბებს და ხელს უშლის სახეების გამოკვეთას. თუმცა კი ნათელი რეჟისორის შემოქმედებაში კინოპლასტიკური აზროვნების პრიორიტეტი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, კობახიძის ფილმებში, მაინც, ყველა ელემენტი და მხატვრული კომპონენტი საერთო სტილიდან გამომდინარე პარმონიულ წონასწორობაში იმყოფება.

მისი მინიატურებისათვის დამახასიათებელია მონოლოგიურობა, რომელიც ვლინდება ხელოვანის მიერ ადანიანთა გრძნობებისა და დამოკიდებულებების გამოხატვაში, სამყაროს ხილვაში სუბიექტურ განწყობილებათა პრიზმის ქვეშ. ამასთან ავტორი არ გაურბის ამ განწყობილებების მძაფრ ემოციურ შეფერილობას, რაც კანონზომიერად იწვევს პოეტური და ექსცენტრიკული საშუალებების გამაძაფრებას.

მ. კობახიძის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების „მოხდენილი“ კინემატოგრაფიულობა ხშირად დაფიქრებულია ხმა-ხედვითი სტრუქტურის ამა თუ იმ ელემენტის დამოუკიდებელ მხატვრულ გააზრებაზე. ასე მაგალითად, „ქორწილი“ და „ქოლგამი“ გარკვეული ხმოვანი შესაშვებები, მუსიკალური ლეიტმოტივები საჭირო გუნება-განწყობილებას კი არ ქმნიან მხოლოდ, არამედ საუკბოოდ მეტყველებენ ადამიანურ განცდებზე, გმირების სულიერ მდგომარეობასა და მაღაღამი ავტორის დამოკიდებულებაზე. ამგვარად იქმნება ფილმის თითქოსდა დამოუკიდებელი ხმოვანი სახე, რომელიც გამოსახულების გარეშეც ცხადად შეგვგვრძ-

ნობინებს ემოციურ განწყობილებათა მიუღ გა-მას, სიუჟეტის მიღმურ სულიერ ფონს.

ამ მხრივ განსაკუთრებული და უპირველესი მნიშვნელობა კობახიძის შემოქმედებაში ენიჭება მთელი ფილმის, ეპიზოდის, ცალკეული კადრის თუ გმირის პლასტიკურ ნახაზს, რომლის ყველა ნიუანსი ავტორის ემოციური ტონუსის მანიშნებელიც, სახეების გახსნის საშუალებაც და აზრისა და გრძნობის საუკეთესო გამოხატველი ძალაც ხდება. მაგალითისათვის შეიძლება მივმართოთ კობახიძის ნებისმიერი ფილმის ნებისმიერ კადრს, მაგრამ მეტი სიცხადისათვის გავისენთ „ქორწილის“ უნიკალური კადრები, როდესაც საზეიმოდ მორთული გმირი ყვავილების თაიგულით ხელში სასოწარკვეთელი დიმილით კედლის წალღოში წა-მით გაქავედება... ეს მთლიანობაში ლაკონიური პლასტიკური ნახაზი და საოცრად ბევრის მიმე-ლი მიმიკური პლასტიკა შინაგანი მღელვარებისა და უშუალო განცდების საუკეთესო გამოხატველი ძალა და ავტორისეული დამოკიდებულების გამო-მჟღავნების ნათელი, მაგრამ ფაქიზი საშუალება ხდება.

როგორც აღვნიშნეთ, მ. კობახიძემ პირველივე ფილმით გვაჩვენო თავისი მიდრეკილება მხატვრული განზოგადების სუბიექტური და პირობითი ფორმებისადმი. ამასთან, რეჟისორი ფილმიდან ფილმში აძლიერებს კინოსახის პირობითობას და ბოლო მინიატურაში გარკვეულ უკიდურესობაზე მიყავს იგი. „მუსიკოსები“ გმირები მოქმედებენ თეთრ ფონზე, რომელიც კონტრეტული ადგილისა და დროის ნიშნებსაც კი არ ატარებს. მოქმედ პირ-თა მოძრაობას, ექსტემს, მიმიკას არაფერი აქვთ საერთო რეალურ ყოფაში ადამიანის საქციელ-თან. ეს ძალზე თავისებური კინოეტიუდი ნათლად და სატოვანად გადმოგვეცხს ავტორის აზრს ადა-ნიანთა შორის უთანხმოების, მტრული განწყობილების აბსურდულობის შესახებ, და, იმავე-დროს, კაცთა ურთიერთმომობის ნათელ იდეალებს გვაზიარებს.

ავტორის აზრი იკვეთება პლასტიკაში, რიტმ-ში, პლასტიკური და ხედვითი სახეების მოძრა-ობასა და დაპირისპირებაში, და ბოლოს, მუსი-კაში, რომელსაც კობახიძის შემოქმედებაში ერთ-ერთი უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭება. ქმნის რა ფილმის მხატვრულ სახეს, მ. კობახიძე თანა-მიმდევრულად და პრინციპულად უარს ამბობს სი-ტყავაზე. უკვე ეს ფაქტი მჭევრად მეტყველებს რე-ჟისორის სტილურ მიდრეკილებებზე და მხატვ-რული განზოგადების გარკვეულ ფორმაზე.

კინოსახის შექმნაში, პლასტიკასთან ერთად,

კადრი ფილმიდან „ქორწილი“





კადრები, ფილმიდან „ქოლგა“

კობახიძე გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს დრამატურგიის ხმოვან ელემენტს, რომელიც მის ფილმებში უპირველესად მუსიკათაა წარმოდგენილი. მუსიკა აქ აქტიური დრამატურგიული ძალაა და გარკვეულად დამოუკიდებელი მხატვრული ხანის მნიშვნელობასაც კი იძენს. მას შეუძლია განასახიეროს ადამიანის მრავალგვარი გრძნობები და სულიერი მდგომარეობები. მუსიკა ხან სიყვარულის ხატია, ის უხილავი ძაფია, რომელიც ორ ადამიანს შორის გაბმულა და მათი ცხოვრება მედნიერი და გასულიერებული გაუხდია, ხან კიდევ მუსიკა ცთუნებისა და სევდის, საზეიმო შთაგონებისა თუ თავშეუკაცვებელი სიხარულის ხატია... სწორედ ამგვარ აზრობრივ, ემოციურ და ინტონაციურ აქცენტებს ქმნის მუსიკა „ქორწილი“, „ქოლგაშიც“ და მით უფრო „მუსიკოსებში“.

რაც შეეხება მსახიობის ფუნქციას მ. კობახიძის შემოქმედებაში, აქ განმსაზღვრელი და შერჩევისაა გადამწყვეტი ხდება მათი უნარი რაც შეიძლება სრულად გამოხატონ გმირების სულიერი მდგომარეობა და განწყობები პლასტიკით, ექსპრესიით, მიმიკით... როგორც წესი, კობახიძის მსახიობი ვირტუოზულად უნდა ფლობდეს საკუთარ სხეულს, მსუბუქად მოძრაობდეს, ცეკვავდეს, აჭონდეს მდიდარი და ზუსტი მიმიკა. ყოველივე ეს კი რეალურისა და ფანტასტიკურის, ყოფითისა და ექსცენტრიკულის მიჯნაზე უნდა იმყოფებოდეს. ერთი სიტყვით, რეჟისორი მსახიობისაგან ითხოვს ჩვეულებრივი გრძნობების, მოქმედებისა და აზრის ხაზგასმულად უჩვეულო გამოხატვას.

მაყურებელმა უკვე დიდი ხანია აღიარა და ღირსეულად შეაფასა ფილმები „ქორწილი“, „ქოლგა“, „მუსიკოსები“. სამივე ფილმი ძალზე ნათლად მიგვანიშნებს რეჟისორის შემოქმედებით განვითარებისა და მისი ესთეტიკური მისწრაფებების თავისებურებებზე. თუ მიხვილ კობახიძის დებიუტმა ჯერ კიდევ ძლიერია კავშირი რეალურ დროსა და მოქმედებასთან, ცხოვრებისეულ ტიპებთან, მომდევნო ნამუშევრებში ეს კავშირი სულ უფრო სუსტდება და ძალზე თავისებურად ვლინდება. სახეები კარგავენ კონკრეტულობას და ფართო განზოგადებებად, გარკვეული ტიპოლოგიური ნიშნების მატარებლად წარმოგვიდგებიან. თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მასალისადმი რეჟისორის ასეთ მიდგომას და მის სტილურ მიმართულებას არაფერი აქვს საერთო მხატვრული სახის გაპრიმიტივებისთან, რადგან ის იმადება ყველა ფორმალური ელემენტის უმწიკლო პარმონიასა და ერთიანობაში.

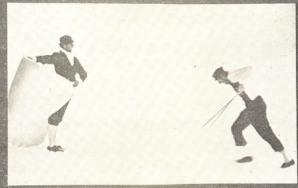
მიხვილ კობახიძის ბოლო ფილმი „მუსიკოსები“ გრაფიკულად შესრულებული კინოხალაპარია. ამ დახვეწილ მინიატურაში ავტორი პირველივე კადრებიდან გვთავაზობს „თამაშის წესს“ — ფილმში ყოველივე ხაზგასმულად პირობით ფორმაში იარსებებს. პირობითია ინტერიერი, გმირების გარეგნობა, მათი მოქმედება, გრძნობათა გამოსახტ-

ვის მანერა და ფილმის სხვა ელემენტები. მაგრამ თვით ეს გრძობები, ის შინაგანი მდგომარეობა და იმპულსები, რომლებიც ასე უცნაურად გამოიხატება, ძალზე მართალი, ნათელი და გასაკებია.

ერთი შეხედვით შეიძლება კიდევ მოგვეჩვენოს, რომ ფილმში ყოველივე მიზნად ისახავს გამოიწვიოს მაყურებლის სიცილი. მაგრამ საკმარისია კომედიური და ექსცენტრიკული ეფექტების მიღმა „გაიხედოთ“, ნათელი გახდება, რომ რეჟისორის მიერ გამოყენებული ესა თუ ის ხერხი მოცემული სტილისტიკიდან გამომდინარე აზრის გამოსატვის ერთადერთი შესაძლებელი გზაა. კობახიძე აღწევს ექსცენტრიკული კომედიის მკაფიო ფორმის ორგანულ შერწყმას სვედითა და იმედით აღსასვე ფიქრსა და აზრთან.

კომედიური საწყისი „მუსიკოსებში“ პირველივე კადრიდან იჩენს თავს: კაცი საჭადრაკო დაფას მისჯდომია და თავის თავს ეთამაშება. სიტუაცია თითქმის სულაც არ არის კომიკური, მაგრამ გმირის ხაზგასმული სერიოზულობა, საკუთარი ღირსების შეგნებით გამსჭვალული, კმაყოფილებით აღსასვე სახის გამომეტყველება და მიმოხვრა, მაშინვე მუხებრივად აღვიძრავს სიცილის რეაქციას. სერიოზულობა და გაუმართლებლად გაზვიადებული „სოლიდურობა“ გმირის ყოველ მოძრაობაში მოსჩანს; იმაში თუ როგორ გადაადგილებს საჭადრაკო ფიგურებს, როგორ ზის, როგორ შემოტრიალებს, როგორ აიღებს დურბინს და მიაჩერდება შორეულ წერტილს. ამ მოკლე ექსპოზიციას მოსდევს ეფექტური კონტრასტი. იცნო რა მოახლოებულ ადამიანში თავისი კეთილი ნაცნობი, „მოჭადრაკე“ უმაღლესად იმედატობა. ეს კონტრასტი იმდენადვე ფსიქოლოგიურია, რამდენადაც გარეგნულად მკვეთრად ექსცენტრიკული. მისი გამოსატყულება — პლასტიკურად მდიდარი რიტმული გარბენაა. მოულოდნელი შეხედრისაგან ბავშვური აღტაცებით შეპყრობილი ორი ადამიანის ცეკვა, რომლითაც ეს ეპიზოდი მთავრდება, მართლაც რომ შესანიშნავი სანახაობაა: ტექნიკურად დასრულებული და დახვეწილი მოძრაობები, მიმიკური თამაში სახეებით სცვლის სიტყვას. „მუსიკოსები“ ხმა-ხედვითი და პლასტიკურ-რიტმული კონტრაპუნქტის იდეალური მაგალითია.

„ქორწილი“, „ქოლგა“, „მუსიკოსები“ — სამი პატარა ფილმი, მაგრამ აქ არის სამი განსხვავებული ხედვა სამყაროსი და სხვადასხვა გაგება ხელოვნებისა. „ქორწილი“ — ეს ჯერ კიდევ „რეალიზმი“ და ამავე დროს, აქვე ნათლად იგრძნობა მიდრეკილება ექსცენტრიკისა და ფორმალური ძიებებისადმი. „ქოლგა“ უკვე რეჟისორის მიერ შექმნილი, მის მიერ გამოგონილი სამყაროა, ეს არის „კობახიძის თეატრი“. ამ თეატრისაკენ სწრაფვას თუ რეჟისორის მთავარ მიზნად ჩავთვლით, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ საკუთარი „თეატრის“ ძიების გზაზე მ. კობახიძე „ქორწილიდან“ შორს და წინ წასულა. მეორეს მხრივ,



კადრები ფილმიდან „მუსიკოსები“

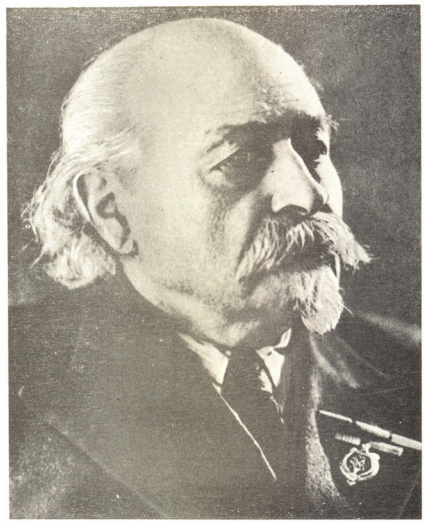
ვეჭრობ, რომ „კობახიძის თეატრი“, ე. ი. ის, რისკენაც ასე ისწრაფოდა რევისორი, მოკლებულია იმ ღირსებებს, რომლებმაც განაპირობა „ქორწილის“ დიდი წარმატება — სიმართლე, ბუნებრივი, თავისთავადი სისადავე, შინაგანი სიწრფევე, ხასიათების ხატვის უნარი და კიდევ ბევრი სხვა თვისება; პროფესიული, წმინდა კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით კი დოკუმენტური სტილისტიკა, რომელიც ძალზე არტიკულად არის გამოყენებული „ქორწილში“ და ამიტომ ატრაქციონის ილუზიასაც კი ბადებს. ჩანს, სწორედ ამ არტისტიკაში იმალება ის პოეტურობა, რომელიც გამძლავნებას ითხოვდა და რომელმაც მ. კობახიძე მიიყვანა „ქორწილში“ ე. ი. საკუთარ პირობით საყრდნო თეატრამდე. „მუსიკოსებში“ რევისორი კიდევ უფრო შორს წავიდა და ეს შორს წასვლა, ჩემს აზრით, ამავე დროს არის ერთგვარი დეკადანსიც, რადგან აქ „კობახიძის თეატრი“ უკვე, მართალია, მეტად დახვეწილ, მომზიბეფელ, მაგრამ ფაქტურად მინც ფორმალურ ვარჯიშობამდე დავიდა.

საინტერესოა, არის თუ არა ეს ჩიხი, რომლიდანაც თავის დაღწევა უკვე სურს მ. კობახიძეს? თუ იგი ფიქრობს, რომ კვლავ შეიძლება ამ თეატრის უფრო მეტად დახვეწა და რაფინირება?

სამწუხაროდ, მ. კობახიძის შემოქმედებაში დამდგარი ხანგრძლივი პაუზა ამ თვალსაზრისით რამდენადმე სარწმუნო დასკვნის გამოტანის საშუალებასაც კი იძლევა. ამასთანავე სინანული უნდა გამოვთქვათ იმის გამო, რომ ეს ძალზე ნიჭიერი შემოქმედი თითქმის უკვე ათი წელია დავარჯაქართულ კინემატოგრაფს და ეს მაშინ, როცა კობახიძის შემოქმედება მასში ისე მტკიცედ არის შესული და დამკვიდრებული, რომ მის გარეშე თითქმის შეუძლებელიცაა ქართული კინოხელოვნების წარმოდგენა.

ჯერჯერობით, ცნობილი არ არის ამ ხანგრძლივი და ამიტომ უკვე საგანგაშო შესვენების ქვემოტეხი მიზეზი. ნათელია მხოლოდ ის, რომ ასეთი ოსტატის შემოქმედებითი ცხოვრების სრულიად მოულოდნელი დაშურტკება მეტად უცნაური და სამწუხარო ფაქტია და ამ ფაქტის სწორად შეფასება, მისი წარმოშობის მიზეზების შესწავლა და მერე აღმოფხვრა, და ბოლოს, მ. კობახიძის აქტიური შემოქმედებითი მოღვაწეობისაკენ შემოტრიალება ქართული კინოს შესვენოთა გადაუდებელ ამოცანად უნდა იქნეს მიჩნეული და რაც შეიძლება დროულად.

ალბათ ეს ასეც მოხდება და მიხეილ კობახიძის შემოქმედება, რომელიც ფაქტურად ჯერ მხოლოდ დაიწყო, და ამასთანავე დაიწყო ძალზე არტიკულად, ჩადგება კალაპოტში. იმედია, სულ მალე ნიჭიერი რევისორის ახალი შემოქმედებითი გამარჯვებების მოწმენი გაგზავნებით.



მე-19 საუკუნის მიწურულსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში არაერთი ქართული იმეოფებოდა მოსკოვსა და პეტერბურგში მუსიკალური განათლების მისაღებად. ზოგი მათგანი ხანგრძლივადაც რჩებოდა აღნიშნულ ქალაქებში და აქტიურ მუსიკალურ მოღვაწეობას ეწეოდა. მათ შორის იყო დიმიტრი არაყიშვილი, რომელმაც 1901 წელს დამთავრა მოსკოვის ფილარმონიული საზოგადოების მუსიკალურ-დრამატული სასწავლებელი. ამ დროიდან მოყოლებული, 1918 წლამდე, ე. ი., საქართველოში გადმოსვლამდე, მისი მოღვაწეობა მთლიანად დაკავშირებულია მოსკოვის სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიასთან, რომელიც იმავე 1901 წელს ჩამოყალიბდა მოსკოვის უნივერსიტეტთან დაარსებულ ბუნებისმეტყველების, ანთროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიის მოყვარულთა საზოგადოების ეთნოგრაფიულ განყოფილებასთან. ეს კომისია კომპოზიტორისათვის იყო ერთგვარი სკოლა, სადაც მან შეიძინა ცოდნა და დაგროვა მდიდარი გამოცდილება როგორც შემოქმედებით, ასევე სამეცნიერო მოღვაწეობის სფეროში.

ჩვეთვის ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია ის, რომ კომისიის ხელშეწყობითა და მხარდაჭერით დ. არაყიშვილმა ჩაიწერა ქართული ხალხური მუსიკის მრავალი ნიმუში და საინტერესო გამოკვლევების დაგვიტოვა მათ შესახებ. ეს მასალა გამოქვეყნდა კომისიის პერიოდულ გამოცემაში — „სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის შრომებში“. კომპოზიტორის მიერ ჩაწერილი სიმღერების ნიმუშებს დღესაც არ დაუკარგავს მცენიერული ღირებულება, მისი გამოკვლევები კი ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის პირველი მნიშვნელოვანი საშრომებია.

ლიბრეი პრაიმორიუს მღვანულა მღვთის სამსახურ-სამთავროს კომისიაში

ლაურა ბეზარაშვილი

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ დ. არაყიშვილის ჩაწერა ხალხური სიმღერების ტექსტები და მისი გამოკვლევის მდიდარი მასალა ქართული პოეტური ფოლკლორის შესწავლისათვის.

რუსეთის ქალაქებში სხვა ერის წარმომადგენელთა სწავლასა და მოღვაწეობას ორმხრივი მნიშვნელობა აქვს ერთი, ისინი ხარბად ეწაფებოდნენ რუსული მუსიკალური კულტურის მიღწევებს და იძენდნენ ცოდნას მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, რასაც შემდეგ იყენებდნენ ერთგული პროფესიული მუსიკის შესაქმნელად. მეორეც, მათი მოღვაწეობის მეშვეობით, რაც ძირითადად ეროვნული მუსიკის პოპულარიზაციაში გამოიხატებოდა, სხვადასხვა ერების ნაციონალური კულტურა გავლენას ახდენდა რუსულ მუსიკალურ ხელოვნებაზე. ამ უკანასკნელ მოვლენაზე სამართლიანად ამახვილებს ყურადღებას ლინინგრადელი მუსიკათმცოდნე პროფ. ს. ლ. გინზბურგი:

„მაშინ, როდესაც საბჭოთა მცენიერება ხშირად (თუმცა ზოგჯერ ზედამიროვლადაც) აშუქებს მეფის რუსეთში შემავალ სხვა ხალხებზე რუსული კულტურის გავლენის საკითხებს, დღემდე ძალიან ცოტაა გაკეთებული რუსულ კულტურაზე შემოღობილულ ხალხთა კულტურის უკუმოქმედების შესასწავლად.

ამასთან ამ საკითხს მეტად პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. ის განსაკუთრებით საყურადღებოა მე-19 საუკუნის დასასრულის და მე-20 საუკუნის დასაწყისის რუსული მუსიკალური კულტურის სწორი გაუმჯობესებისათვის. ეს ის პერიოდი, როდესაც საგრძნობლად ამაღლდა თვითმპყრობელობის მიერ დაზარალებული ხალხთა კულტურული დონე“.

სწორედ ამ გარემოების გამო დ. არაყიშვილის მოღვაწეობა მოსკოვში კიდევ ერთ, ახალ მნიშვნელობას იძენს, მნიშვნელობას, რომელიც საყურადღებოა რუსული მუსიკალური კულტურის განვითარების ისტორიის ყოველმხრივი შესწავლისათვის.

მოსკოვის სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის მოვარ ამოცანას წარმოადგენდა როგორც რუსული, ისე რუსეთის იმპერიაში მცხოვრები სხვა ერების ხალხური მუსიკის შესწავლა და პოპულარიზაცია. მისი სამომხმდო პროგრამა და მიზანდასახულობა ჩამოყალიბებულია ინსტრუქციაში:

„როგორც რუსული, ისე სხვა ერების ხალხური მუსიკის შესწავლა; მისი პოპულარიზაცია ფართო მასებში საუკეთესო ნიმუშების შენარჩუნების მიზნით“.

რუს მცენიერთა ინტერესი სხვა ერების ხალხური მუსიკისადმი გამოწვეული იყო, ერთი მხრივ, მისი მეცნიერულ შესწავლის, ხოლო, მეორე მხრივ, რუსული ხალხური მუსიკის შედარებითი შესწავლის აუცილებლობით. ამას კომისიის წევრები საშურ საკმედ მიიჩნევდნენ, რადგან, მათი სიტყვებით რომ ვთქვათ... «инородцы одни руссеют другие вымирают».

რუსეთის იმპერიაში შემავალი ხალხების კულტურის შესწავლას მოწინავე, პროგრესულად მოაზროვნე მეცნიერთა მაღალმოქალაქობრივი შეგნება ედო საფუძვლად. ეს ნით უფრო საგულისხმოა, რომ მეფის რუსეთის კოლონიური რეჟიმის პარალელურად, რომელიც მიზნად ისახავდა მის ფარგლებში მყოფი აზარუსი ხალხების დაბეჩავებას და დამონებას, არსებობდა რუს მცენიერთა მოწინავე, პროგრესული ჯგუფი, რომელსაც სრულიად სხვაგვარად წარმოუდგინა რუსეთის ხელოსუფლებისა და განსაკუთრებით რუსული მცენიერების ვალი ზემოხსენებული ხალხების მიმართ.

კომისიის პროგრესული მოსწარგვებიანი დ. არაყიშვილიმა ქართული კულტურის სასიკეთოდ გამოიყენა. მან აქტიური მოღვაწეობა გააჩაღა ქართული ხალხური მუსიკის შესასწავლად. ის კომისიის დავალებით აწკობდა ექსპედიციებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, კრებდა ხალხური სიმღერის ნიმუშებს, რომელთა შესახებაც წერდა ნარკვევებს და მოხსენებების სახით კითხულად სხდომებზე. 1901—1908 წლებში მან ხუთჯერ იმოგზაურა საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში და ჩაიწერა ხალხური მუსიკის 500-მდე ნიმუში.

1900-იანი წლების დასაწყისისათვის საქართველოში ნიადაგი ერთგვარად მომზადებული იყო დ. არაყიშვილის შემეკრებლობით — სამცხერში მოღვაწეობისათვის. გადადგმული იყო პირველი ნაბიჯები ხალხური სიმღერის პოპულარიზაციის საქმეშიც.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან განსაკუთრებით დღევანდელი ინტერესი ხალხური მუსიკის შესწავლისადმი. ეს გარემოება ერთგულ-განმართავი უფლებულ მოძრაობათან იყო დაკავშირებული. 60-იანი წლებიდან ამ მოძრაობას „თერადღა-ღელულები“ ჩაუდგინეს სათავეში. მათ ილია ჭავჭავაძის მეთაურობით აქტიური ბრძოლა გააჩაღეს ქართველი ხალხის სოციალური და ეროვნული ჩაგვრის წინააღმდეგ. თავიანთი ინდავლების განსახორციელებლად „სამოციანლებმა“ მიზნად დაისახეს რუსეთის თვითმწყობის ამაღლება. ეს თავის მხრივ მოითხოვდა ხალხის განათლებას, ქართული ენის დაცვას, ქართველი ხალხის ყოველმხრივ მეცნიერულ კვლევას და ა. შ.



ფართოდ გაიშალა ქართული ლიტერატურის, ისტორიის, ეთნოგრაფიის, ხალხური სიტყვიერების შესწავლა. ამ მხრივ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა „ქართველთა შორის წერ-აკითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ“, ქართულმა პრესამ, თეატრმა.

ერის კულტურული აღორძინებისათვის ბრძოლამ ხალხური მუსიკის შესწავლის საკითხიც წამოჭრა.

60-იანი წლებიდან ქართულ პრესაში გამოქვეყნდა ალ. ჯამბაყურ-ორბელიანის, ი. ჭავჭავაძის, დ. შაჩაბლის, პ. უმიკაშვილის, რ. ძამსაშვილის, რ. ერისთავის, და სხვა მიღღაწეულთა წერილები ხალხურ მუსიკაზე. მათში გამოთქმულია აზრი, რომ ქართული ხალხური მუსიკა თვითმყოფელი და ორიგინალურია; იგი არცერთი სხვა ერის მუსიკას არ ჰგავს; ქართული საგლობლები ხალხური სიმღერის კოლექცია შექმნიველები და ყოველი კოხე მისთვის დამახასიათებელ თავისებურებას მატებს მათ. საჭიროა ხალხური მუსიკის დროული შეგრობა და მეცნიერული შესწავლა. ამ წერილებმა მნიშვნელოვნად წინ წაასწიეს ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლის საქმე.

1860 წელს თბილისში დაარსდა „ქართული საგლობლების აღმდგენელი კომიტეტი“, რომელმაც ხელი მოჰკიდა საგლობლების შესწავლას. საულისხმოა აგრეთვე 1882 წელს მაქსიმე შარადის მიერ დაარსებული „მართლმადიდებელ ძმთა კაბინეტის“ საქმიანობაც.

70-იან წლებში ქართული ხალხური სიმღერების პირველი ნაბეჭდი კრებულიც გამოჩნდა. ეს გახლდათ 1878 წელს გამოცემული ი. მაჭავარიანის „სამშობლო ხმები“; 1886 წელს დაისტამბა ა. ბენაშვილის კრებული „ქართული ხმები“; შედგენილი საგლობლებისა და ხალხური სიმღერებისაგან. 1894 წელს კრებულში „СМОТРИ“² გამოქვეყნდა ქრ. გროზდოვის მიერ შეგრობილი მეგრული ხალხური სიმღერები; 1895 წელს ეურნალ „არტისტში“ (№ 45) დაიბეჭდა მ. იპოლიტოვი-ივანოვის ჩაწერილი სიმღერები შესავალი წერილით „ქართული ხალხური სიმღერის თანამედროვე მდგომარეობა“; 1896 წელს გამოვიდა ნ. ჩხივეჯიძის კრებული — „სალამური“, ხოლო 1899 წელს ია კარგარეთელის კრებული — „ქართული სახალხო სიმღერები“.

ხალხური სიმღერების შესწავლისა და პოპულარიზაციის საქმეში თვალაწინია 1885 წელს ლადო აღნიანშვილის მიერ დაარსებული გუნდის მოღვაწეობა. 1886 წლის 15 ნოემბერს შედგა გუნდის პირველი კონცერტი. როგორც ცნობილია, ან ღირსშესანიშნავ მოვლენას სპეციალური წერილი მიუძღვნა ილია ჭავჭავაძემ. გუნდმა მთლიან საქართველოს ქალაქებში, იყო ჩრდილო კავკასიაშიც. ყოირედ ქ. არაგვიში გამართული კონცერტი მოისმინა ჭავჭავაძე დიმიტრი არაყიშვილმა, რამაც უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე. როგორც შემდგომში იგონება კომპოზიტორი, გუნდის მოსმენამ მას პირველი ბიძგი მისცა მუსიკალური შემოქმედებისაკენ.

ამ პერიოდში ქართული საგუნდო სიმღერის შესწავლა-პოპულარიზაციის დიდად შეუწყო ხელი ცნობილი მუსიკოსის ფილიმონ ჭრაიძის საქმიანობამ. აქვე უნდა აღინიშნოს ქართული მუსიკის კლასიციზმის — მელიტონ ბალანაშვილისა და ზაქარია ფალაშვილის მოღვაწეობაც ამ მხრივ.

დიმიტრი არაყიშვილი კარგად იცნობდა ქართული სიმღერის შესასწავლად გაწეულ ზემოაღნიშნულ საქმიანობას, რასაც ადასტურებს 1897-1903 წლების ქართულ პრესაში გამოქვეყნებული წერილები: „სახალხო სიმღერების ჩამ-

წერლების საყურადღებოდ“, „კიდევ საერო მუსიკის აღწევის შესახებ“, „ქართული მუსიკის მდგომარეობა და სხვ. ამ წერილებში იგი ეხმაურება საქართველოს მუსიკალური ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენებს. დ. არაყიშვილი იყო ნ. ჩხივეჯიძისა და ა. ბენაშვილის კრებულების პირველი რეცენზენტი; სხვა წერილებში იგი გვაცნობს თავის შეხედულებებს ხალხური სიმღერების იმდროინდელ ყველა კრებულზე; აგრეთვე დ. არაყიშვილი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას ხალხური სიმღერის ტექსტის სწორად ჩაწერის აუცილებლობაზე; მაშინ კომპოზიტორი ეძებს ქართული მუსიკალური ხელოვნების განვითარების გზებს და ა. შ.

1901 წლის ზაფხულში, ჯერ კიდევ სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის გამოყოფამდე, ეთნოგრაფიულმა განყოფილებამ დ. არაყიშვილი მიავლინა საქართველოში, სადაც მან მთიანე გორის, სიღნაღისა და თელავის მაზრებში. ეს იყო მისი პირველი ექსპედიცია საქართველოში. ოქტომბრის თვეში კომპოზიტორი ახლადშემქმნილ სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის წინაშე წარდგა ზაფხულის მივლინების ანგარიშით. ამ მოგზაურობის დროს მან ხალხური სიმღერები განსაკუთრებით დიდი რაოდენობით ჩაიწერა სოფლებში — ხვედურეთში, ხოვლეში, ვაჭირსა და აწყურში. სულ შეგრობა 100-ზე მეტი ნიმუში³.

ამის შემდეგ კიდევ უფრო გაფართოვდა დ. არაყიშვილის შემკრებლობითი საქმიანობა. 1902 წლის ზაფხულში შედგა მისი მეორე ექსპედიცია საქართველოში, რაც ცნობილი ქართველი მეცნიერებისა და სარაინიცილისა და ნ. ჩოლოყაშვილის ფულადი დახმარებით განხორციელდა. ამჯერად კომპოზიტორმა იმოგზაურა თბილისისა და ქუთაისის გუბერნიებში, თერჯოლისა და ყუბანის ოლქებში. მან ექსპედიციამ ყოფინის დროს მგერელების, ფშაველების, ხევისკარების, ოსებისა და ლირაზე შემსრულებელი რუსი მუსიკოსებისაგან ჩაიწერა ხალხური მუსიკის 150-მდე ნიმუში⁴.

მაივ 1902 წელს ეთნოგრაფიული განყოფილებისა და კომისიის გაერთიანებულ სტდომამც კომპოზიტორმა წაიკითხა ორი მოხსენება:

«О поэдке на Кавказе и Закавказье с музыкально-этнографическими целями в 1901 и 1902 гг.» და «Грузинская Народная музыка и ее эволюция».

მოხსენების კითხვისას შესრულდა სიმღერები, გამოყენებული იქნა ფონოგრაფიის ჩანაწერებიც. მოხსენებებმა კომისიის წევრების ინტერესი და მოწონება დაიმახსურა, ხოლო მოსმენილი სიმღერები სანქტურსად იქნა მიჩნეული, როგორც მელოდიური და ჰარმონიული წყობის, ასევე მისი პოლიფონიური თავისებურებების გამო.

1903 წლის 20 იანვარს და 3 მაისს კომისიის სტდომებზე და არაყიშვილმა კვლავ წაიკითხა მოხსენებები, ამაჯერად უკვე ხალხურ საკრებულზე:

«О Кавказских грузинских народных музыкальных инструментах, хранящихся в Дашковском Этнографическом музее» და «О грузинских музыкальных инструментах консерваторского собрания».

1903 წლის ზაფხულში დ. არაყიშვილმა მესამედ იმოგზაურა საქართველოში. აღნიშნავთ, რომ არც არა. ბეგიჯანოვის მონოგრაფიულ ნაშრომში — „დიმიტრი არაყიშვილი“ და არც მრავალრიცხოვან საგაზეთო და საკურნალო წერილებსა და სტატეებში არ იხსენიება 1903 წლის ექსპედიცია, რომლის დროსაც კომპოზიტორმა იმოგზაურა გურიაში და



ჩაიწერა 36 გურული სიმღერა და, საფიქრებელია, სხვა მასალებიც.

დ. არაყიშვილის 1903 წლის ექსპედიციის შესახებ სა-
მუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის წლიურ ანგარიშში წყე-
რია:

„...დ. ი. არაყიშვილმა იმოგზაურა კავკასიაში, სადაც შეკრები-
ა ხალი მასალა ქართული მუსიკის დარგში“.⁸

ხოლო კომისიის შრომებში გამოქვეყნებული გურული სიმ-
ღერების შესახებ კომპოზიტორი თვითონვე აღნიშნავს, რომ
ისინი ჩაიწერა 1903 წელს:

„წარმოდგენილი სიმღერები (ოთხის გამოკლებით) შეკრე-
ბილია ჩემს მიერ 1903 წლის ექსპედიციის დროს“⁹, აქვე დ.
არაყიშვილი მადლობას უხდის დ. სარაჯიშვილს, რომლის ხე-
ლის შეწყობითაც განხორციელებულია ეს ექსპედიცია.

თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ „კომისიის შრომების“ II
ტომიდან ამინაბეძლის სახით გამოცემულ დ. არაყიშვილის
იმევე ნაშრომში გურული სიმღერების ჩაწერის თარიღად
დასველებულია 1902 წელი. ეს უკანასკნელი თარიღი, ჩვენი
აზრით, კორექტურული შეცდომა უნდა იყოს, რადგანაც, რო-
გორც ზემოთაც იყო აღნიშნული, 1902 წლის ექსპედიციის
ანგარიშში კომპოზიტორი საქართველოს იმ კუთხეების ჩა-
მოთვლისას, სადაც მან სიმღერები ჩაიწერა, გულისხმობს არ ახა-
ხლებს.

1904 წლის 21 თებერვალს ეთნოგრაფიული განყოფილე-
ბისა და კომისიის გურთიანბნულ სხდომაზე დ. არაყიშვილმა
წაკითხა რეფერატი: «Сравнительный обзор грузинско-
имеретинской народной песни (Гურიшской ветви)»¹⁰.
მოსხმებას ახლად ფოტოსურათები, მოიხსენიებს სიმღერები
ფონოგრაფის საშუალებით და სოლისტ ნ. ა. საფაროვასა და
ტელეფონტა გუნდის შესრულებით.

იმევე 1904 წლის ზაფხულში დ. არაყიშვილმა იმოგზაუ-
რა თურჯის ოლქში ქართველ კავალებთან და თბილისის გუ-
ბერნიაში. თბილისში იგი ძირითადად მუშაობდა ქართულ
სასულიერო მუსიკაზე. ეს იყო მისი მე-4 ექსპედიცია, რომლის
დროსაც ჩაიწერა ხალხური მუსიკის 71 ნიმუში¹¹.

1905-1907 წლებში, როგორც ენობილია, რუსეთის ისტო-
რიაში არის პერიოდი შავებელი რევოლუციისა, რამაც საგრძნო-
ბლად შეაფერხა რუსეთის მრავალი კულტურულ-სამეცნიერო
და სასწავლო დაწესებულების მუშაობა. ამ შემოაღრეობამ
სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის მუშაობის ინტენსიუ-
რობაზეც გარკვეული გავლენა იქონია. ზემოაღნიშნულ წლებში
მომეპოვებულნი რევიების გამო ექსპედიციები არ უნე-
დგარა. რა თქმა უნდა, იკლო კომისიის სხდომების, მოსხმენ-
ებებისა და „ეთნოგრაფიული კონცერტების“ რიცხვებაც.

1905-1907 წლებში ექსპედიციები არ მოუწყვიტა არც დ.
არაყიშვილს, მაგრამ იგი ინტენსიურად მუშაობდა წინა წლებე-
ში შეკრებილი მუსიკალური მასალის შესწავლაზე, რის შედე-
გადაც კომისიის სხდომებზე წაკითხა საინტერესო მოხსენე-
ბები: 1905 წლის 29 აპრილს — «О народной музыке грузин»,
20 ოქტომბერს — «О народной музыке пшавов и хевсур»,
1906 წლის 29 მარტს — «Сравнительный обзор грузинско-имеретинской народной песни (мигрельская ветвь.) и народных музыкальных инструментов»¹².

ამ უკანასკნელმა განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია.
როგორც სხდომათა ოქმები ვეუწყებენ:

„რეფერატმა და სიმღერისა და მუსიკის ნიმუშებმა და-
მსწრე საზოგადოების დიდი ინტერესი გამოიწვია. თავმჯდო-
მარემ მადლობა გადაუხადა რეფერენტს და სურვილი გამოთქ-

ვა, რომ ეს ნაშრომი მუსიკალურ მასალასთან ერთად შეტანი-
ლი იქნეს „კომისიის შრომების“ II ტომში“.

1907 წლის 6 თებერვლის სხდომაზე დ. არაყიშვილმა
წაკითხა ორი მოხსენება — «О лириках северного Кав-
каза» და «Новые записи гурийских песен»¹³. ყველა
ზემოაღნიშნულ მოხსენებას ახლდა ხალხური სიმღერების შეს-
რულება.

1908 წლის ზაფხულში დ. არაყიშვილი მესხეთად გაემე-
ზარა საქართველოში. ამჯერადაც ექსპედიციისათვის თანხა
გაიღო დავით სარაჯიშვილმა, რომელმაც კომისიის 250 მა-
ნეთი გაუგზავნა. იენისისა და ივლისის თვეებში კომპო-
ზიტორმა მთიარა თბილისისა და ქუთაისის გუბერნიები, სადაც
ფონოგრაფის საშუალებით ჩაიწერა მიხევევის, მიოულეების,
იმერლების (რაჭის, ლეჩხუმის, ქუთაისისა და შორაპნის მახრე-
ბი) და სვანების ხალხური მუსიკის 113 ნიმუში. ექსპედიციის
შედეგად მოპოვებულ მასალას კომისიის წევრებმა მაღალი
შეფასება მისცეს:

„არაყიშვილის მიერ შეკრებილი სიმღერები პირველი ჩანა-
წერება და სამეცნიერო თვალსაზრისით მეტად საინტე-
რესოა“¹⁴.

გარდა ამისა, ექსპედიციის დამთავრებისა დ. არაყიშვილ-
მა ფოტოზე აღებუდა და აღწერა ხალხური საკრავები, რომ-
ლებიც დაცული იყო თბილისის სახელმწიფო და წერა-კით-
ხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მუზეუმებში.

იმევე 1908 წლის 26 სექტემბრის სხდომაზე კომისიამ
მიიღო შემდეგი გადაწყვეტილება:

„...კომისიამ წინადადება შეიტანოს, რომ დ. წ. სარაჯივი
ეთნოგრაფიული განყოფილების საშუალებით არჩეული იქნას
ხაზოგადოების ნაწევლი წევრად“¹⁵.

1910 წლის 4 ნოემბრის ეთნოგრაფიული განყოფილები-
სა და კომისიის საჯარო სხდომაზე დ. არაყიშვილმა კვლავ
წაკითხა მოხსენება: «Народно-музыкальное творчество
грузин Имеретин». კომპოზიტორმა ილაპარაკა იმე-
რლების წეს-ჩვეულებებსა და მუსიკაზე, მის წყობაზე, რიტმზე,
პარმონიაზე. ვკრანზე ნახეს სურათები, სიმღერები მოისმინეს
ფონოგრაფიული ჩანაწერებითა და ქართულთა გუნდისა და
სოლისტების შესრულებით. კომპოზიტორის გამოსვლამ დამ-
სწრე საზოგადოების დიდი მოწონება დაიმსახურა.

ექსპედიციების შედეგად დ. არაყიშვილის მიერ მოპოვე-
ბული მასალა და მის მიერ კომისიის სხდომებზე ქართული
ხალხური მუსიკის შესახებ წაკითხულ მოხსენებათა დიდი
უმრავლესობა გამოქვეყნდა კომისიის „შრომებში“¹⁶. ხელ გა-
ნაშეველია¹⁷, სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის შრომების¹⁸
ხუთი ტომი. აღსანიშნავია, რომ მათი გამოცემა კომისიის
უსახსრობის გამო მიუღი რიგ სინდლეებთან იყო დაკავში-
რებული.

ქართული მასალა მოთავსებულია „შრომების“ I, II, IV
და V ტომებში; ამთავან „შრომების“ I, II და V ტომები ერ-
თნაირი განაკვეთებისაგან შედგება და შეიცავს ხალხური მუ-
სიკის ნიმუშებსა და გამოკვლევებს მათზე, კრიტიკულ-ბიბ-
ლიოგრაფიულ წერილებსა და ენობებს, სხდომათა ოქმებს,
ხოლო IV ტომში მოცემულია რუსი და სხვა ერების, მათ
შორის ქართველების, მხატვრულად დამუშავებული ხალხური
სიმღერების ნიმუშები.

შრომების ხუთი ტომიდან მოსკოვის ვ. ი. ლენინის სახე-
ლობის სახელმწიფო ბიბლიოთეკაში დაცულია მხოლოდ პირ-



ველი ოთხი, V ტომი ბიბლიოთეკას არა აქვს. ამ ტომში მოთავსებული დ. არაყიშვილის ნაშრომს «Грузинское народное музыкальное творчество» (1916 წ.) ცალკე ამონაბეჭდის სახით.

ჩვენ მივაკლავთ თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში. საფიქრებელია, ეს ტომი სრული სახით არც არსებობს, რადგანაც, როგორც ჩანს, მისი გამოცემა 1917 წლის რევოლუციამდე ვერ მოხერხდა, ხოლო გეგოლუევის შემდეგ, მთელი რიგი მიზეზების გამო, იგი ვეღარ გამოიცა.

„შრომებში“ გამოქვეყნებულია დ. არაყიშვილის შემდეგი გამოკვლევები:

«Краткий очерк развития грузинской, карталино-кахетинской народной песни, с приложением 25 нотных примеров, 27 песен в народной гармонизации и 4 иллюстрации»; «О грузинской духовной народной музыке. С приложением 37 напевов на литургии св. Иоанна Златоуста у грузин Тифлисской губернии и одной иллюстрации»; «Сравнительный обзор народной песни и музыкальных инструментов Западной Грузии (Имеретии) с приложением 83 песен в народной гармонизации, записанных фонографом»¹⁸; «Грузинское народное музыкальное творчество, с приложением 225 песен в народной гармонизации и 39 инструментальных мелодий, записанных фонографом»¹⁹.

გამოკვლევებთან ერთად, როგორც მათი სათაურებიდანაც ჩანს, ზემოაღნიშნულ ტომებში მოცემულია 350 სიმღერის ტექსტი. სწორედ ამ გამოკვლევებმა და უფრო მეტად სიმღერის ტექსტებმა დაგვიანტერესა კომისიის შრომებში გამოქვეყნებული მასალით. შემოვიყენება რა მრავალი ხალხური სიმღერის ტექსტი, დ. არაყიშვილმა ქართული ხალხურ მუსიკასთან ერთად არანაკლები სამსახური გაუწია პოეტურ ფოლკლორს. მის მიერ მოპოვებული ტექსტების წარმოებრივ-თემატურმა ანალიზმა გააჩვენა, რომ მათი ნაწილი ნაკლებად ცნობილია, გვხვდება უნიკალური ჩანაწერებიც. ბევრი მათგანი განსხვავებული ვარიანტია და გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება ცალკეული ნაწარმოების წარმოშობისა და ისტორიისათვის, რომ აღარაფერი ვთქვათ მის მნიშვნელობაზე ამა თუ იმ კონკრეტული ნაწარმოების შინაარსისა თუ მხატვრული თავისებურების გასათვალისწინებლად.

ამასთან აღანიშნავია, რომ კომპოზიტორის გამოკვლევაში შეიცავენ პოეტური ფოლკლორის შემსწავლელთათვის მნიშვნელოვან ეთნოგრაფიულ ცნობებსა და საინტერესო მოსაზრებებს ხალხური სასიმღერო ტექსტების თავისებურებების შესახებ.

როდესაც კომისიის „შრომებში“ მდიდარი ქართული მასალის გამოშუქრებაზე ვლაპარაკობთ, ხაზს ვუსვამთ იმ გარემოებს, რომ კომისიის ერთ-ერთ თავისებურებას წარმოადგენდა დანტერესება რუსეთის ტერიტორიაზე მცხოვრები სხვა ერების ხალხური მუსიკით. საინტერესოა ქართულ მასალასთან ერთად „შრომებში“ რა ადგილი დაეთმო სხვა არარუსი ერების მუსიკას? თუ მათ ამ მიზნით გადავთვალიერებთ, ვნახავთ, რომ არარუსი ერებიდან ყველაზე ვრცლად და მასშტაბურად „შრომებში“ ქართულ მასალას მოიცავენ. ეს იმიტომ იყო გამოწვეული, რომ კომისიამ უშდარებით მცირე რაოდენობით შედიოდა მასალა სხვა ერების ხალხური მუსიკის შესახებ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხალხური მუსიკის შესწავლასთან ერთად კომისიის მისი პოპულარიზაციაც ჰქონდა მიზ-

ნად. ამიტომ იგი დიდ ყურადღებას უთმობდა „ეთნოგრაფიული კონცერტების“ მოწყობას, მაგრამ კონცერტებს ჰქონდა მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მიზანიც — ბილეთების გაყიდვით შემოსული თანხა გამოეყენებინათ კომისიის „შრომების“ გამოცემად და ექსპლუაციების ჩასატარებლად. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ამ მიზანს კონცერტები მანცდამიანც ვერ აღწევდნენ.

ჩვენთვის საინტერესოა, სრულდებოდა თუ არა „ეთნოგრაფიული კონცერტებზე“ ქართული ხალხური მუსიკის ნიმუშები და თუ სრულდებოდა, კერძოდ, რომელი სიმღერები და ვინ ასრულებდა, რომელ კონცერტებზე და როგორ მიიღო ისინი მსმენელებმა.

კომისიაში დ. არაყიშვილის მოღვაწეობის პერიოდში ჩატარდა 11 „ეთნოგრაფიული კონცერტი“, რომელთა პირობაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო ქართულ ხალხურ სიმღერებს. კერძოდ. მისი ნიმუშები შესრულდა I, II, V, VI, VII და X კონცერტებზე უშუალოდ დ. არაყიშვილის მეშვეობით. II კონცერტში, რომელიც ჩატარდა 1901 წლის 11 მარტს დ. არაყიშვილის დირიჟორობით მონაწილეობა მიიღო მოყვარულებსაცავე უღედნილმა მამაკაცთა გუნდმა, რომელმაც შესრულა რვა ქართული ხალხური სიმღერა — „საფერხული“, „მწყურხული“, „შობილოვნი“, „კალთოვნი“, „იანგანა“, „მაქრული“, „მგზავრული“ და საყოფაცოფრეო სიმღერა. ამავე კონცერტზე შესრულდა სამი ქართული სიმღერა სპირანოს მიერ მ. მ. იოლიტოვ-ივანოვის კრებილიდან. V კონცერტზე დ. არაყიშვილის დირიჟორობით ქართულმა გუნდმა მსმენელებს გააცნო სიმღერები: „რუმული“, „ჭიანჭი“, „აუდექ. წაველ“, „თავი ჩემო“, „დეღა ნანინა“ და სხვ. ეს კონცერტი ჩატარდა 1902 წლის 30 იანვარს.

X კონცერტის პროგრამა, რომელშიც საკმარისი იყო წარმოდგენილ ქართული მუსიკა, ძირითადად შედგებოდა კომისიის „შრომების“ IV ტომში გამოქვეყნებული მხატვრულად დამუშავებული ხალხური მელოდებისაგან.

კონცერტებზე სრულდებოდა როგორც დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი, ასევე ი. კარგარეთლის, მ. იოლიტოვ-ივანოვის, ა. ბენაშვილის, ი. ტეპკოვის, ნ. კლენოვსკის, ქრ. გროსდოვის მიერ გამოქვეყნებული სიმღერები. ეს მივიანიშნებს, რომ დ. არაყიშვილი მხოლოდ პირადი საქმიანობის ჩვენებით კი არ იყო დაინტერესებული, მას ჰქონდა უფრო დიდი მიზანი — რუსული საზოგადოებრიობა გაესცნობოდა მდიდარ ქართულ მუსიკალურ სავაძნურს.

„ეთნოგრაფიული კონცერტების“ მსმენელები გაეცნენ სხვადასხვა ჯანრის ქართულ, კახურ, მეგრულ, გურულ, სვანურ სიმღერებს, ხალხურ საგრაიერ მუსიკას, ქალაქური სასიმღერო შემოქმედების ნიმუშებს.

ამ კონცერტის საშუალებით აზარუსი ერების და, კერძოდ, ქართული ხალხური მუსიკა პირველად წარდგა მოსკოვის სამცხერო აუდიტორიის წინაშე. პრესა და მუსიკალური საზოგადოება თანაგრძობითა და მხარდაჭერით შეხვდა ამ წარმოყვებას.

ცხადია, კომისიის გამოცემებსა და „ეთნოგრაფიულ კონცერტებზე“ ქართულ ხალხური მუსიკის ასე ფართო გამოშუქრებაზე უშუალოდ დ. არაყიშვილის ენერგიული და საყოფიერი მოღვაწეობის შედეგი იყო. მაგრამ ანგარიში უნდა გავუწიოთ იმ გარემოებასაც, რომ კომპოზიტორის მოღვაწეობას ხელი შეუწყო აგრეთვე კომისიის მისწრაფებებმა და ამოცანებმა. ამის დასადასტურებლად თუნდაც ის ფაქტიც კმარა,



რომ 1893 წლის 11 მარტს ჩატარდა პირველი „ეთნოგრაფიული კონცერტი“, რომელზეც შესრულდა ხუთი ქართული სიმღერა, ჩაწერული კომისიის წევრის ნ. ს. კონიფოვის მიერ. ამ დროს და არაყიშვილი ჩასულიყო, კი არ იყო მოსაგონი. ეს სიმღერებია: „კუჩხა ბედნიერი“, „ოდილია“, „გუნდარა“, „ფახვა“, „მეცხალი“. სოლისტის პარტია შესრულა ია კარგათულმა, რომელიც იმ დროს მოსკოვში სწავლობდა. ვფიქრობთ, სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის და საერთოდ, რუსული მეცნიერების დანიტერესება ქართული ხალხური მუსიკით მნიშვნელოვანად იყო განპირობებული თვითონ ქართული სიმღერის თვითმეთვადობით, მაღალმხატვრობითა და მრავალფეროვნებით.

კომისიის ინტერესების სფერო მეტად ფართო იყო. მან განახორციელა მუსიკალური კულტურისათვის მნიშვნელოვანი არაერთი ღონისძიება. ამ საქმიანობაში აქტიურად იყო ჩაბმული დ. არაყიშვილი, რაც გარკვეულ გავლენას ახდენდა მისი, როგორც მუსიკოსისა და მოღვაწის, ფორმირებაზე, ამიტომ, ჩვენი აზრით, შედგენილი არ იქნება მოკლედა მისი შეფასება ამ საქმიანობას.

პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ კომისიის მიერ ხალხური სიმღერების შეკრების პროგრამის შემუშავება. კომისიის წევრმა ა. ლ. მასლოვმა შეადგინა პროგრამის პროექტი, რომელიც ზოგიერთი ცვლილებებით დამატკიცებული იქნა კომისიის IV სხდომაზე 1901 წლის 29 ოქტომბერს. პროგრამა მიმდევრად გამოქვეყნდა ეურნალში «Этнографическое обозрение» (№ 4) ის ამონაბეჭდების სახითაც (3000 ეგზემპლარის ოდენობით) დაიგზავნა რუსეთის სხვადასხვა კუთხეში და საზღვარგარეთ.

1906 წლისთვის, როდესაც გამოსცემად მზადდებოდა კომისიის „შრომების“ პირველი ტომი, რომელიც, სხვა მასალასთან ერთად, გათვალისწინებული იყო შემოაღნიშნული პროგრამის გამოქვეყნებაზე, ეურნალში მოთავსებული პროგრამა მომხდებულად მიიჩნის. ძველი პროგრამა კომისიის სხდომაზე სავანებო მსჯელობის საგანი გახდა. კომისიის წევრების მიერ გამოთქმულ მოსაზრებათა საფუძველზე იგი მნიშვნელოვანად გადაამუშავდა და ამგვარი სახით გამოქვეყნდა „შრომების“ პირველ ტომში.

პროგრამაში დიდი ადგილი ეთმობა სიმღერის ტექსტის ჩაწერის წესებს, ჩაწერილი ნიმუშის პასპორტიზაციას. მასში მითითებულია აგრეთვე სხვადასხვა საწესდებულებო რიტუალური დაკავშირებული სიმღერის ჩაწერისას ამ რიტუალის აღწერის აუცილებლობა.

თუ ვაგიოვალისწინებთ, რომ ყოველგვარი მუსიკალური ნაწარმოებისა და მისი ტექსტის ჩაწერის დროს რუსეთის ბოლოს იმპერიამ ამ პროგრამით ხელმძღვანელობდნენ სკამო ხნის განმავლობაში, მისი მნიშვნელობა უფრო გაიზრდება. საფიქრებელია, რომ დ. არაყიშვილიც თავის შემკრებლობით საქმიანობაში ამ პროგრამით ხელმძღვანელობდა.

კომისიის წამოჭრა კონსერვატორში რუსული ხალხური მუსიკის კათედრის დაარსებისა და ხალხური მუსიკის სასწავლო პროგრამის შეტანის საკითხი. აღნიშნულ კავშიდრას რუსულ ხალხურ მუსიკასთან ერთად უნდა შესწავლავდა სხვა ერების ხალხური მუსიკაც. მოსკოვის კონსერვატორიამ მხარი დაუჭირა ამ წამოწყებას და 1906 წლიდან ხალხური მუსიკა შეტანილი იქნა მის სასწავლო პროგრამაში.

მიუხედავად 1906 წლის კომისიის ინიციატივით მოსკოვში დაარსდა სახალხო კონსერვატორია, რომლის მთავარ მიზანს

წარმოადგენდა მუსიკალური ხელოვნების პროპაგანდა, მუსიკალური მასებში. სახალხო კონსერვატორიის დაარსებასა და მასში მუშაობაში სხვა მოღვაწეთა შორის მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა დ. არაყიშვილმა. უსწორედ აქ მიღებული გამოცდილება შემდგომში მან ფართოდ გამოიყენა თბილისში მეორე კონსერვატორიის დაარსებისას.

კომისია გამოსცემდა რუსული ხალხური სიმღერების „სასკოლო კრებულებს“. მის საქმიანობაში მნიშვნელოვანი აგრეთვე „შრომების“ გამოცემა და „ეთნოგრაფიული კონცერტების“ მოწყობა, რაზეც უმეტეს გვეხება საუბარი და ა. შ.

საუკუნისხმაში, რომ 1908 წლის 12 მაისს და დ. არაყიშვილი, ა. ლ. მასლოვთან ერთად, ხოლო 1911 წლის 3 თებერვლიდან ერთპიროვნულად, არჩეული იყო კომისიის მდიანად.

საყურადღებოა ისიც, რომ კომისიამ და საერთოდ რუსულმა საზოგადოებრიობამ უყურადღებოდ არ დატოვა მისი დამსახურება ქართული მუსიკის შესწავლის საქმეში. 1911 წლის 11 მარტს კომისია მიხსალმა და არაყიშვილს ქართული მუსიკის დარგში მუშაობის 10 წლისთავთან დაკავშირებით, ეს მოვლენა აღნიშნა პრესაში²⁰.

როდესაც დ. არაყიშვილის მოსკოვის პერიოდის მოღვაწეობა ვფხვით, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ, ქართული მუსიკის გარდა იგი დანიტერესებული იყო სხვა ერების ხალხური მუსიკითაც. როგორც ვიხილ, 1902 წელს მან იმოგზაურა ყუბანის ოლქში, სადაც ჩაიწერა სიმღერები ლირაზე შემსრულებელი რუსი უსინათლო მუსიკოსებისგან და მოხსენებაც წაიკითხა მათი შემოქმედების შესახებ.

კომპოზიტორი დანიტერესდა აგრეთვე შუა აზიის ხალხური მუსიკითაც. მან კავშირი დაამყარა პერსიკულ მღვდელთან პ. ტისოვთან, რომელსაც გაუგზავნა პერსიკული მღვდელი და ლილეაკები, რადგანაც ეს უკანასკნელი შეპირდა შუა აზიის ხალხური მუსიკის ნიმუშების შეკრებას კომისიისთვის.²¹ როგორც ჩანს, დ. არაყიშვილს იზიდავდა ნალებად შესწავლილი მასალა.

პირადი მოღვაწეობის გარდა, დ. არაყიშვილი ცდილობს სხვებზე ჩააღებს ქართული მუსიკის შესწავლის საქმეში. ამ მხრივ საყურადღებოა მისი ურთიერთობა სტუდენტ გ. ჟორდანიასთან, რომელიც შემდგომში მართლაც გახდა ეთნოგრაფიული განყოფილების თანამშრომელი.

სამუსიკო-საეთნოგრაფო კომისიაში მოღვაწეობის პერიოდში მკვლევარის ყურადღებას იპყრობს რუს კლასიკოს კომპოზიტორთა შემოქმედებაში აღმოსავლური ფოლკლორული მასალის გამოყენების საკითხებიც. ამ თემაზე მან კომისიის სხდომაზე წაიკითხა მოხსენებები: «Новые фактические данные относительно персидского хора в опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки», «Восточные мотивы в произведениях Н. А. Римского-Корсакова»²².

უნდა დავასახელოთ აგრეთვე სხვადასხვა მუსიკალურ მოღვაწეთა ნაწარმოებისადმი და მათი სხვისადმი მიძღვნილი მოხსენებები როგორც: «Памяти Н. И. Компанейского»²³, «Памяти П. П. Сокольского»²⁴, «О музыкальных трудах армянского композитора Тигранова»²⁵ და სხვ.

„სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის შრომების“ და „Этнографическое обозрение“-ს გარდა, ამავე პერიოდში დ. არაყიშვილი თანამშრომლობდა სხვა პერიოდულ გამომცემებში: «Русская музыкальная газета», «Музыкальный труженник», «Закатские» და სხვ.



1908 წელს ა. ლ. მასლოვან ერთად მან დააარსა და რედაქტორობდა ჟურნალს — «Музыка и Жизнь».

1913 წლის 8 ივნისს, თბილისში შედგა დ. არაყიშვილის პირველი კონცერტი. როგორც პროფ. გ. ჩხიკვაძე გადმოგვცემს (გაზ. „თბილისი“ 1965 № 78), კონცერტზე კომპოზიტორის დირიჟორობით შესრულდა ნაწყვეტები ოპერიდან „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, სიმფონიური სურათი „ჰომინი ორმუსდს“, რომანსები და მის მიერ დამუშავებული ხალხური სიმღერები. კონცერტმა თბილისელების ადრეთოვანება გამოიწვია. საერთოდ, ქართულ საზოგადოებრიობას დიდი სურვილი ჰქონდა დ. არაყიშვილი საქართველოში გადმოეყვანა, რაც 1918 წელს განხორციელდა.

სამშობლოში გადმოსვლის შემდეგ სამჭოთა ხელისუფლება მის პირობებში კომპოზიტორის წინ გადაიშალა შემოქმედებითი, სამეცნიერო, პედაგოგიური და საზოგადო მოღვაწეობის ფართო ასპარეზი.

მოსკოვის სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიაში მოღვაწეობის შედეგად დ. არაყიშვილმა შეკრიბა ქართული ხალხური მუსიკის მრავალი ნიმუში და დაწერა გამოკვლევები მათ შესახებ, რითაც საქართველოში საფუძვლი ჩაუყარა მუსიკალური ფოლკლორის მეცნიერულ კვლევას. მის მიერ შეკრებილი სიმღერების ტექსტები და გამოკვლევები მნიშვნელოვანია ქართული პოეტური ფოლკლორის შესწავლის თვალსაზრისითაც.

დ. არაყიშვილის მოღვაწეობა მოსკოვის სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიაში რუსულ-ქართული კულტურული ურთიერთობის ერთ-ერთი საყურადღებო ფაქტია. კომპოზიტორმა გააღრმავა ამ ორი ერის კულტურული თანამშრომლობა, რომელიც წინა საუკუნეებში იდგბს სათავეს.

შენიშვნები:

- ¹ «Русская музыка на рубеже XX века», М.-Л., 1966, стр. 22.
- ² «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа», 1894, вып. XVIII.
- ³ გაზ. „ივერია“, 1897 წ., № 221, 1888 წ., № 24, 1903 წ., № 37.
- ⁴ «Этнографическое обозрение», 1901, № 4, стр. 185—186.
- ⁵ «Э. О.», 1902, № 4, стр. 143.
- ⁶ იქვე, გვ. 142.
- ⁷ «Труды МЭК», т. I, «Протоколы заседаний», стр. 18, 25.
- ⁸ «Этнографическое обозрение», 1903, № 4, стр. 182.
- ⁹ «Труды МЭК», т. II, М., 1911, стр. 151.
- ¹⁰ «Труды МЭК», т. I, «Протоколы заседаний», стр. 31.
- ¹¹ «Э. О.», 1904, № 3, стр. 125—126.
- ¹² «Труды МЭК», т. I, «Протоколы заседаний», стр. 47, 51, 57.
- ¹³ «Труды МЭК», т. II, «Протоколы заседаний», стр. 6.
- ¹⁴ იქვე, გვ. 14.
- ¹⁵ იქვე.
- ¹⁶ «Труды МЭК», т. II, «Протоколы заседаний», стр. 26.
- ¹⁷ «Труды МЭК», т. I, стр. 271, 345.
- ¹⁸ «Труды МЭК», т. II, стр. 121.
- ¹⁹ «Отгиски из V т. трудов. МЭК», М., 1916.
- ²⁰ Журнал «Музыка и жизнь», 1911, № 3.
- ²¹ «Труды МЭК», т. II, «Протоколы заседаний», стр. 21, 22.
- ²² იქვე, გვ. 26-27.
- ²³ იქვე, გვ. 26.
- ²⁴ «Э. О.», 1914, № 1—2, стр. 265.
- ²⁵ იქვე.

ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში დღეისათვის საკმაო ხელშეწყობა შესწავლილი ძველი ქართული ხელოვნების განვითარების პროცესები სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე, დასახელება ხელოვნების ცალკეული დარგების განვითარების მთავარი მიმართულება. მაგრამ ამის მიუხედავად, მანაც რჩება ევოლუციის გარკვეული პერიოდები, რომლებიც დამატებით შესწავლასა და დაუსტრგებას საჭიროებს. ძველი ქართული ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი დარგი — ოქრომჭედლობა, რომლის მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა აკად. გ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევების წყალობით დღეს მთელი სისრულითაა წარმორჩენილი, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სხვადასხვა მხარეთა გამოჩენკვების უშუაღტ წყაროს წარმოადგენს. თავისთავადობითა და მაღალი მხატვრული დისპეებით გამოჩენული ლითონის პლასტიკის ნიმუშები საშუალებას გვაძლევს ვიმკვლით შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ზოგად პრობლემებზე, სტილის თავისებურებებზე, ორნამენტაციის მასიათზე, იკონოგრაფიულ ნიმუშებზე. მდგომარეობას ართულებს მხოლოდ ის გარემოება, რომ ჭედურობის ძველენი თანხარად როდია განაწილებული ისტორიული განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე; რომ შუა საუკუნეების ქართული ჭედური ხელოვნების უძველესი ძეგლები მოგვეპოვება მხოლოდ VIII-IX საუკუნეთა მიჯნიდან. ეს მდგომარეობა, რომელსაც ანგარიში უნდა გავწოთ ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ჭედური ხელოვნების საკითხის კვლევისას, აძლევს ამ ადრეული ხანის ქართული ხელოვნების განვითარების ობიექტური სურათის დადგენას.

წერილობითი წყაროების ცნობებით დსკტურდება, რომ ადრეფეოდალურ საქართველოში არსებობდა ძვირფასი ლითონის ნაკეთობათა უდიდესი რაოდენობა, რომელიც, როგორც ჩანს, მტერთაგან ჭეკვისის გაუთავებელი ძაცვა-ბრვეის მსხვერპლი გახდა.

თუ გავითვალისწინებთ საქართველოს მიწაზე აღმოჩენილ წინაქრისტიანული ხანის ვერცხლისა და ოქრის მაღალმხატვრულ ნაკეთობათა შესანიშნავ საგანძურს, სრული საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოთ ქართული ლითონის პლასტიკის ერთი უწყვეტი განვითარების ხაზის არსებობა გვიანანტიკური ეპოქიდან ქრისტიანულ შუა საუკუნეებამდე. შუა საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა არ წარმოადგენდა რაიმეს ახალს, ახალი რელიგიის მიერ შემოტანილს, იგი ჩაისახა და განვითარდა იმ მხატვრულ საფუძველზე, რომელიც არსებობდა საქართველოში წინაქრისტიანული ჭედური ხელოვნების სახით.

ტრალიციების პრობლემა შუა საუკუნეების

ქართულ მხარეებზე

კიტი მამაგული

ჩვენს ამოცანას შეადგენს იმ ძირითად მხატვრულ ტენდენციათა გარკვევა, რომელთა შედეგად უნდა აღდგინდებოდეს ადრეფეოდალური ხანის ქართული ჭედური ხელოვნება. ეს კი თავისთავად დაგვეხმარება ამ ეპოქის პლასტიკურ ხელოვნებათა განვითარების ზოგიერთი ტენდენციის დასახვაში. ამ მიზნით ჩვენ მივმართავთ შუა საუკუნეების ქართული ლიტონის პლასტიკის იმ რამდენიმე ნიმუშს, რომელიც გარკვეულად ადგილს იკავებს ძველი ქართული ხელოვნების ევოლუციაში. აღნიშნული ძეგლები იმდენად მნიშვნელოვანია, როგორც წმინდა მხატვრული, ასევე ევოლუციური თვალსაზრისით, რომ მასალის სიმეცხრის და ფრაგმენტულობის მიუხედავად თითოეულ მათგანს შეაქვს დამატებითი შტრიხი საქართველოს მხატვრული ცხოვრების სრული სურათის აღდგენაში.

შუა საუკუნეების ამ ადრეული პერიოდის ხელოვნების მკაფიო მაგალითია „ფერისცალების“ ხატი ზარზმიდან, რომელიც წარწერით ზუსტად თარიღდება 886 წლით. ჭედურობის ამ უნიკალური ნიმუშის შესწავლამ შესაძლებლობა მისცა აკად. გ. ჩუბინაშვილს მიეჩინა იგი „ბერძნულ-ბიზანტიური, ოდესმდე ფერწერით შესრულებული ნიმუშების სრულ გადამუშავებად... სრულიად სხვა გაგების განსხვავებული წყობისა და განსხვავებული მხატვრული ინტერესის საშუალებით“¹. ეს იყო ეპოქა, როდესაც ორიგინალურმა მხატვრულმა აზროვნებამ, გამომსახველობის ახალი, დამოუკიდებელი ხერხების ძიებამ მიიყვანა ქართველი შემოქმედნი მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტასთან „უბრალო დეკორატიულობის გაძლიერებით და მისი გარდაქმნით არქიტექტონიკურ, მონუმენტურ-დეკორატიულ ნაწარმოებად“² სიმბრ-

ეობრივ-გრაფიკული კომპოზიციების შექმნა სიუჟეტის სიმბოლური აზრის ექსპრესული ხაზგასმით, გატაცება თავისებური დეკორატიულ-ხაზოვანი ნახატით — წარმოადგენს იმ სიახლეს, რომელიც დამკვიდრდა ქართულ პლასტიკურ ხელოვნებაში VIII-IX საუკუნეებში და რამაც განაპირობა მხატვრული შემოქმედების მასიური ტენდენციების მართლაც დასახლება. ჭედურობასთან ერთად ეს ახალი ტენდენციები გამოვლინდა ხელოვნების სხვა დარგებშიც. ეს იყო ახალი მხატვრული მიმართულება, რომელმაც შექმნა შუა საუკუნეების ქართული ჭედურობის ისეთი მნიშვნელოვანი ნიმუშები, როგორცაა ჯვრის ფორმის რელიეფური ჯვარცმის სცენით მარტივობის მონასტრის სალაროდან და სანწერობელი სკანეთიდან.³

ჯვარცმლის მოქრული სხეული მკაფიოდ გამოიკვეთება მოსევადებული ჯვრის ღრმა შავ ფონზე; სრული სიმბოლურობის მიუხედავად, იგი თითქოს ამაღლებულია ფონზე და სევადის ფირფიტაზე ნათელ სიმბოლოდ იკითხება. ჯვარცმის კომპოზიცია დიდი ოსტატობითაა მოთავსებული კვადრატული ფორმის არეზე. ჯვარცმლის სხეულის მცირე ზომა და წინამდგომელთა მინიატურული ფიგურები მოქმედებენ ნაწილობრივ სმტაბური თანფარდობის განსაკუთრებული ეფექტით. დღისმშობლისა და იოანეს გამოსახულებები სიმბოლურ ნიშნებადაა ჩართული კომპოზიციაში, რომელიც გვევლინება ყველაზე გავრცელებული რელიგიური სურათების დეკორატიულ ტრანსკრიპციად. მიუღი გამოსახულების სიმბოლურობითი ხასიათი, განსაკუთრებული სიმბოლურობა, ჯვარცმლის თავის ექსპრესიული გაზვიადება, ფიგურების დამუშავება სევადის უმარტი-

ვისი, ლაკონიური ხაზებით წარმოდგენას გვაძლევს ქართული ხელოვნების ადრეული ეტაპის გარკვეულ მხატვრულ წყობაზე, რომელიც გული-სხმობდა სიუჟეტების გადმოცემას სიმბოლურ-დეკორატიული საშუალებებით.

ამავე მხატვრული რიგის მოვლენებს მიეკუთვნება სამწერობელი¹ მსტიდიდან, რომელიც გვიჩვენებს რელიგიური კომპოზიციის გარდაქმნას „ორნამენტულ-დეკორატიულ აგებულება“; იმ მხატვრული ტენდენციების ზემოქმედებით, რომელიც წამყვანი და განსასჯერელი იყო ქართული ხელოვნების გაერთიანების ამ ადრეულ ეტაპზე.

შუა საუკუნეების ქართული ჭედური ნაწარმოებების ყველაზე ადრეულ ძეგლთა საკმაოდ მცირერიცხოვან ჯგუფში განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მარტილის ენკოლიპიში,² რომელიც არაერთი მკვლევარის შესწავლის საგანს წარმოადგენდა (ნ. კონდაკოვი, ე. თაყაიშვილი, ო. დალტონი, გ. ჩუბინაშვილი, შ. ამირანაშვილი მ. ბარანი-იბერმული, კ. ვეკელი). აღსანიშნავია ზოგიერთი გამოხატვისი, მკვლევართა ერთსულოვნება ამ მეტად მნიშვნელოვანი ნაწარმოების დათარიღებაში — ძალაში რჩება რვა ათეული წლის წინათ ნ. კონდაკოვის შემოთავაზებული დათარიღება VIII-IX საუკუნეებით.

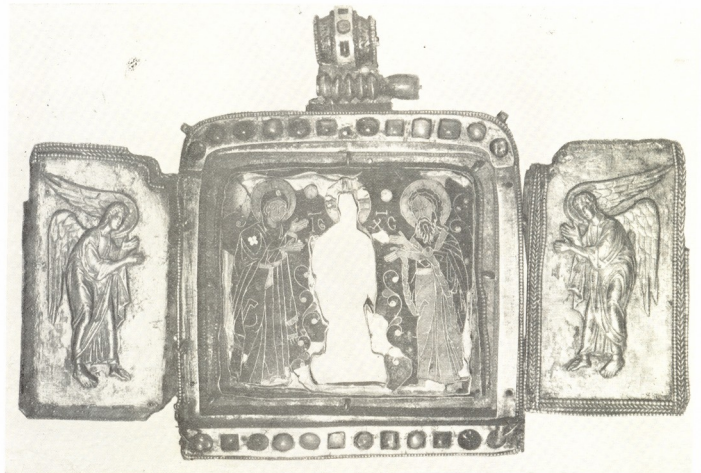
უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნო, რომ არ შეეხებოდა ამ ძეგლის შესახებ გამოთქმულ სხვადასხვა მოსაზრებას, რადგან საესკიბით ვიზიარებ გ.

ჩუბინაშვილისეულ დებულებას ამ ენკოლიპიშის „აღმოსავლური, შესაძლოა, ქართული წარმოშობის“ შესახებ. მე შევეცდები, ამ ძეგლზე დაკრძნობით, შევეხო ადრეფოდალური ხანის ქართული ხელოვნების ზოგად საკითხებს.

მარტილის ენკოლიპიში — რთული ნაწარმოებია, რომელიც შეიცავს ვერცხლის ბუდეში ჩასმულ ვედრების მინანქრის ხატს. ვერცხლის მონარჩობა შემკულია ჭედური გამოხატულებებით, სევადიანი კომპოზიციებით, ძვირფასი ქვებით. ენკოლიპიში შექმნილია ვედრების მინანქრის ხატისათვის, რომელიც წარმოადგენს ამ კომპოზიციის ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ ნიმუშს, რაც კი დღისათვისაა ცნობილი.

მარტილის ვედრების სატი ტიხროვანი მინანქრის იშვიათი, უძველესი მაგალითია, რომელიც ყურადღებას იქცევს სპეციფიკური ფერადონებით, ღრმა ზურმუხტისფერის, მეწამული-შავი ტონისა და მუქი ლურჯის თავშეკავებული ხმოვანებით. საერთო გამაში გარკვეულ ეფექტს ქმნის შარავანდების ყვითელი ლაქები. ვედრების ხატის წმიდა ტექნიკური თავისებურებები მის სიძველეზე მიუთითებენ: ტიხრობის საშუალებით შესრულებული ნახატი, ტიხართა შედარებით მცირე რაოდენობა, ნახატის ერთგვარი ესკიზურობა, ნაკვეთა კუთხოვანება, თვალების აღნიშვნა წრაული ტიხარით, მცენარეული ყლორტების სტალიზებული ნახატი ფიგურებს შორის. ყურადღებას იქცევს ოქროს უწვრლესი ტიხრებით შესრუ-

მარტილის ენკოლიპიში





ლებული წარწერა ზურმუხტოვან-მწვანე ფონზე. (ასეივე ხასიათისა ბერძნული წარწერები ხახლის კარედ ხატზე მოთავსებულ ორ უძველეს მინაქარზე ლეიონშობლისა და წმ. თეოდორეს გამოსახულებით). მინაქრის ხატის ფერადოვნებასთან უშუალო კავშირშია ენკოლიუმის შემამკობელ პატიოსან თვალთა—ზურმუხტის, ლაღისა და მარგალიტის ელვარება. ადრეული თარიღის მანიშნებელია მთელი რიგი თავისებურებები: იოანე ნათლისმცემლის ჩაქმვლობის ხასიათი, ოფინის ზურმუხტისფერი ტონალობა, მარიამის სახის დამუშავება, იოანეს იკონოგრაფიული ტიპი.

მარტილის ენკოლიუმის შედარებისას მრავალრიცხოვან აბალოგიურ ძეგლებთან (ტრიპტიქონებთან, სანაწილე ხატებთან, ენკოლიუმებთან) ირკვევა მისი ერთგვარი განსაკუთრებულობა, რადგან ამგვარ ნაწარმოებებში ვეღვრება გვგვდება ძალზე იშვიათად, ისევე გვიანდელ ეპოქაში. ასეთი რიგის ძეგლებში უპირატესად ათავსებდნენ ჯვრის, ჯვარცმისა და ამაღლების კომპოზიციებს. მარტილის ენკოლიუმის ეს განსაკუთრებული ხასიათი შესაძლებლობს გვაძლევს დაუკავშიროთ მისი ცენტრალური ხატის განსაკუთრებულობა იმ უპირატესობას, რომელსაც ანიჭებდნენ საქართველოში ვეღვრების კომპოზიციას, როგორც საკურთხევის უმთავრეს თემას.⁶ ეს მით უფრო დასაშვებია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ენკოლიუმებსა და ტრიპტიქონებში მოთავსებული ხატები ხშირად გათვითმდებელი იყო ხოლმე საკურთხევის მხატვრულ სახეებთან. ჩვენ დასაშვებად მიგვაჩანია დავსვათ ხასიათი ამ მოვლენისათვის საერთო საწყისების არსებობის შესახებ მონუმენტური და მცირე ხელოვნების ძეგლებში.⁷ ვეღვრების ხატი, როგორც განსაკუთრებამ თოფანისისა, იდეურად დასაყვებით შეესაბამება ამ რელიგიური ნივთის დანიშნულებას. აღსანიშნავია, რომ დახურული ენკოლიუმის წინა მხარე თავისი დეკორატიული სქემით ასახავს ჯვარს — მის იდეურ სიმბოლოს. ძვირფასი ქვებით შემკულ ტოლმკლავებთან ჯვარს ენკოლიუმის პირით მხარზე შეესაბამება ზურვის მხარზე ბრტყელი, სადა ჯვარი, რომელიც იქმნება სვედიან კომპოზიციებს შორის დატოვებული მოჩარჩოების სალტყეებით. ამგვარად, მარტილის ენკოლიუმში უდიდესი ოსტატობითა და ტაქტით მიღწეულია მხატვრული და იდეური პრინციპების სრული დამთხვევა.

ამასთანავე, შესაძლებელია ვეღვრების კომპოზიციის საფუძველზე ამ ენკოლიუმის მიჩნევა შესაწირავ ნივთად, რომლის დანიშნულებას შესანიშნავად შეესაბამება მინაქრის ხატის იდეა—მარიამისა და იოანეს მიერ შემწირველის თანამდგომლობა, მისი მოსარჩლეობა ქრისტეს წინაშე. ნივთის ასეთი დანიშნულების შემთხვევაში ამგვარი ხატის გამოყენება ენკოლიუმში საყვებით გამართლებულია.

მარტილის ენკოლიუმის ზურგზე მოთავსებულია სვედიან შემრლებული სახარების წარწერა: სცენა: შობა, მირქმა, ჯოჯოხეთის წარტყვევება, წმ. დედანი. ეს კომპოზიციები, მათი მცირე ზომების მიუხედავად, დიდადა მნიშვნელოვანი ენკოლიუმის იდეურ-მხატვრული გადაწყვეტის გარკვევისათვის. სახარების ისტორიულ სიუჟეტებთან აქ საყვებით შექმნილად შერჩეულია ოთხი, ე. ი. სახარების ციკლი შევეცილია ოთხ ეპიზოდამდე. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქრისტეს ცხოვრების სცენების რიცხვი ძველ ქრისტიანულ ძეგლებში მათი სიმბოლური მნიშვნელობის მიხედვით დაცვანილი იყო გარკვეულ რაოდენობაზე, შევნიშნავთ, რომ მარტილის ენკოლიუმის სვედიანი კომპოზიციების შერჩევა აშკარად გამოკვეთილი იდეური პროგრამით არის ნაკარნახევი. ამავე დროს, არსებობს უმჭიდროესი კავშირი მინაქრის ხატისა და სვედიან კომპოზიციებს შორის, ისინი ენკოლიუმის საერთო სიმბოლური გახარების შემადგენელ ნაწილებს წარმოადგენენ და ავსებენ ერთი-მეორეს.

სახარების სცენების ამგვარი შევეცილი რედაქცია გვგვდება ადრექრისტიანული მცირე ხელოვნების ძეგლთა ჯგუფში — პალესტინიდან მომდინარე ამბულეში. მონაცასა და ბობოქოს ეკლესიების საგანძურში შემონახული ვერცხლის პატარა ბრტყელი ბოთლები-ამბულეები — წარმოადგენდნენ მეორიულ საგნებს, რომელნიც დიდი რაოდენობით მზადდებოდა ადრექრისტიანულ ხანაში (VI-VII სს.) პალესტინის წმინდა ადგილებში ჩამოსული მლოცველებისათვის. ამბულეზე მოთავსებული ჭედური კომპოზიციებიც სახარების სცენების შევეცილ ციკლს გვივსვენებს, სიუჟეტების შერჩევა აქაც მათ იდეურ-სიმბოლური მნიშვნელობიდან გამომდინარეობს. მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ ენკოლიუმსა და ამბულეს შორის მსგავსება თავსდებოდა კანონზომიერებას, რადგან მოხარების თვალსაზრისით მათ ერთიანად დანიშნულება ჰქონდათ — ორივე გულზე სატარებელი რელიგიური დანიშნულების ნივთია. ორივე შემთხვევაში თვით საგნის ხასიათი განსაზღვრავდა სახარების სცენების შემოკლებულ რედაქციას. ამავე დროს, გასათვალისწინებელია, რომ ასეთი შევეცილი ციკლი, საერთოდ, დამახასიათებელია ქრისტიანობის ადრეული ეპოქისათვის.

სვედიანი კომპოზიციები მარტილის ენკოლიუმზე მთელი რიგი ისეთი იკონოგრაფიული ნიშნებით გამოირჩევა, რომელნიც ვასაგვები სხვადასხვანაირად აღმოსავლურ-ქრისტიანული წრის ხელოვნების ძეგლებთან შეჯერებისას აღსანიშნავია, რომ თვით სცენებიც ლაკონურადაა გადმოცემული, რაც ქრისტიანული იკონოგრაფიის განვითარების ადრეული სტადიისათვისაა დამახასიათებელი. (შორის შევეცილი ვერსია; მირქმის სცენაში ანას მაგივრად სვეტის გამოსახვა; ჯოჯოხეთის წარტყვევების კომპოზიციამ სოლომონისა და

დავითის გვირგვინების არქაული ფორმა; წმ. დედათა კომპოზიციაში მცველია არარსებობა და სხვა). სიუჟეტური დამუშავება ამ სვედიან კომპოზიციებს, უდავოდ, აღმოსავლურ ქრისტიანულ ხელოვნებასთან აკავშირებს. ამასთანავე, ცალკეულ კომპოზიციებში შეიძლება შევინიშნოთ მთელი რიგი ისეთი იკონოგრაფიული თავისებურებები, რომელთაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ამ ძეგლის წარმომავლობისა და ქრონოლოგიის განსაზღვრისათვის.

უაღრესად საინტერესო იკონოგრაფიულ მომენტებს ვეთავაზობს ჯოჯოხეთის წარტყვევების სცენა, რომელიც უნდა ჩაითვალოს ამ სიუჟეტის ერთ-ერთ უძველეს გამოსახულებად (ფიესკი-მორგანის კოლექციის სტაფორთიკისა და ვიკოპისანოს ჯვრის შემდეგ, პირველს მკვლევარნი მიაკუთვნებენ დაახლოებით 700 წელს, მეორეს—VIII საუკუნის პირველ ნახევარს). აქ უკვე სასყვებით დაიხვეწა კომპოზიციის ნაწილების ურთიერთაკავშირი (საკოფაგის ნაწილები ლოგიკურად დალაგდა ქრისტეს ფეხებთან), პირველად გაჩნდა წარწერა („ანასტასია“), რომელიც ამ სცენის მივლ სიმბოლიურ მნიშვნელობას განსაზღვრავს.⁸

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის ვარაუზება, რომ ზემოთხსენებული ორივე ძეგლი აღმოსავლური წარმოშობისაა, რასაც გვიჩვენებს იკონოგრაფიული თავისებურებები და შეცდომები ბერძნული წარწერების შესრულებაში. ასეთვე ხასიათის შეცდომებია ბერძნულ წარწერაში მარტივლის ენკოლიუმის სვედიან კომპოზიციებში, რაც იმას ადასტურებს, რომ ეს ძეგლიც შესრულებულია იმ ქვეყანაში, სადაც ბერძნული ენა გარედან შემოსული უნდა ყოფილიყო.

ეს მომენტი უთუოდ იმის მანიშნებელია, რომ მარტივლის ენკოლიუმის ოსტატს ხელთ ჰქონდა ნიმუში, რომლის მიხედვით ასრულებდა იგი ქრისტიანული კულტის ამ მაღალმხატვრულ ნივთს. ნიმუშის არსებობას მოწმობს კომპოზიციების ბევრი თავისებური დეტალი, რომელთაგან ზოგიერთის დასახელებაც კმარა: ადგომის სცენაში, ჩვეულებრივ, სამარხის ორფერდა გადახურვის ფრონტონსა და ანგელოზის კვართის ავირგვინებს ჯვრის გამოსახულება. მარტივლის სვედიან კომპოზიციაში ჯვარი შეცვლილია სამყურა ყვავილის მსგავსი ორნამენტული დეტალით, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ ოსტატმა სწორად ვერ გადმოცა ნიმუში არსებული დეტალი; ბიბლიურ მეფეთა გვირგვინები მარტივლის სვედიან სცენაში, ფაქტიურად ამოირბენ ადრეული შუა საუკუნეების მრავალრიცხოვან ძეგლებში გაგრძელებულ ძვირფას გვირგვინთა მოხაზულობას.

ენკოლიუმის სვედიანი სცენების შედარება სამეცნიერო ლიტერატურაში ზუსტად იდენტიფიცირებულ ძეგლებთან (ფიესკი-მორგანის სტაფორთეკა, პასკალის ჯვარი, ვიკოპისანოს ჯვარი) მოწმობს იმას, რომ კომპოზიციები სათავეს იღებს

ერთი საერთო წყაროდან. ყველა მათგანში ჩანს ერთი მხატვრული თუ რელიგიური ცენტრიდან მომდინარე იკონოგრაფიული გადმოცემის კვალი.⁹

ნიმუშის (ან ნიმუშების) არსებობაზე მიგვანიშნებს მარტივლის ენკოლიუმის ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწილი, როგორცაა ვედრების სატის ორივე მხარეს განლაგებული ანგელოზთა ჭედური გამოსახულებები, რომელნიც კ. ვესელის აზრით „VII საუკუნის ადრებიზანტიური ტორენტეტიკოს უკანასკნელი აყვავების ტრადიციით არის შესრულებული“¹⁰. აკად. გ. ზუბინაშვილი ენკოლიუმის ამ ნაწილის პარალელებს პოულობს დასავლეთში, კაროლინგების რენესანსის ძეგლებში (ვოლფინიუსის პალიოტო მილანში, სპილოს ძეგლები მეტიდან, რაიმისის სკოლის ნაწარმოებები).¹¹ ანალოგიური შემთხვევები გვაქვს შუა საუკუნეების ქართულ პლასტიკაშიც, სადაც ხდებოდა ძველი მხატვრული სახეების თავისებური გადამუშავება ახალ ეპოქაში, ახალი ამოცანებით (მცხეთის ჯვრის რელიეფები).

ტრიბტიონებსა და სანაწილეებში, ჩვეულებრივ, მოაგვრია ცენტრალური ხატი, რომელიც წარმოადგენს საერთო რელიგიური კომპოზიციის ღერძს. გვერდით კარებს ორმაგი მნიშვნელობა

ვედრება. მარტივლის ენკოლიუმი





აქვს: წმინდა ნაწილების შენახვა (ან მთავარი ხატის დაცვა) და იკონოგრაფიული დეკორის გამოსახატვის დამატებითი არის შექმნა. მარტივების ენკოლოპიუმში გვერდით კარგებზე შესრულებული ანგელოზების ჭედური გამოსახულებები ავსებენ ვედრების კომპოზიციას, ისინი საშუალებას აძლევენ ოსტატს განავრცოს ცენტრალური სცენა. და თუ მინანქარის ხატი წარმოადგენს ვედრების კომპოზიციის შვეველი რედაქციით (ქრისტე წინამდგომლებით, მარიამით და იოანეთი), კარგებზე მოთავსებული ანგელოზები ავსებენ ამ სიუჟეტს ყურადღებას იქცევს შემდეგი გარემოება: მარტივლის ტრიპტიქონის ანგელოზები თავისი იკონოგრაფიული ტიპით მიეკუთვნებიან არა ვედრების მთავარანგელოზებს, არამედ ანგელოზებს ამაღლების კომპოზიციიდან. ჩვენ შესაძლებლად მიგვაჩნია ტრიპტიქონის ამ ნაწილში დავინახოთ გარკვეული ნიმუშის ზეგავლენის კავლი. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ ადასტურებს საჭიროებას მიწაზე სხვადასხვა ქრისტიანული ცენტრიდან წარმომავალი ნიმუშების არსებობას, აღმოსავლეთისა თუ დასავლეთის ცნობილი მხატვრული კერებიდან შემოტანილი ჭედური ხელოვნების ძეგლები ქართული მხატვრებისათვის წარმოადგენდა მისაბამ ნიმუშებს, რომელთა უშუალო შემოქმედება ასახ-

როდობდა ადგილობრივ მხატვართა და ოქრომჭედელთა შემოქმედებს. ამ აღიარებული, კანონიერებული ნიმუშებიდან ქართველი მხატვრები იღებდნენ იმას, რაც უფრო მეტად შესაბამებდა ეროვნული ხელოვნების სულს, რაც უფრო მეტად აკმაყოფილებდა მათ ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს. ამ ნიმუშების თავისებური მხატვრული ტრასფორმაციისა და ახლებური გააზრების შედეგად ადრეფეოდალურ ხანაში იქმნებოდა საკუთრივ ქართული ოქრომჭედლობის ორიგინალური ძეგლები.

მარტივლის ენკოლოპიუმის განხილვისას არ შეიძლება არ აღინიშნოს სევალიანი სცენების მომხარობელი ორნამენტის თავისებური ხასიათი, რომელიც თითქოს არ ერწყმის ორგანულად ტრიპტიქონის დანარჩენ ნაწილებს. მაგრამ საკმარისია მივმართოთ VII-IX საუკუნეთა აღმოსავლური ტორეტიკის ძეგლებს, რომ ეს მოჩვენებითი შესაბამობა მაშინვე გასაგებია გახლდეს. გვიანტიკური და ადრეხრისტიანული ძეგლებისათვის დამახასიათებელი, ნატურალისტურად გადმოცემული მცენარეული მოტივი — ყლორტი საშუალო ფურცლით, სასაზური ირინის ხელოვნებაში გადაიქცევა სამფურცლიან ყვავილად. განსაკუთრებით დამახასიათებელია ამ ორნამენტის კონსტრუქციული-როგორც ვერტიკალურ, ისე პორიზონტალურ ჩარჩოზე სამფურცლიანი ყვავილი ინარჩუნებს ვერტიკალურ მიმართულებას. ასეთი პირობით-დეკორატიული მიდგომა მცენარეული მოტივისადმი დამახასიათებელია სწორედ აღმოსავლური ხელოვნებისათვის. მოჩარჩოების ორნამენტის მოტივი — პალმეტების სიბრტყობრივ-დეკორატიული ნახატი პუნსონირებულ ფონზე — შესრულებულია აღმოსავლურ ტრადიციასზე დაყრდნობით. ამგვარი ორნამენტი საკმაოდ გავრცელებული ჩანს VII-IX საუკუნეთა აღმოსავლურ ვერცხლის ჭურჭელზე.¹²

ზემოთ აღნიშნულის გარდა კიდევ ბევრი რამის თქმა შეიძლება მარტივლის ენკოლოპიუმის თავისებურებებზე. მის სხვადასხვა დეტალზე, ისევე როგორცაა პატიოსან თვალთა ფერადღვნების განსაკუთრებული არქიტექტონიკა, ანგელოზთა ფიგურების მოჩარჩოების ხასიათი, ენკოლოპიუმის საყიდის დამუშავება და სხვა. მაგრამ ჩვენ მიერ განხილული ნაწილებიც ცხადყოფენ, თუ რა მდიდარი ინფორმაციის შეიძლება ოქრომჭედლობის ეს მაღალმხატვრული ნიმუში ქართული ხელოვნებისათვის უადრესად მნიშვნელოვანი გარდამავალი ეპოქის შესახებ. ენკოლოპიუმის სხვადასხვა ნაწილში თავისებურად აისახა ისტორიული განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ქართულ ხელოვნებაში არსებული რთული ურთიერთკავშირები, გაიჩვენა საქართველოში სხვადასხვა კულტურული ცენტრიდან შემოსული ნიმუშების არსებობა, რომელთა ათვისებითა და გადამუშავებით შესაძლებელი გახდა ამგვარი ჭედური ნაწარმოების შექმნა.

მარტივლის ენკოლოპიუმი. ზურვის მხარე. სევალიანი კომპოზიციები

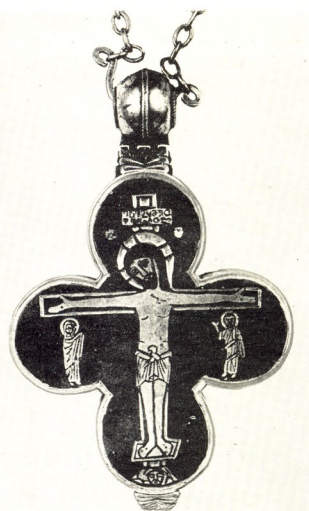


მარტილის ენკოლიპუმის ყოველი შემადგენელი ნაწილი თავისებური ხასიათითა და გამომსახველობით გამოირჩევა: ანგელოზთა ფიგურების ოსტატური, ნატიფი მოდელირება დასავლური პლასტიკის ნიმუშებთან იწყებს ასოციაციებს, სევადიანი კომპოზიციები, მათი აღმოსავლურ-ქრისტიანული (სირიულ-პალესტინური) ელემენტებით, თავისებური ხასიათი მეტყველებით ხასიათდება, ჭედური ორნამენტის ნახატის შესრულების მანერა ტიპურად აღმოსავლურია.

ამასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ მდგომარება წინაქრისტიანულ ჭედურ და, საერთოდ, ქართულ ხელოვნებაში, როდესაც ჭედურობის ადგილობრივი ნიმუშებთან საქართველოს მიწაზე თანარსებობდნენ აღმოსავლური წარმოშობის და ელენისტურ-რომაული ხასიათის ძეგლები. სავარაუდოა ამგვარი მდგომარეობის არსებობა საქართველოში ადრეფილადურ ხანაშიც. და თუკი გვიანანტიკურ ხანაში საქართველო აქტიურად მონაწილეობდა ხმელთაშუაზღვისპირეთისა და მახლობელი აღმოსავლეთის მხატვრულ ცხოვრებაში, ადრეულ შუა საუკუნეებში იგი შედიოდა აღმოსავლურ-ქრისტიანულ სამყაროში და მის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენდა.

ამასთან დაკავშირებით მარტილის ენკოლიპუმის წარმომავლობის საკითხი განსაკუთრებული კუთხით უნდა იქნეს განხილული და უთანხმოებანი ამ საკითხის გარშემო ახლებურად წარმოგვიდგება. მკვლევართა მეტი ნაწილი დღევანდლად მიიჩნევს მის ქართულ წარმოშობას; მხოლოდ კ. ვესელი შესაძლოდ სცნობს მინანქრის ვედრების საქართველოში შექმნას „ბიზანტიელი მხატვრის“ მიერ.¹³ ამავე დროს მისი მიკუთვნება აღმოსავლურ-ქრისტიანული წრისადმი არავითარ იქნეს არ იწყებს. მაგრამ მარტილის ენკოლიპუმის იკონოგრაფიული თავისებურებანი მიგვანიშნებენ აღმოსავლურ-ქრისტიანული ხელოვნების საკმაოდ ფართო წრეზე, ისე, რომ, საქართველო, რომელიც წარმოადგენდა აღმოსავლურ-ქრისტიანული სამყაროს შემადგენელ ნაწილს, არ უნდა გამოირჩეოს იმ მხატვრულ ცენტრთა რიცხვიდან, სადაც შეიძლება შექმნილიყო ჭედური და სამინანქრო ხელოვნების ეს შესანიშნავი ნიმუში. საგანებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ადგილობრივი ქართული მხატვრული ცენტრების შეუფასებლობის მიუხედავად იქცა ის გარემოება, რომ ქართული ხელოვნების ძეგლები არასაკმარისად და საკმაოდ გვიან გახდა ცნობილი ევროპულ მკვლევართათვის.

ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების საკითხების კვლევისას არ შეიძლება განსაკუთრებულად არ დავეყრდნოთ აკად. გ. ჩუბინაშვილის ბრწყინვალე დაკვირვებას, რომელსაც საფუძვლად უდებს ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ძეგლების ღრმა და მრავალმხრივი შესწავლა: „სინამდვილეში, მხოლოდ IX-X საუკუნეთა მიჯნაზე ვხვდებით ქართულ ფერწერულ და სკუ-



მოსვენებული ჭვარი-სანაწილ მარტი-ვილანს

ლპტურულ ნაწარმოებთა შორის ისეთებს, რომელიც აღბეჭდილია ბიზანტიური ხელოვნებისაგან რაიმე განსხვავებით. ე. ი. ხალხური ხელოვნების წიაღში ქრისტიანობის გაერყელებისთანავე დაწყებული გადამუშავება მხოლოდ ამ დროისათვის იწყებს საგრძნობი შედეგების გამოღებას პლასტიკასა და ჭედურობაში.¹⁴

ამგვარად, მარტილის ენკოლიპუმი, რომელიც უნდა შექმნილიყო არა უგვიანეს IX საუკუნის შუა წლებისა, წარმოადგენს ნაწარმოებს, რომელიც შესაძლებელია შეიქმნა საქართველოს რომელიმე მხატვრულ ცენტრში ქრისტიანობის აღმოსავლური ცენტრებიდან მომდინარე გარკვეული კანონზირებული ნიმუშების შთაბეჭდილებითა და შეგავლენით. მაგრამ მარტილის ენკოლიპუმის საერთო „არაქართული“ (როგორც ზოგიერთი მკვლევარი აღნიშნავს) ხასიათის მიუხედავად, მის სხვადასხვა ნაწილში ვლინდება ისეთი ნიმუშები, რომელნიც უკავშირდება უდავოდ ადგილობრივი წარმოშობის ჭედურობის ძეგლებს.

ერთი შეხედვით, მარტილის ენკოლიპუმის მინანქრიანი და მოსვენებული კომპოზიციები განსხვავებული ხასიათისაა, მაგრამ თუ ჩავეტყობრდებით, ეს განსხვავებანი გამოწვეულია ერთი მხრივ-ტიქნიკური თავისებურებებით, მეორე მხრივ კი ნიმუშთა განსხვავებით. ენკოლიპუმის ამ ორი ნაწილის შეკერებისას აშკარაა საერთო მხატვ-



ჯვარი-სანაწილე მარტილიდან. ზურგის მხარე ედღევალ ხოსროვანუმის წარწერით

რული პრინციპები, რომელიც გულისხმობს „სიუფეტის არსის გადმოცემითვის ხაზის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, რომელიც მიმართულია თავების, ხელების ფესტებისა და საერთოდ მოძრაობის ხაზგასმული ემოციური გადმოცემისაკენ; იგივე მიზანს ემსახურება, ფიგურების სრულად სიმბრტყობრივ გადაწყვეტასთან ერთად, ფერი და სვედაა.¹⁵

მინანქრიანი ვედრების განსაკუთრებული, თავშეკავებული გამა მოქმედებს ფართო ფერადოვანი სიმბრტყეების ღრმა ლოკალური ტონებით. მეჩხერად განლაგებული მინანქრის ტიხრები კი არ აქუნძაყებენ, არამედ შემოსაზავენ ფორმის მხოლოდ ძირითად, ზოგად მოხაზულობას, რითაც ფიგურები გარკვეულ მონუმენტურობას იძენენ. წვრილი ოქროს მავთულების ოდნავ კუთხოვანი, თითქოს ესკიზური, ექსპრესიული ნახატი მინანქრის ხატს განსაკუთრებულ ემოციურ გამომსახველობას ანიჭებს. ეს თითქოს ოქროსფერი გრაფიკული ნახატია ღრმა ზურმუხტოვან-მწვანე, ლურჯ და მეწამულ ფონზე.

სვედიან კომპოზიციებშიც მთავარია თავისებური ხაზოვანი რიტმი და გრაფიკული გამომსახველობა. ხანგრძლივი ხმარებისაგან სვედის ზედაპირი მნიშვნელოვნადაა დაზიანებული და ამჟამად ძალზე შესუსტებულია შავი სვედიანი სიმბრტყეებისა და ოქროფერილი ვერცხლის ფონის

კონტრასტული დაპირისპირების პირვანდელი მხატვრული ეფექტი. დღეს მხოლოდ შეკვიდილი ვარაუდით, როგორი გამომსახველობით გამოირჩეოდნენ სიმბრტყობრივად გადმოცემული მოსვადებული ფიგურები, უაღრესად ემოციურად შესრულებული სახეებით.

მარტილის ენკობიუმში უკვე გამოიკვეთა უდიდესი მნიშვნელობის ის მხატვრული ტენდენციები, რომელნიც მოგვიანებით გამოვლინდა ადრეფეოდალური ეპოქის ქართული ჭედურობის ძეგლებში (ზარხმის ფერისცვალების ხატი, მარტილის ჯვარი, სამწერობელი მესტიიდან) შუასაუკუნეების ქართული ჭედურობის იმ მცირე ნაწარმოებების მიხედვითაც კი, რაც დღეს ჩვენ ხელთ გააქვს, შეიძლება დასახოთ სტილის თავისებური ევოლუციის ხაზი, ორიგინალური კომპოზიციური გადაწყვეტის ძიებათა მიმართულება, თვალი გაავადენოთ იმ იკონოგრაფიული თემების შერჩევას, რომელნიც შეესაბამებოდნენ ქართული ხელოვნების ეროვნულ ტენდენციებს.

შუასაუკუნეების ამ ადრეული ეპოქის (VIII-IX სს) ქართული ჭედურობის ძეგლების საფუძველზე შეიძლება ვნახოთ, თუ როგორ განაგრძობენ არსებობასა და განვითარებას ქართულ ნიადაგზე ჭედური ხელოვნების დარგში უკვე წინაქრისტიანულ ეპოქაში დასახული გარკვეული ტენდენციები, რომელნიც ადრეფეოდალურ ხანაში გვევლინებიან სრულიად ახალი სახით, ახალი მხატვრული ამოცანებით. მე მხედველობაში მაქვს გამოსახულებათა თავისებური გრაფიკულობა, ჭედური ნაწარმოების დეკორატიული განაზრების ოსტატობა, მოსუვადების, როგორც მხატვრული ხერხის, გამოყენება,¹⁶ პოლიქრომიის განსაკუთრებული გრძობა.

ქართული ხელოვნების ისტორიაში VIII-IX საუკუნეები, რომელსაც მიეკუთვნება ჩვენს მიერ განხილული ძეგლები, ევოლუციის უაღრესად მნიშვნელოვანი ეტაპია. ეს იყო ეპოქა, რომელიც საფუძველს უყრდა ახალ ხელოვნებას, ეპოქა, რომელმაც მნიშვნელოვნად განაპირობა შუასაუკუნეების ქართული ხელოვნების განვითარება. ამ პერიოდის მთელი სირთულე, მხატვრულ ძიებათა თავისებურება გასწავლია აკად. ჩ. ზებინაშვილის ნაშრომში, სადაც დასახულია ქართული ხელოვნების განვითარების მაგისტრალური ხაზი. ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად (არქიტექტურა, რელიეფები, კანკელები, კედლის მხატვრობა), ჭედურობა, ძეგლების სიმკირის მიუხედავად, საგრძობლად ამდიდრებს ჩვენს ცოდნას ქართული კულტურის შესახებ ამ ეპოქაში.

საქართველოსათვის საერთოდ უაღრესად მნიშვნელოვანია VIII-IX საუკუნეები. გავიხსენოთ, რა კულტურული და სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენებია საქართველოში იმ დროს, როდესაც „ქართული ხელოვნების მამორავებულ ძალად იქცა ახალი მხატვრული ხერხების ძიება“, როდესაც

ხელოვნებაში მთავარი იყო „უაღრესად მნიშვნელოვანი ძიებები და ძვრები“ (გ. ჩუხინაშვილი). ეს იყო დიდმნიშვნელოვანი ისტორიული ეტაპი, აღნიშნული ფართო სამონასტრო მშენებლობით, კულტურის დიდი კვრების შექმნით. IX საუკუნის შუა წლებისათვის ფართო აღიარება პპოვა ქართულმა ეკლესიამ და დიდი უფლებებიც მოიპოვა.¹⁷

შემთხვევითი როდია, რომ შუა საუკუნეების ადრეული ხანიდან გადარჩენილი ოქრომჭედლობის სულ რამდენიმე ნიმუშიდან ორი (სევალიანი ჯვარი-სანაწილე და მინანქრის ენკლაპიუმი) მომდინარეობს VII საუკუნის დას. საქართველოს დიდი საეპისკოპოსო ტაძრის საღაროდან. მარტვილის ტაძრის საგანძურში დაცული იყო ქართული საოქრომჭედლო და სამინანქრო ხელოვნების არაერთი შეგანიშნავი ძეგლი. ნიმანდობლივია, რომ ამ საგანძურშია შენახული მომდევნო საუკუნეთა მინანქრის ბრწყინვალე ნაწარმოებები, რომელთა ქართული წარწერები ეჭვს გარეშეს ხდიან მათ ადგილობრივ წარმოშობას.

დღეისათვის ჯერ კიდევ ვერ ხერხდება ქართული ჭედურობისა თუ მინანქრის ყველა ძეგლის შემქმნელი მსატრული ცენტრის ზუსტი დადგენა, მაგრამ ცნობილია, რომ იმ ეპოქაში, რომელსაც მიეკუთვნება ამ წერილობითი განხილული ოქრომჭედური ძეგლები, საქართველოს შემოქმედებითი ძალები თავისებურად იყო დანაწილებული. განსაკუთრებულმა ისტორიულმა ვითარებამ (არაბთა ბატონობამ საქართველოს ცენტრალური რაიონებში) გამოიწვია ხალხის შემოქმედებითი ცხოვრების გადაჯგუფება პერიფერიულ ცენტრებში და იქ განსაკუთრებული ინტენსივობით გაშლა. ეს სწორედ ის მოვლენაა, რომლის ანარქულ ვხვდათ გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების აღწერებში. ხომ არ არის ამ მოვლენასთან კავშირში მარტვილიდან დაკავშირებული ოქრომჭედლობისა და მინანქრის საკმაოდ დიდი რაოდენობის არსებობა.

ამ ეპოქაში იქმნება საქართველოში ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის ბრწყინვალე ძეგლები, მონასტრების სკრიპტორიუმებში თარგმნიან და იწერენ ბერძენ ავტორთა თხზულებებს, იქმნება საეკლესიო საგალობლები, საისტორიო მატანეები.

აი.დ. კ. ქველიძის გამოკვლევებში მკაფიოდ გამოიკვეთა ადრეფეოდალური ხანის საქართველოს რელიგიური ცხოვრების სურათი, რომელშიც არსებითი მნიშვნელობისა აღმოჩნდა „სირიელ მამათა“ მოღვაწეობა. სწორედ ამოსავალურ-ქრისტიანულ სამყაროსთან უმჭიდროესმა კონტაქტებმა შეუწყო ხელი საქართველოში სამონასტრო მშენებლობის გაშლას. დღეისათვის საქართველოში აღმოსავლური ნიმუშების მოხვედრის ერთ-ერთ უპირატეს გზად მიჩნეულია „სტილისტურად ერთმანეთისაგან განსხვავებული ნივთები“, რო-

მელნიც „სირიელ მამებს“ ჩამოაქონდათ წმინდა ადგილებიდან. აიტიკომაა, რომ ნ. ჩუხინაშვილი აღნიშნავდა ადრეფეოდალური ქართული პლასტიკის ზოგიერთი ძეგლის „კავშირის ამბულეების მემკვიდრეობით არა მარტო პალესტინის წმიდა ადგილთა ხელოვნებასთან, არამედ სირიისა და პალესტინის იკონოგრაფიასთან. ხოლო ბაუტიკის ფრესკების საშუალებით — კოპტური ეგვიპტის იკონოგრაფიასთანაც“.¹⁸

ეს განსაკუთრებით ენება ქართული ჭედურობის ნიმუშებს, რომელნიც VIII-IX საუკუნეებში ბუნებრივად იყვნენ ჩართულნი შიდა ქრისტიანული სამყაროს, უპირატესად მის აღმოსავლურ-ქრისტიანული ნაწილის, ხელოვნების საერთო განვითარებაში. როგორც ჩანს, ჭედურ ხელოვნებაზეც ვრცელდება ის მდგომარეობა, რომელიც გულისხმობდა „სიუვეტური კომპოზიციების ათვისებას საერთო აღმოსავლურ-ქრისტიანული წყაროებიდან“¹⁹ და მათ გარდაქმნას ადგილობრივი ტრადიციების მიხედვით. შუა საუკუნეების ხელოვნების განვითარების ამ ადრეულ ეტაპზე ქართული ხელოვნების ყველა დარგი საზრდობდა მიეწოდებოდა ქრისტიანული სამყაროსათვის აუცილებელი ნიმუშებით, გადაამუშავებდა რა მათ უძველესი ეროვნული ტრადიციების შესაბამისად.

დიდად განვითარებული რელიგიური ცხოვრება, ტაძრებისა და მონასტრების დიდი რაოდენობა, ქართული სამღვდლოების მალე მდგომარეობა, ღვთისმსახურების რთული რიტუალი, უძველესი, მოთხოვნიდა მრავალრიცხოვან ძვირფას საეკლესიო ნივთებს. ამ ადრეული ეპოქიდან შემორჩენილი, ზემოთ განხილული რამდენიმე ნიმუში, რაღა თქმა უნდა, ოდნავადაც ვერ ასახავს ჭედური ხელოვნების იმდროინდელი განვითარების რეალურ სურათს.

VIII-IX საუკუნეები საქართველოსათვის უდიდესი მნიშვნელობის ეპოქა იყო ქვეყნის პოლიტიკური განვითარების თვალსაზრისით. ამ დროს ყალიბდებოდა ახალი რთული სოციალური ურთიერთობანი — იქმნებოდა დიდი ფეოდალური ერთეულები — სამთავროები (კახეთი, ჰერეთი, გურია-აფხაზეთი, ტაო-კლარჯეთი).

აღსანიშნავია, რომ თავისთავადი ეროვნული მსატრული მეტყველების გამოშვებება, ხელოვნებაში დამოუკიდებელი, საკუთარი გზების ძიება თითქმის დამოუბნავა ქვეყნის ცხოვრებაში უღრმეს სოციალურ-პოლიტიკურ ძვრებს. და როგორც ამ პროცესის ორგანული განვითარება — ქართული სახელმწიფოს კონსოლიდაციის ეპოქაში, ფეოდალურ სამთავროთა ვაგონთაგანის დროს, ეს მოვლენები ქვეყნის ცხოვრებაში იქცა საფუძვლად შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების უდიდესი აღმავლობისა, რომელშიც ერთი უმთავრესი ადგილიაგანი ჭედურობამ დაიკავა.



¹ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, стр. 37, 41.

² იქვე, გვ. 41.

³ მარტილის ჯვარი — 11,8 სმ X 9 სმ. სამწერობელი—24,8 სმ X 24,8 სმ გ. ჩუბინაშვილი, ითუალსწინებს რა ჯვარზე მოთავსებულ კოპოზიციის სტილისტურ ნიშნებს და ჯვარის ზურგზე განლაგებულ ასომთავრული წარწერის მონაცემებს, მოაუთუხებებს მას IX ს. დასაბრუნ. აღსათანავე, იგი ითუალსწინებდა ამ ქრონოლოგიური ზღვარის უფრო შორს გადაწევას. ამის საშუალებას აძლევდა მას სცვალის ტექნიკის თავისებურება და შედარება ზუსტად დთაიიღებულ ევროპულ ოქრომკვლელობის ძეგლებთან (VIII საუკუნისა). ამავე დროის ნაწარმოებად მიანდა გ. ჩუბინაშვილის სამწერობელი სვანთიდან.

⁴ სამწერობელი — მრგვალი სახე ზერუქითა ტარანი, ხმარებული, ეამსა წირვისსა დასაგრილებლად წმიდათა ძველთა“ (დვით ჩუბინაშვილი); „რომელი დიკონია უყურით სიწმინდის მოსაქროლად, სერაბინთ სახენი“ (სულხან-საბა ორბელიანი).

⁵ ენკოლოპეში ან ენკოლოპიონი (ბერძ.) გულსაკილი ჯვარი ან ბუდე (კოლოფი), რომელიც შეიცავს წმიდა ნაწილებს (ან ხატს), და რომელიც ეპისკოპოსის ან მაღალი სამღვდელთების პირის სამკელს წარმოადგენდა. ტერმინი „ენკოლოპიონი“ გვხვდება უკვე IX საუკუნის დასაწყისისთვის პატრიარქ ნიკეიურე კონსტანტინოპოლის წერილში პაპის ლეო III-ისადმი. „წმ. ნიკიტას ცხოვრებაში“ და კონსტანტინოპოლის IV სინოდის აქტებში. აღსანიშნავია, რომ ეს ტერმინი, ძირითადად, გამოიყენება აღმოსავლურ-ქრისტიანული ეკლესიის წმიდა ნივთებთან დაკავშირებით. დასავლელ ევროპულ რელიქვიაროუმების მიმართ ეს ტერმინი არასდ არ გამოიყენებოდა.

⁶ Т. В. Вирсаладзе, Роспись Микаела Магкелაи в Машварии, Грузинское искусство, 4, Тбилиси, 1955, стр. 227—228; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, росписи художника Тевдоре, Тбилиси, 1966, стр. 16—17.

⁷ საისტერესო იქნება იმის აღნიშვნაც, რომ მონუმენტურ ხელოვნებაში ვედრების კოპოზიციის ყველაზე ადრეული ნიმუში—სანტა მარია ანტიკვის ეკლესიაში რომში (VII-VIII სს) მკვლევართ მიანით აღმოსავლელი მხატვრის ქმნილებად. ამის საფუძველს აძლევთ ბერძნული წარწერის სპეციფიკური დაწერლობა.

⁸ R. Lange, Die Auferstzulung, 1966, S. 19.

⁹ Н. В. Покровский, Серебряное блюдо сирийское, МАР, 22, С.-ПБ, 1899, стр. 6.

¹⁰ K. Wessel, die Byzantinische Emailkunst, München, 1967, S. 47-78.

¹¹ G. Tschubinaschwili, Ein Goldschmiedetryptichon, S. 86.

¹² Я. Смирнов, Восточное серебро, С.-ПБ., 1890, № 84.

¹³ K. Wessel, Ibid., S. 48.

¹⁴ Г. Н. Чубинашвили, ук. соч., стр. 37.

¹⁵ იქვე, გვ. 48.

¹⁶ სვადის გამოყენება ევრცელის ნივთების შესამკობად საქართველოში წინაქრისტიანული ხანიდანაა ცნობილი. ამის მაგალითია გვიანნტიკური ევრცელის ოსები ცხინვალისა და ეკავთიეთისა. მოსეადლება უძველესა შუა საუკუნეების ქართულ ოქრომკვლელობაში. მარტილის ენკოლოპიონის შემდეგ სვადა გამოიყენებოდა სანაწილე ჯვარში მარტივად (იხ. ზემოთ) და შუა საუკ. კვლერი ხელოვნების ბერძნულზე.

¹⁷ ა. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია II, თბილისი, 1965 გვ. 117 შემდ.

¹⁸ Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тбилиси, 1972, стр. 27.

¹⁹ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1936, გვ. 218.

პირველი ქართული სენისმოყვარე კალები

ქაიხოსროს ჯაგვარულ-ოვრგულიანი

იაკობ ბალახაშვილი

მწიტი გრივლ ორბელიანი მას თავის ბარათებში „გულტრედა ქეთევანა“ იხსენიებდა და ადრესატი უმაღლე ხედვებოდა რონდე ქეთევანზე იყო საუბარი.¹

აკაკი წერეთელი წერდა: „მოაგრობისაგან პატივცემული, ხალხის სიყვარულიც იყო და ის სიყვარული იხატებოდა იმის უბრალო, უტიტულად სახელწოდებაშივე; „კენინა ქეთევანო“ რომ ასწავლებდნენ, მთელმა აღმოსავლეთის ქართველობამ იცოდა, თუ ვინ იყო ის „ქეთევანი“².

მოაგრობის ჯილდოები არ აკლდა, „კავალერსტენიაი და მას“ წოდებაც ჰქონდა.

ქეთევანი თითქმის შემსწრე იყო საქართველოს რუსეთთან შეერთებისა. აკაკის სიტყვებით: „ის ეკუთვნოდა იმ ქართველების გუნდს, რომელთაც თავის მცნებათა აქვთ აღსარებული რუსეთთან საქართველოსი სიყვარულით შეგავშირება და ოქროს ჯაჭვითა“.³

თითქმის საუკუნე იცოცხლა.



როგორც საქართველოში, ისე რუსეთში უამრავი ნაცნობი, თავყანისმცემელი და მეგობარი ჰყავდა.

ხანგრძლივი სიცოცხლის მანძილზე რუსეთის სამეფო ტახტის ხუთი იმპერატორი უნახავს: ალექსანდრე პირველი, ნიკოლოზ პირველი, ალექსანდრე მეორე, ალექსანდრე მესამე და ნიკოლოზ მეორე ალექსანდრე პირველის გარდა, ოთხთავე იმპერატორს პირადად და ახლო იცნობდა, მათ მინისტრებს თითქმის ყველას. საქართველოს შიშაგარეაშთებულებას და მეფისნაცვლებს ხომ იცნობდა და იცნობდა.

სახელდარბეული ქველმოქმედი, გაჭირვებულთა ტალკევის ხელხელად და ამ ფართო ნაცნობობას ხალხის კეთილდღეობისათვის იყენებდა. ქართველ, რუს, უცხოელ კულტურის მოღვაწეებთან მტკიცე მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა.

რა არ ენახა, რა არ მოუხმინა. ბრწყინვალე მუსიკერების პატრონი, გარდავლულ დღეთა ცოცხალი მტკიცე იყო.

ქეთევან ჯამბაყურ-ორბელიანის ცხოვრების აღწერა მრავალ თაბას ითხოვს. აქ ქართული თეატრისა და საერთოდაც ქართული კულტურის წინაშე მის ღვაწლზე ვიამბობთ. ქეთევანი ასულია სახელგანთქმული სამხედრო პირის გიორგი იასეს ძე ერისთავისა.

„გიორგი ერისთავი იყო მრავალ ომში გამარჯვებული გენერალი. მისი დროის რუსეთში არ დარჩენილა არცერთი სამხედრო ორდენი, რომელიც მას არ დაემსახურებინოს“.⁴

გიორგი იასეს ძე ერისთავი მწერლობა. მისი ლექსი „მოწოდება ივერთა მამულის დაცვისათვის დროსა სპარსთა შემოსევისასა საქართველოს სამძლურთა შინა“ დაბეჭდილია სოლომონ დიდაშვილის უფროსში: „სალიტერატურონი ნაწილი ტფილისის უწყებათანი“ (1832 წ. №3). მასვე გამოქვეყნებული აქვს თეოლოგიური ხასიათის ნაშრომი: „მამისან შვილის დარიგება“ (ქურ. „იესაიარი“, 1867 წ. №10).

გ.ი. ერისთავი 1863 წლის ოთხ ნოემბერს დაბადებიდან 103 წლისა გარდაიცვალა.

180 წელს დაბადებულ ქეთევანს მამის ოჯახში ბრწყინვალე ზნეობრივი და გონებრივი აღზრდა მიუღია.

ქეთევანი მწერლობის ტრფიალი იყო. უამრავს კითხულობდა და უსადო გემოვნება ჰქონდა, იმ დროის არაერთ მწერალს საქაშნიკოდ მიუტანია მასთან თავისი ნაკალმარი.

ქეთევანი ცოლი იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილის უახლოესი მეგობრის, სახელგანთქმული მხედრის მამუკა (მაკარ) თამაზის ძე ჯამბაყურ-ორბელიანისა. მამუკას თავდავიწყებამდე უყვარდა რუსული პოეზიის ზმის — ალექსანდრე პუშკინის თხზულებანი. ბევრი მათგანი ზეპირადაც იცოდა.

მამუკა ორბელიანი ოცნებობდა პირსაპირ შეჰყვოდა პუშკინის მკვლავს — დანტესს. 1837 წლის 23 თებერვალს დეკაბრისტები მწერალი ალექსანდრე ბესტუჟევი-მარლინსკი თბილისიდან ძმას — პავლე ბესტუჟევს, რომელმაც მას ბარათით ა. ბ. პუშკინის მოკლის ამბავი აუწყეს, სწერდა: „როცა მე წაუგუთმებ შენი წერილი მამუკა ორბელიანს, მას ყველა აღმობდა: „მე მოკვლავ იმ დანტესს, თუკი ოდესმე შეგზედებო“.⁵

ქეთევანს მრავალი შვილისკან ოთხი შერჩა: ალექსანდრა, ბარბარე, ივანე და კონსტანტინე.

* * *

მეცხრამეტე საუკუნის ორმოცდაათიანი წლებისთვის პოეტ და დრამატურ გიორგი დავითის ძე ერისთავს დაწერილი

ჰქონდა მრავალი ლექსი, პოემა „ოსური მოთხრობა“⁶ და მოქვეყნდა ჟურნალში „სალიტერატურონი ნაწილი ტფილისის უწყებათანი“ 1832 წ. № 2,3,4, დრამატული პოემა „გემლილი“, კომედიები: „დავა“, „გაყარა“ და სხვა პიესები. ეს თხზულებანი გადანაწერების სახით ხელიდან ხელში გადადიოდა.

მანას ორბელიანის საღონში სიარულისას მეფისნაცვალ ვორონცოვს, როგორც ამას ალექსანდრე ესტატეს ძე ერისთავი გადმოგვცემს: „მონათესავე ქალე გიორგის (ერისთავის — ი. ბ.), რომელთაც ჰქონდათ „გაყარის“ კომედია მოახსენეს ვორონცოვს ქება. ამასზე დიდად ისურვა ნამესტნიკმა მისი სცენაზე წარმოდგენა“.⁶

მ. ს. ვორონცოვმა მოისურვა გიორგი ერისთავის ნახვა. გ. ერისთავი, რომელიც იმხანად სოფელ ხიდისთავში იმყოფებოდა, თბილისში დაიბრავს და ვორონცოვს წარუდგინებს. ვორონცოვმა პოეტს და დრამატურს, რომელმაც მას „გაყარის“ ხელნაწერი წარუდგინა, თავაზიანად მიიღო და ასე უთხრა:

„ვიდრე გადავთარგმნიებდე ამ თქვენს კომედიას რუსულად, თქვენ სიხოვეთ ჩემს მავიჯად სცენისმოყვარე ქართველებს დაისწავლონ როლები და თქვენი თაოსნობით გამართულ წარმოდგენა ტფილისის გიმნაზიის სცენაზე. ვნახოთ როგორი კომედია დაგიყურიათ, ან რავგარ სცენიურ ნიჭს აღმოჩინებთ ქართველები“.⁷

გიორგი ერისთავი სიძნარულით შეუდგა ვორონცოვის წინადადების შესრულებას. მისი დიდი ხნის ოცნება სრულდებოდა, ოცდაათიან წლებში დაარსებული სცენისმოყვარეთა წრე, რომელიც 1832 წლის შეთქმის გაცხადების შედეგად დაიშალა, ახლა ისევ არსდებოდა.

მეტივე დროში სცენისმოყვარულთა პატარა ჯგუფი შესდგა. აღმოჩნდნენ ისეთებიც, რომელნიც წინააღმდეგნი იყვნენ ქართული თეატრის დაარსებისა და ყოველნაირად ხელს უშლიდნენ.

საბედნიეროდ, გიორგი ერისთავს წამოეშველა, მხარში ამოუდგა ნათესავი — ქეთევან იასეს ასული ერისთავი-ჯამბაყურ-ორბელიანისა და საქმემ იასეს წინა წინააღმდეგნი, მწერალი გიორგი წერეთელი ასე გადმოგვცემს ამ ამბავს:

„რომელ ვრონცოვის უნდა გაეძლო გ. ერისთავს: ბატონიშვილის მარამის ტუქვისათვის, პლატონ იოსელიანის ხეპრობისა, რვეჯ ერისთავის ხრიკებისა თუ კილასშვილის ქართულ-რუსულის გამოთქმისათვის.

მართლაც რომ გ. ერისთავი ამ საქმენს თავს ვერ მოაბამდა, გონებგანათლებლი და ჭკუადამაჯდარი კენივა ქეთევან ორბელიანისა, დიდი გიორგი ერისთავის ასული რომ არ გასჩენოდა მფარველ ანგელოზად.

ქ (ალბატონმა) ქეთევანმა, მტკიცე ხასიათი გამოიჩინა, ის არ შეუშინდა არც რვეჯ ერისთავის ხრიკებს, არც (მარამი) ბატონიშვილის მუქარას, თანაუგრძობდა თავის ნათესავს ნიჭს, წინადაწინევე გულში იხატავდა, რა დიდ საქმედ იქნებოდა მომავალში ქართული თეატრის დაარსება.

აი ამ ქალმა მიიზხრო სხვა წარჩინებულ გვარის ქალებიც, როგორც მაგალითად, ბაბაღე ანდრეულისას, ან ოგლობიქოსის, და კნ. გაგარინისა“.⁸

რეპეტიციებისთვის ქეთევან ორბელიანს თავისი ბიძა და-უთმისა. ვახუშტი „ივერთა“ წერდა:

„რეპეტიციები იმართებოდა სენატორის გიორგი ერისთავისა“.



ვის შვილის სახლში (კუკიის ხიდან „ლონდონის“ სასტუმროს პირდაპირ). მისი რძალი ელენე (ლუარსაბ ორბელიანის ასული, მეუღლე ზაქარია გიორგის ძე ერისთავისა-ი.ბ.) მასპინძელი იყო თეატრის მოყვარულთა, მისი ქალი ქუთუნი გაჰმოდლი, რიგის მიმცემი, ავანჯაანი იყო მიულის : მ საჰისა.

რეპეტიციებს ძალიან დიდხანს თურმე არ მოუწოდნენ, როგორც მოყვარულთა წესია, რადგანაც ყველამ ზეპირად იცოდა პიესა, მხოლოდ ორი-სამი კვირა მოუწოდნენ. გიორგი ერისთავი (ავტორი) თვითონ რეჟისორობდა და ერთ როლსაც თამაშობდა.

ამბობენ, უკანასკნელი გენერალური რეპეტიცია, თვით ვარსკვლავთან თურმე იყო, წინათაც მთავარმართებელი დროგამოშვებით ესწრებოდა რეპეტიციებს და ახალისებდა მთამაშეთა.⁹

მაღე ყველაფერი მზად იყო. 1849 წლის 24 დეკემბერს ილია ორბელიანი თბილისიდან უფროს ძმას, გრიგოლ ორბელიანს აუწყებდა:

«На днях будет представлена грузинская пьеса «Гуагра» князя Георгия Эривстави (Глухарича) на грузинском языке. Чрезвычайно много смешных сцен.

Играют: Кетевана (Мамуки жена), Андреевская, Мария Эривстави, Настенька Орбелианова, Георгий Эривост, Нико Эривост, я и Кипиანი.

Князь Михаил Семенович (ვორონცოვი — ი. ბ.) очень рад тому, приказал перевести на русский язык и удивительно удачно вышло; он много хохотал и много комплементов сделал как автору, так и переводчику¹⁰.

რამდენიმე დღის შემდეგ განჩნდა აფიშა: ტელიისის გიმნაზიის ზღაღამო ქალაქის დარბე ხალხთათვის (ორმაზათს 2-ს იანვარს 1850 წელსა წარმოდგენილი იქნება)

I
მისემილ და პრინციმე

(ფრანციკულად)

ითამაშებენ თ. დონდუკოვი-კარასაკოვი, ბარონესა მენდლოფი, მანჩაკი და მაშაკოვი
შემდეგ წარმოდგენილი იქნება პირველად ქართულად.

II
ბაჰარა

კომედია სამ მოქმედებად თხზ. თ. ერისთავისა
მოქმედნი პირნი თ. ილ. ორბელიანი
თავადი ანდუყაფურ თ. ილ. ორბელიანი
ბაღელი, ძმა მისი თ. ოქ. ერისთავი
ივანე დ. ი. ყიფიანი
კნინა მაკინე ბ. გ. ანდრევესკისა
კნიაჟნა ნინო კნ. ა. ორბელიანისა
მიკრიტუმ გასპარჩი თ. გ. ერისთავი
თათლა, მისი ცოლი კნ. ქ. ორბელიანისა
შუშანა, ქალი მისი კნ. ან. ორბელიანისა
თავადი ბარძიმი თ. ა. ერისთავი
გაბრიელ მ. გ. ჭილავეი
ინგრილი თ. გრ. ერისთავი
ყაშდაშვერდი კნ. მ. ერისთავისა
წარმოდგენას დიდძალი ხალხი დასწრებია. იონა მუუნარ-

გია წერდა: — „გიმნაზიის პატარა დარბაზი ვერც კი იტევდა თურმე მაყურებლებს. ვარსკვლავი თავის სახლობდა ძალით თეატრში იყო და ყველაზე უფრო გაცნობილად მალის უკრავდა სცენისმოყვარეთა. ნამეტანად კომედიის დამწერი მოიწონეს, როგორც აქტიორი და ავტორი“¹¹.

თამაშებილიება აუწერელი იყო. პეტრე უმიკაშვილი გადმოგვცემს:

„ქართული თეატრის ამბავი გავიგონე პირველად „კაყრის“ წარმოდგენის შემდეგ ჩვენს ნათესავებში.

ბეგრს უხსოვბა ლეიბციგში ნასწავლი დოქტორი ზაქარია აბაშვილი. აი ეს დოქტორი სხვა სტუმრებს შორის დასწრებოდა თავისი ცოლით (დედიჩემის დეიდა შვილით) პირველ ქართულ წარმოდგენას გიმნაზიის დარბაზში.

ცოლი ლაპარაკობდა წარმოდგენის მიორე და მესამე დღეს, რა რუგად თამაშობდა გიორგი ერისთავი ვაჭრის როლს და ხალხი რა რიგად იყო აღტაცებული“¹².

კომედია „კაყრის“ წარმოდგენის სამი დღის მერე, 1850 წლის ხუთი იანვრის გაზეთ „ზაკავაჯუსკი ვესტნიკი“ იმხანად თბილისში მცხოვრებმა ცნობილმა რუსმა პოეტმა იაკობ პოლისკიმ დაბეჭდა პატარა, მაგრამ მეტისმეტად აღფრთოვანებით წერილი. მთლიანად მოჰყავს იგი:

„1850 წლის ორი იანვარი საქართველოს განათლების ისტორიაში ჩაიწერება, როგორც შესანიშნავი დღე. შესაძლებელია, ამ დღეს დაიბადა ჭეშმარიტად ქართული ლიტერატურა.“

გიმნაზიის დარბაზში პირველად უმაღლესი ქართველი საზოგადოების კეთილშობილი პირების მიერ, მფხინსაცლის ნებართვით, გათამაშებული იქნა ქართულ ენაზე ნაციონალური ქართული კომედია „კაყრა“.

პიესა ისეთი გარტია, ისე ნაკაცვიფრა ყველა თავისი სისადავით, ორიგინალობით და ღრმა იუმორით, რომ ვერ ვებუდავი უბრალოდ ვაჭოთ ის. — ჩვენ ვაღდებული ვართ მიეცეთ ჩვენს მეთხველებს, რამდენადაც შესაძლებელია, ამ პოეტური ქმნილის დაწერილობით გარჩევა, — ანდა ვაჩუჭოთ თვით თარგმანიც მისი.

პიესის ავტორი თავადი გიორგი ერისთავი, როგორც პოეტი, დიდი ხანია ცნობილია საქართველოში, მაგრამ არც ერთს ჩვენს შორის რუსთავანს ფიქრადაც არ მოსდიოდა, რომ იგი ასეთი მშვენიერი კომიკი იყო.

კომედიის შესრულება, რომელშიც მონაწილეობდა თვით პოეტი, ხუმრობაგაშვებით ყუღვივარს ქებას აღმეტებოდა, როლებს ჩინებულ ცოდნას, კოსტუმებს, თამაშს — ყველაფერს, ყველაფერს აღტაცებაში მოჰყავდა მრავალრიცხოვანი დამსწრენი. ერთი სიტყვით, ცოდნა, შესრულება ისეთი იყო, რომ არ საჭიროებდა ქართულის ცოდნას, რათა გაგვერ და აღტაცებაში მოხსულიყვი ქართველების თანახმად“¹³.

კომედია დაწერილ ხალხში გადავიდა, ადგილებს მისგან სხვადასხვა თავყრილობებზე იმეორებდნენ: დღეებში, ბაზრებში, ოჯახებში და ვინ მოსვლის სად აღარა. გაზეთი „ზაკავაჯუსკი ვესტნიკი“ წერდა:

„ზაზარზე იმეორებდნენ მთელ ფრაზებს, რომლებიც მთლიანად აღებოდა იყო კომედიიდან და მრავალ სახლში, სადაც შეიძლება, არავითარი წარმოდგენა არ აქვთ იმაზე, თუ რა არის თეატრი.“

სახელი თავადი ერისთავისა გახდა ცნობილი და კომედია იქცა ვრცელ მსჯელობათა საგნად. რომელი მწერალი, რომელი კომიკი არ ისურვებდა ამას“¹⁴.



პიესითა და მისი დადგმით აღფრთოვანებული მ.ს. ვორონოვი 1850 წლის 13 იანვარს თბილისიდან პოეტ გრიგოლ ორბელიანს სურდა:

«Посылаю для вашего любопытства афишу глянцую здесь на днях грузинами, пьесу, которую написал князь Георгий Эривани и превосходно играли ваши знакомые и родственники из первого здешнего общества.

На масляные олеи собираются дать такое-же удовольствие публике, которая была в восхищении от этого представления»¹⁵.

პიესის მონაწილე — „თავად ანდუყფაერის“ როლის შემსრულებელი ილია ორბელიანი, 1850 წლის 14 იანვარს თბილისიდან მას, გრიგოლს ატყობინებდა:

„ქართულ თეატრში ითამაშეს გიორგი ერისთავის შუთხ-სული „გაყრა“ ჩინებულად, მართლაც საუცხოოდ. ბილეთების შოვნაში თავის მტყვევა იყო.

მაშუკას (ორბელიანის — ი. ბ.) ცოლმა (ქეთევანმა — ი. ბ.) ისე ითამაშა, რომ უმადლეს აქტორის არ შეეძლო. მისი როლი იყო სომხის დედაკაცის, თათლასი.

დეც ვითამაშე. ჩემი როლი იყო უფროსი ძმის. მახლას, მთვითონვე სცილეთი ხალხი.

კინაზმა (მ. ს. ვორონოვი — ი. ბ.) გადაახატინა (გიორგი კორდინის — ი. ბ.) ჩუენნი სახეები ქალების და კაცებისაც»¹⁶.

პიესის უნახაობით გულდაწყვეტილი გრიგოლ ორბელიანი 1850 წლის 25 იანვარს საპასუხო ბარათში მასს, ილიას სწერდა:

„შენი წერილი ამ მინუტში მომიტანეს, რომელშიაც მწერ თეატრში თამაშობას.

სწორად გიხტრა, ძალიან ჩნობ, რომ ეგ პირველი ქართული კამედა ვერა ენახე, ნიშო ილიკო, გიხოვ გამომიგაზანო ევ კამედა, რომელიცა არ წამიკითხას.

ქეთევანის ქება შევიტყვე და არ მიკვირს. ეგ ისეთი დედაკაცია, რომ რასაც მოინდობეს შეუძლიან აღსრულებაცა.

აფიშა ჩემთვის გამოეგზავნა, შთავარმართებულსა, რომლისთვისაცა ამასალავე ვწერ მადლობასაც»¹⁷.

იმავ 1850 წლის 25 იანვარს, ვრიგოლ ორბელიანმა მ. ს. ვორონოვის „გაყრის“ ლიბრეტოსა და აფიშის გამოგზავნისათვის მადლობის გამომხატველი ბარათი გაუგზავნა.

ეს მიმოწერა მეტყვამეტყ საუკუნის ოთხმეცხრეანის წლებში იონა მუნარგაიამ გაზეთ „ნოვოე ობოზრენიეს“ რედაქციას მიუტანა. მასალა სხენებულ გაზეთში დაიბეჭდა.

ილია ჭავჭავაძემ მაშინვე ეს მიმოწერა, ქართულად ნათარგმნი, თავის გაზეთ „ივერიაში“ გამოაქვეყნა. ვრიგოლ ორბელიანის საპასუხო ბარათი მ.ს. ვორონოვისთვისადმი ივერიისეული¹⁸ თარგმანით მომავს:

„ნება მომეცით, თქვენზე ბრწყინვალეზე, ვეუღლითადესი მადლობა გადაგიხადოთ სათეატრო განცხადებისა და იმ ქართული პიესის ნაწილის გამოგზავნისათვის, რომელიც ტფილისში წარმოუდგინათ.

ნათლად მეხატება თვალწინ აღტაცება ჩემთა თანამემამულეთა, რომელთათვისაც მაგვარის პიესის მოსმენა პირველი მაგალითია და ძალიან კარგი მაგალითიც.

ეს პიესა მოგონილი არ არის, არც ზეპირ-გადმოცემა და ძველი ამბავი, არა, სამწუხაროდ, იგი ცოცხალი და ფრიად მშვენიერი სურათია ჩვენის თავადახანურობის აწინდლის მდგომარეობისა.

იშვითა ჩვენს შორის ისეთი ადამიანი, რომ თუცა ცხოვრებაში არ წარმოედგინოს რომელიმე ნაწილი ამამაჟისა¹⁹ სა.

ყველაზე უფრო ახირებული ის არის, რომ ავტორის თავისი თავიც არ დაუზოგია.

მე გმონია, რომ მაგ პიესამ დიდი და ღრმა ცვლილება მოახდინა საქართველოში ზნეობის და გონების მხრივ, და ყოველდღე ესე თქვენს მაღალს მაშობრების მსურველობას წყალობით წარმისდგა. დასაწყისი მშვენიერია! ღმერთი იყოს შემწე და მფარველი»¹⁸.

იმავ 1850 წლის 28 იანვარს გრიგოლ ორბელიანი მოავგონებდა ილიას: „ვიხილო ქართული კამედა გამომიგზავნო“¹⁹.

გ. ერისთავის კომედია „გაყრა“ 1850 წლის იანვარშივე გიმნაზიის საქტო დირაზაში გაიმეორეს, მერე კი, მანანა ორბელიანის ბინაზე, ნიკო ბაგრატიონი გამომოგვეცხა:

„პლატონ იოსელიანი სიხარულით ეღებულთბა მონაწილეობას საქართველოს კულტურულ-ნაციონალური ცხოვრების ყოველ დეტალში. მაგალითად, როცა ერისთავის „გაყრა“ ხელახლა მანანა ორბელიანის სახლში დაიდგა, პლატონი ერთ-ერთი მთავარი როლის შემსრულებელი იყო, რამაც დიდი სიამოვნება მიანიჭა საზოგადოებს“²⁰.

ქართულმა საზოგადოებამ მთავრად ერთგული თეატრის განახლებით რაოდენ დიდი ძეგა მოხდა მათ კულტურულ ცხოვრებაში და ამიტომ ზეიმებსა და ლხინებს დასასრული არ ურბათ.

წარმოდგენის მეორე მოთავე და პიესის მონაწილე ქეთევან ორბელიანი 1893 წელს გაზეთ „ივერიის“ თანამშრომლებს უდიდესი გამოყოფილებითა და სიამაყით უამბობდა: „სწორედ გაუთავადელი ლხინი და ქორწინება იყო „გაყრის“ რეპეტიციები და თვით წარმოდგენა. კვირებმა და თითქმის თვეებმა გაიარა, პირველ წარმოდგენის შემდეგ და ლხინს გაუთავებელი იყო“²¹.

1850 წლის ორი იანვარი ქართული თეატრის განახლების თარიღად ჩაიწერა ისტორიაში.

უკვე მოვახსენოთ, რომ ქეთევან ორბელიანს მეტად ფართო ნაცნობობა და სათეატრო მუხსიერება ჰქონდა. ქეთევანის სახელოვანი ქართველი ბიოგრაფის — იონა მუნარგაიას ერთ-ერთი მთავარი ინფორმატორი იყო.

იონა მუნარგაიამ სხვადასხვა მწერალ-მოღვაწეებზე ქეთევან ორბელიანის მონათხრობებს „მუსიაივი ქეთევანთან“ უწოდა (დაცულია ზუგდიდის სახელმწიფო ისტორიულ-კონიერარეული მუზეუმში, იონა მუნარგაიას პირად საარქივო ფონდში).

ამ „მუსიაივის“ ის ნაწილი, რომელიც ალექსანდრე ჭავჭავაძეს ეხება, ამოკრიფა და „ლიტერატურის მატანას“ 1940 წლის № 1-2-ში გამოაქვეყნა მკვლევარმა სოლომონ ცაიშვილმა.

ყველაფერ იმის შემდეგ, რაც ქეთევან ორბელიანზე გიამბუბთ, გასაცემი ხდება რაოდენ მდიდარი არქივის მფლობელი იქნებოდა იგი. მართკ მისი პირადი მიმოწერას რარცად დავუხმარებოდა გასული საუკუნის საქართველოს ცხოვრების გაშუქებაში და იმ დროის მწერალ-მოღვაწეთა ბიოგრაფიების აღდგენაში. სამწუხაროდ, მისი არქივი არსად ჩანს, დაკარგულია, ანდა ჯერჯერობით მიკვლეული არ არის:

საქართველოს მეცნიერებთა აკადემიის გ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის კოლექციაში დაცულია



ქეთევან ორბელიანის პირადი ბარათი ნინო აბაშიძის ასულ ორბელიანისაში. წერილი უთარიღია, დაზიანებული.

ქეთევან ორბელიანის სხვენებულ ბარათი ალექსანდრე ერეკლე მეორის ძის საცოლეს ეხება, წერილში სხვა სანაწარმო ცნობებიცაა, მოგვყავს კუბურებით:

„კენა ნინო!

გახსული ძველი ლექსი, დიდი მარამ ბატონიშვილის ნათქვამი იმ ყაბართიდან მოყვანილს ქალზედა, რომელიც მოყვანათ ბატონიშვილის ალექსანდრესათვის საცოლედ და ღუმელის რომ ეს მოხულა, გარდაცვილია, ყვაველი შეხედრი.

ამისი ამბავიც იქნება მოხსენებული გქონდეთ, მაგრამ გაკონტო: აქედან გაუგზავნათ აზნაურის ცოლი კავთისხევიცა და რამდენიმე მახლობელი, რომ ასწავლონ ქვეყანას სახსარები.

ამას რქმევია ნინა... სამი წელიწადი ყაბართში ყოფილა მხადება, რომ წამოსულა, მამის ღუმელში შეყვია ყვაველი, რომე მოგახსენე შევითა.

მამის ეს ნინა შემდგარა მონაზონათ და დანებებია სოფლისათვის თავი. დიდა გაზრდილი დედაკაცი ყოფილა, ბატონის საყვარელი, გამოჩენილი ცხენოსანი და ყოვლის ნიჭებით სრული.

ეს აკროსტიხი პეტერბურგში ტაბიქემ მომცა. იქნება მოგეწონოს. ჯერ სხვა ვერა ვიპოვე რა, ვეძებ კი. შენ ნუ მომიკვებო, თუკი რამ გამოდგება ჩემი შობების ქვეყნისთვის, რა ვიცი, როგორ დავიფურგებ...

ნინო, რა ამისი გული მაქვს, მაგრამ თქვენვე მიბრძანეთ, თუ რამ აწ მომაგონდა და ან ვიპოე, გაახსლებ. შენი ძალუა შ (შეშა) ნ სამბაპურ ორბელიანი.

ეს ყაბართის ლექსი მდინარე იმ გამზდელის ნინოსაგან უნდა იყოს და არა ბატონიშვილისა.²²

ვის ეუთუნის სინამდვილეში „ყაბართის ლექსი“, ცალკე კვლევის საგანია.

თხზილდანი წელს გადაცილებულ ქეთევან ორბელიანს, გახუთი „ივერია“ რომ მოვიშველიოთ, „მხსნიერება და განება უკანასკნელ დრომდე შერა და მხენდაც გრძობდა თანა, თუგა ბოლო დროს საზოგადოებაში აღარ გამოდიოდა.“²³

თავს რომ დაატყო აღსასრული უახლოვებოდა, თავისი ქონების მემკვიდრეებზე და სხვადსხვა საზოგადოებებზე დაიფიცა ვერცა. „ქართულ დრამატულ დასს“, როგორც 1897 წლის გახუთი „ივერია“ ირწმუნება, ათასი მანეთი გადასცა.²⁴

აღსასრული სულ უფრო და უფრო ახოვდებოდა და მივიდა კიდევ. 1897 წლის 16 ნოემბერს აღსრულდა. 1897 წლის 18 ნოემბერს გახუთმა „ივერიაში“ ღვაწლმოსილი მოღვაწისა და უანგარო ქვემოქემდის სიკვდილი საზოგადოებას ასე აუწყა:

„16 ნოემბერს საღამოს 5 საათზე გარდაიცვალა დამა კავადგროსანი ცენია, ქეთევან ჯამბაკურ-ორბელიანისა, თავადის გიორგი ერისთავის ასული.

პანაშვიდები დანიშნულა ყოველდღე, შუადღის 2 საათზე და საღამოს 8 საათზე. დასაფლავების დღე გამოცხადებული იქნება.“²⁵

მავე წლის 19 სექტემბრის გახუთ „ცნობის ფურცელში“ ქეთევან ორბელიანის ასულთა და ძეთა ასეთი სამკლოვიარო განცხადება იყო გამოქვეყნებული:

„... ალექსანდრა მაკარის ასული მელიქიშვილისგან... ბარბარე მაკარის ასული თარხან-მორავისა, გენერალ-მაიორი ივანე და კონსტანტინე მაკარისძენი ჯამბაკურ-ორბელიანის გულითა და მუხსარებით აუწყებენ ნათესავთა და ნაცნობთა გარდაცვალებას საყვარელის დედისას ცენია ქეთევან ჯამბაკურ-ორბელიანისა და სთხოვეს მიბრძანდნენ ხუთშაბათს, 20 ნოემბერს, დღის 10 საათზე რეუტის ქუჩაზე №13, საიდანაც მიცადებულის გვამი განსვენებულ იქნება სიონის ტაძარში.“²⁶

ქეთევან ორბელიანის დაკრძალვას დაესწრო მთელი თბილისის სამხედრო და სამოქალაქო დიდაცობა, ყველა დაწესებულება-წარმოების წარმომადგენელი და უამრავი ხალხი.

როგორც გამოცხადებული იყო, ქეთევან ორბელიანი სიონის ტაძარში დაკრძალეს. ილია ჭავჭავაძის გახუთ „ივერიაში“ 1897 წლის 21 ნოემბრის ნომერში ქეთევან ორბელიანის დაწვლი შედგენიარად არის დახასიათებული:

„გუშინ, 20 ოქტომბერს მიაბარეს მიწას გვამი ახლახან გარდაცვლულთა ცენია ქეთევან ჯამბაკურ-ორბელიანისა, თავის ღირსი განთქმულის კავკასიის მოღვაწის, სენატორის თავ. გიორგი ერისთავის ქალიშვილისა.

განსვენებული მონაწილეობას იღებდა თითქმის ყოველს საკითხლო საქმეში და დიდად ჭკვიანი და განვითარებული ადამიანი იყო.“

იმის დროს განახლდა და აყვავდა ქართული ლიტერატურა. მის დროსვე დაარსდა ქართული სცენა, რომელშიაც პირველ ხანს იგი მონაწილეობას იღებდა როგორც სცენის მოყვარულ და სცდლიობდა იმის განმტკიცებას...“²⁷.

შენიშვნები:

- 1 გრ. ორბელიანი — „წერილები“, 1937 წ. ტ. 11, გვ. 62; 70.
- 2 ბაკი წერეთლის „კრებულ“ 1897 წ.
- 3 იგივე წყარო.
- 4 „საზოგადოებრივ მცენიებებათა განყოფილების მოამბე“, 1963 წ. № 3, გვ. 174.
- 5 „შაღერი — „ქართული მწერლები საქართველოს შესახებ“, 1949 წ. ტ. 1, გვ. 138.
- 6 გახ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1948 წ. ტ. 48.
- 7 ი. მუნარაგია „ქართველი მწერლები“, 1954 წ. ტ. 1 გვ. 256.
- 8 ფურ. „კვილი“, 1893 წ. № 2.
- 9 გახ. „ივერია“, 1893 წ. № 1.
- 10 რ. საყვარელიძე — „ქართული თეატრის ისტორიიდან“, 1956 წ. გვ. 103.
- 11 ი. მუნარაგია — „ქართველი მწერლები“, 1954 წ. ტ. 1, გვ. 257.
- 12 გახ. „ივერია“, 1899 წ. № 209.
- 13 გახ. „ხაჯაქანსკი ვესნიკი“ (რუს.), 18502, № 1.
- 14 იგივე წყარო, № 74.
- 15 გახ. „ხოვლე ობორონიე“ (რუს.), 1889 წ. № 1995.
- 16 რ. საყვარელიძე — „ქართული თეატრის ისტორიიდან“ 1956 წ. გვ. 105.
- 17 გრ. ორბელიანი — „წერილები“, 1936 წ. ტ. 1, გვ. 202.
- 18 გახ. „ივერია“, 1889 წ. № 211.
- 19 გრ. ორბელიანი — „წერილები“ 1936 წ. ტ. 1, გვ. 203.
- 20 ნ. ბაგრატიონი — „ბურეზიანი“, 1951 წ. გვ. 35.
- 21 გახ. „ივერია“, 1893 წ. № 1.
- 22 კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის A კოლექციის ხელნაწერი № 1681.
- 23 გახ. „ივერია“ 1837 წ. № 242.
- 24 იგივე წყარო.
- 25 გახ. „ივერია“ 1897 წ. № 239.
- 26 გახ. „ცნობის ფურცელი“, 1897 წ. № 376.
- 27 გახ. „ივერია“ 1897 წ. № 242.

მღვთნობები და ფიქრები

აკაკი ვასაძე

...ღმერთს აღუქსიძეს და მხატვარ სერგო ქობულაძეს საკამოდრო ჰქონდათ, რომ აჭარელ სტუდენტებთან კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ განუხარციელებინათ; თეატრის ხელმძღვანელობაც ყოველმხრივ ეხმარებოდა მათ. „სასტუმროს დიასახლისი“ რუსთაველის თეატრში მესამე პრემიერად გავუშვეს ჩემი ხელმძღვანელობის პერიოდში. დედაქალაქის მთავრობის წინაშე თავიანთი პირველი დამოუკიდებელი ნამუშევრით წარადგინე აჭარული სექცია და რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე. საბედნიეროდ, და ჩემდა სასიხარულოდ, ორთავე მხარემ, ამ სპექტაკლით, ნამდვილ წარმატებას მიაღწია.

მხატვარმა სერგო ქობულაძემ, კონსტრუქციული ხასიათის დანადგარებით, მიზანსწინების ასაწყობად ფართო გასაქანი მისცა დამდგმელ რეჟისორსა და ახალგაზრდა მსახიობებს. მხატვარმა სცენის ორთავე პორტალი ორსართულიანი, აივნისანი კომპლექსებით მორთო, წინა პლანზე გამოსასვლელი კარებებითა და შუაში, ვესტიბიულში ასასვლელი თორმეტსაფეხურიანი კიბით. დიდო ალექსიძემ, მიუხედავად იმისა, რომ მთლად კარგად არ იცნობდა აჭარული სტუდიის მსახიობთა შესაძლებლობებს, ზოგი თავისი რეჟისორული აზლითი, ზოგიც ჩვენი რჩევით, ზუსტად ვაანაწილა როლები: მირანდოლინა — ნუკა ფსაკაძე, ფარდითი — მერაბ ხინიკაძე, ბებრუცუნა მარკოზ ფირლიმომპოლი — ისკანდერ კაიკაცივილი, ყოყლოინა კავალერი რიპოფრატა — იუსუფ კობალაძე... დიდო ალექსიძემ ცოცხალი, სანტერესო, ნამდვილად შემოქმედებითი რეჟეტიციები გამართა თანატოლებთან, ახალგაზრდა მსახიობებთან და ისინიც, მთელი თავისი შესაძლებლობებით, ასაღმართელი უშუალობითა და სიმსუბუქით თამაშობდნენ კ. გოლდონისავე თქმით ამ „ყველაზე ზნეობრივ და ყველაზე ჭკუისასწავლო“ კომედიას. ამ სპექტაკლის წარმატება, ძირითადად იმით განისაზღვრებოდა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორმა დიდო ალექსიძემ გამოიჩინა არა მარტო ჭეშმარიტი რეჟისორისთვის დამახასიათებელი ცოცხალი ფანტაზია, არამედ შესძლო ცოცხალი სიმართლე ჰიესისა ახლებურად აე-

ვლერებინა, შეეთვისებინა მოქმედ პირთა ხასიათებისათვის, ჰიესის ზნეობრივი იდეა მოქმედებაში მხატვრულად გამოეკვეთა და ყველაფერი ხალისიან, მძაფრ ტემპო-რიტმზე აეწყო. იმდროინდელმა პრესამაც კარგად და სწორად შეაფასა ეს ახალგაზრდული სპექტაკლი და მეც გახარებული ვიყავ, რომ ჩვენს თეატრს მართლაც საიმედო ძალა შენიშნა, რომელიც შესძლებდა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ტვირთის ღირსეულად ტარებას, რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ღირსებისათვის ბრძოლას.

ივანე ფრანკოს მთაბრის პასტროლიზი თბილისში

1936 წლის გაზაფხულზე თბილისს სტუმრად, საგასტროლოდ ეწვია ივანე ფრანკოს სახელობის უკრაინული დრამატული თეატრი კივიდან. გულთბილად და დიდი ინტერესით შეხვდა ამ გამოჩენილ, საბჭოთა კავშირში სახელმძღვანელო თეატრს ქართული საზოგადოებრიობა, ხელოვნების ხალხი, თბილისის პრესა. ეს თეატრი განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა ჩვენში, მსახიობებსა და რეჟისორებში, რადგან მის შემოქმედებით ცხოვრებაში, მის ბედ-იღბალში ბევრი რამ იყო ჩვეულების ასობლივი: ჩვენ თითქმის ერთი და იგივე დებრკოლუბები ვგვხვდა გადასალახავი ფორმით ნაციონალური — შინაარსით სოციალისტური თეატრალური ხელოვნების შესაქმნელად და განსამტკიცებლად.

რითი უნდა გამოიხატოს ნაციონალური ფორმა თეატრალურ ხელოვნებაში? ნაციონალური ფორმა თეატრალური ხელოვნებაში — ეს არის ხელოვნების სფეროში ერის სულიერი ცხოვრების გამოვლინების სრულად ბუნებრივი, თავისთავად აღმოცენებული ფორმა და იგი ვერასდროს ვერ წარმოიშობა, ვერ აღმოცენდება, სანამ ერის მისთვის დამახასიათებელი თვისებები აქვს. ხელოვნების სფეროში ამ ფორმის გამოკვეთა დაფუძნებულია ისეთ შინაგან ძალებზე, როგორც არის ინდივიდის ენა და მისთვის სპეციფიკურად დამახასიათებელი პიროვნული თვისებები, ანუ, როგორც გარკვეული ერის წარმომადგენლის ენა და ზოგადად ეროვნული ტიპისათვის დამახასიათებელი თვისებები. მაშასადამე, ნაციონალური ფორმა

გაგრძელება იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 2, 1979 წ.

თეატრალურ ხელოვნებაში გამოიხატება ნაციონალური ერთი და მსახობის ფსიქიკურ მოვლენათა, მისი შემოქმედებითი სულის სწრაფვის გამოვლინების ისეთი ფორმებით, როგორცაა ტრეპარამენტის, პლასტიკა, მსოფლმანდა და სხვ.

უკრაინული თეატრის მიერ საკუთარი შემოქმედების დემონსტრირება თბილისში, იმ ეტაპზე, წარმოადგენდა არა მარტო მომხმ ხალხის მიერ საკუთარი შემოქმედებითი თეატრალური გამოცდილების ცოცხალ გაზიარებას, არამედ ჩვენს ხალხებს შორის საუკუნოვანი, ურღვევი ძმობისა და მეგობრობის კიდევ ერთხელ დადასტურებას, მის კიდევ უფრო გაღრმავებას. უკრაინული მსახობები და რეჟისორები ჩამოსვლის დღეს დაესწრნენ რუსთაველის თეატრში ჩვენს სპექტაკლს „არსენას“ და წარბაქტებს ველიკოდუნენ.

ივანე ფრანკოს სახელობის უკრაინული სახელმწიფო თეატრი მდიდარი რეპერტუარით წარმოიხატა ჩვენს წინაშე. განსაკუთრებული ადგილი ეკავა მის რეპერტუარში, საერთოდ, თანამედროვე თემატიკა და უკრაინული კლასიკის: ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“ და „ესკადრის დაღუპვა“, ა. კრონის „შინონა“, ი. კარპენკო-კარის „ფუსფუსი“ და მიოკლა სტარიცკის „იო, რე მოხვალ, გრაცია“. თბილისელმა მაყურებელმა განსაკუთრებით „პლატონ კრეჩეტი“ და „ესკადრის დაღუპვა“ მოეწონა.

წარუშლელია ჩემს მეხსიერებაში იური შუსკინის მიერ შესრულებული პლატონ კრეჩეტის როლი. ეს მსახობი, მისი შემოქმედებითი ბუნებიდან ათშუქებული საოცარი სითბოთი, ზომიერების ოსტატური შეგრძნებითა და სცენური სიმართლით, დამაჯერებლად გვიგაბნავდა ახალგაზრდა, მტკივე ნებისყოფის ჩინურ საბჭოთა მეგობრის სახეს. მისი პლატონ კრეჩეტის ოპტიმისტური სულისკვეთება სრულიად არამყივრალა, შეიძლება ითქვას, ლირიკული ფერებით იყო შექმნილი. ოსტატურად ასრულებდა ბერესტის სახეს ო. გიტულია. გ. ბორისოვლებსკაია დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე დღის როლში, თავისი მდიდარი სისადავითა და ნამდვილი ოსტატობით. ამ სპექტაკლით თეატრალ უდავოდ დაამტკიცა, რომ იგი ერთ-ერთი მოწინავე, მაღალ-შეხატული ოპლექტის პატრონია, — იმ კოლექტივისა, რომელმაც სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ათვისებაში დიდ შედეგებს მიაღწია.

წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა ჩემზე „ესკადრის დაღუპვაშიც“. „ესკადრის დაღუპვით“, მისმა დამდგმელმა რეჟისორმა გნატ იურამ (თეატრის მსახტურულმა ხელმძღვანელმა) შექმნა ნამდვილი ვმირო-რომანტიკული სპექტაკლი. რეჟისორისა და მსახობების მიერ დახატული ტიპები გვაწვდიდნენ მასწავლელ გამოკვეთილ სოციალურ სასათაბო, ხოლო მივილი სპექტაკლი ატარებდა პროლეტარული ბრძოლის იდეას. თეორეტიკულია მავალი, რეალისტური გამოხატობა, პიქსის დაბამულ განვითარებაში შექმნილი კონსტრუქტი კიდევ უფრო მასწავლებლად, ამოქმედებას მეტი დაბაზულობა ეძლეოდა, მეტი სიმწვავე. მეორეს მხრივ, „ესკადრის დაღუპვა“ გვაძლევებდა თავისი სისადავითაც, — მონუმენტურობას, რეოლუციური ეპოქის ამსახველ მკაცრ სურათებს კანონ-

ზომიერად ენაცვებოდა ადამიანური სითბოთი და უბრალოებით შემშენილი სცენებით. ყოველივე ამას, რა თქმა უნდა, მსახობებით ახდენდნენ. იური შუსკინი გაიდაის სახეში დიდ ადამიანურ, ნამდვილ, ადამიანურ სიმართლეს მალღი, არტისტულ საშუალებებით გამოსცემდა. იუხსედავად ტრაგიკული ფინალისა, მინც ოპტიმისტური ენაწარმობა ქონდა სპექტაკლს. და მინც, უპირველეს ყოვლისა, რით გვაძლევებდა სპექტაკლი „ესკადრის დაღუპვა“? რა თქმა უნდა, ეროვნული სულისკვეთებით. ივანე ფრანკოს თეატრის წარმოდგენებიდან უკრაინული ხალხის ხმა, უკრაინული ხალხის სასაბით გვეძებოდა დარბაზში მსხდომ მაყურებელს, — და ეს იყო ხმა თავისუფლებისათვის მებრძოლი ხალხისა, რეოლუციის მალღი იდეებისათვის მებრძოლი ხალხის ხმა.

განა იგივე პრობლემები არ იდგა მაშინდელი ქართული თეატრალური ხელოვნების წინაშე? სწორედ ეს შინაგანი სწრაფვა, ეროვნული თეატრის თავისთავადობისთვის და მსოფრედება, რეოლუციური მალღი იდეების რწმენა და შემოქმედებითი მისწრაფებები გვაახლოებდა და გვაკავშირებდა ქართულ და უკრაინულ თეატრებს. და ამ გასტრელებმა კი საშუალოდ დაგვაახლოვა და ერთმანეთის მიმართ არა მარტო მხატვისცემა, არამედ გულწრფელი მეგობრული სიყვარული განგაცდევინა უკრაინულ და ქართველ არტისტებს, რეჟისორებს, მსახტურებს, მწერლებს... პირადად მე კი მათმა გასტროლებმა ისეთი სათაყვანო მოგობრები შემიძინა, როგორებიც იყვნენ სამეო კორნეიჩუკი, მიკოლა ბაჟანი, გნატ იურა, ამბროსი ბუშმა, ნატალია უკვი, იური შუსკინი, მარიან კრუშელნიკი, ჩვენ, ამ ორი ერის თეატრალური მოღვაწენი ვაუხრებლად ვიბრძოდით მალღი-იდუური ხალხური, დიდი ფიქრისა და გრძობის, სოციალისტური პრინციპების მოწინე, ეროვნული თეატრისთვის. ამიტომ, უკრაინული თეატრი განსაკუთრებით ახლოა ჩვენთვის ისევე, როგორც სხვა მოძვე რესპუბლიკების ეროვნული თეატრები, რომელნიც ოციან-ოცდაათიან წლებში სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებისთვის, ეროვნული თეატრალური ხელოვნების განმტკიცებისთვის აღწვდიდნენ და იმ ბრძოლებში ჩამოყალიბდნენ და დამკვიდრდნენ საშუალოდ. ხელოვნება არც რელიგიაა და არც პოლიტიკა. ხელოვნება ყოველთვის ეროვნულია და მხოლოდ მაშინ აქვს ფასი, როდესაც ეროვნული ბუნებიდან გამომდინარე სპეციფიკურობა ახასიათებს ისეთი, რომელიც სხვა ეროვნულმა კულტურამ, სხვა ერის ხელოვნებმა შეუძლებელია წარმოქმნას და გამოავლინოს.

უკრაინის თეატრის გასტროლობის დროს, 1936 წლის 11 ივნისს საქართველოს მწერალთა კავშირმა დიდი შეხვედრა მოაწყო ამ თეატრის მოღვაწეებთან — რეჟისორებთან, მსახობებთან, დრამატურგებთან, თეატრმკოდნეებთან, კრიტიკოსებთან. მწერალთა კავშირის: სხდომათა დარბაზში სანდტერეხ-ს მსჯელობა გამართა თანამედროვე თეატრის განვითარების გზებისა და ამოცანებზე, თანამედროვე თეატრის განმტკიცების თაობაზე დრამატურგიაში, სოციალისტური რეალიზმის პრობლემაზე და ეროვნული ფორმის დასვეწვა-გამდიდრებაზე, ეროვნული ტრადიციების მნიშვნელობაზე თეატრალური



ბედრო კობილო („ალკაზარი“)

სელოვნების წინსვლისათვის. ქართველმა მწერლებმა მოუთხრეს სტუმრებს, თუ რა კეთდებოდა ჩვენი თან უკრაინული ლიტერატურის ბოპულარნიზაციისათვის, — კერძოდ, როგორ რუდუნებით მზადდებოდა ქართულ ენაზე გამოსაცემად შეიქმნის ნაწარმოებთა თარგმანები. გნატ იურამ წინადადება შემოიტანა, ქართული პიესები უკრაინულ ენაზე ეთარგმნათ, რათა შემდგომ, უკრაინულ თეატრებში ქართული დრამატურგია, ქართული თემატიკა აქლერებლიყო. მანვე ჩვენს, ქართველ საზოგადოებრიობას აცნობა, რომ მიეკოლა ბაგანი შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაისისს“ თარგმანზე ნაყოფიერად მუშაობს. ერთი სიტყვით, ეს გასტროლები ქართველი და უკრაინელი ხალხების ფართო შესხვედრების დეკადად გადაიქცა. გასტროლების პერიოდში სტუმრებს ვატარებდით ქარსხვებში, საწარმოებში, ფაბრიკებში, კოლმეურნეობებში, სადაც ისინი ხვდებოდნენ ჩვენს ტექნიკურ ინტელიგენციას, მუშებს, გლეხებს. მთელი იმ ხნის მანძილზე ჩვენ გულწრფელად უზუპარებდით ერთმანეთს საკუთარ გამოცდილებას, ვუმეგობრდებოდით ერთმანეთს.

რუსთაველის თეატრი მისამ ბასტროლვებში მოსკოვში

ი. ფრანკოს თეატრის გასტროლების შემდეგ, რუსთაველის თეატრის დასი მორიგ შეველებოდა არ წასულა — მოსკოვის საზაფხულო გასტროლებისთვის მზადებას შეუდგენით. საგას-

ტროლო რეპერტუარში „შემოდგომის აზნაურები“ და „მამასხვი“ რომ უნდა ყოფილიყო, ამაზე ორი აზრი არ არსებობდა. აი, მესამე სექტაკლო რომელი შევევრნია, ჯერ ბოლომდე არ ჰქონდა გადაწყვეტილი თეატრის ხელმძღვანელობას. საჭირო იყო შევევრნია ისეთი სექტაკლო, რომელიც რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში თანამედროვე პრობლემების ამსახველად გამოდგებოდა, — ისეთი სექტაკლო, რომელსაც თავისი მსახტრული ღირებულება იმ დროსთვის არ დაჰკარგვოდა და საინტერესო იქნებოდა საბჭოთა მაყურებლისთვის თავისი ფორმიაც და იდეური მისწრაფებითაც. ძველი რეპერტუარიდან, თანამედროვე მოთხოვნებს ყველაზე მეტად „ანზორი“ პასუხობდა, უპირატესთა მის მხარეზე იყო, რადგან „ანზორი“ ეფექტურ მსახტრულ ფორმებში გამოხატავდა კავკასიის ხალხთა რევოლუციური, ლენინური იდეებისთვის ბრძოლას.

შეუდგენით მუშაობას. სამთავე დადგამაში შესწორებები შევევრნა. „ანსენაში“ ზოგიერთი სცენები შევეცვლა. კუკური პატარაფისთან და ონა ტუსკაისთან ერთად „შემოდგომის აზნაურების“ მუსიკალური ფორმა რაც შეიძლებოდა დავხვეწეთ. „ანზორში“ ახალი შემსრულებლები შევიყვანეთ და მეორე ლოქმელების „გაუმჯობესებასაც“ შევეცადეთ, მაგრამ, ვერაფერი შევანატი მნაშენელვანი.

რუსთაველის თეატრიდან მოსკოვს, ერთი თვით ადრე, მივლინებულ იქნა დირექტორის მოადგილე გ. გუგუნავა, რათა იგი ადგილზე გარკვეულიყო, როგორ ემზადდებოდნენ თვით მოსკოველები ჩვენი გასტროლებისათვის და, თავის მხრივაც, სხვადასხვა აღმინისტრაციული საქმეებისთვის მიეხედა. როგორც წინა გასტროლებმა დაგვარწმუნა, ჩვენი დეკორაციები ყველაზე უკეთ მიესადაგებოდა ვახტანგოვის თეატრის სცენას და, ჩვენი მოკრძალებული თხოვნის შესაბამისად, ხელოვნების კომიტეტმა, ამჟამადაც ვახტანგოვის თეატრის შენობა დაგვითმო რუსთაველების სავასტროლო წარმოდგენათა გასამართავად.

და, აი, 1936 წლის 14 აგვისტოს, ას თომშიყო კაცისაგან შევედგარი ჩვენი კოლექტივი მოსკოვისკენ დაიძრა. ძალიან ვლავლი, ბევრი რამ მადიქრებდა და წინასწარ მძაბავდა, რად ღიხს თუნდაც ის ფაქტი, რომ, თეატრის დირექციის ბრძანებისამებრ, სადვურზე ერთი საათით ადრე გამიცხადებულ კოლექტივს ორი კაცი აკლდა, სათი მსახობი, — უკვე თხუთმეტი წუთიდა რჩებოდა მატარებლის გასვლამდე და, ის ორნი კი არა და არ ჩანდნენ. ცუდად მეჩინა მე ეს, ბევრი სხვა კურიოზებისთვისაც განმაწყია და განმაშხადა. და, აი, სადვურზე მცოცხ, მლავარებისაგან სული ყლში რომ მეგვიჩინებოდა, ვალერიან გუნია, თითქოს მიფარველი, დამამიხდებელი და მანუემებელი ანდელოსიეთი მომეგლინა იქ. ჩვენი ქართული თეატრის ეს დიდი ვეტრანო, ეს პაეტაკი კაცი, ღიმილით მიმიახლოვდა, თავისი გულიანი ხმითა და გამამხვეველი კილოთი შემოგვძახა ორთავე აკაცის: — აბა, თქვენ იცით, მაგარვეულინი დაგვიბრუნდიო. მჯერა, ასეც იქნება! — და მიკრდზე მივიკრია. სასწაულით იმოქმედა ჩემზე მისმა გამორენად და დალავვამ, — როგორღაც უყვრად დამამწვიდა, წილში გამმართა. უკვე იმაზეც აღარ ვდარდობდი, რომ ის ორი მსახობი არ ჩანდა, — შეუცვლელი ტლანტები არ ბრძანდებოდნენ! მაგრამ თვითონ ფაქტი იყო შემადრწუნებელი, რამაც ხახითი მიმოწამდა (გასტროლების დამთავრების შედეგად, კაი ხნის მერე თვითონაც თიხვდნენ თავიანთ გამოუს-



წორედ შეცდომას და მონაბიების წერილებსა მწერდნენ, მაგრამ, მკითხველს თავად ნივსებებმა, რომ არსებობს შეცდომები, რომელთა გადამწერება შეუძლებელია. მე კიდევ იმდენი მქონდა, ეგებ რაიმე ცხოვრებისეული უსამოვნება შეეხებოდა: და სადმე გზაში, ან თუნდაც მოსკოვში შემოვივიროდი. მაგრამ ბელარუსი დირექტორმა და მისმა მოადგილემ გამოძიესადა, რომ ისინი გასტროლებში ვერ მიიღებენ მონაწილეობას „საკუთარი პრინციპული შეხედულებების“ გამო. რა უნდა გეზა. სინაზე გულში გავგუდუდ და კრინტი არ დამარბინა. — კრიტიკურულმა თვლი შევაგულე დირექტორსა და მის მოადგილესაც, მზერით მხოლოდ ამასაღა ვსაყვედურობდი, რატომ ადრევე არ შემატყობინეს.

ტულაში, აღბით, თეატრის მთავარი ადმინისტრატორი პავლე კანდელაკი და მისი თანაშემწე შალიკაინი დავგვხვდნენ. მათ მოსკოვში დაბეჭდილი საგასტროლო ლიბრეტოები, პრोगრა-მები და მივლი თვის მანძილზე საგასტროლო წარმოდგენათა განრიგი ჩამოურთველ დასის წევრებს. საგასტროლო წარმოდგენათა განრიგში აღნიშნული იყო, რომ „არსება“ 11 ფესტივალზე მონაწილე სპექტაკლთა რიცხვში ითვლებოდა და 5 სექტემბერს დიდი თეატრის ფილიალში უნდა გვეჩვენებინა. ამასთანავე, მათ ჩამოვივრიტეს სასტუმროების მისამართები და ნომრები, ვინ სად უნდა მოვთავსებულყავით. პავლე კანდელაკისთვის ეს არ გახლდათ პირველი საგასტროლო მოგზაურობა და მან, როგორც უკვე გამომცდლმა ადმინისტრატორმა, თავისი ბეჯითობა და მონღღობით, შესანიშნავად გაართვა თავი ამთხომოცი კაცის მოვლა-პატრონობას, მათი მიღება-დაინიკვების საქმეს მოსკოვში და, აგრეთვე, სხვა უფრო წერილობითი საქმეების მოვარებას, — იმ წერილმანი, მაგრამ საკმაოდ სადავითარაბო საქმეებისა, რომლებიც მოგზაურობისას ყოველთვის იჩენენ ხოლმე თავს.

ჩვენ ისაც გვაცნობეს წინასწარ, თუ ვინ დავგვხვდებოდა დილას მოსკოვის სადგურზე, რომ მოსკოვის წამყვანი თეატრების ცნობილი მასიხობები შევებულედიდან ჯერ არ დაბრუნებულიყვნენ. — მათ შორის, ჩვენი მასპინძლობის, ვასტრაციის თეატრის მასიხობებიც შევებულედიში იმყოფებოდნენ სექტემბრის თვედგე. პავლე კანდელაკმა ისიც გადმოგვცა, რომ თაირიგმა, ალისა კონენმა, იუზოვსკიმ, გოლოვამ და სერგო ამალობუმა მე და ჩემს სხვინას დიდი ხალხი შემოგვითვალა, — მოთხმულად გვლით და თქვენს ახალ ნამუშევრებს აუცილებლად ენახათ. რაც შეუძლებლად მასურების დასტურებას — ჯერ კიდევ თბილისში, წამოსვლის წინ უკვე ვიციდით, რომ ჩვენს წარმოდგენებზე ხალხი ერთი თვით ადრე უკვე იძენდა ბიულეტენს და ასპარეცენტაინი დასტურება გვექმებოდა, ხილო საფესტივალთა სპექტაკლი „არსება“ ხელოვნების კომიტეტის წინასწარ მილიანად შევსყიდა როგორც ადგილობრივი, მოსკოველი ხელოვნების მუშაკათათვის, ასევე უცხოელი სტუმრებისთვის.

18 აგვისტოს თერთმეტე მასაზე ჩავდივით მოსკოვს. კურსკის ვაგზალზე მოსკოვის საზოგადოებრიობა ზეიმით შეგვხვდა მისთვის უკვე ძველ ნაცნობებს, და წარმატება გვისურვეს. თეატრის სახელით მე მადლობა მოვახსენე მასპინძლებს გულთბილი დახვედრისათვის და მოკლე მოვახსენე ჩვენი გასტროლების მიზანი — კერძოდ, რომ გვსურდა, კიდევ ერთხელ, ჩვენი შემოქმედებითი ანგარიშით წარმდგარიყავით დიდიკალასის საზოგადოებრიობის წინაშე და მათი თვალითაც შეგვემოწმებინა და შეგვეფასებინა ჩვენი შემოქმედებითი გზის ავ-

კარგიანობა. რა თქმა უნდა, კურსკის ვაგზალზე მოსკოვში მსტორები და მოთუზავე ქართველობაც დიდის ინტერესით სიყვარულით გვებულებოდა.

შორე დღის, დილით, ხელოვნების კომიტეტის თავმჯდომარეს, პლატონ მიხეილის ძე კერენცევს ვეწვიე, მადლობა გადავუხადე რუსთაველის თეატრის გულთბილი მიღებისათვის დედამამამე და პრემიერაზე მოვაპატრე კომიტეტის ყველა თანამშრომლებითურთ. ამასთანავე, ვთხოვე, ვასტრაციის თეატრში ორგეატრის ადგილი აეხადათ ჩვენთვის, რადგან სამთავი უდამობის ორგეატრი დიად უნდა ყოფილიყო. ხანმოკლე დაბინების შემდეგ ერთმანეთს დროებით დავეშვიდებეთ და მე ვასტრაციის თეატრისკენ გავწვიე, სადაც ჩვენი ძველი, სახელოვანი სცენის მუშები „არსებას“ დეკორაციების დამატარებას, აღბით, უკვე ამთავრებდნენ. როგორც წესი, რეჟისორის თანაშემწე გოგი ბაგრაძე, მადგმომ ნაწილის გამცე ნიკოლოზ კრავეიშვილი და მსატვარი ირაკლი გამრეკელი მუშებს თავზე ადგენენ და დეკორაციების დამატარებას ხელმძღვანელობდნენ. სანამ ვასტრაციის თეატრში მივიღდი, ორგეატრის ადგილი უკვე გახსნილი დამხვდა, უკვე პულტის ალაგებდნენ და ელექტროგაყვანილობას აწესრიგებდნენ იქ.

ცნამეტში სადამოს რეპეტიცია ჩავატარე, თეატრის აკუსტიკა ერთხელაც მოესწავით და, რეპეტიციის შემდეგ, რომეც მიხატობის სად და როგორ იყო მიწყობილი, პავლე კანდელაკთან ერთად დავათვლიერე. პავლეს ყველაფერი შეძლებისდაგვარად რეიანად გაუკეთებია, არავის გამოთუქვას რაიმე საყვედური და მეც ამით გულდამშვიდებული დავბრუნდი ჩემს ნომერში.

ოც აგვისტოს „არსებაში“ დავიწყეთ გასტროლები ვასტრაციის თეატრში. სპექტაკლს დაესწრნენ ალისა კონენი, ალექსანდრე თაირიგი, ნიკოლოზ პოლსკოვი, იუნა იუზოვსკი, თამარა იკანეზოვა, ლიუბიმოვ-ვალსკი და ჩვენი თანამემამულენი, იმუამდ მცირე თეატრის დირექტორი სერგო ამალობელი და მინილე კაციანი. მივიდნენ აგრეთვე ხელოვნების კომიტეტისა: პლატონ კერენცევი, მისი მოადგილე მთარასკი და სხვები. წარმოდგენას ესწრებოდნენ მოსკოვის ყველა გაზეთის წარმომადგენლები და ფოტოგურსამონდენტები. მასურებელთა დარბაზში დიდი მოლოდინის დაბამული ატმოსფერო სუფავდა.

მე აქ არ შეჩერდები სხვადასხვა დეტალებზე, რომლებიც მეტყველებენ ჩვენს განარჯვებასა და სიხარულზე, რადგან ვშიშობ, თავის ქება არ გამოვიციდეს. აღვნიშნავ მხოლოდ: 1936 წლის რუსთაველის სახელობის სასულწიფო თეატრის საზაფხულო გასტროლებმა მოსკოვის საზოგადოებრიობის დიდი აღიარება მოიპოვა; გმირულ-რომანტიკული თეატრალური ნელოვნების მედრომედ იქნა გამოცხადებული ჩვენი თეატრი, რომელმაც შესწლო თანამედროვე თემატიკის ტემპარიტად მსატრულ სიმალეზე გადაწვევტა. ჩვენს გამარჯვებას ადასტურებს ერთი ისტორიული ფაქტი: რუსთაველის თეატრის კომიტეტის შემოქმედებითი წარმატებები გადაიქცა იმის საბაზად, რომ სამბოთა მთავრობამ სამბოთა კავშირში დააწესა ახალი წოდება თეატრალურ მოღვაწეთათვის, — კერძოდ, სამბოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება. — ის, ხანი თითხმებტ მოღვაწისა თეატრალური ხელოვნების სფეროში, რომელთაც, ჩვენი გასტროლების შემდეგ მიენიჭათ სამბოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება: სტანისლავსკი, ნემი-



როვი-დანწევით, კაზლოვი, მოსკვინი, ლეონიდოვი, კორჩა-გინა-ალექსანდროვსკაია, ბიუმენტალ-ტაშინა, ნეუდანოვა, შუკინი, ლიტვინენკო-ვოლგუმიტი, სასკანგანსკაია, ვასაძე, ხორავა, ბუისტოვა. გავიხსენებ, რომ ჩვენს თეატრის გასტროლები გადაიქცა მხოლოდ საბაბად ამ წოდების დაარსებისა, თორემ ისეთ მიღებას, როგორებიც სტანისლავსკი და ნემიროვიჩ-დანწენკო იყვნენ, რა თქმა უნდა, ჩვენზე ადრეც და ჩვენი თეატრის გასტროლებს გარეშე ეკუთვნოდა ეს წოდება. მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება, 1936 წლის 1 სექტემბრის საკავშირო აღმასრულებელი კომიტეტის ბრძანებულებით, რუსთაველის თეატრის გასტროლების შემდეგ, ეს მაღალი წოდება ამ თითხმბრმა თეატრალურმა მიღებამ პირველმა მივიღეთ; ამასთანავე, რუსთაველის თეატრი, ამავე ბრძანებულების თანახმად, დაჯილდოვდა ლენინის ორდენით. საკავშირო ორდენებით დაჯილდოვდა ქართველი დრამატურგებიც: სანდრო შანშიაშვილი, სერგო კლდიაშვილი; მათთან ერთად მხატვარი — ირაკლი გამრეკელი, კომპოზიტორი — იონა ტუსუა; მხახობი — გიორგი დავითაშვილი, ნინო დავითაშვილი და სხვები. მთელი კოლექტივი დაჯილდოვდა ორი თვის ხელფასით.

რამდენიმე აღსანიშნავი ფაქტი: 1. გასტროლების დროს სერგო ორჯანიანიძემ თავის ავარაკზე დაგვაპატივა მე, აკაკი ხორავა და რამდენიმე მხახობი რუსთაველის თეატრისა და პოლიტიბუროს წევრებს შეგავხედრა მეგობრულ ვითარებაში; 2. მოსკოვის კომიტეტისა და რკინიგზის სახალხო კომისარის თხოვნით, დიდი თეატრის ფილაალმა ორჯანიანიძე „არს-სე“ 3. ხელგაშლის კომიტეტმა რუსთაველის თეატრს შეხედრა მოუწყო მოსკოვის თეატრის მუშაკებთან.

და, აი, გასტროლების დამთავრების შემდეგ, რკინიგზის კომისარიატმა, ჩვენი კოლექტივის გამოსამგზავრებლად, სპეციალური მარშრუტით გამოიყო „ცისფერი ექსპრესი“, რომელმაც განრიგის გარეშე და „თავისუფალი სვლით“ წამოგვიყვანა ქართველთაგან. მხოლოდ იმ ქალაქებში ვჩერდებოდით, რომლებიდანაც წინასწარ ვებულობდით შეტყობინებას, რომ ჩვენი მისვლამა და გამარჯვების მილოცვა ხორდა. ასე, მაგალითად, ხარკოვში შევეჩრდი, სადაც უკრაინის თეატრალურმა საზოგადოებრიობამ ვაგზალზე მძურა. ჩვენგანვე შეხვედრა მოგვიწყო და მოგვიცა წარმატება. მუშავე „ცისფერი ექსპრესი“ ბევრ ქალაქში ხვდებოდნენ მშრომლები, კეთილ მგზავრობას გვისურებდნენ. როგორც იქნა კავკასიონის აქტი გადმოვადგინეთ და, აქ, ბაქოში განსაკუთრებული მღელვარებითა და სიხარულით დაგვხვდნენ აზერბაიჯანელი მოგობრები: მუსტაფა მარდანოვი, მარხია ხანუმ დაჯილდოვდა; თეატრის, კინის მუშაკები, მხატვრები, მუსიკოსები და მშრომელი ხალხი აზერბაიჯანისა. აზერბაიჯანელებთან ერთად, თავისი კონკრეტული დაგვხვდა ჩვენი საყვარელი ნიკოლოზ შენგელიანი, რომელიც იმ დროს ოცდაექვს კომისარზე ფილმს იღებდა აზერბაიჯანში. ჩვენი ექსპრესი შეაჩერეს კიროვობაშიც, სადაც აგრეთვე გვილოცავდნენ გამარჯვება და კეთილ მგზავრობას გვისურებდნენ. და ბოლოს, თბილისის ვაგზალი, სადაც მშობლიურმა, ქართულმა საზოგადოებრიობამ ღირსეულ შემხედრა მოგვიწყო მოსკოვს წარგზავნილობა და გამარჯვებით დაბრუნებულეს.

რა თქმა უნდა, 1936 წლის ჩვენს გამარჯვებას საფუძვლად ედო რუსთაველის თეატრის მთელი, უკვე ხანგრძლივი შემოქმედებითი ცხოვრება და ეს დაფასება, უთუოდ, იყო მთლი-

ანობაში რუსთაველის თეატრის მიერ განვლილი გზის დაფასება. ამ ახალ ეტაპზე, ჩვენ ვედილობდით ღირსეულად გავსა-ვევდით რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით გზა, ვინა-ინავე თეატრის ნიჭიერი, ნაცად კოლექტივის უმრავლესმა მხახობები, რეჟისორები, მხატვრები, მუსიკოსები, ტექნიკელები თეატრის მიერ ადრევე არჩეულ მხატვრულ პოზიციებზე; გასტროლები გამგზავრების წინ თეატრის ყოველი მუშაკი (მცერი გამოსვლისის გარდა) თანამგზავლური იყო საუკეთესო შედეგების, გამარჯვების სურვილითა და, ამისთვის, ვისაც რა შეეძლო, ვისაც რა გამოეძლევა ვეჭონდა, ერთმანეთს მუდარ ვუსთარებდით. საბედნიეროდ, გასტროლების წინ ნამდვილი ერთსულოვნება დამყარდა კოლექტივში და, უნდა აღინიშნოს, რომ მოსკოვის, ლენინგრადის, ხარკოვისა თუ ბაქოს თეატრალურ საზოგადოებაზეც და, საერთოდ, ჩვენს საგასტროლო საქმეებზეც დამსწრე თეატრებზეც, სწორედ ეს ერთსულოვნება იდო შთაბეჭდილობას ახდენდა როგორც შეხვედრების დროს, ასევე სცენაზე მწყობრად აგებულ თამაშში.

ერთის მხრივ — მთავრობის ყოველდღიურმა, დაუსრულებლად ხრუნვამ, მეორეს მხრივ — გასტროლებზე წარმატებამ, არა მარტო მე, მიუღ დასწ მოაუნერგა იმის რწმენა და იმედი, რომ თუ დიდის სიფრთხილით აწვინდით ყოველ ჩვენს ნაბიჯს და თავდადებით ვიმუშავებდით, შედეგებით თეატრის მომავლისთვის გვედგაწა და ღირსეულად გვეტარებინა ქართველი არტისტის სასული. პირადად მე მთელის არსებით, სინდისიერად და თავდადებულ შრომამ ვპოულობდი სულიერი სიმშვიდე, — ეს იყო ჩემი შინაგანი მოთხოვნებიცა და მრავალი სხვათისაგან თავისდაღწევის საშუალებაც. სწორედ ასეთი თავდადებულები, შეიძლება ითქვას სიბრძნავდევ თავნადუნული შრომის მოცობით, მხოლოდ და მხოლოდ თეატრის ბუნებრივ დანიჭებულებით იყო, რომ მრავალ სხვისა ბუდმა ანაცდინა. ახლა უსუსტად ვეღარც ვიტყვი, ნებით იყო ეს თუ ინსტინქტით, გამარჯვების წახალისებით იყო ეს თუ ჩვენი თეატრისადმი მთავრობის მიერ სურვილი, მაგრამ, მე ვერძენი, (ვიგრძენის აქ იმიტომ ვამბობ, რომ უკეთეს სიტყვას ვერ ვპოულობ იმ სულიერი მდგომარეობის, იმ შინაგანი მდგომარეობის გამოსახატვად), რომ პარტიის მითითებისაგან განსე არ უნდა გადავბრდილიყავი თუ თეატრისთვის სიკეთე მსურდა, საკუთარ განდიდებებზე და პატივმყვარების უმცირეს გამოვლენებზეც მკაცრად უნდა გამეწა კონტროლი და, ამასთანავე, უნდა მომინერვდა რწმენა იმისა, რომ იმისი, რასაც ჩემგან პარტია მოითხოვდა, უნდა დამეხანა სიკეთის მარცვლი. დაიხ, ეს უნდა დამეხანა, რადგან სიკეთის მარცვლის დანახვისა და რწმენის გარეშე კაცი ვერაფერს შექმნის თეატრალური ხელოვნებაში, — თუ არ გწამს და არ გინდა რასაც ემსახურები, ვერაფერი გამოიკავა და უნებურად აღმონდებით არა თუ გარიყული, არამედ პოლიტიკური ინტრიგებს გადავალბილი, რასაც არა იმეითად თავის წაგებაც მოჰყვებოდა იმ რთულ ხანაში. მწერალი, მხატვარს, მუსიკოსს თავის თვითან აქვს სამე და, ძირითადად, თავის თვითან აგებს პასუხს; თეატრალურ ხელოვნებაში კი — მიუღ კოლექტივთან, თეატრის ცხოვრებასთან, თეატრის მიმავლთან. არა მარტო მე, დარწმუნებული ვარ, თეატრის ყოველი წევრი გრძობდა უკვე ამას და, იმ წლებში, ერთმანეთთან უთქმელადვე ვცდილობდით ჩვენი თეატრის მიმავალი დაგვენასა და მასზე გვეზურნა.



აქო-იქით თვალის ცეცებას. ფუსფუსს, კამათს და სხვა ამდაგვარს, ცედილობდით, არ ავსოვლიდით.

ამგვარად, 1936 წლის რუსთაველის თეატრის გასტროლებმა არანეულებრივი წარმატებით ჩაიარა. ჩემს თავს ნებას ვერ მივცემ, ამის შესახებ სიტყვა განავრცო, — დაინტერესებული მეიხსნებელი ჩვენი წარმატებების ამბავს იმდროინდელი საკავშირო და ქართული პრესის ფურცლებიდანაც იოლად ამოიკითხავს.

ახალი ამოცანები

ჩემიშინს, როგორც მსახიობისათვის, რეჟისორისათვისა და თეატრის ხელმძღვანელისთვის უკვე ცხადი გახდა რომ, ერთის მხრივ, უფრო ღრმად უნდა ჩავწოდომოდი ისტორიის და მესწავლა მივან, ღრმად ჩავეყრებოდი ხალხურ შემოქმედებებს, დაემანება მასში სიხალდე და სილამაზე, მომენახა მისი გამოყენების საშუალებები თანამედროვე თეატრის ცხოვრების დონეზე; მეორეს მხრივ, შემოქმედებითად უნდა დავინტერესებულყავი იმ თემებით, რომლებიც წამოიჭრენ უდიდესი სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიური ძვრების დროს საბჭოთა კავშირში და მის საზღვრებს გარეთაც. როგორც თეატრალური მოდელზე, გულგრილი ვერ დავრჩებოდი და არც უნდა დავარჩევიდიყავი ისეთი მოვლენების მიმართ, როგორიც იყო წარმატებები სოფლის მეურნეობასა თუ მძიმე მრეწველობაში, ახალი კონსტრუქციის შექმნა, გერმანული და იტალიური ფაშიზმის გახსნაცეცება ვერაპოში, ესპანეთში ძმობა სისხლისმღვწელი ომის გაჩაღება გენერალ ფრანკოს მეთაურობით და სხვა.

დრო ავანებდა ამ საკითხებს, დრო პაღებდა ამ თემებს, მითუმეტეს, თეატრალური ხელოვნების სფეროში, რომელიც, ხელოვნების სხვა დარგებთან განსხვავებით, განსაკუთრებით ემორჩილება დროის მოთხოვნებს, განსაკუთრებული სიახლოვეთ უნდა მიჰყვებოდეს დროს და პასუს სცემდეს მის მიერ დასმულ კითხვებსა და მოთხოვნებს.

დრამატურგის, რეჟისორისა და მსახიობისგან ახალი დრო მოითხოვდა ადამიანის დახატვას პერსპექტივაში, ქმედით ცხოვრებაში, — ახალად ადამიანის ასახვას სოციალისტურ რეალისმის პოზიციებიდან; დრო მოითხოვდა, აგრეთვე, ჩვენი წვლილის შეტანას პროგრესული კაცობრიობის ბრძოლის საქმეში ფაშიზმის წინააღმდეგ.

ასეთი წარმატებებისა და დასავსების შემდეგ, რუსთაველის თეატრს რომ უფრო მეტი გულსისყური და დაფიქრება მოეთხოვებოდა ზემოთქ ჩამოთვლილი მოვლენებისადმი, ეს უკვე თავისთავად იგულისხმება. ჩვენ ასე თუ ისე პასუხი უნდა გავცემა საბჭოთა კავშირში დროის მიერ წამოჭრილ კითხვებსა და პრობლემებს. ამისთვის კი, უპირველეს ყოვლისა, დრამატურგებთან მჭიდრო კავშირი უნდა დაგვეწყარბინა და ერთმანეთთან ფიქრისა და გამოცდილების გაზიარებით, თანამედროვეობის ასახველი პიესები შეგვექმნა. სათანადო დრამატული ნაწარმოებების გარეშე, თეატრის წინაშე დასმული ამოცანების გადაწყვეტა შეუძლებელი იქნებოდა. ყოველივე ეს მე მოვახსენე ზემდგომ ორგანოებს მოგითხოვე დახმარება საერთოდ შეწყრაღათა დასაარსხავად, დასაინტერესებლად იმ თანამედროვე თემებით, რომელთა

განხორციელებასაც რუსთაველის თეატრისაგან მოელოდნენ და მსომივე, ყურად იღეს ჩემი წინადადება.

სამხრედ, ამ მიზნით, სასწრაფოდ მოწვეული იქნა თათბირი მწერლების, დრამატურგებისა და თეატრალური მუშაკებისათვის. თათბირზე ის საკითხები იქნა დასმული, რომლებიც, უმთავრეს, დრამატულ ნაწარმოებებში უნდა ყოფილიყვნენ განხორციელებულნი, ანუ, რომლებიც უკვე თემებს წარმოადგენდნენ: 1. ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიიდან — ბათუმის პერიოდში, 1905 წელი და ტამარჯორის კონფერენცია; 2. თანამედროვე მართლმადიდებლური მუშაკის სახე; 3. სტახანოვიური ძვრები სახალხო მურწიობაში; 4. კოლმურენობის მოწინავე მუშაკის სახე; 5 სახალხო ფრონტის ბრძოლა ფრანკსა და ფაშიზმის წინააღმდეგ ესპანეთში. თათბირზე დამსწრე დრამატურგებმა — შალვა დადიანმა, სანდრო შანშიაშვილმა, პოლიკარპე კაკაბაძემ, სერგო კლიდაშვილმა და სხვებმა თეატრული გეგმა მიიწონეს და, ყოველმა მათგანმა თავისი შემოქმედებით მიმართულების შესაფერისი თემა აირჩია დრამატურგიულად განხორციელებისათვის. რუსთაველის თეატრის ახალი რეპერტუარის შექმნაზე პასუხისმგებლობა, როგორც თეატრის ხელმძღვანელს, მე დადაკისრეს. ამასთან დაკავშირებით, მე იქვე ვივლადიდებულ სანდრო შანშიაშვილთან და პოლიკარპე კაკაბაძესთან მუშაობა, მათთან მჭიდრო კონტაქტის დაწყებება მათ მიერ დრამატურგიული ნაწარმოებების შექმნის პროცესში.

თათბირი რომ დასრულდა, პოლიკარპე კაკაბაძე დავიმარტოსულე ქუჩაში და შევეცადე ცხელ გულზევე, გზად მიმეყოფინებინა მისთვის ახალი, კონკრეტული თემა და სხე. კერძოდ, ორსანტიელ კოლმურენო გოგინასზე — ლუბა შენგელიაზე ვესაუბრე, აღვეწვიე მისი იერი, ხასიათი, პოლიკარპე გულდაამით, დიდი ინტერესით მისმენდა. რამდენიმე დღის შემდეგ თეატრში გამოიზარა და მისთვის ხელოვნების სამმართველოდან საჭირო მიმართვა მიეცა, როგორც ორსანტიას კოლმურენობის თავმჯდომარესთან, ასევე კახეთის ერთ-ერთ მოწინავე კოლმურენოებში, ჩვენი მშრომელი გლეზობის ყოფა-ცხოვრების ადგილზე გაეწარადაფაქტობისათვის. მისი თხოვნა, რა თქმა უნდა, სასწრაფოდ აღმოკრულდა.

სერგო კლიდაშვილმაც დიდხანს არ გავალოდინა. „გმირთა თათბირს“ სახელწოდებით თავისი პიესის საკვანძო სცენები წარმოგვიდგინა და, დაგვიბრდა, სეზონის მეორე ნახევრისთვის პიესას მთლიანად ჩავაბარებოთ.

მაგრამ ყველაზე ადრე, რუსთაველის თეატრში, დასრულებული ლიბრეტოები და სასტრუქოსო სადღგმო ექსპოზიციით გამოცხადნენ გიორგი მდივანი და დიმიტრი ალექსიძე. მათმა ჩანაფიქრმა ისე გამიტაცა, რომ ჩემს პატარა სამუშაოთაშინ დავესვი გიორგი მდივანი და, რამდენიმე დღეში, ჩემს თვალში შევიქმნა ცნობილი პიესა „ალკასარი“, რომელიც დიმიტრი ალექსიძეს უნდა დაეღვა. პიესაში უშუალოდ გვი გამოხატული ესპანელი ხალხის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლის ეპიზოდები ფაშიზმის წინააღმდეგ. პიესაში მოქმედება ვითარდება ბუნებრივად, უშუალოდ; მხატვრული სახეები თანდათან, ძალდაუტანებლად იზადებოდნენ და ხალასი სუნთქვით ცოცხლდებნენ. ავტორები ეგზოტიკური შტამებისა და ვარეგული ეფექტების ვარეშო მქმნელი ცხოველყოფილ, გმირულ-რომანტიკულ სურათს ესპანელი ხალხის ბედზე, ხალხის თავადებულ ბრძოლაზე თავისი რწმენით



ნისა და მშვიდობის საერთო გამარჯვებისათვის. გიორგი ზღვილის პიესა „ალკაზარი“ იმდენად იყო დამყარებული გა-
ნების ფურცლებზე გამოქვეყნებულ ფაქტებზე ინტერინდუ-
ელი ესპანეთის სოციალ-პოლიტიკური ცხოვრებიდან, იმდენ-
ად იყო ნაკარნახევი თვით ცხოვრების მიერ, რომ, სადაც, აი
ლიტერატურულ რეპორტაჟს მოვლინებდა. მეორეს
მხრივ, პიესაში შექმნილი მწვევალი კომიზიები და პიესის მო-
ქალაქობრივი პათოსი, ვხედავთ, სცენაზე ამალეღვებელი
ქმედები ვაშლა-განვითარების საშუალებას იძლეოდა.
პართია, გიორგი მდივანი მუშაობდა დიმიტრი ალექსიძე-
სთან მჭიდრო კონტაქტში, მაგრამ მეც, რა თქმა უნდა, არ
ვაკლებდი ყურადღებას. მჭიდრო შემოქმედებითმა კავშირ-
მა დრამატურგსა და თეატრს შორის, როგორც ყოველთვის,
ახლაც კარგი ნაყოფი გამოიღო. ამჟერადაც, გიორგი მდივან-
მა და რუსთაველის თეატრმა, ახალგაზრდა რეჟისორმა დი-
მიტრი ალექსიძემ, მხატვარმა დიმიტრი თავაძემ, კომპოზი-
ტორმა ივანე გოგიუელმა და სპექტაკლში დაკავებულმა მთელ-
მა ანსამბლმა აკაკი ხორავასა და გიორგი დავითაშვილის
შეფარებით შექმნეს დიდი რეჟისორის მქონე, სანტრესო
სპექტაკლი, სპექტაკლში მეც დათვლებული მონაწილეობას,
როგორც დებუთორი, პერფორმირების როლში და, ვგონებ,
რეპეტიციებზეც და სპექტაკლშიც, „ალკაზარის“ სცენური
სრულყოფის საქმეში გარკვეული წვლილი შეიტანა.

არ შევდებდი, თუ ვიტყვი, რომ გიორგი მდივანი, რო-
გორც დრამატურგი, საკავშირო ასპარეზზე სწორედ „ალკა-
ზარით“ გამოვიდა. მისი „ალკაზარი“ წარმატებით დაიდგა
ანა მარტო რუსთაველის თეატრის სცენაზე, არამედ მოსკოვის
კამერულ თეატრში, ცნობილი რეჟისორის ალექსანდრე თაი-
როვის მიერ 1937 წლის სეზონში. გიორგი მდივანის „ალკა-
ზარი“ — ეს იყო მეორე შემთხვევა საბჭოთა თეატრის ის-
ტორიაში, როდესაც უცხო მასალაზე აგებული დრამატული
ნაწარმოები მიესადაგებოდა საბჭოთა ხალხის იდეალებს და
მის სულისკეთებას გამოხატავდა. რაც მთავარია, „ალკაზ-
არი“ დროს ემხარებოდა და პასუხობდა მის მოთხოვნას,
აღვიწევდა მყარების სიძლიერის ფაზის მისიას.

ასევე პასუხობდა დროის მოთხოვნას სერგო ვლდასვილის
პიესა „გმირთა თაობა“. ეს პიესა რეჟისორმა კუკური პატა-
რიძემ დადგა; სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა დიმიტ-
რი თავაძემ. მთავარ როლებს ასრულებდნენ გიორგი დავითა-
შვილი და მიხეილ გელოვანი. მიხეილ გელოვანი, რომელიც
ხვდავდა მის შემთხვევის გამო, წლების მანძილზე თეატრის
გარეთ იმყოფებოდა, ჩემი ხელმძღვანელად დანიშნვისთანავე
ჩარბივებ დასმე და უმაღლესი მუშაობის ჩავაბი ეს ნიჭიერი,
უკვე დიდი გამოცდილების მქონე მსახიობი.

მთავარი როლების შემსრულებელ მსახიობთა გატაცებით
მუშაობამ, უთუოდ შე-ამოსწია და მხატვრულად სანტრე-
სოდ წარმოაჩინა ამ პიესის საზოგადოებრივი მნიშვნელობა.
მიუხედავად ცალკეული სუსტი ადგილებისა, დადგმის მარი-
ვაც, სპექტაკლი მაინც კარგ შთაბეჭდილებას ახდენდა მყა-
რებულ რეჟორ მხატვრული, ასევე იდეური თვალსაზრი-
თი. განსაკუთრებით მოწონების იმასხურებდა გიორგი და-
ვითაშვილი — კოლხიდშიების უფროსის, გამოცდილი ინ-
ჟინერის, კომუნისტ დიმიტრი გველიას როლში. მსახიობი
განსაკუთრებით ამსჯელებდა ყურადღებას დიმიტრი გვე-
ლიას ხასიათზე, მის მტკიცე ნებისყოფასა და თავდაჭერილ-
ობაზე; მის უყვევ რწმენას კომუნისტებისადმი მიუღლის სისრუ-
ლთი გამოხატავდა. „გმირთა თაობას“ რუსთაველის თეატრის

რეპერტუარში დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობა შეიქ-
მნა იგი ცხადვით მოწონდა, რომ თეატრში მყარად დადგმულ
ფესს და ინტერდებოდა საზოგადოებრივ-პოლიტიკურად აქ-
ტუალური თემატიკა.

ამრიგად, რუსთაველის სახელობის თეატრს, ამ ეტაპზე,
თავისი წვლილი შექმნდა საკავშირო თეატრალურ ცხოვრე-
ბაში თავისი სარეპერტუარო პოლიტიკითა და შემოქმედე-
ბითი მისწრაფებით. დიდი წარმატებები, რომელთაც თეატრ-
მა მიღწია, გვაძლევდა უფლებას, რომ, საბჭოთა დრამა-
ტურგიის იდეურად ზრდასა და მომწიფებაზე დაყრდნობით,
ხელი მოვავსებდით პარტიის რეგულაციური წარსულის განსა-
ხიერებისთვის.

ოქტოლო

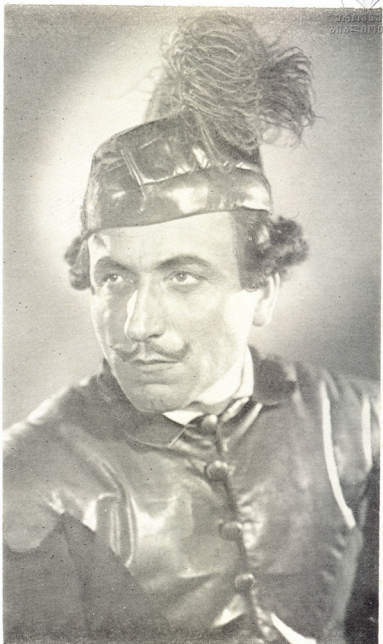
თეატრი „ოქტოლოზე“ ფიქრსა და მუშაობას შედგა.
რეჟისორმა შოთა აღსაბაძემ თავისი რეჟისორული ექსპონი-
ცია წარმოგივადგინა. მდიდარ ლიტერატურულ წყაროებზე მუ-
შაობის შედეგად გამოიმუშავებული მისი კონცეპცია ბერს
ახალსა და სანტრეგისებს გვეჩვენებდა. შოთა აღსაბაძემ პირ-
ველსავე შეხვედრისასვე ჩამოგივადგინა თავისი შეფასება,
თავისი გაგება ამ პიესისა: იგი ჩვენ უნდა განვეხსიანებინა
ანა როგორც ექვიანობის, არამედ როგორც გაყრდნული ნდო-
ბის ტრაგედია. „ექვიანობა და აღამიანობა“ უნდობლობა
მხოლოდ იავოს ახასიათებს — გვიმტკიცებდა დამდგევი.

„ოქტოლო, როგორც პუქსიანი ამბობს, თავისი ბუნებით არ
არის ექვიანი, პირიქით, მიმნდობა. აღამიანობა მისი
ნდობა კი გულბერყვილობისა და უბრალეობისაგან კი არ მო-
მდინარობს, არამედ მისი ჰალდსულეუნებისა და კეთილშო-
ბილებისაგან, ცხოვრებასადმი მისი ოცნებების დამოკიდებუ-
ლებებისაგან. აი, ასეთი „სანდობის შეხვედრების“, წინასწარი
შეკრებების დროს, როდესაც რეჟისორი შოთა აღსაბაძე გვიმხე-
ლდა და გვიმტკიცებდა თავის ჩანაფიქრს (რომელიც უთუოდ
მოგვეწონდა და გვიტაცებდა) და ჩვენც, ჩვენი მხრივ ჩვენს აზ-
რებს ვთავაზობდით, ჩვენს შეხედულებებს გამოვივადმით და,
ასე, ვუმხარებოდით, ვავსებდით ერთმანეთს, თანდათან გამოი-
კვთა ჩვენი ერთობლივი დამოკიდებულება მომავალში განსა-
ზორციელდებოდა მთავარი სახეებისადმი, თანდათან ჩამოგივად-
ლივდა შედეგები მთავარებზე:

ოქტოლოს სწამს ყოველგვარი აღამიანური სიყვეთე და ღირ-
სება, იავოს კი არა სწამს. არა სჯერა აღამიანის სიკეთისა.
ოქტოლო — თავისი ეპოქის მოწინავე აღამიანია, ეპოქისთვის
საჭირო წნებების მქონეა, თავისი ეპოქის საკეთილეს თვისე-
ბებით დაჯილდოებული კაცია, მისი დიდბუნებობანება და პო-
ეტური ფრთაშესხულიობა დიდ სიხადვეს უნდა განხმობდეს.
ექვიანობის თქმა, ოქტოლოს როლში (რომლის მიხედვით მო-
ტყვევებული ქაბირა მხეცვლად უსწორდება ვერა ცოლს) სასე-
ხით უნდა ყოფილიყო უარყოფილი. ოქტოლოს სიყვარული დე-
კლემონისადმი თავისუფალი უნდა ყოფილიყო სენტიმენტა-
ლიზმისაგან, ვნებადაუკიდებლობისა და გიუერვი გრწმინებისა-
გან. მისი სიყვარული დამყარებული უნდა ყოფილიყო ერთი-
მორის გაგებაზე, ერთი მეორის სულიერ ნათესაობაზე, მათ
შორისაგან კავშირზე, მათი ბიების ურთიერ გაზიარებაზე, ურ-
თიერ პატივისცემაზე და პიროვნების მიერ პიროვნების ღირ-
სებით აღტაცებაზე. ოქტოლოსთვის დევდემონის სილამაზე —

სამშოლო, ლოცვის საგანია; დეზდემონს კი მავრში უყვარს ის, რაც უგულვებელყოფს წინის კანის სიშავეს. მავრისთვის დეზდემონა არის ყოველგვარი პირობითობისგან და წერილმანი არტახებისგან გათავისუფლებული სიმშოლო სინდისისა, სულიერი ამაღლებულობისა, სიყვარულის უშუღვანოობისა და, ამიტომ იყო, რომ დეზდემონს „დაკარგვა“ — უფრო მეტად პატრონებაში, ადამიანის სინდისში რწმენის დაკარგვას ნიშნავს მისთვის; ეს აკეთებს ოტელოს ოცნებთან, კეთილშობილ სულს და გამოჰყავს ეს თავდაჭერილი, ზრდილი, გონიერი საზრდალი სულიერი წონასწორობიდან (სენტიმენტალური ცოლქმრული ეჭვიანობის ნიადაგზე რომ შემოილიყო ოტელი ასე, ეს ზომიერად დამამცირებელი გამიზნდებოდა). დეზდემონს თავისი სილამაზით, სულიერი სიწმიდით, კეთილშობილებით მავრისთვის კაცობრიობის საუკეთესო თვისებების სიმბოლოს წარმოადგენდა და, აი, თუ დეზდემონამ, ყოველივე ნათლის მქონემ და განმასახიერებელმა მოატყუა მავრი, მაშინ ყოველივე სამყაროელიც ხომ ბოლწი ყოფილა?! რწმენა ირღვევა ოტელოსი, რწმენა მთლიანად ადამიანური სამყაროსადმი — იღუპება მისი იდეალი, მისი სწრაფვა, ოცნება, და ეს შემოსის მას ჭკუიდან. მხოლოდ გვიან მიხვდება მავრი, რომ დეზდემონა — მისი ოცნება, მისი იდეალი და რწმენა უნაწიოდ არსებობს სამყაროში, ხოლო ვერაგობა და ტყუილი კი, ვერაგად ადამიანთა — იაგოს გულში ბუღობს.

სწორედ იაგოს გონებაში, მის სულში გაუდგამს ფესვი ეჭვი, რომელსაც ასაზრდოვებს, უპირველეს ყოვლისა, ურწმუნობა ყოველივე კეთილისა და ამაღლებულის მიმართ და უნდობლობა. იგი არავის არ ენდობა, რადგან, თავისივე თაყიდან გამომდინარე, არ სჯერა კაცის სიკეთისა. იგი თავისი ბოროტი ბუნებით ზომავს ყველას და ყველაფერს. ფლოსოფიურ ასპექტში — იგი სკეპტიკოსი და ნიჰილისტია. ასეთი პიროვნებები, უმთავრესად ორის მხრით ვითარდებიან: ერთნი უმოქმედობასა და ინდიფერენტისში გამოხატავენ თავიანთ დამოკიდებულებას სამყაროსადმი და, ესენი, თითქმის ყოველთვის მელანქოლიკური ტემპერამენტის ადამიანები იაგოს; მეორენი — პირიქით, დიდ დაინტერესებას გამოიჩენენ ცხოვრებისადმი, დიდ ენიციკლიკას ყოველ პრაქტიკულ საქმეებში და დიდად ზრუნავენ მხოლოდ პირად კეთილდღეობაზე, რადგან არც სხვისი და არც საზოგადოებისა არაფერი არა სწამთ. აი, ამ მეორე, აქტიური ხასიათის სკეპტიკოსთა, ურწმუნოთა და უნდოთა რიცხვის ყველაზე მაკაიო წარმომადგენელია იაგო. იგი აღფრთხილების ხანის მედალის მეორე მხარეა — მოქნილი ავანტიურისტი, პატივმოყვარე, ხარბი და შერიანი. ამავე დროს იგი გაბედული, კარგი მეომარია, — მეტიანე. იგი ბრწყინვალეა როგორც კარიესკაცი; როგორც მებრძოლი მალა დგას იმდენად, რომ ოტელოსსაც კი უტოლებს თავს თავისი ჯარისკაცული შემართებით, ბრძოლის წარმართვის ცოდნით და ხელმძღვანელობის უნარით. იგი ალბათ შორს წავიდოდა, მაღალ თანამდებობასაც მიადგებოდა, დაქირავებული კონდოტიერი რომ არ იყოს და ვინმე მოსარჩლე, ვინმე მფარველი რომ ჰქაუდეს. მაგრამ ასეთი მას არავინ ჰყავს და, ესეც, თავის მხრივ, ნაღველში ცეცხლს უთევებს და სულს უწაყრებს, რადგანც მასზე უღონონი — უნიდაჩნი არიან და უწი წაწველნიც. აი, ეს ერთი ნივანის დასტოვება შექმნილია იაგოს სახეში ისეთი, რომელიც მცირედად „ამართლებს“ მის გაბოროტებას კაცობრიობაზე და საშუალებას აძლევს



იაგო („ოტელი“)

დრამატურგსაც და აქტიორსაც, რომ იგი სადღაც ელგებანტური, სადღაც მომიხილელიც გამოიყურებოდეს. ყველაფერი უბოძებია ღმერთს მისთვის, გარდა ერთისა — სიკეთისა, ადამიანური გულისა. და, აი, ვერ აღწვის ეს მაღალ ამქვეყნიულობასა და სიმდიდრეს, ალალი გზით, იგი მიმართავს ვერაგობას, გაიძვერობას, პირფერობას და თითქმის ყველა ამქვეყნიურ ცოდვებს მიმართავს მის თვალში „უკანონოდ ბედნიერთა“, „უკანონოდ გამდიდრებულთა“ გასაუბედურებლად და დასამცირებლად. ყოველი მისი ქცევა ოსტატური, დახვეწილი, კარგად შენიღბულია, რადგან იაგო, ერთის მხრივ, დიდი ნებისყოფისა და დიდი ჭკუნის კაციც არის. ამავედროს, იაგოს სახით ჩვენ საქმე გვაქვს დიდი გაქანების მქონე არამზადასთან, რომელსაც გამანადგურებელი ძალის მეტი ამქვეყნიად არაფერი სწამს და ასეთი ძალის მოპოვების გზას კი ვერაგულ ინტრიგებში ხედავს.

იაგოს ბუნების, მისი ხასიათის ასეთი გაგება, არტისტში როდი უნდა იწვევდეს „ბოროტი იაგოს“ განსახიერებას. არტისტში ეს სახე უნდა იწვევდეს გარკვეულ ისტორიულ პირობებში აღმოცენებული და გარკვეულ ისტორიულ პი-



რომებში არსებული ნაკლოვანებებით დაღდასმული „გვირის“ ჩვენებას. დიას, იაკო გვირისა, რადგან ბოროტებაში იგი უთუოდ პირველია, უთუოდ ლიდერობას და ბოროტებაში ყველას კაბინის, ანუ, თუმცა ბოროტი, მაგრამ მიწენ გვირისა. მსავალი ხასიათის მქონე აღმამიანი შეიძლება სხვა ეპოქის აღმამიანებში აღმოვაჩინოთ, — იმ ეპოქებში, როდესაც ქვეყანას მთავრად უმთავრესად ოქროსი და უხეში ძალით, როდესაც ქვეყანაში სოციალურად არათანასწორობის მთავარ საფუძვლად გამოითქვა შოთა აღსაბაძის იაკოზე თავისი შეხედულება: იგი მშვენიერ გარეგნობის და თავისი დროის ნიჭიერი მხედარია, რომელიც აღმამიანებს ისე ეკუთვნის, როგორც გროსშაისტერი ჰადრაკის ფიგურებს; იგი თავის თავში დაჯერებული და ძლიერი პირივინება, — ერთი სიტყვით, ოტელოს ქიშპობის ღირსი და მისი სრული ანტიპოდაია.

ჩვენ ყველას გგვარდა შოთა აღსაბაძის ფართო რევისორული დიპლომატიის და გაქანებისა. მას ჰქონდა სცენური გამოხატულების სფეროში სხვადასხვა დეტალი აწყობა-დალაგების კარგი უნარი, სახის გრძობა, გონივრული განჭვრეტა მოქმედებისა. ცოცხალი კარგი მუსიკის მსახიობისა, მხატვრადიც და კომპოზიტორისა. მით უმეტეს ასლა, როდესაც გვერდში ირავდა გამრეკელი და სხვა ტესის ამოუკვეთებით, უფრო დაიმუშავებდა და ლაღად გრძობდა თავს. ზრდა იქნება, რომ რუსთაველის თეატრში ექვს აზავისში იქვევდა, რომ „ოტელოს“ წარმატებით განხორციელებდით. ეს კი ორმაგად ზრდიდა ხელმძღვანელობის პასუხისმგებლობას განსახორციელებელი სპექტაკლისადმი.

სპექტაკლში მონაწილე ანსამბლის პასუხისმგებლობას ისიც ამავარდობდა, რომ „ოტელოს“ საკმაოდ პოპულარული და არა ერთხელს წარმატებით შეხრულებული სპექტაკლი იყო როგორც ქართულ, ასევე, საერთოდ. სამჭიბთა თეატრების სცენაზე. თვით ოტელოს როლში მაშინაც ძალზე პოპულარული იყო ქართულ სცენაზე ალექსანდრე იმედაშვილი, სომხურ სცენაზე ვაგრამ ფაფაზიანი (ეს უკანასკნელი ოტელოს როლს, სომხურის გარდა, რუსულ და ფრანგულ ენებზეც ასრულებდა; მე მის მიერ სამთავრე ენაზე შესრულებული ოტელო მინახავს). ვაგრამ ფაფაზიანი ძალზე ეფექტური და მომხიბლავი იყო ოტელოს როლში. მას უამრავი ტრადიციული საშუალებები ჰქონდა გამოყენებული და ვირტუოზულად ასრულებდა ყოველ დეტალს. მისი მოქმედება განაგარიშებული იყო ენის არ მოვლენზე მაყურებელზე, რის გამოც, მისი თამაში, ზოგადად, იაკოვანის ილუსტრირებაში გადაიზრდებოდა ხოლმე და წარმოადგენდა გრძობათა რეჟულატის თამაშს.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ გრძობათა რეჟულატის თამაში, ანუ, ილუსტრირება გრძობისა თუცა ზოგჯერ ეფექტურ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე, მაგრამ, ასეთი რამ არ არის მოსაწონი მსახიობისგან. გრძობა, მსახიობმა, განვითარებაში — აღმოცენებას და ზრდაში უნდა წარმოაჩინოს, მაშინ იქნება ეს ქვეშეარტი გარდასახვის მონეტა.

ვაგრამ ფაფაზიანისგან განსხვავებით, ალექსანდრე იმედაშვილი თუნაწი ფერებითა და მსახიობური ილუტებით, მაგრამ დიდი უსულობით, გულწრფელობითა და მგზნებარე, ნამდვილი სცენური ტექნიკამენტით, ასრულებდა ოტელოს სახეს. მორჩილი აგებულებითაც და მხატვრული გამოსატვის მიმარ-

თულებითაც, იგი სრული ანტიპოდი იყო ვაგრამის სცენაში უმაღლო ქართული მეტყველებით, საშა გულშიაქვეყნებულ, ვრუსტული მომგვრლად კიხიულობდა და თამაშობდა სხვადასხვა სცენას. ტანი უშიღდა ხელს და, ზოგან, გადაჭარბებული ექსტაზი, გადაჭარბებული ემოციონალიზმი, ოთრემ ისე, შინაგანად, სრულად იყო როლს დაუფლებული და ნამდვილი სცენური სიმართლით ცხოვრობდა სცენაზე ოტელოს სახეში.

ასევე დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ საქართველოში ცნობილი გასტროლიორები ოტელოსა და იაკოს როლებში — ძმები რობერტ და რაფეელ აფელგეიმები. სულ ერთი წლით ადრე კი, 1936 წელს, მცირე თეატრის სცენაზე, სამოცი წლის ოსტეკვის გამოსვლა ოტელოს როლში, ბერგისთვის აღბთ ცნობილია, აღინიშნა რუსული თეატრის პირველ ცდად და გამარჯვებად შექაპირის გრძობათა სამყაროში შეღწევისა და აქტიურილი გადმოცემისა.

აი, რა ვითარებაში, რა თეატრალურ შემოქმედებით ატმოსფეროში გვიხდებოდა ამ პიესის განხორციელება. პირდაპირ ეტყვი, ჩვენ თავიდანვე სრულადაც არ ვაპირებდით მოხოდინებით კარის შეღებას „ოტელოს“ სცენური ცხოვრებით. რომელიც ატმოსფეროში, — პირიქით, ვგრძობდით იმას, რომ ჩვენი შესაძლებლობების მიხედვით ვალდებული ვიყავით ჩვენი საკუთარი სიტყვა გვეთქვა მაღალ დონეზე და უფრო მეტისთვისაც მივევლინა. მაგრამ ეს ხომ მხოლოდ წინასწარი მსახიობური თვითმგზნება და მხოლოდ წინასწარი სურვილი იყო, რომელიც, ასევე, დიდ მოვალეობას გვაკისრებდა. გამოეტყვიდები, სპექტაკლს „ნაეპრწილიდან“ დიდი პასუხისმგებლობით, უთუოდ დიდი ზრუნვით ვდგამდი, მაგრამ გულის რთმულიდაც კნულში სულ ვაპყრდებოთ „ოტელოს“ ვეიქრობდი. ამიტომაც იყო, რომ კელა-ურშივე შევდებოთ „ოტელოს“ მუშაობას.

მუშაობა, ჩვეულებისამებრ, მაკადისთან დავიწყეთ: უპირველეს ყოვლისა, საჭირო იყო ცალკეული სცენების გაიქოლი მოქმედების გარკვევა, სხვადასხვა ეპიზოდების გაანალიზება, მონოლოგების, დიალოგების და რეპლიკების საზრისის წვდომა და, ამ გზით, წარმოსათქმული სიტყვის დაზუსტება, პერსონაჟთა ურთიერთობისა და დამოკიდებულების გააზრება, მათ ცხოვრებაში ჩაღრმავება, მათი ხასიათების გაათვისება. და, აი, ასე, დაიწყო ჩვენი ფიქრი და ოქნება ჩვენ-ჩვენი როლების განსახორციელებლად.

ჩემს თავს ნებას მივცედი ადვეწრო ჩვენი მუშაობა ზოგიერთ სცენაზე, რომლებიც მოთავსდნენ ქართულ პირთა ძირითად სამოქმედო ასპარეზს წარმოადგენდნენ სპექტაკლში:

პიესის პირველი აქტის მესამე სურათზე (სცენა სენატში) მუშაობის დროს დადგინდა, რომ ოტელოს, მიუხედავად ბრანანციის მძიმე ბრალდებებისა და საკმაოდ მკაცრად გამოთქმული გულისწყრომისა, მშვიდად და დალაგებით, ყოველგვარი აფექტაციის გარეშე უნდა წარმოეთქვა თავისი მონოლოგი:

„მე მოვტაცე ამ მოხუცს ქალი; ისიც სწორია, რომ მე იგი ცოლად შევიერთე! ეს არის ჩემი შეცოდების თავი და ბოლო...“



სცენა სპექტაკლიდან „ოტელი“
ოტელი — ა. ხორავა, იაგო — ა. ვასაძე.

ყვილივე ეს ოტელის უნდა წარმოეთქვა ისე, როგორც ჩვეულებრივ, ბუნებრივად მომხდარ ამბავს მოყვებოდა და, ამით, უფრო თვალსაჩინო და აშკარად შესაგრძნობი გაუხადა, რომ მას არაფერი ცუდი არ ჩაუდენია და თამამად შეუძლია თვალბში უცქიროს ყველას. მას გულწრფელად შეუძლია გაუმხილოს სენატს, თუ როგორ უყვებოდა იგი დეზდემონას თავისი ცხოვრების თავგადასავალს, თავის ჭირსა და ღვინის, და როგორ იტაცებდა დეზდემონას მისი მონაყოლი, როგორ თანაგრძნობდა დეზდემონა მის მიმე ცხოვრებას:

„მე შევიყვარე ჩემთა ჭირთა თანაგრძნობისთვის, მან შემიყვარა ჩემთა ჭირთა განმავლობისთვის. არ მისმარია ამაზე მეტი ჯადო-თილისმა“.

სწორედ შინაგანი სიმშვიდით, თავისი საპასუხო სიტყვის აუღლებელად წარმოთქმით უფრო კარგად დაარწმუნებდა ოტ-

ელ სენატს თავის ალაღმართლობაში. მღელვარება მხოლოდ მაშინ უნდა გასჩენოდა, როდესაც დეზდემონა ეტყობა სენატს:

„მე მავრი მიყვარს და მსურს მუდამ ვიცხოვრო მასთან“, დეზდემონას ამ სიტყვაზე სიხარულისა და სიყვარულის მღელვარება დაეფუღებოდა ოტელის, მაგრამ ამ მღელვარებასაც იგი მხოლოდ ძუნწი მოძრაობით გამოხატავდა: უსახვრო ბედნიერებისა და მადლიერების გრძნობით, იგი გარეტანებულებით ოდნავ თავს გაიქნედა, (თითქოსდა გამოსაფხიზლებლად) და კასიოს მხარს ხელს ჩამოადებდა, მიეყრდნობოდა...

ამავე სცენაში, როდესაც თურქთაგან კიპროსის დაცვის ხელმძღვანელობას სენატი მას დაავალბდა, ოტელი წამიერად უნდა შეცვლილიყო და ახლა უკვე წინ უნდა წამომართულიყო როგორც მხნე მთავარსარდალი და არა ცოლზე თავდა-



ვიწყებთ შეყვარებულ მეუღლე, ახლა მის სიტყვებსაც უნდა ძლიერად ექუხა, თვითდაჯერებით და დამარწმუნებლად.

როდესაც პირველი მოქმედების პირველი და მეორე სცენის ხანმოკლე დაუმთავრებელ შემდეგ ამ სცენას მივადექით და ამგვარად დაიწყო იგი, მე ვაგიფიქრე, რომ სპექტაკლი სწორედ ამ მესამე სცენიდან უნდა დაწყებულიყო: ერთგვარი ექსპოზიციური ხასიათის მქონე ის წინა თარი სცენა, რომელშიც მივცდიან კონსტრუქციული და ვიწრო სახით განოიყოფრება იაგოს ოტელის „დადაკიდების“ მიზეზი და ის საშუალება (როგორც), რომლითაც იაგო ქსოვდა ოტელის ირველივ ინტრიგის ქსელს; ის ორი სცენა, რომელშიც იაგოს ხასიათი თითქმის სრულად და ერთბაშად იყო მოქმედული, სახლიად ზედმეტი იყო. ზედმეტი იყო იგი იმიტომაც, რომ არაფერს შემახტდა სპექტაკლს ოტელის ხასიათის გახსნისათვის: ოტელის პიროვნება, მთლიანობაში, სწორედ ამ მესამე სცენაში გვეძლიდა და ამ სცენას არავითარი შემამხარებელი საფუძურები არ სჭირდებოდა. სწორედ ამ სცენას უნდა განეხსნა ოტელის ხასიათი და, მთლიანად სპექტაკლის განწყობილებაც და მიმართულებაც, აი, ასეთი აზრი მომივიდა, მაგრამ, ჯერჯერობით, არ ვუმხელიდ არც შოთას და არც აკაციას. როგორც სპექტაკლში მოსაწოდებლად როგორც ხელმძღვანელმა, ვარჩიე, თავიდანვე არ ჩაერეულიყავი დამდგმელის მუშაობაში. ვინც, ოცნების, სპექტაკლის შეკვრის დროს, მისთვის მთლიანი ხასის მიცემისას, როგორ შეატრიალებდა შოთა პიესას. რომელი სცენიდან დაიწყებდა ოტელის ხასის გამოკვეთას და, თუ გაუჭირდებოდა ან, თუ დავიზნაობდა, სპექტაკლი ერთ მთელად შეცვლიდა. მაკარად კანონისფერი ვერ გამოიღდის, აი, მაშინ კი შევიტანდი და გაეიტანდი კიდევ ჩემს შეხედულებას.

პირველი ორი სცენის დაუმთავრებლად დიდი დრო არც დასჭირვებია. აქ ყველაფერი ხაოელი იყო. და დაიწყო ზემო აღწერილი, მესამე სცენის განხორციელებისთვის ვარჯიში მაკიდადთან. რაიმე საკამათო თუ აღმოჩნდებოდა, ამას რეპეტიციის შემდეგ აკვირდნენ რეჟისორი და მასხიბიტი. როგორც წესი, რეპეტიციის მსვლელობის დროს რეჟისორის განკარგულების შეცვლა არავის შეეძლო, რეჟისორის სიტყვა ყველა სთვის კანონი იყო რეპეტიციასზე.

აკაცი ხორავას ბუნებრივი მონაცემებისთვის, შეიძლება ითქვას, ზედამოჭრილი იყო ოტელის როლი. მისი აქტიორული ბუნებისთვის შესაბამისი იყო ოტელის კეთილმოხილურ სულიერი თვისებათა მხატვრული განსახიერება და, ისიც, ისტატურად სარგებლობდა ამ თვისებებით, რათა რაც შეიძლებოდა სრულყოფილად შეემყო თავისი გმირი. აკაცი ხორავას კონცეპციის მხსიდვით, ოტელს შავი იყო წარმოსებით, მაგრამ სულიერად — უკვე შერწყმული მისი დროს ეგრობული ცივილიზაციის და კულტურის. არაფერი ეფოტიკური არ უნდა ყოფილიყო აკაცი ხორავას ოტელის ხასეში. ერთადერთი, რაც მას აკავშირებს წარსულთან, ეს არის დიდის ნაქარგი და ნასახსოვარი ხელსახოცი, რომელიც მისთვის ოჯახურ რელიქვიას წარმოადგენს და თვალისჩინებით უფროხილდება. ამიტომ იყო, რომ ჩვენს თეატრში განხორციელებული ოტელის ტანსაცმელი და მორთულობა არც მაფრიტანულია და არც რაიმე ეგოტიკური სამკაულებით მორთული. პირიქით, ცივილიზაციის ბეჭედი აჩნდა ყველაფერს, რაც ოტელის ჩაცმა-დახურვას შეეხებოდა. აკაცი შესანიშნავად მიჰყავდა რეპეტიციები: მისი ჭკვიანი თვალები, მაღალი შუბლი და მომ-

ხიბლავი ღიმილი, ფართო ნაწივით სიარული და თავმჯდომარე ბული მოძრაობა, უკვე გვაძლევდა იმდენ რეჟისორსა და მსახივარს პარტნიორებს, რომ აკაცი ოტელი თავისი ეპოქის ნიწინავე იდეების მქონე ეკვილიბრუმოლოგ გმირად განსახიერდებოდა.

როგორც კი აკაცი როლის კონსტრუქტივი ზოგადი მხსახა, ჩემმა ფანტაზიამაც ურთა ვაშლა და მეც, ჩემთვის, ვიდრე აკაცი სენატის სცენას (მესამე სცენას) დაამოთვრებდა. შევეუფლები აქტიორული ეტრობის კეთებას, სხვადასხვა ხერხების ძიებას იაგოს ხასის პლასტიკური გამოსახვისათვის. ჩემს გულში, უარფავე რა პირველი ორი სცენის საჭიროება და იაგოს პიროვნების თავიდანვე ერთბაშად ჩვენება, მივხვდი, რომ ამით უარესად ვაგირთულებ საემე, რადგან თითქმის სრულიად ნეიტრალური ფრაზეებით უნდა დამეწყო მისი ხასიათის გახსნა. ეს იმას ნიშნავდა, რომ სცენიდან სცენამდე, სურათიდან სურათამდე, მოქმედებიდან მოქმედებამდე თანდათან უნდა გამოემყარებინა ამ გარემოებად მომხიბვლელი, გარეგნულად ერთგული კაცის ვერაგული ბუნება. რასაც იაგო პირველ სცენაში პირდაპირ ამბობს, — რომ მას სხვას მაკერი, რომ მას ბნელი შრახველი ამორჩავეს, საერთოდ აღმანიის მიმართ და მავრას გაყამტვრება სურს, — მე გადავწყვიტე თანდათან, მოქმედებაში, სცენაზე ცხოვრებით გამომეკლინა.

სენატის სცენაში მე მოვიწინავე საზგასმულად კეთილმოხილი, ერთგული ჯარისკაცის თამაში, — ჯარისკაცისა, რომელიც მორჩილად თავს უკან აყენებს მისი უფროსის წინაშე. ყოველი მისა მოძრაობა, უნდა ყოფილიყო მხოლოდ დასტურად და თანაგრძობა მისი ხარდლის სურვილისა და მდგომარეობისა. ამიტომ, მოცემულ პირობებში, მე განზრახ ჩრდილში აყენებდი ჩემს თავს, მაგრამ მაინც ცვდილობდი, რომ მაყურებლისთვის შესაძრჩველი ყოფილიყო ჩემი არსებობა, ჩემი მოძრაობა, რომელიც რაღაცით თვალში საცემი უნდა ყოფილიყო, რადგან მე მაინც მთავარი მოქმედი გმირი ვიყავი და თავიდანვე ხელში უნდა ამეყვანა სპექტაკლის მსვლელობა. ერთადერთი, რაც ჩრდილში მყოფს, ჩემთვის ამ უსიყვარულ სცენაში უნდა გამეკეთებინა, ეს იყო პარტნიორების და, განსაკუთრებით, ოტელის სიტყვებზე და ქცევებზე რეაგირება და პლასტიკური მოძრაობით სცენაზე მკაცრი ტემპორიტმის შექმნაც ჩემი მოუსვენრობით, — ხან გაღიმებით, ხან აღმოფოთებით: ერთგვარი დაძაბულობის შექმნა. ჩემს ჩრდილში ყოფნას სხვა მოსაზრებაც ჰქონდა, კიდევ სხვა ჰლანცე: კერძოდ; ჩემი ადგილი უნდა ყოფილიყო აგრეთვე ეს სათავადავლო, საიდანაც ყველაისთვის შეუმჩნეველად, მოხერხებულად და დიდის ყურადღებით თვალყურს გაავადნებდი ჩემთვის საძულველად აღმანიათა მოქმედებას. საზგასმულად ერთგული და მორჩილი ჯარისკაცის ქცევაში ეს მდგომარეობაც, ეს ქვეტექსტიც უნდა გამეჩინილიყო დროდადრო.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)



ვიწყებთ შეყვარებულ მეუღლე, ახლა მის სიტყვებსაც უნდა ძლიერად ექუსა, თვითდაჯერებით და დამარწმუნებლად.

როდესაც პირველი მოქმედების პირველი და მეორე სცენის ხანმოკლე დაბრუნების შემდეგ ამ სცენას მივადექით და ამგვარად დაიწყო იგი, მე ვაფიქრებ, რომ სპექტაკლი სწორედ ამ მესამე სცენიდან უნდა დაწყებულიყო: ერთგვარი ექსპოზიციური ხასიათის მქონე ის წინა სხვა სცენა, რომლებშიც ძალიან კონკრეტული და ვიწრო სახით გამოიყურებოდა იაგოს ოტელის "კადავიდების" მიხეზი და ის საშუალებები (როგორც), რომლითაც იაგო ქსელად ოტელის ირგვლივ ინტრიგის ქსელს; ის ორი სცენა, რომლებშიც იაგოს ხასიათი თითქმის სრულად და ერთბაშად იყო მოცემული, სახლიად ზედმეტი იყო. ზედმეტი იყო იგი იმიტომაც, რომ არაფერს შემატებდა სპექტაკლს ოტელის ხასიათის გახსნისათვის: ოტელის პიროვნება, მთლიანობაში, სწორედ ამ მესამე სცენაში გვეძლია და ამ სცენას არავითარი შემამზადებელი საფეხურები არ სჭირდება. სწორედ ამ სცენას უნდა განესაზღვრა ოტელის ხასიეც და, მთლიანად სპექტაკლის განწყობილებაც და მიმართულებაც. აი, ასეთი აზრი მომივიდა, მაგრამ, ჯერჯერობით, არ ვუმზელი არც შოთას და არც აკაკის, როგორც სპექტაკლში მონაწილემ და როგორც ხელმძღვანელმა, ვაჩივ, თავის დანებანე არ ჩაჯრულიყავი დამდგმობის მუშაობაში... ვინ იცის, სპექტაკლის შეყვრის დროს, მისთვის მთლიანი ხასის მიცემისას, როგორ შეატრიალებდა შოთა პიესას, რომელი სცენიდან დაიწყებდა ოტელის ხასის გამოკვეთას და, თუ ვაკვირდებოდა ან, თუ დავინახავდი, სპექტაკლი ერთ მთელად მჯერად, მაკრად კანონზომიერი ვერ გამოიხდის, აი, მაშინ კი შეიტანდი და გაეიტანდი კიდევ ჩემს შეხედულებას.

პირველი ორი სცენის დამუშავებას დიდი დრო არც დასჭირვებია, აქ ყველაფერი ნათელი იყო. და დაიწყო ზემო აღწერილი, მესამე სცენის განხორციელებისთვის ვარჯიში მაკედლასთან. რაიმე საკამათო თუ აღმოჩნდებოდა, ამას რეპეტიციის შემდეგ არეკვდნენ რეჟისორი და მსახიობი. როგორც წესი, რეპეტიციის მსვლელობის დროს რეჟისორის განკარგულების შეცვლა არავის შეეძლო, რეჟისორის სიტყვა ყველა სთვის კანონი იყო რეპეტიციაც.

აკაკი ხორავას ბუნებრივი მონაცემებისთვის, შეიძლება ითქვას, ზედამოჭრილი იყო ოტელის როლი. მისი აქტიორული ბუნებისთვის შესაბამისი იყო ოტელის კეთილმოილოერი სულიერი თვისებათა მსატკრული განსახიერება და, ისიც, ესატკრება საზებლობა და თვისებებით, რათა რაც შეიძლება სრულყოფილად შეემყო თავისი გმირი. აკაკი ხორავას კონცეპციის მიხედვით, ოტელი შავი იყო წარმოშობის, მაგრამ სულიერად — უკვე შერწყმული მისი დროის ევროპულ ცივილიზაციას და კულტურას. არაფერი ეგზოტიკური არ უნდა ყოფილიყო აკაკი ხორავას ოტელის ხასეში. ერთადერთი, რაც მას აკავშირებს წარსულთან, ეს არის დედის ნაქარვი და ნასახსოვარი ხელსახოცი, რომელიც მისთვის ოჯახურ რელიქვიას წარმოადგენს და თვალისჩინივით უფროხილდება. ამიტომ იყო, რომ ჩვენს თეატრში განხორციელებული ოტელის ტანსაცმელი და მორთულობა არც მავრიტანულია და არც რაიმე ეგზოტიკური სამკაულებით მორთული. პირიქით, ცივილიზაციის ბეჭედი ანნად ყველაფერს, რაც ოტელის ჩაცმა-დახურვას შეეხებოდა. აკაკის შესანიშნავად მიკავდა რეპეტიციები: მისი ჭკვიანი ავალები, მაღალი შუბლი და მომ-

ხიბლავი ღიმილი, ფართო ნაბიჯით სიარული და თავდაჯერებული მოძრაობა, უკვე გაძლიერდა იმდენ რეჟისორსა და მსახიობს პარტნიორებს, რომ აკაკის ოტელი თავისი ეპოქის ნოწრისვე ირვების მქონე კეთილშობილური გმირად განსახიერებოდა.

როგორც კი აკაკიმ როლის კონტურები ზოგადად მოხაზა, ჩემს ფანტაზიამაც ვრთა ვაშალა და მეც, ჩემთვის, ვიდრე აკაკი სენატის სცენას (მესამე სცენას) დააჩივრებოდა. შეუძლები აქტიორული ეტოვების კეთებას, სხვადასხვა ხერხების ძიებას იაგოს ხასის პლასტიკური გამოსახვისათვის. ჩემს გულში, უარფყავი რა პირველი ორი სცენის საჭიროება და იაგოს პარტნიორის თავიდანვე ერთბაშად ჩენებდა, მივხვდი, რომ ამით უარღვრად ვაკვირდებოდი საქმე, რადგან თითქმის სრულიად ნეიტრალური ფრაზებით უნდა დამეწყო მისი ხასიათის გახსნა. ეს იმას ნიშნავდა, რომ სცენიდან სცენამდე, სურათიდან სურათამდე, მოქმედებიდან მოქმედებამდე თანდათან უნდა გამოემაჟარავეებინა ამ გარეგნულად მომხიბვლელი, გარეგნულად ერთგული კაცის ვერაგული ბუნება. რასაც იაგო პირველ სცენაში პარდაპარ ამბობს, — რომ მას სძავს მავრი, რომ მას ბნელი ზრახვები ამობრავებს, საერთოდ აღამიანის მიმართ და მავრას გაყამტყვრება სურს, — მე გადაწყვეტე თანდათან, მოქმედებაში, სცენაზე ცხოვრებით გამოქველანა.

სენატის სცენაში მე მოვიხილემ ხაზგასმულად კეთილშობილი, ერთგული ჯარისკაცის თამაში, — ჯარისკაცისა, რომელიც მორჩილად თავს უკან აყენებს მისი უფროსის წინაშე. ყოველი მისა მოძრაობა, უნდა ყოფილიყო მხოლოდ დასტურითა და თანაგრძობა მისი ხარდის სურვილისა და მდგომარეობისა. ამიტომ, მოცემულ პირობებში, მე განზრახ ჩრდილში გაყენებდი ჩემს თავს, მაგრამ მაინც ცეცაილობდა, რომ მაყურებლისთვის შესაძლებელი ყოფილიყო ჩემი არსებობა, ჩემი მოძრაობა, რომელიც რაღაცთ თვალში საცემი უნდა ყოფილიყო, რადგან მე მაინც მთავარი მოქმედი გმირი ვიყავი და თავიდანვე ხელში უნდა ამეყვანა სპექტაკლის მსვლელობა. ერთადერთი, რაც ჩრდილში მყოფს, ჩემთვის ამ უპიკტყო სცენაში უნდა გამეკეთებინა, ეს იყო პარტნიორების და, განსაკუთრებით, ოტელის სიტყვებზე და ქცევებზე რეაგირება და პლასტიკური მოძრაობით სცენაზე მკაცრი ტემპორიტმის შემქმნაც ჩემი მოუცვენობით, — ხან გაღიმებით, ხან აღმფოთებით: ერთგვარი დაძაბულობის შექმნა. ჩემს ჩრდილში ყოფნას სხვა მოსაზრებაც ქმნიდა, კიდევ სხვა პლანიც: კერძოდ, ჩემი ავტოვი უნდა ყოფილიყო აგრეთვე ის სათავალო-თავალი, საიდანაც ყველასთვის შეუმჩნეველად, მოხერხებულად და დიდის ყურადღებით თვალყურს გავადევნებდი ჩემთვის საძულელი აღმანიათა მოქმედებას. ხაზგასმულად ერთგული და მორჩილი ჯარისკაცის ქცევაში ეს მდგომარეობაც, ეს ქვეტექსტიც უნდა გამოქმნილიყო დროდადრო.

(გაგრძელდა შემდეგ ნომარში)

სლონიმ ვირსალაძე — თეატრალურ აფიშაზე ამ სახელის გამორჩენად იღვწის. ალგეიძის დონა და ამაღლებულ ხელოვნებასთან შეხედრის სიხარულს. მსყურებისათვის კარგახანია ჩვეულებრივ იქნა სიხარულის ეს განცდა, შეეჩია მამა, რადგანაც იმედგაცრეობა არასოდეს გამოპყლია მხატვართან რომელიმე ახალ შეხვედრას. ვამოხობ — მხატვართან, რამდენადაც სპექტაკლი, რომელსაც სოლომონ ვირსალაძის ხელოვნება ერწყმის, მუდამ გვატყვევებს პოეტურად ამაღლებული თეატრალური ფერწერით, რომელიც არამარტო „მისასეს“ დადგმას, არამედ სახვითი ხერხებით, სახვითი ენით წარმოაჩენს სპექტაკლის იდეურსა და ემოციურ დედაზრს.

მეგრამ სოლიკო ვირსალაძის სენიორადიული ხელოვნების ამგვარი განსაზღვრა მხოლოდ ზოგადი თუ იქნებოდა. გასალაქარი მრავალფეროვნებით, უფართოების დიამეტრული და მუსიკალური დიამეტრით გამოირჩეული ეს ხელოვნება, სხვადასხვა ეროვნულ და სხვადასხვა ეპოქათა ქმნილებებს რომ მოიცავს, ამავე დროს, აღბეჭდილია ვირსალაძისეული, განუმეორებელი მხატვრულ-კოლორიისტული და პლასტიკური აზროვნებით, უნატიფესი გემოვნებითა და კულტურით.

შემოქმედის ამ თვისებებმა ახალგაზრდობიდანვე გაუმრავლა გრემი სოლიკო ვირსალაძის ხელოვნებას. ორმოციანი წლებიდან იგი უკვე ფართოდ ცნობილი ხდება რუსეთში, მომეგ საბჭოთა რესპუბლიკებში, სახელმწიფოებში, მას იწყვევენ სპექტაკლების გასაფორმებლად ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქში...

ქართული თეატრალური ხელოვნება, ახლად აღმოცენებული, მეგრამ უკვე მკვიდრად დაფუძნებული, ბრწყინვალე ეროვნული თეატრალური მხატვრობა იყო ის პირველი სკოლა, რომელმაც ბიძგი მისცა და უხვი საზრდო შეუქმნა ვირსალაძის ნიჭიერების განვითარებას. ჯერ თბილისის სახატვრო აკადემიაში, შე-



სოლიკო ვირსალაძე

მდევი მოსკოვსა და ლენინგრადში დაისტატებული ახალგაზრდა მხატვარი სამშობლოში აქტიურად ჩართო თეატრალურ ცხოვრებაში. 1931 წელს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში მისი დებიუტის შემდეგ (ჯ. როსინის ოპერის „ვილქომ ტელის“ მხატვრული გაფორმება), სულ მალე, 23 წლის ახალგაზრდა ამ თეატრის მთავარი მხატვარი ხდება. რამდენიმე წლის მანძილზე, ენაზე ლენინგრადში მიიწვევდნენ, სოლომონ ვირსალაძემ იმუშავა მთელ რიგ მუსიკალურ სპექტაკლებზე, რომლებმაც საბოლოოდ განსაზღვრა მისი შემოქმედების მიმართულება მუსიკალური დრამატურგიის სახით. ცხადია, ეს არ იყო შემთხვევითი: ვირსალაძის ინდივიდუალობამ, მხატვრულმა ინტენსივობამ სწორედ ამ სფეროში

პოვა ასპარეზი, განსაკუთრებით მაღალ მწვერვალებს კი საბალეტო სპექტაკლებში მიაღწია. მხატვრის თეატრალური ფერწერისა საღებავების ენაზე გადმოტანილი ულამაზო მუსიკა, სადაც ბეგრის გამოსცემს ყოველი მონასში, ყოველი ფერითი აქცენტით. ფერთა ურთიერთხშირება და ურთიერთმეზობლობა წარმოქმნის აზრს, განწყობილებას, ემოციას... ამიტომაც ასე ორგანულად ექსოვება მხატვრის ენა მუსიკის ენას, პლასტიკის ენას და მომწესხველი ძალის სანახაობად იქცევა.

მრავალი ბრწყინვალე სპექტაკლი შექმნეს რეჟისორებმა, მსახიობებმა, ბალეტმეისტრებმა სოლიკო ვირსალაძესთან თანამშრომლობით. ზოგიერთი მათ შორის უმაღლესი ხელდღეობით — ლენინური და აკადემიური პრემიებით აღინიშნა. ნიკოლოზ სია სპექტაკლებისა, რომლებიც საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების თვალსაჩინო მონაპოვარით მივსუტუნება. აქ არის ქართული საოპერო და საბალეტო დადგმები — „დათისი“, „ახალგაზრდა და ეთერი“, „მთიანის ვალი“, „ოტელიო“. აქ არის ლენინგრადისა და მოსკოვის საოპერო თეატრებში განხორციელებული, ფართოდ გახმაურებული წარმოდგენები, მათ შორის „ქვის ყვავილი“, „ლენინდა სიყვარულზე“, „სპარტაკი“, „ივანე მრისხანე“ და მრავალი სხვა; პარიზის, სტოკჰოლმის, ვენის, პრატის, ტოკიოს, სოფის სცენებზე სორცესხმული დადგმები...

რუსულ და საქართველოს სსრ სახალხო მხატვრის სოლიკო ვირსალაძის მიერ თითქმის სუთი ათწლეული წლის მანძილზე გაწეული სასახელი შემოქმედებითი შრომა მისი დაბადების 70 წლისთავზე კიდევ ერთი საპატიო ჯილდოთა — ლენინის ორდენით აღინიშნა.

დიდი ხელოვნების ელვარე ტალანტი მომავალშიც მრავალ გამარჯვებას პირდება საბჭოთა თეატრალურ მხატვრობას.

ლილა თაბაჯაშვილი

იუჯ.06 ო' 60ლი

მოქმედება პირველი

ს ც ე ნ ა პ ი რ ვ ე ლ ი

სიყვარული თელეპეკვამ

მოქმედი პირები:

ფერაჰ ქებოტი

სიგონი
პიტერი
ებენი

მისი ვაჟები

ეზი ხატანაშ
ახალდარბა გოგონა
ორი ფერმერი
მევილინი
მერიფი

და მეზობელი ფერმებიდან მოსული ხალხი

მოქმედება ხდება ქებოტის ფერაშში, ახალ ინგლისში, 1850 წელს.

ჩვენსკენ სახლის სამხრეთი მხარე. უორემშემოტებული ეზო, შუაში ხის ქიშკარით, სოფლის შარაზე გამოდის. სახლი კარგია, ოღონდ ცოტა სადებავი შემოსულია. კედლები გამოხუტებული ნაცრისფერია. ოდესღაც მწვანე დარბაზებიც გახუნებულა. ორი უზარმაზარი თულა აქეთ-იქედან ამოსდგომია სახლს და მის დასაცავად თუ დასაბრუნად გადაფარება თაზე ვეება ტოტები. მათში იგრძნობა ერთგვარი დედობრივი განწყობილება, სადაც ერთანდობა შერევა სიყვარული და ეცევი. წლების განმავლობაში ადამაინდებთან ურთიერთობით თითქოს ეს ხეებიც გააღამიანდენ და ახლა სურთ დასაყოფონ, დაეუფლონ ამ სახლს. ისინი ჰგვანან დაქანცულ ქალებს, რომელთაც სახლის თაზე ჩამოუშლიათ თმა, ზანტად დაუშვიათ მოღუნებული მკერდი და ხელები. წვიმაში მათი ცრემლი დაა-ღუბით დახდის სახლს და ეყვარში იკარგება.

ქიშკრიდან მიმავალი ბილიკი სახლს მარჯვენა კუთხიდან უყვებს და ვიწრო კარბაზიდან ადის. იმ კედელზე, რომელიც ჩვენსკენაა, ოთხი დევიკაა გამოდის. ორი მეორე საორულზე, ერთი მაშის და მეორე ვაჟების საწოლი ოთახებში, ხოლო ორი, უფრო მოსრატულია ფაჩარა პირველ საორულზე: ერთი სამარტულო, მეორე — სასტუმრო ოთახი. სასტუმრო ოთახის სქელი ფარდები მუდამ დაფეხულა.

ზაფხულის დამდეგია. მზე ჩადის. ყველაფერი გარინდულა, სი-
ოც არ იძვრის. ცის სილურტეს ღამაზად ეხამება თულების ხასხასა
სიმწვანე, ხოლო სახლი, რომელიც ამ თულების ჩრდობშია, მათ
ფონზე უღიმღამოდ და უსიციცხლოდ გამოიყურება.

იღება კარი. კართანაზე გამოდის ებენ ქებოტი. მარჯვნივ, გზის-
კენ იხედება. ხელში დიდი ზარი უჭირავს და ანგარიშობიუცვლად
რეკავს. ზარს გამყარებული ხმა აქვს. უცებ გარტრდება, ხელბს
დაუშვებს. ცას შეხედავს. აღტაცებული ღრმად ჩაისუნთქავს და
ჩურჩული ამბობს:

ე ბ ე ნ ი. ღმერთო, რა ღამაზია!

ებენი 25 წლიაა, მაღალი, ჩაფხენილი. ღამაში, სასიამოვნო სა-
ხე აქვს, მაგრამ მუდამ რაღაცით უყავოფილია და დაპაბული. და-
ტყვეებული მტყვიით აბრიალებს თავის შავ თვალბს. ყოველი
დღე მისთვის გალიაა, რომელშიაც იგი ვერაგულად შეიტყუებს, მა-
გრამ ვერ მოტებს და ვერც დამორჩიდებს. მთელ მის არტებაში
იგრძნობა სიცოცხლის შმაგი, თუმცა ოღნავ ჩახშობილი სიყვარუ-
ლი. ებენს შავი თმა, უღვაში და ზეული, თხელი წვერი აქვს. აც-
ვია ფერმერის უბეში ტანსაცვლი.

უცებ ცას თვალს მოსწვევებს, იღუშება, შემდეგ ზიზლით გა-
დაფურთხებს, მიტრიალდება და სახლში შევა.

შემოღიან სიმეონი და პიტერი. ისინი მინდორში მუშაობდნენ.
ორივე მაღალია და თავის ნახვარა ძმავ ასაკითაც უფროსნი არიან.
(სიმეონი 33 წლისაა, პიტერი 27-ის) ეს ძმები უფრო ზანტები, ტლა-
ნქები და უბრალონი არიან ებენთან შედარებით, მაგრამ უფრო
ეშმაკი და პაპატიკულები. ფიზიკური შრომისაგან წელში გატბი-
ლი. მამულ მოაბიჭებენ სენსიტივინი, ტალხაკრული წლებით. ტა-
ნასაცემო, სახე, ხელები, დაკაპიწებული მკლავები, ეცლი, მიწაში
მოთხრებიათ. სითუ მწიფის ადით. ქიშკარან შედეგბიან და თით-
ქოს ორივეს ერთად რაღაცამ უბიჭავო, თოსს დყურდნობლები
ცას მიარტრდებიან. მათი კუშტი, გუბტი სახები იცვლება, რბლ-
დება.

ს ი მ ე ო ნ ი. (წუნარად) რა ღამაზია.

პ ი ტ ე რ ი. უჟუ!

ს ი მ ე ო ნ ი. თვრამეტი წელია...

პ ი ტ ე რ ი. რაო?

ს ი მ ე ო ნ ი. კენი, ჩემი ქალი, რომ მოკვდა.

პ ი ტ ე რ ი. ეგ, მე დამავიწყდა კოდც.

ს ი მ ე ო ნ ი. მე არა, სულ მახსოვს და მახსოვს. კაცი ცოლია
მარტო. რა თმა ჰქონდა, ძუისავით და სულ ეყოფილა, ოქროსავით!

პ ი ტ ე რ ი. რას იზამ წვაიდა... (პაუზა) (ხმა ეცვლება) ოქრო
იქ არის, სიმ, დასავლეთში!

ს ი მ ე ო ნ ი (დაისს მისწერებია) სად. ცაზე?

პ ი ტ ე რ ი: ცაზეც... იდეც რაღაცის ნიშანია. (აღუღლება) ოქ-
რო ცაზე. ოქრო დასავლეთში, ოქროს კარბაზე, კალიფორნია, ოქ-
როს დასავლეთი, ოქროთი სახეც ტრამდელი...

ს ი მ ე ო ნ ი: (აღუღლება) ამბობენ საითაც გაიხედავ, სულ
ოქროს ზოდები პურია, ბოჟე და ბოჟე, სულა და გულა, რამდენიც
გაეგზარდება. სოლომონ მეფის საგანდურია ნამდელი.

ცას უტყვერენ, შემდეგ ერთმანეთს შეხედავენ

პ ი ტ ე რ ი. აქ კი საითაც გაიხედავ, ეს ობერი ქვებია და მეტი
არაფერი. მიწაა და ქვიანა. კვლავობა და, ქვაა. ეგ ქვა იქნება
ბოლოს მეც, შენც და ებენსაც რომ დაგვიყურება გაულზე.

ს ი მ ე ო ნ ი. რა ვიცი, ჩვენს კ განი გაგავადებინა. გათავდა, შე-
გვკვამ ამ მიწას. (ცაბაბუტული ფეხს ძლიერად დაკრავს მიწას)
აი, აქ ჩაყვარებული თელი იდეკი (პაუზა) ის... ფერმა ცუდ შემოსა-
ვალს არ გაავლეთ.

პიტერი, ამდენი რომ კალიფორნიაში გვეხსა, გუონის უვე-
ლა გატანოთ თითო ნატებ ოქროს ამოკლედი.

სიმეონი. კალიფორნია აქედან... აჰ, დედამაწის ზეორე
ბოლოა!

პიტერი (პაუზის შემდეგ). შენ რა გგონია, ვინა მუ კი არ
ცინაწება დევიარო ყველაფერი. სადაც აზნდენი ოფლი მიადრია...
(იღვე პაუზა).

(ტენის სამზარეულოს ფაჯრიდან გადმოიხედვას და მათ უსმენს)
სიმეონი. იპი! (პაუზა) იქნება ჩაძლდეს მალე!

პიტერი. (ტყუის ვარდება). რა იცა!

სიმეონი. იქნება უჯე მოცად კადევიც, ვინ იცის.

პიტერი. არა. ზუსტად უნდა ვაგვიტო.

სიმეონი. ანა ორი თუნა წასულია და სიტყვიც არ შეუო-
უდელია...

პიტერი. გახსოვს, პირდაპირ ზინდარში არ მიგატოვია... მა-
შინაც ასეთი საღამო იყო. მოახტა ცხენს და დასვლეთისკენ გაა-
ტენა... არა, რაღაცაა საკენ, როდის გინახა სადმე წასულიყო.
სომედი თუ გაეღოდა, ეს იყო და ეს. ამ ფერმიდან ოცდაათი
წლია ფეხი არ მოუცვლია, მას ზერე, რაც ტენის დედა შეიარო.
(პაუზა. გაბორკული) მოდი, გინდა, გეუად გამოვცხადოთ სხვა-
მართლის ძალი!

სიმეონი. რას ამბობს ორი თავი ვისა აქვს. ყველას ტუჯვს
გააძრობს. არა, არ გამოვა. (პაუზა) ისღა დავგრჩენია, ვუსვლოთ,
მართლ როდის ჩავა მიწაში.

ტენი. (გესილად ჩივიანება). იუ, რა პატვს სცემენ მა-
მას (სიმეონი და პიტერი შეირბიან და ეტენს შეეხედვეენ. ტენი
გაიკვირება, შემდეგ იღვეშება) მე თვითონაც ვლოკულობ რომ
მოკვდები. (ძმები თვალს არ აცლდებენ. ტენი წყნარად ამბობს) ვა-
ხშია მზადა.

სიმეონი და პიტერი. (ერთად), ა?

ტენი. (ცას უყურებს). მზე რა ლაზახად ჩაიღის!

სიმეონი და პიტერი. უჰუ, იქ ოქრო!

ტენი. ჰო. (ხელს გაიშვერს დასაყუდეთისკენ) პორაზონტეც,
ხომ?

სიმეონი და პიტერი. არა. კალიფორნიაში.

სიმეონი. (ტუტებს მოილოკავს) უუ, რა მშია!

ტენი. ა?! (ერთხანს უჯროდ უცქერის მათ, შემდეგ წყნა-
რად ამბობს) მოდი, ვახშია გაიკვდა.

პიტერი. (პერს უსივსაც) შეგწინა ლორის სუნი მომდის...

სიმეონი. (ცმყოფილებით) უჰ, რა კარგია!

პიტერი. მართლა კარგა რამია!

(ატრიალებიან და ერთად, მხარამხარა მიიბიებენ. ნამუშევარ-
ი უღლი ხარი საქმელად მიეშევადა. სახლს მარჯვნიდან შემოუ-
ვლიან და კარში შეეღენ. ისმის მათი ნიბიები სახლში).

ფარდა.

სცენა მეორე

ცა თანდათან ჩაქრა. ბინდი ჩამოწვა. საშხარეულო. მარჯვნივ
სიღრმეში, დგას დიდი ღუმელი. შუაში ფიჭვის მაგიდა და ოთხი,
ხისგან გამოპოჩრჩილი სკამია. ნაღველზე დღა ნასთილი აწია. პი-
რდლარი კიდელზე გარკულია უშეგულელი სურათი, რომელზედაც
ტენი სრულად სულით მირადვებს ტალღებს. სურათს მსხვილი ასო-
ებით აწერია: „კალიფორნია“. სანარტელის პურპლეულია კედელ-
ზე ღურსმინებზე კაიდა. ყუდვან სისუთარე და წესრიგი სუ-
ფეხს, მაგრამ მაშაყავების ხელში აქურბოა საიველ სამზარეულოს
უფრო მკავე, ვიდრე სახისას.

მაგიდაზე დევს მიეღი პური, დოქით წყალი და სამი თფუმი.
სიმეონი და პიტერი ერთად შემოიბიებენ და მაგიდას მიუსხდები-
ან. ტენი ღუმელთან მივა და მაგიდაზე გადმოდგამს შეწეწარი
ღორს და კარტოვალს. საბიფენი უხზოლ შექეცევიან. მინდვრიდან
მოსვლები მაღალიად ილტყებიან. ტენი უხალისოდ იციქენება და
ანრბით უცქერის ძმებს.

სიმეონი. (უცებ მოტრიალებდა ტენს). მოხიდე, შენ მა-
სე არ უნდა ოლამარყო, ტენ!

პიტერი. ჰო, შენ წწორი არა ხარ.

ტენი. რაო?

სიმეონი. ვლოკულობ მოკვდები, რომ ამბობ.

ტენი. ე. ტუქვენ რა, არ ვლოკულობ? (პაუზა)

პიტერი. რაც არ უნდა იყოს, მაინც მააა.

ტენი. (გაბრაზებით) ჩემი არ არას!

სიმეონი. (ცეკად) აი, შენ დედაშენზე მავას ათქმეინებდი
ვინმე? ჰა? (ჩაიციუნდა. პიტერი იკვირება).

ტენი. (შეცუტუნებულა) იას ჩემი არ ესმის და მე მისი.

პიტერი. იმის ხნის რომ მოაყრები, მერე გაიკვ.

ტენი. (დაბეკებით). მე დღას ვგავარ!

(პაუზა. ძმები წყნარად მისტრებიან ტენს)

პიტერი. კარგი კადი იყო. სიმსიც კარგად ექცეოდა, მეც
ეზეოთა მახეთი წადელია.

სიმეონი. მართლა კარგი იყო, ყველასათვის.

ტენი. (ფეხზე წამოადგება და სათითაოდ თვას დეურავს
მე) დიდი მადლობა მომხსენებია. გმადლობთ. გმადლობთ.

(დაფეხება).

სიმეონი. (მეტრე პაუზის შემდეგ) ნამასაც კარგად უღლი-
და.

ტენი. (გაბრაზებული) იმან კი მადლობის მაგივრად სული
ამხიდა.

სიმეონი. იმას არ მოუკლავს ტენე, ცხოვრებაა დაუნდობი-
ლი რას იზამს.

ტენი. არა. იმან მოკლა. მუშაობით!

პიტერი. თვითონაც მხე არ იკლავს თვან მუშაობით? მეც
სიქა გამარო, სიმსიც, შენც. მაგრამ ცოცხლები ვარს ჯერ.

სიმეონი. რაღაცა შეუქდა და არ ასეენებს. ის კიდევ ჩვენ
არ გავსვენებს.

ტენი. (შურსისებრ) დამაცადოს, მე მავას ვუჩვენებ...
რაღაცა შეუქდა მინც რა არის ეგრე რაღაცა, ა?

სიმეონი. მე რა ვიცი!

ტენი. ტუქვენ ეგრე რაღაცა ხომ არ შეგვკლამიათ? იქნებ მა-
გასა, რომ შევავრო კალიფორნიაში?.. (ძმები გაოცებული შემო-
ხედვენ) ოო... ვაიგონო, რასაც ლაპარაკობს. მაგრამ ვერა,
ვერ წახვადი იქ ოქროს ტრაპედიში.

პიტერი. ვითომ რაკომაო?

სიმეონი. ფული არა გავტე.

პიტერი. ფეხით წავალი. შორია, მართალია, მაგრამ რაც ჩვენ
ამ ფერში წინ და უკან გვივლია, ეგრეთნოთერ რომ ვაღაბა, მთვა-
რეუ ახვალ.

ტენი. ჰოდა. მხარეობით ინიდელები სკალს ავკრიან...

სიმეონი. (სამკლავეცე ლიმილი) იქით ავკრიოთ, თუ სა-
ჭირო იქნება.

ტენი. (გალაყუეტით) ტუქვენ არსად წავსვლები არა
ხართ. აქ ისხდებით და დაუდელი, როდის გავშეკავს ფეხებს, რომ
ტუქვენ ტუქენი წილა მიიღოთ.

სიმეონი. (პაუზის შემდეგ) გვეკუთვნის და მივიღებთ!

პიტერი. ორი მესამედი ჩვენია!

ტენი. (ფეხზე წამოადგება) ფერარ არა. ტუქვენ დედაჩემს
შეიღებთ არა ხართ. ეს დედაჩემის დიქრბა. მაგან ძალით წავლით...
ახლა, რაცა დედამეც ცოცხალი დარ არის. ჩემია.

სიმეონი. (დაცენით) ეგ მამა რომ დაბრუნდებოდა, იმას მო-
ახსენე. დოლარს ჩამოვღვივარ საშაძლოდ, თუ თავის სიცოცხლეში
არკვდალ არ გაიციუნოს. ჰა, ჰა, ჰა. (იციუნს, მაგრამ ეს არ არის მზი-
აოული სიცილი. უფრო ყვესა პავს).

პიტერი. (გამზირულიად და ისიც იციუნს) ჰა, ჰა, ჰა.

სიმეონი. (პაუზის შემდეგ) არა. მაინც რას გვეპარებოდა,
ტენე? ავირ უკვე რამდენ ხანია, რაღაცას ვეკლავე. კი, თვად-
ნები გაცოცა!

პიტერი. უჰუ!

ტენი. უროდ. გამოიციანო. (უცებ ამოხუტავს) რაბომ ვრ-
თხელ მაინც არ შეიკოლოდ დედაჩემი, ძალით რომ ჩაწვიდა საფ-
ლავში? არ შეეძგლოთ, მომხარებოდი, ვევერდი ამოსვლები, გა-
დავებდათო ტუქვენ სიცილით სამაგიერო!

(ტრეკო პაუზა. ძმები განკვირვებულად უცქერენ ტენს).

სიმეონი. მერე. საქონელიც არ დეურავს!

პიტერი. ი. შუშა ვის მოგება, ვის დაინება?

სიმეონი. ვის მოეხსნა?

პ ი ტ რ ი. თოვა ვის მოვძანა?
ს ი მ ე ო ნ ი. ნაკელი ვის შევძანა?

პ ი ტ რ ი. ვის გაემარჯვა?
ს ი მ ე ო ნ ი. ვის გაეხსნა?
პ ი ტ რ ი. ძროხა ვის მოეწველა?

ე ბ ე ნ ი. (ჩაერევა). მერე, ჭკვის კედელი ვის ეშენებინა, ვიდრე გული არ გაუქვავდებოდა და თფითონაც შოგ არ ამოიკლებოდა?

ს ი მ ე ო ნ ი. (უბრალოდ ამბობს). ცაცს რომ თავი გიჭირს, სხვი-სოვის ვერ მოიცილი!

პ ი ტ რ ი. (ცხენს). დიდაშენი რომ გარდაიცვალა, შენ თხოვტივი წლის იყავი, ჭკუა მშვენივრად გეყითხებოდა. შენ რა გააკეთე?

ე ბ ე ნ ი. (ცოვად). ყველას ერთად უნდა გვეფიქრა ამაზე! (პაუზა. შემდეგ ნელა ამბობს) მაგრამ მე გვიან მივხვედი ყველაფერს, რაც ის უკვე ცოცხალი აღარ იყო. აი, ამ დღემოდან რომ დევგაზარ და ვკავთებ იმას, რასაც ის აკეთებდა, ახლა მეჩხმის შინი. ისიც არ შრომებდა. სულ ჩენს გვერდითი ტრიალებს. ჩემთან ერთად ხარშავს კარტოფილს, წვავს ღორს, აცხობს ნამცხვრებს, უკეთეს ცეცხლს, გააქვს ნაყარი. ვაშალმეგობი ვხედავ მის ნაცროსა და კაცოვლი დანიშლებულ აცემულეზულ თვალებს. საღამომობით სულ აქ არის, ამ დღემოდან... სიცოცხლემი არასოდეს დაღიხენია... მიივლავდა არ არის და ამიტომ საფლავშიაც ვერ ისვენებს...

ს ი მ ე ო ნ ი. არ მახსოვს რამზეც დაღიხივდის...
ე ბ ე ნ ი. ძალიან იღვრებოდა... ერთხელად არ ამოუსუნთქავს შვებით... ყველაფერი მისი ბრალია! (ყვირის) ბოლოსდაბოლოს, ავდგობ და ვტყავი, რაც აქამდეც უნდა მეტყუას... ერთს კარგად დაუწვრილებს, რომ დიდაშენი გაივინოს. იქნებ მაშინ მაინც მოისვენოს საფლავში. (უცებ გახუმრება და დაჭლავს ჩაფიქრებული ზის. მძებნი ტიპობითი-ყვარობითი უცქერენ).

პ ი ტ რ ი. (პაუზის შემდეგ). ახლა სად ჩანდაშენი წავიდა, როგორ გგონია, სიმ?

ს ი მ ე ო ნ ი. რას გაიგებ? ეტლში ჩაბრძანდა, მორთულ-მოკაზმულ... ცხენიც დევიარცხნა, გაესუფთავებინა. მთარას იქნევდა და ჩააცვებდა გაქვარიდა. გუმინდელითაც მახსოვს, გასუფთავებული იყო, მისი, შენ ჩაიხიდა. დასავლეთი ოქროსურად ეკლავდა... იმანდა დასალოტიოცენ გააქუნა... საბით გაეწვირა მამი-მეთქი!, დე-ფუძახე. ჩვენს ურთულე ორნად გადმოიხარა, თავისი გველური, ბებური თვალები ისე უფლავდა. ვიფიქრე, გადარულშია-მეთქი და გადმომახა, „ჩენს მოსვლამდე ფეხი არ მოიციკლო აქედანო“.

პ ი ტ რ ი. იცოდა ნება, კალთფორნიამო არ ეპირებდით?
ს ი მ ე ო ნ ი. მე რა ვიცო. იქნებ იცოდა. არაფერი მისახსობია...

უცებ ხახე შეიცვალა, მიუჭრებს საწყალად, საცოდავი თვალები და მუხუნება: „დედღადამ მეჩხმის დედლების კრიახი და მამლებს უკვილო, ძროხების გაუთავებელი ბღავილი. ყველაფერი ახმაურდა და ამოძრავდა. მეც ვეღარ გავუძელი. ვახუფობდი მოვიდა და საშინელი გუნებაზე დაღვიძი“, მუხუნება. „თავი გამხმარი ხე მგონია, რომელი მარტო უშეაძლო თუ გამოვადგება“, არ ვიცო, სახეზე სიხარული შეშტავო თუ რა იყო. მერე დვარკლიანად დამუხტა: „არ გეგონოს, ჩემი აღსასურული ახლოვდებოდა, დავიფიცე, ას წამლად ვიცოცხლო და ვიცოცხლებ კოდეკაც თქვენს კინაზე. ახლა წავიდი, რომ შევარბული დვიოს ნება. თქვენ წავიდი, ხვან დააჩრდილო“. მერე სიმურთა შემოსახდა და გზას გაუდგა. ვიფიქრე, შთვარლია-მეთქი, თორემ დავიჭერდი და არ გაუშვებდი.

ე ბ ე ნ ი. დაიჭერდი, როგორ არა! რას გაბედავდი! ის თქვენზე ორჯერად ლონიერია.

პ ი ტ რ ი. (გესლიანად). შენ? შენ ხომ ხარ საშინლი!

ე ბ ე ნ ი. თუ არ ვარ, კიწინები. ვერძანობ, როგორ იზრდება რაღაც ძანა ჩემში. ერთხელაც, ამოხიოტყანს... (წამოდგება, პიუკის ჩაიცვამს, ქედს დაიხურავს და წასასვლელად ემზადება. მძებნი ლიბელს ეყრთავს)

ე ბ ე ნ ი. (გვერდზე იხედება) მე წავალ, გავივლი ცოცხას.
პ ი ტ რ ი. ხათი, სოფელში მიდიხარ?
ს ი მ ე ო ნ ი. მინისთან?

ე ბ ე ნ ი. (გამომწვევად) დაბა!

პ ი ტ რ ი. უხ, ის მაცდურია, ისა!
ს ი მ ე ო ნ ი. ძაღლა, ძაღლა კი არა, ვნება — არ რა იზრდება შენში!

ე ბ ე ნ ი. მინი ლამაზია!
პ ი ტ რ ი. იყო. ოცი წლის წინათ.

ს ი მ ე ო ნ ი. იყო ისტავდა, ორმოცი წლის ქალი პატარა გოგონა მოგაჩვენებს თავს.

ე ბ ე ნ ი. ორმოცი წლის არ გახლავთ!
პ ი ტ რ ი. აღარც ბევრი უღლია.

ე ბ ე ნ ი. შენ რა იყავ?
პ ი ტ რ ი. ვინ არ იცის... აი, სიმოცი კარგად იცნობს. შემდეგ მე გააცინდა...

ს ი მ ე ო ნ ი. მამამაც იცის რაღაც-რაღაცეები. სულ პირველად მამამ გაიცინო.

ე ბ ე ნ ი. თქვენ რა იმის თქმა გინდათ, რომ...
ს ი მ ე ო ნ ი. (ღიმილით). დიან, სწორად იმის თქმა გვირდა, რომ...

ე ბ ე ნ ი. (ყვირის). გვეყოფთ ქმარა (გაბრაზდება) მივალ და დედას ვუბრძობ! (კარს ძლიერად მოქანავს და ყურთამდე გააუღლებს).

ს ი მ ე ო ნ ი. (თვალს ჩაუჭრავს პიტერს). ისეთი თბილი და მშვიდი დამა, იქ მისვლამდე უკეთაფერი დაგაიწვიუნებდა... მივალ და ავიციე!

პ ი ტ რ ი. ამა რას იზამს! (ორჯერნი გულიანად ხარხარებენ. ებენი გართო ვეგარდება და კარს გაიჭახტება).

ს ი მ ე ო ნ ი. როგორა ჰგავს მამას!

პ ი ტ რ ი. პირწვარდნილი მამა!

ს ი მ ე ო ნ ი. ეგვინ დამამენ ერთმანისს!

პ ი ტ რ ი. უჟუ! (პაუზა. ამთქნარებენ) წამო, დავიძინოთ.

(საწინაშეს სულს უბერავენ. ოთახის სიღრმეში კარია და იქ შედის).

(ებენი კოშკართან დგას. ცას უცქერის. უცებ ხელეხს გაიშვრის ცისკენ).

ე ბ ე ნ ი. ვარსკვლავები. ეს ჩემია, ეს სიმის. ის პიტერის. იქით, გზაზე, მისი. რაღამოც არ ვაკვირებ! მართლაც ამ დღემავითი თბილია და შინის. თვალები ვარსკვლავებითი უფლავს, მისი ტურენბი ტუტოლია... მკლავები თბილია. მის სხეულს ახლად მოჩნული მინის სურნელი ახლს. ის მშვენიერია... უღმეროდ მშვენიერია და რა ჩემი საქმეა ხვან ჩემამდე ვისთან ან როდის, ან რაღანდნეკი შეუცოვავს, თუკი ეს ცოცხა ახე მშვენიერია...
დაღის მარცხენი.

ს ც კ ნ ა მ ე ხ მ ე

უშუნი დამა. საცა ირიერავება. ებენი საიდანაც ვავიდა, იქიდან შემოდენი. სახლისკენ ფრთხილად მიიკვლავს გზას, თან რაღაცას ბურტყუნებს და თავითვის იცინის.

ე ბ ე ნ ი. აი, შე ბებერო მგელა! (სახლში შედის. პაუზა. ისმის მისი ფეხის ხმა კიბეზე. შემდეგ ხმაშავალი ბრახენი ძმების საწოლი ოთახის კარზე). ვაიფიცეთ! ვაიფიცეთ!

ს ი მ ე ო ნ ი. (ღიმილებს). რომელი ხარ?

ე ბ ე ნ ი. (კარს ხელის კრებით შემოაღებს და ანთებული სანთლით ხელში შემოდის. ოთახი განათდება. სხვენივით ოთახია, ცალ მხარეს დაქმნებული კერით. გამართულად დგამო მარტო ცალ კედელთან შეიძლება. სიმოინი და პიტერი ორმაც საწოლზე წვანან მუშაში. ებენის საწოლი სიღრმეში დგას. ებენი სულელურად იტირებს). მე ვარ!

პ ი ტ რ ი. (გაბრაზდება). მერე, რა ეშვავები...
ე ბ ე ნ ი. ახალი ამბავი მოგაჩვენებ!

ს ი მ ე ო ნ ი. (ველმოსული). დილაშენი ვერ დაიცოდით?

ე ბ ე ნ ი. უკვე დილაა. (უცებ ცლი შერიოთ. გაიგოთ, ცოლი!

ს ი მ ე ო ნ ი. და პ ი ტ რ ი. (სწრაფად) მამამ?

ე ბ ე ნ ი. სად გამოხრჩია. 34 წლის ლამაზი ქალიო, ამბობენ.

ს ი მ ე ო ნ ი. (შეძრწუნებულა) ტუპული იქნება.

პ ი ტ რ ი. ვინ გიბორა?

ს ი მ ე ო ნ ი. გაგასულდა ვილაცხამ.
ე ბ ე ნ ი. როგორ არა! მთელი სოფელი ლაპარაკობს. მღვდელი



ჩამოსულა ნიუ-დოვერიდან. იმას ჩამოუტანია ამახი, ჩვენი მღვდლი-სთვის უთქვამს, ქალი იქაური უყოფილა. ეს ჩვენი ბებერი ბატი ნიუ-დოვერში წაბრძანებულა და შეურთავს...

ს ი მ ტ რ ი. ვაააა...!
ს ი მ ტ რ ი. ვააა...!

ე ბ ე ნ ი. (საწოლზე ჩამოვდება) ხედავ? ეს რა გვიუო მაგ ეშ-მაის მოციქულმა! მაგ ბებერმა ქორმა!

ს ი მ ტ რ ი. (პაუზის შემდეგ) ახლა ყველაფერს ის ქალი დე-პატრონება.

ს ი მ ტ რ ი. უჰუ! (პაუზა) ეს თუ მართლა ასე მოხდა...
ს ი მ ტ რ ი. მომხდარა და ეს არის (პაუზა) ახლა კალიფორნი-ის, სიშ, სიშ, აქ აღარაფერი დაგვჩრენია!

ს ი მ ტ რ ი. სწორია! გათენდება თუ არა, მივდივართ, დღეს-ვე.

ს ი მ ტ რ ი. კარგი.
ე ბ ე ნ ი. ფეხით მიდისარა?

ს ი მ ტ რ ი. ფრთებს თუ გამოვავამ. გავფრინდებით!
ე ბ ე ნ ი. რატომ, შეგიძლიათ გემოიაც გაცუროთ. ეს თქვენზეა დამოკიდებული. (ჩიბებებს მოქექვას და რაღაც დამქუქულ ქაღალდს ამოწლავს). ამაზე მომჩრეუთ ხელი და გავჩრ, რთოც მოგსტყე-ვათ, იმით გაგმზავებთ. რა ხანია მაგაზნად, ვუცდილი, როდის გადაწყვეტილი წახვალს. აქ წერია, რომ თითოეულ თქვენთანგან ვაჟედ 200 დოლარს ამ პირობით, თუ თქვენ სამაგუროდ დამით-მობთ თქვენს წილს ამ ფერმაში.

(ძმები ეკვით უტყერდნენ ქაღალდს).
(პაუზა)

ს ი მ ტ რ ი. იმან თუ ცოლი შეირთო... სულერთია, ჩვენ...

ს ი მ ტ რ ი. შენ სადა გაქვს მაგდინი ფული?

ე ბ ე ნ ი. მე ვიცი სადაც არის ფული. საიდუმლოა. დედაჩემმა მითხრა. დედა იცოდა. მაგრამ იცოდლა... ეს მისი ფულია. მისი ფერმა ამოღდა მაშას ამ ფულს, ის კი მალავდა. კანონით ფული ახ-ლა ჩნება.

ს ი მ ტ რ ი. მაინც სად არის ეგ ფული?

ე ბ ე ნ ი. იქ, სადაც უჩემოდ ვერავინ იპოვის. დედა ჩუმად უფალთაფლად ერჩხება, თორემ მასაც არ ეცოდინებოდა.
(პაუზა).

(ძმები ერთმანეთს უტყერდნენ. არ იციან როგორ მოიქცენენ).

ე ბ ე ნ ი. ახა, გადაწყვიტო...
ს ი მ ტ რ ი. არ ვიცი...

ს ი მ ტ რ ი. მეც არ ვიცი...

ს ი მ ტ რ ი. (ფანჯარას შეხედავს) თენდება!

ს ი მ ტ რ ი. წადი, ცეცხლი დაანთე, ებენ!

ს ი მ ტ რ ი. და გავაქმე რაზე?

ე ბ ე ნ ი. ახლავე. (სამალავიან მხიარულებით) მაგაზე როგორ გაწყენინებთ. კალიფორნიასი მიდისარა და მშიერი თუ გაგოშვით, ხომ წაქციეთ გზაში! (კართან მივა, მოტრიალდება და დაუმტებს). ისე, გემს აკრევირე ქობია, მაგრამ... თქვენი საქმე თქვენ იცით. (კართან დავს და ძმებს უტყერს. ძმები უტყერენ).

ს ი მ ტ რ ი. (გამომცდილად). რუხელ სად ბრძანდებოდი?

ე ბ ე ნ ი. მინისთან. (პაუზა) მივდილი ჩემთვის და მინიზე ვფი-ქრობდი. უცებ ვაგახსენდა, რაც მითხარით. სასწაულად გაგბარა-დი. ვიფიქრე, მივადერთი, დედას ვუტრიბებ-მეთოქ. ამასობაში სოფელს მივაღვირე. იქ ეს ცხელ-ცხელი ამბავი მომხაროვეს. ამაზე სულ დავდივარე. არ ვიცოდი რა მაქვს. ვიფიქრე მივჯარდი მი-ნისთან. (პაუზა) არც დედა ვუტრიბე არც არაფერი. ჩემთვის რა-ღაცეებს ვღრიალებდი, ისე ვიფიქრე კუპაზე შუშოლი. მინის გული გაუსკდა. მე არც ვაკვირე. არც ვაცხლავ, ვეცე და... ის ახლა ჩემია! (ამხილავს) დიახ, ჩემია იმისი იყო. შენი იყო თუ სხვისი, ახლა ჩემ-ია!

ს ი მ ტ რ ი. რაო, ხომ არ შევივარდა?

ე ბ ე ნ ი. შემივარდა მეტი საქმე არა მაქვს!

ს ი მ ტ რ ი. (სიმუნის თვალს ჩაეჭრავს) მგონი ებენსაც მოქ-ყავს ცოლი.

ს ი მ ტ რ ი. მერე რა ერთგული ცოლი!
(იცინიან).

ე ბ ე ნ ი. მინი კეთილია. მე სხვას მას არაფერს ვთხოვ. იმისი იყოო, ხომ მითხარით, ახლა ჩემია-მეთქი ვამბობ. მორჩა და გათა-ვდა! (კართან მივა, უცებ მოტრიალდება) სხვათაშორის, მინი არც

ისე ცუდია. რამდენიც ვინდა, იმდენია მაგაზე უარესი ამოცანის წე-ღია. დაიცა, ჩერ ვნახით, ჩვენი ბებერი ვის მოგვევას, შერე ვაპი-ხნენო. (კარს გამოაღებს).

ს ი მ ტ რ ი. (სიტყვას დაადევნებს). ისიც შენი ხომ არ გახდე-ბა, თუ იცი?

ს ი მ ტ რ ი. შა, შა, შა.
(ღუარძლიანად იცინის)

ე ბ ე ნ ი. (გადაფურთხებს) ვინ: ქალი, რომელიც იმის გული-სათვის წაშობდა მამარჩებს, რომ დედაჩემის ფერმა მიხასყუროს? მაგას მირჩენია აქოთებულ სუნსს ვეფერო ან გველა ვკონ...
(გაღის).

(პაუზა. ისმის როგორ ხმაურობს სამხარეულოში).

ს ი მ ტ რ ი. ცეცხლი დაანთო...

ს ი მ ტ რ ი. კალიფორნია კარგია, მაგრამ...

ს ი მ ტ რ ი. მინიმ ხომ არ დაქოქა?

ს ი მ ტ რ ი. კორი არ იყო. დაგვიყავა. გვენხა პატარა-ლი.

ს ი მ ტ რ ი. მანად ხარ მოვეწეროთ ხელი.

ს ი მ ტ რ ი. არა. ჩერ ფული მოგვეცა. (იცინის) ისე, მამამ თუ ცოლი შეირთო, ჩვენ აღარც არაფერი გვერეგება, რომ იცოდ-მოდა, მიუღებოთ ებენს ის, რაც ჩვენი არც არის და არც იქნება. რა გენდობდა.

ს ი მ ტ რ ი. დიაცა, დიაცა! (გაბრაზებულ) იცი რა, სან მ ის არ დაზრუნდება, მოდი, ზე და შენ თოიცი არ გავამძიროთ. ებენს იტებს თავი, თუ ძალიან უნდა. ჩვენ ვიძინოთ, ვეჭამოთ და ვცხათ. ჩანდაბას ეს ფერმა!

ს ი მ ტ რ ი. სწორია. ერთხელ ჩვენც ვიცხოვროთ ადამიან-რად. სანამ საუზმე არ გამაზღდება, არ ავდგები!

ს ი მ ტ რ ი. სუფრა- გააქონე და დაგვიბოხნი!
(პაუზა).

ს ი მ ტ რ ი. (ჩაფიქრებულ) სანტერესოა, როგორი იქნება ჩვენი ახალი დელიცი. ებენს რომ ამბობს, მართლა ისეთი?

ს ი მ ტ რ ი. შეიძლება!

ს ი მ ტ რ ი. დღმერბაა ქქანს. ნამშვილი ტარტაროზი იყო, რომ მამაჩვენს სიყვდილი მოანატროს და ქოჯოხეთი სამოთხედ მო-ახვეწოს!

ს ი მ ტ რ ი. ამინ!

ს ი მ ტ რ ი. (მამას აჯერებს) „ზე წავდე, რომ შევარბულო დღოის ნება“. თავს მოეჭირე, თუ მაშინვე არ იცოდა, სადაც მიტუ-ნტულდება ეგ ბებერი გაიმეცა, ეგა!

ს ც ე ნ ა მ ე ო თ ბ ე

სამხარეულო. მაგიდაზე სანთელი ანთია. გარეთ ნელ-ნელა თენ-დება. სიმონი და პატერი საუზნობენ. ებენი ზის. საქმლისთვის პი-რი არ დაუკარებია. ჩაფიქრებულია.

ს ი მ ტ რ ი. (ებენს) რას ჩამოვირია უტრიბი?

ს ი მ ტ რ ი. (გაიკენებს) თავის სიყვარულზე ფიქრობს.

ს ი მ ტ რ ი. (იცინის) პირველია?

ე ბ ე ნ ი. (გაბრაზებით) რა თქვენი საქმეა! (პაუზა) არა. იმაზე არ ვფიქრობ. უცებ ახლავა სადაც. მის მოახლოებას ისე ვგრძნობ, როგორც შეიცვალს იგრძნობს ხოლმე ტანში ავად გახლავად.

ს ი მ ტ რ ი. ასე დღუაფუნია არ მოვა.

ს ი მ ტ რ ი. გვიგონს. ვითომ არ იცი, როგორ უყვარს მოუ-ლოდნელად თავზე წამოდგომა. ვაგონს, რას აკეთებ.

ს ი მ ტ რ ი. (უნებურად წამოდგება. სიმონიც წამოიწევა) უჰ, წამო, ვიფუშოო... (ორივენი დაუფიქრებულად წაუღენ კარისკენ, მა-გრამ უცებ შედგებიან).

ს ი მ ტ რ ი. (იცინის) რა სულელი ხარ პიტი! მეც სულელო-შტერია! მობრძანდეს და ნახოს, რომ არ ვმუშაობ. დიდი ამბავი! (მობრძანდება და ისევე მაგიდას მიუსხდებიან)

ს ი მ ტ რ ი. სწორია. ნახოს, რომ სულაც არ გვეზინია მისი. (ებენი გაოცებულად მისჩერებია ხან ერთს, ხან მეორეს).
ს ი მ ტ რ ი. დადივალეთ.



ეროვნული
არჩევნების
სამსახური

სიმეონი. ახლა შენა ხარ აქ სრულფუნქციონირებელი ბატონ-პატრონი... რა თქმა უნდა, ვიდრე ის მოვა... შენი ოცნებაც ხომ ეს უკეთესია, ვიდრე ჩემი. რაგორ გავუძღვებ საქმეს მარცხს!

პიტერი. ძროხები ბლავიან. ჩქარა, გაიქციე, მოწვევლი! ეგნეი. (გაბრაზებული) გადაწყვიტეთ ხელი მომიწეროთ? სიმეონი. (ცხვილი ვნახოთ.) პიტერი. ვნახოთ.

სიმეონი. ჯერ ვფიქრობთ. (ბრძანებით) წავი, საქმეს მიხედვით! ეგნეი. (აღელვება) დედაჩემს ფერმა! ჩემი ფერმა! ჩემი ძროხები! ჩემს ძროხებს მე თითონ მოვწვევლი! (უკანა კარიდან გადის.)

სიმეონი. როგორი ჰავაა მამას! პიტერი. პირწადრდილი მამას! სიმეონი. ეგნეი დაქაშენ ერთმანეთს. (ცხვილი გარეთ გამოდის. მზე წითლად ამოვსებდა და ცა ნელ-ნელა ნაღვლდება. ეგნეი კოჰკართან შეჩერდება და თვალს მოავლებს იქნობისას.)

ეგნეი. რა ლამაზია. დალხვაროს ეშპაკა! და ეს ყველაფერი ჩემია!

(თავს მაღლა ასწევს და ცას შეხედავს.) ჩემია, ჩემი! (გაბრაზდება და გავა.) (ძებნი ჩიბუხს უკვლავ.) სიმეონი. (ტალახიან ფეხებს მაგიდაზე შემოსდებს. სკამის ზურგს ვადააწეება და არხინად გაბობლეს!) იფ! დახეხეხეხეხე! ამას ჰქვია!

პიტერი. (ისიც ძმას ჰპაჰავს) უჰუ! (პაუზა. ორივე ამოიოხრება.)

სიმეონი. (უცებ) რა იცის ეგნეის ძროხის მოწვევას! პიტერი. (ჩაიციენებს) მაგან რა უნდა მოწვევდეს! (პაუზა.)

სიმეონი. ერთი ის დღეი გადმოიღე, ყელი გაშიშრა! გულიც დაძაბებული მაქვს.

პიტერი. კიდევ უფრო აზრია. (ორი ჭკია გამოაქვს და ჩამოასხამს.) გაუმარჯოს კალიფორნიის ოქროს! სიმეონი. ჩვენი სახით, ოქროს მაძიებლებსაც გაუმარჯოს!

(სვამენ. ამოისუნთქავენ. ამოიოხრებენ. ფეხს ჩამოიღებენ მავალიდან.)

სიმეონი. თავში აშივარდა. სიმეონი. ამა ვის ვაგუთა ასე უფინია სპა. (პაუზა. რაღაც მოუსწერია და არიან.)

პიტერი. სულთ შემეხუთა ამ სანარკურულში, დავიხრჩვი! სიმეონი. (მხიარულად) წამო, სუფთა შერი ჩაველაპაოთ! (უკანა კარიდან გადის. სასლს გარშემო შემოუვლიან და კოჰკართან მივლიან. აღტაცებულნი ცას უმაქვნი.)

სიმეონი. რა ლამაზია! სიმეონი. ოჰ, ოქროს ახლა ამოისხვებოთი წასულს! პიტერი. მზე ჩვენ წამოგვეყვება ოქროს დასვალეთოში. სიმეონი. (მიიხედ-მოიხედავს) (ღელვას) იქნებ ეს ჩვენი უკანასკნელი დღია აქ.

პიტერი. ჰო. სიმეონი. (ფეხს დაკვრავს მიწას და წასძახებს) ოცდაათი წლის სიოცხლემ შენ განაცვალე. რამდენი ოფლი და სისხლი ჩამიღვრია აქ. გაგამიღვრე. გაგანაყოფიერე და რა ვარ მე შენივის? ნაკელი... მეტი არაფერი.

პიტერი. მზეც, მზეც. სიმეონი. ჰო, მზეც პიტერი. (ამოიოხრებს, მერე გადაადფრთხებს) რაც იყო. იყო. გვეყოფა წაწეწი.

პიტერი. ჩვენ აქ კეის კედლის მონები ვიყავით. იქ კი ოქროები და თავისუფლება გველია!

სიმეონი. ამერიიდან მოვარა, გათავად ჩვენი მონობა! (პაუზა.)

ნეტავი ეგნეის რას შერბება?

პიტერი. ნუ გეშინია, მოაგრხვებს რააც. სიმეონი. მოდი, უკანასკნელად მოვეხმაროთ.

პიტერი. კარგი. ძროხები ჩვენთან მიჩვეულები არიან.

სიმეონი. იმათ ჩვენ ვუყვარვართ. ეგნეს ოცნებებზე. პიტერი. ცხენებზე, გოგონებზე, წიწვოლებზე, ყველაზე... სიმეონი. მივყავი ჩვენ, ვუყვარვართ. (ამაყად) ჩვენ დავსარდეთ... ყველა ჩემიანი გამოვიყვანო!

პიტერი. ახლა ეს ყველაფერი სხვისი იქნება. სიმეონი. ჰო (გამოიოხრება) წავედით, მივეხმაროთ! პიტერი. წამო.

(შემოვრბის აღელვებული ეგნეი) ეგნეი. (სულს ძლივს ითქვამს) მოდიან, მოდიან, ჩვენი ქოფაკი და მისი პატარაძალი. ბოსლიდან დავინახე. კვეშეთი, მოსახეუში შემოვიღებ!

პიტერი. იმსიორებუ არა დანახე? ეგნეი. იმსავით ბრუტალინი კი არა ვარ, ჩვენს ცხენს და ტელს ვეღარ ვიცნობ! ორი სხედან. გული მიგრძნობდა... ხომ ვამბობდი, ახლოს არის-მეთქი.

(მითუმწივლობსავან სულ ივრიბება.) პიტერი. (გაბრაზებული) მე ცხენს არ ჩამოვართმევ, რაც უნდა ის უქნია.

სიმეონი. მოხვეტოთ ჩვენი ბარგ-ბარხანა და მოვა თუ არა, წავიდეთ. ეგ რომ მოვა, მე შინ მარა შევალ!

(სახლსავე წავლენ. ეგნეი გაღვინდება.) ეგნეი. (აღელვებული) მომიწერეთ ბარგ ხელი!

პიტერი. შენ ჯერ ფული მოიტა! (სახლს მარტყელა მხრიდან უვლიან. მეორე საბრუნებელზე ავლენ. ეგნეი საშარტელში შევარდება. ფანჯარასთან მიიბრუნება. მოათვალიერებს ხომ არაფერ მიუტრებსო და შერე ლუმელის ქვეშ იატაკს ფიცარს ახდის. რაღაც ტოპრას ამოიღებს. მაგიდაზე დადებს. ის არის ფიცარს ვაწარწერებს, რომ ძმებზე შემოვიღებ. ძველ საცოყრეტებს მოათრევენ.)

ეგნეი. (ტოპრას ხელს დააღებს) მოაწერეთ? სიმეონი. (ჭალაღს უჩვენებს) ჰო, ფული ეს არის!

ეგნეი. (ტოპრას ვახსნის) მაგიდაზე ოქროს ოცდოლარიანი (მონეტები გაღმოცვივა) ოცდოლარიანებია. ოცდაათი ცალი. დათვალო.

(პიტერი ითვლის. სევტებად აწეობს. ზოგიერთს გილით სინჯავს.)

პიტერი. ექვსახი. (უკანვე ჩაყრის ტოპრასში და ტოპრას უტეშა ჩაიღებს.)

სიმეონი. (ჭალაღს გადასცემს ეგნეს) ამა, ეს შენი ეგნეი. (ხაზდავს. შერე ფრთხილად დაკეციან და უტეშა იღებს). მაღლობოთ ვარ!

პიტერი. ჩვენი მაღლობელი ვართ. სიმეონი. საშობოლო ოქროს ნანეტს გამოგიგვანებით საჩუქრად.

(პაუზა. ძმები ღვანან და ერთმანეთს უყურებენ.) პიტერი. (ღანებულად) ამა, წავალი!

სიმეონი. ეტოში არ გავაკვირდებ? ეგნეი. არა. მე აქ დავალოვები.

(ისევ სიტყვი ჩამოვარდება ძმები უხერხულად მილიან კარისკენ. კართან შედგებიან, მოტრიალებიან)

სიმეონი. მამ, მშვილობით! პიტერი. მშვილობით!

ეგნეი. მშვილობით. (ძმები გადის. ეგნეი მაგიდასთან ჩამოქდება, სახით ლუმელისკენ. ჭალაღს ამოიღებს. ხან ჭალაღს უყურებს, ხან ლუმელს. ამომავალი მზის შუქი ფანჯრად სახეზე ეფინება. არაჩვეულებური, გამოთქმული სახე აქვს და რაღაცს ბუტბუტებს. ძმები ეტოში გამოვივლიან.)

პიტერი. ალბათ უკვე თავლაშა.

სიმეონი. (ჩაიციენებს) და როგორც ყოველთვის, გაყოფებულნი!

პიტერი. ცოლიც ვერადი ჰქავს.

სიმეონი. დღეიკ არ უნდა ვნახოთ?

პიტერი. (ღერებება) წასვლიან მამიკოს არ ვაკოცოთ?

სიმეონი. (იციის) რა ბედნიერი ვარ! ასე შგონია არც თავი მაქვს, არც ზეგნები, არც ფეხები...

პიტერი. არა. მზეც მამე ვარ...

სიმეონი. დავაფრით?



პიტიერი თითქოს არა, მაგრამ ფეხი კი ვერ გამოიჭრება, სულ მინდა ვიპოო, ვიპტუნო. და...

სიმეონი. ვიციკეო! (პაუზა)...

პიტერი. საოცარია...

სიმეონი. ისეთი გრძნობა მაქვს, თითქოს სკოლიდან დამთხოვეს. არადადეგები დაიწყო, თავისუფალი ვარ...

პიტერი. თავისუფალი?

სიმეონი. ჩამოვიხსენით ყველა ბოიკლი, ჩამოვიშორეთ ყველა ტვირთი! ქვის კედელი დაინგრა! გაუმარჯოს თავისუფლებას, პიე!

პიტერი (ჩაისუნთქავს და რიტორულად ამბობს) თუ ვინმეს გხურდები ეს დაბალი ფერმა ქებით და ღორღით, — მომობინა! ჩვენ არ გეპირდები!

სიმეონი. (ვიშვარს ჩამოსწინს და ილიანაში ამოიჩინოს) ჩამოხსენით ყველა ქიშკარს, ღიას და დაეტეილს...

პიტერი. და თან წავიღებთ, რომ ბედნიერება მოგვითანოს. მერე წყალს გაავატანო.

სიმეონი. (ისმის ხმაური) ჩვენთან!

(მძები ადილიზე გაქვავდებიან)

შემოდიან ფერამ ქებით და იხი პატნემი. ქებობი 75 წლის მაღალი, ჩახსენილი კაცია, ძლიერი, ღონიერი, მაგრამ შრომისაგან ოდნავ წუნული მოხირობი. ამავე, შედარი სახე აქვს, თითქოს ქვისაგან გამოთულოაო, მაგრამ ამ სიმაყუში რაღაც სისუსტეც იგრძნობა. ახლოსმხედველია და თავის წერლად ახლოს ჩამჭარ თვალებს მუდამ ჭუბუნს, როცა ვინმეს ან რამეს უხურობს. მომნუსხველი ეუბრება იცის. შავი, საკვირაო კოსტუმი აცვია.

ები 35 წლის სიცოცხელი სახე, უმზიანი ქალია. მრავალი, ღამაში სახე აქვს, რომელსაც ოდნავ უბრბოლებს მისი გადაპარბებელი ვნებანიონა. მის გამოხედვაში იგრძნობა დიდი შინაგანი ძალა და ნებისყოფა. მოუხეწარია, მოუთოკავი, ჭიუტი. ამით ის ებნეს ჩამოგავს.

ქებობი. (გაბრაზებულ ხმამ უჩვეულო ალდეგოა იმენგვა და შემოსვლისთანავე ამბობს) ა, ჩვენ უკვე შენა ვართ. ები!

ები. (მედღირობა) მის! (თვალს ხარბად მოავლებს იქუტრობას ქოიკათან გაქვავებულ მძებს ვერ ამჩნევს) რა ღამაშია აქუტრობა! ნათუ ეს ყველაფერი ჩემია!

ქებობი. (ცოვად) შენი კი არა, ჩემია! (ჩაიციტო თუქების. ები თვალს უსწრებებს. ქებობი მოღებებს) მო, შენიც არის, ადბაბ, რამდენი ხანია მარტო ვარ. ვაჯახულებს ყუელი მოსვლა მამერებდა და მამაუნება. სახლი ცოლია უქალი!

ები. ქალიც ცოლია უჯახობ!

ქებობი. (თავს დაუქნევს, შეშფოვ უკვებ გაბრაზდება) სად არიან. რატომ არ მუშაობენ, რასა მაგებს უნ?

ები. (მძებს დაინახავს, რომლებიც ცოვად მისწერებიან მას. ები ცნობისმოყვარეობით უშვრება და ნელა ამბობს) აჰ, იქ ვიპოვარი კაცი ქიშკარაბან აუღებულა და თვალს არ მავორებს.

ქებობი. (თვალს მოქუტრავს) ვხედავ. ისენი შე მგონი...

სიმეონი. სიმეონია.

პიტერი. და პიტერი.

ქებობი. (ფიქვლებს) რატომ არ მუშაობ?

სიმეონი. (ცოვად) შენს შესახებ ვერა გამოყვადით. შენი და შენი პატარაძლი.

ქებობი. (ბრ ეცოლა) ა, მო. ეს თქვენი ახალი დედა, ბიჭები.

(ები და ბიჭები ერთმანეთს ეუბრებენ).

სიმეონი. (გვერდზე ვიჭრდავს, გადააფურთხებს) ვხედავ.

პიტერი. (ისიცი იფურთხება) მეც ვხედავ.

ები. (გამარჯვებულს სახეშიო სახით დას) მე წავალ, დავათვლიერებ ჩემს სახლს (ნელა მოდის სახლისაკენ).

სიმეონი. (ჩაიფრტუნებს) მაგისი სახლი!

პიტერი. (ებიმ ვასძახებს) იქ ებენია. ერთი იმასაც უთხარო, ეს სახლი ჩემიაო.

ები. ებენი? (წყნარად) ებენსაც ვეცუთ!

ქებობი. (ავღებულად) ებენს უფრადლებას ნუ მიაქცევ. ჩე-რჩებოა დედაბიჭიო.

სიმეონი. (იციინს) მამ, მამ, მამ. ებენი შენი ახლი და პირია. კირკიტო კაკალია შესწავლი. და ძალიდ ძალიდ ტყავს თუ არ დახეხვს, ამა ნახე! ცოცავ დაიცო მოხუცი და მერე უფერი!

ქებობი. (ბრძანებით) თქვენ ეი, წადით ხაქმეს მიხედეთ!

სიმეონი. (როგორც ები სახლში შევა, პიტერს ეუბრება) უნდაც მამ ეს არის ჩვენი ახალი დედიკო? სად ეშაქვებში გამოჩნარე? (ის და პიტერი იციინან).

პიტერი. მამ, მამ, მამ. მაგას სახლში რა უნდა. ღორღებთან შეუი, ღორღებთან!

(მძები ხარბადნენ და ბარბაყზე ხელს ირტყამენ)

ქებობი. (იმდენად გაცივებულია, რომ ამბობს) სიმეონი! პიტერი! რა დავაშართო! მთვრალეები ხართ, მოხუცი, თავისუფლები შენგან... ამ დაწვეული ფერმისაგან...! (მძები გადაკურბებულად გამსხიარულდნენ).

პიტერი. მივიღვიარო... კალიფორნიის ოქროს ტრამპლებში...

სიმეონი. აქუტრობას რაც გაგებარდება, ის უყავი. თუ გინდა, დაწვი!

პიტერი. თუ გინდა, მინარც-მინარცე. ჩვენი საქმე არ არის.

სიმეონი. ჩვენ თავისუფლები ვართ მოხუცი! (ტუნავს).

პიტერი. თავისუფლები!

(ცეკვობს).

სიმეონი. ალდე, ჰოპ!

პიტერი. ჰოპ!

(ორივენი ქებობის გაწმეო დახტიან. ინდიელთა სამოპრი ცეკვის ილთებს აუთებენ, და რალდეებს გაყვებიან. ქებობი თან ბრაზდება, თან ეცუბოს, ხომ არ გაგივებულანო).

სიმეონი. თავისუფლები ვართ! მაღლობა ვითხარო, რომ სკალს არ გაქვით!

პიტერი. ფერმას არ გიწვავთ. საქონელს არ გიბოცავთ!

სიმეონი. შენს ახალ ცოლს არ ვაუპატიურებთ! ჰოპ!

(ხარბობენ, ერთმანეთს აწულებიან)

პიტერი. (განუხე გადგება) ოქრომ გაგასულდელით, კალიფორნიის ცოდვილმა ოქრომ. მაგან გაგავცივით!

სიმეონი. შენ რა, თორემ უარს გიყვდი მაგ ცოდვილ ოქროზე, შე შართლა ცოდვილი!

პიტერი. ოქრო კალიფორნიის გიყვდა სხვაგვარ არის, ხომ! (გატრობდება რომ ქებობა ამ დაინახოს, ტროჩაივად ოქროს მონეტას ამოიღებს და სიცილით ჰეწრნი შეათამაშებს).

სიმეონი. ვახ, სულო ცოდვილი!

პიტერი. გემთ მიყურებო, ჰოპ!

(რამდენჯერმე შეხებება).

სიმეონი. გაუმარჯოს თავისუფლებას! ჰოპ!

(ისიცი ტუნავს)

ქებობი. (მოთმინებლად გამოდის და დაიბრალებს) წყუთ-ლომე იყავით!

სიმეონი. ოპო-ჰო. არ შეშაშინო! ჰოპ!

ქებობი. საიფეში გამოგამწყვედეთ!

პიტერი. მშვიდობით, ბებერიო წყურჩაკო!

სიმეონი. შე ბებერიო სიხსილისმგლო, მშვიდობით!

ქებობი. მომწვდიოთ თავიდან, თქვენ...

პიტერი. ჰოპო!

(ქვას აიღებს შარაზე. სიმეონიც აიღებს).

სიმეონი. დედიკო სასტუმრო ოთახში იქნება, არა?

პიტერი. ერთი.., ორი...

ქებობი (შეშინდება) თქვენ რას...

პიტერი. საში!

(ცოვად ვაისკრან და სასტუმრო ოთახის მინა წყრილით ჩამისხრევა).

სიმეონი. ჰოპ!

პიტერი. ჰოპ!

ქებობი. (განრისხებულად მოთენე გაქვანება) შე თქვენ გინეწენთ სიერის! მანდ დამიდექით, ისე დაწავით, რომ ძვალი და რჩილი გაგიერთიანო!

მძები ვარბიან. სიმეონი ილიაში ქიშკარამორჩილი ვარბის. ქებობი უკან მოტრიალებდა. ბრაზი აღჩრბოს, შორიდან მოსმის წასულებს სიღლია. ოქროსმამიებელთა ძველი სიღმრის, „ო, სუ-ხანას“ მოტივეუ მორჩიან.



როდესაც გვგებ ავად,
და გადავტყუე ზღვა,
შინ მომინდა და ვიფიქრე,
ო, ეს მე ვარ თუ სხვა...
ო, კალფორნია,
მხარეუ საოცნებო,
შენთან მოვლავარ.
ჭიბუქაბილი...

(ამასობაში მეორე სართულზე, მარჯვნივ, საწოლი ოთახის ფანქარა იღება და ები თავს გაღმოყოფს. ქებოტს გაღმობდავს და ამოილხნოვება).

ე ბ ი. წავიდნენ, როგორც იქნა (ქებოტი ხმას არ იღებს) რა ლამაზი ოთახებია, ეფრაიმი! რა ლამაზი საწოლი დავსი ეს ოთახი ხომ ჩემია, ეფრაიმი?

ქ ე ბ ი. (თავი არ აუღია მაღლა) შენია! (ების ზიზღი გამოვხატება სახეზე, ოთახში შევა და ფანქარას მიხრუბვას).

ქ ე ბ ო ტ ი. (უცებ საშინელი ახრი გავუღვებს თავში) რაღაცა ჩაიდინეს ნამდვილად! საქონელი ხომ არ გამოწვივებენ?!

(სირბილით გადის).
(სამზარეულო. იპანი იღება. სამზარეულოში შემოდის ები. იგი წითით კართან შედგება და ებენს ათვალერებს. ებენი მას ვერ ამჩნევს. ების აშკარად მოეწონა ებენი, ახალგაზრდა, ლინიერი. ლამაზი მამაკაცი. ებენი იგრძნობს, ვიღაც შემოვიდაო და თავს ასწევს. ერთმანეთს უყურებენ. ებენი ფეხზე წამოხტება).
ე ბ ი. (ხმას გაინახებს და შოელი სცენა ასე ლაპარაკობს) შენ ებენი ხარ, ხომ? მე ები მჭკია. (იყინის) შენი ახალი დედა ვარ!

ე ბ ე ნ ი. (გაბრაზებით) ჩანდაბაში წასულხარი!

ე ბ ი. (თითქმის არ გავუგონია ებენის ნათქვამი, უცნაურად უღრმის) ებეშენმა ბებერი რამ მამაბო შეწუნა.

ე ბ ე ნ ი. ჰა, ჰა, ჰა.

ე ბ ი. მამას ნუ დღსცინი. ის მოხუცია. (გრძელი პაუზა. ერთმანეთს თვალებში უყურებენ) ხომ არ გგონია, რომ მე მართლა დედამაინდ წამოვიტყდი თავს? (დატყდებული უყურებს) შენ საიპასოლო მეტონმეტად დიდი და ძლიერი ხარ. მეგობრები ვყოფი. ებენი იქნებ ცოცხა მაინც შეგიმსუბუქო ცხოვრება. შენი და მამაშენის ურთიერთობასაც მოვაგვარებ. (ამაყად) რასაც გინდა, იმას გააკეთებს ჩემი გულსთავი.

ე ბ ე ნ ი. (დაიცინით) ხა! (ერთმანეთს უყურებენ, ებენი იშუმუნება. ქალი მოსწონს, მისკენ რაღაც ძალა ეწევა, მაგრამ გადალახავს ამ წუთიერ სისუსტეს და უხეშად შეუბღერას) დაგწვივლოს ღმერთმა!

ე ბ ი. (წყნარად) თუ ჩემი წყევლა ასე გსიამოვნებს, მწყვეტე, რამდენიც გინდა. მე ვიცოდი, რომ ყველაფერი ასე დაიწყებოდა... მართალი ხარ. ვინა ვარ მე შენთვის? ვიღაცა ძალი, რომელიც მოვიდა და დედაშენის ადგილი დაიკავა. (ებენი გაოცებული შემოხედვს. ები თვალს არ ამორებს) დედა ალბათ როგორ გეუარება... შე ადრე დედაყარე დედა, საერთოდ არ მახსოვს... (პაუზა) შენი სიძულვილი დიდხანს არ გასტანს, ებენი! განა მე მართლა ასე უკუდი ვარ! თანაც მე და შენ ხომ იმდენი რამ გვაქვს საერთო... დაგინახე და მასწვევ მოხვდი ამას. მეც ძალიან მძიმე ცხოვრება გამოვიარე... სულ შრომა და ჭაფა... მადლობელიც არ ათავინა... ადრე დავობდი და მას აქეთ ხან ვის კარზე ვმუშაობ და ხან ვის. შერე გავთხოვდი, ჩემი ქმარი ლოთი გამოდგა... მე ისევე სხვის კარზე ვცხოვრობდი, სხვის ხისათვის ვიღამადი წელეზე ვესხ. ჭერ ბავშვი მომიკვდა... შერე ქმარი... დიდად არ დავმწუხრებულვარ, პირიქით. თავისუფლად ამოვიხუნეთი, მაგრამ სხვის კერს შეფარებულს რა თავისუფლება შეგნებოდა. ასე მეგონა, სულ ასე ძალღმადღურად უნდა გავაბარო ჩემი ცხოვრება, ავარაზოდეს მეღირსება საყოფარი კერა-მეთოი, მაგრამ აი, გამოჩნდა მამაშენი და...

(შემოდის ქებოტი, მიდის კომპარტან, გზას გასკერის შემოღობა და მოისმის სიმღერა „ო. კალფორნია“, ქებოტი დაბღერდებულად მიმუტბამოუტული დგას).

ე ბ ე ნ ი. (ებენი ძალიან გაიტაცა. მაგრამ არ იმჩნევს და ყვირის) გიჟია, როგორც კახა!

(ები გმზა, არ ეღვლა და სისხლი აუვარდა სახეში).

ე ბ ე ნ ი. (გაავიწყებულა) საფასურად რას ვამღვებს, როგორ შეთანხმდეთ? ამ ჩემს ფერმას ღამათ დედარქმის ფერმას, ჩემს ფერმას...!

ე ბ ი. (ჩაიყინებს) შენი ფერმა? მაგაც ვნახათი! (გამოწვევად დაბ, მე რეაზი მინდა, სხვა რისთვის გავუებოდი იმ ბებერს...)

ე ბ ე ნ ი. აი მაგას მე მამაშენს მოვასხენები!

ე ბ ი. (ლიტბები) უცებ არ დაეკაროს. მე ვიტყვი, განგებ მოგონებს-მეთოი და სულაც გავაგდებს აქედან!

ე ბ ე ნ ი. წყულო!

ე ბ ი. (მის გამოსაყვებლად ამბობს) ეს ჩემი ფერმა! ჩემი სახლია ჩემი საწარეულო!

ე ბ ე ნ ი. (მთელი ხმით დაილირილებს) ვარშმი!

ე ბ ი. (მიუახლოვდება და თითქმის ჩურჩულით, მაგრამ ენებია-ნად ეტუნება) იქ, მაღლა, ჩემი ოთახია ჩემი საწოლი!

(ებენი თვალებში ჩასკერის, დაბნეულია. ები ნახად ამბობს) მე არაინ მძულს... მტრების გარდა... ცხოვრებში ბრძოლა მასწავლა და თავს არავის დავაჩაგრინები! (მკლავზე ჰკიდებს ხელს)

მ ი დ ი. მეგობრები ვყოფი, ებენი!

ე ბ ე ნ ი. (მოკალემუტულით) მო... (პაუზა) (უცებ ხელს გამოგლეხს) არა. უხ, შე უკლავია მძულხარი!

(გაეით გავარდება).

ე ბ ი. (ლიტბით გაყოლებს თვალს და თავისთვის ამბობს) ებენი კარგი უყოფილად! (მერე მაიღის გადახედვას) ახლა მე ჩემს ჰურქელს დავრეტავს!

(ებენი გარეთ გამოდის. ებოში მამას დაინახავს და შედგება. ზიზღით უყურებს).

ქ ე ბ ო ტ ი. (ხელს ცისკენ გაიშვერს) ღმერთო მძიერო! შენ მიუხუდე სამაგიტრო ყველა ურ შვილს!

ე ბ ე ნ ი. (თავისთვის) შენ და შენი ღმერთი წყველის მეტი არავფერი იცით!

ქ ე ბ ო ტ ი. ღმერთო, მოხუცთა შემწევი! ღმერთო, მიტოვებულთა მფარველო!

ე ბ ე ნ ი. (ავდებულად) ჩანდაბისკენ გზა გქონიათ ირჩივს!

(ქებოტი შემობრძივდება. ერთმანეთს უყურებენ).

ქ ე ბ ო ტ ი. (ცოცად) აი თურმე როგორი უყოფლხარი! (თითს დაუქნევს) ღმერთს ნუ სოცდავი! (საქაროდ დაუმატებს) შენ... რატომ არ მუშაობ?

ე ბ ე ნ ი. შენ რატომ არ მუშაობ? ისინი წავიდნენ. მე რა უნდა ექნა მართალი?

ქ ე ბ ო ტ ი. (დაიცინით) ვერაფერს ვერ ჭახამ, ან რა შეგიძლია. შენისთანაზ ათს კიდევ ვაგობებ ჩემი ხნის ცაცი! ცაცი კი არა, ცაცუნა ხარ! (წყნარად, უბრალოდ). წამო მობრებს დახეობი.

(გადაინ. შორიდან ისევ მოისმის „ო. კალფორნია. მხარეუ საოცნებო...“ ები თაეის ჰურქელს რეტყავს).

ფარდა.

მოქმადება მიორი

ს ე ტ ე ა პ ი რ ვ ე ლ ი

ორი თვე გავიდა ზაფხულის ცხელი დღეა. ღამაშ კახაში გამოწვიბილი ები ზის საქანაო სკამში კართანთან. სიტხით ვათანგული და თვალემინებულ ზანტად ენახათ.



ებენი სწოლო ოთახის ფანჯრიდან გადმოხედვას. ეზოს მოათვალიერებს. ები იჭრებოთ მის გამოჩენას. ქანაობას შეწყვეტს; დაიძაბება და გაირიყება. ბუნეცი იჭრებობს (ერთმანეთს ეერ ხელადენ) რომ ები ექება. მერე თაჟიხი სისქსტრო გამოჩნებულა იფურთხება და ფანჯარას შორდება.

ები ლღვას. სუნეციამურეული მთელი გელსისებური სახლისკენ არის, რა ხდება იქ.

ებენი ეზოში გამოდის. ერთმანეთის პირისპირ აღმოჩნდებიან; ებენი დაიხვევა და უხერხულობის დასაფარავად ზურგს უკან კარს ძლიერად მიიჭებენ. ები ნაძალადევი იცინის. ებენი იღმეებს, კართანდაც ჩაბოდის და ების ისე ჩავედის, თითქმის ეერ ამჩნევს. საყვარლო ცისტეში გამოიწყობილა, დაუბანია, დუეარქინია, გაყვრილდება. ები წინ გადმოიხრება. თვალეუ ბრახის ეულავს. ეებენი რომ ჩაუვლის. დამცინავ, ნაძალადევი სიცილი იწყებს.

ე ბ ე ნ ი. (გულმოსული) რას ხედავ სასაცილოს?
 ე ბ ი. შენ?
 ე ბ ე ნ ი. მე?
 ე ბ ი. პო. ვახუდილად გამოადებულ ხარს ჰგავხარ.
 ე ბ ე ნ ი. შენ... შენც კარგი რაზე ხარ...

(უცბე ერთმანეთს შეხვდავენ. ებენი გახეუდება. ები გრძნობს, რომ ებენს რაღაც ეწევა მისკენ. ზახდელის ცხელ ჰაერში თითქმის გაჩავებულა და თრობს მათი ენება.)

ე ბ ი. (წყნარად) შენ რაღაც სხვა გინდა მოხარა, ებენ. ერთს ფურბო და მეორეს ამბობ. ჩვენეი ვაცნობის დღიდან შენს თავს ებილები, გინდა ათავირო, რომ არ მოგწონხარ... (ჩაიცინებს და გაჩრდილება. პაუზა. ჩერქულით ამბობს) უფროძენ შუგს, ზურ ხარ ასე ცხელი და მწუდლივე ვერ გრძნობს მის ძალას? მთელი დედაქანა გახერდა, გაჯავრდა... ყველაფერი იზრდება, შუგს ესწრაფვის.— ეს ბუნების კანონია! შენც იწევი. ებენ, იზრდები, სხვისკენ მიიღობ. ვიღერე არ შეუერთდები იმ სხვას. ეს თაჟისთავად ხდება და ამავერავითარი ძალა ვერ შეაჩერებს. შენ იზრდები, როგორც ხე... როგორც... ეს თელა... (ისევ ჩაიცინებს, თან თვალს არ აცილებს. ებენი უხეზბურად მისკენ წაღვამს ნაიჭის) ბუნება შენზე ძლიერია, ებენ! და... დაგომორჩილებს...

ე ბ ე ნ ი. (ცილდობს დაუსხტებს მის თოლისმას, ჯალის და დაბნეულად ამბობს) ერთი მაშამ გაიგონოს, რეებს მებუნებნი... (გაბრაზებულად) სულ ვაასულედი ისედაც გამოჩერებებულე მოხუცი.

(ებენი იცინის).
 ე ბ ი. არ გიხარია, უფრო ლმობიერი გახდა?
 ე ბ ე ნ ი. არა. ის მტერია ჩემი. შენც... (უცბე გადაიწყვეტება ების მომხიბვლელად) მე დედარემის უღუდებებს ვიცავ ამ სახლში, შენც კი... შენ მე სულელი გგონივარ, გინდა თავებრ დამახვიო, რომ ყველაფერი დაეპარორო. ვერ მოგართვეს!

(ზურგს შეაქცევს).
 ე ბ ი. ებენ!
 ე ბ ე ნ ი. თავი დამაზნე!
 (მიღის).

ე ბ ი. (თითქმის ბრძანებით) ებენ!
 ე ბ ე ნ ი. (შეჩრდილება) რა გენებას?
 ე ბ ი. სად მიდიხარ?
 ე ბ ე ნ ი. სასივრინოდ!
 ე ბ ი. სოფელში?
 ე ბ ე ნ ი. სოფელში.
 ე ბ ი. მინისთან?
 ე ბ ე ნ ი. მინისთან.
 ე ბ ი. (ჩერქულით) რა გინდა იქ ქალთან?
 ე ბ ე ნ ი. (გამარჯვებულად ლმობით) ბუნებას წინ ვერ გადაუღებები, თითქონ არ ამბობელი?
 (იცინის და მიღის).
 ე ბ ი. (ყვირობით) ბებრუნანა! მახანკე!
 ე ბ ე ნ ი. (იცინის) შენზე ლამაზი მაინც არას!
 ე ბ ი. მთელი სოფლის ლოკები მაგასთან...
 ე ბ ე ნ ი. (აბრაზებს) მერე რა, მაინც შენზე ლამაზია. იცის თაჟისი საქმე.

ე ბ ი. (გაბრაზებული) მე რეუ მაღარებ!
 ე ბ ე ნ ი. ყუველ შემოხვევაში, ჩემს ფერმას არ მართავს.
 ე ბ ი. (სუსტ ავიღოს მიანებს და უნდა გული ატყინოს) ჩემო! ჩემს ფერმაზე ამბობ ჩემო!

ე ბ ე ნ ი. მე იმ ფერმაზე ვამბობ, რომლის გულსთვისებაც არცხვილიად გაუიდე თავი. ჩემია ფერა!

ე ბ ი. (მოთმინებლად გამოისი) ენახო! შენი აქ არასოდეს არავფერი იქნება. (ყვიროს) გასწი, წაიდი იმ კახანას! შე უპაფროლი მე თუ მოვიდნედი, მამაშენი დღესვე გაგადებს აქედან. მაღლობა მთხარა, რომ აქამდე არ გაუფლიხარ. ვერ გიხარ, მშუღლხარ!
 ე ბ ე ნ ი. (ცხელ გაბრაზებულად ყვიროს) მეც მშუღლხარ!
 (ებენი გადის. ები გაბრაზებული ეუფნება. შემოდის მოხუცი ქებობი. იგი ძალიან გამოიყნავს. მისი კუშქი სახე მოხალეე მოლბა, თვალეუ ეუნფერი ოცენები დასნივლია. გაახალგაზრდავებული და მხნელ გამოიურება. ები დაინახავს და ზიზილი გატრიალდება. ქებობი მიუახლოვდება).

ე ბ ი. რაა, შენ და ებენა ისე იჩნებები?
 ე ბ ი. არა.

ე ბ ე ნ ი. ისე ყვიროდი!
 (კართანაზე ჩამოქვდება).
 ე ბ ი. (შეეწინდება) თუ გაიგონე, რაღას მეკითხები.
 ე ბ ე ნ ი. რას ამბობდი. ის არ შენსოდა.
 ე ბ ი. (შეგბით ამოისუნთქავს) ისეთს არავფერი არ ვამბობდი...
 ე ბ ე ნ ი. (პაუზის შემდეგ) ებენი დიდი უცნაური ენება.
 ე ბ ი. შენა გვახს.
 ე ბ ე ნ ი. ასე გგონია? (პაუზა) ჩვენ სულ ვჩნებობთ. ნერ. ეებს მშოლს, დედასივითი ანჩალოა.
 ე ბ ი. არა, შენსავითი უნებასუფოა!
 ე ბ ე ნ ი. (ებნს არ უშენს, თავისთვის ამბობს) შეიძლება შეე მტისმტებად მკაცრადა ეყვირობდი.

ე ბ ი. სამაგიეროდ ახლა ექვეყი მტისმტებად ლმობიერად. სულ მოეფეი, ლუე ვაგობ, ებენც სწორებად ამას მებუნებოდა.
 ე ბ ე ნ ი. რაა; მაგას უნჩრდება არ ვამბობდი, თორემ... (პაუზა. ქებობი მალე დაწყნარდება. ცას ეუფრებს) რა ლამაზია არა?

ე ბ ი. რა?
 ე ბ ე ნ ი. ცა. გადახნულ, აოშვილ მინდორს ჰგავს!
 ე ბ ი. (დაცინებით) იქავ ხომ არ შეიძინე ერთ ფერმას?
 ე ბ ე ნ ი. უარს არ ვიტყოდი. (პაუზა) ებერებდი. ები. ებერ. დები! (პაუზა. ები უჭრადლებით უსმენს) სახლში რაბოძლევ მცევა, გართომ რომ მანახებია სიცხეა, იქ მაშინაც ცევა, შენ არ გიგრძნობა?

ე ბ ი. არა.
 ე ბ ე ნ ი. ბოსელში თბილა. ძროხებთან სასიამოვნო სუნეი ტრიალებს და თბილა კიდეც. (პაუზა) ძროხა დიდი უცნაური რაზე!
 ე ბ ი. შესაგაფი?
 ე ბ ე ნ ი. ებენივით. (პაუზა) რაღაცა უფრო შეეწეწეე ებენს. დედამისცა ასეთი იყო, მზასთან მჭიკრდა. სულელია, თორემ მე და ებენი უეყო ვაუფგებოდნ ერთმანეთს. (პაუზა) მგონი მართლა მომძალა სიბერე.

ე ბ ი. რა, სიკვდილს ხომ არ აპირებ?
 ე ბ ე ნ ი. არა. სიკვდილს ჩემთან არ უნდა, ისეთი კერქეტი ვარ! (მხოლოდ) შტარმს სამოცდობა რომ გადაბაძებ, უნდა ვაგეფდე, ასეთია ღმერთების ენება (პაუზა) აღბათ ამიტომ თუ შეეფევა ვარ ებენი. მას აქეი, რაც მისი დამხობეული მძება გოჯოტისის გზას დაადგენ. ებენის მტეი ვილა დარჩარ?

ე ბ ი. მე? მე არავფერი? რას ავირეგებია ეს ებენი. მე სულ აღარ ვაგსოვრო. შენი კანონიერა ცოლი ვარ თუ არა?

ე ბ ე ნ ი. ხარ, რა თქმა უნდა! (პაუზა. ეუფრებს) ენებაშორეული უეები მის ხელს დაწეუდება და ჩქარ-ჩქარა, ლოცვაპაგიე წარმოსთქვამს) ჩემო სარონის ვარლო, თვალნი შენეი, ვითარცა ტრედიონი... ბავენი შენი, შროშან მომწითოვარკ... ორნი ძტქვენი შენი, ვითარცა ორნი თიანენი ჭურქეიასინ... მუცელი შენი, ჭურქეილი საბლოს ძტლას... საშოი შენი, ვითარცა სხავი იფქობას... (სულ დაუცოცის ხელებს. ები წყნარად ჩხის).

ე ბ ი. (უცბე ხელს გამოაღვას) ამ ფერმას კი ებენს უტოვებ, ხო?

ე ბ ე ნ ი. ვუტოვებ? არავისაც არ ვუტოვებ!
 ე ბ ი. აბა, თან ხომ ვერ წაიღებ?
 ე ბ ე ნ ი. (დაცინებულად) არა, თან ვერ წაიღებ. რომ შემეძლოს, წაიღებდი, ვლიცვარ გაჩენს ანდა, რომ შეიძლებოდას, უანახსნელ წუთს ციცილს მიეცემდი ყველაფერს — სახლს, ყანებს,



ხელის, სულ გადავიწყვიდე და გადავტყავდი. მერა არხივად მოვკვადეთ თუ მეტოღინებოდა, რომ ჩემთან ვერა ახივად აქა და აქა-ჩაივად დეპარტონება იმას, რაც ჩემი იყო, რაც სისხლითა და ოფლით მიმინებია. (პაუზა) ძროხებს ხელს არ ვახლებდი. იმათ გაუ-შვებდი.

ე ბ ი. (ცოდალ მე?)
 ე ბ ი. თ. შენ? (გაღლიმებს) შენც გაიშვებდი.
 ე ბ ი. (გაბრალებს) უნდა! ცოლის სიყვარულს ასეთი უნდა-კაცმა არ იცის რისთვის შეიყვარე ბენი, რომელიც ვერ გიტყნის, მე კი გადაიგინე, თუ ბატონო.

ე ბ ი. თ. ები, შენ მშვენივრად იცი, რომ...
 ე ბ ი. დაცა, რაღაც მინდა გითხრა იმ შენს ცენტზე. იცი, სად წაბრანდა? მინისთან. იმ კახასთან. არ უშვებდი, მაგრამ არ გა-მიგონა. შენც თავი მოკვრა და მტეც...

ე ბ ი. თ. ვნებებს ვერ თოყავს, რა ქანს!
 ე ბ ი. (გაბორტებთი) ვერ თოყავს, დიას. შეც მიჩვენა თავისი ვნებები. ახლა, ახლაც გაპარულა?

ე ბ ი. თ. (პაუზის შემდეგ) შენც გაჩვენა...?
 ე ბ ი. ში. ძლივს დავუხსლტი ხელიდან. ამიტომ იყო. წუდან რომ ვნებობდი.

ე ბ ი. თ. (ვერ ებს უყურებს, მერე სახე ეცვლება, ფეხზე წამხივდება და პრაზისგან ერთიანად ცახტებს) მოკვლა, ჩემი ხე-ლით მოკვლა, დავაბროს!

ე ბ ი. (შევიწინდება) არა, არა!
 ე ბ ი. თ. (ვერის) ამ თელღებზე მავასხმევივინებ ტინის!
 ე ბ ი. (მკვლავს შემოხვევს) არა, ეტრამი!

ე ბ ი. თ. (ხელის ვკრთ მოიკლებს) როგორ თუ არა!
 ე ბ ი. (წყარანდა) მომისმინე, ფერმა, არაფერი ცუდი არ მო-მხარა. ბიჭი გამბეჭურა. მართლა ხომ არ უფიქრია, ხუმრობდა, მე-ტი არაფერი...

ე ბ ი. თ. როგორ, შენ არ მოთხარი, ძლივს დავუხსლტი ხელი-დან?
 ე ბ ი. გამაბრაზე და იმიტომ გითხარი, მეგონა ფერმას მას უტოვებდი.

ე ბ ი. თ. (ცოტა დაწუნარდება) კარგი. ერთს კარგად მიგმე-ვაე და აქედან გადავდებ, შენ თუ ვინა...
 ე ბ ი. (ქებობთან მივა და მის ხელს ხელში აიღებს) არა. მე ვერაფერს გამოხედვს. გადავბა კი არ შეიძლება. სისულელეა. ვი-ლა მოგეხმარება? (მარტო რას გაუძღვება)

ე ბ ი. თ. (დაბრუნდება) კვიანი ქალი ხარ. დარჩეს. (კართა-ნახე ჩაიფილება, ებ ვერტილი მოუძვება. ქებობი თავისთვის ბერ-ტყუებებს) სულად, ჩერჩიტი, მეც რაბ გამაფიქა (პაუზა) არა. მარ-თლა ვინ უნდა უსაძროხოს აქურობას, მე რომ არ ვიქნები? ორი შვილი იშვებოში და ქანდაბაში წაივია. ბენიც ალბათ მალე გაუ-ტყვის იშა.

ე ბ ი. თ. შენ ქალი ხარ.
 ე ბ ი. თ. მე შენი ცოლი ვარ!

ე ბ ი. თ. მართალია, მაგრამ შვილი მაინც სხვაა. ჩემს სისხლ-სა და ხორცს თუ დაუტოვებ ვეღვაფერი, მეც მშვიდად ვიქნები, ვითომც მე მეტოცხლოს... გამაგე?

ე ბ ი. (გაბრალებული) დიას, გავივდი!
 ე ბ ი. თ. ემ, დავებრდი, მაგრამ არაუშავს. კიდეე დიდი გზაა განსაჯელი. ბევრ ახალგაზრდას მაინც ვკაბივარ!

ე ბ ი. (ცუდზე) რა იქნება, რომ ღმერთმა ინებოს და ბიჭი მოვ-ცეს!
 ე ბ ი. თ. (მისკენ მიტრიალდება) მე და... შენ?

ე ბ ი. (ღიმიება) ში, რა მოხდა. შენ ჭან-ღონით სავსე კაც? ხარ..., შეუძლებელი რა არის? რატომ გაგიკვირდა? ამაზე არასო-დეს გოფიქრია? მე კი სულ ვეფიქრობ... და ვლოცულობ კიდეე!
 ე ბ ი. თ. (გაბარებულა) ები... ლოცულობ, რომ... მე და შენ... შვილი გვიყოლოს.

ე ბ ი. (გაღაწყვეტილი) მე ბიჭი მინდა!
 ე ბ ი. თ. (ღელვას) ეს მართლაც ღვთის წყალობა იქნება, ები, ღვთის წყალობა ჩემს ასაკში, ჩემს მარტოობაში... შენი გული-სათვის შეუძლებელს გავაკეთებ ები, მოხივცე, რაც გინდა!

ე ბ ი. ამ ფერმა მიაღწერებ?
 ე ბ ი. თ. ყველაფერი. ყველაფერს ისე გავაკეთებ, როგორც შენ გინდა, ვფიცავ! სულწაწმელიდ ვიყო, თუ ფიცს ვსაძვრებოში (მუხლებზე დასრქებს, ებისა და ოფლის, სისხარულსაგან სულ თორის და კანკალზე) ილოცე ები, ღვდეს კვირა! შეც მოგეხმარები, ერთად ვლოცოთ ესნა უფლის რაქლის და ... შვა... ღმერთი აუ-ცილებლად შეისმენს ჩვენს ვიდებრას... ილოცე ები, ილოცე!
 (თავს ჩაღუნავს და ლოცვის ბუტბუტებს. ები ვითომ ივიცეს აკეთებს. შემდეგ გვერდულად გადახედავს გამარჯვებულ, მოზიემ სახით)

ს ც ე ნ ა მ ე ო რ ე

დაახლოებით საღამოს რვა საათია. მეორე სართულის საწოლი ოთახში. მარჯვენა ოთახში, თავისი საწოლის კუბურზე ზის ებნი. ებნი ფეხშიწევადა. აცვია მხოლოდ მაისური და ტრუსები. ნიკა-ნი ხელბებს დაურღებობა და სასწორაკეთილი, ჩაფიქრებული სა-ხე აქვს.

მეორე ოთახში და ქებობი სხედან თავიანთ უშველებელ საწოლზე. ები დამხმარანგისამარა, ქებობს საცულები აცვია. ქებო-ტი ისევ თავის განცდილობა. ორივე ოთახი საწოლის ციმცომა შუქით სუსტადაა განათებული.

ე ბ ი. თ. ბიჭი, ბიჭი სჭირდება ამ ფერმას!
 ე ბ ი. თ. ბიჭი მე მოიღებდა...

ე ბ ი. თ. ში, იცი, ზოგჯერ შენ და ფერმა ერთიდაიგივე ხდებით, რაღაცნაირად ერთიანდებით. ამიტომაც მეგულები ჩემი მა-რტობის რაღაცნაირად. (პაუზა. გუშუტ მსუბუქი ღარტყმით იცემს მუხ-ლებზე) მე და ჩემს ფერმას მალე ბიჭი გვეყოლება...
 ე ბ ი. დაიძინე, რეებს ლაპარაკობ!

ე ბ ი. თ. (ხელს გაიქნევს) არა. მე ვიცი, რასაც ვამბობ. შენ მე არ მიცნობ!

(სცვლდება დააჩერდება იატაკს)
 ე ბ ი. შეიძლება.

(ებნი წამოხდება და ოთახში ბოლოს სცემს. ები გრძნობს მის მიძობობას და კვლავ უყურებს. ებნი შეჩერდება. ისიც კვლავს შეხედავს. თითქოს ერთმანეთს ხედავენ. უცებ ებნი ხელს გაიშ-ვერს. ები უნებურად წამოიხდება.)

ებნი გამოფხობილება, რაღაცნა ჩაიბრტყუნებს. გატრიალდე-ბა, საწოლზე დაეგდება და ბალიში ჩარგავს თავს.

ები მოუშვება, ამოიოხრებს, თუმცა ისევ კვლავს უყურებს და უსმენს, რომ გაფაქუნებაც არ გამოუბაროს ებნის ოთახში.

(ქებობი თავს ასწევს. ების შეხედავს. სეველიანად უყურებს).

ე ბ ი. თ. ები, შენ გეხმის ჩემი? ან ოღესმეც გამოივს ვინმე?
 (თავს ვაიქნევს) არა. ეს არ მოხდება. (ები ისევ კვლავს უყურებს.)
 ქებობი მიტრიალდება. ცოტა ხანს ჩემად არის, მერე ეტყობა ვე-ლი აიტანს ღმერთთან მარტო ყოფნას, ხელს ვაღმოსწევს. ისე, რომ თვითონ არ მიტრიალდება და ების მუხლს ჩაბლუჯავს. ები შეტრიალდა, სწრაფად შეხედავს, მაგრამ დინახავს, რომ ქებობი არ უყურებს, დაწუნარდება და ისევ კვლავს მიაშტერდება. ქებობი ლაპარაკობს, ები არ უსმენს) ები, ორმოცდაათი წლის წინაა, აქ რომ მივდივ, იცი წლის ვიყავი. რა ბიჭი ვიყავი? ჩემისათა ვაეკაცო მე-ორი არ დადიოდა ეს ებნებს ვაჭიბებდი ღონით. აქ კი ამ ადგილას ქვის მებტი არაფერი იყო. ხალხი იცინოდა, იყო რა ადგილი პირჩიოა... რა იცოდნენ ჩემი ამბავი. ქავჯე რომ ქვიცხლს აპიბინებ, კაცო მამონა ხარ! კაცო კი არა, ღმერთი ხარ! დელები! არც ღმერთი იცოდნენ და არც არაფერი. ამიტომაც იცინოდნენ. ახლა აღარ იცინიან, ცოცხ-ლებიც აღარ არიან. ზოგი აქ დაიხოცა, ზოგი კი დასავლეთში წავი-და და იქ დალია სული. სუსტებს უჭირთ ცხოვრება. ღმერთი ძლიე-რია და ძლიერები უყვარს. მეც ძლიერი ვიყავი, ისინი კი ამბობდ-ნენ, სასტიკაო, თითქოს სისასტიკე ცოცვა იყოს მიუტყვებელი... რაბან ასეა, ვიჭი მე. ვფიცავარ დედას, ქვას და ქუხლს, მართლაც



სასტიკი ვიქნები და მამონ მიუყრუო (უცებ ერთხელ... ერთხელ სისულტე გამოვიჩინე. ეს იყო ორი წლის შემდეგ, აქ რომ მივიღე. ამდენმა ქვამ სასურვეთობლამა ჩამავლო, შევშინდი. აქედან ბევრი აუბრა, დასავლეთში წავიდნენ. მეც მათ გავყვი. ბედრი. ძალიან ბედრი ვიარეთ და ბოლოს მივაღდექით ერთ ადგილს, სადაც მიწა ნაწმირითი შავი იყო და რბილი. კენჭის არასდ ავლო. ხენა და თვისები მით არაფერი ვინდალა. მერე ვავალდ ფუხი ფუხზე, აბო-აბოებო და არჩინებდ ვოლდ მოსავალ. ახლა მიღიარა კაცო ვიქნებოდა. მერე არა რაღაც იღმალე ხმა გამძღმებით ჩამძახდა: „ის შენი საქმე არაა, შენ დაბნულნი“ ერთი წლის ხმა იყო. შემეშინდა და დავეპირილდი. დავაყრე ყველაფერი და წაივდი. მოსავალი მივატოვე და სახანჯ-სათხარე. ჩემი ღმერთი აქ არის, ამ ქვეშეო. აავე კლდეზე ქვის კაბანი ჩემს სავანედო, ასე უთქვამს ღმერთს წმინდა პეტრესთვის. (ამითობრებს. პაუზა) კვები... ქვის ქარზე ვაღებდი და კედლებს დაშენებდი. თოვლი ჩემი ცხოვრება ამ ქვის კედლებზეა დაწერილი. თითოეული ქვა და ღლი ზურგით მიწილია და ამ ფერადობებზე მინდვრები ისე მიღობია მინდვრები, რომელიც ჩემმა მარჯვენამ აიძალა, მოსავალი მოეცა ღმერთს ასე სულდა, რაშიც მის ნებას ვასრულებდი როგორც მონა, როგორც მსახური... ძნელი იყო. მაგრამ ღმერთი შემეწია. (პაუზა) კარგა ხანს მარტო ვიყავი. მერე კოლოლი შევირთე. სიმეონი და პეტრი მეყოლა. კარგი ქალი იყო, შრომელი, იყო წული ვიცხოვრებოდა. და ბოლომდე უფრო დარჩა ჩემთვის. მუდამ ფერადი მელდა, მაგრამ ის არ ესმოდა, რაში მშველია, რატომ მშველია. მარტო ვიყავი მერე ის მოყვდა, და რატომღაც ნაჟღებად გავიციდილი ჩემს სიმარტოეებს. (პაუზა) მაგრამ წულბი არ ვიცო რამდენი, მე მათ არ ვითვლიდი. ხშირი და პიტი მხარში ამომიღმდნენ. ფერმა ვაიზარა, გაიფურქნა; ჩემი ფერმა მასზე რომ ვფიქრობდი, სიმარტოვის აღარ მემოხდა. (პაუზა) მაგრამ სულ ერთ რამზე ზომ არ იფიქრებს, რამდენი შეიძლება მეორად ვიჭირებო — ებნისს დღაზე. მისი ნათესავეები გმუდმებით მდებებოდნენ ჩემს ფერმას. ებნისი იმიტომ გაიბისს წამდაურებო, ფერმა ჩემიაო. ღამაჯი ქალი იყო, მაგრამ სუსტი. უფრო დიდი და ძლიერი კეთილი იყო და ვერ შესძლო... მასთან კიდევ უფრო სახინდლ სიმარტოეებს განვიციდილი. თქვამდები წლის შემდეგ გარდაიცვალა. (პაუზა) შევარჩიე ერთმანეთს მე და ბებები. იმათ მე ვუძლდი, რადგან ძლიერი ვიყავი. მე კი ისინი მძულდნენ, რადგან სუსტები უყნენ. ისინიც სულ ფერმას მუდავებოდნენ, კაცმა არ იცის რატომ. მაგათ დამბებერეს ჩემს ფერმას ებლაუქებოდნენ და ზღლიანდ მგლეოდნენ. ამ გაზაფხულზე ისევ ჩამესმა ის იღუპალი ხმა... „ეტიბებდი და მოვებდიო“, ჩამოსახა ჩემს მარტოობას. (ესის მიუბრუნდება და ზნებით ეუბნება) მეც ვეფი და შენ გპოე, ჩემო სარწმის ვარდო, თვალნი შენნი, ვითარცა ტრედისანი... (ესი შემოხვდება ცივი, ვაყინული სახით. ქნები სიტყვა გაუწყვეტდა. შემდეგ მკაცრად ეციხება) გოგე რაზე?

ე ბ ი. (უხერხულად) მე მგინი!
 ე ბ ო. ი. (გამბრუნებული აჰყარავს ხელს) ვერაფერიც ვერ ვაიცი და ვერც ვერასოდეს გაიგებ და თუ შენ ბიჭი მაინც არ გამოინდინე...
 ე ბ ი. (შემზინებული) აჰი ვილოცი!
 ე ბ ო. ი. კიდევ ილიცი!
 ე ბ ი. (მტკიცად) მე შეულოდა ბიჭი, პირობას ვამძღვი!
 ე ბ ო. ი. როგორ მამძღვი მაგის პირობას?
 ე ბ ი. გულმოსანი ვარ იქნები!
 ე ბ ო. ი. მგინი მართლაც ხარ: ზოგჯერ უცნურად მცოვა შენს ავადღობს. (შეაყრუოლებს) ცივა ამ სახლში. სიმყურდოვ არ არის... ან შე მგინია უფლა კუთხოვნი, სინებლუმ რაღაც ფაჩოობს... (იცეპს შერავალს, შივ პერანგს ჩაიყვაცის და წაღებში ჩაიფიცს ფეს).
 ე ბ ი. (ვაოცებით) სად მიღიარა?
 ე ბ ო. ი. აჰ, სადაც თბილა და სიმყურდოვია, ბოსელში, ძროხებთან. მიყვარა მათთან ღამაჯი. უკვლავის მანქნე მივიხვლებიან. ისინი ჩემს ფერმასაც კარგად იცნობენ და მეც, რომ იყო-დე, როგორ მამშვიდებენ!
 (გარისკენ მიდის).
 ე ბ ი. (შეშოთოვდება) რა დავემართა, ავად ხომ ახა ბარ, ფერა...
 ე ბ ო. ი. ტოტები ხმება!
 (გაღის).
 (ისმის ნაბიჯების ხმა კიბეზე. ებნი წამოაფება. ყურს მიუვადებს.

ე ბი გრძობს მის მოძრაობას და ავალს უყრებს. ქებუნიც მისი ნაგობის, ჰიშკართან მიდის, ცას უცქირს და ხელს მისი ხელის იწვევს)
 ე ბ ო. ი. ღმერთო ძლიერი! ხმა ვაეცი მაგ წყვედაიღანი! (იცის, თითქმის მასებს ელოდება. შემდეგ მკლავები ჩამოეცვივდება და ფეხთარევი წვა ბოსლიცე).
 (ებნი და ები კედლს უყრებენ. ებნი ამოიხობებს. ეიცე ამოიხობებს. ორივე ჰაილიან აღლუგებულა. ბოლოს ები ადგება. ედლეს ყურს მიადებს და გარინდება. ებნი თვალს ისე ადევნებს, თოქის ხელდას, რასაც ებნი აეკოებს. ადგილზე გაქვავდება. ები კედლს მომორდება და კარისებე წვა. ებნი ისევ ვაყოლებს თვალს. იღება ებნის თოხის კარი და შემოიღის ები. ებნი მისეც მიტარა-სვლება. ები წუთით კართან ადგება და ებნის უცქირს. შემდეგ წყნარად შევიკლებს და ებნისებზე გაქვანება. მოუხვევა. თავს გადააქვანებს და მოკენის. ებნისეც მასსებებს, მაგრამ უცებ გამოეყვავა. ებნის მოიკლებს და ეგზე წამოხტება. დანან, რამდენადაც უცქირდება და თან მდებარედებებენი ნადირითი მძიმედ სუნთქავენ.
 ე ბ ი. (გულბატური) ნუ, ებნე, ნუ ვამაგებო შენ ბედნიერი იქნები ჩემთან!
 ე ბ ე ბ ი. (კოვად) მე არ მპირდება ეგ ბედნიერი...
 ე ბ ე ბ ი. გპირდება ებნე, ძალიან გპირდება... სტატი...
 ე ბ ე ბ ი. თავი იცინებ. ხომ ვიხიარე, ვერ გიტან-შეიქი...
 ე ბ ი. (ძალით ადგინს) მე რომ ვაყოც... თუ ვეჭვარები, რად მაყოც. რატომ გქონდა ტუჩები ცხელი?
 ე ბ ე ბ ი. (ტუჩებს მიიწმინდაცს) ჰო. ვაყოც. უცებ წარმოვიდგინე, რომ სხვა იყავი.
 ე ბ ი. მინა? —
 ე ბ ე ბ ი. თუნდაც...
 ე ბ ი. მამ შენ მაინც წახებდი მასთან... მე კი მგონა, არ წახვიდლი! ამიტომაც აღარ გინდივარ...
 ე ბ ე ბ ი. შემიძლება. მერე რა?
 ე ბ ე ბ ი. ის, რომ ცხოველი უაფიზარა, ებნისებუტო! რა, მართლა დაეჭვრე, რომ მგე ვერაზარა? ახ. შენ გდებებუდა სუსტი ხარ სახავისად. ტუჩოვად არ იფიქრო შენ მე მპირდები. და ეს ასეც იქნება, რადგან მე შენზე ძლიერი ვარ!
 ე ბ ე ბ ი. ასე ვიცილი, რომ შენ შენი გეგნის ნაწილი იყო, იმ გეგნის, რომლის მიხედვითაც გინდა ყველაღობა ჩაიღო ხელში...
 ე ბ ი. (ავაჯრებს) თუნდაც. მერე რა?
 ე ბ ე ბ ი. გადი აქედან! ეს ჩემი თოხია!
 ე ბ ი. არა. ეს თოხიც ჩემია. შენ მე მესახებოები!
 ე ბ ე ბ ი. გადი, თორემ მოკლავ!
 ე ბ ი. არ მომიღია. შენ მე ვიყვარება და მამაშენის გვილი ვერ მოკლავს ქალს, რომელიც უფვარს თვალბი მამაშენის, რომ შევივარა. ტუჩები ვიხიობს... ო, როგორ გინდა, რომ მაყოცო, მიკაინი! (ებნი კვლავ დაბრუნა ებნი) ჰო, ეს ასე იქნება... ამ სახლი უკვლავი ჩემია, ერთი თოხის გარდა. და ის თოხიც ჩემი უნდა ვაგბდს ამაში! მე ჩავალ. სანთელს ავათბო (დაიციხა) კარებამდე მაინც მიამიკლები, მისტერ ქებოტო!
 ე ბ ე ბ ი. არა, შენ იქ არ წახვად.. იმ თოხის კარი არ შედებლება მას შემდეგ, რაც დღეამერი აღარ არის. შენ...
 (ები თვალანთებული უცქირს. ებნი თვალს უსწარებს).
 ე ბ ი. (ბრძანებით) დიდხანს არ ძალიდნო, ებნე!
 (გაღის).
 ე ბ ე ბ ი. (კარისკენ გადადგამს ნაბიჯს. წაიჭურჭლებს) იქ? (ცეპით ფეჩარა განათდება. ებნი მქანქურად ჩაიკვამს და ღაცს, იეკობს საყვალს, იცეპს ჰიჭას, აიღებს ქულს და ადგას ფეჩმეშეკლი).
 ე ბ ე ბ ი. (ჩურჩულით) დედა, დედა. სადა ხარ?!
 (ნელა მიდის კარისკენ და გაღის.)

ს ც ე ა მ ს ა მ ე

რამდენიმე წუთის შემდეგ. სასტუმრო თოხი, სადღავიით ცივი და პიჭქუნი. ადამიანი ცოცხლად დამარცხებულ იგრძნობ აქ თავს. ები დღიანს ნაირზე ჩამომდარა. სანთლები აუნთია. თოხმა გუნება შეუცვალა. დაამბული და შემზინებული მზად არის გაიქცეს აქედან.



იღბა კარი და თოხანში შემოიღის ბებნი, ფეხშიველა, ქედით ხელში, დაბნელებულ უცქერის ეგის.

ე ბ ი. (ოფიციალურად) დაბარბანდით!

ე ბ ე ნ ი. უაჟ!

(ქედს ფრთხილად დადებს კართან ახლოს და ების გვერდით, ღივანზე ჩამოჯდება. პაუზა. ორივე წერვილობს).

ე ბ ი. რომ შემოვედი, საშინლად ბნელიდა და მომჩვენა, რომ აქ ვილაც იყო.

ე ბ ე ნ ი. დედა იქნებოდა.

ე ბ ი. ახლაც შეჩვენება, რომ...

ე ბ ე ნ ი. დედა.

ე ბ ი. შემეშინდა, მინდოდა მეყვირა, გავცეკულოყვი, მაგრამ ამ დროს შენ შემოხვედი და ახლა უკვე აღარ მემუინა.

ე ბ ე ნ ი. დედას ძალიან ვუყვარდი.

ე ბ ი. ახლათ იცის, რომ შეც მიყვარხარ და არ მიზარაზდება.

ე ბ ე ნ ი. არ ვციო, ასე მგონია შენ მას ეჯავრები.

ე ბ ი. (ყურტად) არა, აღარ ეჯავრები. ვგრძნობ.

ე ბ ე ნ ი. ეჯავრები, რადგან წარათვი მისი ადგილი, მისი სახლი, მისი თოხანი. ის ხომ აქედან გასვენებს...

(უცებ გაწმენდა და გამაყვებელი იყურება).

ე ბ ი. რა მოხდა ბებე?

ე ბ ე ნ ი. დედას არ უნდა, რომ ამაზე ვილაპარაკო.

ე ბ ი. აი ხომ ხედავ, დედა რა კეთილია ან რატომ უნდა ეჯავრებოდე, ჩვენ ხომ ერთმანეთს არც კი ვიცნობდით!

ე ბ ე ნ ი. დედას მამანები ეჯავრება.

ე ბ ი. ის ჩვენ უყვალს გვეჯავრებს.

ე ბ ე ნ ი. ჰო. მე მაინც ძალიან მეჯავრება, ღმერთმან!

ე ბ ი. (ებენის ხელს აოლებს და ეფერება) კარგი, მამაზე აღარ ვილაპარაკო. დედაზე უფრო, დედაზე მომიყვი, ბებნი!

ე ბ ე ნ ი. დედა სულ სხვანაირი იყო. სათნო, კეთილი. იმის კი არ ჰგავდა!

ე ბ ი. (მოეხვევა) მეც კარგი და კეთილი ვიქნები, ბებნი!

ე ბ ე ნ ი. ზოგჯერ მიმღეროდა ხოლმე.

ე ბ ი. მეც გიმღერებ!

ე ბ ე ნ ი. ეს მისი სახლია. მისი ფერმაა.

ე ბ ი. ჩემი სახლია. ჩემი ფერმაა.

ე ბ ე ნ ი. მამამ შერთო და უყვალფერი წაართვა. ვერ გაუგო დედას...

ე ბ ი. არც ჩემი ემისი...

ე ბ ე ნ ი. მისმა გულქვაობამ მოკლა.

ე ბ ი. მეც ასე მოკვას.

ე ბ ე ნ ი. მოკვდა! (პაუზა) ზოგჯერ მიმღეროდა ხოლმე.

(ტირის)

ე ბ ი. (მოეხვევა) მეც გიმღერებ, მეც შენთვის მოვკვდები! (მოუხედავად იმისა, რომ ების აჟიკად ენება დედეფლა, მაინც იგრძნობს დედობრივ მზრუნველობას მის ხმას და ქვეყანაში ერთმანეთში არცულა ყინი და დედობრივი სიყვარული) ნუ სტირი ბებე, ვეუდობი ბებნი მაგრობა გაგიწო. მოდი, გაკოცო! (თავს მოუბრუნებს, ბებნი არ ანებებს. ები ნახალ ეფერება) ეს წმინდა კოცნაა, დედობრივი კოცნა ბებე. მოდი, შენც მაკოცე. დამე შევიღობისა უსურვე დედას. მაკოცე ბებნი! (კოცონიან წყნარად, შემდეგ ები შმახად დაუწყებს კოცნას. ბებნი ფეხზე ხტება, ები ხელებს მისკენ გაიშურებს) ბებნი არ წახვიდ, ბებნი ვერა ხედავ, რომ მარტო დედობრივი სიყვარული არ მუთფინს შენი! ჩვენი სიყვარული მეტია, გაცილობით მეტია... ასჯერ, ათასჯერ და ჩვენ ბედნიერები ვიქნებით, ბებნი... მე და შენ...

ე ბ ე ნ ი. დედა! დედა! მითხარი რამე!

ე ბ ი. ები გუყვარდესო, გუბუნება იცის რომ მიყვარხარ! იცის, რომ გვირდები! შენ კი, ვერა გრძნობ? შენ არ იცი?

ე ბ ე ნ ი. ჰო, მაგას მეუბნები, მაგრამ რატომ, ვერ გამოვიცა, შენ ხომ მას უყვალფერი წაართვი...

ე ბ ი. მიყვარხარ!

ე ბ ე ნ ი. (რადღაც ახრი გაუღელვებს და ილიმება) მიხვდი რატომაც... ეს იქნება შურისძიება მამაჩემზე... — ახლა კი მშვიდად მოისვენებს საფლავში.

ე ბ ი. არა, ეს დედობრივი შურისძიებაა ჩვენზე. თუმცა სულერითა... მიყვარხარ. ბებნი ღმერთთა მოწამე, როგორ მიყვარხარ!

ე ბ ე ნ ი. (ხელში აიტაცებს. ახლა უკვე აღარ ცდილობს ენება მოთხოვნის) მეც მიყვარხარ, ები იმ წუთიდან, როგორც კი დაგინახე მიყვარხარ! (კოცონს).

ს ც ე ნ ა მ ე ო ბ ე

(თუნდება. სახლის კარი იღება და ბებნი ეზოში გამოდის. ჰემი-კრისიანე მიდის. საშუალო ტრანსცემული გამოწყობილია. ცმყოფილი, ბედნიერი სახე აქვს. სასტუმრო თოხნის ფანჯარა იღება და ები იხვდება. ვაშლილი თმა მტრებზე ჩამოშლია, ლუკები ავარსდებურება. ნახალ უყურებს ბებნი. შემდეგ წყნარად დაუძახებს)

ე ბ ი. ბებე (ებენი მოტარდება) ერთი კოცნა და წადი. მთელ ღღეს შევარტნაზე, მომბერტნებო...

ე ბ ე ნ ი. მეც. (მოდის, რამდენჯერმე აკოცებს და სიცილით ეუბნება) გუყვარა. დანარჩენი მარცხ.

ე ბ ი. მერცე ვაკოცე! შენც ვაკოცავარც, ბებე?

ე ბ ე ნ ი. შენსავითი ჯერ არც ერთი გოგო არ მოწონებია.

ე ბ ი. მოწონება სიყვარული არ არის!

ე ბ ე ნ ი. კარგი. მიყვარხარ! ცმყოფილი ხარ?

ე ბ ი. (უღმისი) ვარ.

ე ბ ე ნ ი. წავედი. თორემ ჩვენი ქოფავი დავგადებთ თავზე.

ე ბ ი. (იციანს) დავგადებს. მაგას მაინც აუბნამ თვალბებს, როცა მინდა. ფანჯარა ღია იყოს. ამ თოხანს მზე და ჰაერი არ ღირსებია რამდენი ხანია! ეს თოხანი ხომ უკვე ჩემია?

ე ბ ე ნ ი. (იღუშება) რა თქვი?

ე ბ ი. (საქაროდ დაუმატებს) ჩვენია, ბებნი!

ე ბ ე ნ ი. ეგრე იყო.

ე ბ ი. ჩვენია. ის ხომ ჩვენმა სიყვარულმა გააცოცხლა...

ე ბ ე ნ ი. (დაღრმობილ) დედა საფლავში დაბრუნდა. ახლა მშვიდად იძინებს.

ე ბ ი. ჰო, ნელარ შეაწუხებ! რატომ მეუბნები ამ დილით სევდას მოაგებს.

ე ბ ე ნ ი. ფეკრი თვისთავად მოდის.

ე ბ ი. არ გინდა. (ამოქნარებს) წავალ. ცოტას წაუქმინებ! იმას კი ვებტვი, შეუძლოდ ვარ-მეთქი. თვითონ მომიზადოს საუშე.

ე ბ ე ნ ი. აჟე, მოდის. მოწონებრივად და მალა ადი, ჯობია.

ე ბ ი. კარგი. (ხელით კოცნას გავტანებს. ბებნი გაიღიმებს, შერიგებში გამოშლება და მამას ელოდება).

(ქებობილ მარცხნივად შემოიღის. თან მალა იყურება).

ე ბ ე ნ ი. (მზიარულად) დედა მშვიდობისა, მამა! რას უყურებ? ქე ბ ო ტ ი. ღამაზია, არა?

ე ბ ე ნ ი. ასეთი ფერმა მეორე არ იქნება!

ქე ბ ო ტ ი. მე ცხვე გუბუნები.

ე ბ ე ნ ი. (იციანს) შენ რა იცი, ღამაზია თუ არა, იმისმორატე რას ხედავ?

(თავის ოხუნჯობაზე თვითონვე იციანს).

ქე ბ ო ტ ი. რაღაც მტისმეტად გამოხარული. გადაკრული ხარ?

ე ბ ე ნ ი. გამოიცანი. ცხოვრებამ დამართო! (ხელს გაუწვდის) მოტა ხელი, ბარი-ბარში ვართ.

ქე ბ ო ტ ი. რა დავატავ?

ე ბ ე ნ ი. არ გინდა და ნუ გინდა. უფრო კარგი. (პაუზა) რა დავატავ? შეხედე, დანიხე? წავიდა. საფლავში დაბრუნდა.

ქე ბ ო ტ ი. ვინ?

ე ბ ე ნ ი. დედაჩემი. ახლა შეუძლია მშვიდად იძინოს. ჯავრი ამოურლიდა!

ქე ბ ო ტ ი. რა კარგად შეძინა ძროხებთან ვიყავი. თვითონვე მშვიდად უფრინავ და მეც მამშვიდებენ!

ე ბ ე ნ ი. (გამბიარულდება) უოჩად, ძროხებში! რას დამდავხარ, რატომ არ მუშაობ?

ქე ბ ო ტ ი. მე მიზმანბე. შე დარჩარაკო?

ე ბ ე ნ ი. (იციანს) დიხავ გიბრძნებ, ჰა, ჰა, ჰა. როგორ მოგწონს? ჰა, ჰა, ჰა! ამ საქამეში მთავარი მამალი მე ვარ! ჰა, ჰა, ჰა, (ვალის)



ქებოტი. (თვალს გაყოლებს) სულელი ასე როგორ დავს-
გავსა დიდარსა... ხა გინდა რომ ქნაი (გადაფურთხებს) ჩერტიც...
(პაუზა) უ... ძალიერი შოი!
(სახლში შედის).

ფარდა

მოჩამდება მისამ

ს ც ნ ა პ ი რ ვ ე ლ ი

თითქმის წელიწადი გაიდა. გასუფთვლის საღამოა. ერთბაშად
დავითის სახარტული და მალა ორივე საწოლი ოთახი. საწოლ
ოთახებში სახელი აწია და სუსტდაა განაფუთული. საწარტული
განახახებულა. ებენი თავის საწოლზე ზის, ნიკაიტი ხელებს დაე-
რწნობია და ჩაფურტებულა. რადე დიდ გაცდებშია. ეტობა საში-
ნლად აღიზიანებს საწარტულიდან მოსული მხიარული სიცილი და
ხმაურს.

მეორე ოთახში ორმაგი საწოლის გვერდით ბავშვის საწოლა
დასა.

საწარტულიში დიდი მხიარულება. ღუმელი კედელთან მთუ-
ნეა. რომ შტო ავდილო იუს საცეკაოდ. სკამებიც კედელთან
მეუფეთა. შტო ძალიან მჭიდროდ სხდას სტუმრები: მუხობელა
ფერმერები. მათი ცილები, ახალგაზრდები. რადაცა ურჩრულენ
ერთმანის და იცინიან, სანს ეს ხაერთო საიდუმლო მეტად ამბო-
რულეთ. ერთმანის მუქლუფენებს ჰჭავენ, თვალს ურანებს. თა-
კით, ხელმობი, ქებოტზე ანშობენ და იცინიან. გეგობებული, ადელ-
ეებულად და ვერანად შეზარბოებულად ხაერთა კართან დვას და
ყველას, ვინც შემოდის, სახმელს სთავაზობს. მარცხენა კუბოში
ზის ები. მხრებზე შალი მოუხვევია, განუთრებულა. გახზარია და
მისუბებულა. თავი სულ კარისვე უტრავს, თითქოს ვიჯდაც
ელის.

ოთახის სიღრმეში, მარცხენა, ზის მევილიენე და ვიოლანის
აწოლები. წყალწალა თვალებს წამდაწუნებს. ფახურებს და თან თავი-
სთვის ხიბობებს.

ე ბ ი. (მის გვერდით მჯდომ ახალგაზრდა გოგონას) ებენი ხად
არის?

გ ო გ ო ნ ა. არ ვიცო, მისი ქებოტი, საუწყუნა არ მინახავს!
(მრავალნიშნულწინა) ამბობენ, რაც თქვენ ამ სახლში მოხვედით,
მას შემდეგ ცხვირად აღარ ჰყოფს ვერცერთი...

ე ბ ი. პო. მე მას კარგ დედობას ვაწევე!

გ ო გ ო ნ ა. დიახ. ასე ამბობენ... (მტრიალდება და დედამისს,
რომელიც გვერდით უხის, რადაცა ჩანტრწლებს ყურში. ჭერტე-
ლი წრის მოივლის.

ე ბ ი. (ახლა ვილაც კაცს ეთიხება) თქვენ ხომ არ იცით, ხად
არის ბებენი?

კ ა ც ი. არა. (თვალს ჩაუტრავს) თქვენ არ იცით, და მე მეცოდინე-
ბა?

ე ბ ი. მოვიდეს. იცეკავს... ებენი კარგად ცეკავს.
კ ა ც ი. (თვალს ჩაუტრავს) შეიძლება ჰარ ოპის არწეხს.

ე ბ ი. (თავს დაუქნებს) უთმოდეს. ჭარ ოპისა და ვერ
წარმოადგენს რა ლამაზია!

კ ა ც ი. ყველა დედამ ასე ჰგონია. (იღაცს წაჭრავს და ჩემად
ეტყუნება) გამაგონე. ები. ებენი რომ მოგებრძობდა, მეტი ჩემთან მო-
დი... (ები წუთრება. პაუზა) ებ, ცობა კიდევ უნდა დავლო. (ქე-
ბოტთან მივა, რომელიც ამ დროს ვილაც ფერმერს ძრბებზე ელა-
პარაკება; საპიენი სვამენ).

ე ბ ი. (უაზრავს არ მიმართავს. თავისთვის ამბობს) ბებეც, რას
აუთობს ბებენი?

(სტუმრები ისევ ატრწრულდებიან. მევილიენემდე მივა ნათ-
ქვამი. ის თავის უსიციცლო, თევისთ თვალებს ების მიპარობს და
ამბობს)

მ ე ვ ი ლ ი ე ნ ე. (მამაძალა) ები, მე ვიცო რას აუთობს ბებენი...
ეკლსიოში, სახელთან აწიხებს... (ყველაზე იცინიან).

კ ა ც ი. რადომ? (ისევ იცინიან)...

მ ე ვ ი ლ ი ე ნ ე. რატომ და უხარია... (პაუზა) ქნა ეყოლი!
(ხარხარი. ხან ების უყურებენ და ხან ქებოტს. ები კარს უყუ-

რებს. ქებოტს ნათქვამი არ ვუგონია. მაგრამ იტყვებს, ჩემი
ნიათ, და წინ გამოვა. სიონზე ჩამოვარდება).

ქ ე ბ ო ტ ი. რა თხებიც კიციენბი! რატომ არ ცეკვავთ? აჰ
იზიანების მოციფერი, რომ იცეკვოთ, იზიარულეთო. თქვენ კი ქა-
ნდარაზე ჩამოსხვარი ქაიმებივით კანებთ. ღორბივით ჩახეჭეთო,
გამოუყრით და ახლა ცეკვაც აღარ გინდით. რატომ არ ცეკვავთ,
იცეკვით!

(სტუმრები რადაცა წაიბუტებუტებენ თავისთვის ჩემად, მაგრამ
ხმაძალა აჩვენს აჩაფურს ამბობს, ქებოტის უმინიათ).

მ ე ვ ი ლ ი ე ნ ე. ჩვენ ბებენ ველოდებით (იცინიან).

ქ ე ბ ო ტ ი. (განზრდება) რა ლეოს ებენია! განდაბს ებენი!
მე პატარა ბებიე მავს, მორია და გათადა! (მორიალი და წაა-მა-
რა აცვლება გუნება) ებებზე უფლი არაიან გაგაგონის ჩემი სისხლი
და ხორცია რა უყუთი მეტი. თუ სულელია, თქვენ მაინც გგობიათ!
მოთლი დღე თავაუღებლად მუშაობს, ჩემსავით...

მ ე ვ ი ლ ი ე ნ ე. დამე მუშაობს!
(იცინიან).

ქ ე ბ ო ტ ი. იციენთ, თქვე სულელეთო. სწორია, დღეც უშა-
ბს და თუ სპირია, დამეც მე მავს!

მ ო ხ უ ტ ე ვ ტ მ ე რ ი. (ძლევს დაბანცალებს) რა მაგარი ვინმე
ხარ, ეფრამი! სამოცდაათექსებტი წლის კაცს კიდევ შვილი გავს.
მე სამოცდარვათის ვარ და აღარ შემიძლია.

ქ ე ბ ო ტ ი. (ბეჭებზე ხელს დაჭრავს) მეცოდები, შო! კარგი ბი-
ქი ხარ და არ მეგონა, უკვე თუ მოხვდი.

მ ო ხ უ ტ ე ვ ტ მ ე რ ი. მე კი არ მეგონა, შენ თუ ასე მაგა-
რი იყავი, ეფრამი.

(ყველაზე იცინიან).

ქ ე ბ ო ტ ი. მაგარი ვარ, მაგრადღე დავთფერი... (გამიზიანდე-
ბა). თქვენ მე არ მცინობთ (მევილიენეს) რაღას უცლი, რას გაშ-
ტებებულხარ! ზეგინა. ღმინა, დაუკარი!

მ ე ვ ი ლ ი ე ნ ე. (მოხუცთ ფერმერის მიწოდებულ სასმელს
გადაჭრავს) ახლავე!

(უტრავს „Lady of the Lake“ ოთხი წყვილი და ორ რიგად
დადებთან და ცეკვენ. მევილიენე მოცეკვებებს მოჩაობებს კა-
რნახობს და თან ობუწობს, ისე, რომ სიტყვებს მუსიკის ტაქტს
აწიხებს. ყველაზე ტაშს უტრავს და ქუსლებს ახაუწენს. ქებოტი
ყველაზე მეტს მხიარულობს. მართო ები ზის მღუმარად და კარს
უყურებს).

მ ე ვ ი ლ ი ე ნ ე. ჭმბი, ეგ გოგო მარცხენა დატრიალედ, კარგია!
ხელი მოხეცი წელზე! მაგარი, ნუ გეგინია, დედამისი არ გუ-
რებს! (იცინიან) წყვილები იცეკვებიან ების, ქმყოფელი ხარ? რე-
ბი შენია შეხედე. როგორ გაწითლდა ცხოვრება ხანსაძალა და
სიყვარული კიდევ უფრო მოყოლი, ამბობენ.
(სიცილი).

ქ ე ბ ო ტ ი. (მხიარულად) მიდით, ბებიეთო ყირად, გოგოები!

მ ე ვ ი ლ ი ე ნ ე. (თვალს უტრავს სტუმრებს) სამოცდაათქსემე-
ტწლიანებში ჩემბიონი ხარ, ეფრამი! ცობა თვალს გაკლია, ოორემ
სხვა არაფერი... (ყველაზე იცინიან) მევილიენე, ქებოტი რომ პა-
სუბის შესაძლებლობა არ მისცეს, ამბობს) Promenad! რა
პატარაძლივით მოიპარებ. ხარ! მალა კუნთები. ადამიანი იმდით
ციცლობს მარცხენის... ღმირი ჩემო, ჩინი კუნთ შეხედეთი რამ-
სიხალდეზე იქნენ ფეხებს ეს ხვალ რაღას იმუშაებს!
(სიცილი).

ქ ე ბ ო ტ ი. მიდი მიდი! (მოცეკვებებში შეტარდება ხელების
ქნეთო) გამოცალით, თქვე ვალხობი აო, ცეკვა როგორ უნდა!

მ ე ვ ი ლ ი ე ნ ე. მიდი, ეფრამი! ამა მე!

(უტრავს „Pop goes the wearel“. ძალიან ტემპიანი საცეკვაო).
(ქებოტი ცეკვებს ციცილად, ღმინად, მეტი იმპროვიზაციებ
გაღება დახტის, ფეხებს მალა იქნენ. მოხიბლი სხეულს ინდივიდით
ატრიალებს წრეზე, ხან ომბინადა დაშაობს).

ქ ე ბ ო ტ ი. შოპი! მიუფრთი! მიუფრთი! შოპი! ახა. ასე უნდა!
76 წლის ვარ, 76-ის. ქვა ვარ, ტრინა ვარ! თქვენ ყველას გგობი-
ვარი 100 წლის ვარ! გავხდები, ჩემთან ვეპატრებივით, თუ ციცილები
დარჩები! თქვენი თაობა სუსტია, მანამდე ვერც მიაღწევთ! გულ
ვარხილვით გავყო. წიფელი უნდა გქონდეთ, წიფელი სისხლის ვა-
გვივად წყალი გეგადათ პარტევიშში! მიუფრთო, შოპი! ინდილი მარ-
თქვენ ჭერ დაბადებულად არ იყავით, რომ ინდილიდებს გზოცვდი
პირებივით! ახლავე მეტყობა მათი ნაისრადი ბებეკევეშ. გინგინებო.
ვინაც გაინტერესებთ! მოთლი ტომი მომდევალ, ბებეკეში ისარი გამე-



რჩევს, მაგრამ დღეა ვუტირე მაინც სიკეთელი სიკეთლის წილ ახე მასწავლებს! ჰოა მითურთ, კერამდრ ავებთა, თუ შინა.

მ ვ ი კ ო ლ ი ნ ე. (დალა. გამარჯვება) აღარ შემიძლია, მო-ვედლე კაცის ეს ვი ყოფილ!

ქ ე ბ ო ტ ი. გაკოზე, გაკოზე! არაფერია, შენც ყოჩაღად უკრავ-დი! დადლიოთ! (ჩამოხასხას ვისკის თავისთვის და მისთვის. სვამენ ყველაში ცოვად ბერტულად ყუფრებენ ქებობს. სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდება. მევიოზრე ჩამოვდება. ქებობტი კასრს ჩამო-ევრახება. მიძიდ სუნთქვას და აქეთ-იქით იხედება).

(მალა თოხანი ნებენ წაოფდება. ფხვანაფუფი ვაღის და მეო-რბის თოხანი შეღის. უხმაროდ მივა ბავშვთან, დააქერდება. ცნო-ბის მოვარებათა და სიყვარულით დასრულებს. სახის გამოძეც-ველებს სულ ეცლება. იმ მომენტში, როდესაც ებენი ბავშვის სა-წოლთან მივა, ების თითქოს რაღაცამ უბიძგაო, წაოფდება. ნელა მივა ქებობთან).

ე ბ ი. ავალ, ბავშვს დაუხედავ.
ქ ე ბ ო ტ ი. (მზრუნველობით) მარტო ახვალ? ხომ არ მოგებ-მარტო იმი?

ე ბ ი. არა. თავს ჩამოვალ.
ქ ე ბ ო ტ ი. მაღს გაუფრთხილდი. შენ ახლა ბავშვს სკირდები, ხომ იცი. ჩვენს ბიქს!

(გაუღივებს, მხარზე ხელს დაადებს. ები გაეცლება).
ე ბ ი. გამიზვი, წავიდე...

(გაღს, ქებობტი თვალს გაავსოვებს. სტუმრები აჩურჩულები-ან. ქებობტი მოტირალდება. ჩურჩული წყდება. ქებობტი ოვლს მოი-წმუნდს შუბლიდან. ისევ შიშველ სუნთქავს).

ქ ე ბ ო ტ ი. ცოტა ხანს გარტო ვავალ, თავი ამტკავდა ახა, დაუ-კარბო, იტყუებო სასმელი აქ არის. ახა მოიწვიებო, შენ მალე მოვალ.
(გაღს).

მ ვ ი კ ო ლ ი ნ ე. (სიცილით) ნუ ჩქარავნოთ! (ყველანი იცინიან. ების აჯერებს) ებენი სად არის? (იკვებ უფრო ხმამალა იცინი-ან).

ქ ა ლ ი. (ხმამალა) უყვ გასავებია, რაც ხდება ამ სახლში...
(მალა, საწოლ თოხანში შემოდის ები. კართან გაჩერდება და ებენს თვალბენი ვალერსება. ებენი ვერ ამჩრებს).

კ ა ც ი. ჩჩჩ! კართან არ იდგეს და უფრო არ გვიგებდებს. მაგან იცის ვეფთხი!

(ხმამალა ლაპარაკი და სიცილი მიწვდება და ისევ აჩურჩუ-ლებდნენ, თითქოს ქართ ხმელ ფილოვებს ამრიალებსო. ქებობტი კოჟო-სარს დაუყრდნობა და თვალბენს ფახტრით უტყერის ცას. ები წყნა-რად მივა ებენთან)

ე ბ ე ნ ი. (ღიანხავს) ები!
ე ბ ი. ჩჩჩ! (ყელზე მოუხვევა ქოცნის. შემდეგ ბავშვს დახე-დავნი) ხომ ლამაზია? სულ შენა ვგაცს!

ე ბ ე ნ ი. (გაეხალდება) მართლა? მე არ მეჩვენებია!
ე ბ ი. როგორ არა.

ე ბ ე ნ ი. (რღუშება) სულაც არ მიხარია, ჩემია და იმისი ჰქვია. ნუთუ მივიღე ცხოვრება ასე უნდა იყოზ? აღარ უნდა ვთავადეს?

ე ბ ი. (თოს მიადებს ტუჩებს) რას იზამ. უნდა მოუვალდით! არ შეიძლება რაიმე არ მოხდეს. (მოხბევს) შენა და ვჩავად.

ე ბ ე ნ ი. გარტო ვავალ, აღარ შემიძლია ეს ვიოლინოს წრაბინი და ღრინაცელი...

ე ბ ი. მიუვარხარ, ებენს მავოცი!
(ქოცნის. ცოტა ხანს ჩახვეულები დგანან)

ქ ე ბ ო ტ ი. (კოჟოთან) რაღაც მასწავლებს. ვერაფერი გამი-გია. მესიკაჟაც არ მოწველა... მასწავლებს, მტანჯას... ის რაღაცა ამ თულებში გახლართულა. სახლის სახურავზე ვაფინდა, სავაფურზო ჩამძვრდა, ყველა კუთხე-კუთმუხუში მიმოვლული აღარც შეგება და აღარც ლხენა! (სვიობრებს) ძროხებთან წავალ, ცოტა გულს გადავა-კულვებ.

(გაღს).
მ ვ ი კ ო ლ ი ნ ე. (უყურებდა) წავიდა მოდიო, დადლიოთ! გა-უშვარკის ყველა ჩირჩრტი მოხუცის გასულულებს! ქვიფი ახლა იწ-ყება! (უყავს).

(იცინიან. ეტყევენ).

ნახევარი საათის შემდეგ. ებენი კოჟოთან დგას. ცას უყურებს. ნალღლიანა. შემოდის ქებობტი. თავდახრილი ნელა მიამიგებს. უცებ რბენს შენიშნებს და თვლები მოტირად აუღვარავდება. მივა და მხა. რბე ხელს დაწავს. სალდონდ ბორსისი კოლინის ხმა და სიცილი.

ქ ე ბ ო ტ ი. არ, თურმე სად ყოფილარა!
ე ბ ე ნ ი. (სიძულელით უყურებს, მერე მოუშვება) ში.

ქ ე ბ ო ტ ი. საცეკაოდ რატომ არ მოხვედი? შეიკოხებოდნენ, ებენი სად არისო.

ე ბ ე ნ ი. დიდი ამხვი!
ე ბ ე ნ ი. რ. ლამაზი გოგონაც არაა...

ე ბ ე ნ ი. არ შესულელი, მაშინ წილი ვეძენება იმის ფერმაში.
ე ბ ე ნ ი. (ჩაიციუნებს) შენი გამოცდილებით მეუბნები? მასტო არა ვარ!

ქ ე ბ ო ტ ი. ტუფლია! ეს დედაშენის ნათესავებს უნდოდათ ჩემი ფერმა...

ე ბ ე ნ ი. ხალხი სხვანაირად ამბობს! (მაუზს) მე მაქვს ფერ-მა!

ქ ე ბ ო ტ ი. რას მეუბნები, სად?
ე ბ ე ნ ი. (ფრეს დაქარავს ნიწს) აი, ჩემი ფერმა!

ქ ე ბ ო ტ ი. (იცინის) შა, შა, შა. გამაცინე შენია, არა?
ე ბ ი. (წყნარად) ნახავ, თუ არა!

ქ ე ბ ო ტ ი. (მაუზს) შე ექ ვხედავ, მაგრამ შენ ვერ ხედავ! თხუ-ნელასავით აღდგარაგებია თვალბი! (ებენი დამსიხვავდა ჩაიციუნებს) რა გაციუნებს?
(ებენი არ პასუხობს. გატაროვდება და მიდის).

ქ ე ბ ო ტ ი. (გაბარბულებს) დმტროო, შენ შეუწიე მართლა სულ გასულულებს! შენი ფერმა... ცოტა ტყუა მაინც რომ მოცოა შენივთი დმტროს, მოხედებოდა, რომ სეუ აქ უყვ აღარაფერია. მითუმეტეს ახლა, როცა მე შეილი მეყოლა. რომ მოყვებოდი, ყვე-ლაფერი იმას დაწვებდა. ას წლამდე სიკვდილს არ ვპირებს და მაშინ ის უყვ შენგნულა იქნება. (ებენი დამსიხვავდა ჩაიციუნებს) იცინის კი-დეცა! შენ გეტყობა, რაღაც ხრიკებს აწვიბს ამ ფერმას ების ვუ-ადნებებს... ების ე ადვილად ვერ გაატყობდ, არ უფრო შეგეშალის შენ მაინც ხუთი თითოვით გიცნობს. დაახ, დაახ! ვერაფერი ვიციო — ები მომევა, როგორ უტაროვდებ... შე შართლავ...

(მუშტებს უღერებს)
ე ბ ე ნ. სტუქი ები ამას არ გატყულა!

ქ ე ბ ო ტ ი. (კმაყოფილია, რომ ებენს გაბარბა) მოხარა. მე ვფოხარო, ტვირს მივასმენებენ ამ თულებზე-მეთქი. ის ექ მეუბნე-ბა, რა სულელი ხარ, ვინ უნდა მოგებმაროს. მარტო რას იზამო. მერე მოხარა, ჩვენ ახლა ბიჭი გვირბდება და გვეყოლება კიდევ-სიტყვას გატყუევის ეს თუ მოხდა, რაც გინდა მოხვე-მეთქი, ვუთ-ხარო. ფერმა მე მიანდებდა და ებენი გაავლო, მოხარა. როგორც ხედავ. ბიჭი მეუფალს სიტყვა სიტყვად აწვს იმისა. შენი ეი ადმ, ის მტვირია, შარბეს ახლა რატომ არ იცინე?

ე ბ ე ნ ი. (გაეხვეწება, გაგონებულა. მერე ისტერიულ სი-ცილს იწყებს და ნაწყვეტ-ნაწყვეტად ამბობს) შა, შა, შა, გველო, თვალბომბოცო გველო... გული მიგრანობდა!.. მაშ ეს ყველაფერი ტუფლია... (ვიცივით აღიროვდება) მოვალა!
(ებენი სახლისკენ გაიქცევა, ქებობტი დავიდებება. დეწევა და წინ გადავლებდება).

ქ ე ბ ო ტ ი. თითხაც ვერ დააკარებ!
ე ბ ე ნ. ჩამომეცაო!

(ცდლობს ხელის ვიციოთ მოიცილოს. გამეტებით დამეტებთან ერთმანებო. მხოვეტი ქებობტი ვაფანის, ყველაში მოსა და კედელ-ზე მიკარავს. ამ დროს ები გათიარბებს და მათ მივარდება).

ე ბ ი. ებენს ეტყობი! (ქებობტის ხელს დაეკაფურება) ხელი გაუ-შვი, ეტყობი! არ დახარჩო!

ქ ე ბ ო ტ ი. (ყელზე ხელს გაუშვებს, მერე მოიქნებს და ძირს დასცემს. ებენი ლინეზობილად ავლია, სული ესუფება და ძლივ სუ-ნთქავს. ები შეკვივლებს, ებენთან დარბოვება, ცილობის მისი თავი მეხვლებზე დადობს. მაგრამ ებენი არ მიიკარებს. ქებობტი გაბარბე-ბული დგას) მე გუშინა, ები! მოყვალა არ მომჭირა. შეტი ნაქვე არა მაქვს, სახარობელავ ავალ მაგის გულსისთვის... (სწყაღად ეგონა მო-



მერეოდა, იფიქრა, დაბრუნდა მამანემო. ჩემი მომრევი კაცი არ არის არც იმისი, იქ რომ სინანეს, მაღლა. მე უნდა ვაგვარდო, ჩემსავით ღონიერი იქნება (მიღის). წყაღი დღეს ჩემი ბედნიერებას დღეა და ვჭეიბომ! (კართან მივა, მოტირალდება ღიმილი) მაგას აღარაფერი თავი აღარა აქვს. მაგრამ თუ რამე გაგიბედოს ები, დამიძახე. მაშინვე მშენთან ვაქნნდები და მოვუტყუებუნებ ერთ ადგილას! ჰა, ჰა.

(შენ შეევა. მელ მოსმის მიხი სიცილი და შეძახილი „ჰოჰა!“)
 ე ბ ი. (აღღრსი) ებენ, ძალიან გატივია? (ებენი ხელს აქრავს. გაჭირვებით წამოდება.)

ე ბ ე. თავი დაშანებე!
 ე ბ ი. (გაყვირებული) ებენ, ეს მე ვარ, ები. ვერ მიცანი?
 ე ბ ე. გიცანი! როგორ არა, ახლა გიცანი! (წამოდგამა უნდა, მაგრამ ვერ დგება ტირის).
 ე ბ ი. ებენ, ძვირფასო! რა დაგეპრატა? ისე მიყურებ, თითქოს ვერ მიტანი!

ე ბ ე. ღიან, ვერ გიტანი შე გაიძვრა! შე კახსა!
 ე ბ ი. ებენ, შენ გესმის, რას ლაპარაკობ?
 (უკან დახეხვს).
 ე ბ ე. (წამოდგება. მისკენ მიდის) მატყუარა! მამ უკველი შენი სიტყვა სიტყუ იყო. მე კი შეგნა მართლა გიყვარდი. მიყვარხარო, მეუბნებოდი!
 ე ბ ი. მიყვარხარ ებენ! (ხელზე წაქაუნება, მაგრამ ებენი ხელს აუქნებს).

ე ბ ე. ს. ხუთი! გამაბრეყე, გამასულღლე! შენ ჩემგან შეიდი გინდოდა, მეტი არაფერი. შეიდი, რომელიც მას თავისი ჰგონია და რომლის სასწავლოდ ფერმა სსოვლე. მე კი გეხანაგდეო შარხუბ. მტვერში. ხომ შეისრულე, რაც გინდოდა! (მოშტერებით უყურებს) შენს სულში სატანა ჩაბუდებული... ადამიანი ვერ იქნება ასე ბოროტი...!

ე ბ ი. ეგ იმან გიბოზრა?
 ე ბ ე. იქნებ ტყუილია? მიდი, იცრუე შენებურად!
 ე ბ ი. ებენ, გამიბრენ, ეგ ადრე იყო. შენ მაშინ ზედაც არ მიყურებდი, მინისთან დაბრბოდი. მე კი მიყვარდი და გამწარებულს შურისძიება მიზღოდა.

ე ბ ე. ნეტავი მაშინ მოგვეყვაროყვი, ან მე ან შენ, ან ორივე ერთად, და ეს არ მომხატარო. ახლა შეც ვიძიებ შურს, დღე-ღამე ვილოცებ, რომ დედა დაბრუნდეს და ორივე დაგწყველოთ!
 ე ბ ი. არა, ებენ! (მუხლზეზე დაეცემა ტირის) მე არ მინდოდა, მაპატიე, მაპატიე...

ე ბ ე. ი. (არ უსმენს) მე შურს ვიძიებ ორივეზე. შენზეც... იმაზე! ვეტუე, დანახე ვეტუე თუ ვიხია ის შენი შეილი, თავი რომ მოგატქეს შენდებე კი წყავლ... იყავით და უშხანო ერთმანეთის სიცილებლ...! ან და-დამობით დედა მოგაიბოხეთ! დასავლეოში წყავლ, სიმეოთან და პიტერთან.

ე ბ ი. (შეშინდება) როგორ, მე დატოვებ? არა, ამას არ იზამ!
 ე ბ ე. (სიტბრულად) რატომაც არა! მერე გავმდიდრდები. ჩამოვალ და დედაჩემის ფედრას წაყაროშევი შენ და შენ შვილს გარბი გაგისტურებთ, ტყუში იტანბალეთ მიშირ-მწყურვალმა, ვიღრე სული არ ამოგდებთა!

ე ბ ი. (წყინბად) ის შენი შეილიც არის.
 ე ბ ე. რატომ დიბადალ ან ახლა მაინც მოცედელოდეს! მე-რჩივს სულაც არ შენება. ვაწრაზა ვაჩაჩე, ამ ფერმის გულისთვის! რაც ეგ ვაჩნდა, ყველაფერი თავდაყირა დადგა!
 ე ბ ი. სანამ ვაჩნდებოდა, ხომ გჯრბოდა, რომ მიყვარხარო?
 ე ბ ე. ჰო, მჭერბოდა, სულთან ვიყავი!
 ე ბ ი. ახლა აღარ გჯერა?
 ე ბ ე. ვინ დაუტყრებს ქურბს. მატყუარას!
 ე ბ ი. ადრე ნამდივლა გიყვარდებ?
 ე ბ ე. მიყვარდი და ამის ისარგებლდი!
 ე ბ ი. ახლა აღარ გიყვარვარ?
 ე ბ ე. ახლა მძულხარ!
 ე ბ ი. რატომ?! რაკი ის ვაჩნდა, ამისათვის მტოვებ და მიდიხარ?

ე ბ ე. მივდივარ! წყუელი ვიყო, თუ ღაჯრე!
 ე ბ ი. (პაუზა) (ნელა, ცივი ხმით ამბობს) აი, რა მივიღებე ვაჩნდა და მამართვა შენი თავი, ჩვენი სიყვარული — ჩემი ერთადერთი

სიხარული და ბედნიერება — ცასხიო სუფთა და წმინდადგაწაქს ასეა, ის შევა მძულს, თუმცა დედა ვარ მისი.

ე ბ ე. ი. სტუმი შენ ის გიყვარს. ის ხომ შენი იბრბოდა, თუმცა არა, შენ შენა გიყვარს, სესა არაფერი. მომატეო, თავი შე-მეყვარე. ცრუ სიყვარულს მფუციტბოდი. შეილი გინდოდა, რომ შენს მაგვირად ის აქურდო...

ე ბ ი. შენ ის არტყრეს არ წაგართმევს მე იმას მოკლავ! მიყვარხარო ებენ, და ამას დაგმტოცივებს!

ე ბ ე. ე. გეუოდა აშლენი ტყუილი. მაინც აღარ მჭერა. (გატრიალებს) მშვიდობით.
 ე ბ ი. (გაფიქრებული) ერთხელაც არ მაყუე, ისე მტოვებს ნუთუ სულ აღარაფერი დარჩა იმ ჩვენი სიყვარულიდან?
 ე ბ ე. არა.
 ე ბ ი. დაიცა, რაღაც გიბოზრა...
 ე ბ ე. არა. მივდივარ. უნდა დავლო, ვიყუეყო და ვიბოზარო!

ე ბ ი. (მკლაზე ჩამოეცილება) ის რომ არ უყოფილიყო... ჩვენს შორის რომ არ ჩამდგარიყო... და მე შენთვის დამმტოცივება, რომ სულაც არ ვაპირებ ფერმა წაგართვა, მაშინ ყველაფერი ძველმეზრად იქნებოდა? ძველმეზრად გეყვარებოდი? ეს რომ ახლა დაგმტოციყო, ისე შემიყვარებ? მართალი მიახარა!

ე ბ ე. ალბათ... (მკლავს გამოაკლის და მწარედ გაულიმებს) მაგრამ ეს შეუძლებელია, შენ ხომ ღმერთი არა ხარ!
 ე ბ ი. არ დაგვიწყდეს, რაც შენითარი (შეცვლილი ხმით ამბობს) ღმერთი არა ვარ, მაგრამ რაღაც მეც შემიძლია.
 ე ბ ე. ი. შენ სრულ ქუეჯზე არ უნდა იყო! (გაღის).
 ე ბ ი. (მიამბებს) დაგმტოცივებ. რომ მიყვარხარ უფრო... (ებენი ამ დროს სახლში შევა და ბოლო სიტყვები აღარ ესმის).
 ე ბ ი. (ჩუმად დასტრულებს)... მეტადე. ყველაზე მეტად.

ს ც ე ნ ა მ ე ს ა მ ე

თნდვით. ვეღავთი სამხარეულო და ქებობის საწლო ოთახს. სამხარეულოს მაგაღაზე სთელი ანთია. ებენი ზის, ნიკიაო ბე-ლულეს დაყრდნობა და უაზროდ იუბრება. მის ფეხთან საკოიავი დეცს.

საწლო ოთახში ნათის ღამის სუსტი შუკი ბუფტავს. ქებობს სინჯავს. ები ბავშვის საწლოდ დაბრბოდა, უტრს უფდებს. სასოწარ-ველიო და შენმეზობლა. აქტიონდება და უნდა საწლოს წინ დაემშობს, მაგრამ ამ დროს ქებობი ძილში რაღაცას წაიბურტყუნებს და ვკრდს ინაცლებს. ები გამოიბოზლებდა, საწლოს მოცილებდა. კარისკენ მიდის ჩუმად. ვაღის. სამხარეულოში შეიღის, ებენს მოე-ვევა და კიკნას დაწყებებს. ებენი არ იმბრება.

ე ბ ი. (სიტბრულად ამბობს) მე შენაფულე, რაც გიბოზრა... დაგმტოცივებ, რომ შენ მიყვარხარ ყველაზე ძლიერ... ახლაც არ გჯერა!

ე ბ ე. ი. ახლა ყველაფერი სულერთია.
 ე ბ ი. ხომ შემბარდი, მაყუე ებენ, დამაწნარე, მითხარი რომ ისე გიყვარვარ!

ე ბ ე. ი. (ევივად აყოცებს) მშვიდობით ები. მე მივდივარ!
 ე ბ ი. არა, არა! ახლა უკუე... რატომ მიბოზრა?
 ე ბ ე. ბეჭერი ვიფიქრე და ვადაწყვიტე, მამას არაფერსაც არ ვიძუე. დღე დაბრუნდება და შურისძიებისთვის ესეც იკმა-რებს. რამე რომ დაბოზრა, ბავშვს შეიძულეს!

(წყინბად უბოზრავს, მაგრამ ეტყობა. რომ ძალიან დღეა) ბავშვის რა ბრბოდა, რა დაშვა. თანაც ღმერთი შეილია და მე მაგვს. იქნებ ერთ მშენიერ დღეს მართლაც დაგბრუნდეს.

ე ბ ი. (თავის ვანცდებშია და ეს კმის ებენი რას ამბობს) არა, არა! ახლა არ წახვალ, არ გაგიშვებ, შენს მეტ ვილა დამჩრა... იმის წრე, რაც გავიეთე...

ე ბ ე. ი. (ევის ხმა ეუენვალდება და შიში იბყრობს) გიყვ მჭავ-სარ, ები, რა ჩაიღენ?

ე ბ ი. მე... ის ... მოკალი. ებენი!
 ე ბ ე. ი. მოკალი?
 ე ბ ი. ჰო...



ებენი. (ცდილობს აზრი მოიკრიბოს) ახია მაგაზე! მაგრამ რა-
ღაც უნდა გავაკეთოთ, ვითომ თვითომ აუტება თავის თავს ჩაზე
სიმთვარელში. უკვლა დაგვიწოდებს, რომ ძალიან მთვარელი იყო.
ე.ბ. (ყვირის) არა, არა ის არა (უხაროდ იცინის) თუცა...
ის უნდა მიმეცლა... როგორ ვერ მოვიფიქრე..., რატომ არ მითხა-
რა?

ე.ბ. ე.ნ. არა? მაშ ვინ?
ე.ბ. ის!
ე.ბ. ე.ნ. ბავშვი?
ე.ბ. ბავშვი.

ე.ბ. ე.ნ. (მუხლებზე დაეცემა, ხმა აუქანკალდება) ღმერთო
ძლიერო, ღმერთო ძლიერო! დედა დედაჩემო! სად იყავით, როგორ
დაანებეთ!

ე.ბ. (წყნარად) დედაშენი საფლავში დაბრუნდა. იმ ღამეს.
გახსნის? მერე აღარ გამოჩინდება. (პაუზა. ებენი ხელებს აიღობებს
სახეზე. ვანკალებს, წყნარად ამობის) ბავშვი ავიღე, სახეზე მაკადე,
მერე ვნახე და აღარ სუნთქავდა. (ტრის).

ე.ბ. ე.ნ. მე გავაღა, ჩემი ბიჭი! გულქვე, ბოროტი!
ე.ბ. ე.ნ. არ მიძლიერა მოკვლა... მეც არ ვიცა რა გავაკეთე! შე
ის მიყავარ. ჩემი შვილი... შენსავით ღამაში... მაგრამ შენ უფრო
მიყავარ. შენ მთლიანი, ახსუღამოდ. შეგვიღებ, ხოშ მითხარა, მე-
ჩაყვრები, ნეტავი მოკვდებოდნენ, ეგ არა არა, უკვლადერი ძველ-
ებურად იქნებოდა!

ე.ბ. ე.ნ. (ფეხზე წამოხტება, უნდა ეცლში სწვდეს და დასტ-
რის) მოკალი მთავი როგორ გეტყობა, აპრადაც არ მოსვლიდა.

ე.ბ. ე.ნ. (საკოლონად ჩაიქცემა) ებენ, მასე რე მოუტრებ რატომ
შემიძლიერე ხოშ შენთვის გავაკეთე, ჩვენთვის! რომ ისე ბედნიერ-
ებზე ვყოფი.

ე.ბ. ე.ნ. (ყვირის) გაჩუღე, მოკვლა! ისე გასტუო, მკვლელი!
შვილი მოკალი და ახლა გინდა მე დამარტოლო!

ე.ბ. ე.ნ. (ყურებზე აიფარებს ხელს) არა, ებენ არა! (მუხლებზე
მოეხევა).

ე.ბ. ე.ნ. (ცლანაჲ ჩაივითე უკან დაიხვეს) არ მომეცრო! რო-
გორ გამოიტე უხუსური, უწიურ ბავშვი ეშმაკს მიწყიდ ალბთ სე-
ლი (ყვირის) ვიცე, ვიცე რატომაც ვინდა, რომ შე არაფერი
დამჩინოდა ჩემი ამ ქვეყნად... სხვა რა გამაჩნდა... ის ჩემი იყო
ერთადერთი. თანაც მე შეგავდა.../წარსულ იმტრე მომიკალი, (ქვირ-
ითი ღარბის აქვითივით და ხელებს იქნვეს) ახლა მიუტრე! შენთვის
თან შეგავ, მოგახსენებ, რაც ჩაიდინე მერე ვიმტრებ „ო, კალიფო-
რანია...“ და წავალ შიის ქვეყანაში, ოკრის დასახლებული (ხან ყვი-
რის, ხანაც ჩირქული ღამარკაბის) შერიდს ახლავ აქ მოვიყვანე!
იქნებ აქედან მოგაგონოს, სადმე ჩაგტრის, აღარ შემიძლია შენი
აქანა მკვლელი ქურდი, მატყუარა! (დატრქალდება. სიჩქელით
გაღის, ეგოში გამოპარდება ტირის, ვარბის.)

ე.ბ. ე.ნ. (ფეხზე წამოხტება. კართან მიირბენს, ვასახის) მიყვარ-
ხარ, ებენ! მიყავარ! (ფეხზე დგამა უტრის, კარს მოეკიდება) რაც
ვინდა, ის გავაკეთე, ოღონდაც აღარ შემიყვარე! (მოწყვეტილი ჩაიქ-
ცემა).

ს ც ე ნ ა მ ე ო ო ხ ე

ნახევარი საათის შემდეგ, ისე საშარკულად და ქებობის საწო-
ლი ოთახი. თენდება. მზე ოქროსფრად აშობის. ები საშარკულში
ზის, თავი მკვლელებში ჩაურავს. მალდა, საწოდ ოთახში იღიბებს
ქებობი. ფენარას შეხედავს, გავიკრებულა რაღაცა შესხებას.
სახანს ვადაიბრბის და ჩაქმას იწვებს. ბერლით ავი გაღალაუბრა,
ები იქ ეგულდება, დალაპარაკება.

ე.ბ. ე.ნ. და დახვარბის ეშმაკმა რა ძილქუში დამქვია ორმო-
ცდაათი წელია ამდენი არ მიძინია. მზე რახანია ამოსვლიდა. ასე იციბ
უწომოდ სმამ და ცეკვა-თამაშმა. თანაც სიბერე შემომეგარა ებენი
ალბთ უყვი მიწარმია. ე.ნ. მაგრამ რატომ არ გამავლიე ები?
(მოხტება, არაინა. უყვირის). ე.ნ. სად წასულა; ალბათ საუზუნს
ამხადებს. (ფეხაკრეფით მივა ბავშვთან და დასაქვრდება) ილია
შვილიბოხს, შვილი რა ღამაშია მკვლარითი სიძინავს, სხვა ბავშვე-
ბითი ე.ნ. ჩნავის მთელი დამე! (გაღის, საშარკულში შემო-
ღის).

ე.ბ. ე.ნ. (ების დაინახავს) აი, თურმე სად უყოფილხარ! სა-
უზუნ მხად არის?

ე.ბ. ე.ნ. არა.
ე.ბ. ე.ნ. (ებისთან მივა, ნახად ეუბნება) ავალა ხარ?
ე.ბ. ე.ნ. არა.

ე.ბ. ე.ნ. (მხარზე ხელს დაადებს. ები მხარს გაქნვეს) წალი,
დაწვი. მალე გაიღვიბებს და ქმას მოგოხვს. არც განძრეულა, ისე
სიძინავს.

ე.ბ. ე.ნ. არ გაიღვიბებს.
ე.ბ. ე.ნ. (ბუმბობით) რა ძილი გამოაცხო, ჩემსავით!
ე.ბ. ე.ნ. მოკვალ...
ე.ბ. ე.ნ. (გაოცებული) რა?
ე.ბ. ე.ნ. მოკვალ.

ე.ბ. ე.ნ. (უკან ვაღაღამას ნაბიჯს) ხომ არ გავივალ... თუ
მთვარელი ხარ...

ე.ბ. ე.ნ. (თავს ასწევს და თვალბუმი შეხედავს) დიახ, მოკვალი!
მოკვალი-მეთქი! დახარბი! წალი და ნახე, თუ არ გეჩრა!
(ქებობა ქვრ არ ინჩეკა, მანვე ადგილიდან მოწყდება და გა-
ვარდება. ისმის როგორ არბის კიბეზე. ოთახში შევარდება და ბავშ-
ვთან მივა. ები შევიღავე დაემობა ისე. ქებობი ხელს დაადებს
ბავშვს).

ე.ბ. ე.ნ. (ცხცახვბი) ღმერთო ჩემო! ღმერთო ჩემო! (ისე
ჩამობრის საშარკულში. ების ეცემა) მს რა ჩაიდინე? რატომ,
რისთვის? (ები არ პასუხობს. ქებობი მხარში ჩააჯდება ხელს და
შეაწვრდება).

ე.ბ. ე.ნ. (წამოხტება და ხელის კრთი იცლებს) ხელი გამოვიცი
რა უღებდა გავცხ, რომ მეჩითხობ. ის შენი შვილი არ იყო, გასა-
გებია? შენგან შე შვილს გავჩინე? როგორ გვიგანა ცოცხალი და-
ვით არ ვიხამდი. მეზოხლები. თავიდანვე მკვლარეზობი. ის კი არა,
შენ უნდა მომკვალე, მაგრამ ვერ მოვიფიქრე. მეზოხლები, ვერ
გინდა ებენი შეუყვარა! ბავშვი თუ არა, მაშინვე შემეყვარა! და-
შვენი ბუნის იყო. ჩემი და ებენის... შენი კი არა...

ე.ბ. ე.ნ. (მუხზე უფურხავს. სიტყვებს ეცებს) აი თურმე რა...
დაშე ის იყო... ის რაღაც, უკვლა კუთხე-კუთხულში რომ იუფუნე-
ბო... მატყუებდი, ახლოს არ მიყარებდი, არ შეიძლებოდა! (პაუზა)
მოკვალ, მკვლარია სულ ციფია! მე ვნახე... საზარლო ბავშვი!
ე.ბ. ე.ნ. (გაოცებული) და მკვლელი მომჩინდება).

ე.ბ. ე.ნ. (ისტერიულად) არ გაბეგო! არ გაბეგო! (ქვირინებს).

ე.ბ. ე.ნ. (სახეს გაიქვავდა და ებილბუმი ვაოსტრის) ქვა
ვარ და კლდე ვარ, ამდენს რომ ვიტანე (პაუზა) ებენის იყო? მ.შ
ძალიანაც ვაჯი, რომ მოკვალა. არა, შე სულ რაღაცა ვგრძნობდი,
ვული მიგრძნობდა. ამიტომაც ვერ ვერძნობდი ქ... ამიტომაც
მკვილდა. მარტო ვიყავი და ძროხებთან მივიდილი. ვიცოდი, არა-
სად მოხვდებოდა, საშინელ... ჩემი ბოტყვდა ადვილი არა ჩემი
(სიარული შეწყვეტს, ვასწორდება, ების შეხედავს და ბოროტად
ამბობს) ვინდა მე მოკვალე არა? ვერ მოგარეწეს! ავი ვითხარა, ას
წლამდე უნდა ვიცოცხლებო-მეთქი. აი, შენი კი ჩამოკვლდებენ კანონ-
და დაღმრთის სახელით! წავალ, შერიდს მოვიყვანე! (კარსკენ მი-
ღის).

ე.ბ. ე.ნ. შერიფთან ებენი წავიდა.

ე.ბ. ე.ნ. (გულქვრდება) ებენ? ებენი წავიდა?
ე.ბ. ე.ნ. მ.შ.

ე.ბ. ე.ნ. რომ დავამჩინოს...
ე.ბ. ე.ნ. მ.შ.

ე.ბ. ე.ნ. (პაუზა) ჩემს მაგივრად ვარკობა. ამა მე წავალ,
ვიმუშავებ. (კართან მივა, მივრბოდება, ადუღებულ ამბობს) ის
ჩემი შვილი უნდა უყოფილიყო. შენ ჩემი ცოლი ხარ და ქმრის სიყ-
ვარული გევალებოდა. ებენის ადგილას მე შერიფთან არ წავიდო-
და!

ე.ბ. ე.ნ. ალბათ ასე იყო საბორო, რომ წავიდა!
ე.ბ. ე.ნ. (ცეკვა) ალბათ. (გარეთ გამოვა, უკრძოთან მი-
ვა, ცას ახედებს. ბუმბობებს) ღმერთო, ღმერთო. წოფი სულ მარ-
ტომაში უნდა ამტვრევს სული (ფეხის ხმა მოისმის). ქებობი ავა-
ყად გასწორდება. შემოდის ებენი. ძლივს სუნთქავს. ვიციფთი შე-
მოავრდება. კუწარში რომ შემოვა, ქებობი მხარში ჩააჯდება ხელს
და მოატრიალებს) შერიფთან იყავი?

ე.ბ. ე.ნ. (თავს დაუქნვეს) მ.შ.
ე.ბ. ე.ნ. (მოქნვეს და ძირს დასცემა) ყოჩაღ, ნამდილი ვა-
ცაკი უყოფილხარ! (მოდს, თან იცინის. ებენი ფეხზე წამოხტება).



ქებობი უნებ მოტრიალდება და მექართო ამბობს) როგორც კი შერიფი იმას წაიყვანა, გირჩენია, შენც გეცადო აქაურობას, თორემ შეტეხილება მოუწევს მოსვლა ჩემს წასაყვანად. (გაღას).

(ებენი ჩაფიქრებული დგას. მერე სახლში შერიფობას. ები ტირის. ბებნი მასთან დაიჩოქებენ. ტირის).

ებენი ა. მასტივი
 ები ბ. (გაზარებული) ბებნი (პკონის და მის თავს მკერდში იხტებენ).

ებენი ბ. მიყვარხარ. ები
 ები ბ. გააკბოტე, ყველაფერს გაასტივი!
 ები ბ. შერიფი ვფობარა, ხაჯა მუჯა...
 ები ბ. რა მოხდა მერე... ახლა აღარაფრის აღარ მესწინია!

ებენი ბ. შერიფი ლოგინად წამოვაგადე და ერთბაშად მოვუყვარე ყველაფერი. დამიძვადე, ახლავ ჩავიყვარე, ენობა. ვიჭეტი და უსცდილი. უნებ შენ გამახსენდა, გამახსენდა, როგორ გვიყვარდა ერთმანეთი... რა კარგი იყო! აი აჰ, შეგინთ, რაღაც ჩამწუდა... მეტკინა და მიგხვდი, რომ მიყვარხარ, ძალიან, რომ მუდამ იწყევრები!

ები ბ. (თმაზე ეფერება) ჩემო სიცოცხლე!
 ებენი ბ. გულგახეტილი გამოყვარდი. შინდარი ისე გაღმოვიარე, არ გამოვიდა. მერე ტუბ-ტუბ მოვპერე. ვიფიქრე, იქნებ მოვასწრო. გავიცეთე-შეთეთი...

ები ბ. (თავს გაიქნევს) არა. ცოლდა ჩავიღინე და განიფობხავა დაველოდები!

ებენი ბ. რახან ასეა, ერთად დაველოდოთ!
 ები ბ. შენ რა შუაში ხარ!
 ებენი ბ. ჩემი ბრალია, მე გაიძულე...
 ები ბ. არა.
 ებენი ბ. ცოლდა წიარია... ჩვენ ერთად შევცოდეთ...

ები ბ. (თავს მაღლა ასწევს) არა, ეს ცოლდა არ არის, შავისთვის დღერთს არც შევადებდებო, რომ შეინდოს!

ებენი ბ. ში. მაგრამ ამას ცოლდა თავისთავად მოჰყვარა. ჩვენ უნებურად, მაგრამ მაინც, მკვლელები ვართ ორივე, მეც... ასეც ვეტყვი შერიფს, რომ მოვა ორივე-შეთი, ვინ არ დაიჭერება, ისეც დავ ეკებოდნენ და თანაც ეს სიზარებელია! მეც ვარ დაწმარავი!

ები ბ. (ეფერება, ტირის) არა. ჩემი გულისათვის შენ რატომ...
 ებენი ბ. ყველას თავისი უნდა მიეწოდოს. უარესად დავიბანჯები. სადაც არ უნდა ვყო, დასავლეთში თუ სხვაგან, სულ შენზე უნდა ვიფიქრო, რომ შენ მკვდარი ხარ და მე ცოცხალი არა, ამას ვერ ავიტან (პაუზა) შენს გვერდით ვიქნები, მკვდარიც და ცოცხალიც. (პკონის) სულ ერთად. ები!

ები ბ. არა, ებენ, ნებას არ მოვცემ!

ებენი ბ. (პკონის და ძალიან ნახალ ეფერება) განა მუდამ შენებურად იქნება... ზოგჯერ მეც უნდა დამიჭერო!

ები ბ. (ნაძალადეად იცინის) შენთან საცელისაც ვარ მუშინა!

ებენი ბ. (ყურს მივტვლებს) ჩჩჩ! გეხმის, მოიღანი
 ები ბ. არა. ამ ნაბიჯებს მე კარგად ვიცნობ! რაც ვარ უნდა გითხრას, ხმა არ გასცე. მეც ჩუმიად ვიქნები.

(შემოდის ქებობი. ეზოს ნელა დაბაჯრის და სამზარეულოში შედის. ები ზის. ბებნი მის გვერდით დახოქოლა და ხელი მოუხვევია. ებიც მოხვევია. ორივენი გარნდულან).

ქებობი ბ. (უყურებელი) ორი უწიანარი გვრიტი! ერთ ხეზე უნდა ჩამოგაკოლოთ კაცმა! და მანამდე ეყოლოთ, ვიდრე ჩემისთანა ჩერჩეტი მოხუცები ქუთას არ ისწავლიან, რომ თავიანთი მარტოობის არ შეეშინდეთ, ხოლო თქვენთანა სულელი ახალგაზრდები არ გაიგებენ, რომ ვნებებს მოთოყვა აქირდება. (პაუზა). (თვლები ავბლდრევა, უპირობ იყურება აქეთ-იქით) დღეს რაღაც არა ვარ მუშინა!

ობის გუნებაზე... არ შემიძლია. ჰირსაც წაუღია აქაურობა. აღარ მინდა ძროხები და სხვა ცხოველები გავუშვი. ტუბში ვაჭრებო ვიღუფალი არიან. ისინი და შევ. დღესვე წავალ აქედან! აქაურობას ცეცხლს მივცემ. დღესუნის სახლს ფერფლად ვაქცემ! მინდვრებს ღვთის ამანაჩა მიავადებო! კაცი ვერ გაბედავ მაინც იქ შესვლას! კალიფორნიაში წავალ, სიონად და პიტრთან, ჩემ შევიღებთან. სულლები არიან, მარამ მინდა ჩემი შეიღებია. ჩვენ, ქებობები ერთად ვიპოეთ სილომონ მეფის განსი! (უცებ შეხტება) მაო! როგორ მდგრადდენ, „ო. კალიფორნია, მხარეც საოცნებო...“ (მღერის, თან იმ ადგილს მივა, სიდაც ფული იყო შენახული. დაიჩოქება) ყველაზე საუფიქრო გემით უნდა წავიდეთ! ფული არა მაქვს თუ რა ექ, რატომ არ იცილოთ, თორემ რას დამიტოვებდით! (ფიცობს ახდის: გაშტერდება. ხელს მოუფათურებს. ისევ ვაჭრებდება. პაუზა. სამარცხებური სისულეა. იატაკზე დამჭირა ნელა შემოტრიალდება. გაფიქრებულია და თვეხებით უსიოცსლო თვალებით იყურება. რამდენიმე ვაჭრებები წაუღიას ვერწყუნს და საცოდაოდ ილიმება) მაინც... მიგინათ!

ებენი ბ. (წყნარად) ეგ ფული სიხს და პიტრს მივეცი კალიფორნიაში წასახლელად. იმათ კი სამაგიეროდ თავიანთი წილი და-მითხმეს ამ ფერმაში!

ქებობი ბ. (ჩაიციენებს. ფეხზე წამოდგება) არა, ის ფული შენ არ მიგინათ, დღერთმა მისცა, აჯი ვამბობდი. რომ ღმერთი საბტკია. იქ, დასავლეთში შეიძლება ოქრო ბუერია, მაგრამ დღერთს არ სხარ, რომ გამოშვას. დღერთის ნება ურყევია! მე მესმის ისევ არა ბნა... მდგობილებს და მბრძანებდა, შენ აქ დარჩები! შენ არა მათ ფული მიციც, ეს დღერთმა ვიარჩინა, რათა ჩემთვის ცდუნება მოსსო! ღმერთი ძლიერია და მე მის ნებას ვფარობი... (პაუზა. თავისთვის ბუტბუტები) ახლა სულ მარტო ვარ... თანაც მოვუხვდი... დღერთი. შენ შეუწყვი! (გამოცეცხლებდა) მერე რა მოხდა! ეგაა დღერთი მარტო არ არის? მარტოა და სასტიკია! (პაუზა).

(შემოდის შერიფი ვიღაც ორ კაცთან ერთად. ფრთხილად მივა კართან და რეფოლვარის ტრით დადაკუნებს).
 ები ბ. ი. კანონის სახელოთ, კარი გააღეთ!

(ყველანი შეყრებთან).

ქებობი ბ. თქვენთან არიან! (კართან მივა, აიღებს) შერიფი, ჩემი აქ ბრძანდებიან! (შერიფი შედის. ის ორივე კართან რჩებიან).

ებენი ბ. მე მოგატყუე, ამ დალით ჩემი ჩვენ ყველაფერი ერთად გაავიკეთე. მეც წამოვიყვანეთ!

ები ბ. არა!

ქებობი ბ. ორივენი წაიყვანეთ (წინ გამოვდა და ბებენს უყურებს) უყარად, ახა, მე წავადი, ძროხებს მოგრევა, ვიდრე სულ არ გალაყარებდნენ. მშვიდობი!

ებენი ბ. მშვიდობი!
 ები ბ. მშვიდობი!

(ქებობი გადის. ნელა გადავიცის ცხოს. გამართული მიდის. სახე გაქვავებული აქვს. შერიფი და კაცები თოხში შეეკენ).

შე რ ი თ ი. წავიდეთ!

ები ბ. ახლავ. (ებენს) ებენ, მიყვარხარ!

ებენი ბ. მეც მიყვარხარ, ები! (პკონიან. შერიფი და ის ორიანი დახეულები დანან, უხეზბულად იმეშენებთან).

(ებენი ხელს ჩაკილებს ების. ნელა გამოიღანი. კიშკართან გაჩერდებიან).

ებენი ბ. (ვახე უთითებს) მეც ამოვიდა, შეხედ, რა ლამაზია! ები ბ. ში.

(მოწიწებთ უქცევენ ცას. არამქვეყნიერი, ყველაფრისაგან გამოთიშული სახეები აქვთ).

შე რ ი თ ი. (აღტაკებით და შერიფი ათვალერებას იქაურობას) რა ფერმა! მეც არ ვიცილი ამაზე უარს!

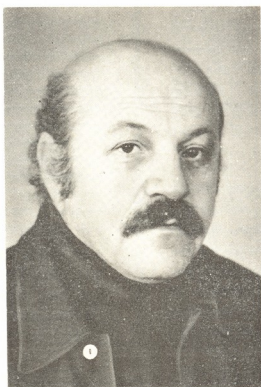
ფარად

ინგლისურიდან თარგმნა მანანა ანთაძე

კობე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ახალი ლაურეატები



იური კაკელია



შოთა ტუციშვილი



ვასილ კიკნაძე

უკანასკნელი ორი წლის (1977-1978) განმავლობაში შექმნილი საუკეთესო თეატრალური და თეორიული ნაშრომებისათვის მარჯანიშვილის სახელობის პრემია მიენიჭათ:

პაპულიას იური სიმონის ძმს — გ. ერისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლების „უბედურების“, „მსხვერპლის“, „ახალ-

გაზრდა გვარდის“ დამდგმელ რეჟისორს; სუსიშვილს შოთა სიმონის ძმს — გ. ერისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლების „უბედურების“, „მსხვერპლის“, „ახალგაზრდა გვარდის“ მხატვარს.

კიკნაძეს ვასილ კავლეს ძმს — მონოგრაფია „სანდრო ახმეტელის“ ავტორს.

ეურნად „საბჭოთა ზელოვნების“ სარედაქციო კოლეგია და რედაქციის კოლექტივი ულოცავენ კობე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიების ახალ ლაურატებს ამ სააპტიო წოდებებს.

ქ რ ო ნ ი კ ა

●საზღვარგარეთის ქვე-
უნებთან შეგობობისა და
კულტურული ურთიერთო-
ბის საქართველოს საზო-
გადოების საგაიოფუნო და-
რბაზში მოეწყო გამოფენა
ციკლიდან „ხალხთა მეგობ-
რობა“, რომელმაც თბი-
ლისის საზოგადოებრიობას
გააცნო ფინელი მოქანდა-
კის პენტე როუვალის შე-
მოქმედება.

სენტი როუალი — პრო-
გრესიული მხატვარი-კო-
მუნისტი დაიბადა მუშის
ოჯახში. თავისი შემოქმე-
დებითი ზრდადგენა დაიწყო
ჰელსინკის ლიონის
მხატვრული დამუშავების
სახელოსანში. ერთდრო-
ულად იგი აქტიურად მო-
წაწინებდა ქვეყნის კო-
ლექტურ საქმიანობაში,
აწემადა პენტი როუვალი
„ფინეთ-საბჭოთა კავშირის“
საზოგადოების დამფუძნებელი.

მთავარი ადგილი პენტი
როუვალის შემოქმედებაში
დაიშობილი აქვს სიცივა-

ლურ თემატიკას. „შობი-
ლი“, „კარიბში“, „მკე-
დელი“, „თავისუფლება“—
გამოფენაზე წარმოდგე-
ნილ ამ ნამუშევრებში მხატ-
ვარი ცდილობს გახსნას
მშრომელი ადამიანის სამ-
ყარო, ასახოს მისი ბრძო-
ლა ნათელი მომავლისათ-
ვის.

გარემომცველი სამყაროს
პლასტიკური მრავალფე-
როვნება ასახა მხატვარმა
თბაშორისაგან დამზადე-
ბულ კომპოზიციაში „თო-
ლიები საჩვენებელი“, ხისა და
ლითონის რელიეფში „კად-
რილი“.

გამოფენაზე წარმოდგე-
ნილი ნამუშევრებიდან უე-
რადღება მიიპორო ხის ქან-
დაცვამ „ქარაფილი“, რომ-
ელშიც პენტი როუვალმა
შეხსნა ეროვნული ხა-
სიაობის დამახასიათებელი
წიწების გაღმაცოცხლა.

● შრიმის წითელი
დროშის ორდენისანი გრო-
ბოდოვის სახელოსნის თბი-
ლისის სახელმწიფო რუ-
სული დრამატული თეატრის
კოლექტივმა მაყურებ-
ელს უჩვენა ნილ სამო-
ნის კომედია „ფეხმწიფელა
ბალახზე“. პიესა ინგლისე-
რიდან თარგმნა პ. მელკო-
ვამ. სექტაკლი დადგეს

საქართველოს სსრ დამსა-
ხურებელმა არტისტმა ი.
შერეუქმა და რეჟისორმა
გ. ჩერტეჟოვმა. დადგ-
მის სამხატვრო ხელმძღვა-
ნელია ა. ტოვტონოვაძე.

სექტაკლოში, რომელიც
დაკავებლია ორი შემოქ-
მედებითი ჯგუფი, რო-
ლებს ასრულებენ საბჭოთა
კავშირის სახალხო არტი-

●საპარტიზლოს თე-
ატრის, მუსიკისა და კინოს
სახელმწიფო მუზეუმში
მოეწყო გამოჩენილი ოპე-
რატორი მხატვრის პეტრე
ოცხელის ნამუშევარი-
თა გამოფენა. დამოუკლე-
რებლები გაეცნენ მუზე-
უმის ორ დარბაზში
თავმოუროლ ამ შეტად
თვითმოყვადი ზელკანის
მხატვრული აზროვნებისა
და მაღალი ოსტატობის
მრავალრიცხოვან ნიმუშს,
რომლებიც დღესაც ისე-
ვე, როგორც მათი შემქ-
ნის პერიოდში ვაკოცენენ
სასცნო მხატვრობის სპე-
ციფიკის ღრმა განრბობით,
უაღრესად მტკვეული და
დაკონურე სახებით ენით.
ექსპოზიციაში იყო მკე-
ტები და ცხვირები სექტა-
კლებისათვის, რომლებ-
მაც იზიარებენ დამოკე-
ირების ადგილი ქართული
თეატრის ისტორიის საგან-
მტურში, სულ ცხრა წელი
ემსახურა ახალგაზრდა პე-
ტრე ოცხელს ქართულ
თეატრს (1928-1937). მაგ-
რამ კოტე მარჯანიშვილის
ხელმძღვანელობით სწრა-
ფად მიწვდა სასცენო მხა-
ტვრობის მაღალ მწვერ-
ვალზე: „ურეულ აკობა“,
„კაკალ გულში“, ჩატები-



ლი ხილი“, „კაჩალები“,
„მხატვრული ჩენი“, „ფო-
ლადის პოემა“ და სხვა
მრავალი — ის სექტაკლე-
ბია, რომელთა სახებით
ინტერპრეტაცია მათი გა-
მარჯვების ერთ-ერთ გა-
მარჯვებულ ფაქტორად
იქცა.

პეტრე ოცხელის ნამუ-
შევართა გამოფენამ ერ-
თხელ კიდევ დაგვარწმუ-
ნა იმში, თუ რაოდენ
მტკიცე საძირკველი ჩაუ-
ყარეს ამ პერიოდში თეა-
ტრში მოღვაწე მხატვრებმა,
მათ შორის პეტრე ოცხე-
ლს ქართული თეატრ-
ალური მხატვრობის შემდ-
გომ განვითარებას.



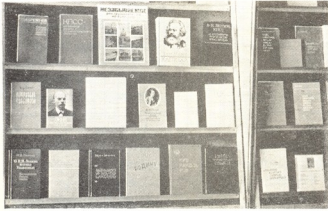
ტი ნ. ბურმისტროვა, საქა-
რთველოს სსრ სახალხო არ-
ტიტი ი. ზლოდინი, საქარ-
თველოს სსრ დამსახურებ-
ლი არტისტები ვ. სიომინა,
მ. იოფე, ა. კონტი, ლ. პი-
არნი, ვ. შობროვი, რ.
ვირონი, მხატვრობის ტ-
სნოლოგიეა, და სხვაგვარი.
ლ. ვაგროლოვი, ნ. სა-
კაი და სხვები.

●ამ რამდენიმე ხნის
წინ საბერძნეთში მოეწყო
ქართული ფილმების რე-
ტროსექტივა. ერთი კვი-
რის მანძილზე ათენისა და
სალონიკის კინოთეატრებ-
ში ნაჩვენებია იყო ქართ-
ველ კინორეჟისორთა ბო-
ლოდროინდელი ნაწარმოე-
ბები: ე. შენგელიას „შე-
რეკილები“, გ. დანელიას

„პირი იდარლი“, და „ზიმი-
ნი“, თ. აბულაძის „ნატ-
ურის ხე“, ნ. მჭედლიძის
„პირველი მერკალი“.

ქართული ფილმების
კვირულიანი მოწაწილობა-
დენდ საქართველოს კინე-
მატოგრაფისტთა კავშირის
პირველი მდივანი ელდარ
შენგელია და რესპუბლი-
კის დამსახურებული არტი-
სტი არიანა შენგელია.

კვირულის გახსნას წინ
უძლოდა პრესკონფერენცია,
რომელსაც ესწრებოდნენ
ბერძენი უფროსი რეჟისორები,
კინოხელოვნების მოღვაწე-
ნი. კვირულის დასას-
რულს კი საბერძნეთის რე-
ჟისორთა ასოციაციამ შე-
ხვედრა მოეწყო ქართველ
კინომოღვაწეებს.



გამოფენის სტენდი

● **გამომცემლობა** „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში მოეწყო პოლიტიკური წიგნისა და პლაკატის გამოფენა, რომელშიც წარმოდგენილი იყო ბოლო სამი წლის (1976-77-78 წწ) მან.

ი. კლიბაძე. პლაკატი



ძილზე დედაქალაქის გამოცემულ წიგნებს — საქართველოს ეტნოგრაფიკული კომიტეტის, „საბჭოთა საქართველოს“, „ხელოვნების“, „მერანის“ მიერ გამოცემული წიგნები. დამატებითი წიგნები გაცემენ 150 პოლიტიკურ წიგნსა და 50 პლაკატს. სხვადასხვა თემებზე შესრულებული ამ პლაკატების ავტორები არიან ცნობილი ქართველი მხატვრები შ. თარაშვილი, ი. გორდელაძე, თ. სამსონაძე, ა. სარიშვილი, ო. ჭიშკარიანი, ნ. მაღაზრონი და სხვები.

ცალკე სტენდი დეთმო საკონსერვო წარმოდგენილ ცხრა პლაკატს თემაზე „თბილისი და თბილისელები“.

გამოფენამ დამთავლერებულია დიდი ინტერესი გამოიწვია.

● **ბმსს ნინო** სსრ მხატვართა კავშირის სახელმწიფო ახალგაზრდა ქართველი გრაფიკოსების გუჯრამ ლომიძის, გიორგი წერეთლის, ღარისა ზამბახიძის, ცისანა ტერტაქაძის, ლორეანა შენგელია-ბახიძის, ზაურ დეიძისა და აკაკი თევზაძის ნაშუქვართა გამოფენა, რომელშიც მოსკოველია და დედაქალაქის სტუმართა დიდი მოწონება დაიმსახურა.

გამოფენა გახსნა საბჭოთა კავშირის მხატვართა კავშირის გამგეობის მდივანმა ნ. კარაბაევმა. საახუბო სივრცით გამოვიდა საქ. სსრ მხატვართა კავშირის თავმჯდომარე ნ. ჯანაბრიაძე.

● **მოსკოვში**, სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროს ინიციატივით ჩატარდა ჩვენი ქვეყნის მუსიკალური თეატრების საკომპარო კონკერტი-დოქორეცება, რომელიც მიზნად ისახავდა თანამედროვე თემაზე დაწერილ საუკეთესო ნაწარმოებების წარმოჩენას. კონკერტის დასრულებული დაშვებული იქნა 24 ოქტერა, 14 ბალეტო, 13 ოპერტა და მუსიკალური კომედია.

ფურის პირველი პრემია დაიმსახურა სსრ კავშირის სახალხო არტიტმა კომპოზიტორმა თ. თაქაიკიშვილმა ოქტერა „მთვარის მოტაცების“ მუსიკასთვის. სოლო ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი დაიწყო და საბჭოთა ნაწარმოების განხორციელებისთვის.

ჯილდოები დაიმსახურეს აგრეთვე ლენინგრადის ს. კროვის სახელობის ლენინის ორდენისამა ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა და მოსკოვის სტანისლავსკისა და ნეშიროვის-დანიშნეოს სახელობის შრიმის წითელი დროშის ორდენისამა აკადემიურმა თეატრმა.

● **საპარტეზელის** სამხატვრო აკადემიის საბჭოთა დარბაზში ჩატარდა საქართველოს სსრ სახალხო მხატვრის, სსრკ სამხატვრო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტის, სახელმწიფო და რუსთაველის სახელობის პრემიების ლურჯების სერგო კიბულაძის დაბადებიდან 70 წლისთავისამა მიძღვნილი საღამო.

საღამო შესავალი სიტყვით გახსნა საქართველოს სამხატვრო აკადემიის რექტორმა, საქართველოს დამსახურებულმა მხატვარმა გ. თოთიანიძემ.

მოსხენება „სერგო კიბულაძის წევრ-კორესპონდენტის“ გაჯეტთა ხელოვნებაშიცოდენობის დიქტორმა ლ. რჩეულიშვილმა.

საღამოზე სიტყვებით გამოვიდნენ საქართველოს ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორი, აკადემიკოსი ვ. ბერაძე, სსრკ სახალხო მხატვარი უ. ჯანაბრიაძე, საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი ი. თევზაძე, საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი ვ. თელურობი, საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირის თავმჯდომარე ნ. ჯანაბრიაძე და სხვ.

დასასრულ აჩვენეს დოკუმენტური ფილმი „სერგო კიბულაძე“.

ქართველ მხატვრებს მისასაღმებელი სიტყვით მიმართო რსდსრ სახალხო მხატვარმა, სსრ კავშირის სამხატვრო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტმა, სახელმწიფო პრემიის ლურჯებმა და ბიშოპ და რსდსრ დამსახურებულმა მხატვარმა.



მა ი. ობროსოვა, რომლებმაც აღნიშნეს, რომ ახალგაზრდა ქართველ გრაფიკოსთა გამოფენა გრაფიკული ხელოვნების ქართული სკოლის მდიდარი ეროვნული და ინტერნაციონალური ტრადიციების საუკეთესო დადასტურებაა.



გ. კეხელავა, ნიკოლას გილიენის პორტრეტი

სპარტიველს სსრ დასახურებული მხატვრება დ. ნოღია, ელ. კანდელაკი და გ. კეხელავა, კუბის მხატვართა კავშირის მიწვევით თავისუფლების კუნძულზე შემოქმედებითი მუშაობით იმოყვებოდნენ. კუბის რევოლუციის გამარჯვების

ე. კანდელაკი დოკუმენტი



ამას წინათ კულტურის სახალხო უნივერსიტეტისა და ოქტომბრის რაიონის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულმა საზოგადოებამ მ. გორკის სახელობის კულტურისა და ტექნიკის რესპუბლიკური სახლის კლუბში შეხვედრა მოუწყვეს სსრ კავშირის სახალხო არტისტის წ. ანჯაფარიძის წ. ანჯაფარიძის შემოქმედებით მოღვაწეობაზე ილაპარაკა მუსიკოსთაგან დ. ბეგიაშვიტმა. მომდგრამს

მე-20 წლისთავს მიეძღვნა მათი ნამუშევრების ექსპოზიცია — კუბა ქართველი მხატვრების შემოქმედებაში, რომელიც საზღვარგარეთის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საკავშირეო დარბაზში მოეწყო.

ჰავანის ხელები, პეიზაჟები, პორტრეტები, სწარმოლო მოტივები, ნატურმოტივები, სურათები დამთვა-



დ. ნოღია ქალიშვილები

ლიერებლებს აცნობდა ამ ქვეყნის ბუნებასა და ხალხის მშვიდობიან ცხოვრებას.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია დ. ნოღიას „ქალიშვილები“, „ჰავანა“, „კუბელი მეფეებები“ და სხვ; ელ. კანდელაკის „აღვ მოძუტკი“, „ლუანის ქაზახანაში“, „დოკუმენტი“, გ. კეხელავას „ჰავანის ხედი“, „პოეტ გილიენის პორტრეტი“, „მონიკალის სახლი“ და სხვ.

მიესალმნენ კულტურის სახალხოებთან არსებული მუსიკალური კოლექტივების წარმომადგენლები ა. სალიარაშვილი, ე. კაკობაშვილი, ქართული ხალხური საკრავების ტროი, სავეტრადო ანსამბლი „მამული“ და სხვ.

დასასრულს, წ. ანჯაფარიძემ მადლობა გადაუხადა დამსწრეთა გულბოძილ შეხვედრისათვის, უპასუხა კითხვებზე და შეასრულა რამდენიმე ნაწარმოები.

თავის მორიგი შეცდენიდან ჩაატარა თეატრალური კრიტიკოსების ლაბორატორიამ, რომელიც ჩამოყალიბებულია სრულიად რუსეთის თეატრალურ საზოგადოებაში. ამ ლაბორატორიას, დღადავად დარსებისა, ხელმძღვანელობს უფროსი ატეტრალნია ეიხნის“ მთავარი რედაქტორი ი. ზუბოკოვი.

თექვსმეტი წლის არსებობის მანძილზე ლაბორატორიამ აღზარდა მრავალი სპეციალისტი, რომელთაც წარმატებით ხელშეიმთვარეოთ თეატრალური მუშაობების დაკრძი.

ლაბორატორიის მეცადინეობენ დამწყები კრიტიკოსები, რომლებიც ზუთა წლის განმავლობაში წელაწავში 4-ჯერ ატარებდნენ სემინარულ სხდომებს.

თავდაპირველად ლაბორატორია მოცულობა, დედაქალაქის თეატრების ბაზაზე, ატარებდა მეცადინეობებს. პრაქტიკად შეიკრებოდა, რომ სემინარები წარმოებო, საინტერესოდ ტარდება მომხმ რესპუბლიკების ქალაქებშიც, ამიტომ, ლაბორატორიამ გადაწყვიტა გასულითი მეცადინეობების ჩატარება.

ლაბორატორიის მონაწილეებმა ადრე სემინარება ჩაატარეს ლენინგრადში, უკრაინაში, ესტონეთში, ამტრად — საქართველოში.

კუბისრევილი, უფლო, სტაჟიროლოლი, კრასნოდარსკელი, უზანელი, კოლგორადელი, ნოვოროსიისკელი და სხვა ქალაქებდან ჩამოსული ხალგაზრდა კრიტიკოსები შვიდი დღის განმავლობაში ნახულობდნენ თბილისის თეატრების სპექტაკლებს და განიხილავდნენ მათ. ისინი იყვნენ სპექტაკლებზე „გუნილიდონი“, „პეპო“, „კავკასიური ცარკის წრე“ (რუსთაველის თეატრის), „წამება დედოფლისა“ (კროსნობოლის თეატრსტუდიაში). ამ სპექტაკლებმა მნახველებზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა. სპექტაკლე-

ბის შესახებ ახალგაზრდა კრიტიკოსების მიხედნებამა და განხილვებმა ცხოველი ინტერესი გამოიწვია. ერთმანვე აღინიშნა დასახელებული სპექტაკლების მაღალი პოეზიული ოსტატობა, მსახიობთა და რეჟისორთა თვალსაჩინო შემოქმედებითი მიწვევები.

ახალგაზრდა კრიტიკოსთა საინტერესო გამოსვლები შეჯამა ლაბორატორიის ვეტერანმა, უფროსი ატეტრალნია ეიხნის“ რედაქციული განყოფილებაში გაწვევით ირინა პატრიკეევა.

სემინარის მონაწილეებმა მოისმინეს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის, თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის რეჟისორული და სამხიობო ოსტატობას ათედირის გამგის, პროფ. დ. ალიქიძის დეტკია ქართული საბჭოთა თეატრის მიერ განვილილ გზაზე, მის სიტკაპო სპექტაკლებზე, დღევანდელ ქართულ თეატრში მიმდინარე რთულ და საინტერესო შემოქმედებით პროცესებზე.

ლაბორატორიის მსმენელები შეხვედნენ საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ორგანოს — „თეატრალური მოამბის“ რედაქციის მუშაებს.

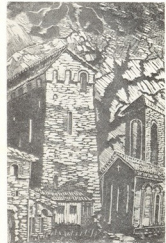
ლაბორატორიამ მუშაობა განაგრძო ტუხაისში, სადაც ელ. მუსიხვილის სახელობის თეატრში ნახეს ორი სპექტაკლი — ევაფშველას „აღუდა ქორეოლოგი“ და „სტუმარ-მასპინძელი“ და ლ. ჩხაიძის „შოშიშვილი“. შეხვედნენ თეატრის ხელმძღვანელს გ. ქავთარაძეს.

მეცადინეობების პროგრამა ძალზე დატვირთული იყო, მაგრამ სტუმრებმა მინიჭ შეუღეს ვაცნობოდნენ თბილისის, მცხეთის, ქუთაისის ღირსშესანიშნაობებს, იყენენ გელათში, მაიაკოვსკის სახლ-მუზეუმში. საქართველოში ჩატარებულმა მეცადინეობების დღეებმა ბევრი რამ შეძინა ლაბორატორიის მსმენელებს.

ნანა ჰილიანი

● **თამარ კანდელაკი**
1941 წელს წარმატებით
დაამთავრა თბილისის სა-
ხატურო აკადემიის გრაფი-
კის ფაკულტეტი. თავის მე-
ფუფუნებრივ, პოლიტელ ფე-
ფერინთან ერთად 1946
წელს იგი საცხოვრებლად
გადავიდა ქალაქ ერკოლუ-
ში. აქ იგი ნაყოფიერ მუ-
შაობას ეწევა რეკონსტრუქცი-
ის მხატვარი და გრა-
ფიკოსი.

1977-1978 წლებში ერკო-
ლუის სახატურო გულ-
რეგოში ორჯერ გაიმართა მხატ-
ვრის ნაშუქვეართა გა-
მოფენა თემაზე „საქართვე-
ლო-პოლონეთი“ და „ერკო-
ლუის არქიტექტურა“. პოლონური პრესა გულ-

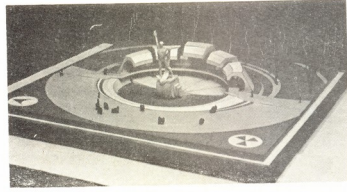


თბილად გამოხატა ამ
გამოფენებს, წერდა მის მა-
ღალ პროფესიონალიზმზე,
ინდივიდუალიზმზე.

თამარ კანდელაკი-ფერისი
მეორე მეგობრულ ურ-
თიერთობაა ქართველ
მხატვრებთან, დროდადრო
მონაწილეობს გამოფენებ-
ზე სხვადასხვა ტექნიკით
შესრულებული გრაფიკუ-
ლი ნაშუქვერებით. აწვამად
იგი ეწევა მესამე პერ-
სონალური გამოფენისათ-
ვის. როცა საქართველოში
ჩამოდის, ბევრს მუშაობს
ქართულ თემაზე, აქეთებს
ჩანახატებს, ეტოლებს, გან-
საკუთრებით იტაცებს ძვე-
ლი ქართული არქიტექტურ-
ის ძეგლები, შემდეგ კი პო-
ლონელ საზოგადოებას აც-
ნობს თავისი ხალხის ეროვნულ
კულტურას, ბუნებას,
ყოფას.

პეტრე მახარაძე

მოქანდაკე რ. გვახაია
არქიტექტორები: შ. გვენცაძე,
ჩ. დერგლიშვილი, შ. ყავლაშვილი,
გ. მანაბლიშვილი



მოქანდაკეები გ. ფლენტი,
ნ. შარაშიძე
არქიტექტორი ლ. ნოზაძე



მოქანდაკე კ. ტაბატაძე
არქიტექტორი შ. ჩხეიძე



მოქანდაკე რ. ხაჩია,
არქიტექტორი დ. ელშვილი



● **ენბურჰის მშენებე-
ლთა გმირული შრომა**, შე-
მოქმედება შთამავრებულ
თემად იქცა. საქართველოს
მხატვართა კავშირმა, ენ-
გურჰის მშენებლობის
სამართლებრივ და პარტი-
ის ზუგდების საქალაქო
კომიტეტმა გამოაცხადეს
კონკურსი მონუმენტის შე-
საქმნელად, რომელშიც
ნატურულად შეისაზდა
ხორცს მშრომელთა ეს და-
დი გამარჯვება.

მიმდინარე წლის დასა-
წყისში საქართველოს სუ-
რათების სახელმწიფო გა-
ლერეაში გაიმართა საკონ-
კურსო პროექტების გამო-
ფენა, რომელშიც 17 ნამუ-
შევარი იყო წარმოდგენი-
ლი.

ეთორმე პირველი და ზე-
ორე პრემია არცერთ პრო-
ექტს არ მიჰყოფნა. ზესაე
პრემია ზედა სამ ნაშუქვე-
ვარს დევიზით: „სამი სა-
კუთხელი წრეში“ — მოქან-
დაკე რ. გვახაია, არქიტექ-
ტორები შ. გვაცენაძე, ჩ.
დერგლიშვილი, შ. ყავლა-
შვილი, გ. მანაბლიშვილი;
„შვი კატა“ — მოქანდაკე-
ები გ. ფლენტი და ნ. შარა-
შიძე, არქიტექტორი ლ. ნო-
ზაძე; „ისარი წრეში“, —
მოქანდაკე კ. ტაბატაძე, არ-
ქიტექტორი შ. ჩხეიძე,
წახალისებელი პრემია
ზედა დევიზს „წითელი
წრე“ — მოქანდაკე რ. ხა-
ჩია, არქიტექტორი დ.
ელშვილი.

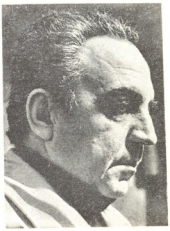
კონკურსის ვადა გავრქე-
ლებულია 1979 წლის 1
ივნისამდე. გამარჯვებულს
მიენიჭება განხორციელების
უფლება და პირველი პრე-
მია.

მონუმენტი დაიდგება
ზუგდიდში ენგურჰისსა-
კენ მიმავალი გზის დასა-
წყისში.



● **პინოსტაუდი** „ქართული ფილმის“ თეატრალურმა სახელსწრისმ წესად, 14 იანვარს მესამედ აღნიშნა თავისი დაბადების დღე და

● რწილ თურქია კართულ მხატვრობაში განსაკუთრებით გამორჩეულ შემოქმედლა წრეს მიეუთვნება. პროფესიული გზის დასაწყისიდანვე მიიქცია მან ყურადღება თავისი აზროვნებით, სახვითი ოსტატობით, მხატვრული მრწამსით. სწორედ ეს მრწამსი იყო ის მყარი საფუძველი, რომლის წყალობითაც ნიჭიერი ფერმწერის ხელოვნება მუდამ აღმასვლას განიცდიდა. ამის ნათლად დამადასტურებელი გახლდათ რენო თურქის ბოლოდროინდელი ტალოები, რომლებიც მან გამოყენაზე გამოიგნა. ამის დანადსტრუქტურებია ის უხადესი ნაშუქვებიც, უხვად რომ დაგროვდა მხატვრის სახელსწრისში



ქართული თეატრის ისტორიული თარიღი. სახიზრულოა, რომ სადღესასწაულოდ თეატრმა კვლავ ქართული დრამატურგის პრემიერა გვიჩვენა. მინუს — მოიზიდის ახლგაზრდა დრამატურგები, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი მიხეილ თუმანიშვილი პრინათლად ანორციელებს. პირველი სტუდია დაიწყო ლკედიძის პიესით „ესეურალდა“, ახლა კი თეატრის დღისთვის დაიდაგ ახალგაზრდა დრამატურგის ლთახუბუკის „დრამატებს მიღმა გასაფხული“.

თანამედროვე ცხოვრებას ამხსველი ეს პიესა სუვაკრულის თემაზეა ავტუული. ახალგაზრდა წყვილზე დაწერილი დრამაში ერთის უხ-

ნობა დიდ სულერ ტუარლის აყენებს გულწრფელად შეყვარებულ გოგონას.

სექტაკალი დადა თეატრალური ინსტიტუტის დიამომანტმა ცოტენ ნაჟიშიძემ. დიპლომის ხელმძღვანელი პროფესორი შ. თუმანიშვილი, მხატვარი თ. სუციკილი.

„ქართული ფილმის“ თეატრალურმა სახელსწრისმ კიდევ ერთი საინტერესო ფურცელი ჩაწერა. სექტაკალში დაკავებული მსახიობებიდან რამდენიმე „აუნივერსალ“ დებიუტანტია. მათ შორის ცნობილი კინომსახიობი შ. წულუკიძე. მისთვის ეს იყო პირველი გამოვლა ამ თეატრის სცენაზე და პირვე-

ლი სიხარულიც, რადგან მაცურებელმა მოწონება დაიმსახურა. ერთგვარი დეპუტი იყო კინოსახიობი პოსტალი მსახიობისაც. 20 წლის შემდეგ იგი კვლავ ვიზილით სცენაზე.

ნამდვილი გამარჯვება მოუტანა ახალგაზრდა მსახიობი ნ. ტანკვეტის ნინიკოს როლზე მუშაობამ. აღნიშნავია აგრეთვე ი. ვასაძის თავწერილი თამაში. სექტაკალი დაკავებული არიან აგრეთვე თეატრის ახალგაზრდა მსახიობები: შ. მიქაშვილი, ქ. დოლიძე, ლ. რეხიაშვილი, თ. თორიანი, ა. აბრანაშვილი და თეატრალური სახელსწრის თანამშრომლები.

ლია მირიანაშვილი

● საბარძიშვილი სულერათვის სახელმწიფო გალერეაში გაიმართა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, რუსთაველის სახელობის სსრკ მინისტრთა საბჭოსა და საქართველო კომკავშირის პრემიების ლაურეატის, არქიტექტორ ლეო ალექსიშვილის ნაშუქვათა გამოყენა, რომელც მისი დაბადების 80 წლისთავს მიეძღვნა. ექსპოზიცია ახსავა შემოქმედის მიერ ოთხი ათეული წლის მანძილზე გაწერილი შრომა, რომელმაც მრავალი თვალსაჩინო არქიტექტურული ქმნილება შემავა ქართულ საშუალო ხუროთმოძღვრებას და რომელიც მრავალჯერ აღინიშნა გილდერითა და პრემიებით. დაწვავილები მუშა-

ციტენ ნაგებობათა ფართოდ დაიარაღებულ პროექტებს, მათ შორის სპორტის სასახლის, მეტროპოლიტენის სადგურ „ლენინის მოედნის“, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის შენობის, საქადრატო და ალმინისტორი კლუბის და მრავალ სხვას. ვერსიაზე სიტყვებით გამოვიდნენ საქართველოს სსრ არქიტექტორთა კავშირის თავმჯდომარე ი. ჩხენკელი, „თბილქალქარქიტექტის“ დირექტორი თ. თეზაძე, საქართველოს მხატვართა კავშირის თავმჯდომარე ნ. ჭანბერიძე, თბილისის მთავარი არქიტექტორი მ. მგალობელი, აკადემიკოსი ვ. ბერიძე, სომეხი არქიტექტორი ე. პაპიანი. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ი. ციციშვილი.

ნაწარმოებები...

მოულოდნელად, სიმწიფის ხანაში ჩაქრა შემოქმედის სიცოცხლე, მაგრამ ფერთა ელვარებას ინარჩუნებენ მხატვრის ნახულები: რწილ თურქიას ტალოები, როგორც ქეშმარიტი ხელოვნების ქმნილებანი, მარადეამს გააგრძელებენ მათი ავტორის სიცოცხლეს.





● სომხური მხატვრობის ერთ-ერთი შესანიშნავი ხელოვანი გამოაქვდა. ერვანდ ქოჩარს — მრავალმხრივი და მეტად თვითმყოფადი შემოქმედი, მიუხედავად ხანდაზმულობისა, ბოლო დრომდე შეუხსნეტებელი შთაგონებით მუშაობდა და ახალი ქმნილებებით ამდიდრებდა ეროვნულ სახვით ხელოვნებას. ამას ნათელიყოფდა მხატვრის ვრცელი პერსონალიზმი გამოხატვის, რომელიც ამ რამდენიმე წლის წინ ჯერ მოსკოვში და შემდეგ თბილისში გამოართა. ქოჩარსთვის განსაკუთრებით მღვდლვარე აღმოჩნდა შუბედვრა თბილისელებთან.

სადაც იგი დაიბადა და ქაზუკობის წლები გაატარა, სადაც გაიყვალა მისი გზა ხელოვნებაში. პერსონალიზმში გამოვლენამ ასახა მხატვრის შემოქმედებათი ევოლუცია, მისი კრული, ინტერესთა მრავალფეროვნება. ქართველმა საზოგადოებრივმა ორიგინალუბრით იხილა ქოჩარის მრავალი ფერწერული, გრაფიკული და სკულპტურული პორტრეტი, ილუსტრაციები, ადავით სასუნცისათვის, ალგორითმით გადაწყვეტილი დიდი ტილო „...ში“ და სხვა. ათი წლის წინ შექმნილი მისი მონუმენტური ქანდაკება — დავით სასუნცის ძეგლი ერევანში ხომ ამ ქალაქის სიმბოლოდ იქცა.

ერვანდ ქოჩარს გულისხამი შეგობობა აკავშირებდა ქართველ მხატვრებთან, ქართველ საზოგადოებრივობასთან. ეს კავშირი განასახიერებდა ორი ნომზე ხალხის ურთიერთსიყვარულსა და პატივისცემას, რასაც ძალზე დაიღვინის ისტორია აქვს და რაც სინაჟოლისა და ტრიკვილის გაზიარებაშიც გამოიხატება ხოლმე მუდამ.



● ამის წინაშე ილია ქვეკვაძის სახელობის ბათუმის სახელმწიფო თეატრმა წარმოადგინა თამაზ ჭილაძის პიესის „ბუნდ მეცხვრე სართულზე“ პრემიერა. სექტაკლი დადაგ რევილიორმა გურამ აბესაძემ, მხატვრია — აჭარის ასსრ დამსახურებული მოღვაწე ანტონ ფილიპოვი; მუსიკალურად გააფორმა თენგიზ შამილაძემ. წარმოდგენაში მონაწილეობენ მსახიობები ცირა ანაზინაძე (მამა) და საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი მანუჩარ შერვაშიძე (ბესო).

● გიორგი ერისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო თეატრმა მკურნაბელს უჩვენა თამაზ ჭილაძის პიესა „ბუნდ მეცხვრე სართულზე“. სექტაკლის დამდგემლი რევილიორია ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე იური კაკულია, მხატვრია — რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი შოთა ხუციშვილი, მუსიკალურად გააფორმა ალ. წერეთელმა. მონაწილეობენ მსახიობები დარეგან ფაშაური (მამა) და თათარ ქუთათელაძე (ბესო).



● თბილისის ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში წარმოდგენები გამოართა მოსკოვის ებრაელმა დრამატულმა ანსამბლმა. ჩვენს დედაქალაქში სტუმრებმა ჩამოიტანეს ორი სექტაკლი: „შოლომი-ლევიანის ზღაპრის საფუძველზე შექმნილი სექტაკლი „მოკადაიბული თერძი“ და გ. გერშენის „გერშენის ოსტროპოლიტი“. ორვე სექტაკლი მხიარული, თუმარით გამსჭვალული კომედიებია, რასაც კიდევ უფრო სახვეიო ხასიათი ანი-

ქებს ინსტრუმენტული ანსამბლი, რომელსაც ხელმძღვანელობს პ. სალიმან-ვლადიმეროვი. „მოკადაიბული თერძი“ დადაგ რევილიორმა თ. პერმანმა, რეჟისორია ნ. ბანიაკი, მხატვრულად გააფორმა გ. პერეკლმა, მუსიკა ეკუთვნის კომპოზიტორ გ. რობინსს, ტყეები დადაგ ა. პლოცინმა. სექტაკლში მთავარ როლებს ასრულებენ ზ. კამინსკი (თერძი), რ. შვარცერი (თერძის ცოლი), ე. ნიკოლსკია (თიკანა) და სხვები.

● ლენინური კომპავერის სახელობის თბილისის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის კოლექტივმა მაყურებელს უჩვენა პრემიერა ვლადიმერ ნაიაკოვსკის „ბანო“. სექტაკლის დამდგემლი რევილიორია საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ლ. მირცხულავა, მხატვრია ნ. გაფრინდაშვილი, მუსიკალურად გაფორმება ეკუთვნის საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებულ მუშაკს გ. მერტვილას და პ. ალტერს, ქორეოგრაფია საქართველოს სსრ დანსა-

ხურბული არტისტი ი. ზარბუცი. წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ტ. პაპიძეშვილი, საქართველოს დამსახურებული არტისტები ე. ბასილაშვილი, ი. ბაღლა, ა. იუდინი, ლ. კუბარევა, ი. ვინოგრადოვა, ი. საღოვა, მსახიობები ტ. ტრებოვა, მ. ქვეკვაძე, ვ. ტორგანავიკი, ი. კოლომეცი, ნ. ანდრეიკო, გ. არველაძე, ა. სმირანიი, ვ. ტატიოვა, ა. ლობოვი, ლ. ლეკვიშვილი, კ. აშარხანოვა და სხვები.





„ცეკვაო მონაწილეობენ მარამ ბაუერი, გრიგოლ ჩივაძე და ბალეტის ყველა მონაწილე“; — ისე იუწყებოდა ზ. ფილიპოვის „აბისალომ და თეთრის“, „დაისის“, შ. ბალანაიციას „თამარ ციბიარის“ და ა. რუბინშტეინის „დემონის“ იმპროვიზებული აფიშები.

გრ. ჩივაძე პირველი მოცეკვაეა, რომელმაც განათლებას სახალხო კომისარიატთან შთინანებებში ზოგად საგანმანათლებლო სკოლაში ქორეოგრაფიული სფეროების ჩამოყალიბება.

იგი წლების მანძილზე აეგადგოვრა მიღაწერება ეწეოდა ქუთაისში, წულუკიძეში, თელავში, სიღნაღში, გურჯაანში, საგარეოში, თბილისში, გორში, ხაშურში, სურამში, კასპში და სხვა რაიონებსა და ქალაქებში.

1934 წელს პლენარციის სახელობის კლბთან არსებულ სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლს, სადაც მოცეკვავეთა ჯგუფს გრ. ჩივაძე ხელმძღვანელობდა, მიწვეულ იქნა მოსკოვში, რკინიგზლის საკავშირო დღისადმი მიძღვნილ ზეიმზე. მოსკოვის პრესამ მაღალი შეფასება მისცა ანსამბლის საუმერსოებლო ხელოვნებას და, კერძოდ, ჩივაძის დადგმულ ცეკვებს.

გრიგოლ ჩივაძეს აღზარდა დღისადმი ცნობილი ქორეოგრაფები: ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწე მ. ბახტაძე, რუსუბალიის დამსახურებელი არტისტები მ. შუბანუკელი, ვ. ნინიძე, აკ. ფაველნიშვილი და სხვა მის მიერ აღზარდნილი აწვეუნიერ სახელოვნებლო ანსამბლებს.

1939 წლიდან გრ. ჩივაძე სათავეში ჩაუდგა სადგურ სათელლის რკინიგზის კლბთან არსებულ ქორეოგრაფიულ ანსამბლს. ეს ანსამბლი ნაყოფიერ საფუძველს მუშაობს ეწეოდა დღის დამსახურებელი რუსუბალიის სისტემატურად გამოიღოდა სახელოვნებლო და მოსპიტლებში, აღწინაშესი ანსამბლი წარმატებით გამოვიდა ქ. ხარკოვშიც 1948 წელს.

1950 წლიდან გრ. ჩივაძე ბორჯომის კულტურის სახლის ხელმძღვანელია და ცეკვის ანსამბლის ქორეოგრაფია და დღემდე ჩვეული ენთუზიაზმით ემსახურება საუვარელ საქმეს.

გრ. ჩივაძის მიერ მომზადებული ქორეოგრაფიული კოლექციები უკვე ფართოდ წარმატებით გამოდიდნენ მხატვრული თვითოქმედების რესპუბლიკურ ოლიმპიადებსა და ფესტივალებზე.

1951 წელს გეგმიდგო ოლიმპიადებზე, მის მიერ შექმნილი ცეკვებისთვის „წყუყმსურა“ და „რაყელი“ გრ. ჩივაძე დაკვირვებულაა დადგმული პრეზიდენტის საპატიო სიგელით.

1957 წელს ბორჯომის რაიონის კულტურის სახლის ხელმძღვანელია და ცეკვის ანსამბლი მონაწილეობდა ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 40 წლის-თავისადმი მიძღვნილ ხალხთა შეგობრების ზეიმზე ქ. ლგოვში. ბორჯომელმა კონკრეტული გამართვის როლიც ლაღიის კულტურისა და დახვეწების ადრის მწვენი თეატრში, ისე ოლიმპიადის წარმოება-დაწესებულებებსა და კოლმეურნეობებში. მადლიერმა უარსდგოდა ანუერებულმა თელავის შეფასება მისცა ჩვენი რესპუბლიკის წარგანახლების საუმერსოებლო ხელოვნების მხატვრული ხელოვნების.

ბორჯომის ქართული ცეკვის ანსამბლად დღეს ანსამბლს მინიჭა ლენინური კომპეტისის საპატიო სახელი. გრ. ჩივაძე მოამზადა ორგანოფორმებიანი პროგრამა. ქორეოგრაფმა ახალი რედაქციით წარმოადგინა მრავალი ქართული ხალხური ცეკვა ანსამბლი კონკრეტებს მათთვის ბორჯომის სანატორიუმებსა და დასასვენებელ სახლებში, რაიონის წარმოებებსა და კოლმეურნეობებში, რესპუბლიკის ქალაქებსა და რაიონებში.

1957 წლის ერთ-ერთი კონკრეტის შემდეგ საქართველოს სახალხო პოეტმა აკადემიკოსმა ი. გრიშაშვილმა შობებულეთა წიგნში ჩაწერა: „გრიგოლ ჩივაძის ნერვ დადგმული

ცეკვები ხიზლავს მასურბელს თავისი მოულოდნელი ილიებით, მე დიდის ადრეცობით შეცდომილად ახალგაზრდებს: ლერკატანა და თვალსივანა გოგონებს და მამულებს, ეროს სიტყვით, ბორჯომის ქორეოგრაფიული წრე ყველა ქვეყნის მოსაწინა წრეა. იგი ქების ღირსია“.

1958 წელს საქართველოს კულტურის საინსტიტუტში, ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურმა სახლმა ბორჯომის რაიონის ხელმძღვანელმა და საზოგადოებრივობამ გრიგოლ ჩივაძის საცენო მოღვაწეობის 30 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო გაუწაოთეს.

გრიგოლ ჩივაძე დღესაც ახალგაზრდული შემოქმედებით მუშაობს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარების საქმეში. ამის ნათელი დადასტურებაა ის, რომ მისი ანსამბლი რამდენჯერმე იყო მიწვეული მოსკოვში, 1976 წელს კი მოსკოვში სახალხო მეურნეობის საკავშირო გამოცენაზე ანსამბლმა ბრინჯაოს მედალი მოიპოვა.

1977 წელს ანსამბლმა მონაწილეობა მიიღო მშობლიურმა მხატვრული თვითოქმედების პირველ საკავშირო ფესტივალში. დაკვირვებულ იქნა პირველი ხარისხის დიპლომით, ხოლო გრ. ჩივაძეს ლურავეტის საპატიო წოდება მიენიჭა. ახვე წელს ანსამბლი წარმატებით გამოვიდა პოლონეთში.

საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს მრეზიდოლუმმა 1969 წელს გრიგოლ ჩივაძეს ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების დარგში ხანგრძლივი და ნაყოფიერი მუშაობისათვის მიანიჭა საქართველოს სსრ-ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწის საპატიო წოდება.

გრიგოლ ჩივაძე დღესაც დიდი ენერგიით მოღვაწეობს.

მიხაილ ჩირინაშვილი

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 3, 1979

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Микола Бажан

ХУДОЖНИК

Воспоминания о Тамаре Абакелия еще раз окрыляют в памяти читателей творческую личность, замечательной грузинской ваятельницы и графика, нерушимую связь ее искусства с творчеством братских народов, напоминают о ее больших заслугах в деле сближения и дружбы народов. Выражением этой взаимной любви и уважения является и теплое воспоминание выдающегося украинского поэта Микола Бажана (стр. 3).

Этери Гугушвили

СЕССИЛИЯ ТАКАНШВИЛИ

Публикуется творческий портрет известного мастера сцены и экрана, народной артистки СССР Сессилии Такашвили. (стр. 9).

«ТЕАТР «ДРУЖБА»

ЕРЕВАНСКИЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР
В ТБИЛИСИ

Публикуется информация о гастрольх Ереванского государственного академического театра имени Сундукяна в Тбилиси. Гости показали тбилисцам «Корнели» Шекспира. (стр. 21).

Ирине Абесадзе

ОБ ЭКСПРЕССИОНИСТСКИХ
ТЕНДЕНЦИЯХ
В ГРУЗИНСКОЙ ЖИВОПИСИ

Автор рассматривает экспрессионистские тенденции, характеризующие ранние этапы творчества лучших представителей новой грузинской живописи Л. Гудиашиева и Ш. Кикодзе. (стр. 22).

Соломон Хуцишвили

ОБЩЕСТВО ПО
РАСПРОСТРАНЕНИЮ
ГРАМОТНОСТИ СРЕДИ
ГРУЗИН

Статья посвящена 100-летию со дня основания «Общества по распространению грамотности среди грузин». Как отмечает автор, деятельность общества — одна из ярких страниц истории национально-освободительного движения в Грузии. (стр. 30).

Элизаветта Балаичвадзе

БАЛЕТ РЕВАЗА
ГАВИЧВАДЗЕ «МЕДЕЯ»

В статье рассматриваются стилистические и драматургические особенности нового балета композитора Реваза Гавичвадзе «Медея». Автор акцентирует внимание на хореографическое воплощение сентимента, на его художественное оформление, на исполнителей главных ролей. (стр. 34).

Эфемия Харадзе

ЛАДО МЕСХИШВИЛИ —
ОРГАНИЗАТОР
ТЕАТРАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

В статье речь идет о театральном училище, основанном Л. Месхшвили в 1905 году в Кутаиси, о работе большого художника с молодыми актерами, о его учебно-творческих принципах. (стр. 35).

Этери Шавгулидзе

ГАЙНЭ ХАЧАТУРИАН

Статья знакомит читателей с творчеством художницы-самоучки Гайнэ Хачатурян. Полотна художницы характеризуются своеобразной живописной выразительностью, обостренным чувством колорита. Эти достоинства работ Г. Хачатурян отмечаются прессой и зрителями, где только она экспонировались. (стр. 42).

Русудан Вашаломидзе

ДЕРЕВЯННЫЕ БАЛКОНЫ
В АРХИТЕКТУРЕ
СТАРОГО ТБИЛИСИ

Одно из отличительных своеобразий жилых домов старого Тбилиси — балконы. Он воспринимается как элемент, определяющий архитектурный язык здания.

В статье анализируется художественный образ жилых домов с деревянными балконами. (стр. 44).



გულბატ ტორაძე

**ПНАНИСТИЧЕСКАЯ
ШКОЛА АНАСТАСИИ
ВИРСАЛАДЗЕ**

Статья являет собой первую попытку обобщения итогов педагогической деятельности и определения основных эстетических и методологических принципов народной артистки Грузинской ССР, профессора Анастасии Вирсаладзе. (стр. 53).

Ирина Кучухидзе

МИХАИЛ КОБАХИДZE

Статья — творческий портрет одного из талантливых режиссеров современного грузинского кино. В ней прослеживается творческий путь режиссера, анализируются его стилистические направления, жанры и тематические тенденции, нашедшие яркое воплощение в фильмах «Свадьба», «Зонтик», «Музыканты». (стр. 58).

Лаура Безарашвили

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДМИТРИЯ
АРАКИШВИЛИ В
МОСКОВСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНО-
ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ
КОМИССИИ**

С Московской музыкально-этнографической комиссией связана деятельность известного грузинского композитора и фольклориста-исследователя Дмитрия Аракишвили с 1901 по 1918 год. Работа в комиссии ознакомила композитора своеобразной школой, давшей ему большие знания, опыт творческой и научной деятельности.

При поддержке комиссии Д. Аракишвили записал и исследовал множество образов грузинской народной музыки. Этот материал опубликован в периодическом издании «Труды музыкально-этнографической комиссии», и по сей день не утратил своей научной ценности.

Исследования Д. Аракишвили являются первым значительным приобретенным грузинской музыкальной фольклористики. (стр. 62).

Кити Мачабели

**ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИИ
В ГРУЗИНСКОМ
СРЕДНЕВЕКОВОМ
ЗЛАТОВАЯНИИ**

Задачей автора является выяснение тех основных тенденций, под влиянием которых формировалось грузинское искусство златоваяния раннефеодалного периода. С этой целью анализируются несколько высокохудожественных образов грузинской средневековой пластики по металлу, занимающих определенное место в эволюции древнего грузинского искусства. (стр. 68).

Яков Балахашвили

**ПЕРВЫЕ ГРУЗИНСКИЕ
ЛЮБИТЕЛЬНИЦЫ СЦЕНЫ**

(Кэтеван Джамбакур-Орбелиани)

Статья знакомит с жизнью и деятельностью антузиастки — любительницы сцены прошлого столетия Кэтеван Джамбакур-Орбелиани. (стр. 77).

ქურნაღში დაბეჭდილია მ. ბაბოიის, პ. შევტენოს და ი. კვაპანტირაძის ფორტები.

Акакий Васаძე

ВОСПОМИНАНИЯ И МЫСЛИ

Журнал продолжает печатать вторую часть «Воспоминаний и мыслей» А. Васаძе. (см. «Сабчота хელვისება», №№ 1, 2, 1979 г.) (стр. 82).

Лейла Табукашвили

СОЛНКО ВИРСАЛАДZE

Народному художнику РСФСР и Грузинской ССР, лауреату Ленинской и Государственной премии Солнко (Соломону) Вирсаладзе исполнилось 70 лет. В статье речь идет о творчестве этого замечательного мастера, о его большом вкладе в советское сценографическое искусство. (стр. 93).

Юджин О'Нил

«ЛЮБОВЬ ПОД ВЯЗАМИ»

Известную пьесу американского драматурга Ю. О'Нила перевела с английского Манана Антадзе. (стр. 94).

**НОВЫЕ ЛАУРЕАТЫ
ПРЕМИИ ИМЕНИ
МАРДЖАНИШВИЛИ**

С присуждением премии имени Марджанишвили поздравляет журнал режиссера Юрия Какулия, художника Шота Хуцишвили и театроведа Василия Кикнадзе. (стр. 112).

მატერული რედაქტორი ალექსი ბაღაშვილი.

საქართველოს კმ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1979.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15/111-79 წ., უც 05933
შეკვ. № 215. ტირაჟი 6.400. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
საღირებულო-საგამომცემლო თაბაზი 19,75. ფასი 1 ჰაბ.

საქართველოს კმ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.

თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

6/58/49



0650340 70177