

საბჭოთა სელოვნება

ISSN 0132-1307



1979 10

10 / 1979



სსრკ-ოთა სელოვსება

საპარტველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ჟოველთვიური შპრნალი

7 ოქტომბერი — საბოთა სოციალისტური
რესპუბლიკების კავშირის აბალი
კონსტიტუციის დღა

შინაარსი

აკაკი დვალისივილი — ახალის ხელოვნება	2
მიხეილ ულიანოვი — მამურობელთა დარბაზში მილიონები	6
ირაკლი აბაშიძე — მცირე რამ მოგონება ნატო ვანაძეზე	12
მანანა პაიჭაძე — ბერლინის საბელმწიფო ოპერის თეატრის საბალეტო დანი	15
ნოდარ გურაბანიძე — აკოპის სუნთქვა	21
ირაკლი ოჩიაური — რეჟო იაშვილი	31
გულნარა კალანდარიშვილი — მარჯანიშვილის სახელოვის თეატრის სამხატვრო „შთა- მოგაველობა“	55
გიორგი ჯავახიშვილი — ღამელისი ამთროკომოგოფული ფიგურები საპარტველოს ბერიტორიაზე	41
კიტი მჩახელი — დოდი ფრანი მხატვარი	48
ნიკო აბდულშელიშვილი — მარია ბაშირი	57
დიალოგი. თანილის საკაირო თეატრის გემები და ამოცანები	60
ალა იასტრებოცკაია — XI-XIII სუპრენების დანავლეთი მეროკა	69
გულიყო მამულაშვილი — „მან-ნაიში“ გამომგვეხებულ გუსიკალურ საკრავთა წარმოგავლოგისათვის	83
აკაკი ვახაძე — მოგონებები და ფიგურები	88
მოლიერი — დონე შუანი ანუ კვის სტუმარი	98
გრონიკა	114

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟორეოგრაფია**

შთავერი რედაქტორი
თამაზ შილაკი
სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაჭრაძე,
ვასტანო ბერიკა,
ნოდარ ჯავახიანი,
ჯუშუბერი თითმირი
(კასუნისგებელი გლივანი),
გასილ კიკნაძე,
ნოდარ გგალოგლოგვილი,
ჯურაბ ნიშტრაძე,
გივი ორგონიკიძე,
ნათელა შურუბაძე,
რევაზ ჩხიმიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო ვამბაძე,
ნოდარ ჯანბერიძე.

ხალხის ხელოვნება

აკაკი დვალისფილი

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის
 სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარე.

1919 წლის 27 აპრილს ვ. ი. ლენინმა ხელი მოაწერა სახალხო კომისართა საბჭოს დეკრეტს „ფოტოგრაფიული და კინემატოგრაფიული ვაჭრობისა და წარმოების განათლების სახალხო კომისარიატის დაქვემდებარებაში გადასვლის“ შესახებ. ეს თარიღი საბჭოთა კინემატოგრაფიის მიერ ტრადიციულად აღინიშნება როგორც მისი ისტორიის დასაწყისი; კინოწარმოების ნაციონალიზაციამ საფუძველი დაუდო ფილმწარმოების ორგანიზებას სოციალისტურ პრინციპებზე, დაუქვემდებარა რა იგი რევოლუციის ინტერესებს.

დღეს, როდესაც ჩვენი მრავალეროვნული საბჭოთა კინო თავის სახელოვან იუბილეს შეიშობს, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ კინოხელოვნების განვითარება ექვსი ათეული წლის მანძილზე წარმოადგენს პრაქტიკულ განხორციელებას ლენინური იდეისა კინოს როლისა და ამოცანების შესახებ სოციალიზმისათვის, ბრძოლას შემოქმედების თავისუფლებისა და ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის გაგების თვალსაზრისით.

თავისი განვითარების ყველა ეტაპზე საბჭოთა კინოხელოვნება გამოირჩეოდა მაღალი ჰუმანიზმით, პოლიტიკური სიკვადადით, სიღამაზის, სიკეთის, სამართლიანობის რეალური შინაარსის გახსნის თვალსაზრისით, კომუნისტური განსაზღვრულობით და ყოველგვარ ანტიადამიანურისა და ანტიკუმანურის უარყოფასთან შეურიგებლობით. სწორედაც ამ ნიშანთვისებებმა აქცია საბჭოთა კინემატოგრაფიი ტემპარიტად ხალხის ხელოვნებად, განსაზღვრა მისი უდიდესი როლი ჩვენი საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში.

საბჭოთა კინემატოგრაფიი აღმოცენდა, ჩამოყალიბდა და განვითარდა მრავალეროვნული კინოხელოვნების ერთიანი სოციალური პრაქტიკისა და ერთიანი მხატვრული კულტურის სისტემაში, ინტერნაციონალიზმი ორგანულად ახასიათებს ჩვენს მსოფლმხედველობას და მივლეს ჩვენს სოციალურ კულტურას, რომლის განუყოფელი ნაწილიცაა კინოხელოვნება. ინტერნაციონალიზმის სულიერ გაქვეითილი მრავალეროვნული საბჭოთა კინემატოგრაფიი, რომელიც ერთ საერთო მი-

ზანს მსახურებს, წარმოადგენს მრავალეროვნებათა ერთიანობას, ხელოვნებათა სხვადასხვა ჯგუფების მთლიანობას, რომელთაგან ყოველ მათგანს თავისი ეროვნული სახე და ადგილი აქვს საბჭოთა კინემატოგრაფიულ კულტურაში.

ამიტომაც, კანონზომიერია ეროვნული კინემატოგრაფიული კულტურის ურთიერკავშირი როგორც წარსულში, ასევე კინოსტუდიათა თანამედროვე ცხოვრებაში. ჯერ კიდევ 20-იან წლებში ახალგაზრდა ქართულმა კინემატოგრაფმა გულდად მიიღო რუსი მწერლების სერგეი ტრეტიაკოვისა და ვიქტორ შვლოვსკის, რუსი რეჟისორების — სერგეი ეიზენშტეინის, ესთერ შუბისა და სერგეი კულეშოვის დახმარება. სამაგიეროდ, თავის მხრივ, კინოსტუდია „საქართველოს სახკინმრეწვემი“ მოხდა სომხური კინოს ფუძემდებლის ა. ბეკნაზაროვის ფორმირება, ხოლო ნიკოლოზ შენგელიამ 30-იანი წლების დასაწყისში ბაქოში გადაიღო ფილმი „26 კომისარია“. ამ ფილმმა საფუძველი ჩაუყარა აზერბაიჯანის კინოსტუდიას.

ქართული კინოს სამართლიანად შეუძლია იამაყოს თავისი წარსულთა და ტრადიციებით. ჯერ კიდევ რევოლუციამდელ პერიოდში, 1912-16 წლებში მისი ენთუზიასტები — ვ. ამა-შუკელი, ა. წუწუნავა, ა. დილმელოვი ყოველმხრივ ცდილობდნენ ახლადმოხილი ქართული კინო მყარ საფუძველზე დაეყენებინათ, ექციათ იგი ხელოვნებად ხალხის შესახებ, ხალხის ხელოვნებად. 1921 წელს, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებიდან სულ რამდენიმე თვის შემდეგ კვანანებზე გამოვიდა პირველი ქართული საბჭოთა სურათი „არსენა ჯორჯიაშვილი“, სადაც ასახული იყო ქართველი ხალხის რევოლუციური ბრძოლის ერთ-ერთი ნათელი ეპიზოდის ისტორიული ფაქტები. ამას მოჰყვა „წითელი ემბაკუნები“, რომელიც საყოველთაოდ აღიარეს „საბჭოთა კინოს პირველ მერცხლად“. რევოლუციური თემატიკა, თანამედროვე გმირი — ახალი საზოგადოებრივი ფორმაციის ადამიანი მაშინვე მოიქცა ქართველი კინოს ყურადღების ცენტრში.

ნიკოლოზ შენგელიას „ილისობა“, მ. ჭიკაბაძის „უკა-



ნასწავლამა მასკარადმა⁴, ს. დოლიძის „უკანასკნელმა ჯვაროსნებმა“ და იციანი წლების დასასრულის და 30-იანი წლების დასაწყისის სხვა ფილმებმა დანამტკიცეს ეს წარმატება.

ქართველი ხელოვანი — კინოს ფუნქციონერი შესანიშნავად გრძობდნენ თავისი მაყურებლისა და დროის მოთხოვნებს, და უკვე ამ წლებში მათ გააქტიურეს ადამიანის სულიერ სამყაროში მომხდარი ძვრების ეკრანული განხორციელების საშუალებათა ძიება, რაც გამოწვეული იყო სინამდვილის რეგულაციურ განვითარებაში მათი პრაქტიკული მონაწილეობით. და ეს ძიება, ხასიათში ფსიქოლოგიური ჩადრმაკვება მიმდინარეობდა სხვადასხვა ფანრი, კერძოდ, როგორც ეპიკურ დრამაში — „უკანასკნელი მასკარადი“, ასევე ს. ფალავანდიშვილის ყოფითი ხასიათის კომედიაში — „უქუქნას მხოთიანი“.

30-იანი წლების ეკრანებზე გამოვიდა ქართული ფილმები „არსენა“ და „დარიაკო“, მათმა გამოჩენამ კიდევ უფრო მეტად შეწყვიტა ხელი ეკრანისა და მაყურებლის დახლოებისთვის.

70 წლის უკან, 1908 წელს, ძველი თბილისის თითო-ორთადა ეკრანზე, ქართული კინოს ფუნქციონერების — ვასილ ამასუკელის და ალექსანდრე დიდუბლოვის მიერ გადაღებული პირველი ქართული დოკუმენტური ფილმები გამოჩნდა, ხოლო 1912 წელს ვასილ ამასუკელის მიერ გადაღებულმა პირველმა სრულმეტრაჟიანმა დოკუმენტურმა ფილმმა — „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ უკვდავება მოიპოვა.

თავის არსებობის მანძილზე ქართულმა დოკუმენტურმა კინემატოგრაფმა ათასზე მეტი დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი შექმნა.

1928 წელს „სახანძრეველი“ შეიქმნა კინოქრონიკის სექტორი. მის დასაბუთებას ხელი შეუწევს დოკუმენტური კინოს პიონერებმა მ. კალატოზოვმა, ნ. დოლიძემ, ს. დოლიძემ.

დღეს კი შეუმღებელია არ გაისინო ყოველივე ეს, ჩვენნი ქართული კინოს სახელოვანი წარსული. ამის გაუსწავლობა არ შეიძლება თუნდაც იმიტომ, რომ ტრადიციათა მემკვიდრეობითაა თანამედროვე მხატვრული კულტურის ერთ-ერთი ძირითადი მამოძრავებელი ღერძია. ტრადიციები კი განვითარებას მოითხოვენ და აქ საჭიროდ ფიქრობთ აღვნიშნოთ, რომ დღევანდელი ქართული კინოს წარმატებულ ხელი აქვს არა მარტო წინამორბედთა მიერ დატოვებული გამოცდილებას, არამედ იმ შემოქმედებით იმპულსებსაც, თანამედროვეობა რომ წარმოშობს. გულდასმით სწავლობენ რა ახალი ადამიანის ფორმირების რეალურ პროცესებს, ქართველი კინემატოგრაფისტები აჩვენებენ მას მისი სულიერი და ზნეობრივი განვითარების თემათა სისრულეს. ისინი ცდილობენ აჩვენონ ეს თემათები მათი ცოცხალი განვითარების პროცესში, ურთიერთსწინააღმდეგო ტენდენციათა ბრძოლის ფონზე. და ეს პასუხის ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებსაც; გართულდა ზნეობრივი იდეა, საზოგადოება თუ უფრო მეტად შეურიგებლად ეკიდება უმოძრაობას, მდგრადობას. ბოლო დროის ფილმების გმირები მოქალაქეობრივი დაჯაყავიანის რთულ გზას გადიან, ისინი ესწრაფვიან უფრო ღრმად ჩასვლენ ადამიანის და მისი გარემომცველი სამყაროს კავშირის კანონებს. ამასთან დაკავშირებით აუცილებელია გავისინოთ უკანასკნელი ათწლეულის ისეთი ფილმები, როგორცაა „სინათლე ჩვენს ფანჯრეში“, „გიორგობისთვე“, „ქვიშანი დარჩენიანი“, „რადიკალი ინტერვიუ პირად საკითხებზე“.

ქართველი კინემატოგრაფისტების მიერ შექმნილია უმარტივე ფილმი თავისი ხალხის წარსულზე, ეს ფილმები, პირველყოფილია, ღრმადი თვისების არიან არა იმიტომ, რომ მათში წარმოსახულია ესა თუ ეს ეპოქა, ცხოვრების წესი, ხასიათები, არამედ საკუთრივ, ფილმის ატმოსფეროთი — ასახული მოვლენების, ფაქტების თუ პროცესების თანამედროვე აღქმა-გაგებით. აქ უკვე ძირითად კრიტერიუმად იქცევა ის, თუ რამდენად სრულყოფილად პასუხობს საზოგადოების გამოცდილას ხელოვანის დამოკიდებულება ცხოვრებისას, ხოლო საერთაშორისო აღიარება ისეთი ფილმებისა, როგორცაა „ჯარისკაცის მამა“, „ვედრება“, „ფრონტისანი“ და „ნატვისის ხე“ მოწმობს იმას, რომ ამ ფილმების შემქმნელმა რეჟისორებმა ამომწურავად უპასუხეს საზოგადოების გამოცდილებას.

საკმაო წარმატებით მუშაობენ ქართველი კინემატოგრაფისტები პირობითი პოეტური ფორმის ფილმის თვალსაზრისით, რომლებიც ყოველთვის მაღალი ფილოსოფიური და ეთიკური აზრის მატარებელი არიან; პოეტური გამოხატვის ფილმობითი საშუალებების ჭეშმარიტ სტილისტიკური განახლებასკენ სწრაფვითაა აღზენილი ისეთი ფილმები, როგორცაა „არჩვეულებრივი გამოფენა“, „შურცილები“, „პირველი მერცხალი“ — მაღალი მოქალაქეობრივი პათოსით გაჯერებული კომედიები.

ამ ბოლო ათწლების მანძილზე, საკავშირო ტელევიზიის დაკვეთით, კანონსტდია „ქართული ფილმი“ იღებს მოკლემეტრაჟიან და სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმებს. მათ შორის აღსანიშნავია ალ. ტოლსტოის მოთხრობის მიხედვით შექმნილი — „კავკასიის ტყვე“ და პირველი მრავალსერიანი კინოფილმი — „დათა თუთაშვილი“.

დოკუმენტურ ფილმებში აისახა რესპუბლიკის ცხოვრების ყველა მნიშვნელოვანი მომენტი — პირველი ელექტროსადგურებისა თუ ქარხნების მშენებლობა, სოციალისტური მშენებლობის ენთუზიაზმი, მეცნიერებისა და კულტურის მიღწევები, სამამულო ომის პერიოდში ქართველმა კინოდოკუმენტალისტებმა შექმნეს კავკასიის დაცვის მატანა. 1958 წლის ივლისიდან სახელგანთქმულ „ქართულ ფილმს“ გვერდში ამოვიდა მეორე ქართული კინოსტუდია — საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდია.

ქართული დოკუმენტური კინოს ერთ-ერთი თვალსაჩინო მოღვაწე, რომელიც ახალ, ძიებებით აღსავსე გზაზე გამოიყვანა ქართული დოკუმენტალისტთა, იყო სსრ კავშირის სახალხო არტისტი გიორგი ასათიანი.

დღეს, საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდია ერთ-ერთი თვალსაჩინო და საკუთარი შემოქმედებითი ხელწერის მქონე სტუდია სამჭოთა კავშირში.

სამჭოთა კინოს სამოცი წლის უბილვე ჩვენთვის მარტოდღესასწაული როლია. საჭიროა, რომ ამ დღესასწაულმა ჩვენს კინემატოგრაფისტების აზრები მიაკვლით მომავლისაკენ, იმ ანოცენებისაკენ, რომლებსაც მათ უყენებს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „სამჭოთა კინემატოგრაფიის შემდგომი განვითარების ღონისძიებათა შესახებ“. სამჭოთა კინოხელოვნების მდგომარეობის დაწვრილებითი, ჭეშმარიტად მეცნიერული ანალიზია მოცემული ამ პარტიულ დოკუმენტში. პრინციპული და მოთხოვნი კრიტიკა, რომელსაც ეს დადგენილება შეიცავს, სახელმძღვანელო მიიღეს ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა. სკკპ ცენტრალური კომიტეტის



და, შესაბამისად, საქართველოს კომიტეტის დადგენილებებში ჩამოყალიბებული იდეებიდან დასრულებული იქნა მათი განხორციელება. ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა ბევრ რამში სრულიად ახლებურად განსაზღვრეს თავისი ამოცანები კინოწარმოების ყველა ასპექტში. ამ წლების განმავლობაში გაწეულ იქნა სერიოზული მუშაობა თემატური გეგმების განმტკიცების თვალსაზრისით. ხილო პირველ ყოვლისა, რეპერტუარის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებით გაძიდრების თვალსაზრისით, იმ ნაწარმოებებით, როულ და აქტუალურ პრობლემებს რომ ეხება. კინოსტუდია აქართულ ფილმში“ შეიქმნა შემოქმედებითი გაერთიანებანი, მათ შორის შემოქმედებითი გაერთიანება „დებუტტი“, რომელიც მოწოდებულა მხარდაჭერა და დახმარება აღმოიჩინოს დამწყებ კინემატოგრაფისტებს. საქართველოს კომიტეტმა კინემატოგრაფისტებს და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ დიდი მზრუნველობა გამოიჩინეს ჩვენი კინოს მომავლისადმი, დაუჭირეს რა მხარი კინოსარეგისტრაციო ფაკულტეტის გახსნას თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში. ამ მუშაობის ნაყოფმა უკვე იჩინა თავი, ქართველი კინორეგისტრირების პირველმა ჯგუფმა, რომელმაც მშობლიურ რესპუბლიკაში მიიღო სპეციალური განათლება, ამ საფხულს დაიცვა დიპლომები და დამოუკიდებელ გზაზე გამოვიდა. ქართული სკოლის კინოსმასობითა აღზრდის თვალსაზრისით ფასდაუდებელი როლი ითამაშა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელსწიფო გახსნამ. ქართული კინოს თეორიამ და პრაქტიკამ მკურნებულთან შეხვედრის შესანიშნავ საშუალებას მივანო კინოსმასობის კრებულის „კინოს“ გამოცემით, სადაც ქვეყნდება გამოკვლევები და სტატიები კინოს ისტორიისა და თეორიის საკითხებზე, პოპულარიზაცია ეწევა ქართული კინოსელოვნების თანამედროვე ოსტატთა შემოქმედებას.

დიდი ყურადღება ეთმობა მკურნებულთან ცოცხალი კონტაქტის განვითარებას. ამ მიზნით, კომიტეტის გადაწყვეტილებით საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებში ტარდება რესპუბლიკური კინოფესტივალები. ასეთი ფესტივალები უკვე ჩატარდა ქუთაისში და ბათუმში. ამა წლის ნოემბერში ჩატარდება ფესტივალი ქ. თელავში.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ უკანასკნელი წლების მანძილზე, რესპუბლიკაში მორალურ-პოლიტიკური კლიმატის გაჯანსაღების პერიოდში ქართველი კინოფაკტორები წარმატებით ასრულებენ გეგმებს.

მოკლედ, ასე შეიძლება ჩამოვყალიბოთ ის ნაყოფიერი გარდაქმნები, რომლებიც ჩვენს კინოში განხორციელდა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების შემდეგ. გულს ახარებს, რომ ქართველ კინემატოგრაფისტთა მიერ რამე ნაწარმოებებმა საბჭოთა და საზღვარგარეთელი მკურნებლის გულში მოინახივრეს და ბრწყინვალე გამარჯვებებს მიაღწიეს საკავშირო და საერთაშორისო კინოფესტივალებზე, რითაც არაერთი შესანიშნავი ფურცელი ჩაურეს უკანასკნელი წლების ქართული და საბჭოთა კულტურის მატანეში.

მოსკოვში, სოფლის მეურნეობის მიღწევათა საკავშირო გამოფენის მონრალის დიდ პავილიონში, სადაც გაიხსნა თა-

ადრი ფილმიდან „არსენა გორგასაშვილი“
 ადრი ფილმიდან „წითელი ეშმაკუნები“
 ადრი ფილმიდან „კომ შინაში“
 ადრი ფილმიდან „ჯარისკაცის მამა“

კადრი ფილმიდან „გიორგობისთვე“
 კადრი ფილმიდან „თუმი მეტეხაზე“
 კადრი ფილმიდან „ერთი ცის ქვეშ“
 ფილმიდან „რამდენიმე ინტერული პირად“
 საკითხებზე“



ვისი მასშტაბითა და მნიშვნელობით არანახული გამოფენა — „საბჭოთა კინოს 50 წელი“, ქართული კინოს დარბაზმა ფრიალ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. პავლიონის ტერიტორიაზე ააგეს ქართული ფაცხა, სადაც დაამონტაჟეს 50 ადგილიანი კინოდარბაზი, ყოველდღიურად ფაცხის ეკრანზე უჩვენებდნენ ქართულ კინოფილმებს. ქართული კინოს დღეები აქ მასურებულს შეხედნებ მსახიობები, რეჟისორები, ჩვენი კინოს ქუმკები, შევდა კონცერტები მათი მონაწილეობით. საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ შექმნა სრულმეტრაჟიანი ფილმი „კინო და წლები“.



საქართველოს სსრ კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის სარეკლამო-საგამომცემლო განყოფილებამ საიუბილეო თარიღს მთელი რიგი გამოცემები მიუძღვნა. გამოვიდა ქართული კინოს ისტორიის ნარკვევთა კრებული, რომელიც დაწერილია თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის თანამშრომლების მიერ. კრებული შეიცავს დიდ ფაქტობრივ მასალას და მოიცავს პერიოდს 1907-1910 წლების პირველი ფირებიდან 70-იანი წლების ბოლომდე. ქართულ, რუსულ და ინგლისურ ენებზე გამოიცა ილუსტრირებული ალბომი — „ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფია“. ალბომი შეიცავს შე-სავალ წერილს — ისტორიულ ნარკვევს ქართული კინოს განვითარების გზების შესახებ და მდიდრად ილუსტრირებულ ფილმოგრაფიას ძირითადი მხატვრული, მულტიპლიკაციური და დოკუმენტური ფილმების მიხედვით, რომლებიც შექმნილია ჩვენი კინოს ყველა ეტაპზე.



ქართული კინემატოგრაფისტები ემზადებიან თავისი ხელოვნების მე-50 წლისთავის საზეიმო დღეების ჩასატარებლად მშობლიურ რესპუბლიკაში, ის ქალაქებსა და რაიონულ ცენტრებში — სოსუმში, ბათუმში, ფოთში, ქუთაისში, გორში და სხვ. ადგილი ექნება საინტერესო შეხვედრებს, რესპუბლიკის მასურებულს საშუალება მიეცემა გაეცნოს ქართველ კინოსხელოვანთა ბოლო წლებში შექმნილ პროდუქციას.



საბჭოთა კინოს 50 წლისთავის იუბილე, მასურებულთან მჭიდრო და მრავალფეროვანი ურთიერთობა იუბილის დღეებში უფრო მეტად გააღვივებს ჩვენი კინომუშაკთა შემოქმედებით ინიციატივას და დარაზმავს მათ სინამდვილისა და მისი განვითარების პერსპექტივების მხატვრული ათვისების თვალსაზრისით. საბჭოთა ხალხი კინოსხელოვანთაგან მოელის ნაწარმოებებს, სადაც ასახული იქნება ჩვენი ხალხის გმირული შრომა, მისი გმირული წარსული, ბედნიერი აწმყო და ნათელი მომავალი. კინომუშაკები გადამწყვეტ ბრძოლას გასწევენ თავიანთი ნაწარმოებების იდეურ-მხატვრული დონის ასამაღლებლად, რათა არ ჩამორჩნენ ეპოქისა და დროის მოთხოვნებს, ჩვენი პარტიის მიერ დაყენებულ დიად ამოცანებს, მასურებულთა სულ უფრო და უფრო მზარდ სულიერ მოთხოვნებს. ამ აზრებითა და მიზნებით ხედდება ქართველ კინემატოგრაფისტთა მრავალრიცხოვანი კოლექტივი საბჭოთა კინოს იუბილეს.



მეყურაბელთა დარბაზში მილიონები

მიხეილ ულიანოვი

შნდა ვიფიქროთ, რომ ვატანგოველთა სამსახიბოთ სკოლა ხელს უწყობდა ჩვენი თეატრის მსახიობებს სწრაფად შეეუბოდნენ კინოს სპეციფიკას. ასე იყო შრუკინის დროს, რომელიც ბევრს და წარმატებითაც მონაწილეობდა კინოში ჯერ კიდევ მანამდე, სანამდე შექმნიდა თავის უდადეს ნაწარმოებს — ლენინის სახეს კინოფილმებში „ლენინი ოქტომბერში“ და „ლენინი თვრამეტ წელში“. მრავალი ვახტანგოველი ჩვენს ქვეყანაში პოპულარულია, როგორც კინოს მსახიობი, თანამედროვე თაობის ასალგაზრდა მსახიობები, თითქმის ერთდროულად, თეატრში მოსვლისთანავე იწყებენ კინოში მუშაობას.

ეს ტრადიცია არც მე ამცდა. ზედინვე მიწვევდნენ სასინჯ გადაღებებზე, მაგრამ უშედეგოდ, სანამ 1953 წელს კლუბატრა სერვის ასულმა აღპეროვამ არ მიმიწვია სასინჯ გადაღებებზე რეჟისორ იური პავლეს ძე ვეგოროვის ფილმში „ისინი პირველები იყვნენ“. სინჯების შემდეგ დამამტკიცეს რეჟოლუციური პეტროგრადის კომკავშირელთა მეთაურის ალექსი კოლიკოვოვის როლზე. ეს იყო ჩემი პირველი როლი კინოში.

დამთვრდა თუ არა თეატრალური სუბონი, ჯგუფთან ერთად ლენინგრაღში გავეშავრე გადაღებებზე. მაგრამ კინომრწვევლობა საესტა მოულოდნელობებით. ვერ გავიგე რა ხდებოდა: უკვე ერთი თვეა ვცხოვრობ ლენინგრაღში, მივლინების დღეები ილუვა, ფილმს იღებენ, მე კი თითქოს ყველას დაგვიწყდი. დავიღობი გადაღებებზე, შურით შევექცეოდი იმ მსახიობებს, რომლებიც უკვე მუშაობდნენ და ველოდი.

ნაწყვეტი წიკრიდან «Моя профессия», М., «Молодая гвардия», 1975 г.

ბოლოს მეც გამოიბიხეს. მაგრამ იმ დღეა მოსკოვში უკვე თეატრალური სუბონი იხსნებოდა და მეც უნდა გავმზავრებულყავი ლენინგრაღიდან. დაიწყო კინოსა და თეატრის ინტერესების ერთმანეთთან შეჯგუბება, რასაც შემდგომ დიდი ძალა და ნერვები შევალე. მალე დაებრუნდი ლენინგრაღში და პირველად გავიგონე სატაკუსოს შემამინებელი ხმა, რაც კინოკამერის მუშაობის დაწყებას ნიშნავდა.

გადაღების დღის პირველი შეერძნება არ მახსოვს. სამაგიეროდ მმყენიერად მახსოვს გადაღებული მასალის გასინჯვა. პირველად რომ დავინახე საკუთარი თავი ეკრანზე. ძალზე ცუდ გუნებაზე დავდექი! არაფერი არ მომწონდა ჩემი: ტანადობა, სახე, ხმა, თვალები... რასაკვირველია, არ ველოდი რომ დავინახავდი ასეთ ტლანქ, უშნი და გატყუქსულ არსებას, რომელიც ცდილობდა შეექმნა შობაბედილება, რომ თანამობა.

გაოგნებული ვერაფერს მუხვდი. ანდა რისი გავება შეიძლებოდა მრავალჯგის გამეორებული დუბლებისა და როლის ცალკეული ნაწყვეტებიდან? ჩემთვის სრულიად გაუგებარი იყო თუ რანაირად შეაქმნებოდა როლი, და საერთოდ მთელი სურათი ამ ნაწყვეტებისაგან. ყველაფერი გაუგებარია და ყველაფერი გაშინებს თავისი ურვეულობით. უწვეულია ვითარება გადასაღებ მოვლანზე, უწვეულია თვით როლზე მუშაობა, როდესაც გადაღებას შუიდან იწყებენ, ურვეულია ორი-სამი სიტყვისაგან შემდგარი პაწაწანა როლის სულ მცირე ნაწილის თანამის აუცილებლობა. მაშინ, როცა ჯერ კიდევ არ იცე მთლიანად ამ როლს როგორ ითამაშებ. მასალის ამ მომქანცველი სინჯების შემდეგ მხოლოდ სრული დაბნეულობა და უსახლისო ზეგრძნება გრჩება.

ზოგაერთ რეჟისორს არ უყვარს მსახიობისათვის მასალის ჩვენება. შესაძლოა ისინი მართლებიც იყვნენ. მსოლოდ გაზოცილოდ თავს შეუძლია გადაღებული მასალის გაგება, როდესაც იმას კი არ უყურებ, როგორ გამოიყურები ეკრანზე, არამედ იმას, თუ რა უნდა გააკეთო როლში ამის შემდგომ. მასალა ვესმარება საკუთარი ნაწმეგვის შესწორებაში, სახის სწორა გადაწყვეტის მიგნებაში, დავანახებს საკუთარ შედომებს, მაგრამ ეს მხოლოდ გამოცილებების შემდეგ. დაქუქვანცეულად, ხანდახან ულოგოო სცენებში მომავალი სურათის დანახვას ცოდნა უნდა, ცოდნა, რათა ცალკეული ფერების საშუალებით მთელი სურათის ფერი წარმოვიღებინო.

რეჟისორი კინოში — ერთადერთი ბატონ-პატრონია. იგი მთლიანობაში ხედავს მთელ სურათს, ხედავს გამართა სახეებს. მას ცდმის მათი ინტონაცია, ხედავს მათ მამკულობას, ესმის მათი ლაპარაკი და როდესაც იწყება მსახიობთა შერჩევა, რეჟისორისათვის სულაც არ არის მთავარი მსახიობის „მე“, მისი შემოქმედებითი შეხედულებები, გამიცდილება. რეჟისორს სჭირდება ტიპაჟი, რომელიც უზუსტად შეესატყვისება მის წარმოდგენას ამ მოქმედ პირზე. არ არის ასეთი მსახიობი? იპოვეთ ქუჩაში, ხალხში, სადაც გენებოთ — ოღონდ, ზუსტად ასეთი ადამიანი.

მაგრამ ერთი იპოვნო მსახიობი — თანამოაზრე, როლზე მუშაობის ურთულეს პროცესში რომ შეპყავთ, სადაც რეჟისორი და მსახიობი ორი თანაარი ძალა და მათი უერთმანეთოდ

არსებობა შეუძლებელია. სულ სხვა საქმეა, როდესაც რევისორს მასაობი სჭირდება როგორც მთავარი როლის ბრმა შემსრულებელი.

თუკი რევისორმა ნაწილობრივ იცის რისი მომავალი სურათის ყოველი წერილობრივი, გრძობის მის რიტმს, მომავალ შემოქმედებას მაყურებელზე (თუმცა ეს შეიძლება მხოლოდ იგრძობ, მტკიცე ცოდნა ამისა შეუძლებელია), ხედვას გმირთა სახითავე შეძლოდ განვითარებას, მხოლოდ მაშინ აქვს აზრი დიქტატ. მაგრამ ისეც ხშირ ხდება, რომ რევისორი აკეთებს სურათს და კერძოდვე მხოლოდ ბუნდობან წარბმოდნას, როდესაც ის ბოლომდე არაა დაწვრილებული ანა თუ იმ სცენის ან შესაძლოა მთლიანად სურათის გადაწყვეტის სიზუსტეში. ასეთ შემთხვევაში საყაროს თავისებურად ხედვის, საკუთარი შემოქმედებითი პოზიციის მქონე მსახიობის დიქტატი სრული უაზრობაა. ასეთ მსახიობს არ შეუძლია მუშაობა, თუ მასთან როლის საკუთარ გაგებას არ დაუმორჩილებს. ასეთ მსახიობთან როლზე მუშაობა შესაძლებელია, მხოლოდ როლის მისეული აქტიური ხედვისაგან გამომდინარე.

საერთოდ რევისორთა უმრავლესობას ასეთ მუშაობა. მაგრამ კინოში ტიპაჟის შერჩევა და მისგან სანდტერესო და ზოგჯერ უდიდესი ნაწარმოების შექმნა შეიძლება. თეატრში კი ამას ვერ გავაკეთებ. მსახიობის მუშაობა თეატრში — გრძელ დისტანციაზე სრობდა, სადაც საჭიროა ტექტიკაც, ანგარიშიც, გამოდღეებაც, სუნთქეაც. აქ მსახიობის როლის მთლიანობაში შეგრძნება უნდა შეეძლოს და არა მხოლოდ შეგრძნება, არამედ ამ როლის განსახიერება მოქმედებიდან მოქმედებამდე, მაყურებლის თვალწინ, სცენაზე, სადაც წარმატებლობის წუგუნში არ არსებობს მსხვერპი შეპატივისცემა, სდექა! როლი ითამაშება ერთხელ, შავად ნაწერის ვარეში, სცენა ღიაა, მაყურებელია დარბაზში ათასობით მაყურებელია და შენ ახსოვტრით მომზადებულს ვმართებს გამოსვლა. უსჯატად უნდა იცოდ, რატომ გამოხვედი ამ ათასობით ადამიანის წინაშე, რა უნდა უთხრა მათ. თეატრი, უპირველეს ყოვლისა. მანაც მსახიობა. რა ხანგრძლივაც არ უნდა იყოს რეპერტუციები და რა კარგიც არ უნდა იყოს რევისორი, ფარდის ახდის შემდეგ მსახიობი, სწორედ მსახიობი რჩება მაყურებლის პირისპირ. იგი დრამატურგის, რეჟისორის და თეატრის სრულფუნქციანია წარმომადგენელია. ვარდა ამისა. მას მოაქვს სექტაკლის პრობლემებისადმი საკუთარი დამოკიდებულება, საკუთარი გული, საკუთარი სამყარო. აი რატომა შეუძლებელია თეატრში შექმნას უბრალოდ ტიპაჟური გმირი.

კინოში კი ეს შესაძლებელია. ამის შესაძინებაზე მაგალითად იტალიური ნეორეალისტური კინოა. ვაგისენითი გასათვარი სურათი „ველოსიპედის გამტაცებელი“, სადაც ვერ იტყვი თამაზობდნენ, თუ კვრანზე ცხოვრობდნენ ადამიანები, რომლებიც არ იცვენენ მსახიობები. კინოში მანაც მთავარია რეჟისორი, შემდეგ კი მსახიობი. სხვა საქმეა, რომ კინო უმსახიობოდ წარმოუდგენელია. მაგრამ კინოს რევისორს სამონტაჟოში შეუძლია გაუკეთოს მსახიობის როლი, რომელიც მან გადასაბედ მოედანზე ითამაშა და შეუძლია „ყელიც გამოსჭარას“; მაყურებელთა დარბაზში მჯდომას მსახიობმა შეიძლება ვერც კი იცნოს თავისი ჩანაფიქრი და საერთოდ შეიძლება როლი.

კინო — სხვადასხვა დროს გადაღებული სცენების მოზაიკა, სადაც მსახიობმა მოკლე მანძილი გაიარინა ასეთ მოკლე დისტანციებზე სიჩქარის მიღწევა გამოუცდელ მორბენალსაც შეუძლია, თუკი სირბილის წინ მას კარგად შეეახურებთ. რეჟი-

სორი კი ერთადერთი მაყარად განსაზღვრულ გზად კრებს აქ მოკლე ნაგებებს და თქვენ განუწყვეტელი გზის მთავარძლივად გრჩებათ. ამიტომაცაა კინოში მაყარადული მსახიობის ასნა საერთოდ არასახიობი მოკლედნდლად ბრწყინვალედ რომ შესასრულებს ხოლმე როლი. ამამია კინოს განსუსაზღვრელი შესაძლებლობა. თუმცა, ჩვეულებრივ, ეს ერთი როლის სასწავლია.

კინოში რევისორს შეუძლია მონტაჟით მუსიკით, რიტმით შეხილოს მსახიობის ნაკლებანება და მომცინავად მოგვაწოდოს მისი ძლიერი ნარაგები. თეატრში ამის გაკეთება შეუძლებელია. მსახიობი მარტო რჩება სცენაზე და მას ვერაფერი ვეღარ უშეუძლია ამიტომაც თეატრი სრდის მსახიობს ყველა საღამოს მისი აქტიურობის სიმძლავრის გამოცედა იმით სთავარდება, რომ მისგან ან გამოიწროება ხელფონია, ანდა იგი ჩამოვა ამ ეკლიანი გზიდან. საღამოს შეიდ საათზე ფარდა იხსნება და მსახიობი მუშაობას იწყებს, როგორაც არ უნდა გრძნობდა თავს. რაც არ უნდა მოხდეს ამ დღეს. ეს კი თეატრის მსახიობისაგან მაყარ დისციპლინას მიითხოვს. იგი მოვალეა და იწყებს კიდევ მუშაობას. მსახიობმა იცის, რომ სექტაკლის გადაღება — უჩვეულო, განსაკუთრებული შემთხვევაა. მაყურებელთა დარბაზში მსხდომ ათასობით მაყურებელს არაფერი ესაქმება მსახიობის გუნება-განწყობილებასთან, მის სულიერ თუ ფიზიკურ ტანჯვასთან და საქმე მაყურებლის უტულობა კი არაა, არამედ მისი რწმუნა, რომ თეატრი — დღესასწაულია. ამქვეყნად არცთუ ბევრია ისეთი ადგილი, სადაც ხალხს მხოლოდ სისარულს უძღვინან. ასეთი იშვიათი ადგილი სწორედ თეატრია.

თეატრის მსახიობი გაიკონს ხანგრძლივ სარეჟიციო პერიოდს, სადაც იღლება გმირის ცხოვრება—როლის პირველი წაკითხვიდან მაყურებლის წინაშე სცენაზე გამოსვლამდე. აქ უჩვევა იგი ლიოვგურ აზროვნებას. სცენური სიციცტოს თანამდევრობით მდინარებას. თეატრი ამითაც გზრდის. და, რაც მთავარია, მსახიობი როლზე დამოუკიდებელ მუშაობას უჩვევა. ყველაზე მთავარი, ყველაზე მიზიდველი კი ისაა, რაც სხვანაგ არ არსებობს — უშუალო ურთიერთობა მაყურებელთან.

ერთ დროს გამოჩენილი კინორევისორები და კინომოცდენები დაივიწყებთ ამტკიცებდნენ, რომ თეატრი მოძველებული დარგია ადამიანური შფოქმედების გამოსაკონინებლად და ტელევიზიისა და კინოს განვითარების ეპოქაში იგი იღუპებოდა. თეატრს უნდაერო შესალებლობები აქვს კინოსა და ტელევიზიის უსაზღვრო საშუალებებთან შედარებითო. ეს დასკვნები ცნარე პოლიმიკური დავის დროს კი არ გავკეთებულა, არამედ ციოვ და არგუმენტირებული ფაქტების კონსტატაციის შედეგად. მაგრამ, ჯერჯობით, ჩვენს დროში, ეს ულიმამო პროგნოზი არ მართლებდა, თეატრი ცოცხლობს და არსებობს და არ თმობს თავის კაუთერას. და, რაც ყველაზე საოცარია, ამ უძველეს ტაძარში, სადაც იგივე სცენა, იგივე ფარდა და იგივე დამტვირთი კულისებია, რაც ასი წლის წინ იყო, მაყურებელი მოდის და მიდის, თავს ანებებს ადამიანთა დროის აბეზარ მკვლეს — ტელევიზორსა და კინოთეატრების უთვალავ კვრანებს.

მამ რ არის ამ ურყევობა, ტემნიკით საყოველთაო გაცეცხის ეპოქაში ძველი, საკუთარი „მეს“ შენარჩუნების საიდუმლო? უპირველეს ყოვლისა, ალბათ ის, რომ თეატრი ინახავს თავის მთავარ იარაღს — უშუალო, ამწუთიერ, ცოცხალ ურთიერთობას მსახიობსა და მაყურებელს შორის. თე-



ატრია ის ნამდვილი, ადამიანურად გასაგები, ის ერთადერთი, რასაც არ შეუძლავს ტექნიკის ცივი ხელი, ის რაც სჭირდება ცხოვრების დამღწეული რიტმით მოქანცულ დღევანდელ ადამიანს.

თეატრი — ჩვენს დროში ის ეწვიით თავისუფალია, სადაც ყველაფერი ბუნებრივია, ადამიანურია, ცოცხალია, სადაც არ არის ყურთასმენის წამლები გამამდიერებელი. არ არის გერანის მკვდარი ციმციმი. აქ მოქმედებენ ცოცხალი ადამიანები — მსახიობები, ისინი ბუნებრივი ხმები, არაა შიშისმომგვრელ ზომამდე გადიდებული თვალები, და ადამიანური გნებები, რომელიც დღეს აი აქ, სცენაზე, — მე მათ ვხედავ, მე მათი მესამის, მე ჩვეულებრივ ადამიანთა შორის ვარ.

ადამიანები ბუნებისავე ისწრაფიან ესა თვალაცემის ინსტინქტი. თეატრიც — ბუნებაა, ბუნებრიობა და სანამ ადამიანები ბუნებისავენ, ბუნებრიობისავენ მიისწრაფიან, მანამ იარ-

ცხოვრების უხილავ მხარეებს გაუხსნის, მაშინ თეატრიც ცოცხალია. მაშინ თეატრი საჭიროა, მაშინ თეატრი სასვეფა-მანათნა თეატრი უძლეველია. მაშინ თეატრი ცხოვრებაა და მაშინ თამამად შეიძლება ვიწმუნოთ თეატრის მომავალი, მისი აუცილებლობა ადამიანებისათვის.

მსახიობისათვის კი თეატრი მისი პროფესიის სრულყოფის დაუსრულებელი სკოლაა. თეატრი ამდირებს მსახიობს და როდესაც თეატრის მსახიობი მიდის კინოგადაღებაზე, სადაც უნდა ითამაშოს როლი, რომელიც შემდეგ უცვლელი დარჩება გერანზე და მან აღარ ემოტრირდება, აი, სადაც აუცილებელი თეატრალური მსახიობის მთელი გამოცდილებაა. აი სადა საჭირო მაყურებლის თვალების გახსენება, რათა იცოდეს, ვის უძღვნი შენს ნამოღვაწარს.

შემოქმედების ბუნება თეატრსა და კინოს შიშავს. ამიტომაც ცხადია არა გვაქვს უფლება გავატაროთ რაღაც სადე-



კადრი ფილმიდან „ბრძოლა გზაში“
მ. ულიანოვი — ბავშვი

სებებს თეატრი, არ შეუშინდება არც ტელეხედვას და არც კინოს. რაღა თქმა უნდა, ბრძოლა ბრძოლა და ცხოვრების მხოლოდ ბუნებრივი ასახვით თეატრი ვერ იარსებებს. საჭიროა სიღრმე, ფილოსოფიურად გააზრებული სიანმდვილე, ცხოვრებაზე საკუთარი შეხედულება, საჭიროა ცხოვრებისეულ პრობლემებში თამამი წვდომა. ბევრი რამ სჭირდება თეატრს, რათა გაუძლოს ამ ბრძოლას, რათა გადარჩეს.

მაგრამ მას ყავს რაღაც განმასხვავებელი რაღაც შესანიშნავი, მხოლოდ თეატრში არსებული — მაყურებელი, რომელიც ზის აი აქ, დარბაზში და ისინი ბინი სუნთქვა, ისინი მისი გულის ცემა და მოსჩანს მისი თვალები. მაყურებელი, რომელიც უხილავი, მაგრამ მტკიცე ძაფებითაა დაკავშირებული მსახიობებთან, რომელიც ხან გვიჩავს თავისი უსულგულო დამოკიდებულებით იმის მიმართ, რაც სცენაზე ხდება, ხან კი გწვავს თავისი მღელვარებით. მაყურებელი, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია თეატრი, წარმოუდგენელია თეატრის მსახიობი. მაყურებელი საბოლოო მსაკვლეა მსახიობის შრომისა. მაყურებელი ღია გულათა და სრული ნდობით მოდის თეატრში. თუკი თეატრი შესძლებს მისი გულის შეძვრას, თუ

მარკაციო ხაზი თეატრსა და კინემატოგრაფს შორის. ნიკოლოზ ჩერკასოვი ამბობდა: „ჩემთვის თეატრი და კინო ღვიძლი ძმები არიან უფრო მეტიც — ტყულები“. თეორეტიკოსის თვლით რომ ჩავეუკვრდეთ ამ საკითხს, მაშინ, უდავოდ, შეიძლება ლაპარაკი იმ ზოგიერთ ნიუანსზე, თეატრის მსახიობის მუშაობას კინოში მუშაობისაგან რომ განასხვავებს.

ჩემთვის. თუ გნებავთ, თეატრია უფრო ახლოებული ოსტატობის დაგროვება, როლის თამაში როგორც განუწყვეტელი მოქმედება, როგორც მოძრაობა ადამიანის სულისა, სანის გადრავება და მისი გამდირება შეიძლება მხოლოდ სცენაზე.

კინოს თავისი სპეციფიკა აქვს. თეატრის თითქმის ყოველი მსახიობი კინოში გადაღებისაკენ ისწრაფვის. ცდუნება დიდია. თეატრალური მსახიობის ხელოვნებას ათასობით ადამიანი ნახულობს. კინოაქტიორს და მის როლს — მილიონები. მილიონობით მაყურებლის სიყვარული — ეს სიხარული და სიამაყვა კინოსმსახიობისათვის: გასაგებია, რომ თეატრის მსახიობი ვერ გაეკვირება კინოსმსახიობს პოპულარობით, სამაგიეროდ თეატრის მსახიობს უფრო მჭიდროდ დამოკიდებულება აქვს მაყურებელთან. როგორადაც არ უნდა განსხვავდები-

დეს კინოსა და თეატრის მსახიობის შემოაბის პირობები, რა განსხვავდება არ უნდა იყოს ევროპისა და სტენის მოთხოვნები შორის, სამსახიობო შემოქმედების კონიუნქტები უცვლელი რჩება.

აი, ყუერტი ფილმ „ვატერლოოს“, რომელიც ომის უაზრობასა და სისასტიკეზე მოგვითხრობს. ამ ფილმში ყველაფერი გრანდიოზულია: ათასობით ზარბაზანი, ასობით ცენზოსანი თუ ქვეითი მებრძოლი, ვაჟების თვალუწყვედენელი გრძელები, ბრძოლების თვალუწყვეტელი კვამლი. მაგრამ ყველაფერი ეს მხოლოდ დივის გონებატუტრით არ ვერგებდა დარჩა, რომელმაც არ აგულევათ, არ შეცხრათ. ფილმის მთავარი აღმოჩენაა დაქანცული და სხეული ადამიანი (ასეთ ნაპოლეონს თამაშობდა შესანიშნავი მსახიობი როდ სტივიერი) — ნახევარი მსოფლიოს ყოფილი მმრძანებელი, ახლა კი დამარცხებული მხედარიმთავარი. მისი დალოილობა და ტკივილი, განადგობა, ცხოვრებისადმი მიხე გულგრილობა ათასჯერ მეტს ამბობდა ომის უაზრობას, ვიდრე მრავალრიცხოვანი ოსტატურად გადაღებული ბატალური სცენები.

ახლახან წყვილით გასაოცარი გამონათქვამი ცნობილი ფრანგი კომიკოსის ლუი დე ფივენსისა, რომელსაც თითქოს არავითარი საქმე არ უნდა ჰქონოდა აკადრთან, მის პრობლემებთან — იგი ცნობილია, როგორც ერთი ნიღბის მსახიობი. არსებითად იგი ერთი როლის მსახიობია, ყოველ ფილმში რომ მორღებდა ყველაფერა ვასაგებია, ყველაფერი ათასჯერა ნათამაშები, შემოქმედებული, ტრიუკები დახვეწილია, სასაიათი ზედმიწევნით ცნობილია; და უცერად კითხვობა: „მსახიობი, პიანისტის მსგავსად, უნდა თამაშობდეს ყოველ დღე თეატრი — ჩვენი გამებია, მაცურებელი — ენერჯის სულები წყარო, რომლის უშუალო კონტაქტის გარეშე სუსტდება, შესაძლოა საერთოდ დაშორების მსახიობის შემოქმედებითი პოტენციალი. სცენაზე მე ეიმუტები“. ყველა თეატრალური მსახიობის ღრმა რწმენით, ნამდვილი შემოქმედებით ცხოვრება წარმოდგენილია უთეატროდ, უსცენოდ, უმაცურებლოდ. მაგრამ ისიც სიმართლეა, რომ ახლა უკვე ძნელი წარმოსადგენია მსახიობის ცხოვრება კინოს გარეშე. განსაკუთრებით მისი, ვინც ერთხელ მაინც განიცადა ეს საოცარი შეგრძობა მსახიობობა, კინოთეატრის მაცურებელთა დარბაზში რომ ზის და მორადან შესცქერის თავის ნამუშევარს, ხედავს კინოს დიდ შესაძლებლობას, მის გატანებას ათი, ოცი, ორმოცდაათი მილიონი მაცურებელი საესე თვალუწყვედა და გასაოცარ დარბაზს. წარმოიდგინეთ ასეთი მაცურებელთა დარბაზი! მაშინ მიხვდებით, რომ მსახიობი, რომელმაც ერთხელ განიცადა ეს შეგრძობა, მას ვეღარ დაივიწყებს.

ყოველგვანან თავიდან არ შემოვიტყნა პირველი სურათი. („სინი პირველები იყვნენ“) შემდეგ თავში რაღაც ქაოხი დამრჩა.

იური პავლევი. ძე ვეგოროვი იყო პირველი რეჟისორი, რომელმაც კინოს საწყაროში შევიყვანა და კინემატოგრაფიის სასწაული გაოცების საშუალება მომცა. მან შემოთავაზა გადაღება მის შემდგომ სურათებში „მოხალისენი“, „უბრალო ამბავი“. მასთან გავიარე კინოსამახიობის მუშაობის ანბანი, საყვლად მის განიხილეს. ისეთმა სურათებმა კი, როგორებიცაა „ეკატერინე ვორონინა“, „ბალტიის ზეცა“, „სახლი, რომელიც ეცოცარბო“ დაწყებითი გამოცდილება შექმინეს და გადასაღებ მოვლანზე მსახიობის მუშაობის ჩვევა ვამოცინუშავეს.

ჩემი პირველი როლი, სადაც ნამდვილად შევეგრძენი კი-

ნოს ძალის უდიდესი შემოქმედება, იყო ბასირევი სურათში „ბრძოლა გზაში“. ამ სურათის შექმნის ისტორია რაწმენდაზე მე დრამატულია. გადაღება ერთმა რეჟისორმა დაიწყო, მაგრამ მუშაობა შეჩერებულ იქნა და ცოტაანა შემდეგ სურათზე მუშაობა თავიდან სხვა რეჟისორმა — ვლადიმერ პავლევი ძე ბასოვმა განაგრძო. როდესაც ბასირევის როლი შემოთავაზეს, როგორ უნდა უნდად არ უნდა გვეყვითნო, თავიდან კატეორიული უარი ვთქვი. საქმე ისაა, რომ გალინა ნიკოლაევამ შექმნა არა მარტო სანტენტული და მართალი საწარმოო კონფლიქტი, არამედ შემოგვთავაზა მწვევე ფორმაში დაგვეყვინებინა სილარის საციოები არა მარტო ქარხანაში, რომელსაც ლაპარაკია რომანში, არამედ აგველო იმ წლების ქვეყნის ცხოვრება მთლიანად. საქმეში პასუხისმგებლობა, პატივისცემა ის საციოები, პრინციპულობა საქმით და არა სიტყვით, გამბედაობა სასიცოცხლო პრობლემის გადაწყვეტისას, რომანში აღებურდ, დაგებულად და ნიჭიერად გაიშალა. ამიტომ გინათა ხასიათი უტყუარი ცხოვრებისეულობითა და სინტეტრითა იყო ასახული. რომანის მთავარი ფიგურა — ინგიხური დიმიტრი ბახარევი ისე ახლებურად და ზუსტად იყო დახატული, ისე ჩრდილვალურად და რაუტად, რომ მიტოვებულს ეს სასე იალზე გარკვეულად და კონკრეტულად ამას-სიტყვლებშიც ეს იყო ზრბანა, თითქოს ზოზნა, მაგრამ ტანის-მაგარი მიზნის მიღწევამ, უდრევი და დამაჯერებელი ადამიანი. მას ქარხანაში შეტახულად „მეკემოთი“ შეარქვეს, მისი ზღაპრებისა და უგერკობის გამო, არაფრით არ ვგავიერ მას.

კლასიკისა და პოპულარული თანამედროვე წარწარმოების ევრინოზილის პრობლემას, ათასი სხვა პრობლემის გარდა, აქვს მთავარი სირთულე — დაჯგორო მაცურებელი, გუმონდელი მკითხველი, რომ მან კარნაში, მიტა კარნაზოვი, პიერ ბუზუხოვი, ნატაშა როსტოვა სწორედ ასეთები არიან, როგორებიცაა გვრანზე ხედვები და არა ისეთები, როგორებიც წარმოედინათ რომანის წაკითხვისას ეს დამაჯერებლობა ყოველივს არ გამოცდილს მსახიობს.

ვიცილი ამ წიგნის („ბრძოლა გზაში“) უდიდესი პოპულარობა და ვეღადი რომ ჩემი აქტიურული მონაცემები შეუფერებელი იყო ბასირევის სახისთვის. ამიტომაც უარი ვთქვი. მაგრამ ასეთი წინადადება ძილს უფროხობს ადამიანს. ისევე გადავიცილხე რომანი და ვიფიქრე, რომ ბასირევი მთავარი მაინც მანერა და გარეგნობა კი არ არის, არამედ მისი შინაგანი სამართალი, მისი მსოფლმხედველობა, მოქალაქეობრივი პოზიცია. თუკი ამ თვისებებს საკმარე ნათლად და მწერლის ჩანაფიქრის შესატყვისად გადმოვიცემ, მაშინ მაცურებელი მწვევე მოქალაქეობრივი პრობლემებითა და მათი გადაწყვეტილის მოიხილეთა და იქნებ, ვაიძულო კიდევ უნდოს ჩემ ბასირევის, ირწმუნის გიმრის არსებობის უფლება ვკარნაზე. რა უეყოთ, თუ გარეგნულად არა გავს წიგნისეულ ბასირევს, სამაგიეროდ ზუსტად გადმოსცემს მის შინაგან სამყაროს, მის დაძაბულ ბრძოლას, დაწყებული საქმის ბოლომდე მიყვანის მტკიცე გადაწყვეტილებას. როდესაც კიდევ დამირეკეს და შემოთავაზეს მაინც მეცადა ბასირევის როლი, უარი ვეღარ ვთქვი. თავად დადიყოლი საკუთარი თავი, რომ მაქვს ჩემი გადაწყვეტა როლისა, მთავარია, გამომივიღეს-მეთუ. სიხვემბა კარგად ნაიარა და გადაღებაც დაიწყო.

მინდა მოგიხროთ ჩემს გულში დარჩენილ კეთილ ვკალზე, რადგან მხოლოდ ამ კეთილი ადამიანური დამოკიდებულების

წყალობით შექმნილ ბახირევის როლის თამაში. იმ წლებში ვახტანგის თავტრის დირექტორად მუშაობდა თეოდორ პომენის ძე ბონდარენკო, რომლის შესახებაც უკვე მოგახსენებეს იყო თავტრის, მსახიობის ფაქოლოგიის იშვიათი მცოდნე ადამიანი და ნამდვილი ინტელიგენტი: იგი ჩვენს თავტრის თეატრალურ სამყაროსთან დაკავშირებული დიდი ცხოვრებისეული გზის შემდეგ მოვიდა. საკამარის ვთქვამთ, რომ ერთ დროს დიდი თავტრის დირექტორი იყო. ბონდარენკო ჭეშმარიტი დირექტორი გახლდათ, ეს კი თავტრის როულ სამყაროში უშინდესი საქმეა. აუ ვერ ავირევე პრინციპულის სიკეთეს, მოწინდ ქუვას სინდისობაში, ნებისყოფას ახირებულობაში, სარემპრტურო პოლიტიკას საჭირო თემისადმი მიდევნებაში. მსახიობებთან ურთიერთობა ეს მოელო მეცნიერება, სადაც უნდა გამოიჩინო სინდისიერება მსახიობის შრომის შეფასებაშიც და გათავალისწინო მისი შემდგომი შერქმედებითი გზა, მხედველობაში მიიღო მრავალი ინტერესი, არ დამოკირბადი საკუთარ გემოვნებას, არ ჩათვალო ის ერთადერთი ჭეშმარიტებად. დირექტორის უნდა ესმოდეს მსახიობისა, იცოდეს მისი ადგილი თეატრებში, უნდა უყვარდეს მსახიობი, შეიგნოს, რომ თეატრში მთავარი ის კი არ არის, ვინც საქმეტაღს იბარებს, არამედ ის, ვინც მას ქმნის. დირექტორის თანამედრობა როულია, იგი გონებაბაზვილი კაცი უნდა იყოს. იშვიათად შეხვდებით ისეთ დირექტორს, რომლის სახაიაშიც პრინციპულობა სიყვარულთან იყოს შერწყმული. იშვიათია, მაგრამ მაინც ასეთებინ ისეთი დირექტორები. ფ. ჰ. ბონდარენკო სწორედ ასეთი ხელმძღვანელი გახლდათ. მხარებუიანი ვაუკაცი, რომელსაც პირში მუდამ სიკარტიანი მუნდშტუცი ჰქონდა გაბრლილი; მოქმედი, ცოტათი მეგახე და შეუსაძამი ყოველთვის გარკვეული, მოქმედი და ეშმაკი, თუ ეს საჭირო იყო, და რაც მთავარია; კეთილმოსურენი. მრავალი წელი გაკავდა მისი საკვილის შემდეგ, მაგრამ ენაწარე და განაწუნებელი მსახიობებიც კი, ყველაზე უკლებლივ, ხშირად ისხებენ კეთილი სიტყვის თავტრის მცოდნე ამ შესანიშნავ და პრინციპულ, ჭკვიან ადამიანს... მინდა მოვიგონო ერთი ეპიზოდი, რომელსაც ჩემს შემოქმედებით ბედ-იღბალში დიდი როლი ითამაშა.

საქმე ისაა, რომ ფ. ჰ. ბონდარენკო ვახტანგის თეატრამდე, მისი ძირითადი სამუშაოს გარდა, რეჟისორობდა კიდევ დიდი ყოფიანის შემდეგ ვადწივრება ვახტანგის თეატრშიაც გაუკეთა, არსულ ტყეს და სამხატვრო საბჭოს წარუდგინა. მისი წინადადება დააკმაყოფილეს და ისიც შეუდგა მუშაობას. როლებს განაწილებას მე დანიშნა ვიზიოვის მთავარ როლზე. ამავე დროს ბახირევის როლზედაც ვიყავი დატკიცებული. საინტერესო სამუშაო იყო, როდეს კი ღრმა და მწვავე ჩვენც გატაკებით ვმუშაობდით. მაგრამ თეატრი თეატრია. თეატრის მსახიობები რეპერტუარიდან თავისუფლდნის მონაწილეობდენ კინოში, ესე იგი უშუაღვ თეატრში მუშაობას და კინოს თეატრისაკან თავისუფლად დროს უშობდენ. მაგრამ ხშირად შეუძლებელი ხდება ამ ორი სამუშაოს შეთავსება. ასე რომ, ბახირევიან გამართულად მდგომარეობა. „არა, არ გამოიშვებს თეოდორ პომენის ძე, ისიც თეატრში მისი პირველი რეჟისორული სამუშაოდან...“ ფიქრობდით, რადგან ვაგვიმართო მისი კაბინეტისაკენ ამ მიძივე საუბრისათვის. მან მომისმინა, დაღლილმა შემომხედა და მთხრობა: „რას იზამ, მე მესმის შენი, ალბათ, კინოში ასეთი სამუშაოს ხელიდან გამე-

ვება არა დირს“. ყველა რეჟისორი ასე არ მოიქცეოდა, ისიც ისეთი მნიშვნელოვანი სამუშაოს წინ, როგორცაა პირველი თეატრალური დადება კინოთათ თვისება და დანიშნის დიდი კეთილმოსურნიებაზე მეტყველებს. ეს უაქტი, შესაძლოა, თეატრისათვის სტუდიურა და სხვებისთვის პერსონის მოქმელობა. მაგრამ მსახიობის ცხოვრება ხომ წამებისაკენ უდებება, შემოქმედებით ცხოვრებას რომ შეადგენს. შესაძლოა, იყოს სხვაიც, მაგრამ ეს წამი უკვე აღარ განმორდება. იქნება სწორედ ამ წამში იყო ჩაქსოვილი მსახიობის ჯერ გამოუვლენელი უნარი?

თეატრალურ ადამიანს შესანიშნავად ესმოდა მსახიობის პროფესიის მუხანათობა და შემოქმედებით ვარემოებათა დამთხვევის განუწერებლობა, მან დაწყების სასარგებლოდ ვადწივრება არასოდეს დამავაწყდება მის მოუღე საუბარი, რის შემდეგაც გამოვფიქრე არა იმდენად გახარებული, რამდენადც ვაიცხებელი მსახიობის ბედისადმი ასეთი მართებული მიდგომა.

დაიწყო სურათის „ბრძოლა გზაში“ გადაღებები. ფილმის რეჟისორმა ვლადიმერ პავლეს ძე ბასოვმა შესანიშნავად იცოდა ეს თავსატეხი და ძნელადვასაგები საქმე — კინოწარმოება. სურათის გადაღებისას მან შექმნა ნამდვილი შემოქმედებითი ატმოსფერო. მასთან მუშაობა სასიამოვნო იყო. მიზნის ზუსტი ცოდნა, ადამიანური და შემოქმედებითი ტაქტი, რეპტიცივებზე მას შეეძლო მსახიობისათვის საკუთარი ძალისხმეის რწმუნის ჩანერგვა. უბრალო, ნაწილად აშხანაგური დამოუკიდებლობა, მუშაობის დროს რომ დამყარდა ჩვენს შორის, დამტხმარა ამ სურათის გადაღების დროს.

თავიდან როლი გამიმინდა... საკუთარი თავის არ მყეროდა, მირცხვნივდა, რომ ვკნის არ ვგავდი. პირველად ვვადლობდი მალაღ მხარბეკიან ადამიანად მოქმენენინა თავი. ამისათვის სქელდანიანი ფენსაცემებით დავიბოდი. მეცვა ფარგვამა ჰოაკი, ამად პირში გაბრლიო ჩიხობით თავს ვიწრობდით, რათა მით მაინც დავმეგავსებოდირ წიგნისეულ, ეშმაკაც წაილოს, იმ ცნობილ ბახირევს. არასრულფასოვნების ეს შეგრძნება დიდხანს გამეგვა, სანამ ბასოვმ არ დამარწმუნა, უპირველეს ყოვლისა მთავარია ამ არაწმენდობრივი ადამიანის შინაგანი ცხოვრების სიმართლე, აი ამ არამსგავსების უფრო უნდა ვეშინოდეს. გადაღებულ მასალაში დავინახე რალაც წინსვლა უკეთესობისაკენ და თანდათან შექმენა რწმენა ამ გზის სიმართლესა. საჭკვია, რომ ეს ჩემს შემოქმედებით წარმატებად ჩათვალოს. სწორი ექნება, თუ ვიტყვი, რომ ბახირევის მთავარი თვისება გადმოცემა შეუძელი. ფილმის „ბრძოლა გზაში“ დიდი წარმატება განაპირობა იმ საჭირობით რომ ბოლომდე, რომელიც ასე მწვავედ, ასე ამაღლებებულად, ასე ნიჭირად აჩვენა თავის წიგნში გალინა ნიკოლაევამ და რომელიც ცვრანიზაციაშიც ვლადი. ვ. ჰ. ბასოვი თავის ფილმში ისწარფოდა ნაწარმოების ძირითადი აქრის გადმოცემა — პარტიკულ და მოქალაქობრივი პასუხისმგებლობა საქმისადმი, რომელსაც შენ ემსახურები.

ყოველი ჩვენთავანი პატონად უნდა აკეთებდეს თავის საქმეს... ხშირად იმპორება ბახირევი. ჩვენც ვცდილობდით ეს სიტყვები ვაგვიხადა ჩვენი როლის და მთელი სურათის ლეტიმოტივად. სურათმა მყურებელში ფართო გამოპახილი ჰპოვა იმიტომ, რომ იმ წლებში, მართლაც, პირველად გაისმა ცვრანიდან მგზნებარე, ამაღლებული სიტყვები იმის შესახებ, რაც ხელს გვიშლიდა ცხოვრებაში, რასაც ბახი-



რემა ბრძოლა გამოუცხადა. მოიწვევებითაა, თვალის ახვევა, შემეხვედლობა, სურვილი შეინარჩუნო მოიწვევებითი კეთილდღეობა, არ იზრუნო საკმის არსზე, მხოლოდ დღევანდელი დღის წარმატებაზე ფიქრი, გაბერილი არცინტენტი და მრავალი სხვა პრობლემა, რომელსაც ხვდებოდა ბასიერე ქაზანანში და რასაც შურირაგებელი ბრძოლა გამოუცხადა, წარმოადგენდა მიუღი ფაშის ღერძს. ამ აშკარა ბრძოლაში აიძულა მაყურებელი ერწმუნა ქვეშაირიტება და სიმართლე იმისა, რაც ცერანზე ხდებოდა.

სხვაშობილ სხვადასხვა მხატვრული დონის ფილმებსა და სპექტაკლებში. ზოგიერთი ჩემი გინებების წინაშე მოიწვევებითი სინდრელები იდგა, როგის კი — ნამდვილი ცხოვრებისეული. იქ, სადაც დაბრკოლება ნამდვილი იყო, უკეთესი სახე გამოიძლია და ისიც უმალ იკვლევდა გზას მაყურებელთა გულდასაკენ. ადამიანის ღირსება ჩქადუნდება ძნელ ბრძოლებში და მხოლოდ ბრძოლაში, სადაც, გინდაც ვერ გაიმარჯვოს, მაინც ადამიანად რჩება, — აი ერთადერთი გზა ზემოქმედებისა და თუ გნებავთ, მაყურებლის აღზრდისა, თუკი ვილაპარაკებთ ადამიანების ხელთაგანით აღზრდაზე.

აღზრდაზე ლაპარაკი — ნიშნავს ფიქრზე ლაპარაკს, რომელსაც იწყებს ნაწარმოები მაყურებელში, — ფიქრს ცხოვრებაზე, საზოგადოების ზნეობრივ პრობლემაზე, სასოგადოებრივ ამოცანებზე, მსოფლმხედველობაზე, რომელიც ამდიდრებს ადამიანს, რომელიც მას გინიერს, ღრმას ხდის. სწორედ ამ ფიქრითაა ზრდილი ადამიანი-ხელოვნების მოქმედება უსათუოდ უნდა იყოს ემოციური, გაღამდები, მგზნებარე. თუკი ის გადელვებს, ავადგინაქებს, შეგრძავს, ე. ი. იგი მოქმედებს მაყურებელზე, რაც აღზრდასაც ნიშნავს. თუკი მაყურებელი თავად მხერვლად მიხაწილავა იმისა, რაც სცნაზე ხდება, თუკირის მიხაწი მიღწეულია, თუკიტრმა მიადწივა ნაწარმოების ძირითად აზრს და გადასდო იგი მაყურებელს. მაყურებელს ზრდის არა თავისივედ ნაწარმოებით, არამედ გინიერებით, რომელსაც ის იწყებს. ლაპარაკი გმირისადმი წამბამელობაზე, რა მშვენიერიც არ უნდა იყოს იგი, ჩემი აზრით, არ არის სწორი. უჭობი თამაშის დროს ბიჭები ბაძავენ „ჩაბავეს“, კოსმონავტებს, მაგრამ უფროსები, რომელთაც აქვთ გამოცდილება, რომელთაც მრავალი მხრიდან უნახავთ ცხოვრება, სატკეპა, რომ ბაძველები მიმამაძველები იყვნენ. ეს ხომ სასაცილოა. ამა თუ იმ ნაწარმოებით გამოწვეული აზრი, მოქალაქეობრივი სიმწვევი, მღელვარება მოქმედებს მაყურებელზე, ცვლის, წარმართავს მას.

გალანა ნიკოლაევი თავები წიგნი ისე ძლიერად დამუხტა გულახილი და მწვევა აზრებით ხალხის ბედ-იღბალზე, ადამიანთა სულიერ ფახეულობაზე, ცხოვრების დრამატულ მოვლენებზე, რომ მრავალპლანობიანი რომანის ეკრანიზაციის დროს, ზოგიერთი გარდაუვალი დანაკარგის მიუხედავად, ფილმი მრავალმართიანი მაყურებლის ვულგუს მოყვდა.

რამდენ მხატვარსაც უნდა გაეცნო, ყოველთვის გაოცებს ერთი უცვლელი მოვლენა: რაც უფრო ღღია მხატვარი, იმდენად ღრმა და მდიდარია მისი შინაგანი სამყარო. ამასთანავე არ უნდა აფერისო ადამიანის ხასიათი მის შინაგან ცხოვრებასთან. შეუძლებელია და არც უნდა ველოდეთ მხატვრისაგან ანგელისისმგვარ ცხოვრებას — ეს ზღაპარია. იგი შეიძლება საზოგადოებაში მშრალიც იყოს, მოუხერხებელი ანდა კეთილი და რბილი — ეს არაფერზე არ მეტყველებს. მთავარია მხოლოდ მისი გულდობა სასიცოცხლო პრობლე-

მებთან შეხვედრისას. არა ყური, არამედ გული უნდა გინაწიწოდეს — აი რა განსაზღვრავს, ჩემი აზრით, მხატვრის ასეთი მხატვარი იყო ე. ნიკოლაევი.

იგი გავიცანი გადაღებული მასალის პირველ გასინჯვაზე ძალიან ველვადები, რადგან გაციონილი გვერდის მისი პირუენვლობა, სიმყარე და სიმტკიცე შეფასებისა. ბნელი დარბაზიდან რეჟისორის დიდ ნათელ შთაბეჭდილად. მაგიდას უკდა ჩასუქებული დაბალი ტანის ქალი, რომლის ქუდიდან ჩაწოხილი საკმაოდ სქელი პირბადე თვალბამდ წვდებოდა. იგი მშვიდად და დაკვირვებით გვიცქერდა. არ ჩქარობდა ჩვენს განხილვებს თუ შექებას. რაღაც მრბანებელი იყო ამ ქალში. როდესაც დაიწყო ლაპარაკი, დაერწმუნდი ჩემს წინაპირობბობაში. იგი დეტალურად და საქმიანად არჩევდა აზრობას ნახას მასალა, ცდილობდა ყოფილიყო ზუსტი შეფასებაში. მან პატიონსად და პირდაპირ გითხრა, რაც არ მოეწონა, და ასევე დარწმუნებით დაეთანხმა იმას, რაც შესატყვისებოდა წიგნის სულისკვთვებაში.

მომხერდა პირდაპირ თვალგნეში, თითქო გვაფასებდა მე და ჩემს რეაქციას მის სიტყვებზე და მოთხრა: „ცოტათი ავლელი, როდესაც გავიგე ბაზირევი თქვენ რომ უნდა გეთამაშობო. გეცყიეთ პირდაპირ, ვერ წარმომდგინა იგი ასეთი, როგორც ითქვენ განზრბაქეთ. ეს მთლად ის არ არის, რასაც მე ვეუდავდი. მაგრამ ვლბულობ გმირის თქვენებურ გააზრებას და გიურებთ არ გადაუხვითთ ამ გზიდან“. მტკი არავითარი გამამხნეველები ანდა კეთილი სიტყვა, რომლითაც ჩვეულებრივ მხარს უჭერენ მსახიობს. შემდგომშიც იგი ყოველთვის პირუენვლი იყო შეფასებისა და იურადლებიანი ყოველი ჩვენთაგანის ნამუშევრის მიმართ.

„ყოველმა ჩვენთაგანმა პატიონსად უნდა გააკეთოს თავისი საქმე“, — ეს სიტყვები შეეკლო თავის დღეიხად გამოცეხებინა ამ ნიჭიერ ქალს, რომელიც ვაჭაცურად, გაბედულად უტყუროდა ცხოვრებას და მია როულ მოვლენებს. ცხოვრების გზაზე მოვლ დროით შეხვედი ამ შესანიშნავ მხატვარს და ადამიანს, მაგრამ შეხსიერებას ნათლად და ზუსტად შემოინახა ბედის მიერ ნაბიჭები ეს შეხვედრა. ასეთი შეხვედრები შენი ცხოვრება მდიდრდება და ღრმავედება და შემც რაღაც ნამდვილს ეტარები.

ცხოვრებამ მაქუქა ბედნაური შეხვედრებიც და როულაც, მიმივე. ცხოვრება ცხოვრებაა. სცნაზედაც და ეკრანზედაც მიხიბდება შეჯახება სინამდვილესთან და ცხოვრებისეულთან, ცუდად მოფიქრებულთანაც და სიყალბესთანაც. ამასთანავე ცხოვრებაში შეგიძლია შენთვის არასასიამოვნო ადამიანს გაცეცლო. ბოლოს და ბოლოს აღარ შეხვედი, თუკი შესაძლებელია, სრულიად გაწყვიტო დამოკიდებულება, უკიდურეს შემთხვევაში — მოურიოდ მასთან შეხვედრას. სცნაზე არა გაეცე არჩევანის უფლება და იძულებული ხერ იცხოვრო იმ ხასიათში, მიუხედავად იმისა, მოგწონს თუ არა იგი. მსახიობის ცხოვრების დღერი — როლა. როვიარი და რადენი როლი შეგისრულებია, ასე თუ ისე, ამისაგან შედგება შენი ცხოვრება. და არა მხოლოდ შემოქმედებითი, არამედ მთელი შენი ცხოვრება, რადგან მსახიობი სამუშაოს გარეშე, როლის გარეშე ნსცხვრად ცხოვრობს. და როგორც სასიცოცხლო შეხვედრისა რაღაც ზოებით განსაზღვრავს ადამიანს, მის გზას, ასევე როლიც რომელსაც ხვდები თეატრალურ გზაზე, განსაზღვრავს, ხან კი ცვლის კიდევ მთელ აქტიორულ ბედ-იღბალს...

როცა ვინმე, ან რომელიმე რედაქცია მთხოვს ხოლმე მოგონებას ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების ეოლვაწუთა გამო, მოგონებას იმ ადამიანებზე, რომელთანაც მე საქმე და მეგობრობა ათეული წლების მანძილზე მაკავშირებდა, მე, ჯერჯერობით პასუხი ყველას მიმართ ერთნაირად სტანდარტული გამომიდის: — ვრცელ მოგონებებს ოდესმე, შემდეგ დავწერ, ახლა მხოლოდ რამდენიმე ფრაგმენტული ჩანაწერი, მხოლოდ რამდენიმე სიტყვა.

შემდეგ ოდესმე...

ნათო ვაჩნაძეზედაც ამჟამად მხოლოდ ორიოდ სიტყვა, მხოლოდ რამდენიმე ფრაგმენტული მოგონება:

ამ ნახევარი საუკუნის წინ, როცა მე ცხოვრებაში ფეხი შემოვდგი, ჩვენი ხელოვნებაში ყველაზე მეტად ნათო ვაჩნაძის სახელი ქუსლდა. კინემატოგრაფია ჩვენში ჯერ კიდევ ახალი ხელოვნება იყო და მისგან თავებრუნებულნი მაყურებელი ყოველ ახალ სურათს რამდენიმეჯერ უცქერდა, ხან ერთ, ხან მეორე კინოფილმში. ნათო ვაჩნაძე თითქმის ყველა მაშინდელ სურათში თამაშობდა და ამგვარად მისი პოპულარობა სწორედ რომ უსაზღვრო იყო. ჩვენ კი, უკვე მონიტორულმა ახალგაზრდობამ ხომ მისი არა მარტო ეკრანზე შესრულებული როლების, არამედ პირადი ცხოვრების ყოველი დეტალიც კი ზეპირად ვიცოდით. მასხოსს, შემდეგ ნატოს რომ იმ დეტალებზე ჩამოვუდებდი ლაპარაკს, სიცილით კვდებოდა, ვერ გაეგო, ვისგან იყო მოგონილი ბეჭერი ამ „დეტალთაგანი“.

მსახიობთა კადრების მომზადების საქმეში ქართულ კინემატოგრაფიას დიდი შრომა და ჯაფა, რამდენადაც მასხოსს, არ დასჭირვებია, აქ მას ექსპერიმენტის გზა თითქოს არც კი გაუვლია. მე პირადად ამას, კინოეკრანის მსახიობთა კადრების ამ სიუხვეს, ჩვენი კინოხელოვნების განვითარების პირველსავე წლებში, ქართველი კაცის არტისტულ ბუნებას მივაწერ. დღესაც ხომ დიდებულ შთაბეჭდილებას სტოვებს ჩვენი კინოხელოვნების პირველი წლების შედეგები: „ვინ არის დამნაშავე?“, „სამი სიციცხლე“, „ორი მონადირე“, „მამის მეცხელი“, „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“, შემდეგ კი „ელისო“, რომელმაც ასე დიდი გავლენა მოახდინა მთელი საბჭოთა კინოს შემდგომი განვითარების საქმეზე. ხომ დიდებულად ასრულებს თავის როლს, დიდებულად ანსახიერებს გამოცდილ რეჟისორთა ჩანაფიქრს ბეჭერი, პირდაპირ ცხოვრებიდან მოსული ახალბედა მსახიობი.

ნათო ვაჩნაძის „ადმონიაც“ ჩვენი კინოხე-

მცირე რამ მოგონება ნატო ვაჩნაძეზე

ირაკლი აბაშიძე

ლოვნების ისტორიაში მსმსახიობო კადრებით უზრუნველყოფის ერთი ასეთი მაგალითია.

ნათო ვაჩნაძე კინოხელოვნებაში ფეხის შედგმისთანავე „კინოვარსკვლავი“ გახდა.

მე არ მასხოსს როდის გავიცანი პირადად ნათო ვაჩნაძე; ყოველ შემთხვევაში, უსათუოდ ოცდაათიან წლებში და არა მანამდე. ნათო უკვე ნიკოლოზ შენგელიას მეუღლე იყო. უკვე პოეტების წრეში იყო შემოჭრილი და უკვე პოეტები ეხვივნენ მის გარშემო. ნიკოლოზ შენგელიას კი, თვითონ პოეტს, სიკვდილამდე დიდი მეგობრობა ჰქონდა სიტყვის ოსტატებთან, მგონი, უ-



რო მჭიდრო მეგობრობა, ვიდრე ჩვენი ხელოვნების სხვა მოღვაწეებთან.

ნათო ვაჩნაძე უსათუოდ რომელიმე პოეტის ოჯახში გავიცანი, ჩვენი რომელიმე გამოჩენილი პოეტის სახლში, მაშინ მე ახალგაზრდა პოეტმა. ნათო ვაჩნაძის პოეტებთან ახლომეგობრობას ნინო ტაბიძეც, ნათოს უახლოესი ნათესავიც, უწყობდა ხელს. ულამაზესი სანახავი იყო ნათოსა და ნინოს ცეკვა. ამ ორი ემხიანი კახელი ქალის ჩაგრული, ვაჟაკური „ქისტური“. ჩემი

თვლიდან არასდროს ამოვა ეს ცეკვა: აგრეთვე არასოდეს ამოვა ჩემი ყურიდან ქართული სიმბოლიზმის თეორეტიკოსის, უზარმაზარი აგებულების ვაჟაკის ალი არსენიშვილის შეძახილი, რომლითაც იგი ნათოსა და ნინოს საცეკვაოდ იწვევდა: — „ქალი დავინახე, თვალში შემანათა, ვინ არის ეს ქალი — ვაჩნაძეა ნატა...“ ალი არსენიშვილმა მხოლოდ ეს სიმღერა იცოდა, სხვა მეტი არაფერი, ისევე როგორც პაოლო იაშვილმა: „ლექებმა რომ დამიჭირეს, დამდეგ იყო მკათა-

თვის... ასევე ულამაზესი სანახავი იყო ნატო ვანაძისა და კინორეჟისორ ნიკოლოზ სანიშვილის ერთად ცკვაა იმავე „ქისტურისა“.

იმ სანახეში დაბეჭდა ჩემი ლექსი „მამა“: „თუ მიერეთში სინათლით სავსე გინახავთ ჩემი პატარა თემი და უსინათლო ვაყვავი გასსოვთ, — მშობელი მამა ის იყო ჩემი“. ეს ლექსი მამინ განსაკუთრებით მოეწონა ვერონტი ჭიჭიძესა და ნატო ვანაძეს. იმ დღებში მწერალთა კავშირში გამართულ რაღაც ლიტერატურულ საღამოსზე ნატო წაითხა ეს ლექსი. სულ, ცოდვილო, სამწუხაროდ, ნატოს ლექსების კითხვა არ ეხერხებოდა, ისევე როგორც მსახიობთა უმრავლესობას. მე, რასაკვირველია, არ ვამბობ, რომ ეს რაიმე ნაკლია, აბა, ეს რა ნაკლია!

იმ საშინელი და მოულოდნელი, იმ ბრმა და წარმოდგენილი ტრაგედიის შესახებ სიმონ ჩიჭოვანმა დამირეკა დილით მწერალთა კავშირში. თავი დიდხანს სისზარმში მეგონა. შენგელაია-ვანაძეთა ოჯახში განმეორდა იგივე ტრაგედია, რაც ათი წლის წინ; ასევე მოულოდნელი, ასევე წარმოდგენილი, ასევე ბრმა და საშინელი. თითქოს ამ ორ, სიყოცხლითა და ჯან-ღინით სავსე ადამიანს სიკვდილი სხვაგვარად ვერ მოერეოდა. ერთს დადილივს კახეთის გზაზე უკია, როცა იგი, შესაძლოა ერთ წვთს არასეცა კი გადაეჩრინა; მეორეს სამეგრელოს ცაში, როცა იგი შესაძლოა ერთ გამაფრთხილებელ, კატეგორიულ სიტყვასაც კი შეიძლება გადაეჩრინა. სიკვდილის ადგილები, კი, კახეთი და სამეგრელო ერთურთს გაუცვალეს.

ნიკოლოზ შენგელიას დაკრძალვის შემდეგ ნატომ გვთხოვა მათთან სახლში დაგებრუნებულიყავით. ომის მრისხანე დღეებში ნამოვიც მცირეოდენი რამ სუფრაზე დაწყო. ცრემლიან ჭიქებს ვცლივით; ომის მრისხანე დღეებში ჩვენც ფიციკურად დასუტებულებს ღვინო ადრე მოგვიკიდა. აკაკი ხორავა წამოიღა: — ნიკოლოზ შენგელაია არ მომეგდარა, იგი ცოცხალია და ჩვენც მას ისევე ვეცთ პატივი როგორც ცოცხალსო — და მთელი თავისი გოლიათური ხმით დაიწყო „მრავალგამიერი“. ათასი წელიც რომ ვიცოცხლო, ეს „მრავალგამიერი“ მე არ დამავიწყდება. აკაკი ვსაძემ სხა შეაშველა. მე პირველად გონს ვერ მოვიდი; მერე კი თითქოს მე კი არა, ვილა-ცამ, სხვამ, კისრის ძარღვების მთელი დაძაბვით. თვალებში სრული ბინდის ჩამოწოლით, გამყინავი ხმით პირველი შეუწყო მათ, ამ ორ ფერდკარგულ ადამიანს. ნატო ადგილზე გამეშვა, ერთხანს ცრემლი არ ჩამოედინა; მერე კი, როცა ყველა თითქოს ჩავწყნარდით, მეორე ოთახში გავიდა და იქ იტირა.

ეს მე ნამდვილად, კარგად მახსოვს, მაგრამ სანდაზან მეგონია, რომ დამეჩიხრა.

სმენა კარგი ჰქონდა, სიმღერა იცოდა, მაგრამ ხშირად არ იმღერდა. ყველაზე მეტად უყვარდა:

„თუმი ვარ, მაგრამ კარგი ვარ, ბევრად ვჯობი-
ვარ კახსაო, ფეს დავერგა გადავხტები ბაქტრი-
ონ გალავანსაო“ და როცა ჩვენ მისი ამღერება
გვინდოდა, უსათუოდ ამ ლექსს, ამ სიმღერას წაშ-
ვიწყებდით, ნატაც არ აყოვნებდა, თავს უკან ლა-
მასად გადაიგებდა და თავისებურად დასძახებდა:
„თუმი ვარ, მაგრამ კარგი ვარ“...

სამამულთ ომისა და ომის მომდევნო პირველ მშვიდობიან წლებში წინამძღვრიანთაგანში, სა-
ქართველოს სახელმწიფოს დამხმარე მწერლების
დირექტორად ჩვენი საერთო, საყვარელი მეგობ-
რია პეტრე ბოკერია მუშობდა. ჩვენ დროდა-
დრო ჩავდიოდით მასთან და იგიც, ომისა და
ომის მომდევნო წლების სიდუტებით შევიწრო-
ებული მწერლებისა და ხელოვნების მოღვაწეების
ერთ ჯგუფს სულს გვიბრუნებდა, გვიმასპინძლ-
დებოდა. ვილაცას ამის შესახებ, ერთბაშე გავი-
ადებულად, საქართველოს თავმჯდომარისთვის
ვალერიან ბაქრაძისათვის მოუხსენებინა. დასა-
ხელებით აკაკი ხორავასა და ჩემი ვაგარი დასა-
ხელებინა. თუ საჭირო გასდებოდა პეტრე ბოკე-
რია გამსაღებელი იყო თავი ემართლებინა ბაქ-
რაძის წინაშე: — ერთხელ თუ ორხელ იყვნენ,
მერე ჩემგან პირიცი კი აღარ უქნიათ.

იმ მშვენიერ, მთავრად ღამით, ჩვენი „ლიტ-
ფონდის“ უკან თბილისში გებრუნდებოდით. დი-
დებულ სასიათზე ვიყავით. წიწაშურს რომ გა-
მოვცდით და სამხედრო გზაზე გამოვედით, მან-
ქანა, თითქოს კარგმა გზამ აწყვიანთ, შედგა;
რადაც გაუფუტდა. სანამ ჩვენი მძღოლი ძრავას
აწესრიგებდა, ჩვენ ბოშების ბანაკებით გზის პი-
რად შევექმნით და სიმღერები დავძახეთ; ნა-
ტაც ავიყოლიეთ და „თუმი ვარ, მაგრამ კარგი
ვარ“... ამ დროს მცხეთის მხრიდან თბილისის-
კენ მომავალი, გაკრიალებული „ზის 101“ გა-
მოჩინდა და ჩვენს მანქანასთან შეჩერდა. მანქანი-
დან სწორედ ვალერიან ბაქრაძემ გადმოიხედა:
— რა მოვცლიათო, იკითხა. პასუხი ყველას ნატო
ვანაძემ დაგვასწრო: — წინამძღვრიანთაგანი-
დან მოვდივართ. მანქანა გაგვიფუტდაო. ვალე-
რიან ბაქრაძეს გაეცინა და თავისი გზა განაგრ-
ძო. ალბათ ისიც დიდებულ სასიათზე იყო.

დაუწყოყარი ნატო ვანაძე... საქართველომ,
ხელოვნებამ, სილამაზემ დიდი დანაკლისი განი-
ცადა.

ბერლინის სახელმწიფო ოპერის თეატრის სახელტო დასი



სცენა ბალეტიდან „ჭველი თემა ვარიაციებით“
ასრულებენ მონიკა ლუბიცი და ბერნდ დრაიერი

მანანა პაიჭაძე

1979 წლის ოქტომბერში გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მთელი მოსახლეობა ზეიმობს რესპუბლიკის 30 წლისთავს. 30 წლის განმავლობაში ვდრ-ის მთავრობამ და მოსახლეობამ უდავოდ განადიოზულ წარმატებებს მიაღწიეს სოციალიზმის მშენებლობის საქმეში. აღსანიშნავია ის წარმატებებიც, რომელსაც რესპუბლიკამ მიაღწია კულტურისა და ხელოვნების დარგში, უფრო კონკრეტულად კი საუბარი გვექნება ბერლინის სახელმწიფო თეატრის თეატრის საბალეტო დასის შესახებ.

გერმანული კულტურის განვითარების ისტორიაში საბალეტო ხელოვნებას არცთუ უკანასკნელი

ადგილი უჭირავს. ოდითგანვე ცნობილი იყო გერმანულ კურფიურსტთა და მარკგრაფთა კარის საბალეტო წარმოდგენები, მათ შორის ვენის ე.წ. „რამთა ბალეტი“ (1667 წ.) ლეოპოლდ I-ის კარზე. ამ ხუთასმონაწილიანმა წარმოდგენამ ვენის მრავალსამეფო კარზე სენსაცია გამოიწვია. ვენის საბალეტო სკოლას ეკუთვნის ცნობილი ქორეოგრაფი ფრანც ანტონ კრისტოფ ჰილვერდინგი (1710-1768) და მისი მოწაფე იტალიელი გასპარტი ანჯიოლინი (1731-1803), რომელმაც 1761 წელს ვენაში გლუკის მუსიკაზე დადგა ბალეტი „დონ ჟუანი“.

პილვერდინგის გავლენით მიეცა ბიძგი ბალეტის განთქმულ და სახელმისაწვდომ რეფორმატორს ჟან ჟორჟ ნოვერს (1727-1810). ცნობილია აგრეთვე გერმანულ მოცეკვავე ქალთა სახელები, როგორცაა ანა ჰაინგელ-ვესტრისი (1752-1808) და ფანი ელსლერი (1810-1884).

ბერლინის საოპერო თეატრის ორსაუკუნუნახევრიანი ტრადიციები გააჩნია. მის სცენას ლევენდარულ მოცეკვავეთა და ქორეოგრაფთა მთელი პლუადები ახსოვს:

ჟან ჟორჟ ნოვერი 1744 წელს მოღვაწეობდა ბერლინის თეატრში როგორც მოცეკვავე და ქორეოგრაფი;

ფილიპო ტალიონი (1777-1871) XIX ს. 30-იან წლებში მოღვაწეობდა თავის ქალიშვილთან მარია ტალიონისთან (1804-1884) ერთად ბერლინში; პოლ (პაულ) ტალიონი (1808-1884), ფილიპო ტალიონის ვაჟი, 1835-1884 წლებში მოღვაწეობდა ბერლინის თეატრში, როგორც მთავარი ქორეოგრაფი და მისი ქალიშვილი მარია ტალიონი უმცროსი, (1833-1891) აგრეთვე გამოდიოდა მამამისის მიერ დადგმულ ბალეტებში ბერლინის თეატრის სცენაზე.

XIX საუკუნის 70-იანი წლებიდან კი საბალეტო ხელოვნება სულ უფრო და უფრო ნაკლებად გავრცელებულ დარგს წარმოადგენს. ბოლოს კი საქმე იქამდე მივიდა, რომ პირველი მსოფლიო ომის წლებში ბერლინის თეატრის სცენაზე არ დადგმულა არც ერთი საბალეტო პრემიერა თუ წარმოდგენა — იყო მხოლოდ საოპერო წარმოდგენები (მ. გუნის „ფაუსტი“, მეიერბერის „ჰუნგეროტები“, ჟ. ბიზეს „კარმენი“, რ. ვაგნერის „ტანპიოზერი“) და, საჭიროებისამებრ, ამ ოპერებში საბალეტო ნომრებისა ან სცენის შესასრულებლად გამოჰყავდათ თეატრის საბალეტო დასი.

ბალეტი გერმანიაში და, განსაკუთრებით, ბერლინის სახელმწიფო თეატრში დიდი კრიზისის პერიოდს განიცდიდა.

და აი, ამ პირობებში მსოფლიოს ახპარეზზე გამორჩეულ ამერიკელი მოცეკვავე ქალი აისედ-ორა დუნკანი (1878-1927), რომელმაც თავისი ახალი საშემსრულებლო სტილით საფუძვლი ჩაუყარა გარდატეხის პერიოდს მსოფლიო საბალეტო ხელოვნებაში. აღსანიშნავია, რომ 1904 წელს აისედორა დუნკანმა და მისმა დამ ელისაბედმა ბერლინში გახსნეს სკოლა. რითაც დააარსეს „ექსპრესიული“ ანუ „გამომხატველობითი“ ცეკვა გერმანიაში და ღრმა კვალი დატოვეს ბერლინის ბალეტის შემდგომ განვითარებაში. „ექსპრესიული“ ცეკვას ბევრი მიმდევარი გამოუჩნდა, მათ შორის

აღსანიშნავია რუდოლფ ფონ ლაბანი (1879-1958), მარი ვიგმანი (1886-1973) და სხვები.

XX საუკუნის 20-იან წლებში „თავისუფალმა“ „ექსპრესიულმა“ ცეკვამ ფართო გასაქანი მიიღო — ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა მთელი რიგი სკოლები, მაგ: მარი ვიგმანის, გრეტა პალუკას, პარალ კროიციბერგის და სხვათა სკოლები. მაგრამ ამ სკოლების ხელმძღვა-



ნელები უკვე აღარ კმაყოფილებოდნენ „ექსპრესიული“ ცეკვისათვის დამახასიათებელი სოლო ნომრებით და აბსტრაქტუაქციით. ისინი მიიღტვოდნენ შექმნათ მთლიანი სპექტაკლი, საბალეტო წარმოდგენა. ამ მხრივ აღსანიშნავია კურტი იოსის და ჟან ვაიდტიხს საინტერესო ნამუშევრები. აგრეთვე, ბერლინის სახელმწიფო ოპერის თეატრის მთავარი ბალეტმეისტერის ჰენრიხ კრიოლრის დადგმები. დიდად საინტერესო აღმოჩნდა

მის მიერ, 1919-1922 წლებში და ბალეტმეისტერ ლინა ჰერცერის დახმარებით დადგმული ლ. დელიბის „სილვია“, კ. გლუკის „დონ ჟუანი“, ბეთჰოვენის „ათენის ნანგრევები“ და რ. შტრაუსის „ლევუნდა იოსებზე“.

გარდა ამისა, 1924-1930 წლებში ბერლინის თეატრის მთავარმა ბალეტმეისტერმა მაქს ტერპიხისმა დადგა ი. სტრავენსკის „პეტრუშკა“ და „პულჩინელა“, ს. პროკოფიევის „სკვითური სიუ-

სცენა ბალეტიდან „შეჩეკუნჩიკი“. თოვლის ფიქვების ვალსი





სენა ბალეტოდან „სპარტაკი“. ფლავია — ბრიგიტე პროისი
სპარტაკი — როლანდ გავლიცი

ტის“ მუსიკაზე ბალეტი „განთავისუფლებულნი“.

მაგრამ გერმანიაში, და, კერძოდ, ბერლინში ბალეტის აღორძინება დიდხანს არ გაგრძელებულა — ფაშისტურმა რეჟიმმა აკრძალა პროგრესულ ქორეოგრაფთა და შემსრულებელთა მოღვაწეობა და ისინი იძულებულნი იყვნენ, ემიგრაციაში წასულიყვნენ. ისინი კი, ვინც სამშობლოში დარჩნენ, მუდამ შებოჭილები და კონტროლის ქვეშ მუშაობდნენ. აღსანიშნავია, რომ ამ მძიმე პერიოდში

(1934-1945) ბერლინის თეატრში ბალეტმეისტერად მუშაობდა ლიზი მაუდრიკი, რომელმაც მონტე-კარლოში გაიარა გამოჩენილი რუსი მოცეკვაისა და ქორეოგრაფის მიხეილ ფოკინის სკოლა. ლიზი მაუდრიკმა მონახა კლასიკური და „ექსპრესიული“ ცეკვის ელემენტების შესანიშნავი შერწყმის ხერხები, რამაც კიდევ რამდენიმე დიდი ნაბიჯით წინ წასწია ბერლინის და გერმანიის საბალეტო სკოლა.

მაგრამ ყოველივე ამის მიუხედავად, თეატრში არ იყო მყარი და ფართო რეპერტუარი.

1949 წლის ოქტომბერში გერმანია ორ დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ გაიყო — გერმანიის დემოკრატიულ და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკად.

ზღრ — ეს იყო პირველი გერმანული სოციალისტური მუშათა და გლეხთა სახელმწიფო, და მას მოჰყვა შედეგად საკუთარი საბალეტო კულტურის ფორმირება. ამ ამოცანის გადაწყვეტაში ბერლინის ოპერის თეატრის საბალეტო დასს დიდი დახმარება გაუწია და მასზე დიდი გავლენა იქონია ტატიანა გზოვსკაია მ, რომელმაც 1928 წელს თავის მუშავე ნიქტორ გზოვსკისთან ერთად გახსნა ბერლინში კლასიკური ცეკვის სკოლა, ხოლო 1945-1951 წლებში იგი იყო ბერლინის სახელმწიფო ოპერის თეატრის მთავარი ბალეტმეისტერი. მისი მოღვაწეობის პერიოდში თეატრის საბალეტო დასს დიდი წინსვლა დაეცო. და, რაც მთავარია, 1946 წლიდან თეატრმა დაიწყო თავის მყარ რეპერტუარზე ზრუნვა. აი, ის სპექტაკლები, რაც 1946-51 წლებში დაიდგა თეატრის სცენაზე ტატიანა გზოვსკაიას ხელმძღვანელობით:

1946 წ.

კრისტოფ ვილიბალდ გლუკი „დონ ჟუანი“
მორის რაველი „დაფნისი და ქლოე“
მორის რაველი „ბოლერო“

ფრიდ ვალტერი „ისარი“
პაულ ჰინდემიტტი „ნობოლისიმა ვიზიონე“
იგორ სტრავინსკი „პეტრუშკა“

1947 წ.

კარლ მარია ფონ ვებერი (მუსიკა „მოპატივება ცეკვაზე“) „სული ვარდისა“

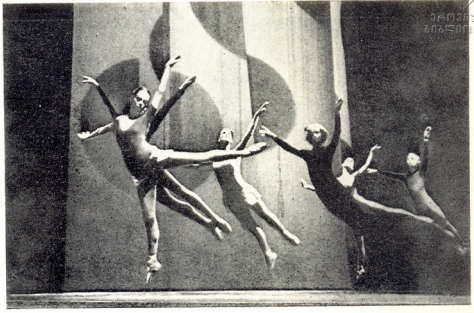
კლოდ დებუსი „ფანის განცხრომა ნაშუადღევს“
ენრიკე გრანადოსი „გოიესკას“

1948 წ.

სერგეი პროკოფიევი „რომეო და ჯულიეტა“

1949 წ.

ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი „პრომეთე“
პ. ი. ჩაიკოვსკი „მძინარე მზეთუნახავი“



სცენა ბალეტდან „ორნი“



სცენა ბალეტდან „ვიზელი-რაპონსა გირტი, ალბერტი — ბერნდ დრაიერი“

სცენა ბალეტდან „შნელკუნჩიკი“. პრინცესა — ინეს დალხაე პრინცი — ბ. პანუს სკენარია



1949 წ.
 ლეო შპისი „დონ კიხოტი“
 1950 წ.
 პ. ი. ჩაიკოვსკი „დიდი სკოლა“
 (მესამე სიუჟეტის მიხედვით)
 1951 წ.
 მორის რაველი „ვალსი“

1951 წელს ბერლინში დაარსდა სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სასწავლებელი. ეს დიდად მნიშვნელოვანი ფაქტი იყო, რადგან ამიერიდან ბერლინის სახელმწიფო თეატრს ეყოლებოდა თავისი მიმავალი სამშენებლო კადრები. ქორეოგრაფიული სასწავლებელი მოქმედებს საბჭოთა საბალეტო ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწის აგრიპინა ვაგანოვას სისტემის მიხედვით. სასწავლებლის მუშაობა მთლიანად დაფუძნებულია საბჭოთა ბალეტის პრინციპებზე, საბჭოთა საბალეტო სკოლის ტრადიციებზე. დიდი დახმარება გაუწიეს ბერლინის ქორეოგრაფიული სასწავლებელს სსრკ დიდი თეატრის ბალეტის ოსტატებმა — ვარვარა ვოლკოვა, მიხაილ გაბოვიჩმა, ნიკოლაი აპუტინინმა და, განსაკუთრებით კი, ოლგა ლუქმინსკაიამ — რომლებიც რამდენიმე წლის განმავლობაში იქ პედაგოგებად მუშაობდნენ. ბერლინის სახელმწიფო ოპერის თეატრის საბალეტო დასი, ისევე როგორც ბერლინის ქორეოგრაფიული სასწავლებელი, მთლიანად ორიენტირებულია საბჭოთა საბალეტო ხელოვნების სისტემაზე და ტრადიციებზე რუსული ბალეტის ოსტატების გამოსვლები არაერთხელ, ჩატარებულა ბერლინის თეატრში ჯერ კიდევ XX საუკუნის 10-იან და 20-იან წლებში. 1908 წელს საგასტროლოდ იყო ჩამოსული პეტერბურგის მარიინის თეატრის საბალეტო დასი; 1910 წელს და შემდეგ 1929 წელს ბერლინის თეატრში ჩამოსული იყო ცნობილი რუსი ანტრეპრენიორის სერგეი დიაგილევის დასი (მიხეილ ფოკინი, ანა პავლოვა, ტამარა კარსავინა, ვაცლავ ნივინსკი და სხვ.) 20-იან წლებში ჩამოსული იყო ცნობილი რუსი მოცეკვავე ქალი ანა პავლოვა თავისი დასით (ივი გამოეყო ს. დიაგილევის დასს და შექმნა თავისი საკუთარი). ასე რომ, გერმანელი მაყურებელი ადრეც კარგად იცნობდა რუსული კლასიკური ბალეტის სკოლას.

თეატრის დასისთვის განსაკუთრებით მძიმე იყო ომის შემდგომი პერიოდი, ვინაიდან თეატრის შენ-

ობა „უნტერ დენ ლინდენ“ („ცაცხვების ქვეშ“) ომის დროს დაშავდა და თეატრი დროებით გადავიდა ყოფილი საადმირალო სასახლის შენობაში. 1952-1955 წლებში დასის ხელმძღვანელია დ. გ. ოზონი შპისი. ამ პერიოდში მან დადგა ისეთი ბალეტები, როგორცაა „ბავშვის ოცნება“ ე. ბიზეტის მუსიკაზე, სერგეი პროკოფიევის „ზოლუშკა“, ლეო შპისის „აპოლონი და დანაზა“. ვიქტორ ბრუნსის „მბრძანებლის უფლებანი“ და სხვა. ამ საქმიანობაში ქორეოგრაფს ეხმარებოდა შესანიშნავი დასი სოლისტებით — ელენორა ვესკო, ნორა მანკი, პანს ფონ კუსეროვი და ერპარტ შტეგმანი. მაგრამ არავის დაეიწყებოდა 1955 წლის 21 ოქტომბერი — ამ დღეს თეატრის განახლებულ შენობაში უნტერ დენ ლინდენზე დაიდგა არამ სანატორიანი „გაიანე“.

მას შემდეგ ბერლინის სახელმწიფო ოპერის თეატრის საბალეტო დასის მოღვაწეობა აღმავალი გზით მიემართება.

1955-1970 წლებში მთავარ ბალეტმეისტრად და საბალეტო დასის დირექტორად მუშაობდა შესანიშნავი ქორეოგრაფი ქალი ლილო გრუბერი. მის დროს თეატრის სცენაზე აღადგინეს ისეთი კლასიკური ბალეტები, როგორცაა „კოპოლია“, „ქიზელი“, „გედის ტბა“, „მწიფეკუნძოვი“, ჩ. პუტინის „პა-დე კატრი“, „მძინარე მზეთუნახავი“, „სილფიდები“, ამასთანავე, დაიდგა ვოლფგანგ კოქნუტის ახალი ბალეტი „მონები“, კურტ შვენის „ბალადა ბენდირებზე“, ვ. ა. მოცარტის „პატარა სამშენისები“, კლაუდიო მონტევერდის „Il ballo delle ingrate“ იგორ სტრავინსკის „ფასკუნჯი“, „ტოროლას სიმღერა“, ლეო შპისის „დონ კიხოტი“, ბორის ასფიევის „პარიზის ალი“ და „ბახჩისარაის შადრევანი“, სერგეი პროკოფიევის „პეტერი და მგელი“.

1972 წლიდან დღემდე ბერლინის სახელმწიფო ოპერის თეატრის საბალეტო დასის დირექტორი და ხელმძღვანელია ე. გ. ოზონი, რომელიც 60-იან წლებში იყო პირველი სოლო-მოცეკვავე. მან უკვე შესძლო მყარი კოლექტივის შექმნა და მისი საზღვარგარეთ გასტროლებზე გაყვანა. და აი, დასმა თავისი ხელოვნება ჩვენა იტალიაში, ფინეთში, დანიაში, საფრანგეთში, ავსტრიაში, პოლონეთში, უნგრეთში, იუგოსლავიაში, შვეიცარიაში და იაპონიაში.

გერმანიის მოწვევითვე ბერლინის თეატრის სცენაზე საქეტაკლები დადგეს: ნატალია კასატკინამ და ვლადიმერ ვასილიოვმა ი. სტრავინსკის

„კურთხეული გაზაფხული“, უნგრელმა ქორეოგრაფმა ლასლო სერიგიმ ა. ხაჩატურიანის „საარტაკი“, ცნობილმა ქორეოგრაფმა ალბერტო ალონსო ბიზუ-შენდრინის „კარმენ-სიუიტა“.

ეგონ ბიშოფს მხარში უდგას ნიჭიერი ქორეოგრაფი დიტმარ ზაიფერტი. მან ამ უკანასკნელი წლების მანძილზე დადგა მთელი რიგი საინტერესო ბალეტები. მათგან აღვნიშნავთ ვ. ბასნერის „სამ მუსკეტერს“, ჟან ფრანსუვის „ხელმწიფის ახალ კაბას“, ბეთოვენის „ძველ თემას ვარიაციებით“ და ფრ. პელენის „ორნი“.

ამჟამად, ბერლინის სახელმწიფო ოპერის თეატრის საბალეტო დასში 72 წევრია; ამათგან 20 სოლისტი; არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ პრინა-ბალერინა მონიკა ლუბიციხ, პირველი მოცეკვავეების ბერნდ დრაიერიხსა და როლანდ გავლიციხ, სოლისტების გიზელა ამბროსიხ, პეტერ ბერგერიხ, რამონა გირტიხ, ანიტა ტანკიხ, შტეფან ლუქსიხ, ბრიგიტე პროიხის მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობა; ყოველ მოცეკვავეს გააჩნია თავისი ინდივიდუალური ხელწერა, სტილი, ტექნიკურად საკმაოდ ძლიერი მომზადება. დასის მაღალი აკადემიური დონის მკაფიო მარჯვებელია ის, რომ ნებისმიერ რიგით სპექტაკლზეც კი მაყურებელთა დარბაზი საესა, და საესა არა ნეიტრალური მაყურებლით, არამედ დაინტერესებული და ფრიად მომთხოვნი აუდიტორიით.

რადნივმე წელია, რაც ბერლინის სახელმწიფო ოპერის თეატრმა ტრადიციად შემოიღო ბალეტის დღეების — ინტერნაციონალური ზეიმის ჩატარება. ამ ღონისძიებაზე იწვევენ სტუმრებს საბჭოთა კავშირიდან, სოციალისტური ქვეყნების საოპერო თეატრებიდან, ლონდონიდან, პარიზიდან, ამსტერდამიდან და ჰელსინკიდან.

წელს ბალეტის დღეები ჩატარდა 11-18 მისს. მოწვეულ სტუმართაგან ამ დღეებში მონაწილეობა მიიღეს სრულ დიდი თეატრის სოლისტებმა ირინა პროკოფიევამ და ანდრეი კონდრატოვმა, პარიზის გრანდ-ოპერას სოლისტებმა გისლენ ტესარმა და მიშელ დენარმა, პრადის ნაციონალური თეატრის სოლისტებმა იანა კუროვამ და ლუბომირ კაფკამ და ლინდონის როილ ბალეტის სოლისტებმა მერა გილგადმა და ჯონათან კელიმ. 18 მისს კი თეატრში ბალეტის დღეების დასურვავზე ჩატარდა ბერლინის სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სასწავლებლის საანგარიშო და გამოსაშვები გამოსვლა, რომლის შემდეგაც კვლავ დაგრწმუნდით იმაში, რომ ბერლინის ოპერის თეატრს ახალი და ღირსეული მომავალი აქვს.

ეპოპის სუნთქვა

ნოდარ გურბანიძე

პარტული საბჭოთა თეატრის განვითარების უმნიშვნელოვანესი ეტაპი „ანჰორის“ ბრწყინვალე დადგმით აღიწინა. ამ სპექტაკლში სრულიყოფილი თეატრალური ფორმით (რევოლუციურ-რომანტიკულ, პეროპული თეატრის განვითარების ამ განსაზღვრულ ეტაპზე) დაღმოცემული იქნა ახალი, საბჭოთა სინამდვილის რევოლუციური იდეები. ეს იდეური პრობლემატურა ამ სპექტაკლისა, აკაკი ხორავას ოქმით „საბჭოთა თეატრის განვითარებისათვის სასოციალური აუცილებლობას წარმოადგენდა და წარმოადგენს დღესაც.

- ეს პრობლემებია:
1. თანამედროვე გვირის ასახვა თეატრალურ ხელოვნებაში,
 2. ხალხი, როგორც ისტორიის მამოძრავებელი ძალა,
 3. გმირისა და ხალხის ურთიერთკავშირი.
- დ. რევოლუციური რომანტიკა და კლასთა ბრძოლა,
 ე. ღარბი გლეხობა, როგორც პროლეტარიატის მოკავშირე საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვებისათვის ბრძოლის საქმეში,
 ვ. ეროვნული ფორმა და ინტერნაციონალური შინაარსი“.

გაგრძელდა. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1977, № 5-6, 1978, № 6-7, 1979



პრობლემათა ეს ფართო სექტორი სრულად მოიცავს ამ ისტორიულ მნიშვნელობის სექტაკლის ფარგლებს შარბერს. ამავე დროს, ამ სექტაკლში მონგებულ და ფსიქიკურად ფრმა, ცხადია, შემდგომ განვითარებული და თავისებურად გარდქმნილი, საერთოდ საპიკო თეატრის წინხდის ერთ-ერთ უაღრესად საკუთხმსში მომგება იქცა. შემოხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ საპიკოთა დრამატული თეატრის ისტორიის მესამე ტომის შესავალ წარმოქმნა, რომელიც მოკლედ მოიხილავს მთელი საპიკოთა თეატრის განვითარების კანონებს 1926-1932 წ.წ. განსაკუთრებული ადგილი ეძიება ამ სექტაკლს და მის სხვა ღირსებებთან ერთად ხაზგასმით არის აღნიშნული, რომ

...В этом спектакле мощно звучала тема пролетарского интернационализма, и он явился одним из самых значительных событий советской театральной жизни тех лет².

საპიკოთა სოციალისტური სინამდვილე, თავისი განვითარებისა და დამკვიდრების უჩვეულო ტემპის მეხებით, ახალ-ახალ შემოქმედებით პრობლემებს აყენებდა საერთოდ საპიკოთა თეატრის, და მათ შორის, ცხადია, ქართული საპიკოთა თეატრის წინაშე, რომლის უკვლავ ღიბდა და ნიჭიერმა წარმომადგენლებმა, კ. შარბერის შემოქმედებით და ს. ამბებელმა არა ერთხელ დაამტკიცეს, თუ რა ღრმად ემსოდათ თანამედროვე სინამდვილას და თანამედროვე ცხოვრების, მათი უფროებითის რთული პროცესები, დაამტკიცეს, რომ არა მხოლოდ ესთეტი, არამედ ძალბუთ შობამებედაც, ირიგინალურ თეატრალურ ფორმებში მათი გადმოცემა.

ესევე, როგორც ცოცხალი წლების დასასრულს თეატრების წინაშე თანამედროვე ცხოვრება და დაუთვა ახალი შემოქმედებითი ამოცანა — რეკლამული ბროშურების განზოგადებულ ხასიათი, ავტორიტარ-რეკლამული პოლის, კონფლიქტის სიმბოლური გამოხატვა, ზოგადი ტიპების დაპირისპირება შეცვლილყო ამ ბროშურების კონკრეტული ჩვენების, რეკლამული გზების ცოცხალი, ინდივიდუალური ხასიათების წარმოდგენით, ისტორიული კონფლიქტის რეკლამული წარმოსახვით, ახლაც, სოციალისტური სინამდვილას ახალი ვითარების კვლავ, წინაშე პრობლემა განსწავებულ სოციალური კონფლიქტების, სოციალისტის მშენებელი ადამიანების, ქვეყნის მშენებელი-რომანტიკოსების და ერთობიას-ტიპის სცენური განსხვავებისა.

ქართული საპიკოთა თეატრი მზად იყო ამ რთული, შემოქმედებითი ამოცანის დაძლევისათვის. ის უნდა შეეცნა სცენური ტიპი ახალი საპიკოთა ადამიანისა და ამის შესაბამისად, სცენური შემოქმედების ახალი სტილი. თუ აქამდე მაუკრებელი ხედავდა რეკლამულია და სამოქალაქო ომების გზების ან იმით იყო ამ რეკლამულია ქმნიდა, ახლა აუცილებელი იყო ჩვენება იმ ადამიანებისა, რომლებიც საპიკოთა სინამდვილეს ქმნიდნენ. გ. ბოიჩიკოვი თავის წიგნში „Душа театра“ სამართლიანად შენიშნავს, რომ მიუხედავად ადრეული რეკლამული ხასიათების დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობისა და მათგან უნდა მომდგრებოდნენ, ის სხებზე ჩვენ შეგავძლია განვითარებით როგორც აქტიურული მსწერების უაღრესი წინაშე. მათი ისტორიული თავისებურება იმ-ში მდგომარეობს, რომ აქ პრობლემების ცოცხალი წინა-თესებანი, ინდივიდუალური ადამიანური ხასიათები გამოხატული იყვნენ ხაზგასმული იდეური ტენდენციებით, როგორც ტიპების მიერ პრობლემის განცდა, რაკ იმ დროის ახალი გზები უნდა უკოლოდნენ არა მხოლოდ მასობრივი ტიპი, არამედ წარმოდგენილიყო ვითარება მათის წინამძღოლი, სახალხო მოძრაობის ორგანიზატორი, ხალხის რეკლამული მამების მეთაურის ინდივიდუალური ხასიათის ფართო მონაშენები გამოქრება — მისი ინდივიდუალური ხასიათი თავისებების კონკრეტულობასთან ერთად — მოთხოვნა ებოძა წესების ფორმებს. ამდროს ფსიქოლოგიური შესრულების პლანის რომანტიკული ტანალობით იყო შეფერილი. ახალ ეტაპზე — იციანი წლების დასასრულს — ადამიანის სრულად და მრავალმხრივი წყდობისთვის სპირა იყო გამოყენდა უკვლავ ცოცხალი ინდივიდუალობისა, რომლის მეხებითაც გამოიხატებოდა ტიპურობა.

«Суммируя сказанное, можно заметить, что к концу 20-х годов полностью определилась природа советского стиля актерской игры. Главным питательным началом нового творчества стал положительный герой времени,

то есть человек, который перестраивая мир, перестраивал сам. Психологический облик этого человека полностью сохранял классовую определенность, но из общего все отчетливой выделялось индивидуальное. Этому процессу соответствовал переход от плакатной условности к изображению нового человека в его романтической, а затем в реалистическом восприятии.

На первый план выдвигалось и делалось ведущим реалистическое сценическое искусство».

ამგვარად, სრულად ნათლად გამოიკვეთა კონკრეტული პიკო-ბერიბი, რომელიც თავის სცენურ განსხვავებას იხოვდა. ეს კონკრეტული უკვე თავისთავად, ბუნებრივად განპირობებდა როგორც ახლ რეკლამული სტილის, ასევე ახლებურ სცენურ საშუალებებს, რაც ახსოვებულა არ წინაშე და მათის თქმას გმირულ-რომანტიკული თეატრის მონაპირისა და უფლის სისტემაზე, რომელიც ისტორიის თვალსაზრისით „ახალი“ იყო — და რასაკვირველია, კვლავ განვითარება და სრულყოფის პროცესი განიცდიდა. ასევე ისტორიული აუცილებლობით იყო ნაჯინახები ის ცხოველებშილი დაინტერესება თანამედროვე საპიკოთა და ქართული დრამატურიაში, რითაც თეატრალური ცხოვრების ეს პერიოდი, სრულად შევიდა აღნიშნულა. თუ რუსთაველის თეატრის შემოქმედების ორ მსწერავალს — „ახალისა“ (1924 წ.) და „უკანა-ღიბს“ (1933 წლის დასაწყისი) შორის არსებულ პიკო-ბერს გაჯანაღლებით, ვნახავთ, რომ თორბეტ დადგმულ სექტაკლს შორის ცხრა პიკის თანამედროვე ცხოვრებას სახავდა, ამთავან კ სუთი რუსული საპიკოთა დრამატურის ნიმუში იყო. კ. შარბერის მიერ დაინახებულ თეატრში კი დაახლოებით ასევე პიკო-ბერი. ე. ი. ბრწყინვალე „პიკო, ჩვენ ვცოცხლობთ“ (1924 წ.) და „ოცდობი“ (1932 წ.) შორის, დაიდა ოცდობილი პიკის (დამეიანებებთ: ფან-ტასტური შობისმონაპირისა). კვლავ უფრო განსაკვირებელი ისაა, რომ მათ შორისაა გენიალური სექტაკლი „ურთულ პიკო-ბერი“, შესანიშნავი ნამუშევრები „პიკო, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „უკანა-ღიბს“, „კვალ გულში“, „გებრიჩ ჩენი“ და აქედან ცხრამეტი პიკის საპიკოთა ავტორის კალმს ეკუთვნოდა.

რეკლამული გზების ვერდით ქართულ საპიკოთა სცენაზე დადგენ ახალი თაობის ადამიანები, რომლებიც თავიანთი სხელოვანი წინაპრების ცვლად ასევე რეკლამული ბროშურის უწოდებ, მხოლოდ სხვა ცხოველად ვითარებაში — ქვეყნის, საზოგადოების განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე — რეკლამული, ინდივიდუალური, კლასიკური ხასიათის ვითარებაში. ახლა ისინი არა მხოლოდ დიად აღმშენებლობათა ერთობიანობით ცხოვრობდნენ და ებრძოდნენ ეკონომიური განვითარების, სოციალური გარდამქმნების ისტორიულად აუცილებელ სინდრომს, არამედ ებრძოდნენ აგრეთვე შენიღბულ მტერს, ქალქად იქნებოდა ის თუ სოფლად, ქარხანაში თუ მინერად, მცნებურული უარის შემოქმედებით ასპარეზით თუ სახელმწიფო აპარატის ბიურკრატიულ დასპარეზში.

არ იქნება მთლად მართებული იმის მტკიცება, რომ საპიკოთა დრამატურის იმ ახალმა ნაჯამმა არსებითი ხასიათის ცვლილებანი შეეცანა ქართული თეატრის შემოქმედებით თავისებურებაში, რომ მამ გარდამქმნა ჩენი თეატრის სტილისტიკა. ის გარემოება, რომ გმირულ-რომანტიკული სტილი ქართულ საპიკოთა სცენაზე სრულყოფილად და მრავალმხრივად გამოიკვეთა, შევარდნით ხანმოკლე პერიოდში მანძილზე — დაწყებული კ. შარბერის მიერ „ცვრის წყაროდან“ (1924 წ.) და დამთავრებული ს. ამბებელის „უკანა-ღიბს“ (1933 წ.) შიგნითა ისტორიულად ვაქტორმა განსაზღვრა — საერთოდ ქართული სტილიზაციის ტრადიციამ, ქართული ადამიანის თავისებურმა ფსიქოლოგიურმა წყაბამ, სამყაროს აღმოსავლეთის დასაპირისაგან დამოკიდებულების პიეტეტმა ბუნებამ, მსოფლადგების მთელმა სისტემამ, ეს გმირი თეატრი, რეალისტული და რომანტიკული ერთსა და იმავე დროს, ქართველ ხალხს უფრო უყარს, ვიდრე რომელიმე ერს მსოფლიოში, ეს შეიძლება იმიტაც აისწენ-იოდეს, რომ მისი სამშობლოს ნათელმა და მალაქმა ცამ მის სიციცხელ განსაკუთრებული შეავარსა, ხოლო ტრაგიკული ისტორიამ ღრმა ჩაფიქრების თემები მისცა. ეს იშვიათი შემთხვევაა, რაკ ახალი ბუნებრივი გეოგრაფია ასეთ შავბედის ისტორიასთან იუს დავაპირებული. ზრმა ბედისწერა და მის წინააღმდეგ ბრძოლა მთელი კაცობრიობის უკვადი თემა, ქართველი ერისათვის



კის განსაკუთრებით მახლობელი — წერდა გ. ქიქოძე თავის სტატიას „თეატრის პრობლემები“:

„დაბ. ქართული საბჭოთა თეატრის ბუნებისთვის უფრო ორგანული აღმონდა ეს გვირგვინ-რომანტიკული სტილი, მაგრამ იგი არ გვეხება როგორც მეტაფიზიკური მოღვაწე, უშუალო ციტადელი ჩაეტეო, რომლისთვისაც დროისა და ხელოვნების ახალი მოთხოვნები უცხო და მიუღებელია. პირიქით, ახლანდელი დრამატურგია, ახალმა იდეურმა სამყარომ და ნეოკლასიკურმა თეატრალურმა ფორმებმა სახსობო და სარეცესიო ბელეგუნებში ძალზე გააფიქრებელი გვირგვინ-რომანტიკული თეატრის სახელები, გააძლიერეს მისი პატივით, ახალი შინაარსით ადვანს იგი.“

სხვადასხვა თეატრალური მიმდინარეობა თავისებურებებს და მათ ურთიერთობებს ფრიად საინტერესო მოსაზრებებს ავითარებს ცნობილი რუსი თეატრალური კრიტიკოსი კ. რუდნიკი. იგი უარყოფს ოციანი წლების შუა პერიოდის თეორეტიკოსს (რ. პეღუა, ა. ლენარტსკი) მოსაზრებებს, რომ თითქმის „უკუდარბრუნებინებელია“, რომ მიმდინარეობს ერთგვარი პროცესი სინთეზის „მეზარტყენ“ და „მეზარტყენ“ თეატრთა შორის, „ცენტრები“ ახლოვდებიან, რადიკალურად იცვლებიან ორივე მიმართულებით თეატრები და სავითარ ქაშში ერთ სტილისტურ სახეს ღებულბენ მაგ. ლენარტსკი:

«Художественный реализм является наиболее подходящей формой для нового театра, но в эту подходящую форму надо было влить новое содержание».

კ. რუდნიკის აზრით, სურათით ჩვენი ხელოვნების სტილის ჩამოკლებიან პროცესის განხილვისა, როგორც თავისებური სინთეზის, ორი მიმართულების შერწყმის პროცესისა (ნოვატორული და ტრადიციული; ინდივიდის ფსიქოლოგიის ანალიზი და მასების მობრძოლის გამოსახვა; პიროვნების სიღრმეების წყლიზი და ისტორიის განვითარების უშუალო განსა, სობრძობად განხორცილება და ყოფით-კონკრეტული-სარწმუნო) თავის სისადაეთ ფრიად მიშობილავია და უარყოფილია თვით ხელოვნების ცხოვრებით:

«На самом же деле говорить следует не о слиянии или синтезе, а о взаимодействии (и взаимном обогащении) двух основных направлений, существующих в советском сценическом искусстве на протяжении всей его истории существующих не по произволу Станиславского или Мейерхольда, Вишневского или Афиногенова, Леонова или Погодина, а по велению самой жизни».

საინტერესოა მოსაზრება ეროვნული თეატრალური ტრადიციის ფარგლებში შემაჯავ ტრადიციანა განსხვავების თაობაზე. რომანტიკული ტრადიცია — ყოველთვის გამოკვეთილი მცირე თეატრის შემოქმედებაში, თვისებდა ა. ისტორიკული ყოფითი რეალიზმის ტენდენციებდა, ხოლო ჩვევის ფსიქოლოგიურ რეალიზმზე აღმოცენებელი სახმატორი თეატრი თანამედროვე რეკლამული-ური თემატიკის ათვისებისას უფრო ავარიოვებდა, „თანამედროვეება“ ამ რეალიზმის საფუძვლებს.

ცხადია, ავგარი სახათის პროცესები ასეთვე ინტენსივობით მიმდინარეობდა ქართულ საბჭოთა თეატრში. ეს პროცესი განსაკუთრებით მკვეთრად გამოისახა 1928 წლიდან, როცა კ. მარჯანიშვილის ხელშემდევანლობით ჩამოყალიბდა ქუთაის-ბათუმის თეატრი. ეს არის სწორედ ის პერიოდი, როცა საბჭოთა თეატრალურ სამყაროში მყარმა ბრძოლა წარმოებდა თეატრალურ მიმდინარეობათა „მონოპოლიაზე“, და როცა ნაწილი თეატრალური მოღვაწეებისა და დაპირისპირების — უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვი — განსხვავების რეალობის მოუხედავად, ცილობდა საქმე დეუბატა იგი თითქმის ერთიანი, ყოველმხრივცული და ყოველმხარებთვი თეატრალური სტილი ეკვილიბრდა.

1927 წლის მაისში ცენტრალური კომიტეტის ავტორიზაციამ გამართულ თეატრალურ თაობირზე, რომელსაც საფუძვლად ედო ცკის ცნობილი რეკლამული „О политике партии в области художественной литературы“. (1925 წ. 18 ივნისი) მთელის სიყბადით გამოიკეთა პარტიის თეატრალური პოლიტიკის ძირითადი მიმართულებანი, სადაც ხაზგასმით იყო აღნიშნული, რომ სოციალიზმის მუშენებლობის საქმეში გამოყენებელი უნდა იქნას სცენური სკოლებისა და მიმდინარეობების მთელი მრავალფეროვნება და რომ პარტია მხარს დაუჭერს თეატრის თან განვითარებას და შემოქმედებითი თეატრალური უსარგებლოებისა და უსარგებლოების მიწინააღმდეგეობას. სარგებლოებისა და უსარგებლოების მიწინააღმდეგეობას. სარგებლოებისა და უსარგებლოების მიწინააღმდეგეობას.

ნარეობების მთელი მრავალფეროვნება და რომ პარტია მხარს დაუჭერს თეატრის თან განვითარებას და შემოქმედებითი თეატრალური უსარგებლოებისა და უსარგებლოების მიწინააღმდეგეობას. სარგებლოებისა და უსარგებლოების მიწინააღმდეგეობას.

ამ მოვლენების ფონზე, ისტორიული თეატრის რეალიზმი, ძალზე ხანგრძლივად რუსეთის ხალხობისა და კვლავ მარჯანიშვილის ხელშემდევანლობით არსებული თეატრების შემოქმედებითი მოღვაწეობა, ს. ამბეტილსა და კ. მარჯანიშვილის თეატრალური იდეათა თავისთვისება და პოლიტიკური სახითი. საგულისხმოა ის განვირგობა, რომ ამ პოლემიკას „საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია“ ავტორები იმ დროის (ივლისებმა 1926-1928 წ.წ.) ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თეატრალურ მოვლენად მიიჩნევენ („Политика между С. Ахметели и К. Марджанишвили была одним из острых эпизодов театральной жизни того времени“, Т. 3, стр. 27).

ამ პერიოდში ორივე თეატრში დიდის ინტენსივობით განიდა მუშაობა თანამედროვე რეპერტუარის შესაქმნელად, ამ დრამატურგიის შესაბამისი თეატრალური ფორმების სიძიებლად, თანამედროვე საბჭოთა ადამიანის სცენური სახის ჩამოსაყალიბებლად. ქართული თეატრის სცენაზე ავიდნენ მორჩავე მუშები, ინტელექტულები, მკვიციები, საკლამურენი საქმისათვის მებრძოლნი, ერთი სიტყვით, ყველა ისინი, ვინც კმნიდა და აშენებდა ახალ ცხოვრებას, ამ დაღებიან გმირების მხატვრულ-სცენური სახის შესწის არავითარი ტრადიცია არ არსებობდა (ისევე როგორც თავის დროზე არ არსებობდა რაიმე ტრადიცია რეკლამული მებრძოლთა სახების შესაქმნელად) ქართულ სცენაზე. ამიტომ ყოველი მოღწევა ამ მიმართულებით ნოვატორულ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ (ავ. ბორჩხაძე კომუნისტურ გაროინში „ქართა ქალაქში“, შავიდალი: „მის თაბაში აღსანიშნავია, ის, რომ იგი არღვევს გმირის როლის განმეტაკებულ ტრადიციას. მთელი თაბაშის სიმძიმის ცენტრი მას გადადინდა აქვს განცედა სიღრმეში. დაბალი ტონი, მაგრამ და-პირითული შივანები ექსპრესიო... არტერი გადკვეთების და ტრავმატიკი“ („კომუნისტი“ 1924 წ. 30. X), რადგან იგი ახალი სცენური ამოცანების გადაწყვეტასთან არის დაკავშირებული და ცხოვრების ღრმა ცოდნას, ახალი ადამიანის ფსიქოლოგიაში წვდომას მოითხოვს. ქართული სცენის ისეთი ინტელექტუალი, როგორც ა. ვახაძე იყო, გაუპირდა კომუნის იესობა. ლიანდრად ვაგუზებს“ დების მოწინავე მუშის — ნოვოკური როლის შესრულება; „საქმე არის, რომ მე ავგარი ტიპებს არც ცხოვრებაში ვიწინააღმდეგე და არც ლიტერატურულად, რომ შემშლბობა განმეცადა მისი შინაგანი სამყარო... მამტობის „ცნობა“ არ არის სპირა... ის ყველა ხელოვნის სულში მოვადიდ არსებობს. დიდი დრამატურგის გმირები, ზოგად გმირებია, ვახა ნოვოკური ყოფითი სახე იყო. მე მისი განწინებაა სამყარო, მისი ცხოვრებისეული სახე ვერ განვიცევი ამიტომაც მე შუამდინ ჩემს გონებაში სპება ამ თიქისა და ვსადა მე მისი ასლი სცენაზე რეპერტუარულად გადავიტანე. აი, ჩემი შემდროში“ („ხაზ ა. ვახაძისა“).

თუმცა იმდროინდელი პრესა ფრიად იწინებს რევისორ შ. აღ: მხამბის მუშაობას მსახიობებთან („რევისორის არ დაუშოვავსო, არც უნებავს, რომ ეს სახეები გამოსულანვე სცენარზე და სრულნი და დაპირებულნი“; „კომუნისტი“, 1928 წ. 22. XI). ამ ჰიგისია არსებობა ახ მხოლოდ „წიქული ინტელექტორის“ ნოვოკურის კლასობირი და პოლიტიკური ბრძოლა იწინერ პოტიკისთან და მის დაამქმნება, არამედ თავი ნოვოკურის დრამატული განცდები, მისი პიროვნული კოლონია, რაც უფუნება მის დიდ შინაგან ენთუზიაზმს, გულწრფელ, კოლოსალურ სურათებს — შერტანის თავის წყლილი ქვეყნის ინტელექტუალურ აღორძინების საქმეში იმის შეგნებას, რომ იგი თავისი პიროვნული უტოლინარობის გამო უსულრია დაშლისთვის ამ მოცულობა, კონფლიქტი პიროვნების სურვილსა და შესაძლებლობას შორის, სამუხარობად, მთელის სიღრმით და სცენური შთამბეჭდაობით ვერ იქნა წარმოდგენილი. ნიშანდობლივია, რომ ცხოვრების ღრმა ცოდნა, მუშათა კლასთან ცხოვრებისეული კავშირი ძალზე დაუხმავა ქართული სცენის განვითარებას, აქველი თაბაშის წარმომადგენელს აღ. იმედგაბის შეეცადა ასევე, ახალი სახე — გამოგონებელი მუშის სახე-სივარისის „პროტაგონი“. რუსული დრამატურგიის ყოველი ახალი ნიშნის



განხორციელებისას — ჩვენ მოვიხდებოდა ზნორად ვიხმარო სიტყვა „პროლაფი“; სექტაში „ლიანდაგი გუგუნი“ პირველად აიხსნა მუშათა კლასის ყოფა (მღერინდელი პრესა განსაკუთრებით უხვად ხაზს, რომ სენსავე დიდის დამატრელობით იყო წარმოდგენილი შრომის პროცესი, ე. იანოსკის „კაშირი“ პირველად იქნა წარმოდგენილი კვენის კოლექტივისაიასთან დაკავშირებული წინააღმდეგობანი და სოფლის გარდაქმნა („საკოლმურენო თემა“), და კოლექტივი შრომის სექციები). ა. სლავინის „პროლაფი“ ასევე პირველად — რეკონსტრუქციის პერიოდის ინფლუენტური სეიზა-თი.

ცხადია, ახალი თემები, ადამიანთა შორის დამყარებული ახალი ურთიერთობანი ახლებურ სცენურ საშუალებათა მიხედვით, ახალ თეატრალურ ფორმებს იძლევა. „საკატიველოში“ საბჭოთა ხელოვნების დამყარებისთანავე თეატრში შემოვიდა ახალი ნაჯიდი — ახალი მუშა მათეორეტიკა, კომპაზიტორი, მუსიკალური, წიგლიარ-მიელი. სწორად ამით შექმნეს და შეადგინეს ის ახალი ნორჩი, მხნე, ხალისიანი სოციალიზმობა, რომელმაც მისცა თეატრს განსაზღვრული სახელაღიერი დავაუა.

ჩვენებას ახალი პრემიისას (ხაზი ჩემა, ნ. გ.), მისი ურევე ნება ეკონომისისათვის ბედნიერი ნათელი მომავლისათვის ბრძოლაში — აი, დედაჩის ამ დავაუა...

მაგრამ ჩვენ შეეჯახეთ უღელის დაბრკოლებას: არა გვიწოდ ქართული რევოლუციური სიტყვა. ჩვენ ვიპოვეთ გამოსავალი (რასაკვირველია, არა მთლიანად დიდალური) — შევუდგეთ თარგმანს და უშთაბრუნა ვიწვეთ გადაკეთება ზოგიერთი სიტყვის ადგილობრივ დამოუკიდებლობას შეფარდებით. ასე მოვეცით ივანეს სიტყვას „ჩავსუნისი მატარებელი“... ნაწილობრივ — კირსონის „ქართა ქალაქი“ (ახალი მონათე) და სხვა.⁷

რუსთაველის სახელობის თეატრი, რომელმაც რევოლუციური რეპერტუარში („რევუა“, „საზორი“) პერიოდულ-რომანტიული თეატრის შემოქმედებითი პრინციპები ასე შთაგონებით განხორციელა, ახლა, თანამედროვეობის ამსახველი რეპერტუარის დამკვირვებლასთან დაკავშირებით, გარკვეულ თვალსაზრისით, შემოქმედებითი ადვანტიტიის წინაშე აღმჩნობს. ეს რეპერტუარი თავისი ხასიათით მთლიანად ვერ მასხვობდა პერიოდულ-რომანტიული თეატრის პრინციპებს. რუსთაველის თეატრს ამ უნდა ურავო ეს პრინციპები, რომლებიც დიდი შემოქმედებითი გამარჯვება და აღიარება მოუპოვა მას, და რომლებიც, არსებობდა განსაზღვრა მისი შემოქმედებითი სახე, ანდა შეუძლებელი იქნებოდა თეატრში პრინციპებს, რომლებიც ეს დრამატურგია შეიცავდა. ცხადია, თეატრი ვერც ერთ ამ გზას ვერ დაადგებდა. იგი ერთგული დარჩა თავისი შემოქმედებითი პრინციპების და პირიქით, სცადა თვით ეს დრამატურგია დაეკავშირებინებინა თავისი მხატვრული მრწამსისათვის, მოხდინა მისი ადატაცია. მის გამო ერთგური ძალდატანების და ხელოვნების ელემენტი იყო საცანური ამ სიტყვების სცენური ინტერპრეტაციის დროს.

აკვი ვხამებ ივანეს ვ. კირსონის სიტყვას „ლიანდაგი გუგუნი“ რეისორს მ. აღსაბეჭდოს ერთობელ მუშაობას და შენიშნავს, რომ სამხატვრო თეატრის სკულაზე აღწერილი რეისორი, სიტყვის შესაბამისად, ეძებდა ფსიქოლოგიურ-უფიფი თეატრისათვის დამახასიათებელ სცენურ საშუალებებს და ამის თვითქველზე მსახიობთა შემოქმედების წარმართვას. „თუშეც მასთან მუშაობა მრავალმხრივ სანებრესო იყო, მაგრამ ამასთანავე უნდა აღვნიშნო, რომ ჩვენს სამხატვრო კამპანიასზე ჩამოყალიბდა მუშაობის ვიზუალიზმი და ბავრი რამ ჩვენთვის შინაბანად მიუღებელი რჩებოდა რეპერტიკობის დროს. მიუხედავად ამის, მთელი დანი და მეც საიმოვნებით ვუშუალოდით მანაშელ, სანამ სცენაზე არ გადავიდეთ და ჩვენს წინაშე არ დადგა განრკადების, ტიპიკაციის და ბარდასხანის პრობლემა.“

აქ უკვე არავითარი რეპერტიკები არ შევლოდა საქმეს (ხაზი ჩემა, ნ. გ.). თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობა ცდილობდა ამ დრამატურგის შინაგან სამყაროში შეჭრას და გადასხვაფერებას, მასში პოეტური, ამაღლებული, რომანტიული ნაჯის შეტანას, ხოლო რამ შეეხება მისი სენსავე წარმოდგენის ფორმას, აქ უპირატესობა ენიჭებოდა არა ყოფით, კონკრეტულ სცენურ გარემოს, არამედ განრკადებულ ხასიათის ფართო მასშტაბის სცენურ კონსტრუქციებს, სადაც აუცილებელია მკვეთრი მიზანსწრაფობა, ზეგუნულია, შესრულების მეთე გარეგნული გამომსახველობა და

„უფრადგუნობა“. ამის გამო სცენურ გარემოში ზნორად აღმტორული ხასიათის მომენტებიც იყო ჩართული. მაგ. ე. იანოსკის „მედიკალი“ სის „Ярость“. (რომელიც „კაშირის“ სახელწოდებით მიწოდდა). განხორციელებისას თეატრი დადავა უკვე ნაყად გზას, რომელზეც „ანზორში“ მას დიდი წარმატება მოუპოვა — თეატრმა სიტყვა ს. ზნორაშელის გადმოცემულია. მოქმედების ძირითადი სიტუეტური ხაზისა და კონფლიქტის შენარჩუნების გზით, დრამატურგმა შეისწოლა სიტყვისათვის ქართული კოლორიტის, ხოლო ხასიათისათვის ბეტი სიმძარების მინიჭება, გმირთა მეტყველება კი უფრო გამომხატველი და პოეტური გახდა. მაგრამ ამ ტრანსფორმირების შედეგადვე პირის დიეტრ-მხატვრულ სამყაროს არსებითი ხასიათის ცვლილებანი არ განვიცოდა; სოფლად არსებულ კლასობრივი წინააღმდეგობანი ზედაპირული აღმტორული იყო ასახული, ხოლო დადებითი გარემო — სურბად გამოხატული. ასეთივე „გარდასახვა“ განვიცოდა ვერტოვ ვ. კირსონის „ქართა ქალაქში“ (თარგმანში მწიგნობრისათვის ეკავ ს. ზნორაშელმა განხორციელა). ეს სიტყვა — გასხვავებით ვ. კირსონის სიტყვისაგან — უფრო პოეტური ნაწარმოებია, სიტუეტური სიმძარების აღმტორული. სიტყვა თეატრმა უფრო მაღლა „ასწრა“, როგორც ვიქიტი, ტრავიკული ფედრალიზმა და ამაღლებული პოეტური ხასიათით დასახდა იგი, უფრო მეტად შთაბერა პერიოდული სულსკეთება, რამაც საშუალება მისცა აკვი ხორას ვას დიდი ვანებეთი, შინაგანი რწმენით და პოეტური ძალით დედაც კომუნისტ გარდაინახა.

სახელობისა ს. ამბეტელის საუბარი დასთან ვ. კირსონის დავიკოვ „ლიანდაგი გუგუნი“ მუშაობის წინ: ჩვენ უნდა მივიცვათ იმიტიტურობა. პოლიტიკური ტრაველია უნდა ვაგწოდო აღმინათა ტრაველით. კოფით წრისდასახები ამაღლებული მომენტებით უნდა შევცვალო. სიტყვის მთავრული ტონიდან უნდა გადავიდეთ მშლავ, გმირულ პათოსზე. 26 კომბრის ტრაველია გმირული რომანტიკული ელემენტების ეტრენობა — ჩვენც აღნიშნული მომენტის გამოსახვის გზით უნდა წავადიოთ.⁸

თუ „ანზორში“ რუსთაველისა და „ქართა ქალაქში“ ნაწილობრივ, სცენური დრამატურგის ავტო პერიოდულ-რომანტიული სიტყვის საფუძველზე წარმატებით დავგვიკვინდა, სხვა რუსული საბჭოთა სიტყვის განხორციელებისას ეს მეთოდი არ აღმოჩნდა უნივერსალური, რაც ნახსენები ბუნებრივია. პ. იალკევის, ე. იანოსკის, ა. სლავინის და ვ. კირსონის სიტყვის ურთიანობა უფროს რეალისტურად ამსახველ რეპერტიკებში იყო და რუსთაველის თეატრის რეისორს, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო, ცდილობდა მათი შინაგანი სამყაროს ტრანსფორმირებას და გაეყვანებინა განრკადებულ — პოეტური ფორმის მინიჭებას — მასობრივი სცენების, რიტმის გამაფორმებ, სიტყვის გამოუტრეების, სანახაობის შეტანის ხარზელ და როგორც აღვნიშნეთ — სცენური კონსტრუქციის მასშტაბურობითა და ვანებეთი მაგ. ე. იანოსკის „კაშირი“ იქნებოდა ქართული რიტუალური სცენით — გლტობა, სალიცავებით ხელში, გალობით, „ლახარისა“ მსვლელობისათვის დამახასიათებელი ატირბუტებით — წვიმის მოხვლას ევეტრებოდა ღმერთს, მეორე სურათში ასევე ვრცელი მასობრივი სანახაობა იყო ჩართული — სიღრმის ფონზე ნაწილები იყო სოფლის ვლტობის კოლექტიური შრომის პროცესი. ა. ვასილამ — სექტალების რეისორის, უცდა, შთამბეჭდავი, გარეგულ ბერბებით, ალგორითული სურათი შეეძინა ახლის ძეგლებს ვარაუგებებს. სექტალების ფინალი სცენური კონსტრუქციის ის ნაწილი, რომელზეცვე კულაქები და განკულაქებულნი იდგნენ — მაღლა მიიღოდა, შორდებოდა სოფლის მიწას, — თითქმის იქვეყნიური სამყაროში გადადიდა. სცენური ფორმისა და შინაარსის ეს გულბრყვიული შეუთავსებლობა კარგად უტრფენია ვა. „შარია კოსტოვას“ (1929 წ. 17. XII) რეიტეშეს: „სცენური მხატვრული კოლექტივიკობის იმ ფართო ტალღისა, რომელზეც ზეგვის შეუთავსებლობით მოცურავს მთელს მიწებს ქვეყანაზე, ასახვა ამ პრინციპის ეფული მიწოდება და წინააღმდეგობისა, კლასობრივი ბრძოლის სურათის მოქმედა არა „მასობრივი სექტატურობაში“ არამედ კონკრეტულ ცოცხალ პიროვნებებში და სახეობაში უფრო მწილი საქმეა. ამ სინდრომის გადალხება ვერც ავიტრება შეძლება და ვერც თანაბრობა, მაგრამ, როგორც ვაწიწვევებას, ამას უნდა მივხსლოთ“. როგორც ვხედავთ, შინაარსზე ძალდატანებით მორგებულ ფორმა როგორც შინაგან წინააღმდეგობას, ასევე ესთეტიკურ წინააღმდეგობას წარმოშობდა. ამგვარად, თეატრი ერთგული რჩებოდა თავისი შემოქმედებითი მეთოდისა, არ

დალატობდა მას, მაგრამ წარუმადებლობას განიცდიდა უშუალოდ, როცა თვით საუბრეში — დრამატურგია ან ან შვიცადა და მე-ოთხედი განხორციელებისათვის აუცილებელ ორგანოდ სიმძარებს, ადგილს და ხასიათების მნიშვნელობას კონფლიქტებსა და რელიეფურობას, რეცესიების მიერ, შენაწარმ, შენაწარმ კონსტრუქციასა გარდაც შეტანილი მომენტების „სუნთქვა“ კი იმდენად მცირე დია-პაზონის იყო, რომ ვერ უძლებდა პერიოდულ-რომანტიკულ ფორ-მის მთელი სიტყვების დაწოლას. მაგრამ, საქმისათვის იყო თვით სიტყვის ორგანიზაცია ჩაკლივლი გულწრფელი, პოეტური, რომანტი-კული სახეი, რომ იგი თვარებს — თავისი მეტილის წყალობით, იდე, მხატვრულ განვითარებაზე აყვანა. ეს შესაძლებელი გახდა მისი მიერ, უკანა ქალაქში, როცა კომუნისტ წინამძღოლის გარდაიხსნა მოვლენური ფიგურების გვერდით მოქმედებდა მქვეთვე ენერგი-თს სახეს, რომანტიკული სულისკვეთებით გამსჭვალული ახლდებ-წარმა კომუნისტ ვართანი (მხახიბია ვ. ვაშლიანი), რომელიც — კონსტრუქტული, უფრო გახსნადა ავ. ხორავას გმირის მონო-ლოგიური შენაწარმ ბუნების (სხვათა შორის ავ. ხორავამ ძალზე თამა-ნიტურმენტაციის მიზნითა — თავისი გმირი გათავისუფლება შერე-ობისა და ექვიანობის შემოტყვევებისა) — და ამით თითქმის ფე-რებით დაყო სცენურ ხასიათს, მაგრამ უკლები დედალი, შერი-ბი, მოქმედება იმდენად დამაჩრებელი იყო, რამადა განცილი, რომ მხახიბიური პლიტრის ეთერგორფება სრულიად არ იტანებოდა. საინტერესოა, და სიტყვაში ეტყობა რომელიც მოქმედებდა წარ-კაილს გარდა, გარდაცვალება და ქვეშაურთა პიეტურ სიძალადე ანი-ფი, — ს. ახმეტელის ნიქისა და ვასანის ილიტრების წყალობით და სექციური შექმნილი პიეტური სახე აშუღი-მომდრებელი, რო-მელიც თავის დასაძრულ შვილს დაიბნეო სამოქალაქო ომის დროინ-დელ ქარცხტელში გახვეულ ბაქოში, უპირატეს ტრაგიკული სიტუ-აციისა, თვარებს ფართო მასშტაბის ტრაგიკული ჰეროსონადე გა-დაცადა. ის სახეში ტრაგიკული ნოტივით ერბად ეღრბდა იმდენად რი-ფების თმა ახალ სამყაროში, „უყვარულების სამეფოზე“. სა-მართლთანადე შემწვანადა გახ. „კომუნისტ“ (1929, 30, 31). „ეს უყვარულები სამეფო, გამარჯვებულად ადამიანის სამეფო, რომელიც უნდა დამარჯდეს მონობის ბორკილების დამსხვრევის შემდეგ აშუღის ზოლის და მუდმივი ღლივა აღთქმული ქვეყნისთვის“ წი-თელ წილითი ნიქებზეა მთელ სიტყვის, იგი რეაქციული ბრძოლის რომანტიკული ხასიათი“.

ესადა, თვარების მხატვრული ხელმძღვანელობა გრძნობდა, რომ თანამდროვე დრამატურგიის ზოგადი ნიშნის აშკარა ადა-ტაცია, მისი სტრუქტურის შეცვლა არ იყო თვარების შემოქმედების მაგისტრალური ხაზი, რომ ეს იყო პლიტრული მომენტის მის ცხოვრებაში და თუ იგი პერიოდულ-რომანტიკული სტილის ერთ-გული იტანებოდა, მას, თავისი ერთიკის შესაბამისად, უნდა მი-ეძინათ ომგვარი დრამატურგიისათვის (ესადა, არა მხოლოდ კლას-იკური დრამატურგია იტანებოდა ავ.), რომელიც თავისი ხასია-თით, მხატვრული წყობით შესაბამისი იქნებოდა მისივე თვარტალუ-რი იდეებისა „რუსთაველის თვარებს არ შეუძლია იყოს უფოთი თვარტალუ... ვერ რამომხდებოდა, რომ ახალი საბჭოთა სინამდვილის ახასია-თებდა უფოთისა თვარტალუ შესძლოს... რომელიც რუსთაველის თვა-ტრ... შეწყვეტს მუშაობას როგორც პერიოდული თვარტი, მაშინ იგი შეწყვეტს არსებობას“ (ს. ახმეტელი).¹⁰

ამიტომაც, თვარების წინაშე უპირველესი და უმწვევესი პრიბ-ლეგია იდეა — ახალი, საბჭოთა დრამატურგიაზე (უპირველესად კი ერთგულ დრამატურგიაზე) დაარსდნობა განვითარებისა თავისი შემოქმედებითი მეოდი, დაუხვეწა მასხაბიბო ხელოვნების სტი-ლი, განვითავსუფინება იგი ერთგვარი ხელოვნობისაგან და „ზეარეულობისაგან“, რომლის ნიშნები ძიების და გახსნე უყვე იგრ-ძნობდა.

ძიებათა პირველ ეტაპზე, როცა თვარტალუ ზღვრულად განხორ-ცილება თანამდროვე ცხოვრების მასხველი რუსული საბჭოთა დრამატურგიის ახალი ნიშნებზე: 3. პილ-მელიტერკოსკის „საქო მარ-ცხენა“, („წითელი დროშა“ სცენარის პირველად ავწიეო პი-ესეში „საქე მარცხენა“) — ახმაბა შედგმო ს. ახმეტელი, ბ. ლავრენიოსის „რადევა“, 3. ივანოვის „ჩაუწინისანი მა-ტარტელი“ („ანზორი“) — იმ ეტაპზე, როცა პირველ პლანზე ხალ-ხის რეაქციული სულისკვეთება, მისი რომანტიკული აღმზრდის და მასხველი იყო — თვარტალუ შესწინადად შეტრწი ერთმანეთს და დრამატურგიის მოქალაქეობრივი, რევილუციური, ვიტყული,

პლიტრული პათოსი თავის შემოქმედებითი მიწასა და სწორედ ამ პიეტებზე მუშაობით მიიღწია თავისი სტილის საბოლოო ჩანაწერები. მაგრამ, სოციალისტური ქვეყანა, სოციალისტური სწავ-თვლის მხატვარი ინდუსტრია და საზოგადოებრივი აღმშენებლო-ების დინამიზმი სავსე, ახალი მოვინებს, ახალი კონფლიქტებს და ახალ ადამიანებს წარმოშობდა. საჭირო იყო განვითარების გზაზე შემდგარ საზოგადოებრივ არსებულ კონფლიქტების განვინება. ეს კონფლიქტები იც იხილი უცხადით და რელიეფურობით არ ჩან-და, როგორც ეს იყო აშკარა კლასიზირი, რევილუციური ბრძოლ-ბის ვითარებაში. ამიტომ, საბჭოთა დრამატურგიის წინაშე ახა-ლი, რთული პრობლემა იდეა — მას უნდა ეტყენებინა ეს ახალი ყოველი — მისთვის დამახასიათებელი კოლონიები და ტენდენციე-ბით. ესადა, ამ ახალი საბჭოთა ყოფის სახევა შესაძლებელი იყო როგორც ესქვილდოგური დრამის, ისე პერიოდული დრამისათვის დამახასიათებელი თავისებურებით. ერთის შორე — ეს ცხოვრ-ბა შეიძლება წარმომდგარიყო ღირიულ ტონებში, ადამიანის პი-რველად განცდებში ვადანალი, კონკრეტული დეტალებითა და რეალობით აღსაყვად და, მეორეს მხრივ: მასშტაბურად, დიდის გა-ქენებით, ძლიერი ენებებით და ტემპრამენით. სამართლიანად შეინაწვდა ეტობილი რუსი თვარტიკლდე ქ. რუნდინციკი რომ იმე-ქტიონული მიტრისკობით შეიარაღებული ფიგურის და უმძლავ-რები ტელსკოპით მომუშავე მეორე ფიგურის მსოფლიო მატერი-ის აგებულებით შესწავლას ეტანებინა ერთმანეთს — თუცა ერთ-თი შესწავლის უსასრულოდ მცირე ნაწილებს, ხოლო მეორე უკ-სიბირო მასშტაბის მოვლენებს ანალოგებს. მასავ მოვლენებს აქვს ადგილი ხელოვნებაშიც. ხელოვნება, რომელიც სწავდა ადამიანის ესქვილდოგური დეტალებს აღსაყვად და ხელოვნება, რომელიც აუტებს ისტორიის ძირითად კონფლიქტებს სრულიად არ არის აუცილებ-ელი, რომ აღმოცენებული იყვნენ „სხვადასხვა ფილოსოფიის ბაზა-ზე“.¹⁰ მაგრამ ამ იდეოლოგიური, ფილოსოფიური სისტემის ერთა-ნიბა არ გულისხმობს ესთეტიკურ სამყაროთა ერთიანობას. 20-ანი წლების მიწურულსა და 30-ანი წლების დასაწყისში, როცა ჩვენში ფრად მხატვარი დისკუსიები გამოხდა საბჭოთა თვარტის მიძაღის, მისი განვითარების და შემოქმედებითი მეოდიც გამო, მკვეთრად გამოიკვეთა და ესთეტიკური მოვლითა შეტრავილებით ტენდენცია. ერთის მხოლოდ ესქვილდოგურ-რეალისტურ თვარტ-ალ და დრამატურგიის მიიწინდენ საბჭოთა ხელოვნების ერთგვარი შესაძლებელი ფორმად (შე მხრავ სავსილხსობა ა. ფადეევის სტა-ტია „ძირის შლიტარი“). მეორე კი — მასშტაბის, რომანტიკული დრამისათვის დამახასიათებელი პიეტურ ფორმებს. ამ მიერე წა-წილს მიეუთვნებოდა — მისთვის დამახასიათებელი კატეგორიუ-ლობით — საბჭოთა თვარტის ერთ-ერთი ფავსიანრი შემწვებელ ს. ახმეტელი. კლავ ვაიხსენიო მისი სიტყვები, სადაც გლობალუ-რი აზრია გამოქმული მთელი საბჭოთა თვარტის მისამართით:

„ყოველდღიურ საქმიანობაში მე ვხედავ უდიდესი აზრების მატარებელ გიგანტებს. მე არ ვხსახავ იმ ადამიანებს რომლებიც ეტარებენ მუშაობენ, არ ვლანაპრობო როგორ მუშაობს, როგორ დიდის ტრამეით საბჭოთა მოქალაქე... მე მინდა ვილანაპრობო იმა-ზე. თუ რა ახალი აზრით ცხოვრებს იგი. როგორი ენთუზიაზმით შრომობს. მე მინდა ვიხილო გიგანტი, ენთუზიატები...“

შველა მათი პატივითა შიმილანაბ არა უომეოთი თმარბის სა-შუალდობი, რომელიც ეტება ყოველდღიურ ინტერესებს, არა-მედ აპერიოკალ თმარბის საშუალდობი. საბჭოთა თმარბამ ეს მინდი ფორმებით უნდა იტაროს. აპერიოკალ თმარბის, დი-დი შტრის თმარბის ბარეშო ჩანენ მუშაობა არ შევძენილია“ (ხაი იგნია. 6. ე.)¹¹

რასაკვირველია, ასეთი კატეგორიულობა უნდა აიხსნის იმ ექვილიათვის დამახასიათებელი ტენდენციისა შეტრავილებობით. მით უფრო საიკარია, რომ ს. ახმეტელის ბ. ლავრენიოვსა და ეს. ივანოვის პიეტების გარდა, იმ დროისათვის ძალზე ხანგრძობი და მრავალფეროვანი (როგორც ენაობრივად, ასევე სტილისტურად) რუსულ დრამატურგიაში ვერ შეძელი სათანადო, თავისი ესთეტი-კური მიწამის შესაბამისი პიეტების შერჩევა. მართებულად შენი-წნავს თვარტიკლდე ა. ფეფრესლი:

«И Театр имени Густавени откликнулся на великий созидательный порыв, одушевлявший советский народ. Однако отклик это нельзя назвать полноценным. В сезонах 1928-29 и 1929-30 годов на сцене театра поя-

зилось несколько пьес, изображавших различные моменты социалистического строительства в городе и деревне. В подавляющем большинстве это были пьесы русских авторов. Но выбор их и сценическое воплощение были не всегда удачными: среди них было немало второстепенных, а подчас просто слабых произведений советской драматургии»¹².

ეს ის პერიოდია, როცა საბჭოთა რუსულმა დრამატურგიამ ორივე მიმართულების მრავალი ღრისშესანიშნავი ნაწარმოები შექმნა, როცა საბჭოთა თეატრის რეპერტუაში კირიშინის პიესების გვერდით, გამონდნენ ვს. ვიწვესკის, ნ. პოგოდინის, ვ. შაიკოვსკის, ა. აფინოგენოვის პიესები, ხოლო 1931 წელს მ. გორკის ბრწყინვალე დრამა „ეგორ ბულიოვიჩი“. რასაკერაეღობა, ეს პიესები შეუდარებელი უფრო მაღალმხატვრული იყვნენ, ვიდრე ყველა ის პიესა, რომელიც განახლებული თეატრმა „საბჭოთა“ შემდეგ, ე. ი. 1929 წლიდან ვიდრე შიღერის „უაღაღებამდე“ ე. ი. 1933 წლამდე:

სწორედ 1933 წელს, რუსთაველის თეატრის მოსკოვში მეორე გახსნის დროს, როცა უკვე შესაძლებლობა იყო თეატრის მუშაობის შეფასების ახალი საბჭოთა დრამატურგიის სცენური განხორციელების თვალსაზრისით, თეატრის უსაკუდერებს, ერთგვარი თვალსაზრისით ახალი საბჭოთა დრამის მიმართ. ისეთი დრამა და ორიგინალური მოაზროვნე თეატრალური კრიტიკოსი, როგორც იყო ი. ოლუჰსკი — რუსთაველის თეატრის და ხანდრე ამხეტელის ნიჟის დიდი პატივისცემული — პირდაპირ შენიშნავდა, — რომ თეატრის მიღწევები მრავალი საგულისხმო დასკვნის გამოტანის საშუალებას ვაძლევს:

«Выводы от того, что на тифлисских заводах и предприятиях, на Рвон-ГЭС-е и в совхозах значительно больше источников, энтузиазма и страстей, чем богемских лесах Шиллера»¹³.

კრიტიკოსი თეატრს მოუწოდებდა უფრო ღრმად გაეაზურინა ნაწარმოების ფილოსოფიური საფუძვლები, უფრო ტრეფულადე წარმოეჩინა პერსონა, რათა სახელოვნად გაეხსნა ჯგუფი დიდი ენებობიდან დაიდ არტებამდე:

«Грядущий период театра Руставели — период социалистической темы — должен быть не только демонстрацией нового материала со строительства, но и большим философским осмыслением этой темы».

ამვე აზრს გამოხატავდა ვაზ. პარავდის¹⁴ ფურცლებზე ო. კლდევის:

«...театру предстает серьезно задуматься над созданием актуального, идеологически крепкого современного репертуара. Именно театр должен стать центром, стимулирующим рост грузинской советской драматургии»¹⁴.

ეს სავედური არ იყო საფუძვლად მოკლებული. უკვე არსებობდა „სრულიად ცხენისა არმა“ და „სოციალისტური ტრაგედია“ ვს. ვიწვესკისა ნ. პოგოდინის „ტემში“, შაიკოვსკის „ხაღაღენიჭო“ და „ახანი“ ნ. პოგოდინის „ჩემი მეგობარი“, ი. ოლუჰსკის „გრძობილია შეთქმულება“. აქ არ ვახსენებულ იმ პიესებს, რომლებიც დრამატურგიის მეორე ნაკვეთს ე. წ. ფსიქოლოგიურ-რეალისტურ დრამას ვაყვებოდნენ, არ ვახსენებულ აფინოგენოვის, კირიშინის, ფაიკოს, მიკიტენკის პიესებს, რადგან მათი უარყოფა ს. ამხეტელის მხრივ საკვებით ბუნებრივია, განსხვავებულ სეთიტიკურ საოპიკად დღობის გამო. იგი ეძნება ახალ პერიოდულ დრამას „მარგამ იგი დღედელ ვერსად ვერ გვიკოვია“. მუებნებოდნენ, არის ნაწარმოებებში და მითითდნენ „ჩემს მეგობარზე“ „ინტერესიციაზე“, „ეგორ ბულიოვიჩზე“ და სხვ. მითითდნენ, რომ არის „სასამართლო“ კირიშინის...

უნდა მოვახსენოთ, რომ ჩვენი თეატრისათვის ისევე ცრტა სხვაინადე უნდა დაიწეროს. ჩვენი გვერდებდა ცრტა სხვაინადე დრამატურგია. მე თუ ახე ვაგებ თეატრს, პერის თეორია გამოიძიო... მე ეს თეორია არ შემიძის.¹⁵

რასაკერაეღობა, ცდებოდა ამხეტელი, როცა ე. წ. „პერის თეორიის“ რეალისტურს ხელავდა ნ. პოგოდინის და მ. გორკის პიესებში, რომელნიც თავისი მასშტაბითა და კონსტრუქციით სწორად ამ თეორიას უპირისპირდებოდნენ და უფრო ახლოს იყვნენ

რუსთაველის თეატრის შემოქმედული თავისებურებასთან, ვიდრე თხოვდა. კირიშინის, იანოვისკის თუ სლავინსკის პიესები. სხვაინადე ვა მიმართულებას და ესთეტიკური მრწამსის დრამატურგების მიერ აღრევა მოთხოვბებს გაუგებარია ს. ამხეტელისად ამიტომაც, რომ სწორად მშ. იანი წლებში დასაწყისში თვალსაზრისად გამოიკვეთა ს.პ. ქრთა დრამატურგიის ორი, განსხვავებული ტენდენცია. აი, რას წესს ამის თაობაზე ე. წ. რედნიცი:

«Так возникли в начале 30-х годов две противоположные системы советской драмы. Каждая из них претендовала на монополию в театре.

В первом случае (Афиногенов, Киршин, Файко, Микитенко) мыслялся драма психологическая, проникающая в душу человека, стремящаяся из его поведения извлечь философский смысл, камерная по форме («психологическая», как тогда говорили), разделенная на традиционные акты и картины (чем меньше, тем лучше), прочно связанная с реалистическими традициями драмы Островского, Ибсена, Горького.

Во втором случае (Вишневский, Погодин) выделялся драма широкого размаха, оперирующая движениями масс, заинтересованная столкновениями социального порядка, не претендующая на философские выводы, но зато обладающая прямой мобилизующей силой, очень свободная и просторная по форме («беспсихологическая»), организованная по принципу эпизодов, равнодушная или даже враждебная традициям, но «зато» дающая сцене свежайший материал самой жизни»¹⁶.

ახე ჩიგად გამიწული ორი მიმართულება საბჭოთა დრამატურგიისა და თეატრის თეორეტიკოსების ერთგვარად აფერხება ახალი ადამიანის მხატვრული ხაზის შექმნას, როგორც დრამატურგიაში, ასევე თეატრალური სცენაზე. მითუმეტეს, რომ ცალკე ამ მიმართულებებში არ იყო თეორიული გარკვეულობა მხატვრულ ამოცანათა ასეთი რადიკალური სიმწვავის გამო, რაც ერთგვარ დაბნულობას იწვევდა თეატრის პრაქტიკოსთა შორისაც. მათ შორის იყო ს. ამხეტელიც.

ერთი მხრივ „ციცხელი ადამიანის“ თეორიის დამცემული (ვკვათა ვს. კირიშინი, ა. აფინოგენი) ამტკიცებდნენ, რომ „სამწარმო — ეს არის ადამიანი“, რაც ფაქტობრივად გულსხმობდა კამერული დრამის ფორმების აღორძინებას (და ამდენად მთლედელ იყო რუსთაველის თეატრის მხატვრული მიმართულებისთვის). ამ თეორიის ავტორები მოითხოვდნენ ადამიანის, ინდივიდუუმის შინაგან სამყაროში არსებულ წინააღმდეგობას, ანალიზებას, იმის ჩვენებას თუ როგორ აისახება ადამიანის შეგნებაში კლასობრივი წინააღმდეგობანი და ამავე დროს უარს ამბობდნენ სოციალურ ბრძოლათა პირდაპირ აისახაზე, მასობრივ სოციალურ მოძრაობათა ჩვენებაზე. თუცა ისიც უნდა ითქვას, რომ უშუალოდ შემოქმედული პრაქტიკაში ამ მიმართულების დრამატურგები უფრო ბუნებრივად პრაქტიკობდნენ და დამკვიდრებულ, კლასიკურ ფორმებს ფსიქოლოგიური დრამის თანამედროვე ცხოვრების პრობლემებს უსახებდნენ.

მეორე მხრივ, სოციალური, დიდი მასშტაბების გამომსახველი დრამის ადამტები ამ ბრძოლაში არ ნაკლებ უელდურებსობა ვარდებოდნენ და სასებთი უარყოფდნენ ადამიანის პაროცული თვისებების, ინდივიდუალური თავისებურების ბატვის შესაძლებლობას. მაგ. ვს. ვიწვესკი ამტკიცებდა, რომ:

«Пусть тонет личное в потоке социально значительных событий. ...Кому какое дело до «Глубины» Х. У. З? Надо отодвинать прочь индивидуалистические «глубины», «изгибы» и пр.»¹⁷.

განუსაზღვრელი პროორიტიტი ენიებოდა მასების მოძრაობას, ისტორიულ მოვლენას მასშტაბურ ჩვენებას — ადამიანის შინაგან სამყაროს გამოსახვის უარყოფის ხაჩაზე.

ცხადია, როგორც ვს. კირიშინისა და ა. აფინოგენოვის პიესებში ფსიქოლოგიურად სინტეტიზულ დახატულ თანამედროვე დრამის უთეორიოობის მიხედვით იგრძნობდა ისტორიის სუნსით, თანამედროვე საბჭოთა სინამდვილის რეალობა, ასევე ვს. ვიწვესკის პიესებში დიდი, მასობრივი მოძრაობის ფორმე, დაპირისპირებულ სოციალურ ძალთა კოლიზში რელიუფურად იკვეთებოდნენ ინდივიდუალური ნიშნებით აბეჭდილი გმირები.



მაგრამ, გამწვავებული თეორიული ბრძოლების ვითარებაში ასეთი მომენტები თავისთავად იყო გამორიცხვული და სინამდვილეში მხოლოდ დღამატურის სექტორში მოქმედებდნენ.

ასეთ ვითარებაში, ვიმეორებ, ერთობ ძნელი იყო ამ ბრძოლებით გამოიყოფო ინტერესი დალევია და წარწრა გავის არჩევა სამართად დამატურების ვრცელ სამუშაოში.

ამვე დღის მოვლის სიმძაფრით დადავა მაიტი ქართული დრამატურების ახალი ნიშნუების შექმნისა და მათი სტენური განხორციელებისა. უფრო და უფრო გარკვევით და მკაცრად გაისმოდა ხმები ქართული მწერლობიდან, ქართული ინტელექტუალიდან იმის თაობაზე, რომ ერთგულ თეატრული ერთგული დრამატურგია უნდა იყოს რეპერტუარის საფუძველი. ამ აზრს უზიარებდა ს. ამბედელიც. თუმცა სრულიად სწინააღმდეგე უკიდურებდნენ: რაც შეეხება ზოგიერთის აზრს, რომ თითქმის რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელი არ უნდა ქართული რეპერტუარის შექმნა, ეს ბრალდება უფრო ადრე წამოყენებული იყო კოტე მარკანიშვილის წინააღმდეგაც და წამოყენებულია დღესაც.

არც მაშინ და არც დღეს მას აპოკალიპსი ნიდაგი არ უქმნია და არც აქვს. თუ შეიძლება შექმნა ქართული თეატრისა, ეს შეიძლება მხოლოდ ქართული რეპერტუარით.¹⁸

სამბოთა საქართველოს წარმებებით უკულტურულ-სამეურნეო მშენებლობაში, მისი ცუდიმოკის ადამიანობა, დიდ სტიმულად იქცა ერთგული ინტელექტუების განვიტარების საქმეში. ამის შესახებ შთაგონებით ლაპარაკობდა ს. ამბედელი გასართობების შემაგაზეხელ სხლმორე წარმოქმულ სიტუაციაში (1938 წ. შ. V): „საქართველოს ცინოზომიკური, პოლიტიკური, სოციალური და საზოგადოებრივი ცხოვრება გაიცვლით უფრო სწრაფ ნაბიჯით წყვილი წინ, ვიდრე ჩვენ“. ან, სადა გვაქვს ჩვენ გარდევია... ჩვენ არ უნდა ვუწრებოდეთ! ჩვენ კი უკლები მივდევთ. ეს მარტო ჩვენი დანაშაული როდია — ხალხის წინ ვაღვინა სამბოთა დრამატურგიაც, რომელმაც აქამდე ვერ შეიგბრძო ირაოვრე მასალა, რომელიც აუცილებელია დიდი ტროლსათვის.¹⁹ ს. ამბედელი არაერთგზის უყვამდა ხაზს იმ გარემოებას, რომ რუსთაველის თეატრი მშადა განახორციელოს დიდი, თანამედროვე სოციალური პრობლემებისადმი მიძღვნილი პერსონალიური თეატრისა.

ასეთი დრამის შექმნისათვის იმის თეატრში დაიწყო აქტიური მუშაობა ქართველ დრამატურგებთან: „ჩვენ იბოლისში ჩასვლისთანავე — ამბობდა ს. ამბედელი — ამვე სხლმომაც — მივმართეთ პრობლემური დრამატურგებს „დავარგეთ თემები, ჩავუქმიოთ მასალები დაშუშავდეს, დადვიტო რამდენიმე ნაწარმები. მუშაობა გავხლოთ ამ მხრივ, მაგრამ, რაც ჩვენ გვიჩვენდა, რაც აუცილებელი იყო დიდი პერსონალიური დრამის შესაქმნელად, ჭკრი კიდევ ვერ მივიღეთ... ჭკრი დრამატურგიაზე, მთელი თეატრი, მთელი კოლექტივი, მთელი ჩვენი საზოგადოებრიობა მოულის ამ პიესას.“²⁰ თეატრი, მართლაც, მშადა იყო იმისათვის, რომ მთელის სიბრძნითა და დამაჯერებლობით წარმოედგინა ახალი საქართველოს ახალი ადამიანები, რომლებიც ქვეყნისა და ხალხის უკეთესი მერმისისათვის იბრძოდნენ. რუსთაველის თეატრის სახელობა დიდი გამოცდილება დავარგოდა — რაოვრე პიესის იდუარ-პოლიტიკური გაზრების, ასევე დღეობითი გმირების, კომუნისტური სახეების შექმნის თვალსაზრისით. ქართული მაყურებლის თანაგრძობისა და აღტაცების იწვევდნენ გოდუნის, გაროიანის, აწწრა ჩერბივის, ივანოვის და სხვა დღეობითი გმირების (მაგ. ბერსენევი) მხატვრული სტენური სახეები. ახლა აუცილებელი იყო თანამედროვე ქართული სინამდვილის ასახვა, ცხოვრებაში მომხდარე დიდი სოციალური განაღმქმნების ჩვენება, ქართველი კომუნისტების ბრძოლის და შრომის ჭეშმარიტი სურათის წარმოსახვა. ამის გარეშე თეატრი დაქარგავდა ახა მხოლოდ აქტიურ მოქალაქეობრივ-იდუარ პოლიტიკის, არამედ ერთგულ თავისთავადელს — იმ უზარმაო ჭეშმარიტების გამო, რომ ერთგულ თეატრს ეროვნული რეპერტუარის გარეშე არსებობა არ შეუძლია.

თეატრის და ქართული დრამატურგების ამ ურთიერთობაში მალე სასურველი ნაყოფი გამოიღო. რუსთაველის თეატრის სტენური 1931 წელის სტენური ზედღეობა დაიდა თანამედროვე საქართველოს ცხოვრების ამსახველი ხაზი პიესა ა. მამუკაშვილის „განგაზონი“. ს. შენაშვილის „სამწინა“ და დ. დადიანის „თეთნოდელი“. ამ დროისათვის ქართული სამბოთა დრამატურგების უკვე თვალსაზრისით წარმებებანი განაწდა (მხედველობაში მაქვს ა. კაკაბაძის „უკარეუარე

თუთაბერი“ და შ. დადიანის „კაკალი გულში“) მაშინ, როცა რუსთაველის თეატრი ქართული დრამატურგიისაგან პერსონალიურად მას ელოდა და თავისი სტენობისა და მეორედი შესაბამის მასალას ეძებდა (გავიხსენით: „...ჩვენი თეატრისათვის პიესა ცოცხა სხვა-ნაირად უნდა დაიწეროს. ჩვენ ვაჭრებოდა ცოცხა სხვაგვარი დრამატურგია“. ს. ამბედელი). კ. მარკანიშვილი თავის ახლად შექმნილ თეატრში 1928-1929 წ. წ. სტენური ზედღეობა ახორციელებს შ. დადიანის „კაკალი გულში“, კ. კალაძის „ჩოგორი“, ა. კაკაბაძის „უკარეუარე თუთაბერი“, დ. ჩინელის „ბაილს“, დ. შენაშვილის „თეთნოდელი“, ა. ქუთათელის „შუაღმეშე ვადარაბას“, რომელიც სულ მალე მოყვა ე. ახლიაშვილის „კო, მაგრამ, და კ. კალაძის „სახარე“, რაც ადამტრების კ. მარკანიშვილის განსაკუთრებულ უყვადღების ახლავარდა ქართული სამბოთა დრამატურგიის მიმართ. ამვე დროს განხორციელებული პიესების ეს სიმრავლე არაერთგზის შემოხვევით არ მოწოდებს რევიზიონის თანგრეგობას და კონსერვაციურ განწრეგობებს. გავიხსენოთ დაუნტრე ვურხაძე „კავკასიონი“ (1924 წ. № 1-2) დასტამბული მისი წერილი, სადაც იგი ლაპარაკობს თეატრისა და განსაკუთრებით დრამატურგების დიდ მნიშვნელობაზე თანამედროვე ცხოვრების ასახვის საქმეში და ამვე დროს მსოფლიო ისტორიული მოვლენების ფონზე განიხილავს პრობლემებს, რომელიც, ამგვარ ვითარებაში, ქართული თეატრის და დრამატურგის წინაშე დგას. იგი დაუნდობელი სარკაზმით ესხმის თავს იმ ქართველ ავტორებს, რომლებიც ვერ ითვალისწინებდნენ რეკულთივის მუდგადე მომზადე გარდამქმნებს და კოვლავ ვეა-ვაობდნენ ანტიულტურულ დრამას — იდილოური ცხოვრების ჩაროებში მოქცეულს. მაგრამ, სწავრის იყო კ. მარკანიშვილის ეგრძნო თანამედროვე ცხოვრების ფეოქვა ახალ ქართულ პიესებში, დაინახა მათში ცხოვრების მართალი სურათი, რომ უშაღ გამოჩინა ზომა დაინტერესება და ავტორთან სერიოზული მუშაობის მუდგადე, სტენაზე წარმოედგინა. შორად იმეორება იგი — ახლავარდა დრამატურგები ჩვენის ახლავარდა თეატრთან ერთად უნდა იზრდებოდნენ — თუ გინდა შექმნათი ერთგული სამბოთა დრამატურგია და ეროვნული სამბოთა თეატრი.

ჩვენი ამოცანა — ამბობდა კ. მარკანიშვილი მოსკოვში გამართულ სამბოთა სხლმომაც (მხატვრული შენიშვნებთანა სხლმომაცე იყო ადემიონი GAXH) გამოვზარდით ახალი დრამატურგები, აღვზარდით ახალი ავტორები, ჩვენ ვფიქრობთ თეატრის განვითარების მუდგადე ზედღეობა, სწრაფად ამ მიმართულებით:

„...Для того, чтобы продолжать свою жизнь, для того, чтобы показать свое лицо — лицо подлинного советского революционного театра, нужно прежде всего выдвинуть на первый план драматического автора. Вот чем обьясняется, что в нашем репертуаре в последние годы видное место заняли пролетарские писатели. Мы стали давать очень часто пьесы своих молодых, может быть еще не совсем созревших, советских авторов, стремясь, выковать подлинное лицо революционного театра“²¹.

კომუნისტური ადემიონი წაქოხლულ მოსტენებში (1930 წ. მოსკოვი). კ. მარკანიშვილი ლაპარაკობდა ეროვნული თეატრალიური ფორმების, თეატრისა და დროის დაღმკუტურ ურთიერთობაზე, თეატრის სინოფიკურ ბუნებაზე და კვლავ და კვლავ უზრუნველბოდა ქართული სამბოთა დრამატურგიის პრობლემებს. სამბოთა სიტუაცია — რომელსაც ჩვეულებრივ ზრდილობისა და სტენურის მოვალეობის კანონით წარმოთქვამენ ხოლმე — კ. მარკანიშვილმა იმ, მისი აზრით ურად მუდგადე და უხუშ მუდგადეს გასცა საუბრი. იმის თეატრ ბუნება (თეატრმოცოდე პალეოვი შენიშვნა) იმის, რომ თითქმის მეორე ქართული დრამის სექტალებში გაქარგებულია სობარული გრძობა, რაც კ. მარკანიშვილმა ბრწინავადღე დაბათილა, ეს შენიშვნა მით უფრო გაუგებარი იყო, რომ ყველა ერთმანად აღწინააღა მისი სექტალებების ურეგულად სიცივლის დაამკვიდრებულ პათოსს, მიქვენარე ხალისიანობას და მავროული დერგობას (ამის თაობაზე შენიშვნადაც წერდა ა. ლუნარსკი). მეორე შენიშვნა ეხებოდა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი პიესების ჩვენებას ამ თეატრში. ძალან შორს ხართ თანამედროვე ცხოვრების გამოსახვისაგან — უკიდურება ეტიო ირატორი კოტე მარკანიშვილს.

კ. მარკანიშვილი ამბობდა — «А между тем он должен больше, чем кто-нибудь другой, знать, что мы были пер-

ყმ თეატრს უთვლიდა, „единственным театром в Грузии, который все свое внимание сосредоточил на пролетарских писателях. Это заявление я делал официально и говорю: до нас один театр не брал шес молодых драматургов“²².

ეს შენიშვნა სრულ გაუგებრობაზე იყო აგებული და რაკსელთა პოლიციის სრულად აშკარა გამოვლენის წარმოადგენდა. როგორც ცნობილია, იმავე ა. ლენინასკიმ ხსენებულ ადვანსს, ის გარემოში, რომ ქ. მარჩანშივლია არა მხოლოდ ქართული რევოლუციური თეატრის განვითარება, არამედ ქართული რევოლუციური-პროლეტარული თეატრის ეს იყო საერთოდ კოტე მარჩანშივლითა და მისი ახალი თეატრის ერთ-ერთი განსაკუთრებული მნიშვნელოვანი დამსახურება ქართული საბჭოთა თეატრის წინაშე. მერვე უმნიშვნელოვანესი როლი ამ თეატრის განვითარება ქართული საბჭოთა დრამატული განვითარებაში. აქ აღსანიშნავია დასახელებული, თუნდაც ა. კუცაბაძის „უკუყვარვა თეატრში“, რომლითაც საფუძველად ჩაეყარა არა მხოლოდ საბჭოთა თეატრული კომედიაორატის, არამედ იქვე საერთოდ დრამატული თანხის განვითარების მძლავრი სტიმულიც საქართველოში.

ქართული დრამატურგია ამ თაობის განვითარების პირველსავე ეტაპზე — ქ. მარჩანშივლისა და ს. ახმეტელის უღრესად ქმედითი მხატვრული-იდეური ხელმძღვანელობით — პირდაპირ ვითარდებოდა — შაიხ სოკოლაური შეკეთების საფუძველზე შექმნილი, ჰიესები, რომელთა თემა თანამედროვე ცხოვრების აქტუალური, განვითარებული პრობლემები იყო. სრულად ახალგაზრდა დრამატურგის კ. კალაძის პიესაში „როგორ“ — პირველად ქართულ სცენაზე გამოჩნდა ქართულ მუშათა და გლეხთა რევოლუციური სახეები, ასევე პირველად ჩვენს სცენაზე გამოჩნდა ქართველი ბოლშევიკ-მუშის კლასის სახე, რომელიც უსასრულოდ მასხიობდა შ. ლანაშვილს შექმნა. მთელი სექტაკლი მისი ყველა კომპონენტი გადენილი იყო რევოლუციური რომანტიკულით. უზნებრივ ჩივილი თაობის მოკონტენტებში აღნიშნავდა, რომ სწორად და სულელებით იზიდავდა ეს სექტაკლი ფართო აუდიტორიას, ამ სოციალისტების ატრაქციონებს უზრუნველყო ორიგინალური ფორმა სექტაკლისა — კინო-გამოსახლებითი მოქმედების უწყვეტობის შთაბეჭდილების შექმნა, და ამ მოქმედების მძლავრ რიტმულ-დინამიკურ სურსებზე აგება ხოლო ჩრდილოეთის თეატრისთვის დაზნახსათბული ხერხებით — მოქმედების ფორმის უღრესად ლაბიარულ-გამოსახლ. ყუთვლივც ეს — გამოიჩინა და შექმნილი — ქ. მარჩანშივლისა და მხატვრული უკუყვარვა ახალგაზრდას მიერ ისე რჩენილი ფორმა იყო სექტაკლის, ისე განსაზღვრავდა სექტაკლის მოქმედების სისტემის, მის რეგორსპექტულ სახასის (პიესა თანამედროვე ბოლშევიკი მუშის მოგონებითა „ჩარხითა“ შენოზულ-დული), რომ, თითქმის სექტაკლის ამგვარი ფორმა თვით დრამატურგის მიერ იყო შემოთავაზებული. ამ სექტაკლში „სხვა“ ხერხებიც იყვნენ — კინო — წინადაც სცენურ დრამატულ ფუნქციონალური ელემენტები — კინო — წინადაც სცენურ დრამატულ ფუნქციონალური ელემენტები. იგი შორს იდგა ინფორმაციულობისა ან რაი-ვე კომენტარებისგან. ეკრანზე იგივე გზები იყვნენ და აგრ-ველხდნენ მოქმედების, რომელიც მათურებელი სცენაზე ხელადაც. ეკრანზე ჩანდა მათი განცდები, თუ თავდასაყვამდე. უკუ-ვლევ ამას ეს ფრაგმენტული პიესა — თითქმის საგანგებოდ აგ-ვარი ფორმის სექტაკლისთვის შექმნილი ნაწარმოებია აქცია — ნაწარმოებია, სადაც გმირთა მოქმედების გეგორათა და მათი განცდების დაძაბულობის სახითა გარჩილი და გამაფრებელი იყო. ქ. მარჩანშივლის შემოქმედებისათვის დაზნახსათბული ოპ-ტიკური სივრცისილებით იყო განათებული ეს სექტაკლი, სა-ტრავოლუციურ ბრძოლებს სახალხო მხარაულების და ზეიმის სცენები ენაცულებული. ქართული თეატრისთვის ეს იყო ნივთ-ტორული სტრუქტურის სექტაკლი — არა იმით, რომ აქ კინო და ჩრდილოეთის თეატრის ხერხი იყო გამოყენებული. კინო-ხერხი არა ნაკლები ოსტატობით მოიმარჯვა ქ. მარჩანშივლი თვის ად-რინდელ სექტაკლში ტოლერის „პოპაშინა...“ ნივთარული იყო

არსი ამ სექტაკლისა — ქართული გლეხებისა და მუშების. ე. წ. „ჩაგუფური პორტრეტის“ ფონზე ძალზე სათლად იკვეთებოდა უზნე-ვნი ჩივილის მიერ დიდი ოსტატობით შექმნილი რევოლუციური მებრძოლის ბეგლარის მხატვრულ-სცენური სახე. ის გამოცდილ-და, რომელიც მასხიობდა კომუნისტ გოდუნის („რადევა“) სახის შექმნის შუქინა, ის ცოდნა, რომელიც მან დაგვირგა ამ როლზე

მუშაობისა — ძალიან გამოავლდა აშკარად. დაღუპული ანორ-რაჰის მონუმენტური, თითქმის კლასიკური გამოკვეთილი ეტიუტის გვერდით ქართულ საბჭოთა სცენაზე დადგა ქართველ მებრძოლს რევოლუციური ბეგლარი, არა ნაკლებ შემართული, ტემპრა-მენტინი, მგზნებარებით სავსე და ამავე დროს კონკრეტული, ცხო-ვრებისული დედატობისა და შტრახებით წარმოდგენილი. მისი გმირული სული ქართულ, მშობლიურ წინაშე იყო შობილი, ხოლო მისი მკვერად გამოკვეთილი სცენური პორტრეტი, მისი ენერ-გიული პროფილი, ავასასათი მიქნული სხეული, ვაჟკაციული ცეცხ-ლილი მოუვარე თვალები დიდ შთაბეჭდილობას ახდენდა მაურერ-ბულზე. უზნებრივ ჩივილის ეს სცენური სახე თითქმის ქართული რე-ვოლუციური მებრძოლების მიმდევად იქცა — მისი ბეგლარი პი-რდაპირ არის გადასული თუ. გაყარების მშვენიერ, მონუმენტურ ფერწერულ ტოლერ, რომელიც საქართველოში 1915 წლის რე-ვოლუციის ამბები განმსახავა. ამავე სექტაკლში ქ. მარჩანშივლი, ახლანდელი ტრინინი რომ ვიკიანა, „გაუგებრობის ეფექტი“ გა-მონივრა. როგორც აღვნიშნავ, სექტაკლში კინო მოქმედების ორ-განხალი ნაწილი იყო და არა ინფორმაციული „დაზნახვა“, მგარამ ხშირად თვით სცენაზე მუივი გმირები, რომლებიც ეკრანთან სცენაზე გადმოდიოდნენ, უფროებდნენ პარალელურად მომდინარე მოქმედების ეკრანზე და ხშირად ერთვებოდნენ მის მოქმედება-ში, მხარაულ კომენტარს უთავებდნენ მოქმედებას, „შორადგან“, „გვერდიდან“ მომხარალი, თითქმის საკუთარ მოქმედებას ავ-ახლებდნენ. ამ შტრახებს ცხოველი იუმორი და სიცოცხლე შეჰქონ-და სექტაკლში და ეროსული უწყვეტ კავშირს ახმდა სცენას და ეკრანს, წარსულზე და აწმოს, მოქმედებას და შედგენ შორის, ამგვარი და სხვა არანაკლებ საინტერესო ხერხებისა და სცენ-ების ფორტირებისა ხშირად მეორედობდა სექტაკლში და მისი სტრუქტურის — არა მხოლოდ ფორმალური, არამედ, არსებითი ელემენტი იყო. ამგვარი საშუალებებით ოსტატურად იყო დაზნა-ვული პიესის ერთგვარი სქემატურა, სცენური სიმშაველ და მხა-ტურული მარტივობა. სახელები მართლაც კომპოზიტორი თ. ვახ-ვაზიშვილი, როცა შენიშნავს:

„...ასე, მტვად მუწენ დეკორაციული გაფორმებით, მარტო-დენ კინოსა და ეკრანის საშუალებით და შექვის ოსტატური გა-მოყენებით, კოტმ, ელენე ახლანდინათ ერთად, დრამატუზში დასაჯე სურათები მუწენ. ეკრანზე სხაბრედა ხან ხანდრის, ხან სოფლის, მინდარის თუ ხილის სილუეტები. ამ გაფორმებაში [ქარ-ხანო, ხილზე და სხვ.] მოქმედ მასხიობდა ასევე სილუეტებად მისხანდენ ეკრანზე. შეუ... მტვად აზრანად იყო შურსუბული სხვა ელემენტებთან; დდე, დამე, ხანდარა — გაშუბული იყო გად-მოყვებული და უკვლავიერ ტრად ადებულში მოლიანობაში მტვად ცოცხლად აღიკვებოდა მაურებლის მიერ და, რალა თქმა უნდა სექტაკლზე უარესად პლასტიკური და რიტმული იყო“ — ამ შემ-დეგ აქ სექტაკლის ერთ-ერთი ავტორთაგანი, დასმენს „...როგო-რზე“ ჩატარებულმა ექსპერიმენტებმა და მიგნებმა შემდგეში თე-ატრის მოღვაწეებს სტრეშია მისცეს სცენაზე საბჭოთა დრამატურ-გის დამკვიდრებისათვის გაბედულად ექმნება ახალი ხერხები, უფრო მეტი ინიციატოვა გამოჩინონ თეატრალური ტექნიკის გან-ვითარებისათვის.²³ ამ თვალსაზრისითაც ნივთარული იყო ეს დადგმა. კოტე მარჩანშივლია ამ სექტაკლში პირდაპირ განსაკუ-ვრებულ სიხედაველ ასახა მამბაში, რომელიც პიესასა წარმოადგენ-ვლი, შთაბეჭედავად განსხა შინაბარსი პიესისა, რომელიც საშუ-ალეობას აძლევდა თაობის თეატრალური იდეები ახლებზე სცენურ ფორმაში წარმოედგინა. მან ამ გზით შესწლი 1915 წლის რევი-ლუციური მოძრაობის დრამატული ენოლოგების განვითარება და დიდი სიმაღლეზე აუყან. ხოლო ამ ენოლოგების — ბრძოლების, დრამატული შეტაკებების, სოციალური კოლონიების დიდი ნაწი-ლის მის მიერ იყო შეტანილი. სწორედ ამის გამო ეს სექტაკლი ქართული თეატრის ანდელიც მინიწილთა, როგორც ქართულ მა-ხალაზე შექმნილი პირველი თანამედროვე რევოლუციური სექ-ტაკლია.

თუ ჩვენ თვალს გადავავლებთ იმდროინდელი ქართული თეატრის პარიაშას, შევნიშნავთ, რომ ქართული საბჭოთა დრამატურგების დაინტერესების სფერო ჩვენი სინამდვილის წარვალ ასპექტში ი-ზღუნებოდა. ქართული დრამატურგია და ქართული თეატრი ემტე-დნენ ყველაზე მაძარსა და კონფლიქტურ სიტუაციებს, რათა უფრო შთაბეჭედავად გამოეხსათ ცხოვრებაში მიმდინარე სოციალური



ძვრები და გარდაქმნები, წინა მალაქე წამოეწია სხვადასხვა სოციალური ფენის (შუშები, გლეხების, ინტელიგენციის) წარმომადგენლები, ყველაზე აქტიური და ახალი ცხოვრების მატარებელი ადამიანები.

თავისთი პიესების მოქმედების ადგილად ქართული დრამატურგები ირჩევენ იშვარც სოციალურ ადგილებს, სადაც ისტორიულ-სოციალური განვითარების სპეციფიკების გამო, ცხოვრებისეულ კონფლიქტები უფრო მძაფრია, კოლხია — ახალ სოციალურ, ფსიქოლოგიურ განწყობილებათა, წინეობრივ მიწრავებათა და ძველი ფსიქოლოგიის ტრადიციულ შეუვალბას შორის, ასევე ადგილობრივი (ე. კლავის „ხატავიშვილი“ — მოქმედება აქართველ უცხო ფონზე იმუხა, დ. ჩინაძის „ბაილას“ და შ. დადიანის „თეთრულდში“ — სვანეთის ფონზე). ცხადია, ყველა ეს ტენდენციები არ დავარჯუნებულა, მაგრამ ამგვარი ტენდენცია აშკარად იყო გამოხატული — ე. კლავის „ხატავიშვილი“ შორის ახალი ცხოვრებისთვის შემოქმედებული უნდა და ხატავი („ეს არის გმირი ქართველი ქალის ერთ-ერთი პირველი ხსენ ქართველი საბჭოთა დრამატურგიაში, რაც უკვე თავისთავად ცხელა ხალის მის დიდ ისტორიულ-ლიტერატურულ და მხატვრულ მნიშვნელობას“ — შენიშინა და კრიტიკოსი გ. ციციშვილი თავის წიგნში „ქართული საბჭოთა დრამატურგია“, გვ. 411). ა. მამუკაშვილი „განკარგული“ — სოფლის კომუნისტთა თავიკე სახა და კომუნისტთ, კოლმუხრენების ხელმძღვანელი ბონდო, „ყვარსკვარე თუთაბერში“ რეკლუციის იტაკვეშუთის მოღვაწეი სევახტი და გულთამაზე, გელახსანი და ლალოი შ. დადიანის „თეთრულდში“, კომკავშირული ამირანი ს. სამონიანის „სალტეში“ და ა. შ.

მართალია, პიესათა ეს პერსონაჟები მხატვრულ-სცენური სრულყოფილებით არ გამოირჩეოდნენ, მაგრამ ისინი იყვნენ პირველი, რომელთაც ქართული თეატრის სცენიდან ქართულ მავრებელს მიამართა მართალი სიტყვა, თავიანთი საკიცელი დადასტურებერებრებულა საბჭოთა სინამდვილასდმი, უჩვენებ ბძრობის სიმწვავე, წინადადებრებოთა აძლიერების შედარეკელი სურვილი. მათი მეოხებით გზადა შესაძლებელი დრმა და სტირიალული სოციალური კოლხიების ჩვენზეა, ცხოვრების ზედაპირზე ამოტივტივებულ გმირთა უზამბის დადასტურება. ისინი იყვნენ ჩვენი დღევანდელი სცენური გმირების წინამორბედი, გმირებისა, რომლებიც სოციალისტური საზოგადოების იდეალების კონკრეტული მტარებელი არიან. და, როგორც ამ პანორამის შევეკვეთრა, არ შეიძლება არ შევნიშნოთ, რამე ქართული დრამატურგთა თანამედროვე პიესათა შორის (და ამ პიესებზე შექმნილ ნაწარმოებთა შორის) ყველაზე მძაფრი პლუმიკის საგანი შ. დადიანის „თეთრულდი“ აღმოჩნდა.

ეს კამათი ატარებს პრინციპულ ხასიათს, რადგან თანამედროვე ეროვნული დრამატურგიის განსახიერებისა და თანამედროვე ეროვნული თეატრის პრობლემების ეხება, და ამდენად სცილდება ერთ-ერთ სექტაკლის წარმომავალ-წარმოებებლობის საკითხს. „თეთრულდში“ შ. დადიანი ნოვატორულ გზას დაადგა: მან განიზარბა საბჭოთა სინამდვილადან აღებული მასალაზე ტრადიციული დრამატული ნაწარმოების შექმნა ძველსა და ახალს. პატრიარქალური სვანეთისა და ახალი სვანეთის, მახჭუმუხის პატრიარქალურ-ფეოდალურ წარმოშობილი ადამიანებისა და თანამედროვე გმირების კონფლიქტი დაუღო საფუძვლად ტრადიციულ კონფლიქტს. ისევე როგორც მას ტრადიციული ეპიკის ნაწარმოები შიშითხიფ, აქ ერთმანეთს უზიარებდნენ და ერთ-ერთი შეურთიგებელი წინეობრივი ძალა, ირავე თავის სიმართლუმი დარწმუნებულა. გარდაუვალა იერთის დამარცხება, რადგან ისტორიის, ცხოვრების ასარეშზე მათი თანარსებობა შეუძლებელია. ერთის მხრივა არავიღი — ცრურწმენების, რუტინის განსახიერება და მეორე მხარეს ახალგაზრდა წესავეული კომუნისტთი გელახსანი — რომელიც დგანასხიერებს სოციალისტური რეკლუციის განმსახლებელ სტილისკუთვების (მოქმედება 1930 წელს მიმდინარეობს). ერთის უკან დგას საუკუნეებით განმტკიცებული ცრურწმენა, ტრადიციისა და რიტუალების შეუცვლილობის იდეური სამყარო, მეორის უკან — ცხოვრების განახლების აუცილებლობის, პროგრესის იდეა დაუფნებულა არა მხოლოდ სოციალური სიმართლუე, არამედ წინეობრივ და შეცინებულ სიმართლუე. მძაფრ კონფლიქტში ირავე გმირი იდუბება, თეატრის ირავე ეს სამყარო უნდა ენეწეწიანა. მაგრამ, თუ არავიღის სამყარო რიტუალები მოკლდობის უფრო „თეატრული“

იყო, ვინაიდან თავის თავში ატარებდა, უფრო სწორად, თვით იყო განსახიერება საუკუნეწინა ჩამოკლებული წეს-ჩვეულებების, რელიგიური ქმედების, გელახსანი-ლალოსი სამყარო იდეებისა და მოქმედების სამყარო იყო, რომელსაც არ ჰქონდა წარსული და; ცხადია, არ ჰქონდა დროის მიერ უკვე შექმნილი „ფორმა“. ამერიკაში — ახლა, როცა ვანალოზეზე წარსულის გამოცილებლას და ამ სექტაკლის შარშემო არსებულ მასალას — თეატრალური თვალსაზრისით უფრო გამოშვებულა არგოშდის სამყარო გამოვიდა, რამაც საფუძვლიანად შესცვალა სექტაკლის აქტივობა. სექტაკლად დადგმისას სადრო ამბებელმა — რომელიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ამ პიესას თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებაში — ტექსტუალური მასალის გამძაფრებით კიდევ უფრო შეურთიგებულა ცხელა და ძველსა და ახლის კონფლიქტი. „მძაფრე და დაუნდობელი უნდა იყო ძველსა და ახლის კიდელი. ისე წარმოუდგენელი ტრაგეზია“ — ამბობდა იგი „თეთრულდის“ ერთ რეკლუციანზე. ამ სექტაკლში ძირითადი კრიტიკა მიმართული იყო მის დასამტკიცებლად, რომ ძველი სვანეთი — მისთვის დაბნახისათხებელი წეს-ჩვეულებებით, ადგიანობით, რელიგიით და ბოლოს, ყოფით იმდენად ძლიერ იყო გავრცელებული სექტაკლში, იმდენად ისტატური თეატრალური ფორმა ჰქონდა მას მოქმედების და გამოხიერებულ რიტუალ-მუსიკალური გამოქოლი ხაზით, რომ ამის ფონზე მართლად გამონდა ახალი სვანეთი და მისი ახალი გმირებოი, ეს საუკუნეული წარწელობრი იყო საპრობლემო. მიუთმეტეს რომ თვით პიესაში გმირების ხასიათების ეს თანატოლყოფენება დარკვეულია. აჯაკი ვასაძე აღიარებს თავის „მოგონებებსა და თქვიწმუნებს“; „იმდენად გავრცეალა სექტაკლის გარგველ განმსახლებელზე, ფორმალურ მუშაობამ, რომ პიესის სხსნი და დღემდის შემნებანის უსხსნი (ხაზი ჩემია მ. გ.) მხარეების დასძლიევერეც ერთმა ვერ მოვიცალეთ“. (გვ. 299). ხოლო ს. ახმეტელმა განსაკუთრებით აღნიშნავდა ამ დადგმის მნიშვნელობას ეროვნულ მასალაზე, ეროვნულ დრამატურგიაზე სპეციფიკური ეროვნული თეატრის ფორმების ძიების საქმეში. „ამ ნაწარმოებმა ჩვენ საშუალება მოგვცა ხაზი გავველოთ იმ მიმართულებით, რომელიც აუცილებელია თეატრისათვის. ჩვენ გავინდოდა მოგვეკებნა ფორმა დიდა მპრობლემი დრამისათვის, დიდი ტრადიციისათვის“.24 მიუხედავად სექტაკლის ზოგირითი არსებობის ხასიათის ხარვეზისა, არ შეიძლება მისი განხილვა წინარე სექტაკლებსა (სრულად „წინეობრივი“) და მიმდებარე შედეგების — შიღრის „უჩაღებებისაგან“ მოწყვეტით. ამ სექტაკლში ვაგრძელდა თეატრის მიერ უკვე ჩამოკლებული სტილისტური ტრადიქურა და ამავ დროს — მასში ჩაისახა სრულიად ახალი ტენდენციები, რომლებმაც ვაგრძელბა და ვაგრძელება მოვეც „უჩაღებში“.

ს. ახმეტელმა იმთავითვე ზუსტად განსაზღვრა სექტაკლის იდეურ-პოლიტიკური მიზანსახაზებუა: „ამ მვერთიად უნდა გამოვლინებულყოფი ახალი ძალა, ნათელი და ძლიერი, მისი ვაგრძელობის თუნდელიც ეს ძველი სვანეთის შეუვალბის სიმბოლოა. მწვერვალის დაღმსქერა უზალო დრამატული ილუსტრაცია კი არ არის, არამედ რელიგიური ფანატისმის საშობი ხაზებუელი ღვთაებრივი ხატების დამღევა ახალი თაობის, ახალი ადამიანების მიერ. ეს ცოცხალ და უსაჩვენებელი რომანტიკული შერეული ახალი დროის ქალი-სახურში უნდა ჩაღვდეს, რათა — როგორც პიესის გმირი კალი ლალოი ამბობს — ამიერიდან თეთრულდ და მშენის „რეკლუციის“ მამუმა დროსაში“. აი, მისი ზუსტი ფორმულირება ამ სექტაკლის დღევანდრებას: „ჩვენ უნდა ვაჩვენოთ ახლის დახადების პათოსი, მისი მზენებელი სული“! და ეს იქნება „კომუნისმის იდეების შეტერა და ზემო რელიგიური ბურჟუაზიის მიცულ საუპარაში“. ამგვარად, სექტაკლის იდეური კონცეცია სასებოთი ნათლად იყო იმთავითვე ჩამოკლებული. თუ რაგონი მოხდა სექტაკლის მხედრად ძალთა დისპროპორციული განსხვავება, ამის მრავალი მიზეზი არსებობს, რომელთა გამო გვექნება დასარაკი, ამასთან დაკავშირებით, იგი დახეობითობით ვანაშარბავდა დადებით გმირთა რღულის შემსრავლებლობით — იმისათვის, რომ შედარბოლოთა და დამარცხობით ფანატური ძალა, რასაც ძველი სვანეთი ბაქების სახით წარმოადგენს, ამისათვის საჭიროა თვითონი თქვენთაგანი დასწეობით, ისეთივე გახლებლობით, ისეთივე რწმენით მიიწრე-ფოდეს ახალი სვანეთის ცხოვრებისკენ“25, როგორც არგვილი და მისი თანამოარბენი იცავენ ძველს.

რატომ ამხილებდა იგი რელიგიურ ფანატისმზე უარადე-

ბას ამგვარი სიმჭიდროვე? ს. ამბეტლის მშენებელი ესმოდა, რომ სასოციალისტური ურთიერთობის ყველაზე მიმდებლობელი, რეტორიკულად, უტრუნილად ფორმები თავის საყრდენს და „გაფორმებას“ რელიგიური კოპიებზე, რომ რელიგია ახანგრძობებს და ინარჩუნებს პატრიარქალურ ფორმებს. ამიტომ, რეჟისორმა — სასენებით მართებულად — გელახსანის ესპანელიის ძირითადი მცენერული მიზანი „თეთნულდის შესწავლა და მისი ბუნებრივი სიმდიდრეების ნახვის სამხატვრო ჩვენება, უკანა პლანზე დასწავლა და დაწინაურება მეორე აზრი — თეთნულდზე შეტევა რელიგიურ სამყაროზე — ის, ძველ სამყაროზე ახლის შეტევა და ამდენად იგი შეიცავს ტრაგიკულ კოლიზიას. აქცენტის ამგვარმა სიმკვეთრემ უფრო დაძაბული გახადა მთავარ გმირთა სამკედრო-საეცოცხლო კოდილი. სასენების მართებულ აზრს გამოსოქვამს ამასთან დაკავშირებით გ. ციციშვილი, რომელიც შენიშნავს, რომ ტრაგიკული „თეთნულდის“ ახასიათებს ქვეტექსტული, ალტეროციული გადართობით აზრი, რის გამოც პიესის მრავალი ასპექტი სიმბოლურ ხასიათს ატარებს. „ასეთი სიმბოლისტური მნიშვნელობა აქვს დაესწავლებული თეთნულდის დაყურბასაც, ამ მოუვლი მწვერვალის დამორჩილება ძველი სენათის წგრევადა, ძველი ყოფის დასამარბება და სენათში ახალი სიცოცხლისტური ცხოვრების დამკვიდრებადა უნდა აღიქვას“.²⁶

როგორც ვნახეთ, თავის დროზე სწორედ ასე ესმოდა ეს პიესა ს. ამბეტლსაც და უნდა ითქვას, რომ ძირითადად ეს იდეური ჩანაფიქრი თვით სექტაკლშიც განხორციელდა. ქართული რაპულეები სექტაკლს გასფორმებინ დაესწინ თავს და იგი ატახტავდა თა მოვლენად გამოაცხადეს. სხვადასხვაგვარად შეაფასეს იგი ცნობილმა მოსკოველმა კრიტიკოსებმა: ადრ. პიოროვსკი, რომელმაც სექტაკლი წერილი მიუძღვნა „ანხორას“ და „თეთნულდს“, ძალზედ საინტერესოდ და ორიგინალურად განმარტავს რუსთაველის თეატრის მშეორმდებით მეთოდს. თეატრის მუდმივად ამოცანა ამ მეთოდის იმგვარი დახვეწა, რომ შესაძლებელი გახდეს ჩვენი სინამდვილის ხასიათების ნატოვი ხეულებების გამოყვანა. ამ თავსაწარისით უარსებად საინტერესოდ მიიჩნებს კრიტიკოსი „თეთნულდის“ დადგას.

მართალია — შენიშნავს იგი — ამ სექტაკლშიც მოქმედება გადატანილია შორეულ, ნახევრადპატრიარქალურ სენათში, „წმინდა თეთნულდის“ კალთბევეს, მართალია თვით პიესა დაწერილია ამდღებელი თეთრი დღესით, მართალია ისიც, რომ აქაც უჩვეულო ძალითა და მრავალფეროვნებითა დემონსტრირებული თეატრისათვის ეგვრო დამახასიათებელი ისტატობა პირველყოფილი სენათის წეს-ჩვეულებათა და რიტუალების გამოსხვავა, მაგრამ მთელი ეს ფერხებულება და მიწნები მოწოდებულია არა მიაზიტური გატაცებით — როგორც „ლამარბის“ — „ა ს ნეიკი ტრაგიკული პრონიე (ხაზი ჩემია, ნ. გ.) შემდეგ ადრ. პიოროვსკი განსაკუთრებით გამოიყოფს მეორე მომენტსაც — მისი აზრით უფრო მნიშვნელოვანს — თეატრი აქ გვიჩვენებო ჩვენი თანამედროვე გმირების სახეებს... და ეს სახეები სისხლსაც და რთული ადამიანების სახეები. ყოველივე ეს მიღწეულია არა საკუთარ პრინციპებზე უარის თქმის გზით, არა ფსიქოლოგიისა და ყოფითობის წინაშე კომპრომისით, არამედ სწორედ თეატრის სპეციფიკურ მეთოდზე დაყრდნობით, ამ მეთოდის გადამღერებისა და სრულყოფის გზით.²⁷

ო. ლიტოვსკი ვაზ „პრადის“ ფურცლებზე მიიღის კატეგორიულობით წერდა, რომ „თეთნულდში“

«Тема социалистического строительства «пришита» к сванской романтике белыми нитками и отсюда вся «современность» пьесы явно приспосаблического характера»²⁸.

ამვე თეზის ავთორებდნენ ისეთი ცნობილი სექცილისტებიც, როგორებიც იყვნენ კ. ფელდმანი და ი. იუზოვსკი.

ჭ. ფელდმანის აზრით „თეთნულდის“ დადგამა თეატრი მოაქცია გამოფიტული, ცარიელი ფორმების ჩიხში. სექტაკლი უნდა გაედერებულყო როგორც საქართველოს ძველ ურთიერთობათა წინააღმდეგ მიმართული საბარდლებო აქტი, როგორც მამბილებული დოკუმენტი. ნაცვლად ამისა თეატრი, მეროიკული ფორმების ძიებისას შუა გზაზე შეჩერდა — მან საქმით სარკაზმით ამხილა პატივს, რომელიც ხელში არაღმედი უზარალო მართებელი იყო და

ამავ დროს გმირული დროის სიმალღმედ აიყვანა არაღმედი ტრაგედიების ანსაკვი მოღაღნება. ფორმის გამოდგენებში „თეთნულდის“ ციციშვილი, ანემიური პიესის მიზინა და აღწმნა, თანამედროვეობის თემა გელოვნურადააო ჩართული მასში.

«Советская тема — стройка электростанции в горах — просто вмонтирована в красивую картину бытчаев и нравов Сванетии»²⁹.

შ ე ნ ი შ ვ ე ნ ბ ი :

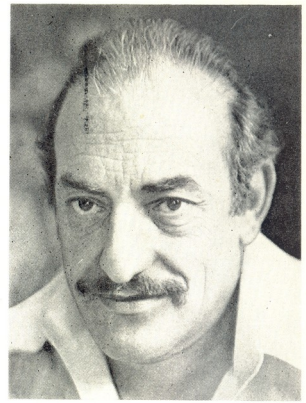
- 1 ესარგებლობ შ. შივაკარიანის წიგნით „ქართული საბჭოთა თეატრი“. გამ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966 წ. გვ. 94.
- 2 დას. წიგნი, ტ. 111, გვ. 25.
- 3 Г. Бояджиев, Душа театра, «Молодая гвардия», 1977, стр. 103-104.
- 4 გ. ქიქოძე, ჩრეული თხზულებანი. ტ. II, გვ. 262.
- 5 იქვე.
- 6 ა. ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, გვ. 273.
- 7 ს. ამბეტლი, წერილები, გამ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964 წ. გვ. 107.
- 8 ა. ამბეტლი, წერილები, გამ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964 წ. გვ. 155.
- 9 ს. ამბეტლი, წერილები, გვ. 129—130.
- 10 Новаторство советского театра. Изд. «Искусство» 1963 г. стр. 122.
- 11 ა. ამბეტლი, წერილები, გვ. 129.
- 12 А. Февральский. Театр им. Руставели. стр. 141—142.
- 13 Сандро Ахметели. «Хеловнеба», Тб., 1977. стр. 519—520.
- 14 იქვე, გვ. 501.
- 15 ა. ამბეტლი, წერილები გვ. 135.
- 16 Новаторство советского театра, стр. 128.
- 17 Сб. «Театр и драматургия», Л., 1959, стр. 410.
- 18 ა. ამბეტლი, წერილები, გვ. 91.
- 19 იქვე, გვ. 133-134.
- 20 იქვე, გვ. 134-135.
- 21 Котэ Марджанишвили. Изд. «Заря Востока», 1958 г. стр. 190—191.
- 22 იქვე, გვ. 183.
- 23 თამარ ვახვახიშვილი. კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სექტაკლი, გამ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1968 წ. გვ. 104.
- 24 ს. ამბეტლი, წერილები, გამ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, გვ. 134.
- 25 იქვე, გვ. 160-161.
- 26 გ. ციციშვილი. ქართული საბჭოთა დრამატურგია. გამ. „საბჭოთა საქართველო“, 1962. გვ. 85.
- 27 სანდრო ამბეტლი რუსულ ენაზე, გამოც. „ხელოვნება“, 1977 წ. გვ. 512.
- 28 იქვე, გვ. 500.
- 29 იქვე, გვ. 502.
- 30 იქვე, გვ. 519.

(გაგრძელება იქნება)

რეგო

50

იაშვილი



ირაკლი ოჩიაური

ქართული მხატვრული კერამიკის აღორძინებასა და განვითარებაში საყურადღებო წვლილი მიუძღვის რესპუბლიკის დამსახურებულ მხატვარს კერამიკოსს რეზო იაშვილს, რომლის შემოქმედებამ არა მხოლოდ საინტერესო ქმნილებები შესძინა ეროვნულ კერამიკულ ხელოვნებას, არამედ სრულიად ახალი გზებიც გაუკვალა მას.

50-იან წლებში ქართული მხატვრობა ფასეულობათა გადაფასების აუცილებლობის წინაშე აღმოჩნდა. მხედველობაში მატეს სუფთა პროფესიულ-მხატვრული ღირებულებანი, — ძირითადად მხატვრული ფორმის საკითხი. ამ წლებში შემოქმედებით გზაზე გამოსული ახალგაზრდა მხატვრები განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებენ ნახატზე, ფორმაზე, ფერზე...

პასიური ფოტოგრაფიული ხედვა უარყოფით ესთეტიკურ რეაქციას იწვევს მხატვრობის მოყვარულთა წრეებში და განსაკუთრებით ახალგა-

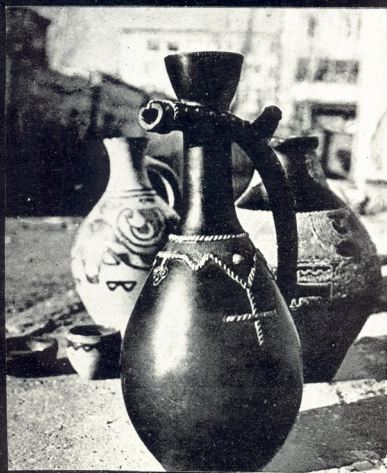
ზრდა მხატვრებში. ქანდაკებაში ერთხანს იგრძნობა ჯერ იაკობ ნიკოლაძის, შემდეგ ნიკოლოზ კანდელაკის მხატვრული ტენდენციების გავლენა, მაგრამ ახალი თაობის მოქანდაკეები ეძებენ საკუთარ გზას.

ეს ძიებები და ძვრები მხატვრობის ყველა დარგს დაეტყო, მათ შორის, ქართულ კერამიკულ ხელოვნებასაც. ეროვნული კერამიკის მომავლით დაინტერესებული მასწავლებლები და მოწაფეები ეძებენ გზებს ამ დარგის აღორძინებისათვის.

მაგრამ ახლის მიგნება, ახალი გზებისა და შესაძლებლობების აღმოჩენა მხოლოდ სურვილზე როდია დამოკიდებული. ფაიფური, რომელიც იმ დროს ქართული აკადემიური კერამიკის ძირითად მასალას წარმოადგენდა, ვერ გამოდგა მისი განვითარებისათვის.

იმ პერიოდის მრავალრიცხოვან დეკორატიულ





და საყვავილე ღარნაკებში, ღვინისა თუ ჩაის სერვისებში მეორდებოდა ამპირული ფორმებზე. გადატვირთული დაზგური ფერწერისა და ქანდაკების პრინციპებიდან გამომდინარე პორტრეტებით, ცხოველთა გამოსახულებებით, ლიტერატურული სიუჟეტებით, ჭედური ხელოვნებისა და არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ორნამენტებით. ამგვარმა მხატვრულმა აზროვნებამ კერამიკულ ფორმას დაუკარგა დამოუკიდებელი ეთნოტექური ლირებულება, იგი გადააჭყია დეკორის თავისებურ ფონს და თვით ნამუშევრები ცელსტაგური გახადა.

ღარიბი იყო ჭიქურების არსენალი, ამასთან, ნაკლებად იხმარებოდა თიხა, როგორც კერამიკული მასალა. ყოველივე ეს უკმარისობის გრძნობას ბადებდა როგორც მასწავლებლებში, ისე, ახალგაზრდა კერამიკოსებში და მათ ინტენსიური ძიებისკენ უბიძგებდა. ცხადია, უცხოური კერამიკული ფორმები ვერ დაედებოდა საფუძვლად ქართული კერამიკის განვითარებას. საჭირო იყო ეროვნულ ხალხურ კერამიკაზე დაყრდნობა და მის თავისებურებათა გამოვლენა-გამოყენება. თანამედროვე ქართულ კერამიკაში ახალი გზების მიკვლევის აუცილებლობას ყველა გრძნობდა, მაგრამ რთული აღმოჩნდა მისი გაკვალება.

რეზო იაშვილის წილად ხვდა ამ ჯებირის გარღვევა. მის სახელს უკავშირებენ ახალი ქართული კერამიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპის დაწყებას.

ერთი შეხედვით, თითქოს არაფერი მომხდარა განსაკუთრებული. რეზო იაშვილმა გახსნა, აღადგინა და ხელმისაწვდომი გახადა შავი, ანუ შებოლილი კერამიკის საიდუმლოება. შავი კერამიკა (ზოგი შავ-კრაილასაც უწოდებს) ადრე გავრცელებული ყოფილა საქართველოში, ოღონდ მისი წარმოების ტექნოლოგიას უკვე აღარავინ იცნობდა. რეზოს დამსახურება ამ ტექნოლოგიური პროცესის მიკვლევით როდი განისაზღვრება, თუმცა ესეც სრულიად საკმარისი აღმოჩნდა ახალ ქართულ კერამიკაში გადატვირთვის მოსახდენად. ის, რასაც მხატვარმა მიაგნო, მოულოდნელი იყო ყველასათვის, მათ შო-

მოსკლის ზეიმი. 1966 წ.
დეკორატიული მოტივი
ისტერიკისათვის 1966 წ.
ღვინის ჭურჭელი. 1973 წ.

რის, ალბათ, თვითონ რეზოსთვისაც. შედეგი უარესად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ჩვენი კერამიკისათვის. ჯერ ერთი, ამ ტექნიკურმა და მხატვრულმა მონაპოვარმა ქართულ კერამიკას სრულიად განსხვავებული და თავისთავადი სახე მიანიჭა, მეორეც — მან საშუალება მისცა ქართულ კერამიკოსებს თავი დაედოთ ერთგვაროვნებისა და უსახურობისათვის. შემდგომში შავი კერამიკა, ასე თუ ისე, დაქარაგვს კიტუ-ალობას, მაგრამ დარჩება მისეგან გამოძინარე, ახლის ძიების საშუალებები და გზები, რომელსაც კერამიკოსთა ახალი თაობები ვაპყვებინ.

რეზო იაშვილისეულმა შავი კერამიკის პირველმა ნიმუშებმა მისი პედაგოგებისა და კოლეგების გამოცემა და აღტაცება გამოიწვია, კერამიკოსთა წინაშე კი ახალი შესაძლებლობები გადაშალა.

ახალ ქართულ კერამიკას ფართო აღიარება ხდება არა მარტო მოძმე რესპუბლიკებში, არამედ სახლდარგარეთაც. ეს იყო ნამდვილი ტრიუმფი. რეზო იაშვილის პირველივე ნამუშევრებმა ბელგიაში კერამიკოსთა მსოფლიო გამოფენაზე ქოსტენეში 1959 წელს დიპლომი დაიმსახურა, 1960 წ. მოსკოვის სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენაზე — ოქროს მედალი, პრადის, კერამიკოსთა მსოფლიო გამოფენაზე — ვერცხლის მედალი...

რეზო იაშვილის ინიციატივით კერამიკის კათედრასთან დაარსდა მხატვრულ-მონუმენტური სახელოსნო, რითაც შეიქმნა არქიტექტურასთან სინთეზში მხატვრული კერამიკის გამოყენების შესაძლებლობა.

რეზო იაშვილის კერამიკულ ნაწარმოებთა ფორმები სუფთა ქართული, ეროვნულია. ასეთი ფორმები მხოლოდ საქართველოში შეიძლებოდა შექმნილიყო ტრადიციის ათვისებისა და შემოქმედებითი განვითარების გზით.

მხატვრის პირველი ცდების შედეგი — შავი კერამიკის პირველი ნიმუშები, მამინდელ კერამიკულ ნაკეთობათა ფონზე სრულიად უჩვეულოდ გამოიყურებოდნენ. მას შემდეგ მრავალი წელი გავიდა. დღეს ქართული მხატვრული კერამიკის შესაძლებლობები საგრძნობლად გაფართოვდა, ეს დარგი მრავალფეროვანი, მრავალმხრივი გახდა და მისი მომავალიც უთუოდ საიმედოა.

პარტიული თეატრების წლებანდელ რეპერტუარში მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სპექტაკლი „შთამომავლობა“ ერთ-ერთი იმ დადგმათაგანია, რომელსაც, ალბათ, არ დაუკავშირდება თეორიული ხასიათის მწვევე პოლემიკა და საკუთარი გაუთვითცნობიერებლობით შემკრთალი რიგითი მაყურებელი არ იგრძნობს ღრმა უსუსურლს თავის აზრსა და თეატრის მცოდნეთა რაფინირებულ გეგმვებებს შორის. სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი მისი იშვიათი სიბოთ და უშუალობაა. თანამედროვე თეატრის ხელოვნების გართულებულ გამომსახველობით საშუალებათა შორის სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე იჩრქვს ბუნებრივობასა და სიწრფელეს და ჭეშმარიტ ხელოვნებისათვის აუცილებელი ეს თვისებები საესეებით გაცნობიერებულ სტილისტკური ნიშნების ხარისხში აპყავს. ამჯერად ეს არის მისი შემოქმედებითი მიზანი და სპექტაკლში ყველაფერი ექვემდებარება მის განხორციელებას. სპექტაკლი თითქოს აცოცხლებს თეატრის ისტორიის მივიწყებულ ფურცლებს და მოძველებულ ყიდაზე გადაწყვეტილი მისი მიზანსცენები კარგად მორეგული სტილიზაციის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მხატვრობისა და მუსიკის ზომიერად სენტიმენტალური ტონი, ფოტოსურათებით მოფენილი კედლებით, ძველებური ავეჯით შემოხლული სივრცე აპირობებს მოქმედების ლოკალიზაციას და სცენური აქცენტებით აძლიერებს ბიჟის ტექსტს. მხატვრები ქოჩაკიძე, სლოზინსკი და ჩიკვაძე შეუცდომელი გემოვნებით აცოცხლებენ ძველი ოჯახების კოლორიტს და სცენაზე ნაწევრებ მოქმედებას „დანგრეული ბუდეების“ სევდას უხამებენ. სცენიური პირობითობის სიმცირე, გამჭვირვალე სიმბოლიკა, ყოფითი რეალიზმი ქმნის გარემოს, სადაც თავისუფლად გრძნობენ თავს ბიჟის გმირები და დრამატული სიუჟეტები დაუძლებლად და შეუფერხებელ თვითდინებას მიჰყვება, რეჟისორი ითვალისწინებს ალექსანდრე ჩხაიძის დრამის ყველა შესაძლებელ სცენურ ინტერპრეტაციას. ეს დრამა თავისი აქტუალური, საჭირობოტო საკითხების შემცველი შინაარსისა და თავისებური ისტორიული კონცეფციის გამო სრულიად ვერ შეითვისებდა უფრო მეტად გამკვეთრებულ საღებავებს, მოჭარბებულ განზოგადებას. პაროდული უკიდურესობა და მისი მნიშვნელობა ე. წ. ნეგატიური მოვლენების პირუთენელი ჩვენებით შეიძლებოდა შემოფარგლულიყო. მაგრამ სპექტაკლი, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნების საყრადღებო

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სპექტაკლი „შთაშობავლობა“

გულნარა კალანდარიშვილი

ფაქტ წარმოადგენს და ხელოვნებისათვის აუცილებელ ემოციებს მარტო მოქალაქეობრივი გამბედაობის მეოხებით როდი აღძრავს. სპექტაკლის სტრუქტურა ქართული კლასიკური თეატრის პრინციპებს მოიცავს. მისი საყრდენი მსახიობის ინდივიდუალური განუმეორებლობა და პიესის ტექსტისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულებაა. რეჟისორის ყურადღების ცენტრში ყველა პერ-

სონაჟია და მოვლენათა შორის არსებული მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი მხოლოდ მათი ცოცხალი ურთიერთობით შეიცნობა. რეჟისორი თავს არიდებს სახეების იმპერსონალურობას და სცენური თამაშის ანსამბლს პირტონული კონკრეტულობის, ფსიქოლოგიური სიმართლისა და გულითადობისაკენ წარმართავს.

სპექტაკლში განხორციელებულია სამსახიობო ხელოვნების სუბიექტური განცდების ჩვენებისათვის გამიზნული სტილი, რომელიც ასე ნათლად დაახასიათა ვერიკო ანჯაფარიძემ თავის ერთ-ერთ წერილში: „თუ შენ ადამიანებს არ გაუხსნი მთელ გულს, ვერასოდეს ვერ იქნები კარგი მსახიობი. მე პირადად ყველა წარმოდგენა ძვირად მიღირს იმიტომ, რომ თავის დასოფავა სცენაზე არ შეიძლება. თქვენც ხომ კარვად ხედავთ, როცა მსახიობი ნახევარი გრძობით, ნახევარი ტემპერამენტით, ნახევარი ენერჯით თამაშობს, მაშინ ვერ თანაუგრძობთ მას, გულკრილად უცქერით მისი გმირის თავდასავალს“.

ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ გრძობა სტიქიურად განაგებს მსახიობთა მოქმედებას. პირიქით, მათი თამაში ექვემდებარება გამომსახველობით საშუალებათა მაკერ შერჩევას, სიზუსტესა და ნებაყოფლობით შესლუღვას ისეთ სცენურ გარემოს, სადაც, ჟან ვილარის სიტყვით რომ ვთქვათ, უფრო სჭარბობს ორგანიზებული ტალანტი, ვიდრე არაორგანიზებული გენიალობა. გმირი დასრულებული, ბოლომდე გახსნილი ხასიათით არის წარმოდგენილი და მისი სცენური ცხოვრების ყველა მომენტი დეტალურად დამუშავებული და დაკავშირებულია დრამატურგის მთავარ იდეურ ჩანაფიქრთან.

სპექტაკლში გამოვეითილია ორი პრობლემა — ისტორიული ღმერთმინიშნის მნიშვნელობა პირშიმამის სულიერი კულტურისსამშის და ზნეობრივი კომპრომისის გარდუვალი შედეგი პროვინებისთვის. სპექტაკლი ესმარება მაყურებელს იმ უდიდესი კანონის შეცნობაში, რომლის ძალითაც ადამიანი გაზუყოფელი ნაწილია თავისი ერის ისტორიისა და მის ცნობიერებაში აუცილებლად ცოცხლობს წინაპარი. ადამიანი, რომელიც ზნეობრივად დამარცხებული ხვდება ისტორიის მსაჯავს, ცხოვრობს აუნაზღაურებელი დანაკლისის ისეთი ფარული და მწვავე შერძენებით, როგორითაც ცხოვრობენ სპექტაკლის გმირები. სპექტაკლში ისტორია პერსონიფიცირებული იერს იღებს: კარგა ხანია ფიზიკურად არარსებული ადამიანები სცენაზე მსახიობებთან არიან წარმოდგენილი და მათ მხოლოდ თხელი ფარდა

ყოფს ცოცხლებისაგან. მათი სული ტრიალებს აქ, გომელაურების ოჯახში, სადაც თავისი შთამომავლების გარემოცვაში ცხოვრობს ძველი საზოგადოების „უკანასკნელი მოპოკანი“ და მის ფოკუსში თავს იყრის სპექტაკლის ყველა სტრუქტურული ელემენტი.

ფატი გურიელი უკვე მეორე ბებიია ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ შექმნილ გმირთა გალერეაში. მსახიობი თავად ამყარებს კავშირს ა. კასონას პიესის „ხეები ზეხურად კვდებიან“ გმირთან, როდესაც ეუხენას თეთრი შარფით შემოდის სცენაზე. ასაკით გამოცდილი პირიუნილი მონოლითურობითა და შთამომავლობის განსჯის შეგნებული უფლებით ახლოვებს ის იმ ორ გმირს, რათა სპექტაკლის მსვლელობისას ფატი გურიელის ხასიათის განსხვავება გასაოცარი ოსტატობით გეჩვენოს. თუ ამაყი და შეურიგებელი ეუხენა, თავიდანვე განწირული ილუზიების მსხვერვისათვის, ტრაგიკულ გმირთა ელიტას გვუთვინის, ფატი გურიელი ისტორიულ ასპექტში გააზრებული ქართველი დედაა — ერთგული მისის შეგნებითა და ჯარისკაცის განწუხობილებით გამსჭვალულია. ის ეცემა კიდევ როგორც მებრძოლი. მისი სიცოცხლე და სიკვდილიც მოწოდებაა — გაწყვეტილი კავშირების აღდგენისა და უგზურად დაკარგული ღირსების კვლავ მოპოებისათვის.

ფატი გურიელის მსგავსი ადამიანები გარემოს აღიქვამენ მთელი მრავალფეროვნებით. ისინი ყურადღებით, მოთმინებითა და ინტერესით ეკიდებიან ყველას და მათი ზნეობრივი მსკავრი ყოველთვის ღრმა შემეცნების შედეგია. ისინი არ ექვემდებარებიან ილუზიურ განცდებს, პირიქით, რეალისტები არიან და მათ წარმოდგენაში სინამდვილე თავისი ობიექტური კონტურებითა არის ფიქსირებული. ვერიკო ანჯაფარიძის ამპარმინდელი გმირის ბიოგრაფია განსაკუთრებულ მოვლენებს არ შეიცავს და არც ხასიათი აქვს უცნაური. ის ზომიერი, სანგვინიური და შემოვიხტილია. ვერიკო ანჯაფარიძე თავდაპირველი დიდებულიებით ეგუება თავისი გმირის „ჩვეულებრივობას“. როდესაც შესხურებული შეილი-შეილი კინოსტუდიიდან დაბრუნებულ ბებიასე ამბობს — სთვი ღორენი მოვიდაო, ჩვენი დროის უდიდესი მსახიობი ვერიკო ანჯაფარიძე იუმორითვე იფერებს მის სიტყვებს. მაცურებლის მესხიერებაში გაიკვლევა მისი დიდი სცენური ცხოვრება და მალღათა თავმდაბლობის მომხიბვლელობა ამყარდა მის გმირს კი არა, თვითონ მას უკავშირდება. მაგრამ ეს მხოლოდ ხანმოკლე

განცდაა მაცურებლისა. ვერიკო ანჯაფარიძე არასოდეს არ გამოდის თავისი როლის ფარგლებიდან, გარდასახვა არის სრული და დამაჯერებელი. სცენიდან არ ისმის მისი აქტურებული, უსაზღვრო ინტონაციური ნიუანსებით ელვარე ხმა, ტონი სასაუბრო, გურული აქცენტით ოდნავ შე-



ფატი გურიელი — ე. ანჯაფარიძე

ფერილია. თეატრალური ეფექტი ამჟამად მიღწეულია უაღრესად ბუნებრივი, ცხოვრებისეული საშუალებებით. ვერიკო ანჯაფარიძის ეს როლი ანტიკური ქალღმერთის დედამიწაზე გასერებლის ჰგავს. ის ამ როლში შემოქმედებით მიზნას უმორჩილებს გარეგნობასაც კი. ასაკით დაღდასმული მისი სახე ამტკნავს იმ გამოჩრეულ გვარს სიღამაზისას, რომელიც ჩნდება მხოლოდ ხანდაზმულობისას და არ შეიძლება ახლდეს სიყმაწვილეს. ეს ის სიღამაზეა, რომლითაც დროთა განმავლობაში იმოსება განწმენდილი მხოლოდ თავისი საუკეთესო თვისებებით დამახსოვრებული, სულის ნაწილად ქვეული ისტორია.

დახვეწილი იუმორი აზრისა და გრძნობის სიღრმეს მოწმობს და კეთილშობილი სისადავით ამკობს ყველა მის მოქმედებას. მსახობი ყოველთვის გვაგრძნობინებს, რომ ფატი გურიელის თაობაში უკვე ცუდ ტონად ითვლებოდა თავმომწონება გვარიშვილობით და წარმოდგენა



ფატი გურიელი — ვ. ანკაფარიძე
გურამი — ნ. მაგლობლიშვილი

სულიერ კულტურაზე სცილდებოდა კლასობრივ ფარგლებს.

თავისებურად ხსნის ფატი გურიელის სახეს მედია ჯაფარიძე. მის შესრულებაში სჭარბობს ტრაგიკული ინტონაციები, ის აღრმავებს კონტრასტს მის გმირსა და შთამომავლობას შორის და მსაჯულის პოზიცია ზღუდავს ჭერეტასა და შეცნობას.

დრამის პრობლემატიკა, სპექტაკლში გამდიდრებული ძალზე მასვილი სცენიური აქცენტებით, უკავშირდება თანამედროვეობის ერთ-ერთ უდიდეს პრობლემას — პიროვნებასა და კულტურის ურთიერთდამოკიდებულებას. მოქმედება

ინტელიგენციის წრეში ვითარდება და ხდება ისე, რომ დრამატული კონფლიქტი ეწყარება არა მხოლოდ ამაღლებული მორალის კატეგორიებს, არამედ იურიდიულ ცნებებსაც კი. დრამატურგის ჩანაფიქრის წყალობით ორი პერსონაჟი, ორი ნასამართლევი კაცი თავის პიროვნებაში არეკლავს მართლმსაჯულების თვალსაზრისით სასცენო უდანაშაულო ადამიანების ნამდვილ არსს. სიმართლე იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ საზოგადოება ყოველთვის განაპირობებს პიროვნების მიერ ჩადენილ დანაშაულს და ასეთ მტკიცებას სპექტაკლში არც ვხვდებით. მაგრამ საზოგადოება ყოველთვის ვალდებულია შექმნას პიროვნების ხსენისათვის მასქიმალური პირობები, ფაქიზი გარემო, ეს აუცილებელი მოვალეობა კულტურული, მასშასადამე, მუშაუნარი ადამიანისა. ამგვარ გამოცდას პიესის გმირები ვერ უძლებენ.

გივი ბერიკაშვილი, ბონდო ლანჩავას როლის შესანიშნავი შემსრულებელი, ოდნავადაც არ ცდილობს შექმნას თავისი გმირისაგან უდანაშაული დამნაშავე და საზოგადოების პირქუში ბრალმდებელი. პირიქით, ეს ოხუნჯი, კეთილგანწყობილი და გულწრფელი კაცი შეგუებია თავის ადიღოს ცხოვრებაში და შემოუნახავს პატივისცემა საყოველთაოდ აღიარებული ზნეობრივი ნორმებისადმი, რომელთა ტარება თვითონ ვერ შესძლო. ეს როლი, მიუხედავად ბერიკაშვილის ოსტატობისა, შეიძლება ცოტა ბანალურიც მოგვჩვენებოდა, რომ ცხოვრებაში ამ ზომამდე მომრავლებული არ ყოფილიყვნენ იმ ტიპის ადამიანები, რომლებსაც ბონდო ლანჩავა, ექვსჯერ ნასამართლვე, პროფესიული ქურდი ვაჟკაცური ტაქტის მაგალითს აძლევს.

კომედაუნების ოჯახში, როგორც ფატი გურიელი ამბობს, ცხოვრება შეუცვლიათ „თავის გატანით“ და გაბატონებულა საქმე, რაღაც დამორგუწველი ძალა, რომელმაც საბოლოოდ უნდა მოსპოს კომუნიკაციის მოძველებული ფორმები: ერთმანეთისადმი ყურადღება და ინტერესი, გულწრფელი თანალობა, დარბაისლური საუბრის კულტურაც კი.

მექანიზმად ქცეულ ამ ადამიანებს ცეცხლივით ეშინიათ შექმენის და საქმე მათთვის ერთმანეთისაგან თავდაცვის საშუალებაა. მათი გონება არ არის დაფუძნებული მასშტაბური მსჯულობის კანონებს, ემოცია ვერ სცილდება მარტივ შეგრძნებებს და სინდისი ალუფოთებულად ეგუება საქმის სფეროში დასამკვიდრებლად საჭირო აკრძალულ იღვივებს. ჰედონიზმის — სიამოვნებისა და უტანჯულობის დაბალ დონეზე გაგებული პრინციპი უკარნახებს მათ თავგამოდებით დაც-

ვან ერთხელ მოგვარებული ცხოვრების წესი, ხელის დატყობილი ათვისის რაიმე საქმის შედეგად ცოდნა და არაფერს შევალხვიონ შეჯიბრებაში გამარჯვებული, ხელსაყრელი მდგომარეობით საშუალოდ უზრუნველყოფილი კაცის პატივოვარეობა. საესტეტიკო გასაგებია, რომ შემლაურების ოჯახში სანიშნურო და საამაყო შევილად ითვლება ლევანი (ჯემალ მინიაგას შესრულებით), რადგან მისი ცხოვრება ჩქაროსნული წესის, ინტელიგენტისათვის სრულიად გაუგებარია სწორსაზოგადი მიზანდასახულების წარმატებით დაგვირგვინებას წარმოადგენს. მას უკვე დაუკავებია სოლიდური თანამდებობა და სადავო რესპუბლიკაში ყველაზე ახალგაზრდა დოქტორი გახდება. თავისთავად ფაქტი მხოლოდ მისასაღამებელია, მის მიღმა ფსიქიკური და სოციალური მექანიზმის სერიოზული დამახინჯება რომ არ იმალებოდეს. სპექტაკლი ყურადღებას ამახვილებს ოფიციალურ მონაცემებსა და ზნეობრივ-საზოგადოებრივ ფუნქციებს შორის წონასწორობის დარღვევაზე, წარმატების სახიფათო ილუზიებზე. სპექტაკლი მოვლენები ვითარდება ისე, რომ მეცნიერის უსაზღვრო ამბიციის, მდებრივი ეგოიზმისა და სასიკეთო ყოყმობის ასახვას ნახვად მაყურებელს, რომელიც ცხოვრებაში შესაძლოა კიდევ უფრო უხეშ გამოვლინებასაც აწყდებოდა ამ წრეში, სჭირდება მოაზრდი აზრის გამოვლენა — ადამიანობა მთავარი, თორემ მარტო განაღლება რას მოგვეცემს. განაღლებილი მართლაც ყოველთვის ვერ ხერხდება ინსტიტუტის სრული რეგულირება. უბრალოდ გამოთქმული ეს ტემპარიტება „მარტო“ ვფრთხა რას იზავს, თუ ბუნებაც არ უშედეგო“ ცხოვრებაში მრავალი სიტუაციით დასტურდება. მაგრამ, ამავე დროს, შრომის ტიპი, თუ ის უნაგაროდ არის შერჩეული პიროვნების მიერ და მას საფუძვლად თვითგამოხატვა, ინდივიდუალური განუშეორებლობის თვითშეგნება უდევს, ქმნის პიროვნული ნიშნების კომპლექსს. არის ზოგიერთი ისეთი თვისება, რომელიც არ შეიძლება მქონდეს ვინმეირივად მომუშავე ადამიანს. ინტელიგენტი არცერთ ვითარებაში არ ემსგავსება ფულით გაღადებულ დახლიდარს და მეცნიერის უაპელიაციო ტონმა და ბლაგვმა ქედმაღლობამ უპირველეს ყოვლისა, მის მეცნიერულ დონეში უნდა დაგვატკიცოს. სერიოზული მეცნიერული შრომა სრულიად სპობს პიროვნებაში თვითდაჯერებასა და ამბიციას, ის ანტიორთქული მოვლენების კრიტიკული შეფასების უნარს, საკუთარი აზრის წარმავლობასთან არიგებს ადამიანს და მუდმივი, ხშირი და უპასუხოდ

დარჩენილი კიბხვის შემოქმედებაში აქცევს მას. ამიტომ საქმისწარმოებელი ენერჯია, ტიტულუბისადმი მოურიგებელი მისწრაფება, ნივთად ქცეული უპირატესობა ყოველთვის მოწმობს შრომის ინტენსივს დაქვეითებას, მეცნიერებისადმი არაშემოქმედებით, უტილიტარულ დამოკიდებულებას. ამის შედეგია არა მხოლოდ მდარე ხარისხის გამოკვლევა, რომელიც ვერ შეაფერხებს მეცნიერების პროგრესს არამედ პიროვნების დაკნინება, მისი სულიერი ძალების მოღრუბება და ფსიქიკის დამახინჯება. მომთხოვნელობის შესუტების წყალობით დაწინაურებულ პიროვნებას ესღა დარჩენია, რომ საკუთარი არასრულფასოვნება აგრესიული თვითდაპყვირებით შეესვალოს და საგრძნობლად დაარღვიოს სოციალურ მოვლენათა თანაფარდობა. ასეც ხდება სპექტაკლში. ჩვენ ვხედავთ, როგორი გააფთრებით ეჭიდება ლევანი თავის საზოგადოებრივ მდგომარეობას და საამისოდ როგორ იცუნებს დარიალის, „ჩალიჩს“. ამავე დროს, მწეიდად იტანს იმას, რომ მის კოლეგასა და მეგობარს — იმავე დარიალოვს, მისი სადოქტორო დისერტაცია წაკითხულიც კი არა აქვს და ამ ნაშრომის ფორმალურ მნიშვნელობას არც მალავს; ლევანი მზად არის დასწავროს საკუთარი ძმაც კი, თუ მისი მოწესრიგებული ცხოვრების გზაზე დაბრკოლებად აღმოჩნდება. ჯემალ მინიაგას სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მის მიერ გმირის არსებაში ჩადრმავება აღვისტატუსს, მსახიობი გვაგრძნობინებს ლევანის შინაგან დაურწმუნებლობას, ზნეობრივი კომპრომისით გამოწვეულ აფორიაქებას, სირცხვილის ხანმოკლე, მაგრამ მწვავე გრძნობას. ბონიდ ლანჩავს გაგადების შემდეგ საქციელწმუნდარი, ნერვიული ნაბიჯით გადის სცენიდან და თავის თავზე გაბოროტებული ხელს აჰკრავს ფარდას, რომელიც მისი ოთახის სამყაროს მისთვის უსარგებლო ადამიანებისაგან თიშავს. გურამის გაგადების სცენასაც ის კვლავ ლარის თავგამეჭობით ატარებს. როდესაც მის მიერ შექმნილ ცხოვრების მოდელი მოვლენები და ადამიანები იცლიან მათთვის მიჩენილ ადგილს, ეს კაცი სრულიად კარგავს პიროვნულ ორიენტაციას და აშკარა შეტევაზე გადადის.

თანამედროვეობის ამსახველ სპექტაკლში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გმირის განსახიერების ფაქტობრივ სიხუსტეს. მაყურებელმა უნდა იცნოს თანამედროვე ადამიანი. ზომიერების მცირეოდენი დარღვევაც კი ამ შემთხვევაში შეიძლება სიყალბის საზღვარზე აღმოჩნდეს და

მაცურებლის სერიოზულ დაფიქრებასა და მსახიობთან კონტაქტს საფუძველი გამოაცალოს. ამას გრძობის ყველა შესწრნულბული და თავისი აქტიურული შესაძლებლობების შესაბამისად იცავს სიმართლეს და თავს არიდებს უადგილო ფაშის-ლარობას, რომელიც ზოგჯერ უსამართლოდ გვეხდება ხოლმე თვალში თანამედროვე თემაზე შექმნილ სპექტაკლებში.

გმირის დეტალური დახასიათების შესაძლებლობას იძლევა ი. ტრიპოლსკის მიერ შესრულებული გაიოზის როლი. საქმიანი მანერები, მორგებული კოსტუმი, თვითდაჯერებული და „ზრუნეთ“ დაღლილი სახე, მენტორული ტონი და გამყინავი მიუდგომელობა ამჯვადნებს მასში ხელმძღვანელ პოსტებს მიჩვეულ კაცს. მსახიობის დამოკიდებულება თავისი გმირისადმი ამკარად ირონიულია, თუმცა ამითი არ ირღვევა აღქმის პლანი. გმირი ნაჩვენებია ყველა ასპექტში. გაიოზის ტიპის ადამიანებს სავესებით შევსებული აქვთ მნიშვნელობა პიროვნებისათვის სახიფათო ფაქტორებისა, მაგრამ კეთილგონიერული მოთინებებით იყენებენ კიდევ მათ, რათა ცხოვრების სასურველი მოვლის ხელშეწყობა დაიკვან. ამ განხვევულ კაცს აკრძალული, მოღალატური სიყვარულიც კი ოდნავ გააცოცხლებდა, ის რომ ნამდვილი ყოფილიყო, მაგრამ ტრიპოლსკი მივგანიშნებს, რომ მის გმირში მსოლოდ უნდილი იმპულსები შეიძლება არსებობდეს, ისევე და ისევე მარტივი კომფორტისაკენ მიმართული, გაიოზი იწერციით მიპყვება დინებას, სცენაზედაც მუდამ განაპიარს დგას და კარიერისტული მისწრაფებაც კი მასში ძლიერი ვნების სახეს ვერ იღებს.

ნოდარ მგალობლიშვილის იშვიათი დრამატული ნიჭი გურამის როლშიც მთელი ძალით გამოპრწყინდა. შეძრწუნების ეფექტი ასლავს მის შემოვლას სცენაზე — განწირულ ხელღებს, დაშვებულ ხელღებსა და მძიმე ვჯრის ზიფით დაღლილ სხეულს. მასთან ერთად სცენაზე მკვიდრდება სიმართლის მძებნელის ტრაგედია. მსახიობის მეტყველი სახე და მიდღიარი პოსტება სულიერი ძვრებისა და შინაგანი ტანჯვას გამოსახატად არის მოწოდებული. იტანჯება მისი გმირი, რადგან აბოიოქრებული პროტესტისათვის მიმართულება ვერ მოუტებნია. ისჯება კანონით, რადგან კანონიერი უფლებები ვერ თვითონაც ვერ შეუცენია. მას მოსვენებას არ აძლევს ვინმე ვალიკო ცნდლაძე, კომპინატორი, ანუ ჩვეულებრივი მოუხელთებელი ქურდი, რომელიც თავის ზნეობრივ ანტიპოდად წა-

რმოუსახავს. აწუხებს კითხვა, რატომ არ ეზიზღებათ ადამიანებს ენდლაძე, რატომ ემინიათ იმ კაცის, რომელიც თვითონ უნდა იყოს შემინებული, რატომ მრავლდებიან მის ირგვლივ ნაირნაირი მასშტაბის ენდლაძეები. შემველებობის პერსპექტივა გურამში შეუფოთებასა და გაუცხოვებას იწვევს და სიძულელი აზიანებს მის ნატიფ სულს.

უკომპრომისობა, რა თქმა უნდა, ამშვენებს ადამიანს და საქმედ ქვეული პრინციპულობა ზნეობრივი პიროვნების ვალია, მაგრამ ადამიანს უჭირს გამუმდებით კონფლიქტურ სიტუაციაში ცხოვრება. როდესაც მის ირგვლივ არსებული გარემო ამდენად წვირილმანი და მდარეა, აღმაფრენას ნოკლებულმა მისმა კონებამ შეიძლება ველარაფერი შეკმანს, საზოგადოებრივი წონასწორობის დაკარგობა სხვა გზით წარმართოს მისი ცხოვრება, შემოქმედებითი უნარი უაზრო შესლა-შეზობლის მსხვერპლი გახდეს და მისი ნაზი ბუნება გაიწიროს უსაზღვრო ტანჯვისათვის. ასეც ხდება გურამის შემთხვევაში.

თანამედროვეობის ანასველი სპექტაკლების ერთერთი სირთული ისიცაა, რომ ყოველდღიურობა მაცურებლის თვალში რომანტიკას არის მოკლებული, ნაცნობი ადამიანები გმირების დონეზე აღარ განიცდიან და თითქმის ნატურალიზმამდე მისული სინამდვილე თეატრისაკენ განუყოფელ ზეაღმტაც განწყობილებას ემუქრება. მაგრამ თუ სპექტაკლი „შთამოავლობა“ აღემატება საკრიბოროტო მოვლენების სიმწვავებს და მისი გმირები გვაფიქრებენ საერთოდ ადამიანის ბედზე, ეს უშთავრესად რეცესორისა და მსახიობების დამახარებაა. სპექტაკლში ასახული ცხოვრების უღიმამო და სამარცხვინო ფონზე მაცურებლის წინაშე აღიმართება ორი ძალა: წინაპართა სისხლით სხვიმოსილი ისტორია და ტანჯვისა და მსხვერპლის დიალი, მუდამ დაუმაღლებელი მაგალითი.

მერაბ დარიალოვს თითქმის სიმბოლურ სახედ აქცევს მალხაზ მუხრანიშვილი. არის რაღაც გამცმული მის ცინიზში, საზიზღარ, შემპარავ დიმილში. პროვოკატორის სიყვარავით ის აწვდის ბანჯს ამ ადამიანებს, რათა შემდგე დატკბეს მათი დაცემით.

მთავრდება მოქმედება. კედლებიდან იზიხრებიან წინაპრები, ფატი გურიელიც თხელი ფარდის მიღმა არჩდილებს შურევია, სცენას დასცქერის ქართული ტაძარი და განუშორებელი სა-

ფიქრალი — რანი ვიყავით, რანი ვართ და რა მოგველის, თეატრიდან მოპყვება მაყურებელს.

ქართული თეატრი ამჟამად თავისი განვითარების უნიშვნელოვანეს ეტაპზეა. მის სცენაზე სამსახიობო ხელოვნება გამოსახვის ახალს ან ახლებურად განცდილ საშუალებებს ეძებს. ანეთ პირობებში მართლაც შეიძლება აღიძრას კითხვა — როგორია თეატრის მომავალი, საით მიდის მისი გზა. თუმცა ზუსტ პასუხს ამ კითხვაზე ისევე ვერ მოძებნის ჩვენი დრო, როგორც ვერ მოახერხა ეს ვერცერთმა სხვა დრომ.

«В искусстве не может быть запрещенных приемов, есть лишь неуместно и неакстати примененные приемы» — წერდა ვს. მეიერჰოლდი. ადამიანის სულიერი მის-

წრაფებების უსაზღვრო მრავალფეროვნება არასოდეს დაუკმაყოფილებია მხოლოდ ერთ, უნივერსალურ ფორმას. თვით ცნება „ეპოქის სტილი“, როგორც ცნობილია, მხოლოდ პირობითი მნიშვნელობისა და თავის თავში შემოქმედებითი აზრის განუწყვეტელ მოძრაობას შეიცავს. კულტურის პროგრესი, ცივილიზაციის პროგრესისაგან განსხვავებით, სხვა რივის კანონებს ემყარება.

სპექტაკლი „შთამომავლობა“ კლასიკურ რეალისტურ ტრადიციებზეა შექმნილი. ის გვაღელვებს მიმეზისის ხელოვნების სიდიადით, გვათბობს მსახიობთან ინტიმური, გრძნობისმიერი კონტაქტით, გვაფიქრებს სიტყვით...

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება

სსრ კავშირის სხალსშ არტისტის ვ. ი. ანჯაფარიძისათვის
ლმხილისტური შრომის გიორის ფოლადის პინიჭების უხსახუ



საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში დიდი დამსახურებისათვის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის ქართული აკადემიური თეატრის მსახიობს სსრ კავშირის სახალხო არტისტს ვერიკო ივლიანეს ასულ ანჯაფარიძეს მიენიჭოს სოციალისტური შრომის გმირის წოდება და გადაეცეს ლენინის ორდენი და ოქროს მედალი „სამაგალი და ურა“.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე
ლ. ბრძანაძე.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი
მ. ბიორბაძე.

მოსკოვი, კრემლი. 1979 წლის 21 სექტემბერი.

უფრნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია სულითა და გულით ულოცავენ სახელოვან მსახიობს ამ მაგალი ჯილდოს.

უკველასი ანთროპომორფული ზიგურაგი საქართველოს ტერიტორიაზე

პლასტიკის სათავესთან

გიორგი ჯავახიშვილი

აღმაქინის მიერ საკუთარი თავის მხატვრული სახის შექმნა რთული პროცესია. ეს არის ბუნების, სამყაროს შეცნობის პროცესის განუყოფელი ნაწილი და, მასთანადავს, მასავით დაუსრულებელია, მაგრამ ამ პროცესს დასაწყისი გააჩნია და მასზე დაკვირვება საშუალებას გვაძლევს დაახლოებით მაინც წარმოვიდგინოთ ის, თუ როგორ უყურებდა და როგორ ხედავდა აღამაქინი თავის თავს ისტორიის გარიჟრაჟზე, როგორ ქმნიდა საკუთარ მხატვრულ სახეს.

აღამაქინის პირველი გამოსახულებები ჩნდება დაახლოებით 55.000 წლის წინ, ქვისხანის მოგვიანო საფეხურზე (ორინიაკის ხანიდან), როცა საბავთი ხელოვნება პირველ ნაბიჯებს დგამდა. აღამაქინის ეს უადრესი მხატვრული ნაწარმოები — ქვის ან ძვლის პატარა ფიგურები — დაკავშირებულია იმ დროის პრიმიტიულ, მაგრამ რთულ წარმოდგენებთან ბუნების ძალების შესახებ და მათი დანიშნულებაც, პირველ რიგში, გამოყენებითი იყო, რამდენადაც უნდა უზრუნველყოთ ბუნების

ნაყოფიერება. მაგრამ მათ ისეთი თვისებები გააჩნიათ, რომლებიც ესტირკურ ზეგავლენას ახდენენ მხატვლურ — სიმეტრიულობა, პროპორციულობა, გარკვეული რიტმი გეომეტრიკული ფორმების დალაგებაში და ა. შ. სწორედ ამით აქვთ მოხვეჭილი სახელი მთელ მსოფლიოში ქალის პატარა ძვლისა და ქვის ფიგურებს, რომლებიც აღმოჩენილია ევროპისა და აზიის ვრცელ ტერიტორიაზე — ლესიპოვში, ვილენდორფში, კასტიონკემში და სხვაგან — და რომლებსაც ძველი ქვისხანის ვენერებს უწოდებენ.

მართალია, ამ ფიგურების ფორმები გამარტივებულია, გადაჭარბებით ხაზგასმულია სხეულის ის ნაწილები, რომლებაც მეტყველებენ მის შინაარსზე და მთლიანად ფიგურები განზოგადებულ-განყენებული სახისაც კი არის ხოლმე, მაგრამ, ზედაპალოლითის ხელოვნების სხვა ნიმუშებთან ერთად, როგორცაა პირველ რიგში ცხოველების გამოსახულებები ცალკე ან ნადირობის სცენაში და სხვა, ისინი ამჟღავნებენ

ბუნებაზე დაკვირვებისა და ობიექტური სინამდვილის სწორად, ზოგჯერ ნაკურთხილი სიზუსტით გადმოცემის უნარს. ცხადია, რომ თავისი სახის შექმნის დროს ადამიანი გამოდიოდა უშუალოდ ბუნებაზე დაკვირვებიდან; მაგრამ ამის საფუძველზე ის ახდენდა როგორც ფორმის, ისე შინაარსის განზოგადებას — გადმოსცემდა არა რომელიმე კონკრეტულ საბოლოოებს, არამედ ადამიანის, კერძოდ, ქალის ისეთ განყენებულ სახეს, რომელშიც გამოისახებოდა მისი არსი — ბუნების ნაყოფიერება, სიცოცხლის მარადიულობა.

პრიმიტიულ-რეალისტური „გვერდითი, ამ აღრუელ საფეხურზე უკვე ჩნდება უაღრესად განყენებული ფორმის ქალის ფიგურები; ამის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ მამონტის ძვლისაგან გამოთლილი ძლიერ გამარტივებული ფიგურები მეზონის სადგომიდან. გაგარინობად და სხვა მრავალი. მასხადადმე, ანთროპომორფული ფიგურების სქემატიზაციამო შეიძლება დაეინახოთ ფორმის განვითარების მიმართულება — შედარებით რეალისტრიდან განყენებულისკენ.

დასავლეთ ევროპის ქვისხანის ხელოვნების გამოჩენილი მკვლევარი ანრი ბრეილი ღიჭრობს, რომ პრიმიტიული ხელოვნების საწყისები და განვითარების პირველი ნაბიჯები ჩვენთვის ჯერ კიდევ არ არის ცნობილი; ის წერს, რომ ორინაკის ხანის ნაქანდაკე ფიგურები და გრავირებული გამოსახულებები მოწოდებენ ხელოვნების ირავისი ჯერ კიდევ უცნობი წარსულის არსებობას. ამის ერთ-ერთი საბუთი ის ასახელებს ბრანსპეის ძვლის პატარა ქანდაკებებს, რომლებიც გამოირჩევიან განსაკუთრებულ მეტყველებით და ატარებენ ნატურაზე დაკვირვების ნათელ კვალს. ამასვე აღნიშნავენ სოციალიზმი, პალერმოს მახლობლად აღმოუპოვებულის უაღრესად უაღრესად დაზოგადებული ფორმისა და სიბრტყეობის რეალისტური პორტრეტული ნახატი, რომელზეც გადმოცემულია ბიჭის მოძრაობაში გამოსატყლად ადამიანთა ფიგურები, რაც, შესალოა, საირივლი ცეკვას გადმოსცემდეს. ფიგურები თავისუფალი ხაზებითაა გამოსატყლი და ნატურის ჩანახატებს წარმოადგენს. ინდივიდუალური პორტრეტული ხასათისთან ადამიანის თავის ჩანახატი, შესრულებული ნაკურთხი ხაზებით ქვის ფილის ნაგებზე, ნაპოვნი მარშის გამოქვაბულში, საფრანგეთში¹. ამრიგად, მართლა არის იმის საკმაოდ დამაჯერებელი ნიშნები, რომ თავდაპირველად ბუნების მიმსაგებებას, გარემოს სწორად ასახვას და ამ გზით მისი შექმნის სურვილს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ადამიანის მხატვრული თვალთახედვის ჩამოყალიბებისათვის; მაგრამ განვითარების ეს საფეხური შედარებით სწრაფად იქნა განვლილი და იმ დროს, როცა პრიმიტიული ხელოვნება პირველ ავეჯებას განიცდის, კურადლება ძირითადად გადატანილია გამოსახულების ზოგად შინაარსზე, იდეაზე, რასაც შესაბამისი ზოგადი ფორმა უსაჭიროება. ამით შეიძლება ავსნათ შემოადინებული ტენდენცია, რომელიც შეინიშნულია ფორმის განვითარებაში, — რეალისტრიდან განყენებულისკენ.

პრიმიტიული რეალიზმის ან ნატურალიზმის ნიშნები სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ადგილს დიდხანს იქნდა ხილვით თავს უფლებსი ხანების სახეობ ხელოვნებაში — ბუნების მიბაძვის, მისი ასახვის და ამ გზით შექმნობის სურვილი აზროვნების განვითარების, შემეცნების ერთ-ერთი გამოვლენება.

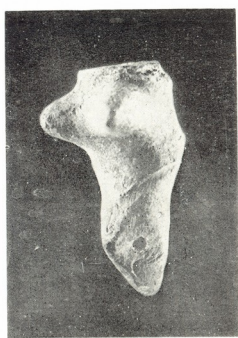
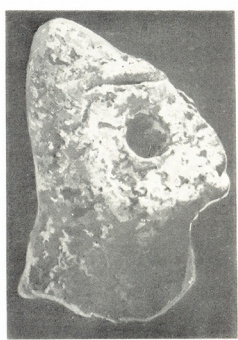
ახალი ქვის ხანაშიც კი, როცა ყალიბდება მწარმოებლური მეურნეობა და მისი შესაბამისი აგრარული სარწმუნოებრივი წარმოდგენები და კულტები და ქალის, როგორც ბუნების ნაყოფიერების მაგიურ-რელიგიური ფუნქციის მქონე არსების, დაკანონებული სიმბოლური სახე, ჩვენ ვხვდებით პრიმიტიული ნატურალიზმის საკვირველ მაგალითებს. ასეთია, კერძოდ, მცირე ასიის ნეოლითურ ნამოსახლარებზე — „ჩათალ-პეუგუს“ და „პოტილარზე“ ნაპოვნი ფიგურები და სხვა მრავალი: ნატურალიზმის ყველაზე შესანიშნავი მაგალითია პალესტინაში, იერიქონის პორტო-ნეოლითურ ნამოსახლარზე ნაპოვნი ადამიანის თავისქალიბი², რომლებზედაც თხიხთ დაძვრწილია ადამიანის ნაკეთები, თვალში ჩასმულია ზღვის ნივარები, თმა და ულ-ნაკეთი დასატყლი საღებავით, რაც საკვირველ სიცოცხლეს აძლევს მათ. ადამიანის თავისქალების ასეთი შემოქმობი ჩვეულება დაკავშირებულია წინაპრების კულტთან და, საერთოდ, იმ დროის წარმოდგენებთან სიკვდილზე და იმეცნიერ ცხოვრებაზე; იერიქონის თავისქალიბი განხილული შეიძლება იყოს როგორც უძველესი „პორტრეტები“; ერთგვარი პორტრეტები დასაქრძალავი ნიღბებისა, რომლებიც ცნობილია ძველი სამყაროს ზოგიერთ მხარეში: მაგალითად, ეგვიპტესა და მიკენში. ცხადია, რომ ნეოლით-ენეოლითის ხანების შემოსენებულ ანთროპომორფული ფიგურებისა და თავისქალების რეალიზმი და პორტრეტულობა მინე მეტად პირობითია.

განთხატველობითი ფორმის გამარტივება და, ამავე დროს, გაზოგადება, მისი პირობითობა ერთნაირად ახასიათებს ძველი სამყაროს ვრცელ ტერიტორიაზე შუა აზიიდან აღმოსავლეთ ევროპამდე მცხოვრები მიწათმოქმედი მოსახლეობის სახეობი ხელოვნების ნიმუშებს, კერძოდ, ანთროპომორფული გამოსახულებების, და დიდი მრავალფეროვნების მიუხედავად, ერთგვაროვნების იერს აძლევს მათ. ეს ფაქტი შეიძლება აიხსნას მიწათმოქმედი საზოგადოებების ეგვიპტური და სოციალური უფასოებრებისა და მის ნაიაღზე აღმოცენებული იდეოლოგიის მსახეობითა და იმით, რომ ადამიანთა აზროვნებას გარკვეული კანონზომიერებანი აქვს. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, თითქმის გამოთხატველობითი ფორმების გამარტივების შედეგად ხდება მათი ერთიანი ნივლიერება; ერთნაირობის ფერულზე მოთავსებურებებს ინარჩუნებენ არამარტო ძველი სამყაროს ცალკეული დიდი რეგიონები, როგორცაა, მაგალითად, სხვა აზია. წინა აზია, სამხრეთ-აღმოსავლეთი ევროპა და სხვა, არამედ მათი ცალკეული მხარეები — ირანის პლატო, შუამდინარეთი, ანატოლია და სხვა — თვით ცალკეული ნამოსახლარები და იქნებ, „როსტრებიც კი“³. შემოთქმულის ერთ-ერთ მაგალითს წარმოადგენს, კერძოდ, საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი უძველესი ანთროპომორფული გამოსახულებები.

უძველესი ანთროპომორფული გამოსახულებები — თხიხსაგან გამოძვრწილი მცირე ზომის ფიგურები — ჯერჯერობა ნაპოვნი ნასოფლარებზე, რომლებიც სპეკიოლისტების აზრით ევუთენის ნეოლითის მიწურულსა და, ძირითადად, ენეოლითის ხანას. ნასოფლარები, სადაც არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული ხსენებულ ფიგურები, გავრცელებულია მდ. მცკერის დინების შუაწელზე, ქვემო ქართლში, მდ. ხრამის სანაპირო ველზე ბოლნისისა და მარნეულის რაიონებში, აგრეთვე — მეზობელი აზერბაიჯანის ყაზახის რაიონში, მდ. აღ-

სტაფა ველზე. ამჟამად ისინი წარმოადგენენ მხოვრდულ ბორცვებს, რის გამოც მათ გორებს უწოდებენ. გათხრების დროს ამ გორებზე გამოვლენილი შენობების ნანგრევები, საყოფაცხოვრებო, საკულტო და სხვა საგნების ნაშთები ძირითადად ერთნაირია და შეადგენენ ერთ კულტურულ კომპლექსს, რომელსაც პირობითი უწოდებენ შულავერ-შომუთფეს კულტურას იმის გამო, რომ პირველად ის გამოვლენილ იყო აზერბაიჯანში შომუთფეზე, საქართველოში ე. წ. შულავერის გორაზე. გამოიკველია, რომ შომუთფე-შულავერის კულტურა სხვადასხვა ლოკალური ვარიანტების სახით ანსებობდა ამიერკავკასიის ცენტრალურ ნაწილში ძვ. წ. VI—IV ათასწლეულების ფარგლებში. ამ კულტურის თითოეული დასახლება წარმოადგენდა მატრიარქალურ საგვარეულო სოფელს, რომლის ეკონომიური საფუძველი იყო მიწათმოქმედება და, ძირითადად, მსხვილფეხა საქონლის მოშენება. ოჯახებისაგან შედგენილი გვარის, ანუ მთლიანად სოფლის სამეურნეო და სასოფალი-ებრთვი ცხოვრება აწყობილი იყო წესების მიხედვით, რომლებიც საუკუნეების განმავლობაში ყალიბდებოდა. ამ წესებში დიდი ადგილი ჰქონდა დათმობილი ღვთის, გვარის, მისი ყოველი წევრის კეთილდღეობასა და ნაყოფიერების კულტს. შულავერ-შომუთფეს კულტურის ნასოფარებზე გათხრების შედეგად აღმოჩენილ სამეურნეო და საყოფაცხოვრებო საგნებისა და თიხის ჭურჭლის მნიშვნელოვან ნაწილს გააჩნია საკულტო შინაარსის მქონე სხვადასხვანაირი დამატება და სამკაული; მათ შორის არის ასტრალური, ცხოველური და მცენარეული სახეები, ხშირად ძლიერ სტილიზებული და გეომეტრიზირებული, აგრეთვე — ანთროპომორფული გამოსახულება ან მისი ცალკეული ელემენტები. ასე მაგალითად, აღმანიის ძლიერ სტილიზებულ-გეომეტრიზირებული გამოსახულებები დაძვრწილია დაბალი რელიეფის სახით იმირის გორაზე აღმოჩენილი თიხის ჭურჭლების პირთან; დამახასიათებელია ისიც, რომ თიხის ანთროპომორფული ფიგურების უმეტესობა აშკარად არის დაკავშირებული მუდმივი ცეცხლის შესანახად განკუთვნილ საოჯახო კერასთან, ხრამის დიდ გორაზე კი ზოგი მათგანი აღმოჩნდა უშუალოდ ნაცრით ამოვსილ კერაში, რომელშიც განსახიერებული იყო ასტრალური ღვთაება მზე⁸ აქ აღმოჩენილი ანთროპომორფული ფიგურების მთელი სერიიდან (21 ფიგურა) 17 მოპოვებულია № 1 ნაგებობის კერაში. ყველა ამ ფიგურებს (ერთის გარდა) მკვეთრად გამოსახული მდგომრობითა ნიშნები გააჩნიათ. აღმოჩენილი ფიგურებიდან სივითი ფორმის სქემატურობით ხასიათდება, ხოლო ფიგურების ის ნაწილი, რომელიც გამოირჩევა ფორმათა ნატურალისტური ხასიათით, პირობითად დაყოფილია ორ ჯგუფად: 1) ფენმოსხრილი-მუსლაწეული და 2) ფენგაჭიმული⁹. ჩვენ განვიხილავთ ხრამის დიდი გორის მეტ-ნაკლებად მთლიანად შემორჩენილ ფიგურებს. ესენია: პირველი ჯგუფის ფიგურებიდან ერთადერთი მთლიანად აღდგენილი ფიგურა; სამი ფიგურა, რომელსაც აკლია თავები; ორი ფრაგმენტი — თავი და თავიანი ტრისი და განსხვავებული ტიპის ანთროპომორფული ფიგურა შულავერის კორიდან, რომელიც ნაპოვნია ზედაპირულად და ამიტომ ძნელია გარკვევა თუ აქ აღდგენილ რომელ კულტურულ ფენას ეკუთვნის¹⁰.

ჩვენ იმითმ შემოვიფარგლეთ აღნიშნული ფიგურებით,



რომ ხელოვნების ჩასახვის პერიოდში, მაშინ, როდესაც გა-
მომსახველობითი ენის საშუალებები შეზღუდულია, საერთო
წარმოდგენის შექმნა პირველყოფილი ხელოვნების მხატვრულ
სახესზე და მისთვის დამახასიათებელ გამომსახველობით ფორ-
მის თავისებურებაზე ცალკეული ფრაგმენტების მიხედვით გაძ-
ნელებულია.

ხრამის დიდ გორაზე აღმოჩენილი თიხის ანთროპომორფუ-
ლი ფიგურები წარმოადგენენ მცირე პლასტიკის ნიმუშებს. ამ
ოთხივე ფიგურის ზომა არ აღემატება 6 სმ. ოთხი ფიგური-
დან, როგორც ზეგით აღვნიშნეთ, მხოლოდ ერთ ფიგურას გა-
აჩნია თავი (სურ. № 1). მიუხედავად იმისა, რომ ფიგურა
მჯდომელი პოზაშია გამოსახული, მისთვის არ არის დამახა-
სიათებელი სიმეფიქრე, რაც გამოწვეულია ჯდომის პოზითა და
გამომსახველობითი ფორმის თავისებურებით. ფიგურის ზედა
და ქვედა ნაწილის უთურავიშფარფრება შეაქვე გარკვეული
დაძაბულობა ჯდომის პოზაში. საჯდომის სიმაღლის დინე-
უფრო დაბალია მობრლივი მუხლების დონეზე. მაღლა აწეული
მობრლივი ფეხებით და ოდნავ წინ წამოწეული ტრისით, იქი-
ნება მაყარი და ამავე დროს დაძაბული ჯდომის შიბაქცილობა,
რასაც აძლიერებს ფიგურის არაპროპორციული ნაწილების —
შედაბრებით ვიწრო და თხელი ტრისისა და მოცულობიანი
მხიმე ქვედა ნაწილის შეფარდება. ფიგურის სტატურობას აძ-
ლიერებს თავი, რომელიც ზეგითვე წაგრძელებულია და ვიწ-
როვდება, ხოლო ქვედა გაფართოებული ნაწილი მაგრად
დასშულია ტანზე (ესეური წინა მხრიდან ოდნავ არის მიწინე-
ბული ფორმის შებრტყელებით). ფიგურის თავი, ტრისი, ქვე-
და ნაწილი მჭიდროდ ერთმანეთთან მიდგებულ მუხლებით გან-
ლაგებული არიან სწორ ვერტიკალურ ღერძის ირგვლივ. ფი-
გურას აქვს ხედიის ორი ძირითადი წერტილი: ფრონტალური
და პროფილური. მიუხედავად ფორმისა გარკვეული მსგავსე-
ნისა რეალურ ნატურასთან გამომსახველობითი ენა გამოირჩევა
თავისი პირობითობით. ფიგურაში, ერთის მხრივ, იმ ნაწილე-
ბის განყოფილება, რომლებსაც მნიშვნელოვანი დატვირთვა ეწი-
ებათ მისი შინაარსის გასწავლაში, ხოლო, მეორეს მხრივ, უარ-
ყოფა სხვა ანატომიურად აუცილებელი ნაწილების (ხედები
და სხვა), მეოთხეთის მის მაგიერ დანიშნულებას.

ყურადღების გამაჩვილება სხეულის იმ ნაწილებზე, რომ-
ლებიც ქალის ნაყოფიერების უნარზე მიუთითებს, აღმოჩენის
დადგომა, — კერა, რომელიც როგორც უკვე იყო აღნიშნული,
დაკავშირებულია ნაყოფიერების კულტთან, მჯდომარე პოზა,
რომელშიც გაერთიანებულია ორი წარმოდგენა ქალზე — ბავ-
შისი ტუქუს წყლის პერიოდში და ფეხმძიმობის დროს¹¹, გვა-
ფიქრებინებს, რომ ამ მცირე ზომის თიხის ფიგურას ენიჭებო-
და მაგიური დანიშნულება ნაყოფიერების კულტში თუ მხედ-
ველობაში მივიღებთ, რომ ქვემო ქართლის ენოლოგიურ ნამო-
სახლარებზე შეიმჩნევა გვაროვნული თემების რღვევა და
დიდი ოჯახების, სახლების წარმოშობა¹², ეს ფიგურა დაკავში-
რებული უნდა ყოფილიყო კონკრეტულ დავილზე მცხოვრებ
კონკრეტული ოჯახის წარმოდგენებთან, ჰქონდა ლოკალური
ხასიათი და დაკავშირებული იყო ადგილის დედის კულტთან.
ან ფიგურის მაგიერ დანიშნულებაზე მიუთითებს ისიც, რომ
ის განკუთვნილი იყო არა მაცურებლისთვის, არამედ გუსა-
ნოდა იმ კონკრეტულ ოჯახს, რომლის სახლის კერაშიც იყო

მოთავსებული და უზრუნველყოფდა ამ ოჯახის ნაყოფიერებას.
მიუხედავად იმისა, რომ ფიგურა თიხისაა ნაძრევი, მას ახასია-
თებს უფრო მეტად სკულპტურული, ვიდრე პლასტიკური სტი-
ლი. ფორმის გარკვეული კომპაქტურობა, მოცულობიან ფორ-
მათა სიმკვრივე, ფორმათა დანაწევრების გარკვეული გაუბუ-
ვობა, სტილზე შეზღუდულობა ქვემო გამოკვეთილი ფიგური-
სა. პლასტიკურ ფორმათა მონაცვლეობა (მუხლი, მკერდი, თავი),
რაც ქმნის მოცულობიან ფორმათა რიტმს, ძერწვის გან-
ზოგადებული მანერა, ფორმათა სიმკვარე, პოზის თავისებური
დაძაბულობა, მაცურებელში იწყებს პლასტიკური გრძობების
კონცენტრაციას. ფიგურას ენიჭება შინაგანი ენერჯია, რომე-
ლიც მას მაგიურ ძალას ანიჭებს.

ამ ფიგურის თავთან ახლოა ხრამის დიდი გორის ანთ-
როპომორფული ფიგურის ორი ფრაგმენტი: თავი და თავიანთ
ტრისი (სურათი №№ 2, 3) ამ სამივე თავს აქვს მსგავსი ფორ-
მა, თუმცა ორი უკანასკნელი გამოირჩევა ფორმის გადმოცემის
შეტი დეტალიზაციით და თავისი ხასიათით. თუ შევადარებთ
მთლიანი ფიგურის თავის ორ ფრაგმენტს, უნდა აღინიშნოს,
რომ პირველი ფიგურის თავი გამოირჩევა ფორმის მეტი სტე-
მატიკობით, ძერწვის უხეში მანერით, ხოლო უკანასკნელი
ორი გამოირჩევა მეტი სიმეტრიულობითა და წბილი ძერწვით.
დიდი თავებიც, ღრმა პედეტივი, აღნიშნული წარბები, ზეაწე-
ული თავი განსაზღვრავს მათ სემანტიკას, რომელიც დაკავში-
რებულია სოღარული კულტთან¹³. მათგან განსხვავებით. პირ-
ველი ფიგურის კომპოზიციაში ხასი გასშული აქვს მიმართუ-
ლებას ქვევით, მიწისკენ, რაც ვლინდება ფიგურის ქვედა ნაწი-
ლის სიმძიმით, მაგრად დასშულ უკისრო თავსა და პირდაპირ
მაკობობლ შერწყმას. აღნიშნული ფიგურების დამახასიათებ-
ელი „გამომსახველობა“, „ფრონტალულობა“ კარგად ხსნის მათ
ხასიათსა და დანიშნულებას. ფიგურების ფრაგმენტების თავ-
ზეზე დარჩენილი ფერწერის კვალი (თეთრი საღებავით დაჯა-
რული სახის სიბრტყის ნაწილები, შავი მრგვალი წერტილები)
საკრალურ ტაქტიურებას გამხაზავდა და გარდა გარკვეულ
დეკორაციულობისა სახეს მეტი გამომსახველობასა და გქპარე-
სიულობას ანიჭებდა, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ტრისიან
ეფემო უკვე ჩანს სილამაზის გრძობა, რაც ვლინდება უფრო
მეტი დახვეწილი ფორმების გადმოცემაში, რბილ მიდღიორ-
ბასა და სიმეტრიულობაში.

ხრამის დიდი გორის ანთროპომორფული ფიგურიდან კა-
შიორის მხარეზე მეთრე თავაწეულობილი ფიგურა, რომელიც ოსტატურად
არის შესრულებული (სურ. № 4). ეს ფიგურა მჯდომარე
პოზაშია გადმოცემული. განსხვავებით მთლიან ფიგურისაგან,
მას არ ახასიათებს დაძაბულობა. ფიგურის ტრისის უფრო თავ-
ისუფლად გაზიდული ქვედა ნაწილი, რაც ჯდომის პოზის უფ-
რო მეტი ბუნებრიობას ანიჭებს. თუ პირველი ფიგურის საყრ-
დენი წერტილები არის უფრო მკვეთრად გამოყოფილი (საყ-
რდომი, ფეხის ტემეფები), მეორე ფიგურის საყრდენი: ტანის
მთლიან ქვედა მხრე ნაწილი. კომპოზიცია უფრო თავისუფ-
ლია, სხეულის მოცულობიანი ფორმები შედარებით თავისუფ-
ლად არის გაშლილი სივრცეში. ამ ფიგურას ახასიათებს ფორ-
მათა სიმრგვალი, განზოგადება, მისთვის დამახასიათებელია
მეტი პლასტიკობა და მასალის გრძობა. ეს ფიგურა მრგვალ
ქანდაკებას უახლოვდება. ფორმათა გამომსახველობის შედეგად

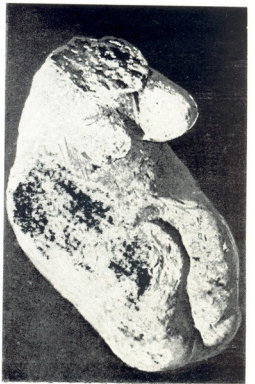
სხეულის სიმბოლურ კარგავს თავის განყენებულობასა და აბსტრაქტულობას. ფიგურა ხდება ნაყოფიერების ნათელი განსახიერება, უზრუნველყოფს ამ ოჯახის გამრავლებასა და კეთილდღეობას.

განსხვავებით ამ ფიგურისაგან მესამე პატარა ფიგურა (სურ. № 5) გამოირჩევა ფორმის უფრო ნაკლები დანაწევრებით, ოუმცა ძერწვის მანერა აქაც ძალიან რბილია ფიგურა თითქმის ინარჩუნებს თიხის მრგვალი ბურთის პირვანდლ ფორმას. ერთი მხრიდან მოდელირებული მსხვილი ფეხები და დიდი ბიუსტი ხაზს უსვამს ფიგურის მაგიურ ძალას ოჯახის ნაყოფიერების უზრუნველყოფაში. მაუხედავად ფორმათა მსგავსებისა ამ სამივე ფიგურას ეტყობა სხვადასხვა შემსრულებლის ხელი, ინდივიდუალური მანერა, პირველი ფიგურა გამოირჩევა ფორმის მეტი კონსტრუქციულობითა და სიმაკრიო, დანარჩენ ორ ფიგურაში უფრო ელანდება პლასტიური საწყისი, რომელთაგან პირველში ჩანს როგორც შეპურლების მეტი ოსტატობა. ასევე ცოცხალი ნატურის შეგრძნება, რაც ვლინდება სხეულის ნაწილების უფრო თავსუფალ ბუნებრივ ურთიერთკავშირში.

აღნიშნული სამი ფიგურიდან განსხვავდება მეოთხე ფიგურა, რომელიც ასევე მჯდომარე პოზიშია (სურ. № 6). ფიგურებზე, რომ შესაძლებელია ეს იყოს მამაკაცის გამოსახულება¹⁴. ფიგურას მკერდის ნაცვლად დატყნული აქვს ღვედისებური რელიეფური ზოლები, რომლებიც ამქამად დაზიანებულია და ნაკლებულია. ფიგურის ჯდომის პოზა მყარია, საკმარისად განიერი ენერგიულად მოდელირებული ტორსი გაწონასწორებულია გრძელი, პროპორციულად იმავე ზომის ქვედა ნაწილით, ვრძელი ბარძაყებითა და მოხრილი ფეხებით, რომლებიც ფიგურას მყარ საფუძველს უქმნის. განსხვავებით პირველი სამი ფიგურისაგან, ამ ფიგურაში არ არის აქცენტირებული ტანის ქვედა ნაწილი, რომელსაც პირველ შემთხვევაში ენიჭებოდა გარკვეული სემანტიკური შინაშენლობა. ფიგურას აქვს უფრო წაგრძელებული პროპორციები და ახასიათებს ძერწვის სიმკვრივე, რაც შექმნილ სახეს გარკვეულ ფიზიკურ სიძლიერეს ანიჭებს. მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი ამ ფიგურასა და ზემოთ აღნიშნულ ფიგურებს შორის არის მისთვის დამახასიათებელი სხეულის აღნაგობა, რომელიც უფრო ახლოა მამაკაცთან: უფრო წაგრძელებული ფორმები, განიერი ძლიერი ტორსი, შედარებით მსუბუქი ქვედა ნაწილი, მკერდის არ არსებობა, რომელიც შეცვლილია მასზე დატყნული ღვედისებური რელიეფური ზოლებით.

ცნობილია, რომ საყოველთაოდ გავრცელებულ ქალის გამოსახულებებს შორის მამაკაცის ფიგურებიც გვხვდება და, როგორც აღინიშნავს ი. კიკვიძე, „...ამ ხანაში ეღება ბოლო მის (ქალის) ერთპიროვნულ ბატონობას და ძლიერი მეტოქე უჩნდება გამანაყოფიერებელი ღვთაებებს სახით, რომელიც უკვე მამაკაცური ბუნების არის“¹⁵. თუ დავუშვებთ, რომ ეს არის ქალის გამოსახულება, ღვედისებურ, რელიეფურ ზოლებს, რომლებიც ფარავენ მკერდის ადგილს, საფიქრალია, რომ ენიჭებოდათ მაგიური დანაშნულება.

ხრამის დიდი გორის ფიგურებისაგან განსხვავებულია შუალაგერის გორის ზედა ფენის ფიგურა (სურ. № 7). თვლიან, რომ ეს ფიგურაც მჯდომარეა¹⁶. მას არ გახანია არც თავი, არც





მკლავები და სხეულის სხვა დეტალები. ფიგურას აქვს წვრილი სხეული, რომელიც ზევიითვე ვიწროვდება (კონუსისებურია) და ფართოდ გაშლილი, მსხვილი, გაჭიმული ფეხები. ფიგურის სხეულის ფორმის სქემატიზაცია ანელებს მისი პოზის ზუსტად დადგენას. ფეხებისა და სხეულის მდგომარეობა შეესაბამება სამეუბნედის ფორმას, რაც კომპოზიციას წონასწორობასა და სტაბილურობას ანიჭებს (განსხვავებით ხრამის დიდი გორის ფიგურებისგან, სადაც წონასწორობა იქმნებოდა პლასტიური მასების განაწილებით). თუ ჩავთვლით, რომ ფიგურა მჯდომარე პოზაშია გამოსახული, მაშინ სახეზეა მჯდომარე პოზის შეთავსება ვერტიკალთან. საგულისხმოა, რომ უძველესი მიწათმოქმედი ტომების კისნოგონიურ შეხედულებებში შერწყმულია ორი მოპოტი: ქვეყნიერება შექმნილია ვერტიკალური დაყოფის შედეგად, მისი წარმოშობა დაკავშირებულია მიწასთან, რომლის ნაყოფიერების უნარი მსავსება ქალის ნაყოფიერებისა. კომპოზიციის ვერტიკალური ხასიათი და ტანზე ამოკვეთილი წიწვოვანი ორნამენტი ქალის ფიგურის მკანარეს, ხეს ამსავსებს, ხდება შერწყმული ქალის ხასის ხესთან, მის მკანარეულ ბუნებასთან. ქალი იგულისხმება, როგორც დღემდე სიმბოლო, რომლის სახეში შერწყმულია ორი საწყისი: მკანარეული და მიწური. შუალაგერის გორის ფიგურის გრაფიული დამუშავება: ფეხებზე გამოსახული პარალელური ჭედები და ტანის საპირისპირო ნიშართულების ზოლები, რომლებიც შეერთების ადგილზე ქნინან კუპრებს, არ წარმოადგენს ურალურ დეკორატიულ მოტივს, არამედ მას განსაზღვრული სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს, შესაძლოა, რომ ის დაკავშირებულია გაქენის, დაბადების იდეასთან; აღსანიშნავია გამომსახველობითი ფორმის გრძობა გრაფიკული ორნამენტის განაწილებისას. ფეხებზე გამოსახული პარალელური ჭედები ხაზს უსვამს კომპოზიციის წინასწორობას, ხოლო ტანზე გამოსახული წიწვოვანი ორნამენტი, ზევიითვე განშტოებული ხაზების განმეორებითი რითმი ანიჭებს ფიგურას

გარკვეულ ზესწრაფვასა და ბადებს ზრდის, გამრავლების ასოციაციებს.

ანთროპომორფული ფიგურები ფართოდ გავრცელებული იყო ძვ. წ. VII—IV ათასწლეულებში, მწარმოებელი მურენიონის ჩასახვისა და სამიწათმოქმედო კულტურების აყვავების ხანაში, მცირე აზიის უძველეს ნამოსახლარებზე; ნეოლიტურ ჩათალ-ბუკიუსა და ჰაჯილარის ანთროპომორფული ქანდაკების სტრები ხასიათდება ტიპობრივი მრავალფეროვნებით (ფეხზე მდგომი, მწოლიარე, დამჯდარი). უმთავრესად ქალების გამოსახულებებია, ხშირად გამოსატული ფეხშიმედ აღსანიშნავია. ამ სერიების ფიგურებისათვის დამახასიათებელია სწრაფვა ბუნებრივი ფორმების გადმოცემისაკენ. უმრავლეს შემთხვევაში სხეულის ფორმათა მეტი დიფერენციაცია, ფორმის ყოველმხრივი დამუშავება, რაც მათ მრავალი პლასტიკის ნიმუშებს უახლოვებს, განსხვავებით ხრამის დიდი გორის ფიგურებისაგან, რომლებშიც კერძოდ შენარჩუნებულია ფონტალურობა.

შესაბოტამიის თხის ფიგურების უმრავლესობა ქიარიმ-ხიარის უკერძაო ფეხებიდან და ნეოლიტური ჯარმოდან პოზების მხრივ უახლოვდება ხრამის დიდი გორის მჯდომარე ფიგურებს. ზოგიერთ შემთხვევაში აღსანიშნავია ჯდომის პოზის ბუნებრიობა, თუმცა ხასიათდება სხეულის ფორმათა დაუნაწილებლობა და გამომსახველი ფორმის განსოვადლებით.

ანთროპომორფული ქალის ქანდაკებებისათვის, რომლებიც აღმოჩენილია ირანში ნეოლიტურ თევზ ხარაზე, დამახასიათებელია სხეულის ფორმათა სტილიზაცია და გრაფიკული დამუშავება, რაც განსაზღვრავს გამომსახველობითი ენის გარკვეულ პირობითობასა და ხაზს უსვამს დეკორატიულ საწყისს.

ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჰასუნისა და ხამარის კულტურის (ტელეს საფანის) ძველებზე (მესობოტამიის ნეოლითის ხანა) აღმოჩენილი ანთროპომორფული ქანდაკებები, რომლებიც, როგორც უკვე იყო აღნიშნული¹⁷, იწინე გარკვეულ მსავსებას ხრამის დიდი გორის ფიგურებთან (კონუსური მოცვანილობის თავები, მკაფიოდ გამოყოფილი ხასის სიბრტყეები, წარბები და ინკუსტირებული თვალები). გარდა აღნიშნული ნიშნებისა ამ ანთროპომორფულ ქანდაკებებს ხრამის დიდი გორის ფიგურებთან აკავშირებს კომპოზიციის ფონტალურობა, სწრაფვა ბუნებრივი ფორმების გადმოცემისაკენ, სხეულის ნაწილების ორგანული უთითერეკავშირის გრძობა და გამომსახველობითი ფორმის განსოვადება.

ხრამის დიდი გორის ფიგურებთან მსავსების მხრივ აღსანიშნავია აგრეთვე ჰალაფის კულტურის (მესობოტამიის ნეოლითის ხანა) ძველებზე (ტელ-ჰალაფი, ტელ-არბაჩია, თევზე-გაგრა და სხვა) აღმოჩენილი ანთროპომორფული ფიგურები, რომლებიც გამოირჩევიან ტიპობრივი მრავალფეროვნებით. ამ ფიგურებიდან აღსანიშნავია არა მარტო ის ფიგურები, რომლებიც ხასიათდებიან მეტი მსავსებით სხეულის ბუნებრივ ფორმებთან, არამედ ისეთებიც, რომლებსაც ახასიათებთ ფორმის სტილიზაცია. პოზითა და ფორმების მოდულირებით ხრამის დიდი გორის ფიგურებთან განსაკუთრებით ახლოს არიან მჯდომარე მუხლებზეწული ფიგურები, თუმცა მათ შორის არის ნიშნულდღიანი განსხვავებაც; თავების განსხვავებული ფორმა, ზოგიერთებს გაანინათ ხელები. აღსანიშნავია, რომ სწო-

რედ ამ ცალკეული განსხვავებული ნიშნებით ისინი უახლოვდებიან შულავერის გორის ფიგურას და ხრამის დიდი გორის ქედებთან ფიგურას. აღნიშნული მსგავსების გარდა, რომელიც პირველი როგორ ვლინდება მჯდომარე მუხლებსააწვეულ პოზაში და სხეულის სემანტიკურად მნიშვნელოვანი ნაწილების ფორმათა უტრირებაში (მკერდი, მძიმე ქედა ნაწილი, მსხვილი ბარძაყები) ჩანს მნიშვნელოვანი განსხვავებები გამომსახველობითი ენის თვალსაზრისით. პალაფის კულტურის ამ მჯდომარე ფიგურებისათვის დამახასიათებელია კომპოზიციის უფრო მეტი ფორნტალურობა, რასაც განასაზღვრავს ტრისის გაჭიმული მდგომარეობა და უფრო მეტი პროპორციულობის გრძობა სხეულის ზედა და ქვედა ნაწილების შეფარდებისას. პლასტიურ ფორმათა კონტურის გამოხატულობა, მისი რბილი ხაზობრივი რითმი, თითქმის ფარავ მრეკლობიანი სხეულის რეალურ სიმძიმეს, აძლიერებს დეკორატიულ საწყისს.

ხრამის დიდი გორის ფიგურებისათვის დამახასიათებელია ქანდაკების უფრო მატერიალური ბუნება, ფორმები განზოგადებულია არა იმდენად კონტურით, რამდენადაც მოცულობიან ფორმათა ძერწვით, მოდელირებით, რაც, თავის მხრივ, კარგად ავლენს ქანდაკების რეალურ სიმძიმეს. აქედან გამომდინარე, მიუხედავად პოზასა და სემანტიკურად მნიშვნელოვანი ნაწილების გამოყოფაში მსგავსებისა, ვლინდება გარკვეული სტილისტური განსხვავება. ხრამის დიდი გორის ფიგურებისათვის დამახასიათებელია მოუკლობიან ფორმათა პლასტიკობა. ხილი პალაფის კულტურის ძველში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება გრაფიკულ საწყისსაც.

როგორც სხეულის ცალკეული ფორმათა მსგავსების მხრივ, ასევე სტილისტურად შულავერის გორის ფიგურას და ხრამის დიდი გორის სალტებიან ფიგურას უახლოვდება პალაფის კულტურის (თეფე-გავრას) ორი ანთროპომორფული ფიგურა.

შულავერის გორის ფიგურასთან ახლოსაა თეფე-გავრას მჯდომარე ფიგურა, რომელშიც ისევე, როგორც ფიგურაზე შულავერის გორიდან არ არის მინიშნებული სქესობრივი ნიშნები; ამ ორ ფიგურას ერთმანეთს უახლოვებს ანალოგიური ფორმის წარმოდგენილი და ზევიტან დაეწირობებული ზედა ნაწილი (კონუსისებური) რომელზედაც გამოსხვლია გრაფიკული წიწვიოვანი ორნამენტი. მიუხედავად განსხვავებული ნიშნებისა (თეფე-გავრას ფიგურა ფეხმოხრილ, მუხლსააწვეულ მჯდომარე პოზაშია და გამოსახული აქვს მკერდზე დაწყობილი ხელები) ორივესთვის დამახასიათებელია სხეულის ფორმის და კომპოზიციის (ფორნტალურობა) მსგავსება, სილუეტური ხაზის გამომსახველობა, ზედაპირის გრაფიკული დამუშავება და (გარკვეული) დეკორატიულობა.

ხრამის გორის სალტებიდან ფიგურასა და პალაფის კულტურის თეფე-გავრას ფიგურას შორის მსგავსება ვლინდება ჯდომის პოზის თავისებურებაში, კომპოზიციის ხაზგასმულ ფორნტალურობაში, სხეულის ნაწილების ფორმათა გადმცემებაში (ენერგიულად მოდელირებული ტრისი) და მათ პროპორციულობაში, სილუეტური ხაზის გამოხატულებულ ხასიათში. ჩვენს მიერ განხილული ანთროპომორფული ფიგურების ფორმის ანალოხი ადასტურებს უკვე აღნიშნულ მსგავსებას¹⁸ შულავერ-მომე-თეფეს კულტურისა და პასუნასა და

პალაფის კულტურის მცირე პლასტიკის ნიმუშებს შორის.

ქვემო ქართლის ადრეამიწიანოქემდე ნამოსაძლარენზე აღმოჩენილი მცირე პლასტიკის ძველში ვლინდება ქანდაკების სპეციფიკური ნიშნები: ქანდაკების მოაგარი თება — ადამიანის გამოხატულება, ქანდაკების მატერიალური ბუნება, კონტრეტულობა, სამკანუზომილებიანობა, წონადობა. ისახება მხატვრული ფორმის გრძობა (შეგრძნება), რომლისთვისაც დამახასიათებელია პლასტიურ ფორმათა და ხაზობრივი რითმი, პროპორციულობის გრძობა და კომპოზიციური წონასწორობა სემანტიკურად მნიშვნელოვანი ნაწილების გამოყოფის დროსაც კი.

ყოველივე შემოთაღნიშნული მიუთითებს მხატვრული ახროვნების ჩამოყალიბებაზე ამ აღნიშნულ ეტაპზე და საშუალებას გვაძლევს ეს ანთროპომორფული გამოხატულებები ჩაკეცილად დასვრდების ტერიტორიაზე მოპოვებულ ხელოვნების უძველეს ნიმუშებად.

შ ე ნ ი შ ვ ე ნ ი :

¹ H. Bruil, Lepaléolithique. L'artel'homme, I, გვ. 38, სურ. 46.

² H. W. Janson, History of art. Second ed. 1977, გვ. 26, სურ. 13.

³ H. Bruil, დასახელებული ნაშრომი, სურ. 34.

⁴ E. V. Antionova, Антропоморфная скульптура древних земледельцев Передней и Средней Азии, М., 1977, таб. XII, XXII.

⁵ S. Mellart, Earliest civilisation of the Near East.

⁶ ლ. ლონტი, თ. კილერაძე, ა. ჯავახიშვილი, ხრამის დიდი გორის ანთროპომორფული ქანდაკებები, ძველის მეცნიერება, № 33, 1973.

⁷ ი. კიციბე, მიწათმოქმედება და სამაშობოქემდე კულტურა ძველ საქართველოში, თბილისი, 1976, თავი 111.

⁸ ი. კიციბე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 164, 165.

⁹ ლ. ლონტი, თ. კილერაძე, ა. ჯავახიშვილი, დასახელებული ნაშრომი.

¹⁰ ეს ფიგურები აღწერილია უკვე აღნიშნულ ნაშრომში: ლ. ლონტი, ალ. ჯავახიშვილი, თ. კილერაძე.

¹¹ დასახელებული ნაშრომი, გვ. 107.

¹² ი. ჯავახიშვილი, ა. ჯავახიშვილი, უძველესი მიწათმოქმედი მოსახლეობის კულტურა საქართველოს ტერიტორიაზე, თბილისი, 1971, გვ. 63.

¹³ ი. კიციბე, დასახელებული ნაშრომი.

¹⁴ ი. კიციბე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 160.

¹⁵ ი. კიციბე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 160.

¹⁶ ი. ჯავახიშვილი, ა. ჯავახიშვილი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 90-92. უძველესი მიწათმოქმედი მოსახლეობის კულტურა საქართველოს ტერიტორიაზე, თბილისი, 1971, გვ. 90-92.

¹⁷ ლ. ლონტი, ა. ჯავახიშვილი, თ. კილერაძე, აღნიშნული ნაშრომი, გვ. 16.

¹⁸ ლ. ლონტი, თ. კილერაძე, ა. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 16.



ერნოტ ლომიე, 1865 წ.

დიდი ფრანგი მხატვარი

კიტი მაჩაბელი

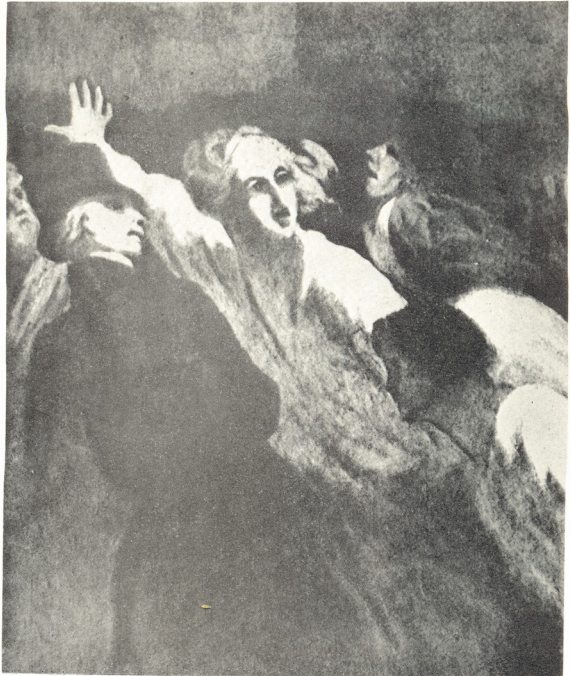
პარიზის ქუჩებში ჯერ კიდევ ბარიკადები იყო აღმართული, იქვე კი სენის სანაპიროებზე ბუკინისტები უკვე ჰყიდდნენ ესტამპებს, რომელზეც გამოსატული იყო ტერუან დე მერიკური, სიმბოლო მებრძოლი საფრანგეთისა, ზარბაზანზე მკდომარე, სატყვერით ხელში.

ხელოვნება მძლავრად შეიჭრა XIX საუკუნის საფრანგეთის ცხოვრებაში. მოწინავე იდეებით შთაფინებული კმნილებები პარიზის ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად იქცა. და ამაში უდიდესი როლი დაეკისრა სწორედ ბეჭდურ გრაფიკას, რომლის დარგთანაც ყველაზე სწრაფად ლითოგრაფია განვითარდა. ლითოგრაფია, ანუ სიტყვა-სიტყვით „ქვაზე წერის“ ან „ხატვის“ ხელოვნე-

ბა გრაფიკის ყველა სხვა ტექნიკაზე ახალგაზრდაა. იგი ჩაისახა და განვითარდა XIX საუკუნის დასაწყისში. მის სწრაფ აყვავებას ხელი შეუწყო იმან, რომ, გრაფიკების სხვა ტექნიკისაგან განსხვავებით, იგი უფრო პრაქტიკული და მოხერხებული აღმოჩნდა, რადგან მხატვარი უშუალოდ ასრულებდა ნახატს ლითოგრაფიულ ქვაზე.

ლითოგრაფიას დაეკისრა ამოცანა ხალხის ფართო მასები გაერკვია აქტუალურ პოლიტიკურ მოვლენებში, გრაფიკული ხელოვნების სპეციფიკური საშუალებებით გამოეხატა თავისი დამოკიდებულება დროის მტკიცენული პრობლემებისადმი.

საფრანგეთის რევოლუციურმა სინამდვილემ



აჯანყება

საზოგადოებრივი აზრის აღმავლობამ ხელი შეუწყო ლითოგრაფიის ხელოვნების ფართო ასპარეზზე გასვლას. ლითოგრაფია — პარიზის ცხოვრების დამახასიათებელი და მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტორი გახდა. წიგნის ფარდულეებში, მაღაზიის ვიტრინებში გამოფენილი ნაწარმოებები პარიზელთათვის ისეთივე აუცილებელი რამ იყო ყოველდღიურ ცხოვრებაში, როგორც დილისა და საღამოს გაზეთები.

1831 წლის დეკემბერში ობერის ფირმის მაღაზიის ვიტრინასთან ხალხი ინტერესით ათვალიერებდა აქ გამოფენილ ახალ ლითოგრაფიას. ჩასუქებული ლუი ფილიპე შთანთქავს ოქროს,

უსასრულო ნაკადად რომ მიედინება მისი დაღებული ხახისაკენ. ხალხმა შეიცნო გაუმძღარი „გარგანტიუა“, რომლის მადა მძიმე ტვირთად დააწვა მშრომელ ხალხს. ყველა მოიწინააღმდეგებდა, რათა მოესწრო ამ შეხანიშნავი კარიკატურის შექმნა. მაგრამ საქმეში ჩაერია პოლიცია და ლითოგრაფიის მთელი ტირაჟი აკრძალა. პარიზი რამდენიმე დღის განმავლობაში დაპარაკობდა ამ ლითოგრაფიაზე. მისი ავტორი კი — ასალგაზრდა მხატვარი ონორე დომიე ამ წარმატების შედეგებს იმკიდა — სასამართლომ იგი 500 ფრანკით დააჯარიმა და ეჭვსი თვის პატიმრობა მიუსაჯა მთავრობის შეურაცხყოფისათვის,



პოეტი

ვაჭარი



ოცდაოთხი წლის მხატვარმა პარიზის სენტ-მელის საპატრიარქოში მიიღო საბრძოლო წახვეტა, და ამიერიდან მთელი მისი ცხოვრება მებრძოლ საფრანგეთს ეკუთვნოდა.

* * *

ონორე დომიე, გასული საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი ფრანგი მხატვარი, განასახიერებდა ყოველივე პროგრესულს თავისი ქვეყნისა და თავისი დროის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მის შემოქმედებაში გადაიშალა სამი რეკლუციის ეპოქის საფრანგეთი. შესანიშნავი ფერმწერი, სანტიერესო მოქანდაკე, ო. დომიე გაცილებით უფრო ფართოდ იყო ცნობილი როგორც მხატვარი-კარიკატურისტი. მას ხელთ ჰქონდა მძლავრი იარაღი ადამიანის დამთრგუნველი ბოროტი ძალების წინააღმდეგ. ეს იყო ნასახტი, რომლითაც მხატვარმა შექმნა თავისი ეპოქის ისეთი სრულ სურათი, როგორც არ შეუქმნია არც ერთ სხვა შემოქმედს. მისმა ნოვატორულმა ხელოვნებამ, ჭეშმარიტმა რეალიზმმა ვერ ჰპოვა სათანადო აღიარება მხატვრის სიცოცხლეში. მხოლოდ შესანიშნავმა ფრანგმა პოეტმა შარლ ბოდლერმა, ხელოვნების ბრწყინვალე მცოდნემ და დამფასებელმა ალიარა იგი ეპოქის უდიდეს ფერმწერად, ნერისა და დელაკრუს გვერდით.

სიძნელეებით იყო აღსავსე დომიეს ცხოვრება. მარსელიელი ხელოსნის ოჯახიდან გამოსულმა ჭაბუკმა ბევრი გაჭირვება გამოიარა, ვიდრე საკუთარ გზას გაიკვლიდა: ცამეტი წლიდან — ლუგმა პურზე ზრუნავდა, მუშაობდა შვირიკად სასამართლო მოხელის კანტორაში, შემდეგ — დელონეს წიგნის მაღაზიაში, სადაც პატარა ონორე მეტ წრის ანდომებდა გრაფიურების თვალყურებას, ვიდრე თავისი მოვალეობის შესრულებას. ხელოვნება უჩვეულოდ იზიდავდა ჭაბუკს. ხატვის გარდა არაფერი აღარ აინტერესებდა. მყარი სამხატვრო განათლება დომიეს არ მიუღია. მუშაობდა ალექსანდრე ლენუარის სახელოსნოში, შემდეგ ე. წ. „სიუისის აკადემიაში“, სადაც მცირე ვასამრჯელოს გაღებით ახალგაზრდები ცოცხალი ნატურიდან ხატავდნენ. დომიეს ნიჭი გაიშალა სრულიად დამოუკიდებლად. დიდი მხატვრები ხელოვნება ლუერის დარბაზებში და მისი თანამედროვე საფრანგეთის მჭევრავრე ცხოვრება — აი, ის ორი წყარო, ორი დიდი მასწავლებელი, რომელსაც უმაღლის დომიე თავისი ხელოვნების სრულყოფას.

დომიეზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ლითოგრაფიის ტექნიკამ, რომლის პირველი გამოკვლილები მან შარლ რამესეცანგ მიიღო. ლითოგრაფია მას საშუალებას აძლევდა გამოხატურებოდა პარიზის ბოზოქარი ცხოვრების მოვლენებს. მისმა ნახატებმა მიიპყრეს საზოგადოების ყურადღება და სატირული ყოველკვირეული გაზეთი „კარიკატურის“ გამოცემულმა, მხატვარმა შარლ ფილიპონმა იგი თანამშრომლად მიიწვია. ეს უკვე ნამდვილი აღიარება იყო.



დაიწყო დაულალავი, თავდავიწყებული შრომის წლები. საფრანგეთის პოლიტიკური და სოციალური ცხოვრება მსატარის უსაზღვრო მასალას აწვდიდა მამხილებელი, გაბედული ნახატებისათვის. არავითარ ძალას არ შეეძლო აეძულებინა უარი ეთვა თავის რწმენაზე. ცხოვრებასა და ხელოვნებაში იგი სამართლიანობის მხარეზე რჩებოდა. საფრანგეთის ისტორიის ყველაზე მშფოთვარე დღეების მომწირვე თავიდანვე აირჩია პოზიცია რევოლუციური მასების გვერდით. მარსელიეზის ჰანგებში, პარიზის ბარკადებიან ქუჩებში იწრთობოდა და ვაკაცადებოდა მისი ხელოვნება. პარიზის კომუნის დღეებში მსცოვანი მხატვარი მხატვართა ფედერაციის კომიტეტის წევრად აირჩიეს.

პირველ ლითოგრაფიებში ვერ კიდევ ბოლომდე არ არის ჩამოყალიბებული დიმიეს სტილი, მათში ჭარბობს თხრობითობა, თუცა კომპოზიციის ოსტატობა და მახვილი თვალი მის ყველა ლითოგრაფიაში თანაბარი ძალით იგრძნობა. რაც მთავარია, ყველ ნაწარმოებში იშვიათი პოლიტიკური ალღო და რთულ სიტუაციაში ღრმად წუდობის გასაოცარი უნარი ჩანს.

„საკანონმდებლო სტომპიქი“ — ეს ლითოგრაფია უკვე ხარისხობრივად ახალი ნაწარმოებია. მასში არა რომელიმე გარკვეული პიროვნების უარყოფითი მხარეობა დახატული, ეს არის საფრანგეთის მთავრობის, იგლისის მონარქიის დაუნდობელი, მამხილებელი კრებობით პორტრეტი. ამფოთუატრის სავარძლების მონოტონური რკალების რიტმში წარმოდგენილია დეუტატატა გულგრილი, თვითმყოფილებით ახსავსე, მღიქვეწლური სახეები. არავითარი დამატებითი აქსესუარები ან დეტალები! უმარტაგვის ხერხები-თაა დახატული ხალხის ბღისადმი სრულიად გულგრილი მთავრობის ქეშმარიტი სახე, შემზარავი მისი დაუფარავი ბოროტებით.

ჭაბუკი დომიეს ნაწარმოებთა შთამბეჭდაობა ბალსაკმა შემდეგნაირად განმარტავს: „ამ ახალგაზრდას მიქელანჯელოს კუნთები აქვსო“. იგი გულისხმობდა დომიეს ხელოვნების განსაკუთრებულ თვისებას — სკულპტურულობას, მონუმენტურობას, რაც სათავეს იღებდა მის გატაცებაში ჯანდაკებით.

ცნობილია მეთოდი, რომლითაც მუშაობდა დომიე თავისი კარიკატურების შექმნაზე. 30-იან წლებში, იგლისის მონარქიის რეპუბლიკურ პოლიტიკოსთა ნახატი პორტრეტების შესაქმნელად იგი წინასწარ თიხისაგან ძირწვდა სკულპტურულ პორტრეტებს. გროტესკამდე მიჰყავდა სახის სახასიათო ნაკვები, სავანგებოდ ქმნიდა განათების ეფექტებს და შემდეგ მათ მიხედვით ასრულებდა მამხილებელ, გამომსახველ ნახატ პორტრეტებსა და ლითოგრაფიებს. ამ პატარა სკულპტურული მიუსტების მონუმენტურობა და უდიდესი შინაგანი დინამიკა დომიეს ბრწყინვალე პლასტიკურ ალღოზე მიუთითებს. ჯანდაკე-



ბებში დომიემ ისეთი თავისუფალი, ექსპრესიული პლასტიკური ხერხები გამოიყენა, რეგულარულ შემდგომში მხოლოდ როდენთან ვგებდებოდა. ეს სკულპტურულობა, ფორმის ხელშეწყობა მოცულობითობა მკაფიოდ ჩანს დომიეს ნახატებში, ლითოგრაფიებში.

„ტრანსანონენის ქუჩა 1834 წლის 15 აპრილს“ — ორნახევარი წელი გავიდა „გარანტიუას“ შემდეგ და ერთი-დღიანი გალერეაში დომიეს ახალი ლითოგრაფია გამოჩნდა. გამგულეები მის წინაშე ქუდებს იხდოდნენ, ჭალები ტიროდნენ. განმეორდა ძველი ისტორია, გამოიყვამულ ლითოგრაფიების დასტები ჩამოართვეს და დასწვეს. დომიეს ავიჯრდა ასედა დაპატრონება. პარიზში, ტრანსანონენის ქუჩაზე მომხდარმა შეშარავამ ბოროტებულდებამ, უდანაშაულო ხალხის უწყალოდ ამოვლტამ მთელი ქალაქი შესძრა. დომიე შეშენა კიდე ერთი მამხილებელი ნაწარმოები, რომელშიც ჩაკისვთა მთელი თავისი აღმფოთება, გულისტკივილი. ფართო განზოგადება, კომპოზიციის უამღლო ოსტატობა, განათების ვირტუოზული გამოყენება ამ ნახატს ეპოქის „სისხლიან“ ფურცლად აქცევს, რომელიც მრისხნე ხელობაა შექმნილი და კეთილშობილი აღმფოთებითაა ნაყარნახვე... ეს ნახატი დროულად გამოჭედილი მედალია — მოხუცებზე, ქალებზე და ბავშვებზე მოპოვებული გამაჯრების სამახსოვრად (შ. ფლიბონი).

ეს ნაწარმოები ჩვეულებისამებრ, დომიემ მესსიერებით შექმნა. იგი არასდროს არ ხატავდა ნატურადან. დავეკურთხე ფანტასტიკური უნარი და ფეიქმენაიური მებსიერება ჰქონდა.

ცნობილია დომიეს ფრაზა: „მაივნეთ ადამიანის თუნდაც მხოლოდ ერთი ყური და მე მას მთლიანად დავსატავო“. საქმე არ მხოლოდ მის საოცარ მებსიერებაშია, არამედ რეალისტურ მეთოდში, სამყაროს ღრმა ცოდნას რომ ემყარებოდა. ეს აპირობებს დომიეს ნახატებისა და ლითოგრაფიების უდიდეს სიმარტივეს, მკაფიობასა და ერთიანობას. ამიტომაც აკეთებდა დელაკრუა ასლებს დომიეს ნამუშევრებიდან.

დომიეს ნახატის თავისებურებას მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა ტექნიკა, იგი უპირატესად ფოლადის კალამს ხმარობდა. მისი ნახატის ეს თავისებურება ჩანს ადრეულ ესკიზებში: ხასთითიქოს ჭაოტური სჭარბოდან თანდათან გამოიკვთება პლასტიკური ფორმები. დომიეს ნამუშევრებში თითქმის არ არსებობს კონტურის მკაფიო ხაზი, ხაზები თითქმის შოვნიდან ქმნიან ფორმას. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება განათებას. გვერდითი შუქი ფორმების მოდელირების საუკეთესო საშუალებას ქმნის. ნახატებში, სადაც შუქი აქტურად მონაწილეობს ფორმების პლასტიკურ ძირწვაში, დომიე-მოქანდაკის სელი იგრძნობა.

ქურნალი „კარიკატურა“ დაიხურა. შეიცვალა დომიეს ლითოგრაფიების თემატიკა. ამ პერიოდ-



ში იგი ქმნის ლითოგრაფიების ციკლს, რომელშიც ამართახებს ბურჟუაზიული საზოგადოების მორალს. მისი ლითოგრაფიების გმირი, კრებითი ტიპი — რობერ მაკერი — საქმისანი, კარიერისტი, გაიძვრა, განასხივრებდა ყოველივე უაყოფიოსა და ვულგარულს მის თანამედროვეებში. 1836 წლის ავიტოში შეიქმნა ამ სერიის პირველი ლითოგრაფია და მას შერე, ორი წლის მანძილზე გაზეთ „ზარიანის“ ფურცლებზე ყოველ კვირას ჩნდებოდა რობერ მაკერი, რომელიც სულ ახალ-ახალი სახით ეგვიწინებოდა გაზეთის მკითხველს. არ დარჩა საქმიანობა, რომლისთვისაც მას არ მოეკიდა ხელი, არ დარჩა ცოდვა, რომელიც მას არ ჩაედინა. დომიერ ამ სოციალური ტიპის ისეთი სრული პორტრეტი შექმნა, რომ რობერ მაკერი თითქმის რეალურ პერსონაჟად აღიქმებოდა პარიზისა და მიერ. ეს იყო განმეორავი სატირა საფრანგეთის ბურჟუაზიულ საზოგადოებაზე, მისი უაყოფიო მხარეების გაკიცხვა.

დომიერს ლითოგრაფიებმა დაიპყრეს პარიზი, ავტორს საყოველთაო აღიარება მოუტანეს, მაგრამ მხატვარს მაინც ჰქონდა უკმარისობის გრძობა, რადგან მიანდა, რომ თავისი აზრების, ნაფიქრალის გადმოცემას იგი ფერწერაში უკეთ შესძლებდა. ფერწერისადმი განსაკუთრებული მიდრეკილება დომიერში მუდამ ციცილობდა, მაგრამ ცხოვრების მიმე პირობები, ჟურნალ-გაზეთებში მუშაობის ტემპები არ აძლევდა საშუალებას მოეკიდა ხელი ფერწერისათვის.

40-იანი წლების დასასრულს დომიერ ქმნის პირველ სერიოზულ ფერწერულ ნამუშევრებს. მათში კარგად გამოჩნდა მხატვრის შესანიშნავი ფერწერული ტალანტი. წერის თავისუფალი მანერა, შუქ-ჩრდილის კონტრასტების ვირტუოზული ფლობა, მოძრაობის, ფორმის გადმოცემის საოცარი ტექნიკა — ყველაფერი ამქადაგებდა დიდოსტატს.

დომიერს შოქმედეობაში შერწყმულია გრაფიკოსის, ფერმწერისა და მოქანდაკის მხატვრული აზროვნება. მისი ფერწერა უმეტესად მონოქრომულია, ეფარება უნატიფის ნახევარტონების დაწვეწვილ შეფარდებებს, ნათელი და ჩაბნელებული ნაწილების დრამატულ კონტრასტებსა და სივრცის გადმოცემის დინამიკას. ყოველივე ერთიანი აზრის გადმოცემის ემორჩილება.

ფერის სათუთი შერქმევა, ფერადოვანი ნიუანსების წვდომის იმეათი უნარი კარგად ჩანს დომიერს ნახატებში, რომლებშიც ფერმწერის თვალის იგრძნობა: ხასთა რთული მიმართულებები, მათი ურთიერთგადამკვეთი ექსპრესიული მოძრაობა ქმნის ოპტიკურ ილუზიას — ფერწერული ლაქის შერქმევა, რეალეშებით აღსაქვე პაეროვანი გარემოს შთაბეჭდილებას. ეს იყო ის ეფექტი, რომელიც შემდეგში იმპრესიონიზმის მონაპოვრად იქნა აღიარებული. ამიტომაც, რომ ზოგიერთი მკვლევარი (ე. აღმერარი) თვლის,

რომ იმპრესიონიზმის ისტორია იწყება არა 70-იანი, არამედ 40-იანი წლებიდან, დომიერს ხელუფლებდა.

იმპრესიონიზმის პრინციპები იგრძნობა დომიერს კალმითა და ფუნჯით შესრულებულ ნაწარმოებებში. ეს შესანიშნავად ჩანს მის აკვარელებში („თეატრალური ლოჟა“), სადაც მკაფიოდადა დახასიათებული თეატრალური საზოგადოება, შექმნილია თეატრის განსაკუთრებული ატმოსფერო.

დომიერს ნახატებში ხაზების მქუფაერ რიტმი ქმნის ცვალებადობის, მოძრაობის შთაბეჭდილებას, ხაზს უსვამს შუქ-ჩრდილის ლაქების მონაცვლეობას. ამ განწყობილებას კიდევ უფრო აძლიერებს კალმით ან ფუნჯით ნახატის დასრულება ტუშით ან სეპიით.

40-იან წლებში დომიერს ნახატს ყველაწერული პირობებში გატაცება ანუკარი ვადლი ატყვია: გადამწყვეტი ხდება ტონალური კონტრასტები, ცხოველხატული ლაქები, შუქი, რომელიც არა მარტო გამოკვეთს ფორმებს, არამედ შლის კონტურებს და მთელ გამოსახულებას იმპრესიონისტულ ხასიათს ანიჭებს.

50-იანი წლების დასასრულს დომიერს ნახატი მნიშვნელოვან ცვლილებას განიცდის. მასში გადამწყვეტი მნიშვნელობას იძენს განათება, შუქი თითქმის რემბრანდტისეულ ძალას აღწევს. უაღრესად ზუსტად დახასიათა დომიერს ხელოვნება ერთ-ერთმა ცნობილმა მკვლევარმა რ. პამანმა. „იგი სასურათო სიბრტყეზე ქმნის დემონიურ სილუეტებს, რომელნიც თავისთავად იზიდავენ თვალს. ისინი ისეთი დიდებული და თავისუფლია, როგორც ღამის ცაზე პროექტორით მოხაზული ნახატები“.



ე. წ. „რემბრანდტის“ პერიოდის საუკეთესო ნახატებში („მჭედელი“, „ყასაბი“, „ლითები“, „მონადირეები“) შუქის პრობლემა უმთავრესია, იგი ავებულია ხელფენური და ბუნებრივი განათების მიღწერ კონტრასტებზე. შუქჩრდილის ამგვარი ეფექტებისთვის არ მიუღწევია XIX საუკუნის არცერთ მხატვარს.

ეს ერთგვარი დუალიზმი — სამყაროს მატერიულურ-შესებადი გადმოცემის შერწყმა მის ფერწერულ-იმპრესიონისტულ, ემოციურ ადქმასთან უახლოვდება იმ რთულ ამოცანებს, რამელსაც შემდეგში თავის შემოქმედებაში გადაწყვეტს პოლ სეზანი.

დომიეს ნახატები უარესად ლაკონურიან. რომანტიკოსთა მსგავსად, იგი გრძობებსა და განცდებს თავისი გმირების მოძრაობის, ქუსტების საშუალებით გამოხატავს. პოზა, ქუსტი ფსიქოლოგიურ დასასიათებას ემსახურება.

ასეთივე ლაკონური და მეტყველია მისი პეიზაჟი, რომელიც კომპოზიციებში აქტიურადაა ჩართული თავისი მოძრაობით, რიტმით.

ისევე როგორც რემბრანდტთან, დომიეს ყოველი ჩანახატი — დასრულებული კომპოზიციაა, მხატვარს არ სჭირდება მოსამზადებელი ეტიუდები და ისკიზები, არ უყვარდა ერთი თემის ზუსტი განმეორება, ნახატის ყოველი შემდგომი ვარიანტი ღრმა გადამუშავებას და სრულყოფას განიცდიდა.

დამახასიათებელია დომიეს ნახატის ტექნიკა: თავდაპირველად გრაფიკის ფანქრით ქალღმრთელ ზოგად კონტურს ავლებს, მიცვლილობა ხაზგასასმელად, რბილი ნახშირით შუქჩრდილის უმთავრეს ლაქებს მიაჩინებს, სანგინით ან იტა-

ლიური ფანქრით კონტურებს მოხაზავს. ხშირად ნახატს ასრულებდა აკვარელის ორი-სამი ტექნიკით („III კლასის ვაგონში“ — ქალის ქელზე ვარდისფერი ყვავილი, შარფის მოყავისფრო ტონი), ფუნჯის ერთ შესებას ნახატში სიცოცხლე და დინამიკა შეჰქონდა („ლუდხანის პოლიტიკოსებში“ — ცისფერის მსუბუქი ლაქები ნახატის ზედა ნაწილში წარმოქმნის პეიზაჟის სივრცესა და ბაეროვნებას). ტექნიკის ასეთი შერევა შეესაბამებოდა დომიეს იმპრესიონისტულ ხედვას.

ასეთი ტექნიკა თითქმის მრავალშრიანი ზეთვის ფერწერის ანალოგიური იყო, რაც ფართოდ გამოიყენებოდა ტრადიციულ ფრანგულ აკვარელში. მისი პრინციპები ეწინააღმდეგებოდა ინგლისური აკვარელის მუერველი ტექნიკის მოთხოვნას, ფრანგული აკვარელი უფრო თავისუფალი იყო, მისთვის დასაშვები იყო შეფერილი ნახატის ტექნიკა.

დომიე თითქმის არასდროს არ აწერდა ნახატებს თარიღს და ამიტომაც რთულდება მათი დათარიღება, მითუმეტეს, რომ ნახატებში არ ჩანს ისეთი ევოლუცია, როგორც ამას რემბრანდტთან ან გოიასთან ვხედავთ. მისი ნახატები ჯგუფდება თემატიკის მიხედვით: შრომისა და ყოფის სცენები, ღარიბ-ღატაკნი, მხატვრები და ხელფენების მოყვარულები, თეატრი და ცირკი, ქალაქის ქუჩის ცხოვრება, კლასიური ლიტერატურის ნაწარმოებთა ილუსტრაციები.

დომიეს ნახატებსა და ლითოგრაფიებში განსაკუთრებული ადგილი უკავია მართლმსაჯულების თემას. ეს ცხოვრების ის მხარეა, რომელსაც იგი ეზიარა ბავშვობაში — სასამართლოში შიკ-



მოვარის შუქის მოქმედება მესამე კლასის ვაგონი



რიკად მუშაობის დროს. ამ შთაბეჭდილებებმა დიდი როლი ითამაშა დომიეს შემოქმედებაში.

დომიე დაკვირვებით ხატავს ბურჟუაზიული მართლმსაჯულების ტიპებს: გაიძვრა ადვოკატებს, გულგრილ მსაჯულებს, რომელნიც თვლემენ სასარელო ბოროტმოქმედებათა გარჩევის დროს, სოციალურ უსამართლობათა დამცველ მსაჯულებს. უაღრესად მეტყველია ტიპაჟი, სასასიათოა პოზები, ოსტატურია კომპოზიცია. დომიე ქმნის მთელ სამყაროს, რომელიც საოცარნი ძალით აღიბეჭდება მესსიერებში.

დონ კისოტი და მკვლარი ჯორი



ქუელ გონკური წერდა თავის დღიურში: „მე ვნახე დომიეს შემაძრწუნებელი ნახატები. ისინი გამოსახვენ ადვოკატთა მსხვედრებს, მსაჯულთა პროცესიებს. ყოველივე ეს ხდება მუქ გარემოცვაში, ბნელ ოთახებში, გამოომიებული კაბინეტებში, მართლმსაჯულების სასახლის ჩანანელეულ დერეფნებში. ყველაფერი დახატულია შემზარავი შავი ტონებით. სახეები ამპურუნია, მათი მანქვა-გრეხა, მათი სიცილი შიშისმომგვრელია. შავით მოსილი ადამიანები მახინჯები არიან სამინელი ნიღბების მსგავსად“.

კალამთან და ფუნჯთან ერთად დომიე ხშირად ხმარობს ნახშირს. ნი-იან წლებში იგი ნახშირს იყენებს სხვა მასალებთან კომბინაციით და წმინდა სახითაც. ნახშირის ხმარებაში იგრძობოა რუბენის ძლიერი ზეგავლენა. ეს ჩანს დომიესათვის უჩვეულო თემის ნახატში „ადამი და ევა“, რომელიც ყურადღებას იქცევს შიშველი სხეულის თავისუფალი და თამამი ძერწვით. ამავე ხასიათისაა ნახატი „არქიმედე“, რომელსაც საფუძვლად უდევს ლევენდა დიდი ბერძენი მეცნიერის ცხოვრების დასასრულის შესახებ: როდესაც მის თავზე მტრის მავილი აღიმართა, იგი შეევედრა მკვლელს: „არ შეეხო ჩემს ნახაზებსო“, ხაზის სიმარტივე და დიდებულება, კომპოზიციის ოსტატურია აგება ამ ნახატს განსაკუთრებულ მონუმენტურობას ანიჭებს.

რევოლუციური საფრანგეთის ისტორიის ფურცლია უკვდავყოფილი დომიეს ნახატში „კამილ დემულენი აჯანყებისაკენ მოუხმობს“. დელაკრუსთან პირველად ამტკველებული რევოლუციური თემა აქ პოვეებს თავის განვითარებას.

შრომის თემა წამყვანია დომიეს ნახატებში. უბრალო ხალხის ყოფა-ცხოვრება, სახლში, ბაზარში, ქუჩაში, ომნიბუსში დანახული მარტივი სცენები დომიეს შემოქმედებაში შთაბეჭდვად მხატვრულ სახეებად იქცევა.

„სუფრული“ — ეს უბრალო სცენა დიდი გატაცებითაა შექმნილი. სკულპტურულად გამოძერწილი ცალკეული სახეები გიზიდვით უშუალობითა და გულწრფელი მზიარულებით. მხატვრის ამოცანაა მომღერალთა სახეების საინტერესო დეფორმაციის, დამახასიათებელი გამომეტყველების გადმოცემა.

იგივე ამოცანაა გადაწყვეტილი ნახატში „სხეული საჭმელი“, სადაც მშრომელთა ფიგურები განსაკუთრებული ეპიკური დიდებულებითაა აღსავსე. მხოლოდ დომიეს შექმლო ასეთი ღირსება მიენიჭებია ღატაკთა ფიგურებისათვის. აქ არც იდეალიზაციაა ფიგურებისა და არც ექსპრესიონისტული უხეშობანი.

მხატვარს ბევრი ჩანახატი აქვს რკინიგზის თემაზე. რკინიგზა ძალზე თვალსაჩინოდ განასახიერებდა კლასობრივ დიფერენციაციას. ეს არც გამოპარვია დომიეს და მისი ჩანახატები „III კლასის ვაგონების“ სერიიდან რეალისტური ხე-





ლოვნების უდიდეს მიღწევად უნდა ჩაითვალოს. 50-იან წლებში დომიე უახლოვდება ბარბი-ზონელებს, უმეგობრდება კოროს, დობინის, რუ-სოს. მათთან ერთად მუშაობს პლენერზე და მასში პეიზაჟისადმი ინტერესი დღივებიც. ამ დროს შექმნა აკვარელი „კორი ვილ დ' აერში“, სადაც ლირიკული პეიზაჟის დიდი ოს-ტატის კამილ კორო მზიანია, პავროვანი პეიზა-ჟის გარემოცვაშია გამოსახული. სურათში თი-თუბს შემოქმედებითი პრინციის გარკვეული მო-მენტია დაჭერილი, ბუნებასთან მსატყრის სრუ-ლი შეწყვეტა იგრძობა.

დიდი ყურადღებით აკვირდება დომიე თავის მეგობრებს — კომპოზიტორ ბერლიოზს, პოეტ ბოდლერს, მსატყრებს — რუსოს, კოროს. მას იზიდავს მათი შთაგონებელი სახეები. ამის შე-დეგად იქმნება ნახატები: „მსატყარი სახელოსნო-ში“, „მსატყარი საკუთარი ქმნილების წინაშე“. ამ უკანასკნელში, შუქისა და ჩრდილის დრამა-ტულ დაპირისპირებაში, მსატყრის მძიმე შრო-მის, შემოქმედებითი წვის მთელი სიღრმეა გად-მოსკეპული.

ნახატების ერთი ჯგუფი ხელოვნების მოყვა-რულებს ეძღვნება. ჩანახატებში „ანტიკვარი“, „შუსეის მსმენელი“ უაღრესად სახასიათო სცე-ნებია აღბეჭდილი.

იგივე თემები გვხვდება დომიეს ფერწერაში: „ესტამპების მოყვარული“ — ჩვეულებრივი პა-რისული სცენაა. რამდენიმე ადამიანი შეჭრე-ბულა ვიტრინაში გამოფენილი ესტამპების და-სათვალიერებლად. ყოველდღიური ცხოვრების მოსაწყენ ერთფეროვნებაში ხელოვნების ნაწარ-მოებებს განსაკუთრებული საზეიმო განწყობი-ლება შეაქვს — ასეთია სურათის დედააზრი. ჩა-ს თავისუფალია დომიეს ფუნჯის მონასმები, ზუს-ტადაა გააზრებული ყოველი ფერადოვანი ლაქა, საოცარი ძალა აქვს საკმარეს მინათებულ მზის შუქს. ამ თითქოსდა უმნიშვნელო თემაში მსატ-ყარმა დაინახა მხოლოდ მისთვის გასაგები პოე-ზია და შეეცადა გაეზიარებინა ჩვენთვისაც.

ფერწერაში ხდება დომიე თავისი შემოქმე-დებითი მრწამსის განხორციელების ფართო ას-პარუსი. და მხოლოდ იმიტომ კი არა, რომ ფერ-წერა ნახატზე უფრო მდიდარ მხატვრულ სა-შუალებებს შეიცავდა, არამედ იმიტომაც, რომ აქ იგი არ იყო დამოკიდებული შემკვეთზე, მისი არჩევანი სასუბითი თავისუფალი იყო. მსატყრის შემოქმედების ცენტრში კვლავ რჩება ადამიანი, თავისი სიხარულითა და მწუხარებით, სიყვარუ-ლითა და სიძულვილით, გულგრილობითა და ცნობისმოყვარეობით. დომიე არჩევს თემებს, სა-დაც მკაფიოდ ჩანს ადამიანის განცდების მთელი სიერთაღე. ამიტომაც, ხშირად მინანთავს მსატ-ყრის თემას. მისათათა თამაში და მყურებულ-თა რეაქცია მსატყარს საშუალებას აძლევდა და-კვირებულად ადამიანური ემოციების მთელ მრავ-ალგვარობას. თეატრის თემაზე შექმნილი ნაწარ-

მოება შორის ყურადღებას იპყრობს „დრამატული რომელის ფერწერის ვირტუოზული ტექნიკა გმ-სახურება თეატრალური მოქმედების თავისებუ-რების გახსნას, დარბაზის უშუალო შთაბეჭდი-ლების გადმოცემას. შუქისა და ჩრდილის დრა-მატული დაპირისპირება ქმნის მაყურებელთა საერთო განცდას, მათთვის ემოციების უაღრესად მეტყველო სურათს.

1860 წელს დომიე ტოვებს პარიზს, „შარიგა-რის“ შერეულ სამუშაოს, რომელიც მას საარსე-ბო საშუალებას აძლევდა და სახლდება პარიზის მახლობლად. მისი მიზანია მომდევნო ოთხი წლის მანძილზე — ფერწერა. მაგრამ ეს ოთხი წელი, აღსაყვამ გატაცებული შემოაბით, ამავე დროს, დიდი გაცივრების წლებიც იყო. მხოლოდ კამილ კოროს კეთილშობილებამ და სიკეთემ დაიცვა დომიე მეგალებისაგან და შეუნარჩუნა მას მისი პატარა სახლი. დიდხანს არ გაგრძელებულა მსა-ტყრის უხელო შებენით თავისუფალი შემოქმედებითი მუშაობა. მაგრამ ამ ხნის მანძილზე მან ბევრი რამ მოასწრო, შექმნა თავისი ფერწერული ნა-წარმოების მეტი ნაწილი.

ამ პერიოდში უბრუნდება დომიე მისთვის უაღრესად ახლოდღე თემას „დონ კიხოტს“. თი-თქმის ოცი წლის მანძილზე კვლავ და კვლავ უბ-რუნდებოდა ამ უკვლავ ნაწარმოებს. ეს არ იყო სერვანტესის თხზულების ჩვეულებრივი დასურა-თება. დომიე წარმოსახავდა საკუთარი ფანტა-ზიით. ამ პერიოდში იგი წერდა: „შუქს დროს უნდა გკუთვნოდო“. მისი ღონ კამილი ცხოვ-რობდა მოჩვენებით, სევდიანი ასობარში. ამაყი და სასაცილო, იგი წინ მისიწრაფვის დიდებასა და ოცნების საძიებლად, გამხდარი, თითქმის უს-სეულო იდავად სრული კონტრასტი იყო მიწი-ერ, რეალისტ სანოსთან შედარებით. „დონ კი-ხოტის“ სერიის საუკეთესო ნიმუშებში დომიემ მიაღწია ესკიზურობას და დასრულებულობის ისეთ შეწყვეტას, რომელიც სიუეტის სრულყოფილი გახსნის მაქსიმალურ საშუალებას იძლე-ოდა. იგი საჭიროდ არ თვლის დეტალების ზუს-ტად გამოწერას, სახეზე მკაფიო გამოხატვა. „ადამიანური ფორმები თითქოს იშლება აბსტრა-ქტულ სიმბოლოებად, მაგრამ ეს სიმბოლოები ისეთი ინტენსიური, ისეთი სიცოცხლით სავსე-ნი არიან, რომ ცნობილი ფორმებთან ყოველგვარ-ი კავშირის გარეშე — გამოხატავენ ფანტაზიის, თავისუფლების, იდეალურ მისწრაფებათა და გმირული ღირსების მთელ სამყაროს, რომელიც, უფულოდ, წარმოადგენს დონ კიხოტის მშვენიერ ოცნებას, აპოთეოსს გმირისას, რომელიც კომი-კურიდან დიდებულებით აღზევდა“. (კ. ვენ-ტური). დომიეს მიერ შექმნილმა დონ კიხოტის მსატყრულმა სახემ მნიშვნელოვანად განაპირობა სერვანტესის გმირის ჩვენება შემდგომი თაობე-რის მსატყრულ შემოქმედებაში.

დომიეს ფერწერულ ტილოებზე და გრაფიკულ ფურცლებზე შეიქმნა მშრომელი ადამიანის მო-



ნუმერტური სახე. ჩვეულებრივი ყოფითი სცენები ღრმა აზრითაა აღსავსე, რადგან ყურადღების ცენტრშია ადამიანი მისი განცდებითა და პრობლემებით. „მრეცხავი ქალებიც“ კი საკმაოდია, რათა ღრმა სიმპატიით გაიმსჭვალეთ მშრომელი ადამიანის მიმართ. რა დიდებულბა და ძალა მრეცხავი ქალის ფიგურაში. სარეცხით სტვირთული ამოდის იგი სენის სანაპიროდან. მიიმე შრომის არ მოუდრეკია იგი, მოდის ქალი — დედა რაღაც განსაკუთრებულ ღირსებით აღსავსე. მუქი სილუეტე მკაფიოდ გამოიყოფა კამკაში შუქით განათებულ ფონზე. სურათშიც გიზიდავთ გასაოცარი ფერწერულობა: ყავისფერის, მუქი ლურჯისა და შავის თავისებური ხმოვანება, შვის მუქის ოქროსფერი ნათელი, ვარდისფერი ტონების გაზავებული. ეს მარტივი სცენა განზოგადების დიდ ძალას შეიცავს. საინტერესოა, რომ დომიეს „მრეცხავი“, რომელიც ლუერის ფერწერულ კოლექციანია, არ იყო მიღებული 1861 წლის პარიზის სალონში, ხოლო შემდეგ წელს, თუმცა ყუირო იგი მიიღო, სურათის იეთ ადგილას გამოფინეს, რომ მისი წახივთვა სრულად შეუძლებელი იყო. მხოლოდ მეგობრებმა და ხელოვნების ქემწარიტმა დამფასებლებმა მიატყეს ყურადღება ამ პატარა შედევრს.

60-იანი წლები მხატვრის გაჭირვების, შიმშილის, ავადმყოფობის წლები იყო. დამის მიმდე მუშაობისაგან მას დაუქვითდა მხედველობა. იგი ცხოვრობს პარიზის მახლობლად, ვალმონდუაში. დედაქალაქის მწიფოთარე ცხოვრებისაგან ჩამოშორებული მხატვარი გასაქანს აძლევს თავის ფანტაზიას. ამ ღრის წნდება მის შემოქმედებაში ქუჩის კომედიანტების, მოხეტიალე მუსიკოსების, ცირკის მსახიობთა თება. მხატვარი თითქოს აიცივებდა საკუთარ ცხოვრებას ქუჩის კომედიანტების ბედ-იღბალთან. ნახატებში, აკვარელებში, ფერწერულ ტილოებში ასახულია მოხეტიალე მსახიობთა მიმე შრომა და მწერე სვედრი. ყოველ ნახატში, ყოველ სურათში იგრნობთ მათ დამი მხატვრის თანგრძნობა. ჯამბაზები, მეარდნები, მოხეტიალე მუსიკოსები ერთმანეთს ცვიან დომიეს სურათებში და ყოველ მათგანში მოჩვენებითი მხარელების, მომღიპირი ნიღბის უკან უსაზღვრო მწუხარება და განწირულებაა. ტრაგიზმია აღბეჭდილი კომედიანტთა საცოდავ ფიგურებში („კომედიანტების გადასახლება“). ქანცამოცლილი მილასასებენ მსხაიბები, მათი ფეხები მხოლოდ ზოგადდაა მოხაზული და ამ იმპრესიონისტული ხერხით შექმნილია მოძრაობის ილუზია.

დომიეს გვიანდელი ნახატები უკიდურესი ლაკონიზმით და ექსპრესიით ხსაიათდება. არცერთი დაზუსტებული ხაზი, მკაფიოდ გამოკვეთილი ფორმა, ყველაფერი მოძრაობს, განუწყვეტილ ცვალებადებას განიცდის. სილუეტის ხაზი ხშირად საგანგებოდაა გაორმაგებული მოძრაობის

შთაბეჭდილობის შესაქმნელად. ასეთია ნახატი „ჯამბაზები“, რთაც დასაბამი მიცა ამ თემის პოპულარიზაციას. ამ თემის თავისებური გავრძელებაა ტულუზ-ლოტრევის საცირეო ჩანახატები, პიკასოსა და რუსოს სვედიანი მსხარები და ჯამბაზები.

ვალმონდუაში დასახლებულ დომიეს მიანდა, რომ იგი სასებით ჩამოშორდა საზოგადოებრივ ცხოვრებას. მაგრამ 1870-71 წლების ისტორიულმა მოვლენებმა კვლავ მებრძოლთა რიგებში ჩააყენა იგი. მისი ლითოგრაფიები კვლავ იბრძვიან. უკანასკნელი ნამუშევრები ასახავენ არა რეალურ მოვლენებს, არამედ საშინელ სიმბოლოებს, ომის მიერ მოტანილ უმედურებათა განზოგადებულ სურათებს:

ძამით მოსილი ქალი — 1871 წლის განსახიერება — თვალბეზრ ხელბეზრებული დგას გვამებით მოფენილ უსასრულო ველზე, არ ძალუხს შეხედოს მის წინ ავშლილ ღასაურ სანახაობას, დგას იგი, როგორც განსახიერება უსაზღვრო მწუხარებისა და სასოწარკვეთილებისა. „მეკვიდრებით შეძრწუნებული“ — უწიდა მხატვარმა ამ ნახატს. — დასახიერებული, დაჩვილი დგას ზღვის პირას ბერმუხა, მხოლოდ ფესვმკვარი კუნძილა დარჩენილა მისგან. ერთადერთ შერჩენილ ყლორტს ქარიშხალი აფრიალებს. „საბრალო საფრანგეთი!.. ხე მცხმა დაზიანა, მაგრამ ფესვები ჯერ კიდევ მაგარია“ — მიაწერა ამ ლითოგრაფიას მხატვარმა. დომიეს მიერ შექმნილ მარად ცოცხალ საფრანგეთის ხე სიმბოლო არაერთხელ გაიცოცხლებულა მისი ქვეყნის ისტორიაში; მხატვრის ოპტიმიზმი ყველაზე მიმე უტოებშიც კი ემყარებოდა ადამიანის შემოქმედებითი ძალეების, მშრომელი ადამიანის ღრმა რწმენას.

პარიზში, პერ-ლაშეზის სასაფლაოზე ერთ-ერთი საფლაოს ქვეზე წარწერაა: „ნორე დომიეკეთილი გულის ადამიანი, დიდი მხატვარი, დიდი მოქალაქე. (1808-1879).“

მხოლოდ შედევმა საუკუნემ მოუტანა დომიეს აღიარება და დაფასება. შემდგომში თაობებმა მის ხელოვნებაში დაინახეს უკვდავყოფილი XIX საუკუნის საფრანგეთი. მხატვარმა შექმნა თავისი ქვეყნის გასაოცარი მტატანე, რომლის ყოველი ფურცელი დღესაც ასეთ ცოცხალ გამომახილს პოეებს ადამიანთა გულებში.

მარია ბაუერი

ნინო აბდუშელიშვილი

საპარმენლოს სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი მარია ბაუერი განსაკუთრებული სიყვარულით სარგებლობს მაყურებელთა შორის. მისი განსაცვიფრებელი შემოქმედებითი აქტიურობა დრმა პატივისცემას იმსახურებს. თბილისის თეატრისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე იგი 40 წელზე მეტ ხანს ცეკვავდა და ხიბლავდა თავისი ნიჭის თავყანისმცემლებს შემოქმედებითი ოსტა-

ტობით, არტისტიზმით, ტემპერამენტით. კიდევ შეიძლებოდა გავვეგრძელებინა თვისებების ჩამოთვლა, მაგრამ რამდენიც არ უნდა ვეცადოთ ხელოვნების დაყოფას შემადგენელ ნაწილებად, ის მივც მთლიანობაში აღვიქმება. ცეკვა ბაუერისათვის მარტო ხასიათებისა თუ განწყობილებების გადმოცემის საშუალება არღია. იგი დაჯილდოებულია პლასტიკური აზროვნების სპეციფიკური ნიჭით. ამიტომაც მისი ცეკვა გამსჭვალულია დრმა შინაარსით, ასოციაციური სვლებით, სახეების გაენოთარების საკუთარი კანონებით და ლოგიკით.

მარია ბაუერი ბავშვობიდანვე თეატრალურ ატმოსფეროში იზრდებოდა. მისი მშობლები თეატრში მუშაობდნენ: დედა გუნდის მომღერალი იყო, მამა — მოკარნახე. 10 წლის მარია შეკვავთ მ. ი. პერინის საბალეტო სტუდიაში, სადაც ბაუერთან ერთად საბალეტო ხელოვნების კანონებს ეუფლებოდნენ ვახტანგ ჭაბუკიანი, ელენე ჩიკვაძე, თამარ ჭაბუკიანი, დოდო და ირინე ალექსიძეები, ნინო რამიშვილი და სხვები. პერინი მასხვილი პლასტიკური ხედვისა და იშვიათი მხატვრული ინტუიციის ქორეოგრაფი იყო. ეს თვისებები მას საშუალებას აძლევდნენ თითქმის შეუცდომლად გამოეცნო მოცეკვავის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „სხეულებრივი“, პლასტიკური ინდივიდუალობა. პერინის უყვარდა თავისი მოსწავლეები და სურდა მათში თანამოაზრეები დანახა. მოსწავლის პლასტიკური ინდივიდუალობა პერინისათვის წარმოადგენდა ამოსავალს და განაპირობებდა იმ მუსიკისა და სიუჟეტების არჩევანს, რომელთა სფეროშიც ყველაზე უფრო თავისუფლად გაიშლებოდა მათი ბუნება.

1925 წელს მარია ბაუერმა წარმატებით დაამთავრა პერინის საბალეტო სტუდია და თბილისის საოპერო თეატრის საბალეტო დასის წევრი გახდა. აქედან მოყოლებული, იგი დიდი წარმატებით ასრულებდა წამყვან პარტიებს საბალეტო სპექტაკლებში.

სამი წლის შემდეგ ახალგაზრდა ბალერანა საქართველოს სახგანოში კვალიფიკაციის ასამაღლებლად ლენინგრადში. მარინის თეატრთან არსებულ სახელმწიფო ქორეოგრაფიულ საბალეტო სასწავლებელში მიაკვლინა. ლენინგრადის პერიოდს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მ. ბაუერისათვის. აქ მან ლენინგრადის საბალეტო სკოლის შესანიშნავი წარმომადგენლების მ. ფ. რომანოვა-ულანოვასა და მარინის თეატრის ბალეტმეისტერ ა. ჩერკოვინის ხელმძღვანელობით კიდევ უფრო მეტად დახვეწა თავისი სამემსრულებლო ხელოვნება. მ. ფ. რომანოვა-ულანოვასთან (გაღლინა ულანოვას დედა და მისი პირველი მასწავ-

ლებელი) შეხვედრამ მარია ბაუერს გაუღვიძა ინტერესი იმ ქორეოგრაფების მიმართ, რომლებიც პლასტიკური სახეებით აზროვნებენ და რომელთათვისაც მიუღებელი ყველა სხვა ხერხი, თუკი იგი ცეკვის ფარგლებს სცილდება. რომანოვა-ულანოვას პლასტიკური აზროვნებისა და მეტყველების პრინციპები ახლობელი აღმოჩნდა ახალგაზრდა მოცეკვავისათვის.

ბაუერს აზრით, ნიჭიერი ქორეოგრაფი არის ის ვინც განუწყვეტლად აიძულებს მსახიობს გადაწყვიტოს უჩვეულო, რთული ამოცანები, ვისაც შეუძლია გაიტაცოს მოცეკვავე თავისი პლასტიკური ფანტაზიით, ლოგიკით, ვინც შემოქმედებით ზრდას მოითხოვს. ასეთ ქორეოგრაფთა რიცხვს მიეკუთვნებოდა მარინის თეატრის ბალეტმეისტერი, ლენინგრადის საბალეტო სასწავლებლის პედაგოგი ა. ჩეკრიკინი, რომელმაც გამოსაშვები საღამოსათვის სპეციალურად ბაუერისათვის დადგა კომპოზიტორ ნ. დრიგის ბალეტი „ერთი დღე ტოლედოში“. ქორეოგრაფმა გამოაჩინა მ ბაუერის მრავალმხრივობა, გამოხატულებას რომ პოულობდა კლასიკურსა და სახასიათო ცეკვებში, რომლებიც, მ. ბაუერს ერთნაირად ემარჯუებოდა. „არლესიანდას“ გარდა ახალგაზრდა ბალერინა ბრწყინვალედ ასრულებდა პა-დე-დეს ჩაიკოვსკის ბალეტ „შეღებულნიკში“, სვანილდას როლს დელიბის „კოპელიაში“.

ლენინგრადიდან დაბრუნების შემდეგ მარია ბაუერი განაგრძობს მუშაობას სრულად განსხვავებული სტილისა და ხასიათის საბალეტო როლებზე. განსაკუთრებული წარმატება მოუტანა მას მონაწილეობამ პუნიის ბალეტში „კუზანი კეიკი“, ამ სპექტაკლში მ. ბაუერმა თავისი ცეკვა გამაძვარა ექსპრესიონისტული საშუალებებით, რითაც სიახლე შესძინა ტრადიციულ საცეკვაო ფორმებს.

ბაუერის მიერ შესრულებული საბალეტო პარტიების უბრალო ჩამოთვლაც კი ნათეს ხდის, თუ რა საინტერესო ამოცანებს წყვეტდა ახალგაზრდა მოცეკვავე. მის რეპერტუარში თავს იყრიდნენ განსხვავებული საბალეტო სახეები, როგორცაა სვანილდა (დელიბის „კოპელია“), ზარემა (საფიევის „ბაღისარაის შადრევანი“), ტაო-ხოა (გლიერის „წითელი ყაყაო“), ოდეტა (ჩაიკოვსკის „გედის ტა“), გიულნარა (ადანის „მეკობრე“), ინდორა (ჩაიკოვსკის „ფერნანდი“), ქუჩის მოცეკვავე (მინესუსის „დონ-კისოტი“).

ბაუერის ცეკვას ვენიანობა ახასიათებდა, მაგრამ საჭიროების მიხედვით მას შეეძლო თავისი დაუოკებელი ტემპერამენტი მოეწყვიდა გრაფიკულ, რაციონალურ ფორმაში. შინაგანი ძალების დამუხრუჭების თვალსაზრისით აღსანიშნავია მისი ოდეტა ბალეტიდან „გედის ტა“. ამ როლში მ. ბაუერის ლირიკური სინატიფე და დასვეწილობა მაკერებლის აღფრთოვანებას იწვევდა. ბევრისათვის მოულოდნელიც იყო ბაუერის ლირიზმი, რომელიც წარმოადგენდა მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ერთ-ერთ შესანიშნავ თვისებას.

ბუნებრივი პლასტიკურობა მას საშუალებას აძლევდა გადაეწყვიტა ზედმიწევნით რთული ტექნიკური ამოცანები. მხედველობაში მაქვს ზარემას დრამატული როლი საფიევის ბალეტიდან „ბაღისარაის შადრევანი“. ამ როლის სირთულეს ქმნიდა მრავალნიშნელოვანება, ინტენსიურობა ქორეოგრაფიული აზროვნებისა, დრამატული აქტენტები. ზარემას პარტიის ვირტუოზული შესრულება მ. ბაუერის კიდევ ერთ სერიოზულ გამარჯვებას ნიშნავდა.

მ. ბაუერი დღე წარმატებით გამოდიოდა საოპერო სპექტაკლებში. მონაწილეობდა ბოროდინის ოპერაში „თავად იღორა“ (ციგანური ცეკვები) და გუნის „ფაუსტიში“ (ვალპურგის დამე).

თავისი სასცენო მოღვაწეობის ბოლო წლებში შეიცვალა მარია ბაუერის რეპერტუარი. ერთ-ერთი სპექტაკლზე მიღებული ტრავმის გამო იგი იძულებული გახდა სახასიათო პარტიებზე გადასულიყო მაყურებელს ხიბლავდა მისი ცეცხლოვანი ცეკვა გრ. კილაძის ბალეტში „სინათლე“ და დ. თორაძის ბალეტში „გორდა“. ორივე სპექტაკლი დადგა სსრკ სახალხო არტისტმა, სახელოვანმა ქორეოგრაფმა ვ. ჭაბუციანმა, რომელთანაც მ. ბაუერს ათეული წლების მანძილზე ნაყოფიერი შემოქმედებითი მეგობრობა აკავშირებდა. ბალეტ „გორდაში“ ინდური ცეკვის ჩინებული შესრულებისათვის მ. ბაუერს სახელმწიფო პრემია მიენიჭა.

ალმოსავლური ცეკვა (გორდა)



მარია ბაუერი შესანიშნავად ცეკვავდა ქართულ ოპერებში: ზ. ფალიაშვილის „აბელალომ და ეთერში“, „დაისში“, „ლატავრაში“, დ. არაყიშვილის ოპერაში „თქმულმა შოთა რუსთაველზე“, მ. ბალანჩივაძის „დარეჯან ციხერში“. მაცურებელი ყოველთვის დიდი სიხარულით ხედეობდა ბაუერის გამორჩენას ბიზეს „კარმენში“, დელიბის „ლაკმეში“, ვერდის „ტრაფიატაში“, მეიერბერის „პუგენოტეში“ და სხვა ოპერებში.

არაერთგზის აღუნიშნავთ, რომ მარია ბაუერს ახასიათებს შემოქმედებისადმი კეთილინდობისიერი დამოკიდებულება, რომ მისთვის უცხოა სიმშვიდე და გულგრილობა. ეს იყო მისი შეუწელებელი ზრდისა და განვითარების საფუძველი. სრულყოფილებისაკენ სწრაფვა — ასეთი იყო მ. ბაუერის დევიზი. ყველაფერს, რაც მის პროფესიას ესებოდა, მ. ბაუერი ეკიდებოდა ცხოველი, შეუწელებელი ინტერესით. თავდადებით შრომობდა, დაკავებული იყო თეატრის თითქმის ყველა სექტაკლში, მონაწილეობდა მოსკოვში გამართულ ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადებში (1937 და 1958 წლებში), დიდი სამამულო ომის დღეებში საბჭოთა მეთორმეტისათვის გამართულ საშფოო კონცერტებში გამოდიოდა, დიდი წარმატებით მონაწილეობდა საგასტროლო ტურნეებში

ში, გამოსულა ჩინეთს ქვეყნის მრავალ საზღვარგარეთაც.

1956 წლის მარტში თბილისის საოპერო თეატრში გაიმართა მარია ბაუერის ბენეფისი. მან არტისტული გუნდით შეასრულა თავისი საყვარელი საბალეტო პარტიები და საკონცერტო ნომრები. ქუჩის მოცეკვავე (მინკუსის „დონ-კიხოტი“), ზარემა (ასაფიევის „ბალნისარაის შადრევანი“), ქორეოგრაფი ილია არბაჯოვის მიერ ჩინებულად დადგმული უზბეკური ცეკვა „ლიაჯი“ და სახასიათო ცეკვა „მწყემსი“, მანდრუსის „ესპანური სიუიტი ალბანისის თემებზე“, რომელიც მ. ბაუერმა სახელმწიფოველი ოსტატთან — ვახტანგ ჭაბუკიანთან ერთად შეასრულა.

მარია ბაუერს აინტერესებს თავისი გამოცდილების თეორიული გააზრება დღეს იგი მისთვის ჩვეული სიხალისითა და ნაყოფიერებით ეწევა პედაგოგიურ მიღვეწობას.

ამჟამად მარია ბაუერი სოლისტების დახელოვნების კლასს ხელმძღვანელობს თბილისის საოპერო თეატრში. მისი ხელმძღვანელობით აღიზარდა ბალეტის მსახიობთა მთელი თაობა.

შესანიშნავი ბალერინა, ჩინებული პედაგოგი, სამაგალითო ადამიანი — მარია ბაუერი დღესაც თავდადებით, უანგაროდ ემსახურება თავის საყვარელ საქმეს.

ესპანური ცეკვა



შირაზული ქალის ცეკვა („სინთაოლ“)



თბილისის საოპერო თეატრის გეგმები და ამოცანები

ამ საუბარში მონაწილეობენ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ზ. ფალიაშვილის პრემიის ლაურეატი ზურაბ ანჯაფარიძე — ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დირექტორი, მისი მხატვრული ხელმძღვანელი და ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მუსიკისა და ქორეოგრაფიის განყოფილების გამგე, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მანანა ახმეტელი.

მ. ბენიძე: თავიდანვე უნდა შევთანხმდეთ, რომ დღეს ჩვენი საუბრის საგანია თბილისის საოპერო თეატრი, რომლის წინაშე თვით ცხოვრებამ წამოკრა მრავალი შემოქმედებითი თუ ორგანიზაციული ხასიათის პრობლემა...

საუბარი საბალეტო თეატრის ასევე მნიშვნელოვან ამოცანებზე კი ცოტა ხნით გადავდეთ, რადგან ერთი შეხვედრის ფარგლებში ვერ გავწვდებით იმ რთულ, სპეციფიკურ საკითხებს, რომლებიც თავს იყრის ქართული საოპერო და საბალეტო ხელოვნებას ამ ორ სრულად დამოუკიდებელ სფეროში.

ჩვენ ვისაუბრებთ, ძირითადად, მომავალზე, პერსპექტივებზე, იმ გეგმებსა და ამოცანებზე, თეატრის ხელმძღვანელობამ რომ დასახა მუშაობის გარდასაქმნელად, მდგომარეობის გამოსწორებისა და გაუმჯობესების მიზნით.

ეს გეგმები და ამოცანები, რამდენადაც ვიცო, მიზნად ისახავენ უპირველესად, საოპერო რეპერტუარის გამდიდრებასა და გამარ-

ვალფეროვნებას. ამ სფეროში წარმატება კი დამოკიდებულია მრავალ ფაქტორზე — სარეპერტუარო პოლიტიკის წარმართვაზე, შემოქმედებითი პროცესების გონივრულ ორგანიზაციაზე, დასის საშემსრულებლო შესაძლებლობების გათვალისწინებასა და ამაღლებაზე, სექტაკლების დამდგეშობა და მონაწილეთა სწორ შერჩევაზე, შრომითი და შემოქმედებითი დისციპლინის გაძლიერებაზე, წარმოების ხარისხზე და ა. შ. თუ უყვედა ეს პირობა საფუძვლიანად გააზრებული, ზუსტად დაცული და დროულად რეაღზეებული იქნება, რაც დაკავშირებულია მრავალი დამბროლებისა და წინააღმდეგობის გადალახვასთან, მაშინ მაჟურნეტელს საინტერესო პრემიერები ელოდება. ჩვენც, პირველ რიგში, სწორედ ეს გვაინტერესებს: რომელ ახალ სექტაკლებს ვნახავთ და მოვისმენო მიმდინარე სეზონში?

ზ. ანჯაფარიძე: — თბილისის საოპერო თეატრის უახლოეს გეგმები ასეთია — ამჟამად დასი მთელი სერიოზულობით მუშაობს

ისეთ რთულ საპირეო პარტეტურაზე, როგორცაა ვერღის „ოტე-
ლი“ ამ სექტორს დამენ თეატრალური ხელოვნების გამორჩე-
ნი მოდერნიზატი — რეისორი დიმიტრი ალექსიძე და მხატვარი ფა-
რნაოზ ლაიპუნიტი, რომლებმაც არ რამდენიმე წლის წინ ეს ოპე-
რა დიდი წარმატებით დადგეს კიევის საპირეო თეატრში. სექტა-
ლის მუსიკალური ხელმძღვანელად დანიშნა თბილისის საპირეო
თეატრის მთავარი დირიჟორი გვიე აშვითაშვილი. სექტელაში მო-
წაწილებობას მიიღებენ, ძირითადად, უფროსი თაობის შესაღწევა
მოძღვრები, რაც ეს სექტელა დაიდგება ჩვენ სახელმწიფო
მოცუვით ცნობილ მომღერლებს და დირიჟორებს. საპირეო შე-
მსრულებლების მონაწილეობა დად ინტერესს გამოიწვევს დასში,
წმინდელს შორისაც.

„ოტელიოს“ შემდეგ დავდგამთ ვერღის „როგოლიტოს“ და პე-
ჩინის „ტოსას“, ამასთან ერთად უნდა ვიზრუნეთ რუსული საოპე-
რის სექტელების დადგმებზე. თეატრის რეპერტუარში, სხვადას-
ხვა მიზნის გამო, დარბობადა წარმოდგენილი რუსული საოპერო
ხელოვნება, რომელსაც უკვედების დიდი ადგილი ეთმობოდა ჩვე-
ნი თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. დღეს ეს იდგება
მხოლოდ „ოპელას“: ამიტომაც რომაელ სტრეზინა საოპერო დასი
იმუშავებს ჩაიკოვსკის „პიკის კალაშ“ ან „ეკვენი ონეგინი“, რე-
მის აპრიო, თეატრს „ეკვენი ონეგინი“ უფრო სჭირდება. ეს ოპე-
რა კარგად ნაწილებდა ახალგაზრდა შემსრულებლებზე, რომლებსაც
ხუთ წელიწადში უფროსი თაობის შეცვლა მოუხდებათ. „ეკვენი
ონეგინი“ ხელს შეუწყობს ახალგაზრდობის პროფესიულ ზრდას,
არტიტულ დაოსტებებს.

გარდა აღნიშნული სექტელებისა, ვფიქრობთ „ჯამაზეზის“
აღდგენას, „კარმენის“ და „ჩიო-ჩიო-სანის“ დადგმას. ორი სტრე-
ზინის მანძილზე ვიმუშავებთ იმ სექტელებზე, ურთმოდებლად წარ-
მოუდგენილია არსებობა თბილისის საპირეო თეატრისა.

მ. სპმბმელი: როგორც ჩანს, სარეპერტუარო პოლიტიკა მიზ-
ნად ისახავს ათეული წლების მანძილზე ჩამოყალიბებულ შემოქმე-
დებით ტრადიციების აღორძინებას, გააგრძელებს საპირეოდასის
რომელიც შეარქვა იმ მიზმ ტრავმაში, თეატრს რომ ვადაცობას
ხანძრის დრის. ეს, ალბათ, ერთადერთი სწორი გზაა შემოქმედებითი
ცხოვრების კლასიკური წახადებლად. თვითდინებისა და იმ სტიქი-
ურობის აღმოსაფხვრელად, ჩვენი საპირეო თეატრის მუშაობას
რომ მივძღვა. ამ თვალსაზრისით თეატრს სწორია გეზი აქვს აღე-
ბული. მაგრამ ამ სპექტელული ეგვიმიდან არ ჩანს თეატრის დამო-
კიდებულება ეროვნული რეპერტუარისადმი, რომლის პროპაგან-
და და პოპულარიზაცია უნდა იყოს ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა.
თეატრს ევალება არა მარტო კლასიკური ეროვნული შემკვიდრეო-
ბის მოკლავარძინება, არამედ თანამედროვე საპირეო ხელოვნე-
ბის განვითარების სტიმულირებაცა და წარმატებულად. დღესდღეობით
თეატრს დაკარგული აქვს ეს ფრიალ სტრეოლოგი და სასაუბრებზე-
ლი ფუნქცია. ამ ფუნქციის აღდგენის მიზნით საჭიროა კომპლექსი-
რებათან და ლიბრეტისტებთან თანამშრომლობის ქმედით ფორმების
გამოქმედა.

ზ. ნანკაშვილი: უკვედვიე ამას ითვალისწინებს პერსპექტი-
ული სარეპერტუარო ეგვმა. კულტურის სამინისტრისთან შეთანხმებით
ჩვენ დაავუწყებთ მესამე სტრეზინა მილიანად დაყოფით ქართულ
საპირეო და სახელტო ხელოვნებას. მაგრამ თუ მანამდე მიატოვებთ
საინტერესო და მისწინე ნაწარმოებს, რაც, სამწუხაროდ, იშვიათად
ხდება, მაშინ გეგმა შეიცვლება და ახალი ნაწარმოები უმაღლე დაი-
შკიდრება ადვილ რეპერტუარში. უკვედვიე განკუთვნილ ერო-
ვნული საპირეო და სახელტო ხელოვნების გადმოდრებას და განვი-
თარებისათვის. არც ექსპერიმენტული შეფუძნებლობა. ახალ ნაწარმო-
ებებს დავდგამთ როგორც თბილისის, ისე ქუთაისის სცენებზე. გან-
ზარახული ვაკვს წარსულში შექმნილი შემკვიდრების გადასინჯვაც
— ვვლისხმობ როგორც კლასიკური, ისე საბჭოთა პერიოდის ქარ-

თულ ოპერებს და ბალეტებს. იქნებ ზოგიერთი ნაწარმოები და-
უსახებურებად მიეცა დავიწყებას, შესაძლოა, ზოგიერთს დასპირე-
დეს რეპეტირება და გადამოშავება.

ამასთან ერთად, თეატრის ხელმძღვანელობა, კულტურის სამინი-
სტროსა და კომპოზიტორთა კავშირის წარმომადგენლებთან ერთად,
სისტემატურად მოისმენს ახალ ოპერებსა და ბალეტებს, შეიტანს მათში
კორექციებსა და შესწორებებს. ამას ჩვენ ახლავ შედეგებით,
რკათ ახლდათ შევარჩიოთ რეპერტუარი, რომელიც მოიცავდა ქა-
რთული ნაწარმოებისაგან დაკომპლექტებას.

ზრუნვა ეროვნული რეპერტურაზე ჩვენ უკვე დავიწყეთ. ვასუ-
ელი სტრეზინის დასასრულს დავდგით კომპოზიტორ მერი დავითაშვილის
ახალი საბავშვო ოპერა „ნაკაქეკია“.

მ. სპმბმელი: ეს მისასაღებელია, მით უფრო, რომ ჩვენი
თეატრის რეპერტუარის საბავშვო სექტელების ნალებობას განი-
ცდის. არა და, თეატრის ერთ-ერთი ამოცანაა მოზარდების დაინტე-
რესება, მათში საპირეო თეატრისთვის დტოვლისა და სიყვარულის
გადვილება. სწორედ ბავშვებისთვის განკუთვნილი სექტელებიდან
იწყება აღზრდა ეროვნული საპირეო და სახელტო ხელოვნების მე-
დელი დაინტერესებულები მომავალ აუდიტორიას, რომელსაც ამთავი-
თვე უნდა გამოუშვდნაო მუსიკალური სექტელების აღმის ჩვეე-
ბი, სწენით შედგენების კულტურა.

ასეა თუ ისე, საჭიროა ფიქრი და ზრუნვა მოზარდებისთვის გან-
კუთვნილ ხელოვნებაზე, მათთვის უკვედვიეს ღია უნდა იყოს კარი
ჩვენი საპირეო თეატრისა...

ზ. ნანკაშვილი: ამ მიზნით გვიწად თეატრში დავიწყნით საბა-
ღვეო დღესასწაული — „ღია კარის დღე“, უხალციხე ხანში გაგვარ-
თავთ უღვარ წარმოდგენას — „ნაკაქეკიას“. მოცუვნილ საბავშვო
ვო წრეებისა და ნახატების გამოფენას, ვეცდებით პატარებს შეეყა-
ვართ ჩვენი თეატრის კვლები, სექტელები, მსახიობები...

რა თქმა უნდა, საბავშვო რეპერტუარის გადმოდრება საჭი-
როა, მაგრამ ბავშვებს არ დაეკუთვნილებთ მარტო „ნაკაქეკიას“,
„პატიპატიას“ ან „წითელქუდას“. ისინი პატარობიდანვე უნდა ეც-
ნობოდნენ „ეკვენი ონეგინის“, „გელის ტასის“, „აბესალომ და
ეთერს“, „დაისის“, „ქეთო და კობის“, „შჩეღუნჯიკის“, „ოოლანტას“
და სხვა. დრების ეს სექტელები განუვითარებენ მათ საპირეო
და სახელტო პირობების აღმის ჩვეეებას და კულტურას.

მ. სპმბმელი: როგორც ჩანს, საპირეო დასში ახლოვდება თაი-
ნათა ცვლის მომენტი. თვევ დადგენით, რომ რამდენიმე წელი-
წამოდასტორებმა უნდა შეცვლინო უფროსი თაობის მომღერ-
ლები. ეს პროცესი უმტკივნეულოდ, შეუფერხებლად რომ განხორ-
ციელდეს, საჭიროა ზრუნვა ახალგაზრდების დაოსტებაც, მათი
რეპერტუარის გადმოდრებას და გამართლებრივნებაზე. ისინი თე-
ატრში მიეღლი დადგირთვით უნდა შეეზომოდნენ. სამშაგლო რეპერ-
ტურა კი უკვედვიე ამას, ჩვენი აპრიო, ნალებად ითვალისწინებს
ასეთი განცხადების საფუძველს მაძლევნ ის რთული სექტელები
— „ოტელიო“, „ტოსა“, „როგოლიტო“, „პიკის კალა“, „კარმენი“,
რომლებზეც გერ არ შეიძლება ახალგაზრდობის შეყვანა. ეს წარმო-
დგენები უფროსი თაობისთვის იდგება, რაც სავსებით სწორია და
გამართლებული.

სამაოვნებით აღენიშნავ იმასაც, რომ დღეს ჩვენს საპირეო თე-
ატრში მომღერლობა სპმი თაობა მოღვევნილს. მათ შორის არიან ფარ-
თობილ ცნობილი მომღერლები, საბჭოთა სცენის შესანიშნავი ოსტა-
დები, რომლებიც ტონ ამღვევენ ქართულ საპირეო ხელოვნებას
აქვე არიან ნიჭიერი და შმარად ახალგაზრდობის, რომლებიც პროფე-
სიული წრისთვის პროცესში იმყოფებიან და შემოქმედებით ეცხაფე-
ტა უფროსი თაობისაგან სცენის. არიან ისეთები, რომლებიც არ
წარმოადგენენ საპირეო სცენის ვარსკვლავებს. მაგრამ თეატრის ურ-
მოქმედებით ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს შეადგენენ. ეს ჩვენი
საპირეო დასის სიმღერეზე, მის პოეტციურ შესაძლებლობებზე.



ზე შეტყუვდება. მაგრამ ასეთი მრავალფეროვნების ფონზე, ალბათ, მტებისგანაც ძნელია თაობა შორის სკორდინაციის დაშვარება, ძნელია რეპერტუარის ისეთნაირი ფორმირება, რომ ყველა თაობამ თეატრში შეინახოს დანიშნული, მთელი დღიური იმუშაოს და რომ ყოველ სექტაკლში მხოლოდ ღირსეულობა მიიღოს მინაწილობა. სინატრისა როგორც ვაკეთ წარმოდგენილი ამ საკითხების რეკლამირება, რა უნდა აკეთოს ასეთ რთულ რეპერტუარზე მუშაობის დროს ახალგაზრდებმა, რომლებიც უნდა იმყოფებოდნენ გამაღმებულ ტრენაჟში?

წ. სანჯაშაძემ: ჩვენი საოპერო დასი მართლაც ძალიან ძლიერია. სამეფო თაობის წარმომადგენელი შორის გვაქვს შესანიშნავი მომღერლები, რომლებიც ნებისმიერ სცენას დაამუშავენ. მაგრამ თეატრში არიან ასეთი მომღერლებიც, ვისგანაც საქარა განთავისუფდება; ამის გაკეთება კი ძნელია. მთავარია, რომ დასის საერთო დონეა მაღალი. მისი პოტენციური შესაძლებლობები ჩერ კიდევ არ არის განუვადებული მთელი სისასხით, რაც, ჩემის აზრით, თეატრის ხელმძღვანელობის ბრალია. თაობათა დატვირთვის განაწილება, შემადგენლობის შერჩევა, რაზედაც დამოკიდებულია სექტაკლების დონე და ხარისხი, თეატრის ხელმძღვანელობის ავალბეს პრინციპულობის, ინიციატივის, მომხიბვლელობის გამოჩენას, რაც ძნელი განსახორციელებელია ნებისმიერ კოლექტივში, განსაკუთრებით თეატრში, სადაც გამაღმებელი პირველობის სურვილი, ამ სიტყვის კარგი გაგებით. საქმეს ისიც ართულებს, რომ ხშირად მომღერლებს, როგორც წესი, ალბათობა უნარი აკეთვარი შენაძლებლობების შენაძლებად სწორი შეფასებისა. აქედან მოდის ის უსაფუძვლო წყენა, კორავეულობა, გაღზიანება, რის გამოც ზედმეტი დაძაბულობა იქმნება, რთულდება ურთიერთობები, მუშაობის პრინციპი...

ჩვენი უმაჯიერი მრავლობის წარმომადგენს ახალგაზრდებზე ზრუნვა. ერთ-ერთი უპირველესი ამოცანაა ახალგაზრდა მომღერლების ჩართვა მიმდინარე რეპერტუარში. ისინი უკვე მონაწილეობენ მთელ რაც სექტაკლებში — „იპსილაზო და ეთერა“, „დაისი“, „იქეთი და კოტე“, „იოლანტა“, „ტრაკიატა“, თანდათან შევიყვანო მათ სხვა წარმოდგენებშიც. ისეთი ნიჭიერი და მზარდი მომღერლები კი, როგორცებიც არიან დ. კალაშნიკოვი, ე. გეჟაძე, ა. ხომერჯიანი, თ. ვაუაშვილი, დ. ასათიანი, სხვები თავისუფლად დასძლევენ „როგოლტისა“, ახალგაზრდებისთვის დადგენს „ეკვენი ინიკინო“, იმედ მაქვს, რომ ორ წელიწადში ჩვენი ახალგაზრდები იმდენად მოეუფლებიან, რომ მინაწილობას მიიღებენ „კარმენში“. ერთი სიტყვით, ახალგაზრდებს, რომლებზედაც ჩვენ დიდ იმედებს ვაყენებთ, დასაბუთო, სტრიალული მუშაობა მოუწევთ.

რაც უნდა „ბედობის“, „ტოსკას“, „პიესი ჯალსი...“ ჩვენ უნდა მოვასწროთ ამ სექტაკლების დადგმა, სანამ ფორმში იმყოფებიან უფროსი თაობის მომღერლები. დღეს თუ არა, ეს ოპერები ვერ დაიდგება უახლოესი ათი წლის მანძილზე. რეპერტუარში მოუფიო სექტაკლები კი მონიშნავსაც უკეთებენ დასს, ამზადებენ შესრულებულია ცდებს. ეს სექტაკლები საქარა გასტრალიორების მოზიღვის მონიშნავს.

ამ გზით ჩვენი საოპერო თეატრში უნდა მოქსნარიღებს თაობათა დატვირთვის რეკლამირების საკითხები. რაიგითი სექტაკლების შენაძენლობის შერჩევის დროს კი ჩვენ ვეცდებით ერთმანეთს გვერდში არ დავეყენოთ ახალგაზრდა და უფროსი თაობის მომღერლები, რომად შე ახესილაზო არ ეიმღერებოდ ისეთ სექტაკლებში, სადაც ეიერის მუდრის მათა თომამძე, რადგან ჩვენს შორის ახალორივი სხვაბა დალია. თუმცა, ზოგჯერ, საქარათა ასეთი გამოწალიის დაშვებაც, ახალგაზრდა მომღერლისათვის სასარგებლოა პარტიორობა საოპერო სცენის გაფორმად ისტაკებთან, მათთან შემოქმედებითი ურთიერთობის დროს იგი იქნის ცოდნას, რადაცას ჯალსი...

ასტობის საპირისპირო ვარიანტზე, როცა უფროსი თაობის მომღერლებს ამორჩავეს სპორტული ინტერესი, სურს გამოსცდობის თავისი გამძობობა, ძალა, ენერჯია ახალგაზრდებთან შემოქმედებითი შეკრებებში. მაგრამ ასეთი გამოწალიის იმეთათად უნდა გაკეთდეს.

მანერტობის საშუალებას ვაკავებდეს საშუალო თაობა, რომლებიც ნაწილდება როგორც უფროსი, ისე ახალგაზრდა მომღერლებს შორის. ამ შრივე, კარგი მდგომარეობა ვაკვებს, რადგან თეატრის ცხოვრებაში დრო და დრო დგება ბოლოდ ისეთი მომენტები, როცა დასში საშუალო თაობა სუსტია ან სულაც არ არის.

არის ისეთი როლები, რომელთა შესრულება უკვე აღარ შეუძლებათ უფროსი თაობის მომღერლები. მათ უნდა დროულად დაეძაბებოდნენ მოსოუციები. ჩვენი ვალთა ახალგაზრდებს დაუბოთრო წეს, ზოგჯერ ასანატრებო. არის ისეთი სექტაკლები, რომლებშიც ახალგაზრდებს საშუაება ნაადრებად უნდა ვაკსოვებდნენ რომ ასეთი ექსპერიმენტი სახსოვარია.

ერთი სიტყვით, მრავალი საკითხის გათვალისწინებას მოსოვს რეპერტუარის შედგენა, როლები განაწილება, შემადგენლობის შერჩევა პრინციპით თუ რაიგით სექტაკლში. წინათ, ეს ეკავებოდა დლიორობა და რტესიორათა კოლეჯიას, რომლებიც ზოგჯერ კომპრომისებზე მიიღობდა. განაწილებული მომღერლების პრეტენციების თავიდან აცილების მიზნით კოლეჯია ხშირად იძილებოდა ასეთ სახეს: — სექტაკლებად მე კი არა, იმან ამოვიღოო. ასეთი სასხუბი იწვევდა გაფუტბობის, რომლებიც ხშირად განაწილებული მომღერლის განაწილებით თავადებოდა. ამირიდან კი ყოველი სექტაკლის შემადგენლობას შეეძლებოდა მე, რაც დასის ყოველ წყურს ეკოვდინება. უსაფუძვლო პრეტენციების შემთხვევაში ყველას მე ვაკვირე სასხუსს, მიუთვალისწინებ ნაკლოვანებებზე... რა თქმა უნდა, მეც მივიღებ და განვიმარტებ სანაორითიან შერჩევისება და მითითებებში.

მოთვალე, ახალ სექტაკლებთან ერთად ჩვენ სადადგმო გჭრუფევიბა და შემსრულებელთა შემადგენლობა მოვხაზეთ. მანამდე ეს არ ხდებოდა ასე. ჩერ რეპერტუარის აუალიბებდნენ. შემადგენლობის შერჩევის კი სექტაკლზე მუშაობის დროს იწვედნენ. ამის მთავალითა, თუნდაც, მოატრის „ჩაღონსებური უფლიკობა“, რომლებიც დასის შესაძლებლობების გათვალისწინებად დაიდაცა. ამის გამოც ეს სექტაკლი ასეთი სუსტია. მახსოვს ისეთი შემთხვევაც, როცა „შორის გულწვივის“ დასადგმულად დამდგმლები რატომდაც კეთილად მოქრუდენ. ეს იმის ნიშანს, რომ „დაისის“ დასადგმულად უკარინებლობა მიმართონ ბაქოსა თუ ტრენის თეატრს...

შ. სანძიმალაძე: სწორედ ესაა გამოვლინება სტიქიურობისა, თავს რომ ირჩებს ბოლოზე ჩვენი თეატრის მუშაობის ამა თუ იმ უბანზე. სტიქიურობის კი შედეგია მყარია შემოქმედებითი პოზიციების უქონლობის, არაპროფესიონალიზმისა, რაც გამოსკვივის იმ სუსტზე და უსუსტზე სექტაკლებიდან, ასე რომ მოზარდდენ ჩვენი თეატრის რეპერტუარში. საქმე მხოლოდ მანინ გამოწრინდება, როცა თეატრის მუშაობის სტილს საფუძვლად დაიდება სიზუსტე, სიცხადე, მომთხივნეულობა, სიმკაცრე...

წ. სანჯაშაძემ: მთავისთვის საჭიროა თეატრისაში დამოკიდებულების, ფსიქოლოგიის შეცვლა. დამოსაზრებულია ეკოსტრირი კარხობები, მატერმოკაროობა. არ შეიძლება მარო მერ-ს ძალიო, გასტრობები — მე. პრემიერები — მე. სულ უსაფუერო მე და სხვას არავის არაფერი. მაინც რომდებდ შემიძლება აკეთო დელიობისათვის ბრძოლა? რაფერი გვეშუალება, სანამ მე-ს ნაცვლად არ ეილაპარკებო ჩვენ, სანამ მთელი სასხუსსებლობით არ მოვეკიდებო საქმეს. თეატრის, მყურებელს. მხოლოდ ამ შეგნებით უნდა ვმუშაობდეთ. თუკი საქარათა მხვეგრძლეც უნდა ვაკეთებო. ამის მაგალითს ვაკვალდებს ნიდარ ანდელბერტი, რომელიც ჩვენს კულტურას, თეატრს ესხაბურება უნაწაროდ. გასაკუთარი თავადებობი როგორც ნამდილო მოქალაქე, როგორც ნამდილი ინტელიგენტი.

დასუბეულობა კონსოლკტური სიტუაციის შექმნავს. ში წელია სცუნაზე ვარ და უსიამოვნება არავისთან მოხსილთა. ვკვლიხს. ხშირ ვაუტალიობას, შუღლს, თორენ შემოქმედებითი დაჯა და კამათი თეატრში აუცილებელია.

შ. სანძიმალაძე: მიმდინარე რეპერტუარი, პერსპექტიული გეგმა, ჩვენი თეატრის ისტორია ვეპოწმებს, რომ თბილისის საოპერო თეატრის საყრდნის წარმოდგენის XIX საუფუნის ევროპული და რუსული საოპერო კლასიკა. ტრადიციული ქვეული კის მღერეკობაა ოლითაგენ განსაზრდავდა თბილისის საოპერო თეატრის პროფესიონალიზმის იმეთათად ვაკეთებოდა. — ჩვენს თეატრმა ამ უკანა-განწალიის იმეთათად ვაკეთებოდა. — ჩვენს თეატრმა ამ უკანა-განწალიის საშუალებას მიიღო წლის მანძილზე სულ რამდენჯერმე დაარღვია XIX საუფუნის საზღვრები: ში-იანი წლებიდან დედნედ დაიდაცა ორი თანამედროვე ოპერა—სლოკური კომპოზიორის სხობის „ტრენინა-ვა“, პროკოფიევის „სემიონ კოტკო“ და სამი ოპერა XVIII საუფუნისა — მდგომარის „დენი ტუანი“, რომლებიც მალე ჩამოვიდა სცენი-



და, „ჩადონსური ფლეტა“ და პერგოლუზის „მსახური — ქალი-ქაბადონი“, რომლის ადგილი საოპერო სტუდიისა და არა დიდი საოპერო სცენაზე.

გარდა ამისა, ერთგვარი შეზღუდულობა ასიახლოვნი ჩვენი თეატრის ცენტრზე წარმოდგენილ თითო XIX საუკუნის საოპერო შემოქმედებასაც, ათუღელ წლების მანძილზე იდგებოდა ერთი და იგივე კომპოზიტორების ერთი და იგივე უბრუნებელი. გვიდან გადახვევის რთულად ტენდენციამ თავი იჩინა 70-იანი წლების დასაწყისში, როცა აფხაზელი განიდა ვანერტის „ლიტერატურა“ (რომელიც თეატრში ვერ შეინარჩუნა) და მისივე „მფრინავი მოღანილი“... ამან გააღწია, მგინი არ არსებობს რეპერტუარის განახლების სხვა მავალითები.

ცხადია, ასეთიანა ერთგვარობა, რაც რეპერტუარისა და ტრადიციების კონსერვაციის, შემოქმედებითი დასის ინტერულობის განაპირობებს, კარგს არაფერს უქადის არც თეატრისა და არც მსმენელთა საზოგადოების, რომელთაც, სხვა ავტორებზე რომ არაფერი ვთქვათ, უფროდ, დაინტერესებდა მომხმარებელი იმავე რისინის, ვერდი-სა თუ პუჩინის ამ შედეგებისა, რომლებიც ჩვენს სცენაზე არა-სიღვას ან დიდი ხანია არ დადგებულა. ახალი დასახელებები, თუნდაც კლასიკური პერიოდისა, თეატრის ცხოვრების გადარსებობა-გა-ზრდად შემსრულებელთა შემოქმედებითი პოტენციალი, გაფართოებდა თეატრის სტრუქტურა და ესთეტიკურ დაინაზონს, რაც გააქტიურებდა, გამოაცხადებდა დასს და აუდიტორიას თეატრში მოსვლის სურვილს გაუმძაფრებდა.

წ. ანჯაფარბიძე: წარსულზე არ ვაკვებ პასუხს. გარდა ამისა, ის რაც არ გაკეთებულა ათუღელი წლების მანძილზე, ვერ გაკეთდება ერთ წელშიაღმდეგ. მით უფრო დღეს, როცა ჩვენი საოპერო და-სი ისეთ დღეშია, რომ ახალი საოპერო პარტიტურის შესწავლისთვის მთელი წელიწადი სჭირდება. ამას მოქმედს „ოტელიო“, რომელიც დღე იქნა და ვერ დაჟღერებო. დიდი სურვილი მაქვს, რომ ჩვენს სცენაზე იდგებოდეს რისინის „წოლუშა“; ვერდის „დონ კარლოსი“, პუჩინის „ტრანკლინო“, ბეილინის „ვიღილიო“, სხვა სექციალებიც. მაგრამ დღეს ამაზე ოცენება კი წარმოუდგენელია. რეპერტუარის განახლების შედეგადები მხოლოდ მაშინ, როცა ჩვენს საოპერო თეატრს სასუველილი გაუმარტდება ამ ოპერებში, რომლებიც უფროში აქვს გამჭარბო ორკესტრის, ვუნდის, შემსრულებლების, რომლებიც უფროს ქართველ მსმენელს, რომლებსაც გასტროლო-გორბი ეყოლებოდა...

ბ. ბებიაშვილი: მე კი გმინია, რომ თეატრში ამათივედ, დასახულ ამოცანებთან პარალელურად, უნდა დაიწყოთ ფიქრი ახალი გზების ძიებაზე. ახალი შემოქმედებითი ტენდენციების მოსიჭრება. აქედან-ვე უნდა შემუშავდეს ნიადაგი ღრმად გადუბურბო ამ რთული პრობლემის გადასაწყვეტად, როგორცაა შესწავლა და პროპაგანდა XX საუკუნის საოპერო ხელოვნების ცალკული ნიმუშებისა. თეატრის ცვალებად შემსრულებელთა და მსმენელთა შუაგულს თანამედროვე საოპერო მუსიკის სანაპირო, თავდაც იხილი აღმოჩენენ მრავალ-ღნიანი სიხალისე. დღეს კი, ჩვენს თეატრში შემეხილი სიტუაციის მიხედვით, მსმენელთა შეიძლება ჩათვალოს, რომ XX საუკუნეში საერთოდ შემუშავდარი საოპერო ხელოვნების განვითარების პროცესი. ბევრს აცხვ გმინია. აკი ამბობენ ხოლმე — საოპერო ხელოვნება კრიზისს განიცდის, საოპერო თეატრი კვდება, ოპერა ანაქორიზშია. ამას ამბობენ ისინი, ვისაც არავითარი წარმოდგენა არა აქვს იმისად შეტრუსისა და სტრატეგიის, იროსისა და პარტიკის, ბრტყნისა და იანაქის, პროკოფიევისა და შოსტაკოვიჩის თეატრ-ცხებაზე.

ცხადია, თანამედროვე საოპერო ესთეტიკის ათვისება წარმოადგენს ძალზე რთულ, ქირვეულ, შრომატევად პროცესს. ამისთვის სა-ჭიროა თითო და ესთეტიკის სასუველიანი ცოდნა, დასის საშესრუ-ლებლო შესაძლებლობებისა და მსმენელთა ფსიქოლოგიის განაღ-ღებდა. უფროდ ამის შესწავლა-გათვალისწინება თეატრში აქედანვე უნდა დაიწყოთ, რათა XX საუკუნის მრავალწინაგვანო საოპერო ლიტერატურიდან შიერჩის ისეთი ნიმუშები, რომლებიც გადკე-პებენ და გავრდიან დასს, დახვეწენ და ააზღვებენ მსმენელთა გე-მოგების, სტილირისა და წინაპროკოფიევის რიცხვს. როცა მსმენელი ვლადარკობ, ვგულისხმობ უმთავრესად ახალგაზრდობას, რომელიც საოპერო სექციალებს სულ უფრო იზიარად ესწრება, მაშინ,

როდესაც წინათ იგი მთელ თავის თავისუფალ დროს საოპერო თეატრში ატარებდა. დღეს კი ჩვენს ახალგაზრდობას, რომლის გვირ-ვნება და მოხიზონილებობა ძალზე გავრდილია, ეს სურვილი აქ-ვე არა გაუწეულა, რაც საშესრულო, დამაფრთხილებელ ფაქტია. ახალ-გაზრდობის მოზიხვის საშუალებათა შორის ყველაზე შედეგანი გზად მიმართა მოხივის მიწოდება, პერიოდულად მაინც, თანამედრო-ვე საოპერო ხელოვნებისა. ამ რწმენის სასუველინი მამდღეს ის ცხოველ ინტერესი, ჩვენი ახალგაზრდობის შესანიშნავი ნაწილი რომ იჩენს თანამედროვე პროზისა და პოეზიის, ფილოსოფიისა და ფსი-ქოლოგიის მიხედვით, რომელთა გამოიხილი ისინი თანამედროვე საოპერო მუსიკის თვალსაჩინო ნიმუშებში. ამასვე მოქმედს ახალგაზრ-დობის ინტერესი თანამედროვე თეატრის, მხატვრობის, კინოს მიმარ-თაზე; რომელთა ესთეტიკურ და ფსიქოლოგიური არკოტურის ნე-ვატორული მეთოდები შეჭრილია თანამედროვე საოპერო თეატრ-შიც.

აქედან გამომინარე, შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ თანა-მედროვე საოპერო ესთეტიკის ათვისებამ ჩვენი საოპერო თეატრის წინაშე ფარდისა სრულიად ახალი პრობლემები. ახალმა თეატრა-ღურმა ფარდებმა, სტილისტიკური, ტექნიკური, თანამედროვე საოპერო პარტიტურები რომ დღეს, შესწავლა ვარდებდა დასის შე-მოქმედებითი ფსიქოლოგია, ჩინი მომწვედელო საოპერო რეჟისუ-რა და სცენაროგია. ფანტაზიას კიდევ უფრო შორს მიივყავს — რატომაც გმინია, რომ თანამედროვე საოპერო კულტურამ შეიძ-ღერა შეტყობის დამოუღებელდება კლასიკური საოპერო თეატრის მიმართაც, რომლის განახლებულ ფორმებს ვერ პოულობენ ჩვენი რეჟისორები და მხატვრები...

წ. ანჯაფარბიძე: მართლმდენ ფანტაზია ჩვენს საქმეს ვერ უწევ-ლის. საოპერო დასი, რომელსაც უჭირს კლასიკური რეპერტუარის მაღალ დონეზე წარმოსახვა, ვერ დასძლევს მოსიხვის სრულიად უცხო თანამედროვე საოპერო ხელოვნების სტილისტიკას. ვითარბას თუ რატომაც შეუტედათ, დავინახათ, რომ ჩვენს კლდეტიკურ, — ორკესტრში, ვუნდში, მონდრებებს შორისაა, — ახალგადაგებულა და დასახვევი საშესრულებლო ტექნიკა, ინტონირების კულტურა, ან-სამხლოერი არკოტურის ჩვეუბი, არტისტული მოქმედების ქვე-ყენი: ერთი სიტყვით, განახლებულბოა ყველა ის პროფესიული საყ-რადნი, უროლისთვის შეუძლებელბოა შემოქმედებითი პროცესების წარმართება და განვითარება.

ამ ხარვეუბის აღმოფხვრა მხოლოდ კლასიკური საოპერო მეგვი-დრობის საფუველიანი შესწავლის საფუველივე მოხერბდება, — სწორად ამ გზამდ მივივყავის თანამედროვე საოპერო ესთე-ტიკისათმ. ამას ვივარაზობს ლოგია; ცხოვრების და პრაქტიკის მი-ერ დადგენილი კანონზომიერებები. საპირისპირო გზა კი, რომელიც მიმართულია თანამედროვეობიდან კლასიკისაკენ — საზიფათია. ეს გზა შეიძებ მოიკნის მხოლოდ მაშინ, როცა დასის საერთო პროფე-სიული დონე მაღალი იქნება.

მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც ვაკიბებთ ამ ნიადაგის მოსინ-ჯას, რაული და გაბუდელო ექსპერიმენტის ჩატარებას. თვალ-გვიჭირავს ისეთ ხანტეტურს პარტიტურაზე, როგორცაა რიხარდ შტრაუსის „სალმეო“. გვაყვას სალომზას როლის შემსრულებელი — ვგულისხმობ ცისანა ტატოშვილი, სექციალების დროიორად კი მეს-ახება რიხარდ შტრაუსის სიმფონიური მუსიკის შესანიშნავი ინტერპრე-ტატორი ჭანსულ კახიძე, რომელიც უროცა თანამშრომლობდეს ჩვენს საოპერო თეატრთან. იგი, ისევე, როგორც ქართველი ხელოვნების ყველა განაჩენილი მოღვაწე, ახლის უნდა იყოს ჩვენი. თეატრის მხარში ვინც ამოუდგენ ცნობილი რეჟისორები — მ. თუმანიშვილი, დ. ალექსიძე, გ. სტურუა, გ. ლორთქიფანიძე, თ. ჩხეიძე და სხვები. სიმამრებანი მოგახსენებთ, რომ ახალი სეზონიდან ჩვენთან ითანამშრომლებს, როგორც კონსულტანტი, გამოჩენილი თეატრა-ღური მხატვარი სლოკო ვირსალაძე, რომლებიც ჩვენ დიდ იმე-დობას ვამატებთ. შემოქმედებითი ინტელექტუალის წარმოდგენილი შიორიანე კი არ უნდა უფალაფრებდნენ ჩვენს საოპერო თეატრს, არამედ უფროდ უნდა დასაფრთხილებდნენ მის ცხოვრებაში. ყვე-ლებს უნდა აღვუკვებდს თბილისის საოპერო თეატრის ბედი, რომლის მიტოვება არ შეიძლება ერთი, ორი ან უფლდეუ სამი კაცის ანაზრად. ყველას უნდა ახივებდეს, რომ საოპერო თეატრი, რომელიც ეროვნული კულტურის უღდების ეკრია, ერთადერთია. ამ თვალ-საზრისით მის ენიჭება ისეთივე მნიშვნელობა, როგორც ჩვენს

უფროსობები. ერთი სიტყვით, მეთვითთავ თბილისის საოკრუ-
თის ტერიტორიაზე პატრონულ დამპყრობლებს, უყარაღლებს, თანაგ-
არწმობს. ამას ახალგაზრდებს გასაყარად ეძახიბ.

ახლა, რაც შეეხება საოკრუო რეისონებსა და სენეორაჟების,
რომლებიც ჩიხუ, თქვენი სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმიტომ არიან
მოქცეულინი, რომ ჩვენ მუსიკალური თეატრის სტიციუტის მცოდნე
რეისონებისა და მხატვრების ნაქლებობას ვანციდით...

მ. ხმამდმლი: ნაყლებად გვეყვს მუსიკალური კატეგორიებით
მორჩეულ დირიჟორებსაც და მომღერლებსც...

ზ. ნანჯაშვილი: გერ რეისონურაზე მოვახსენებთ, ვი-
ნიადნ ეს ჩვენი საოკრუო თეატრის ერთ-ერთი უკვლავი უფრო
მეტყველებს სენორა. ჩვენივე მუშაობენ ორი კატეგორიის რეისონ-
რები: ერთნი, რომლებიც ერთ წერტილებზე გაიყვნენ, უკვლავად
იბერიებენ იმ ხერხებსა და საშუალებებს, რომლებიც დიდი ხანია
მოძვედა, ისტორიას ჩაზარდა. ვგულისხმობ ილუსტრაციის დროშო-
ქმულ მეთოდს, რომელიც საოკრუო ლიბრეტოდან და არა მუსიკა-
დად იღებს სათავეს. მეორენი კი უკვლავად, რაც კი აქამდე იყო
შემქმნილი, უარყოფენ, გმობენ და თეატრში მოსვლისთანავე, რეჟო-
რების გატარების სახანით, უცხადებენ ბრძოლას ტრადიციული
სისინ უპირისუპირდებანი უფროსი თაობის გამოჩენილ მომღერლებს,
რომლებიც, მათი აზრით, მზარს ვერ უძახებენ „ახალი“ გეგმს და
მოდულ თავის იმედებს თეატრში ახალმოდულ ახალგაზრდებზე ამა-
რებენ. უპატრონოდ დარჩენილი ახალგაზრდა მომღერლები კი გზას
ვერ გააკვლევენ. ამა, წარმოიადებენ, რა იქნებოდა, ჩვენი თაობის მო-
მღერლებს თეატრში რომ არ დახვედრებოდნენ საოკრუო რეისონის ისე-
თი დიდი ოსტატები, ჩეგორებიც იყვნენ დიდი ანდულმა და პე-
ტრე მირანაშვილი. ჩვენ, ალბათ, ვერაფერს ვიკონწყვედით. ასეა,
საქმე მხოლოდ მაშინ კეთდება, თეატრ მხოლოდ მაშინ ცოცხლობს
და მაშინ ვითარდება, როცა ახალგაზრდული ძალა, ენერჯია, გაბა-
ცდება უფრედება იმ ცოდნას, გამოცდილებას, სიმბრებს, რომელიც
უფროსი თაობის გააჩნია.

აქტორი დიდ ხელეოვან რეჟორემებს განჩორციელება არ დაუწ-
ყია ცარილი ადგელები, წინასწარ არ გამოუცხადებია — აქ იმიტომ
მოვედით, რეჟორები რომ ჩავატაროთ. რეჟორემებს ავლენს შედეგი,
არაკვება დრო, ცხოვრება, საზოგადოებრივი რეჟონანსი. ამ დი-
დი მარჯონის მიხედვნიად მარტოვად სურათი საქმარის ის არის.
სამუშეობარა, რომ დღეს ეს თეიმინაშვილი გაბეჯდა საყოველთაო
ხასიათს ატარებს. მახსოვს თბილისში ჩამოვიდა სტანისლავსკის სა-
ხელისის მისიკლის მუსიკალური თეატრის შთაბერი რეისონი ლ.
მიხაილოვი, რომლებიც ჩვენს საოკრუო სენეორაზე უნდა დაიდადე მუშე-
სორსკის „ბოლის გულგნოვი“. დევსწარი პირველ რეჟორებსა, რომ-
მელმდევად ლ. მიხაილოვმა, თავისთავად ნიჟორმა ხელეოვანმა —
გამოცხადა: ჩვენს სექტეალში უკვლავფერი სხვაგვარად იქნება, ვიდრე
დიდ თეატრშია.

მართლმ, მის დადგამში უკვლავფერი ისე არ იყო, როგორც ეს დიდ
თეატრშია. ალბათ, იმიტომ, მისი სექტეალე ერთ წელწინადში ჩა-
მოვიდა სენეოდან. ამით იმის თქმა მინდა, რომ ზოგ სექტეალე გა-
ანინა მუარ ტრადიციები. ხშირ შემთხვევებში ტრადიციების ხე-
ლადიებით უარყოფენ მარჯონი მთარებლებ. საქმე ისაა, რომ უკვლავ
აიხრა ვერ ტანს მორტონიზაცია. ისე უნდა გაეგებებო, თითქოს მე
სიხსლებების, გარდაქმნების, ძიებების წინადადებები ვიყო, პირქით —
ახალი თეიმინის გავლენა საქონარა და აუცილებელი. სექტეალელებს უნ-
და მიეცეს თანამედროვე ფერადობა. მაგრამ სიხილ უნდა იყოს
მტიციე საუფეველზე დაყარებული, მუსიკალური წინადადე ამდო-
რებულში... თანამედროვე სექტეალე კი ის იქნება, რომელსაც
მიიღებს, მოიწოდებს თანამედროვე საზოგადოება, თანამედროვე მა-
ყურებელი, თეატრიდან რომ წავა ადფრთვანებული, კმაყოფილი,
აღუფეველი...

მ. ხმამდმლი: პირადად მე მიხდინარე რეჟორებრიდან ვერ
გამოყოფ ვერც ერთ სექტეალე, ხანდახან კომპარატად ახალი, ორი-
განოვანი, დამყარებელი რეისონოული სექტეალეა იყობებოდეს,
რომელშიც მოქმედებდნენ თეატრალური აზროვნების თანამედროვე
მეთოდები და ფორმები. უფრო მტიციე — ისეთი შთაბეჭდლები
შეიძლება, რომ ჩვენთან, და შესაძლოა, არა მარტო ჩვენთან; გერ კი-
დევე გაურკვეველია და დაუზუსტებელი არის და მცნება თანამედრო-

ვე საოკრუო თეატრისა. მიხენ მივიღებთ ბრძოლა, რადგან არ ვი-
ცი თეატრის უნდა იყოს იგი. თანამედროვე გვერძია ახალგაზრდა სექ-
ტეალე, რომლის სენეორადა, საქონარა ეს თუ არა, პირქითადად
ბაშია გადაცხადილი. ყველაფერი დანარჩენი — ვგულისხმობ ფსი-
ქოლოგიურად ზუსტსა და მახვილონიკურლ მიზანსენებებს, მრავალ-
პლანინი თეატრალური აზროვნების პრინციპებს; პლასტიკურ მე-
ტყველებს, დანამტას, რიგებს, რომლებიც უნდა ემსახურებოდნენ
ამა თუ იმ პარტიტურის მუსიკალური დიქსი, ფსიქოლოგის, სახევე
სისინ ხორცშესხმას, მუსიკალური ესთეტიკის, სტილისტიკის, დრა-
მატიკის წარმჩინების მოცინებებს, უბედესწოდულ უტყუარა და უსა-
ხურთა. რაც შეეხება კვებეტიკების ამოცინებს, მათი სიმოლოტიკის მი-
ნიშვნების, მეტაფორების თუ გრძელეული გამაგრების ხელეოვნე-
ბს, დაკონინებს და მახვილ ფორმებში რომ ავლენს ნაწარმიგება
დედაზარს, ისინი ჩვენს საოკრუო თეატრში სავთოდ უაულებელეო-
ვანია. აქედან გამომდინარე, გვინდა, რომ სენეორაგადული პირო-
ბითობის საფერჯებზე ხშირად შეინდებლია ილუსტრაციების ის
დროშოქმულ მეთოდი, რომლებიც, თურმე, ვებრძობი ფორმალ-
ურად, თეორიულად, ამაოდ... მაშ, რომელ რეჟორებზე, რომელ
თანამედროვე ტენდენციებზეა ლაპარაკი?

რამდენად ვიცი, ჩვენს საოკრუო თეატრში დარღვეულია
სექტეალელები უმთავრესი რეჟორები. უფელოველოლოგია ისეთი
მნიშვნელოვანი მონაბერი, წარტრე არის მაგიალთან მუშაობა, ოსი-
მლის დროსად რეისონრმა მსახიობთა წინაშე უნდა გააანაშორნ მუ-
სიკალური პარტიტურა, ილანაპარის ნაწარმიგების სტილისტიკაზე,
გაარჩიოს მუსიკალური სახეები, ხასიათები, ურთიერთობები, წარ-
მოადიგებს და დასახებულის მომღერლებზე დაკონინებული ამოცინე-
ბი, თავის რეისონოლოგია შთანაშორებ. ცხადია, ამ პრეცედენსი უნ-
და მინაწილობდნენ დირიჟორი, კონცერტმტიტორი, მხატვარიც,
რომლებთანაც რეისონორი უკვე უნდა იყოს შეთანხმებული და ნაშე-
შეყარი.

ზ. ნანჯაშვილი: ყველაფე ეს ხდება იმიტომ, რომ ჩვენ არ
გვეყვს მუსიკოსი-რეისონორები. ამის გამოა, რომ სექტეალეებს ხში-
რად დავგებ მხატვრები — გერ დეკორაციები კეთდება, რეისონორულ
დაღწერეებს კი მერე, ესეიტების საუფეველზე ვებებო ზღმე...

ჩვენი რეისონორები და მხატვრები ნაყლებად ფიქრობენ საოკრ-
უო სექტეალეების გრძელეული ხელისა და ფორმების, რომელთა სა-
ძიებლად მორს წასვლა არ არის სუპორი. ამისათვის მინაშეწინე-
ლად შესახება მოიზდება ტრადიციული თეატრალური და სენეორაგადო-
ბული აზროვნების ამ შესწინაშევი ტრადიციებისა, რომლებიც ჩა-
მოყვლიდა და განეოვარდა ე. მარტანაშვილისა და ე. ოცხლის, ს.
ამბტელისა და ე. გამრეკელის თეატრებში. ჩემს აზრით, ხილდან
გამოსავლად მათ მორე გავაუღელე გზის გაგრძელება გვაპროვოცო-
და. ამ დიდი მხატვრების შემოქმედებითი პრინციპების მოშველება
საქონარა არა მარტო ქართული ოპერების დადგმებში, არამედ ცერო-
სულ და რუსულ კლასიკურ რეჟორებარზე მუშაობის დროსაც. გან-
საკუთრებულ შედეგს გამოიღებდა მასობრივი სენეების ავების
ამბტელისეული მეთოდი, უკმარისი სიცოცხლის რომ შთაბერავდა
იმ ოპერებს, რომლებშიც დიდი საგულე გამომსახველობის რი-
ლი, რომლებშიც გუნდს დიდ ფსიქოლოგიურ და დრამატურგული
ფუნქცია ატარია. ასეთი ოპერები მრავლად იდგებოდა თბილისის
საოკრუო სენეაზე. ჩვენ კი ხშირად არ ვიციოთ სა მოყვებზობთ
გუნდს, როგორ ჩაერთოთ საგულე კოლექტივი მოქმედებში. რო-
გორ განვაღაგოთ, დავტვირთოთ, ავამოძრაოთ იგი? სურავინ ფი-
ქრებს, რომ მარტანაშვილისა და ოცხლის, ამბტელისა და გამრეკელ-
ის მინაშეწინეობი მოვედებო. თანს ბედნიერად ჩავთვლიდი, ჩვენს
საოკრუო სენეაზე რომ იდგებოდეს მათი სახელის საკადრისი სექ-
ტეალეები.

მ. ხმამდმლი: საოკრუო რეისონორის, სენეორაჟისის ამოცანე-
ზე, ალბათ, დასურულდება შეიძლება ლაპარაკი არანაყლებს ხან-
ტერების თქვენი აზრი ჩვენი თეატრის ქორმისტრებზე, განსაკუთრე-
ბით კი დარეჟორებზე, რომლებიც უღლებს შემოქმედებით რომლსა
და მნიშვნელოვანს ანებებს მუსიკალური თეატრის სტიციუტია. მი-
სი ხუნება, დირიჟორისა საოკრუო სექტეალეების სტისჩინდებელი,
თეატრში მიხდინარე შემოქმედებითი პროცესების გამორაგებელი
მეთოდი. მაგრამ ამ უბანზეც, ისევე როგორც საოკრუო რეისონორის
სენეორა, ბეჯერი რამ გამოსწორებელი, გარდასაქმნელი და დასა-



ვერა, ვკლუბსში, უპირველესად, ისეთი როლი ირანაშობის შემთხვევაში, როგორცაა ირანის და გუნდი, რომ არაფერი ვქვა სოლისტებზე, რომელიც უმეტესობაში მართებს თავის ცოდნის, ისტაბილის, ანსუსისმგებლობის ახალდება, რაზეც მათთან ერთად, უნდა ზრუნავდნენ კონკრეტისტიკები და ღირსიერებიც...

წ. ანჯაფრამიძე: მართალია, არც ეს გავეხსნა საუბრო მდგომარეობა, მუსიკალურად იმისა, რომ არცერთი თეატრის არც მუშაობა ახდენი ღირსიერი, რამდენიც ჩვენს თეატრებს, მაგრამ არსად მომდებრებთან, რეჟისორებთან, გუნდთან ღირსიერები ასე ცოდნა არ მუშაობენ, როგორც ჩვენთან. ალბათ, იტირებ, რომ სულ არსად ჩვენს ღირსიერს აქვს იმის ნიჭი, ცოდნა, გამოცდილება, იმის უფლება, რომ ხელმძღვანელობდეს ასეთ როლულსა და სასუსისმგებლო საქმეს.

პირადად მე, უკლებლად ვერ ჩააბარებ ისეთ ნიჭიერ ახალგაზრდა მომღერლებს, როგორებიც არიან **ლ. კაპაშვილიძე**, **მ. თაყაიძე**, **ა. ხომერიკი**, **ე. გუგუშვილი**, **ჭ. მღვივანი**, **ლ. ასათიანი**, ეს ახალგაზრდები, თუკი მათი წინსვლა გინდა, უნდა მუშაობდნენ ისეთ ღირსიერებთან, რომლებიც მათ გაუჩვენებ ნამდვილ მასწავლებლებსა და არასეთებთან, რომლებიც სწავლას ამ ახალგაზრდებთან ერთად იწყებენ. ასეთმა ღირსიერებმა უნდა იმუშაონ ჩვენთან, იქნებ ჩვენგან ისწავლან რამე.

ამ უკანასკნელ წლებში მანძილზე ძალიან გაიზარდა ჩვენი თეატრის მუხარო ღირსიერი გვიკა აწმეორავალი. მათან მუშაობა ნამდვილად საინტერესოა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა იგი განიცდის შემოქმედებითი შთაფრების წუთებს, იგი სექტაკლებს ღირსიერობას გატაცებით, ემოციურად, საქმის ღრმა ცოდნით. საქარია, რომ ეს აწმეორავალი, აგრეთვე, ისეთ გამოცდილ მუსიკოსს, როგორც დიდმ მირცხულავა, მხარში ათხოვდნენ ახალგაზრდა ღირსიერები. ამას კი ისინი რატომღაც თაქობდნენ, ერთადერთი: გინდა თუ არა ეს თუ ის საოპერო პარტიურა, ეს თუ ის სექტაკლებს მე უნდა მოვაშალო, მე უნდა გავაეთოიო. ამას ვერ შესძლებენ, სანამ არ დაუბრუნდნან, არ გააყვებიან მათზე უფრო მცოდნე და გამოცდილ ღირსიერებს...

მომღერლებს შორის შემოქმედებითი ურთიერთობის საკითხი ასე თუ ისე მიგაჯერებულა. ახალგაზრდა მომღერლების ნაწილი ენდა დიდულაქმსთან შეცადნებობს, რასაც ძალიან კარგი შედეგი მოაქვს. ნაწილიც ამ ახალგაზრდას და ლ. უკონის აკითხავს, ზოგჯერ მათაც მომართავს შედეგად. ახლა, ჩვენ მოვალე ვართ ახალგაზრდებს გადავეთ, ვაუწყარაოთ ჩვენი გამოცდილება და ცოდნა.

ერთი სიტყვით, ჩვენს წინაშე დგას ისეთი როლი პრობლემა, როგორცაა აღზრდა მუსიკოსი — ღირსიერებისა, მუსიკოსი — რეჟისორებისა, მუსიკოსი — მომღერლებისა... არაფერი გამოვივა, სანამ არ გადაწყდება ეს პრობლემა.

მ. ანჯაფრამიძე: როგორ გესახებათ ამ პრობლემის გადაწყვეტის გზები, საშუალებები?

წ. ანჯაფრამიძე: ამაზე ბევრს ვფიქრობ, მაგრამ გამოსავალი ქვეყნისათვის ვერ მოიპოვია. ალბათ, საქარია კადრების გონიერული შერჩევა, მათი საფუძვლიანი მომზადება, რაზეც უპირველესად უნდა ზრუნავდნენ მუსიკალური საწავლებლები, კონსერვატორია, საოპერო სტუდიები. ჩვენ კი — თეატრის ხელმძღვანელებს — გვევალება შრომითი და შემოქმედებითი დისციპლინის დამყარება და ახალდება, რისთვისაც გვემართებს მეტი კონტროლი, პრინციპულობა, სიმკაცრე. დისციპლინის დარღვევის შემთხვევაში, დაუდევრობის, გულგრილობის გამოვლინების დროს, რასაც უნდა მართა ვაწყვედნენ ჩვენი თეატრის უკუდამღერო ცხოვრების არა თუ იმ სფეროში, სცენაზეც კი, ადმინისტრაციულ ზომებსაც არ უნდა მოვიდინოთ...

მ. ანჯაფრამიძე: ამასთან ერთად, არსებობს კიდევ ერთი გამოსავალი, რომელიც გააჩინებულა საოპერო თეატრის სტრუქტურით, მისი უნივერსალური ბუნებით. იმის გამო, რომ საოპერო თეატრი მწორედულაა პრაქტიკად გაუწიის სხვადასხვა ქვეყნის, ეპიკის, სტლის, სხვადასხვა ენის კენსილებებს (მხედველობაში აქვს კლასიკური და თანამედროვე პერიოდის ქართული, რუსული, ევროპული და საბჭოთა საოპერო ხელოვნების თვალსაჩინო ნიმუშები, სხვადასხვა დროს შექმნილი საოპერო-ტრაგედიები, კომიკური დრამები, მუსიკალური მხატვრული მხატვრული თუ კამერული ხასიათის მუსიკალური წარმოდგენები). იგი ვერ გადავიტყვო ერთი მიმართულების, ერთი სტილის, ერთი ღირსიერისა თუ რეჟისორის თეატრად...

წ. ანჯაფრამიძე: ამიტომვე ზედმეტია ფიქრი ერთი შემოქმედებითი ხელოვნების დამკვიდრებაზე, რაზეც ბევრს უდასარკვევად ზოლმე კრებებსა და თეატრებზე. ასეთი განცხადება უსფუძვლია. იგი თეორიული, ფორმალურ ხასიათს ატარებს. ერთი ღირსიერი თუ ერთი რეჟისორი ვერ დადგამს ყველა საოპერო სექტაკლს, ისევე როგორც ერთი მომღერალი მაღალ დონეზე ვერ შესარტლებს ყველა საოპერო პარტიას. ერთი შემოქმედებითი ხელოვნების ამ შეიძლება სხვადასხვა სტილის თეატრის არაოთ დადგმა, არამედ მათი შესრულება, სიმღერა. მომღერალი თვითული როლისათვის უნდა პოვლებდეს შესატყვის ტემპრსა და სადებავებს, თუკი უნდა ხასიათების განხმა. მაღალმხატვრული ხასიათის შექმნა. განა შეიძლება ახესალმება და გერმანის, ან მალხაზისა და რადამის პარტიების შესრულება ერთი სტილით, ხელწერით, ტემპრით?

აქედან გამომდინარე, ჩვენს მიზნას და კანონს ერთი შემოქმედებითი ხელოვნის დამკვიდრება კი არ უნდა წარმოადგინდეს, არამედ პრინციპულად მაღალმხატვრული სექტაკლების დამდგმა, მათი მაღალმხატვრული განახიერება, ჩვენი მოსოცია ამ პრინციპს უნდა ეყრდნობოდეს.

მ. ანჯაფრამიძე: რეჟისორების მრავალფეროვნების, მათი სტილისტური დაინაშინის სიფართოვის გამო ჩვენი საოპერო თეატრი აკუთარა ძალებით ვერ შეძლებს მაღალ დონეზე ყველა სექტაკლს დადგმას. აქედან იმდებდა აუცილებლობა ცალკეულ დადგმებზე ცნობილ ღირსიერებს, რეჟისორებს, მხატვრებს მოწვევისა, რაც სანაქტიკო დანერგვლია თანამედროვე საოპერო თეატრში, სახელგანთქულ საოპერო სცენებზე. ეს ტრადიცია არსებობს თბილისის საოპერო თეატრშიც, იტალიან, საქარია ამ ტრადიციის უფრო რისკიანულად გამოყენება, რაც დაუმართავა ჩვენს თეატრს გარდაქმნას მუშაობის სტილი, მომხილავთა გაუცოდის საშემოტულდობა ძალბებს, ამაღლის დასის ქვეყნიერა თუ არაფუძვლ-მხატვრულ დონე. ამ გზით ახალი შემოქმედებითი ტენდენციებიც შემოიკრება...

მ. ანჯაფრამიძე: რეჟისორების მრავალფეროვნების, მათი სტილისტური დაინაშინის სიფართოვის გამო ჩვენი საოპერო თეატრი აკუთარა ძალებით ვერ შეძლებს მაღალ დონეზე ყველა სექტაკლს დადგმას. აქედან იმდებდა აუცილებლობა ცალკეულ დადგმებზე ცნობილ ღირსიერებს, რეჟისორებს, მხატვრებს მოწვევისა, რაც სანაქტიკო დანერგვლია თანამედროვე საოპერო თეატრში, სახელგანთქულ საოპერო სცენებზე. ეს ტრადიცია არსებობს თბილისის საოპერო თეატრშიც, იტალიან, საქარია ამ ტრადიციის უფრო რისკიანულად გამოყენება, რაც დაუმართავა ჩვენს თეატრს გარდაქმნას მუშაობის სტილი, მომხილავთა გაუცოდის საშემოტულდობა ძალბებს, ამაღლის დასის ქვეყნიერა თუ არაფუძვლ-მხატვრულ დონე. ამ გზით ახალი შემოქმედებითი ტენდენციებიც შემოიკრება...

ასევე დასაშვებია სხვა თეატრების სცენიდან — საბჭოთა თუ საზღვარგარეთული — უკვე აპრობირებული, ფართოდ გახსარებული საოპერო თუ სახალტური დადგმის გადმოღების პრაქტიკაც ხესც გამოსავალია, თუმცა, იგი, არ უნდა ატარებდეს სისტემატურ ნასისათ...

წ. ანჯაფრამიძე: ჩვენ ესეც მივლით მხედველობაში, როგორც მოვასხებთ, „ოტლოზო“ მუშაობის მოწვეული რეჟისორი და მხატვარი, „როგოდოტოს“ დადგმა ჩვეუ ვერმანის დამოუკიდებელი რესპუბლიკიდან, „კარმენე“ გინდა ი. თუმანიშვილისა და ი. დიმიტრიადის მოწვევა. მოლაპარაკება ვაწარმოებთ ცნობილ საბჭოთა ხალტმისტრებთან ი. გრაგორკინთან, რომელიც, ს. ვიკსლამაქსთან ერთად, ჩვენს სახალტო სცენაზე გადმოიღებს პროკუდურის, „რომეო და ჯულიეტას“ პარაზულ ვარიანტს ან აშტრანაგული კომპოზიტორის ა. მელიქოვის ბალეტს „ლეიანდა სივარულზე“, რომელიც წლებში მანძილზე დიდი წარმატებით იდგმება საბჭოთა ვაშობის დიდი თეატრის სცენაზე. ვეგმავი ვაქვს შეთანხმება ბერლინის სახელგანთქული საოპერო თეატრის „კომიუნიკატის“ ხელმძღვანელებთან, რათა მომავალში ჩვენს სცენაზე განხორციელდეს დადგმა საოპერო რეჟისორის ერთ-ერთი რეჟისორების ვალტერ ფულნერსტიგის ისეთი განხორციელებული სექტაკლისა, როგორცაა ფულნერის „ლუკრეციასი პრეტორი“. ამ საინტერესო შემოქმედებითი კავშირის დამყარებაში ვეგმავარა საქართველის კომპოზიტორთა კავშირის პირველ მდივანს გვიკა ანჯაფრამიძეს.

ამასთან ერთად გინდა შემოქმედებითი კონტაქტების დამყარება ცნობილ რეჟისორებთან და ღირსიერებთან: პორტუგალიის, შტინინთან, სვედენიოთან, ტურჩინთან და სხვებთან. რა თქმა უნდა, ჩვენი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებაში უნდა მონაწილეობდნენ ქართველი რეჟისორებიც და ღირსიერებიც, რაზეც უკვე უდასარკვევად...



ასევე ვიზრუნებთ ცნობილი გასტროლოგების — მომღერლებისა და მოცეკვავების მოწვევაზე. ჩვენს სტუმრებს ყველაწარმო პირობა და შეუქმნით, რაბა მათთვის საინტერესო და სასურველი იყოს თბილისის თეატრისა და ბალეტის თეატრთან თანამშრომლობა. გამოჩინული მომღერალი ე. ობრატკო, რომლის გასტროლებში თბილისში ახლანდელ უდიდეს წარმატებით ჩაირა, იმდენად მოიხიბლა ჩვენი მასწავლებლები, ქართველი მსმენელის მღიბით, რომ გამოქვეყნდა სერვილი თბილისში სწორი ჩამოსვლისა, რაც ფრადე სასიხარულო ფაქტია. სწორად უნდა გამოდიოდეს ჩვენს სცენაზე ზურაბი თაკიალა, რომელიც დღეს ერთ-ერთი საუკეთესო მომღერალია...

მ. სხმემელი: მივხატებთ თქვენს გეგმებს და ამოცანებს, მიხატა რომ ისხატებ საოპერო თეატრის მუშაობის გარდასვლა, სექტორების პროფესიული და ესთეტიკური დონის ამაღლებას ჩვენი თეატრი ყოველთვის ამას თანდათან, უფროდ, შეძლებს... თეატრი, ასეთი ოპტიმიზტი დასვენების გამოტანა, შე, სახლი, ნაქარებები იყოს, რადგან გერ არაფერი გვიქონას ისეთი პრაქტიკული შემქმნელით ორგანიზმების შესახებ, ოგორცია ორკესტრისა და გუნდი, რომელთა მუშაობის, მდგომარეობის გამოპირება წარმოადგენს ყველაზე დიდ დაბრკოლებას, ყველაზე დიდ სირთულეს.

ზ. ანჯაფარაძე: განსაკუთრებით ბევრია დამოკიდებული ორკესტრზე, რომელიც მუსიკალური თეატრის ბერეშვალა, მისი ფუნქციონირება, კარგად დაკრული უფერტურა განსაზღვრავს მთელი სექტორის ტონს, ისევე როგორც სცენაზე წარმოქმნილი პირველი ბგერა სწორად რთლის წარმატებისა თუ წარუმატებლობის საწინდარია.

ჩვენი ორკესტრის, ასევე გუნდის მიმართ ვერ ვიტყვით საყვედურს, როცა პულტთან ღირსეული ღირებოები დგება...

მ. სხმემელი: მსმენელი, ალბათ, კარგად ასოს ის საყვირველი მებრძოლოა, რომელიც ჩვენს ორკესტრში და გუნდში ვაჩივდა შესახებ ვერმანელ დირიჟორთან ზოგადი კოლორთან შეხედდნის დროს ისეთი რთული სექტორების პრემიებზე, როგორცია ვაგნერის „სიფინგინი“, „მფრინავი მოლანდელი“...

ზ. ანჯაფარაძე: არსებობს სხვა მავალთებიც, რაც ჩვენი ორკესტრისა და გუნდის პოტენციურ შესაძლებლობებზე, შემოქმედებითი მიზნობრივების უნარზე მეტყველებს. მაგრამ ყოველდღიური მუშაობის პროცესში, განსაკუთრებით რიგითი სექტორებზე, ეს კოლექტივები ამ თვისებებს ნაღვლებად აწვდიან, რისი უსიხარული მიზეზია ცნობად დაეყენებოდა საქმე, სუსტი დისციპლინა, ორკესტრთან ცოტას, უნასუსტიმგებელი მუშაობენ დირიჟორები.

გარდა ამისა, არსებობს სხვა მიზეზებიც, რომელთა ვაგვადის წინაშე ვადადებულ ამოცანას შეადგენს. საქმე ისაა, რომ ორკესტრისა და გუნდის მსახიობები, მცირე ხელფასის გამო, თეატრს გარდა, კიდევ საშობად ადგილზე მუშაობენ, რაც დიდ ფიზიკურ და ტვირთვას წარმოადგენს. ამით აიხსნება მთლიანად, გულდარლობა, დავაგანებები, ვადენები და ა. შ.

ორკესტრის დენადლობა სწორია. თეატრის ორკესტრანტის ხელფასი ყოველთვის უფრო მაღალი იყო, ვიდრე სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრისა. ახლა კი პირიქითაა, სიმფონიურ ორკესტრს მოეხატა ხელფასი, რაც სასიხარულოა, ჩვენს ორკესტრს კი ვაგვადის უფრო მძიმე და მტვირთავი აწევს. სიმფონიური ორკესტრის მართავს კერძო ორ ან სამ კონცერტს, თეატრის ორკესტრი კი ყოველდღიურ მუშაობას ეწევა, თანაც საკონცერტო ცენტრადვე კი არ გამოდის, არამედ ორმოშო ზის მოყრამებულად. თეატრში თითქმის ყოველ დღით ტარდება საორკესტრო რეპეტიციები, რეპეტიციი კი ზოგჯერ უფრო ძნელია, ვიდრე სექტორული. ყოველთვის ეს დიდ ჯავხს, დიდ ენერჯიას. დასაბუას მოითხოვს, რისი ანაზღაურება და უსიხარულია ტარდება. თეატრს არა აქვს რეკლამის, ორკესტრის შემაღვდელი მსეცლის საშუალება. საამისოდ არა ვაქვს შტაბები. ეს განსაკუთრებით აისრულბენ ჩანაბრ სავ-

რათა შესწარმების მდგომარეობას. ამის გამო ჩვენი ექსპერტანტად ადგილად ვლივინა თეატრს.

ანალიტიკური მდგომარეობა გუნდში, აქც კონკურენციას გვიწევს საქართველოს სახელმწიფო კაპელა, სხვა სახელწოდებით კლექტივები. არა და თიხ-თუ ვიღვანში თუ არ მოვიდა ახლანდელი გუნდი, ვუნდე საერთოდ ადარ ვეულებოდა. საიდან უნდა ახლანდელი ცვლა, როცა არ არსებობს სახელწოდებული მსახიობები სტრუმენტების ის ფორმები, რომლებიც საოპერო თეატრისაკენ ინტენსივობის ტენდენციას და სახელწოდებულების ტიპობას ვააძლიერებენ.

ამ მხრივ სოლისტების მდგომარეობა ვაცილებით უკეთესია, რადგან არსებობს ხელფასების თანდათანობითი მომატების პერსპექტივა, რასაც მოკლებულინი არიან ორკესტრისა და გუნდის მსახიობები. აქ ხელფასები უკლებლია და სხვადასხვა.

მ. სხმემელი: საინტერესოა სად მიდის, რას აკეთებს ყველა ის ვოკალისტი, ყოველწლიურად რომ ამოვარებს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორი? ვანა ყველა სოლისტად არის დაბადებული და მოწოდებული?

ზ. ანჯაფარაძე: უმრავლესობა თანამწავრებით უფლის გარშემო ოპერის — იქნებ ადგილი ვაჩივებუფდეს და თეატრში მიიღიონ. გუნდში სიმღერას უმუშევრება ურჩენიათ.

მ. სხმემელი: როგორ შეიძლება ამ მდგომარეობის გამოსწორება?

ზ. ანჯაფარაძე: თეატრში უნდა ჩამოყალიბდეს სტუდიური გუნდი, არა მარტო ახლანდელი სოლისტებისა, არამედ გუნდისა და ორკესტრისთვისაც.

თეატრში უნდა შეიქმნას ისეთი მდგომარეობა, ისეთი ატმოსფერო, რომ არც ერთ ადამიანს არ სურდეს აქედან წასვლა, რაც მარტო ჩვენზე დამოკიდებული არ არის...

მ. სხმემელი: და მაინც, იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ მდგომარეობა თანდათან გამოსწორდება და რომ ის სექტორები, რომლებიც თეატრის საერთოებრივ გეგმასა შეტანალი, წარმოდგენილი იქნება მაღალ დონეზე. მაგრამ რა შეუძლება მიმდინარე რეპეტირება, რომელიც ქმნის ჩვენი საოპერო თეატრის სახეს. ძალიან მიძინებდება ისეთი სექტორების დასახლებება, რომელშიც საოპერო გამოშვებულობის ყველა კომპონენტი — ვგულისხმობ როგორც მუსიკალური ის სცენური გამოშვებულობის საშუალებებს — ასე თუ ისე უმწერებრებულა. გამოინახოს წარმოადგენს ახალი ქართული ოპერები — რ. ლაღიძის „ლელო“ და მ. დავითაშვილის „ნაცარქექია“, რომელთა სცენურსა თუ მუსიკალურ გადწვევებს ტეტრა სერიოზული, ვაწარებული მუშაობის ცვალი. დანარჩენები კი სცენაზე ამ დაბალი მუსიკალური დონით, არ უნახური თუ სადავადგებიან. არის ისეთი სექტორებიც, სადაც სცენაზე ირრე მხარე — მუსიკალურად და სცენურად ცვალი, თუნდაც, მოცარტის „ქადასონური ფლიტა“. მაყურებელი, რომელიც ნახავს და მოისმენს ამ სექტორს, მეორედ უკვე აღარ ისურვებს მოსვლას ჩვენს საოპერო თეატრში. მით უფრო დღეს, როცა მსმენელთა ხელს არის შესანიშნავი ჩანაწერები, ტელევიზიითა და რადიოთა ვიზუალური სექტორებს საუკეთესო შემსრულებლების მონაწილეობით, ამ მაღალია ტარება ინტერესთა მსმენელი აწირა საოპერო ხელოვნების დატრამატის ტელევიზიის, რამაც ვაგუნდებულა ვადად მისი გემოვნება, მოთხოვნები. ასეთ ფონზე კიდევ უფრო ვავალდობა ის უმწერობა და უსუსტრობა, ამ სექტორებიდან რომ ვაგოსვივის. ჩვენს შემსრულებლებს ძალიან ვაუკირდათ მოცარტის ტელევიზიის სტილი ათვისება, მოცარტისთვის სახების გახსნა და წარმოსახვა.

მოვიყვანე მეორე მავალი — მასკანის „სოფლის პატისონებს“, რომლებიც შესანიშნავად ასრულებენ ჩვენი სახელოვანი მომღერლები — ც. ტატიშვილი, ნ. ანდლუბანი, რ. კაკაბაძე, რასაც



ვერ ვიტყვილი ორქებტრსა და გუნდზე, ამასთან, ეს სექტაკლი მეტისმეტად არაკულად არის დადგმული.

თოქისის იგივე მდგომარეობაშია ო. თაქაიშვილის „მთვარის მოტაცება“, რომლის საუმსრულებლო ღონე მაჯალია, თუმცა არა სხვათნაირი, რაც ასევე დახასიათებელია ჩვენი საოპერო თეატრისათვის. ეს სექტაკლი იმდენად უსახურია, პრინციპულად არის დადგმული, რომ მსმენელს არა თუ ემსარება, არამედ ხელს უშლის თანამედროვე თემაზე შექმნილი ახალი ქართული ოპერის აღქმაში.

მუსიკალური თვალსაზრისით კარგ შთაბეჭდილებას გამოვლის „აქსელთან და ფიქრის“, რომელიც შუადღე წარმადებით სარგის თეატრის ნიჭიერი ახალგაზრდობა. სამაგიეროდ, სადავო და საქაშიაში ამ სექტაკლის დადგმა, განსაკუთრებით ეს უსოზოდ ახსტრაგირებული მისი სცენოგრაფია, რომელიც შემსრულებლებს შვავალ დაბრუნებულს უშვინს კონსტრუქციული გადუქნავს, შრავალსართულიან დადავლებას გამო. აქ დადგმულბებს, შრავალგებებს, სინთეზურების ვოქაზე, ვერ გაითვალისწინეს მუსიკალური თეატრის — შვგინის თეატრის აუსტკატური შუნება, მატისმეტად გავრცელებული სცენოგრაფია და გუნდს შორის, რეჟისორისა და შემსრულებლებს შორის, სხვადასხვა სიბრტყეებზე განლაგებულ სოლისტებს შორისა, რის გამოც დროადადრო ირვეჯა სინქრონიზობა, სინთეზურების პროცესი, ნიუანსებიც იკარგება... გარდა ამისა, დადგმაში გათვალისწინებული ტექნიკა, ვერ ითვალისწინებს ზა მუსიკალური თეატრის ტრადიციულ სექციფიკას, სხირად გამოდის შეუობრიდან, რის გამოც ეს სექტაკლი არა ერთხელ შეწყვეტილია შუა გზაზე; რაც სინტეზილის გარძნობას, უსტრეზობლბას იწვევს არა შარტო დასში, არამედ მსმენელთა შორისაც.

არის ისეთი სექტაკლებიც, რომელთა უპრეტენზიო დადგმბებს არ ამწნეია უგებოვნობის, პროცინციალიზმის დალი, სამაგიეროდ მათი მუსიკალური ღონე არაინაზარია. ასეთი სექტაკლები ცხოვრობენ თითო-ორბლა სოლისტის ხარქზე, ასეთებია ვერის „ბრუბადური“, ვაგნერის „მფრინავი ჰოლანდიელი“, რისინის „სევილიელი დღელი“... შვგავის შავალთობის მოყვანა კიდევ შერბობდა. საერთო მდგომარეობის წარმოსჩენდა ეს შავალთობაც კმარა...

შ. სეჯაშვილი: გეთანხმებით. ძალიან ბევრია ისეთი სექტაკლები, რომლებიც არყვეს თეატრის ავტორიტეტს. რა თქმა უნდა, მათა ადგილი არ არის თბილისის საოპერო თეატრში.

ა. ლეგი: ბევრს ვფიქრობთ მომდინარე რეჟერატურის გადასინჯაზე, გაქმენდაზე, შაგარამ ეს ძალიან რთული პროცესია, რომელიც, აღბრა, თანდათან განხორცილებდა. სუსტ სექტაკლებს შობილად მათი შედეგებით, როცა ახალი წარმოდგენები შეიქმნება, ეს მოგვცემს მანერირებებს სასურლებსა. ცხადია, „ჩადლისური ფლიტის“ მსგავსი სექტაკლები რეჟერატურადან ამოკრდებია.

თეატრში უნდა დაინერგოს ახალსა და მომდინარე რეჟერატურაზე პარალელური მეშვობის პრაქტიკა, რათა თანდათან დაიხვეწოს სექტაკლების საუმსრულებლო გამოშვებობის ღონე. სცენაზე არ უნდა იღებეს არაპროფესიული ფორმის მიყოფი მომღერალი არ მოცეკვავე. სცენიდან არ უნდა ისობდეს უხარისხობა შმა, ყალბი ინტონაცია, გაუპრებელი, უსახური მიმღერა... ეს ეტება როგორც მთავარი როლები, ისე შერავ პარტიების შემსრულებლებს. დღეს ამის განხორცილება ძნელია, შაგარამ ერთ წელიწადში, წელიწადნახევარში ჩვენ ამას ნამდვილად მივაღწევთ. არ მოვერადები იმას, ვინც უცლად მეშვობს, უერსსექტივია, არა აქვს სათანადო მონაცემები. ამ მიზნით თეატრში გამოკრახილბა უნდა ეტყობა.

ყვედობთ იმასაც, რომ ჩვენს სცენაზე ფეხი ვერ მოიკიდონ სულბა, გაუპრებელმა სექტაკლებმა. ამისათვის თვავლანვე გავითვალისწინებთ როგორც დასის საუმსრულებლო შესაძლებლობებს, ისე მსმენელთა მოთხოვნილებებს. შავალთად „ჩადლისური ფლიტა“ იმიტომ დამარცხდა, რომ ჩვენი დახი არ იყო შვად მოცარტის ამ რთული და თავისებური პარტიტურის დასაძლევა. ჩვენ არა გვაქვს მოცარტის საოპერო მუსიკის წარმოსახვის არც ტრადიციები, არც ჩვევები...

შ. სეჯაშვილი: არც არასოდეს გვეჩვენა თუკი თავიდანვე გადავუტევათ გზას ავსტრო-გერმანულ საოპერო მუსიკას, რომელიც

ქვეშარტი მუსიკოსების აღსაზრდელი დიდი სკოლაა არის. ვფიქრობ, სხობი არა შარტო მომღერლებს, არამედ დირიჟორებს, ორქესტრის მუსიკოსებს, გუნდის მსახიობებს. საქვე ასა, რომ ავსტრო-გერმანული სუსია, სხვა შრავალ თვისებებთან ერთად, შემსრულებლებს უწინაარსებს რაციონალური მუსიკალური პრორეგების უნარს, მუსიკალურ ინტელექტუალურს, რაც ნაყლებად ახსიათებთ ვოკალისტებს არა შარტო ჩვენთან, არამედ საშვავოდ. ისე ნუ გავგებთ, თითქმის მე თბილისის საოპერო თეატრის გადაზრას მოითხოვ გერმანული საოპერო მუსიკისავე. ყოველივე ამას ვლავარებ შობილად და შობილად ამ კულტურის უფალევეტელოვებს ტენდენციებს საწინააღმდეგოდ. ეს ტენდენცია ეს აშკარად არისებობს, რისი შარვენებელიცაა თეატრის დამკვიდრებულბა გერმანული ოპერების მიმართ. ჩვენი თეატრი შავლ უმკვირვანელოდ შედგია ისეთ სერიაოზულ რამშეებებს, რგორიც იყო გერმანიის „დონჟუანი“, შმედლეც ეს ვაგნერის „ლოუნგინის“, რომელიც წარმადებდა მოიკიდეს ჩვენმა მომღერლებმა შ. ამირანაშვილმა, ც. ტატოშვილმა, ნ. ანდლუაქმე, რ. კაკაბაძემ. უფლისეურბადა შარტოველი ვაგნერის „ფლორენსა ჰოლანდიელი“, რომლის შმეადგენლობა გადასინჯვას, დაჭირებვას მოითხოვს, რის შმედევად საკმად გამართულ წარმოდგენას მივიღებთ. ეს მით უფრო საჭიროა, რომ გვაქვს სტრასის შესწინარება შემსრულებლები — ცისანა ტატოშვილი. მისი სენტა ქარველი მომღერლების მიერ უკანასკნელ წლებში შექმნილ სახეებს შორის ერთ-ერთი საუთესობაა. ამ სახეებებშია დაგვირგვინებს, რომ ჩვენ გვაქვს ვაგნერის თეატრის მუსიკალური, რაც შრავალ საოპერო თეატრის გახსოვრიტებულბა ნაყვია. ამ სექტაკლების დადგმა ღირდა, თუნდც, ამ საინტერესო დაბრჩენისათვის. მით უფრო, რომ ჩვენმა ორქესტრამ გამოიჩინა თავი და შმევენებდა აუბა შარტო დირიჟორ კოლბრს, რომელმაც ჩინებულად უღირობრა — „ლოუნგინისა“ და „მფრინავი ჰოლანდიელი“ ქარველებს. ერთი სიტყვით, შეუღლებლა, თითქმის ავსტრო-გერმანული მუსიკალური კულტურა უტყრა ჩვენდ ერთხელად ფსიქოლოგის და ტემპერამენტისათვის ბაიილდება ქართული მომღერლები, ქართველი ინსტრუმენტალისტების შემოქმედებით. რომელთა შორის არიან გერმანული მუსიკის ჩინებულ ინტერპრეტატორბა. დღეს წარმადებთ რომ ასრულებენ გერმანულ კომპოზიტორთა ნაწარმოებს არა შარტო ჩვენთან, არამედ სამშობლოშიც. ამ წარმადებების ძირითადი მიზეზი ისაა, რომ ქართველი მუსიკოსები ახლდებურ გავრცებას, თავისებურ იტყრ აძლებენ გერმანულ კომპოზიტორთა შემოქმედებას, ვინაიდან მასში, შავლად პროფესიონალიზმთან ერთად, თვითონ ერთხელ სულსა და ტემპერამენტს აქივებს.

მეტკაც ვიტყვი, შესაძლოა, ქართველი ინსტრუმენტალისტები იმიტომაც აღმუტებდნენ ჩვენი ვოკალისტების უმეტესობას, პროფესიული მუსიკალური პრაქტიკების დონით, რომ იზრდებინა ბავის, მაილის, მოცარტის, ბეოპოვენის, შუბერტის, შუმანის, შპრანის შემოქმედებამ.

შ. სეჯაშვილი: სწორედ ამასი საქვე. ქართველი ინსტრუმენტალისტები პატარაობიდანვე იზრდებინა გერმანულ მუსიკალურ კულტურაში. მათ სასწავლო პროგრამებში წამყვანი ადგილი ეთმობათ თქვენს მიერ დასახლებულ კომპოზიტორთა ნაწარმოებს. რომლებსაც ისინი სწავლობენ პირველი კლასიდან კონსერვატორიის დამთავრებამდე. მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე, რაც უფროარება მათ სტილის შვგარძნების უნარს, საუმსრულებლო ჩვევებს, საუმსრულებლო ტრადიციების ცოდნას... ვოკალისტები კი, ინსტრუმენტალისტებისაგან განსხვავებით, მუსიკის სწავლას ათი წლით გვიან იწყებენ. ჩემის აზრით, ამიტომბა განსხვავება ინსტრუმენტალისტების და ვოკალისტების პრაქტიკულად დონებს შორის. გარდა ამისა, მომღერლების სასწავლო პროგრამებში უმნიშვნელო ადგილი ეთმობა გერმანულ კლასიკურ მუსიკას—კმერბლასა და მით უფრო საოპეროს. ასეთ ფონზე ვმდებთა ღლაპარაკი რაიმე ჩვეუებზე, პროფესიულ მიდგომებზე, ცოდნაზე, ამიტომბა ქართველი ვოკალისტების ცურათმანესა ამ მიმართულებით სწლულია გაუწეველი.

უცოდინარობა ბადებს იმ წარმოადგენელ წინააღმდეგობებს, რასაც ჩვენი მომღერლების დიდი ნაწილი აწუხება ხოლმე გერმანულ



წელი საოპერო თუ კამერული მუსიკის შესწავლისა და შესრულების დროს. ამიტომაც არაპროფესიონალიზმის გამოკლებად მიმართა ამ უზარმაზარ კულტურასთან მოუზღაღებლად მისვლა, მასთან სტიქურად კიდობს. ხაბდებს იმ სახალაო უწყინობას და უსულოობას, თქვენ რომ აღნიშნავდით... „ჩადონსერი ფლიტაზე“ ლაპარაკის დროს. ცალკეული სილიტები ნიჭის, ვაიციდლები, ისტატობის წყალობით სძლევენ იმ სპეციფიკურ სამუსიკალულო სირთულეებს, რომლებიც ახლავს მოცარტისა თუ ვაგნერის ოპერებს, მაგრამ შოლიანობაში — საოპერო დასისათვის ეს მძიმე ტვირთია, რომლის ზედა უტერს ორკესტრს, გუნდს, ნაულბად გამოსილდ შემსრულებლებს. ამიტომაც თეატრი ადვილად შევლია „ლინ თუანსა“ და „ლოენგრინსა“, რომელთა დამკვიდრებისათვის ჩვენ დასს, როგორც ჩანს, არ აღმოაჩნდა ძალა, ენერჯია, ინტერესი...

წარმატებით ჩატარებული პრემიერა, რომლის დროსაც კოლექტივი საგანგებოდაა მომილიზებული, ჭერ კიდევ არ ნიშნავს გამარჯვებას. გარდა ამისა, „ლოენგრინსა“ და „მფრინავი კოლანდილი“ პრემიერებს დირიჟორობდა ისეთი დირიჟორი, როგორც კილოერია, ამ სექტაკლებმა სახე იცვალეს, როგორც კი პულტთან დადგნენ სხვა დირიჟორები.

ერთი სიტყვათ, იმისათვის, რომ ჩვენს თეატრში გაიხაროს გერმანულმა, საოპერო კულტურამ, საქირია საფუძველის ჩაქარა, ნიადავს უზუნადება, რაც უპირველესად, ევალება თბილისის კონსერვატორიას, საოპერო სკოლისა, ვოკალისტ-პედაგოგებს. სწორედ აქედან მოდის ამ კულტურის უგაღულებლყოფის ტენდენცია, რაზედაც თქვენ ლაპარაკობდით. „ჩადონსერი ფლიტა“ ამ ტენდენციის საშუალო შედეგი.

წ. პაპიძემლი: უკანასკნელ ხანებში თბილისის საოპერო თეატრის ნუშობა რამდენჯერმე იყო გაკრიტიკებული ფურნალ-გაზეთების ფურცლებზე. ჩვენს მიზნს არ შეადგენს გარკვევა იმისა თუ რამდენად სწორი და სამართლიანი იყო პრესის გამოთქმული აზრი, კრიტიკული წერილების ტონი, პრეტენზიები, პათოსი...

ამჟერად ჩვენთვის უფრო საინტერესოა საოპერო თეატრის პოზიცია, მისი დამოკიდებულება კრიტიკოსადმი. ვგულისხმობ დამოკიდებულების გამომხატველს ოფიციალურ ფორმებს — პრესის საშუალებით მასობის ვაცემას კრიტიკული აზრის მიღებისა თუ უარყოფის მიზნით, კრიტიკული წერილების განხილვას დასში, სამხატვრო საბჭოზე ან თუნდაც დირექციის დონეზე. მაგრამ, როგორც ცნობილია, თეატრის ხელმძღვანელებს არ მიუშარათათ კრიტიკაზე რეაგირების არც ერთი ზემოთაღნიშნული საშუალებისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ კრიტიკამ უკმაყოფილება გამოიწვია თეატრის მესვეურთა შორის. როგორც ჩანს, მათ ჰქონდათ სათქმელი, გააჩნდათ საწინააღმდეგო მოსაზრებები, არგუმენტები, რისი ვაცხადებაც საქირი იყო, უპირველესად, საზოგადოების თვალში საოპერო თეატრის პრეტეიის დასაცავად. მაგრამ თეატრმა პოლიტიკის თავი აარიდა და საქმიან, პრინციპულ, ობიექტურ მსჯელობას გაჩუგება ამკობინა, რაც მას ერთგვარ პასიურობაში, სისუსტეში ჩაეთვალა. მთავარია ის, რომ ქალაქზე დარჩა პრესისა გამოთქმული აზრი — ვგულისხმობ, თუნდაც, ჩვენი ფურნალის ფურცლებზე ახალგაზრდა მომღერლების მიერ გაბეჭდილად გამოთქმულ მრავალ საუურადებო მოსაზრებასა და სამართლიან შენიშვნებს, ახალგაზრდებმა თეატრში შექმნილი ვითარების გაუმჯობესების, უგულისყური და მოკიდებულების აღმოფხვრის იმედით რომ გამოთქვეს. რედაქციაც, როცა ამ საინტერესო მასალას აქვეყნებდა, ფიქრობდა, რომ თეატრის ხელმძღვანელებმა შეცდებოდა ახალგაზრდების მოთხოვნილებათა დამკაყოფილებას, მათი შენიშვნების რეალიზაციას, რაც სკირი იყო, უპირველესად, ჩვენი საოპერო ხელოვნების კეთილდრობისათვის. ნაცვლად ამისა, ახალგაზრდებს შეხვდათ წინააღმდეგობა.

ბი, უსამოვნება, რამაც ისინი შეაკროო და, უთუოდ დაეკვეთა, სანაკროთლის თქმის აუცილებლობაში.

წ. ანჯანაშვიტი: ორი აზრი არ არსებობს — კრიტიკა საქირია და აუცილებელი. თეატრმა უნდა გამოიმუშაოს კრიტიკაზე რეაგირების კმედითი ფორმები, მაგრამ ჩვენც ვკვავს პრეტენზიები იმ კრიტიკოსთა მიმართ, რომლებიც არ მოწინაწილობენ თეატრის უკმედლიერ ცხოვრებაში, არ ოზირებენ ჩვენს გაკირვებასა თუ სიხარულს, კარგად არ იცნობენ საქმის ვითარებას, მდგომარეობას, პირობებს და ორბმებით თავს გვესხმინან მხოლოდ მაშინ, როცა თეატრი განსაცდელში იმყოფება.

მანამდე კი, საქმიან დაზმარების, ობიექტური, პრინციპული შეფასებების ნაცვლად, პრესაში ცალკეულ სექტაკლებსა თუ შემსრულებლებზე იბეჭდება ქება-აქებები აღსავსე რეცენზიები, რომელთა მიხედვით ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს თბილისის საოპერო თეატრი აუვაყვებას ვანცდის.

ჩვენი თეატრის მისამართით ისმის ან წარმოუდგენელი ქება, რაც საქმიან ზნობად ეთვლება, ამ განააღდურებელი ძაგება, რაც უფრო იშვიათად ხდება. ასეთი უკიდურებობების ფორმე ძენილა სამართლის მიკვლევა, ობიექტურობის ძიება, სამართლიანობის დაქერება...

ზნობა შემოხვევები, როცა ამა თუ იმ სექტაკლებზე, ამა თუ იმ შემსრულებლებზე, თეატრში და მაურებელითა შორის შექმნილ უარყოფით აზრს უპირისპირდება პრესა, რომელიც ხელდავებით, დაუსაბუთებლად, გაუანაღზებლად აქებს სუსტი დადგმის ყველა კომპონენტს, თვითუდლ მონაწილესა თუ შემსრულებლებს... ჩვენ დადაწყვიტობ ბრძოლა გამოუცხადობთ ასეთ რეცენზენტებს — პრესის საშუალებითვე ვამბობთ ის არაპროფესიონალი, უცდილნარი ავტორები, დათურ სამხატვრო რომ უწვენ როგორც მთლანად დას, ისე ცალკეულ შემსრულებლებს.

ამასთან ერთად, ჩვენს კოლექტივშიც აღსაზრდილა კრიტიკისადმი სწორი, ჩანსადი დამოკიდებულება. სიმართლ ვერ გითქვამს, რადგან ამას მოსდებს წყენა, პროტესტები, ქირვეულობა... რატომ გვერია, რომ თვითელი ჩვენგანი უკველთვის და უკველფერს აკეთებს უნაკლოდ, შეუცდომლად, მადალ დონეზე? საიდან მოდის ასეთი თვითდაქერება, ამარტანვინობა, კმაყოფილება? უკველფეც ხომ მიხვს ვეოლის მუშობაში, საქმის კრებაში, წინსვლაში. ამას ჩაფიქრება, საყურარი პოზიციების ვადანსიწვა სკირდება, რასაც მოწურვდებ მივლს კოლექტივს, თუკი ქართული საოპერო ხელოვნების, მშობლიური თეატრის კეთილდრობა ვინადა...

XI—XIII საუკუნეების დასავლეთი ევროპა

პოპკა, ყოფა, ჩახუჭობა

ალა იასტრებიცკაია

მუშაი საცხოვრებელი სახლი საქმაოდ განსხვავებულ იერს იძენდა დასავლეთ ევროპის ამა თუ იმ ოლქში (არა მარტო ინგლისური სახლი განსხვავებოდა იტალიურისაგან, არამედ პროვანსსა თუ თავად პარიზის უბნებშიც სხვადასხვაგვარი სახლები შენდებოდა, ადგილობრივი ტრადიციებისა და ბუნებრივი პირობების შესაბამისად) — შუა საუკუნეების დროინდელი ევროპის ჩაცმულობა — რამდენადაც შემორჩენილი გამოსახულებების მიხედვით შეიძლება მსჯელობა — ყოველ შემთხვევაში, გაბატონებული კლასის ჩაცმულობა მაინც, რაც მკაფიოდ აღიბეჭდა ხელნაწერთა მინიატურებისა თუ ქანდაკებებში, საკმაოდ ერთფეროვანია და ჩვენიც კიდევ ერთხელ შეგვიძლია დავრწმუნდეთ, რომ შუა საუკუნეების სათავადოები სრულყოფილად არ ყოფილან აბსოლუტურად გათიშულნი. ინფორმაცია, მართალია, ძალიან ნელა, მაგრამ მაინც სძლეოდა მანძილს და მოდაც ადვილად ვრცელდებოდა ყველგან, სადაც კი ლათინურ ენაზე ლაპარაკობდნენ და წერდნენ.

ანტიკური ჩაცმულობა (ისევე როგორც ანტიკური საცხოვრებელი სახლი) ღიაა, რასაც, გარკვეული თვალსაზრისით ზნელოთა შუა ზღუდისპირა ჰაერის სირბილაც განაპირობებდა, მაგრამ, არა ნაკლებ, ეპოქის საერთო ეთიკური და ესთეტიკური პრინციპები, უპირველეს ყოვლისა კი, აღმართის სტეულის სილამაზისადმი უკატონოება. ანტიკური ტანსაცმელი ორი ელემენტისაგან შედგებოდა: პერანგისა და მოსახსნისაგან: ერთიცა და მეორეც, როგორც წესი, ტანზე ჰქონდათ შემოხვეული და მხარზე საკინთი დამატებული (იშვიათად, გაკერილიც), დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა თუ როგორ ჰქონდა ტანსაცმელს ნაოპი ასხმული: გარკვეული წესით

კი არსებობდა რომელი ტოვის (ნ.ე. ზომის თეთრი, ქათქათა შალის მოსახსნაში) დრპირებისა და რომელი კოლიტიკური მონაკნენი ხშირად საათობით უნდებოდნენ ხოლმე მორთვასა და მოკაზმვას. დაუფარავი მხოლოდ მარჯვენა ხელი და სანდღობიანი ფეხები რჩებოდა. კაცები თავშეშედიანი დადიოდნენ. ხელთათმანი ჭერ არ იყო გამოჯონილი.

თავზე გადასაცმელი პერანგი და შარვალი რომის იმპერიის ეპოქაში, როგორც ჩანს, ბარბაროსთა გავლენით გავრცელდა და ეს სახლენი დაედო კიდევ საფუძვლად შუა საუკუნეების კოსტიუმს, გაცილებით უფრო დახურულს, რომელთან შედარებით. ახლებური ჩაცმულობა უფრო ესადაგებოდა, როგორც კლიმატურ პირობებს (ცენტრალურ და ჩრდილოეთ ევროპაში რომაული ტანსაცმელი ცივი და მოუხერხებელი იქნებოდა), ისე ეთიკური იდეების შეცვლასაც: ელენისა ხორცს ცოდვილად აცხადებდა და სინიშნის დაფარვას მოითხოვდა. ძირითადად, შუა საუკუნეების ტანსაცმელი ხელის პერანგისა — კაზიხასა და შენსისგან (chainse), შარვისა, ზედა პერანგისა, მოსახსნისა და რბილი საცვეთებისაგან შედგებოდა. ქალის ტანსაცმელი მამაკაცის ტანსაცმლისაგან მხოლოდ გარკვეული მოდიფიკაციებით განსხვავდებოდა.

მოკლე შარვალი, ე. წ. ბრე (braie) თავდაპირველად ტილის უბრალო ნაჭერს წარმოადგენდა, რომელსაც ბარძაყებზე იხვედნენ და წელზე იმაგრებდნენ. მოგვიანებით ბრე შედარებით დაგრძელებულია — სპეციალური ზონარებით შეკრული მისი ტოტები მუხლებამდე, ზოგჯერ კი კოქებაამდე სწვდებოდათ. დროთა ვითარებაში, ბრეზე ზემოდან სხვა შარვის — შოსის (chausses) ჩაცმაც დაიწყო. კაცმა რომ თქვას, ეს იყო ვიწრო, მაღალეულიანი წინდები, რომელთაც ორივე ფეხზე ცალ-ცალკე იცვამდნენ და ზორტი იმაგრებდნენ ბრეს სარტყელზე. შოსის ორივე ნახვარი მხოლოდ მეთოთხმეტე საუკუნიდან გაერთიანდა და თანამედროვე

გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №№ 8-9, 1979.

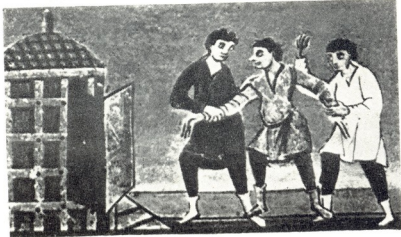


მოკლე ტუნიკები, ფეხებზე შემოტმანილი და იბოლ საყუდებში ჩატანებული შონი, მხარზე შეკრული მოკლე ლაბადები. მინიატურა XI ს. შუა ხანები.

შარკლის სახე მიიღო. შონი ხელულზე მჭიდროდ იყო შემოტმანსებული, ტრიკოს მგავსად მაგამ ის შედარებით ფართოდ შეიძლება უთფილიყო. შონს ქალბერი ატარებდნენ. კამიზა, ადრეულ შუა საუკუნეებში არ წარმოადგენდა კვედა პერანგს, ამ ცნების დღევანდელი გაგებით, და საერთოდ, შუა საუკუნეების დიდხანს არ ჰქონდა წარმოადგენა „საკვალზე“. ვულტის, ჩვეულებრივ, ბრე და კამიზა იცვა: ზოგიერთ მინიატურაზე კამიზის ამარა მომუშავე გლეხიც გვეხვდება (ანდა, თქობებზე ნაქერშემოხვეული). კამიზა (ჩვეულებრივ ტილოსი), მუხლებამდ სწვდებოდათ. მასზე ქამარს შემოიჭერდნენ ხოლმე. კამიზის ზემოდანი კიდევ ერთ პერანგს — ბლოის (b্লাid) იცვამდნენ; ამავე სიტყვიდან წარმოდგება ჩვენებული ბლუზაც. ბლოის, ისევე როგორც კამიზას, სახელოები ჰქონდა: მამაკაცის ბლოის სახელოები, ჩვეულებრივ, უფრო გრძელი და განიერი იყო. მიუნგენის მუხურეში იხანება ბლოი, ამოქარგული საკინძით, სახელოებითა და კალითი, რომელსაც იმპერატორს ჰენრიხ მეორეს (1002—1024) აუთუფენენ. ბლოი, შედარებით მოკლე იყო, უხელობამდ ძლივ სწვდებოდათ და მას ქამარზე გამოშვებულს ატარებდნენ.

მოსახლამ ქსოვილის უბრალო სწორკუთხა ნაჭერს წარმოადგენდა, რომელსაც მარჯვენა მხარეზე ანდა მკერდზე იკრავდნენ. მეთათ-მეთერთმეტე საუკუნეებში ის იმდენად მოკლე იყო, სხეულის ზედა ნაწილს ძლივს ფარავდა. ხანდახან, კამიზიდან მოსახანტესაც იკრავდნენ. ქალბერი თავსა და მხრებზე შალს იხვევდნენ. ზამთრობით, ბლოიზე ბეწვის ტანსაცმელს იცვამდნენ — ჩვეულებრივ, ცხვრის უბეშ ტაკუსზე. ხელთათმინისა და ხელჩაგის გაჩენა გულბურსა საკმინომამ განაპირობა — ისინი აუცილებლად იყვნენ მარჯვლისა თუ მკის დროს; მაგრამ, თანდათან ხელთათმინი ფუფუნების საგნად იქცა და მრავალფეროვანი სიმბოლური მნიშვნელობაც შეიძინა: ელვებისანი ხელთათმინი შესვლა უხამსობად ითვლებოდა,

კამიზა. XI ს. შუა პირველი ნახევრის მინიატურა



ნაცნობისათვის ხელთათმინი ხელის ჩამორთმევა — შეურაცხყოფად. ხელთათმინის გადაცემა ვასალურ დამოკიდებულების დამყარებას, ანუ იმავს ნიშნავდა და პირაქით, როცა ხელთათმინს ვინმეს ესროდნენ, ამით თავიანთ სიძულვილს გამოხატავდნენ. უხელოთამნიოდ შევარდნით ნადირობაც შეუძლებელი იყო, რადგან შევარდნის ხელზე ისამდნენ ხოლმე. ხელთათმინს ირმის, ხბოსა თუ ცხვრის ტუჯვისაგან იკრავდნენ. შუა საუკუნეების დროინდელ ხელთათმინს დიდი არ ჰქონდა, ხელზე მჭიდროდ შემოტმანილი, ბოლოებში ფართოვდებოდა და სახელოებს ფარავდა.

რომაული სანდღებისაგან განსხვავებით, ფესხაცმელსაც უფრო დახურულს იკრავდნენ — რბილი, ფერადი ტუჯვისაგან; ფესხაცმელი ულანო იყო და წაჭრებულბული, წვეტიანი ცხვირი ჰქონდა. ასეთი ფესხაცმელი მხოლოდ შინ ან ცხენზე ჭდომისას თუ გამოვლდებოდა. ალაზიანს ქურუმთა ფეხშიშველნი დადიოდნენ, ანდა ხის ქოშებს იცვამდნენ.

შუა საუკუნეებში ტანსაცმლისა და ფესხაცმლის მნიშვნელოვანი ნაწილი შინ მზადდებოდა: არა მარტო გლეხური პერანგები და ლაბადები, რომლებსაც შინწასვლი ტილოსა და შალისაგან იკრავდნენ, არამედ ფეოდალის ტანსაცმელიც, რომლის დიდი ნაწილაც უმებისაგან რეჩრის სახით შემოსდიდათ. მხოლოდ ქალაქებისა და ვაჭრობის განვითარების შემდეგ დაიწყო დიდებულბამაც და მოქალაქეებმაც ნაუდი ტანსაცმლის ტარება.

შუა საუკუნეების დროინდელი ქსოვილები ცხოველის ბეწვისაგან (ძირითადად ცხვრის) და მცენარეული ბოკოებისაგან (უწინარეს უვლისა, სელისაგან) მზადდებოდა. მოკვანებით აბრეშუმისა და ბამბის ქსოვილების დამზადებაც დაიწყო. ცხვარს, რომაული უაილის, შუაში ლურსნით დაუმარებელი მარკატლით კრებდნენ მატელს გულდაგულ ახარისხებდნენ, ცხიმის მოსაპირებლად ტუტიან ხსნარს რეცხავდნენ. მუზე აშრობდნენ და განსაკუთრებულ პატარა მუშებით ასუფთავებდნენ (ძირკვიასა თუ კვივისაგან). მერველიონის საჩერებელია თუ ხის საფრცხელი ჩეჩავდნენ. საბოსოდ, შუა საუკუნეებში ერთგვარ მწვილსაც იყენებდნენ — ხის გრძელ ჩარჩოს, რომელზედაც ლარი იყო დაკეცილი; ლარის სწრაფ ვიბრაციას მატელს პენტდებოდა და იგივე შედეგა იძლეოდა, რასაც ჩეჩვა.

ჩეჩვას როცა მოსდევდა, როცა მხოლოდ ქალების საქმედ ითვლებოდა, თითხტარი კი ქალის თავისებურ სიმბოლოდ, შემთხვევითი არ არის, რომ ინგლისურ ენაში სიტყვა distaff — ჭარა—ამავად დროს ქალსაც აღნიშნავს. მატელს, ჩვეულებრივ შინ ართავდნენ და ამ საქმეს არა მარტო გლეხის ქალები მიხდებდნენ, არამედ დიდგაროვანი ქალშეილებიცა და ქალბატონებიც. ფილოს წვერს თითხტარზე აბამდნენ; ძაფზე დაკიდულ თითხტარს ხელით ახრიალებდნენ და ამგვარ მიღებული ნარიტი ზედ ეცევიდა. ქალები მატელის ფილოს კალთაში იგროვებდნენ, კალთის ბოლოს კი სარტყელში გამოიკვანძვდნენ ხოლმე და ასე ითავისუფლებდნენ ხელს. თითხტარზე სარჩავს ამარებდნენ, რომლის წონაც ძაფის სიტყვივს შეესაბამებოდა.

მეცამეტე საუკუნიდან ევროპაში ჩნდება ჭარა, რომელიც თი-

თისტარს ბორბლის საშუალებით აბზარალებდა. მრთველს, მუ-
შაობისას, მარცხენა ხელით ჰველებურად ფოილი წვერი ეჭირა,
მარჯვენით კი ბორბლის აბრიალებდა. ჯანა, მართალია, დროს
წოგავდა, მაგრამ მის მიმართ მაინც საქმიად დიდხანს უარყოფითად
იყენენ განწყობილი. ფლორენციაშიც კი. ევროპული ფეიქრობის
ამ მოწინავე ცენტრში, მეზობლებე საუკუნედე წარის საშუალებ-
ებით მიღებული ნართი მხოლოდ ქსელის საუნდაო ძაფად იხმარე-
ბოდა და არა საქოვად.

იელს, მას შენდებე რაც თავებე მოაგლებდენ, ალობდენ, რა-
თა ლაფანის ბოქოებით და ხიწვები მოუშორებინათ. შემდეგ აშრო-
ბდენ და ეთვადენ — თავდაპირველად, ხის ჩაქუჩით, მეიოთხმე-
ტე საუკუნეში (ოპოგორე ჩახხ, პოლავანში), მოიგონეს სპეცია-
ლური სახეებე—სახეფურაიანი ხის ხარხი. ვაგრების შედებე: სელისა-
განაც დაახლოებით ისეთსავე ნართს დებულობდენ, როგორც
მატელისაგან, იმ გასწავებით, რომ ტილოს რთვისას თითისტარ-
ზე უფრო მძიმე (ჩვეულებრივ, ქვის) სართავს ამბარებდენ.

ქსოვის პროცესი რამდენიმე ფაზებურად იყოფოდა: ჯერ თი-
თისტარებიდან ძაფს გორგლებად გამოხვევდენ; მერე ამ გორგ-
ლებიდან რამდენიმე წვერ ძაფს საქსელურზე ახვევდენ, რის შე-
დეგადაც იქმნებოდა ქსოვილის ქსელი (ე. წ. საფუძველი). ბო-
ლოს, ქსელში მაქოს გაატარებდენ ხოლმე და ქსოვილიც საბო-
ლოო სახეს იღებდა. რთველთაგან მხოლოდ ვერტიკალური სა-
ფეიქრო დაზვა იყო ცნობილი, რომლის საქსელურიც, თავის ქსე-
ლიანად, ვერტიკალურად დადგმულ ჩარჩოს წარმოადგენდა. არა
უგვიანეს შეცამეტე საუკუნისა, ევროპაში ვაჩნდა პორჩოტალურ-
ი საფეიქრო დაზვა, რომლის ჩარჩოც, რომაულისაგან განსხვავე-
ბით, პირიწონდალურად იდგა. ამან შესაძლებელი გახადა სატერ-
ფულიანი მექანიზმის გამოყენებე; ეს მექანიზმი საქსელურისა და
ქსელის მოწავყელიობით აწვე-დაწვევას აძლებოდა, რაც მაქოს
ქსელში გაოლას აქარებდა და, აქედან გამოდინარე, საერთოდ
მქსოველის საქმიანობასაც. საფეიქრო დაზვა ჩვეულებრივ საოქაბო
ნიეთს წარმოადგენდა და დიასახლისს არა მარტო ნართის დამზა-
დებე შეეძლო, არამედ ქსოვილისაც.

ქსოვილის დამზადებე მისი დამუშავებით მოაგრდებოდა. უც-
ხო ნაწილაკებისაგან გაქმნდის შემდეგ, შალის ქსოვილებს თე-
დავდენ, რათა ძაფები უფრო მეიძიროდ გადახლართულიყენ
ერთმანეთში და ქსოვილიც უფრო მტკიცე გამოსულიყო. თაბიდან
ქსოვალს ნაყრიანსა და შარდგარეულ თბილ წყალში ააბობდენ
და ფეხით ტეპნიდენ; შემდეგ გაავლებდენ, ჭობთ გაბრ-
ტევენდენ და გააშრობდენ. მოსათედად (მეტემატე საუკუნიდან ან
შეძლებეა უფრო ადრეც) საციელიურ მექანიზმს იყენებდენ —
მოსათელ წისკილს, რომელსაც წყალი ამობრავებდა და თავის
ორ უზარმაზარ უროს რიგრობით სცემდა ქსოვილს. მოთელების
შედებად ბეწვი ქების მავარ მთლიან მასად იქცეოდა ხოლმე,
ხოლო მაუდი — შედგებოდა, მოკლებებოდა და ვიწროვდებოდა.
სინათლეზე გახედვისას, კარგად მოთეილილ ქსოვილს ლანდი არ
უნდა გაეტარებინა. მაუდს ზაოს აძლებდენ, რის შედეგადაც ფა-
ფუკი და სასიამოფო რბილი ხდებოდა. საამისოდ ე. წ. ზაოს მომ-
ცემ გიჩრებს იყენებდენ — ბუჭყალას მკვრე ქერცლიან ყვა-
ვილს. ბუჭყალას საგაჩებოდაც კი შეენებდენ ევროპის ზოგი-
ერთ ოლქში. ვინაიდან ზაო ყოველთვის ერთი წომისა არ იყო,
ამიტომ მაუდს დიდი მაკრატლებით კრებდენ. სულ ბოლოს ქსო-
ვილს ლებავდენ და ამით მოაგრდებოდა კიდევ მისი დამუშა-
ვებე.

ტანსაცმლის ნაწილს თვითონ ეკრავდენ, მაგრამ უკვე მეტეორ-
თმეტე-მეორომეტე საუკუნეებში თერძთა ამქრებიც არსებობდა,
რომლებიც ტანსაცმელს დაკეთით ანდა ბაზრისათვის ამზადებდ-
ენ. მამაკაცისა თუ ქალის, წარჩინებულთა თუ მღაბითთა, სამლ-
ვედულობისა თუ ერისკაცთა კონტრუქციის კონსტრუქციის პირცი-
პები აღრეულ შუა საუკუნეებში ერთნაირი იყო და ერთმანეთისაგან
უფრო ქსოვილის ხარისხი ანდა სამკაული თუ განასხვავებდა,
ვიდრე თარგის ნარეფრობა. მინდორში მოშუშავე ფეხშიშეკეა გლე-
ხი, მოკლე ბრეთი და კამიზათი, რა ოქმა უნდა, განსხვავდებოდა
მღვდლსაგანაც და საომრად აღჭურვილ რაინდისაგანაც. მაგრამ
ოქაბურ გარემოში, შინ ნაქსოვ ტანსაცმელში გამოწყობილი რაინ-
დი, უკვე ძნელად თუ გამოირჩეოდა თავისივე ყმებისაგან. დრო
უნდა გახულიყო, რათა სქესობრივსა და სოციალურ ტრადიციებს
ჩაყვლებობისთვისაც დამენჩნა თავიანთი კვალი. მეშვიდე საუკუ-



კოტა, ვიწრო შოსი, ფესსაცმელი. რელიეფი 1096 წ. აღწობის საბატო

კამიზიანი გლეხი მუშაობს აღოს.
ქანდაკეა (იულისის აღგვიროული გა-
მოსახულებე) 1196 წ. ბაქისტერეიში.
პარმა



ბლიო ქაღალდს კოქებად წყვედებოდა და ფერად ტყავის ჩიხდ ფესვებისაყ კაჩირებად უფარავდა. სხუელუ შვიდრად შემოჭრილი ბლიოს, თვიობის ქვემოთ სხვა ქსოვილის ნაჭერი ჰქონდა მოკერებული, რაც, ფაქტობრივ, თანამედროვე ქვედაკაბის ჩანასახს წარმოადგენდა. ვიწრო სახელობი, იდევეზიდან დაწვეული თანდათან ფაროვდებოდა და თითქმის მიწამდ დასიარეკდა. საველისა და მაქისირების ნაჭარგით აღამაგებდნენ; „ქვედაკაბასა“ და სახელობის განიერ ნაწილს წარღვ ნაოკს აასხადნენ ხოლმე. ბლიოზე აბრეშუმის, ტლოს, შალის ან ტყავის ქამარი ეტყუათ. ტანსაცმელი სხეულის საყვობისაყ ანება და იმავე დროს, სახმარად მისახარებელი იყო.

მეთორმეტ-მეცამეტე საუკუნეების მიწაზე „არისტოკრატიულ“ მოდას, ჩაცმულობის ახალი ტიპი ცვლის. არისტოკრატია, აბრეშუმის ფარის ახლა განსაკუთრებულად საყვობი დღევანე თუ იცვას (ამაშვი კარგა ხავერი მხოლოდ მეთოთხმეტე საუკუნისაყ ჩნდება); როგორც შემბლული მოქალაქე, ისე არანდც, მაულის ტანსაცმელს ატარებს, ხშირად, ბეწვით გაწოვობილაც. მეცამეტე საუკუნის ჩაცმულობა, ჭ. ივენისის თქმით, „მაულის უტუმი ტანსაცმლის სურდულურული უზარალიტები“ გამოირჩევა. ამ დროის კოსტიუმის უტუმი „ქალაქურია“, როგორც მასათლი, ისე ფუნქციონათ: მაუდი, მეცამეტე-მეთოთხმეტე საუკუნეების ყველაზე უფრო ინტელიტული სასაქო ცენტრების (ფლანდრიასა და ჩრდილოეთ იტალიას) სავაჭრო წარმოების პროდუქტია; მაულის ტანსაცმელი უფრო პრაქტიკულია, ვიდრე მეთორმეტე საუკუნის „არისტოკრატიული“ სამოსი, ის სახინაოდ კარ არის განუთვნილი, არამედ ქაჩუხა ყოველდღიური საქმიანობისა და შორეული მოგზაურობისათვის. წინა პერიოდისთვის ისოდნ დაშხასათებელი სიხარულობა და სიმბავით-ქრება; პირიქით, ახლა ტანსაცმელი ფუღლსც იტარებდნენ ხოლმე, რათა მისთვის სიმძიმისა და სიტყკის იერი მიეცათ; პერანგი მოკლედია, სახელი — ვიწროედენა. მეცამეტე საუკუნის ჩაცმულობაში, მნიშვნელოვან სიახლეს წარმოადგენდა კობა (Cotte) ბლიო კი, მხოლოდ სამოსი სამოსად იქცა; გზაზე დაშხარა კაცო შვიდრად მორგებულ, ვიწრო სახელობიან შალის კობას იცვამდა. კობას ზემოდან ძირფახის ქსოვილის უშკალავებო სიურკის (Surcot) ატარებდნენ, რომელსც ვეწრდებო (ხან, წინ და უკან) იყო ჩაჭრილი, რათა უფრო თავისუფლად ემოძრაავთ. ვახვებმა კაპონინიანი სიურკის გამოსაღწეოდნ. მაქაცვის კობა და სიურკო უშვადგენი მოკლე იყო, წვევებად წყვედებოდა; ქვეშ კი ბრე (იმხანად, ხშირად, ტყავისა) და ფეხებზე შემოჭრილი შოსი ეცვათ. გასაღებსა თუ საფულეს ბრეზე იმაგრებდნენ; მეთოთხმეტე საუკუნის კი, წარღვი ქამარიც შემოირტყეს. სილუეტის სიმკაცრეს რამდენადმე აქარწყლებდა ჩაცმულობის ფერადოვნება: კობა იყო ლურჯიც, წითელიც, მწვანეც; შოსი — მწვანე, თეთრი, ცისფერი, ვარდისფერი. მეთოთხმეტე საუკუნიდან, მოდაში შემოდის ფერით ვერტიკალურად გამიჭუნული სქოვილი; შესხამებისა, შოსის ორფერი ვადა; მისი ერთი ნახევარი სხვა ფერისა იყო, მეორე კიდევ — სხვა.

მეცამეტე საუკუნეში ქალბმმა ნაოკს ახმას, მედსა თუ ნაქარს, მაქმანი აქობინებს. მაქმანი ისე გაცრეკლდა, მეცამეტე საუკუნის ბოლოს, ნარბონაში, ბრძოლაც კი გამოუცხადეს; აიკრძალა მაქმანიანი ტანსაცმელი, რომელზე ქვედა პერანგს, შენსს, წესირად ვერც კი ფარავდა. ქალები გრძელ, კოქებადმე კობასა და სიურკის ატარებდნენ; ეგრეთ წოდებულ ლა სიურკის, რომელსაც შემღებული ქალბატონები სადილისთვის იცვამდნენ და შემდეგ მთელი საღამოს განწმლობაში ადარც იცვლიდნენ, სილამაზისათვის გრძელ, მიწაზე მოთრეულ შოვების უცუთებდნენ და იღლიებში ბეწვშემოვლებულ კრლეებს ატანდნენ. საციკალურად ქალთათვის განუთვნილ კობას სახეობას, რომელსც შვიდრად ეტანსხებოდა მექრდს, სორკენი (sorquenie) ერქვა.

ამ პერიოდში ორი ტიპის ლაბადებს ხმარობდნენ: წინიდან ან გვერდოდან გახსნილს, ზონარით შესაკერებლს და, ეგრეთ წოდებულ გარნაშს (garnache) პონჩოს ტიპისას.

ტყავის, ძვლისა თუ ლითონის დიდი, მხოლოდ მეთორმეტე საუკუნიდან შემოდის ხმარებაში. იქამდე, შუა საუკუნეების ტანსაცმლის სხვადასხვა ნაწილები ზონარებითა და ბალთებით მაგრდებოდა, რომლებსაც, ფუნქციონალურის გარდა, დეკორატიული დანიშნულება ახარდათ. მეცამეტე საუკუნის დახურული კოსტიუმისათვის დიდი სწორედ რომ ზედგამოჭრილი აღმოჩნდა: სიურკის ვიწრო

საველის რამდენიმე დილზე იმნივედნენ, ანდა ბალთა-აბრეშუთი იკრავდნენ.

ძველი რომაელები თმას მოკლედ იკრებდნენ, პირს კი — იპარსავდნენ. შუა საუკუნეებში რომაულ მოდასც მისივედნენ და ძველ გერმანულ ჩვეულებასაც, რომლის თანახმად, გრძელი თმა წარჩინებულობის ნიშნად ითვლებოდა. მეთორმეტე საუკუნის შუა ნახევარზე მამაკაცები ნიკასა და ლუკებს იპარსავდნენ, ულვაშს ნოჭგერს იტვივებდნენ, თმას კი მოკლედ იკრებდნენ. მეთორმეტე საუკუნის შუა ნახევარში, თმაც მოკლედ და წვერც, რაც, გარკვეულად, ამ საუკუნეში გავრცელებულ გრძელ ტანსაცმელს ეხდაგებოდა, მაგრამ ამ მოდას დიდი დღე არ ეწეა: მასიური, კოთინესიტური მუზარადის გავრცელებამ რაინდებს აძიძლა, გრძელ წვერს შეუღებდნენ. ტანსაცმლის დამოკლებასა და გაუბრალოებასთან ერთად, თმის დამოკლებაც დაიწვეს; თმას კეთხვ იხვედნენ, წინ კი ქობრის იკვებდნენ.

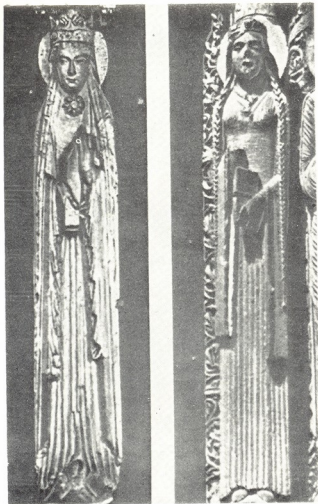
ქალები გრძელ თმას ატარებდნენ, შუაზე იყოფდნენ და წველ ნაწილად იწვედნენ. მეცამეტე საუკუნისაყ გრძელი ნაწილაც უკვე იშვითობად იქცა; ახლა, ქალშოვლებს თმა მხტვრის ტალღებდა ადევნია, ვახიზივით მანდილოსნები კი პირიქით, თმას თავსავარის ან თავსაბურავის ქვეშ მალავენ.

მეთორმეტე საუკუნეშივე, კაცთა და ქალც თმას თამით იმაგრებდა. მეცამეტე საუკუნიდან სხვადასხვაჭვერი თავსაბურავი ჩნდება; ხილამანი, რომელსაც ხანდახან ქუდაქვეშ იხვევდნენ, ფარულდინი შლახა, მსხუშუკ ბერეტი თუ ნახევარფერისებრი კალკოტი. კაპონინი, მეთორმეტე საუკუნის დასასრულამდე დღევნორ ლაბადის შემადგენელ ნაწილს რომ წარმოადგენდა, ახლა, მეცამეტე საუკუნეში, ქალბს განსაკუთრებულ სახეობად იქცა და ძალიან გავრცელებულ, კობას, რადგან კარგად შეიფერებოდა ამ ეპოქის „მომრავი“ კოსტიუმის საერთო ხასიათს. ჩვევად იქცა ძვირფასი ქვების ტარებაც; მაალი წრის ბანოფინათ თმაცა და სარტყელც თვალმარგალიტი იყო მოკლებული. სასკულად ითვლებოდა აბრეშუმის ნაჭარგი ქისები, ქამარზე რომ ჰქონდა ჩამოკონწიალებული.

მეცამეტე საუკუნის ჩაცმულობა მეაცირი და უნიფიცირებული, ალბათ, უფრო მეტად ნახატზე ჩანს, ვიდრე სინამდვილეში იყო. იმ დროის მწრტებმა კარგად იცოდნენ, გარეგნობისა და ჩაცმა-დახურვაზე ზრუნვა დიდ დროს რომ მოითხოვს, როგორც ქალისადაც, ისე კაცისადაც. „ვარდის რომანში“, ამური კურტაუჯულ მიგურარბს ურჩება, მეტი უფრადლება მიეციათ თავიანთი გარეგნობის

ქენრის მეორისეულად მიჩნეული ბლიო (გარდიცეკლა 1024 წ.)





შენსი, ბლიო, ლაბადა და ბირბადე. ქანდაკება (საბულო დღორფლი) 1152 წ. ნორტ-დამ-დე-კორბის ეკლესიის პორტალი. მარჯვნივ: წელსა მქიდროდ გამოწვილი ქალის სამოსი, ბლოსი იდაყთან გაფართოებული სახელეგი და ნაოქმისხული აქვედა კაბა. ქანდაკება. XIII ს. შარტრის ტაძრის სამეფო პორტალი



შეგლებული ვაჭრის ბეწვით გაწყობილი მადლის კოსტიუმი XVI ს-ის მინიატურა

თვის; ხელები ყოველთვის სუფთა მქონდათ, ფრჩხილები — დეკორირებული, თმა — დავარცხნილი; სახელები — დავარცხნილი და არც ფული დავრგავთ აბრეშუმის ქისისა, ნაქარა სარტულს. თუ შლახის შესაქმნად: ცხნონისობის, სიღრისისა და ცუკვის ცოდნა, ჩადა თქმა უნდა, თავისთავად იგულისხმებოდა. პარიზელი კონტრაქტები აისუფრებოდნენ და წარებეს იქნდნენ, ნელსაცხელებს ისამდნენ და ხელები, მტერი სითუთისათვის, საათობით რძე-ში ეწყობო. ქალები აბრეშუმის ხელოვნურ თმას ატარებდნენ, ათასხაირად იღებოდნენ, გულამოდებული კაბები ცეცათ; ხელის რაიმე წაღს, ხელთათმინით მადვადნენ, დიდ მქერს — მქიდროდ შემოქარული და ზურგზე გაკრული ბავიით იატარებდნენ.

მაგრამ უნიფიკაცია სხვა მიზეზთა გამოც იყო მოჩვენებითი. შუა საუკუნეების ადამიანი, ალბათ, კიდევ უფრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ჩაცმას, ვიდრე მისი შთამომავლობა. ჩაცმის საქითბი, მის წარმოადგენაში მორალისა და სოციალური სტატუსის პრობლემებთანაა გადახლართული. ყოველ ადამიანს ისე უნდა ჩაცეცა, როგორც მის მდგომარეობას შეეფერებოდა და, არავითარ შემთხვევაში, არ შეურაცხყოფდა სწოვადღებრივ წესობას. ჩაცმულობა შუა საუკუნეების მორალისტთა და მოძღვართა ერთ-ერთი მარადიული თემაა.

უფანვლი, მეცამეტე საუკუნის ფრანგი ისტორიკოსი და ლუღოვიკო შეცხრეს სენშალი, ამ თვალსაზრისით მტდად შთამბეჭდავებრივად გადმოგვიცხმს, რომლის მომხრეცა და მონაწილაც თავად ყოფილა. ერთხელ, ნახალდეც, სუფრიდან აღდგარი მძევ გრაფ ბრეტანს გამოაპარაკებია; უფანვლიც, თურმე, იქვე შორახლოს დასერიწობდა. მასთან მეფის ერთ-ერთი მრჩეველთაგანი, მტერი რობერტი მისულა, ჩაუვლია მოსახსამში ხელი და ხელმწიფესთან მიუყვანია. ცნობისმოყვარე ჩანდებს მამინე თავი მოუყრიათ, ვნახოთ ერთი, რა მოხდებოა. რობერტს უფანვლითაის უკითხავს: „მეფის თანდარბებით მეფეზე მაღლა დაქდნა რომ მიიწინდომოთ, განა ეს მეფის შეურაცხყოფა არ იქნებოა?“ — „რასაკვირველია!“ — უპასუხია სენშალს. „ჰოდა, თუკი ასეა — გაუგრძელდება მტერი რობერტს — თქვენც შეურაცხყოფით ხელმწიფეს, რადგან მეფეზე უკეთესად გაიცავთ; მეფესაც კი არა აქვს ასეთი ბეწვით გაწყობილი ქაბა და ასეთი ხასხასა მაუღიო!“, „ხოვინს ვიხილ, მაგრამ თუ ვინცე შეურაცხყოფს ჩვენს ხელმწიფეს, ისევე თქვენც შეურაცხყოფით — უპასუხნია სენშალს — მე ჩემი შთამომავლითი მაცივია, თქვენც კი, უმთა ნაშვირმა, შთამოდურ მონძებზე უარი თქვით და ხელმწიფეზე უკეთ გამოგვეპარაკეთო!“.

ამ მოთხრობაში ყველაფერი ნიშანდობლივია: სოციალური სტატუსით განპირობებული ჩაცმულობაც, ტანსაცმლის ტრადიციულობაც (როგორც შთამომებს ცეცათ) და საერთოდ სამოსისათვის წენობრივი დარღუბლების მინიჭებაც, რაც ეგზომ დამახასიათებელი გახლდათ ლუღოვიკო მეცხრესათვის. სამოსი არა მარტო ათბობდა; ან ამუშენებდა შუა საუკუნეების ადამიანს, არამედ, სოციალურ კიბზე მის ადგილსაც განსაზღვრავდა. სწორედ ეს განპირობებდა ჩაცმა-დახურვის შემუშავების საკუთარი თავის გამოხატვისადმი მისწრაფებას. საკუთარი თავის წარმჩინის დაუოკებელ სურვილს, რაც თავის მხრივ, ნებისმიერი ხარჯის გაწევას ავალდებულებდათ. მდღე-ღარი მოქალაქენი ცდილობდნენ არ ჩამორჩენოდნენ სენიორებს ჩაცმა-დახურვით, ხოლო ამგვარი სახეთაო შეჩიბრით შემფთობული ფეოდალური ძალაუფლება მეცამეტე საუკუნის დასასრულიდან ყოველწინაოდ იბრძოდა თავისი კლასის პრივილეგიების შესანარუნებლად. ასე მაგალითად, სუფრანეთის მეფემ, ფილიპე ლამაზმა (1285—1314) 1294 წელს მოქალაქებს როგორც ყარყუმის, ციყვისა და ზოგადი სხვა ძვირფასი ბეწვის ტარება, ისევე ოქროთი და ძვირფასი თვლებით ტანსაცმლის მორთვა-მოყარვავე აუკრძალა. (ასევე აუკრძალა ცვილის სანთლის ხმარებაც და საკუთარ ოჯახში სუფრანზე მისართევი კერძების რაოდენობაც კი განსაზღვრა).

ტანსაცმელი სოციალური სტატუსის უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოდ რჩებოდა მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე. ტანსაცმელი განსაზღვრავდა თუ რომელ კლასს, რომელ წოდებას და რომელ სოციალურ ჯგუფს ეკუთვნოდა ადამიანი. თავისი განსაკუთრებული ნიშან-თვისებებით ხასიათდებოდა როგორც საუნთქვისინტეგრ და საამქრო კორპორაციების, ისე ქალქის პატრიციატისა თუ თავისუ-

უკლი პიროვნების წარმოადგენლობა ჩაცმულობა (მაცლითად, ექიმები წაის ხელთათმანება და ბერტეს აბარებდენ).

სტატუსით დადგენილი ტანსაცმლის ტარების უფლების ჩამორთმევა, ვიანდელ შუა საუკუნეებშიც, უმძიმეს სახელად ითვლებოდა. 1462 წელს აუგუბერტის ქალაქის სამეომ უღობის დედრდის, პატრიკა და ვაჟარს, ქალაქის ფულით გამოწავლეს, აწარმოა სიასაშურისა და კერის ბუერის, ხავერდისა და ძირფარს ქების, ოქროსა თუ ვერცხლის გამოაულებს — ქალაქის უფდენით ამ უველზე უფრო მეტურად გამოაულები სიმოძრობის — ტარება. მეორამეტე საუკუნის პირველ ნახევარს, ჩრდილო გერმანიის ქალაქთა სამეომი მკაცრად ადევნებდნენ თვალურთ, ჩათბურებოდა ცოლბის თავითი მქრების შემუბისდაშხვეთი რაცვითა და დავებრთ, იმ ქონების შესაბამისა, რაც საბეგარო სემეობრც, პატეიკემული მანდილოსნი ატარებდნენ. რეინის რელბიკ ეგრეთ წოდებულ არკეიტლშობილურ ხელობას მისდევდნენ (ასეთ ხელობად, სხვადასხვა ქალაქში, ითვლებოდა, ნაგალითად, სელოს მრთველობა, დაბალიბა, დალოპია და სხვ.), ცერაძობილთ მარჩის მიძიებისა და სხვა იმ საშაქელთა ტარება, რასაც ჩვეულებრც, პატეიკემული მანდილოსნი ატარებდნენ. რეინის რელბიკის თითხმეტე ქალაქში თირჩის ქარგალი ვერც ვერცხლის ძეწკეს დაიკვირება კისებრ და ვერც სხვა რიმე საშაქელთი დამიშვენიება ტანსაცმლის. მეცამეტე-მეოთხეტელ საუკუნეების ქალაქთა საკანონმდებლო წიგნები სახსეა ამგვარი შეზღუდვებითა და არქალეუბით.

თავისი ჩაცმულობით, როგორც შემდეგ დაინახავთ, ბერთა ორდენებიც განსხვავდებოდნენ: ღაცე ბერტეს ჭკალის ნაცროფერი ფულის ეცვათ, ცისტერციანელბის თეთრი ანაფორელი მოქოლით თავი, ბენდიქტინელბის კი — შავით. დღეს მხოლოდ და მხოლოდ რეინისა კოუნცილბის წარმოადგენს.

პიროვნების სოციალურ სტატუსს, ჩაცმულობაზე მეტად, იმ დროისათვის უკვე საქმოდ ვაგრცელებულ დერბობს განსაზღვრავდნენ. თავიდან, როგორც ჩანს, დერბობს გარეა წმინდა სამხედრო მოთხოვნებზეა განაპირობა — უფრო ადვილად რომ გამოტრეიოთ თავისი სხეობა ბრძოლის დროს — მაგარა, შემდეგ ვაგრცელები ფართო მნიშვნელობა შეიძინა, რამდენადაც ადამიანის უმნიშვნელოვანეს დეტერმინანტიად იქცა, საზოგადოებში მისი ადგილის განსაზღვრავდა და მის განმასხვავებელ ნიშნად.

შუა საუკუნეების დროინდელ უფაც-ცხოვრებას თუ დაუყვირდები, ასეთი სურათი წარმოგვიგებათ თვალწინ: ყრუ, მქილარად დაგმავლი, შვის სხივისთვისაც მწელად შესაღწეა სახლი; სპინაოდ განუთვლილი ტანსაცმელი (ყოველ შემთხვევაში, მეორამეტე საუკუნეში მაისც) განსწრფობული, სწორ წრეში მომჭრეფული ცხოვრება და მთელი არსებითი არა ვარც საშაქოსცენ, არა საზოგადოებრივი ცხოვრებისე (როგორც ანტიკური მუნიციპუმის მოქალაქე), არამედ შვიგნი, საუთარი ცერისკეი შიმართლით ადამიანი. ბუნებრივია, რომ ამგვარი პირობებში ოჯახური თუ ერთობობბანი განსაუარებულ მნიშვნელობას იმენდა. უფრო რომაულ (დიდალური), უპირველეს ყოვლისა მოქალაქე იყო და მერე მეოქახე, შუა საუკუნეების ადამიანს საუთარი ოჯახისა და ქალბის ინტერესები და მოთხოვნებები ამორთავებდა. ამბიციაც, რომაული კორწინება, არამყარი და არაფორმალური, ადვილად ირცეოდა, მაშინ როცა ქრისტიანობა კორწინების ინტერტულ წმინდათმოდებ მიანდს, ხოლო განწირწინებას განსაუარებულ მოვლენად თვლიდა. შუასაუკუნეობრივი ცხოვრება სახლში დიდდა და არა ფორუმზე, ოჯახი კი ამ ცხოვრების ძირითად საზოგადოებრივ ურტედ წარმოადგენდა.

კორწინება საეულესიო საიდუმლოებად იქცა და ეკლესია აკურთხებდა ხოლმე მის ყოველ საფურცეს: გარიგებასაც, ნიშნობასაც და საუთარიც ჭკარისწერის ცერმონიასაც. მღვდელთ ეწმურებად ვარიგებას და საწმეო სიტყვით მტაკიცება ნიშნობას, ჭკარისწერისას ეკლესიის კარიბქსთან ეგებებოდა ნეფე-პატარძლის და საუთრბელისკენ მიმუღოდა მათ, სადაც კლავა საწმეო სიტყვითა და რტუალთი ამთავრებად ცერმონიასლ და ნეფე-პატარძლის წინაშე ცხოვრების ახალ ფურცელს შლიდა. ეკლესიამედ დაადგინა: როდის შეიძლებოდა და როდის არ შეიძლებოდა ჭკარისწერა; განსაზღვრა და დააყინა პიროვნებისა თუ მთელი ოჯახის ცხოვრების წესი, ინტიმურიც კი, და თავის მოვალეობად ჩათვალა შეთავა

დურებობა გაეწია ოჯახური ცხოვრების წესობრივი სწიშნდობის.

ამასთანად, კორწინება საეო ცერმონიაც იყო. ტანსაცმელი სოციალური სიმბოლის მსგავსად საქორწინო ცერმონიას და ცეროდ, საქორწინო სურტაც, ნეფე-პატარძლისა და მათი ნათესაბის საზოგადოებრივ მდგომარეობას გამოხატავდა. ბუერი გერმანული ქალაქის კანონმდებლობა მტაკედ განსაზღვრავდა საქორწინო სურტის სიმღერასაც, ხანგრძლიობასაც და თუ შეიძლება ასე ითქვას, მიწოდება სოციალურ შემადგენლობას. ვინაშინ, მაგალითად, მხოლოდ იმ შემთხვევაში აძლევდნენ მექორწინეებს დიდილად სადამოძრე ურტის ნებას, თანაც ეცვიოთა და სამღერით, თუკი პატარძლის მშითვის სა ლუბერე მამაკურ ნაღები არ იქნებოდა; თუ არა და, სადღესასწაულო ვახშობით უნდა გასულიყუნენ იოლას. მეცამეტე-მეოთხეტელ საუკუნეების მიჯანზე, აუბსტურბისა და მიუნხენში, შეიძლებულ ბიურგერთა საქორწინო სურტისთან დადობა სარეოდ ცერადობობად მსახურების — ცნებების, მოახლოებისა, ქატილებსა და სხვებს.

ეკლესია კორწინების საიდუმლოებად აცხადებდა და ოჯახს მარადილად ურტედ ურტედ ადვლდა. მაგარა, ამასანავე, უმანკობებს უფრო მაღლა აყენებდა, ვიდრე ოჯახურ ცხოვრებას. ეკლესია (უცლონა) დასავლებში, ბერტებისად და უნჯანის სამღვდლობისათვის აუცილებელც იყო, ხოლო თანდათანობით, მეორამეტე საუკუნისათვის, ცელობტის პრინციპი მღვდელმეტეც ვარცელებდა — მათაც აკურთხებდა ოჯახის შექმნა (მარანტილე კარტიკოსებისაგან განსხვავებით, რომელთაც ჭკარისწერის უფლება შენარწინებულთ კქონდათ).

ეკლესია, კორწინების აზრსა და არსაც, უპირველეს ყოვლისა, მათა მოღმეს გაგრტებუბში ხტავდა. სესხობრივი ღლიდა, ექიმამეტე საუკუნის უღდეს ღლიმეტეცეულს, თომა კეინელს, უწინარეს ყოვლისა იმიომ მიანდა ცოვდა, ადამიანს ქეშმარტი სიყვარულის გზიდან რომ აცდენდა, ღლის სიყვარულს ავიწებდა; ადენდა, კორწინება მხოლოდ ახალი თაობის შექმნით თუდა შეიძლებოდა ყოფილყო გამარტებულს. სწორედ ამიტომ, მუდლის მისახული ნებისმიერი საშუალების გამოყენება ჭკლოქობად ითვლებოდა და ხანდახან კაცის კლოს მომპყდინებულ ცოვდასაც კი უთანასტებოდა.

უარყოფდა არ ვენება, ბუნებრივია, ეკლესია არც ვაწორწინეებს სცნობდა, თუცა ვაწორწინება არც ისე იშვითი მოვლენა იყო. ვაწორწინების ნებას იმ შემთხვევაში რთავდნენ, თუკი შეუღლება, თავიანდებ, კანონიკური წესის დარღვევის საუფეველურ მომხარბობი, მაგალითად, თუკი ვარიკრება, რომ ცოლად ქვარი ნათესავებად ტრევიოდებ ერომბნობს, რაც თავისთავად უკვე შეუძლებელს ხდიდა მათ ცოლქმობას. ასენსელ კენტერბერიალ ერტად, რტინდაშო ვაწორწინება ჩვეულებრივი ამბავია და კაცები ისე „თავიუთლად და საქაროდ“ უცვლებად ერომბნობს ცოლბს, როგორც სხვაგან — ცხენებში.

მეორე ოჯახი, კანონისა და ეკლესიის მიერ ნაკურთხი, შუა საუკუნეების საზოგადოების ძირითად ბირთვად ითვლებოდა. თუმცა, შუასაუკუნეობრივი მცირე ოჯახი არ იყო ერთგვაროანი და უნიფორმული სოციალური ჭკუეო. მხოლოდ შუა საუკუნეების საფრანგეთში ასეთი ოჯახების სამხარბო ტიპი უმნიშვნელოდა. სამხრეტში, სადაც რომაული ტრადიციები შედარებით მტაკედ იყო შემორჩენილი, ოჯახსა და საოჯახო კონებასაც მხოლოდ მამა განსაზღვდა, რომლსაც საუთარი ნებასურებლობა მიხედვით შეეძლო ეს კონება მეშვიდერტებისათვის გაეშენებინა, ანდა რომ შეიძლო საუკარი შეილასობის ენდერდა მთლიანად. პარტის რაიონში საოჯახო კონებას განუყოფლად მიიჩნევდნენ და (დედამამის ნებასურებლობის თანახმად) ერთ-ერთ შვილს (ჩვეულებრივ, ვახს) ურტავებდნენ ხოლმე. კალოშელს კი, როცა ულად ამოხვედნდა და ყოველწარად ეკლიბობდა, რაც შეიძლება ნაღები სწითევი გაეატენებინა; ვახშობების შემდეგ ქალი სხვა ოჯახში შედიოდა და არავითარი წლი დარ ეუთვინება მშობლებს დანატვრდნენ. ოჯახის კონებრივი ერთიანობა უველზე ნააღად სწორედ აქ, ცენტრალურ საფრანგეთში ჩანდა. ნორმანდიაში პარიკით, ოჯახის ინტერტესს ვკარის ინტერტესში ჩრდილავდა; მამა არ იყო კონების ერთადერთი ბატონ-პატრონი და მისი სიძლარის შემდეგ, მთელი კონება თანახმად ნაწილდებოდა მეცოდრედ მამაკაცებს შორის.

საოჯახო კონების სტაბილურობისა და განუყოფლობის მავალით, საფრანგისი ფარგლებს გარეთაც გვხვდებოდა — პოლონეთსა, შვეიცარიასა თუ გერმანიას. უკრძოდ, ამის თვალთვლილი მავალითა, გერმანული ჩვეულებას, რომლის თანახმადაც, საოჯახო ავეჯი არ იყოფოდა და თანაც, ამგვარი გაუყოფლობა „გაყოფის დამტყაველ“ მიონჩედა: ავეჯის ერთი მესამედი სახლში მცხოვრებ შვილებს რჩებოდა, მეორე მესამედი — ქვრების, მესამე კი — გარდაცვლილის სულის საკურთხებად ითვლებოდა და ამიტომ ისიც სახლში უნდა დარჩენილიყო.

მცირე ოჯახი, მართალია, საზოგადოების ძირითად უკრავდეს წარზოდებდა, მაგრამ, ამავე დროს, თითქმის სხვა სოციალურ ჯგუფებშიც ითქვიამებოდა. ჭერ ერთი, შუა საუკუნეებში, არც ისე მკვეთრად იყო გამოვლენილი თავისთავად ოჯახი (მამა, დედა და შვილები) საოჯახო თემისაგან, ანუ იმ სამეურნეო კოლექტივად, მიწის საერთო ნაკვეთს რომ ცხოვრობდა და საერთო საქმიანობას ეწეოდა მსახურები, რომელთაც შუა საუკუნეების ტექსტებში ზოგჯერ familiam იხსენიებთ (familia-ს მონათესავე სიტყვით), საოჯახო თემის შემადგენლობაში შედიოდნენ და, გარკვეული თვალსაზრისით, ოჯახსაც ეკუთვნოდნენ. თავივე შეიძლება ითქვას ქალაქიც, სადაც ქარვამები ჩვეულებრივ თავიანთი ოსტატის სახლში ცხოვრობდნენ და ბოლოს ჩაესტუმბოდნენ ხოლმე კიდევაც, საერთო საქმე, საერთო ტრამეში, ინტერესთა ერთობაში კიდევაც, საერთო საქმე, საერთო ტრამეში, ინტერესთა ერთობაში (კლასობრივი შეგნების წინააღმდეგობათა მიუხედავად) თიანობა (კლასობრივი შეგნების წინააღმდეგობათა მიუხედავად) და საერთო გარემო შეტერაც — უყოველივე ეს, ხელს უწყობდა საოჯახო თემში კვალიფიცილარული კავშირ-ლონიერობების ჩანაუყოფლობას.

მეორეც ერთი, მცირე ოჯახი ბ. წ. ლინიავებში, დიდ ნაოსნურ კოლექტივებში ითქვიამებოდა. ამგვარი ლინიავები არისტოკრატიული გარემოსათვის უფრო იყვნენ დამახასიათებელი და, როგორც ჩანს, იქ გაცილებით მეტად გრძნობდნენ თავს. ლინიავში, სისხლისმიერთი, ერთი საერთო წინაპრისაგან წამოსული, მაისი გასუყოფილად ფეხდობილი ნაოსნავეების გარდა, გვართან ძმად ვიცავდითაც შედიოდნენ. ლინიავის წევრები ნაოსნაური ერთსულოვნებით იყვნენ შეუღლებულნი, რაც ერთმანეთის მხარდაჭერას ავალდებულებდა.

დათ, გარკვეულ ომში, ისევე მოსახლელ ლინიავებთან თანამშვედრული და ჩოქორ ანგარიშურების დროს. მაგრამ, მეორე მხრივ, საუკუნის დასასრულად არისტოკრატიული და საოჯახო დაჭრებები თანდათანობით სუსტდებოდა და უფრო და უფრო უტყობადებთან მცირე ოჯახებდა. ლინიავისათვის ბიძა-დედოფლობა ნაოსნაური კავშირის უკველად დამახასიათებელი უფროა, რომელსაც გერმანულში, ჭერ კიდევ უძველესი დროიდან უფრო მეტად კავშირად მიიჩნეოდნენ, ვიდრე მამა-შვილობას.

რა თქმა უნდა, არც საოჯახო თემში სუფევდა იდილიური ურთიერთობანი და არც ლინიავის წევრები უგარებდნენ განწყვიტული ტრამეების ქვრების. სინამდვილეში, მათა და ბიძაშვილთა, მამათა და შვილთა შუღლის, არაგრძნის დაღვრება ნაოსნაური სისხლი. ფეოდალური ლინიავი თავის კენებს ზრდობდა — მოსწებულად შეინიშნავს ფრანგი ისტორიკოსი „დიდ გოფრ. გარდა ამისა, ლინიავი მრავალი ბუზის გამჩენიც გახლდათ; ეს ის აღიარებული, მაგრამ უფულოვანი ვაიმეშვილები იყვნენ, რომელთაც კანონიერი მექვიდრებისაგან განსხვავებით, არაფერში ედით წილი.

დღე, ფეოდალური ლინიავის ტიპის ოჯახების შექმნისაგან მიღრეკილება პატრიარქობა, ქალქის მოსახლეობის შედგენასაც ახასიათებდა, რამაც უფელზე მკვეთრად მეორე მეტე-მეცადმეტი საუკუნეების გენეზის იჩინა თავი, რამდენიმე თაობისაგან შემდგომი დიდი ოჯახები აქ მთელ უნებნად ცხოვრობდნენ, საკუთარი კოუმუნიტ დაცულინი და საკუთარი ეკლესიების შრომელები. ზნორად ისინი კავშირებადაც ერთიანდებოდნენ, რომელთაც, მეცადმეტი საუკუნეინად არა მარტო საერთო წარზობობა, არამედ საერთო ეკონომიურ და პოლიტიკური ინტერესებში ედით საფუძვლად. პატრიარქობის ლინიავები იერარქიულ პრინციპს მისდევდნენ დაპირწინება მხოლოდ ნაოსნათა თანხმობით ხდებოდა, ახალი ოჯახის ქმნებრივ უფლებებს კი, გვართს უსუფულონი მანსაზრდებდნენ. ქალქის ხელისონია და წარსულ ვაჭართა წრეში პირიქით, მცირე ოჯახები ქარზობდა; ახალი ოჯახები ეკონომიურად სუსტად იყვნენ დაკავშირებული შრომელებთან.

ოჯახს ადრე ეცდებოდნენ, საეკლესიო წესების თანახმად, სასიძო თოხმეტიც მანც უნდა უყოფილიყო, საპატრიარქო — თორმეტისა. ქალაქებში, კიდევ უფრო პატრიარქულ ნიშნავდნენ, ასე რომ, არჩევანი, ძირითადად ეკონომიური ან პატრიარქობითი თვალსაზრისით განპირობებული, უფრო შრომელების საქმე იყო, ვიდრე ქალ-ვაჭისა. ქალი ოჯახში ნაკლებ უფლებებით სარგებლობდა; ამის ნათელი დადასტურება კანონიერი სამართალიც. მეცადმეტი საუკუნის ბოლოს, ლინიავიანელი ბერი ნიკოლაი ბაიარდი წერდა: „ქმრის უფლება აქვს დასაჩინო და გამოსწორების მიზნით ეკლესიის კიდევ ცოლი, რამეთუ ცოლი, ქმრის საოჯახო კუთვნილებათა“. ბაიარდი ქმრისა და ცოლის ურთიერთობას სკოლის მანსაველებლისა და შოწაფის ურთიერთობას ადარებს, თანაც, ისიც საუფლისხმობა, რომ ლინიავიანელი გარკინის „დეტრები“ იშველებს, თუმცა, ამ „დეტრებში“ ცოლის ცემა აკრძალულია (იშვითი გამონაკლისის გარდა) და ეს მოტივი, ტეცობა, თავად ბაიარდის მიერაა ჩამატებული. ამ თვალსაზრისით ჩვეულებრივი სამართალიც მცირედად თუ განსხვავებულად კანონიურისაგან. მეცადმეტი საუკუნის ფრანგი ვეკილი ბიონაურაი პირდაპირ ამბობს: ცოლის ცემა შეიძლება, ოღონდ — ზომიერად.

შეზღუდული იყო ქალის ეკონომიური და სოციალური უფლებებიც. ქალი არ შეიძლებოდა მღვდელი უყოფილიყო. მექვიდრობით წოდების მიღება ქალსაც შეეძლო, მაგრამ ინგლისელი ბარონესები და აბატისები არასოდეს დასწრებთან პარლამენტის სდღომას. თუ ნანას ვაჭებიც შეედა, გათხოვილი ქალაშვილი მშობის გარდა ვეჩაფერის მიიღებდა, ხოლო მის გაუთხოვარ, ჭერ ისევ მამის სახლში მცხოვრებ დებს, უმნიშვნელო თანხა ეძღვოდათ — დასამარხად თუ მონასტერში აღსაკვეცად. მართალია, მეორე მეტე საუკუნეში ქვრავებში და დელისერთა უფროსებშიც მოიპოვეს უფლება თვითნაირი ქვრებისა თუ მამების მექვიდრეები გამხდარიყვნენ, მაგრამ იქამდე, გერმანულ კანონმდებლობას დაუსუებლად მიანდა ქალისათვის მექვიდრეობით მიწის გადაცემა. მანონაც და მერტეც ქალები იშვითად სარგებლობდნენ ანდერძის დატოვების უფლებით: მეთოხმეტი საუკუნის შუა ხანებში ინგლისურ პარლამენტს ამ თვალსაზრისით ქალი უნასთან შეედა გათავისუფლი. ქალი, იმ დროისათვის, ფეოდალს მოსაკოვებელი პასიური იარაღი იყო და მეტი არაფერი: რაცა ადრეშუასაუკუნეების დროინ-

კოტა და ილიებანი სიურკო. ქანდაკება (ახან ბელონელი) 1360 წ. იუსტიციის სასახლე. პუბლეტ



ფერადბოლიანი ლერეები. მინიატიურა
(ყანა ბურგუნდელის დაქორწილება). 1330 წ.



დელი ლიტერატურის გვირი ქალისათვის იბრძვის და ამ ბრძოლაში ათისგვარ გმირობას იჩენს, მის მიზანს თავად ქალი კი არ წარმოადგენს, არამედ ის მიწები და სიმაღლიერ, რომელთა ხელში ჩაგდებაც მას ამ ქალის მემკვიდრეობა შეუძლია.

ობოლი ქალიშვილის გათხოვება (თუკი ახლი ნათესავი მამაკაცი არაინ ჰყავდა) სენიორის უფლებად და მოვალეობად ითვლებოდა და, ამგვარ შემთხვევებში, ქალი ადვილად შეიძლებოდა ქცეულიყო პოლიტიკური თუ ფისკალური მისწრაფებების მსხვერპლად. ფეოდალური კანონმდებლობა ანგარიშს არ უწყევდა ობოლი მემკვიდრის აზრს (როგორც მამა — გასათხოვარი ქალიშვილისას) და თუმცა, მღვდელი გვარისწერისას ყუველებს ეციხებოდა პატარაძალს, თანახმა იყო თუ ანა გათხოვების, ცოტას თუ აღზოაჩნდებოდა ხოლმე ძალა, ტრადიციულ და საზოგადოებრივი აზრის წინააღმდეგობაა გადასალაზავად.

ინგლისის მეფემ, იოანე უმცირესულმ (1199—1216) თომას სეიბლის მემკვიდრე, ვინმე გრისი, მთავარი მტკიცების ძმარე, ადამიწველზე დანიაშა. შესრულდა თუ ანა გრისი თიხი წლისა, ადამაშა დაქორწინება განიარაბა. ენისკომოსა აგრძალა ეს ქორწინება, მაგრამ მისი არყოფნის დროს მღვდელმა მაინც დასწევდა გვარის ახალ-გაზრდებს. როცა გრისი დაქვრივდა, მეფემ ის თავის კარისკაცს, ნორმანს მითაზოვა (ნორმანმა მისათვის ორასი მარკა გადაუხადა მეფეს). ნორმანის სიკვდილის შემდეგ, მეფემ უბედური ქალიშვილი მესამე და ყველაზე უარეს ქმარს, ბიანს დე ლილს მიჰყიდა და ამგვარად სავსის მარკა მიიღო.

განსაკუთრებით მეტყვრად ეყურებოდა კანონი რაიმე დანაშაულებში მხოლოდმა ქალის. მეთოხმნეტე საუკუნის ინგლისში ქმრის მოკვლისათვის ქალს კოლონზე სწავებდა. საფრანგეთსა და გერმანიაში კი — ცოცხლად მარხავდნენ. ქალთა არსებულუფლებებისა იმდროინდელი ევროპის მთელი სოციალურ-ეკონომიური და პოლიტიკური სიტუაციის აიხსნებოდა. შუა საუკუნეების საზოგადოება განუწყვეტლოდ იმის საფრთხის ქვეშ ცხოვრობდა და შემორჩული შემატოვდა უმადლეს დირსებად ითვლებოდა. თანაც, შიმშილისა და ქორების (უპირველეს უკიდობის, კი მიწის) დაყოფის შიში აიძულებდა. მაშვის გაჩენის უნარი სოციალურ ბოროტებად ჩაითვლებოდა და არა მდლად, ქრისტიანობა, რაკი შეუფარავად აცხადებდა ქმრის ოქახის უფროსად, ხოლო პირველყოფილ ცოდვას მთლიანად ქალს აბრადებდა, ამით კიდვე უფრო უწყობდა ხელს ამგვარი შეხედულების გავრცელებას. რაც, რასაკვირველია, ნაკლებად შეესაბამებოდა სინამდვილეს: გლეხი ქალი ქმრის მხარდამხარ ეწეოდა ოქახის ქაანს; ცოცა საქმე როდო ეთოდებოდა ქალის ხელით, როგორც მიწდრად; ისევე შინ: ქალი ართავდა ხელს, ქალი მჩნავდა ქერებს, ქსოვდა, კრავდა, რეცხავდა, უფლიდა ბოტსანსა და საქონელს; დაიხავ რომ, ქეშმარბიტი დასახლისი გახლდეთ თავისი ეწო-კარისა, თუმცა, მრავალი დამკვირებისა და ცემა-დატყობის ატანა უხდებოდა.

გაბატონებული კლასის ცხოვრებაში განსხვავება უფრო თვალშისაცემი იყო: მამაკაცი სამხედრო საქმეს მისდევდა და სირცი-

თაც და დროითაც ემიწებოდა საქალბო შრომისა და საზრუნავს, ძირითადად სახლის გარშემო რომ ტრიალებდა. თუმცადა, ამ წრის ქალთა სოციალურად სხვადასხვაგვარი იყო, რასაც კონკრეტული სოციალური და ეკონომიური პირობები განსაზღვრავდა. რა თქმა უნდა, მდიდარი და წარჩინებული ოჯახიდან გამოსული ქალი, რომელსაც გაყენიანი ნათესაობის მხარდებურის იმედი ჰქონდა, ქორწინების შემდეგაც ინარჩუნებდა დამოუკიდებლობას და ქმრის გამწვავების შემდეგ შეძლო ხელში აეღო მთელი მეურნეობის მართვა-გამგეობა. რაც ევროპის ფეოდალური სენიორები გვარისნულ დაშქობაში გაეპარინენ, მათი ციხე-დარბაზები და ფეოდეები მათი ცოდების ხელში ამოიჩნდა. ჩვენამდე იმ მამაკაცი ქალბატონების სახლებამაც მოაღწია, სამხედრო რაზმებს რომ მეთაურობდნენ; ენა დარკს მრავალი წინამორბედი ჰყავდა მეთოხმნეტე-მეტყვრად საუკუნეებში.

მეთოხმნეტე ასწლულმა შუა საუკუნეების ცხოვრებაში სრულად ახალ მოვლენას ჩაუყარა საფუძველი — ქალის კულტა და კურთხულ სიყვარულს. ეს მოვლენა, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ფეოდალთა წრეში გავრცელდა და ყველაზე ნიშნობრივად ფრანგულად და გერმანულად საჩინოდ პოეზიაში გამოიხატა. ლირიკული სარაინდო პულსა, რომელიც სეუფლებებისა და გათხოვილი მანდილოვნებისად რაინდის სიყვარულს განადიდებდა, საფრანგეთში ამოიყენდა, დაახლოებით 1100 წელს და ყველაზე დიდნას პოლიტიკურად დაქვემდებებულ სამხედრო — აქტიანიასა და ტელუტის მიღამებში იარსებდა. ტრუბადურობას, როგორც თავად ხელისუფალი, ისე თავდაზნაურობის დარბი წარმომადგენლები მისდევდნენ. გერმანული სარაინდო პოეზია — მინენგაგის—გაფურჩქენის ხანა მეთოხმნეტე საუკუნის საშოცდადაინი წლებია, ამ პოეზიის ცენტრები თიანდნ ბაზემენტრეგისა და ტურინგაიელი ლანდგრაფების სასახლები იყო; ვენასა და ვარტბურში, შემდეგ კი ცენტრმა გოცენშტაუფენების კარზე გადაინაცვლა. მინენგაგის თა უმრავლესობა მინტერაღლთა წრედან იყო გამოსული.

ისევე, როგორც ბერმანუნობა, კურტუზულთა სიყვარულიც შუა საუკუნეებში იყო ქორწინების ანტიოეზა. ეს სიყვარული — ტრუბადურული და მინენგაგისა მიერ იმ ფეოდალური კანონმდებლობის ტერმინებით შექებულთ, სადაც მთავარი ადგილი ეთოვლებას უყავია — ალბათ, სენიორისა და ვასალ შორის არსებულ იდეალური ურთიერთობების სექსუალურ სფეროში გადატანის შედეგად ამოიყენდა. შეუვარებულთ ისევე ემსახურება თავის გული-სწორს, როგორც სენიორს ვასალი, რომლის იდეალურ პატარონისთვის თავის განწირვაა. კურტუზული სიყვარულის სავანს არც სქესობრივი სიზოლოვე შეადგენს, არც მატერიალური გამორჩენა და არც სოციალური პრესტიჟი — ის თავად გრძნობის ასპეტაქება, გრძნობას, რომლის ძირითადი ელემენტაც უნაგარობაა. ტრუბადურ ბერნარ ვენტაღურელი (დაახლ. 1140—1195) ხოტბას ასახმს გათხოვილი ქალის სილამაზეს, და, თუმცა, ქალი მის სიყვარულს სიყვარულითვე არ მასუბობს, რამდენადაც სხვას ეუფლებს, რაინდ მანც მარადილთა ერთოვლებებისა და უნაგარი სამსახურის ფიცს



აქლეს თავის ქალბატონს. ამგვარ სიყვარულში ქალი არ არის განსხვავებული, ის მხოლოდ იმდენადაა სპირტი, რამდენადც სახას ამდენს არიდს თავისი გინებობით გამოამჟღავნოს. აღედან მარტან ფონ აუეს (დაახლ. 1170—1210) პოეზიაში, ქალისადმი სამსახური დღოსმსახურებშია გადარჩეული, ხოლო სწავლვა წარმავლისადმი — მარადიულსავე სწავლვაში. სიყვარულის შეზღობულ, ტოტორნული ჰერზის ფონ შროუგენი, (1150—1222) ქალს სრულყოფილების მარადიული იდეალის სიმბოლოდ მიიჩნევს. ამგვარ აჩვენებულ სიყვარულს არაფერი ჰქონდა სერიოზი მიზნით ქალის მხედველობა სიყვარულთან, რომელსაც ისეთი პოეტები ჰყავდა, როგორც იუვენე ვოლტრან ფონ ენემანდი (დაახლ. 1170—1220), ვალტერ ფონ დერ ფოტელეიდ (დაახლ. 1170—1230), თუ ნაიდლან ფონ როიენდი (დაახლ. 1180—1237).

ქალის კულტურა, განსაკუთრებით ძალიან დღოსმსობით მარაბინისადმი, ქრისტიანული მითოლოგიის „პირველი ქალბატონისადმი“ თავყვინდებში გამოიხატა. მარიაში, „ახალი ევას“ პატრიუსტიკა განსაკუთრებით მეტიორმეტე საუყურდნად ძლიერდებოდა. 1140 წელს დაწესებული იქნა უმანო ჩასახვის დღესასწაული. ამგვარი მარიაოღატაკის (მარიათის კულტურა) წინააღმდეგ ბეჭერი დღოსმსობით ლაშქრებდა, მათ შორის ბერნარ კლერკოსელიც (1090—1153), მაგრამ დღოსმსობისადმი ხალხის მოწინავე შეუფედება ირწოდებოდა. მარიაში, უპირველეს ყოვლისა, ხალხი თავის მოსარჩელედ თვლიდა და ვიჭერ ნოყენიდან იმასაც კი განმარტავდა, თუ რა დიდი გავლენის მოიხდენა შეეძლო მას შემქმნელზე, როგორც შექმნილი სამყაროს ნაწილს; ის ხომ დღესობის დედაა, ამბობს ვიჭერი, ხოლო დედა კი ამ თხოვლობაში — ბრძანებდა; ამიტომაც უმდენს ქრისტედ და, არა მარტო უმდენს, ურცხვად იღებს ხომდე უმდენს სიტყვას. უჩაღდ არ უჩაღდა, არც იმის ლოცვა-ვედრებას სტოვებს თურმე მარიაში განუყოფილს, როგორც ერთ ფაბრიკაში მითარბობილი. მარიაში სახარბოებულე აუჯილი უჩაღდისათვის ხელი შეუწყულება და დახარბობას გადაურჩენია; ხოლო როცა ქალისი ხმალი შეუშრავდა, ხმალც აურიდებია იმისთვის. ქომავის კულტურა, იმ კულტურა, რომელშიც ნაწილად გამოსკვივის წარმართული ხალხური მოტივები, მარადიული ქალური საწყისისადმი თავყვინდებში წარწეული — ტრუბადურთა დღესობით განიდგინებდა და ქუაში გაყოცხლებული მეტიორმეტე-მეცამეტე საუყურდნის მოქმადეცაა საქრთული.

შუა საუყურდნის ქალები, შედარებით თავისუფლები, აღბაი, მაინც საზოგადოების ორივე უკიდურეს პოლუსზე იყავები; გლვებზე და არისტოკრატულ გარემოში, რაც არ უნდა უცნაურად მოგუჩვენებოდა. სწორედ ქალბატონები ექიმოდნენ ყველაზე მაყვარად, საკუთარ ცოდნებს. მსხველ საუკური და ხელისნური წარმობებში ქალმა ვერ დაძვირდა ადგილი და ამიტომაც, ქალქელი ქალი კიდევ უფრო მიჭკვეული აღმონდა ეკრასთას, ვიდრე სოფელში ანდა დღესდარჯიანი. ქალბატონი ქალბების ქვევის მაყვარი ნორმების კი დღედგინეს; თუქაში აქტი-იეთი არ უნდა ექცირათ, თუედახარბობებს უნდა გაეყოლით, არ უნდა გაეცინით და არავის არ უნდა გამოლაშქრობდნენ; ქალბატონები კი მუქელზე ხელდებდაკრთებულს უნდა მსდარჯიყენენ შინ. ქალბების აღზრდებს ქალთა სტატუსის გაუმჯობესება არ მოყოლია, პირიქით, მეტიორმეტე-მეცამეტე საუყურდნის კიდევ უფრო დამამცირებელი გახდა, ვიდრე წინა საუყურდნი იყო.

როგორც ჩანს, სწორედ ქალბის წირდან გამოიღვინდნ ის ინიტელები-ქალბები, ანტიფემინისტური ოხსვლებებით რომ წაღეკეს შუა საუყურდნის ლიტერატურა. ჩერ კიდევ მეტიორმეტე საუყურდნის პოეტმა მარბად რჩენულა, ბიბლიური ტრადიციისა და ანტიკური მაგალითების მოშველებით, ქალი „ყველაზე სამშო მახეზე“ გამოიზიდა და შურთან, ქარაშუტა, ხარბ, გაუმძაღარ არხეზად მონათლდა, რომელსაც სული მიდის დვიწიზე და, ყველა სიეთესთან ერთად, აფორიცავდა და ყბედევ. ქალი „ტბილი ბორბობას“, რომელიც მართავს სამყაროსო, — ასკვისს პოეტი.

მეტიორმეტე-მეცამეტე საუყურდნის მწერლები, ტრუბადურთა თანამედროვენი, უყოველნარბად დასკოდნენ ქალთა მანქირებებს, განსაკუთრებით კი იმ ბრძოლებს აქტივებდნენ, ცოდქმობის უღელში რომ ჰყოფდნენ თავს. მეცამეტე საუყურდნის ფრანგი პოეტი რიხტეულ არც საუყურდი თავს იმდენს და მწარედ დასკინის: ან ქუაა ზედ მქონდა, ან თვალები, რამ შემარბვივინა ეს

უშნი და ჩემსავით გუდაფუშუა ქალი, თავისი ხანდაზმულობის შეტრ არაფერი რომ მოყოლია მშობილად.

იჯახური ცხოვრება გაწუქვედელი დაკინვის საგანია. ერთი ფრანგული ანბლის გმირს, პარიზელ თურმე, თავისი ცოდლი, ქალბატონი ფანოს, სულ რიქნაში ედგა თურმე; ქმარი პრასას თუ იზარტება, ის მუხლენი უმწავდება; ხოლო როცა მუხლენი მოუწვდება — პრასა ხედვებდა მაყვარედ. ცოლს ზღვის თევზისაირის აგზაწინდა ბაზარში, იმას კი — მდინარისა მოქონდა. იმორინდელ მწერლებს დღესდარბი ყბად მქონდათ აღებული ქალთა ირწობი კანები, ღრმა დღედლებები, გჭკული შლოფები, მიდღრული ქარბები, ტარზე შემობმანსილი, ბეჭეტი, აბრეშუბითა და ვერცხლით გაწეულილი ყუბებები, ქნენიანი ფეხსაცმელები, ათასგვარი თხამბრავები თუ სუკოეთი დაკოსებულე ხელოვნური „ჩრქანი“ თხამბრავები მოდის მიხედვით, პირბადე რომ მქონდა ზედ მიმჭრებულს. მორალისტები ამასთან დაკავრებითი თანხანა მოედარბას იგინებდნენ, მეუღლას თავი იქნებოდა ეს, რქინი ეშმაკი თუ უკლანი საცანა. ბეჭერი გესლი იწხოვდა კოსმეტიკაც; ჰურდის, საღებავის თუ ნელსაცხებულე და სხვა ანბანს სისაქალებზე, მოჩარბისთა თქმით, ცხვირის ნაღვლისა და ძაღლის ქონისაგან რომ მზადებოდა. იგივე დღე ადგა ქალთა განაღმბებულ იარაღებსაც; თმის სამაგრი იყო, მატრატული თუ წარბის ამბაქნელი. მორალისტები გამოეფრებოდნენ ამორახებენ ქალთა სიყვარულს, სიყმავეს, კამო დღედგარბული, პარიქანა და მოღაღღებუ ზუნებს; არანაკლებ აღაშოთებდათ ქალთა განათლებლობაც; „შოლო ჩემო, — ქალბატონი მეცამეტე საუყურდნი ორბინდ კრთუთა, — არც ლამაზი ქალი შეიქონი, არც წივისს მცოდნე, რამეთუ ერთიცა და მეორეც ფაღალმცამკია“.

შუა საუყურდნის წარმოდგენის მიხედვით, ადამიანის ცხოვრება ექვს პერიოდად იყოფოდა: ყრბობად, ბავშვობად, სიყმწავილად, სიჭკაბულად, სიჭარბავად და სიბერედ, რომელთაც ექვის ისტორიული ეპოქა შეესაბამებოდა — დასახამიდან წარუღნამდე, წარუღნედან აბრამამდე, აბრამამდე მეფე დავითამდე. დავითიდან ბაბილონის ტყვეობამდე, ბაბილონის ტყვეობიდან ქრისტედ დაბადებამდე და, ბოლოს, ქრისტეს დაბადებიდან სამყაროს დასასრულამდე. ადამიანის ასაკს (და, აგრეთვე, ისტორიული ეპოქასაც), შუა საუყურდნის მბილიერი აზროვნება ამისკენდა დადამას სათავისუფლადეცა; განთავილ დარბს აბილის დრო იყო, მესამე სათაი — ნოესი და კიდობნის აგებისა, მეცამე — მოსეს კანონდებლობისა, საღამო კი — ქრისტეს გამოცხადებისა. ადამიანის ცხოვრების პერიოდები, იმ ხასით, როგორითაც მათ შუა საუყურდნის თივლდნენ, დღეს, სმითლება, ცოტა ან იოუს, შუაუღელმდე მოგუჩვენებს; მამონდელი თვალსაზრისით, სიჭკაბე უკლებურ წაღედ გრძელდებოდა, სიჭარბავე — ირმოდებდათადე, რასაც სიბერი მხსუნდა. მართალია, სიმოდლი სტატისტია არ მოგვეყოვება, მაგრამ, ტყუობა, ადამიანები აღერიცხებდნენ; შომბოლოები, ებიღებები, იმები და ფოღადღური განბოქოლებები ამისკენდა იყავითხებდნენ თავიან სიჭკეს.

შუა საუყურდნის ყრბობა შესახებ ჩვენ ცოტა რამ ვიცით. ქალბები შინ მშობიარობდნენ, უკეთეს შემობავებში — ბებია ქალის დახმარებით. ურბას ღამის გარწინსთავზე ნაწოვდნენ, რის ხელდეც ის „ახელზე“ ქრისტანაული თემის, საზოგადოების წევრი ხდებოდა. ნაწლობა მთელი ქრისტანაული სამყაროსათვის აუღელბული იყო; თავის არიბება დალტად ითვლებოდა (შუა საუყურდნობივი ტერმინოლოგიაში „ეროგულებასა“ და „ღლტას“ ძალთან ფართო მნიშვნელობით ხმარობდნენ) და ნაწლობის უფლებებმყოფელი მაყვარედც იწებოდა. ეკლესიის მოძღვრების მიხედვით, ნაწლობაც ერთ-ერთი მთავარი საიდუმლოა, „ახალი წიღეცეკეთა“, რომელიც სხეულს რამბე ნაწლის კი არ შორბებს, არამედ — საერთოდ „ბორციულს“, რათა ადამიანი სულიერი სამყაროს აშარბოს. მონათვლა უნიკალური მოვლენაა, რომელიც ცხოვრებში მხოლოდ ერთხელ ხდება და მისი გადმერება შეუძლებელია. თავადიანიცღად, მონათვლის ძირითად ფორმას წყაულო ჩაენებდა წარმოდგედდა, ჩერ მდინარეებსა და ნაყადლებში, მოგვიანებით კი, ამ მიზნისათვის სპეციალურად აგებულ ბატიკტერიუმებში — ეკლესიასა და განსაკუთრებულ შენობაში მოთავსებულ წყალის სახეე მხოლოდ (მეზახებში). წყლის სხურება კაოდღურ ეკლესიაში მხოლოდ მეტოხმეტე საუყურდნად დამკვირდა. ნაწლობის



ყრბას სახელს არქმედენ და დემონთა განსაღვინად განსაკუთრებულ ფორმების წარმოქმნიდენ ხოლმე.

როგორც ჩანს, შუა საუკუნეებში ყრბათა აღზრდას განსაკუთრებულ უსრულდება არ ექცეოდა. არისტოტელის თაობანი შეიღობს დასარღველად ძიებებს ამოვინდენ, გლობს და ხელისაღმა ბავშვებზე უკაცინად ამოსილისანავე, სახმარებულში დაცოკადენ, ვიდრე ფიჭუ ღვინოს შესწოდებულ და შობილები ბოლო სამქმს გამოუნახადენ. სიუმაწურად ვერ მოაგრადებოდა: გარკობის თვის თორმეტი, ბებნისთვის თ თორმეტი წლის ასაკში. ამ ასაკში მათ უკვე მომწიფებულად თვლიდენ ცოლ-ქმრობისა და დამოუკიდებელ ცხოვრებასთან.

შუა საუკუნეების იქანის ცხოვრებაში ბავშვი მეტად პასიურ და უმნიშვნელო როლს ასრულებდა. ნიშანდობლივია, რომ შუა საუკუნეების საბჭოთი ხელოვნებისათვის თითქმის უცნობია ბავშვის თემა. ანგლოლოსია და ეროტასე შობრულად აღმანიშნავს გამოსახულებდენ; იმ ქანდაკებებსა და მინიატურებზე, სადაც ღვთისმშობელი ჩველათა ერთადეა გამოსახული, უწინ, თითქმის მთავარი ქრისტელი ჩია მოხუცე უფრო ჰგავს, ვიდრე ყრბას. შუა საუკუნეების ლიტერატურისათვის უცხო არ არის შობილური სიუვერალის შობივი, მაგრამ ბავშვი პრაქტიკულად უშვლებილყოფილია დაბავებოდენ იმ მიმრეხამდ, როცა გმირი, ასაკისათვის შეუფერებლად დიდობს და მონადირისა თუ მეომრის არაბავშვურ სიბრძნისა და სიმამაცის ავლენ.

ბავშვობა არამოყოფილებელ, გარდამავალ ხანად ითვლება, რომელიც თავისი არიადე არსებობს უფროსებისა და დამოუკიდებელს მოიცავს. ის უფრო ეთიკური (თანაც ნეგატიური) ცენება, ვიდრე დროისა, რის გამოც სიტყვა „ბავშვი“ — Kind შუა საუკუნეების გერმანიაში „ბერავის“ ანდა „ურავის“ (ურადელის) სინონიმად იქცა. მხოლოდ მეცამეტე საუკუნინად გვხვდება არტახევი დანი გაყოლილ ჩვილის გამოსახულებანი.

მაგრამ ქალაქების განვითარებამ, თუკი ერთი მხრივ, როგორც უკვე ვთქვამ, გაუარესა ქალთა დღგომარობა, მეორე მხრივ, ცხოვრების ცოცხლობის შეიტანა შუა საუკუნეების ბავშვთა ცხოვრებაში; სწრაფ ქალაქში, შედარებით უფროსი პირობების გამო, ბავშვთა თანდათანობითი შექოლა გარკვეული დამოუკიდებლობის მოპოვება და, იქამდე ემიდემიათა პოტენციურბა მხებურბა „უასაკი“ მორჩილება, თავისი უტუნებლი ადგილი დამიკვირბა სახელშიც, ქუჩაშიც და, რაც მთავარია, სკოლაშიც. თუმცა, სკოლაში სიბრძნე უკვლასათვის არ იყო სავალდებულო. გლობის შუილი მისთვის აუცილებელ გამოცდილებას იქანებურ იძენდა; ხელისხნება, ჩვეულებრივ, თავიანი შეიღობს შეგარდებდა პაბრებოდენ; გერმანისის ქალაქებში ხელების სწავლა უფლი ღირდა. სწავლა ირასამი წილი გრძობდებოდა, რის შემდეგაც ემწიფული ქარვალა ხდებოდა.

შუა საუკუნეები სკოლების სიზრავით არ გამოირჩეოდა. ანტიკური საერთო სკოლის ტრადიციები აქა-იქდა იყო შემორჩენილი, ისიც სახმარებო, ძირითადად იტალიაში. აღლების ჩრდილოეთით უმთავრესად სამონასტრო და საეკლესიო სკოლები არსებობდა. შუა-საუკუნეების დროინდელ სკოლაში უშვლებილყოფილი იყო ასაკობრივი ცენები; ცხოვრობსოცავი ბავშვი და შედრებულთა ქაბუკი ერთად სწავლობდენ ანაბას, და საერთოდ, არავინ იტყობდა თავის, ბავშვთა საცდფორმო ინტერესების გათვალისწინებით. სამონასტრო სკოლაში ბავშვებზე ისეთივე მკაცრ დისციპლინას ექვემდებარებოდენ, როგორცაც ბერები (შუა საუკუნეებში, ბავშვი ხომ მხოლოდ და მხოლოდ უსაკი მორჩილიად ითვლებოდა); საშლოცელოსა, სატრაქელოსა და დორმატორიუმში (სამწიხნელში) ბავშვები წინამძღვრის გარეშეწოდებულ შეთავაზურების ქვეშ იმყოფებოდენ და ლაპარაკიც ეკრძალებოდათ, სიმღერბა და თამაშიც, ერთ-ერთი უკვლავზე ძლიერბისილ პედაგოგურ საშუალებას როცა წარმოადგენდა. საეკლესიო სკოლაში რვა წლის ბავშვი იყო წლის ქაბუკებანი ერთად სწავლობდა, ერთი და იმავე პროგრამით, და ძლიან მალე მოხვდებოდა ხოლმე იმათი ჩინიერების სფეროში. დიდი ხნით სახლს მოიყვებოდა მოწვეუ, რომელიც პანსიონის მასწავლებლთან ერთად ცხოვრობდა ანდა მდგმირად დიდებობდა ხოლმე; თავებინანად ჩაღვლული იყო უკიდვლიერ სახარუნეში. თითოერთ უნდა მოეკოვებინა პოურ არსობისა, რათა, როგორც მაშინ ამბობდენ, „რადეცა მინერ შობილადეა კისლს“; გარდა საეკლესიო ზარების რეკვისა. მოწვეუ, ჩვეულებრივ, წყა-

დასა და ხელდა პურზე ვადალიდა; იმის ემსახურებოდა, ვისთანაც მდგმირად დედა (როგორც შეიგინო ისტას) — ხაზრუნიც, ცხოველებდა, თუმცა, თავად ქაბას თუ მოუგვებდენ ხოლმე მოსხუბედა. ცენა-ტენაპა არც შინ ავლდა და არც სკოლაში.

სასწავლო პროგრამა (ვინადელი ანტიკურის ტრადიციის შესაბამისად) შვიდი თავისუფალი ხელოვნებისაგან შედებოდა, რომლებიც თავის მხრივ, ორ ჯგუფად იყოფილდენ — ტრივიუმად და კვადრიუმად. ტრივიუმ სწავლების საწყისი სტადია იყო — აქედანა ჩვენამდეღი სიტყვა „ტრივიალურს“; ანუ ვაკუიოლი. ტრივიუმში გრამატიკას, არითორიკას და ლოგიკას მოიცავდა, ხოლო კვადრიუმში — არითორიკას, გეომეტრიას, ასტრონომიასა და მუსიკას. შუა საუკუნეების ადრულ ენაზე ტრივიუმ ბატონობდა, კვადრიუმმა ზოგადსაანაწინალოლო სისტემაში შეცვებულ სკოლებინად მოიკავა ფეხი. კიბხვან ლოციკის, ფსალმუნთა და სახარების დაწვრიობი სწავლობდენ; განსაკუთრებულ უსრულდება ექცეოდა გლობს. შემდეგ ვადალიდენ გრამატიკაზე, რომელიც შუა საუკუნეების განათლების ქვეკუთხედს წარმოადგენდა. გრამატიკის (რადე თქმა უნდა, ლათინურს) — ვრცელბის კომენტატორისა და ვადაციების თანახმად, წინად იტრინის მასწავლებლის, მეოთხე საუკუნის გრამატიკოსის, ელიოს დინატოს მიხედვით სწავლობდენ. სკოლაში სხვა ენები არ ისწავლებოდა (მეთოთხმეტე საუკუნინდე), თუმცა, რინდსა და ვეპარს ცხოვრებაში ხშირად რამდენიმე ენასა თუ კლიკურ უხებობდა ლაპარაკი. ლათინურ გრამატიკას რომელიმე ძველი ავტორის კიბხვთა და კომენტარებით სწავლობდენ. მასწავლებლის შემდეგ მოიყუფეს ტექსტის იგივე მონადირე უნდა წაიკობა და განმარტავდა.

სასკოლო ოთახი საქმოდ უღიმეზოდ გამოიყურებოდა. მონაფეთიკის რადეკე ჩადა ვეარა, რაც მეტნაღვლად სიცოცხლავდა იცავდა. მასწავლებელი სავარძელში იქდა, ხოლო მის წინ, პოუბიტრზე, შესასწავლა წიგნი იდო. მასწავლებლები განუწვევლები ჩიოდენ მოწვევებზე; სწავლას თამაში ურჩენია და ერთი სულია აქვთ, დეკანში ან სხვა განათობ ადგობას ამოქონ თავი. ამდენ ბრძევს და დამხებულს ან რა სიტყვა მოარტულებს, ან რა როცა მოერტევა.

შუა საუკუნეების ერთ-ერთი ყველაზე დამოუკიდებელი მოწვეუ, პეტრე აბელარი, ასე აღწერს თავის ცხოვრებას: რაკი რწავლასინდ მქონა მიტრეკილება, სახმდრო სამსახურზე უარი უთქვამს („განკვეთი მარის სატრებულოს“) და მთელი ოთხმოგი მოიკვებოდა ლოგიკის, ანუ, როგორც მაშინ უწოდებდენ, დიალექტიკის შესწავლას და, სანამ თითოერთი არ ჩაებნებოდა დისკუტებში, არც დროს ზოგადად თურმე და არც გზას იტრებოდა, იმანად სახელგანთქმული მასწავლებლებისათვის რომ მოხებინა.

დისკუტე — (სამეტნიერ-სასწავლო) შეტრეხება რინდია ტურინის მხგავსად) შუა საუკუნეების სკოლის დაშანასათებელი ფენომენია. დისკუტე ერთ-ერთი ყველაზე მიღებული ფორმა იყო იმ სავამთო პრობლემების განმარტავად, მამინდელი მცინიერების წინაშე რომ წამოტრებოდა ხოლმე; მოწვეუ მასწავლებელს ეკავახებოდა, მასწავლებელი მასწავლებულს, ერთი მასწავლებლის მოწვევები მეორე მასწავლებლის მოწვევებს, სკოლა სკოლას და ს. შ. აბელარი იმდენად მგზნებულ და დაბუღონებული მოაზრობე ყოფილა, ხშირად ამბიტებდა თურმე მასზე ვადალიდებულ უფროსსა და გამოადელ მოკავახებოდა.

სწრაფდ ეს იყო მიზნები ჩემი უხუცებებისათა, — ამბობს აბელარი. — რაც უფრო მემატებოდა სახელი, მით უფრო იცხებოდენ შურით ჩემი მონიზამდღვენი.

თანდათანობით მასწავლებლობის თავს ანებებდენ სამონასტრო და საეკლესიო სკოლებს და საკუთარ კორპორაციებს — უნივერსიტეტებს აპსებდენ, თავად ტერმინი „უნივერსიტეტი“ (universitas) თავიანთველად, იმ აღმანიათა ნებისმიერ ვაგროთაბება აღნიშნავდა, რომელიც საერთო ინტერესები და განსაკუთრებულ უფლებებზე სტადუტს გაჩნდათ. მხოლოდ მეოთხმეტე საუკუნის დასასრულდინად დაწიქეს ამ ტერმინის გამოყენება აკადემიური კორპორაციის გამოსახვად. Studium generale როგორც შუა საუკუნეების უმაღლეს მასწავლებელს უწოდებდენ და რომელიც პირველად 1237 წელსაა მოხსენებული) — შეესაბამებოდა იმ სკოლას, ფართოდ რომ იყო ცნობილი, შორეული კუთხებინდანაც რომ იზიდავდა მოწვევებსა და არა მარტო „შვიდი თავისუფალი ხელოვნების სწავლება შექმლო, არამედ, სულ



ერტუხული სიყვარული. გრაფიკა
XIV სსს მინიატიურიდან

ცოტა, ერთი სექციალური დისციპლინისაც: სამოქალაქო თუ კანონიერი სამართლისა, ღვთისმეტყველების ან მედიცინისა. ამგვარი სკოლების ერთ ნაწილს, უნივერსიტეტად ჩვეულებით გაკო (ex Konsultudin) თვლიდნენ, როგორც თანდათანობით ჩამოყალიბებულსა და სახელგანთქმულ მასწავლებლებს; სხვებს კი, პაპის, იმპერატორის და, იშვიათად, მეფის მიერ მინიჭებული პრივილეგიების წყალობით. მეცამეტე საუკუნიდან მოყოლებული, თანამედროვე თვალსაზრისით, უნივერსიტეტს ორი უპირატესობა გააჩნდა: ჭერ ერთი, ღვთისმეტყველების შემსწავლელ კლარკისებს, ხუთი წლის განმავლობაში ენახებოდათ თავიანთი საუკუნის უმემოსავალი (მენეჯიფიკუმები); მეორეც ერთი — უნივერსიტეტდამთავრებულს ნებისმიერ სკოლაში შეეღლით ემასწავლებლათ (jus ubiqne docend).

შუა საუკუნეების უნივერსიტეტთა წარმოქმნა (მეთორმეტე საუკუნიდან) უშუალოდ დაკავშირებული დასავლეთ ევროპის საზოგადოების ურბანიზაციასთან. ეს პრიციპლად ახალი მოვლენა ევროპის სოციალურ და კულტურულ ცხოვრებას და არც ანტიკურ უმაღლეს სასწავლებელთან ანათესავებს რაიმე, არც კონსტანტინეპოლის უმაღლეს სკოლასთან (სანგამოშვებით რომ არსებობდა 425 წლიდან, 1458 წლამდე).

საღერის სამედიცინო სკოლა, რომელსაც მთავრად საუკუნის მეორე ნახევრადან ჩაეყარა საუფქველი, უნივერსიტეტი არ ყოფილა, რამდენადაც არ შეუქმნა კოროპაციული ორგანიზაცია.

უძველესი უნივერსიტეტებია, ამ სიბერის სრული შესახებ უნებორყო გაგებით, პარისისა (რომელიც გამოირჩეოდა ღვთისმეტყველების განხრით), და ბოლონიისა (სამართლის სწავლებით რომ გაითქვა სახელი). ეს ორი უნივერსიტეტი, თუმცა ერთდროულად ჩამოყალიბდა, შინაგანი ბუნებით არსებითად განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან და შუა საუკუნეების უნივერსიტეტის ორ ძირითად ტიპს განასახიერებდა. ბოლონიის უნივერსიტეტი (საერთვე ქალაქისა), სტუდენტურ ორგანიზაციას წარმოადგენდა, რომელიც სამართლის შესწავლად ჩამოსული სტუდენტების ინტერესთა დასაცავად იყო გამოწვეული. მეცამეტე საუკუნის შუა ხანებიდან ბოლონიაში ორი კონვერსაციაც არსებობდა: universitas citramontanum იტალიელი სტუდენტებისა გაიძალა და universitas ultramontanum არს გაიძალა, რომელშიც არაიტალიელი სტუდენტობა ერთიანდებოდა. თავად ბოლონიელი სტუდენტები ამ გილიერებში არ შედიოდნენ. მასწავლებელთა და ქალაქის მესვეურთა პროტესტების მიუხედავად, სტუდენტებს გაილიერებმა, თანდათანობით, ხელი იკლდა მთელი საუნივერსიტეტო ცხოვრების ხელმძღვანელობა. მასწავლებლებს არა მარტო ხზის უფლება ჰქონდათ ჩამორთმეული საუნივერსიტეტო კრებებზე, არამედ თვით მასწავლელ პროფესორ სტუდენტთა მკაცრი მეთვალყურეობის ქვეშ მიმდინარეობდა და რაიმედ დარღვევისათვის პროფესორებს აჯარიმებდნენ კიდევ. ასე-

თი სისტემა სრულბოთაც არ წარმოადგენდა დემოკრატიულ ორგანიზაციას, რადგანაც ქალაუფლება გრძელვადიანი თანამდებობის პირთა მცირეტიზობანი ჭკუფხეს ხელში იყო თავმოყრილი (რეტორებისა და consilarii -სა).

პარისის უნივერსიტეტი კი, პირიქით, თავიდანვე მასწავლებელთა ორგანიზაციად ჩამოყალიბდა. ა. კონის აზრით, ამის შთავარი მიზეზი ხელოვნებათა მოსამზადებელი ფაკულტეტის სტუდენტთა სიმრავლე ყოფილა, რომლებიც უფრო ახალგაზრდები და ნაკლებად მორიფოული იყვნენ, ვიდრე ბოლონიის სამართლის ფაკულტეტის სტუდენტები — ხშირად ოცდაათ წელს მიღწეული და ცხოვრებაში დიდად გამოცდილი. ბოლონიური კონვერსიტეტი სკან განსხვავებით, პარისის ხელოვნების ფაკულტეტის „ნაციონში“ (ფრანგულსა, ჰოკარდიულსა, ნორმანდიულსა და ანგლო-გერმანულში) — მხოლოდ მასწავლებლები და მაგისტრები ერთიანდებოდნენ, როცა სტუდენტები არ ჰქონ უფლება ჰქონდათ და არც საუნივერსიტეტო დიკუსიებში მონაწილეობის. „უფროსი“ ფაკულტეტები (ღვთისმეტყველებისა, სამართლისა და მედიცინისა) „ნაციონად“ არ იყოფოდნენ, მაგრამ ხელოვნების მაგისტრები, რომლებიც ამ ფაკულტეტებზე სწავლობდნენ, თავიანთ „ნაციონთან“ იყვნენ დაკავშირებული, ვიდრე დოქტორის ხარისხს მიიღებდნენ, რის შემდეგაც უფროსი ფაკულტეტის წევრები ხდებოდნენ. ბოლონიისგან განსხვავებით, პარისული „ნაციონი“ არა მარტო ჩამოსულ მასწავლებლებს აერთიანებდნენ, არამედ დეკანობისაც. პროტესტები — პარისული „ნაციონის“ ხელმძღვანელები — დიდი უფლებებით სარგებლობდნენ, მაგრამ, იმის გამო, ხშირად რომ იცვლებოდნენ და თანაც სასუსისმგებელი იყვნენ, „ნაციონი“ კრების წინაშე, პარისის მასწავლებელთა გილიერის დემოკრატიული დელერეი დაქრავდა.

ზოგიერთი იტალიური უნივერსიტეტი (პიზისა, ფლორენციისა, პავიისა და სხვ.) გარდამაკლ ფორმას წარმოადგენდა: აქ ქალაუფლება სტუდენტებს, მასწავლებლებსა და მუნციპალურ ხელისუფლებას შორის იყო გაყოფილი. მმართველობა სტუდენტების მონაწილეობის ბუერის ვანარყო უნივერსიტეტის წყდლებაც ითვალისწინებდა. სამხრეთ საფრანგეთის ჩამდინებ უნივერსიტეტში (მონპელიეში, ანგოში, ორლეანში) — სტუდენტები და პროფესორები მხარდამხარ გამოიღოდნენ საკულუსიო ხელისუფალთა წინააღმდეგ.

პარისული ქარგის მიხედვით უაღბობოდნენ ჩრდილოური უნივერსიტეტებიც, კერძოდ, ოქსფორდმა თითქმის უცვლელად გადართო ორგანიზაციის პარისული სისტემა. შთავარი განსხვავება ის იყო, რომ ოქსფორდი, ისევე როგორც კემბრიჯი, არასახსიკსიპოსი ქალაქში იყო შეწყდნა და, ამდენად, მას წინაშეა ემეჭრებოდა სასიპოსიკსიპოსი მმართველობის გავლენის ქვეშ მოქცევა, ვიდრე ფრანგულ



უნივერსიტეტებს. პარიზის უნივერსიტეტის მთელი ისტორია, არსებობა, ექსკოპისის ძალაუფლებისაგან გასაბათისუფლებლობა ბრძოლის ისტორია, კანცერის უფლებათა შეზღუდვის განწყობდა და, რამდენადაც სწორად კანცერის აკონტროლებდა უნივერსიტეტის საქმიანობას და, რაც მთავარია, დღლიშობის გაცემას; ხოლო ოქსფორდელ კანცლერს დებანას არ უსარგებლობა ექსკოპისის წარმომადგენლის უფლებებში — მას მასწავლებლები ირჩევდნენ, ექსკოპისი კი მხოლოდ ამტკიცებდა ამ არჩევანს. მეოთხეზედ ეასულების ბოლისათვის ოქსფორდი მთლიანად გათავისუფლდა ექსკოპისის იურისდიქციისაგან. უნივერსიტეტის მასწავლებელთა მიერ არჩეული კანცერის ოქსფორდში დიდი უფლებებით სარგებლობდა და მის ხელში იყო როგორც სასულიერო, ისე სამოქალაქო და სისხლის სამართლის იურისდიქცია.

ინგლისის ადრეული უნივერსიტეტების თავისებურებას წარმოადგენს აგრეთვე „ნაიციების“ სისტემის სუსტი განვითარება, რასაც ინგლისის უფლებანი სკოლის უნდობლობები; ჩაქტილი ხასიათი განაპირობებდა; შედარებით მაღალი დონე მათემატიკისა და სახუნებისმეტყველო საგნების სწავლებისა (მეცამეტე საუკუნის პირველი ნახევრიდან) და შედარებით ნაკლები დიპტირატების საღვისმეტყველო და პოლიტიკური დისციპლინის, რომლებიც პარიზის უნივერსიტეტს, ინგლისელი ისტორიკოსის, ა. კობნის თქმით, „ივერისი აკადემიური მეთოდების“ აქცენტდენ.

კოლეჯების სისტემა, რასაც მეორეზედ საუკუნის ბოლის საფრანგეთში ჩაყარა საფუძველი, განსაკუთრებით სწორედ ინგლისურ უნივერსიტეტებში განვითარდა. პირველი პარიზული კოლეჯები, ჩვეულებრივ, მოსპილდებთან არსებულ საკუთრივქმედელ დამსწებლებებს წარმოადგენდნენ, რაც იგივე საერთო საცხოვრებლები იყო იმ ხელშეწოდ კლირიკოსისათვის, პარიზში რომ ჩამოდიოდნენ სასწავლებლად. 1257-1258 წლებში, ლუდვიკი მეცხრე კაჟელანა, რომებ და სორბონმა, ახალი ტიპის კოლეჯი დაარსა (რომელსაც შემდგომ მისი სახელი ეწოდა) — საერთო საცხოვრებელი დღისმეტყველების შესწავალილი მაგისტრატებისათვის. სორბონის კოლეჯის მიზანით შეიქმნა მაგისტრატა კოლეჯები ოქსფორდს და კემბრიჯშიც. თუმცა, ინგლისური კოლეჯების მიერ წარმოწეული საუნივერსიტეტო ცხოვრების დეტეცირალიზაცია უფრო თანამედვერყოლი აღმოჩნდა ინგლისური კოლეჯები თითო მართულ დემოკრატიულ უჯრედებს წარმოადგენდნენ, რომელთაც ახალი წევრების მიღების უფლებაც ჰქონდათ და ხელმძღვანელობის არჩევისაც, მაშინ როცა პარიზში კოლეჯები გარეშე, საკუთარი თუ საუნივერსიტეტო, ხელისუფლათა გაღვივების ქვეშ იყო მოქცეული. ამასთანავე, ინგლისურმა კოლეჯებმა, თანდათანობით, მეფე უფრო დახლოვდა თავად სწავლების პროცესზე დასახვილეს, პარიზის კოლეჯებში კი სწავლება დემეტრატულ ხასიათს ახარებდა.

შუა საუკუნეების ტელდენტობის წრეთ კემბრიჯით დასასწავლობა, რა თქმა უნდა, არ არსებობდა; ტელდენტთა ერთი ნაწილი მდიდარი იყო, მეორის კი საუთარი შრომით უხლებდა ლეჰა-პუტის მოპოვება. სტატისტიკური მონაცემების მიხედვით (მეთოხმეტე-მეთოხმეტე საუკუნეებში) ტელდენტთა ძირითად მასას მაინც საშუალო კონტრაივი სტატუსის ხალხი შეადგენდა. მეოხმეტე საუკუნის ბოლიშე ტელდენტობაში შედარებით მცირე იყო არისტოკრატია რიგები, ამასთანავე, სამხრეთის უნივერსიტეტებში ისინი უფრო მტინი იყვნენ, ვიდრე ჩრდილოეთში. მაგრამ უკვე მეოხმეტე საუკუნეიდან თვალნათლივ შეიმჩნევა უნივერსიტეტების არისტოკრატიულ სოციალურ სტრუქტურაში ჩართვის ტენდენცია, საუნივერსიტეტო ცხოვრების გაზარება რაინდული სამფარისათვის დამახასიათებელი მემუებით და სამართლისმცოდნისა და რაინდის დამსავსების სურვილი. უნივერსიტეტების მასწავლებელთა ქონებრივი მდგომარეობა, თავდაპირველად, საკმაოდ მერყევი გახლდათ, რადგან ტელდენტთა მიერ შემოტანილი ქირაზე იყო დამოკიდებული. გამორიცხული არ არის, რომ მდგომარისის პროფესურა იმითამაც შეირგებოდა თავის უფლებები მდგომარეობას, ბოლინი ის დ უნივერსიტეტს მატერიალურად უკეთ რომ შეეძლო მთი უზრუნველყოფა. პროფესორთათვის ხელფასის დანიშვნამ (პირველად მეცამეტე საუკუნის დასაწყისში, კასტილიის უნივერსიტეტში, პალენარში) დიქტორებს გარკვეული დამოუკიდებლობა მიანიჭა. მაგრამ, ხელფასთა თვალშისაცემი სხვაობა, სოციალურ უფსკრულს აჩენდა მასწავლებელთა წრეში, რომელთა ერთი ნაწილიც ქალაქის ბიუჯეტისაგან ტრწყმობდა, და — განსაკუთრებით გე-

რამაღ უნივერსიტეტებში — პროფესორთა გათიშვასა და სასწავლებლების სტრუქტურის ორგანიზაციის დასულებას იწვევდა.

უკი შუასაუკუნეობრივი შეგნება ფაქტობრივად უაღვიველიყოფს ბავშვობას, სიბავშვებს განსაკუთრებულ „საკხოველი კლასად“ აღიქვამს და, მაშინ ანთადება. სიბავშვ სიჭარბისაგან, როგორც წესი, გამოდელი (ინიციატიო) ან სახეობი ცერემონიითა გამოჩნული ქარაღლი, მას შემდებ რაც „შედგირს“ შექმნიდა, ისტატო ხლებოდა. დამუშავის რაინად აკურთხებდნენ, მოწაფე მაგისტრად იქცეოდა, მორჩილი კი — ბერად. სიბავშვის უკანაგრებუნენ გარკვეული მაიგორ ძალასაც; სოფლის საგაზაფხული დღესასწაულებში, რწმენის მიხედვით, სოფლის კეთილდღეობა რომ უნდა უზრუნველყოფო, ახალგაზრდათა თამაშობებს (ჩირიის, კოცონზე გადებობას) — განსაკუთრებული ადგილი ეკავათ. სიბავშვის, რიშელე მქიდროდ იყო დავკუშირებული ხიონური კულტობთან, ბუნების ძალბთან; უფლება ჰქონდა (შეირლება ეკავებოდა კიდევ); თავისი საკითხითი შეგნებულად დამარისპირებოდა ქარმაივი ადამიანის იოცას; ჰაბუერო თავაშეუბლებოდას, ნახევრად მშიერ, ჩვეულებად ქვეულ მწაწანლობას (სამაჟროში, სადაც უნივერსა, ხალი აზრი და stabilias რელიგიურ-ეთიკურ ფასულობად ითვლებოდა) — თავისი დამკველი და დამამკიდებელი დიპტირატურე კი გაჩნდა; ქარგალთა სიმეტრები, მოწაფური პოეტია იყო მიხეტიალუ ვაგანებების ღირაცა; ხოლო ეს ლტერატურა, მოვადურა აუენებდა და ამასხარავებდა ყველაფერს იმას, რთავც ქუდაშქიდრო და ჩამოულობებელი სსოგაგან ცხოვრობდა. ინიციატიები (თავითანი დამაგირეგებელი ქიევიები), იმ ზღვარს წარმოადგენდნენ, რაც ადამიანი ხიონურ სამყაროსთან, ბუნების ძალბთან კავშირს წყუებდა და კანონთა მორჩილი ხლებოდა. ამ თვალსაზრისით, შექსპირისეული პრინცი პარის ამაჟი, ღიოან ფალსტაფთან ურთიგობობის გაწვევებს შემდებ ჰუდაშქიდრო აგრევიზირს მხუებუდ რომ იქცა; ერთი მოქიქვის ბედზე კი არ მოეგონებოდა, რამედ სოგაგოლი სიმბოლია საერთოდ სიბავშუიდან სიჭარმაგეში გადავლასა.

თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ შუა საუკუნეობრივი სიჭარმაგე უფრო სოგაგოებრივი და უფლებრივი გაგება ჰქონდა, ვიდრე სოციალური. ადამიანი მაშინ ითვლებოდა ჰარმაგად, როცა საკუთრებასა და მეტეფერატობის უფლებას მოიპოვებდა. ბავშვები არ იყვნენ სრულუფლებიანი მესაკუთრები მვედარი შობილებს ქონებისა; ქონება მერყვის ხელში გადავიდათ ხოლმე, ისევე, როგორც თავად ობობების ბედზე. მერყეობა ფეოდალური სენიონის უფლება იყო და საკმაოდ ხელსაყრელიც, როგორც მატერიალური, ისე პრესტიჟის თვალსაზრისით.

უფროსობას, ჰბუკობისაგან განსხვავებით, ნაკლებად აინტერესებდა თავითანი განსაკუთრებული ორგანიაციების შექმნა. გამო-ნაკლისის, აღბათ, მხოლოდ ქრევი ქალბი შეადგენდნენ, რომლებმაც შუა საუკუნეებში გარკვეული პრესტიჟიაც კი მოიპოვეს.

არტახებში გახვეული ჩვილის ერთ-ერთი პირველი გამოსახულება, ქსნდაცება XIII ს. პირველ ნახევარში. შარტრის ტაძარი.





რამდენად, მაშინდელი წარმოდგენით, ქარივის დამსახურება დღის წინაშე ორმაგად მეტი იყო, ვიდრე ჩვეულებრივი ქალი-სა (თუმცა, უფრო ნაკლები, ვიდრე ქალქულისა). მაგრამ არც ქარივი ქალბერი წარმოდგენდნენ ცალკე სიცოცხლოვან ჯგუფს და ლატკათა ფენასთან იყვნენ გათანაბრებული.

სიჭარბავს სიბერე მოხედვად, ხილო სიბერე, ბიბლიური ნორმების მიხედვით, ღირსებად და ღვთის წყალობად ითვლებოდა. შუა საუკუნეებში იშვიათად ვხვდებით მიხარწილი მოხუცის სახეს, რომელიც, საქმეთაგან განმდგარი, მშვიდად ელოდება აღსასრულს. შუა საუკუნეების მოხუცები, ჩვეულებრივ, ორმოცი, ორმოცდაათი წლის ხალხია, ჯერ ისევ გაუთხეხავი, დიდად გამოცდილი და საზოგადოებისათვის ჯერ კიდევ ანგარიშგანაწიერი, რამდენადაც მათ ხელშია მემკვიდრეობითი ტრუტლებიცა და სიმდიდრეც. თუმცა, ქემშარბიტი გერონტოკრატია შუა საუკუნეებისათვის უცნობია.

სიკვდილი ადრე მოდიოდა, მაგრამ შუა საუკუნეებისათვის და მახასიათებელი შიშო სიკვდილისა მარტო იმით რადი აიხსნებოდა, განუწყვეტლევ თან რომ სდევდა ადამიანს იმი, ეპიდემია თუ შიმშილი. სიკვდილზე თავის ფიქრობდნენ, რადგან ქრისტიანული მოძღვრებით ის ახალი სიცოცხლის დასაწეისად ითვლებოდა, „მარადისობაში დაბადება“ და არავის შეუძლია სცოდნოდა, რა ელოდებოდა სიკვდილის შემდეგ — ხსნა თუ ჯოჯობის ტანჯვა-წამი. ამიტომაც იყო აღბათი, სიკვდილის სახე (ჩინჩი, რომელსაც ხანდახან ცელიც ექირა ხელში) ასე შეუპოვრად რომ მკვიდრდებოდა შუა საუკუნეების თქმულებებსა თუ მხატვრობას; სიკვდილს ხან გულისხმედა განასახიერებდა, სისხლი რომ არწავა მინდორის, ხან კი უშიწალო ომის წარმმართველი მეფე. უფრო მოგვიანებით (შესაძლოა, ქალაქური კულტურის გავლენითაც) ამ ლეგენდებით იუმორის ელემენტებზე იტრება: ახლა სიკვდილი ხან ხანაქის ვაქნილი მოთამაშეა, ხან ვერაკი მუსიკოსი, რომელიც თავისი სტერიის პანგებით იზიდავს მსმენელებს.

სიკვდილის როცა დამატულ წარმოდგენებშიც მკვიდრდება: სიკვდილი ერთდროულად ოცდაათი კაცს ესაუბრება, კიდევ უფრო რომ წარმოაჩინოს მიწიერი არსებობის ამოცანა.

სიკვდილის შიში აძლევდა ადამიანს თავისი აღსასრულის წინ, დახმარებისთვის ეკლესიისათვის ან მონასტრისათვის მიმართა: ერთნი რელიგიურ დაწესებულებებს მდიდრულ ლეგატებს უტოვებდნენ (ამ დროს, ხშირად, უშუალო მემკვიდრეებსაც კი ივიწყებდნენ), სხვები ბერად აღკვეცას ჩქარობდნენ. მონასტრები სიხარულით ეგებებოდნენ ამგვარ მისწრაფებებს, განსაუთრებით, როცა საქმე მდიდარ ხალხს ეხებოდა. პაპი ალექსანდრე მეოთხე იძულებული გახდებოდა თავად გაერჩია რეიზში მომხდარი ერთი მეტად სკანდალური ამბავი: ვიღაც მძიმედ დასრულებული მოქალაქე, ბერებს, ავადმყოფის ცოლის თანხმობის გარეშე, დაურწმუნებიათ ბერად აღკვეცილიყო და მონასტრისთვის გადაეცა ოცი ლიბრი (ოქროს ფული), რის შემდეგაც ავადმყოფი მონასტრში გადაუყვანიათ, სადაც, ყველასათვის მოულოდნელად, განკურნებულა; გაუხდია ბერის სამოსი და თავისი ფულიც უკან მოუხიზოვია. ეს რომ ბერებს გაუგიათ, გუშინდელი მომავლადვი ჩქვეით დაუზამთ და ძალით უთმევივნებიათ უარი საკუთარ ფულზე.

მიცალაბულს განხანის შემდეგ აცემდნენ, არაფერს დაკლებდნენ ხოლმე, რაც იმდროინდელ ტანსაცმელში შედიოდა — შოსი იყო, ფეხსაცმელი, ხელთათმანი თუ ქალი; მერე სუდარაში ახვედნენ — ჩვეულებრივ, ცვილით გაპოხილ ტლოს ნაქერში, თუმცა, ზოგჯერ სუდარას ტუპისაგანაც კერავდნენ. მიცალაბულს საკუთარ სახლში გლოვობდნენ, შემდეგ კი, საკაცით მიჰქონდათ სასაფლაოზე და მიწას აპარებდნენ. ძაძის ტარება ესანეთში უკვე

მეთორმეტე საუკუნედანაა დადასტურებული. საფრანგეთში, ეს ჩვეულება რომდენი საუკუნეში გავრცელდა, გრაფინი კრეტუატი რომდელე 1304 წელს მიიპარა მეუღლე მიწას, არა მარტო თვითონ ჩაიკვა შავიში, არამედ საწოლშიც და მთელი ოთახიც შავი სიკვდილებით მოფინა. გლოვის ნიშნად, მამაკაცები შავ ტანსაცმელს იცვამდნენ და ხანდახან თმსაც აპარსავდნენ. დროთა ვითარებაში, ეკლესიამ დაქრძალის წეს-ჩვეულებათა რთული ლიტურჯია დაიდგინა; ამასთანავე, წარჩინებულ და გავლენიან პირებს, ახლა ჩვეულებრივ სასაფლაოებზე კი არ მარხავდნენ, არამედ ტაძრებსა და მონასტრებში, სადაც, მიცალაბულები, სხვას რომ თავი დავანებოთ, ამათვლად იქნებოდნენ დაცულნი, რადგან შუა საუკუნეებში სასაფლაოების ძარცვა ჩვეულებრივი ამბავი იყო. მეცამეტე საუკუნედან მდიდარი მიცალაბულებს საფლავებზე ძეგლებსაც უდგამდნენ და აკლამბებსაც უშენებდნენ. დაქრძალეობიდან ეკლესია დიდ გამოჩინვას მახულობდა: დაქრძალის აუცილებელი იყო შესწავლილათა გაღება როგორც ლატკათისთვის, ისევე ეკლესიისთვისაც თავდაპირველად ნატორალური ფორმით (მდიდრული ტრაპეზი), შემდეგ კი ფულად. ამ გარემოებამ მეთორმეტე საუკუნეში სასტიკ ბრძოლა გამოიწვია მონასტრებსა და ეპისკოპოსის შორის, დაქრძალეობის უფლების მოსაპოვებლად. ეპისკოპოსი და სამღვდლო დასი ცდილობდნენ შეეზღუდათ მონასტრებისათვის ის პრივილეგია, რომლის საფუძველზეც მონასტრები თავიანთ კელლებში არა მარტო ძმობის წევრებს, არამედ საერო (წარჩინებულ) პირებსაც მარხავდნენ. ამ პრივილეგიის წინააღმდეგ ხანდახან გარდაცვლილის მემკვიდრენიც ილაშქრებდნენ. ადამიანთა გარკვეული კატეგორიის — მოურჩლებელი ეტიტაკოსების, განდგომილებისა თუ თვითმკვლელების — საეკლესიო წესით დამარხვა საერთოდ აკრძალული იყო, მაგრამ მონასტრები ხშირად თვალს უხუჭავდნენ ამგვარ აკრძალვებს და, მატერიალური გამორჩენის მიზნით, თავიანთ კელლებში განიცილებლათა და შერისხულთა დამარხვასაც არ ერიდებოდნენ.

ეკლესია ჩველის აკვანაზაც იდგა და უკანასკნელ გზაზეც მიაცილებდა მიცალაბულს. ის ღებულობდა ადამიანს საზოგადოებაში და ის განსაზღვრავდა მის საიქიო ცხოვრებასაც, მის ხსნასა თუ წარწყმედას; ასე რომ, თავის კარჩაკეტილ სახლში, ურუ კელე-ბში მომწყვედილი შუა საუკუნეების ადამიანი სრულბითაც არ უყოფდა ასოციალური, მართალია, მეტად თავისებურად, მაგრამ მაინც დაკავშირებული იყო ცხოვრებასთან, სადაც მტერიც შეაედა და მოუყარევს.

გაგატელება შემდეგ ნომერში

თარგმნა ზაზა კილაძემ

„შაკ - ნამე“-ში მოხსენიებულ მუსიკალურ საკრავთა ნარკოვალობისათვის

გულიკო მამულაშვილი



თარსი, ჰინდრისი, წინწილას გამოყენება ლხინის დროს

ფირღოუსის „შაკ-ნამე“-ში საკრავები მრავალგზისაა მოხსენიებული. ისინი გამოიყენება ბრძოლის, მშვიდობიანობის, გლოვის; ლხინისა და ზეიმის დროს.

თვით საკრავი, სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, „არს მუსიკა მწყობრი ძალთა და „ნესტეთა“ საკრავთანა და კმოანება ტკილ გალობათა, თუ სოფლიერთა სიმღერათა“—ო.¹

განვიხილოთ თითოეული საკრავი ცალ-ცალკე.

ბარბითი — ბერძ., სპ. „ბარბეთ“ ან „ბარბელ“. სიმეზიანი საკრავი.

(ი. აბულაძე, „შაკ-ნამეს“-ს კომენტარები).

ბარბითი—მულნი,

(სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი).

„ბარბეთ“ — სიმეზიანი მუსიკალური ინსტრუმენტი, ლლთნია.

(უ. ა. რუბინჩიკი, სპარსულ-რუსული ლექსიკონი).



სიმის შესახებ ივ. ჯავახიშვილი წერს: „ეს ტერმინი სპარსული სიტყვაა. ფ. გორგჯანიძის ლექსიკონით: სიმ¹ მე-17 ს. სპარსულად ვერცხლის ზოლი“-ს აღმნიშვნელი ყოფილა. ცხადია, რომ, რაკი ირანულად ვერცხლს ნიშნავს, თავდაპირველად ვერცხლის მავთულის აღმნიშვნელი იქნებოდა და საკრავის თეთრი სიმებზე ხომ ვერცხლის იყო“².

ივ. ჯავახიშვილის აზრით: „ქართული ბარბითი ბერძნულ ბარბიტონს შესაბამედა და სპარსული ბარბიტისაგან განსხვავდება. ორივე ყელთან-მუცლიანი დაბალი, ბოხი-ხმის მქონებული საკრავი იყო“³.

ბარბითს „შაჰ-ნამე“-ში რამოდენიმეჯერ ვხვდებით. ეს იმით უნდა ავსხნათ, რომ ბარბითი ერთ-ერთია იმ მკითრერიცხოვან საკრავთა შორის, რომელიც მხოლოდ ლხინის დროს გამოიყენებოდა და გამოირჩეოდა ტკბილხმოვნებით. როგორც ცნობილია, „შაჰ-ნამე“-ში საბრძოლო ეპიზოდები კი გაცილებით მეტია, ვიდრე ლხინისა და გლოვისა:

„ორმოც დღესა ქაიხოსრომ აღარა ჰკრა ბარბითია. გლოვით იყო პაპისათვის, შავი ეცვა ვით წესია“.

ტ. II, 4927 სტროფი.

როცა ზალდასტანი ნადიმს შეუღდა: „მერმე დასდეს სანადიმოდ, მუნა იყო ჩანგთა,

მღერა,

იყო კარგი სიხარული. ბარბითისა ტკბილად ქვარა“.

ტ. I, 1670 სტროფი.

ბუკი — ლათინური „ბუკინა“⁴. ვხვდებით არაბულ-სპარსულ და ქართულ ლექსიკაში.

ბუკი — დიდი საყვირა.

(სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი).
საყვირი არქანჯელო ლამბერტს ასე აქვს აღწერილი: „მოყვანილობით არის სწორედ და არა მოღუნული, სიმალლით კაცზე უმაღლესია: იმას ორი კაცი უტრავს: ხან ერთი და ხან მეორე. მისი ხმა ყურთა სმენისათვის უფრო საზარელია ვიდრე სასიამოვნო“ (ივ. ჯავახიშვილი, დანახ. ნაშრომი, გვ. 175).

მიუხედავად ამგვარი განმარტებისა, ბუკს ვხვდებით ლხინისა და ზეიმის დროსაც, მისი გამოყენების სფეროს გაფართოვება დროთა განმავლობაში მოხდა. ბუკი ლხინის დროს:

„საკელოვანი კელ-მწიფე მუნ გაეგება დასითა. შეჯდა და გავლო ქალაქი მონითა ბეერ-ათასითა. სცემდეს ბუკსა და ტაბლასა ნალარა დროშო-ასითა. და მუნ სიხარული შეექმნა, მიკა ტანითა ხასითა“.

ტ. I, 1482 სტროფი.

მაგრამ, არქანჯელო ლამბერტის განმარტების არ იყოს, ბუკი „შაჰ-ნამე“-ში საბრძოლო საკრავად უფრო გვევლინება ვიდრე სამხიარულოდ. იგი გამოიყენება ხმობისათვის ბრძოლის დაწყებისას, თვით ბრძოლისას კი აღიერებს საბრძოლო განწყობილებას:

მაგ. „ნათირი და ბუკი ჰკმობდა, იხახობა ყვირო-სტვირი“.

ტ. II. 3561 სტროფი.

„სხვათაგან მათი მორევა არეისგან სახზონია.

და სცემდეს ბუკსა და ტაბლასა, მტერთაგან სახარონია“

ტ. I, 372 სტროფი.

ან კიდევ: „აქ აფრასიობ საომრად ადგილსა არ ემეცეოდა, ოლა,

ჰკოცდის ბილოსა, ზახილი მათი ცად ვაიროდა; ბუკთა კმა იყო, მინდორი სისლის ტბად

გარდიქეოდა, და ძრწოლეს ქვანი და მიწანი, ჰგავს თუმცა დაიქცეოდა“.

ტ. II, 3116 სტროფი.

დაბდაბი — სპ. „დაბდაბა“—ორმხრივ დასარტყმელი საკრავია.

დაფდაფი — „ორსავე თავს დაიფ საცემელი, ზაბილური. (სულხან-საბა, ლექსიკონი).

დაფი — ცალმხრივ დასარტყმელი საკრავია.

სპ. „დაფ“ დარია, მკირე დოლი,

(ი. აბულაძე, „შაჰ-ნამე“-ს კომენტარები).

სულხან-საბას განმარტებით: „ესრე არს გრკალი, ცალთა მჭხარეთა ეტრათი აკრავს საცემლად მროკავათათვის, რომელსა სპარსნი დარას უწოდებენ. ხოლო დაფდაფს, ორსავე მჭხარეს ეტრათი აქვს, რომელსა დაულს უწოდებენ“.

„შაჰ-ნამე“-ში გვხვდება დაბდაბი და დაფიც. აქედან ყველაზე ხშირად დაბდაბს ვხვდებით. როგორც ჩანს, დაბდაბი ყოველთვის სხვა საკრავთან ერთად გამოიყენებოდა. იგი უმეტესად ქოსის თანმშლებია:

„უკრებ ქოსსა და დაბდაბსა, რაზმმან, ვითა ზღამ, იარა

და ვინ იცის, ვინ ამაღლდების, ვინ დამდაბლდების, ვინ არა!“

ტ. III, 806 სტროფი.

„ჰკრეს გურგსა, ქოსსა და დაბდაბსა ნაღარასა და შეუბერეს ზროხაკუდთა. ბუკმა ხმა გაიზიარა და მოასხეს ცხენები, დაეკაშმნეს ათი ათასი ცხენოსანი“.

ტ. III, გვ. 183.

დაბდაბის გამოყენება ლხინის დროს:

„სამი მივა მოკაშმული მუნ დიდითა დიდებითა, ზაულისტან-ნიმროზელი მიჰყუებთან ლხინებითა.

მდიდარნი და ნაშოებნი, დავეერშულნი თან ხლეებითა,

და ქოს-დაბდაბით, ნალარითა, ქაიანდრ დროშებითა“.

ტ. I, 1563 სტროფი.

დაბდაბი მწუხარებისა და გლოვის დროსაც გამოიყენებოდა: მაგალითად, „შაჰ-ნამე“-ში ხელაღის ზანგისა და ნარიმანის ომში:

„რა ფარუხ-ხაქ შეიგნა სიკუდილი ორთა მისისა უკრეს ქოსსა და დაბდაბსა, ისმის ხმა ზათქი ზარისა“.

ტ. III. 837 სტროფი.

დაფი სხვა საკრავებთან ერთად იხმარებოდა. იგი ბრძოლის დაწყების მანიშნებელი დასარტყამი საკრავი იყო.

„ქვეა იახლა, წავიდეს მისაგებავად მეფეა, ორმოცდაათი ათასი თან წაჰყვა სისხლთა მჭქეფეა ჰკრეს, ვაემართნეს, იხახდა მალლად ქოსი და დაფი და ცოტა რა წაელეს, გამოჩნდა ლაშქარი მონაწილეთა“.

ტ. I, 279 სტროფი.



დუმბული — მცირე ზომის სამხედრო დოლია.

მცირე ნალარა.

(სულხან-საბა, ლექსიკონი).

დუმბულს უკარგდნენ ბრძოლაში გამარჯვების შემდეგ გამართულ ლხინში:

„ერანისაყენ მორკმულთა წამოვლეს სიგრამე
გზისანი, მოვიდეს გამარჯვებულნი მადლის მიმცემნი
მლითსანი, გამოიბეს და ბუკსა ჰკრეს, კმა ისმის დუმბულსანი.
და ტურფად მოჰკაზმეს ქალაქნი, მგზავსინა
სამათხისანი“

დუმბული — ბრძოლის მოახლოების მაუწყებელი საკრავი.

„შეებნეს ერთმანეთსა წინა და რა ლაშქარი გამოუჩნდა, დაუდგეს ერთმანეთსა პირისპირ და ჰკრეს **დუმბული**-სა ქოსსა, და შეიქმნა ზახილი და კივილი, რომე ცამდის გაიწეოდა“.

ტ. III, 170 გვ.

ჴამბულური — ჴამბილი-სფირიდი დაფი, ჴამბილური.

(სულხან-საბა, ლექსიკონი).

„**ჴამბულური** და მისი სხვა ვარიანტი (ჴამბილური, ჴამბული, ჴამბილი) არ გვხვდება ლხინის დროს.“

„**ჴამბულის** ელერა სხვა საკრავებთან ერთად ბრძოლის დაწყებას ამცნობს ორივე მხარეს.“

„რა გათენდა შეუბერეს ჴროხის ეულთა ყუირო სტეროსა, საომარი ქოსი კუნესის. აუღიერებენ, ვითა ვირსა, მიძიე ნაფირს გამოაბეს, **ჴამბულური** დიდად ყუირსა, და სიწვთა ჰკრიან საზაროსა, მიუღიან პირის-პირსა“.

ტ. III, 356 სტროფი.

როგორც ჩანს, **ჴამბულური** ძლიერი ხმის საკრავი ყოფილა, რასაც გვაფიქრებინებს მასთან სწორად ნახმარი სიტყვები — ყვირილი და გრგვიცა. მაგ: „მერემ“ ჴაქ პილოს შეჯგა ტრავითა და გვირგვინითა.

ჴკრეს საომარს სპილენც-ჴურთა. სინჯთა ხმაა გვირგვინთა, ნალარა და **ჴამბულური**, ვით შვიი ჴლვა, **მოგარგვინთა**, და ფალანი იძახიან, იქით-იქით მობრძღვინთა“.

ტ. III, 476 სტროფი.

ჴროხა-კუდი-საყვირი ჴროხაკუდი-საყვირი (ა) მომცროს.

ნაფირი, საყვირი. (სულხან-საბა, ლექსიკონი).

სულხან-საბა ბუკს დიდ საყვირად განმარტავს, ხოლო ჴროხა-კუდს მომცრო საყვირად, რომელიც ამ საკრავის ქართულ სახელად მიაჩნია. მისი სახელის უცხო შესატყვისია ნაფირი.

„**ჴროხა-კუდს** სწირად სიტყვა „კუნესა“ ახლავს, რაც მის საბრძოლო დანიშნულებაზე მიუთითებს. ამას ისიც ადასტურებს, რომ „შაჴანამე“-ში იგი ლხინის დროს არ გვხვდება: „ცის აფრი ოქროსა ვავს ინდაურთა კრმალთა ფენით,“

ჴროხა-კუდა კუნესისაგან სპილენც-ჴურთა

თავ-გაჩენილია

„ცა დაეცა, ამას გუანდა, არა იმის ყურთა სმენით! — და მათ პირდაპირ ერანელთა რაჴში აწუხეს კულავ გაჩენით“.

ტ. I, 2470 სტროფი.

„**ჴროხა-კუდი** რომ მართლაც საყვირის ფორმის იყო, იქიდან შეიძლება დაერწმუნდეთ, რომ იგი შებერვით ეკვრება: „**ჴროხა-კუდა** შეუბერეს, მიწა იძირის სიმრგულე ცისა“.

და კინჴუელაგან უმრავლესი — ვერ დაიტევს სიბრტყე ცისა“.

ტ. I, 1901 სტროფი.

ან კიდევ „ჴკრეს ქოსსა და ნალარასა, შეუბერნეს ყვირო-სტვირთა და **ჴროხა-კუდა**“.

ტ. II, გვ. 421.

საყურადღებოა ერთი გარემოება; თუკი **ჴროხა-კუდი** „შაჴანამე“-ში საკმაოდ სწორად გვხვდება, მას ვერ ვხვდებით სხვა სპილენც ძეგლებში, რაც გვაფიქრებინებს, რომ **ჴროხა-კუდი** სპარსეთში გავრცელებული საკრავი არ უნდა ყოფილიყო.

მულნი — არაბ., „მულანი“ — ბარბითი, ებანი, ქნარი. (ი. აბულაძე, „შაჴანამე“-ს კომენტარები)

ბარბითი. (სულხან-საბა, ლექსიკონი).

გ. ჯავახიას განმარტებით „მულნი“ (არაბ. მულნი) ჩონგურის სახის მუსიკალურ სიმებიანი საკრავია.

ვინაიდან მულნი ბარბითადაა განმარტებული, ისინი ერთგვარ საკრავებად უნდა მივიჩნიოთ.

„შაჴანამე“-ში მოხსენიებული მემულენე კი ის პირია, რომელიც ამ საკრავზე უკრავს.

„ფრიდონ დალოცეს კელმწიფედ და ქებას შეასმდიან, მეჩანგვენი და **მემულენე** ამოსა მასა ჴურდიან, უზნებდეს გამარჯვებულნი, სადგომისაყენ მიდიან, და გამოსუხეეს ლხინითა ამოდ და ტკბილად ჴმიდიან“.

ტ. I, 87 სტროფი.

მულნი „იოთხე — „**ჴილიხანი**“-შიც ტკბილ საკრავადაა წარმოდგენილი:

„ჩადრ“ კარავთა მორთულთა ან მეჭლის ვით იმბობის!

ვფიცავ, რომე სამოთხისა უტურფესად შეიკობის, ჩანგ-სეთით, უდ-ქამანჩა, **მულნი** **ყანუმს** შეტკმობის და ვეჴვობ, რომე იგ არ მოკვდეს, ვინც ამ ლხინსა შეესწრების“.

ნალარა — არაბ. სპ. „ნალარე“ — საომარდ მომწვევი საკრავი, წინწილასავით. ნალარა შედგება ორი, ერთმანეთზე მისარტყმელი ლითონის თევზისაგან.

(ი. აბულაძე, „შაჴანამე“-ს კომენტარები).

სხვათა ენაა, ქართულად სამძიკი და დუმბულ ჴჴეიან. (სულხან-საბა, ლექსიკონი)

მაგრამ, როგორც ივ. ჯავახიშვილი შენიშნავს: „რამდენადაც ამ განმარტების პირველი ნაწილი ჴუმარტივებაა იმდენად მისი მეორე ნაწილი მცდარია: არც დუმბული



და არც სამეციი ანუ სამპიკია-ქართული. (ივ. ჭავჭავაძე-ლი. დას. შრომა, გვ. 202).

ნალარა განუყოფელი ატრიბუტია ყოველგვარი ცერემონიალისა და რიტუალის, ზეიმისა და საბრძოლო მომენტებისა. იგი იხმარება თითქმის ყველა შემთხვევაში, ცალკე და საკრავებთან ერთადაც. აქედან მისი განმარტება — „საომრად მომწვევი საკრავი“ — მისი თავდაპირველი დანიშნულების გამომხატველია, ხოლო დროთა განმავლობაში მისი გამოყენების სფერო ვიწროვდა. ამაში ნათლად ვრწმუნდებით, ტექსტის იმ ადგილებით, სადაც ნალარის დანიშნულების განსამარტავად ხშირად ვხვდებით სიტყვა სამხიარულოს. მაგ:

„ფერიდუხტ დიდსა მხიარულებსა მიეცა ამა ანბის მდინითა და ღმერთს მადლობა შესწირა, მაშინვე ფალავანმა ბრძანა, **სამხიარულოსა ნალარასა** შეპებრეთო. სწრაფათ **სამხიარულოს ნალარასა** ცემასა კელი მიკვესა.“
ტ. III, გვ. 435.

საინტერესოა ქვემოთ მოტანილი ადგილი „შაპ-ნამე“-დან, სადაც ნალარა ერთ-ერთ ტკბილ და სამხიარულო საკრავად მოხანს:

მაგ. „და აგრევე მან დაიდვა გლოვა მამისათვის ორს წელიწადსა. და რა ორი წელიწადი გამოვიდა, აგრე **გლოვისაგან გამოვიდა, ნალარა** აქურცივინა.“
ტ. III, გვ. 264.

უნდაროდ წარმოდგენელია საბრძოლო ეპიზოდები. იგი ბრძოლის მოახლოების მაუწყებელი და გამამხნეებელია, გამარჯვების წინთ შთაფრენებს მებრძოლო, მოწინააღმდეგეთ კი პირიქით:

ორნივ ლაშქარნი დაკაშმეს, ერთმანეთს დაპირისპირდეს;
პილოზედ ქოსი მოაბეს, **ნალარას** და ბუქსა
ჰკვირდეს.“
ტ. II, 5264 სტროფი.

„გოდერძის და მისთა ძეთა ჰკრეს ქოსთა და **ნალარასა**.
დაკაშმულნი წამოვიდეს, აპირებენ სისხლთა ღვრასა.“
ტ. II, 3297 სტროფი.

ნალარა დიდად ვაგრცლებული საკრავი ყოფილა სპარსეთში, რასაც ნათლად ადასტურებს მისი მრავალჯგის ხმაარება ტყველეს და შემდგომდროინდელ სპარსულ ძეგლებში.

ნაფირა — მოხრილი ფორმის საყვირა ვალდაპორნის ტიპის სპ. „ნაფირა“ — საყვირი, ზროხა — კული.
(ი. აბულაძე, „შაპ-ნამე“-ს კომენტარები).

სხვათა ენა, ქართულად ზროხა-კული ჰქვია.
(სულხან-საბა, ლექსიკონი).

სპილენძის საყვირი, ხმა, კენესა, ტირილი, ქეთინი, გოდება.

(უ. ა. რუბინჩიკი, ლექსიკონი).

უ. რუბინჩიკის განმარტება ნაფირისა გვაფიქრებინებს, რომ ნაფირის თავდაპირველი დანიშნულება კენესა, ქეთინი, გოდება იყო. ე. ი. საბრძოლო საკრავი უნდა ყოფილიყო და დროთა განმავლობაში მას ძირითად ფუნქციასთან ერთად სხვაე დაეკისრა.

ნაფირის გამოყენება ლხინის დროს:

„მას სახლმწიფო ვაგრვკინი თავსა დაირქო
შეენოდა,
შეენოდა,

სრა ფარდავები ვაილეს, რაც კულავ ველთა ფხნოდა,
რაც შარირესა უბომა მონები სასახლოდა,
და სტერია, ქოსი და ნალარა, **ნაფირი** მადლობა
ყურიოდა.“

ტ. I, 1224 სტროფი.
ნაფირი ქლერს ძირითადად, ბრძოლის დაწყების წინ ლაშქართა სახმობად და გასამხნეველად:

„დილა გათენდა, გამოჩნდა უკუნის განმქარეველი.
გუმბოსთა ზედა ამაღლა საწუთროს მაშუენებელი
ჰკრეს ნალარასა, ყურიოდა **ნაფირი**, მისი მკომბელი
და შესხდეს ორივე ლაშქარნი — მინდოთა
ამავსებელი.“
ტ. I, 489 სტროფი.

ნაფირი ჩასაბერი საკრავი იყო, რაც კარგად ჩანს შემდეგ სტროფში (ბეთით):

„ორგნითვე სცემდეს ტაბლასა და ქოსმა შექმნა
დგარილი.
იყო **ნაფირთა** შებერვა, ქანარას ქონდა ზროლი.“
ტ. I, 384 სტროფი.

ბრძოლაში გამოსაყენებელ ნაფირს ისევე აკობდნენ მიძევებით, როგორც ბრძოლის დაწყების წინ სპილენძს მაგ:

„აგრე ჰკრეს ორგნითვე კმა საომარი ქოსისა,
კუნესა სტერითა სარაზმოთა, **თეთრი** მივი და
გამაბდა პილოსა,
ნაფირთა, ზროხაკულთა, ნალარა ზაბულური,
სპილენ-ქურთა და სინჯთა“
ტ. III, გვ. 213.

ნობა — საყვირ-დაფდაფი.
საყვირ-დაფი.
(სულხან-საბა, ლექსიკონი).

ნობას ვერ ვხვდებით სპარსულ ძეგლებში. „შაპ-ნამე“-შიაც სულ რამოდენიმეჯერ გამოყენებული იგი გვხვდება როგორც მხიარულების ასევე მწუხარების ეპოს. მაგ. ლხინის დროს:

„ყველას შევირდა ესეთი საამის ძალიანობა,
დარბაზს შევიდეს სახდომსა კმობდა ნალარა და
ნობა.“

კელ-მწიფე დაჯდა ტახტზედა, არ შექმნა ჯარიანობა,
და ოქროსა ხელი დაუდგეს, — საამს შეუნოდა
ჯინობა!“
ტ. I, 146 სტროფი.

სპილენძ-ქური — დიდი საყვირი.
(ი. აბულაძე, „შაპ-ნამე“-ს კომენტარები).

სპილენძ-ქური ძლიერი ხმის საყვირია. იგი სხვა საკრავებთან ერთად (იშვიათად ცალკე) გამოიყენებოდა ბრძოლის დაწყების წინ ლაშქართა სახმობად. უშუალოდ ბრძოლისას, ბრძოლაში დამარცხების შემდეგ გლოვისას და გამარჯვების შემთხვევაში მხიარულებისას.

„ქოსთა და **სპილენძ-ქურთა** აკრევივნა და ლაშქარნი
ახმოინა.“

ტ. III, გვ. 170.
„სამსა დღესა კელმწიფისა კარზე შეიქმნა ქოსთა და
ნალარათა ყვიროსტერითა, ზროხა-კულთა, **სპილენძ-ქურთა**, ბუქთა და ტაბლაკთა ტყრცილი და კენესა.“

ტ. III, გვ. 489.



„ზროხა-კულთა, სპილენძ-ჭურნი მალა ყვირდეს, და“
„როსტომ მივა გამარჯვებით ხოსროეს ამბავს

მოარბოდეს“.
ტ. II, 3774 სტროფი.

ტრადიციისამებრ, ბრძოლის დაწყებისას სპილენძ-ჭურს მძივებით რთავდნენ.

„ჭკრეს ორსავე რაზმშიგან ჭმა საომარი ქოსისა, კუნესა სტვირთა სარაზმოთა, გამოაბეს მძივი ნაფიროთა,

ზროხაკულთა, ნალარა, ზებილური, სპილენძ-ჭურთა, სინჯთა“.

ტ. III, გვ. 182.

თუკი სპილენძ-ჭურს, „შაპ-ნამე“—ში ყოველ საბრძოლო ეპიზოდში ვხვდებით, სხვა სპარსულ ძეგლებში ამ საკრავს ვერ არ შეხვედრივართ.

სტვირი — მცირე ზომის საყვირი (ი. აბულაძე, „შაპ-ნამე“-ს კომენტარები).

სტვირი — სასტეინავი.

ზურნა, მესტვრე, ნესტვ, ყვიროსტვირი.

ფსტვრი.
(სულხან-საბა, ლექსიკონი).

სტვირს იყენებდნენ ბრძოლის დროს. იგი ხშირად „საომარ“ და „სარაზმო“ სტვირად არის მოხსენიებული, რომლის „კუნესა“ ორთვე ლაშქარს ბრძოლის დაწყებას ატყობინებს.

„რა ვაიფნდა და საწუთოსა მაშუენებელმა მზემან თავი ამოყო... ჯრეს ორსავე რაზმშინ ჭმა საომარი ქოსისა, კუნესა, სტვირთა სარაზმოთა“.

ტ. III, გვ. 182.

ან
„ჭკრეს ორთავ რაზმთა ვასწორდა ხმა საომარი სტვირისა სარაზმოს ჭმასა სცემდიან, ცას უმძივის, ეტლი ტირისისა“.

ტ. III, 324 სტროფი.

იგივე ფუნქციებს ვხვდებით ყვიროსტვირისაც (ყვიროსტვირი):

ჭკრეს ქოსა და ნალარასა ყვირო-სტვირი მალლად ყვირდა, და მუნ დაკაზმეს ჯორ-აქლემი, თვალ გოარი ყუელას ჰკიდა“.

ტ. I, 1212 სტროფი.

სხვა საკრავებთან ერთად ყვიროსტვირი (ცალკე საეროთოდ არ გვხვდება) გამოიყენებდა გლოვის დროსაც:

„სამსა დღესა კელწიფისა კარხედა შეიქმნა ქოსთა და ნალარათა, ყვიროსტვირთა, ზროხაკულთა სპილენძ-ჭურთა, ბუტთა და ტაბლაკთა ტრკიადო და კენესა“.

ტ. III, 489. სტროფი.

ტაბლაკი — არაბ. სპარ. „ტაბლაკ“ — მცირე ზომის ნალარა.

ხშირად ისმის ტაბლაკის ხმა ბრძოლის დაწყებისას: „დაჭკრეს ბუქსა და ტაბლაკსა და საომარად

ემზადებოდეს“.
ტ. III, გვ. 169.

ტაბლაკი ბრძოლის დროს აძლიერებს საბრძოლო განწყობილებას.

„ჭკრეს ბუქსა და ტაბლაკსა და გახშირდა ნალარისა ჭმა შემოუტევენს ერთმანეთსა და შეიქმნა ზახილი

და დაუშინეს შუბითა, კმლითა, ლახტთა და ხანჯლებითა“.
ტ. III, გვ. 234.

„ჭკრეს ასაყრელსა ქოსსა და ტაბლაკსა. შესხდეს და გაემართნეს ადაყალას ოცდაათითა ზაღლისტანითა კაცითა, იარეს და დავსხნეს ციხეს გარეთ ყუაღობი და მოარბივნეს, დაწყუენს, დაიხარეს, ამოსწყვიტეს, რომე სისხუა ლმრთისა დასცეს“.

ტ. III, გვ. 236.

ტაბლაკი გამოიყენებოდა გლოვის დროს: „ჭკრეს ბუქსა და ტაბლაკსა და მას დღესა ომისაგან დაბრუნდეს და გულმტკიუნელა და დარღვილი სამსა დღესა და ღამესა გლოვასა და ტიროლისა შუგა იყენეს“.

ტ. III გვ. 379.

ბრძოლაში გამარჯვებისას კი ტაბლაკი სამხიარულო საკრავდაა გამოყენებული.

საკელოვანი კელწიფე მუნ გაეგება დართია. შეჯდა და ვაგლო ქალაქი მონითა ბევრ-ათასითა სცემდეს ბუქსა და ტაბლაკსა ნალარა დროშა-ასითა. და მუნ სისხარული შეიქმნა, მივა ტანითა ხასითა“.

ტ. I, 1482 სტროფი.

ან კიდევ იოსებ ზილხანიანში:
„გამომართა დაღოვეს ადგოვად გზა საეაღია, და ქოს-ტაბლაკ-ნალარის ცემით ქალაქი მიწავალია“.

616 სტროფი

ქოსი — სპარ. „ქოს“ — სპილენძის დიდი დიდილო.

ქოსი სხუათა ენაა, ქართულად სპილენძ-ჭური ჰქვიან (სულხან-საბა, ლექსიკონი),

ქოსი ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული და ძველი საკრავია სპარსეთში. იგი იხმარებოდა ცალკე და აგრეთვე საკრავებთან ერთად, როგორც ლხინის ასევე მწუხარების დროს:

ქოსის გამოყენება გამეფების დროს: „მან სახელწმიფო გვირგვინი თავსა დაირქო, შეენოდა,

სრა-ფარდაგები გაიღეს, რაც ყულავ ველითა ფენოდა რაც შარიერსა ებოძა მონები სასახელოდა.

და სტვირი, ქოსი და ნალარა, ნაფირი მალლად ყვიროდა“.

ტ. I, 1224 სტროფი.

ქოსის გამოყენება გამარჯვების დროს: „შეიქმნა ყველგან ქოსთა ჭმა გულითა მხიარულითა, ფეხზედა ძლივე იღვიან მეტისა სისხარულითა,

წაიღენდნ მისაგებულად ნალარა-სპილენძ-ჭურითა, და როსტომ გამოჩნდა ლომ-გული, ვით ჰვერობს, ჯავარ სრულითა.

ტ. I, 4361 სტროფი.

ქოსი, ნალარასთან, ბუქთან, სტვირთან, ნაფირთან, ზაბილურთან, ზროხა-კულთან, სპილენძ-ჭურთან, დაბდაბთან, ტაბლაკთან და დუმბულთან ერთად საკრავთა ან-სამაღს ქმნის.

ქოსის გამოყენება ბრძოლის დაწყების წინ: „გოდორძიმ და მისთა ჰკრეს ქოსთა და ნალარასა, დაკაზმული წამოვიდეს, აპირებენ სისხლთა ღვრასა“.

ტ. II, 3297 სტროფი.

ქოსის გამოყენება ბროლის მომენტში: „ჭკრეს ქოსთა და ნალარათა თურქნი წინა მოეგებნეს



ქმალმოწვედილმან შეუტრევა, მათი სისხლი ჰყეტა
თქვედნეს“.

ტ. II, 3251 სტროფი.

ქანარა — სპ. „ქანარაა — საკრავი ნაფირის მსგავსი.
„ქანარე“ სასულე მუსიკალური ინსტრუმენტი გრძე-
ლი საყვირის ფორმის (რუბინიკი, ლექსიკონი).

მას იყენებდნენ საბრძოლო სიტუაციებში, ლხინისა
და ზეიმის დროს იგი არსად მოიხსენიება. მისი დანიშნუ-
ლება იყო ლაშქართა ხმობა ბრძოლის დაწყების წინ;
„ორგნითვე სცემდეს ტაბლასა, და ქოსმა შექმნა
დგრაილი.

აყო ნაფირთა შებერვა — **ქანარას** ქონდა ზრიალი.
ორთავე რაზმი დააწყუეს, იყო ძახილი, ზრიალი
და ლოლასა გვანდა აბჟარი, იგი მინდორი ტრიალი“
ტ. I, 384 სტროფი.

ჩანგი — სპ. „ჩანგ“ სიმებიანი საკრავი.

მოდრეკილი საკრავი, ქნარი
მოდრეკილი საკრავია ძალთა.
(სულხან-საბა, ლექსიკონი)

„ჩანკ“ სპარსულად ერთი მხრით, სპარსთა და ჰინ-
დოელთა ოდენად არსებულ პარავს ეწოდებოდა, რომ-
ლის გამოხატულებაც სპარსეთის ქერმანშაჰის მე-6 საუ-
კუნის ბარბელდუზუა დაეწოლი“ (ივ. ჯავახიშვილი. დასახ.
ნაშრომი გვ. 144).

ჩანგი გავრცელებული საკრავია. იგი ხშირად გვხვდებ-
მა „შაჰ-ნამე“-ზე ადრეულ და შემდგომორიანულ სპარ-
სულ ძეგლებში და ყველგან ისევე, როგორც „შაჰ-ნამე“-
ში ლხინისა და მხიარულების უცილობელი კომპონენ-
ტია: იგი ერთ-ერთი უძველესი და ტყბილი საკრავია სპარ-
სელებისათვის.

„ვიკრამიანში“ ხვდებით თქმულებას, ჩანგის წარ-
მოშობის შესახებ:

„რამინისებრ გამარჯვებული ხელმწიფე არ ყოფილა და
არც იგივე გონიერი. მოხარული ესე იყო, რომელ პირ-
ველ ჩანგი მან მოიგონა, რომელ მუნთე აქამდინ სასიხა-
რულს სხვა ეგზობა ჰამო არავის მოუგონია. და მისგან
მოგონებულობთა პირველ თვით რამინის ჩანგობით
უქმობდეს. იყო ესრე მორკმით რამინ, რომელარავინ
ჩანდა მისი მეუნებლუ“.

ჩანგი „შაჰ-ნამე“-ში ლხინისა, ზეიმისა და მხიარულო-
ბის დამამუწვენებელი საკრავად გვევლინება.

„ზალ გამართა ნადიმი, იმათდ ფერა ღზმიდესა.

შრავალი მგზარი ხარშული, სანუკარს

ეგრდასთვლიდესა.

იავუნდისა კოკითა ლალის ფერს ლეთი, სმიდესა,
და ამოსაქმასა იტყოდეს, ჩანგის ძალს წამოზოდესა“.

ტ. I, 1232

„მას დამესა ერანელთა ჩანგის კკრითა გაიხარეს“

ტ. II, 4710.

ჩანგი რომ მხოლოდ ლხინის დროს იხმარებოდა, კარ-
გად ჩანს ოსებ-ზილხან-იანის შემდეგ სტროფში.

„ქალი მოსთქვამდა საბრალოდ, უჩივის ბედის წერასა,
სოფელო, რას გარმეკიდე, მაძლევ ქარვისა ფერასა,
გამყარე ლხინსა ყველასა, ჩანგ-ჩალანისა ძვრასა,
და იგი იმ ყოფით მაქციე, აქ მომეც ვისთა მუერასა“¹
ჩანგი ფორმით სამკუთხა, სიდიდით სხვადასხვა ზომი-

სა. ამაში დასარწმუნებლად გამოდგება „შაჰ-ნამე“-ს
შემდეგი ადგილი.

„ერთსა კაცსა ჩანგი ჰქონდა, მეფეს წინა გზა ითხოვა“.
(ივლილსმება ხელი ქონა)

ტ. I, 2114 სტროფი.

ან კიდეც, როსტომიანში ერთგან პირდაპირაა ნათქვა-
მი, ჩანგი „ხელთა ჰქონდაო“, მაშინ, როცა „ეფეხისტყა-
ოსანში“ კვითხულობთ:

„ავთანდილოჯდა მარტო საწოლს, ეცვა ოდენ მართ
პერანგი,
იმღეროდა და იხაროდა, წინა ედგა ერთი
ჩანგო“

245 სტროფი

წინწილა — სინჯი ტყბილი საკრავი(ა).

(სულხან-საბა, ლექსიკონი)

წინწილა საჩხარუნებელი საკრავია. იგი ნალარის
მსგავსად ორი ერთმანეთზე მისარტყმელი ლითონის თე-
ფშისაგან შედგებოდა წინწილას ურავლდნენ სხვა საკრავ-
ებთან ერთად და საამო სასმენი იყო. იგი უმეტესად ბუკ-
თან ერთად გამოიყენებოდა.

წინწილა ჟღერს „შაჰ-ნამე“-ში როსტომისაგან ზაალის
წინამე საშახრობლო წიგნის მიწერით გამოწვეული
მხიარულებისას:

„სხედვანდს ცეცხლი მოუდევს, კუამლი ცას შემოსწ-
უდებოდა“

მხიარულნი წამოვიდნენ როსტომ ქარფვსა ჯდებოდა.
რა შეიტყო მოსულა მისი, ზაალ წინ მიეგებოდა.

და ბუქსა ჰკრეს და წინწილასა, რა რიგადე
ეგებოდა“.

ტ. I, 1874 სტროფი.

ამრიგად, როგორც ამ მცირე მიმოხილვიდან ჩანს, მე-
სიკალურ საკრავთა გამოყენების თვალსაზრისით სოცი-
ალურ ყოფაში, „შაჰ-ნამე“ და სხვა სპარსული წყაროე-
ბი იძლევიან უაღრესად საკვლისხმო და კულტურის
ისტორიისათვის მნიშვნელოვან ცნობებს. სპარსული
საკრავების შესრულებამ, მისმა გამოყენებამ და ტრა-
დიციებმა შევაცულნა მოახდინა წინარე აზიის ხალხებზე
და ეს შორეული თვითმყოფადი ტრადიცია გადანაშთის
სახით დღესაცაა დატული თანამედროვე ირანში, რაც
საგანგებო კვლევის საგანია.

შენიშვნები:

¹ სულხან-საბა ორბელიანი. ლექსიკონი ქართული, „საბჭოთა სა-
ქართველო“, 1965.
² ივანე ჯავახიშვილი. „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი სა-
კითხები“, ფედერაცია, თბ. 1938, გვ. 100.
³ იქვე: გვ. 154.
⁴ მ. თოდუა, ა. ევახარი, ვისრამინი, თბ., „ლიტერატურა და ხე-
ლოება“, 1964 გვ. 368.
⁵ ი. ზილხანბაი, 132 სტროფი.

მეგონებები და შიქრები

აკაკი ვასაძე

„ღიღინი ხელმწიფი“

1945 წელს მოსკოვიდან გვეწვია ცნობილი მწერალი და დრამატურგი ვლადიმერ სოლოვიოვი და თავისი ახალი პიესა „ღიღინი ხელმწიფი“ წაგვიკითხა. იოანე მრისხანეს თემა ჩემთვის უკვე კარგად ნაცნობი და ახლობელიც იყო, — უკვე საკმაოდ ღრმად, დაკვირვებით მქონდა შესწავლილი ალექსეი ტოლსტოის ტრილოგია „იოანე მრისხანი“. ვლადიმერ სოლოვიოვის პიესა ამ ტრილოგიას ლიტერატურულ-მხატვრულ დონეზე ვერ იყო გამართული. ალექსეი ტოლსტოის ტრილოგია წარმოადგენდა ბრწყინვალე ნიჭით, შესანიშნავი სტილით დაწერილ სამ დამოუკიდებელ ნაწარმოებს; იგი კიდევ მესახებოდა დიალოგებით დაწერილ რომანებად, რომლებშიც მალამხატვრულად, მდიდარი ფანტაზიითა და ისტორიული მასალის ღრმა ცოდნით გადმოცემული იყო სხვადასხვა მოვლენები იოანე IV ცხოვრებიდან. მაგრამ სწორედ ლიტერატურული ღირსება ამ ტრილოგიასა განაპირობებდა აგრეთვე, ჩემის აზრით, მის ნაკლავს, — სიუჟეტი ძალზე რომანისტიკულად ვითარდებოდა, ენა ძალზე დახვეწილი, ძალზე ლიტერატურული, ფერადოვანი იყო და თარგმნის დროს ძნელად თუ შეინარჩუნ-

ნებდა თავის პირველყოფილ სიხვედრეს, მხატვრულ ეფექტს. ეს პიესები კი (ტრილოგია) წარმტაცი და მომხიბვლელი სწორედ იმიტომ იყო, რომ ალექსეი ტოლსტოის ენით შეტყვევებდა; ისინი უფრო საკითხავ პიესათა რიცხვს მიეკუთვნებოდნენ ვლადიმერ სოლოვიოვის პიესა კი კონკრეტულად თეატრისთვის დაწერილი ნაწარმოები გახლდათ, როგორც შინაარსისა და მისი განვითარების, ასევე დაალოგების აწყობის თვალსაზრისითაც. ამასთანავე, იოანე მრისხანეს ცხოვრებიდან ზოგიერთი საკითხი ახალი კუთხით ჰქონდა გაშუქებულ-შეფასებული.

პიესა მომეწონა. უკვებ დავინახე მთლიანობაში და, თანაც, იმიტომაც გამახარა, რომ საშუალებას მაძლევდა აკაკი ხორავასთვის მიმეწოდებინა მთავარი როლი და, რაც მთავარია, მისი მონაცემებისთვის სავსებით შესაფერისი.

სანდრო შანშიაშვილს ერთი ეგზემპლარი სათარგმნელად რომ გადაეცემა, მეორეზე ავტორთან, სოლოვიოვთან ერთად შევეუდექით მუშაობას, რათა დრო არ დამეკარგა. სოლოვიოვს მოვთხოვე ბოიარებთან იოანე მრისხანეს ლხინის ამოღება; შემდგომ ამისა: გადავაკეთე ის ეპიზოდი, სადაც იოანე მრისხანეს ბოიარები გარს შემოეხვევიან და შესთხოვენ, სამეფო ტახტს დაუბრუნდეს; მეოთხე სურათიდან ვაჭრების სცენები ამოვიღეთ, რადგან პიესას არაუფერს მატებდნენ; ამოვიღეთ ავ-

რთვე უკანასკნელ, მეთოთხმეტე სურათიდან მისხორბოლთა ეპიზოდები; უერთმეტე სურათი კი უნდალბა ავაწყობინე მოქმედების მფორ დინამიური განვითარების შესაქმნელად და აწ სურათის ტექსტის დასაწერად. მუშაობისას ვეძლიებოდი დღამა კომპეტური ჩათვალბეულობით, დაწვეწლიყო და უფრო მისხრდასაბული, მკაცრ ფორმას მოვეჭედა; ამასთანავე; შევეცადე, დღამაში სოციალური ასპექტი თუ ფინი მოვეღნათა ვახვითარების და, საერთოდ, ეპოქისაზე — ამოგვეწია და გავგვეფაოთებინა.

გატკეცილი ვუწაოიდი. სოლოვიოვიც დიდის გულისყურით მოყვიდა ჩემს შეიბმებას, უკვლებივ ყველა მითხონა ამასრულა, თადგან მთვდებ, პიკუსა სიცივედ მათობარებებდა ერთად იუთათა რთხ დაგასრულე რუსულ ტექსტს, გამომწლიოქონებინას, გაუსაღოვფილი უღვებები მოქვქ ქართულ ვარიანტში; სხვა ცვლილებიეიც შეიქტახა თუ საჭიროდ მოძიევენებოდა. თოდსაც სოლოვიოვიან ერთად პიეკაზე მუშაობა დაგამათავრე. დაწარმოების კონკრეტულად რეჟისორულ გაახრება-გახათხვას შევეღვლა. უპირველეს ყოვლისა ვეყრდნობოდი იმ ფაქტს რუსეთის ისტორიაში, რამ ითანე მრისხანეს ეპოქა (მეთექსმეტე საუკუნე) რუსეთის სახელმწიფოებრივად ჩამოყალიბება-დადგების პერიოდი. ამაზე მობითობედ და უკანასკნელი წლების საბჭოთა ისტორიკოსთა მიერ გამოქმუშავებული დებულებები, რომლებშიც მოცემული იყო ახლებური დაწახვა და შეფასება მეთექსმეტე საუკუნის რუსეთში მომხდარა სოციალურ-პოლიტიკური ძვრებისა, თვით ითანე მრისხანეს ცხოვრებისა, მოღვაწეობისა და ღვაწლისა სახელმწიფოს წინაშე, — ბევრად გამსავვეული ადრეულ ისტორიკოსთა დებულებებისაგან. ვიციოდი ისიც: თეატრი, რომელიც აირტებს განახროცილოს სხვა ერის ცხოვრებაში ისტორიული მნიშვნელობის ძქონე მოვლენების, სახელმწიფოებრივი მასშტაბების კონფლიქტთა და პოლიტიკურ ბრძოლათა ამსახველი დღამატული დაწარმოები, ვალდებულა გაითვალისწინოს იმავე თქმაზე შექმნილი სხვა სპექტაკლები.

თავდაც მინახავს სცენაზე და კრიტიკული ხასიათის წყრბლებიდანაც ამობეიოთავს, რომ მეთექსმეტე-მეჩვიდმეტე საუკუნეთა ცხოვრების ამსახველ მოქიებებს, უპირატესად, ყოფაცხოვრებით ხასიათში დგამდენ და, ზოგჯერ სტილიზაციასაც მიმართავდენენ რეჟისორები თუ მსახიობები, რის გამოც მხატვრიულ კულტურის სამუშაოში ნიშნულთა ფოტოგრაფიულად გამოყენება (დეკორატიული მორთულობის სფეროში), სპექტაკლისათვის იმ ზეღისშემწმულ მამაზე ტვირთად იქვეოდა, რომლის ქვეშაც იუთებოდა, იკარგებოდა აქეთის ცოცხალა სულთ, სცენაზე შინაგანი ცხოვრების სინაიოლუ და სიციხოველ, სიხარბო პოლიტიკური ხასიათის, სახელმწიფოებრივი ბრძოლებისა. ჩემთვის კი აუცილებელი იყო სწორედ ეპოქის სულის რაც შეიძლება ცოცხლად გამოვლინება სცენაზე, ისტორიულ პიროვნებათა ამსახველი სცენური გმირების რაც შეიძლებოდა მხატვრულად მართალი და სახეს ცხოვრების ჩვენება, გამოსახვა პოლიტიკურ ბრძოლათა შინაგანი სულისა.

პიესაში დასმულ თქმაზე არსებულ ორასაზედ ბიბლიოგრაფიულ ხასიათის მასალას ვაგვეცანი: ითანე შრისხანეს კარის განჩრგის, იმ ეპოქის რუს დიდებულთა ზენ-ჩვეულებების აღმწერილ წიგნებს, დიპლომატიური ხასიათის მიმოწერებს, ადამიანთა შორის ურთიერთობის ნორმებს, იმ ეპოქის ადამიანის ცხოვრების ნირს, მსოფლმხედველობას, ინტერესებს, მი-

ნაგან ვალდებულებებს ქვეყნის წინაშე, ერთვულ სულისყვერთებას; ვერებოდ იმდროინდელი მწერების ნარკვევებს-სასახლის ცხოვრებას და „ობრინინაზე“; ლიტერატურულ პორტრეტებს „თანე მრისხანის ხანის“ ეპოქაზე, ბორის გოღენივის, გასილ შუსიკას და, საერთოდ, შუსიკების, ნაგონების და სხვადასხვა გამოჩენილ დაღბულთა ცხოვრებაზე არსებულ მასალებს; ვაგვეცანი თანე შრისხანეს სასახლის ინვენტარს, ყოველი ნივთის დანიშნულებას...

როჯორც ცნობილია, ითანე მრისხანეს სასახლამ დიდარი ასახვა პიესა ლიტერატურაშიც, მხატვრობაშიც და ქანდაკებაშიც. ჩემზე მაინც ყველაზე დიდი შთანქვლილება მოუხდენია: ილია რეჟისის ტილის „თანე მრისხანეს“, სადგე ზარდაცემული თევე გულის იხტვების მისე სტილით მოკულ შეიღს, ანტიოქსის მიერ გამოქანდაკებულ სახების საგარდლოში მკდომარე ბრენი, მკაცრი მეფისა, სამხატვრო თეატრის მიერ აღგებულ, მეფე თოდორე კიანდეს ძესა და მუსორგისის „ბოგას გოდუნოვსა“ ეს ქმნილებები სიბალავნ მნახველს, მმენელსა თუ წამებითხვად და მობილავენ ყოველთვის, ყოველ დღოსა თუ გარემოში იმ მაღალმხატვრული სიმართლით, საზრიანობითა და განცდით, რომლებიც მომდინარებენ თვით ხელოვანთა უნარიდან — შუემქმნილებითად განასოვადენ სახე, მისი უმთავრესი დამახასათებელი ნიშანი თუ თვისება მხატვრულად ზემოსწიონ, ვადმოსვენ მხატვრულად სახის გრძობად-კონკრეტული განცდა და სათქმელი დაუმორჩილონ ძირითად შინაგან მიმართულებას. მაღალმხატვრულ სიბრძნესა და სამკაცრესთან ერთად, ითანე მრისხანეზე შექმნილ თითქმის ყველა მასალაში მეტ-ნაკლებად გაბისჭვიოდა მომენტის ვანაკტისმისა, ერთგანი შუშოლიობისა, ცოდვიანობისა, რომლებიც უკავშირდებოდენ შვილის მველოვანს და ამ მველოვლობასთან დაკავშირებით ითანე IV ხასიათის, მისი პიროვნების გაახრებას. კერძოდ, თეატრალურ ხელოვნებაში ამ მხარის გამამაგრება შესაძლოა ბევრის მხრივ საინტერესოც იყოს, მაგრამ, იმ პერიოდში, იმ საზოგადოებრივ ატმოსფეროში მე შევეცადე ამ მხარის ვაგვერკორბლებას, დარდოღვას მეფის სიბრძნესა და სახელმწიფოებრივ სიმკაცრეზე ყურადღების გამახვილების ზქონი.

მაგრამ, რა მექნა მართლა იმ ცოდვიანი საქციელისთვის?! რანაირად გამაწარებინა და მეჩვენებინა მრისხანეს მიერ შეიღის მველოვლობა ისე, რომ იმ სიტუაციაში მისი საქციელი საბატვიბელი ყოფილიყო მაცურებლობისთვის და შემეილობათ — გასაგებო.

მხატვრული ვაფორმება სპექტაკლისა სოლიო ვირსალაქმს ეთხოვე და სასწრაფოდ შეუვდექი მათთან მუშაობას ნაწარბობების დეკორატიულ-ფერწერულ ვადაწვევაზე. ჩვენი საუბრებისას იმ დასკვნამდე მივედი, რომ ოცდაათი წლის მანძილზე პოლიტიკურ ბრძოლებაში ჩამბებს და მუდამ საომარ მზადყოფნაში მყოფ რუსეთს და მეფის სასახლესაც წყნარ, ღია ფერები ვერ ვაჩვენებოდი. ვარკო-ფინი უნდა ყოფილიყო ისეთივე მკაცრი, პირქუში და დაბაღურ, როჯორც თვით ეპოქა გახლავდა. დრამატული სიმძაფრე სპექტაკლისა ჩვენ უნდა გავგეძლიებებინა მკაცრი, პირქუში, მაგრამ კეთილშობილური ხაზებით, ფერებით, დანადგარებით. იგივე სტილი უნდა დავეცა და ვანივითარებინა კომპოზიტორ იონა ტუკიასაც მუხიკალური ვაფორმების სფეროში.



ჩემთვის, როგორც დამდგმელისა და შუისკის როლის შემსრულებლისთვის ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხი იყო თუ რა უზს აირჩევდა აკაკი სრავა ითანე მრისხანეს კინფლიქტური, რთულა სახის შუაკმწილად. სოლოვიოვის ამ პიქსას ხომ იმტრამაც მოვიკედ წელი განსაკუთრებული მონღმობითა და სხარნულით, რომ საშუალემა იმდლოდა აკაკისთვის მიმწოდებლის მისთვის შესაფერისი მთავარი როლი — როლო, რომელშიც ყველა საშუალემა ეძლეოდა თავისი მდიდარი ბუნებრივი მონაცემებო გამოყენებინა და უკონდებრად გაბერწყინა სტენაზე. პოდა, ფრანად ველეადი, მა გესს არჩედა იგი მრისხანეს ხახის სუნენური სტრუქტურისმისათვის. მთავარი გმირის სახის გახსნა მაყურებლის წინაშე, რომელმაც სამაშლოთ ომი ეს-გააა გადაატანა, მოითხოვდა სიცხადეს; მოქმედების დამატრეგელ მოტივირებას, ყოველი საქციელის მხატვრულ დასაბუთებას, დაახლოებას სტრუქტურისკულ სიმარტულესთანაც და აზრის საღრმესთან ერთად — დარანსთან გულმგფელი, უშუალო ურთიერთობის დამყარებას, ღდა შესაძლებელი იქნებოდა მსათობის თამაშის აზრობრივი დატვირთვით, მსახიობის გააზრებული მოქმედებითა და მოქმედებაში დიდი შინაგანი ძალის გამოვლენით. ეს როლი ფართო სამოქმედო ასპარეზს, ყველა მომდებანი სიტუაციას აწვდიდა მსახიობის ნიჭის, უნარის გამოხატვად და, მისი ხელდავ გამეება, მისი არასწორი, არასრული გამოყენება ყოვლად დაუმეეებელი იყო.

მაყურებელი პირველად იხილავდა ითანე მრისხანეს მეორე სურათში, მთავარხარდლის მუხარადა და ჯავე-პერანგში გამოწყობილს, ბროლის ველზე, განარჯების ვაჟს, როდესაც მას სამაღმებელი ლოცვა უნდა ადევლინა განებებისად, უფლისად.

შემდეგ ეპიზოდში მას ვხვდავთ უფლისწულებთან, როდესაც იგი განუმარტავს მათ, თუ რატომ ცდილობს ჯერ უვალი, შეუსწავლელი გზებით ვაუდავს რუსეთს, — როდესაც იგი გულწრფელად უვიარებს მათ საუთარ სახელმწიფოებრივი მიზნებსა და მისწრაფებებს და სურს მათში თანამოხიარნი, მის დაწყვეულ საქმეთა გამგრძელებელი დანიახის; მაგრამ, სწორედ ამ ეპიზოდში ნათელი ხდება ის, რომ არც ერთ ვადასთან არაფერი გაეება მამის ჩანაფიქრის, არც ერთი არ არის მისი სულისა და ძალის ნამდვილი მეგვიდრე, მის საქმეთა გამგრძელებელი. ამ ეპიზოდში გამოირკვევა ისიც, რომ მხოლოდ ვასილ შუისკა — ითანე მრისხანეს მეორე და ბნელისშემწილი — მხოლოდ ვასილ შუისკა წვდება მის განზრახვებს, მის გულაწაიღებს და, როგორც შორსმჭვრეტელი პოლიტიკოსი, ახლაც ასე გადაწყვეტს, შეაფერხის მეფის მისწრაფებთა აღსრულება, რადგან მეფის მისწრაფებები თუმცა რუსეთის სახელმწიფოს გაძლიერებისკენ არის მიმართული, მაგრამ ბოიარა და დიდებულთა ინტერესებს ეწინააღმდეგება.

მესუთე სურათი: სატაგო დარბაზი... აქ აშკარად უნდა გამოვლენილიყო მეფის მივიწარე ხასიათი, მისი მრისხანება, — კერძოდ იმ ეპიზოდში, სადაც მას წყირი-ბერის ბოროტ მოქმედებანი და უგუნურება დღის სინათლეზე, ხალხის სამსჯავროზე გამოაქვს და სადაც უნდა გათამამებულიყო ითანე მრისხანეს მიერეე მოგონალი „თეოფასამართლების“ სტენა, მსახიობისთვის სათამაშოდ საუცხოო და მსახიობის ფანტაზიისთვის დიდი გაქაქანის, დიდი ასპარეზის მიმცენი სტენა;

შემდეგ ამიხა: ითანე მრისხანე სამშობლოს კეთილდობლაზე ურუნეთა რომ არას ატანოლი და სამშობლოსდევნიველივარე მსხვერპლის გაღება რომ ძალუეს, — მისი ეს თეი-ავტო ყველაზე ნათლად გამოჩნდება მარია ნაკოს (თანე IV მეშვიდე ცოლის) სავანეში ყოფნისას; აქაც კი, მეუღლის სავანეში, შეფეს სახელმწიფოზე ურუნვა და ფქირი მისცენება არ აძლევს და აშუთიებს;

შემდეგი ურთიულები სურათი იყო სატაგო დარბაზში ბოლოვლი მეფის ელჩთა მიღებისა და ტატების მეგვიდრის, საკუთარი ვაჟის კვერთხით მოკვლის ეპიზოდები;

და ბოლოს, შვილის დატრება და, ფინალი.

რა თქმა უნდა, მრისხანეს სხვა პატარ-პატარა ეპიზოდებიც ჰქონდა, მაგრამ შემოთხზებული სცენები და მათი ზოგადი შეფასება კმარა, კაცი მახვდეს, თუ როდენ რთულ და მრავალფეროვან, მრავალმხრივ როლთან გვექონდა რამეც ცნაობი იყო ისიც, რომ აკაკისთვის ითანე მრისხანეს როლი, ბევრის ხრივი, ახალი იყო და, აქ, წყადი ხერხებითა და ძველი სტენური საშუალებების გამოყენებით ფონს ვერ გაიკიდა ამ როლში იგი კიდევ უფრო უნდა გახსნილიყო როგორც შემოქმედი. ეს აკაკიანე კარგად იგრძობ. თავიდანვე მიხვდა ყოველივეს და რაზედა ჩიუვქირად ითანე მრისხანეს სახეებს, მონღმობით მუჯრად მოესხა და კერძოდ როლსაც, მის მსახიობურ გახანალებებს დინჯად შეუღდა.

შე ვფიქრობდი: აკაკი ხორავას რომ საუცხოო სცენური მხა, გარეგნობა და არაჩვეულებრივად გამოძეტყვლილი სახე აქვს — ეს უღაია. განსაკუთრებით თვალეთი: ხან სიყვარულით და აღურისთა, ხანაც მრისხანეკათა და იჭვით აღავსებ მხურის, თუ მოუნდა, სიმშენის პაქრეკლებსაც გაკვესუეს თვალთაგან. ეს თვალეთი მას ძალიან ეხმარებოდა ისეთი ბრწყინვალე სცენური სახეების შექმნაში, როგორებიც იყო კარლ მორი, არსენა, ოტელი და ახლაც უთუოდ დაცხარება. მაგრამ არც მხა, არც გარეგნობა და არც თვალების ელვარება აქ ვერას უშველის, მთელი თავისი ქვედა კანონზომიერად, ფიქრიანად თუ არ განავითარა, თუ სათანადო სიღრმით არ გაიაზრა თავისი ყოფნა ამა თუ იმ საკვენათ სიტუაციამი. ამისთვის კი დიდი მუშაობა უნდა ჩატარდეს უთიონ აკაკის მიერაც — საკუთარი თავთან, მაგიდასთანაც და სცენაზე რეჟისორების დროს... ასე მაგალითად, შვილის თუ მოკლავა და მერე შენს სინანულს გულზე ზელის ბრავუნით, ცრემლებს ღვრითა და თვალების კვხვებით გამოხატავ ისე, რომ შინაგანად არც გეგუნება გაზრებული, შინაგანად არ გეგუნება ისეთი განწყობილება შექმნილია და სიტუაციულადაც არ მოგეცა ისეთი პირობები, ისეთი სცენური სიტუაცია, რომლებიც „გაიძულებენ“, მივიყვანენ? შვილის მეკვლეობამდე, — თუ ყოველივე ეს არ იქნა, ვერაფის ვერ დააკერებ და ვერც თანაგრძნობას გამოიწვევ მაყურებელში. ან კიდევ, სახელმწიფოს კეთილდღეობისთვის ინგლისის პრინცესას ცოლად შერთვას რომ გადასწყვეტს მეფე, მარია ნაკოსი სიყვარულს ვინადა დაგვიტრება, სათანადო შინაგანი და გარეგანი პირობები თუ არ შეიქნება? ან კიდევ როგორ უნდა უპასუხო მეფემ, განგებისადმი სამაღმებლო ღოგოს და გამარჯვების შემდეგ კეთილგანწყობილების, აღდრთოვანების ატმოსფეროში დანიის მეფის ძის მანგუსის თავსედურ მოთხოვნას პირველ სტენაზე? რა შინაგანი და თან მეტყველი უ-

თიერთობა უნდა ჰქონდეს ხალხთან ტანტინდად გადამდგარ მე-
რებს (ფინალურ სცენაში) და თავის განმარტობას ტანტეუ დაბ-
რუნებსა, როგორ უნდა ვამბობო-ცხედეს?.. ცველა ეს საკითხი
უთუოდ ღრმა დაფიქრებას, მსახიობის მოქმედების განსაკუთ-
რებულად დასაფიქრებას და მხატვრული სახის მკაცრად კა-
ნაწიშვებას მოითხოვდა.

ზემოთ მოყვანილი სურათები სცენაზე შეიძლება გან-
ხორციელებულიყო ან მოქმედების უპირატესად ემოციური
განხეთარებისა და ითანე პრინსიპის სახეობა, დემონური სა-
წყისობა; მისი ატანალობის, მისი „სიკვირის“ გამძაფრებობა,
ან კალდე მის პიროვნებაში „გონიერი საწყისობა“, ითანე მრის-
ხანეს სიბრძნისა და ადამიანურიობის, მისი სახელმწიფოებრივ
კონიერების, უთუღეს კონფლიქტებში ბრძენი კაცის ყოფნის
მდგომარეობის შეამოწვეთა ეს უკანასკნელი გზა მოითხოვდა
უფრო აზრობრივ განხეთარება-გამოძერწვას სახისა და ნებე-
ლობის მომენტის წინ წამოწვევას. როგორც რეჟისორმა და შუ-
ღისკარმა გულს შემსრულებულმა მსახიობმა, ან პერიოდში, მე
ეს მთავრე გზა ვერცხე, — გზა, რომელიც ცაცილებით უფრო
რთული იყო, უფრო ძნელად დასაძლევია.

ეს იყო წარმოდგენის რეალისტური პოზიციებიდან განსორ-
ცილებლას გზა და მას, ჩემი ხელმძღვანელობის პირველსავე
დღიდან დაგადქეთ: იგი გულისხმობდა უპირატესად შინაგანი
ცხოვრების, შინაგანი სიმაართლის, ნაწარმოების აზრობრივი
მხარისა და არა გარეგანი, ეფექტური გამოშასხველობითი საშუ-
ალებების გამძაფრებას, როგორც მთლიანად საექტაკლისა,
ასევე ცალკეული სახის განსორციელების სურნოში. ეს მიმარ-
თულებდა გულისხმობდა გარეგანი გამოშასხველობითი ხერხე-
ბის სრულ დაქვემდებარებას შინაგანი ცხოვრებისადმი, შინა-
განი სიმაართისადმი და, ვგონებ, „დღე ხელმწიფეში“, რო-
გორც რეჟისორმა, იგი სათანადო დონეზე გამოხვეკეთ კიდევ
აკაკი ხორავამც, თავის მხრივ, რომელსაც კარგად გადიაცი-
თხა პიესა და თავისი როლა აწონ-დაწონა, საწორედ ეს გზა
აჩრია. ჩვენ ორთავეში ითანე მრისხანეში დაივინასეთ, უპირვე-
ლეს ყოვლისა, თავისი დროის მოწინავე, მაღალი აზრისა და
სულიკვეთების მქონე, სამომბოლო ხრუნვით შეყვრობილი
სახელმწიფო მოღვაწე და ადამიანი, რომლისგან თვით დრო
და მომავალი მოითხოვდა მრისხანებას, იწვევდა ნასში მძკან-
ვარე შეუპოვრობას, სიშკაცუნეს და საკუთარი ცხოვრების უკუ-
ლებულყოფის სწრაფვას ხალხის, ერის, სახელმწიფოს მომა-
ვალი ცხოვრების საკუთილდღედ. ასეთი შუფასება „მრისხა-
ნესი“ უთუოდ შეუცხაბამებულა თვით ჩემნი დროის მოთხოვნას,
შინაგანად იგი თანამდგრობების მიერ იყო ნაკარნახევი.

რა თქმა უნდა, მეორე გზითაც შეიძლება სცენაზე ითანე
მრისხანეს სახეების მხატვრული გადაწყვეტა და გამოხვეება;
ახლაც და შემდგომაც, ეგებ, ვინმემ სწორედ მეორე გზა აირ-
ჩიოს — ნაკლებად კლასიკური და უფრო ექსცენტრული, სუ-
ბიექტივისტური: მაგრამ ჩემმა შემოქმედებით მიმართულებას
და, ამასთანავე, ჩემნი ქვეყნის სასოგადოებრივ-მსოფლმეღ-
ველობრივ ვითარების იმ პერიოდში, „ითანე მრისხანეს“ სცე-
ნური ხორცსუნების იმ პირველი, კლასიკური, მასშტაბური
ამოხსნის გზა შეუცხაბამებულა, — გზა, რომელიც ეფუძნებოდა
სახელმწიფოებრივ მივლენათა კანონზომიერ განხეთარების
ობიექტურ შუფასებასა და მასშტაბურ ჩვენებას.

როდესაც ძირითად საკითხებში დამდგმული ვგეგმავდით
მთავარი როლის შემხრულებელი — აკაკი ხორავა-მწიფის
დით, უკვე კონკრეტულად მიხსანსცენაზე, ხასიათების სცენა-
ში გაშვებულთების საჭირო პირობებსა და საშუალებებზე და-
ვიწყე ფიქრი პირველი გამოსვლა ითანე მრისხანესი ასე გა-
დაწყვეტეს: ითანე მრისხანეს გამარჯვებული კართი „ათქითია
და ითანეანი შეხასილებით დროშებსა მხრინა მეფის წინაშე,
რომელიც ეს-გზა უნდა გამოხრება; წესით, მეფემ ხალხის,
კარის სიხარულს აყოლილი, ომასიანად, თავაწეული და ხლი-
ნელად შეიძლებოდა შემოსულიყო და, შემდგომ, ითანე ალტი-
ვითად ადვინისა ლოცვა განებინადმი, რომელმაც გამარჯვ-
ება მოუუღანა მის ჯარს. მაგრამ არა! მეფემ იციის, რომ ეს
გამარჯვება მხოლოდ დასაწყისია, მხოლოდ სამზადისია ჯერ
კიდევ გრძელსა და ძნელად გასასვლელ გზაზე, ერისა და ხალ-
ხისთვის დიდების, ძლიერების მომეტან გზაზე; ერთი გამარ-
ჯვება ხომ არაფერს ნიშნავს მრისხანესთვის, ჯერ ხომ არ დამ-
თავრებულა ომი და, ასეთ ვითარებაში კი, ბრძენი მთავარსარ-
ღლისთვის გამარჯვება დამარცხებულა არა ნაკლებ დამფიქრ-
ებელია, — ყოველ დიდ გამარჯვებას დიდი სასურნავიც თან
ახლავს ყოველთვის, თუ კაცი ამას კარგად დაუკვირდება..
ამიტომ, ეს გამარჯვება გულუბრყვლო აღტაცებას კი არ გა-
მოიწვევდა მასში, არამედ, საკუთარ ძალაში რწმუნასთან ერ-
თად, მომავალ სიძულეებზეც ძიქლს აღუარებდა, ფიქრით
დამამიძებდა მეფეს. და, აი, ცაცილებით უფრო მოკლოდნელი
და მხატვრულად ეფექტური იქნებოდა გარგენულადც მხოლოდ
მინაყახად უფრო ღრმსა და ლოგიკურად გამართული. — ფიქრ-
ითი დღე, — რომ, ამ გამარჯვებით აღტაცებულ კარასიკა-
ციებით შექმნილ ატმოსფეროში, ითანე მრისხანე ქედმოხილიყო,
ფიქრით დამამიძებელი, დინჯი, მისივე და თან დონიერი ნაბიჯე-
ბით შემოვიღეს. მისალთივი სიტყვებით მეფის შესახვედრად
გამზადებულა მხედარობაჯერებით უთუოდ დასტად დარწმინა,
როდესაც მეფე არც მარჯვება და არც მარცხივე ყოყოვა უზ-
რალაო შესვდეთაც პატივს არ დასდებს, უხილავ წერტელს მი-
ჩერებელი უხმოდ გააკლის განზე გამდგარი ჯარისკაციებით
შექმნილ დერეფანს, შერერდება და წყნარად, მინაგანი მეხნე-
ბარებით, შემდგე უფრო და უფრო შეაწევით ადალენს საბად-
ობოლო ლოცვას განებინადმი. ლოცვას რომ მთანთავრებს,
იგი დამიერებლური, მამაშვილური კალთი მიმართება თავის
ქვეშევრდომ-თანამებრქალთ, მეურ დანიის მეფის ითს, მაგუ-
ნის მიერ სიკვლის წაითხეთი და იმ თავხედური მოთხოვნით
გამძივნებარებულს, გულისწყრომა გრგვენით კი აღმოსვდება,
მაგრამ მასწივე დაიოცებს გულს, მძულვარებით სიკვლეს —
გრავრამ მისწივე დაანარცებს და, მეორე წამსვე, დიხების
დაცვით, მტკიცეც დასცემს ბრძანებას ლაშქრობისა და თვითანი
პირველი გაემართება სცენიდან ბრძოლის ველისკენ — იმ
მხარეს, საიდანაც პირველად შემოვიდა ამ ეპიხოდის დასტა-
რებულად.

მიუხედავად იმისა, რომ პიესაში პოლონელ ელჩთა მიღე-
ბის, შვილის მოკვლისა და მას დატირების სურათები ყველაზე
უფრო უხსტად და საქმებურად იყო დაწერული, სწორედ მათ
მივიჩინებდე განსასორციელებელი წარმოდგენის კულმინაცი-
ურ, უმნიშვნელოვანეს სცენებად, რომელთა დაძლევა გადამ-
წყვეტი იქნებოდა წარმოდგენის გამარჯვებისათვის.



პოლთნილი ელჩების მიღების ეპიზოდი მეორე სამხატვრო თეატრის სცენაზე განხორციელებულ „იოანე მრისხანეს სიკვდილი“ ცენზურულად ჰქონდა მოფიქრებული და გათამაშებული ცნობილ მსახიობსა და რეჟისორს მიხეილ ჩეხოვს; მაგრამ მიხეილ ჩეხოვისეული იოანე მრისხანე იყო გამოძიარწილი სულ სხვა, ადრეული ისტორიული შეფასებების საფუძველზე: ჩეხოვი განასახიერებდა სახეს წერილილი. იმპულსური, აფექტური პიროვნებისა, მეფე-მანიაკისა და, ვიტყვი, რომ ასეთ სახეს იგი მართლაც გენიალურად ასრულებდა. მე არ ვაპირებდი არც ეპიზოს გავცნა და არც სენსური გამოსახვის საშუალებათა გამოყენების მხრივ, ადრე არსებების გამოჩენებას. ნიჭიერად მამად დონსუქ შექმნილის გახიზრება იმავე სტილით და იმავე გაასრუბით — შეუძლებელია; მით უმეტეს, ჩვენი თეატრი სულ სხვა მიმართულებისა და ხასიათის თეატრი იყო. ინდივიდუალობის და ორიგინალობის ძიებისას, ისიც ყოვიდი, დამკვიდრებულ შეხედულების ბრძადა უარყოფას. მეორე უკიდურესობამდე, არასწორ დასკვნამდე მიჰყავს ხოლმე ხელოვანი, თუკი მისი სათქმელი ისტორიულ სიმართლეს არ ემსახურება, არ ემსახურება თანამედროვეობის მოთხოვნებს, მოვლენის არსის მოვლენების ორიულსამე მხარეს არ პასუხობს. ისტორიულ მოვლენებს, დიდი ისტორიული პიროვნების ცხოვრებას ხომ ყოველთვის აქვს გამოვლენება-შეფასების მრავალი მხარე და, აი, გადაწყვეტიტე ძირითადი ჩანაფიქრის შესაბამისად, პოლონდე ელჩთა მიღების სცენაში იოანე მრისხანეს სწორედ სიდიდის უგამოწყვა: თუ მეფეს გადაწყვეტდ ისტორიულ მომენტში, ელჩთა მიღებისას, არ შეუძლია დავარსო თავისი აფექტური ხასიათი, იმპულსურება, მამ რადანარად დაერქმეოდა მას დიდი ხელშეწყვი?! რაღაც უნდა ყოფილიყო მის ძირითადი, რისთვისაც ისტორიაში იოანე მრისხანე შემორჩა როგორც დიდი ხელშეწყვი?! რა თქმა უნდა, მისი სუსტი მხარეც შეიძლება იყოს გამოვლენილი, მაგრამ. არა პირეულ პლანზე, არა ხაზგასმულად:

აი, იოანე მრისხანე მეფურ სამოსში მორთული. თავზე მონთაშის ქუდი, პოლონეთის ელჩებს ღებულა. ელჩი გამოშეწვიდა ამპარტანებით ჩამოთვლის პოლონეთის მეფის ტიტულებს და მათ შორის დაასახელებს: „თავადი ნოვგოროდისა, ფსკოვისა და სმოლენსკისა“, დაასახელებს განსაკუთრებულად. ელჩის ამ უტაფრობით აღმფიქრებელი ბოიარები უწამოიჭრებიან და სიტყვას შეაწყვეტინებენ ელჩს... მეფესაც დატყცი სახეზე რისხვა, მაგრამ განუშეებას და სიმშვიდეს უბრძანებს ბოიარებს. მეერე, თავაზიანად მიმართავს ელჩს განაგრძეთ პოლონეთის მეფის საცელის კითხვა. ელჩიც თავებურედ განაგრძობს კითხვას შურარცხმოყოფილი სიგაილისა. რომლებიც იოანე IV ახლა მხოლოდ შინაგანი მიღეულვარებით, დაძაბული უსმენს და, თან, რაღაც არაჩვეულებრივი ძალით ფარავს აღმფიქრებებს. სიკვლის კითხვას რომ მოთავაგებს, ელჩი მეტის უტაფრობით აცნობებს გარემო მყოფთ, რომ პოლონეთის მეფე ხმალში იწვევს იოანე IV და, დასტურის ნიშნად, ხელთათმანს ფერხითი მიუგდება იოანე მრისხანეს. აღმფიქრებელი სარბლები და ბოიარები წამოვარდებიან და იოანეს შეაქვრდებიან. იგი კი ზის თავის ტახტზე ურბავად, გასეგებულებით, გარეგნულად თითქოს მშვიდადაც, მაგრამ მის გულში კი უშველებელი ცეცხლი გიხვიზებს მძინვარებისა, სიძულვილისა.

ამ ეპიზოდში იოანე IV შინაგანი მიღეულვარება აკაცი უნდა გამოხატავდა რაც შეიძლებოდა ძლიერად, რაც შეიძლებოდა მშრწადა, მიუხედავად იმისა, რომ რეპუტაციებზე აკაცი დიდის მინდლომებით, დიდის შინაგანი მიღეულვარებით, ძლიერად ატარებდა ამ სცენას, კარგა ხანს საჭირო მხატვრულ სიმძლავრესა და სავსეს ვერ ვაღწევით. ჯერ იყო და, რამდენიმე ტრადიციულ აქტიორულ გამოსახვის საშუალებას მიგმართე, მაგრამ, შინაგანი მიღეულვარების გამოხატვა მიმიკით, თვალუბითა და ხელეუბით აწვევით დამტკანი არ მოგვივიდეს-მეთქი და, კრიალოსანის ნერვიულ მარცვალზე დაგვაფიქრე მისი ყურადღება. მაინც თითქოს რაღაც არ კმაროდა ვაიფიანი გამოსახვის მხრივ, თითქოს საჭირო იყო რაღაც უფრო მძაფრად და ემეტურად გამოხატვითი დეტალი, — შინაგანი სიმძაფრის უფრო ხხად გარბანდა აქტიურ გადაწყვეტა მანამ, სანამ იგი (იოანე) თავის პასუხს იტყოდა პოლონეთის მეფის ხმალში გაწვევაზე, ჩემს შინაგან უკმარისობის გრძობის არ ვუმხმელი აკაცი, ზედმეტად აღარ მოთვდი, რომ გატაცებით მიმუშავეს სენება არ მიშეძლო. მით უმეტეს, როგორც ანეკდოტი ვერაფერს ვეღარ ვაშველებდი, ვერაფერს ვეღარ ვთავაზობდი საინტერესოს და, თან განა ურიგოდ გამოსდიოდა, რასაც აკვირებ? უბრალოდ, ერთი დამავიკრევიტბელი წერტილი, ერთი ევატტური დეტალი აკლდა მთელ ეპიზოდს. და, აი, ერთ-ერთ რეპეტიციასზე ელჩი რომ ეტყოდა, პოლონეთის მეფე ხმალში გიწვევსო. ფერხითი ხელოათმანს რომ მივადგებდა და ბოიარები კი ზეზე წამოიჭრებოდნენ, აკაციმ შინაგანი მიღეულვარებისგან ისე ძლიერად გაკაპა კრიალოსანი (რომზოლსაც აქამდე ნერვიულად მარცვლიდა), რომ ძაფე გაწყდა და მარცვლები კაკალ-კაკალ, ხტუნვა ხტუნვით დაგორად კიბებზე, შემაღლებულზე მდგარი ტახტბინად იატაკისაყენ. კრიალოსანის გაწყვეტისა და მარცვლების ცვენის ხმაზე მსახიობები შეტყვნენ და გახედდნენ; წამებრად ჩამოვარდნლი სირუშემი როგორღაც განსაკუთრებული სიმძაფრით გაისმა კრიალოსანის მარცვლთა კაკა-კუკი. მსახიობები შეწუხდნენ, შეტყვნენ, რადგან რეპეტიცია გატაცებით მიმდინარებოდა აკაცი როლით იყო ტანით და, დაიკვირა: — რაა ეს! რამე მაგარ ძაფზე ვერ ჩამოცეკვამენ კრიალოსანი?! ისევე სირუშე სამარისებური. აი, ნერვების გამაღიზიანებლად უკანასკნელი დაგვიანებული მარცვლის დაცემის ხხაც და, უცებ, მივხვდი, უნებურად შექმნილი ეს სცენა კრიალოსანის გაწყვეტისა და მარცვლების ცვენისა იყო სწორედ საჭირო წერტილი და ჩემად ვთქვი: „კარგია, აკაცი, ეს“.

შემდეგ, ეს ბედნიერი შემთხვევა სცენურად ვაგიაზრეთ და დავამაგრე: სწორედ ასე უნდა გაეწყვიტა კრიალოსანი მეფეს ამ ეპიზოდში, გაეწყვიტა შინაგანი მიღეულვარებისაგან. მარცვლების დაცემის ხმაზე ელჩებიცა და ბოიარებიც ასევე ერთდროულად უნდა შემეპარევიტნენ, — უნდა ეგრძნობთ, რომ შინაგანი თმენის ძაფე გაუწყდა იოანე მრისხანეს. ეს მართლაც ასე იქნებოდა, მაგრამ, შინაგანი მიღეულვარება მრისხანესი კრიალოსანის გაწყვეტისაში გადაწყვეტოდა და მეტი არავითარი თამაში აღარ იყო საჭირო, არავითარი თვალუბის ბრიალი და წამოხმულები. ასეთი სცენა ყველაზე უკეთესად გამოხატავდა გარეგან ქმედებში იოანე მრისხანეს შინაგან აპოზიქრებას, შინაგან მძინვარებას, გამოწვეულს პოლონეთის ელჩებისა და მათი მეფის უტიფრობით... აკაციც და ყველა მსახიობი მიმხედდა ამ უნებურად



შექმნილ „კარლოსნის გაწყვეტის ეპიზოდის“ გამოყენების მიზანს და ამ დეტალის სიზუსტეს, მის მხატვრულ ეფექტსა და მნიშვნელობას. სასწრაფოდ შევკარით კრიკოსანს, ეს შემთხვევა სცენურ ეპიზოდად აყვავით და, მართლაც, საუკუნოდ გამოვიდა. მოიტებნა საჭირო დეტალი! თავისთავად დაიბადა დამატებრივი ნორტილი მთელი სურათის კრიკოსანის გაწყვეტა და მარცხვლების ცვენა საჭირო პაუსას ქმნიდა, აღსაქვს საჭირო სწოვანი და დაძაბული აქტოსფეროთი. პაუსის შემდეგ, ყველა მარცვალი რომ დაჩუქდებოდა, ითანე მისსანეს უკვე გონს მოგებულს. ბრძნული და ღირსეული პასუხი მოთხოვნილი ელჩისადმი უკვე მართლაც დაძაბურებული, ფსიქოლოგიურად დასაბუთებული ხდებოდა: ითანეს გულსწრბომა და აღფთოთება კრიკოსანის გაწყვეტაში გადაწყდა და, ახლა, ფეხზე წამობმარს, განრისხებულს, მაგრამ უკვე გამოფხიზლებულს და ბოღმადაკებულს, მართლაც შეუძლო ბრძნული, წინდახედული პასუხით გაისტუმრებინა პოლონეთის ელჩები და თავისი პასუხით მათზეც და მათ მეფეზეც ავამაღლებელიყო. ეს უნებართო განმეხებული დეტალი ბრწყინვალედ გამოიყენა და გათამამა აკაკიმ, და კიდევ დაავიკრებინა ეს სურათი.

შემდეგი თავსატეხი — ითანე მრისხანეს მიერ ვაჟიშვილის მოკლის ეპიზოდი იყო. ამ ეპიზოდს დიდ ხანს, ყოველის მხრიდან ვეულოდი, ვაფასებდი და ვალაგებდი. შეუძლებელია ისტორიული გირისადმი სიმპათიები აღძრეს თვატრში მაცურებელს, თუკი მას ისეთი ცოდავ აღვეს მზრებზე, როგორც არის შვილის მკვლელობა. თუმცა მრავალი ისტორიკოსი ითანე IV ამ ცოდავს ხაზგასმულად აღინიშნავს და შესაძლებელია, სინამდვილეშიც მეფემ აფექტის ძალით მოკლა შვილი, მოკლა მისთვის დამახასიათებელი უსოთო მჭინვარებისა და გაოგნების წამებში, მაგრამ ამ აქტს არავითარი მჭინვარება. ვერავითარი აფექტის ძალა ვერ ამაუბუქებს. რაც არ უნდა გაიგებდეს მახართი სენაზე, თუ შვილი მოკლა, მაცურებელი მანც ვერ გამართლებს. მე კი მიმინდოდა მაცურებელს ანტიპათია არ აღძვროდა ითანესადმი, მიმინდოდა გასამართლებელი რომ მოქმედება მომენახა მისთვის. მე ჩემი ქართველი კაცის, ფსიქოლოგიით ვაფასებდი აქტს (სრულად საპირისპიროს „ფსიქოლოგი ვიჩასი“). მე არ მიმინდოდა თუნდაც აფექტის ძალით მოკლა მეფის შვილი. შემდეგ, რამდენიც არ უნდა ეტორა და ესევა დაწყებულ, მაცურებელში თანაგრძობისა ვერ გამოიყვებდა. დიდი ხნის ფიქრის შემდეგ ამ ეპიზოდის ჩემი მიმართულებით გადაწყვეტაში, ყველაზე მეტად დამეხმარა ქართული სიტყვა „შემომაკვდა“, რომელსაც მინიმუმამედ დაქაყვს მკვლელის ცოდავ-ბრალი და, სხვადა, უცოდველადაც კი გამოჰყავს იგი. „შემომაკვდა“ სიტყვა თავის მნიშვნელობაში ხომ გულისხმობს იმასაც, რომ გარდაც პირობებში გამოიწვივა მკვლელობა და რომ ამში მოკვლეულსაც მიუძღვის ბრალი, — რომ დაწმავალი გარემო და თვით მსხვერპლი. ამიტომ გადავწყვიტე ისეთი სცენური სიტუაციის შექმნა ითანესა და მის შვილს შორის (და მათ გარ. შემოც), რომ ითანეს შემოკლებილიყო ვაჟიშვილი; ამასთანავე ისე შემოკვდილიყო, რომ ამ ცოდვაში მთავარი ბრალი შუისკის დასდებოდა. ასეთ პირობებში, ითანე მრისხანე უკვე ტრაგიკულ, შესაბრალის მეფედ და მამად გამოჩნდებოდა და, მიუხედავად ჩადენილი ცოდვებისა, მაცურებელში თანაგრძობას გამოიყვებდა. და როდესაც მეფე წამოვიყვებდა, „მოკვალე! მოკვალე!“ — მაცურებელს გულში უნდა ეთქვა: შე საწყალი, შენ კი არა, შუისკიმ მოკლაო. როგორც ქართველს და ხე-

ლოვანს, მე მიმინდოდა სწორედ ასე შემეფასებინა ითანე მრისხანეს მიერ შვილის მკვლელობა და ამ სხვით გამეხვედრებინა მაცურებელისთვის. ვინ იცის, ეგებ, ისტორიულად ასეთი გააზრება უფრო სწორი გამოდგეს?! ასეც გადავკეთე:

პოლონეთის ელჩები რომ გადავინ და ღირსდაცლილი მეფე სავარძელში დადებებო. ბოიარები მუხლებზე დაეშობინ მის წინაშე და შესთხოვეს იარაღით გაუსწორდნენ რუსეთისა და რუსთა ხელმოწოდის შეურაცხყოფელ პოლონეთსა და მის მეფეს. მაგრამ ითანე IV იცის. რუსეთი ჯერ ისე არ მომარებულა, პოლონეთს იმი გამოუხვალდს და ამიტომაც უნდა უპასუხებს, უნდა მოითხოვონ ყველაფერი. ბოიარები კი არა ცხრებიან. მეფეს მრისხანება აიტანს. ამ დროს შუისკის მიერ წაქეზებული უფლისწული ითანე გამოეცხადება მეფეს და იმაც თხოვნილი მიმართავს — გაუშვას პოლონეთის წინააღმდეგ საბრძოლველად რათა მამის სირცხვილი ჩამორეცხოს სახელმწიფოს. გამსგებელი ითანე IV რამდენჯერმე მოიცილდეს ფეხის ხმას აყოლოდ უფლისწულს. მაგრამ ბოიარებიც რომ არა ცხრებიან?! ამ დროს შუისკის ხელის კვირთ ითანე გაიგადებს უფლისწულს, თავის თანამზრახველ ბოიარებს ანაშენებს, მეფეს გზა ვადაუჭრან. რათა უფლანწულმა მოახებროს მამის აღმრებელი და თხოვნილი გამოურება. ითანე მრისხანე კვირბის მიმართავს და გამქინვარებულად შეეცდება კვირბის ქნეფით გააკაფოს გზა. მოიშორავს გარს შემოჯარული ბოიარნი და, აი, ასეთ სიტუაციაში კვირბის უნებურად საფეთქელში მოხვდება შუისკის მიერ წინააღმდეგ უფლისწულს და სსოცადილოდ დასჭრის. ითანე მრისხანე ამას ვერცა ხედავს, იგი უწინდებურად გათვებული იცავდა გზას კვირბის ქნეფით და ცდილობს გაქცეს დარბაზიდან. რომ, უცებ შუისკის ყვირილით შეხვდება ადგილზე გააჩვევს მეფესაც და უთხრავს: „შვილი, შვილი მოკლა!“ — შეტკივლებს შუისკის. მრისხანე სწრაფად შემობრუნდება. თვალს შეაგვებს ვაჟს და ჯერ კიდევ ფეხზე მდგარს მაიახებებს: „ითანე ითანე! უფლანწულს რადაც ძალა ედო ხანს ფეხზე ამარებებს, მხოლოდ ხელისგული აქვს მიადებელი საფეთქელთან და ირწყავა მრისხანე ჯერ კიდევ გაკვირებულა. ჯერ კიდევ არა სჯერა; მერე მივარდება შენს, მისეფელს რომ მართლა დაუჭრია შვილი; ხელს შეაშველებს და გულში ჩაკრულ უსულო გვაშთან ითანე დაედა იატაკზე დაეშვება. აი ასეთი ეპიზოდის აწყობით, ითანე მრისხანეს მართლაც შემოაკვდა შვილი და მისი ხელით უნებურად ჩაგვინდო ცოდვის ბრალი კი შუისკის დაედო. მაცურებელი, როგორც ვფიქრობდი, თანაგრძობობა ითანე IV და ისეთი შთაბეჭდილება ექნებოდა, თითქმის კვირბისაც შუისკის მოქმენის.

... შუისკი — თავად ვასილი შუისკი, მთავარი მჭინვი მეფისა, შორსმჭერელი, განკილი დიპლომატი, სახეფათო ინტრიგანი, თვალთმაქცი, პირმოთნი, მაგრამ ამასთანავე მტიკც ხსანათას, გამბედავი კაცია. იგი თავისი წრის ბოიართა და თავადთა ინტრესების დამცველია, რადგან ამით საკუთარ თავს, საკუთარ უფლებებსაც იცავს. ამიტომ არის, ყოველნაირად ცდილობს, წინ აღუდგეს მეფეს განსრავათა დასრულებას. ამას იგი ვერთხილავს წინადახედულად დიდი ჭკუით აკეთებს. რის გამოც ვერაინ ვერ აამჯარავებს მის ნამდვილ სახეს, მის ბუნებას. — ვერც მეფე და ვერც მეფის მოკეთენი თუ თანამზრახველი. პუშკინმა თავისი „ბორის გოდუნოვის“ წინასიტყვაობაში ამ „ქაიმეონს“ დასცლებით ასეთი დახა-



სიათება მისცა: რუსეთის ისტორიაში იგი წარმოადგენს გამბედაობის, გაწინდობისა და ხასიათის სიმტკიცის გასაოცარ ნაზავს განასხივებს. პუშკინისეული განსაზღვრება მოთხვევდა იოანე მონისანეს დროინდელ ხელნაწერებში ემიგრაციულ პორტრეტს, აღწერას ვასილი შუისკის პიროვნებისა, გარეგნობისა. მისი ხასიათისა. სწორედ ამ მასალების გაცნობისას მივაჩვენებ ცხელ დეტალს, ერთ-ერთ უმთავრეს საშუალებად რომ იქცა ჩემთვის ამ ვერავთ ბოიარის გრძნობად-კონკრეტული სახეების შესაქმნელად: ეს იყო შუისკის თვალების მიმართ გაკეთებული შენიშვნა. — კერძოდ, შუისკის კლამი კაცოვით უმემკვიდრე თვალგებო და, ისეთი გამოსხვდა ჰქონდა, რომ, მის თვალებში, არავის ჩაუხედავსო. ჩემთვის ეს, პაუზა დეტალიც საკმარისი აღმოჩნდა, ცოცხლად, კონკრეტულად და რაც შეიძლება მხარავალმხრივ წარმომედგინა ის რთული სახე სერვანზე:

შუისკი ფარდის ახდისთანავე უნდა წარსდგეს მაყურებლის წინაშე, — სექტეკალი ხომ ბოიარებისა და შუისკის შეკრების სურათით იწყება რომელიც ხდება თვით შუისკის სახელში. მაგრამ ამ პირველი გამოჩენისა — ვეფორიზი მე — შუისკი ჯერ უკანა პლანზე უნდა იდგეს ჩუმად უგდებდეს ყურს ბოიარის სიტყვებს, მათს მათს მოლობას; ფარდის გახსნილთანავე მინდვ და მინდვ არ უნდა იყოს მაყურებლისთვის შესაჩნვე ადგილას, არც მოძრაობით ან მიმოიკით არ უნდა იძულებდეს მაყურებლის ყურადღებას. მხოლოდ ერთი-ორჯერ, დამახასიათებელმა ღიმილმა ოდნავ უნდა გადაუბინოს ტუჩებზე და წაიშვრად გაიფლავოს მის კლამ თვალთა ციკურმა ძლიერმა სხივმა. მორჩა და გათავდა! იგი წყნარად, უწუმარად, უცოდველი, ღვთისმოსავი კაცოვით უნდა აბამდეს ინტრიგის ქსელს. თავის ხრავებს იგი კეთილი კაცის ნიღბით უნდა ფარადდეს; მსუბუქი მოძრაობით, შემხარავი, ოდნავ დაბტკბარი მტკვევლებით, თავმდაბლური დამოკიდებულებით — უნდა მოქმედებდეს თავისი მიზნების განსახორციელებლად. მეფეთაან ურთიერთობაში ღირსეულად, ბრძანეკაცივით უნდა ეჭიროს თავი, არც ერთ სიტუაციაში არ დამცირდეს და ყოველ წაშს აგრანობისონს, რომ მისი მეფური რისხვის კრძალვა და შიშის აქვს და სინდისი სუფთადაც შეუნახავს. ასეთი ქვეყნისა და თვისებების მოხიბვით შესაძლებს იგი ყველა იმ პირის მოტყუებას, ვინც დასატრედა თავისი ინტრიგის ქსელის გამამაში მოხიზაროს.

ამ ჩანაფიქრის განსახორციელებლად სცენური გარდასახვის ყველა საშუალება უნდა გამოიყენებინა (როგორც შინაგანი ცხოვრების გაღრმავების, ასევე პლასტიკის ასპექტში).

დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ჩემს ჩანაფიქრში შუისკის ჩაცმულობასაც: შუისკის ჩაცმულობა მის ხასიათს უნდა დასთხოვოდა, — ისეთი საშოხი უნდა ცმოდა შუისკის, რომ ადვილად დარჩენილიყო შეუმჩნეველი სხვადასხვა სიტუაციებში. ადვილად შეფარებოდა ხალხს თუ საგნებს და თვალში არავის სცემოდა ზედმეტად; მისი ტანსაცმელი ისეთი ნეიტრალური ფერის უნდა ყოფილიყო: რომ თითქმის ვერ გაეჩინა კაცს იმ საგნების ფონზე, რომელზეც მას უნდა ემოქმედა.

რაც შეეძებოდა ბოიარს გოდუნებს — ამ დრამის აუცილებელ პერსონაჟს, როგორც, თეატრალური ენით რომ ვუკეთო, დრამატურგს „ციცხფერი სოლოვით გავილო“ პიესაში: ბოიარს გოდუნთვის როლის შემსრულებლად, ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე თავიდანვე გოგორი დაგითავილი ავიჩიე.

ამ „ციცხფერი სოლოვით“ როლს ყველაზე უკეთ ის მოელოდა რაც შეიძლება მეტი შემოქმედებითი თავისუფლებით: უნდა ჰქონოდა გოგორისა, რომ შეეძინა კეთილშობილი და მთავრად, მეტყვე, თავშეკავებულ, პირდაპირი, გაბეჭდილი მოქმედებისათვის მუდამ მზად მყოფი, დიდი ხელშეწყობის ერთგული თანამებრძოლის სახება. აგრეთის მოცეცელ „სქემა“ ბოიარს გოდუნთვის როლისა, როგორც უნდა გავგეგმოსებოხანა: ამ გმირის სამოქმედო ასპარეზი და მისი მნიშვნელობა, მისი ცხოვრება სცენაზე როგორც უნდა გავგეგმარად, უფრო მხარავალად გამოგვეჩინა დიდი ხელშეწყობის ეს პირველი მრჩეველი. ბრძოლის ველზე მუდამ მის მხარაში ამომდარე რაინდი სახელშეწყობი მოვალეყ.

უფლისწულ თეოდორეს როლს მსახიობი ა. კობალაძე უთუოდ მოერგება; მის მუვლდას — ლირიულ ორბას იოლად განასახიერებდა ალექსანდრა თოთიძე; ახალგაზრდა, ფიციხი, მოშიზალაგი დედოფლის როლი კი უთუოდ მოუხდებოდა მსახიობ ნინო ლუცაია. დიმიტრი შუისკის, ურალი და გაბედული, მაგრამ მთლიანად საკუთარი ძიხის, ვასილი შუისკის დამღუბლებელი გალენის ქვეშ მყოფი კაცის როლს კარგად შეასრულებდა გამოცდილი პროფესიონალი დიმიტრი მგავია. ხობლო უფლისწულ ივანეს როლში, მამისგან შემეცნადრობითი ნიჭით სიფიცეზისა და მტყუნებრებას, ალბათ, შესაინაშხავად გამოაჯენდა ახალგაზრდა მსახიობი გიორგი გეგეჭკორი.

ჩემს ფიქრებას მთლიანად წარმოედგენაზე თუ ცალკეულ შემსრულებლებზე, უპირველეს ყოვლისა, რა თქმა უნდა, ჩემს თანადამდებლებს, მხატვარს — სოლიგი ვირსალაძესა და კომპოზიტორს — იონა ტუსკიას ვუზარებდი, მათ ვეთაობიერებოდა წარმოედგინის ყოველ მარეზე, რეპეტიციების დაწყებამდე უნდა შეთანხმებულყოფიერ ძიხითადაც საკვანძო საციხებზე: ერთიანი მხეხვლეობა გამოგვემუშავებინა მთლიანად წარმოდგენის სტრუქტურაზე. მე, როგორც რეჟისორსა და მსახიობს, დიდ იმპულსს მაძეცებდა სოლიკოს და იონას თანამოქმედება. ერთიც და მეორეც სრულიად ახლანდა და გაბედულად უდგებოდნენ რუსთაველის თეატრისთვის, ბეგრის მხრავ, ასლებური წარმოდგენის მხატვრული და მუსიკალური გადაწყვეტის პრობლემებს...

ყველაზე მეტად მაინც ის მხარამებდა, რომ ამდენი „მარხულობა“ შემდეგ, აკაკი ხორავა ნამდვილი აღმარებით მუშაობდა მისისა შესწავლაზე. იგი დიდი სეროიზულობით მოვიდა ამ სახის შექმნასა, რადგან ორთავივად კარგად ვიცოდი, ვინც იყენებ ჩემს თანამედროვე თუ ადრინდელი მეტოქენი მოსაოვისა თუ ლენინგრადის თეატრების სცენებზე: ალექსეი პოპოვი, ნიკოლოზ ხმელიცივი, პლოტინკოვი, დიგი, ილია სუდაკოვი, ვივიენი, ჩერკასოვი და სხვა სახელგანთქმული დიდი რეჟისორები და მსახიობები. ჯერ ადრე იყო მისი თქმა, ვინ გამოვიდოდა ჩემს შორის გამარჯვებულად; მაგრამ, რაც შემეხებოდა მე, — პიესის პირველად წაიკითხვისთანავე გამიტაცა შუისკის სახემ და ამ როლს აღმარენას როგორ დავაკლებდი, როცა ჩემს სიცოცხლეში არც ერთი დიდი კი არა, პატარა როლისთვისაც არ დამიზოვავს თავი, ოღონდ კი რომელი გამოჩენილიყო და მეთამაშა. (გამოეცტყები, თამაში იმდენად მიყვარდა, რომ, ზოგჯერ, თუ თეატრის სატრობა მოითხოვდა, ჩემი ბუნებრივი მონაცემებისთვის შეუფერებლად როლშიც შევიდოდი და იქაც რამისც გამოვნახავდი ხოლმე საჩივოს, — თუ მთელ როლს ვერ წარმარავთავი მაღალ



დონეზე, ორ-სამ სკენას მაინც გამოვერევი ისეთს, რომ ჩემსა ხს ვიკიდო. მაგრამ ჯერ ჩა დროს შუისი იყო, ჯერ მთლიანობაში უნდა ამეო სპექტაკლი.

აკაკისგან გახალისებულებს, თანამიმდევრობითა და მძაფრ-ი სუნთქვით მივყავა რეპეტიციები მივლ ანსამბლს; დრამატული მასალაც თიხსავით მოგვეყვებოდა ხელში და ვძერწავდი ნამდვილ, ცოცხალ ტიპებს ტიპურ გარემოში. მთელი მუშაობის მანძილზე თითქმის არცერთი შემთხვევა არ ყოფილა, ვინმეს ეჭვი გამოეთქვა სცენურ ვითარების გამო, ან თავი უხერხულად იგრძნო ამ თუ იმ სიტუაციაში.

პირველ სცენაში, როგორც ადრევე მქონდა ჩაფიქრებული. შუისკის ბინაზე გამართულ ბოიართა თათბირზე, თთხი დიდებულნი უნდა პლანზე მაგიადასთან იჯდა, ხოლო მე — შუისკი. მათ წინა, ოღნავ განსუ მოთავსადი და ხანგრძლივ მიხუჭული, თითქმის ხილვადაკარგული თვალებითა და რბილი, შემპარავი მოძრაობით ვუსწავდი მათ მსჯელობას და ძუნწვად ვანდებდი რეაქციებს. შეიძლება ასე თიქვას: თავმდაბლობის საფარქვეშ, გარეგული კრძალულებისა და უშეშოვლობის, სიმშვიდის საფარქვეშ ვმალავდი ინტრიგების ხლარებაში, საკუთარ დიდებულზე ზრუნვაში გამობრძმდილი. ემშაობაში გაწაფული ამ დიდებულს. ამიტომაც, ამ სცენაში, დიდებულების და, სხვა სცენებშიც; ჩემი პარტიზორების წინაშე გულ-მოგანივლ ვმალავდი ყველაფერ იმას, რასაც შევძლო ჩემი (შუისკის) სულიერი მდგომარეობის გამოამჟღავნება: ამას ვაკეთებდი მეტყველების საშუალებით. — რბილი, შემპარავი გამოთქმა სიტყვებისა და მოალურსე კილო; რაც შეიძლება ძუნწე მოძრაობით, — თითქმის ადვეკიალი მქონდა ხელის აქნევა, გამლა, ზეაპყრობა; და, რაც თავიარაი, თვალებით, — ნახევრად მიჭრული, თითქმის დაღმეხულ თვალებში მე თვით მეფესაც არ ვახელებდი. სრული შთაბეჭდილება რჩებოდა, რომ ყოველგვარი მომზადების გარეშე თავისუფლად გადავდიოდი ერთი განწყობიდან მეორეზე. და ყველაფერი ეს რომ განმეხორციელებინა, საჭირო იყო შინაგანი კონტროლის უაღრესობამდე გამახვილება. რათა ყოველი მოძრაობა, ყოველი სცენური საქციელი მკაცრად მიზანდასახული და აუცილებელი ყოფილიყო ამ როლში, რაც შეიძლება ნაკლებ გასაქანს ვაძლევდი გრძნობათა და ემოციათა გამოვლენას. ასე მაგალითად, პირველ სცენაში. ერთ-ერთ რეპეტიციაზე, ერთ-ერთი დიდებულის რეპლიკამ მოთმინებიდან რომ გამომიყვანა, ვიგრძენი რაღაცნაირად უნდა გამომეხატა ჩემი ადუღლება; და აი, უნებრად ვგვირდი მედგარი სანთლისაკენ წვილე ხელი და ვითომ ნაწვეის თითებით მოცილებდა დავიწყზე, თან, მიმართულებასაც ვაძლევდი ალს. ამ საშუალებამ, უნებრად რომ დაიბადა რეპეტიციის დროს, შეუქრასავით გამიზნა გზა არა მარტო ამ სცენაში, არამედ სხვა სცენებშიც. სხვადასხვა სცენურ საშუალებათა მოქმედებას (როგორც მასახობს და რეისონსაც). „თითებით სანთლის ნაწვეის მოცილებისა და ალისთვის მიმართულების მიმცემ სცენურ ნიუანსს“ შემდეგ მეტი აზრობრივი დატვირთვა მივიცი. პლასტიკურად უფრო სრულყოფილად დავამუშავე, იგი ჩემთვის უკვე გახდა დიდებულების წინაშე არა მარტო შინაგანი მტეღვარების დაფარვის საშუალება (გომიქტო, რომელიც ვაღამ-ქონდა დიდებულის რეპლიკით გამოწვეული გაღიზიანება და სიბრაზე), არამედ „ცეცხლთან თამაში“ დასაწყისიც (სანთლის ნაწვეის თითებით მოცილებით, მე „ცეცხლს ვვთამაშებოდი“ ანუ იმ ცეცხლს, რომელიც სასახლეში, მეფის ოჯახში

უნდა დაშვრთილებინა და რომელიც გახიხტავდა ჩემსა და ოიანე მომსახურე შემასს); აგრეთვე, დასაწყისი ცეცხლსა თვის მიმართულების მიცემასა (რაც უკვე მართლაც ხდებოდა იმ პირველ, ბოიარებთან თათბირის სცენაში); და, კიდევ — ოიანე მრისხანე, მართლად დიდი ხიფათი, რომლის მოთვინებრებას, დათუებას ვაპირებდი. მართლაც ცეცხლი, იყო, რომელიც ჩემებურად უნდა შემეწვრობინა და ჩემებური მიმართულება მიმეცა... აი: რამოდენა აზრობრივი დატვირთვა მიიღო ამ უნებრად განმგებულმა სცენურმა საშუალებამ. ეს საშუალება ეფექტურ სცენურ „სურათად“ უნდა გადაემქცია და, კიდევ გადაეაქციე ხელების უსუტი პლასტიკური მოძრაობისა და შუისის გამოქვნივით.

პირველ სცენაში ამ ჩემმა მიგნებამ ფრთები შემსახს; მან, მეორე პლანზე მყოფიც, მიიღო სურათის ცენტრალურ ფიგურად გადაამქცია და მთელი თათბირის ბატონ-პატრონი გამხდა ისე; რომ არცა ვერძობიდი პირველობას. ამ სცენაში ჩემი პარტიზორებიც — გიორგი საჩინოლიძე, დავით ხუციშვილი და სხვები ის ცოცხლად, უშუალოდ მოქმედებდნენ, ისე იყვნენ სცენაში ჩართულნი, რომ უკეთეს ვერც ვინატყებდი.

...თითქმის ცხრა თვე გაგრძელდა რეპეტიციები „დიდ ხელმწიფეზე“. იმიტომ, რომ სისტემატურად ყოველ დღე ვერ ვატრებდი, რეპეტიციებს. ხელს ვეწვილა აკაკის მივლინებები (როგორც დებუტაციის, და სახელმწიფო ლაურეატობის კომიტეტის წევრის). თვარტის საზაფხულო გასტროლები და შეგებულება (და ათასი სხვა წვრილმანები დაკავშირებულია მასხიობთან თუ საზოგადოებრივი დატვირთვისთან).

1945 წლის ოქტომბრის ბოლო რიცხვებში რეპეტიციები სცენაზე გადავიტანეთ. (მიზანსცენები უკვე აწყობილი გვეყონდა თეატრებში), რომ ოქტომბრის დღესასწაულებს „დიდი ხელმწიფის“ პემიერიით შევხვედროდით. აი: უკვე თავიდან ბოლომდე შეუქრებელიც ვუმჯობესდი წარმოდგენას, რათა მისი რიტიმი და ხანგრძლივობა უსუსტად დაგვედგინა, რათა მთლიანობაში განვეცვალა და შევეფასებინა იგი. რეპეტიციებს გავდიოდი სრულ მორთულობაში, ორეკსტრისა და გუნდის თანხლებით. ერთის საწყებით, უკვე თავს ვუყვრიდი წარმოდგენის ყოველ ცალკეულად დამუშავებულ კომპონენტს, უკვე მივადექით გენერალურ რეპეტიციას, რომ უცერად ნამდვილი დალეზუა დემუქრა ნამუშევარს.

უკანასკნელ გენერალურ რეპეტიციაზე, შინაურებისათვის საჩვენებელი სპექტაკლის წინა დღეს, მთიერ სურათში, სადაც ოიანე პირველად უნდა გამოჩნდეს გამაჩრველები ჯარის წინაშე და განებინასადმი თავისი სახადლობოლი აღმოშქვას, უცერად, მის ნაცვლად თითქმის ვანსციეობს ცნობილი სურათიდან ერთ-ერთი გოლიათი ამაყად შემოიჭრა; მტკიცე, რაინდული, ღირსიერი ნაბიჯით გამოემართა ვანსციენისკენ და ნეშთვის სრულიად უცნობი უჩვეულო კილოთი ალაღინა ლოცვა. გაგშტერდი, შემემინდა კიდევ, პალუცინაციები ხომ არ დამეწყობ-მეთო, თავის შესამოწმებლად. გოლიათს შურნა მოვეწყობე და მის გარეშე მოყოლარადლებსა და ჯარისკაცებს გადავხედე. ისინიც ჩემებრივ გაშტერებით შესცქეროდნენ გოლიათად გარდაქმნილ ოიანეს.

გოლიათი კი განაგრძობს იმავე სხით თავის ლოცვას: მაგრამ, წამი და, ტექსტი უკვე აღარ მესმის... დაეყრუვდი. ადრამატიული თავში ავარდნილი სიხსოვსაგან. გვერდით სოლიოკო მეჯდა და, რაღაცას მეუბნება, მაგრამ აღარც მისი ვამეგება რა... სრულიად ადარფერი მესმის. ვივაც ზარს



მშრის ხელში... რატომ? სრულიად ვერაფერს ვხედავთ. ცოტა არ იყოს შემეშინდა. ნამდვილად შემეშინდა. რა ხდება სცენაზე? ვინ მუხნანდა დღისით-მშობლით, მუხნანდის დროს?! თეატრის დარბაზში ხომ ვარ, ხომ არ მძინავს, სიხ-მარს ხომ არ ვხედავ რასმეს შესასარა?... თანდთან გინს ვეგები. გვერდით მჯდარი სოლოკო მამშვიდება. მამრნევის სახეზე გაფითრება... რაას ვ? გაგივდა აკაკი თუ, ახლა მოუნდა ექსპანიმენტი? ახალი ვარიანტის შემოთავაზება, ახლა, საჩვენებელი წარმოდგენის წინ? რამ გადარია? ვინ გადარია? რომ ამდენი ნამუშევრის წყალში გადაყარს ამი-რებს?! არა, ეს ყოვლად შეუძლებელია, ყოვლად დაუშვებელია...

...ერთი რამ ცხადი იყო: ჩემს შემოქმედებით პრაქტიკაში ასეთი რამ არ შემეხდებოდა. მართალია, პირველ გენერალურ რეპეტიციავ შეასხიობმა ხანდახან დაბნევა იცის. ადრე ჩაფიქრებული და დამაგრებული სცენები ისე მწყობრად არ გამოსდის; მეც ბევრჯერ დავმუშავებ, სცენური ვითარებიდან ამოვადრინდებარ. გენერალურ რეპეტიცია ხომ ყოველთვის დაძაბულია, უგემურია, არ არის აწყობილი ტექნიკურ დაბრკოლებათა გამო — ასეთ დროს მრავალი შეუსაბამო, შეუთავსებელი სიტუაცია შეიძლება წარმოიშალოს... აღმოცენდება ხოლმე უკანასოხის გრძობა, რაღაც აბსურდობის გათამაშდება დრო და დრო; მაგრამ გამოცდილი თვალი ყოველთვის შეატყობს, ყველაფერი ეს დამარცხების თუ გაპარკების საწინდარია... ყველაფერი ეს დასაშვებია „პრაგონზე“. მაგრამ უკანასკნელ რეპეტიციაზე სახე საყვებით შესვალთ, სრულიად შესვალთ დადგენილი. დამუშავებული ჩანაფიქრი, რასაც თვეების მანძილზე ამდენი სულიერი და ფიზიკური ძალა შეალით, — უთუოდ აუხსნელი საქციელია!.

ან, იქნებ, ცხრა თვის მანძილზე მე თავს ვიტყუებდი, სინამდვილეს თვალს ვერ ვუწირებდი; როგორც ყველა უნიჭოს. თავი ნიჭიერად და გაპარკებულად მომჩნობდა და ვეგბ, თავიდანვე ისეთ დადგმას წავებობტინე, რისი აწვევაც ჩემს ძალ-ღონეს აღემატებოდა... მაგრამ, მამინ ჩემი სოლოკო, იონა და სხვები რად მამხრებდნენ, წინასწარ რად მიწუნებდნენ ჩანაფიქრსაც და ცალკეულად დამუშავებულ სცენებსაც?

მეორე დღეს ძალზე ადრე მივედი თეატრში, აკაკი, თვალდაწოვილებული და ოდნავ გაფერკართლებული, უკვე თეატრში დამიხიდა. ეტყობოდა: მასაც არ უძინია მთელ დამეს... ცხონებულს, გულის სიღრმეში კარგად ესმოდა ყველაფერი, — რა იყო ის და რა ვიყავი მე თეატრში და, ზღვარზე რომ მიმაყენებდა ბოლო წამს, თავის მოთამაშე გუნებას დააყოფდა, გონს მოეგებოდა და მთელს თავის შინაგან ალამარტობას, კაცურობას მოუხმობდა. აკაკი რომ დავინახე ასე, გულს კი მომეფონა, — გამოვტყდებო, გამხარდა, მაგრამ, იმ ბოღმის უსარმაზარ ლოდს, წინა დღეს და მთელ დამეს რომ იტყდებოდა, რა სიაშე, რა სიხარული ახიდავდა და მომამორებდა. სრულიად უთქმელად, შეთანხმებულებივით გავსწიეთ ორთავემ ჩემს კაბინეტში. ერთ ხანს ორივენი ვდუმობ; მერე ძალა მოვიკრიბე და მივმართე:

— მშაო, აკაკი, მძებვე წავიკვდიან ხოლმე ერთმანეთს სამუდამოდ და, თავიდან მძებვივით ვიყავით. ახლაც მშაოს ამიტომ გეუნებები და, ჩვენც რომ წავიკვიდით, „წავიკვდილ

მშაო“ შევუღლები ყველგან და ყოველთვის. ჰოდა, ახლა გამაგებინე, ამისანი, რა მოხდა გუშინ. მოთხარე ვეგბ, ჩემი, ან გჯარა, უნიჭოდ ავაგე სპექტაკლი და სახის სწორი განვითარების გეზო ვერ მოვიცი? ან, იქნებ, ვიღაც შეტრმა მოგცა ბრწყინვალე რჩევა-დარიგება, რომ, აქამდე ორთავეს ზიარი ნამუშევარი, ერთი ხელის კვრით ასე წყალში გადაისროლე... მე კაცო, რა უნდა ვკვლავ ერთმანეთს, მანამდე ერთ-ორჯერ რაღაც უკმაყოფილება გამოთქვი. სხვებსაც სულერთი ჭორები მიმოაქეთ... ხომ იცი, სად მივიყნას ასეთი ამბები თეატრის, დასის ცხოვრებას? აქამდე, წვრილანი იყო ყველაფერი, შენ იგი ერთ ატანობის ამბავი და მეც ვინც შენ გუნების ამყლით, ჩქარი ხასიათი... მაგრამ, ახლა, ეს ხომ სრულიად მოშლის დისციპლინის თეატრში. ყოველგვარ პატივისცემას დაგვიკარგავს შენცა და მეც დასში. ჰოდა, თუ ასეთ მდგომარეობაზედაც ასეთ უნდობლობამდე მივიღით ორთავე, მართო ჩვენ ადარ შევვიღია მშრისი და მართალის გარჩევა. დასის წინაშე და დასის სამართალზეც არ შეიძლება ჩვენი ურთიერთობის საკითხის განახა. ეს თვითიანც გესმის. ერთი ზეხა და დამრჩა, განაცხადებ, რომ რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობისათვის მე უჯარის ვარ, როგორც ხელთავანი, ვამუხრებებ თეატრის შემოქმედებით განვითარებას და პირადად შენს შემოქმედებით წინსვლას და, მოვიფიქვ, გამათავისუფლონ თეატრიდან...

— მშაო, აკაკი, მშაო... მშაო ბოღიმი მოვიხილ შენს წინაშე იმ სულიერ ტრავმისთვის, რომელიც გუშინ მოგაყენე! — შემაწვივტინა აკაკიმ და სახეზე ალალ შეწუხება დეტელო, — დამიჯარე, არც მე ვიყავი გუშინ კარგ დღეში, მთელი დამე თვალთ არ მომხიუტებს. ფილტვები მტკევა პაპაროსის ქარჩისდა. რა ბზიგმა მიკინა, თვითონ არ ვიცი... უხეო მაგწვივით გაიამაბულე თავი მთელი თეატრის წინაშე... განა არ მესმის, გაგავიგებდა ჩემი უაზრო ქსნაწვივტინა. მაგრამ, რომ დავიწყე თავიც რომ ვერ შევიკა? დღემრმა უწყის, რა მომივიდა... სცენაზე გამოსვლის წინ უსაშველო ხველა ამიტყდა. მერე მომჩვენა, თითქოს სპასმები მახრჩობს და ხმა დავკარგე... სცენაზე რომ გამოვდლოდი, ვიფიქრე ხმას მოვისინჯავ და, აპა, თვითონ გაქმობდა, რა უაზრო ყვირილი აღვევალენი ლოცვა განგებინაძი... დავიწყე და, ვერსაგვით ვეღარ ჩავკარდი როლის ტონალო-ბაში, ვერაფრის დღეობით ვერ შევიმავრე თავი და უკვე გულმოსული აკაკი ვღერივლებდი სცენაზე და არა ითანე „მრისხანაე“... სიზერემდე სიჭაჩლო! ასეთი რამ ჩემს სიცოცხლეში არ დამმართინია... გამივც, მსახიობის უბედურებას შენ თუ ვერ გაიგებს, ვინდა გაიგებს... ადრე რამეში თუ არ გეთანხმებოდი, ყველაფერს საკამათოს მამინვე რეპეტიციაზე ამოვწურავდით. და მერე არც გაგვსენებია წვრილმანი წავიკვლავდება. ახლაც, მსახიობის უტყნარ თუ უბედურ ბუნების მიაწვერ ეს შენს გულში და, თუ მშა ხარ მიიღეს ჩემი ბოღიმი და, დავივიწყეთ ეს გაუმართლებელი ისტორია.

მე ვდუმდი, მის გულწრფელობაში ეტვი არ მეპარებოდა, მაგრამ, მინც, ყველაფერი ეს მოულოდნელი იყო. რასაც აკაკი ახლა ამბობდა. ნამდვილად განიცდიდა, ნამდვილად ასე იყო. მაგრამ, მინც, იმასაც ვგრძნობდი, იმასაც ვიკვლობდი, რომ აქამდე სიმაართლის მორბა კიდევ იყო რაღაც...

— ამ თეატრში თუ ვინმეა ჩემი უახლოესი მეგობარი, ერთადერთი ხარ შენ, აკაკი, და თუ ვინმემ უნდა გამომიყ-

განოს ამ მდგომარეობიდან, ისევ შენ, — დასძინა აკაკიმ და, როგორც იყოდა. ფიქრინად შემოშვდა თვალგებში.

ამ ბოლო ნათქვამიდან სხვა ეჭვი ჩამაჩრდიბინა გულის საღრმეში, ყველა სხვა ფიქრზე ამაღებინა ხელი, რადგან არც ბევრის გამოძიება და არც ბევრი სიმაართლე ვერც ხოლმე თეატრალური დასის ცხოვრებაში. ხანდახან, თეატრში თეატრის საკეთილდღეოდ რაღაც-რაღაცეებზე ხელი უნდა აიღო და საკუთარი დამოთ. თუ ეს საქმისთვის საჭიროა. ის რაღაც აკაკი ახლა გულწრფელად ამბობდა, საკმარისი იყო ჩემთვის, რაბა ერთპირობით ძალით გაქმლოდი თეატრს. ჩემი და აკაკის ზასიათი, თავის დაქვრა, ტრემპერამენტის ძალზე განსხვავებული იყო. მაგრამ ამ განსხვავებამ ერთმანეთს ვერ წაგვადო.

თითქმის ოცი წელიწადი ერთმანეთს შეგუებული ვმუშაობდით თეატრში და ახლა, ამ ნუნებურად მომხდარმა შემთხვევამ როგორ უნდა გავაყაროს-მეთქი, გაეფიქრე და ასეთი წინადადებით მოგმართე:

— რაღაც ახლა თორმეტი რეპეტიცია მაინც დაგვჭირდება, რომ აღადგინოთ ყველაფერი და ანსამბლი „გონს მოვიყვანოთ“.

— დილა-საღამოს მზადა ვარ. აკაკი...

— დასი? დასი თვალმდებარეებელი გველის. რა პასუხს ვაძლევთ დასს? ხომ გესმის ამ შემთხვევის გაგენა დასის ცხოვრებაზე. მის დისციპლინაზე?

— დასს მე მთვხენდი ბოდიშს, შენ თუ მამაკიტებ, ჩემო აკაკი.

ჩემადვიდ, თვითონი ნერვოზობილი, როგორ ცდილობდა ჩემს დამშვიდებებს და, გეპოვებო მომიბლა... ყველში ცრემლი მომპაწა და დავინახე, აკაკისაც ამღვრული გამწარებული სახე ჰქონდა... დამორების წინ ეძადა ვეთხარა: „ბიჭო, ხომ კარგად იცი, რომ მე მარტო ჩემს წარმოდგენაზე არა ვფიქრობ, ხომ იცი, მისი გამარჯვებაზე ვსურვან, რადგან შენი გამარჯვება, თეატრის, მთელი კოლექტივის გამარჯვებაა; და ისიც იცი: რას ნიშნავს ჩემთვის თეატრი, ჩვენი თეატრი, რუსთაველის თეატრი და მისი ღირსება. ჩვენ თუ წავიკვდილეთ ტყუილ-უბრალოდ, ჩვენ თუ გუნებას აცყენით ორთვედ და კინკლაობას მივყავით ხელი. ხომ იცი, მარტო თავს კი არ დავიდუპავთ, დასის ცხოვრებასაც მოვშლით და, ხელში ჩაგვებსტრება ყველა მიღწევა თეატრის, მისი ბედი და მომავალი“.

აკაკითან საუბარმა მალე აღმიღგინა ჩემი თავის რწმენა, ისევ გამგონვედი და, კვლავ უწუდემით რეპეტიციებს: — ოლონდ. სცენაზე კი არა; სარეპეტიციო დარბაზს დავუბრუნდით. მე კი გამოვფხიზლდი, მაგრამ აკაკის მოჭარბებულად მგრანობიარე ზსიათიც ვიცოდი, — ვიცოდი, იმ „უსწაური დღით“ გამოწვეულ ნერვიული შოკიდან იოლად ვერ დაიძვინებდა თავს. მეტისმეტად ემოციების კაცი იყო ჩემი აკაკი და, ყველაზე მეტად ეს მაფიქრებდა; ამიტომაც გადავიყვანე იგი სარეპეტიციო დარბაზში სამუშაოდ მანამ. სანამ ისევ არ დაიბრუნებდა უწინდელ თვითშეგრძნებას იოანე მრისხანეს როლიში.

რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ სცენაზე გადავედი სამუშაოდ. რაიმე ახალი დეტალის დამატებაზე ვინ ფიქრობდა ოლონდ მის აღდგენა მოგვეხერხებინა რაც იმ თვითლოდელ „ავარიამდე“ გეგონდა ყველას ფიქსირებული. ოქტომბრის დღესასწაულებისთვის წარმოდგენა, რა თქმა უნდა, ვეღარ ვაჩვენებ.

პრემიერა „დიდი ხელმწიფისა“ შესდგა 1945 წლის 20 დეკემბერს. სპექტაკლმა ყველას, თვით ჩემს მოლოდინსაც გადააჭარბა... იგი თეატრალური ხელოვნების იშვიათ შოკლენად მიიჩნეის პრესამ და მასურებელმა... ცნობილი ჟურნალისტები და თეატრმცოდნენი მორთოვი, აღმაზიდა სხვები მათთვის უჩვეულო: აღფრთოვანებულ რეცენზიებას წერენ ჩვენს „დიდი ხელმწიფეზე“... სახელმწიფო პრემიის ლაურეატობის საკავშირო კომისიის წევრებიც მალე გენწვივნენ ი. ზვადაციის, ევ. კუნსციევის და ბ. პოპოვის შემადგენლობით. უმაღლესი შეფასება მისცეს სპექტაკლს ზოლიანად, — რეჟისურას, შახიობებს, მხატვრობას. მუსიკას. ამ თემაზე არც მოაკუცა და არც ლენინგად ამ ღირსის სპექტაკლი არა აქვსო, — ამბობდნენ გულახდილად. სამთავროს საჯაროდ განაცხადა: რაც ამ პიუვის მოსოფერ დადგებში სუსტ სურათებად არის მიჩნეული, თქვენს თეატრში ყველაზე ძლიერად მოჩანს და დამაჯერებლად ხორცმსხმულია; ხოლო, თქვენნი ოიანე მრისხანე, შუისკი, გოდუნოვი — სრულიად ახალი კუთხით გაგიმუქებიით და მაღალმხატვრული სახეები შეგეწინაით ისეთი, რომელთაც მტკიცე არა ჰყავთ; სახელმწიფო პრემიის კომიტეტის წინამძღვრ ასეთი რეკომენდაციით წარადგებით და უკვე წინასწარ გილოცვათ გამარჯვებასო.

მათი წინასწარმეტყველება აგვისრულდა. რუსული პიუის განხორციელებისთვის, რუსეთში დადგებით იმავე სპექტაკლის პარალელურად და ბრწყინვალე რუსული თეატრების გვერდით, პირველი პრემია ქართულ „დიდი ხელმწიფის“ ხედა წოლად, — კონკრეტულად, მის სამ შემქმნელს: აკაკი ხორავას, გიორგი დავითაშვილსა და მე. პრემიების მონიჭებასთან დაკავშირებით კი აღმოცენდა რაღაც კუროსები. მაგრამ მათი გახსენება აქ არა ღირს. სანთელ-საგმეველი, ძირითადად, გზას არ ჰკარგავდა; თეატრი, რაც მთავარია: იმარჯვებდა და, აღმანიტა წერილობა მიმოივსებლური და ორჭემო ბუნების აყოლა იმ დროს, რომელსაც თეატრის ბედი გაბარია, არ ღირდა. ენა რომ, საჭირო იყო ბევრი ტკივილის ატანა თვით გამარჯვების ვამსაც. თუმცა რა, ავერ არ იყო იოანე მრისხანეს მაგალითი? განა ისტორია ამას არ გვასწავლის?! კაცი საზოგადო საქმეს რომ ჰკიდებს ხელს, სხვისი ბედ-იბდლის წადლოლასაც ტვინთად რომ მხრებზე აიკიდებს, მერე კვბო ინტერესები და პირადი კეთილდღეობა უნდა დაივიწყოს, — თუმცა პოზიციები კი არასდროს არ უნდა დასთმოს იმავე ზოგადი საქმის გამარჯვებისთვის. რუსთაველის თეატრი, ქართული თეატრი კი უწინაშეურად იმარჯვებდა საკავშირო ასპარეზზე და, სხვა რაღა უნდა მდომოდა.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

სენა წარმოადგენს სახალსს

ბამონკლა პირველი

სენარელი. მუსმანი.

დონ ჟუანი

ანუ

ქვის სტუმარი

კომედია ხუთ მოქმედებად

თარგმან მ. ქაიხაშვილმა

მოქმედი პირები:

- დონ ეუანი — დონ ლუისის ვაჟი.
- სენარელი — დონ ეუანის მსახური.
- ელვირა — დონ ეუანის ცოლი.
- მუსმანი — ელვირას მეჩინიბე.
- დონ კარლოსი } ელვირას ძმები
- დონ ალონსო }
- დონ ლუისი — დონ ეუანის მამა.
- ფრანცისკო — მთხოვარი.
- შარლოტა } გლეხის ქალები
- მათურინა }
- პიერო — გლეხი
- კომანდორის ქანდაცება
- ლა ვიოლენტი } დონ ეუანის მსახურნი
- რაგოტინო }
- ბატონი დომანში — ევატი
- ლა რამე — უახალი
- დონ ეუანის მძღვლები.
- დონ კარლოსის და მისი ძმის, დონ ალონსოს მძღვლები.
- აჩრდილი.
- მოქმედება ხდება სიცილიაში.

სენარელი. (ხელში სათუთუნ უკავია) — რაც არ უნდა მიტოვოს არისტოტელემ და მასთან ერთად თუნდაც მთელმა ფილოსოფიამ. თამბაქოს არაფერი შედგება. ეს ხომ პატოსანი ადამიანების გატაცებაა და ვინც თამბაქოს არ წევს, მერწმუნე, სიცოცხლის ღირსიც არაა. ერთი, რომ ტყინს წმენდს და ახალისებს, ამის გარდა სულსაც აღმადლებს და პატოსნებს შთააგონებს. ღმერთი შეკიბნენია, როგორ მოწინებით სთავაზობენ მწველები ერთმანეთს თამბაქოს, თქვენსაც ან გაყლიან. პარდაპირ ხელში გაჩეჩებენ. აქი ვამბობ თამბაქო მწვეელს აციოლოზობილებს და წერიბრივად ხევენ მეთი. თუმცა ემარა ამაზე. საქმეზე ვილაპარაკოთ. ესე იგი, ძვირფასო მუსმან, როგორც შენ ამბობ, დონა ელვირა, შენი ქალბატონი, ჩვენს კვალს გამოუვა. ვგონებ ისიც კი თქვი, შენმა ბატონმა ისე მოხიბლა, რომ უმისოდ სიცოცხლეთ ვერ წარმოუდგენიაო. ჩვენში დარჩეს და ერთს გეტყვი: ეკვი ნებარება შენი ქალბატონის იმედები გამართლებს და ამ მგავჯობამ რაიმე ნაყოფი გამოიღოს. გარნივანთ სახლში დარჩენილთაყვი.

მუსმანი. ამას რად ამბობ? რატომ გგონია, რომ საქმეს ცუდი პირი უჩანს? შენი ბატონი ხომ არ გავგედლო? იქნებ გთხრობა, რომ გრძობდა გაუნუღდა და სწორედ ამიტომაც გამოემგავჯრა ასე ნაჩარევად?

სენარელი. არც ჩაფერი უთქვამს. უბრალოდ, ბევრ რამეს მოესწრებივარ და შემოძლია ვინანსწარმეტყველო. სანამდღეს ჩამოვალ, რომ საქმე სწორედ იქითკენ მიდის. შეიძლება ვცდებოდე, მაგრამ გამოცდილებამ კუთა მასწავლა.

მუსმანი. მამ რადა? გამოიღის, რომ ეს მოულოდნელი გამგავჯრებაც დალატია და სხვა არაფერი? შეუძლია კი შენ ბატონს ასე შეურაცხყოფის დონა ელვირას სათნოება?

სენარელი. საქმე ამაში არ არის. უველოფერს რომ თავი ვანებოთ, ჩემი ბატონი ჭერ კიდევ ახალგაჯრდა და გაბედულუბაც აკლია.

მუსმანი. მერე და ასეთი გვარიშვილი მსგავს უსამართლობს:ს ჩაიღის?

სენარელი. მმ, გვარიშვილობა!... ვერაფერი მიწეზია. თვითონაც ჩაიღის ფსახად უღირს ეგ შენი გვარიშვილობა.

მუსმანი. კი მაგრამ კორწინების წმინდა აღიქმას სადღა წაუვა!

სენარელი. ემ, ჩემო საბრალო მუსმან, ჩემო მეგობარო, შენ ჭერ კიდევ არ იცნობ დონ ეუანს.

მუსმანი. მართლაც და არ ციცი რა ვიფიქრო კაცზე, რომელიც ასეთ სიმდაბლეს ჩაიდენს. ვერც წარმომიდგენია, რომ შენმა ბატონმა მიცემულ სიტყვას გადუხვიოს. თანაც ამდენი ფიცის, სამიწურუო წერილის, ოხვრა-კენისის შემდეგ, რომლის წყალობითაც დედამა მონატრის კარებიც კი შეაჯნობა და დონა ელვირას გული მოიგო.

სენარელი. ჩემთვის კი უკვილივე ცხაღზე უქაღდესა. შენც რომ ჩემსავით იცნობდე მის ცბიერებას, არაფერს გააკვირებედი. დონა ელვირაზე გული აიყარა-მეთი — ამას დარწმუნებით ვერ ვიტყვი. შენ იცი, რომ აღრე გამომაჯანჯანა აქეთ, მისი ჩამოსვლის შემდეგ კი ჭერ არ ვცისუბრია. მაგრამ ამას გეტყვი და ჩვენში დარჩეს, ჩემი პატრონი, დონ ეუანი, უველაზე დიდი ნაძირაა, ვინც კი ოდემზე დედამწინ ზურგს უტარებია, ცოფიანი ძალია. ემპა, ურჯული თურქია, ერეტკოსია, რომელსაც დონ სამოთხისა სწამს, არც ჭოჩხიხიხისა და არც ჭადო რამისა. ველური მხეცია, ეპიკურ-



ლი ღორი და ნამდვილი სარდანაპალი, რომელსაც ვერც ვერაფერს შეაგონებ და ვერც ვერაფერს დაუმეციკებ. კუის სწავლებას დაუწყებთ თუ არა წახვედ ვაუთრებს. არც რაიმეს გაგაგონებს და ჩემი რწმუნაც ფეხებზე მდელია. აი, ხომ ამისი ჩემი ქალბატონი მოიყვანა ცოლადო. მეჩვენს. სუკუთარი ნების დაიკეთისათვის შენს ქალბატონს კი არა, შენც, თავვეს ძალღუობსაც და კატებებს დაგმიტყობს და სიყვარულს. კორწონების საბუთს თავისდაუხმამხამედლ დაუწყებს ხელს. ღამაშანებს სწორად ამ საკეთი იტყუებს. შეშდელია უკვედ ფეხის ნახიჭედ დაიწყებს წაერი. ქმრათია თუ შინაბადა, უჩინო თუ ჩინინა, ქალაქელი თუ გლეხი — გარჩევა არ იცის. მარტო იმითი სახლების ჩამოთვლას რომ მოუყვ. ვინც კი იღვწებ ცოლად მყოლია, სადამოქონს ვერ ჩავთავებ. გვიკრის განა? ვხედავ ფერც გეტყვავ. ჭრს სად ხარ? სი პორტირების უბრალო მოზანახუა მხოლოდ, შენ მთლიანი სუითია უღდა ნახი! ისიც არ დაივიწყო, რომ ურჯივო ხასიათი აქვს. მასთან უფნას ეშვასი სამსახური მიქვს. ბევრჯერ ვინაძერ ჩანდაბაშვილ გადახვეწისა მეთუკი. მეჩვენსუდ დიდგვაროვანი ნაძირალა სამსენილ ასატინია. მაგრამ რა, გინდა არ გინდა, უღდა ვუთრთაულო, თუშეცა კი მძაგეს. შინა გრძინბებს მთოთყავს და მაძიძულებს ისიც კი გავამარტოლო, რაც სიუღლიად არ მიგბინდებავა. აი ისიც, აქეთ მოიღოს. უჩეობინა, ვაგვიარო. ერთი კი გახსოვდეს. უკველივე გულწრფელად გითხარო და ვკოვებ ცრტა კიდევ ავჭარბოდ. მაგრამ იცოდებ, ერთმა სიტყვანაც რომ მიადწლის ხომ უურამდე, ხატზე დაფიციტებს იტყუა-მეთუკი.

გამოსვლა მემორა

ღონ თუანი, სეგანრელი

ღონ თუანი, ვის ელაპარაკებოდი? თუ არ ვცდები, ღონა ელივრას მახსოვრ უღდა უოფილიყო?
 სეგანრელი. დიან, რადღ ამისდაგვარი.
 ღონ თუანი, რაზე? მართლა ის იყო?
 სეგანრელი. სწორედ რომ ის გახლდათ.
 ღონ თუანი. როდის ჩამოსულა?
 სეგანრელი. გუშინ საღამოს.
 ღონ თუანი. რამ ჩამოიყვანა?
 სეგანრელი. თქვენც კარგად მოგხსენებთა, რაც აწუხებს.

ღონ თუანი. ჩვენი გამოგზავრება ხომ არა?
 სეგანრელი. პირდაპირ ცოცხალ-მკვდარია. ჩემგან სურდა მიზეხის გაგება.
 ღონ თუანი. მერე და შენ რა უთხარი?
 სეგანრელი. ამისა არაფერი ვციკ მეთუკი.
 ღონ თუანი. კარგი მაგრამ, შენ რაღას ფიქრობ? როგორ გგონია, რაღომ წამოიყვდი?
 სეგანრელი. მე თუ მეთიხავ, ნუ მიწყენილ და გგონია ახალი სიყვარული გაგჩადათ ტანში.
 ღონ თუანი. ასე ფიქრობ?
 სეგანრელი. დიან.
 ღონ თუანი. დღერთმინი, გამოცანა გერგება. გამოიქმედებ, ერთმა ქალმა სრულიად დაგმიყვდა დონა ელივრა.
 სეგანრელი. დღერთო მაღალი! ხუთი თითითი გიცნობთ. ისიც ვიცო, რომ, როცა კი საქმე ქალებს ეტება, ბადალი არ მოგპოვებოთ. მოსტყაროვით დაფერინთ ერთიდან მეორემდე. ფუტყენება არა გაქუო.

ღონ თუანი. ვანა სწორად არ ვიქვიტო?
 სეგანრელი. ემა ბატონო ჩემო...
 ღონ თუანი. პო, რაზე? თუ დაიწყებ, დაამთავრე კიდევ.
 სეგანრელი. თქვენი ნება თუ ასეთია, სწორი ბრძანდებით. თუ არა და მაშინ სხვა საქმეა.
 ღონ თუანი. ღაპარაკს არავინ გიშლის, რაც საოქმელი გაქვს თქუი.

სეგანრელი. თუ ასეა, ჩემო ბატონო პირდაპირ გეტყვით, რომ თქვენი საქციელი არ მომწონს. წამდაუწყებ ქალბნის შეუვარება საძაგლობაა და მტეი არავიცი.

ღონ თუანი. რაზე? შენ გინდა, რომ სახუდამოდ მივექაქუო პირველსავე შემხედრის, მთელი საყარო ვანაცავალი იმ ერის

და სხვა ქალისკენ არც კი გავიხედო? კარგი კია, მე და ჩემმა დეერამა, რადღ უკალი ბატონისთვის გულისთვის ერთგულბებს, ვეყრით ვინმეს, მხოლოდ ერთი გადაცემა ვიცმარო და უმწიფლობიდანვე ავეტყობოთ თავს სხვა ღამაშანებთან ტკობმა არა და არაი ერთგულბებს სულელბების მონაცია. ეველა ღამაშ ქალს უღლებს აქვს დაპყრობის ჩემი გული და თუ კი შემოხვევით ერთ-ერთ მათგანს სხეულზე დღერ შეხვდები, იმ სხეუბმა რაღა დაშავე? ჩემი თუ გინდა, სიღამაზე, სადღაც არ უღდა შენგადღ, უვეღღამ მიხოსდაც და ზის ნაწ გამოწყვება არც უფშაღადადებო. ვერც ვინმე ღამაშანის სიყვარული მაძიძულებს სხეებს უსამართლოდ მოუქვეც. მზად ვარ აწულებს ღირსებელი მიუყუზოდა არვის დაავადებ იმას, რასაც ვერც შემოხვევებში ბუნება ჩვენგან ითხოვს. არა, რაც ეკლის ესაღლებუნა, იმაზე უფრო ვერ ვტიკუი. საკმარისია, ღამაში ქალის ერთი გამოწყვევი დღობილ და ათასი გულიც რომ მქონდეს, უვეღღამ მას შეუთავაზებ. ამა, რა შეედრება ახალდაბადებულ გარძონას და სხვა ჩემო არა, სიყვარულის ხობღელ რომ ცვაღლებლობაშია. რა არის იმაზე საამო, როცა ათასი სატიციესმით თანდათანობით მობილავ ღამაშის გულს. როცა ნახიწანებ წუნ მიწყევ, ან როცა ეცნისთა და იხვრით ამარცხებს გაძალიანებულ უღწიფობას, ერთი მერტეს მიუღლითი ამხვრევედ უვეღღამ დაბრკოლებს, თვით პატონისნებს, ჩამოქვდ ფარად ვეფერებია და ხედვავ. რომ ისიც მორჩილად მოუკვეება იქით, საიეთენც მიყვას. მაგრამ, საკმარისია ერთხელ მარც დაიბრტოროლო, რომ არც არაფერი გრჩება საოქმელი ან საწარტობი და გრძინბის სისცოველდც წელდება. ასეთი სიყვარული წახვედ ძილს მოგვერის, თუ კი არ გამოინდა სხვა, ვინც ჩვენს სურვილებს გააღვიძებს და ახალი გამარტყვისაკენ მოგვიწოდებს. ერთი სიტყუით, ღამაში ქალის ცდენებით გამოწყვეულ სიამოვნებას არაფერი შეედრება და თუ გამარტყვებზე მიღდება საქმე, მე იმ სარდალს უფრო ვგავარ, ვინც ერთი გამარტყვიდან მეორესკენ ისწრაფვის და საკუთარი სურვილებს ზღარას არ უღდება. ვერაფერი შეაჩერებს ჩემს ღიღობას: ვინმეო, მთელი საშუარა დაფიციტო გულში და უღესსანდრე მკადონიღელისა არ იყოს: ახლა უვეჯ სხვა საშუაროდეს ვნატრობ, რაცა კიდევ უფრო ვარავალი სამიჭრელო გამარტყვებათა ნუსხა.

სეგანრელი. დღერთო ჩემო, რარეგ ჩაარაკეტო! გვეუნება შეპირად გაგუზუთხავი ან პირდაპირ ნადავლია კითხობოლო.
 ღონ თუანი. ამა ამაზე რაღას იტყვი?
 სეგანრელი. ვიტყვი, რომ... თუმცე რა მეთქმის. საქმეს ისე შემოატრიალებთ, კაცი იფიქრებს მართლიაო, და, მაინც დაიწყებოთ კარა, რომ ცდებით. თქვენმა სიტყუებმა სულ დაშანინა, იძღვე ერთი აზრი მომდებოდა თაშუი, ახლა კი ვერაფერს ვისხენეს. მოდით, დავადლოთ. სხვა დროს წერილობით მოგახსენებთ ჩემს აზრს.
 ღონ თუანი. კარგახ იმან.
 სეგანრელი. ნების თუ დამრთავთ, მაშინაც იმას გაგიმეორებთ. რომ უწყნარ ცხოვრებას ენევიო.
 ღონ თუანი. როგორ ცხოვრებას ევეწიო, რა თქუი?
 სეგანრელი. წესიბებს, ჩემო ბატონო, სახესებით წესიბებს. მაგრამ, აი, ვხედავ. თვე ისე არ გავა, რომ არ დაქორწინდეთ.
 ღონ თუანი. ამა, ამას რა სქობს?
 სეგანრელი. თქმა არ უღდა, ერთობა სასიამოვნო გრძნობაა. ამაზე არც მე ვტიკუთელ უარს, ცოდვის ჩადენისა რომ არ მემწინოდეს. მაგრამ როცა წმინდა და კურთხეულ საქმეს ესოღენ უდიერთაქეცითო...

ღონ თუანი. კარგი, კარგი. ამაზე ნუ სწუხარ. მე და ზეცა უშუენდღც მოვრგობდებით.
 სეგანრელი. დღერთოა ვფიცავ, ბევრჯერ მშენია ზეცასთან ზუმობა არავის გასცალია და თავისუფლად მოაზრევენ ცაცხვს ექთილი ბოლო არ ეტლისო.
 ღონ თუანი. ემარა, ბრევეო, ხომ იცი, არ მიყვარს, როცა ქუის მარტობენ.

სეგანრელი. დღერთმა დაიფაროს, ამას თქვენს გახვავონდა არ ვამბობ. თქვენი საქმისა თქვენ უკეთ მოგეგონებთ. თუ კი არაფრის გწამთ, უვეღღამად რაღაც მოხეჯიცი ეკენებოთ. მაგრამ განა არ შეხვედრებოდა ამ ქვეყნად თაბედელ ვინმე, ვინც უმხოლოდ მწუშობს და თავისუფლად მოაზრებო კაცის ნიღაბსაც მხოლოდ იმითომ ფარტობს, რომ ჭგონია უღებნა? ასეთი პატონო რომ შეავედ, წახსაც არ დაეახანებდი და პირში მიგახლიდა: „როგორ ბედღავ უცესათნად გახუმრებნა? ნეთუ არ გვეწინიათ, რომ ესოღენ



უღრმად ექვემდებარება იმას, რაც უკველავ წმინდაა ამ ქვეყნად? თქვენ, უძღვროს ქაიჯ, საცოდოო ზოგი (ამას, თქვენც ხვდებით) იმ პატრონს ვუბნებთ) ბედავთ და ლაფში სვრით იმას, რასაც ადამიანები პატროს მიაგებენ. ან იქნებ გგონია, რომ თქვენი წარმომავლობა, პულრანაურები და დახუტუბებული პარტი, ფრთიანი ქუდი, მონიშნული კაბა და წიწილი მაფთხები, ეს თქვენ არ გეგებათ, იმას ვე-ლამარკევი, მეორეს), იქნებ გგონიათ-მეთოი, რომ უკველიავე ეს ქუის გმატებთ, რომ თქვენთვის უკველიავე დახუტუბულია და სინარ-თლის თქმასა ვერცნე გაგზავნივთ? მამ, მე ბედავთ, თქვენც ერთ-თავლო მსახურნი — იცოდეთ, ადრე თუ გვიან შეცა რისხვად ერი-ვლინება უკველა ურწმუნოს და ისიც კარგად გახსოვდეთ, რომ ბო-რტო ცხოვრებას ავი დასასრული აქვს, კიდევ...

დონ ეუ ან ი. კმარა...

სგანარელი რაზე ვლამარკეობდით?

დონ ეუ ან ი. იმაზე, რომ ერთმა კულუცმა ჩემი გული დაი-პურა და ამ ქალაქშიც მას ჩამოყვეთ.

სგანარელი. მეგრ და არ გეზინათ? კომანდორი ხომ სწორედ ამ ქალაქში მოკალით ექვსი თვის წინათ?

დონ ეუ ან ი. რისი უნდა მეზინოდეს? განა რა, წესისამებრ არ მოვალე?

სგანარელი. მეტიც, რომ არ შეიძლება ისე კარგად აუბუთ წესი. ამ მხრივ სასაყვედურო არაფერი უნდა ჰქონდეთ.

დონ ეუ ან ი. პოდა, ავი გამაზარტოს კიდევ.

სგანარელი. დაახ, მაგრამ ვეკობ, რომ სასამართლოს ხელსე-ძრებლობაზე ნათესაველია და მეგობრების რისხვა დაატყობს...

დონ ეუ ან ი. ერთი შენიც, ნუღარ ვიფიქრებთ მოსილოდნელ უბედურებებზე, მოდი იმაზე ვიფიქროთ, რაც სიამოვნებას გვანი-ჭებს. ის მშვენიერი ასული, რომელმაც გელამარკეობდით: ეს-ნ არის ღაინიშნა და აქეთ სწორედ საქმრომ წამოიყვანა. სამი თუ ოთხი ბილი ადრე შემთხვევით გადააფურავ ამ წყალს. ფერა-ფერა სწორედ მაიზე თოქის. მათი ტრეობის ცცხელი თოქის მეც ვა-დომოდო და ჩემი სიყვარულო სწორედ ექვსიანიობით დაიწყო. მუ-ღამ ერთად რომ ვხედავდი, ისეც კი შალღიანება. ბრასა სურვი-ლი გააძირდა. რა, რა სიამოვნებით დავარდელი მათ სიმშვილეს და კავშირს, რომელიც გიხდენ მძაფრ ტკივილს აუწყებს ჩემს სათუთ გულს. რა არ ვეცადე, მაგრამ არაფერი გამოვიდა; ახლა კი უკუ-ღვრის საშუალებას ვცდი. საქმრო მიიკვებს დღეს ზღავზე გასივროს თათის სატროს. შენთვის არ პირებს უკველიავე მზადა ჩემი სურვილის აღსრულებისათვის. ნავი და ხალხი დავიჭირავე. პო-და, ქალის გატყუებას წინ აღარაფერი უღვას.

სგანარელი. იმ ბატონო ჩემო!...

დონ ეუ ან ი. რაო? რის თქმას ათობრებ?

სგანარელი. უკველიავე კითხავთ აგეწყოთ და დარწმუნე-ბული ვარ საწადელსაც მიადევნი. ამ წუთისოველში, როგორც ვხე-დავ, საკუთარი სიამოვნების გარდა არაფერზე არ უნდა იფიქროს კაცმა.

დონ ეუ ან ი. შენიც გავმზად. იარაღი წამოიღე, იქნებ და-კვირდეს. (შეამჩნებს დონა ელვირას) იმ ესა მალაქდა სალხანავ, რატომ არ გამაფრთხილებ აქ თუ იყო?

სგანარელი. არ გეყოფილა ჩემი ბატონო.

დონ ეუ ან ი. სულ შილად ჭეუიანად გადასულა. ბედავ, სამე-ზაფრო კაბავ კი არ გამოუცლია.

გამოსვლა მესამე

დონა ელვირა, დონ ეუ ან ი, სგანარელი

დონ ა ელვირა. იქნებ მოწყალემა მიიღოთ და მიცნოთ, დონ ეუ ან ი სხვა რომ არა, თათის მიბრუნება მაინც იკადრეთ.

დონ ეუ ან ი. ქალბატონო, გამოგიტყდებით, გონზე ჭერაც ვერ მოვსვლივარ, არ მოვალეობით.

დონ ა ელვირა. ამას მეც კარგად ვხედავთ. გააოცებულ კი ბრანდებთ, მაგრამ მე მაინც სხვაგვარ დავუბრუნებ ელოდი. კი-დეც ერთხელ ვრწმუნდები იმას, რის დაქირებავ არ მსურდა. პირ-დაპირ მანციფრებებს საკუთარი გულბრახულობა და გულწივილობა. თქვენი დღაღობის მჭეროდა, თუცა საბუთი საქმროზე მეტი ჰქო-ნდა. არ ვიცი რას დავებარებო. აქნებ ჩემს სიეთვის ამ უფრო ზუს-

ტად სიბრყვეს? თავს ვიტყუებდი, თვალდავ და გონებას ვიბრყვე-ბდი. რას არ ვიგონებდი იმისთვის, რომ ჩემი სიყვარულო გონი-რებუ-ბის სიცივე გამომართლებინა. ამ ნარჩარევი გამომზარების მი-ზეტებს ვუბნებდი, საკუთარი გონების აღმოფიქრება რომ დამეფარა. ამ-ოდ მარდინად სამართლიანი ექვი: უფრო არ ვუბნებდი ხმას, არ-მეილოც პირატებამ გადნაშუალებდა და სიამოვნებით მივედნობო-დი იმ ათას სასაცილო მონამხმას, რომელიც გამართლებდა და თქვენს ურადებობას მიმტკიცებდა, მაგრამ ამ შეუდგარამ ჩემს უკომანდო ზღვარი დალოც. თქვენმა თვალმა იმაზე მეტი მოთხარა, რის ცოდნაც მსურდა. და მაინც შეუდგარა ველი გამომზარების მიზნის ახსნას. გიხსენით, დონ ეუ ან ი. ვნახით, როგორ იმართლებთ თავს.

დონ ეუ ან ი. ქალბატონო, ნება მიმოძეთ წარმოგიდგინოთ სგანარელი. მან კარგად იცის, რატომაც წამოვივდი.

სგანარელი. მე, ბატონო ჩემო! მე არაფერი ვციცი, დღერო-ბანი.

დონ ა ელვირა. დაიწყეთ სგანარელი! ჩემთვის სულერთია, რომელს ილაპარაკებთ.

დონ ეუ ან ი. ახა, უკველიავე მოახსენე ქალბატონს.

სგანარელი. კი, მაგრამ რა უნდა ვთქვა?

დონ ა ელვირა. რაღადავ ვაბრძანებენ, ახლოს მიიწიეთ და თქვენი აქ ჩამობრძანების მიზნი ამიხსენით.

დონ ეუ ან ი. რაო! ენა ხომ არ გადაუბაძე იქნებ პასუხი გეპირისო!

სგანარელი. სათქმელი არაფერი მაქვს. ნუ ინებებთ თქვენი ერთგული მსახურის გამასარაებას.

დონ ეუ ან ი. უსუსებთ თუ არა, გეითხები!

სგანარელი. ქალბატონო...

დონ ა ელვირა. გისმენო...

სგანარელი. (მთებურუნება დონ ეუ ან ი) ბატონო ჩემო!...

დონ ეუ ან ი. თუ ახლავ...

(მეტიერება)

სგანარელი. ქალბატონო, ჩვენი გამომზარების მიზნი მხედრობითაა, აღექვსადრე მაკუდონელი და სხვა საშუარები გახლავთ. ეს არის და ეს ჩემი ბატონო.

დონ ა ელვირა. დონ ეუ ან ი, ეგებ თქვენ მაინც ამიხსნათ ეს უცნაური საიდუმლოება?

დონ ეუ ან ი. მართალია თუ გნებავთ, ქალბატონო...

დონ ა ელვირა. არ გეკადრებთ. დონ ეუ ან ი, კარსაკვი ბრანდებით და თავის დაცვა კი არ ძალგობთ. მსგავს საქმეში გაწა-ფული უნდა იყოთ. მებრალბობთ ასეთ დღეში რომ ხართ, მე რაო თქვენი ვიცი, უმაკვი უტორობის მოიხიზობოდ საშველად! ფიცს მოვეყვებდი, რომ ისეთ ძველდებურად გეუკარგობთ, რომ არაფერს ძალმუს ტრეობის აღის განელება და რომ მხოლოდ სიყვადლი თუ დაგვაგრობებს ტრეფობს. რატომ არ მეუბნებით, რომ მხოლოდ გა-დაუღებელმა საქმემ დააქარა თქვენი გამომზარება და ჩემი გა-ფრთხილება ვეღარ მოახწარით. იმასაც დავამტკიცებდი, რომ თით-ქონი იძულებული ხართ, რამდენიმე დღე კიდევ დარჩებით. მე უკან გამაბრუნებელი იმ იმდელი, რომ რა წახავს საქმეს მოიკლებთ, უკან გამოიყვებოდით, იმასაც ვიტყვი, რომ ჩემთან შეურაზე რეგნობით და რომ სულს თავზე შთიენლი სხულის მსგავსად იგანაქებით. აი, როგორ უნდა იცის დაცვა! თქვენ კი ენა ვაჩვენარაქეთ.

დონ ეუ ან ი. უნდა გამოგეტყვიოთ, რომ პირითიენობა ჩემი ხელშია არ გახლავთ, ქალბატონო. პირდაპირი და გულწრფელია მჩვევია მუდამ და უკვლავნ, ვერც იმას გეტყვით, რომ ძველდებურად მიყვარხართ ან კიდევ მუდამ თქვენს ნახვას ვესწარაფვი. დღესავით ნათობა, რომ გამოგეტყვიოთ, თქვენ ამას სხვა მიზნზეც ახლავს, საქმე, თქვენ რომ გგონიათ, ისე არ არის. საკუთარმა სინდისმა შე-მანწულა. მივხვდი, რომ ჩვენი ერთად უყვედ მტრებულმა იქნებოდა. ექვი გამიჭდა და თვალბრძანებით იმითა იმაზე, რასაც აქამდე ჩავდი-ოდ. ვიფიქრე, ცოლად რომ შევიწრო, დღესათა მონასტერი უნდა და-თობის და აღიქმავ უნდა დარღვივის-მეთოი. ზეცა კი, მოწყალე ქალ-ბატონო, ასეთ ცოდვას არ ვკაპატებს. ცოური რისხვისა შეგემინდა და შრეოდების მონანიება განვიფიქრე. ჩვენი ცოლ-ქმრობა შენიღბუ-ლი მსურვლია იქნებოდა და ირთავებ ღვთის ონისხვა დაგვატყუებდა თავს. ამიტომაც გადაწყვიტეთ. დამევიწყებინეთ და თქვენც საშუ-ალება მოგეთოც. ისევ ძველი პირიკლები აგხსნათ. ნთუო წინ აღუ-დგებით ამ საინო აზრს. შეგიძლიათ კი მაშელოდ დატოვოთ ჩემთან და ამით ღვთის რისხვა დავიზნახებო? ნთუო...



დონ ელვირა, ახლა კი ჩენთვის ყოველივე წათელია — საუბედროდ გვიანდა და ეს მწერს სიბრძნელე უმძღობის გარდა ვეღარავინ შეგნის, მაგრამ ეს კი იყოღო — ბიროკრატებზე დაუხსელი ვერ გადარჩება და ზეცა, რომელსაც აგრერივად ავღმ- ლად ეღდაბულებები, ჩემი სახლით შურს იძიებს თქვენს სიმ- დაბრუნე.

დონ ელვირა, სვანარულ, ვესმის? ზეციო გვაზინებენ!
სვანარული. ვერ მოგართვის! ლაჩარია რიცხვს არ ვეუთო- ნისთ.

დონ ელვირა, ქალბატონო...
დონ ელვირა. კმარა, აღარაფრის გავიგებ ადარ მშურს. რაც მოვიხინე ისიც შეუფო. საუთარო სიმბაბულზე მელაპარაკებო- დე და მეც გიხსენებ — ამაზე მეტი სულმოღობა გავიგეო! კეთილშინილია გულმა პირველსავე სიტყვაზე უნდა მიიღოს მტი- კილად წაყვებოდა. ნუ გგონია, რომ შეგირსხავთ ან შეგარევენთ, არა, ფაქ სიტყვაში არ გავხარავ ვეზ რისხება. შურისძიების ვა- მიც დადგება, გიმორჩებთ, ზეცა იძიებს ჩემს შურს. და თუკი ზე- ცის რილი არ გაქვთ, შეურაცხყოფილი ქალის რისხვის მაინც გემე- ნიღობ!

გამოსვლა გიმონისა

დონ ელვირა, სვანარული

სვანარული. (თავისთვის) სინდისის ქენქამ მაინც შე- წუხოს.

დონ ელვირა. (კოტა ხაზს ჩაუფრქვება) „ახლა კი ჩვენი გე- მის აღსრულებზე ვიყოჩიროს.“

სვანარული. (თავისთვის) ო, ლმერთო. ეს რა საშინელ ადა- მასს ვაღაქმედ.

მეორე მოქმედება

ადგილი ზღვის ნაპირზე

გამოსვლა პირველი შარლოტა, პიერო

შარლოტა. ზედად მოვიწერია, პიერო.
პიერო. მეც ამას არ ვამბობ. ეშმაკმა დალაპტვოს, ცოტაც და ორივენი დაიხრჩობოდნენ.

შარლოტა. ადლის ქარმა ააყარა ნავი?

პიერო. დამავა, შარლოტა. ყველაფერს დალაგებთ აგისნი: პირველმა ხომ შე შევამჩნიე ისინი. დაიავა, პიერო! მე ვიყავი, სკელვა ლუკას ველაბუტეობილი ზღვის ნაპირზე: ერთმანეთს ტა- ლახის გუნდებს ვესროლოთ თავში. შენ ხომ იცი, სკელვა ლუკა რას არ მოითქვრებს, ჰოდა, არც მე ვამბობ უარს გაერთობაზე, აი, ასე ვამბობობი, ვამბობობი და უცებ ვხედავ, რომ წყალში რაღაცა ფართობადებს და მიმგომბობი ჩვენსკენ მოცურავს. მერე უცებ ვხედავ, რომ ვეღარაფერს ვეღარ ვხედავ. „ეი, ლუკა — ვუბნები — გმონი ვიღაც მოცურავს“. მოგვლია — მეუბნება — თავალი გაბუტე- ებს, შე პრეტენზია... „ხატზე დაიფოტები — ვუბნები. მართლამი კი არა ნამფიფლად აღმანებნი არიან...“ „ეი, მოგართვესო — მეუბ- ნება — ლობიო გადაგვკრა თავსალო“, „სანადისო ჩამოვლივარ — ვუბნები — რის ლობიო, რა ლობიო — ვუბნები — ორნი არიან და პირდაპირ ჩვენსკენ უჭირავთ გემე-მეთქი...“ „ემშაკასც წაუღობა- რო, მუბნება — დადინდავდეთ, რომ იგონეთ...“ „თუ ახლა პიო სი ჩამოვი მეთქი — ვუბნები...“ „მოღობსო — მეუბნება — ამა, ჩა- მოვდივარ... მეც არ დავახანე, ავიღე და დაუკარე მიწაზე ოთხი პარასულიო, სთიოც ტურენული ზედ მივაყოლე — აი, ასე ტრ- დო დაკრითი, სთიოცს კოქა ღვინო გადავუღებუბე. ხომ იცი არა ფიცხიც ვარ, არაფერს დავიღვე, აქ კი, ვხედავ, ნადიდ საქმეა. თუ ვინმე მოვარადე ხელთ, იცოცხლუ, ვაჩვენებ თავიხას. ფულს და- დებებს ვერ მოვასწარა, რომ ვხედავ, აი, ახლა შენ რომ გხედავ

ისე, ორი კაცია წყალში და შევლის იხოვვენ. ამის დანახვა იყო და მთელ ფულს ხელი წაშოვავლუ: „ახა, ლუკა — ვუბნები, ხომ გხედავ- საშველად გვიხინებ, მოვსესაო!...“ „არაო — მუბნება — თავსაც ქვა უფოთო, ფული დამავარდენესო!...“ დავანამუსებ, რა არ ვუთხარი, ასე იყო თუ ისე დაიყოლიე, ნავში ჩავეჭიეთ და რის ვიკავალბოთ ამოპირით წყლიდან ორივენი. მერე ჩემთან წავიყვანე, ტანსაცმე- ლი დაიხადეს და დედისშობილი ცეცხლს ფეფოცხებოდნენ. მალე კი- დევი ორი შერეურბიდათ. იმით თავისნი გამოფუტურავთ. მერე ეს იყო და მათორინც მოვიდა. მოვიდა და არმოხუცავ წამოუწყვებს. ეს იყო და ეს, ჩემო შარლოტა.

შარლოტა. თუ არ ვცდები პიერო, ადრე ისიც თქვი, რომ ერთი იმთავანი ზღაშში კაციაო.

პიერო. ჰო, ბატონო გუბუნებოდი. ეტყობა დიდი კაცია, ოქროთი ვაწყობილი კაბა აქვია. მსახურებს რომ შეხედო, ისინიც ბატონები გგონებოდა. მაგრამ, მე არა მამეწაწა, არც ბატონიშვი- ლობა დაშველიდა ვინმეს და არც დიდი კაცობა.

შარლოტა. ოჰო, ერთი ამას დაძიებდე!

პიერო. ღმერთს გვიუფროს, გათავებულ იყო მაგალი საქმე შარლოტა. ახლაც დედიშობილა ზის შესს სახლში ის ბა- ტონი?

პიერო. ვერ მოგართვის! მსახურებმა ჩემს თვალწინ გამო- წყვეს. პრველად ვნახე კაცი ასე იკავშობოდს. აქით მოსაქერბილი, იქით კიდევ ღიღებოდა... რას არ მოიკონებენ ეს კარისკაცები! თავგზა ამებნა, მარტო ამის დანახვაზე დევიკარ თვალები. იცი, თმებს თავ- ზე კი იმავრებენ, პირდაპირ ჩაჩიეთი იცავამენ. ახლა სახელებს არ ეკითხებ? ისეთი ფართობა, რომ ორთავი დაგვიტევის. შარვლის მაგივრად რაღაც წინსაფარი უყვითათ, დიდმარხვასავით გრძელე და უშველებელი. კომამდეც არ წეღებოთ, საეულოს ნაცვალე კი ფართო, ჭრელი ხილბანდი უყვითათ, ოთხი, ფაშკამდე ჩამოგრძელე- ბული ფრთი. სახელებსაც პატარა საეულები დაუყვია. ფეხები ვეფერებოდა კასრებში აქეთ გაყოფილი. სადაც კი რამე ადგილი უნახავთ პატარ-პატარა ბაფეთები დაუბნევიათ. ფეხსაცმელებიც შე- ლოდს ლანჩებამდე ასეთი ბაფეთობითა ვაწყობილი და ისეა შეე- რილი, რომ მათი ჩაგებს და კისრის წაქებვა ერთი იქნება.

შარლოტა. ღმერთმანი, მართლაც ღრის ამის ნახვა.

პიერო. მოიკი, შარლოტა, კიდევ რაღაც უნდა გითხარა.

შარლოტა. გისმენ.

პიერო. იცი რა, შარლოტა, რაც გინდა ის იფიქრე, მაგრამ აი, როგორც ამბობენ, გაული უნდა გადავიხსნა. შენც კარგად იცი, რომ მიყვარხარ, ჰოდა, ცოლად უნდა წამომიყვე. ერთი ესეცა ცოტა არ იყოს. ნაწუენი კი ვარ შენზე.

შარლოტა. ეს კიდევ რატომაო?

პიერო. იმიტომ რომ მამარებედ, მართლს გუბუნები.

შარლოტა. აღარ იტყვი, რას მემართლები?

პიერო. არ გიყვარვარ, მორჩა და გათავდა.

შარლოტა. სულ ეგ იყო?

პიერო. მტერი რაღა უნდა იყოს?

შარლოტა. იცი რა ჩემო კარგო, უურბიო ნე გამომიქედელ მუდამ ერთი და იგივეს გამოერბობი.

პიერო. ჰო, ერთი და იგივეს გიმორბებ, იმიტომ რომ ჩვენს შორის მუდამ ერთი და იგივეა, ჰოდა, ერთი და იგივე რომ არ იყოს, მამონტ გრისხა და იგივეს აღარ გავიმორბებდი, ხომ გაიკვ?

შარლოტა. რას მემართლები! რასა მთხოვ?

პიერო. ეშმაკს დალაპტვოს. მინდა, რომ გიყვარდე.

შარლოტა. მერე და არ მიყვარხარ?

პიერო. არა, არ გიყვარვარ, მე კი შენთვის ლამისა საყუთარი ტუყავიდან გამოვიქვრე. გზაზე შეწერლმანეს დაღვინდავ თუ არა, — ბაფეთებს საყუალად თექვემოდალქოლი ვაჭრებოვარ. შაშხმებს დასა- ქვრად ხეებზე ძრომილიანი მუხლისთავები გადავტყავდე. დაზადებთ დღე გაქვს და მუსიკოსებს გაახლებ, შენ გიხდებოდა. შენც არ უშობი- კავდე, შეუარევი ყველგნ ცერკიო. იცი, რას გბტუვა შარლოტა. ამა, სადაფერი სინდისია, ასე ექვეოდე იმას, ვისაც შენზე მზე და მთავ- რ ამოსიხდს.

შარლოტა. მეც ხომ მიყვარხარ, ჩემო კარგო.

პიერო. ესეც თუ სიყვარულია და...

შარლოტა. ერთი მიიხარო, როგორღა მოვიციტე?

პიერო. ისე უნდა მოვიციტე, როგორც ნამდვილ შეყვარებულს შეგფერის.

შარლოტა. მე რა, არანამდვილად მიყვარხარ?
 პიერო. სწორედ რომ ასეა, როცა ვინმე გიყვარს, მას ყველა ამჩნევს. ვისაც შეიყვარებ, იმას მოსვენებაც არ უნდა მისცე. ეგე, აბი ერთი ნახე, როგორ უფარეს ზონზრობა ტომასს თავისი რომები. რაგებს არ უფარებს, როგორ არ აწვავლხს. ისე არ ჩაუდის კინობრძის რომ არ წამოარტყას. აბი, სწორედგაზე საკმი გამოიკლდა და მიწაზე მოადენდა ზღარანი. აი, ასეი სუეყარული ზღესი?! შენ ე ერთი ზედმეტი სიტყვაც არ გემეტება ჩემთვის. თუვხიტი დღეზმარ, ბარე ოცერ რომ გავიარო გვერდით, წარხსაც არ შეხერი. ხელის ზემოტრმას ვინდა ჩივის. აბა, ასე სად გავიონილა? ძალიან გულცივი ვინმე ხარ, მე და ჩემმა დმერთმა.

შარლოტა. ვერას გააწყობ. რას იზამ, ასეთი გუნებისა ვარ და სხვაგვარად არც შემიძლია.
 პიერო. გუნება რა შუაშია? როცა ვინმე გიყვარს, უნდა კიდევ აგრძნობინო.

შარლოტა. როგორც შემიძლია, ისე მიყვარხარ. თუ არ მოგწონს, მიდი და სხვა შეიყვარე.

პიერო. უნდა ამას დამიხედეთ! ახლა მე აღარ მითხვებ? რომ გიყვარდე, განა ამას მტვყოდი?

შარლოტა. აბა რა გამოიწყალებ გული?
 პიერო. უფე, ეგშვას, კი მაგარამ რას მემართლები? აღერისიანი იყავი მეტიო. მეტი ხომ არაფერი მითხვობ?

შარლოტა. ჰოდა, თუ ასეა, მაშინ თავს უნდარ მამეზრებ. რაცი, იქნებ სუეყარული თავისითაც მოვიდეს, ფიქრისა და სიტყვების გარეშე.

პიერო. ხელი დაარტყე.
 შარლოტა. აბა!

პიერო. პირბა მომეცი, რომ ცტა უფრო მეტად შემიყვარებ.

შარლოტა. ვეცდები, მაგრამ ხომ იცი, ძალდა სუეყარულიც არ შეიძლება. პიერო, ეს ხომ არ არის ის ბატიონი?

პიერო. მო, ის გახლავს.
 შარლოტა. რა ლამაზია. მაღლი დმერთოს, რომ არ დაიხირო.

პიერო. ახლავე მოვზრდები, ერთ კიკა ღვინის გადაკვრება, ეგებ გულზე მომეშვას.

ბამონსლას მორი

ღონ ტუანი, სგანარელი, შარლოტა

(სცენის სიღრმეში)

ღონ ტუანი ხელი მოგვეყარა, სგანარელი. ამ ქარიშხალმა ნახე ავეტირადა და გეგმაც ჩავკვირება. ისე კი, მართალი თუ გინდა, ამ ღვინის ქაღმა, ა — ახლა რომ დაშორდი, ცტა არ იყოფს უწინადა ჩემს უხედასს. მისმა სიღამაზემ დიღანდელი მარცხი გადამავიწყა. ბუღლიან არ უნდა ვაუწყო, მაშინ კიდევ მოვიხილებ და ახლა მიზანთან ახლოს ვარ.

სგანარელი. მართლაც რომ მაოცებთ, ბატიონო. ძლივს ვანს. საცდელი თავი დაღწეით და იმის მაგვრად რომ გადარჩენისთვის ზეცას მაღლიბა მოახლოვდით, გსურთ ძველებური ოინებით ისევე მისი რისხვა დაიტვიჩოთ თუ...

ღონ ტუანი (მუშტით ემუქრება). აბა, აბა, გეუფო, გაიძვერავ იფთხინავ არ იცი რას რომა, შენმა ბატიონმა კი კარგად უწერს რასაც უნდა. უზას გეუდღეთ. (შეამჩნევს შარლოტას) ოჰო, ეს ღვინის ქალი აქ საიდან გჩანდა, სგანარელი? ვინახავს მსგავსი სიღამაზე? იმ პირველი არაფერი ჩამოუვარდებო. მა, რას იტყვი?

სგანარელი. მართალი ბრძანდებით. (თავისთვის). აი, ახალა საქმე იშოვა.

ღონ ტუანი. (შარლოტას). რას უნდა ვუმაღლოდ ამ სახიზო მონოე შეხვედრას? განა აქაც, ცარიელ მიწღროში, ხეებისა და კლდე ზემოჩინა აჩიან თქვენებრ ლამაზა ალუბებო?

შარლოტა. როგორც ხედავთ, ჩემო ბატიონო.

ღონ ტუანი. ამ სოფლიდან ბრძანდებით?

შარლოტა. დიახ, ჩემო ბატიონო.

ღონ ტუანი. ესე იგი აქ ცხოვრობო;

შარლოტა. დიახ, ბატიონო?

ღონ ტუანი. რა გეჯიბო?

შარლოტა. თქვენის ნებართვით, შარლოტა.

ღონ ტუანი. რა ლამაზია! თვალბეცი როგორ უზრუნველავს! შარლოტა. ნუ მარტყვენი, ჩემო ბატიონო.

ღონ ტუანი კუმშობრძების მოსმენა განა სირცხვილია? სგანარელი, რას გაუწელებოხარ? გინახავს მეტი მშენებელი? შემოტრიალდი, გეთუვა. თუ, რა წელია ამა ერთი თავი ასეთითო, რა ნაწინახე გეყვით. რა ღვინის გაღვინი აწვევინია აბი ასეთი კლდეზიბეც მანვერე ძვირფასის! თითქოს სუეყარულს იხოვვენ, ტუეგბივს ვანებისმომცვერელად გივლავთ. არაფერი მეომის, მომხილებო და ეგ არის. ასეთი მშენებელი არსებია ჯერაც არ შემეხვედია.

შარლოტა. რაც გენებოთ ის თქვით, მაგრამ მე კი მგოლია, რომ დაცინიო.

ღონ ტუანი. მე დაცინიო? დმერთმა დამიფაროს! თქვენდამი სუეყარული მაღაპარაკებს მხოლოდ. მერწმუნეთ, ყოველავებს გულწრფელად მოგახსენებთ.

შარლოტა. თუ ასეა, მაღლიბის მეტი რა მეთქმის.

ღონ ტუანი. აბა, რას ბრძანებთ! ჩემი სამაღლიბელი რა გეკვი? თქვენს სიღამაზეს უმაღლიბდეთ!

შარლოტა. ჩემო ბატიონო, ისე ლამაზდა ლაპარაკობო, რომ არც კი ვიცი, რა ვიასახუბო.

ღონ ტუანი. სგანარელი, აბი ერთი ამ ხელმეც დაეცინადიო!

ღონ ტუანი. ეს, ჩემო ბატიონო, ხედავთ რა ჩაშავებულა.

ღონ ტუანი. რას ამბობთ! უნატიფესი თითები გეკვი. ნება მომეცით ხელზე გეამბოროთ!

შარლოტა. მეტისმეტი პატივია, ბატიონო. ადრე რომ მეცოდნიდა დეიბიანდელი მაინც.

ღონ ტუანი. ერთი ეს მიბრძანეთ, მშენებელი შარლოტა, გათხოვილი ხომ არ ბრძანდებით?

შარლოტა. არა, ჩემო ბატიონო. მაგრამ სადაცა პიეროზე უნდა ვიქორწინო. ჩემი მეუღლის სიმორცხვეს შელდი გახლავთ.

ღონ ტუანი. რაო? ვიღაც გლხუბუქს ცლო უნდა ვაღდეთ? ეს ხომ თქვენი სიღამაზის შეტრეცხუვა იქნება. თქვენს სოფელში საცხოვრებლად არ დაბადებულხარო. მერწმუნეთ, უკეთეს ხვედრს იზახებოთ, ჩანს ზეცამ საგანგებოდ წარმომგზავნა, რომ ამ ქორწინებას ხელი შეუეშალო და საყადრისი მიეუღლოთ თქვენს მშუიერებას. შარლოტა, მიედი გულით მიყვარხარო და თუ თქვენი ნება იქნება ამ მიყურებულად გიღვოს მოგაკილებო. რა თქმა უნდა, ჩემი სუეყარული უცაბედაა, მაგრამ მეტი და რა? მხოლოდ და მხოლოდ თქვენი მშენებელია ამის მიზნე და თუკი სხვა ქალის შეეყარებას ეცხსი გეუ მაინც უნდა, თქვენი შეეყარება თხოუმეტი წუთითც შეიძლება.

შარლოტა აღარც კი ვიცი რა ვქა. თქვენი სიტყვები მსიამოვნებს და გულით მინდა, რომ ენდო. მაგრამ მუდამ ამას მიჩინებდები, ბატიონეს არ ენდო, მაღდურის არიან და სულ ქალშეილების ცდენებისასწერ უჭირავთ თვალთო.

ღონ ტუანი. ჩემზე ასე ნუ იფიქრებთ. იმ ბატიონების რიცხვს არ ვეუთვინო.

სგანარელი. (თავისთვის) ისე თავი დაგიმშენდა.

შარლოტა. იცი, ჩემო ბატიონო, ცტადა, როცა გატყუებდები, მე ერთი ღარიბი ღვინის გეო ვარ, მაგრამ უნდა პატიონსებას ვუფრობილებდი და სახელის დაკარგვას სიცოცხლის დაკარგვა მირჩევნა.

ღონ ტუანი. განა ასეთი ავი სული ვარ, რომ თქვენისთანა ქალიშვილი ვაცდენო? ან ისე როგორ გავბოროტდები, რომ თქვენი ნდობით ვიასრებლო? არა და არა! ჩემი ღირსება და სინდისი ამის იწიბას არ ეწიბებ. სულითობრძესდე მიყვარხარო და ჩემს სიზარულთში რომ დაგარწმუნებო, იმასაც გეტყვით, რომ თქვენი ცოლად მოუყვანა გადაგვეყვით. მეტი რაღა ვიხიარო? ინებეთ და ახლავე დაეცინქორწინდებით. ჩემი სიტყვის თავებო, აი, ეს კაცი გახლავთ.

სგანარელი. დიახ, დიახ, წერაფრის გეშინიათ — როცა კი მოსიღრმეში წამხვები ღაოწერს თქვენზე.

ღონ ტუანი. შარლოტა, თქვენ ჭერ კიდევ არ მიცნობთ. განა უსამართლოდ არ არის, სხვების საქციელით იხსკელით ჩენზე? შეიძლება მართლაც არიან ისეთები, ვინც ქალიშვილებს შეცდენაზე ფიქრობენ, მაგრამ რა რიცხვში ნუ ვამრევთ. ენდეთ ჩემს გულ-



წარდგომას. თქვენი პატიოსნებას თქვენი სიღმაშე უღვას დარა-
ჩად. და ასეთი ექვი გულში არც უნდა გეძლიათ. იმ ქალებს ხელს
არ გუხარბო, ვისი შეცდენაც ადვილად შეიძლება. მე კი უმალ გულს
გავიშო, ვინმე თქვენს დაღაცას ვივიქრებ.

შ არ ღო ტ ა არ ვიცი, დღერთმანი, მართალს ამბობთ თუ არა,
მაგრამ მაინც გენდობით.

დონ ტუანი. არც შევადებთ. კიდევ გიმორბობ ჩემს წი-
ნადღვას. თანახმა ხართ თუ არა ჩემი მეუღლე გახდეთ?

შ არ ღო ტ ა. დიახ, თუკი დიდადგანს დაითანხმებთ.

დონ ტუანი. თუ ასეა ხელი მომეცით.

შ არ ღო ტ ა. გემუდარებით არ მომბატუთო, ხომ ზედათ გენ-
დობით და ცოცხელი სული არ დაიშმობთ.

დონ ტუანი. კიდევ ექვსობი გსურთ საშინელი აღთქმა და-
გოლო? დე, ზეცამ...

შ არ ღო ტ ა. დღერთო ჩემო, ნუ ივიცივთ, ისედაც მჭერა.

დონ ტუანი. მაშ თუ ასეა თანხმობის ნიშნად მებაპირეთ.

შ არ ღო ტ ა. ჭრისწერას დაველოდოთ. მერე კი რამდენსაც
მისურვებთ, იმდენს გავუცივებთ.

დონ ტუანი. თქვენი ნება, ძვირფასო. ხელი მიბოძეთ, რომ
ჩემი ტრბობა ამპირით მაინც გამოვხატო...

გაკონსულა მისამე

დონ ტუანი, სგანარელი, პიერო, შარლოტა

პიერო. (ხელს ჰკრავს დონ ტუანს, რომელიც შარლოტას
ჰკონის) აბა, აბა, ეგებთბ არ იყოს მაღანა კი შეხტრებულხართ,
ციება არ შეგვეყოთ!

დონ ტუანი. (უხეშად უბიძგებს პიეროს) ეს თავხელი ვინ-
ლა?

პიერო. (ჩაღვება დონ ტუანსა და შარლოტას შორის) განზე
მიდგით და ჩვენს საცოლეებს შეეშეთ.

დონ ტუანი. (კვლავ უბიძგებს პიეროს). ახ ზეტრ ვინმეა!

პიერო. უშმაგა დალაზტროს, რას მირტყამთ, რომ მირტყამთ?

შ არ ღო ტ ა. (ხელს ჰკიდებს პიეროს) დაწუნარით, პიერო.

პიერო. როგორ თუ დაწუნარით? ნებისა არ მივიცი.

დონ ტუანი. ეტრ ამას აზნებეთ!

პიერო. პი, რაო? რადგანაც ამხანური ბრძანდებით შევიძი-
ლიათ ცხვირწინ ავგწანათო საცოლეებით. არა? ვერ მოგართვებს,
თქვენს დედაკაცებს მოუართ.

დონ ტუანი. რაო?

პიერო. დიახაც (დონ ტუანი სიღას გაართყვას) აბა, აბა, რას
მირტყამთ? (დონ ტუანი ხელმწიფად გაართყვას) ეშმაკმა დალაზტ-
როს (დონ ტუანი კიდევ ურტყვას) ეშმაკმა წაიღოს თქვენი თავი და
ტანი. განა საქმეა პატიოსანად აღმინებთ რომ ურტყამთ? დახრჩობას
გადგარჩინეთ და აბა, ესეც თქვენი სანადღობელი.

შ არ ღო ტ ა. ნუ წურბით, პიერო?

პიერო. დიახაც რომ გაწურბით. შენც კარგი ვინმე ხარ.
რატებს ახედინებ?

შ არ ღო ტ ა. პიერო, აქ სულ სხვა საქმეა. ამ ბატონს ჩემი
ცოლად მოყვანა სურს. აბა, ამაში რაა საწუნენი?

პიერო. რის როგორ? ელოდ. ჩვენ ხომ დანიშნულები ვართ.

შ არ ღო ტ ა. მერე და რა, თუ მართლა გიყავარკარ; კიდევ
უნდა გიხაროდეს, რომ მალე ქალბატონი გავყდებით.

პიერო. დიდი შეღავათია! მიგობს მოკვდე, ვინმე სხვას მით-
ხოვდ.

შ არ ღო ტ ა. კარგი პიერო, კმარა. ქალბატონი თუ გავხდი,
შენც რამეს გამოირჩები: ეყვალა და კარაკს მხოლოდ შენგან ვიყი-
ვლით.

პიერო. ორჭერ მეტრც რომ შემამლოთ, ჩემგან ვერაფერს
ელირსები. მაგრად კი დაუბიძარ! უშმაკმა დალაზტროს, ადრე რომ
მცოდნოდა, თოსიაც არ გავანძრედი მისი საშეულად. ეტოს კარგადაც
ვუთავაზებდი ნიჩას.

დონ ტუანი. (დასარტყმელად უხლოვდება პიეროს) რაო,
რა ბრძანეთ?

პიერო. (შარლოტას ამოფარება) არავისც არ მუშინია.

დონ ტუანი. (მოველის შარლოტას და პიეროს უახლოვდე-
ბა) აბა, რაც ვნახობთ.

პიერო. (გუბრის ღონ ტუანს და ახლა სხვა მხრდან ეგა-
ბა შარლოტას) უფრბზე ხახვი არ დამპარათ!

დონ ტუანი. (გაღვენება პიეროს) აბა, დამაცდე!

პიერო. (ისევ შარლოტას ამოფარება) თქვენისანები მი-
ნახავს?!

დონ ტუანი. ოპო!
სგანარელი. მოველი ჩემო ბატონო! ცოცვას ნუ ჩაიღენთ!

(მოგაკრებებს) შეაში ჩაღვება და პიეროს მიუხრდუნება) უფრი
მათხოვე, ჩემო კარგო. საცა არა სჯობს, გაცლს სჯობს... შენც არა
ვას ენასუხები?

პიერო. (გვერდით ჩაველის სგანარელს და ამაყად მიმართავს
დონ ტუანს) საცა თქვენი თქვაო, იქ ჩემც ახსენით.

დონ ტუანი. (ხელს მოუქნებს პიეროს) ჰკუას გასწავლი
(პიერო თავს ხრის და სილა სგანარელს ხეღვება).

სგანარელი. (უფრებებს წახრლ პიეროს) პირსაც წაუღი-
ხარ!

დონ ტუანი. (სგანარელს) ესეც შენ. არამკითხე მოამბეო,
ხომ გავიგია...

პიერო. ახლა კი ვწავლ და ყოველივეს დეიდამისს ვუამბობ.

დონ ტუანი. მაშ თუ ასე, ცოცა ხანში უდენიერის
აღამით ვიქნები და ამქვეყნად არც არაფერი მგვეღვება ისეთი, რა-
შიც ჩემს ბედნიერებას გავცვიდილი. ო, რამდენი სიტყუება მელის,
რაცა ჩემი ცოლი გახდებით და როცა...

გაკონსულა მისთით

დონ ტუანი, სგანარელი, შარლოტა, მათურინა

სგანარელი. (შეამჩნევს მათურინას) ოპო ოპო
მათურინა. (დონ ტუანს) ჩემო ბატონო, აქ რას აკეთებთ?

შარლოტას ხომ არ ეტურკურბობთ?

დონ ტუანი. (ჩემად მათურინას) რას ამბობთ, პირიქით, თვი-
თონ მიზოსც ცოლობას, მე კი ვუმბტიყებ, რომ სიტყუა თქვენ მო-
გეცით.

შ არ ღო ტ ა. (დონ ტუანს) მათურინას რადა უნდა თქვენ-
გან?

დონ ტუანი. (ჩემად შარლოტას) თქვენი რომ გელაპარაკებთ,
იმაზე ექვსანობს. სურს ცოლად შევიერთო, თუმცა კი ვუთხობი რომ
თქვენ მიყვარხართ.

მათურინა. რაო? შარლოტა...

დონ ტუანი. (ხმდაბლა მათურინას) ნურას ეტყუო,
ტუული წელის ნაყუა დაიჭინა, გინდა თუ არა ცოლად უნდა წა-
მოგვეყოთ.

შ არ ღო ტ ა. რაო? მათურინა...

დონ ტუანი. (ხმდაბლა შარლოტას) უბრალოდ იხარტებით,
თავიდან მაისც ვერ ამოადღებინებთ ამ ურს.

მათურინა. განა?

დონ ტუანი. (ხმდაბლა მათურინას) ვერას შეგაწონებ...

შ არ ღო ტ ა. მე მინდა...

დონ ტუანი. (ხმდაბლა მათურინას) თუკი რაიმე აიჩმეა,
მერე ველა ვადააღებინებთ.

მათურინა. მართლად და...

დონ ტუანი. (ჩემად მათურინას) არაფერი უთხობთ, ნამდ-
ვლი აღმკია.

შ არ ღო ტ ა. ვფიქრობ, რომ...

დონ ტუანი. თავი დაანებეთ, ახირებული ვინმეა.

მათურინა. არა, უნდა მოველაპარაკო.

შ არ ღო ტ ა. ერთი გამაგებინა, რისი იმედი აქვს?

მათურინა. რაო?

დონ ტუანი. (ჩემად მათურინას) ნამდვეს ჩამოვალ მტიკი-
ბასაც დაიწყებთ, ცოლად მოყვანას შემპირდაო.

შ არ ღო ტ ა. მე...

დონ ტუანი. (ჩემად შარლოტას) დაგენიშლებით, იმასაც
იტყვის ცოლ-ქმრობა შემომფიცაო.



მათურინა. რაო, შარლოტა, ნავაგრი საქონელი გინდა ამ-
წანო?

შარლოტა. პატიოსანი ქალი რომ იყო, არც იტყვიანდები.
მათურინა. ბატონმა შენზე ადრე მე მხახა.
შარლოტა. სწორი ხარ, ჩემზე ადრე კი გინახა, მაგრამ ქმრო-
ბასაც მე შემიარდა.

დონ ეუანნი. (ხმადაბლა შარლოტას) აქი გუბუნდოლით.
მათურინა. ვერ მოგარბო, შენ კი არ, მე მიიხრა ცოლად
გითხოვო.

დონ ეუანნი. (ხმადაბლა შარლოტას) ასეც ვიცოდი.
შარლოტა. ეს საეკეი სხვებს დაუყარე, ხომ გუბუნები მე
ამომიჩრია შეიქი.

მათურინა. დაგვიცი კიდეც. კიდეც ერთხელ გიმორებე, ამ
ბატონის რჩეული მე გახლავარ.

შარლოტა. თუ ჩემი არ გჭირა, ავგარა და ჰყოიხე.
მათურინა. ბატონი ჩემი, თქვენ მას ცოლად მოყვანას შე-
პირდით?

დონ ეუანნი. (ხმადაბლა შარლოტას) ხუმრობო?
მათურინა. თქვენ მას სიტყვა მივიცი, ჩემო ბატონო?

დონ ეუანნი. (ხმადაბლა მათურინას) ეს რამ გაუჭირებინაო?
შარლოტა. ახა მამ, რატომ ჩიუბობს?

დონ ეუანნი. უურადლებას ნუ აქცევო.
მათურინა. ა, ხომ ზედადე, თავისას მაინც არ იზღის.

დონ ეუანნი. (ხმადაბლა მათურინას) დე, რაც უნდა ის
იფიქროს. უფროს ნუ ახოხივებ.

შარლოტა. არა, მაინც მინდა მართალი ვიცოდე.
მათურინა. გადაეწყვიტო, ახე ან ისე.

შარლოტა. მო და, პირში ჩაღადავოლებული დარჩები.
მათურინა. ასე, ჩემო შარლოტა, ერთი ღაზაააინ წყაბერ-
ტი შენც მოგვლდება.

შარლოტა. ბატონი ჩემო, ინებებ და გაგვარჩიებო.

მათურინა. ბატონი ჩემო, განგვხავეთ.
შარლოტა. (მათურინას), აი, ხახავ.

მათურინა. (შარლოტას) შენ თვითონ ხახავ.
შარლოტა. (დონ ეუანს). ახა, ბატონო.

მათურინა. (დონ ეუანს) გვითხარბიო, რას ფუქრობო.

დონ ეუანნი. (შეცხუნებული უყურებს ოთხთავეს) ახა, რა
გიიხარბო ორივენი ამტიკებთ, რომ ცოლად მოყვანას შეგინებთ?
განა თითოთელმა თქვენგანმა კარგად არ იცის საქმის ვითარება?
შეტოვა მე შეიქმნის? რატომ გავიშორე, ის, რაც ერთხელ უკვე ვიქვი?
იმიხივები, ვინაც, მართლაც, აღუთქვიც ცოლად მოყვანა, ვკონებ ესეც
საქმარისია, რომ უდრტვიწველად აიძანოს მეტოქის შემოტევა. ღირს
კი ამისათვის თავისი შეწუხება? ხე მში ბატონა ვაპირებ ჩემი
სიტყვის შესრულებას! ვინც რა უნდა შექვას, ამით მაინც არაფერი
შეიცვლება. სიტყვებით საქმეს ვერ მოვლდება. მოქმედებაა საჭი-
რო. მეც სწორედ ასე ვაპირებ თქვენი კამათის გადაწყვეტას და
როცა ვიქორწინებ ყველასთვის ცხადი გახდება, რომელია ჩემი
რჩეული. (მათურინას) მეღას რაც ესწმირებოდა, ის ელანდობოდაო.
(შარლოტას) დე, რაც სურს, ის იფიქროს. (მათურინას) გაღმერ-
ებებო. (შარლოტას) თქვენი მონა ვარ. (მათურინას) უღადაზესი
ხარო უღადაზესია შირისი. (შარლოტას) თქვენს შემდეგ სხვებს
ზედაც არ შეუხდავს კაცი (ხმადაბლა). ახლა კი ნება მიმოძებ ჩემს
საქმებს მივხებო. რამდენიმე წუთში გახალგებობო.
(გაღის).

შარლოტა. (მათურინას) ეჭვიც არ შეგპარება, რომ ევუყარ-
ვარ.

მათურინა. აი ნახეთ, ცოლად მე შემირთავს.

სგანარელი. (აბუშებს ორთავეს) ემ, თქვე საცოდავებო.
გული მიკვდება თქვენს გულუბრყვალობას, რომ გხვდავ. საყუარ-
რი ფეხით უფსურლისავე მიეკანებთო. ახა, ერთა მეც მომიხი-
ნეთ: თუ ერწმუნებით ჩემი ბატონის მონაჩაზ ზღაპრებს. გირ-
ჩეთ, სოელიდან ფეხიც არ ადარბათ.

დონ ეუანნი. (ბრუნდება) სგანარელ რაღას დაუოენ-
და?

სგანარელი. ჩემი ბატონი დიდი ცბიერი გინება. ერთი
აჭრი უტარალებო თავში. როგორმე გაგაცურებო. რამდენი ქალი
აქვდაწა უო. რომ იყოდეთი ყველას ცოლად შერთავს პირიება, მე-
რე კი... (შეაჩნებს დონ ეუანსს), მაგრამ ყველიოვე ეს უჭირა და

თუკი ვინმემ რამე გითხრათ არ დაიჭერით. ჩემი ბატონი არავის
არ აძლევს პირბას, არც ვინმეს ცდუნება ჩადევს როდესმე-
ღმნი და არც არავინ მოუტულებია. აი, ისიც, თვითონვე ჰყოი-
ხები!

დონ ეუანნი. (უყურებს სგანარელს; ხვდება რომ მასზე
ლაპარაკობდნენ) მამ ახე.

სგანარელი. ჩემო ბატონო, ქვეყანა აყვია ენებითაა სავ-
სე, მსურდა ქალაშვილები გაგეფრთხილებინა, ვინმეს რომ რამე
ცუდი დადევს ჩემს ბატონზე, არ დაუჭერით-მეთქი.

დონ ეუანნი. სგანარელ!
სგანარელი. (შარლოტას და მათურინას). მოდა ასე, თავს
დავდებ, რომ ჩემი პატრონი პატიოსანი კაცია.

დონ ეუანნი. კმ!
სგანარელი. თავხედი და ნაძირალა თუ იტყვის მასზე.

ბამოსვლა მესამე

დონ ეუანნი, ლა რამე, შარლოტა, მათურინა, სგანარელი.

ლა რამე. (ჩუმად დონ ეუანსს) ბატონო, მინდა გაგაფრთხო-
ლო: განერიდეთ აჭურობას. თქვენი აქ დარჩენა სახიფათოა.

დონ ეუანნი. ვიიომღა რატომ?
ლა რამე. თორმეტი მუხლი დავგებებო. სადაცა აქ გაჩ-
ნდებიან, არ ვიცი, როგორ მიივანს თქვენს ყავლს, მაგრამ ეს-ეს არის
გაუხსნაგან შევიტყობო, რომ თქვენ გაითხოვობდნენ, გასენგნავს
ზუსტად აუწერებს. დრო აღარ ითმნებს — რაც სწრაფად გაერიდ-
დებით უმჯობესია.

დონ ეუანნი. (შარლოტას და მათურინას) სასწრაფო საქმე
მოითხოვს და იძულებული ვარ დაგტოვიო. მაგრამ გახსოვდეთ
ჩემი პირიება და ეჭვიც არ შეგდაპარო, რომ ხვალ საღამომდებ მას
მოგაწვდით. ძალებით უთანაბროა, ამიტომაც ხერხი უნდა ვიხა-
როთ. მიდი ერთი, სგანარელს ჩემს ტანსაცმელს ჩააყვებო, მე კი...
სგანარელი. მე თავი დამანებეთ, ჩემო ბატონო. სულაც
არ შემიძლება, თქვენს კაბაში მომქვან...

დონ ეუანნი. ახა, სწრაფად! თქვენთვის ისეც დიდი პატივია,
მოწყალო ბელმწიფე! ბედნიერია ის მსახური, ვისაც პატრონი-
სთვის თავის დადება ერგება წილად.

სგანარელი. მადლობა მომიხსენებია ესოდენი პატივისთ-
ვის. (თავისთვის) ო, ღმერთო, თუკი სიყვალს მიპირებ. ერთი
მოწყალება მაინც მიიღე; დე, ნურვის შეეუღლები სხვაში.

მესამე მოქმედება

სცენა წარმოადგენს ტყეს

ბამოსვლა პირველი

დონ ეუანსს გლეხის ტანსაცმელი აცვია, სგანარელს — ექმისა.

სგანარელი. ახლა ხომ დარწმუნდით, ბატონი ჩემო, რომ
სწორი ვიყავი. მარტყედ კი ვაღვიცივით ორთავემ აი, თქვენი მამო-
ნდელი გეგმა კი... რა მოგახსენიო... ერთობ უხერხი გახლდათ. ამ
კაბაში გგინო, ეშუაკაც ვერ გვიცინებო.

დონ ეუანნი. კარგი სახაზავი კი ხარ! ერთი მიიხარო, ეს სა-
მოსი სადალა გამოქმნებ?

სგანარელი. ახლავე მოგახსენებო. ვიციც ბებრუხანა ექი-
მისა, გირაიში დაფოციებინა და მისი გამოსხნა კარგა ძალე ფუ-
ლიც დაიჭიდა. ერთი კი... ამ კაბამ ეტუბოა წონა შემოხდა. ქუჩა-
ში მოწიწებთ მესალოებინა და ზოგ-ზოგი რჩევასაც კი მოხივს,
ითიქოს დიდი ვაშენ სწავალიც ვიყო.

დონ ეუანნი. ერთი ამას დამხიხებდი?
სგანარელი. აი, ახლავე აქეთ რომ მოვდიოდი, ექვსოდი
გლეხბა ისიც მკითხა, ამა და ამ სწულებას როგორ უმუქრნალო-
თი?

დონ ეუანნი. მოდა, შენც ეტუდი ამისა არაფერი გამეც-
ბაო. ასე არ იყო?



ს განარეღო. სრულიადე არა. ვადანუვრეტე ჩემი ტანსაცმლის ღირსება დამცევა. რაღაც-რაღაცეები მივიპო-მოვიპოე და წაშლილები კი დავწურეწე.

დონ ეუანდი. ოპო! კი მაგრამ რა ვამოწურე?
ს განარეღო. მტრწმუნებო, ბატონო ჩემო, ყველა ის წამალი რაც იმ წუთის თავში მომივიდა. რიტეპტებს პარი-პარადე ვუნეშავდი. ღმერთმა, რას ვიციხე, ჩემმა ავადმყოფებმა რომ მოიკეთონ და ერთ მწვენიერ დღეს დავუნეწე მომართავან.

დონ ეუანდი. რატომღაც არა? თუკი ყველა ექიმი ამ უპირატესობის სარგებლობს, შენ რაღა დავაშავ? ვადამყოფის ვაცურებ-ვანი მათაც ისეთივე წვლილი მიუძღვით როგორც შენ, რადგან მთელი მათი ხელგონება მანქვარგება და სხვა არაფერი. ისინიც ხომ ბედნიერი დამახვევის წყალობით იხვეტენ სახელს. პოდა, თუ ასეა, შენც არაფერი გვიღობს მითვისოთ ვადამყოფის გამარჯვება. და ის, რაც მხოლოდ ბუნების ძალებზე და კეთილმყოფელ გარემოებაზე დამოკიდებულია, შენი წამლების მაღლს მიაწერო.

ს განარეღო. ჩემო ბატონო, თქვენ რა, მედიცინისაღე არა გწამთ?

დონ ეუანდი. მედიცინა, ჩემო კარგო, კაცობრიობის ერთ-ერთი უდიდესი ცდომილებაა.

ს განარეღო. ვამოღის, თქვენ არც ალექსანდრიული ფილოსოფია გწამთ არაფერი, არც საეკურნალო რეცეპტისა და არც პირსაქმებელი ზეთისა?

დონ ეუანდი. კი მაგრამ, რატომ უნდა მწამდეს?

ს განარეღო. მართლაც, რომ წარმართის სული გქონი:თი იმას მიაჩნე ვეღარ უარყოფთ, რომ ამ პოლი დროს პირსაქმებელმა ზეთმა ყველა ადალარაკა? რა სწავალებოთ არ ახდენს თავჯადებულმა ურწმუნოებამაც კი იწამებს მისი კეთილმყოფელი ძალა. სხვისას არ გბეჭდეთ. სამიოდ დღის წინათ მე თვითონ ვიუავი მოწმე მისი ვასაციარი მოქმედებისა.

დონ ეუანდი. აბა, უფრო ვწეროლდე მოუცილი?
ს განარეღო. ერთი კაცი ექვსი დღე სიკვდილის შირას იყო. აღარ იცოდნენ, რა ეღონათ და ხსენს იმდელ ვადანუვრეთ. ბოლოს იფიქრეს და ვადანუვრეტის პირსაქმებელი ზეთი მიეცათ.

დონ ეუანდი. პოდა ვადამყოფი გამოკეთდა.
ს განარეღო. თქვენი მეტიერ იყო ისე. ვარდაიცვალა.

დონ ეუანდი. ბრწყინვალე შედეგია, მე და ჩემმა ღმერთმა.

ს განარეღო. მამ რა გეგონათ? მთელი ექვსი დღე კვდებოდა და ვერ მოკვდა. აქ კი წამსზე ფეხები გაქიმა. ხომ უფხარი საშუალება?

დონ ეუანდი. რა მეთქმის, მართალი ხარ.
ს განარეღო. მოდიო, მოვეშვათ მედიცინას, თქვენ მაინც არ გჭირათ მისი და სხვაზე ვილაპარაკოთ. იცით, ამ კახაში ჭკვიან კაცად ვგრძობო თავს და მსურს რამზეც ვეკმათათო. თქვენ ხომ მამღვეთ კამათის ნებას, თუმცა შენიშვნებს კი ვერ იტანო.

დონ ეუანდი. მაინც რაზე ვასაუბროთ?
ს განარეღო. თქვენი აზრების ამოცნობა მსურს. ნუთუ სრულიად არ გწამთ ზეციერი ძალებისა?

დონ ეუანდი. ამაზე ნუ ვილაპარაკებთ.
ს განარეღო. ერთი სიტყვით, არა გწამთ და ეგ არის. გოჭოხეთზე რაღას იტყუებ?

დონ ეუანდი. მოგცლია ერთი.
ს განარეღო. აბა, ესე იგი არც გოჭოხეთისა გწამთ. ეშვა-კისა?

დონ ეუანდი. აი, კიოხეცეც არის!

ს განარეღო. ვამოღის, არც აბისი გწამთ არაფერი. თქვენი ნებაა. საიყო ცხოვრებისა თუ გწამთ რაიმე?

დონ ეუანდი. პა-პა-პა...

ს განარეღო. მართლაც ძნელია თქვენი მოქცევა. ყოვლის-შემძლე შეე ბერზე რაღას იტყუებ?

დონ ეუანდი. ეშვაქაცე წაუღიარა შენი სულღმერთი კიოხეცე-ბიო!

ს განარეღო. ეს უკვე მეთისმეტია. შემძლია თავი დავდო, რომ რაზე ბერზე ნაღდი ამქვენად არაფერი მიგვუღობა. მაგრამ რაღაცისა მაინც ხომ უნდა გწამდეს კაცს? თქვენი კი ვერაფერი გაზიგია.

დონ ეუანდი. გინდა იციოდ, რა მწამს?
ს განარეღო. დიას, დიას.

დონ ეუანდი. მე ის მწამს, სანარელო, რომ ორჭერი ორი ოთხი, ხია, ოთხჭერი ოთხი კი რვა.

ს განარეღო. რწმუნავს ხომ გეშპირატი გქონიათ და დოგმებიც ღირსებოთ გიჟოვნაიათ გამოღის თქვენი ხატი არითმეტიკა. ემ, რას არ მომზახავს კაცის ტინი. მტებსაც ვიტყვი. რაც უფრო მეტს სწავლობს ადამიანი, მით უფრო გაუწეროსნელი რჩება ბოლოს. მე, ბატონო ჩემო, მადლი გამჩნის, თქვენსავით განსწავლული არა ვარ და ვერც ვერაფერს დავიკვიხნის, რომ ოდესმე რაიმე ესწავლებინოს ჩემთვის, მაგრამ ჩემი ერთი ციკვა ტანიოთ და მაწინა საღი გინათო, უფრო ბევრ რაშემ ვერკვეთი ვიდრე ყველა ჩემი ერთად აღბეჭდო და ისიც კარგად მოგესტენება, რომ ეს საშპარი, რომოსაც ჩვენს გარემოც გხვდნენ, სიცოცხლის ერთ ღამეშიც არ დახადებულა. ჩემს ურწმუნო მზამანეთ, ვინ შექნის ეს ხეებიც, ეს კლდეებიც, ეს დედამწა და ეს ცა. თავზე რომ დაგვეურებო, ეს შეიძლება უკველეუც არაფერსგან იშვა? აი, თუნდაც თქვენც, კიქვენც ხომ თავისთავად არ მოსხლდებოთ ამქვენად? ამისათვის ჭერ მამაქვენს დედამქვენი უნდა დავორსულდინო, ახე არ არის? განა არ ვაოცებთ ის, თუ როგორი სიზარჭითაა ერთ-მანეთს მორგებული ყველა ის სატარა ზრანხი თუ ქანკიკი, რომელთაგანაც ადამიანის სხეული შედგება? ძარღვები, ძვლები, ვენები, არტერიები, მერე კიდე აი ის... პო. ფილტვები, გული, ღვიძლი და რამდენი ფილტვ სხვა... ღმერთო ჩემო, სიციკვას რატომ არ მაწვეუტებოთ? ასე კამათი არ შემძლია. თქვენც, მცონი, თავს იკარტუხებთ, განგებ დუშმართ და ამდენი ღლაპარაკის ნებას რომ მამღვეთ. ეტუბოა აქაც ეშპარო ღაღის შიგნით.

დონ ეუანდი. ეელი, როდის დასრულდებ მსკელობას.

ს განარეღო. მე კი ასე ვიტყულებ: რაც აი უნდა თქვათ, ადამიანი მაინც არის რაღაც არაჩვეულებრივი, რაღაც ისეთი, რასაც ვერც ერთი ბძრენი ვერ ახსნის. საოცარი არ არის, რომ ახლა, აი აქ ვდგავარ, ხოლო თავში კი უმარავი ჯრი მომდის ერთ-დროულად და ჩემს სულელსაც, რასაც ვიღაც, მას ვუბრძანებ! მოთსურებო მე არა, ხელი ხელს შემეფარა, ზეციცნეს ადვილათ თვალთ, თუგი დავხარო, ფეხები დავაბავარო, წვიდე შარჭენიც ან მარტენიც, წინ ან უკან, დავტარებლდე.

(ტირალავს და ეცემა).

დონ ეუანდი. აი, შენმც მსკელობამაც ცხვირი წავატეხინა.
ს განარეღო. ეშმაქმა დაღმბაროს! მეც ეკარე ბრევე ვარ, თქვენ რომ გეკამათებიათ რაც გსურთ, ის იწამეთ—მე რა მენადვლებია, მარადელი სატაწყველილი დასტეხით თუ არა?

დონ ეუანდი. გვონებ, კამათო ისე გვეჭრეთოთ, რომ მხარი გავცეცლა. ერთი: აი, იმ კაცს დაუძახე და დაუკვიხე.

ბამმოსვლა მემორი

დონ ეუანდი, სანარელო, მათხოვარი

ს განარეღო. ეი, შენი მეგობარო! ერთი აქეთ მოდექი ქალკის გზას ხომ ვერ მივასწავებო?
მათხოვარი. ამ გზას ვაუციებო, ბატონებო და ტუიდან რომ გახვადო შარჭენი გახვებოთ. მაგრამ გაფრთხილებო: ამ ბოლო დროს ტუცს უახალბეი შემოქვიყენენ.

დონ ეუანდი. მადლობელი ვარ, მეგობარო.
მათხოვარი. ეგებ მოწაულებოთ გაიღოთ რაშე, ჩემო ბატონო?

დონ ეუანდი. აი, თორმე რაზმა მიქნე გამოღის, რჩევა უნდა გაროდ არ მოვიტია.

მათხოვარი. ერთი საწაული კაცი ვარ. აი, უკვე ათი წელია მარტოუღოვით ვცხოვრობო ამ ტუეში. თუკი რაშეს გამოიმეტებოთ თქვენზე ვილოცებო.

დონ ეუანდი. უმეგობრო ზეცას თხოვო ტანსაცმელი გიბოქოს. სხოსითოსი კი თვს ნუ აიტყებო.

ს განარეღო. დიეს, ძმაო, ჩემი ბატონი არ გცნობა. მას მხოლოდ ის წამს ამქვენად, რომ ორჭერი ორი ოთხია, ორჭერი ოთხი კი რვა.

დონ ეუანდი. ამ ტუეში რას დაეძებ?



მათხოვარი, მთელი დღე იმ კეთილ ხალხზე ვლოცულობ, ვის წალობითაც ლუგმა-პურს ვწოვლობ.

დღე და ღამე, დაღმინებული ცხოვრება გქონია და ეგ არის.

მათხოვარი, აბა, ეს რა სათქმელია? უსაშველო ქირსა კარ ჩავარდნილი, შინშილი დამიხაა სული გამჭრეს.

დღე და ღამე, აბა, რას ამბობი იმას, ვინც მთელ დღეებს ლოცვა-ვერებშია ატარებს, ღმერთი არას გაუჭირვებს.

მათხოვარი, მერწმუნეთ, ხშირად ერთი ლუგმა პურიც კი შენადგობ...

დღე და ღამე, საკერძოდა, ღმერთმანი! გამოდის ამაოდ შერბი. რადგან ახლა, აბა, ლიადორი დაიკი, მაგრამ სანაცლოდ ღმერთი შეუტრთებ.

მათხოვარი, მომიტყევეთ, ბატონო, გსურთ რომ შევყოლოდე?

დღე და ღამე, შენი საქმისა შენ იცი... მა, ეს ოქრო და მა, შენ ზეცას თუ შერისხვა, ფულიც შენია.

მათხოვარი, ბატონო ჩემო...

დღე და ღამე, ის სხვაგვარ დეო მოვრადგებთი.

სგანარელი, შენც მიდი და ერთი კარგად შეაბურე ღმერთი... არაფერი მოგვია.

დღე და ღამე, აბა, გამომართვი: გამომართვი-მეთქი, მსოლიად იცოდ, პირბა პირბაბა.

მათხოვარი, არა, ბატონო ჩემო, ამას ვერ ვიხამ. ჭოხს, ისე უშნობლივ გამჭრეს სულ.

დღე და ღამე, აიღე, მებრალბე და იმიტომ ვაძლევ, ეს რაღა ამხავია? ერთი იქით გაიხედეთ. ერთ კაცს სამი ესხმის თავს. უთანაბრო ბრძოლაა. არა, ასეთ სიზღაბულს ვერ ვაივან.

(დამწამომარტყებელი ვარბის მებრძოლებსაცენ).

ბამოსკვლა მისხმი

სგანარელი, გულფიცხი კაცია ჩემი ბატონი. თვითონვე ეტანება ხიფათს. თუმცა მისმა ჩარევამ საქმეს უშველა, ორმა სამი უპაუკია.

ბამოსკვლა მეროთხე

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, სგანარელი სცენის სიღრმეში

დღე და ღამე, დღე კარლოსი. (დამწამომარტყეველს ავებს) უჩაბილი თქვენი მგლავის ძალას შეუშინდნენ. ნება მიბოძეთ, მოწყალეო ხელმწიფე, მადლობა მოგახსენიო და...

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, ჩემს ადგილზე თქვენც ასე მოიქცეოდით. ჩვენი ღირსება ზომ სწორად ორთაბრძოლებში იწრთობა, ხოლო ამ სალანანებმა ისეთი სიზღაბლე ჩაიდინეს, რომ განზე ვადგომა მათ მხარედაქარას ზინავდა უცილობლად. ერთი ეს მიბრძანეთ, როგორ მოვიხილეთ?

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, ჩემს ძმასა და მზღებლებს ჩამოგრიჩი. გზის ძებნაში კი ამით ვადავუყარე. ცხენი მომიოღეს და თქვენ რომ არა, მეც მის გზას გამაყოლებდნენ.

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, ქალაქისკენ მიმგზავრებთ?

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, დიახ, გზა იქით მაქვს, მაგრამ ქალაქში არ შევიდეთ. მე და ჩემი ძმა იძულებულნი ვართ, ქალაქის შემოკარგვში ვიხტავართ. ერთი მეტად საჩიოთრო საქმე გვაქვს. ასეთი საქმეები ახნაურს ხშირად აიძულებს საყოთარი თავი და მთელი ოჯახი კი მსხარადად შეწიროს ღირსების მკაცრ მოთხოვნებს. შედეგი კი მუდამ საკალოდა. თუ სიცოცხლე შეინარა, უნდა, სამშობლოდან მარცხ უნდა დასაბრუნდეთ. ამიტომაცაა, რომ ახნაურის მდგომარეობა არც თუ ისე საიმპორუნ მეჩვენება. კეთილდღეობასა და სიმშვიდეს ვერც საყოთარი წინდახედულობა და ვერც კეთილშობილება ვერ შეგდნენ. ღირსების ჩვენთვის სხვისი ადვირახსნილობის მსხარადად ვაკვირდები. ვინც სიცოცხლედ, სიმშვიდედ და სიმღერად ვიღაც ვივინდარას ხუმტურზეა ხშირად

დამოკიდებულნი. თუ მოგრიჩა ისეთ შეურაცხყოფას მოგაყენებს, რომ კეთილშობილად დამინას დაღუქვამდე მიგვანას.

დღე და ღამე, დღე ერთი ზორბრძენისა მინც გვაქვს. თუ ვინმე შეურაცხყოფა მოგვავდა, ძალგდის სამიგერი მიუფლავით და თუ გული დაგტარეს, არც ჩვენ დაგვტარებს ვალში. ნუ დანაჩახავთ და ეგებ ისიც მიბრძანეთ რა შეგებთვით?

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, აბა, დამალვას რაღა აზრი აქვს? თუკი შეურაცხყოფა მოგვყენეს, შურისძიებაზე უნდა იფიქრო და დასაშავარი არაფერიც გავს. ამრავად, ჩემო ბატონო, ვიარება ასეთი. ჩვენი და ადვლენის და დედობა მინასტრინად დაგტარეს. მონაქალად ვინმე დღე და ღამე ტენიროი გახლავთ, დღე და ღამე ტენიროი ვეცი, არ, უცვრ რაღმდინო დღე და ღამე დავძებთ დამწამავს. ამ დღით კი აქ ჩავსაფარდებ. ერთმა მისმა მსახურმა ვამცნო მთხი თუ ხუთი ცხენისონის თანხლებით ამ გზით გამოვიდეთ. მაგრამ ამაოდ ადვლენი. დღე და ღამე კავალსაც ვერ მივაკენით.

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, იცნობთ დღე და ღამე?

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, არ მაქვს პატივი არც არასოდეს მინახავს, მხოლოდ ძმისგან გამოვიცა მის უხსებზე. მაგრამ ცული სახელი აქვს დავარდნილი და მისი ცხოვრება...

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, მათკენი ბატონო, მაგრამ სიტყვა უნდა გაკანუქიროთ. დღე და ღამე საკმაოდ კარგად ვიცნობ და მის ახლად ხსენებას ვეღარკლავად ვერ მოვიხმენ.

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, თქვენი დიდი ხათრი მაქვს, სიტყვაც არ დავძრავ. ეს-ეს არის სიკეთილსინდისე მისხენით, მეც რაღა დამტრინო? უნდა დავგორობოთ, თქვენ დღე და ღამე იცნობთ, მე კი მასზე ცუდებს მეტი რა მეთქმის?! მაგრამ თუნდა მაქვს ეს სიახლედც არ მოგვეტო ნების, მისი საქციელი გამაშროლოთ ან ჩვენი შურისძიების სურვილი დაძრავთ.

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, პირიქით, შვად ვარ გითანაგრძნობთ და ზე-მდები დავიდარაბა ავაცილოთ. დღე და ღამე მეგობარი გახლავართ, ეს მართალია, მაგრამ ახნაურის ღირსების ხელყოფასაც ვერ მოვიტომენ. მერწმუნეთ, ვიპაულებ დავამაყოფოთ...

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, ამას როგორღა შეძლებ?

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, ისურვებდა ისიც უკავალსაც ადარსებებს, ხოლო მის ძებნაზე დრო რომ არ დავარგოთ, სიტყვას გაძლევთ, სასურველ დღეს და ადგილს მოგვავარიო.

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, ჩემო ბატონო, თქვენი სიტყვები მაღალი ეფინება შეურაცხყოფელ გულს. მაგრამ ახლა, როცა ესოდენ დავალებული ვარ თქვენგან, იმის გაფიქრებაც კი მიჭირს, რომ ჩემი მოწინააღმდეგის მოქმედ უნდა გიხილოთ.

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, გარეწობა. მეგობრის ერთგულება ნავალდეულებს უნდა მის გვერდით ვიყო და თუკი დღე და ღამე ზრბიოლა მოუხდა მეც უნდა გავიძრო დანა. დანიშნეთ დრო და ადგილი და დღე და ღამე დაგხილოთ. ამის თაბილი მე ვარ.

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, ია რარკი უსამართლოდ მექცევა ბედი! ჩემი მოხილვ მტრის მეგობრისგან სიცოცხლით ვარ დავალებული!

ბამოსკვლა მისხუთი

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, დღე და ღამე, სგანარელი.

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, (მიმართავს მზღებლებს, ვერ ამჩნევს დღე და ღამე და ღამე თქვანს) ცხენებს წაული დალავეთებთ, ვერ ამჩნევს დღე და ღამე მოწყვეთ. ცტაკს ფეხით ვაგვილ. (ამჩნევს მოსულთ) მადლო ღმერთო! ამას რას ვხედავ? შეუძლებელია ნოთუ ეს თქვენ ხართ? ჩემი ძმა და ჩვენი მოსისხლე მტერი ერთად?

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, მოხილვ მტერი?

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, (ხელს დაადებს დამწამის ვადას) დიახ, არ შეგმდარხართ, დღე და ღამე გახლავართ. თუმც კი ძალბი უთანახბროსა, სახელის დამალვას მინც არ ვაძირებ.

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, (დამწამ მოსმულს) შენი აღსასრულიც მოვიდა, მოვლავაც...

(გუანარტული ვარბის დასამალვად).

დღე და ღამე, დღე კარლოსი, უსხვეტ, ძმამო! ამ კაცმა სიცოცხლე მათქუა. რომ არ მომშვედებოდა, უჩაბილი წირვას ამიგებდნენ.



დონ ალონსო. ნუთუ ამან უნდა ავაღლებინოს ხელი განხრახვავს? მტრის მიერ გაწეული სახსარო არაფრით გვაავალბებულეს და ვერც იმ შეურაცხველს გადავარცხნის, რომელიც მან მოგვეყვინა. თქვენი მადლიერება სასაცილოდვე მეჩვენება და რაუკი საკუთარი ღირსება თვით სიცოცხლევ ძვირად გვიჩრავს, მაშ არც არაფრით ვუყოფილარო დაავლულად აღმაინისგან, ვინც ჩვენი სიცოცხლეს თე იხსნა; მაგრამ ღირსება ხელსუკი.

დონ კარლოსი. ჩემო ძმაო, ამ სხვაგანა მეუც კარგად ვხედავ და გარწმუნებ, მადლიერების გრძობა ტკივილს ვერს და მაინცუძნება. მაგრამ, ნება მომივცე, ვალი დავუბარებო ღონ უფანს და სიცოცხლის საფარად, რომელიც მისი წყალობით შევინარჩუნე, რადნიშნოდ დღე მეუც ვაჩუკო, რომ თავისი კეთილი საქმის ნაყოფით დატეგეს.

დონ ალონსო. დახანება ჩვენს საქმეს ავნებს. მეგრე კიდევ, ვინ იცის, როდის მოვარდობებით ღონ უფანს? დღეს ზედაც გვიბოძა იგი და ჩვენც ნუბარ ვუყოფილარო. როცა პატივი და ღირსება ვისიღენ უღმრთოლადა შეუბახულო, თავის შეკავება ვერაფერი ვსაყვარობა და თუ თქვენ ამა საქმისთვის გული არ მიგაწევთ, მე დამითმეთ პატივი, საკუთარი ხელით საიქიოს გავისტუმრო ჩვენი მეტოკი.

დონ კარლოსი. გემუდარებით; ძმაო...
დონ ალონსო. ნუ ირჩებით... ღონ უფანი უნდა მოკვდეს.

დონ კარლოსი. შეჩრდილ-მეთვი. ბრძოლის ნების არ მოკცებთ. ზედაც ვიცავთ, მზარხნი მოვუვადებთ და ყოველ მომხდურს შეუბრძობებთ. დე, სიცოცხლევ, რომელიც დაიხსნა, ფარად იხმაროს. თუ ღონ უფანის სიცოცხლეს ისურვებთ, ჭერ მე უნდა მოკვლიათ.

დონ ალონსო. ეს რა მემისი?! ჩვენს მტერს უაზნაზად დებთ და ჩემს წინააღმდეგ ბრძოლას ასირებთ? მე ბრახი მზარხნის, თქვენი კი ნახ გრძობებს აფრევებთ.

დონ კარლოსი. გირჩევთ, ზომიერება დავიცავთ. ჩვენს ვალის ასრულებაში და შურისძიების ბატონი სიზმარს ნუ მოვიუშვებთ. ვიყოთ დიდხსლოვანი და თავი დავიყოთ. ამით ღირსებასაც შევინარჩუნებთ, რომელიც გონების კარხს უფრო ეთანხმება, ვინგე ბრახი რისხვას. არ მსურს მტრის დასაყვიდრო მქონდეს რამე და ამიტომაც პირველ რიგში ვალი უნდა გავისტუმრო. მგრწმუნე, აჩქარებით ჩვენს მიზანსა მიაგვედებოთ ზოანს. რაც დრო გავა, იგი უფრო საშარბოლანი გამოჩნდება კვეყნის თვალში და ვერც ვერვინ დაგვტარხავს!

დონ ალონსო. რაღაც ვაღლებულებებს იგონებთ და ამით საკუთარი ალატის გამართობებს ცდილობთ.

დონ კარლოსი. იო, არა ძმაო, ამოად ცხარობთ. თუკი ჩემდაუნებურად რაიმე ცოდავს ჩავდივარ, მე თვითვე გამოვიხეილ და შეუბახული ღირსების აღდგენასაც ვიბნებ თავს. კარგად მესმის, რაც შევალბა და შურისძიების ერთი დღით გადატანაც კი, რომელსაც კეთილშობილება მაიძულებს, კიდევ მეტად აღანთებს ჩემს სიცოცხლეს. ღონ უფან, მოწვე ბრძანებით, რომ სიყვითესი კეთილთვე გიხლთ. გარწმუნებთ, სასქელსაც ასხეივთ სიხსნებთ მოგვიწმამთ. არც იმას გოხოვთ, ახლავე ავიხსნათ თქვენი ქვეყნის მიხურები. დროს იბნებთ, დაფიქრით და გადაწყვიტობა მიიღოთ! კარგად ჩვენი საკუთარ მანაშაულს და სასუბტო თვითვე გამოჩნებთ. უწყვი დავის გადაჭრა მშვიდობიანადვე შეიძლება და სისხლისღვრითაც, რომელიც გსურთ, ის აირჩიეთ. ერთი კი ვახსოვებთ ღონ უფანს შეგახებდებოთ — შემპირდებით. ამას ნუ დაიწყებთ და ისიც იყოლდეთ, რომ ამიერიდან მხოლოდ საკუთარი ღირსების დაცვა მაწევს ვალად.

დონ ალონსო. მე არაფერი მიიხოვია თქვენგან და მოცემულ სიტუვასაც არ გადავალ.
დონ კარლოსი. წავიდეთ, ძმაო. წამიერი გულმოქვალება არღვეს უბოძა სისუსტის ნიშანი.

ბამონსვლა ბეიძისა

ღონ უფანი, სგანარელი

ღონ უფანი. ი, სგანარელ!
სგანარელი. (გამოდის სამალაიდან) რას მიბრძანებთ?

ღონ უფანი. რაო, გიძვევრავ? აქ ექრთ დავიღარავამს?

სგანარელი. მომჩრტებთ. ბატონო ჩემო, ავეუ ვიყო იციო, ეს კახა სასქმებელი ზეითივია, რაღა ეს ჩავიკვამს და რაღა წამლი დაგლივთა.

ღონ უფანი. თავხედო! სხვა ვერაფერი მოიგონე თავის გასამართლებლად? თუ იგი ვინ გადაკარგულე?

სგანარელი. აბა, საიდან უნდა ვიცოდე?

ღონ უფანი. დონა ელივრას ძმაა.

სგანარელი. ძმა?

ღონ უფანი. პატიოსანი ყმაწვილი ჩანს. თავიც ღირსეულად ეტირა და ვნანობ, რომ ჩემი მეტროა.

სგანარელი. ხომ შეგიფიქრონ მშვიდობიანად მოურიადდეთ?

ღონ უფანი. ადვილი საქმეა, მაგრამ დონა ელივრასკენ გული ღონ დონი იყრთ და არც ვაღლებულებს აღება შეიბნებდა. შერც კარგად იციო, რომ სიყვარული თავისუფლების ვაჟებს უყვდება მეტად და ჩემს გულს ცხრავსტოლბუმი ვერ გამოვკვეტარამდღერც მოთქვამს და ახლაც გიგორებ დაბადებიანდნე დაშვავა ჩვეულებად. მხოლოდ იმას მივეცი სულითა და ხორციო, რაც მიტყებთ. ჩემი გული ყველა ღამას ქალს ეთუთნებს. ყოველ მთაგანს ძაღუსმს დაიკუროს იგი და სახადენო კი შესძლბს, იქმად ებატონოს. მაგრამ შერც მიიხარის, ის რა შენობაა, ასე ღამაზად რომ წამოართულია თავის შორის?

სგანარელი. განა არ იციო?

ღონ უფანი. წარმოგდენეც არა მაქვს.

სგანარელი. რას ამბობ? ეს სწორედ ის აუღამააა, რომელიც კომანდორმა ააგებინა ცოტა ხნით ადრე, სანამ მოკლავდლიო.

ღონ უფანი. გამახსენდა! მაგრამ აქ თუ იყო. ეს კი არ ვიცოდე. რას არ უყვებან ამ შენობასა და კომანდორის ქანდაკებაზე! მინდა საკუთარი თვლით ვიხილი!

სგანარელი. ნუ ინებებთ, ბატონო.

ღონ უფანი. რატომ?

სგანარელი. წესი არ არის, შენივე ხელით მოკლულ კაცს ჩქიურ თვალებში უყვირო.

ღონ უფანი. პირიქით, მინდა პატივი მივუგო კომანდორს და თუ ისიც თავაზიანი აღმადინა, კიდევ უნდა გამოვ...

(აუღამააა იღება სიღრმეში მოსანას კომანდორის ქანდაკება)

სგანარელი. დებოთა ჩემო, რა მშვენიერებაა! რა ღამააა! ზი ქანდაკებაა რა მარბროლოა! რა სვეტებიო!... რა სილამაზეა! მა, რას იტყვიო?

ღონ უფანი. მამეუ მტეი ამპარტანოზა გაგვიყო? საკვირველია დღერმინა, მიხვლებულბა სიცოცხლემეც არ თუ სესი მოკრძალებული სახლი იგმარა, სიკვდილისს კი ესოდენ ბრწინავალე სასახლეს ისურვა, რომელიც არც არაფრად აღგია.

სგანარელი. აი, კომანდორის ქანდაკება.

ღონ უფანი. ეშვამა დაღაჯვროს რომელიც იმერტაო-რის სახლის ძალზედ უღვდება.

სგანარელი. პატიოსნებას ვფიცავ, ზორბა ვინმეა. თითქოს ცოცხალია და სადაცა დაღამარაკებს სიკვდილს. ისეთი თვალის ვეფურებებს, რომ მარტო ჩემი ვიყო, შიშით ვამაძვებობ. და მგონი არც თუ ისე ხალხით ვეფურებობ.

ღონ უფანი. თუ ასეა, კომანდორი ცდება და ჩემს პატივისცემას ამუზად იგდებს. ერთი ჰკითხე ვახშმად ხომ არ მეწვევა?

სგანარელი. აბა, ახლა თქვენ ვახშმს რა თავში იხლნო...

ღონ უფანი. პატიხე-მეთვი.

სგანარელი. დამციოთ? გეთი ხომ არა ვარ, ქანდაკებას რომ ვუღალავარო.

ღონ უფანი. რასაც გიბრძანებ, ის გააკეთე.

სგანარელი. უცნაურია, დღერმინა! სენირო კომანდორი სასაცილო კია, მაგრამ რა ქვანა, ბატონი მაძაღბეს... სენირო კომანდორო, ჩემი პატრონი, ბატონი ღონ უფანი გოხოვთ პატივი დასდით და ვახშმად ეახლობთ.

(ქანდაკება თავს ხრის).
ოა!

ღონ უფანი. რა მოხდა? რა მოვიცია? ხმა ამოიღე!
სგანარელი. (იბერიკე ქანდაკების მოძრაობას და მასაკით თავს ხრის) ქანდაკებაა...



დონ ტუანი. მო, რომ? რას ამბობ?
სგანარელი. იმას, რომ ქანდაკებამ...
დონ ტუანი. რა დანიშნე ამოდარდ, თორემ აქვე გავა-
თავ.

დონ ტუანი, ბატონი დიმიანში, სგანარელი, მსახური.

სგანარელი. ქანდაკებამ თავი დამიკრა.
დონ ტუანი. ეშმაკაც წაუღიხარ.
სგანარელი. მერწმუნეთ, თავი დამიკრა. ევეცე არ მე-
პარება. ახლაც კი თვალწინ მიდგას. თუ გნებავთ, თავად ელაპა-
რავთ. შეიძლება...

დონ ტუანი. (მოწონებით ესალმება ვაჭარს) ო, მოზრძან-
დით, ბატონო დიმიანში. მოხარული ვარ თქვენი ხილვისა. ვერ
მაპტიებთ ჩემი მსახურებისათვის, რომ აქამდე გალოდინეს. ვუმ-
ბანძნე არავინ შემოვყავთ ჩემთან, მაგრამ ეს ბრძანება თქვენ არ
გებებთ. ჩემი სახლის კარი თქვენთვის მუდამ ღიაა.

დონ ტუანი. ერთი აქვთ მოიწი, ტრუქენტელავ. ახლავ
გამოგვიტრ ტუილი. აი, მაშინ კი მიფრთხილდი. ხომ არ ისურ-
ვებს ბატონი კომანდორი ჩემთან ერთად ივანშოს?
(ქანდაკე ხელმოკრებ ხრის თავს).

ბატონი დიმიანში. ბატონო ჩემო, დიდად დავაღვებ-
დი ვარ თქვენთან.

სგანარელი. მადლობა ღმერთს, გადავარჩი. ახლა რაღას
იკეთებ, ბატონო?

დონ ტუანი. (მიუბრუნდება მსახურებს) ეშმაკა დალაგ-
არსი დამაცადეთ, სალანანებო, ვაჩვენებთ, როგორ უნდა აცდ-
ვინთო ბატონი დიმიანში წინაყარსო. მე თქვენ გასწავლით ხალხს
გარჩევას.

დონ ტუანი. წავიდეთ.
სგანარელი. (თავისთვის) აი, თავისუფლად მოაზროვნე
კაცი არაფერს იწყობებს.

ბატონი დიმიანში. ნუ ბრავობთ, ჩემო ბატონო, ისე-
თი არც არაფერი მიმხდარა.

მეოთხე მონათხილება

გამოსვლა პირველი

სცენა წარმოადგენს დონ ტუანის ბინას
დონ ტუანი, სგანარელი

დონ ტუანი. რაც იყო, იყო, ამაზე ნულარ ვიფიქრებთ. დი-
დი არავინი მომხდარა. შეიძლება ბნელიდა და ვერ გავარჩიეთ ან
იქნებ რაღაც ბურსი ჩავივინა ტინში და თვალმაც ვკვირტუნა.

დონ ტუანი. როგორ? ჩემს საუკეთესო მეგობარს ცვირ-
წინ კარი მიუხურეს, თქვენ კი ამბობთ, არაფერი მომხდარაო.
ბატონი დიმიანში თქვენს მონა-მორჩილად მიგულეთ,
ბატონო. გვახელით რაბა...

სგანარელი. არა ბატონო, ნუ ცდილობთ იმს დავარავან,
რაც საყოფარო თვალთ ვხილეთ. გარწმუნებთ, ნამდვილად თავი
დავიკერა. ევეცე არ მეპარება, რომ თქვენი საქუთული აღშფოთე-
ბულმა ზემამ ეს სასწაული ჰკუის სასწავლებლად მოგივილიათ.
ამიტომაცა, რომ...

დონ ტუანი. აბა, გაინდერთი. სავარძელი მოართვით სტუ-
მარს.

დონ ტუანი. მისინე, სგანარელი, თუ კვლავაც მომამე-
ზრებ თავს ზული სულდური ქანდაკით და ერთი სიტყვა მაინც
დადგებდა. ვუმბრძნებ ხელ-ფეხი გავიკრან და ხარის ძარღვით აგი-
ჭრებლბ ზურგს. ხომ კარგად ვაიგე?

ბატონი დიმიანში. ნუ წუხდებით, ასეც კარგად ვარ.

დონ ტუანი. არა, არა პირისპირ დამიჭეით.

ბატონი დიმიანში. აუცილებელი არ არის, ჩემო ბატო-
ნო. ფეხზე ვიდეგბო.

სგანარელი. ძალიან კარგად ბატონო, ძალიან კარგად. ან-
და რა არის აქ გაუფიქრებო? ყველაფერი დღესავით ნათელია. აი,
ეს მომწონს თქვენში — მიკობ-მოიკოული ლაპარაკი არ გეუვართ.
გასაოცარი სიზუსტით ბრძანებთ სათქმელს.

დონ ტუანი. ეგ დასაკეცი სჯამი უყან წაიღეთ და სავარ-
ძელი მოართვით.

ბატონი დიმიანში. შეტის-მეტი პატოვია, ჩემო ბატო-
ნო.

დონ ტუანი. მამ თუ ასეა, უბრძანე ვახშინი გაწყონ და
რაც შეიძლება სწრაფად, იტეი! სჯამი მომართვით.

დონ ტუანი. სრულებითაც არა. ბევრით ვარ თქვენთან და-
ვალბული და ამიტომაც როგორც ჩემს სწორს, ისე მსურს მოე-
კცით.

ბატონი დიმიანში. ბატონო ჩემო...

დონ ტუანი. აი აქ დაბრძანდით.

ბატონი დიმიანში. ნუ წუხდებით, თავს არ მოვწყენით.
მე...

გამოსვლა მეორე

დონ ტუანი, ლა ვიოლეთი, სგანარელი

ლა ვიოლეთი. ბატონო, თქვენი ვაჭარი, ბატონი დიმიან-
ში გვიახლათ. თქვენთან საუბარს ათხოვს.

დონ ტუანი. გთხოვთ დაბრძანდით.

ბატონი დიმიანში. გზადლობთ. ასეც არა მიშავს რა,
გაპალეთ, რომ...

დონ ტუანი. დაბრძანდით, თორემ არ მოვისმენთ.

ბატონი დიმიანში. თქვენი ნებაა. მე...

სგანარელი ისეც ასე, მევახშის ქაინაურებიდა გვაკლ-
და და აბა, ისიც. რაღა ახლა მოვადგამ ფულის საზოგნელად!
შენც აველი და გეთქვა, ბატონი შინ არ ვგაფიქრებთ.

დონ ტუანი. ეშმაკა დალაგაროს, ძალიან კარგად გამოი-
ყურებო!

ბატონი დიმიანში. მზად ვარ გემსახუროთ. გვახელით...

დონ ტუანი. შესასური ჩანმართლებოა გაქვთ, ბატონო დი-
მანში. აულბლის ფერი ტურები, ღაუფა ლუციები და ბრდღვილა
თვალეში.

ლა ვიოლეთი. მეც ამას ჩაჯიჩინებ! ყურხაც არ იბე-
რტყავს. ზის და იცის.

ბატონი დიმიანში. იცი, მე მინდა...

დონ ტუანი. თქვენი მუდღეო როგორ ბრძანდება?

ბატონი დიმიანში. დღვის წყალობით არა უშავს რა.

დონ ტუანი. ერთობ გულმოდურაულ გმადლობსანია.

ბატონი დიმიანში. მუდამ მზად ვარ გემსახუროთ, გვახე-
ლით რაბა...

სგანარელი. ეგრე უქნია, ლოდინში ამოხლონია სუ-
ლი.

დონ ტუანი. თქვენი შეიღოშული კლონერი რაღას იქნებ?

ბატონი დიმიანში. აბა, იმას რა უკნის?

დონ ტუანი. მშენიერი გოგონაა! იციო, ძალიან მიყ-
ვარს.

დონ ტუანი. არა, არა, სიხოვტი. მევაღებებისგან მალევე ე-
რაფერი ვაფიქრებო. სახრავი ძალი მაინც უნდა მიუგდო. ერ-
თი ისეთი საიდუმლო ვიცი. მერწმუნეთ, გაჭრებოდი გროხსაც ვერ
მოიღებს და მაინც ემყოფილი დამრჩება.

ბატონი დიმიანში. დიდი პატოვია, ჩემო ბატონო. მე...
თქვენ...

დონ ტუანი. პატარა კოლნი ისეც ძველებურად ახმაურებს
თავის დოლს?

ბატონი დიმიანში. ყურები გამოგვეცედა, ჩემო ბატო-
ნო...

ბატონი დიმიანში. თქვენს ლეკვს ბრიუსეც ჰქვია არა?
რამ, ისეც ისე უღრებს და კოტეხეც კენს სტუმრებს?

ბატონი დიმიანში. კიდევ უარესი. ვეღარაფერს ვუხერხობ, ჩემო ბატონო.

ღონ ტუანი. ნუ გვიკვირთ: ძალიან მიუყარხართ და ამიტომაცაა, რომ ასე წერილ-წერილად გამოვიყოხებ თქვენი ამბავი.

ბატონი დიმიანში. დიდად დავაღებელი ვაქნავართ. მე...

ღონ ტუანი (ხელს უწევს) ხელი მიზოძეთ, ბატონო დიმიანში. ნება მომეცით მეგობრად გვივლეთო.

ბატონი დიმიანში. ბატონო ჩემო, დიდ პატივს წმდებთ, თქვენს მონა-მორჩილად ჩამთვალეთ.

ღონ ტუანი. მეც მთელი გულით მიუყარხართ. ბატონი დიმიანში. არც ვიცი რა გიპასუხოთ. მე...

ღონ ტუანი. თქვენთვის არაფერს დავიფურებ. ბატონი დიმიანში. არ ვარ ამდენი სიყვანი ღირსი, ჩემო ბატონო.

ღონ ტუანი. შერწმუნეთ, უანგარო სიყვარული მაღაპარავებს.

ბატონი დიმიანში. არც ვიცი რით დავიმსახურებ ესოდენი წყალობა. მაგრამ, ჩემო ბატონო...

ღონ ტუანი. პო, მართლა, ბატონო დიმიანში, ერთად ხომ არ გვევახშება წუ მომერიდებით.

ბატონი დიმიანში. სამწუხაროდ, უან უნდა გავბრუნდებ მე...

ღონ ტუანი. (დგება) ეი, თქვენ, მამხალები მოიტანეთ და შიარდელული დივლები გაყოლოთ ბატონ დიმიანს.

ბატონი დიმიანში (წამოაღება) ღვინის გულსთვის, ნუ წუღებთ. მარტყ კარგად გავიგებე ჭმას. მაგრამ...

(სგანარულს სწრაფად გააქვს სკამები).

ღონ ტუანი. რას ბრძანებთ? მინდა გულმგულად ვიყო და ამიტომაც ვუბრძანებ სახლამდე მივაცილონ. გთხოვთ, თქვენს მონა-მორჩილად და უფრო მეტად, შევადიდ მივალეთ.

ბატონი დიმიანში. დიხ. სწორედ რომ...

ღონ ტუანი. არაფრის მალვა არ მიუყარს და ამასაც საჭაროდ ვაცხადებ.

ბატონი დიმიანში. თუკი იმასაც...

ღონ ტუანი. ხომ არ გამოგვეთ?

ბატონი დიმიანში. ხუმრობთ, ჩემო ბატონო? იცილთ...

ღონ ტუანი. ნება მიზოძეთ, მოგვხიოთ, გვაუვაა, დებე-ქიებით გთხოვთ, თქვენს ერთგულ მსახურად მივლეთ და ისიც გასწავლეთ, რომ თქვენთვის არაფერს დავიანებ.

(ვალს).

სგანარელი. მართალი თუ გნებავთ, ჩემს ბატონს ძალიან უყვარხართ.

ბატონი დიმიანში. სწორი ბრძანება. ისე თავსაჩიანად მეტყევა და იმდენ ქათიანურს მეუბნება, რომ ფულის სათხოვნელად ენა არ მიტარიალდება.

სგანარელი. გარწმუნებთ, ჩემი ბატონის ქალღმობაც თავდადებულაა თქვენთვის. უხებურებამ თუ გინათა ან თუ ვინმემ კოხით გვეცხია, აი, მაშინ უნებარ ჩარებ...

ბატონი დიმიანში. ევეცე არ მებარება, სგანარელ. ერთსა გთხოვთ. ეგებ ფულის თაობაზე სიტყვა შემაწიოთ თქვენს ბატონთან.

სგანარელი. ამაზე ნუ იღარდებთ. უღაპარაკოდ გაგისტუმრებთ ვალს.

ბატონი დიმიანში. თქვენ ვალსაც ნუ დავიწევებთ, სგანარელ.

სგანარელი. ასე წერილწმუნებთ კი ღაპარაკოდ არ ღირს.

ბატონი დიმიანში. როგორ? მე ხომ...
სგანარელი. მასხოვს, მასხოვს, ბატონო დიმიანში.
ბატონი დიმიანში. კი, მაგრამ...

სგანარელი. ახლავე აჩინებთ, ბატონო დიმიანში...
ბატონი დიმიანში. ჩემი ფული...
სგანარელი. (ხელს გამოსდებს დიმიანს) ხუმრობთ, არა?
ბატონი დიმიანში. მე მინდილდა...

სგანარელი. (ეჭიანება) აქეთ მობრძანდით.
ბატონი დიმიანში. იმას ვამბობდი, რომ...

სგანარელი. (უბიძებვს) საღაპარაკოდ არც ღირს.
ბატონი დიმიანში. კი მაგრამ...

სგანარელი. (ხელს ჰკრავს) ერთი თქვენც, მოვცლიათ.
ბატონი დიმიანში. მე...
სგანარელი. (გარეთ ავღებს დიმიანს) მიბრძანდით, მიბრძანდით.

ბამოსვლა მითონს

ღონ ლუისი, ღონ ტუანი, ლა ვიოლეთი, სგანარელი

ლა ვიოლეთი. მამათქვენი გეხალათ ბატონო.
ღონ ტუანი. აი, ახლა კი გავები, მამაჩემის მოსვლა მაქლდა. სწრემდე!

ღონ ლუისი. ვატუბო, ჩემი სტუმრობა გულზე არ გეხატებათ. მართალი თუ გნებავთ, ჩვენ კარგა ხანია ერთმანეთს ვეღარ ვეკუთვით, თუკი თქვენ ჩემი ნახვა მოგებრძალთ, მსგავსად ამისა, მეც ღარ შემიძლიათ თქვენი უმსგავსოების ანაწ. ესა რარე გვეწინა გვაკლავთ. როს ღვინის ხელად ვარ წარმათავს ჩვენი: საქმეთა, როს არად დავიდეთ მის ნებას და ზღვარულები მოსოხნებთ ან ბრმა სურვილითი ზეცის რისხვას ვიწვევთ, მერე და როგორ ვებრძობდი ვაიშვილს! დღდა და ღამ ამაზე ვლოცულობდ. და აი, ბოლის ჩემი ვეღარებო დაღლილმა ზეცამ მოივლია: ვაი, რომულად, იმის ნაცულად რომ სიტკობდა და სიმწვედ მოიტანა ჩემი არსებობისთვის, მართლაც, უხებურებდა და ტანჯვად მიქცია იგი, ერთი მიბრძანეთ, რით ვხსნა ამდენი უღირსი საქციელი, უველას რომ აგრებრძავ ზედება თვალში, ბოროტ საქმეთა ეს გათავებელი რაგი, რომელიც თვით სიცილით სახეს ღებრთეს აღუდგებს მოთმინების ფილამ? თქვენი უწინების შემყურებს ღებრთა უველა ჩემი კეთილი საქმე დამაიწვევა და მეგობრებმა ხომ კარგა ხანია ზურგი მაქციეს. ია რა სულმდაბალი ხართ! სინდისი მაინც არ გქვენნი მისხალეთი, რომ ვერ გაბართათ თქვენი გვარისშელობა? ან კი რა უფლებების ძალით შევიძინათ იამყოთ ამით? წამით თუ შეიწურებთ თავი იმისთვის, რომ კემშარბი აწნაური ყოდილიყავით? ხომ არა გგონიათ, რომ მხოლოდ გვარისა და იარაღის ტარება მწარა? ან იქნებ ფიქრობთ, რომ კეთილშობილი სისხლი განანს მნიჭებრბას? არა და არა, იქ, სადაც სათინება არაა, მხოლოდ გვარისშელობით ფონს ვერ გავხალ. გასწოდებს, წინაპარა დაღვილი სისხლი საქმეს ვერ უშვებთ. მეტყვიარც მათი ღირსიული უნდა იყოს. მამა-პაპა დაღიბის შარავანდელი, რომელიც ჩვენც გვმისავს, გვაჯალბეს მათივე გზით ვაროთ. არ შეუბდალეთ მათი ვაჟაციცა თუ ვესურს, რომ კემშარბი შემამომავლებად ვრაცდებთ თავს. ვაჯლბ, რომ თქვენი წინაპრებისა არაფერი გცხთათ. თქვენ მათი სისხლი აღაშუთოთ და მათი დიდებაც ბერის არაფერს გმბებთ. პირიქით, მისი წათელი თქვენს უმსგავსოების ფენს შუეს და სააგარაკოდ გამოიქვს თქვენი სიმდაბლი. შესიბიეთ, უწინე დიდგვაროვანი ურჩხულად იბადება, სათინება კი უპირველესი მოწოდება ადამიანისა და მუც გვარისშელობაზე მუდამ საქმეს ვავაძებს, ამიტომაც სასწილ მეტს მივაგებ უბრალო მეტურტინის პაციონან შვილს, ვინმე თქვენებრ ბიჭერი ვინმე მეფისწულს.

ღონ ტუანი. ბატონო ჩემო, რომ დაბრძანებულყავით, საოქმელსაც ვადავდივლებით.

ღონ ლუისი. თავხედო, არც დაქდობა მსურს და მეტი ღაპარაკის თავეც აღარა მაქვს, რადან კარგად ვერცხ, რომ ამოდ ვიხარებები. მაგრამ იცილეთ უმადგრო შვილო, შენმა უმსგავსოებამ მოსოხნების ფილა ამივსო და ზეციურ სხივზე აღერ მე გამოგიტანს განაწი. შენი დაბადება ცოდად მაწინეს და ამ ცოდავს თითვე გამოიყიად.

(ვალს).

დონ ეუანი, სგანარელი

დონ ეუანი. ეპი კაცი რაც უფრო ადრე მოკვდება, მით უკეთესია. აველს თავისი რიგი აქვს და მამებზე შვილებზე უმაღლესად თხოვრებოდენ საწურთოს.

სგანარელი ღმერთს ნუ შესვლიდავო, ჩემო ბატონო.

დონ ეუანი. რაჟ? შენი აზრით ვცდები?

სგანარელი. ბატონო...

დონ ეუანი (წამოდგება) ესე იგი ვცოდავ. ჰა?

სგანარელი. დიახ, ჩემო ბატონო, სწორად რომ შეიძლება ანდნ რამდენი უმბრეო და კინისკერი არ მოიშორებო თავიდან. გაგივით ასეთი თავხედობა? გინახავთ, მამა შვილს ქუას არიგებდებ, საქციელს უწუნებდეს, ვინაჟი უკობლბას ახსენებდეს, პიტონისან ცხოვრბს ურჩედეს და ვარ იცის, კიდევ რა და მერე როგორ შვილს? ვაცს, რომელმაც თვინიან კარგად უწვის როგორ და რანაირად იცხოვროს აღდაცებულად ვარ თქვენი სულგრძელობით. თქვენს ადგილზე ჩანდაბის იქით დაუფლოცავდი გზას. (თავისთვის) ო, წუელი მოჩინებდაჟი აი, სადამდე მიიყვანე!

დონ ეუანი. ვახშამს მდარსებთ თუ არა?

სგანარელი. საბრალო ქალი.

დონ ეუანი. უნესთ გრძობით მიყვართო, რა გინდა? უნა და თქვენი შვირფასი ამ ქვეყნად არავინ მეგულბობდნ. თქვენი გულისთვის საკუთარი ღირსება დავიყენებ. უყოელიც თქვენ შემოგჩერო. ახლა კი სანაცვლოდ იმასდა გზობო, რომ გამოსწორდეთ და ამით ზეცის მაღლი მოიხბო. იხსენით სული ან საკუთარი თავის ან ჩემი სიყვარულის გულისთვის მაინც. კიდევ ერთხელ გვედრო დონ-ეუან. და თუ ამისთვის ერთ ღირსს საყვარი ქალის ცრემლი არა ემარა, უყოელიც იმას გაუციებთ, რაც კი შვირფასია თქვენთვის.

სგანარელი. (თავისთვის) ქვის გლო აქვს!

დონ ეუანი. ამის თქმა მსურდა, ახლა კი, მშვიდობით.

დონ ეუანი. ქალბატონო გვიანი დროა. დარჩით. ღირსულდ მასინდლობას გაგიწევო.

დონ ეუანი. არა, დონ ეუან, ნუღარ მაყავებთ.

დონ ეუანი. გარწმუნებთ, ქალბატონო, დიდად გვახიზოვნებთ თქვენი დარჩენით.

დონ ეუანი. არა ნეთი, ტუული დროის კარგავა. ჩემი სიტყვები კი კარგად აწონ-დაწონეთ.

ბამოსკლა მუხუმო

დონ ეუანი, სგანარელი, მხლებლები

ბამოსკლა მუხუმო

დონ ეუანი, დონა ელვირა, რაგოტენი, სგანარელი.

რაგოტენი. ბატონო, ვილაც პირბადიანი ქალბატონი გეწვიათ.

დონ ეუანი. ვინ უნდა იყოს?

სგანარელი. ერთი ვნახით.

დონ ეუანი. ჩემი უფროო სტუმრობა და ჩაცმულობა ნუ გაკაციებთ, დონ-ეუან. სასწრაფო და აუცილებელმა საქმემ მომიყვანა თქვენთან. სასაყიდლოდ არ მოვსულვარ, დილანდელო ამბავიც დავიწყო. ის დონა ელვირა აღარ ვარ, თქვენს დალუქას რომ ეშურებოდა და ღმერთს შურისძიებას შესიხოვდა. ხომ ხედავთ, აღარც კი გემუქრებოდა, ზეცამ გამბანა ქვედა სურვლებისგან, მშფოთვარე ვენბა დამიხტო, და თქვენდამი მწიერი და ბოლწი ტრფობაც გამოქარვა. ამის სანაცვლოდ გრძობებისგან დაცლოდ სული მან უბიწო და უნაგრო სიყვარული ჩამოსხა, რომელიც მხოლოდ თქვენს სასიეთოდ იღწვის.

დონ ეუანი. (სგანარელს) ცოტაც და ავგრამდლები.

სგანარელი. მომბიტეუო და...

დონ ეუანი. სწორად ამ წრეებმა და წმინდა გრძობამ მომიყვანა თქვენთან. მსურს ზეცის ნება გამწეოთ და დალუქსაგან გინახან. დიახ, დონ ეუანი. ვიკო თქვენი უღირსი ცხოვრების ამბავი. შეცამ, რომელმაც მეც ამიხლა თვალთ, ჩემს საკუთარ საქციელზე, შამამგონა მოკვლულიყვი თქვენთან, რათა მეთქვა: აღივსო მოთმინების ფილა, დაშვარა ზეცის სიეთი და ახლა იგი მზადა რიხებად დაგატყავთ თავს. მხოლოდ ცოდვათა მონანიება თუ გინსენით სასტიკი მსჯერისხავან. ერთი ღდის სიცოცხლე გწერათ, დონ-ეუანი. იჩქარეთ, თუ არა და ამქვეყნიურ უხედურებათგან უარესს ელვადეთ. მე კი თქვენთან არავითარი გრძნობა აღარ მაქავებრებს.

მადლი ღმერთს, დავიძე ვიურო ღტოლვა, ჩემი გადაწყვეტილება საბოლოოა და ახლა ღმერთს ერთს შეუბოვო — ეგებთს იმდენი ხნის სიცოცხლე მაინც მოძიოს, რომ ღლოცა-შუადართა და მკაცრი გვემით იმ სობრმავის მონანიება შეუძლო, რომელიცო ჩემმა ცოდვილმა ვენებამ გადაჩრება. მაგრამ შეგრძენება იმისა, რომ ადამიანი, რომელიც ცოდვდენ მიყვარდა ზეცის სამართლის მშვენივრად გახბდა, სანაწილად გაიყვება ჩემს სობრტოვეო. ო, რაბოვ ვაიხარებ თუ შეუძელი და ღვთის რისხვა აგაცილებთ. ღვთის გულისათვის, დონ ეუანი, ეს მცირე საჩუქარი მაინც გამოიჩნებთ. თვალცრემლიანი გემუღარებოთ. უღარ დე იტყვი საკუთარი თავის დახსნაზე. თუ კი საკუთარი ბედს არ განადვლებთ, მუ მაინც შემობრალეთ და თქვენი მარადული ტანჯვის მოწმედ ნუ მაქცევთ.

დონ ეუანი. იცი, ეტყობა კიდევ შემრჩა რაღაც ამ ქალის მიართ. მისმა სტუმრობამ, ჩაცმულობამ, სვედიანა იგრმა და ცრემლებმა მომქალი ცეცხლი გააღვივა.

სგანარელი. გამოდის, ტუული-უბრალოდ გაისარგა.

დონ ეუანი. ვახშამს მაწუწუვ.

სგანარელი. ახლავ გააზლებ.

დონ ეუანი. (მაგლას მიუღლება) სგანარელი, მგონი დროა გამოვიწწროდეთ.

სგანარელი. მართალს ბრძანებთ.

დონ ეუანი. მო, დროა! ახლი ცხოვრება უნდა დავიწყო. ერთი თუ-იოდანან წელი ასე ცხოვრებდა და მერე თავს მივხედავ.

სგანარელი. რას ამბობო!

დონ ეუანი. შენ რაღას იტყვი?

სგანარელი. რა შეთქმის. ვახშამს იღებო!

(მაღულად იღებს კერძის ნაჭერს თუფშიან და პირისკენ გააქანებს).

დონ ეუანი. ესა გაგისობო? რა დაგეობო? მო, რა შემეგობება-მეთი?

სგანარელი. არავიფო ისეთი.

დონ ეუანი. აბა, ერთი მიჩვენე! მუწუკი ამოგსვლია. ღანდები მომბიტეო ახლავ გამოგრწუვ. ხომ გაწუხებს? შეიძლება სისხლა მოგეწეწეო. დამაცა, როგორ მომიწეფებულა ეს რაღა... ა, შე გაიჭერე!

სგანარელი. მერწმუნეთ, ბატონო ჩემო გემო გავუსინებ. ვიფიქრე მზარულმა ხომ არ გადამცვლა მეთი.

დონ ეუანი. აბა მამ, დაქეი და ჰამე. ვახშამს მიგრჩებოთ და მოველანარაკები. ეტყობო, გზო.

სგანარელი. (მაგლას მიუღლება) მეც მანდ ვარ, ბატონო ჩემო. დილას აქეთა ღუმეს არ გადამდენია. აი, რა ნუგბარი კერძობა (გაღივლით) თუ არა საჭმელს, მსაბრეო უმაღალესს თეფშს) ჩემი თეფში სად მიგაქვს? მოიცა... სული ელვება სანამ ღუმეს გამოიცივლის. რა უფროო დროს იცი ღვთის ჩამოტარება, ზა ვიოლებ.

(სანამ მსაბრეო ღვინის უხსამს, თეფშს უტყლიან).

დონ ეუანი. ვინ აბრავუნებს? ღამის კარები შემოაგრიროს!

სგანარელი. რა ჩანდაბამ მოიყვანა ამ დროს?

დონ ეუანი. ვახშამს მაინც შემარგან. ნარვის შემოღობვებით.

სგანარელი. დამაცადეთ, მე თვითონ გავხედავ.

დონ ეუანი. აღარ იტყვო, ვინ გვესტუმრა?





ს განარკელი. (თავს ხრის ისე, როგორც ადრე ქანდაცება). ის. გახალთა.

დონ ეუანი ანა. ერთი დამენახოს. დაუშტკივებ, რომ უყან დახევა არ მწვევია.

ს განარკელი. ო! უბედურო ჩემო თავო! რას შევეუფარო?

ბამოსვლა მირპო

დონ ეუანი, კომანდროს ქანდაცება, რომელიც ის-ის არის მაგიდას მიუჭდა, სგანარკელი, მსახურნი.

დონ ეუანი სკამი და თუფნი მორათითი სწრაფად (სგანარკელს) შენი ადგილი დაიკავე.

ს განარკელი. ბატონო ჩემო, მადა წაჩხება.

დონ ეუანი. დაქეი-მეთუი, ჩამახსობი! კომანდროს დღე-გრძელბოხის იოხს. სახსის შენთან გადმოვლდვარ სგანარკელ. ქიკა შეუცვით.

ს განარკელი. ბატონო ჩემო, სულ არ მწყურია.

დონ ეუანი. შესვი და მერე გვიმღერე. კომანდროს გავაშხარულიო.

ს განარკელი. ხმაც წაგრძობა, ბატონო ჩემო.

დონ ეუანი. არაფერია, მიდი, დაიწე. თქვენც აუციუთ.

ქანდაცება. მშარა დონ-ეუანი. ხვალ ვახშმად ჩემთან გე-ლოთ. ხომ არ გეშინია?

დონ ეუანი. გესტუმრებით. სგანარკელს ვიახლებ და ეგ იქნება.

ს განარკელი. მადლობას შემოგწირავო, მაგრამ ხვალ ვმარხულებო.

დონ ეუანი. (სგანარკელს) მამხალა აიღე.

ქანდაცება. ზეცის წარგზავნილთ ციური ნათელი გვიანთებს გზას.

მეხათე მძიქვიება

გამოსვლა პირველი

დონ ეუანი, სგანარკელი

დონ ეუანი. ეს რა მესმის? შვილი ჩემო, განა კეთილმა ზეგამ ისინია ჩემი ვეღრება? ხომ არ მატყუებთ? უაღბ იმედს ხომ არ მინერგავთ? ანდა ვიო ვიწაპო თქვენი ესოდენ უცარი მოქცევა?

დონ ეუანი. (თავს იკატუნებს) დაიბ სრული სიმართლეა, თავი ვანებ ცდომილ ცხოვრებას დღეს ის აღარ ვარ, რაც გუშინ ვიყავი. ზეგამ უყვას ვასალოდრე, სრულად გარდამქვას; სული შემირტყა, თვალი ამიხილა და ახლა ძირითადი ვიხსენებ გარდასულ დღეთა სიმბრავეს და მთელ ცოცხლებს. ვიხსენებ და მტყუარის, რად ითმუნდ ზეცა ან რად ასერ მონც არ დამატება თავს საშინელი რისხვა. ვგრძნობ, რომ მისმა უსაზღვრო სიეთემ მისნს განსჯედელსაგან და არ მარადვერია ცოცხლები ჩემი. ვფიცავ. კეთილად მოგიხმარო ციური მადლი. ახალ ცხოვრებას ვეზარე დღეიდან და იმედი მაქვს რომ ძველი საქმეებით წავშლი წარსულ დღეთა მთელ ბოროტებას. ვინ უწყის, იქნებ ახლა მაინც გავხლებ ზეცითარ შეწავლებს დიხის. ეს გახსოვო ამიერად ჩემი ფიქრი და ოცნება. და გიხოვო, მოწყალო ბატონო, თქვენც შემაძო ამიბო-დგეთ. შემირჩიეთ ღირსებულ პირიგუნება, ვინც მიძღვრად შეძი-ღობა დაეგულო, რომ მასთან ერთად მტყიედ ვიარო აწ და მარადის არჩეული გზით.

დონ ეუანი. ო! სწრაფი ჩემო. რომ იცოდეთ, რა ავილია: მაის გულის მოღბობა და რა სწრაფად ვიყოფილ შეიღის მერე მოუხებულ შურტარტყუფას, როცა მისგან მონანებობს თუნდ ერთი სიტყვას მაინც მოვისმენო. ამ სიტყვებმა უყვლა მწარე ტკივილი დამაჟიწა, რაც კი ოდესმე თქვენთან განიცადე და ძვილის გარკუნებაც აღარ მსურს. ღამის ცაქვნი სიხარულით. ნეტარობს ტყე-მლებია ეს, შვილი ჩემო, აღმისრულდა უყვლა სურვილი და ზეცასაც

ამიერიდან არაფერს ვიხოვ. გადამხევიეთ, შვილი ჩემო, გეუბდარე-ბით და წერსადროს უღალატებთ არჩეულ გზას. ახლა კი გტყუებუ-მინდა და დღედაქვეს ვაცნო ეს ბედნიერი უმბავი, რომ მასთან ერთად დატკებე ამ უზომო სიხარულით და ღმერთსაც მადლობა შევეწირო, ეს საინო აზრი რომ შთაგავგონო.

ბამოსვლა მირპო

დონ ეუანი, სგანარკელი

ს განარკელი. ეს რა ბედი მეწევა ჩემო ბატონო. დიდი ხანი ველოდი ამ დღეს და აი, მოვესწარ კიდევ . ღმერთს ვმადლი, რომ უფრად ილი ჩემი ვეღრება.

დონ ეუანი. ეშმაქმა დაღაზვროს, რა უყვენი ხარი

ს განარკელი. უყვენი?

დონ ეუანი. ნუთუ მართალი გგონია, რაც ახლა ვთქვი? შეიძლება იმასაც ფიქრობ, რომ გულისხმადები გაგიმღავეთ?

ს განარკელი. არ თურმე რა... გამოსვლა. არა, თქვენ... თქვენი.. (თავისთვის) ო, რა კაცია, რა კაცია, ღმერთო ჩემო!

დონ ეუანი. არა, ძვირფასო, სრულბითაც არ შევცვლილ-ღვარ და გრძნობაც არ მიყვლია.

ს განარკელი. მოალმარკე და მისიარულე ქანდაცების შემ-ყურეც არ იცვლით აზრს?

დონ ეუანი. ამაში, მართლაც, არის რაღაც ისეთი, რასაც მეც ვერ მიგმზედარავარ, მაგრამ, რაც უნდა იყოს, არაფერს ძალუხვ გონება ამიროს ან სული შემოშფოთოს და თუ კი ვთქვი ზნეს ვიცი-კლი-მეთუი, ამას თავისი გამართლებაც ჰქონდა. წინდა წუდის პო-ლიტიკაა, ფანტია, აუცილებელი პირფერობაა, რომელსაც მამარჩემის გულის მოსაგებად ვიყენებ და კიდევ იმიტომაც, რომ ათასი მო-სალოდნელი უბედურებისაგან დავიცვა თავი. არაფერს ვიძლავ, სგანარკელ. მოხარული ვარ, რომ მოწყვეც მუახს, ვისაც შეიძლება გული გადაუშალო და ჩემი საქცილის ქემშარტი მიზეზები ავუ-ხსნას.

ს განარკელი. ნ. გამოდის, გსურთ რომ წესიერ ადამიანად მოა-ჩვენეთ სხვებს თავი?

დონ ეუანი. მერე და რა არის ამაში ცუდი? რომ იცოდე, რამდენი მისდევს ამ ბელობას და სხვების თვალის ასახვევად ნი-ღაბს იფარებს!

ს განარკელი. ო, რა ადამიანია...

დონ ეუანი. ამაში საძიხობის არაფერია. პირმოთლება მოდური მანკერებაა, ხოლო ის, რაც მოდად იქცევა, წახსვე სათ-ნობების სახეს იღებს, წესიერი ადამიანის როლი უყვლა სხვა როლს სჭობს. ჩვენს დროში პირმოთნობას უამრავი უპირატეობა ახლავს თან. ამ ბედნიერების წყალობით სიცოცხლესაც ფასი ეღება— ნიღბის რომ აგებოდ, ძვირს რომ ანიდ ვერკინ იტყვის შუნზე. უყვლა სხვა ადამიანური სისხლები შეიძლება გაიცხო, საშუაროზე გამოი-ტანო, მაშინ როცა პირმოთნობას განსაკუთრებულ უფლებები აქვს. იგი პირს აუკრავს უყვას და დაუწყებლად დათარეშობს. ნაირ-ნაირი სხვიების საშუალებით ფარისეულები ერთმანეთს უყავრიბენი-ან და საქმიანობა ერთი მთავან მაინც შეუბო, რომ უყვლა ერთად დაეცხას თავს. პატრიონის ადამიანი იმ მუხამ პირმა ჩალაგამოვლე-ბული რჩება: საკუთარი გულბურჯულობის წყალობით იგი ამ მანკივთა მახუბი ეღებება და ხშირად, მისდაუნებურად, ქუქვიანი სა-ქმეების გარეგნულად კი ეტხარება მათ. რამდენი ვიცი, ვინც სწორედ ამ უმეპიობის წყალობით ახალგაზრდული შეიძლებებითი-ჩაქმბა, დღისმოსიავს კახს ამოფერება და ამ პატრიონულ საშო-ში გამოიწვიობი ისევ ძველებურად მრუშობს. მათი ციბერების აშ-ბავი და ნამდელი არის რომ გამუდმდეს, მათი არაფერი შეიც-ვლება — მაინც მიენდობან. საქმარისთა ამოხსიელებმა თავი მოყ-რძობებით დაიხარეს, თვანინ ზეცისეც დაბუკის და უცოდველი კრავითი მოხარეზობს, რომ საქმეც გაკეთებულა — უყვლა უყვლე-ფერს გააბატებს. მეც სწორად ამ კეთილსმოყუელ ჩრდილს უნ-და შევეუფარო, რომ დაუსყვლად ვაყოიო ჩემი საქმე. ჩვეულ სა-ამო გათობებზე ურას ვერ ვიტყვი. მაგრამ ახლა უკვე ხალხს გავე-რიბები და მალულად ვისიბტკებლობ, თუ კი ამიბოლეს, არც ამაზე შევიწუხებ თავს; მთელი ბრბო აღსდგება ჩემს დასახსნელად. ბე-



რო რომ არ გავგარძელო, პირმითნობა ყველაზე ნაღდი საშუალებაა, რომ დაუსქელად ითარეშო. სხვების ნაჭულად ვაგვადებო, ყველას ლაფში ვაგვანო, საყუთარ თავზე მასკა კი ვერვინ მათუქმევენებს. თითოი რომ ვინმე შეზახოს, არ დავუთქვენებ და გულში დავუოკებელ ბოლმად ჩავიგულებ. ზეცოფრი კანონების ერთგულ დამცველად მოვევლინებ ადამიანებს და ამ კეთილშობილ სანახბო ჩემს შტრებს გასაქანს არ მოვეცდ, მერტებელბოში დავდებ ბრალს, გულუბრყვილად ადამიანების გრავს მოვუსცვ და ესენიც, დღუმლი რაღაც საპართლიანობის სახელთი საბოლოო განაწენს გამოუტანენ მათ. აი, ასე, ჩემო კარგო, ადამიანური სისუსტენი უნდა მოიხზაროს და დროის ბიწიერებას უნდა აეწყო.

ს განარელი ი. ღმერთო ჩემო, ეს რა მესმის?! ფარისევლებად გავლდა. ეს უკვე მეთისმეტია. იცით, ამის მოთმენა ადარ შემოძლია და ჩემს საოქმელს პირუთვნელად მოგახსენებთ. რაც გსურთ ის მიყავით: მირტყით, გამროზგეთ, ჩამაძალეთ, თქვენი ნებაა, მაგრამ ჩემსას მინც გბტყუთი და როგორც ერთგულ მსახურს ჩვევია, რასაც საჭიროდ ჩავთვით ყოველივეს წვრილმანებს გამოვლდავებთ. ერთი იყოღეთ, თქვენი ბატონო, კოვა წყალს ყოველივთის ვერ მოიტანს და ერთი მწერლისა არ იყოს, სახელი კი ვერ გამიხსენებია, ადამიანი ტოტვე შემოქმადარ ჩიტსა ჰგავს. ტოტი ხის ტანზე ამოიღოს და საკვებსაც აქედან იღებს. ეს საკვები კი ტოტისთვის იგივეა, რაც ჩვენთვის ყითლი რჩევა-დარჩევაა. კეთილი რჩევა კი იმ ბრტველ-ბრტველ სიტყვებს სჯობს, მეფის კარზე რომ ფანტავენ. იქ მოგვხსენებთ, კარისაკებთ არიან. ისინი მოღდას მისდევენ, მოღდას წარმოსახვა ბადებს, წარმოსახვა სულის თვისებაა, სული კი ის არის, რაც სიცოცხლეს გვანიჭებს; სიცოცხლე სიკვდილით სრულდება. სიკვდილი ვეკაიულებს ზეცზე ვიფიქროთ, ზეცად დედამიწის თავზეა, დედამიწა იგივე არ გახლავთ, რაც ზღვა; ზღვაზე ქარიშხალი იცის; ქარიშხალი ხომალდებს ჩაძირავს; ხომალდებს გამოცდილი და ბრტენი მესაქე ქირდება; ასეთი მესაქე მულამ კეთილგონიერია; ახალგაზრდებს კი მოსხალი კეთილგონიერება არ გააანინაო; ყმწველიშხამა მოხუცებია უნდა ისმინენ; მოხუცებს სიამიღირე უუჯართ, სიმღირე კი ადამიანს მიღდას ხდის; მიღდარი ციცი სხვაა, დარბი კი სხვა; დარბებს უქირთ; გაქირვება კი კანონს არად დავიდევს; ის, ვინც კანონს არ იცავს, პირუტყვივით ცხოვრობს და გამოღის, რომ თქვენც, ჩემო ბატონო, კუპრის ქვაბში ამოყოფთ თავს.

დონ ეუანი. უწადო მსჭელობაა, ღმერთმანი, ს განარელი ი. თუ კი ისე თქვენს აზრს ადგინათ, მით უარესი თქვენივით.

ბამოსკვლა მისსამ

დონ კარლოსი, დონ ეუანი, სგანარელი

დონ კარლოსი. რა კარგია, რომ შეგვხვდით, დონ ეუანი! თქვენი პასუხის გაგება აქ უფრო მოსახერხებელია. მოგვხსენებათ საქმის მოგვარება შე ვითავე. არც იმას დავამიღდავთ, რომ შვიდლობან გარბეგას ვესწრაფვი. კარგი იქნება, თუ თქვენც მხარს ამიბაიშთ და ჩემს დას დაუბარუნდებით.

დონ ეუანი. (თავს იკატუნებს) ვვალბს რომ მეც ამას ვაპირებდი, მაგრამ ზეცა წინ აღუღდა ჩემს განზრახვას. სწორედ მისი შეგონებით ვიცავლე ზენ და ამიერიდან ვესწრაფვი სრულიად გავირილო მიწირ კავშირებს. ყოველივე აქვეყნიური ამოებება და ვცდილობ მეკარი ცხოვრებით გამოვისიყო უგუნური ახალგაზრდობის ცოდებთ.

დონ კარლოსი. თქვენი გადაწყვეტილება ჩემს გეგმას ხლოვდება; ღვთით ბოძებულად მუდგულ ზეცის მიერ მითარტველად კეთილი გზით სიარულის სურფლად განგმბტყითებთ.

დონ ეუანი. ცდებით! თქვენმა დამაც ასეთი გადაწყვეტილება მიიღო. მონაწნად სურს აღიკვეცოს. როგორც ხედავთ, ღვთიური მადლი რომავეს ერთდროულად გვაუხლდა.

დონ კარლოსი. მისი აღკვეცა საქმეს ვერ უშველის. იტყვიან, ქალც და მისი ოჯახიც ქმარმა უარყო. ჩვენი ღირსების შევლა კი მაშინ მზებრხდება, როცა ერთად იცხოვრებთ.

დონ ეუანი. შეუძლებლობა მიხვით. განა მე არ ვიცნებობდი ამაზე? აი, დღესაც რჩევას ვთხოვდი ღმერთს. მან თქვენს დაზე ფიქრიც კი ამიქაძალა, რადგან სულის დახსნა მხოლოდ მარტობაშია შესაძლებელი.

დონ კარლოსი. ნუთუ გგონიათ, რომ ამ მონაწმხბით ამირეთე გზაკვალს?

დონ ეუანი. ღვთის მორჩილება მაწეს ვალად.

დონ კარლოსი. და თქვენ ფიქრობთ რომ ეს საკმარისია?

დონ ეუანი. ასეთია ზეცის განჩინება.

დონ კარლოსი. ჩემი და დედათა მონასტრიდან გაიტაცეთ და ახლა უპატრონოდ უნდა მიავლით?

დონ ეუანი. თუკი ასე. ყოველივე ღვთის ხელშია.

დონ კარლოსი. მერე და ჩემი ოჯახის შუღალხული ღირსება?

დონ ეუანი. ზეცას მოკითხეთ.

დონ კარლოსი. რა ამირჩემთ „ზეცა-ზეცაო“?

დონ ეუანი. ზეცის ნებას ვერ გადავად.

დონ კარლოსი. ქმარა, დონ ეუანი. კარვად გავცინით. სამაგიეროს სხვაგან გწავიდით — აქ სამიხოს ადგილი არ არის, მაგრამ იცოდეთ, მალე შეგვხვდებით.

დონ ეუანი. თქვენი ნებაა. მოგვხსენებთ, ღმერთო რიცხვს არ ვეკუთვნი და თუ დამპირდა დანაწასაც კარვად ვმხარობ. ახლა კი ამ ვიწრო და ბნელი ქუჩით ვუღვთისძველ გავაშურებთ. ღმერთია მოწმე, ორთაბრძოლა არ მსურს, მაგრამ თუ თავს დამტსმით ვნახოთ, ვინ რას მოიგებს.

დონ კარლოსი. სწორი ბრძანებაა. ამა, თქვენ და ამა, მე.

ბამოსკვლა გიმოთმა

დონ ეუანი, სგანარელი

ს განარელი. ეს რა უცნაურად აღაპარაკდით ჩემო ბატონო! ამაზე უარესს ჭერ არაფერს მოვსწრაფებოვარ. პატონსენას ფიცავ, გობდა ისიც ის ძველი დონ ეუანი დარჩენილიყოვითი. სულ იმას ვიცნებობდი, იქნებ ერთ მშვენიერ დღეს გამოსწორება ელისოს მუთკი, ახლა კი იმედო ვაღაშურებო. არა მგონია, ზეცამ, რომელმაც აქამდე გითმინათ, ეს სიმბაზლდე შეგარჩინათ.

დონ ეუანი. კარგი, გეყოფო, ზეცა არც ისე გულაზრობა, შენ რომ გგონია. ასე რომ იყოს...

ბამოსკვლა მისუთი

დონ ეუანი, სგანარელი, პირბაზლიანი ქალის არღლით.

ს განარელი. (შეამჩნევს არღლილს) იმ ბატონო ჩემო, ეტყობა თვით ზეცას სურს თქვენთან საუბარი. ხედავთ მაყენც გაახლათ.

ქ რ ო ნ ი კ ა

ლონ ეუანი. თუ კი ზეცას ჩემთან საუბარი სურს, კეთილ ნებობს და გარკვევით ილაპარაკოს. უფრო კარგად გავუბავებ. აჩრდილი. ღონ ეუანს მხოლოდ წუთი არჩება იმისთვის, რომ ზეცას თავი შეავადეროს. და თუ კი ეს დრო ცოდავთა მოწინებებს არ დაუთმო, უცილობლად დაილაულება.

სგანარელი. გაიკეთ, ბატონო?
ლონ ეუანი. როგორ მიზედავს? მგონი, ხმა ვიცანი.
სგანარელი. ახა რას ამბობთ, ეს ხომ აჩრდილია. მიხვრამოხვრამე ეტუბოა.
ლონ ეუანი. აჩრდილი ხარ, მოჩვენება თუ ეშმაკი? — ზიკასუსე!

(აჩრდილი სიცილის სახეს იღებს, რომელსაც ხელში ცელი უჭერია).

სგანარელი. ო, მაღალო ზეცავ! ხედავთ როგორ იცვალასახე?

ლონ ეუანი. ნურას უკაცრავად. ნუ გგონია რომ შეუმწიდი, ჩემი დამწის წვერით გავსინჯავ უსული გავიბა იმე სულიერ რამ.
(ღამწის მოუქნეს, მგარამ აჩრდილი ქრება).

სგანარელი. ჩემი ბატონო ერწმუნეთ ამდენ გაურთხილებას და ცოდავთა მოწინაიეთ.

ლონ ეუანი. არა-მეთქი, რაც არ უნდა მოხდეს, ჩემს მორჩილებას ვერცინ იხილავს. აბა, მოუკევი.

ბავოსვალ მემქმსი

კომანდორის ქანდაკება, ღონ ეუანი, სგანარელი

ქანდაკება. შეწერლით ღონ ეუანი. გუშინ პირობა მოვეციოთ, რომ ჩემთან ივანშემედიო.

ლონ ეუანი. მასსოვს. გამიძებთ!

ქანდაკება. ხელი მიბოძეთ.

ლონ ეუანი. ინებეთ.

ქანდაკება. ღონ ეუანი. მხოლოდ საშინელი აღსასრულია ბიწიერებაში ჩაფლული კაცის ხევიერ და ციური მაღლის უარყოფა ღლის რისხვას უხსნის გზას.

ლონ ეუანი. მაღალო ცაო! რა მემართება? უხილავი ცეცხლი მწვავს, აღი ედება მიედს სხეულს — ო, მეტის ატანა არ ძალმიძს!

(ისმის მების ქუჩილი; თვალისმოპყრელი ელვა ეცემა ღონ ეუანს, მიწა პირს იხსნის და ნიქვის მას. იმ ადგილდან სადაც ღონ ეუანი გაუჩინარდა, ცეცხლის ენები ამოიზიდება).

სგანარელი. ო, ჩემი ჭამაგირი, ჩემი ჭამაგირი! ყველა მკაუფილია და ღონ ეუანის სიკვდილით: შეურაცხუფილი ზეცაც, გათლილი კანონები, ცთუებული ქალიშვილები, შერცხენილი ოჯახები, სახელგატეხილი შრომლები, გზასაცდენილი ცოლები, განარაბებულნი კმრები, დაბა, დაბა, ყველა მკაუფილია, მხოლოდ მე არ გამიმართება ბედმა. ამდენ წელი მხოლოდ იმეოთ ვიმსახურე, რომ ბოლის ჩემი ურწმუნო ბატონის საშინელი აღსასრულის მოწმე ვყოფილიყავი. ეს არის და ეს. ო, ჩემი ჭამაგირი, ჩემი ჭამაგირი!!!

უ ა რ დ ა

თბილისის თეატრებში ბანისნა აბალი თეატრალური საზონი:

● **ინგლისში**, ედიზურგის თეატრალურ ფესტივალზე დიდი წარმატების შემდეგ, რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა, 8 სექტემბერს წარმოადგინა პრემიერა — ა. გელმანის „ჩვენ, კემორე ხელისმომწერი“ (სიესის თარგმანი ეკუთვნის გ. გოგიაშვილს).
წარმოდგენა დადგა რეჟისორმა გ. ანთაძემ, მხატვა-

რია — შ. შველიძე, მუსიკალურად გააფორმა მ. კილასნიძემ.

სექტაკალიშ როლებს ასრულებდნენ საქართველოს სახალხო არტისტები ე. მაჩვავაძე, მ. თბილეთი, ვ. ნინიძე, დამსახურებული არტისტები: ვ. ხარაბაძე, ი. გიგოშვილი, ჯ. ღალანძე, მსახიობები: მ. მიქაბერიძე, ვ. ელიშვილი.



● **15 სექტემბერს** მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა მკურებელს უჩვენა ა. ჩხაიძის „შთამომავლობა“.

ბის დამსახურებული მოღვაწე გივი ზამთარაშვილი.

● **15 სექტემბერს** ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა ტრადიციისამებრ წარმოადგინა ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“.

● **1 სექტემბერს** ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა მკურებელს უჩვენა შექსპირის „ზაფხულის დამის სიზმარი“.

წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ თეატრის ახალგაზრდა შემსრულებლები მ. თომაძე, ა. ზომერაძე, ე. გენაძე, ლ. კალმახელიძე, ა. ფილია, ნ. გელაშვილი. დირიჟორობდა ხელოვენ-

წინ ერთი თვის განმავლობაში საგასტროლოდ იმყოფებოდა ლენინგრადში, სადა წარმოადგინა თავისი საუკეთესო დადგმები: შექსპირის „ზაფხულის დამის სიზმარი“, გოკიის „უკანასკნელი“, ფადეევის „ახალგაზრდა გვარია“, არბუზოვის „მკაცრი თამაშობანი“, შუშინის „თვალსაზრისი“, საიმონის „ბალახზე ფეხშოშვილი“, კოტეტიშვილის „სამოთხის ვაშლები“.

● **შაშინანის** სახელობის სომხურმა სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა ახალი თეატრალური სეზონი გახსნა რეპერტუარით „აღმშრალი“ 25 აგვისტოდან თეატრის კოლექტივმა ახალციხეში — მესხეთის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე — მთავარ როლს უთქვამს ოსტროვსკის „უდანაშაულო დანაშაუნი“, პაპაიანის „სიკვდილის შემდეგ შემოვარე“ და ბრენდონის კომედია „ჩარლის დეიდა“.

● **ბასტრ(ლ)ეპიტი** დაიწყო სეზონი თბილისის მოზარდ მსახიობთა სახელმწიფო ქართულმა თეატრმა, რომელმაც დასავლეთ საქართველოს რაიონის მოსწავლე-ახალგაზრდობას უთქვანა ქ. ქუჩუკაშვილის „გოგო ხობისა“ და ა. ლინდგრენის „ბიუჯენა და კარლოსონი“.

● **16 სექტემბერს** კომუნარების სახელობის პარკში შედგა სახელმწიფო ახალგაზრდული დრამატული

● **15 სექტემბერს** თბილისის მოზარდ მსახიობთა სახელმწიფო რუსულმა თეატრმა წარმოადგინა პრემიერა — ალ. ტოლსტოის „ბურატიონისა და მისი მეგობრების თავდასაჯალი“. სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორია საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის ე. მახილაშვილი, მხატვარი ი. თავაძე, კომპოზიტორი ი. ცხალა, ქორეოგრაფი ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ი. ზარეციკი.

წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ საქართველოს სახალხო არტიტი თ. პაბიატავილი, ხელოვნების დამსახურებული არტიტები ვ. ბახილაშვილი, ი. აივაზოვი, მსახიობები თ. კირიჩენკო, მ. ნირიასოვი, ს. პოლდონოვი, ე. პისუნოვა, მ. რომანოვა, ი. კალამეციკი,

გ. არკვლაძე, ი. ევრანოვა, ტ. ალიოშინა, ნ. გარბუნოვა, ტ. ტავიკოვი.

● **4 ოქტომბერს** კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ — თეატრალურმა სახელმწიფო გახსნა თავის მესამე სეზონი. წარმოადგინა პრემიერა სუხოვო-კობილინის პიესა „საქმე“. დადგმა იგი თეატრალური სახელმწიფო სამხატვრო ხელმძღვანელმა, საქართველოს სახალხო არტისტმა მიხეილ თუმანიშვილმა, რეჟისორია — ე. ნაკაშიძე, მხატვრული გაფორმება ეკუთვნის თ. გინესს. სპექტაკლში სახელობის ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად მონაწილეობდნენ თეატრისა და კინოს ცნობილი მსახიობები საქართველოს სახალხო არტიტები ე. მანჯგალაძე, დ. წეროძე, კ. დაღუშვილი, ვ. საყვარელიძე.



აღსანიშნავია, რომ „ქართული ფილმი“ თეატრალური სახელობის ახალგაზრდა კოლექტივმა აპიენის დადგმით პირველად განახორციელა თავის სცენაზე რუსული კლასიკური ნაწარმოები.

ლი თეატრ-სტუდიის მეტეხის თეატრის კარვის საზღიშო გახსნა. ეს თეატრალური შენობა, რომელიც მეტეხის თეატრს თეატრალური სეზონის გახსნის დღეებში გადაეცა, მარტივი და ორიგინალური ფორმისაა, სამასამდე მსახიობი ბელს იტებს.

კარვის საზღიშო გახსნასთან დაკავშირებით მეტეხის თეატრმა მსახიობებს უთქვანა ს. მრეველიშვილის მიერ ინსცენირებული სერვანტესის რომანი „ღონი კიხოტი“. ინსცენირების ავტორმა სპექტაკლს უწოდა „მწუხარე სახის რაინდი“ და წინა პლანზე წამოსწია ის კონფლიქტები, რაც ღონი კიხოტს მისდრამოდულ საზოგადოებასთან უკონდა.

სპექტაკლი დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ს. მრეველიშვილმა, მხატვარი

რია — მ. ქუკავაძე, მუსიკალურად გაფორმა ქ. იაშვილმა.

ღონ კიხოტის როლს ასრულებს თ. ბიკაშვილი, სანჩო პანას — პ. ნოზაძე. სპექტაკლში მონაწილეობენ: რესპუბლიკის დამსახურებული არტიტი გ. პატარაძე, მსახიობები ლ. ალიმბარაშვილი, თ. დათუაშვილი, მ. დანელია, ც. დიმიტრიძე, ე. მქედლიშვილი, მ. საღარაძე, რ. ქვიციანიძე, ლ. ქობულაძე, ქ. დუდუშაური, გ. ფიცხელაური, ს. ბირიუკოვი, დ. ერისთავი, თ. კოშაძე, თ. ნაცვლიშვილი, გ. ნიკოლაიშვილი, ლ. როინიშვილი, ზ. ცინცაძე, ბ. ცინცაძე, ვ. ხაჩიძე, ი. ხორგუაშვილი.

● **4 ოქტომბერს** რუსთავის სახელმწიფო დრამ

მატულმა თეატრმა თბილისის რეინსცენა სახელმწიფო წარმოადგინა პრემიერა — „ზურაბელა“ — ნ. დუბოვის ნაწარმოების „მე, ბეზია, ილიკო და ლეონილის“ მიხედვით. ინსცენირების ავტორი და სპექტაკლის დამდგმელი ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ანზორ კუთათელაძე; მხატვარი ა. კელოძე, მუსიკალურად გაფორმა რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტიტმა ა. ერკომაშვილმა.

წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ საქართველოს სახალხო არტიტი ვ. ნუგარაძე, დამსახურებული არტიტები ქ. გავნიძე, ე. სიხარულიძე, მსახიობები: ბ. ბეგალიშვილი, კ. ბეგია, ე. გულიაშვილი, ბ. კაკაბაძე, გ. ლუცუა, ნ. შვარიაშვილი, ე. ქუთათელაძე, ი. ღარიბაშვილი.



● მსწარმლად 80 წელი
ქართული სცენის ამგდარი
პოლენის იასონ მქედლი-
ძის დაბადებინდა. იასონ
მქედლიძემ ხსენენ მოდ-
ვაწეობა 1918 წელს ხაშუ-
რის დრამატულ დასში
დანიწყო. მისი პირველი დე-
ბუტი დედაცა უახებვის
„არსენაში“, სადაც მან
თელს როლი შესარულა.
ამ სცენაზე მან მრავალი
საინტერესო როლი განსა-
ხიერა. მათ შორის ეკი —
მირაბოს პიესაში „ეანი და
მადლენა“, იასონი — ნინო-
შვილის „ქრისტიანეში“, ას-
კარი — მაკინეკოვის „არ-
შინ მალ-ალანში“, ბარა-
თაშვილი — ნ. შოუაშვი-
ლის პიესაში „სულელი“.

1921 წლიდან ხაშურის
დრამატული დასი გაფარ-
თოვდა. აქ მოღვაწეობდენ
რეჟისორები იოსებ მებუ-
რსიშვილი, გიორგი როსება,
იუს ზარდალიშვილი, მათ
გვერდით უღლებს განმე-
დლებში მუშაობდა იასონ
მქედლიძე.

ხაშურის დრამატული
დასის სცენაზე მან დადგა
„შაშინაშვილის პიესა
„მთარაბის პანაშვილი“, რე-
ჟისორმა სპექტაკლი ღია
ცის ქვეშ წარმოადგინა და
ადიდი წარმატება ხვდა
წილად. ამ სცენაზე დადგა
მან აგრეთვე ნ. შოუაშვი-
ლის „სულელი“, სადაც
მთავარ როლს თვითონვე
ასრულებდა, დენემოსა და
კორმოლის „დები თერარ-
ნი“, „მარგარეტა“, მირა-
ბოს „ეანი და მადლენა“,
ა. წერეთლის „კინტი“, ე.
ნინოშვილის „ქრისტიანე“
და სხვ.

1927 წელს იასონ მქედ-
ლიძე რეჟისორმა პავლე
ფრანკიშვილმა კიბათურის
სახელმწიფო თეატრში მი-
წიფა მსახიობად. ამ სცე-
ნაზე მან განახორციელა
შემდეგი როლები: ზაქარ-
ია („მთარაბის პანაშვილი“),
თიმოფრაზი („ქაუის ხიზენი“),
ნიქოს („მარგარეტა“),
ეკი („დები თერარ-
ნი“) და სხვ.

მოდღვენი წელს იასონ
მქედლიძე გადაუდგინა
იქნა ზესტაფონში არსიგ-
ზის სადგურის უფროსის
მოადგილედ. აქ იზიანად
დრამატული დასი არ არ-

სებობდა. იასონ მქედლი-
ძემ თავი მოუყარა ძველ
სცენისმოყვარებს, მოიწი-
ახალგაზრდები და ჩამოა-
ყალიბა დრამატული წრე,
რომელშიც შედიოდენ ფ.
და ც. არაბიძეები, ნ. ასა-
თიანი, ნ. ცერცვაძე, ქ. გა-
ჩეჩილაძე, გ. ბებრძინაშვი-
ლი, პ. გაფარბიძე, ე. კაკაბა-
ძე და სხვები.

სეზონის პირველ პრემი-
ერად წარმოდგენილი იქნა
ნიკელდემის კომედია „კუ-
ლრაქა“, მთავარ როლს ამ
სტრქონების ავტორი, მა-
შინ მეექვსე კლასის მოს-
წავლედ, ასრულებდა. იას-
ონ მქედლიძემ ამ სცენა-
ზე დადგა აგრეთვე ნ. შო-
აშვილის „სულელი“, „მარ-
გარეტი“ და „დები თერარ-
ნი“, „არშინ მალ-ალან“,
„მთარაბის პანაშვილი“, „ბე-
რდოშმანია“, „სტუმარ-მას-
პანსლობა“, „გაყარა“, „უვა-
რუყვარ თუთაბერი“ და
„მისა ჰუკავის“, რომელმაც
რესპუბლიკურ დათვალიე-
რებაზე პირველი ადგილი
მოიპოვა.

შემდეგ წელს იასონ მქე-
დლიძე მეორე რეჟისორად
მიიწიეს თბილისის „წი-
თღობილითა თეატრში“,
რომელსაც შოთა მანგაძე
ხელმძღვანელობდა. აქ მან
მონაწილეობა მიიღო პაშე-
ის „შევიისა“ და კირი-
ნის „პურის“ დადგებში.

თეატრის სიუჟარული ია-
სონ მქედლიძეს სიცოცხ-
ლის ბოლომდე შერჩა. იგი
1937 წელს გარდაიცვალა.

ალა ბახჩიჩილაძე.

● ამას წინათ პოლონე-
თის ქალაქ ვროცლავში გა-
იხსნა ქართული ექსლიბრი-
სის გამოდენა, რომელზეც
წარმოდგენილი იყო 110 ნა-
მუშევარი.

ქართული ექსლიბრისი
დღეს აღორძინებხს განც-
დლის სულ უფრო მეტი მზა-
ტარი მიმართავს გრაფი-
კული ხელოვნების ამ სახე-
ობას. ექსლიბრისი სრულ-
დება სხვადასხვა სტილთა
და ტექნიკით. ქართულ ჰეი-
ზაში ჩაწერილი რეალის-
ტური პორტრეტების საზი-
თა წარმოდგენილი იგი ი-
თუმანშიშვილისა და ლ. ქუ-

თათელაძის ნამუშევრებში.
წმინდა სახის ორნამენტი
წარმოადგენს ვ. გრიგოლი-
ასა და ვ. წილისონის ექს-
ლიბრისების ძირითად მო-
ტივს“. — წერს გამოდენის
პროსპექტის ავტორი, ცნო-
ბილი კოლმეციონერი ჩეს-
ლავ როძევიანი. სწორედ
მისი კოლმეციო ადელს სე-
ფუშვალდ ვროცლავის ექს-
პოზიციას.

„უფრადლებს იქცეს
ნინო კანეკლავის პოე-
ზით აღხანვე ექსლიბრისე-
ბი, — განავრძობს პროს-
პექტის ავტორი. ბევრ მის
ნამუშევარში ჩნდება პო-
ლიტიური მოტივები: შოუა-
ნის ძეგლი, ვარძაველი სი-
რინოზი და სხვ.

ითოქმის ყველა ექს-
პონატში ჩანს მხატვართა
მისწრაფება ნახაბის, გრა-
ფიკული შტრიხის სწმინ-
დისკენ, კომპოზიციური
ხისხისხისა და დახვეწილ-
ობისკენ. და რაც მთავარია,
ყველა ნამუშევარში შენარ-
ჩენებზე იქვს ეროვნული
სასიათა“.

გამოდენის მეორე ნაწი-
ლი დეიფო თამარ კანე-
ლავი-გრიგის შემოქმედე-
ბას, რომელიც 1948 წლი-
დან ცხოვრობს და მოდვა-
წილის ვროცლავში. გამო-
დენილი იყო მისი „ხეცუ-
რული სოფელი“, „მეტეხის
ციხე“, „ქართული პეიზა-
ჟი“.

ქართველ მხატვართა ნა-
მუშევრებს დირსული ად-
გილი დეიფო ექსლიბრისის
სხვა გამოდენებზეც. მ. თუ-
შაშლიშვილის ნამუშევრე-
ბი ექსპონირებულნი იყო
გამოდენაზე „ქვემო სიღ-
ზიის სიძველეთა ძეგლები
ექსლიბრისში“, რომელიც
იფილთა დაცვის საოკუა-
დო კომისიათა თავმჯდომე-
რების სრულიად პოლონე-
თის თათბირთან დაეკუ-
რებოთ მოეწყო.

ბავშვთა საერთაშორისო
წელს მიედგენა გამოდენა
„ექსლიბრისი ბავშვებისა-
თვის და საბავშვო ბიბლიო-
თეკებისათვის“, სადაც პო-
ლონელ, გერმანულ, უნ-
გრულ მხატვართა ნამუშევ-
რების გვერდით გამოდენი-
ლი იყო ქართველ გრაფი-
კოსთა ექსლიბრისები.

ა. ბარშბინაშვილი.

EX-LIBRIS



WYSTAWA
EKSLIBRISU
I MALARSTWA
GRUZINSKIEGO



EX-LIBRIS





● 82 წლიან გარდაიცვალა კომუნისტური პარტიის ერთ-ერთი ვეტერანი, 1920 წლიდან სკა წევრი, ცნობილი საზოგადოებრივი მოღვაწე, დიპლომატი და თეატრმოდელი გრიგოლ (გუგული) ვარდენის ძე ბუხნიკაშვილი.

გ. ბუხნიკაშვილის მრავალმხრივ შრომობის ბიოგრაფიაში განსაკუთრებულ ადგილი უჭირავს მუშაობას პარტიულ და საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში. სხვადასხვა დროს იგი იყო საპარტიო რეკვიზისა და რკინიგზელთა პროფკავშირის საბჭოთა კომიტეტის მდივანი, გორის სამარჯო აღმასკომის პრეზიდიუმის წევრი და პასუხისმგებელი მდივანი, გორის სამარჯო განაღობის განყოფილების და სამარჯო პარტიული კომიტეტის საპრეტაციო - საპროპაგანდო განყოფილების გამგე, თბილისის საბჭოს აღმასკომის განყოფილება და პოლიტგანაღობის განყოფილების გამგე, თბილისის საქალაქო საბჭოს წევრი, თბილისისა და თბილისის მარცხენა ბელმძღვანელობა წე რაკიისთვის უცოდინარობის ლიკვიდაციის და ა. შ. თეატრალურ საქმიანობას პატარაობიდანვე უწია. გამოდიოდა სურათისა და საპარტიო, ნაძალადევის მუშათა კლუბის სცენიზმორეჟისურა წარმოადგენდა.

1926 წლიდან სხვადასხვა დროს გ. ბუხნიკაშვილი მუშაობდა რუსთაველის სახელობის თეატრის დირექტორად, ხელმძღვანელობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიას, ხელო-

ვნების მუზეუმ „მეტეხს“, ხოლო 1939 წლიდან სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორად მუშაობდა.

ლიტერატურული მოღვაწეობა 1914 წლიდან დაიწყო. აქვეყნებდა იუმორისტულ მოთხრობებს, ფელეტონებსა და იუმორისტულ სცენებს. ნაყოფიერად მუშაობდა დრამატურგიის ვარსში. მისი პიესები — კომედიები და იუმორისტული სცენები იდგმებოდა პროფესიული თეატრებისა და თეიმოქმედული წრეების სცენებზე, აქტიურად მონაწილეობდა საქართველოს ლიტერატურულ ორგანიზაციებში, იყო პროლეტარულ მწერალთა ასოციაციის ერთ-ერთი დამაარსებელი.

გ. ბუხნიკაშვილი იყო ბევრი წიგნის, საფურცალი და საგაზეთო სტატიის ავტორი. თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში დატოვდა მისი კაპიტალური საცნობარო ბიბლიოგრაფიული ნაშრომები „ქართული თეატრის მატრიცა“ (1850-1917 წ.) და „ქართული თეატრის რეპერტუარი“ (1921-1926 წ.), იგი დაჯილდოებული იყო „საპატრიო ნიშნის“ ორდენითა და მედლით.

შესანიშნავი მოქალაქის, ღვაწლმოსილი მკვლევარის გ. ბუხნიკაშვილის სსოვნა მარად დარჩება მისი მეგობრებისა და ამხანაგების გულში.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო; საქართველოს მწერალთა კავშირი; საქართველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის მუზეუმები;

● აბაღაბაზად ფერმწერმა ვახტანგ გაბუნიაშვილის პირველ პერსონალურ გამოფენაზე, რომელიც უცხოეთთან კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების საგამოფენო დარბაზში

მოეწყო, ორიოცდაათამდე პორტრეტი, აგრეთვე რამდენიმე ნატურმორტი და ეპიკური კომპოზიცია წარმოადგინა. მხატვარს არ იზიდავს პაროდიების წამიერი, წარმავალი სულიერი წვდომის სახეობის ასახვა, მისთვის უფრო საინტერესოა ინდივიდის ფსიქოლოგიური სახის ჩვენება ამიტომ პორტრეტებში ყურადღება გამახვილებულია არა აქსესუარებზე, რომლებიც მინიშნებებს დროის ნიშნებს თვითხედავს, არამედ მხატვრული ხერხებით ადამიანის შინაგანი სამყაროს გადმოცემაზე. თუ სურათების ერთი რიგი გამოირჩევა მუწევი ფერადობის გამოთ („სახეობის პორტრეტი“, 1975, „ჩიჩიკა“, 1979) და კუბეტი გადტანალია ნასათის ასახვაზე, პორტრეტების უმრავლესობაში, ხასიათთან ერთად, მხატვარი დიდ ყურადღებას უთმობს მგღერი ფერების დეკორატიულ გამომსახველობას („სპია“, „ლელა მწვენი“, „ნათეო“, „ხედავს“ და სხვა). მხატვარი ფუნქციონირებს მოწვევით მერყვას ფორმას, მოცულობას, ამასთანავე, იოლად აღწევს თავს ეტიოლოგობას და ქმნის დასრულებულ სურათს. საერთოდ კი მხატვარს ყველა ნამუშევრისთვის დამახასიათებელია სურათეფუ. ღირსების.

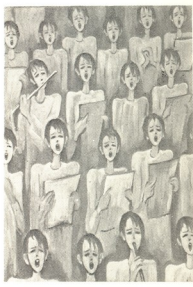
ფანრულ კომპოზიციებში სსრ დირიჟორი გაწევაში მსხველავს. სურათებზე, ერთი შეხედვით, რაიმე მნიშვნელოვანი მოვლენა როცა ასახული. ტოლზე „ნაჩერება“ ვხედავთ წვიმაში მდგარ ორ ქალშეშვას, ორ ქაბუხსა და პატარა გოგონას. ჩვეულებრივი ყოველდღიურობა, მაგრამ მისში მხატვარმა პოეზია დაინახა. წვიმიანი დღის მოტივი კიდევ რამდენიმე ნაწარმოებში აქვს მხატვარის ემოციურად ასახული.

სურათი „ნარტევი“ მონაცრისფრო-მოცისფრო, ნადღლიან კოლორითაა გაღწეული და გამახვილებულ რიტმულ საწყისს შეიცავს. ამ რიტმულობას ამოღებებს მომღერალი



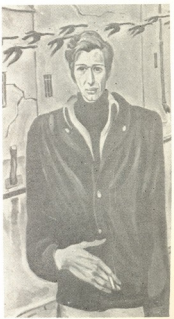
ბიჭუნების ერთფეროვანი ტიპაჟი.

ვახტანგ გაბუნიაშვილის სულს სილამაზის გამხატვან ტიპებს და ამ სილამაზეს ხედვას არა მარტო



რტო ქალიშვილთა ნორჩ სახეებში, არამედ წილთა სიმრავლით დამჩიმებულ ხანდახმულ მანდილოსნებშიც.

0. მგამე.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 10, 1979

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Акакий Двалишвили

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

В связи с 60-летием советского кино печатается статья председателя Комитета по кинематографии Совета Министров ГССР А. Двалишвили о путях развития и достижениях грузинского киноискусства. (стр. 2).

Михаил Ульянов

МОЯ ПРОФЕССИЯ

Публикуется еще один отрывок из книги народного артиста СССР Михаила Ульянова «Моя профессия» в переводе М. Агнашвили. (см. «Сабчота хеловнеба», № 7, 1978 г.). Вниманию читателей предлагается глава «В зрительном зале — миллионы». (стр. 6).

Ираклий Абашидзе

**ВОСПОМНИАНИЯ О НАТО
ВАЧНАДЗЕ**

Исполнилось 75 лет со дня рождения прославленной грузинской актрисы Нато Вачнадзе. Воспоминаниями о ней делится пост-академик Ираклий Абашидзе. (стр. 12).

Манана Паичадзе

**БАЛЕТНАЯ ТРУППА
БЕРЛИНСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ОПЕРНОГО ТЕАТРА**

Статья посвящается 30-летию Германской Демократической Республики. В ней говорится о достижениях балетной труппы Берлинского государственного оперного театра. (стр. 15).

Нодар Гурабанидзе

ДЫХАНИЕ ЭПОХИ

Статья теоретического характера и касается сложного процесса формирования образа современного героя — коммуниста в грузинском советском театре (1921 — 1935 гг.). Автор заключает, что мастера грузинской сцены внесли значительный вклад в создание нового советского театра, в формирование его идейно-художественных устремлений его эстетики. Вклад этот — результат подлинной талантливости, новаторства в создании сценических форм, глубокого проникновения в советскую действительность. (стр. 21).

Ираклий Очаури

РЕЗО ЯШВИЛИ

Существенный вклад внес заслуженный художник республики

Резо Яшвили в дело возрождения и развития грузинской художественной керамики; своим творчеством он не только обогатил национальное керамическое искусство, но проторил ему новые пути. (стр. 31).

Гульнара Каландаришвили.

«ПОТОМСТВО»

В статье прорецензирован спектакль Государственного академического театра им. Марджанишвили «Потомство».

**УКАЗ ПРЕЗИДИУМА
ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР**

Указом Президиума Верховного Совета СССР народной артистке СССР Верико Анджапаридзе присвоено звание Героя Социалистического Труда с вручением ей ордена Ленина и золотой медали «Серп и молот».

Редакционная коллегия и редакция журнала поздравляют выдающуюся актрису с этими почетными наградами (стр. 40).

Георгий Джавахишвили

У ИСТОКОВ ПЛАСТИКИ

Древнейшими из найденных на территории Грузии образцов искусства считает автор антропоморфные изображения. Статья посвящена анализу этих интересных и редких памятников.



Кити Мачабели

ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ ФРАНЦУЗСКИЙ ХУДОЖНИК

Статья посвящена творчеству замечательного французского художника XIX века Оноре Домье. (стр. 48).

Нино Абдушелишвили

МАРИЯ БАУЭР

Известной балерине, народной артистке Грузинской ССР Марие Бауэр исполнилось 70 лет. В журнале публикуется статья, посвященная творчеству балерины. (стр. 57).

ДИАЛОГ

ПЛАНЫ И ЗАДАЧИ ТБИЛИССКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА

В диалоге участвуют директор и художественный руководитель Тбилисского государственного академического театра оперы и балета им. З. Палиашвили, народный артист СССР Зураб Анджапаридзе.

и зав. отделом музыки и хореографии журнала «Сабчота Хеловнеба» заслуженного деятеля искусств Манана Ахметели. В беседе обсуждаются задачи — творческие и организационные — намеченные руководителями театра с целью расширения репертуара и повышения профессионально-художественного уровня оперной труппы. (стр. 60).

Алла Ястребичка

ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА XI — XIII ВЕКОВ

Продолжается (см. «Сабчота хеловнеба» № 8—9 1979) публикация книги А. Ястребичкой «Западная Европа XI—XIII веков. (Перевод З. Чиладзе). (стр. 69).

Гулико Мамулашвили

О ПРОИСХОЖДЕНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ, УПОМЯНУТЫХ В «ШАХ-НАМЭ» ФИРДОУСИ.

В данном труде речь идет о музыкальных инструментах, упом-

няемых в быту средневекового Ирана, установлены виды инструментов, дана их классификация, представлены составы инструментальных ансамблей. (стр. 83).

Акакий Васадзе

ВОСПОМИНАНИЯ И МЫСЛИ

Публикуется продолжение книги воспоминаний народного артиста СССР А. Васадзе (см. «Сабчота хеловнеба», № 1—9, 1979 г.). (стр. 88).

Жан-Батист Мольер

ДОН ЖУАН ИЛИ КАМЕННЫЙ ГОСТЬ

Известная комедия Мольера публикуется в переводе Г. Экизашвили. (стр. 98).

ქურნალები დაბეჭდილია მ. ბაბოჯის,
პ. შევჩენკოს, ი. კვაპანტირაძის და
ა. გვეცაძის ფოტოებზე.

მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბაღაბუაძე.

საქართველოს კ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1979.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 25/X-79 წ., უე 00472.
შეკვ. № 2223. ტირაჟი 6.400. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75. ფასი 1 ზაზ.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 98-98-59.

Y Bay



0620300 76177