

# საბჭოთა სელოვნება

ISSN 0132-1307

საბჭოთა  
სელოვნება  
0132-1307

1979 12<sup>\*</sup>





# სმქტმბრიდან სმქტმბრამდე

(1978—1979 წ.წ. თეატრალური სეზონის ზეგონივსა)

ნოდარ გურაბანიძე

მომავალი თეატრალური სეზონის მნიშვნელოვანი მომავლი-სათვის განისაზღვრება იმის მიხედვით, თუ რა სიხარული, რა ახალი თეატრალური იდეა დაიბადა თეატრალურ სამყაროში, რა ტენდენციები გამოიკვეთა ძიებათა იმ გზაზე, რომელიც სეზონის დასაწყისიდან მის დასასრულამდე გაბმული და სავსე სიროუ-ლითა და წინააღმდეგობებით. უპირველესი მნიშვნელობა ენი-ჭება აგრეთვე ქართულ დრამატურგიაში მიმდინარე პროცესებს, რომლებიც მრავალმხრივ განპირობებულია — თუ ეს ასე არ არის, ფრიად სამწუხაროა — იმ ცვლილებებით, რაც ქართულ თეატრალურ რეჟისურაში და სამხაზიზო ხელოვნებაში ხდება.

რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში თეატრის როლი — ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით — უფრო და უფრო მნიშვნელოვან ძალას იძენს და ამდენად, მისი ზეგავლენის სფერო ადამიანთა შეგნებაზე და ფსიქიურ სამყაროზე შესაბამისად ფართოვდება.

წარსული თეატრალური სეზონების ნაკლოვანება — გატაცე-ბა ერთგვარად სახალისო, ე. წ. მსუბუქი ენარის ნაწარმოებებით თანაბრად შეუავებელი დედქტური სიმაფრითა და კრიტიკული სიმბავლით, რომლის მასშტაბი მომხდარი ამბის ფარგლებს არ სცილდება, ამჯერად, რესპუბლიკის ყველა დრამატული თეატრის რეპერტუარის მიხედვით თუ ვიშკელებით, ძირითადად დამლუქ-ლია. თეატრები ღრმა დანიტერესებას იჩენენ სერიოზულ, პრობ-ლემატურ, მნიშვნელოვანი იდეების მატარებელი დრამატურგების მიმართ. ეს უეჭველად საგულისხმო ტენდენციაა. ამ ტენდენციის ნათელი გამოხატულებაა თეატრების მკვეთრი შემობრუნება კლასი-კური დრამატურგისკენ, რაც იმასაც ცხადყოფს, რომ თეატ-რები შემოქმედებითად შუად არიან რთული ამოცანების დასაძ-რევად და ამჟ დროს ცდილობენ სრულყოფილ სტენური ოტა-ტობა კლასიკურ მასალაზე მუშაობით, რადგან მხოლოდ ამ პრო-ცესშია შესაძლებელი ადამიანური ცხოვრების რთული სამყაროს წვდომა. მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური აპარატის, მეტყველების, მო-ძრაობის, ერთის სიტყვით, შთილი არსენალის გამდიდრება და სრულყოფა, ახლა რესპუბლიკის თეატრის სცენაზე რეჟისაბებთა მიდის სიფიქსს, უ. შექსპირის, დ. ტოლსტოის, ა. ოსტროვსკის, ა. ჩეხოვის, ჩ. დიკენსის, კ. გოლდონის, იაკობ ცურტაველის,

ვაჟა-ფშაველას, ილია ჯავახიას, დ. კლდიაშვილის, პ. მერიძის, ბ. ბრტყტის პიესები თუ მათ ნაწარმოებებზე შექნილი სპექტაკლები.

ეს ტენდენცია უოველმობრივ წახალისებასა და მხარდაჭერას იმსახურებს, რადგან კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისების ლე-ნიწური პრინციპი სწორედ ამას ითვლისწინებს.

მაგრამ ჩვენი ცხოვრების, ჩვენი დღევანდელიობის მხატვრულ-სცენური ასახვა უპირველესი და უცილობელი ამოცანაა საერ-თოდ ჩვენი ხელოვნებისა და, ამ შემთხვევაში, განსაკუთრებით, თე-ატრალური ხელოვნებისა.

საბოლოო კავშირის კომუნიტური პარტიის XXV ყროლობის ისტორიულ დოკუმენტებსა და დღევანდლებში ხაზგასმით არის აღნიშნული თანამედროვე საბოლოო ხელოვნების ამოცანები განვი-თარებელი სოციალიზმის ვითარებაში, გამოკვეთილია მისი ძირი-თადი ტენდენციები და დასახულია განვითარებისა და პრობლემა-ტიკის გადაჭრის კონკრეტული გზები.

სკკ ცენტრალური კომიტეტის მიერ ამას წინაშე მიღებული და-დგენილება იდეოლოგიური მუშაობის გაუმჯობესების თაობაზე კი-დევე ერთობლ. სრული სიხდალითა და კონკრეტულობით გვისახავს კულტურისა და იდეოლოგიის მუშაების იმ პროგრამას, რომლის მიხედვითაც უნდა ვიშუაოთ ადამიანთა კომუნიტური სოციალურ-ტეტიბით, ინტერნაციონალური გრძნობებით აღზრდისა და ჩამოყ-ლიბებისათვის.

ცხადია, ამგვარი სახის დადგენილებანი იქმნება იმ დროს, როცა საზოგადოების ცხოვრებაში წამოიჭრება რაიმე ახალი იდე-ოლოგიური პრობლემა, იგი ამორჩდილია ხალხის ცხოვრების წიაღში, განპირობებულია განვითარების აუცილებლობით და, ამლედ, იგი არა მხოლოდ რეალური სინამდვილის ასახვაა, არამედ ამ სინამდვილეში წარმოქმნილი ახალი ტენდენციის განმტკიცება, ადამიანთა შეგნებაზე ზემოქმედების ახალი ფორმების და საშუა-ლებების ძიება. სწორედ ამიტომ ენიჭება პირველხარისხოვანი მნი-შვნელობა თანამედროვეობის ამსახველი იმ პიესებსა და სპექტა-კულს, სადაც ჩვენი ცხოვრების არა მხოლოდ უოველდღიური პრო-ზაა ნაწევრება ანუ სადაც მხოლოდ ემპირიული სინამდვილეა წარმოდგენილი, არამედ ამ ცხოვრების პრობლემები და ადამიანები, რომელთა არსებაც წიწიფდება ეს პრობლემები, ადამიანები, რომე-ლითაც წინ მიჰყავთ ჩვენი საზოგადოება. ცხადია, ასეთ დროს წი-ნა პლანზე გამოდის ადამიანის სულიერი სიმტკიცე და მისწრაფე-ბათა უანერობა, მოქალაქეობრივი ზნეობის და პირველყოფი ზნე-ობის ერთიანობა, რომელსაც მაღალი, მნიშვნელოვანი იდეისათვის ბძძოლა წარმართავს. შემთხვევითი არ არის, რომ უანასკნელ ხანს

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების შერეე მოწვევის VIII პლენუმზე წაითხული მოსენება.

რუსული საბჭოთა დრამატურგის რელიეფურად გამოკვეთილი წაკლი ე. წ. „საქარბო თემისა“ ფართოდ გავრცელდა და მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა თეატრების რეპერტუარში — კავშირის მსახურში. მაგრამ აქედან მხოლოდ იმ სიხშირეს და სტიქაობას მკვიდრ გამოახილეთ, სადაც საზოგადოებრივი — ამ შემთხვევაში — საქარბოთა, — კონფლიქტი თუ შერვავე პირობებს ადამიანის პირად ცხოვრებაში, მის სულიერ სამყაროში გადატანილი და აქედან, ამ „სულიდან“ არის დაწახული ფართო პანორამა ჩვენი ცხოვრებისა. დანარჩენი სიხშირე, რომელიც კინოინტერულ მოსახრებათა გამო — თემის აქტუალბობა, პირობების სიმრვე, ცხოვრებისეული რეალობა — საკმაო მხარდებერა ჰქონდათ, სწრაფად ჩამოვიდნენ სცენიდან, რადგან საზოგადოებამ უკვე გადებრა ის პირობებები, რომელთა ასახვა ის იყო დაიწყო საბჭოთა დრამატურგის „ახალმა წაედამა“. ეს კარგი გაცვეთილი უნდა იყოს ჩვენი თეატრებისათვის — რადგან კინოინფორმაციენ მიმადება კარგა არაფერს მოუტანს მას, არც იდურობის და მიოუნებტეს. არც მხატვრულობის თვალსაზრისით. ეს ვრცელდება აგრეთვე იმ ქართულ სიხშირებზე, სადაც ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრების ის პერიოდი ასახული, როცა დარღვეული იყო კომუნისტური საზოგადოებისათვის უტოლებლობა ლენინური ნორმებს და პირინციებს. ამ სიხშირეს და სექტაკლების გარკვეულ ნაწილში ასახა მოვლენათა ზედაპირზე მდებარე ნალოჯანებანი მათი სოციალური, ფსიქოლოგიური და პოლიტიკური ანალიზის გარეშე. ხოლო ნამდვილი შემოქმედება ამგვარი მოტივების და მხატვრული ანალიზის წარმოჩენის გარეშე უნდა იყო ჰარკავს ჰუმარტაკ აქტუალბობას, არამედ დიდბდა დაცილებული მხატვრული შემოქმედებისაგან.

შემადგა არა მხოლოდ ქართული საბჭოთა თეატრის, არამედ რუსული საბჭოთა თეატრის წინამძე, რომლებიც დიდი გამოხატულება აქვს საბჭოთა ცხოვრების ამსახველი მალამომხატვრული სექტაკლების შექმნაში, საკმაოდ რთული შემოქმედებით ამოცანა დგას: — ახალი დრამატურგის პრინციების ჩამოყალიბება, თვითობიზაცია ახალი ფორმის სიხშირეში. თუ საქ ფართოდ შეეხება თავად თეატრული ტელოვებანი მიმდინარე პროცესებს, ვნახავთ, რომ სიხშირის თეატრალური ფორმის სტერეოში საბჭოთა დრამატურგია ვერ გასვლია იმ ფორმებს, რომელიც საბჭოთა დრამატურგამ შექმნა 20-იანი წლების დასასრულს და 30-იანი წლების პირველ პერიოდში. შეიცვალა ცხოვრება, შეიცვალნენ ადამიანები, შეიცვალა დამოკიდებულება თეატრალური ხეჩხების მიმართ, სიხშირის ფორმა კი, მისი აგების პრინციპი არსებითად იცვლე დრამა, თეატრი, რომელიც გზნობის ამ კონსერვაციულ ფორმის შემოკვეთა ძალას, თვით იწვეებს, დრამატურგისაგან დამოუკიდებლად, იმგვარი თეატრალური ფორმების ძიებას, რომელსაც ერთგვარი უნივერსალური ხასიათი აქვს, უფრო ზუსტად, სინთეზური ხასიათი, და რომელიც უფრო ადეკლად იმორჩილებს მასალას, ადატაციას ახდენს დრამატურგისათვის რომ იმანის ფორმებისა. თუ ამ თვალსაზრისით შეხედვით თანამედროვე საბჭოთა რეჟისურის დადებების შემოქმედებას, იქ არამარტო დრმა ირჩივარულთ თეატრალური იდეებსა და ფორმებს აღმოვაჩინებ, არამედ თვით წინდა დრამატურგული ზარბევნებისა და ფორმების ძიების დიდ წუურვილსაც აღმოვაჩინებ, ეს ძიებანი რეჟისურის სტერეოში ვერ გახდა ქრქვარობის ის მდებარე იმბული, რამდენად ახალი დრამატურგის შემქმნის პროცესს განაპირობებდა, როგორც საბჭოთა კავშირში, ასევე საქართველოში.

თეატრალურ ცხოვრებაში არის პერიოდები დრამატურგისა და თეატრის — ამ შემთხვევაში რეჟისურისა და მხახობების ერთობალები შემოქმედების ვეულებსშიში. შენაცვლებითი ლიდერობისა, როცა ერთი მთავარი გამოიღის ნოვატარის როლში და მეორის განვითარებისათვის ქმნის გარდაუვალ სიტუაციას.

შემადგა ქართული რეჟისურა, ჩვენი წამყვანი დრამატული თეატრები იმ დონეზე იმყოფება, რომ მას შეუძლია ნებისმიერი რთული შემოქმედებითი ამოცანის გადაჭრა, დრამატურგის განვითარებისათვის ფრიად ნაყოფიერი ნიადაგის შექმნა. მხოლოდ ამას

სჭირდება უაღრესად მჭიდრო შემოქმედებითი კონტაქტი ქართულ მწერლობასთან, ჩასაც საწმუნაროდ, ქრქვარობით სასურველი მასშტაბი არ ახლავს. საქმე იმაშია, რომ დღევანდელ თეატრს შეუძლია აღმოაჩინოს მისთვის სასურველი ტენდენციები დრამატურგის შემოქმედებას და შემდეგ მისი განვითარება ამ თეატრისათვის სასურველი მიმართულებით. ერთის სიტყვით, თეატრს შეუძლია განახლების ხული მთავარის ქართულ დრამატურგის, გამაზოცხლოს იგი, მოახდინოს მისი, მოახდინოს მისი — ანდა პირობული ქმნილების ადატაცია.

თუ ჩვენი ერთგვარ „ქართულ ლენინს“ მივეყიით თავი და ჩვენი პატემოყვარობა დავიწყაოფილეთ იმ წარმატებებით, რაც ქართულ დრამატულ თეატრებს უშეველად აქვს, თუ მხოლოდ ცდურობივ მონაცემებს დავეუბნობით და საერთო მდგომარეობას ამგვარად შევავსებთ, ეს მხოლოდ თავის მოტუება იქნება და ამდენად უაღრესი საყიელი. მართლაც, გასული სტუნიის სექტებერში დიდი წარმატება ხვდა ქართულ მზარდ მყურებელთა თეატრის მოსიკური გასტროლებისას, ურიგოდ არ გამოხლდა გირობულივის თეატრი ლენინგრადში, ხოლო სრულიად განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა ქართული თეატრის ისტორიაში 23 რუსთაველის სახე. თეატრის მონაწილეობა დენდნურების საერთაშორისო ფესტივალში, რაზედაც ქვემოთ გვექვება ლაპარაკი, მაგრამ საერთო მდგომარეობა დაშვილებს საფუველს არ იძლევა, მიოთმუტებს, როცა საქმე ქართული საბჭოთა დრამატურგის სტენურ განვითარებებს ეხება.

ახლა შეხედოთ ქართული თეატრის მთლიან პანორამას — 1978-79 წ.წ. სტუნიში დაიდგა 102 დასახლებების 111 სექტაკალი, აქედან თანამედროვე ქართული სიხშირე 42 (შესაბამისად, ამ 42 სიხშირე შექმნა 49 სექტაკალი), რუსული თანამედროვე 13 სიხშირე — სექტაკალი იმდენივე, მომე რესპუბლიკის 8 თანამედროვე სიხშირე — 8 სექტაკალი, თანამედროვე ევროპული დრამატურგიადან 9 სიხშირე — 12 სექტაკალი, ქართული კლასიკური დრამატურგია და კლასიკური პროზა — 8 — და ამდენივე სექტაკალი, რუსული კლასიკური, შესაბამისად — 7 სიხშირე და 7 სექტაკალი, დასავლეთ ევროპის კლასიკური სიხშირე 13 სიხშირე, 14 სექტაკალი. ამგვარად მთლიან რეპერტუარის სწორედ 50 პროცენტი შეადგენს ქართული სიხშირე ჩუროგორ იქივა — 42 თანამედროვე სიხშირე, პლუს 8 კლასიკური წარმოდგენი, სულ 50 სიხშირე 102 სიხშირის შორის.

ახლა ვნახოთ, ამ თანამედროვე 42 სიხშირედ რამდენი დაიდგა წილს პირველად. თუ აქ ჩავთვლით მოჩენების თეატრისათვის 25 წილს სიხშირესაც — ქართულმა თეატრმა განვლილ სტუნიში 25 დასახლებების ახალი სიხშირე დადგა პირველად. ანუ, თითქმის 60 პროცენტივე მეტი, 25 ახალი სიხშირე. ჩვენს დრამატულ თეატრებზე პირობითად მთლიან გავანაწილოთ, გამოვა, რომ თითოეულ თეატრს ერთი, გერ დაუდგმული, ახალი სიხშირე დაუდგამს თავის სცენაზე, მაგრამ, როგორც დაუთმეოთ, ეს პირობითობა, სინამდვილეში თუ ასე არ არის, არაან თეატრები, რომლებსაც ადვილთ ახალი ქართული სიხშირე არ დაუდგამთ და მათ შორის არის თეატრები, რომლებსაც არა თუ ერთი ახალი ქართული სიხშირე არ დაუდგამს, არამედ საერთოდაც არ დაუდგამს ქართული სიხშირე მთელი სტუნიის მთლიანად, არც თანამედროვე და არც ისტორიული.

ციფრების ენა მოსაწყენია, მაგრამ ზოგჯერ ისინი უფრო ნათლად გვიხატვენ შექმნილი მდგომარეობის სტერეოზულობას, ვიდრე ვერც კვლად-წერილი შეგვალბობს.

მიუხებრუნებოთ სიტუალად დადგმულ სიხშირეთა მრავალსიმეტვეულ სიას, თუ ჩვენი მკაცრად განსწიხით ამ სიხშირების მხატვრულ-სტენურ დარსებებს, მათ ლიდერატურულ დონეს, მაშინ ეს სია თვალსა და ხელს შუა შემოგვივანება, არაკენ არ გვაქიულებს ცაცხბრლვას თვით დრამატურგისა და თეატრის ინტერსების გარდა. სინამდვილეში კი ასეთია: ამ სიხშირეთაგან ფრიად სტერეოზულ ურდადებსა იმსახურებოთ. ქილბანის ირთვე სიხშირე „უხუდ შეხებრ სართულში“ — რომელი დამწვერ მსხიბობა გოგონასათვის“, რომლებიც ცოცხალ ნაკადად შეიქრნენ ჩვენი თეატრების რეპერტუარში და ღირსეული ადგილი დამიკვიდრეს იქ. სასტიხარული მოვლენათა რიგს





უნდა მიეუფოს აგრეთვე ლ. თაბუკაშვილის „დარბაზებს იქით გასაზღვრება“, რომელიც უჩუქვედ ინტერესს იწვევს, განსაკუთრებით ჩვენს ახალგაზრდა მაყურებლებში. ამგვარად, გასული სკოლის მოსაძლად დამატურგარში არ იყო უხვი, მაგრამ გასული სკოლის ხომ არ ამოიწურება ჩვენი დრამატურგის არსენალში? საინტერესო პიესები შეიქმნა და განხორციელდა ადრეულ სკოლებში და ყოველივე ამას საუთოდ მოჰპოვია და განვიარება უნდა, მითუმეტეს, რომ თვალათლად მხედველ თუ რა ძნელად ვითარდება ეს ძარბი, საერთოდ და განსაკუთრებით ჩვენში.

ასეთ დროს ძალიან მოკვირვალდენ ე. წ. „ადგილობრივი დრამატურგები“, რომელთა პიესები, უმეტეს წილად, მხოლოდ კონსერვატიული მოსარტული იდგენა. კე, როგორც ჩანს, იდვილია ჩინი რაგონი — ამ შემთხვევაში კულტურის სამინისტროს სარეპერტუარ-სარედაქციო კოლეგია, ხშირად ირებს კომპრომისს, მაგრამ თით ე. წ. პერიფერიული თეატრების ხელმძღვანელები უჩუქველი ენერჯიას აღდენენ ამ დრამატურგის ღირსებას დააცვიპა, რადგან ადგილობრივი „კლბების“ ზეგავლენით, მათ ეს ღირსებები ათწილად გაზრდილი იქნებოდათ. ამიტომაც სწორად, რომ ამდენი ახლა სახელი დრამატურგობა და თან ისე მრავალად, არასდ არ ანდება და ისე სწრაფად არასდ არ ქქრება პიროვნობიდან, როგორც ჩვენში. ბუნებრივია, რომ „სკოლის ხსიათის“ ეს დრამატურგობა ავლელად იკვლევენ გზას სცენისაკენ, რადგან მათ არ ეღობათ მტკიცედ შეტრულ, ღრმად გააზრებული რეპერტუარი.

კი უნდა იყოს ამ მხრივ მაგალითის მიმცემი თუ არა ჩვენი ვიდუემური თეატრები? სწორედ ამ თეატრებშია თამაშობილი ჩვენი სკოლის საუეთესო ოსტატები: რეჟისორები, მსახიობები, სცენარეულები და მათ მუშაობაზე დამატებული საერთო დონე თეატრალური ხელოვნებისა რესპუბლიკაში, ასევე ისინი განაპირობებენ დრამატურგის განვითარების სასურველ ვითარებას.

უკანასკნელი ექვსი სკოლის მანძილზე დაწებულა 1973-1974 წწ. თეატრალური სკოლების ჩვენს ორ აკადემიურ თეატრში, რუსეთისა და მარქსიზმის თეატრში დიადგა. 31 ქართული პიესა (მათ შორის ისტორიულიც). ეს უკანასკნელი ექვსი სკოლის მიზნობ ავიღე ანალიზისთვის, რომ სწორედ 1973 წელს იქნა მიღებული საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის გადაწყვეტა: „დრამატულ თეატრებში რეპერტუარის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“, რომელზეც დიდი როლი შეასრულა ჩვენი თეატრების სარეპერტუარი პოლიტიკის სწორად წარმართვით. ამ 31 პიესიდან რუსთაველის თეატრმა განახორციელა 13 ქართული პიესა, მათ შორის 8 თანამედროვე. საქართველოს ცხოვრებიდან: მარქსიზმის თეატრმა განახორციელა 18 ქართული პიესა, მათ შორის 12 თანამედროვე პიესა, ქართული თემის დამუშავებაში რუსთაველის თეატრს ყველაზე აქტიური პერიოდი ჰქონდა 1971-1975 წწ. თეატრალურ სკოლში, როცა 4 ქართული პიესა დაიდგა, აქედან ერთი ისტორიული — ი. სუმბათაშვილი-იუვენის „დავობი“, სამი კი თანამედროვე. 1975-1976 წწ. სკოლში აღებული ტემპი შეკვრად დაიცა და განხორციელდა მხოლოდ ერთი ქართული პიესა — ინსცენირება 6. წუთისიკობის „თეატრილი“.

კ. მარქსიზმის თეატრის რეპერტუარი ამ თვალსაზრისით თანაბარია. აქ არცერთ სკოლაში არ დადგმულა ორზე ნაკლები ქართული პიესა. ამ თეატრშიაც სწორედ 1974-1975 და აგრეთვე 1977-1978 წწ. სკოლში იყო ყველაზე კარგად წარმოდგენილი ქართული დრამატურგობა.

განვიხილო 1978-1979 წლების სკოლი ქართული დრამატურგის განხორციელების თვალსაზრისით პირდაპირ საჯალად აღმოჩნდა რუსთაველის თეატრისთვის. მას არ დაუდგამს არცერთი ქართული პიესა. ეს, თუ კი ვდებდით, უპრეცედენტო მოვლენაა. ჩვენს დროში, სრლად გაუგებარია, როცა ეროვნული თეატრი არც ერთ ეროვნულ პიესას არ დაგმს.

შე საგულდაგულად გადავხედე რუსთაველის თეატრის რეპერტუარს 1921-1922 წწ. სკოლებისადმი დღემდე. მხოლოდ ერთხელ 1932-1933 წლების სკოლაში რუსთაველის თეატრისა და ს. ახმეტელის შემოქმედების უიფორტრად დამაბულ პერიოდში არ დადგმულა ქართული პიესა. ამ სკოლში დაიდგა მხოლოდ ერთი სექციალი — ს. ახმეტელისა და რუსთაველის თეატრის შემოქმედების შვევრავალი — შიღერის „ყაჩაღები“. მივიღე დანარჩენი დრო

მიზმობრდა საზღვარგარეთ სავარაუდო გამგზავრებასთან დაკავშირებულ საზავლისს.

რუსთაველის სახ. თეატრის ხელმძღვანელთა მტკიცედად განდების შენიშვნას სარეპერტუარი პოლიტიკის არა სიმტკიცის გამო. თეატრის ხელმძღვანელობას, თეატრის რეჟისორს არ განეხორციელებინა ყველა ის ქართული პიესა, რომლებიც თვით მათ მიერვე იქნა შეტანილი რეპერტუარში და ჩვენს მიერ დატკიცებული (ამით ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ თეატრს თავს არ ახვევდა მათთვის არასასურველ პიესებს) მაშინ ასეთი სურათი არ გვექვევდა. ამან განაპირობა ისიც, რომ გასული სკოლაში ხშირი იყო შემთხვევა, როცა ზედღირდ თეატრის კვირეულის აფორზე სავართად ქართული ავტორის ვაჯის ვერ შეხედვდით. ყველივე ეს საკვირველი მით უფრო, რომ თეატრის რეჟისურამ სწორად ქართულ პიესებზე და ქართულ პროზაზე შექმნა თავისი შესანაშავი სექციკლები „სამანიშვილის დღისინაკალი“, „ყვარყვარ“, „გუშინ-ღელისი“, „ჩინო კალიპა“ და სხვ. ხოლო რაც ვაგისხებდით, რომ თეატრის ხელმძღვანელობა შესანაშავი კონკრეტული ლიტერატურა და კულტურის ინტეგრეც-სთავის უმდამ ვაგზე დამდგარი აკაცი ჰქაქებდა, ეს აკვირვება და ვიტყოდი, გულისწყრობა, მით უფრო იზრდება.

ეს კრიტიკა შეიძლება დონისანსად გაისმას დღეს, რუსთაველის სახ. თეატრის სავრთაშორის ასარტაზე ბრწყინვალე ტრიუმფის შედეგად. შესაძლოა, ეს კრიტიკა მძიმე მოსახენი იყოს სწორად ჩემგან, რომელიც ამ თეატრის ყველა ღირსშესანიშნავი გამარტების უშუალო მონაწილე და მოწევა. მაგრამ ქართული დრამატურგობაზე, სავართად ქართული ლიტერატურისადმი ამგვარი დამოკიდებულების ფაქტი არ შეიძლება არ იწვევდეს ჩვენს კრიტიკას თვით ყველაზე დიდი თეატრალური ზემის დრასკი კი.

შეიძლება იკითხოს ვინმემ, თქვენ სად იყავით ამ დროს, სამინისტროს რას უფრებდითა? ეს კითხვა სწორა იქნება და მართალი კრიტიკული შენიშვნის შემცველიც. ერთი რამ შეიძლება ითქვას მხოლოდ: თეატრის რეპერტუარიდან რეპერტუარში ისე ხშირად „მოგზაურობს“ ე. წ. „გარდამავალს“ ეთოთები შემეული ეს თუ ის ქართული პიესა, რომ ეს სკოლაში იქნებოდა ამგვარად. „გაგვეპარა“ — რა უკვლად შეუწინაურებელი და ჩვენც დღისინი ვართ მკაცრი გავიქვებთ.

შესაძლებელია თუ არა სწორად მივიჩნიოთ ამგვარი მოსარტება. რუსთაველის თეატრი ისე გაიზარდა შემოქმედებითად, იმდენად როული პრობლემების დამწევა შეუძლია, რომ არ იქნება სწორი მისი ენერჯია მომამზადს გაუმართავი ქართული პიესების დადგმას და ეს იქნება სწორი მოსარტება.

ჩვენ ხშირად ვილაპარაკინა ამ სართლებზე, რომელიც ეროვნული დრამატურგის განვითარებას უწე ეღობება, მაგრამ თეატრი არ უნდა იყოს კიდევ ერთი დაუძმეული ბარიერი ამ გზაზე. პირიქით, მხოლოდ მას შეუძლია დრამატურგის აღმავლობა განაპირობოს, მისივე სტიმული სრლულითვისის და გამოიყვას დიდი ასარტეზე.

იქნებ არ ღირდეს ჩვენი დიდი წინაპრების კ. მარქსიზმისთვის და ს. ახმეტელის არრდლები შეუწებები იმ უზარბო კემპარტების შესახებმდლად, რომელიც ყველამ ვიცით, მაგრამ ყველინი ეროვნულად ვერ მივყვებით — ეროვნული თეატრს ეროვნული რეპერტუარი უნდა დასაზღვრავდეს და პირუტყ. არა მგონია იყოს და იტლადილანი ქართული საპტიოა დრამატურგის სავრთი დონე უფრო მაღალი იყოს, ვიდრე დღევანდელი ჩვენი დრამატურგისა. უახლოესი წარსულის ერთი ბუნდინი გაგონავლითა მხოლოდ პოლიკარზე კავაბამ, რომლის პიესებსაც შეუწინაურებლად მცირე ადგილი უქრავს სავრთი რეპერტუარში. დღეს კი დრამატურგის ვარზში მუშაობს მთელი პლედვა ქართველი მწერლები — პროფესიული დრამატურგებისა — რომლებიც შეტ მხარდაღებებს მოელან ჩვენი დიდი თეატრებისაკენ და სავრთოდ ჩვენი შემოქმედებითი კავრებისაკენ.

სავრთოდ თუ ვილაპარაკებთ თეატრების მუშაობის გეგმავრთობრებას და ინტენსიურობაზე, აქ მტკი ენერჯიისა და შეუპოვრების გათრევა ვგვართვებს. ზ. თვალსაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის, რუსთაველის და მარქსიზმის თეატრის მსახიობების დიდი ნაწილი სკოლების მანძილზე დაუტრეკრავია, იგივე შეიძლება ითქვას რეჟისორებსა და მხატვარ-ლიტერატურებზე. უფრო აქტიურად უნდა ჩართოს თავის მუშაობაში მცირე სკენა რუს-



თავლის თეატრმა — ეს არის შესანიშნავი საშუალება ექსპერიმენტებისა და ახალგაზრდა რეჟისორების, დრამატურგების, მხატვრების გამოცდისთვის. დროა დღე თეატრების ხელშეწყობისა და გამოცდის დასების დაკომპლექსების ახალი სისტემა, რომელიც დღე შესაძლებლობას შეიცავს შემადგენლობის გადახადისთვისა და გაახალგაზრდადებისთვის. „გარდაც“ მსახიობთა დასის გაახალგაზრდაება ვერ მოხერხდება და არცა მისანაშენი. ვისაც ეს არიბოლება აწუხებს, ვისაც აინტერესებს თავისი თეატრის ხვალის წოდება დღე, მას შეუძლია, თუკი სურვილს ენერჯივზე „გადაიკავას“, ეს შედეგობრება საკარნობოდ გამოაწეროს.

ჩვენი დღეაქალაქის თეატრებს არ აქლიათ არც ურცაღდება პრესისა და ტელევიზიის, არც საზოგადოებისა და არც მკურნებლის, შეუდგებულად რთული მდგომარეობა აქეთ ჩვენს საბარათსმობრბო. სო თეატრებს, რომელთაც მრავალი ორგანიზაციული, შემოქმედებითი ფინანსური სინდლის გადაღახვა უხდებათ, თავადღებობი იბრძანა იმისათვის, რომ სასურველი მხატვრული დონეც შეინარჩუნონ, გვეგვივე შესარულიან და მოღაწეობის ასანაზრეც გააფართონ — მიემსახებონ ახლომდებარე რაიონებს თუ ქალაქებს. მხოლოდ საქმისათვის ერთსულდა, თეატრის სუკავრული, პარტიკული გრნობა აძღვინებთ მათ. — წარმოიდგინეთ: მეგობრულ რაიონში ვართ საქართველოს შემდეგ ვიან საღაობს დაბრუნებულუბმა დილას ისეც უნდა დაიწყოთ უნდა რეპეტიციები, რაზა საღაობს ისეც უნდა ითამაშოთ და ასე სურსინდეს-სუნსინდეს. ვითოჯალსინებთ ყუველდღე ამას და პარტიკული მოციხინებთ ამ თეატრის ხელშეწყობას, რომლებიც არ უნინდებინან ამგვარ სინდლენებს და შეღავათს არ თხოვლობენ. პირველ რაგულ უნდა აღვნიშნოთ მესტების სახ. თეატრი, რომელმაც გახსულ სურსონი ცხრა ახალი დღეაგა განახორციელა. საოცარი ისაა, რომ რაც უფრო მათი სიტუაციამა თეატრი, რაც უფრო მოკლებულია ფუფუნებას, მით უფრო ინტენსიურად მუშაობს იგი.

ამას კი არ ვამბობთ, თითქმის, სექტაკლები რაოდენობა განსხვავებს მათს ხარისხს ან, რაც უფრო მამება, თეატრის მუშაობის პირობები, ეს საქმისათვის უკეთესია, არამედ იმის, რომ ზოგერთი თეატრის ხელშეწყობა ვერ ახერხებს შემოქმედებითი და ტექნიკური რესურსების იმგვარ განაწილებას, რომელიც უზრუნველყვას საინტეგრირებელი გეგმების განხორციელებას და პრეპროდუქციის მართვების მარსალური გრაფიკის შედგენას, მის პრაქტიკულ ხორც-შესხმას — თუმცა ამისათვის გაცილებით, ვიტყვი, შეუდარებულად, უკეთესი პირობები აქვთ, ვიდრე იმავე მდგენლის, თეატრებს და ჰიპოთირის თეატრებს. ეს თეატრები საშავალით შრომისმოყვარეობას ადღენენ. თეატრის თეატრი ძველ, ამირბობრბულ შენაობაში მუშაობს, ჰიპოთირის თეატრი — ძირითად შემოსის რემონტის გამო — კულტურის სასახლეში გადავიდა, მაგრამ ირივე თეატრი მდგარად მოხვდა სინდლებებს. მათ გონივრულად დგაგვიტეს მთელი სურსონი, შეუცვლეს მთელი ახლომდებარე არეალი და ცუდად და მათთვისაც სურსონი. ჰიპოთირის თეატრის სულ ცოცხა დაკავდა იმისათვის, რომ მისი კატეგორიების თეატრებს შორის სახელშეობრიო შევიზრებაში გამარჯვებული გამოსულიყო. აქ მალდიტებას გრნობით უნდა მოიხსენიოთ არა მხოლოდ თეატრის მთელი პერსონალი, არამედ რეჟისორი ი. მესხი, რომელიც ამ თეატრის მხატვრული კონსულტაციის ფუნქციით არ შემოიხრუდა და სამავალითი ერთდებობით და პროფესიული კეთილსინდისებრებით ცხარაო მუშაობაში.

წელს პირველი სურსონა, როცა სოხუმის სახ. თეატრის ქართული და აფხაზური დღესბინე განვიხილეთ, როგორც დამოუკიდებელ თეატრებს. თეატრების დამოუკიდებლად ფორმირება დღე და მისწავლავანი საზოგადოებრივი და პოლიტიკური მოღვენა, ირრრრ დას დღე ხანია შესწევთა ძალა დამოუკიდებელი მუშაობის და ეს მათ დაამტკიცეს კიდევ ამ ერთი სურსონის მანდლოც. სოხუმის ქართული თეატრის საავაგეწი ჩაუდგა უფრო კეთილი, თეატრალურ წრეებში საკმაოდ ცნობილი რეჟისორი, რომელმაც უკანასკნელ პერიოდში მრავალი მინიშნულავანი სექტაკლი შექმნა გორის თეატრში და თავისი შემოქმედებითი ორი დღე საბჭოთა რეჟისორის კ. მარჭანიშვილისა და ა. პოპოვის პრემიების თანხრებაც გახდა. ახალი თეატრის ფორმირებისას უდიდებლად, მანდლოც სინდლებების მიუხედავად, მან შესძლო დღესბინე ენერჯიით ჩართვა დასის მუშაობაში, ადაგინა ძველი რეპერტუარი და სამი ახალი სექტაკლი განახორციელა, რომელთაგან ახლდებარე, ორი-

გინალური გადაწყვეტით, შესრულების მაღალი დონით გამოირჩევა და დღემდის „ნუ გვინია, დედა!“.

შენსონივე დასი პავს ს. კანას სახელობის სოხუმის აფხაზური თეატრის. აქ გამოირჩევი ოსტატების ვერდილი მუშაობის საშუალო და ახალი თაობის ძლიერი გგუფი. ადრე აფხაზურ დასს მრავალი ღირსშესანიშნავი სექტაკლი ჰქონდა რეპერტუარში, მისი გამოსვლები წარმატებით აღინიშნა თბილისსა და მოსკოვში. ახლა, როცა ეს დღე დამოუკიდებელი თეატრია, მის მხატვრულ ხელშეყვანელობას უფრო მეტის ინტენსიურობით მართებს მუშაობა, მართებს გამოცდილი ოსტატებისა და ახალგაზრდობის ხალხი ნიქის გონიერი შერწყმა.

ჩვენი თეატრების მუშაობის ერთი ნაკლოვანი მხარე ისიცაა, რომ ისინი როგორც კარგატელ ცხოვრებას ეწევიან, რესპუბლიკაში მრავალდ ჩამოგვეყვას დამდგმელი გგუფები სოციალისტური ქვეყნებიდან: მაგ. მუსიკალური კომპილის თეატრში მუშევიანი სექტაკლები განახორციელეს პოლონეთიდან და გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკიდან მოწვეულმა რეჟისორებმა და მუსიკოსებმა (მ. დილას, „სადაზარაო საცოლი“ და ჯ. პაიხელის „სეკულიური დღეაქალაქი“). რუსეთის თეატრში უნგრულ მუსიკალურ დაკავშირებას დადგა ფრად რთული და სანტრესკო პიესა მ. სანის „ის ლამაზი, მზიანი დღე“, ბულგარულმა რეჟისორმა წარმატებით იმუშავა მოზარდ მკურნებელთა რუსულ თეატრში და ა. შ. დიას, ეს კონტაქტები ხშირია და მომავალში უფრო ინტენსიური გახდება, მაგრამ ამგვარი გაცვლა ჩვენი რესპუბლიკის შემოქმედებით გგუფებს შორის არ ხდება.

თეატრებმა ვერ მოახერხეს თავი რეპერტუარის იმგვარად აგების საქმეს, რომ ასეთი გაცვლა რეალური გახდეს. სულ ახლი წარსულში ჩვენი სახელობის მსახიობები ვ. გიძიაშვილი, ვ. ანჯაფრადი, მ. ვაგაშვილი, ე. მანგალაძე, გ. მამუკელი, ე. თუმეში ხშირად მიდიოდნენ რესპუბლიკის თეატრებში და დიდად უწყობდნენ ხელს თეატრალური აბოსუფორის გამოცდებს.

ეს ტრადიცია უკლებლივ უნდა აღდგეს და განვიარდეს. თეატრალური ურთიერთობა ძალზე საინტერესო და პოლიტიკურად მნიშვნელოვანი მოღვენა მომე სოციალისტური ქვეყნების დრამატურგიის ფესტივალები, რომლებიც საბჭოთა კავშირის მასშტაბით ტარდება. ადრე ქართულმა თეატრმა წარმატებით მიიღო მონაწილეობა ბულგარეთისა და პოლონეთის დრამატურგიის ფესტივალებში.

გახსულ სურსონში ქართული თეატრი აქტიურად გამოეხმურა უნგრული დრამატურგიის ფესტივალს. რესპუბლიკის ორმა თეატრმა კ. მარჭანიშვილის სახ. და რუსთაველის დრამატულმა თეატრმა სექტაკლები მოამზადეს სექტაკლები. მართალია, „ჩრდილო ბრუნო“ და მ. სანის „ის ლამაზი, მზიანი დღე“.

ლ. მარტოვი „ჩრდილო ბრუნო“ (რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე), რომელმაც თეატრის საექთნოს ძალით მონაწილეობენ, გამოირჩევა შინაგანი ექსპრესიით და დამაბნულად, წინა მონაწილე დას ძლიერი, ერთიანი ტრატული უფრასიანისა და თავისუფალი იდეის ბრძოლის მისწავლელმა კაცობრიობის სტერილი სტიქიის, კაცობრიობის გონივრების დაკასარჩენად. ერთის მხრივ: გვეუბნება სპაზორი, რომელმაც თავის ძლიერებს და წინასწარობას მიაღწია საკვლეპის დღებების ურუკების აღიარებით (შეწვივნის და ეს დაგვიყვებელი რეჟისორისა და მხატვრების მიერ პირველად სცენაში — სცენის ირგვლივ მკაცრად განლაგებულ ფეხურებში, მთელი სცენური გარემოს შავ-წითელ კოლორიტში, ხაერტის და კოსტუმის „სიმბოლას“ და სოლოდორებაში — საყვადისი მამების გოლბენისსული ასექტურობაში) და მეორის მხრივ: ჭრადისის თავისუფალი სულის, ძლიერი გონების, უზარალო ადამიანური ცხოველმყოფელობის გამოვლენება. რეჟისორის ვაზრებიანი რომის პაპი და მისი კარნალები ბრმა დღეგამოსები, მართო რელიგიური მსოფლიოს და აშენდა საეკლესიო მსოფლქნარების ადაბტეკი კი არ არიან, არამედ, სახელმწიფოებრივი იდეის, სამოქალაქო „საზოგადოებრივი“ მსოფლქნარების დამკვეთის. ამგვარი ვაზრების გ. ლორთქიფანიძემ ვაზრად კონსერების მასშტაბი, დაუახლოვა იგი თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების ყუველდღეურ არსებობას, კონფლიქტებს და, აშენდა, უფრო ძლიერი გახდა შინაგანი ბრძოლა და ამ ბრძოლის ტრაგიკული დასასრულის აუცილებლობა ნაყოფი. დიას: „დიდი ეკლესიის“ ეს

მამბე ზოგაწვენ ადამიანის სული უფთოფთობლაზე, საზოგადოებრივი ცხოვრების სტაბილურობაზე, ტრატორე წესრიგზე, ისევე როგორც ციური სხეულების მოძრაობისა და არსებობის წესრიგზე. სამართო სრულია, სრულია იგი მოლიანად და ასევე სრული უნდა იყოს იგი ადამიანის სულში. კაცობრიობამ, საზოგადოებამ ამ „სულერი წესრიგის“ მეშვეობით მიიღწია ამ საზღვარს, რომლის შიგნით უნდა მოხდეს ყოველივე მოწესრიგება. „გარეთ გახსნა“ ამ სამართოდან საქით არ არის და აი, მოიღეს უბრალო კაცი, ჩვეულებრივი მოკვდავი, შრავალტანტევი და მანც სიცოცხლის ტრატორე, უნაქსივითი უბრალო და ბრძენი ჭირადი, ხელის იგი იმ „გარე სამართოდ“, საითყენაც კაცობრიობის გუბედის უღელბა არა აქვს, შრეოღის ამ გაწინასწორებულ სამართოში და არღვევს მის წინასწარობას, რასაც მოჰყვება არამართო საუბრეებში განტყველებული იდებობის ინსტიტუტის წერტვა, არამედ ადამიანის სულის თავისუფლების წყურვილობის გაღვივება, ანუ ადამიანის სულიერი წინასწარობის დარტყვა და, ამდენად, ადამიანის „დაქცევა“, რასაც სამართოს დაქცევა მოჰყვება. ამ თვისის დადსტურბის ის კომპარტული ბილდები, რომლებიც ეუღლებიან ჭირადის სულიერი დებარების დროს, რითაც ვრწმუნდებით, რომ თვით იგივე კი, ძველი წარწერების წყურვილობის გაღვივება, ანუ ადამიანის სულიერი წინასწარობის დარტყვა, ჭერ კიდევ ნაწილობრივ „არსებობს“ ამ სამართოში. აი, ასე მნიშვნელოვანი ადამიანური იდეა გახსნა — მე ვიციოლო, ამ იდითი შრევის სექტეკალი რევისორბა და პიესა გაცილებილი მეტი სიღრმე შრეს, ვიდრე დღეობისა და თავისუფალი იდის, პიესა და ბრუნვის უშუალო ბრძოლა. ამ ბრძოლის ამგვარ მასტრებს ქი განსახიერებს ორი ადამიანი, ორი კვიანი და ძლიერი პირიყენება წარმოდგენილი ი. უანეიშვილისა და ო. მედუნოფთუბცის მიერ. პარაღქსალური ხერბი ამ გმირების დრამატურული წარმოსახვის კიდევ უფრო გარბამეხულაა ცდენურად. ჭირადის გონების ძახლი, მის რვეულოციურ სიღაღურს, სულის შრეობას ვერ მოჰყვება ამ სულის გარბი, „ხორცი“, მოყვარული დიაციის მკერდის ადირს, წითელი დავის და შრით განამოხეულ შდლოლებს. ეს „ხორცი“, არა იდეა ხორცილობის, ცხოველობისთვის ისე მძღავრია მასში, რომ ციური სხეულებიდან საცენ მისწარფებელი მისი სული მანც „მოწვევა“ მიმხედო. რი მის პიესის ეს სხეული არ უღლის ხელს, იგი უზორცოა. თუ ო. მედუნოფთუბცის მიერ ამ როლის გახატების მიხედ სიღრმეს ვერ ამიცივსებთ, შრეიძლება მისი თამაში ტრადიციული მოხუცეების წარმოსახვის სფეროში დარჩეს, ახიერეული, გარტყეულად სასაცილო, მაგრამ შინაგანად ძლიერი მოხუცისა, რომლის მხგავის წრეება გინახავს ცენვაზე. მაგრამ, ეს პირველი შობეტილიების უნდაპირა მოხლოდა, ეს კაცი სულიერად უფრო ძლიერია, ვიდრე ბრუნო. მას არ აწუხებს „მოწვა“, მას არ აწუხებს „ხორცი“, მისი სული უფრო თავისუფლად დანაჯრდობს ზეიური სხეულთა შორის, ვიდრე ბრუნისი. იგი შინაგანი კონფლიქტისგან თავისუფალია, მოლიანად — როგორც ქი ჩანწვდა სამართოს აგებულების საიდუმლოს. მან სულიერი სიმშვიდე და მხნეობა მოიპოვა ამით, დიომობა ეს საკუთრო არსებობა, არ გამოჰყვა „გარტო“, რადგან იგი არ მოჰყვება ამას. თავისი კუმპარტი შინაგანი მოლიანობა ანაცალა ადამიანთა სულში ბჰარის შტეანს და, ამდენად, მიიერი სამართოს მოლიანობის დარტყვებს. აქ ჩანს მისი ცინიზმი — ეს უღმური მოხუცი კაცობრიობაზე ძლიერია, რადგან მან იცის ის, რაც ჭერ არაივან იცის, მაგრამ ამ ცოდნას იგი „ინახავს“, რადგან იცის, რომ არ შეიძლება არ მოვიდეს ვინმე, მითორი პირიყენება დაწად, რომელიც ამ „ცეცხლს“ მოიტაცებს და აი, ეს მითორი პირიყენება მან ეცნადად მათხოვრის დაძმისლი ხაზით შემოსილი, შეუხმეხად და ფოტურად დასახიერებელი. იგი მისი მტერია, მაგრამ იგი მისი სულიერი ძმაა, იგი უცხოა და შრეიძლება, ამავ დღისის იგია მისი განუყრელი ნაწილი. აი, რომრბრია დაწყოილდებულების ამ სირთულეს აჰყავს ეს როლი დიდ ფქსიოლოგიურ და აზრობრივ ზეგაღობამად.

მე შრეიძლია დარწმუნებით ვიქა, რომ უნტრედი სექცილისტები, რომლებიც ამ სექტეკალის სახანავად ჩამოვიდნენ და დიდად მოწონებს მახიობების, შრეგერბის, რევისორბის ნაწუშრეპირა, აღფროვანებულნი დარჩენ სექტეკალის საერთო კულტურის მაღალი დონით, ზედმეტად ენდნენ ამ პიესის საკუთარ ცოდნას და მხედველობიდან გამორჩათ ის ახალი და ორიგინალური გახატება, რაც თეატრმა ჩაჰქოვია ამ სექტეკალში. მართალია, სექტეკალთა საბჭოთა კავშირის სამსი თეატრის მიერ დადგმულ სექტეკალთა

შორის უარდნულად საბატო ადგილი დიაკავ, ჩემის აზრით, იგი განსაკუთრებული გამორჩევის დონის იყო ამ პანორამულურად

ამვე ფესტივალის ფარგლებში წარმოადგინა რუსეთის სექციონმა ცნობილი უნტრედი მწერალი კალის მაგა და სხვის პიესა, რომელიც უნტრედილ შემოქმედებითაა გაჭყობა დადგა. პიესა რთულია, შრავალტანტევი, ელისახედის ცუქის სისლამი დრამა და თანამეორვე ირეტულტალური დრამის ერთგვარი სინთეზი. მასში ფოტურები ძალსხმევა იდეათა ბრძოლასა გულისხმობს. სექტეკალი პირიყენულად გამართულია, ძალზე საინტერესო თამაშობს ქ. მარაშვილი და ი. ფულანია, მაგრამ იგი აქი, ისტორიის წარსულში დარჩა, ვერ გააბა სასიციცლო ძაღი თანამეორვეობასთან, თუმცა ამის საშუალება სექტეკალში უსაოფრო არის. ჩემის აზრით, რევისორბი დათვარა ასოციკალითა იმ სიწყველემ, რომელიც ამ პიესის მეოლი სიღრმისებრი უახსენებლ გახსნას შეიძლება მოჰყოლოდა და შრე გაწვდა ვარტეა — მეოლი სიმართლუ თქვა და არც სიქვა. ასეთმა ორგოფობამ პოლიტიკური სიმწყვედე ამ ინტელექტუალური სიღრმე დეუარტვა პიესის და იგი დარჩა როგორც პრეფესიული დათვარა გათამაშებულ ტრადიციული ისტორიული სექტეკალი, როგორც ილუსტრატია უნტრედი ისტორიის ერთი მინაჯვეობა.

საერთოდ, ამგვარ ფესტივალებს მეტი გულისხმური უნდა მოეკიდნენ ჩვენი თეატრები. ეს არის არა მხოლოდ შექმნიერა საშუალება სოციალისტური ქვეყნების თეატრალური კულტურის გაწინებისა, არამედ კონტაქტების, ურთიერფრეცულების, აზრთა გზახარების, ახალ მიმდინარეობათა წვდომისა და მომავალი გასტროლებების ფართო ასახურა. შემთხვევითი არ არის, რომ საკავშირო კულტურის სამინისტრომ ძლიან მაღალი უფვალება მისცა ამგვარ ფესტივალებს და აქტორები მოუწოდეს ყველა თეატრს ამ კონტაქტების ინტენსიობის გაძლიერების ყოველი ინიციატივა.

თვით რესპუბლიკის ფარგლებში ჩვენც, თეატრალურ საზოგადოებასთან ერთად უნდა ვაწყობდეთ ამგვარ ფესტივალებსა და დეატალიტრების ეს დიდად ახალისებს თეატრალური მუშაყენს და დამატებითი სტიმულია შემოქმედებითი ძიებებში.

გასულ სესონში ერთი ამგვარი ფესტივალი ჩატარდა ქ. მახარაქში — სოფლის ცხოვრებასში მიმდენილი თეატრალების და-თავალიტრება — რამაც ინტერესი გამოიქვია თვით აქტორებსა და მაყურებელთა შორის. ქ. მახარაქში, გულისხმობი მასპინძლები გარმოვიტყა, კარად ორგანიზებულად ჩატარდა ეს ფესტივალი, რომელშიც დასავლეთ საქართველოს თეატრებმა მიიღეს მონაწილეობა. ზოგიერთმა თეატრმა მაგ. ქუთაისის დ. მესხიშვილის სახელობისა და მახარაძის თეატრებმა სექციალური დადგენილი მოამზადეს და პრევიდია ფესტივალის დღეებში წარმოადგინეს, რამაც გარკვეული აზრი და სიღამაზე მიიწვია მას.

უახლოეს ხანში გაჩნდა ახალგაზრდული თეატრებისა და ახალგაზრდობის ცხოვრებასში მიმდენილი სექტეკალის რესპუბლიკური ფესტივალის გამართვა, სადაც სტუმრად მოწვეული უყვევს ახალგაზრდული თეატრები მომე რესპუბლიკად იდნენ, რაც უმეტესად გარჯდეს ამ ფესტივალის მასშტაბს და საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოაქცეს მას.

ყოველი თეატრის ცხოვრებაში დგება პერიოდი, როცა იგი უნდა გახდეს „თავისი“ მაყურებლის საზღვრებს, აჩვენოს თავისი ხელოვნება ახალ აუდიტორიას, მოისინის ახალი თვალსაზრისი იმაზე, რაც სურნების მაშინლუ უყვითობა. ამგვარი გახსნების მასშტაბი ამ მნიშვნელოვან თვით თეატრის სექტეკალის, თეატრის შემოქმედების მნიშვნელობით არის განპირობებული. შრეწმენილდებმა, წარამდებელმა დაჯორტენებულმა გასტროლებმა თილისში, ქუთაისის სხი. თეატრს განუტყველა აზრი იმის თომაზე, რომ შესაძლებელი იყო ამ გასტროლების არცაღის გარჯდეს. ეს აზრი არ იყო მოკლებული საფუძველს. გ. კაჭორაძის ინტერვიუთ, სანტრეტრესი, ვიცოლო, ძალან ინტენსიური მუშაობა შეუქმნელები არ დარჩენლა არც ჩვენივს და არც მოსყოლი კრიტიკოსისათვის, რომლებმაც საკავშირო უფრნალის ფურტლებზე საკმაოდ მაღალი შევახება მისცეს რევისორბისა და თეატრის შემოქმედებას. თეატრი გამოწუნლად და ორგანიზებულად შეუდგა საზღვლის გასტროლებისათვის, რომლის მოწინაა თეატრალური საზოგადოების „მეგობრობის თეატრმა“ ითავა. მართალია, ამ გასტროლებმა





მომავლისათვის გადაიწია, მაგრამ შრომას უყვალოდ არ ჩაუვლია, განახლდა თეატრის რეპერტუარი, რომელიც შეივსო თ. შექსპირის „კორიოლანოსით“, ერთ-ერთი სერიაოზული და ხანტრეტული სპექტაკლი. გ. ქავთაძის ეს მნიშვნელოვანი ნაშუქვარი, რომელიც დადგენილი არ არის სერიაოზული სტოლისტური დრამატული განსაზღვრის შესრულებისას, ფართო მხატვრის, მრავალმხარისი სანახაობაა. სპექტაკლის ფორმის საქვია იდეა ფრად ხანტრეტულია. იგი ჩანაფიქრმა როგორც განადიოზული სპექტაკლი, რომელიც რომელი მოქალაქეთა წინაშე წინასწარ შემუშავებული რეჟისორული დეკორაციების მიხედვით დადგმულ ხალხის ტრიბუნაზე, კრიტიკულად განმარტებული მტრები სცივინის ველურებისა და ოქროს ბრუტოსი. ამგვარმა ჩანაფიქრმა განაპირობა ნიღბებისა და ნიღბების ის სიმაღლე, რომელიც სცენიდან მომდინარე. თვით ველურების და ბრუტოსი ამ დღეი შემუშავების, დრამატოგრაფი სტუდიის შემქმნელების არიან და მისი ნიღბისაში მონაწილეები. მხატვარი ი. ნინუას მიერ შემქმნილი დეკორაციები ქალაქის უზარმაზარი კარიბჭე სცენის ორივე მხრიდან ზედ მიბჭენილი კედლებით, ერთდროულად რომის ქუჩაა და ამ ქუჩაზე დადგმული დეკორაციები, რომელიც მიზანსცენიერებისა და ჩაფუფი კომპოზიციების შესანიშნავ საშუალებებს ქმნის. ამ დეკორაციებში კომპოზიციურად „ნამდვიარი“ ნიღბისათა გავრცელება, რომელიც ისტორიული კონტექტის უფრო მიწვევა და ხალხის ამ ორი ტრიბუნა მიერ „ნახაბული“ დეკორაციული დემონსტრაცია, რომელსაც სპორტისათვის იყენებენ. რეჟისორის ამგვარი ჩანაფიქრი განსაზღვრავს სპექტაკლის ფორმას — ვარტე, მიედანვე, სივრცეში გამართალი მოქმედების, მოძრაობის დინამიკის და რიტმის. აქ უყვალდური უკიდურესობამდეა მიხული — დაწვეული ან ნიღბისი ქორის ვარტე მორჩილებით, რომლებიც პატარ ბრავილის ბრძენებით განსრულებულინი მოეშურებან შეუცნობილებსავე, ისე რამდენად და კრიოდალის მოქალაქეების ადგილობრიობა თუ აღტყვეობის დამთავრებელი. მაგრამ ამ სპექტაკლის ეს პირობითი ფორმა, თავისთავად უფრო ხანტრეტული, ერთგვარ შინაგან წინააღმდეგობაშია თვით ტრაგედიის არსთან. საქვია იდეა, სტოლისტი ამ სპექტაკლის ფორმისა, საქვარისი არ არის მთელი ტრაგედიის მანძილზე. იგი ჰყოფინს სპექტაკლის ნახევარს და რომის პირობითობა შეიძლება მიიღოს და გავიყოს. იგი ჰყოფინს იმ სცენებზე, რომელიც რომში ვიარადება და მერე აქვე წვდება, რადგან ტრაგედიის მოქმედების უმაღლეს არიან აქტიური ველურებისა და ბრუტოსი, მათი ასახეუნი რომის ქუჩაზე, რომის მიედან და აქ გათავაშებული სცენები. მათი რეჟისორული ხელი ვერ სწვდება ვერ ველურებისა და ვირგლიათთან დაჯეშორებულ სცენებზე, ვერ აფუფილის საშუაროს კორიოლანს. ამიტომ ტრაგედიის განკვირებლათან ერთად, გ. ქავთაძის ჩანაფიქრი ხელგუწერებისა, ჩალატანების შთაბეჭდილების სტრუქტურა, თუმცა მრავალი სცენა რეჟისორული ოსტატობის, გამოხატულების თვალსაზრისით, გარკვეულად შთაბეჭდილად არის დადგმული, მას ალთა შინაგანი სისასვე. ვახუშტია როცა ტრაგედიის პირველი ნახევარი ველურების და ბრუტოსი თავიანთი ნენა-სურვილის მიხედვით იყენებენ კორიოლანს ხათიათის სუსტება და ძლიერ მხარეებს, რომში შემქმნილი სიტუაციას, მაგრამ შემდეგ მოქმედების განსაზღვრავს არა მათი სცენარი, არამედ თვით კაიოს მარციუსის — კორიოლანის ხათია, მისი ბრუნა — ამაშია შექსპირის გენიალობა სწორედ — იგი ახლად არ დეტალბს ამ ბუნებრიობას, სიადანვე გამოდის შემდეგი მოქმედება. ე. სენამდე ტემპერამენტითანი, ფიზიკური ძალის გამოხატულება მსახიობი, გარტრებულ მხატვრული შთაბეჭდილების სტრუქტურა — არის სცენები, სადაც ჩვენ ვხედავთ ჩვეულებრივ ადამიანს, გონიერ სარდალს, სხვა სცენებში იგი ხალხი პატივების, ტემპერამენტის გარეგნულად იმდებვის გავლენაში ექცევა. თითქოს სარდლობის ახდენდეს შესრულების ამგვარი მანერისა, მოხლოდ პარადირებისა და იუმორის გარეშე, შესანიშნავია მენენიოსის როლში დავალიშვილი — შუარი, მიწერი, მართალი, შინაგანად ენაწრფილო, ხალხის წყაღიდან გამოსული, მისი სიბრძნისა და გულგულების განსახიბრებელი, რომელიც უპირისპირდება ნიღბითანთა და ფარსეველთა საშუაროს. იგი თვით ხალხია, მისი სტრუქტურა, ხოლო რომელიც მოქალაქე — რეჟისორის განსრულებით — ბრბოა, მრავალთავიანი ბრბო, რომელსაც სიითაც მოისულებენ, იქით წარ-

მართავ — (აქ იღებს სათავეს რეჟისორის აღფერობა — ბრბო ნიღბისების ბუნდში ხელის დათორით მსდლებლობა და რომელიც ნებისმიერ ფარსს მთავრებენ მონაწილეთა, ფარსში, რომელსაც ზოგჯერ ისტორია ეწოდება. რეჟისორის ეს მხატვრული ჩანაფიქრები ხალხისა — ამ შემთხვევაში პერსონაჟიკური ბუნდების სახით და ბრბოს წინააღმდეგობის ძალთან კარგად არის დაგმომცემლი არბობიერად და პლასტიკურად. მაგრამ სპექტაკლში, როგორც ვიკივად, სტილისტური მოლონობა ვერ არის მიღწეული. აქვეა ვილფონია — მ. გელაშვილის მიერ ცრუ კლასიკურ მდინარში წარმოდგენილი.

რაც იღებს და სერიაოზული მუშაობა ვაწეული ამ სპექტაკლზე, ღირს ხელმძღვრედ მოუხატებენ რეჟისორი მას, გადაამართის, რათა ხანტრეტულიდ შეინარჩუნოს იგი რეპერტუარში. ეს მთი უფრო საქვარია, რომ ქუთაისის თეატრის მოსკოვში გატარების საკითხი სრულიადეა არ არის მოხსნილი ღღის ექსპედიციან.

ვასულ სცენაში ქუთაისის თეატრში დაიდავა ქუჩის სპექტაკლი, აქედან ა თანამედროვე ცხოვრების აქტუალურ პრობლემებს ეძღვნება. ამ ანისედან ოთხი ქართველი ატარის სიხსა; ეს ტენდენცია, რომელსაც თეატრი უნაანსენილი წლების მანძილზე ერთგულად მიჰყვება, უფრო და უფრო ძლიერდება და ყოველი სცენის არსებითი ნიშანი ხდება.

სადაც უფრო ხანტრეტულია მის გარემოება, რომ ეს ეკისვე პიესა პირველად მოხლოდ ქუთაისის თეატრის სცენაზე დაიგვირა. როგორც ჩანს, თეატრი საყუარის რეპერტუარის ძიებშია და, ამავე დროს, პირველ ანიტებს სცენურ სიოცხლეს ქართველი ატარების სიხსეს თუ პროზაულ ქმნილებებს. სწორედ ამ სცენაზე გაიცოცხლდნენ რ. დუმეშის „მრავალისი კანონის“ გმრები, ჩვენი თანამედროვენი, რომელთა ფიქსია და მოქმედების სფეროა ბრბოლა ზეგობრივი სისხტეკიასთვის, ადამიანის ბუნების დამორგულებელი ბოროტ მიწარფებისაგან წართხილებულია.

ამავე თეატრის სცენაზე განსაუთრებელი ნარატივითი მიღის გ. ბათიაშვილის „კალი“, გულწრფელად დაწერილი პიესა, ქართული სეუარული გამოპირა, ქართული კულტურისადმი, ქართული ხასიათისადმი და გზობელთა მშვიტარებელ მიერ მამულიანადმი დაიდა პატივისცემით აღსაქვა პიესა, რომელიც ქართველი ენარაულია სისტემატრული განსაუთრებელი დადოვებებს, უწყალოდ, ძალდაუტანებლად გვიხატავს ამ ორი უძველესი ერის შეშლების ურთიკობისა. ამ პიესის მამორაგებელი მოტივი, თუ ქვეტექსტს ამოვიკითხავთ, საქართველოსადმი სეუარულია, მოუცხლებელი, მარადული მოგონება ქართველი მიწისა. ამ პიესის განმორცილებელი ვაკეველ სიფათობა არის დაჯეშორებელი, იგი არ უნდა დადოქეს დატბიოლულ, დამაქრულ აღსაჩებად, სენტიმენტალურ განმობათა ნიღბის სათავედ და მომხიზველ იარაღად, რისი საშუარობა არის სიხსაში და რაც ხანდახან უნახავს სპექტაკლში.

თბილისელი მაყურებელს წინაშე ერთგვარი შემოქმედებითი ანგარიშით წარსდგა ვასულ სცენაში ბათუმის ი. ტევეკიანის ხან. თეატრი, რომლის მიმართ ჩვენი თეატრალური საზოგადოება ყოველთვის განსაყურებულ დაინტერესების იჩენს, რადგან მესხინებში გერ არ წარუღობა კალიმ ამ მშვენიერი სპექტაკლებისა, რომლებიც მისი სცენიდან წარმოედგინება. ახლა ბათუმის თეატრი თამაშთა ცვლის ერთ ციკლს ამთავრებს და რეპერტუარის ძიებითად სიმძიმე დასული თამაშის მსახიობებზე და ახალგაზრდობაზე გადადის. თბილისში გამართული გატარებელი შენახება იყო ვასული წლების მუშაობისა და იგი 1978-1979 სეზონის მდგომარეობას არ ასახავს, თუნდაც იმიტომ, რომ ეს სეზონი სასაქტოლო რეპერტუარის აღდენის მომხარება.

ერთგვარი სტოლისტი შემდეგ თეატრის აქტიური მუშაობის კვალი დატყუ. მან ერთ-ერთში პირველთაგანმა დადგა თ. ქვიდის „ბუდე მეტყერ საერთოლ“, სადაც მკაც სევიკოლოგიური პორტრეტი მშვენიერად წარმოადგინა ც. ახანიანიმ, და ასევე პირველმა მიმართა მ. ბუდეკვიცის „სიბოლესი“ ამ ურთილენსა და ღრმა აზრის შემეველ პიესას, რომლის ყველა პლასტიკის ამოწევა, მართალია, ვერ შესძლია თეატრმა, მაგრამ ა. ტაყაიანისა და ი. ცინაძის მიერ შემქმნილმა სახეებმა ცუდი შთაბეჭდილება არ მოახდინეს. მართალია, ორივეს ამ როლებში ძირითადი მონაწილე სწორად ექვე შესრულებული, საერთო სურათი, საერთო შთაბეჭდილება შექმნილია, მაგრამ ამ სურათს ალთა აუცილებელი დეტალები, ნიუანსები, რათა მერე





სიკაცულე, შეტი შინაგანი მოძრაობა იგრძნობოდა. საერთოდ, ეს ნაყოი სხვა საავტოროლო სექტორებშიც იგრძნობოდა იმ განს. ვაგებით, რომ სხვა მსახიობებს ეს ნაყოი უფრო აშკარად აჩნდათ. ეს არის მონიტორინგობა, შინაგანი მოქმედება, არა სისრულე. ნაყოივს გრადუაციე, ცოცხალი დედალად, მოვლადენილი სველი. ის მომუშაობდა რაც იქნება სცენაზე გამჩინებისა და პირველი ფრაგების წარმოქმნის, აღარ იზრდება, აქლია მას ვარია-ციები, სხვადასხვა რაუსი. ამიტომ სექტორად და სცენური პრაქტიკის მოხლებულია შინაგან მოქმედებას, აუცილებელ განვითარებას. თეატრის რეჟისურის სწორედ ამ ხაზით მართებს მუშაობის წარმატება და მეტი ცხოველყოფილობის შეტანა საერთო თეატრალურ ატმოსფეროში.

კვლავ აქტიურად არის წარმოდგენილი ჩვენი თეატრების რბეტიტურაში დამატურტ ვ. ჩხაიძის პიესები „შოშიშოშოვობა“, „ოკავი-სუფლია თმას“, დიდი ზარი“.

უფრო ადრე „შოშიშოშოვობა“ ქუთაისის თეატრის სცენაზე დაიწყო და მას წარმატება ხვდა წილად თეატრის თბილისში გატარების დროსაც. შემდგომ იგი ვ. ლორთქიფანიძემ დადგა. მ. მარკანიშვილის ს.ხ. თეატრის სცენაზე ვერაკო ანჯაფარიძის მონაწილეობით.

ძნელა აღტაცების გარეშე ილაპარაკო ჩვენს სახელოვან მსახიობზე, რომლის უბრუნებლობა ნიშნა კვიცვტ გრძობად გაივლია და ქვემარტია სისხარული მოკვტანა. ჩვენ გვსჯივარდა არა იმდენად მისი დიდი ოსტობა, რომელიც ყოველ მოძიარბაში, პაუზაში, გამოსვლაში, სხვა გმირებისადმი დამოკიდებულებაში სწვივის, არა იმდენად მისი ნაწვლილი მსახიობური სიბრძნე, რომელიც მის ქვიცვარდ თვლებში და ყოლის მიმტკვებელ დიმილიშ მოსწახს, არამედ მისი მარად ახალგაზრდული „სული შემოქმედება“, რომელსაც განაწლებდა მოკვტ ადამიანებისათვის, თავისი არსებობით სხნა მოკვტ სხვათა ტაქტული თუ განაწამები სულებისათვის. სწორედ ასეთ ადამიანს შეუძლია გაიგოს სხვის სულიერი სწარმოში მომხდარი უბიტიტორი ძვრტყე, ჩანსწედს მის საიდუმლოდ და ადამიანური იჩუმების გზაზე დაეყურს. მხოლოდ ასეთ კეთილშობილურ სულს შეეძლო ბოლომდე, იმანტურად და არა რაიმე მოსარტების კანტობით, იწდოს სხვის, რადგან ეს ნდობა ჩანტვილია ამ აღზრდილთა იკ არ არის, არამედ თანდუყოფილი თვისებაა. ამიტომაც ასე ადამიანურად გასაგებია მისი ურთიერთობა ქურდ დაბრისთან, ბებიასი და შვილიშვილს, ამ შემხიბვრება ვურტახს, ურთიერთსიყვარული. გურამი სწორედ ამ ქალის შოშიშოვობა, მასაც ადამიანის სულის სიბრძნე დაუაღებელი სიკეთის ვაღიძობებს განწუგობივლი, მისგან ტრე შეუძნობელი ნიუ აქვს. ამგვარი სანდტრეტის ფსიქოლოგიური ურთიერთობით ვამბდდრტს პიესა რეჟისორის გ. ლორთქიფანიძემ, მსახიობებმა ვ. ანჯაფარიძემ, ნ. ბერკაშვილმა და ნ. შვალბერიშვილმა, მშვენიერია ბოლო სცენა: გამკვტრავალე ფრადის იქით ძველი, გარინდებულ სურათი წინასტებისა, რომელიც უფრთდება ვ. ანჯაფარიძე, ქრდება მათთან ერთად, რაც წარუშლად სუცდას გვიღვიძებს იმ ადამიანების მიმართ, ვინც შესაძლოა, დიდ სწავილას ასარტეწე არ ქიხდა, მაგრამ თავისი ცხოვრებით სხვებისათვის ზნეობის დაუწყვარბი ვაგალითი იყო.

გასული სეზონის მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ საქმიანობად უნდა მივიჩნიოთ ვ. მარკანიშვილის თეატრის გამარტკვება მოკვტინარო სიკვალისტურ შეტბირებაში. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრი შენობის რეკონსტრუქციის გამო, დიდის დავკანებით შეუძლია მუშაობას, მან შესძლო ყველა მანქანების წარმტრებელი შესრულებად და ფრიალ საპატოო ჭილდოს მოპოვება, რაც ამხ. ჰ. ნ. დემიჩაშვილს პირადი დებეტიტი მიუღოცა თეატრის. ასეთ შეტბირებაში გამარტკვებას ძალიან მნიშვნელოვანი მატერიალური და მორალური კომპენსაციე ახლავს თან. გამარტკვებელი თეატრი პრივილიგიტრებულია ყველა ვითარებაში, იქნება ეს საგანტროლო მოგზაურობა თუ შემოკლებილითა ჩგუფების გაცეცა, ერთი კატეგორიად აღ უფრო მაღალი კატეგორიის ვადასვლა, უმაღლესი კატეგორიის მსახიობების რაოდენობის ზრდა და სხვ. ჩვენი დრამატული თეატრის ხელშეწყობილება მეტის სტიროუფობით უნდა იზრდომინ ამ ხანის სავაწვირო ფრუფუმებში სახეობის მოსახედალ.

როგორც ვთქვი, გასული სეზონის დრამატურგიაში მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო თ. ჭილაძის ორი პიესის გამორჩენა, რომელთაც

უმაღლ მიიპურეს როგორც ჩვენი თეატრების, ასევე ლიტერატურული საზოგადოებრივის ყურადღება. ის პაუზა, რომელიც უტანასწეულ პიესას მოჰყვა, როგორც გამორტყვა, სახეე ყოფილა სერიოზული, ჩადრმავებული მუშაობით ადამიანთა ურთიერთობის რთული ფსიქოლოგიური საკითხის ნათელი გადმოცემისათვის.

მისი „სულდ მეტტრე სამოულე“ გასულ სეზონში ოთხნა თეატრმა განახორციელა (მ. მარკანიშვილის ხ.ა., გარის, ბათუმის, ქვიათურის თეატრები) ბოლო „როლი დაწმუხები მსახიობს გოგონასათვის“ თეატრის ხ.ა. თეატრმა. თეატრების წლივანდელ რეპერტურაში პიესებს უფრო ფავლსარინო ავაციო უჭირავთ.

სრულიად განსხვავებული ინტერტრეტიციით წარმოადგინეს ეს პიესა გორის ვ. ერისთავის ს.ხ. და ვ. მარკანიშვილის ხ.ა. თეატრებმა. რეჟისორმა ი. კაკულიამ იგი გაიარა როგორც სექტორტრეტივიში, სადაც სვედიან, გულსშემტრულ მოგონებებში საყურადღებო ცხოვრებისეული შეცდომებია აღიქვმიან როგორც სულის მოუწელებელი ტრადიციები, რომლებია საბუნად არც ყოვლის გამკურნავი დრე ამდინდა და არც აწინდელი მონაწილა. სექტორტრეტივიშმა როგორც შესუსტებული ნაწარმიები — არა იმტომ, რომ მის ტინალობას ძალზე კარგად ეხმება ა. მკავარიანის პირველი საყოფილო კონტრეტი, სადაც თითქმის მიუსვლილი, პოეტური სული აღსარება ვადმიტყვობი, არამედ თავისი წნობით მთლიან აღგზობია. გორის თეატრში პიესა კონტრეტულ სცენურ გარემოში არ ვითარდება — შვად მისილი სტყვის სიბრძნად წინაა გამოსული სცენური დაწვა, ასევე შვად შემოსილი. აქ, ამ ცარილ მოდუნად სიეთის ძაბვით, სიეთის კონდისტრიტორ არის გადმოტყული ამ ორი არსების — მკავას და ბესოს ურთიერთობა. თითქმის ისინი მატერიალურად ქტული დროსა და სტრების სკანში არიან მოქმედებენ. ი. კაკულიამ კონტრეტულად გამოიტაცა ეს ადამიანები, მაგრამ მათ ურთიერთობას, ამ კონტრეტულობასთან ერთად, უფრტტხვად ზოგად ხასიათი მისცა, მასტრები მიანდა. ამ თავისი ფორტით კამტრულ პიესას, იმდენი სიბრძნისეული კლასიკა, რომლის თანდათანობითა გარბა იმდენვა სულიერი ცხოვრების სრულ სურტას. ამ ზოგადობად, რაც უკავშირდება სულიერი ენეტრეის ამო ბარტვის მწარე შეგარტმება ადამიანის ერთადრითი, განწუგობილი გარბნის დღეობის დრამას — მივდივარ მკავას და ბესოს კონტრეტულ დრამაში.

გ. ლორთქიფანიძემ ამ პიესის განხორციელების სრულიად საპირისპირო ტაქტიკა აირჩია. იგი კონტრეტულად მოიღოს ზოგადობასეენ. ეს მისი რეჟისორული ხედვისთვისაა საერთოდ დამახასიათებელი მკავ და ბესო. ვ. მარკანიშვილის თეატრში კონტრეტულ გარემოში მოქმედებენ, მათი ურთიერთობა ორი საინტერესო ადამიანის განწუგობილებული ურთიერთობაა. მათთვის ყველაფერი რეალურად არსებობს, წარმოსავა მხოლოდ წარსულის მოგონებებს ციცოცლებს, რომლებსაც დღევანდლობასთან, არსებულ ურთიერთობასთან აქვს კავშირი. სახვები აქ გაცოცხლებული არიან, ეს ქვეშობრტალ ბუდა მეტტრე სარტულად და ჩანარადეც არ უნდა იცვალდ ამ ბუდეს შევარტბული მარტოდ-მარტოდ იგრძნოს თავი, ისინი მოუწყვებულნი არიან იმ საზოგადოებისაგან, სადაც ფსიქურად არსებობს, ისევე მოუწყვებულნი, როგორც მოგონებებთან. დიახ, ამ გმირებს მიანიჩია, რომ იქ, გარეთ მათი არსებობა ეფერებოდა თუცა მატერიალურ გარემოში, კონტრეტულ საზოგადოებაში კონტრეტულად მოქმედებენ, ნაწვლილი არსებობა — სულიერი არსებობა. სწორედ აქაა მიწეული — კონტრეტულ გარემოდან გამოტყვის გარე, მაგრამ პარადოქსი ისაა, რომ სწორედ ეს რწეულია ეფერებული. როგორც იკ ამას შეიგნებდა და იგრძნობენ გმირები, ახალი, დრამატული შუქით განათდება ურთიერთობა და ნათლს ვაღბის ილუზორი გარბნობების ვაფტტვის მთელ სმწარე. დრამატურგის ამ ქტებტების განხილთ სექტორტრეტივიშმა უნდაც საზოგადოებრივი ეფერებობა, ზოგადი ხასიათი ადამიანის სულიერი მისწრადებების ქვეშობრტების მარადიულობისა.

რუსეთის თეატრი, რომელიც შეუფერებელი შენობის გამო მშობე ვითარებაში მოქტეული, სრულიადეც არ ფორტოს სასოწარკვეთილებისაგან ფარ-ხმალი დეყაროს და პასიური მჭვრეტელის პოზიცია დაიკავოს, პირქით, ახლანდელი ხელშეწყობილება დიდ-ლობს თეატრის მიერ ადრე მოპოვებულ პრესტიჟს არ დასწეს და ყოველ დღონს მხარობს საყოფირო რეტრეტორიის შემუშავებისათვის. ასე გამორჩენა გასულ სეზონში აფიშზე ლ. სანიკიის „უიე-

ხადი შემომავარა", ლ. თაბუკაშვილის „დარბაბებს მიღმა გაზაფხული“ და დუმბაძის „ურთიკელა“.

სრულიად განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობს ლ. თაბუკაშვილის ეს პიესა სწორედ რუსთავის თეატრის ინტერპრეტაციით. რამაი ამ წარმატების საიდუმლო — ანუ როგორც ტერმინოლოგის ჩვენს ეპოქაში იტყვას ბოლომდე — ფენომენი წარმატების უპირატესი ყოვლიან წინდობრივ პრობლემებს სიმწვევში; ახალგაზრდა კაცის ავრიაკიბეზული სულის მიერ კუმპარატების ძიების რთულ პროცესში და თვითშეზღუდვის გზით, ტკივლების დამატებით, ყუბო წარმოდგენების დაწვრივებაში. ლ. თაბუკაშვილის კარგად ცნობის ახალგაზრდობის მტკივნეული პრობლემების მწიფდობაში არა მხოლოდ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, არამედ თვით ახალგაზრდობისათვის. მისი გმირები დღევანდელი ქაბუკები და ქალიშვილები არიან — მზიარულინი, გონებაშახვიანი, პოეტური, მაგამ ჯერ არ მცნობი არა თუ ცხოვრებისა, არამედ სასულიერო თავის. ბუკაის მიერ დადგენილი სექტაქული სწორად საკუთარი თავის, სასულიერო პრობლემების პოვნის პროცესს ასახავს. პროცესს, რომელიც გულსმზობის სიცივის ტანჯვით შედგება. ამ დრამატულ პერიპეტებში ახალგაზრდობა მისთვის ნაცნობ და ახლობელ პრობლემებს ხედვას და ამიტომაც ასე ეტანება სექტაქულს.

ამ თეატრის რეპერტუარში თავისებური სხივი შეიტანა მ. დუმბაძის „ურთიკელაში“ გამორჩენამ. ა. ქუთათიძისა — სექტაქულის რეგისრებისა და ინსცენირების ავტორისა — სურვილმა, მაინცდამაინც განსვლილად იმ სცენებს და ეპიზოდებს, რომლებიც თავის დროზე ასე ეფუძნებოდა გამორჩენას გ. ლორთქიფანიძის სექტაქულში „მე, ბებია, ბლიკო და ღირსიანი“ — გარკვეული დიდი დადებითი ამ სექტაქულს. თუმცა არც ამას აკლავ ადამიანური სიბოძი და იუმორი, ახალი სცენებიც თავისებურადაა გადაწყვეტილი — განსაკუთრებით კარგა ანზორი ერქომაშვილის მიერ შერჩეული და აჩინარებული მუსიკის ფონზე გაშლილი მოქმედება, მაგრამ შეგარბნა უკვე არჩებულის ვარაიკისა მაინც არ სტოვებს პრინციპინადა მაურებელს, ეს კი ემოციურ ზემოქმედებას რამდენადმე ანელებს.

ქართული თეატრალური კულტურის სერთო თბილისი და მდინარეების სრული წარმოსახვა შეუძლებელია თბილისში მომწევე რუსული თეატრების, აგრეთვე სომხური თეატრის შემოქმედების ანალიზის გარეშე. გზობიოვლის სხი. თეატრი, ჩვენი რესპუბლიკის თეატრალურ ცხოვრებაში გარკვეული დონის მიმცემი, ამჟამად სერიოზული შემოქმედებით ამოცანის წინაშე დგას.

ურასსენელი სტრუქტურის მანქანები ამ თეატრის მთავარი რეჟისორია. ა. ტოვბონოვოვი ძალზე ენერგიულად და პრინციპულად ეყობოდა რეპერტუარის შერჩევას. დიდ ურთაღლებას უთმობდა რუსული საბჭოთა დრამატურგიისა და პროზის საუკეთესო ნიმუშების განხორციელებას. უფუკვლად ხაინტრეგო იყო მის მიერ დადგმული ისეთი სექტაქულები, როგორცაა: ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარის“, ა. პუშკინის „თავსაზრისი“, ა. არბუზოვის „მე, ცირი თამარბანი“, ა. კიტცეშვილის „სამოთხის ვაჟობა“, განკუთვნილი სტრუქტურის, ე. ი. სწორად ის სტრუქტურა, რომელიც მის მოსკოვში გადახვალას უსრბრდა წინ, ყველაზე უბოლოდ აღმოჩნდა: გზობიოვლის გარდაცვალების 160 წლისთავისადმი მიძღვნილი სექტაქული „სიყვალის შემდეგ“ არც გზობიოვლის სხვისგან ეკადრებოდა და არც გზობიოვლის სახელობის თეატრის პრესტეჟს. მართალია ამ თეატრმა განხორციელა გ. ზუხაშვილის „სადენი ამინდი არ არის“ და უბოლოდ კალამბურად თუ არ ჩამოხარბიებო, ვერც ამან შექმნა ამინდი თეატრში. რუსთაველის თეატრის მავალით წახალისებულმა, რომელიც „რიჩარდ III“-ის დადგმას ათი თვე მოაწოდებდა — აღ. ტოვბონოვოვი განხორბდა მხავანი ანალიზის შექმნა, შექსპირის „სისხნარი ზაფხულის დამწე“ დადგმით, მაგრამ, ჩემის დრმა რწმნით, მხოლოდ ექსპერიმენტისა და გარკვეული კუბო-სტიკის სერეოში დარჩა ყოველივე. შექსპირის მზიარული, პოეტური, ბრინჯილი მეტატაციებით ტლამე, პირდაპირ მეტამორფოზებს დაეურბნო. პოეტა გამკრალია სექტაქულად, იგი რიტორიკითა შეტყუალი, მზიარული თამაში უბო, ძალდატრბეულ უბსტიკას ეურბნობა. სექტაქულის პირობითობა გაუგებარ რებუბებშია გადაზრდილი. თეატრის ახალ მავტურელ ხელმძღვანელს გ. ურბადა ნიანა მრავალი პრობლემა აქვს გადასაწყვეტი. აუცილებელია, რომ თეატრმა თავისი სიტყვა თქვას თბილისის თეატრების ანსამბლავში.

ში, თავისი რეპერტუარი ერთგვარად შეავსოს და ახალი მტკივნეულები ჩვენი თეატრების სერთო აუზში და, რაც მოაქვს მსახურს, გახდეს კუმპარატო რუსული დრამატურგიის მესტოვე სკარბოველი და საუკეთესო ქართული სიკების პროპაგანდისტი რუსულ რებუბებში. ამ მისიის შესრულების გარეშე ეს თეატრი დეარგავს ფუნქციას.

ამ მხრივ შესაწინევედ უკუეისი მდგომარბობა აქვს მოზარდ მავტურელთა რუსულ თეატრს, რომელიც თანამედროვე რუსულ სიკებს, კარგად უბრბებს რუსულ კლასიკასაც და ქართულ სახავა-სიკებს, ახალგაზრდულ სიკებს. ეს უბეჭედ მ. მირტოვლავს დამსახურბება, რომლის სექტაქული — ვლ. მიაკოვსკის „აბანი“ მკუთარი თეატრალური ფორმით, პოლიტიკური სიმბავლით და ხალხის გამომრინელობითა აღბეჭდილი.

ორი უმთავრესი კომპონენტი ალთია შედგისის სხ. სომხურ თეატრს — მავტურბელი და პროცესიონალი მსახიობები. ძალიან უკრის მუშაობა ამ თეატრს. განახალა რეპერტუარი, სერთოული სიკების დადგმას მოჰკიდა ხელი, ნამდვილი ლიტერატურა და დრამატურგია ავიდა სცენაზე, მაგრამ მთიი სცენურთი განსვლილება არა დგას სათანადო მავტურელ სიმაღლეზე. პრობლემა იმდენად სერთოულია, რომ მას მართო ჩვენ ვერ გადაწყვეტო თუ თბილისში მცხოვრბისი სომხები ინტელუგენცია, სომხური მწერლობა, დამხარბისი სკოლა თავის ღიბელ საქმედ არ მიიწენს თეატრის ობსტრბებს. გადადგმულია პირველი ნახაზები ახალი პროფესიული კაცების მომზადებისათვის, მაგრამ საბოლოოდ ეს ვერ გადაკრის პრობლემას. სკამპრისა კუმპარატად ნიუიერი მსახიობი გამორჩენა, რომ მან მოსტოის თეატრების სცენისაკენ აიღოს გზი. ეს ბუნებრივი პროცესია, რომელიც არ შერბრბება რიტორიკული შემადბლით და ადმინისტრაციული შეგარბებით. დღესდღეობით ირიგენტაცია ისეც არსებულ დასთან სერთოულ მუშაობაზე უნდა ავილით და მისი პროფესიონალური ამაღლება არსებულის ფარგლებში განხორციელდეს. ეს არის რეგისრის უპირველესი მოვალეობა, რომელსაც მთილად კარგად და ბოლომდე ვერ არბმებს თავს.

ჩვენ, შესაძლებლობის ფარგლებში, აღწინევიდ გავწილი სეზონის ნაკლოვანებაში და წარმატებანი, შევჩერდით თეატრალური ცხოვრების მწიფდობიდან მოღუნებულ, მაგრამ ჯერ არფერი გვიკეთებს სტრუქტურის ყველაზე მწიფდობულ და შობამდებელ მოღუნებულზე რ. სტურბას მიერ განხორციელდულ „რიჩარდ III“-ზე, რომელიც, დარწმუნებული ვარ, არამარტო გასული თეატრალური სტრუქტურის ყველაზე მწიფდობული მოვლენაა, არამედ ქართული თეატრის ერთი ყველაზე სასახლო ეპოქაა; თუნებდ მხოლოდ იმბოზ, რომ ედინბურგის სერთოპორისი ფესტივალზე წილად ხვდა ძალიან დიდ წარმატება და მის გამო შექმნა დიდ სოლიდურ ბრინჯილად გაზბებში გამოქვეყნებული სტატების მთილი სერთა.

ამ სექტაქულში განსაკუთრებული სიხვადით არის გამოკვეთილი პრობლემა, რომელიც ეფერის რ. სტურბას ბოლი წლებში შემოქმედებში ათილად გამიხობარ: ხელსუფლებებისა და ხალხის, ძალაუფლებისა და თავისუფლების, უზურბაციისა და მის წინააღმდეგ ბრბოლის პრობლემა. რა გზით, რა მათიკეთესი ხერბრბები ზღბვა ხელსუფლების სათავეში მოქცევა, როგორ იტყვი სიღბმა რბობაში, იმ სამწიფე ძალად, რომელიც ხალხის თავი-ნიუბლი რბობსკენ. შინაგანი სისხისსკენ, სციკისაკენ მწიწრბებებს თრუწუნავს და ცდილობს უკუიღვრეს განაღბურბებს?

როგორ ზღბვა ხელსუფლების ტრბტურად ვავრცელებო, რა საზოგადობრივი და სულიერი კლიმატი უწყობს ხელს ყველაფრის ადაბტაციას ამ ტრბტუარბობის სასარგებლოდ?

ეს პოლიტიკური ასპექტი ძალიან მკუთრად არის გამოკვეთილი ამ სექტაქულში. იფრინმ ბოხის თვალით დანახული სახავა, რომელიც სავსეა გრბმტკარბანი ფუნქლით, ირობითობით, ურბის თვლით, ნაობარ, დანგრეული ქარისი ბინდიდან გამოსული, ყველასაგან მიტრევებული სახავარა რბინარბისა და მისი დიდი შობინავანი ძალით მონრსვლით თანსარბავტულების საშემქნო სასარტო. არტრტი სავან ნორბმალური მასკულად არა აქვს, ყველაფერი გრობტესტულად სახცყლილია, თოთქო ნარჩენებისგანაა აწყობილი ყოველივე — იქნება ეს საბოლო ტახტი თუ ურბია, რომელიც ედ-





ვარდის თონილო სხეულს შემოაგორებს, ბრიკანეთის რუკა თუ ის ხმლები, რითაც რინარდი და რინოდენი ებრძვიან უპოიერობს. ამ სამყაროში რინარდის მახინჯი სხეული ბუნებრივად გამოიყურება, ისევე როგორც მარგარიტაში პერსონიფიკირებული ბელისწერა, რომელიც ებრძოლებოდა კოჭის. წინასწარმეტყველების ამ ანტიკურ სიმბოლოსაც განასახიერებს და ვკავსა — (რომელიც შესავალურების ადამიანებს ავსომომასწავლებელი ბელისწერის სახე-მადი მინადნის) აქ დრო განვიხილოთ. ავგვარად, დროის მასშტაბიც დარღვეულია. ამ სამყაროს რეალებში ერთი რომელიმე ისტორიული ფორმაციისათვის დამახასიათებელი აბრძობების კანონებში კი არ არის, არამედ რამოდენიმე ისტორიული ეპოქის ნაგებლო-მურად, რასაც დასტურებს სხვადასხვა ეპოქის კულტურები, რომელიც შეუსიზნა არიან მხახვანების და ეს კლასურება თითქმის შემოხვევითი შეურყეობით და სახელდახლოდ ჩაუცვამთ მათთვის. ასევე სხვადასხვა ეპოქასა ის მზები, რომელიც ისინი სექტაკლში, ის მუსიკალური ფრაზები, რომლებიც ზუსტად თან ხვდებიან მოქმედების ეპოქებში, გმირების ფრაზებს, მათს მოძრაობას, თუ „კლასიკური“ პაუზებს. ყველაფერი ამ სექტაკლში ეყრდნობა რთულ რეცესიურულ პარტატურას სადაც ერთდროულად თეატრის ყველა კომპონენტია გათვალისწინებული მახახობი-დან დაწყებული თვით უმცირეს დეტალამდე. პიესა იმგავრად არის დაპატრონებული, იმდენადაა შეურყეული ფოლადის ზამბარასავით, რომ როგორც კი რინარდი იწვევს მოქმედებას, მასთან ერთად ამოქმედდება მთელი სამყარო, თითქმის რინარდმა გაანათავისუფლა ეს ფაქტობრივი მათი და გზა მისცა ვასაშუალად. სცენების გადად-ვიდებით, მათი შეფიქრებით. პარალელური განვითარებით უპირატეს დაძალებული მიღწევით. ამ მხრივ იშვიათი სურსათითაა შეფიქრ-ებული ორი ეპოქა. ორი უღრმესი ტატირის ციხეში, კლასიკური კომპარატი ხილვები, რინარდისა და მკვლელების სცენის პარალე-ლურად და საერთოდ კლარენის მოკვლელების მთელი სცენა, ასე-ვე შეიქმულებინ ეპოქური, რომელიც შექსპირთან სხვადასხვა უიქმედებაში და სხვადასხვა ადგილასაა გაშლილი.

სექტაკლის ცენტრი, მისი მაგიური წარმართული რ. ჩიკვა-ძეა, რომელიც ერთდროულადაა გაერთიანებული შინაგანი ძალა და გონიერება, სატინიზებული მოქნილობა და სიმბინძის ის მომ-უნესხელობა, მოუფერებელი გამომხვევა, რომელიც ადამიანს თავი-სებურად ღამსახურ ხდის; მაგრამ ეს არის საბუნის სილამაზე, რომელსაც ადამიანები სიმანებლობის მდგომარეობაში გადაჰყავს და მერე იზიარებენ მას ყოვლისშემძლე პინოტიპიარის დარად — გაკვსებელი, თუნდაც, ღლი ანს სუსტობრივ მოზუნების სცენა, სადაც ცინიზმი და პოეტური ადამურება ერთმანეთს ერწყმის, სა-დაც გაკვრებულა კლასიკური ფოლადის ღრრულიც ხმა ერთი-თის, მეტეორულია ტუბსქ მოძრაობას რინარდის მიხედვით, გა-ლაზტური ვავლა-ცეკვა, მიკვალუბლის სხეულადან ადებულ ვარ-დიით ხელში. რინარდი დაუოკებელი ძალაა, ეს არის სტიკია, რომ-ლის გახერხება შეუძლებელია. მისი ებრძობების, მისი მიხედვით-ლობის, მოქნილობის, საუბრის, მიიქმედებითი თვითდამტყობის ცინიზმის წინააღმდეგ ყველა უძლურია. ყველა, ვინც მას ახვეია, ვინც იგი მოკავშირე იყუბებს და ვისაც ებრძობს, მისი კომპლექსის რომელიმე ერთი შემადგენელი ელემენტის, ვთქვათ სიცოცხლე, სი-ხარბის, პატივმოყვარეობის განსახიერებაა. რ. ჩიკვაძის რინარდ-ში — ერთ პიროვნებაშია გაერთიანებული ყველა ეს ბიპოტება, არ შეიძლება გაყვირება და ადტეცება, პატივისცემა და სიძულვი-ლი, დამორჩილებლობა და წინააღმდეგობის გრძნობა არ გამოიყვიროს ერთდროულად ამ პიროვნებამ. იგი ყველაფერს შუაზე გულს, შლის და აერთებს თავისებურად და ეს შეეცრება იძლევა ახალ სა-შინელ წინააღმდეგობს, რომლის საფუძველი ბიპოტებაა. ეს სტიკია მისთვის დამახასიათებელი სისწრაფის იჩიარის ყველაფერის გა-ნადგურება, და როგორც ვთქვით, ბიპოტისეული საწყისის დაქ-ვიერებას, ამ სიბოროტებე დამყარებულ სამყაროს აშენებს, მაგრამ, როგორც უკვლავ სტიკური ბიპოტისეული ძალის, მხოლოდ ნგრევა შეუძლია და არა აშენება, რინარდი ანგრევის სამყაროს და ამ ნანგრევებში იღუბება და ეს ბიპოტიკარი, მდღეაფერე სამყარო დიდ რუკე-გადაქანაში, მას დანიშნავს თავის ხვეულებში.

ამ სექტაკლში რ. სტუდენტის რეცესიურება ხელშეწყობნამ თავისი განვითარების რაინიერებულ სრულყოფას და განვითარე-

ბას მადლია, ხოლო რ. ჩიკვაძემ შექმნა დაუფიქრარი სტიკი-ჩი-ჩარდისა — ამ ტრაგიკომედიურ, ტრაგიკ-ფარსულად გმირის, სადაც ადვლტობებით აღსავსე პიროვნებას, რომელმაც თავისი განორი-ნით შეაძრწუნა და ღრმად დაფარვა ადამიანები მის თაობაზე თუ რა შეიძლება მოჰყვეს ქემშარტი გრძობების განხილვისას. სი-კური პოეტურ საუბრეობობას, ძალაუფლების უფურავაციას და ამით აღდგენილი და მოქალაქეობრივი მისია შესრულა.

მისი ბუნების დასაწყისში კრიტიკული შენიშვნა გამოიკვეთ იმას-სან დაეკავშირებო, რომ გასულ თეატრალურ სეზონში თეატრის არც-ერთი ქართული ნაწარმოები — პროზა იქნება ეს თუ პიესა, კლასი-კური თუ თანამედროვე, არ განსუბორცილებია, ეს კრიტიკა ძალა-ში რჩება და სამწუხაროა, რომ არ კრიტიკის საფუძველი არსებობს მასში, როცა თეატრმა თავისი ერთი ბრწყინვალე შედეგარი შე-ქმნა. მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს ეს სახვედვლი, თეატრს ღრამატურგისადმი კომპრომისი ვერ დაეკარგებოდა. მის სცენაზე იშვიათად იღვებდა რამე ნაწარმოები კონსერვატორის კარნახით, ასევე ძალზე იშვიათია აქ მდარე გემოვნების ლიტერატურა. გა-სულ სეზონში თეატრის მიერ განხორციელებული ხუთი ადამიან-დან ოთხი პიესა ლიტერატურის ნაწილში ნიშნავს — ონილის „სიყვარული თელძქვეშ“, შექსპირის „რიჩარდ III“, დ. ტოლსტო-ვის „მეუბნეა წყვდიადისა“, ვ. ვალონის „ოცნება“. რაც შეეხე-ბა მზეუბე პიესას ა. ველბისი „ჩვენ ქვემოთ ხელისშეწყობნა“ — ერთ-ერთი აქტულური და მძაფრი ნაწარმოებია, რომელსაც ფართო პოპულარობა მოუპოვა საბჭოთა რეპერტუარში. სეზონის უკანასკნელი პრემიერა წარმატებით დაგვირგვინდა. რუსთაველის თეატრმა (ჩუგ. ვ. ანთაძე) შესწოლი ამ პიესის ე. წ. საწარმოო კონ-ფლიქტისათვის უფრო მნიშვნელოვანი, ფართო საზოგადოებრივი ელტრადობის მინებება — როგორც ეს მან გააკეთა ახლაც აფერია პიესისთან დაკავშირებით (ვაგისენოთ „დასაწყისი“). ამ სექტაკ-ლით ფაქტურად არის ბრძოლა საზოგადოებრივ მოქალაქეობრივ სინდისის დასაცავად, კონერტული წარმომავა დამთავრებული (თუ დაუმთავრებელი) შენობის მიღება-არ მიღებასა უკავშირდება ზეგონიერ პირობებს, მთელი საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვან-სა და წარმართული პირობებს. აქ არ შემოიღია არ მოვიხე-ბიო ვ. ხარაბაძე, რომელმაც რთული პიროვნების პარალელურ-სი, ფსიქოლოგიური პორტრეტი ნაწილში სცენური ოცტორბი წარმოადგინა. საერთოდ კი სექტაკლი რეცესიურული და პიტიორ-ული შესრულების თვალსაზრისით, მაღალი სცენური კულტურის, ერთ-ერთი საუკეთესოა გასულ სეზონში თანამედროვეობისადმი მი-ძღვნილი სექტაკლითა შორის.

ამ ორმა სექტაკლმა ძირითადად განსაზღვრა რუსთაველის თე-ატრის გასული სეზონის წარმატება და სამწუხაროა, რომ შესა-ფერისად ვერ ადგირდა ვერც ონილის, ვერც დ. ტოლსტოვის და ვერც ვაგოების პიესები.

რუსთაველის თეატრის მიმდინარე სეზონში ძალას საინტერე-სო, მრავალმხრივი, მრავალხანანი წარმომავა აქვს რეპერტუარ-ში, სადაც გათვალისწინებულია ჩვენი ცხოვრების ყველა ძირითა-დ ამსექტად და თუ იგი გაანალხებს წარსულის შეცდომებს — რაც რეპერტუარის არა თანმიმდევრულ განხორციელებაში გამოიხატა, თუ ეს მშვენიერი რეპერტუარი ასევე მშვენიერ განსაცხად არ დარჩა, სრული საფუძველი გვაქვს წინასწარ ვთქვათ, რომ 1978-1980 წელი თეატრისათვის წარმატებითი სეზონი იქნება.

ბოლოსის ოპერისა და ბალეტის სახ. თეატრი ახლა განახლე-ბის, მრავალხანანი მიწვევას გასულ სეზონში მას ძირითადი გეზუ ალებული ჰქონდა რეპერტუარის სტაბილურობაზე, რეპერტუ-არში ადრე არსებული ოპერებისა და ბალეტების განახლება — რს-ტრავიკოვი — ეტირად დაეახსებულ, ოპერებიდან რ. ლდარის „ლელას“, ჯ. ვერდის „ტრაიკიას“, ბალეტებიდან კრიენის „ლა-ურენსიანა“ — ვ. პაუტოჩანის ქორეოგრაფიისა, ა. ადამის „იოხლს“, სიტყვას „ვალსლეო“ — ამ შემთხვევაში, პიროვნებად ემშარბო, რადგან ძველი მხოლოდ დასადგმო, თეატრალური იდეა დარჩა, და-ნარჩენი ყველაფერი თვიდან მომზადდა, სოლისტებიდან დაწყებუ-ლი, დეტორაითი დამთავრებული.

ბალეტის ახალი დადგებებიდან საბალეტო დასმა წარმოადგინა მ. რაველის „ბოდერე“ ვ. დავითაშვილის ქორეოგრაფიით და ა. ორბელიანის „უკვადება“ — სომეხი სადღეგმო ჭკუების განხორ-





„...მაღლებებს უღიღინებდა სიყვარული ჩვენი ბუნე-  
ბისადმი. აღვიზარებდა დასაყრდენი საქართველოში და ესა-  
ხავ მის ბუნებას, იმ სახეში, რაც ყველაზე უფრო დამა-  
ხასიათებელია.

და ისე, როგორც საქართველოს ხალხი განირჩევა  
თავის ნაციონალური თვისებებით სხვა ხალხიდან, ისე,  
როგორც საქართველოს ბუნება განირჩევა სხვა ბუნები-  
საგან, ისე ჩემ მიერ მოცემული იმერეთი განირჩევა  
მთელ დედამიწაზე არსებულ ბუნებისაგან... მე აღფრ-  
თოვანებული ვარ საქართველოს ბუნების ფერებით. ფე-  
რის სიხალისე, ფერადობის მშვენიერება ჩემთვის მთა-  
ვარ განცდას წარმოადგენს, მხატვრობაში, როდესაც  
გზედავ ფერადობის მაღალ ხარისხს, სიხალისეს, ეს მე  
ცხოვრების ძალას მამლევს, ხალისს“. (1950-იანი წლები,  
გამოუქვეყნებელი ჩანაწერი „ჩემზე“). და მართლაც, დ.  
კაკაბაძის მთელი შემოქმედება გასხივოსნებულია ამ  
აღფრთოვანებით ამ უსახლდრო სიყვარულით სამშობ-  
ლოს, უპირველესად კი იმერეთის, ბუნებისადმი.

1912 და 1915 წლებში მხატვარმა შექმნა საქართვე-  
ლოს ოციოდ პეიზაჟი (უმეტესობა მის სახელოსნოში  
ინახება, ორი — საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო  
მუზეუმში). ყველა ერთი ზომისაა (29X41 სმ.), ყველა  
ზეთის საღებავით არის შესრულებული ტილოზე. სერი-  
ების, ციკლების, სიუიტების შექმნა შემდეგშიც დამა-  
ხასიათებელი იქნება კაკაბაძისათვის, რომელიც ბუნებით  
ანალიტიკოსი, მეცნიერი იყო, ამ პეიზაჟების უმეტესო-  
ბას სახელწოდება არ გააჩნია — ჩვეულებრივ, გამოსა-  
ხეულია მთის კალთები, ზედ შეფენილი სოფლებით, ან  
ხეობები თოვლიანი მწვერვალებით. ორი პეიზაჟი გელა-  
თის მონასტრისადმი მიძღვნილი, ერთი მინდა-ციხეს  
სურათია, ერთზე კი, რომელიც კოლორიტის მხრივ ყვე-  
ლაზე ღიაა — ქვის ძველებურ თაღოვან ხიდს გე-  
დავთ. ყველა პეიზაჟი უშუალოდ გადმოგვცემს დახა-  
ხულ ბუნებას, მის სიხალისეს, ფერადობას, რომელ-  
შიაც ღრმა მწვანე ტონები ჭარბობს, მაგრამ არის ყვი-  
რებისა და ვარდისფერის ვარაციებიც. კოლორიტი შე-  
დარებით ღიაა, ზოგან კამყამაც. ყველა სურათი მოწ-  
მობს, რომ მხატვარს კომპოზიციის თანდაყოლილი ალღო  
აქვს, მაგრამ იგი ჯერ კიდევ არ გამოჰყოფს მის მიერ გა-  
დმოცემულ ბუნების უმთავრეს, სპეციფიკურ ნიშნებს,  
აქ ჯერ კიდევ არ არის შემდეგდროინდელი პეიზაჟების  
დეკორაციულობა; მხოლოდ „გელათში“ ხვდება თვალს  
ღია მწვანე სახურავების მკაფიო რიტმი, რომელიც თი-  
თქოს კომპოზიციის ჩონჩხს ქმნის. მაგრამ ისეც კვლავ  
უშუალო გადმოცემა ბუნებისა, თუმცა კი მხატვარი,  
ცხადია, მარჯვედ იყენებს ყველაზე უფრო „მომგებიან“  
მომენტებს, მაინც, თუ შევადარებთ 1912 და 1915 წლის  
სერიებს, გარკვეულ ევოლუციას შევნიშნავთ: თუმცა  
ყველა ერთი მანერითაა შესრულებული, სქელი, რელიე-  
ფური, „მოქნილი“ მონასმებით. 1915 წლის პეიზაჟებში  
მონასმები უფრო მატერიალურად ძებნავს ფორმებს,  
ფერწერა უფრო მკერძია, ამას გარდა, უკვე ისახება  
ერთგვარი განზოგადება, მხატვარი თითქოს სცილდება  
უშუალო აღწერაობას, ჩანს ნაბიჯი შემდეგი საფეხუ-  
რისკენ, როდესაც კაკაბაძე — ქართველ მხატვართა შო-  
რის პირველი — შექმნის პეიზაჟს-სურათს, რომელშიაც  
ჩანს ბუნების დაკვირვებათა სინთეზი, მხატვრის დამოკი-  
დებულება ბუნებასთან, მხატვრის მიერ ბუნების შეფა-  
სება.

პირველი ამგვარი სურათები მან შეასრულა საქარ-  
თოვლოური დაბრუნების შემდეგ, 1918 წელს. ეს არის  
„პეიზაჟი წითელი გზით“ და „პეიზაჟი ციხითა და მიდი-  
ნარით“. 1919 წელს მათა მოჰყვა კიდევ ერთი პეიზაჟი

# დავით კაკაბაძე

ვახტანგ ბერიძე

(ისიც ციხით) და, ამას გარდა, იმერეთისადმივე მიძღ-  
ვნილი აკვარებები. ეს სერია ვაგრძელებდა უფრო გვიან,  
1930-იან წლებში. სხვა ციკლებისაგან განსხვავებით, იმ-  
ერეთის სურათები სხვადასხვა ზომისაა, ე. ი. მათ არ გა-  
აჩნიათ გარეგნული ნიშნები, რომ სერისა მიეკუთვნებო-  
ან. ქვემოთ დავინახავთ, რომ გვიანდელი პეიზაჟი რამ-  
დენამდე განსხვავებულია ფერადობების მხრივაც. მაგ-  
რამ მაინც მათ იმდენი რამ აქვთ საერთო, რომ ჩვენს უფ-  
ლებზე გვაქვს ვილპარაჟოთ „დავით კაკაბაძის იმერეთის“  
შესახებ.

უპირველეს ყოვლისა: თავიდანვე ჩანს, რომ აქ უკვე  
ბუნებაში დანახულის უშუალო ფიქსაცია, მხოლოდ  
„მოტივი“ კი არ არის; არამედ დასრულებული, განმაზო-  
გადებული სურათი — ბუნების სახე „პორტრეტი“. კა-  
კაბაძეს სრულიად აღარ იზიდავს ბუნების ესა თუ ის



კუთხე, მონაკვეთი, რომელთაც იშვიათი გატაცებითა და შთაგონებით გადმოგვცემდა მისი უმცროსი თანამედროვე, მჩქეფარე ტექნერამენტის მხატვარი, ელენე ახვლედიანი. კაჟაბაძე თვალწინ ვადაგვიშლის თითქოს მწვერვალიდან დახახულ პანორამას, რომელიც უსაზღვრო სივრცეს მოიცავს. პორიზონტი ყოველთვის ძალიან მაღალია — იმდენად, რომ ცისთვის სულ ცოტა ადგილი რჩება, ან, უმეტესად, სულ აღარაფერი არ რჩება. მთელი კადრი შევსებულია ბორცვებითა და მთებით, რომელთა ზედაპირი მოფენილია ნახნავებისა და ყანების ფერადი სწორკუთხედებით; სწორკუთხედები მწვანე, ყვითელი, ყავისფერი წითელი თიხის ფერია, და ყოველი მათგანი მკაფიოდ არის შემოფარგლული ბუნქებისა და ხეების მუქი ზოლებით; ფერადი ნაკვეთები აუყვება ფერობებს ერთსა და მეორე მხარეს, ახლო და შორს მდებარე

ბორცვებზე და მხელი სურათი თითქოს ფერადი ნაჭრებისაგან შედგენილ დეკორატიულ ხალიჩას ემსგავსება. ეს არის მონაკვეთი დიდი სამყაროსი, რომელიც უსასრულოდ გრძელდება კადრს გარეთ. რაც სრულიადაც არ უშლის ხელს, რომ სურათი კომპოზიციურად დასრულებული იყოს. პირველად ძნელი მისახვედრიც კი არის, როგორ ახერხებს ასე შეუმჩნეველად კაჟაბაძე სურათის დამთავრებას, „ჩაიკეტვას“, ისე რომ არც კი მიზართავს რაიმე შემომფარგვლელ ნაწილებს: ეს, როგორც ჩანს, მიღწეულია ძირითადი მასებისა და სტრუქტურული ხაზების სათანადო განლაგებით, განათებული და დანრღოლული ნაწილების შეპირისპირებით, რის წყალობითაც იქმნება სრული წონასწორობის, სტაბილურობის, გასაოცრად ნათელი ტექტონიკურობის შთაბეჭდილება.





პარიზული ჩანახატების სერიიდან. 1920

ხალჩასთან მსვავსებას ისიც უწყობს ხელს, რომ სივრცის, სიორხის გადმოსაცემად (კაბაძე არ იყენებს ფერის ინტენსიობის გრადიენტს, შორეულ სივრცეებს არ ახვევს ბურუსში, არ ქმნის სხივთან გარემოს. სივრცეს იგი ათავსებს თითქოს ერთ, შეუღლად აღმართულ სიბრტყეში და ფერის ერთნაირ ინტენსივობას ანაჩვენებს როგორც წინა, ისე უკანა პლანზე. და მინც, ისეა აკონტრასტულია, სიბრტყობრივი აგების დროს, აშკარა სილამისა და სივრცობრივის ეფექტი — მხატვარი ამა ალწევს მხოლოდ დაჩრდილული და განათებული სიბრტყეების დაპირისპირებით. შიქის წყაროს მიუჩინებლად, შუქის გადმოცემა მიწწელია ფერის სიჭკარიის გაძლიერებით (მხატვრის გვიანდელი, გამოქვეყნებული ჩანაწერებიდან: „იმპრესიონისტები გადმოცემულია ბუნებაში არსებული მზის შუქი, რომელიც საგნებს ანათებს. მე კი მინატრებებს ბუნების ფერებიდან ანონათებული შუქი. თვით ბუნების სიხოვსობა“).

1918-1919 წლების სურათ-პეიზაჟების გამა რაწვენადმე უფრო მეტქალბა, ვიდრე 1912-1915 წლების ერთიადებისა. თუმცა სურათები ფერად „ნაუწყებისაგან“ შედგება, რასაც თითქოს სიჭრელი უნდა გამოეწვია, არავითარი სიჭრელი არ არის, პირიქით, ფერადობების მხრივ სურათები თავმეკეებულა და იშვიათი მთლანობით გამოირჩევა. მთავარია მწვანის, ყვითლისა და წითლ-ყვავისფრის სხვადასხვა გრადიენტი. კაბაძემს უკვე აღარ ანატრებსებს ბუნების რომელიმე ეკრძო, დროებითი მდგომარეობა, მისი ცვალებადობა. „განწყობილება“, რაკ მისი მიზანია გვიჩვენებს არა წარმავლი, არამედ მარადიული, მოახინოს ტიპიზირება, შეიძლება თქვას, ანატრაგირებაც. მის სურათებში სრულიად აღარაფერი მოგვაგონებს ყოველდღიურ ყოფას; აღარაფერია კერძოდ კონკრეტული, ჩვეულებრივი გაგებით. მისი პეიზაჟები უღბადილია და მდებარეობენ მოცული. ისინი იმ განწყობილებას გადმოგვცემენ, რომელიც აღმიანს ეუფ-

ლება, როდესაც დიდი სიმაღლიდან თვალს მიმოვლებს უსახლოვო სივრცეს — დეტალები ქრება, ყოველი ფერი რაც კი შემთხვევითი და წერილობრივი, მნიშვნელობას ჰკარავს და რჩება მხოლოდ უმთავრესი, არსებითი, ამაღლებული. ამიტომაც, რომ სურათის ზომისა და მიუხედავად, დავითის პეიზაჟები ყოველთვის მასშტაბურია მნიშვნელოვანი, შეიძლება თქვას, ერთგვარად სახეიმიოც კი. თუ ავტობორტებებში დეკორაციულობა რამდენადმე ხელგუნური იყო, 1918-1919 წლების „იმპრეტებში“ იგი ნაკლებით ირგანულია, ნაკარახვევი მართლაც დეკორაციული, მრავალფერო ბუნების მიერ. სპეციფიკურ კომპოზიციურ ხერხებსა და თავისებურ კოლორითან ერთად, სწორედ დეკორაციულობაა რომ ქმნის „მოელი დედამიწისაგან განსხვავებულ“ იმერეთის სახეს. აქ შეგვიძლია ლაპარაკი არა მარტო ერთნული შინაარსის, არამედ ეროვნული ფორმის შესახებაც.

კაბაძის ძალას ის შეადგენს, რომ მისი სურათები, მიუხედავად სრული გააზრებისა და რაციონალიზობის, ინარჩუნებს რომე პოეტურობასა და სიბუნს, ლირიზმსაც კი, რომელიც თვით იმერეთის პეიზაჟს ახასიათებს.

პეიზაჟისა და პორტრეტის ეპირში მის მიებთან ერთგვარ სინთესს წარმოადგენს „იმერეთი — დედაქიმი“ (1918) — დავით კაბაძის ყველაზე პოპულარული ნაწარმი. სურათი ზედმიწევნით მარტივია — ერთადერთი ფიგურა იმერული პეიზაჟის ფონზე. ეს სურათი მხატვარმა საქართველოში დაბრუნებამდე რამდენიმე წლით ადრე ჩაითქრა. მის არქივში ინახება თანაერთი შესრულებული ჩანახატი (შესამდებელია, 1912 ან 1913 წლისა), რომელშიც უკვე ჩანს სურათის ძირითადი კომპოზიციური კონტურები: პეიზაჟი, პრივილით ნაჩვენები კუნძუბ მდინე ქალი ხელში სართავთა. მის უკან ხე, რომლის მოხატულობაც თითქმის უცვლელად გადაინაცვლებს დისორიული სურათში, ისევე, როგორც მარცხენა კოხნის სასიბრელი. მხარამ ქალის გაიადით აქ მოთავსებულა მიწაზე ფეხმორთხებული უღვაშებიანი მამაკაცი, რომელსაც ფეხები შურავს და ყალიბის რუბრავს (ჩახატი, ეს მხატვრის მათავ). უკანა პლანზე კი აღმდენიბ მრბხა ჩანს. აფგავალი, აქ არის წმინდა ენართული ელიმენტები და სურათი შიმიდობს დარქმივდა „ჩემი მშობლები“ — მისი მწანარსი ამოწურებოდა ამ კონკრეტული გამოსახულებით. კაბაძემს კი სხვა მიზანი ჰქონდა მის სურათ შეიქმნა არა მხოლოდ კონკრეტულ პირთა, თუნდაც მისთვის დიდად ახლობელია, პორტრეტი. არამედ პორტრეტი — საბიბლიო, და მართლაც, ფენის სახე მის სურათში საშობლოს სახეს ერთვის და სიბოილის მნიშვნელობას იტენს. ეს ყოველგვარი ძლიოატების ვარიანტი მიღწეული უბრალოდ და ბუნებრივად. მხარეარმა უკუიადით მამის დეიგურა, აღარ დახატა ძროხები, დატოვა მხოლოდ დედა, სამაგრიოდ, ვეჩივენა დახასსითავიბლიო, კონდრით დაჯარული, თლი მიეწული იხო, წწული ლობიბა და ჰუმსკითი, ლობის იქით კი — მისი კლხებია კლავ გამოს „ნაქუწყებობი“, რომლებიც კიდით ყოველმდ ავსებს სურათს, ე. ი. ვეჩივენა ის იმერეთი, რომლის სილამაშესაც ასახამა ხობებს მთელი თავისი სიკიცხლის მამძილზე. სურათის კოლორტი საკმაოდ შექია. ვანათებულმა მხოლოდ შორეული პლანი. ფერადიფინ ვამის საფოქდებს შეღაღანს მწვანის სხვადასხვა ნოანსი — ზოგჯერ მკვიდრი და ოღანვ „ყრო“, ხან კამაშა. თითქოს სიბიგვენი, იმ მწვანე ფერში „ნაწვეთებულა“ წითლ-ყვავისფერი და ყვითლი „მოხული“ ნაკვეთები. ქალის კამა შევია, ზოთა ტანი რუხი, ზედ შავი წერტილი ხაზით გამოიყენებ ქართული ორნამენტული სახეებით; ფიგურას მთავი კონტური ფარავებს. სურათი მკაცრია, გამონასწორებული, ოკაციონური. ხე, თითქმის პორბონტალური დობე, რომელიც სურათს ორ თანაზარ ნაწილად წყოფს,



თვით ფიგურა, ქმნის კომპოზიციის მდგარ ჩონჩხს; შეგუფავებულ კვირათხის სურათი რიტმულია ელემენტურ შემოაქვთ (ისე კი რომ ეს თვალში არ გვეჩვენება, ხოლო წინა პლანზე დეკორატიულად გამოსახული ყვავილები, ბალახი, პეპელა აგრეთვე ორგანულად ერთვები ნაწარმოების საერთო ხასიათს. სურათი ამბავებულის უბრალოებისა და სიმშვიდის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მაივე 1918 წელს მიეკუთვნება „მთელი ნატურ-მორტიკი“, რომელიც უპირატესად ყოფილია თავისი ლაონიზმით გვაოცებს. ეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გზა-ფიციული ფერწერაა; მაგალითი თეორი სიმბოლურ კუთხით იტყება შევ ფონში — არაერთიანი მინიშნება მასალისა, ფაქტურისა, მხილვით სურათი, ოღონდ მოკლედ, სიმბოლურად და ყველა ძალიან მკაფიოდ იხატება თვით ფონზე. კონტრუბის შეუცვლელი სიზუსტე, ასეთივე შეუცვლელი დამოკიდებულება — გაღმავებული ხატების (მაგალითი მოხატულობა, ორშიშო, ტრები) ურთიერთმომქმედებისა ქმნის ზედწინაშე მტკიცებას და დასაუღლებულ სურათს; აი, სად შეიძლება კვლავ გავისინიშოთ კაკაბაძის სიტყვები მის შესახებ, რომ „სურათში ყოფილი მისი ნაწილი... უნდა იყოს თავის ადგილას და ზედწინად არ უნდა ჩანდეს“. მოწიფულობის ხანის მისი სურათები სურათად შეიქცა: სიტყვაფაქირა და ზუსტად.

და კაკაბაძის შესრულების ახლებური მანერა, რომელიც პირველად „ბროწილიან ავტობორტერში“ (1913 წ.) გამოისახა, საბოლოოდ შევიღებება მომდევნო პორტრეტებში, პეიზაჟებსა და ნატურმორტიში. ე. ი. 1918-1919 წლების ნამუშევრებში. ამიერიდან მხატვრისთვის უცხია ეტიუდობა, დინამიური სქელი მონანსები, გაფიქრული ფერწერული „ბროწი“, მისი ნამუშევრები გულმოდგინედ არის დამუშავებული და დასრულებული. იგი იყენებს „ტილოს მრავალჯერადი მომხატვისა და ფერადიანი ზედაპირის ფაქიზ ლესირების ხერხს“, რაც სავსებით შეესაბამება მისი წერის მანერას.<sup>2</sup>

საფრანგეთში გამგზავრებამდე დავითმა კიდევ ორი გრავირული სერია შექმნა: ფანქარი შესრულებული ცხრა ნახატად, მიმდინილი ძველი თბილისისაჟმ და 12 აკვარელი „წალკერი“.

მას აღულებდა ბიელი თბილისის ბედი, იგი წერდა, რომ აუცილებელია მისი შესწავლა, მით უფრო, რომ „ზოგი შენობა სიძველისაჟან დღევსა სულს დაფაცს; და შორს არ არის ის დრო, როდესაც რომელიმე ვერაჯული ხელი მას დაანჯრევს, რომ მის ნანგრევებზე ავგოს ეს-ლანდელი საოგებლიანი შინობა. თუ კი ჩვენ ძველი ტფილისის სიძველეების შენარჩუნებას ეხლავე ხელი არ მოვიკიდებ, მერმე უკვე გვიან იქნებაო“.<sup>3</sup>

და კაკაბაძის ნახატები, რომლებიც მის წერილს ერთვს, წარმოგვიდგენს ქალაქის დამახასიათებელ ქუჩებს და შენობებს დოკუმენტურად, შეიძლება ითქვას, მეცნიერული სიზუსტით, ე. ი. ავტორი ამჯერად მიზნად ისახავდა შექმნა დოკუმენტების სერია კულტურის ძეგლებზე, რომელსაც დაღუპა მოელის (მანინ საინტერესია, რომ მხატვარს ზოგან ერთგვარი ცვლილებები შეაქვს ნატურასთან შედარებით; მაგრამ ისე კი, რომ ხასიათს ოღონდ არ ღალატობს). კაკაბაძე ყოველთვის ღრმად წვლებოდა ხუროთმოძღვრების თავისებურებას, შესწავლა უნარი დაენახა და გადმოეცა მისი არსებითი ნიშნები — ამას ადასტურებს მისი უფრო გვიანდელი სერები, თბილისის ძველი უბნები, ვიწრო, მიხვეულ-მოხვეული ქუჩებით, დაძველებული, გადაქანებული სახლების დახვეებით, გადაცრეცილი კედლებით, თავისთავადვე ძალიან ცხოველბაჟულია. კაკაბაძე ამას ყველაფერს სიმარსილით გადმოგვცემს. მაგრამ, იმავე დროს,

მის ნახატებში არ იქმნება ქაოსურობის ან უწყისიკობის შთაბეჭდილება, ყოველი ფორცის აგება აწინააღმდეგობრივად და გარონასწორებულა შეგნებულად არის შერჩეული შესრულების მშრალი მანერა. დაშტობისა მუწეია, არ არის ნაჩვენები ვარდნილი ჩრდილები. თუ ამ ნახატებს შევიადარებ დავით გველესინისას, რომელმაც რამდენიმე წლის შემდეგ ამავე თემას მთელი სერია მიუძღვნა, აღვიღებ შეგნებათ განსხვავებას: გველესინაზე ხედმწერით გადმოგვცემს ყოველ წერილმანს, კაკაბაძე კი მხოლოდ ოდნავ მიგვიანშნებს აგურის წყობას, რიყის ქვით მოკრწყვლას; რომ არ გადატეროს ნახატები.

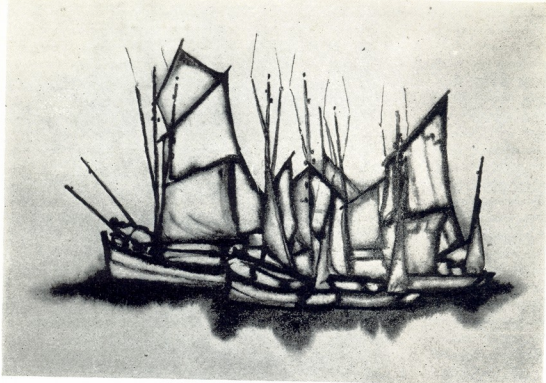
ძველი თბილისის თემა მამრინც და შემდეგაც ბევრი ქართული მხატვრის ყურადღებას იპყრობდა. ლალო გუდამიშვილმა შექმნა ცნობილი ციკლი, რომელშიაც გადავიხილა — ფროსმანის შედეგ, მაგრამ სულ სხვა თვალით დანახული — ძველი თბილისის მკვირთა ბოჰემური ყოვაც; ელენე ახვლედიანი ღრმა პორტურობით და შეუკავებელი ტემპერამენტით გადმოგვცემს ძველი უბნების ცხოვრებას, იგი ყოველთვის საგანგებოდ უსაქმს ხასს აბ ბუნების ფერადიუნებას, ცხოველბაჟულობას, დინამიკას. მის სურათებში თითქოს ქუჩის ხმაურა და აურ-ზაური გვესმის.

დავით კაკაბაძე ვერ მოხიბლა (და ვერც მოხიბლავდა) ძველი ქალაქის რომანტიკამ, აღმოსავლური ბაზრის ცხოველბატულობამ, ძველი თბილისის გმირთა — კინტრებისა და ყარაჩოღილთა — ეგზოტიკურმა ტანსაცმელმა და საქციელმა, ჭრელ-ჭრელი ბაზრის ფერადოვნებამ. ასეთი „ცოდუნება“ მიმართ იგი მუდამ გულგრილი იყო. მის ნახატებში საერთოდ არც ერთი ცოცხალი სულდამტული არ ჩანს. ეს ნახატებიც „სოდუმარეა“. და მანინც ეს „მშრალი“ დოკუმენტები არა მარტო ძველი თბილისის ხუროთმოძღვრების ფიქსაციას შეიცავს, არა-

ბანანების გამყიდველი. 1920-21







ბრეტანის სკილიან. 1921

მედ თავისებურად გამოიყვანა მის სულსაც. მათ ვარკვეული ადგილი უჭირავთ ქალის მხატვრულ მატარებში.

„წალევერის“ სკილიან 10 ავეარელი სადღაც უცხოეთშია და მხოლოდ ორი — დავითის სახელოსნოში. მათ იმერულ პეიზაჟებთან ის ახლოვდა, რომ ცა არც აქ ჩანს, მთა აქაც „ნაჟუწებდა“ არის დაყოფილი და აქაც ერთიანად ავსებს კაღს. მაგრამ განსხვავებული ბუნება მაინც სხვაგვარ კომპოზიციას უქარნახებდა მხატვარს. აქ არ არის პანორამული ხედი, უსახურო სივრცეები, ხოლო მაყურებელი მთის წვერზე კი არ დგას, არამედ ქვემოთ, ხის სახლებს დონეზე. თვით სახლები ახლანა, დღითავე არის ნაჩვენები, კოლორიტაც სხვაა — ლურჯ-მწვანე მთა ფიჭვის ტყით, ნარიჩხისფერი ველები და თივის ზეინები, ყვიისფერი სახლები და სასიმინდეები. და ყველაფერს სქელი კონტური უვლის გარს.

აქ მოხსენებულ ნაწარმოებთა უმეტესობა ნაჩვენები იყო 1919 წლის გამოფენაზე. მაგრამ საფრანგეთში მომავალი კაჟაბაძის „ბავაჯიში“ სხვაგვარი ნაშრომები იყო. მათი მოხსენიებაც აუცილებელია მხატვრის შემდგომი განვითარების სწორი გაგებისათვის. ეს არის „დასავლლება იმერეთში“ და კიდევ ერთი ავტობიოგრაფიკი, ორივე 1913 წელს შესრულებული. ის სურათები მოწმობს, რომ კუბიზმითა და ფურტურისმით გატაცება კაჟაბაძეს უფვე სტუდენტობის დროს დაეწყო.

„დასავლლება იმერეთში“ დავითის ერთი ყველაზე დიდ სურათთაგანია. ეს არის კადრები (135X135 სმ.), ერთიანად ამოცხლებული სხვადასხვა ფორმებით, რომელთა შორისაც, დაკვირვების შემდეგ, შეიძლება ცალკეული რეალური საგნის აღმოჩენაც. მაგ., ბორბლის ზემო მარჯვენა კუთხეში, თევზისა და რააც ვაშლის მსგავსი ნაყოფისა, სახის სქემატური მოხაზულობისა, ფიჭისა, უფრო სწორად, ჭილის ფიხსაყლისა. თანარჩენი სივრცის უმეტეს ნაწილს ავსებს სხვადასხვა მხარეს მიმართული სწორი ხაზები, რომლებიც დაწვებულ ფერებს მოგვაგონებს. შეიძლება მივხედეთ; რომ აქ დაშლილია დასავლეთის „მონაწილეთა“ ფორმები — არიან ადამიანები, არის, კუბოები. პრიდუქტები ქელებისათვის. მაგრამ რეალური ფორმების ძებნასა და ამოცნობას აქ აშრი არა აქვს, ავტორი ხომ არც ვარაუდობდა თავისი ნაწარმოების ამგვარ აღქმას. ი. ალბერტშილი იმეორებს მხატვრის სიტყვებს: „საჭირო იყო ვაშლისა და წაში და ამ ერთ წაშიმ ჩამეჭსოვა უმარაოდ მთავრდებოდა“.1 ცხადია, მხატვარს სურდა გადმოეცა მოძ-

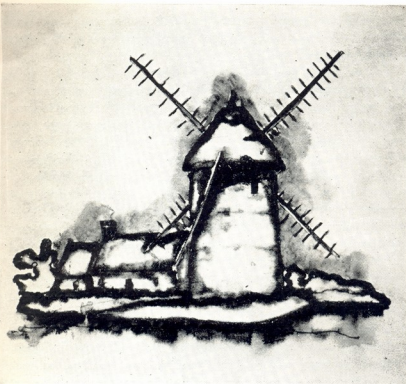
რობა, მსგავსად იტალიელი ფურტურისტებისა — ქალის ფეხსაცმლის მოხაზულობა რომელიმეჯერ მეროდება თანმიმდევრულ მდგომარეობაში, როგორც კინოკადრში, თითქოს ფეხის გადადგმის ტრაექტორია ნაჩვენები. შეიძლება ჩავთვათ ბალას „დასავლეთის ქალის დინამიზმი“ (1912 წ.) ან ჩინო სეიერინის „მოცეკვავე ტაბარნის მეგლისზე“ (1913), ორივე შესრულებული სულ ცოტა ხნით ადრე.2 კოლორიტის მხარე სურათი საქმოდ ერთფეროვანია — ძირითადად მომწვანო-მოყვავისფერი გამა, სინგურის მცირე მახვილებით.

კუბისტური ხასიათის მოწვიო-ყავისფერ ავტობიოგრაფიკში, რომელიც ახლახან ვახსენეთ, ვაიჩრევა რაღაც სახის მოხაზულობისა და მის ზემოთ — ცილინდრის მსგავსი; მაგრამ აქაც მთავარია თავისთავადი ხაზები და შეუძლებელი სიბრტყეები, რომლებიც კომპოზიციურად ჰაინც თემპოყრილია.

\* \* \*

საფრანგეთში დავითი 1919-თან 1927 წლამდე ცხოვრობდა. ძალიან აქტიურად მონაწილეობდა პარიზის ინტენსიურ მხატვრულ ცხოვრებაში, თუმცა ნივთიერად უჭირდა — ამას წეროლები და სხვა საბუთებიც მოწმობს.

1921-თან 1927-მდე (ჩათვლით) იგი ყოველწლიურად მონაწილეობდა „დამოუკიდებელ მხატვართა საზოგადოების“ გამოფენებში, ხოლო 1921 წლის აპრილში, ლადო გულიანკოვთან და შალვა ქიქოძესთან ერთად, ცალკე გამოიფინა ანუ ყოფს „სოლონიანის“ გალერეაში. 1926 წელს კაჟაბაძე გზავნის თავის აბსტრაქტულ ნაშრომებს თანამედროვე ხელოვნების საერთაშორისო გამოფენაზე, რომელიც ბრუკლინის მუზეუმში (შეერთებული შტატებში) გამართა „ანონიმურმა საზოგადოებამ“ (მონაწილეობდნენ აგრეთვე ჟან არპი, ჟორჟ ბრაიკი, მარსელა კანი, ფრანსის პიკაბია, ჟან გიოინი, მაქს ერნსტი პიტ მონდრიანი, მოჰოლი-ნაიდი, ამათ გარდა, 1916 წელს დაიწყოთი ფრანკ მარტი და სხვ., ე. ი. კუბიზმის და უსახურ ხელოვნების ბევრი გამოჩენილი წარმომადგენელი). იმავე დროს დავითი აქვეყნებს წერილობას პერიოდიულ გამოცემებში, მაგ., L'Effort Moderne-ში, ბეჭდავს აქა წიგნს Du tableau constructif („კონსტრუქციული სურათის შესახებ“), პარიზი, 1920-23 წლებში.3 „ხელოვნობა და სივრცე“ (ეს ორი ქართულ ენაშია), რომელიც შვიდა თაემოყრილია ან გამოჩენილია მისი ძველი ნაწარმოებები, არის აზღობებიც; კითხულობას საჭირო ლექცი-



ებს (მაგ., „პარიზის რუსი მხატვრების კავშირში“); მუშაობს სტერეოკინოს ახალი სისტემის გამოგონებზე და ლებულის ფრანგულ, გერმანულ, ამერიკულ, დანიურ, იტალიურ, ბელგიურ, ესპანურ და უზარულ პატენტებს.

დავით კაკაბაძე ერთ-ერთი ბონიერი იყო უსათვალავ სტერეოკინოსი. ჩამოთვლილი პატენტები მან 1923-1925 წლებში მიიღო, მაშინ ამგვარი მეთოდის შექმნის ერთ-ერთი პირველი (და ევროპაში მიეკუთვნება 1928 წელს (ბელგიელი ინჟინრის ნოიანის ცდები).<sup>6</sup>

დავით იმდენად იყო გატაცებული თავისი გამოგონებით, რომ ღალად გულიანობის სიტყვით, ამხანაგების ეწონილად კიდევ, მხატვრობაზე ხელი არ აოლთა. გამოგონების მნიშვნელობა სხვებზე აღრე (ცნო და დაფასა პარიზის ობტეკის ინსტიტუტმა. პარიზშივე გაიკა პირველი პატენტი და დაარსდა სააქციო საზოგადოება 90000 ფრანკის კაპიტალით — კელევა-ძიების ვასაგრძელბლად. დავითმა რამდენიმე წელი იმუშავა თავისი აპარატის გასაუმჯობესებლად, თავისი ხელით გააკეთა სტერეოკინობროექტორი და უჩვენებდა სტერეოფილმებს IX.1.2 მ. ზომის ეკრანზე, მაგრამ როდესაც დ. კაკაბაძე საფრანგეთში გამოემგზავრა, სააქციო საზოგადოება დაიშალა, ამ მიმართებებით მოშობათა შეწყველა და მისი გამოგონებაც განუხორციელებელი დარჩა.<sup>7</sup>

კაკაბაძის პარიზული პერიოდის შემოქმედებები თხანარსებობს ორი ხაზი: ერთი მხრივ, იგი ქმნის უსაგნო სურათებს, მეორე მხრივ, იმავე ხანებში, რეალისტურ ნაწარმოებთ, დაკავშირებული სავანობრივ სამყაროსთან. მას მეტად უყვარდა ეს რეალური სამყარო, რომ შეძლებოდა მისი უფლებულყოფა მშენადა კი, როცა გასსა-კუთრებით გტაცებული იყო მოდერნიზმით, როდესაც სურდა თეორიულად დამტკიცებინა თავისთვისაც და სხვისთვისაც, რომ დღევანდელ სამყაროში, მაშინდების, დინამიკის, სისრფაის, დიათი ტექნიკური აღმოჩენებისა და შექნელობის სამყაროში, სახეობა (ფიგურატიულ-მ) ფერწერაში თავისი დრო მოკმა.

დავით კაკაბაძის აბსტრაქტული მხატვრობა გამოირჩევა შესრულების მაღალი კულტურით, გემოვნებით — ამის მაჩვენებელია ნაწარმოებთა კომპოზიციებიც და ფერადგანი შეხამებაც, ანონიმური საზოგადოების მიერ იელის უნივერსიტეტში მოწყობილი გამოფენის კატალოგის შემდგენლის სიტყვით, კაკაბაძე „მართა ახალ ფორმათა და თვალისთვის ახალ შეგარმნებათა ძიებაში იყო, ის იყო ერთ-ერთი ყველაზე საიმედო მოქანდაკე.

ქანდაკებაში, სკულპტურულ რელიეფებში, ზეთისა და აკვარელის ფერწერაში მან შესანიშნავ შედეგებს მიაღწია. იგი პირველთაგანი იყო იმათ შორის, ვინც პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ თავის სკულპტურულ ფორმებში პოლიქრომა შემიღო. კაკაბაძე თავისთვის გამოსახავდა სალონავების, მინის ნაჭრების და მასლოების დაბირისპირებით, რომლებიც ზედარში იყო ჩართული“<sup>8</sup>.

დ. კაკაბაძის აბსტრაქტული ნამუშევრები რამდენიმე ჯგუფად შეიძლება დაიყოს:

1) „წმინდა ფერწერა: ა) სუთთა ტონების (შვის, ყითლის, ყვიფფერის) თვალური, კვერცხისებრი ლაქების კომბინაცია გლეჯ ფონზე, ან პულვერისხატრით დაფერილ ფონზე; დაახლოებით ერთნაირი ფერის ლაქების კომბინაციები (მაგ.: ახუთი აბსტრაქცია, დაფუძნებული ყვირლების ფორმებზე“, იელის უნივერსიტეტის კატალოგში); ბ) ფერადი ლაქებისა და კლანძლი ხაზების დინამიკური ხლახინი რომელიც ერთგვარ გმო-ტურ დაახლოებას ქმნის (თავისი განწყობილებით — თუკი ეს ცნება აქ გამოდგება — ეს ნამუშევრები უფრო ახლოა კანდინსკისთან და ძალიან დაშორებულია, მაგალითად, მალევიჩისა და, მით უფრო, მონდრიანისაგან); გ) კუბისტური ხასიათის ნამუშევრები უთითავადამაკეთო ხაზებით, რომლებიც განსხვავებულ გეომეტრიულ ფიგურებს ქმნის; ზოგ შემთხვევაში აქ სახეობის რა-ღაც ელემენტებიც არის შენარჩუნებული.

2) ნამუშევრები, რომლებიც აბსტრაქტული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ლტერატურაში მოხსენება ხან რელიეფებდა, ხან კოლაჟად: ჩიუტუბრაცი, ეს თიცარ-ზე შესრულებული კომპოზიციებია; ფიცარი რამე ტონითაა დაფარული (უფრო ხშირად პულვერისხატრის საშუალებით); კომპოზიცია შედგება ვარკვეული ხაზო-ვანი რივით განლაგებულ მინის ნაჭრებსაგან (ზოგი მათგანი შეგნდა ნათებდა ელექტრონათურებით), ან სხვა რამე ბრჭყვილა საგნებისაგან — ფერად-ფერადი ლენტებისა, ამბოტრაციული სარკისა და მათეოკონისა-გან. ჩიუტუბრაცი, ხაზებითა შეთავსებულა სწორკუთხა ან მრგვალი საგნები, ჩარჩო თვით ნაწარმოების განუყოფელ ნაწილს შეადგენს.

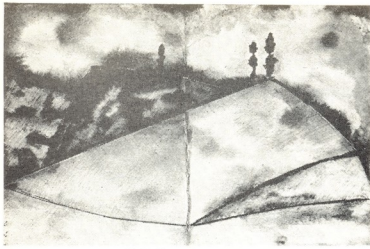
3) „ქანდაკება“. არსებითად, ჩვენ ერთადერთი ნაწარმოები შეგვიძლია დავასახელოთ. დავით კაკაბაძემ მას Z უწოდა, ხოლო იელის უნივერსიტეტის კატალოგის ქაჯე-ლაგში მოხსენებულია, როგორც „გამსჭვალული თევზი“ (The Speared Fish).

დავით კაკაბაძის არასოდეს არ ლალტობს კომპოზიციური აღლი, ზომიერების გრძნობა ფერადონების მხრივ, აქ ჩამოთვლილ ნაწარმოებთაგან ბევარი ძალიან ლამაზია კოლორიტის თვალსაზრისით, მათი წმინდა დეკორატიული ღირსებები ძალიან მაღალია. ნოწანბრ-ლოცია რომ დავითი ამ ნამუშევრებისთვის არავითარ სახეილწონებებს, მით უფრო, პრეტენზიულ სახელწოდებას არ თხზავდა, მხოლოდ ნობრებით აღნიშნავდა, ან ასე იხსენივდა (როგორც ბრუკლინის 1927 წლის გამოფენის კატალოგში): „ორგანზომილებიანი საგანი“, „სამეანზომილებიანი საგანი“, როგორც ჩანს, იგი თვალისწინრება მათს გამოყენებას წმინდა დეკორატიული და, ნიშნულებით.

პარიზის პერიოდის რეალისტური ნამუშევრებია: ა) პარიზული სცენების ჩანახატი (ნახშირი, თანქარი); ბ) აკვარელის სერია „პრეარები“; გ) სრულიად მთელიონ-ღალ — ორი ქანდაკული სურათი: „წურბოების გამყიდველი“ და „მანანების გამყიდველი“ (მისი ადვალსა-კიფეული, საწმუხანბოდ, უცნობია; ჩვენ ვიცნობთ მხოლოდ ფოტო-სურათებით).

აი, პარიზული ჩანახატიც: ხიდი მდინარე კნახე, მეორე ხიდი, რომლის თაქვემუც საწაპაროა, კარკაბები მდინარეზე, დროშე შიშბმული ცხენები, ბულარის სცენები — ბაის სკაზე ჩამოსხდარი ვაჭრის მყოფხველები, ძიძა საბავშვო ეტლით; ტიპური პარიზული ქუ-





„ნიონშვილის გურია“, 1933. ესკიზი სექ-ტაკლისათვის

ჩების პერსპექტივები, აბრები, საკვამლე მილები, ყოველი ჩანახატი თითქოს წამოიზარა, მახვილი დავიერებით არის „დაქერილი“, ციკხალია, დინამიური. ნახატები შესრულებია ლაქებით და სქელი შტრიხებით; რომლებზეც დაწყვილი ფანჯრის (სახეინის) ღეროთა გამოყვანილი, თუმცა სცენები თავისუფლად, ძალდაუტანებლად და გადმოცემული, ყველა ნახატი კომპოზიციურად გააზრებული და „შდგარი“. ასეთი ნახატი სამოცე მეტრია და „რაცა კავაძის ხასიათს ეცნობთ — უფლება გვაქვს მივიჩნიოთ, რომ მისთვის ეს იყო საშუალება, რომ შეესწავლა ქალაქი, ჩაწყობილია მის ხასიათს, „დაუფლებოდა“ პარიზს.

სრულიად სხვაგვარაა ბრეტანის სერის ფურცლები (46 ფურცელი, 24X30 სმ — კვლავ „კალევა“, „შესწავლა“); ქარის წისქვილები, ნაინაირად დაგვეყვებული იალქნაირი ხავეები და სხვ.

აეკარელები სველ ქაღალდზეა შესრულებული. ერთ მხრივ, აქ მკითხველს ნახატი უნდადგეს, მეორე მხრივ — ფაქობილი „გადაიხილოს“ (თითქოს საშრობზე) ფერადიფონ ლაქებს, რომლებიც ზანც მისდგეს ხანგების ცენტრებს. პარიზული ჩანახატებისაგან განსხვავებით, აქ წინააღმდეგ „შედგინილი“, ჩაეკრილი კომპოზიციებია, თითქოს მოწყვეტილი გარემო სივრცეს. სიღრმე უფლებულყოფილია, იგრძნობა დეორაკიულობა, თუნდაც პირობითი ფერადიფონების მხრივ (ლურჯისა და მუყაითალი — ყავისფრის შეხამება; ზედა, კვლევები). ბრეტანის სერის აეკარელები შესრულებულია, როგორც ფურცლის გაფორმება, ისინი თავისუფლად გამოდგებიან წიგნის გასაფორმებლად.

წიგნბუღის გამყიდველი ნაჩვენება სიღრმეში მოთავსებული იმერული სახლების ფონზე. ეს, მაგონი, ერთადერთი შემთხვევაა პარიზში ყოფნის განმავლობაში, როცა დავითი ძაბულ თემს დაუბრუნდა. სურათში ზოგი იახრული მართალი გვხვდება, ხოლო მოხუცის ფეხებთან მოკალათებულ თხას „შინაური“ მყუდროების განწყობილება კი შეიქონა შეიქმნა. მაგრამ ადვილი შესაძინებია, რომ დეტალებს რაოდენობა მინიმალურია, ხოლო კომპოზიცია — თავისუფალი ზემოთქვემოტებისაგან — ზედმიწევნით სათაღი და მკაფითა. მაგონდასთან მგლომი კაკი ზუსტად შუა ღერძზეა მოთავსებული, ფორმალურად ასევე ფრონტალურია მაგონი, ყელი, რომელზედაც გამყიდველი ზის. ეს სახეები, თხის თეატრისთან ერთად, თითქმის „კლასიკურ სამკეთილს“ ქნისა: უკანა პლანის სახლებიც ფრონტალურია. ტოტეგადაპირილი ორა ხე ასრულებს კომპოზიციას. მათი მოხაზულობა „შეთანხმებულია“ სახლების სახურავების დაფერდებულ ხაზებთან. ყოველისავე ამის შედეგად, თუმცა კი სურათი მონაახილს საყოველთაოდ უკანს

მიეკუთვნება, თავისი ხასიათით მას ქანრულად გვერდითადაა ვინცეო. არსებობდა, ასევეა გადაწყვეტილი „ტანსაცმის“ გამყიდველიც“.

კავაძის პარიზის პერიოდი მთავრდება 1927 წელს შესრულებულ სურათ „ინდუსტრია“ (ლავით დაფარული ტუში). ნიშანდობლივია, რომ იგი შექმნილია საქართველოში დაბრუნების წინ, თითქოს ეს იყო ხილი, გადღებულ მხატვრის მომავალი გზისკენ. ეს პირობითი გამოსახულება: უსაზოგო პეისაჟის ფონზე, რომელიც უერთიანდ ეხსებს კარს, როგორც მის „იმერეთებში“ — ორი უსაზრმაზარი სამყობა მასაა მათში გაჭრილი თაობათ. ეს სამყობისგან დიდიანაფურად იჭრება სიღრმეში, თითქოს ზედ კარზე ბუნებას. მათი გეომეტრიული ორგანიზებული, მარტივი და ხისტი ფორმები უპირისპირდება ბუნებას, ბუნებრიობას. კავაძემ, მიეცოთ თავისი არსებით თანამედროვე შემოქმედ, მეცნიერებისა და ტექნიკური პროგრესის თაყვანისმცემელი, მხატვარი, რომელიც სწორედ მათ უკავშირება და თანამედროვე ხელოვნების პრინციპებს, რა თქმა უნდა, რომად იყო დარწმუნებული, რომ მისი სამშობლოში მომავალიც — ინდუსტრიული განვითარება, უფრო მტკიცე იგი ოცნებობდა ასეთ განვითარებაზე — „ინდუსტრია“ პეისაჟი ხომ ქართულია, იმერულია, წინა პლანზე კი, თითქოს როგორც დამატებითი საცნობარო ნიშანი, მოთავსებულია ციხის ნანგრევები, როგორც აღმრინდელ „იმერეთში“.

მაგრამ აქ დავითი არ ვიჩვენებს ინდუსტრიულ მოტივს, კონკრეტულ ინდუსტრიულ ობიექტს, არც ვიკანობს და არც რაიმე ინფორმაციას ვაწარმოებს, ეს ინდუსტრის ალეგორიაა, ინდუსტრია კი წარმოგიდგება აყელოფრის დაბრუნებულ ძალად, რომელიც მიულ სამყაროს იბრუნებდა.

საფრანგეთში ყოფნის დროს და, კავაძის მუდამ მკვირი კავშირი ჰქონდა საქართველოსთან, ცხოველი ინტერესით ადევნებდა თვალს აყვლაფრის, რაც აქ ხეობდა მით უფრო, კულტურისა და ხელოვნების დარაკში. შექმნილია წიგნბუღის (ზოგად — თბილისის პრესაში) ნისთვის საინტერესო საციხებზე.

საქართველოში კი, სანამ დაათი წასული იყო, ისეთი ამბები მოხდა, რომელთაც სრულიად შეცვალეს ქვეყნის მთელი შემდგომი განვითარების გზა. 1920-იანი წლები ქართული კულტურაში მწვევე შეტევებია, როცა წინააღმდეგობათა ხანაა, რაც გარდუვლი იყო ახალი საზოგადოებრივი წყობის, ახალი კულტურისა და ხელოვნების ჩამოყალიბების პროცესში. საბჭოთა ხელოვნების გზები ყველასათვის სათელი კი არ იყო, შექმნილია რევოლუციური, პროგრესული ხელოვნების ეფერი, ბევრი რამ იყო ისეთადორეველუციურიც, ბევრი იყო მყვირალა „დამამხოხილი“ და „დამანგუივილი“ მემორანტიც ფრანკ, რაკოლი იყო მხატვრული ინტელაგენციის შინაგანი გაორიქმის ანგინა: ინტელაგენციას ღრმად უნდა გაეახრებინა, რა ხებობდა ქვეყნისთვის, ვაეკო, როგორი იყო ახალი ამოცანები, საბოლოოდ გამოეყვინა თავისი პოზიკია. 1927 წელს, როცა დავითი სამშობლოში დაბრუნდა, კულტურული ძალების გამიჯნვა უკვე სრულად ვამოხისა — ყველაზე მკაფიოდ მწერლობაში მაგრამ სხვა დარგებშიაც ავრეთვე. მაგრამა ვლანგზე იმყოფებოდა „აკვიმელი“ ჯგუფი — ძველი ინტელაგენციის წინააღმდეგ გამოსული მწერლობა, მაღალი კულტურისა და ოსტატობის მქონელი. ცისფერყანაწილები პოლიტიკური თვალსაზრისით ლიალდური იყვნენ, მაგრამ მემოქმედებაში მათი პრინციპი, უმეტესად მარცხი, იყო „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. ასეთვე პოლსტრე იყვნენ პროლეტარული მწერლობის მსოციეების წევრები, რომელნიც თავისი თხზულებებში ვერ სცილდებოდნენ ლოზუნგებსა და აბსტრაქტულ რევოლუციურ პაიოსს. მაგრამ ამავე მარცხენა ფლანგზე იყო ვალაკტონ ტაბიტე, იყენენ სხვა



ქემარტი პოეტებიც, რომელნიც შთაგონებით უმღეროდნენ ახალ საქართველოს მშენებლობას.

გაგრძნობენ ფუტურისტებიც — შერეობენ და ეხატებებიც; მათ თავისი საკუთარი ეურნახლეიც გაჰმოსცეს, რომელსაც ფიადი „გამომწვევი“ სახელწოდება ჰქონდა  $H_2SO_4$  (გოგირდის სიმაკვის ქიმიური ფორმულა). მაგრამ მათ ანათათია რაღონი ნიდაგი არ გაიანდა, ერთა ხანი იხმარეს და მოუყრდნენ. 1927 წელს შექმნა „ამპრატორების“ გვყვე, რომელიც, მისევე დეკორაციის თანხმად, აერთიანება „ფურტურისტებს“, „კონსტრუქტივისტებს“, „მემპრატორებს“, ბელეტრისტებს, მხატვრებს, კინორეჟისორებს, კლუბის მემპრესას და ახალგაზრდა თეორეტიკოსებს (როგორც ეხედავით მონაწილეთა ჩამოთვლა ერთ გარკვეულ პრინციპს არ ემყარება). იგი მიზნად ისახავდა ბრძოლას დიდიმუშელო ფორმების, ცისფერყანწილთა პოეზიის, ამეჰმანობის წინააღმდეგ. მაგრამ, ცხადია, ასე შეთანხვებით თამყოფი რ გუფს, „იხმების“ და საეკონომიკურების ამგვარ ნაერთს, არ შეიძლებოდა რაიმე ნათელი მოზტიკით პროგრამა შექმნოდა. არსებობდა, ყველა ამ „მემპრატორებს“ დაგუფების წარამომადგენლები, უპირატესის ყოვლისა, ფორმალური ძიებებით იყვნენ გატაცებულნი.

სახეთი ხელოვნების დარგში მკვეთრი გამიჯვნა ცოტა მოგვიანოდ მოხდა. 1927-1928 წლებში გერ კიდევ არსებობდა ერთიანი „ქართულ მხატვართა საზოგადოება“, თუმცა ეს მისი შემადგენლობა ძალიან ჭრალი იყო. მასში შედიოდნენ: მოსე თოთბე — უფროსი თაობის მხატვარი და აქტიური მებრძოლი ხელოვნების ახალი შინაარსისათვის; რეალისტური სკოლის პიუჯარისტები — ალექსანდრე კიმაკურიძე, ბორის ფოფოვი, ელმო თათყულისანი, დავით გველესანი; თეატრის მხატვარი და ქართულ ფერწერაში ისტორიული უანის წამომწყები ვალერიან სიღამონ-ერისთავი; იმხანად საქართველოში მუშავებელი უმსანმნივე მხატვარი ეკვინი ლანსერი, რეაღიერის დახვეწილი ისტატური ოსტე მარტინაძე; მერო მხარე — მოდერნიზმის მომხრე კირილე ზდანევიჩი, „კუმბუტურისტრ“ ირაკლი გამრეველი და სხვანი. ამასთანავე, ასარეზზე ჩნდებიან ნაქათალიოს საზხაბა. ერთ ადგილის კურსდამთავრებულნიც (აჯადემა 1922 წელს დაარსდა). თანდათანობით, თუმცა ეს მძინულ, ცხოვრების გარდაქმნასთან დაკავშირებული ახალი თემატკა ვზას აკავებს. საქმეს ის ართულდება, რომ ახალგაზრდა მხატვართა უმეტესობა „ახალ ზეგებს“ ეძიებდა, მაგრამ არ არსებობდა სერიოზული გარკვეულობა. ძალიან ხშირად, ახალი შინაარსის შესაფერი ფორმის ძიებისას, მიმართავდნენ დასავლეთის მოდერნიზმს, რაკი ისიც „მემპრატორებს“ ითვლებოდა და ისიც „მეღოს“ ამხობდა. მაგრამ ეს ფორმა არ შესაბამებოდა კონკრეტულ შინაარსს, რინელსაც საბჭოთა სინამდვილე კარნახობდა. ამვე დროს, ბევრი მათგანი, ვინც თავს სწიბდა რეველუციური პროლეტარული ხელოვნებისათვის, პროფესიულად ნაზღარდებდა იდეა: ეს, ისევე როგორც ძველის (განურჩევლად ანესა და კარგისა) დამხობის სურვილი, ხელს უწყობდა ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას მხატვართა მემკიდრეობისა და თვით უფროსი თაობის მხატვრების მიმართაც. 1920-30-იანი წლების მანძილზე „ქართულ მხატვართა საზოგადოებას“ გამოეყო წევრების ერთი ნაწილი, რომელმაც შექმნა ჯერ „რევებისი“ (რეველუციის მხატვართა ასოციაცია, არსებობდა, რუსეთის „ახრის“ ფილიალი) შენდეგ კი „საქართველოს რეველუციურ მხატვართა ასოციაცია“ — ე. წ. „საბამი“.

ასეთი სურათი დახვდა დავით კაკაბაძეს სამშობლოში დაბრუნებისას. იგი კვლავ დაუბრუნდა „ქართულ მხატვართა“ საზოგადოებას, რომელმაც 1928 წელს გაართა მისი პარტიული ნამუშევრების გამოფენა. ლდო უღღაშელოთან ერთად, მან ხელი მოაწერა „საბამის“ მანიფესტს, რომელშიაც ნათქვამი იყო, რომ აუცილებელია

იდეოლოგიურ ფრონტზე ბრძოლა ახალი ყოფისათვის, რომ ხელოვნება მასების ფსიქიკის ორგანიზატორად სოციალისტური მშენებლობის აქტიურ მონაწილედ უნდა იქცეს და სხვ.

ეს იმას ნიშნავდა, რომ დავით კაკაბაძეს გულწრფელად სურდა ახალი საქართველოს მხატვართა მხარდახმარებულობა, თავისი წვლილის შეტანა ახალ ქართულ ხელოვნების განვითარებაში, მაგრამ სინამდვილეში დღეის მთავრ რამდენიმე წელი დასჭირდა, რომ ახალ გარემოს შეეთვისებოდა, კვლავ მოეცილებინა ფეხი სამშობლოს ხალაგში.

ში გავითვინებ მხოლოდ კუმბიტორს და აბსტრაქციონის ნამუშევრები იყო ნახევრები. რეკენებები აღნიშნავდნენ მხატვრის ოსტატობას, ნაწარმოებთა დეკორაციულ ღირსებებს, მაგრამ დაუფრავად უარყოფდნენ მათ: „რეკენებისთვის უცხია უსაგნო ხელოვნება... ახალი სოციალისტური კულტურის სტიქია ვერ ეგებება ცარიელ სიტატობას.“

კუმბიტური ფერწერა... გაუგებარია, იგი მიმართავს მხოლოდ ფორმებს და პრინციპულად უარყოფს შინაარსსო.<sup>10</sup> (რეკენზეტი არ განსხვავდება აბსტრაქტულ ხელოვნებას და კუმბიზმს — ყველა უსაგნო, არაფიგურატიულ კომპოზიციას იგი კუმბიტურს უწოდებდა). პრესაში გამოქვეყნებული რეკენებიც რომ არ ყოფილიყო, დავითი ადვილად დარწმუნდებოდა, რომ საბჭოთა საქართველოში არც რეალური ნიადაგი არც გარემო არ არსებობდა უსაგნო ხელოვნების განვითარებისთვის. აქ ხელოვნებას სულ სხვა ამოცანები ჰქონდა ამოსასწავლი.

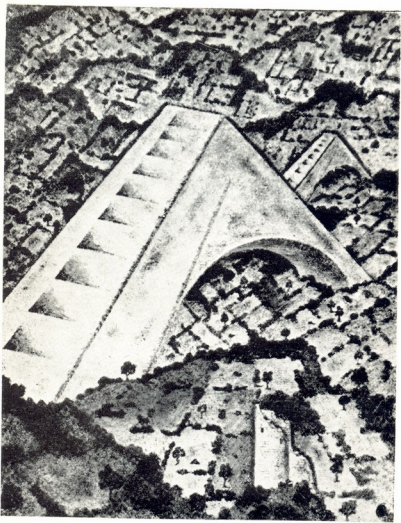
როგორც დაზვერი მხატვრობის ოსტატი, დაკავშირებე ექვსი-შვიდი წლის განმავლობაში ღღეს, მაგრამ იგი არც უმოქმედოდ დაჩინილა და არც ცხოვრებას მოწყევდა: 1928 წელს მას იწვევენ საზხატრო აჯადემაში, სადაც ოთ წლის მანძილზე ასწავლიდა (1933-42 წლებში პირიქეტრად იყო); იმავე ხანებში საჯარო ლექციებს კითხულობდა დასავლეთის თანამედროვე ხელოვნების შესახებ; 1929 წლის დასაწყისში მან შეადგინა აჯაკი წამთილის საფლავის ძეგლის პროექტი (ყველასათვის ცნობილი ეს ძეგლი მთაწმინდაზე — უბრალს საფეხურებთან პრაიმილი — 1931 წელს გაიხსნა).<sup>11</sup>

დავითის შემოქმედებითი მოღვაწეობა ამ წლებში, 1927-დან მოყოლებული, დაკავშირებულია გერ პარტის თეატრთან, 1928-დან კი ქართულ დრამასთან, სადაც ის კოტე მარგანიშვილში მორეჟია. ამ ხალ ასპარეზზე დავით კაკაბაძემ მამინევე ხაკი გამოიჩინა, როგორც საცემით თაისებურმა და სარტერუსი შემოქმედმა. თეატრთან კავშირი მას სულ ბოლომდე აღარ გაუწყვეტია: მამინე დარეკო მუშაობა კინოშიაც — ეს ხალ ქართული კინემატოგრაფიის პირველი აჯადეების ხანი იყო. მან გააფორმა რამდენიმე დოკუმენტური და მხატვრული ფილმი, რომ-

„პოლა, ჩვენ ვცოცხლობო“. დეკორაციის მკვეტი, 1923.







ინდუსტრია. 1927

ლებიც „სახინმრეწვეში“ დაიდგა (მაშინ ასე ეწოდებოდა ჩვენს კინოსტუდიას) „მატარებელი“, 1928, რემიხიელ ჭიაბურელი; „სენათი“, 1929, „საიდუმლო სტაბა“, 1931, რეჟ. მიხიელ კალატოზიშვილი; „ბუბა“, 1933, რეჟ. ლომიბერიძე. 1934 წელს მან თვითონვე გადაიღო სურათი ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების შესახებ, მაგრამ რატომღაც იგი ვერანებზე არ უჩვენებიათ (კინოფილმებისთვის გაკეთებულ ესკიზთანაა მხოლოდ ნახატები „დაკარგული სამოთხისათვის“ — ფილმი 1938 წელს გამოვიდა — და „პოეტის აკვისისათვის“, 1946 წელი. თუმცა ეს იმერული სახლების ანტიკურებია — თავიდან და გელის სახლების, ღარიბი აზნაურის სახლისა და სხვ. პირველი ესკიზები აკვარელთაა შესრულებული, ხოლო „პოეტის აკვისისა“ გუაშით).

ყველაზე ადრინდელი სათიერტო ესკიზები 1927 წელს მიეკუთვნება: ეს არის კომპოზიტორ კოტე მელიქი-ნოხოცისიანის ოპერის „ამირანისთვის“ გაკეთებული კოსტუმები (დადგმა არ განხორციელდა) — ძველებურ ქაზიულ სამოსელში გამოწყობილი დინამიკური ფიგურები. შესრულების მანერით (კალმით შემოტარებული წრილი კონტურები, აკვარელის გამჭვირაველი „გაღლანილი“ ფენა) ეს ესკიზები „ბრეტანის“ სერის მოვლავონებს.

პირველი სექტაქალი, რომელიც დაიბნა 1928 წელს გაფორმა ქუთაის-ბათუმის თეატრში. იყო მარჯანიშვილის მიერ დადგმული „პობოა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, გერმანელი ექსპრესიონისტის ერნსტ ტოლოერის დრამა, დაწერილი 1927 წელს. რეჟისორის ჩანაფიქრის თანახმად, მხატვარმა ძუნწი კონსტრუქციებისტული დეკორაციის შექმნა: სხადასხვად ღონეზე გაშვებული ომადენიმი ბეჭანი; სწორხაზოვანი გეომეტრიული ფორმები, საყვები, რომლებიც „ადრდადებულა“ სიერცეს, კინოეკრი, რომელიც დრადარბო „ერთიგზისა“ მოქმედებაში, ეს საშუალებას იძლეოდა, რომ სცენები კინემატო-

გრაფიულად შენაცვებოდა ერთმანეთს — ხელოვნურ ბეჭანი განათლებოდა და ხან მეროდ, ხან ორიგინალურად; გამოყენებულ იყო შუქის ეფექტებიც და ექნებოდა უწყვეტი, შეუჩერებელი მოძრაობის, დინამიკის შთაბეჭდილება — თანამედროვე დასავლური „მამონიზმის“ სულის შესაბამისად. სექტაქალის დიდი წარმატებისათვის დაიტი კაკაბაძის დეკორაციებს არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა. ქართულ სათიერტო-დეკორაციულ ხელოვნებაში ეს ახალი სიტყვა იყო.

1929-1934 წლებში დაიბნა იმავე თეატრში გაფორმა პოლოვარბე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, დიაჩინაშვილის „ბალი“, ალექსანდრე ქუთათელის „შუღამემკადარაბა“, „ნინოშვილის გურია“, ამას გარდა — პროლოგ-ფორთა საბჭოს თვითმოქმედ თეატრში — სანდრო შანშაშვილის „პირველი ნახატი“.

ამ პიესებში მოქმედება საქართველოში წარმოებს, ან XIX საუკუნეში („ნინოშვილის გურია“), ან საბჭოთა ხელოვნების დამყარების წინა ხანებში და პირველ წლებში.

1934 წელს მიეკუთვნება უკრანელი დრამატურგის ა. კორნიჩუკის „ესკადრის დაღუპვის“ გაფორმება ევლად მარჯანიშვილის თეატრში, ყველა ამ ნაშუქვეარს ერთმანეთთან აკავშირებს ამოცანის ამოსწინსამი მიღგამო, ესკიზების შესრულების ხასიათი. დამახასიათებელია გამოყენებულ საშუალებათა უტილურესი სიძუნწე — ზოგიც ესკიზი ორი-სამი ტონით შეფერილი ნახაზია, სხვები — კალმით შესრულებული ლაკონიური ნახატი („პირველი ნახატი“, „ბალი“, 1929, „ესკადრის დაღუპვა“, 1934). „ნინოშვილის გურის“ (1934) ყველა ფურცელი მთლიანად დაფარულია მუქი ლურჯი გუაშით და ამ ფონზე წერილი თეთრი ხაზებით; გამოყენილია სისქიწი კონსტრუქციის კონტურები. ჩვეულებრივ, დ. კაკაბაძე ქმნის ძირითად უცვლელ კონსტრუქციას, რომელზეც — რეკვიზიტსა და დედალებს — თუ შევეცდით — შეუძლია წარმოგვიდგინოს მოქმედების სკვანასხვა დეკორა: ან აკეთებს უჩახვ ფარას, რომელიც მთელი სექტაქალის ტონის მიმკვიბია; აქაც მხოლოდ ცალკეული დეტალი იცვლება, წინა პლანზე კი ერთმანეთს ეხაყვლება ხან რეკვიზიტის დრამატური (ყოველივეს ფონტალურად ნაჩვენები, სილამუმი შექვის გარეშე), ხან ფარის მონაკვეთი და სხვ... სიორკე იშვიათად თუ იყარგლება ყოველი მხრიდან. მოქმედების ადგილის აღსანიშნავად მხატვარი გარდება დამახასიათებელი დეტალის ჩვენებას. იგი კი არ „მოგვიტობრობს“, არამედ მხოლოდ მიგავანიშნებს. აქუსტურების, რეკვიზიტის მინიმუმი, მაქსიმალური უბრალოება ფუნქციურობა და, რა თქმაუნდა, პირობითობა ნიშანდობლივია მისი მხატვრობისათვის.

დ. კაკაბაძის დეკორაციებში მსახიობებისთვის ადვილი იყო თამაში. მის დაზგებში ფარები, ფარდები მსუბუქი და შობილობი იყო, რასაც არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა, სექტაქალის რიტმი რომ არ დარღვეულიყო. ეს კონსტრუქციები დამოუკიდებელ მხატვრულ მნიშვნელობას არ იჩვენებს, მათი დანიშნულება მხოლოდ და მხოლოდ ფუნქციურია. შეიძლება თქვას, რომ კაკაბაძის ნამდვილი შემოქმედება საყოფიერ სცენაზე იწყებოდა: გადამწყვეტი იყო განახების ეფექტები, რომელიც მხატვარი ოსტატურად აყვებდა, ისევე როგორც სცენის ყველა სხვა ტექნიკური შესაძლებლობასაც. ამიტომ არის, რომ დავით კაკაბაძის დადგმების აკვარაიანობა შეფასებას (ცხადია, სხვა მხატვრების დადგმებისაც) მარტო კონსტრუქციის მიხედვით მხოლოდ პირობითი შეიძლება იყოს.

„ესკრულებების ხასიათით ამ ესკიზთანაა განსხვავდება გერკულ ბაზოხვის „იკვა არჩინაშვილის“ ესკიზები (1930-იანი წლების შუახანი, მარჯანიშვილის თეატრი). პიესის თემა რევოლუციური ბრძოლა ჩვენის საუკუნის დასაწყისში. მათი შესრულება ისეთივეა, როგორც პა-



რბულ სეცენებისა, შავი ფანქრის (ნეკრის) ღერის ბრტყელი გამათო; შტრომების იგივე დონამოც, იგივე ცხოველხატობა. სასცენო სივრცის გადწყვეტის მხრივ ზოგი ახალი მომენტები ჩნდება: ჩაყრტილი მაქანი, ფორბატობის ურყოფა. ნაწყვეტები „მაქელი“ ინტერირი, და არა მარტო დამახასიათებელი დეტალები როგორც წინათ იყო.

ეს ნიშნები უფრო მკაფიოდ იჩენს თავს დავით კლიაშვილის „სამანშიშლის დღეინაკვალის“ ესკიზებში (1937 წელი, ფერადი ფანქარი). კლიაშვილი დავითისთვის ახლობელი და მოწონივლი იყო თუნდაც იმიტომ, რომ მისი მოთხრობების მოქმედება იმერეთში, შეიძლება ითქვას, კავაბისსული პეიზაჟის ფერზე იშლება. სცენა არც აქ არის ვადატერითული, არის მხოლოდ ის, რაც აუცილებელია, მაგარამ იქით ესტრუქტურის შესრულება უფრო „რეალური“ გახდა, წინახვლი კონსტრუქციისტული პირობითობისა და სიმშრალის გარეშე. ეს, თითქოს, იმდენად ესკიზები არც ეს არის, რამდენადაც ნატუროდან ჩანახატები.

გამოსახვის „ნატურალიზმის“ მხრივ დავითის სხვა ნამუშევრთა შორის გამოირჩევა მაქსიმ გორკის „მტრებისა“ და შალვა ღაღანიძის „გუმბარდლის“ ესკიზები (1938 და 1939 წლები; კლამი, ტუში, აკაკიელი). იმერული პეიზაჟი, სახლის ფსადი და ბაღი („მტრები“) გადმოცემულია დაწკრულებით, ძველი რეალისტური თეატრის ტრადიციების თანახმად: პირობითობის კვალი ადარდრეხილია. უფველია, აქ მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული თეატრის განვითარების საერთო ტენდენციას იმ ხანად.

უკანასკნელი ომისწინა ნამუშევარია შექპირის „მეფე ლორის“ გაფორმება ქუთაისის დრამატულ თეატრში (1940-41 წლების სეზონი). აქ კვლავ ჩანს კავაბისა — თეატრის მხატვრის — ნიშნობილივი თვისებები: მიხანშეწონილობა, სტილის გრძობა, დამახასიათებელ მხატვრულ ვაუკუთების უზარო, მაგარამ შესრულების ძველებზე ასევეტი მანერის დავითი მაინც არ უბრუნდება. უფველია არა უკანა ფარდა, არამედ სცენის სარკის მიჩაჩრობა — ფარდების მიმე მტრპარება (მარცხხევი წითელი ფარდები, მარჯვნივ — შავი, ზემოთ — ჩამწკრივებული ურთელი და ყვითელი შტანდარტები. სცენაზე, სდაც ფარდა და რეკვიზიტი იცვლება, საგნების მიჩინუშია, მხოლოდ ის, რაც აუცილებელია; წინანდებულად — მხოლოდ დამახასიათებელი დეტალები, მიჩინებები — ფარი გადაფარვლინებული ძუბებით, გერბო... შემწილია ახალგებულები სახეები განწყობილება, იგიზობა რომ ამ პირქუმ დეკორაციებში ტრაგეული ამები უნდა დატრიალდეს.

გადაუტარებელი შეიძლება ითქვას, რომ სიდა-მონიროსთავით, გამრეკლთან და ოცხლთან ერთად, დავით კავაბემ ერთ-ერთი ხელმძღვებელი ქართული სათეატრო-დეკორაციული ხელოვნებისა, რომლის განვითარებაშიაც მან დიდი როლი შეასრულა.

დაზერო მხატვრობას დავითი 1933 წელს დაუბრუნდა. პირველი ნამუშევრები დეკაემრეხულია რიონხესთან, რომლის პირველი ავრეგატებიც 1933 წლის სექტემბერში ამოქმედდა. იმ წლებში ყოველი ახალი, დღემდე დავალი წარმოდგენით თოხდაც მკიერ, ინდუსტრიული იმიტირის შექმნას განსაკუთრებული, თიქშიის სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. საგნები ბუნებრივია, რომ დავით კავაბამე მიჩაგანი მოთხრობლებით მიმართა ამ თემას, მით უფრო, რომ რიონხესი ქუთაისთანა, მისი სივრცის ქალაქთან.

დავით მიმეზავრება ელექტროსადგურის მშენებლობაზე, ასრულებს ჩანახატებს, ავკარავს რამდენსამე მკიერ კომპოზიციას. 1934 წელს კი სურათსაც (ზეითი), რომელიც ახლა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ინახება. დამახასიათებელია ნახატების შესრულების მანერა: რაც „ხელთქნილია“ — შენობები,

მილი — სახაზავითა დახაზული, სხვა ყველაფერი, ე. ი. ბუნება, დახატულია ჩვეულებრივ „ხელით“. ერთი მხარეს „რიონხესი“ თუმატეკოლი ავრტელება პარიზულ „ინდუსტრიალი“, იმ პრინციპული განსხვავებით, რომ აქ უკვე აღგვირავს კი ადარ არის, არამედ რეალური სინამდვილის, პირობისადგურის რეალურ ნაგებობაა, ჩვენება; მეორე მხრივ, „რიონხესი“ ბუნებრივად ერთიან „იმერეთის“ ციკლს, რაკი სურათში ტიპურ კავაბისსული პეიზაჟს იმდენად მიხმეხვლივია ავლილი უქორავს, რომ მას შეიძლება თავისუფლად უქროდეს „იმერული პეიზაჟი პირობისადგურის“. ავკარავს, მხატვარი ახალ დონეზე ავრტელება შეწყვეტილ ხაზს და თავის ტრადიციულ თემას ახალი მიხაარისთ ავსებს. ამის შესახებ შეგვიძლია ვთქვათ „რიონხესის“ მომდევნო სხვა პეიზაჟებშია, რომლებიც იმავე 1930-იან წლებსა და ორმოციანი წლების დასაწყისს მიეკუთვნება: ეს არის „ყვირთული მთა“, 1934 წლის თხუთმეტედე „იმერეთი“, „ამატრედი იმერეთში“ (1942 წ.) და „წითელი მთა“ (1944).

რა არის ახალი 1930-1940-იანი წლების პეიზაჟებში, რაც ნების ვადალეს ვილაპარაკეთ მათი ახალი მიხაარისის შესახებ? კომპოზიციური ავების მხრივ, არსებითად, არაფერი არ შეცვლილა: იგივე მაალი პირობონტი, იგივე პანორამები, რომლებიც ათითის „იდეებმა“ ჩარჩობს გარეთ, იგივე ფერადი „ხაკუშები“, იგივე პრინციპები სივრცისა და შუქის ვადალვისა. მაგარამ, ადრინდელ პეიზაჟებში ადამიანის რამ ხახელით თუ ჩანდა, ეს იყო (ყახები თუ არ ჩავთვლით) ძველი ცხებების ნახტებები, თითქოს მხოლოდ ისინი ვახსახივადგუნენ ქვეყნის ისტორიას. ახლა, როგორც დავინახეთ, მათ ადგლის ისაკუთრებს ახალი საქარხელოს არტიზტი — რეაქტროსადგური, ჩნდება მახიფსტაცია რეაქტროსის წინამძღოლი — ლენინის პორტრეტი. მაგარამ უფრო მნიშვნელო თვით ფერადოვნების შეცვლა. კავაბისის ადრინდელმა პეიზაჟებმა 1919 წელს ერთ კატეგორიას ათქმევიან, რომ მათში „პირქუმდ სახეობა“ ვახწყობილობდა. ეს ვადატარებულ იყო, მაგარამ არც მთლად სიმართლეს მოკლებული. ახლა ადარ დარჩა კვლი ამ სიმკაცრისა და „ვადალემობისა“, რომელიც ახასიათებს ცხებებთან პეიზაჟებს. კოლორიტი წინახვლიან შედარებით უფრო ღიაა (შზრად ჩნდება ნარინისფერ-ვარდის-ფერი „ხაკუშები“), სურათები დიდად ხალისიანი და ადარფერს „იდეებას“ — ადარ შეიცვალა. არც აქ არ არის რაიმე სიჭრელ — როგორც კოლორისტმა, დავით კავაბამე სულ ბოლომდე შეინარჩუნა შეუცდომელი გვირგვინა, შეიძლება ითქვას, „ახსოვლებული სენხა“ ფერის თვალსაზრისით, რაც მას თანდაყოლილი ჰქონდა. ეს ახალი „იმერეთები“, თუმცა სხვა საერთო კოლორიტი აქეთ, მაინც გვიხვადენ ფერადოვნების საკვირველ სიმდიდრით, რავინობითა და სილამხით — ფერები ძირფეცი თვლენებით ელვავებს. „წითელი მთა“, რომელიც ჩახსახვლად ოცდაათი წლის შემდეგ ასრულებული იქნა სერისა, ბუნებისადმი, სამშობლოსადმი მიძღვნილი ნამდვილი ჰიმნი.

1930-1940-იანი წლებს მიეკუთვნება პეიზაჟის კიდევ რამდენიმე სერია, ეს არის „სვანეთი“ (1939 წელი, 10 ფურცელი, 30X41 სმ.), „თბილისი და მისი მიდამოები“ (1944, 20 ფურცელი იმავე ზომისა, ოლინდ ზოგი ვერტიკალური ფორმატისა), „ყვეთი“ (1949, სამივე სერია — ფანქარი, ავკრული, გუამი, სამივე უფულო ნატურის-არის შესრულებული).

სვანეთში დ. კავაბამე სამკერ იყო. პირველი ორი მოგზაურობა — ეს დამახასიათებელია — მოუნდა სვანეთის საკვირველი ბუნებისა და ზეოთომობილებების დაკვირვებას, „ათვისებას“ და ვახრებას. ნახატები, ცხაბა, მთავარი ავლილი, მთებთან ერთად, უქორავს კომეკებს. მხატვარი მათ ხან ახლოვან ვეჩინებებს — ჩვენ თვალწინ მოაქვს შეკავებული კომეკების პირქუმ მასები, ხან ზეცად ატყორცნილი ბუმბერაზი მწვერულები.





მიტინგი იმერეთში. 1942

ბის ფონზე. ფანქარიანა შემოვლებული შენობათა, მთების, ღრუბლების კონტურები, მთების ცალკეული „ლაქა“, ფანქარიანა გამოყენებული და მტრისთვისათვისაც, „სახანეთის“ საერთო კოლორიტი იისფერ-ოქროს-მწვანე, ცილა უფრო მართალი, ვიდრე სხვა პერსპექტივა, თუმცა ზოგ ნახატში აქა-იქ სემაოდ კაშკაშა ფერები „ჩაღვნიებული“. მაღალი, მაგრამ მაინც მასიური კოშკები გამოიკვეთილია მატერიალურად, თითქოს მათს წინასწარ კი გრძნობ, ისტატურად აოხის ნაჩვენები მათი კელსების ფაქტურა.

„თბილისი და მისი მიდამოები“ ამავე ტექნიკითაა შესრულებული. სერია შეიცავს ძველი ქალაქის ხედებს (ე. ი. შერთხედი საუკუნის შემდეგ დავითი უბრუნდება ნაცნობ თემს) და, აგრეთვე კოჯრის ხედებსაც. ღიბი აღილი უპირავს ძველებურ, XIX საუკუნის შუა წლებს დაბეჭდვას და გადაფერვებულ სახლებს, რომლებშიც შერწყმულია კლასიკური და ადგილობრივი ტრადიციული ფორმები — დამახასიათებელ ხის აივნებსა და კბიბებს, თაღოვან სარკმელებს, მიშენებულ ფიკრულ სარდაფებს, იშვიათად თუ გამოჩნდება ადამიანის ფიგურა — აივანზე ან ეზოში მდგომი ქალი ბავშვითა და ავეჯით; ზოგან აივანზე საცელებია გამოფენილი, ან რკინის ღუმელი ბოლავს. „კოჯორში“ ბევრია სიმწვანე, ღიბი ხეები (კაკაბაძე არ ერიდება მელნისებრ მწვანე ტონების გამოყენებას); „თბილისის“ რამდენიმე ფურცელში მიმდინარე მტების კლდეზე დაკიდულ სახლებს — რუს-სასან-სფერს ან მოკისფრო-რუხ კლდეებს ფურცლის უდიდესი ნაწილი უჭირავს.

ზემთა; უკვე ნათქვამი გეჰონდა, როგორ გვიდებოდა დავით კაკაბაძე ძველ ქალაქს, მაგრამ თუ აღრინდელ სერიაში მას დოკუმენტების შემქმნა ჰქონდა მიზნად დასახული, ამ ახალ სერიაში ბევრად მეტი პოეტურობა და ნოსტალგიური განწყობილება უკი იგრძნობა. მაგრამ დავითი არც აქ აღლატობს თავის თავს; არსად არ არღვევს პერსპექტივის სისწორეს ნანგრევების ცხოვლებათულების წარმოსახვანად. საგნის სიღრმეში ჩაწვდომას

იგი გადმოცემის სიზუსტით აღწევს, მას უნარი აქვს შეუმჩვენვლად გამოჰყოს ის, რაც, ყველაზე მეტად დამახასიათებელია.

ომის წლებში, ვარდა „მიტინგისა“ და ახალი თბილისური სერიისა და კაკაბაძე შესარულა ერთი ფრიად თავისებური ნაწარმოები, რომელიც კიდევ ერთხელ აღმსტურებს, რომ მხატვარი ყოველთვის ცდილობდა თავისებურად, არა შაბლონურად, ამოიხსნა ამოცანა. სურათის ენოლოგია „ქართული პერსპექტივა 1942 წელი“. და თუკი გვენ მეჩვენეული ვიყავით, რომ დავითის პერსპექტივაში მთელი სივრცე მთებს ვყვართ, და მხოლოდ იშვიათად თუ სადღე გამოიკრებოდა ცის პატარა მონაკვეთი, აქ მთელი სურათი ცას უჭირავს და მხოლოდ სულ ქვემოთ ჩანს მიწის ვიწრო ზოლი — ისევ და ისევ „ხაყუებით“ და ერთადერთი წერილი ხით, ზემოთ კი, ცაზე, თეხარი ლაქებია, განსკარბი ყუმბარების კვალი. უძნელესი ამოცანა კაკაბაძემ ბრწყინვალედ დასძლია. უსახზოვრო სივრცე, ჰაეროვანი სიღრმე საყრდელი სიზუსტეებითაა გადმოცემული; მოწმენდილი ცა დაწერილია ძალიან თხელი ფენით, ოღნავ შესამჩნევი ფერადოვანი გადასვლებით.

ამის შემდეგ დავითი კვლავ კარგა ხნით აღმს, როგორც დაზღური მხატვარი, თუარტში კი განაგრძობს მუშაობას. 1945 წელს მიეუთხებოდა ლევის გითუას „უძნელესის“ გაფორმება მარჯანშვილის თეატრში. შენახულია დეკორაციების ესკიზებიც და ფანქარი შესრულებული ორტოგონალური ნახაზებიც — სცენის გეგმა ყოველ ცალკეულ სურათში, გემბანის ნაწილებისა და საგნების განლაგების დაწერილებითი განმარტებით. სპექტაკლის გადაწყვეტა ძალიან თავისებურია: სცენაზე ჩანდა გემის სხვადასხვა განაკვეთი, თანაც რამდენადმე გადახარბილი რასაც გემის ქანაობის ავთბეტილება უნდა შეემქნა (ნარევი ტექნიკა-გაუში, ივარგოლი, პასტელი).

1946-47 წლების სეზონში დ. კაკაბაძე რუსთაველის თეატრში მიწვიდა ბ. ლავერენკოს პიესის „მათი თვის, ვინც ზღვაშია“ და ილიო მოსაშვილის „სადგურის თუ-



როსის“ ვასაფორმებლად. „სადგურის უფროსში“ მან სცენა ვაჟკა ურ იარხა — ხეში იარუსის ერთიანად აესტადა თრა ვადა და მთელად თოვლიანი მწვერვალების გამოსახულებით. ქვემო იარუსი დათმობილი ჰქონდა ინტერიერის სცენებს, ხოლო როცა მოქმედება ვართ, ხეშით ვადიოდა, ეს იარუსი ხელეღმებოდა. ფეწურვალობის ელემენტები, რომელიც თავი იჩინეს „მეფე ლორში“, აქც თვალსაჩინაა: თოვლიანი მთები დაწერილია ფართო, დინამიკური მონახმებით.

ამ სპექტაკლების გადაწყვეტას კავაბისსული ხელოვნების ნიშნები ახასიათებს — სცენური პირობითობა, რაციონალიზმია, უბრალობა. ეს კი საუბარებო უნდა აღინიშნოს, რადგანაც იმ წლებში ქართული სათატური-დასკრიაკული ხელოვნება გადახარა სინამდვილის პროზაულ-ნატურალისტური გამოცემისაკენ, იგი სპეციფიკურ თეატრალურობას კარგავდა.

1947 წელს დ. კავაბაძე მჭირს ესკიზებს 3. ჩაიკოვსკის ოპერის „პიკის ქალისთვის“ თბილისის ოპერის და ბალეტის თეატრში. ნაწევნებია იმპოზანტური ინტერიერები, პეტრე დიდის ძეგლისა და პეტრე-პავლეს ციხის სოფლები სახანულო ბაღის ატურული მონახმებით. ჩანს, რა ფაქიზად და ღრმად გრძობდა დავითი სტოლს, დეკორაციები აქც ვადაუტყობიათადა, მოხიზებული და რაციონალური, მაგრამ იმდენად პირობითი არ არის, როგორც 1920-იანი და 1930-იანი წლების ესკიზებია; აქაც არის ერთგვარი „დაწერილობა“, როგორც თბილისის უკანასკნელ ნამუშევრებში. სასცენო მოედანი ჩაყვრილია. ნახატები შესრულებულია გუაშით ერთიან შავ ფონზე, ნაკაბების ხეობის, სილუეტების საწვენებლად ეს ფონი ხელეღმებლად არის დატოვებული. რაფინირებული ფერადობანი შეხამებანი, მოციმციმე მონახმები (თითქმის ვიზაჟიას გარეობ), რომლებიც განსაკუთრებულ ფერწერულ ფეფქტს ქმნის, იშვიათი მიზიდველ ძალას ახიზებენ „პიკის ქალის“ ესკიზებს, რომელთაც, უმჯობესია, თავისთავადი მხატვრული ღირებულება აქვთ<sup>12</sup>.

შესრულების მანერით „სადგურის უფროსის“ და „პიკის ქალს“ უახლოვდება ესკიზები „ნინოშვილის გერის“ ახალი დადგმისთვის (1948). შვილობა დავასახელებით რამდენიმე სხვა დადგამაც, მაგრამ ისინი ახალს აღაფერს გავლენენ მხატვრის შემოქმედებითი განვითარების ვასაგებად.

1949 წელს მიეკუთვნება ერთი დაუმთავრებელი ნახატი, რომელიც მიძღვნილია სამგორის სარწავსი არხის გახსნისადმი. „თბილისის ზღვის“ შექმნა, როგორც ბევრს ასოსეს, ღიდ სახალხო ზეიშად ვადიქცა და უამრავი ხალხი მიიზიდა. „ზღვის“ მიღამოები ერთიანად საყსე იყო. მხატვარს სურდა სწორედ ეს შთაბეჭდულება ვადმოცე — უხარბაზარი მასისა, რომელიც ვარვო ფეოდებსა და ვილზე „იღვრებოდა“. ნახატი შესრულებულია კალშით (შავი ტუშით), უახლოესი ფიგურების ზომა ერთ სანტიმეტრს არ აღემატება. ბორცვების კონტურები მხოლოდ ოდნავ არის მიხიზნიებული, ნახატი ინტერესს იწვევს, უპირველეს ყოვლისა, შესრულების ოსტატობით.

იმავე წელს დაასურათა დ. კავაბაძემ ილიას „აჩრდილი“. სულ ორი ნახატია. ეს ერთადერთი შემთხვევაა დავითის შიგრ ლიტერატურული ილუსტრაციების შესრულებისა, მაგრამ მაშინ მას ასეთი შეკვეთების მიღება უხდებოდა. არსებითად. ეს არც არის ილუსტრაციები — პეიზაჟებია, ადამიანთა ფიგურების ვაგეშე. ნამდვილი ქართული ბუნებაა — ქედების, ხეობების და ველების პანორამით, აქა-იქ მიმოფანტული სოფლებით და უხარმავარი თოვლიანი მწვერვალებით. „მოქმედი პირნი“ არიან — ერთ შემთხვევაში თვით აჩრდილი — მამაკაცის თავი, რომელიც მთის ხაზებში ჩნდება, მეორე შემთხვევაში — ცისარტყელა. ნახატები კალშითა და აკარულითა შესრულებული. ფაქიზად, ვამპირვალ ფერებით.

1949 წელი ნაყოფიერი გამოდგა. მაშინ შექმნა კავაბაძემ აკარულის ახალი სერია „იკეთი“ (1944 წელს მას

გაკეთებული ჰქონდა მხოლოდ რამდენიმე ნახატი) სულ „საერთო ხედება“ ყვითელ კვლებითა და მთებით, ახლო ზღანების ვარვუცე კოლორიტი ღიაა, „შირანი“, ფანტრის კონტურები და დასტრისცა აქ ნალები როლს თამაშობს. მაშინ დადურბოდა მხატვარი დახურულ სურათებსაც და შესარულა თვისი უკანასკნელი მნიშვნელოვანი ნამუშევრები: „ფიითი — ელენატორი“, „სეაზეთი“. მანდების დამუშავება: „ყაზბეგია“.

აქ ჩვენ თვალწინ სულ სხვა კავაბაძეა. თემატიკურად ეს თითქმის „რიონჰესის“ ვარვმელებაა. ეს არის მხოლოდ, რომ ახლა ზოგჯერ მხატვარი უშუალოდ ვადმოგვემს შრომის პროცესს (1944 წლის ნახატი „ჰესის სამტეხლო“, უფრო ვიანდელი „გუშაბრის დამუშავება ქუთაისის მახლობლად“, 1951 წ.). მაგრამ სრულიად შეიცვალა ანოცენისადმი მიდგომა შესრულების თავისებურების მხრივ. მართალია, ვარვეული თვალსაზრისით ეს სურათებიც დეკორატიულია, მაგრამ აღარ არის წინანდელი კონტრულუი ხაზები, არც პაერისა და სიერის ვადმოცემის პირობითობა.

„ელენატორის“ გამა ლურჯი-ფოლიადისფერია, „სეანეში“ ყავისფერი კვლებია. ძლიერად არის ვადმოცემული ერთ შემთხვევაში ზღვის სიერცევა სილრე და ვამპირვალება, მეორეში — ბუნების დიდებულება, მთების ვრავდიოზული მასშტაბი. ყაზბეგში“ პირველად ჩნდება ხარობის ელემენტებიც: მესაკავალი, მის ვეგრდით მოფუსფუსე მუშები, ადამიანთა ჯგუფი წინა პლანზე, იხიენიერი, რომელიც რაღაცას უხსნის მათ. სხვა მუშები, რომლებიც მიწას თხრიან, და სხვა... ამ ნამუშევრებსაც ბრწყინავოდ ოსტატობისა და მალოლი მხატვრული კულტურის ბეჭედი ახსი. მაგრამ კემმარილად „კავაბაძისსული“, ინდივიდუალური, ის რაც ერთბაშად ვამთარჩევდა მის ნამუშევრებს, აქ, რა თქმა უნდა, ნაკ

სეანეთი, მალის დამუშავება. 1949







ლებია, ვიდრე აღრიხდელ პორტრეტებსა და „იმერეთში“ („რიონქისისა“ და „მიტრისის“ ჩათვლით).

და კაპაბაძის უჩანასწელი დიდი ნამუშევარია „რუსთავი. ლითონის სადნობი სააჭრო“ (1951). იგი სულ შთაღონებით შემოქმედებისათვის — პიონაზულია, ნატურალისტური „მოთხრობის“ დონეზე დგას. იგი შესრულებულია მხატვრის გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე, როცა მას სდევნიდნენ „ფორმალისტებისათვის“. ის იმდენად იყო ვილაციასთვის ერთკაციანია, რომ არ არის მოწყვეტილი სამბოთა სინამდვილეს, რომ რეალისტია (მისი კრიტიკოსების გაგებით). ეჭვი არ შეიძლება შეგვეპაროს, რომ ამ სურათს თვით დავითისთვის არაერთი შემოქმედებითი სინაზული არ მიუხედავია.

ნამდვილად კი (ზემოთ ვეცადე გვეჩვენებინა) დავით კაპაბაძე მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე უძლიერესად იყო დაკავშირებული თანამედროვეობასთან. იგი არასოდეს არ ყოფილა — თავისი ბუნებით ვერც იქნებოდა — მოგონება გულგრილი მოწევი; ყოველთვის გულშეზარალებულ ეკედენთან თანამედროვე ცხოვრების ამბებს, თავისი სამშობლოს ყოველ წიხ წინდგულ ნაბიჯს. მას თვალდაუჩუპებით, უჩანასწორად უყვარდა საქართველო. ახალბურთი გონების პატრონი, დავითს არ შეეძლო იოლად, ზერეულად „მოეხედავინა“ ის, რასაც აღიქვამდა: კრისტალურად სუფთა, მართალ შემოქმედება, მას არ შეუძლო მიპარებოდა ტილოს ცარიელი, ცივი გულით, ტროლზე აღიქვამდა ის, რაც შინაგანად განცდილი არ ჰქონდა. სინდული მხოველად, იგი თავისი გზით მივიღოდა და დასახანი მხოლოდ ისაა, რომ ამ გზის ბოლომდე გავლა არ დასცალდა.

ახალი ქართული ხელოვნების ისტორიაში დავით კაპაბაძეს ერთ-ერთი უპირველესი ადგილი უეჭრავს. მაგრამ მისი შემოქმედება, ერთგული ფესვების მქონე და თანამედროვე, მაღალი მხატვრული ღირებუებითა და მკაფიო თავისებურებებით აღიბეჭდილი, რა თქმა უნდა, სცილდება ეროვნულ ფარგლებს და საყოველთაო მნიშვნელობას იძენს.

### შენიშვნები:

1 ეს სახელწოდებანი პირობითია — მე დავესხე ს. ჩხეიძის შვილს (იხ. მისი შეჯავლი ტექსტი ალბომისა დავით კაპაბაძის შესახებ. თბ., 1966). 1919 წლის გამოცემის კატალოგი ყველა პეიზაჟს საერთო სათაური აქვს: „იმერეთი“.

2 გ. აღიბეჭდილი. დავით კაპაბაძე. თბ., 1968, გვ. 11 (რუს.).

3 ტურნ. „შვიდი მთათობი“. 1919 წ. № 1, გვ. 164.

4 გ. აღიბეჭდილი. დავით კაპაბაძე. თბ., 1958, გვ. 20 (რუს.).

5 ამავე ხერხს მიმართავს კაპაბაძე ცხენებისა და ადამიანების ნახატებში, რომლებიც 1919 წ. გამოქვეყნდა ტურ. „შვიდი მთათობი“.

6 Кинсловарь, II, М., 1970, стр. 597.

7 პ. შ. ა. გ. ვ. ე. ა. შ. ვ. ი. უსათაულო სტერეოკინოსის გამოგონებელი: „შენიშვნება და ტექნიკა“, 1978, № 2, გვ. 46-50.

8 Collection of the Societè Anonyme. Iale University Art Gallery. 1950 (უცნალოგი).

9 ერთი კრიტიკოსი, 1924 წლის „დამოუკიდებელთა სალონი“ განხილვისას, ბრძონულად იხსენიებს დავითის აბსტრაქტულ ნამუშევარს, რომელზედაც მხატვარი მიზნად იხსნავს მუსიკის განხილვის შთაბეჭდილებას ვაიმოდვეცის მხოლოდ ფარადიანო ლექსების განსაზღვრებით. იგი გამოთქმის იმდენს, რომ მომავალში მხატვარი გააგრძელებს „ბანანების გამყიდველის ხაზს“ — მის მიზანია, რომ ეს ნაწარმოები გამოირჩევა „ესეთი სილაპაჯითა და ძალით, როგორცაც იშვიათად შეიძლება შეხედო“:

10 ვახ. „ზარია ვოსტოკა“, 1928, 12. V. ა. დღუღაძის წერილი და კაპაბაძის გამოცემის შესახებ.

11 ე. უ. ე. ლ. ბ. გ. ი. ძ. კ. როგორ დაიღვა აკაკის ძეგლი მთაწმინდაზე: „ეფრ. „დროშა“, 1959, № 8, გვ. 15.

12 გ. ა. ლ. ბ. გ. ა. ვ. ე. ლ. რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრის დღემების გაფორმება (1922—1966 წლები): ქართული ხელოვნება, 7, სერია B. თბ., 1974, გვ. 63.

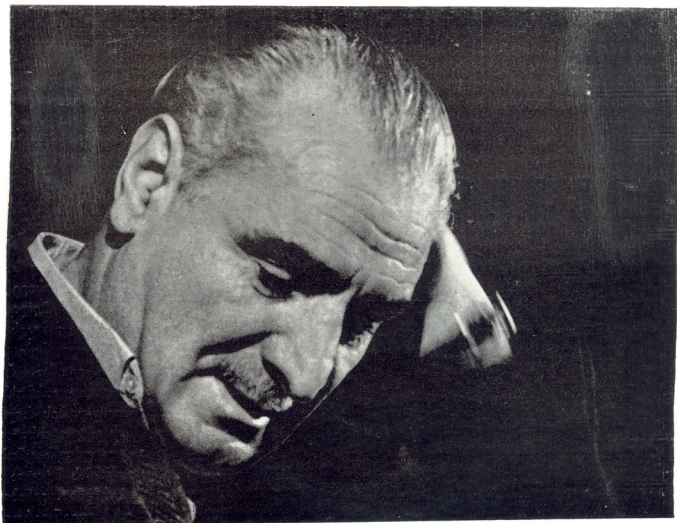
70 წელი შესრულდა ქართველი სცენის და ეკრანის გამორჩენილი მსახიობის, სამჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის, ლენინის პრემიის ლაურეატის სერგო ზაქარიასი დაბადებულ. ამ ღირსსახურად თარიღს განსაკუთრებული სიყვარულით აღნიშნავს ჩვენი საზოგადოებრიობა, რადგან სერგო ზაქარიად იყო ჭეშმარიტად სახალხო ხელოვანი, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით.

სერგო ზაქარიასეს ჰქონდა ის, რითაც უხვად დააჯილდოვა ბუნებამ — განსაკუთრებული, თვითმყოფელი ნიჭი და მასთან ერთად ისიც, რაც შემოქმედებითი ძიების, უწყვეტი რეჟინებისა და ძალისხმევის, სულიერი სრულყოფის გზით მიიღწევა — ისტატობა. და მერე როგორი ისტატობა!

სერგო ზაქარიადე იყო არა მხოლოდ შემსრულებელი, არამედ მსახიობი-შემოქმედი, ხელოვანი, რომლისთვისაც არ არსებობდა რაღაც გარკვეული ამჟამა. მის შემოქმედებით შესაძლებლობათა ამაღლებულად ლადად, თანაბარი ძალით ეხებოდა სრულიად სანიაბარმდეგი წერტილებს — კომიკურსა და ტრაგიკულს, რომლებსაც ხელოვანი ზოგჯერ ერთ სახეში უყრიდა თავს და ძალაუკუნაშეუქვდა დასამახსოვრებელ ხასიათებს ძირნადა. რეჟოლუციონერი დომინეტი (შ. დადიანის „ნაწარმოკლიდან“) და კომმუნური ჯიბილი (პ. კაპაბაძის „კომუნურის ქორნიცა“), გიორგი ჯაფარიძე (რ. თაბუკაშვილის „რაიკის მდივანი“) და ახალგაზრდა მეცნიერი გიგური (ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“), ბაგრატიონი (ა. სამსონის „ბაგრატონი“) და თინბეჯე უთრგალი (მ. მრეკლეშვილის „ზვავი“), ურეილ აკოსტა (კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“), მეზღადერი რიბაკოვი (ნ. პოგოდინის „კრემლის კურანტები“), კავალერი რიადფრატა (კ. გოლდონის „სასტუმროს დასახლის“) ბაკ-ბაყ დევი (გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრიაკა“) და მრავალი სხვა — ის როლებია, რომლებსაც თითოეულს ხასიათის სიზუსტე, დეტალის გამომსახველობა გამოარჩევდა. შემოქმედებითი აზროვნების როგორ სიმდივანე მტყვევებდნენ თიბისოსს, მფეე ლორისა თუ ნიკო ფიროსმანაშვილის ზაქარიასიხული სახეები, რომლებშიც მსახიობი ჭეშმარიტი ტრაგედოლიზმის მწვერულს აღწევდა, ატყვევებდა და აჯადოვებდა მაყურებელს თავისი ტემპერამენტის ძალით.

ქართული ლიტერატურის შესანიშნავი ცნობი — სერგო ზაქარიადე დავითთან ერთად კიბუნობდა ლექსებსა და პროზას. თეატრულად ერთად, ლიტერატურა იყო შემოქმედის სულიერი ზრდის წყარო. რუსთაველი, სულხან-საბა, ბარათაშვილი, ვეფხი, ილია, აკაკი, ნიკო ლორთქიანიძე, სიმონ ჩიქოვანი, გიორგი ლეონიძე, ლადო ასათიანი, ანა კალანდანი — ეს რეპერტუარი ნლითი ელიბით იზრდებოდა და იცხებოდა მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო

70



## სმრბლ ზაქარიაძე

სო ქმნილებებით. ამასთანავე, სერგო ზაქარიამდე არა მარტო პოეტური სიტყვის სილამაზისა და მომხიბვლელობის მიტანას ცდილობდა მსმენელამდე, არამედ ნაწარმოების პოზიციის, მისი მიზანდასახულობისა. ჭეშმარიტად დიდი ოსტატობაა საჭირო, რომ ერთსა და იმავე საღამოს ჯერ რუსთაველისეული აზრის სიღრმით შეძრა მსმენელი, მეორე წუთში ილიას ეროვნული ტკივილები გადასდო, შემდეგ კი ანა კალანდაძისა თუ ლადო ასათიანის ლექსთა სტრიქონებით მოხიბლო იგი. სერგო ზაქარიამდე ერთ-ერთი პირველთაგანია იმ ხელოვანთა შორის, რომლებმაც მხატვრული კითხვა ახალ საფეხურზე აიყვანეს და ხელი შეუწყვეს თეატრალური ხელოვნების დამოუკიდებელ ფინრად მის ჩამოყალიბებას.

დიდა სერგო ზაქარიადის დამსახურება ქართული კინემატოგრაფის წინაშეც.

„უკანასკნელი ჯვაროსნები“ (თორდვაი), „დარიკო“ (სიმონა), „გიორგი სააკაძე“ (შადიშან ბარათაშვილი), „დღე პირველი, დღე უკანასკნელი“ (გიორგი), „პალიასტომი“ (ივანე), „მალე გაზაფხული მოვა“ (მინაგო) და ა. შ. — ამ და სხვა ფილმთაგან ბევრის წარმატება უდავოდ ს. ზაქარიადის მაღალმა ოსტატობამ განაპირობა.

მაგრამ სერგო ზაქარიადის მთავარი კინორილი მაინც გიორგი მახარაშვილია. სწორედ ამ როლმა მოუტანა ხელოვანს ჭეშმარიტად სახალხო აღიარება და მაღალი ჯილდო — ლენინური პრემია. ამ ეკრანულ სახეში მოიყარა თავი იმ მდიდარმა გამოცდილებამ, რომელსაც ხელოვანი ოთხი ათეული წლის მანძილზე აგროვებდა შემოქმედებითი ძიების პროცესში.

სერგო ზაქარიამდე წარუშლელი კვალი დატოვა ქართული საბჭოთა ხელოვნების ისტორიაში, მისი სახელი დაუვიწყარია.



# მიხეილ ლაპროვსკი

გივი ბარათაშვილი,  
აფთანდილ დანელია

ბამოჩენილ მოცეკვავეს, საბალეტო ხელოვნების დიდოსტატს სსრკ სახალხო არტისტს, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატს ვახტანგ ჭაბუკიანს ლეონიდ სობინოვმა „ბუნების სასწაული“ უწოდა. ჭაბუკიანისეული სტილის გამგრძელებელს — სსრკ დიდი თეატრის სოლისტს, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს, ლენინურა და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატს მიხეილ ლავროვსკის, რომლის შემოქმედებაში ჰარმონიულადაა შერწყმული ვირტუოზული ტექნიკა, მაღალი ინტელექტი, დახვეწილი არ-

ტიტიზმი, უწოდებენ თანამედროვე საბალეტო ხელოვნების ვარსკლავს.

კანადაში, დიდი თეატრის გასტროლების დროს, გაზეთ „ტელეგრაფის“ ცნობილი საბალეტო მიმოხილველი ბობ პენინგტონი, გამოთქვამდა რა ლავროვსკის ნატიფი აქტიორული ხელოვნებით გამოწვეულ აღფრთოვანებას, წერდა: „როგორც ჩანს, მას, უბრალოდ, არ გამოუდის არც ერთი უღაზათო, უღამაზო ევსტი. მისი ყოველი მოძრაობა საოცრად სახოვანი, ოსტატური, მშვენიერია“. მისივე ასრით: „ბრიო-ტექნიკის განუმეორებელი ფენომენის თვალსაზრისით ლავროვსკი ჰგავს ახალგაზრდა გეკ დუგლასს. როცა უყურებ მის ბრუნებსა და პირუტებს, გგონია, რომ ადამიანმა აქაც, ისევე როგორც კოსმოსში, დაამხო დედამიწის მიზიდულობის ძალა“. ლონდონის ეფრნალმა „სპექტატიორი“ მ. ლავროვსკის სპეციალურად უძღვნა ცნობილი კრიტიკოსის კლემენტ კრისპას სტატია უჩვეულო სათაურით „სუპერმენი“. განხილავდა რა ლავროვსკის მიერ „კოვენ-გარდენის“ სცენაზე განსახიერებულ სპარტაკს (ი.გორგოროვიჩის მიერ დადგმულ ამავე სახელწოდების სპექტაკლში), ავტორი წერდა: „მ. ლავროვსკის სპარტაკი ჩემს მიერ ოდესმე ნახული მოცეკვავე — მამაკაცის მიერ შესრულებული ყველაზე დახვეწილი როლია. მხოლოდ ალტაცებით შეიძლება ლაპარაკი ლავროვსკის ხელოვნებაზე — ხასიათის გმირულ ინტერპეტაციაზე, შინაგან სიძლიერეზე, კეთილშობილებაზე. ჩვენ მანამდე არასოდეს გვინახავს ეპიკური ცეკვის შესრულება ასეთნაირი ექსპრესიით“. კიდევ შეიძლება მოყვანა იმ აღფრთოვანებული გამოხატუებებისა, რომლებიც ახლავს ხოლმე მსოფლიოს სახელგანთქმულ სცენებზე ლავროვსკის ტრიუმფალურ გამოსვლებს. ყოველივე ეს თვალსაჩინოდ მეტყველებს, რომ მ. ლავროვსკის სახით საბჭოთა საბალეტო სკოლას ჰყავს ერთ-ერთი ყველაზე ბრწყინვალე, დიდი ტალანტით დაჯილდოებული ხელოვანი.

მ. ლავროვსკის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ფორმირება დაიწყო ადამის ბალეტიდან „ეჩოსელი“. ეს ერთადერთი როლია, რომელსაც იგი ამზადებდა თავისი სახელოვანი მამის — ცნობილი საბჭოთა ქორეოგრაფის ლეონიდ ლავროვსკისა და თავისი დედის — უნიკიერესი ქართველი ბალერინას ელენე ჩიკვაიძის ხელმძღვანელო-

ბიზ. მათ დამწყები მოცუვაების — ნატალია ბესმერტნოვასა და მიხეილ ლავროვსკის წინაშე დასვეს ერთი შეხედვით უბრალო, მაგრამ ძნელად განსახორციელებელი ამოცანა — „თქვენ უნდა იპოვოთ საბალეტო სახის საყუთარი გააზრება“. ამ შესანიშნავმა დღეებმა ეს შეძლო, რაც დამტკიცდა მათი პირველივე განსახორციელებელი პროგრამის დიდი თეატრის სცენაზე, ასევე საზღვარგარეთ. აქვრ კლდე 1967 წელს ფინური გაზეთის „ხელსინკი სანიმატის“ მიმომხილველი რაულ ჰელესტრემი, სპექტაკლ „ეიზენის“ შემდეგ, წერდა: „ნ. ბესმერტნოვამ და მ. ლავროვსკიმ — დიდი თეატრის ყველაზე ნიჭიერმა ახალგაზრდა შემსრულებლებმა — აღაფრთოვანეს მასურებელი მთავარი როლების დახვეწილი ინტერპრეტაციით“. დიდი თეატრის ვასტროლების დროს პარიზში (1977), მთელი რიგი რეცენზენტები და მათ შორის კრიტიკოსი ეაკ ფენი, აღნიშნავენ, რომ დღეს მსოფლიოში რამდენიმე ეიზენლია, ალბერტი კი მხოლოდ ერთი — მიხეილ ლავროვსკი“. ამავე გაცილებით უფრო ადრე კი 1972 წელს ალბერტის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის მიხეილ ლავროვსკის მიენიჭა საფრანგეთის ნატო ხელოვნებათა აკადემიის ჯილდო — ვაცლავ ნიქინსკის სახელობის პრემია.

ლავროვსკის ალბერტი სრულიად ახალი ქორეოგრაფიული სახეა, რომელშიც შენაცვლებულია საოკრად ნახი მგრანობელობა და ვეჟაკური ენერჯია, ამ როლში ურთიერთის ერწყმიან გასული საუკუნისათვის დამახასიათებელი რომანტიკული სინატიფე და პერიაკული სუნთქვა ჩენი დროისა.

საბჭოთა საბალეტო თეატრს შექმნილი აქვს შექსპირული ბალეტების მთელი სერია — „ოტელიო“, „ანტონიოსი და კლოპატრა“, „ჰამლეტი“... საბჭოთა შექსპირიანას მშვენივრბას წარმოადგენს საყოველთაოდ აღიარებული პროკოფიევის ბალეტი „რომიო და ჯულიეტა“, რომლის დადგმა ეკუთვნოდა ლ. ლავროვსკის. ამ საუკეთესო სპექტაკლში, 30 წლის მანძილზე რომ ამშვენებდა სსრკ დიდი თეატრის რეპერტუარს, მიხეილ ლავროვსკი შევიდა მამის სიკვდილის შემდეგ, ადვილი წარმოსადგენია ის დიდი პასუხისმგებლობა, რომელიც დააწვათ ნ. ბესმერტნოვასა და მ. ლავროვსკის, რომლებსაც შექსპირის სახეები უნდა განესახიერებინათ ისეთი გამოჩენილი ოსტატების შემდეგ, რო-

გორბიცი არიან გალინა ულანოვა, მარია პლისეცაია, ნიკოლაი ფდენიჩევი. ახალგაზრდების სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ წარმატებით გადაწყვიტეს ეს რთული ამოცანა და თავიანთ ცეკვაში წარმოსახეს სიყვარულის ჭეშმარიტი პოეზია — ერთდროულად იდეალურიცა და გრძობიერებით აღსავსეც. მშვენიერი თავისი პარპონიულობით. მათ თავიანთი გმირების განცდები წარმოსახეს ისეთიანარი სიწრფელითა და სიმძლევრით, რომ თვით ყველაზე მკაცრი კრიტიკოსების ქება დაიმსახურეს.

შემთხვევითი არ იყო, რომ დიდი თეატრის 200 წლისთავის აღსანიშნავ საიუბილეო დღეებში ნ. ბესმერტნოვასა და მ. ლავროვსკის წილად ხედათ მონაწილეობა იმ სპექტაკლში, რომელიც აშშ-ის, ფრანს, ინგლისისა და იტალიის ტელეკავშირების მიერ ტრანსლირებული იყო მსოფლიოს 120 ქვეყანაში.

მ. ლავროვსკის ახასიათებს იშვიათი ნიჭი მისცეს ახალი ეფრადობა, ახალი თვისებებითა და საღებავებით გაამდიდროს დიდი ხნის მანძილზე ჩამოვალბებული ტრადიციული საბალეტო სახეები.

თვითმყოფალი ტილანტი გამოსკვივის მ. ლავროვსკის მიერ შექმნილი ისეთი ერთმანეთისაგან შევეთრად განსხვავებული სახეებიდან, როგორცაა ზიფრდი (ავღლეს ტბა“), ფარაბი („ლევენდა სიყვარულზე“), პრინცი (პროკოფიევის „ზოლუმეკა“, ჩაიკოვსკის „შეღლუნნიკი“) აგრეთვე სპექტაკლებიდან „ლაურენსია“, „ბახჩისარის შადრეანი“ და სხვ. საახლის თვალსაზრისით განსაკუთრებით გამოირჩევა ლავროვსკის ბაზილი (მინქუსის „დონ-კიხოტი“). ამ ჭეშმარიტ ექსანვერს ლავროვსკი ანახიერებს ექსლოვანი ტემპერამენტით, ვეჟაკური სილაზაით, საოცარი შინავანი მომბებლენლობით. მ. ლავროვსკიმ ამ როლში ორგანულად დაეკავშირა ერთმანეთს თვისებები სახასიათო და კლასიკური ცეკვისა, რამაც სათავე მისცა ბაზილის სახის ორიგინალურ ინტერპრეტაციას, რომელიც აღბეჭდილია განუშეორებელი ლავროვსკისეული პლასტიკურობით. ლავროვსკის ბაზილი თამადა შეიძლება ამოგუყვნოთ ეკაბუეჩინისა და ე. ვასილიევის მიერ შთავრნებით განსახიერებულ ამავე პერსონაჟს.

დიდი წარმატება ახლდა ლავროვსკის სოლოს მინქუსის „ბაიადრეკაში“ (პეტიპას დადგმა). ეს იყო კლასიკური ცეკვის ნამდ-



ვილა დღესასწაული. ლავროვსკი ანკვიფრებდა მსაყურებელს პოზების სიმკვეთითა და დახვეწილობით, დილივრანულად დამუშავებული დეტალებით. გამომსახველობითი საშუალებების პარმონიული შერწყმითა და ბუნებრივობით.

მ. ლავროვსკის მრავალწახანავიანი ნიჭიერების გახსნას დიდად შეუწყო ხელი გამოჩენილმა ბალეტმეისტრებმა იური გრიგოროვიჩმა, რომელთანაც მას მრავალწლიანი შემოქმედებითი თანამშრომლობა აკავშირებს. მ. ლავროვსკისათვის ისევე, როგორც 70-იანი წლების საბჭოთა ბალეტისთვის, საეტაო მნიშვნელობის მოკლედან იქცა გრიგოროვიჩის მიერ ბრწყინვალედ დადგენილი ხანაქტურიანის „სპარტაკი“. ამ ბალეტში მოსკოვის ქორეოგრაფიული სკოლის ორმა შესანიშნავმა წარმომადგენელმა — ვ. ვასილიევამ და მ. ლავროვსკიმ შექმნეს ანტიური გმირის ორი სრულიად განსხვავებული, მაგრამ ერთნაირად საინტერესო და თვითმოუფაიდი სახე. რისთვისაც მათ, 1970 წელს, ჩვენს ქვეყნის უმაღლესი ჯილდო — ლენინური პრემია მიენიჭათ.

სპარტაკი აღიარებულია მამაკაცთა რეპერტუარის ყველაზე მწელ პარტიად. ამ როლის გრაფიკულად მკვეთრი და დახვეწილი ქორეოგრაფიული ნახაზი რთულია როგორც ტექნიკური, ისე ემოციური თვალსაზრისით ლავროვსკისეული სპარტაკი აღსაქვავა გზებითა და მღელვარებით, მისი ცეკვიდან გამოსჭვივს აჩაყებულთა მეთაურის სიმტკიცე, შეუპოვრობა, სიმამაცე, რაც ამ როლის ეპიკურსა და პეროიკულ ეფერადობას ანიჭებს.

აქტიორული ამოცანების მაღალ დონეზე დაწვევებს მოითხოვს ივანე მრისხანეს როლი გრიგოროვიჩის მიერ დადგენილი ამავე სახელწოდების სპექტაკლიდან. მ. ლავროვსკიც ვირტუოზული ტექნიკისა და დრამატული გამომსახველობის წყალობით შესანიშნავად „კითხულობს“ ივანე მრისხანეს მონოლოგებს, კუშიარტი არტიტიზმის საშუალებით იგი სახოვანებას სძენს ფსიქოლოგიური განცდების რთულსა და მრავალწახანავიან ქსოვილს. ტრაგიკულ ფედრადობას აღწევს იგი „ლოცვა-ვედრების“ სცენაში. მწელია დაიწვევა იმ საშინელი სევდისა, სასოწარკვეთილებისა, მრისხანე გულსტკივილისა რითაც მოცულია მსახიობის სახე, თვალები, მთელი სხეული, თვითთული ყესტი. ამ როლში ლავროვსკის ყოველი პოზა საოცრად ზუსტი, მკაცრი, ლაკონიურია... ივანეს სახე წარმოადგენს ლავროვსკის მრავალწლიანი შემოქმედებითი ცხოვრების შესანიშნავ შედეგს, იგი ახალი წარმატებების საწინდარიცაა.

მ. ლავროვსკის უქანასკნელი როლია პავანინი, რომელიც მან დიდი წარმატებით შესარტლა 1979 წლის აპრილში. (მუსიკა — რანმანინოვი, დადგმა — ლავროვსკისა).

ჯერ კიდევ 1960 წელს, ამ ბალეტის პრემიერის დღეს, სსრკ სახალხო არტისტი, პროფესორი ლ. ლავროვსკი წერდა: „მე მინდოდა პავანინი შეჩვენებინა შემოქმედებითი შთაგონებას წუთებში, მთელი არსებით რომ იბრძოდა თავისი ხელოვნების ჰრულყოფისათვის, თავდავიწყებით რომ უყვარდა ან მარტო მუსიკა, არამედ ცხოვრება, რომელიც ამ მუსიკას ქმნიდა, მოსვენებას არ მძღვეს ფრახა ფოკინსადმი მიწერილი რანმანინოვის ერთ-ერთი წერილიდან — მისდა პავანინი დაეინახო ვიოლინითი ხელში. ოღონდ ვიოლინო რეალური კი არ უნდა იყოს, არამედ გამოგონილი, ფანტასტიკური. აი, ასეთ ფანტასტიკურ ვიოლინოდ უნდა იქცენ პავანინის როლის შემსრულებელი მოცეკვავის ხელები, თითები, მთელი სხეული“.

მიხელ ლავროვსკიმ ხორცი შესახა მიმის შხანაქტის. მის ხელში პავანინის ვიოლინო ხარობს, იტანება, სტირის. მისი სხეუ-



ლისა თუ სახის ყოველი კუნთი ამღვებულა: ლავროვსკი ქმნის გენიალური მუსიკოსის საოცრად გამომსახველსა და შთაბეჭდვასახეს, რაშიც მას ეხმარება ზუსტად მიგნებული, საოცრად სახოვანი და ორიგინალური პლასტიკური ნახაზი.

წარმატება მოუტანა მ. ლავროვსკის ფილმმა-ბალეტმა „მწირი“ (რეჟისორი ზ. კაკაბაძე, კომპოზიტორი დ. თორაძე, მხატვარი მ. მურვანიძე), რომელშიც იგი მონაწილეობს არა მარტო როგორც მთავარი როლის შემსრულებელი, არამედ როგორც დამდგმელი ბალეტმეისტერიც. (1979 წელს მან წარმატებით დაამთავრა მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტი). ამ ფილმმა 1978 წელს პირველი პრემია მოიპოვა ნიუ-იორკის საბალეტო ფილმების ფესტივალზე, ხოლო ჩიკაგოს მცირემეტრაჟიანი სატელევიზიო ფილმების საერთაშორისო ფესტივალზე მას მიენიჭა დიდი ვერცხლის მედალი.

ლერმონტოვის პოემა ახლობელი აღმოჩნ-

და ლავროვსკის შემოქმედებითი სულელობითებისათვის, ამიტომაც კპოვა მან ლავროვსკის ქორეოგრაფიულ-კრანული ხორც-შესხმა. როცა ამ ფილმს უყურობ, ფიქრობ, რომ ლავროვსკი მწირის განსასახიერებლად დაბადებული. ბრწყინვალეა მისი საცეკვაო ტექნიკა, აქტიურილი ოსტატობა, საცეკვაო ილეთების უმდიდრესი პალიტრა. ქორეოგრაფიული ხელოვნების მაღალ ნიმუშს წარმოადგენს მწირის ჭიდილი ავასსთან, სადაც ლავროვსკი პერში ჰკრავს მგრინავ ნახტომებს, თავბრუდამხვევ პირუეტებს, სიმბოლურად რომ ანსახიერებენ მწირის დაუოკებელ სწრაფვას სინათლისა და თავისუფლებისაკენ.

ეს ფილმი გადაღებულია 1977 წელს თბილისის ტელეფილმების სტუდიაში. მალე, 1980 წელს, ამავე სტუდიაში ლავროვსკი გადაიღებს ახალ ფილმ-ბალეტს „პრომეთეს“ გეგერა, რომ მ. ლავროვსკის საცეკვაო და საბალეტმეისტრო ხელოვნება კვლავაც დაიპყრობს ახალ მწვერვალებს.





# სკოლა და თეატრი

ოთარ მაცაბერიძე

მონზარდი თაობის თეატრალური აღზრდა ხელს უწყობს აღსაზრდელთა მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას, მის როგორც გონებრივ, ისე ზნეობრივ განვითარებას, ეხმარება გარემოს შეცნობაში, მის გარდაქმნაში.

სამწუხაროდ, თეატრალური აღზრდა ჩვენს რესპუბლიკაში ჯერ კიდევ მტკიცეული საკითხია. დედაქალაქის თითო-ორი სკოლაში თუ შეხვედებით მულტიმედიამდ მოსწავლეთა დრამატულ თეატრალურ კოლექტივებს, რაც შეეხება მოსწავლეთა და საბავშვო თეატრებს, არც მათი რიცხვი და წმულობა მთლად სრულფასოვანია.

აი, მაგალითად, ქ. მოსკოვში ეს საკითხი მალაღობრულად დასაძინებელია. იქ, გარდა იმისა, რომ არის პროფესიული საბავშვო თეატრები, არის აგრეთვე ისეთი თეატრალური კოლექტივები, სადაც დედაქალაქის ნორჩ მსახიობებმა სისტემატურად თავიანთ ხელოვნებას უჩვენებენ თანატოლები, ასეთი დრამატული კოლექტივები მუშაობენ სკოლებსა თუ მოსწავლეთა და პიონერთა სასახლეებსა და სახლებში, მაგრამ მათ შორის განსაკუთრებულად აღნიშვნის ღირსია ქ. მოსკოვის კრანსნორკენსესკაის მოსწავლე-ახალგაზრდობის თეატრი-სტუდია.

ამ ჩადონურ თეატრში რომ მოხვდეთ, საღამოს უნდა ჩადგეთ რიგში და მიუღო დამე შესწიროთ, რათა როგორმე დილით გეწვიოთ ბედნიერება და ფეხზე დასადგომი ბილეთი მაინც შეიძინოთ. ეს არ არის არც მოსკოვის დიდი არც საშხატკო, არც ტავანკის, ანდა რომელიმე სხვა სახელმწიფო, პროფესიული თეატრი.

ეს, როგორც ზემოთ ვთქვით, მოსწავლე-ახალგაზრდობის თეიმომემედი თეატრი გახლავთ, რომელშიც მოსწავლენი დღისით სცენის მუშები, დამლაგებლები, დურგლები, მოლარეები, აღნიშნატორები არიან, საღამოს კი მსახიობებად გეველინებან. თეატრი წლებულს მეექვსე სეზონს სწის, მოსკოვის ერთ-ერთ მუდრო ქუჩის, სტანკევიჩის ცხრა ნომერში მდებარე საცხოვრებელი კორპუსი იმით გამოირჩევა სხვა საცხოვრებელი შენობებისაგან, რომ მის ირგვლივ ნებისმიერ დროს აუარებელი ხალხი ირევა ბილეთების შესაძენად.

კორპუსს ორი სადარბაზო აქვს, ერთში ბილეთების საღაროა, მეორე სადარბაზოს ერთი ოთახი ორ წაწილადაა გაყოფილი, ერთი მათგან სცენისათვის მიუჩენია, მეორე კი — მსახიობებისა და დარბაზისათვის, სადაც სულ თხუთმეტობიდე სკამი დგას. ნუთუ ამ ხელისუფლისოდენა სცენაზე შესაძლებელია სექტაკლის „მე მოვედი თქვენს გასანათვისდღებულად“ (ვასილ შუქშინის კინორომანის მიხედვით) ხამამი? მისთვის რომ ფართოფორმატანი ეკრანიც კი მცირე აღმოჩნდა! აქ იდგმება უ. შექსპირის „რომიო და ჯულიეტა“, შ. ვასილიევის „აცი, ბაცი, აცი, ბაცი, მოდიოდა ჯარისკაცი“, ს. მიხალკოვის „ურჩიოა დღესასწაული“ და სხვა.

ექვსი წლის წინ მოსკოვის მოსოვეტის თეატრის ახალგაზრდა და ნიჭიერმა რეჟისორმა ვაჩესლავ სპსიეცემა მოსკოვის პიონერთა სასახლის ბაზაზე მოსკოვის კრანსნაია პრენისის რაიალმსკომის კულტურის განყოფილებასთან და ამავე რაიონის ალკე კომიტეტთან შექმნა მოსწავლეთა თეატრი-სტუდია, რომელიც დღეს უკ-

ვე საკუთრო ლენინური პრემიის ლაურეატია. თეატრში  
ას საოცი მსახიობია: ისინი არიან მოსწავლეები — I-  
X კლასები, სტუდენტები, ინსტრუქტორები და პროფე-  
სიონალ-ტექნიკური სასწავლებლის კურსდამთავრებულე-  
ბი, მემუა-მოსამსახურები. ამ მსახიობები ხშირად მყუერ-  
ბებლად გვევლინებიან და მყურებლები — მსახიო-  
ბებად. თეატრის დევიზია ასწავლის ადამიანს თავისი  
თავის დანახვა. ჩვენ კარგად ვხედავთ ირველი ყოვე-  
ლივე კარს. — ამბობს ვ. სპესიციევი, — ვთავაღუ-  
რებთ ბუნებას, ესწავლობთ მუზეუმებს. ჩვენი მზერა  
ხრფაშეკეცულია ცუდისა და არამშვენიერისაყენ. მაგ-  
რამ არაფერი სიმშვენიერია თვით ჩვენში!.. სწორედ  
ამის დანახვა საჭირო...

მარლოდ, ვ. სპესიციევის სტუდია ის თეატრია. სა-  
დაც დარბაზი და სცენა ერთმანეთს ავსებს. იგი აბსოლუ-  
ტურად განსჯაღება ჩვეულებრივი თეატრისაგან. მას  
ყველაფერი საცეფიფიური და თავისებური აქვს. მისი  
სცენა ყოველთვის მოშველია და იგი სცენის შთაბეჭდი-  
ლებას საერთოდ არ სტუდებს. მსახიობები სპექტაკლის  
მსვლელობის დროს საუბრობენ მაყურებლებთან და მათ-  
თან ერთად ხსნიან თავიანთი გმირების ხასიათს. მაყურ-  
ებლები უშუალოდ შეყავთ სპექტაკლებში, როგორც მო-  
წაწილები, როგორც გმირთა ხასიათებისა და მოქმედ-  
ბათა მეთაღუყურობები.

საზოგადოებრივ საწყისებზე არსებული მოსწავლე  
ახალგაზრდობის თეატრს რეპერტუარი ჩვეულებრივი  
აქვს. სპექტაკლები კი არაჩვეულებრივი უ. შექსპირის  
„რომიო და ჯულიეტა“ ძალზედ ახლებურად და თავისე-  
ბურად არის განხორციელებული. სპექტაკლი ოთხ დღედ  
— ოთხ მოქმედებად არის დაყოფილი. ყოველ მოქმე-  
დებში მსახიობთა სხვადასხვა ჯგუფი თამაშობს. მსახი-  
ობები მოქმედებათა დროს როლებს ცვლიან. გუმონღე-  
ლი (ი. ი. პრიკლი) მოქმედების შეყავიბული წყვილი  
ში დღეს (მთავრ მოქმედებაში) მშობლების როლი რომ  
გველენიან) უკვე ადვილად იმტებებს სცენარულ  
ფეხქვეშ გასათლად: მშობლებად ქვეუღნი ადვილად  
იფიყებიან, თუ რა ნიშნავდა ეს ადგი მათთვის, ადვილად  
კოყენ ხელს იმას, რაც მათი ახალგაზრდობის დროს  
ძვირფასი და სანუკვარი, დაუთმობელი იყო... და იწყე-  
ბა ცდა საკუთარი მემში ჩაწვდომისა, საკუთარი თავის  
შეცნობისა საკუთარ თავზე მეთაღუყურობისა...

თეატრ-სტუდია მოზარდა ყურადღების მოზლი-  
ხაკითია და თვალთახეფითაა დაინტერესებული. ბავ-  
შეებს ეძლევათ გამოაზრებთ. ისინი ხელდაეგნ, გონი-  
ბენ იმას რასაც ხშირად უფროსები ვერ აჩვენებენ. მაგ-  
რამ, თუ ჩვენ მოზარდის თვალთი დაყურადღებთ ვა-  
რემბის, საკუთარ შეცდომებსაც კარგად დავინახავთ...  
ასეთია ფინი. ს. მიხალკოვის სპექტაკლისა „ურჩთა  
დღესასწაული“, რომელიც უკვე სტუდიად წარმატებით  
უჩვენა იუგოსლავიაში გამართულ ფესტივალზე. როგორც  
სხვა, ეს სპექტაკლი მკვერობდა გამოირჩევა ძალზე თა-  
ვისებური, სპეციფიური ძიებებით. მასში სტუდიის  
ყველაზე უმცროსი მსახიობები თამაშობენ უფროსებს  
(დღესაც, მაშებს), ასაკით უფროსები კი მათ შეიღებს.  
დღეებისა და მამების სახეებს ისინი ხსნიან სხვადასხვა  
რეკვიზიტის საშუალებით, სოლიდური სათაღალოები,  
ქალის ხელჩანთები, მამაკაცის ცილინდრი და ა. შ.

წარმოდგენაში საინტერესოდ იხსენიება უფროსთა  
(რომელთაც თამაშობენ ბავშვები) შინაგანი საწყარო,  
ხასიათები, თვისებები. დასმულ პრობლემას თავისებუ-  
რად წყვეტს სტუდიელთა ეს სპექტაკლი. თუკი უფროსს

შეუძლია ითამაშოს ბავშვის როლი, ბავშვს კი — უფრო-  
სის. მათ კიდევ უნდა ვაუფონ ერთმანეთს.

ვ. სპესიციევის მოსწავლეთა თეატრ-სტუდია ლა-  
ბორატორიაა, რომელშიც ბავშვები თვითონ არკვევენ  
იმ პრობლემებს, რაც აწუხებთ.

ამ თეატრ-სტუდიის უფრო დიდი თავისებურება იმა-  
ში მდებარეობს, რომ იგი სპექტაკლებს არა მხოლოდ  
თავისი თეატრის შინაგანში მართავს, არამედ ქუჩებში,  
სკვერებში, მატარებლებში თუ ავტობუსებში, ამ თეატ-  
რის შესახებ ძალიან ბევრი შეიძლება აღაპარაკო, მან  
უკვე შორს გაიქცა სახელი და ყველაზე დიდი მსახიო-  
ნაირი თაქტი ის არის, რომ ამ თეატრის მთელი ძალა და  
შემოქმედებითი თუ ტექნიკური ბირთვი მოსწავლეები  
გასვლით.

მოსწავლე-ახალგაზრდობის თეატრ-სტუდიის მიზა-  
ნი მსახიობთა აღზრდაა როდია, მისი მიზანია ცხოვრებაში  
საკუთარი გზა ადინონოს მოზარდის. მოსოველითა მსვა-  
ყსად, ჩვენში ჰიონირთა და მოსწავლეთა რესპუბლიკურ  
სასახლსა თუ ჰიონირთა სახლებში ანალოგიური თეატრ-  
ის-სტუდია რომ შექმნილიყო, კიდევ უფრო საინტერე-  
რესოდ წარმართებოდა ჩვენი მოზარდი თაობის აღ-  
ზრდა.

სპესიციევის თეატრ-სტუდიაში მოსწავლეები, რომ-  
ლებიც აღზრდებიან, შემდეგ ამავე თეატრში რჩებიან  
პედაგოგებად, ახალი თაობის აღსაზრდელად.

1975 წელს საქართველოს სსრ განათლებისა და კულ-  
ტურის სამინისტრომ და თეატრალური საზოგადოე-  
ბის პრეზიდიუმმა მიიღეს ერთობლივი დადგენილება  
ჩვენი რესპუბლიკის მოსწავლე ახალგაზრდობის იდეურ-  
ზნობრივ აღზრდაში თეატრის როლის გაძლიერების  
შესახებ, რომელიც უმზარბრად საჭირო და ერთ-ერთი  
უპირველესი საშუალო მიზნული თაობის აღზრდისათვის,  
სასკოლო დარბაზული წყვილის, ჰიონირთა და მოსწავ-  
ლეთა თეატრების უფრო ქსელის შექმნა ძირველ გაე-  
ლენას მოახდენს მოზარდთა ესთეტიკურ, ზნებრივსა  
და იდეურ აღზრდაზე, ხელს შეუწყობს მომავლის დირ-  
სულ მოქალაქეებად ჩამოყალიბებას.

ჯერ კიდევ ბარე, ამ ოთხმოცდაათი წლის წინათ ილ-  
ია პავაბაძე წერდა: „თეატრის იგივე სკოლაა, რომელიც  
ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულს და  
ჰკუის. ამ მხრივ არის იგი სანატრელი. ამ მხრივ არის იგი  
კაცის გონებისა და ჰკუის გამაფიქრებელი, განმწმენ-  
დილი. სცენა ხალხის შფერთნილი, ხალხის გამწვლეული  
უნება იყო!.. ასე დიდი მოვალეობა ადისრა თეატრის და  
ბუნებრივია, რომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს  
თეატრისა და ახალგაზრდობის ურაციონობის პრობ-  
ლემას.

მთელს ქალაქში მხოლოდ ერთი საშუალო სკოლა  
თუ მოიპოვება (ქ. თბილისის მე-4 საშუალო სკოლა). სა-  
დაც უკვე თეატრსამეფართო წელია, რაც მუშაობს მოსწავ-  
ლეთა თეატრ-სხვაგან კი პერიოდულად იქნება და იშ-  
ლება ამგვარი წრეები.

სასკოლო ამ მოსწავლეთა თვითმოქმედი ოიატრალუ-  
რი კოლექტივი არა მარტო თვით მათში მონაწილე წრე-  
რთა ამზობილია, არამედ იგი აღზრდილობითა და სა-  
მავალთო ტრბიუნცე არის ამავე თეატრის მაყურებელ  
მოსწავლეთათვის, მავალთისათვის შეიძლება მოიყვან-  
ნით ერთი თაქტი, რომელიც მოხდა 1976 წელს, როდესაც  
ჩვენს რესპუბლიკაში პირველად გაიხსნა რუსულე-  
ლიკური კოლექტივი — „თეატრი და ბავშვები“. გახსნის  
სახეიმი ხლდომიზე საბჭოთა კავშირის სახალხო არტის-



ტმა ნ. ბურჟისტროვამ ვახსენა — როდესაც იგი ომის შემდგომ პერიოდში დასის სხვა წევრებთან ერთად სო-  
რბოეუმი მონაწილეობდა ა. ფადეევის „ახალგაზრდა  
გარიანობაში“. იმ სტენის შემდეგ სადაც გამეცხვებულა  
დასისტები ციხეში ყირან განაწამებ. დასისხლანებულ  
ახალგაზრდა გვარდიელებს, ან აცლან სიმღერას და წი-  
ხლებით უმსახიბლდებიან მათ. პარტიურიდან სცენაზე  
ათობით მოსწავლე ავარდნილა ყვირით — დაკა-  
ვანსტებს! — მოზარდები დაიერვნენ თურმე ფაის-  
ტების როლების შემსრულებელ მსახიობებს და მუშებრი  
დაუნდობლად დაუშინეს...

რა თქმა უნდა მისასაღმებელი და სასიხარულოა ის  
ფაქტი, რომ ყოველწლიურად ტარდება კვირეული „თე-  
ატრი და ბავშვები“, ჩვენი სტრუქტურით თეატრებს ყო-  
ველწლიურად გვემაში შეაქეთ საბავშვო პიესების გან-  
ხორციელება, მაგრამ ამავე რა სპექტრზე გერბო  
სკოლებსა და სასკოლო დრამატულ კოლექტივებს. რა-  
ტიმ არ უნდა იყოს ყველა სკოლაში, ანდა ყოველ მეო-  
რე, ან მესამე სკოლაში მოსწავლეთა თეატრალური კო-  
ლექტივები. არც ისე უხე მწელი საქმეა ამ საკითხის მო-  
გვარება.

განიხილოთ ამ საკითხის მოგვარების პრობლემები.  
პირველი პრობლემა — ეს არის მოსწავლეთა თეა-  
ტრის ხელმძღვანელის მოყვანა სკოლაში, რომელიც კო-  
ლექტივს გაურუნებს პედაგოგ-რეჟისორობას, რა თქმა უნ-  
და, ამისათვის ვერ შეეაწუხებთ გამოცდილ, დავაწი-  
სილ და გამოჩინულ მსახიობებსა და რეჟისორებს, რად-  
გან მათ უნარები საქმე აქეთ თეატრში ვასაკეთებელი და  
ღირს არ რჩებათ ამისათვის, მაგრამ რა აეთებთ ახალ-  
კურსადამთავრებულნი? თბილისში სამი სასწავლებე-  
ლია: თეატრალური ინსტიტუტი, სასტრადო და საცარ-  
კო ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლებელი და ს. ზაქა-  
რიაძის სახ. კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლე-  
ბელი. განა არ შეიძლება, რომ ყოველწლიურად მათ ერთ-  
ით ან ორი კურსდამთავრებული გაუშვან რომელიმე  
სკოლაში პედაგოგ-რეჟისორად, თუნდაც ერთი ან ორი  
წლით — ეს ხომ მისთვისაც სასარგებლო იქნება. პრაქ-  
ტიკას ვაფასობს, გამოცდილებას შეიძენს. ხანაც ორმაგ  
საქმეს გააკეთებს. თვითონაც დაისკენება და მომავალი  
თაობის აღზრდაშიც მიიღებს მონაწილეობას. არან აგ-  
რეთვე ახალგაზრდა მსახიობები, რომლებიც ვაგანაწილს  
სახელმწიფო თეატრებში და უქმყოფილი არიან იმით,  
რომ როლებს არ აძლევენ და მასიურ ან ეპიზოდურ  
საქმეებში იღებენ მხოლოდ მონაწილეობას. მით უფრო, რა-  
სთან ხომ ბევრი დრო რჩებათ, საქმეს ითხოვრებ. წყალობენ  
სკოლებში და დაიტვირთონ თავი, ბოლოსდაბოლოს გა-  
ისხნას ამ სამ სასწავლებელში სპეციალური ფაკულტეტის  
ერთ ან ჩგუთი მოსწავლეთა თეატრალური კოლექტივის  
პედაგოგ-რეჟისორის სპეციალიზაცია.

შეიძლება, აგრეთვე, საპრობსორო ფაკულტეტის  
სტუდენტებმა პრაქტიკების სახით იმუშაონ სკოლებში.  
შეიერ — სკოლის პასიურობა ადგილზე მოსწავლეთა  
თეატრალურ კოლექტივის შექმნაში. სკოლა, მართალია,  
„სტაციური“ უნდა რომ ჰყავდეს ასეთი კოლექტივი, მაგ-  
რამ დახმარება და გვერდში ამოღებომა არ ძალუძს.  
ვთქვათ, ქალაქის რამდენიმე სკოლაში პერიოდულად  
იქმნება და იშლება მოსწავლეთა თეატრალური კოლექ-  
ტივები — იქნება, ეს იმის ბოლია, რომ პედაგოგ-რეჟი-  
სორებს სკოლა არ უწყობს ხელს და არ უქმნის სთანა-  
დო პრობებს. ხშირად პედაგოგ-რეჟისორები უქმყოფ-  
ილი არიან ამ მხრივ: მათ არა აქვთ საპრობეტარკო  
ოთახები და ბავშვებთან ერთად ყოველი რეპერტივის

დაწყებისას დაღიან სკოლის სართულებზე და ეტებენ  
თავისუფალ კაბინეტს, ეხვეწებიან პედაგოგებს, რომ  
ცოტა ხნით დატოვონ საკლასო ოთახი და ასე ძებნა-ძე-  
ბნაში გადის დრო.

მესამე — შშობლის დამოკიდებულება თეატრთან. თი-  
ტქმის არ არსებობს ადამიანი, ვისაც არ უყვარდეს თეა-  
ტრი და არ დალიდეს თეტრი, მაგრამ რა უფროსაჲს საკითხი  
ჩება მათი შევლების თეატრალური კოლექტივები ჩაბ-  
მას. ისინი დიდ წინააღმდეგობას გვიწვევენ და იმასაც კი  
ამბობენ, სცენაზე თამაშისათვის დროს როგორ ვაჯა-  
დინებთ ბავშვს, სულ არ მინდა ჩემი შეიღო მსახიობი  
გახსილს. ამავე დროს, მათი შეიღები ათასნარი წრეობ-  
რივ მუშაობაში არიან ჩამბული — მუსიკა, ინგოსტური,  
სპორტი და კიდევ რამდენი რამ. რა თქმა უნდა, ბავშვი  
მართლა აცდენს დროს, განა შეიძლება ერთდროულად  
ათთვის სხვადასხვა სპეციალობა. მაგრამ განა შშობლე-  
ბმა არ იციან. რომ თეატრში ყველავერი ეს გაერთიანე-  
ბულია — მუსიკა, სპორტი, ხატვა მეტყველება და  
სხვა... დროც მეტი რჩება ბავშვს, თუ ბავშვი ერთ კვი-  
რამე სამ დღეს მუსიკას ანაღობებს. სამ დღეს ინგლი-  
სურს, ორ დღეს სპორტს, ამასთანავე, იგი სკოლის გა-  
კეთებლებსაც სწავლობს — განა შეიძლება მოზარდის  
ასე გადატვირთვა და თანაც სხვადასხვა დისციპლინებით.  
განა არ გობს აეთ გადატვირთვას მოსწავლე ჩამბული  
იყოს ერთ განსაკუთრებულ წრეობრივ მუშაობაში. ან  
სპორტში, ან მუსიკაში... და ბოლოს, თეატრში, იგი ცხი-  
რაში მხოლოდ 9 (ცხრა) საათს „დაეარავს“. ამ ცხი-  
რაში საათში კი იგი ვაჯინობა ყველა იმ დისციპლინას, რომ-  
ელსაც ანაღობებს მთელი კვირას და იმასაც ვერ ასწრებს  
ხეირიანად.

ხშირად მოსწავლე მონდომებულა და სურვილი  
აქვს დრამურულ მუშაობას, მაგრამ შშობელი არ უშვებს  
(უმეტესად გოგონებზეა ლაპარაკი). როგორ შეიძლება  
გადავადგავთ; მოზარდის სურვილს. ბუნებრივი მონაც-  
ნები და ოცნება ბოლოს რომ მანიკინი თავს, რატომ  
უნდა დავუხიბოთ გზა-ცვლილ ბავშვს, რატომ უნდა და-  
ვავარგებინოთ უმწველობის ასაკის დრო, რომელიც შეუ-  
ძლია გამოიყენოს საყვარელ და სანატრულ საქმეში  
გამოწრობობას და დახეიწაში. თუ ბავშვს არ აღმოაჩნდა  
თეატრისათვის მონაცემები, რომ საბოლოო სპეციალი-  
ზად არჩიოს იგი, არც მამინ კარგავს ბავშვი არავფრს,  
ჩვი ერთი, უკეთესია მისთვის, რმ ადრე დარწმუნებოდ  
თვიონი, რომ ეს მისი საქმე არაა. მეორეც ის, რომ  
თეატრი თუ შემატებს რამეს, თორემ არავფრს წარათ-  
ყუა. იგი უფრო ერთდროული გახდება და გამოთუ-  
შავდება სწორი, განსალი მსოფლივდელობა.

ასე რომ, მოსწავლეთა თეატრალური კოლექტივებში  
ჩაბმა ერთ-ერთი უპრობლელო ამოცანა ჩვენი ქვეყნის  
განახლების ქსელი. რესპუბლიკის ყველა სკოლაში  
უნდა შეიქმნას დრამატული კოლექტივები, ასეთივე კო-  
ლექტივები უნდა შეიქმნას კულტურის სახლებთანაც.  
კულტურის სახლებში უფრო ხშირად სახალობ თეატ-  
რებია და რატომაც ბავშვთა თეატრების ჩამოყალიბება  
ვერ მოხერხება. თუმცა ფორმალურად ყველა კულტურ-  
ის სახლს აქვს გაფორმებული მოსწავლეთა დრამურ-  
ები. მაგრამ სინამდვილეში არაფერი კეთდება. განა შე-  
იძლება ამ საქმის ასე უყურადღებოდ მიტოვება?

# ქართული მინანქრები

ლელია ხუსკივაძე

საპარტიზმლოში შემონახულმა შუა საუკუნეების ტიხრული მინანქრის ძეგლებმა კარგა ხანია ფართო აღიარება მოიპოვა. ეს კოლექცია დღესაც მსოფლიოში მინანქრების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საგანძურია, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი ნივთი დაღუპული, მწვერ დაფანტულია სხვადასხვა ქვეყნის მუზეუმებსა (ლუნენბარდის ერმიტაჟი, მოსკოვის კრემლის იარაღის პალატა, ლუერსი, მეტროპოლიტენ მუზეუმი და სხვ.), თუ კერძო კოლექციებში. ძეგლების დიდი სიმრავლე, მათი ფართო ქრონოლოგიური დიაპაზონი და აგრეთვე მათი უმრავლესი ნაწილის მაღალმხატვრული ღონე განსაკუთრებულ ღირებულებას სძენს საქართველოს მინანქრების კოლექციას, რომელიც თამაშად შეიძლება ვაუტოლდეს ვენეციის სან-მარკოს მინანქრების უმდიდრეს საგანძურს. საქმარისია იტყვას, რომ საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში (თბილისში) ტიხრული მინანქრის ორასამდე ნიმუშია თაცული. ეს მასალა ერთგვარადაა როდია. აქ არის ძველების გველი, რომელიც ამჟამად ბიზანტიური ხელოვნების კუთვნილებაა, და არის ძველები (საქმიოდ დიდი რიყეები), რომლებიც მკვეთრად გამოირჩევა ბიზანტიური ნიმუშებისაგან. სწორედ ეს ძეგლები გვაცოიას უფლებას ვილაპარაკოთ საკუთრივ ქართული მინანქრების შესახებ. სწორედ ამ ძეგლების მიხედვით ხერხდება წარმოვანით ხელოვნების ამ დარგის ისტორია საქართველოში, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული მინანქარი, ისევე როგორც შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობა, ბევრად უფრო მკიდრდაა დაცემირებული ბიზანტიურ სამყაროსთან. ვიდრე, ვთქვათ, ჩვენი ხელომომძვრება ან ოქრომქვლობა.

ტიხრული მინანქრის ხელოვნების წარმოშობის შესახებ მემცინგორი ლიტერატურაში ბევრი სხვადასხვა აზრი და სხვადასხვა თეორია არსებობს. დღესდღეობით არც ერთი მათგანი არ არის საბოლოოდ დადგენილი და მიიღებული. სანტერესია, რომ იყო ცდები ტიხრული მინანქრის უადრესი ნიმუშები საქართველოსთანაც დაეკავშირებინათ. საქართველოში, მართლაც, ადრინდევ არსებობდა ყველა წანამძლეობა ტიხრული მინანქრის ტექნიკის განვითარებისათვის — ლითონის მხატვრული დამუშავების, ტოტრეციკის, სიანკურსტაიკი ხელოვნების უძველესი ტრადიციები, დაფუძნებული ქართული ტომების, ქართველი ხალხის მხატვრული გემოვნებასა და შემოქმედების ნიჭიერებაზე. ყველაფერი ის რამაც შემდგომში, შუა საუკუნეებში, ქართული ოქრომქვლერი ხელოვნების ბრწყინვალე განვითარება განაპარობდა.

ინკურსტაციისა და გრეხილური მინანქრის შესანიშნავი ნიმუშების გვერდით, საქართველოში აღმოჩენილია ბრინჯაოს ტვიფრული მინანქრის მავალითები, რომელ-

თაც უმარავი ანალოგი მოეძებნება გალური, რინისპირული, ანგლო-საქსური, იტალიური, უნგრული, ავსტრიული სამხრეთ-რუსული და ჩრდილო-კავკასიური ნივთების წრეში — ბრტყელი ფიბულები კლდეების ნეკროპოლიდან (ა. წ. II ს.), დილი ასპარეჟ პიტაბნის სამარხიდან (ა. წ. II ს.), ფიბულები მცხეთის სამაროვნიდან და სოფ. სხოხიდან, აგრეთვე ბორიდან. ეს ნივთები მოწმობს, რომ საქართველოში ძველადვე იცნობდნენ ბრინჯაოს ტვიფრული მინანქრის ტექნიკას, მაგრამ ეს არ გვადლევს, ცხადია, საფუძველს, ვიფიქროთ, რომ ჩვენი უკვე იმ შორეულ დროში არსებობდა ტიხრული მინანქარიც.

უძველესი ქართული ძეგლები, რომელნიც, მკვლევართა აზრით, ტიხრული მინანქრის ტექნიკით უნდა იყოს შესრულებული, ორი-სამი ნივთით იფარგლება — ესაა მედალიონი ასპარეჟ პიტაბნის ხანჯლის ქარქაშზე (ა. წ. II ს.), პატარა ბეჭედი იმავე არმაზისხევის ნეკროპოლიდან (ზუსტი თარიღის გარეშე), და, აგრეთვე, მედალიონი ჟინვალის არქეოლოგიური მასალიდან. ყველა ეს ნივთი ამჟამად ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში ინახება.

ასპარეჟის ხანჯლის ქარქაშის მედალიონისა და არმაზისხევის ბეჭდის შესრულების ხასიათი სრულიად ერთნაირია. განსხვავებულია მხოლოდ მათი გამოსახულება — ქარქაშის მედალიონზე, ცენტრში, რომელიც პატარა წრითაა გამოყოფილი, მოთავსებულია ცხოველის თავი. შესრულებული ოქროს წერტილი კონტურული ხაზებით; ბეჭედი ოქროს ასეთივე ხაზებით შედგენილია თავისებური ნახატი — ორი პერსონაჟულიად გადაჯვარედინებული ხაზი და ორი დიაგონალურად გამოშვებული ხაზი მოკაუტებული ბოლოებით. ორთვე გამოსახულების ფონი ფაქტურად მეტი ლურჯი ფერისაა — ბეჭედი მოშავო ელფერი, ხოლო მედალიონზე რინისპირის შედევად მოიღებულ რუხი-ცისფერი. ორივე გან დროგვარებანია მასალაც; როგორც ბინოკულარულმა დავიკრებამ გვიჩვენა, ესაა უმეტი ლურჯი მინა. მინა ზედაპირზე, როგორც ჩანს, წებოს საშუალებით მოკავშირებულია ოქროს ძალზე თხელი ფორფიტები, რომლებიც ნახატს ქმნიან.

მკვლევრის აზრით უნდა მიეკუთვნებოდეს ჟინვალის მედალიონიც, ამაზე მივეითებებს როგორც ნივთის თვით მასალა, ასევე ერთ აფიკოს მინის ზედაპირს და ცილებული ოქროს თხელი ფორფიტა.

გიორგი ჩიქინაშვილი გარკვეულ კავშირს ხედავდა არმაზისხევის ზემომოტრანი ნივთებსა და ალექსანდრიული მინის წარმოების ნაკეთობათა შორის; ხოლო ლ. მუსულეიჩი, ჩიქინაშვილსავე ვაღბოცებით, ასპარეჟის ხანჯლის ქარქაშის მედალიონს ბრინჯაო აკუთვნებდა ალექსანდრიული ტიპის ნივთების წრეს. და მართ-



ლა; არმაზისხევისა და ყინვალის სამივე ძეგლის შესრულებში ხასითი საესებით თანხვდება მარჯ როზნბერგის მიერ აღწერილ მეთოდს, რომელსაც ალექსანდრიული მინის წარმოებაში იყენებდნენ. ტიხრები — ოქროს ერთი მთლიანი ფურცლისაგან გამოკრილი თხელი ფიფიკები რომლითაც ამა თუ იმ კონტურს (ნახაჩს) ქმნიან: ცერად, წიბითი წებდება მუქი ლურჯი ფერის მინის ზედაპირზე; არეები ტიხრებს შორის იცხება ფერადი მინის ფხვნილით. შემდეგ ყველაფერს ერთად ციკ-ხლზე არბილებენ, მაგრამ არა გაღვლივამდე, ვაცივების შემდეგ ტიხრები მასაში ჩაფლული (ჩამდარი), მთელი ზედაპირი კი ერთი დონისაა, ამავე წესით არის, როგორც ჩანს, დამზადებული არმაზისხევისა და ყინვალის ნივთებიც და, ამდენად, ვერც ერთ მათგანს ტიხრული მინაქრის ნიმუშად ვერ მივიჩნევთ. მით ავლია, პირველ ყოვლისა ტიხრული მინაქრის ტექნიკის აუცილებელი დნობის პროცესი. გარდა ამისა, აოქსანდრიული ტიხის ნივთებში ტიხრები ზემოდან ჯდება მინის დარბილებულ მასაში, ტიხრულ მინაქრში კი ისინი ნივთის ფსკერზეა დამაგრებული და შემდეგ თანდათან შევსებული მინაქრული ფხვნილით. ასე რომ, ზედაპირის ერთიანი სიბრტყე, ერთი დონე აქ სულ სხვა გზით არის მიღწეული.

ამგვარად, ჩვენ ხელთ არსებული არქეოლოგიური მასალის მიხედვით, არავითარი საფუძველი არა ვაქვს ვამტკიცოთ, რომ ძველ საქართველოში ცნობილი იყო ტიხრული მინაქრის ტექნიკა.

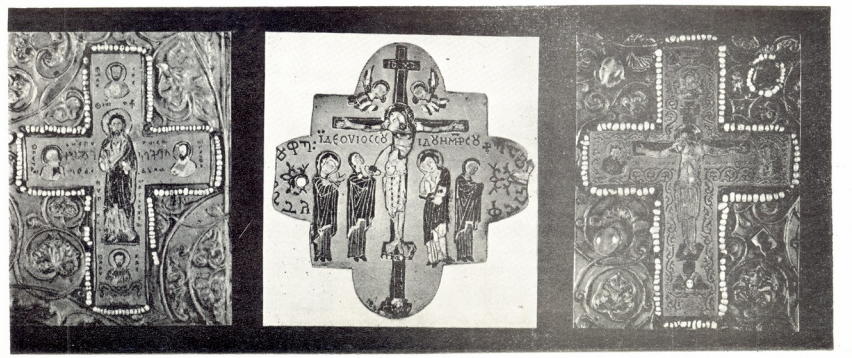
აღსანიშნავია, რომ ნამდვილად ამ ტექნიკით შესრულებული წინაქრისტიანული ხანის ძეგლები არც საქართველოს გარე სამყაროშია დადასტურებულ.

ასეა თუ ისე, დღეს უდავო ფაქტია, რომ ტიხრული მინაქრის ხელოვნება, ყოველ შემთხვევაში, უკვე სავსებით ჩამოყალიბებული სახით, მთლიანად შუასაუკუნეობრივი მოვლენაა. უფრო მეტიც, მიუხედავად იმისა, რომ ტიხრული მინაქრის ცალკეული ნიმუშები შესაძლოა VI-VII საუკუნეებამდე მიეკუთვნებოდეს, ხელოვნების ამ დარგის ევოლუციის საერთო სურათის ჩვენება, მისი უწყვეტი განვითარების ხაზის დადგენა მხოლოდ VIII-IX საუკუნეებამდე ხერხდება. ასეა ეს ბიზანტიაში, ასეა საქართველოშიც.

შუა საუკუნეების ქართული მინაქრული ხელოვნების ყველა ძველი ტიხრული ტექნიკითაა შესრულებული ტიხრული მინაქრის ერთადერთი ნიმუში — ძველ და გაბიოლ მთავარანგელოზთა ხატი, რომელიც ერთხანს ჯემათის მონასტერში ინახებოდა და რომელიც ნ. კონდაკოვის XIII თუ XIV საუკუნეების ძველად მიანხნა, ამჟამად დაკარგულია.

ძართული, ისევე, როგორც ბიზანტიური ტიხრული მინაქრია, როგორც წესი, უმაღლესი სიწმინდის ოქროზე კეთილებდა მისი ქუდალობისა და მაღალ ტემპერატურაზე დნობის გამო. მიზნობავენდნ ზოგჯერ ოქროსა და ვერცხლის ნარევის, ე. ი. ელქტრუმს — ეს მასალა მეტ სიმტკიცეს სძენდა მინაქრის.

ტიხრული, ბ. ტარუაშვილის ექსპერიმენტების წყალობით გამოიღწიეს იქნა ქართული მინაქრის ზოგიერთი თავისებურება. ასე: მაგალითად, ეხება რა ჩვენი მინაქრების კემოურ შედარებლობას, შ. ამირანაშვილი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ აღმართის კანის ღვინისფერი ელფერი, რაც ასე დამახასიათებელია ქართული მინაქრებისათვის, ადგილობრივი ნედლეულის, კერძოდ, მარჯანეის გამოყენებით აისწება. ტარუაშვილის ექსპერიმენტები და ამირანაშვილის დაკვირვებები კიდევ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს უკავშირდება — როგორაა და მარჯობა, ფქსირებად ოქროს ტიხრები ფორფიტის ფსკერზე, ამ ტიხრების მიზნობავენდნ წესის შესახებ სხვადასხვა აზრი არსებობს. უნდათავეი ფქსირებად, რომ ტიხრების ფქსირება კომბო ხდებოდა, მოლინიეს საამისო მასალად, რეზინი მიანხნა, რიბაკოეს — ცვილი ამ ალუმის წებო, ხოლო თეოფიუს ტრაქტატში, რომელიც შუა საუკუნეებშია შექმნილი და რომელიც პირველწყაროს წარმოადგენს მინაქრული ტექნიკის შესახებ, ფქვილის წებოა მითითებული. ტიხრების ფქსირების ყველა ეს ხერხი აუცილებლად მოიხოვოდა ცეცხლის გამოყენებას. ქართველმა მეცნიერებმა ამ წესს დაუპირისპირეს ცივი მირჩილის მეთოდი — ვერცხლისწყლის შეშუოებით. მიზნამ აქ ჩნდება კითხვები, რომლებზედაც პასუხი არაა ადვილი მოსაძებნი. სახელობარ, ტიხრების ფქსირების აღნიშნული ხერხი მაინცდამაინც მხოლოდ ქართული მინაქრებისათვის არის დამახასიათებელი? ჩვენებ მას ბიზანტიაშიც მიმოათავდენენ? და



თუ ქართველი და ბიზანტიელი ოსტატები მირჩილვის ერთი მეთოდით სარგებლობდნენ, იქნებ უფრო ლოგიკური იყოს ვერწმუნებით თეოფილუსის, მის ჩანაწერებზე—იგი ხომ მაშინ ცხოვრობდა, როდესაც ტიხრული მინაქრის ტექნიკა განსაკუთრებით ფართოდ იყო გავრცელებული. ასეა თუ ისე, ცოცხალი მირჩილვის მეთოდი, რომელსაც ქართველი მეცნიერები ვითვალვებენ. უთუოდ, დამტკიცების კვლევისა და დაზუსტების მოთხოვნა.

ქართული მინაქრები ძირითადად კარგადაა შენახული, მუდამდავად იმისა, რომ მათი ზედამხრობა არა ყოველთვის გულდასმისა გამალაშინებულ, რაც აოცილებელი პირობაა მინაქრის დაცვისა და სიმტკიცისათვის. ხშირია აგრეთვე ჩვენს მინაქრების ზედამხრობე ფორები, რომლებიც ნივთის დამზადების პროცესში დაშვებული რალაც ტექნიკური ხარვეზების შედეგი უნდა იყოს.

ქართული მინაქრული ხელოვნების ყოველი ძეგლი საკულტო ნივთს წარმოადგენს. ესაა ხატები, სხვადასხვა ჯვრები (განსაკუთრებით ბულსაკიანი ჯვრები), აგრეთვე ცალკეული ფორვარტები და მედალიონები, რომლისაც სხვადასხვა ქედურ ნაწარმოებებს რთავდნენ. ყველა ეს ძეგლი უმეტესად პატარა ზომისაა: გამოირჩევა ორი ფორტიკა. ორთავე განთქმული ხახულის კარელი ხატებიან. ერთია ქრისტიანთა მკურნალობის (პანტეკრატორი), ნახევარფიგურა რომლის ზომებია 8X7 სმ; მეორე — ოვისმშობელი ხახულის ხატის ცენტრალური გამოსახულება, რომლისგანაც მხოლოდ პირისახედა შემოგვრჩა. ეს უკანასკნელი თავისი ზომით (11,6X9,5 სმ.) ყველაზე დიდი ტიხრული მინაქრია მსოფლიოში.

საკუთრად ქართული მინაქრები მოიცავს ცალკეულ გამოსახულებებს — მაცხოვარს, ლეონსმშობელს, სხვადასხვა წმინდანებს (მთლი ტანით ან მათ ნახევარფიგურებს). და, აგრეთვე, სიუჟეტურ კომპოზიციებს, რომლებიც მინაქრულ ხელოვნებაში განსაკუთრებით გავრცელებულია (ჯვარცმა, ჯოჯობეთს წარმოტყუებენა, ევლბება წმ. გიორგის სასწაულებრივი სცენები და სხვა).

ქართული მინაქრული ხელოვნების განიხილება გზაზე გამოირჩევა პერიოდები, რომელიც განსაკუთრებული შემოქმედებით აღბეჭდილი ხასიათდება. პერიოდები, როდესაც უფრო მეკეთრად გამოვლინდა ამ ხელოვნების ადგილობრივი, ეროვნული თვისებებებიანი, ასეთია, პირველ რიგში, X საუკუნე, წარმოდგენილი ძე-

გლების დიდი რიცხვით; ეს ძეგლები აღბეჭდილია უფრო ქის ეროვნული სტილის დამახასიათებელი ნიშნებით. ამის ერთ-ერთი მაგალითი მაგალითია ცნობილი შემოქმედების კვადრიფოლიუმები, რომელიც ამჟამად საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული. ჯვარს თან ახლავს ქართული (ასომთავრული) წარწერა, სადაც მინსტრებილია გიორგი აფხაზთა მეფე (გაიდაცვალა 957 წელს). ამდენად, ეს წარწერა იმაზე მიუთითებს, რომ კვადრიფოლიუმის დამკვეთი ქართველია და იგი, როგორც ჩანს, ადგილობრივ სახელისნომში, საქართველოშივე უნდა იყოს შესრულებული. მაგრამ ეს მომენტები, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება იყოს ვადამწყვეტი ძეგლის—როგორც მხატვრული ნაწარმოების—ქართულობის დასამტკიცებლად. მაგალითად, ხახულის ხატზე ვაქნის იმავე X საუკუნის მინაქრული ხელოვნების არახატებ ცნობილი ნიმუში — ე. წ. კვირიკეს ჯვარი, რომლის ქართული და აგრეთვე ბერძნული (შეცდომებით) შესრულებული წარწერები აშკარად ქართული ოსტატის ხელს ატყუავენს, მაგრამ ეს ძეგლი მთლიანად, მთელი მისი სტილი, ბიზანტიური ხელოვნების პრინციპებს ექვემდებარება და სწორედ ამ ხელოვნებაში პოვლობს იგი უახლოეს ახალგაზრდებს. ამიტომ კვირიკეს ჯვარი, მართალია, ქართული ოსტატის ნახელავი, მე ვფიქრობ, ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ. სრულიად განსხვავებულია ვადამწყვეტი შემოქმედის ჯვარი კვირიკეს ჯვრის მშვენიერი პოპოზიციების, თითქმის ანტიკურ ფიგურას, ბუნებრივი პოზითა და ტანსაკმარის თავისუფლად ვარდნილი ნაკვეთებით, უპირისპირდება დამდარი პოპოზიციების, დიდთავა გამოსახულებებით, უფრო დამაბული პოზიციითა და წარბეჭდილული მოუქმედი ნაკვეთების მკვეთრი რიტმით, რაც აშკარად ბოჭავს შემოქმედის ჯვრის ფიგურას სერიოზო მოცულობას. განსხვავებულია ამ ორ ძეგლზე აგრეთვე ნაკვეთებს — ტიხრების — ხასიათი. ეროვნულ კვადრიფოლიუმზე) ისინი წარმოებულნი და სწორი ფორმისაა, ალაგ-ალაგ ერთმანეთში ჩაწერილი სამკუთხედებით; ინტერვალები ნაკვეთებს შორის ფართოა და ხოთქმის თანაბარზომიერი. მეორეჯერ — კვირიკეს ჯვარზე — ხასიათის მთელი ზედაპირი დეფარულია ქართული ხშირი ნაკვეთებით, რომლებიც უფრო თავისუფალ და ელასტიკურ ნახატს ქმნის. თვით ტიხრები ჩვენ ძეგლებზე ტლანქია

კვირიკეს ჯვარი  
შემოქმედის კვადრიფოლიუმში

კვირიკეს ჯვარი

წმ. ლუკას გამოსახულება სტეველოტიტიკონიდან

წმ. ლუკას გამოსახულება გელათის ხატიდან „მოქმის“ ფირფიტა „დღესასწაულის“ ხატიდან







კვირივეს ჭვარზე უფრო დახვეწილი. სხვაობა ამჟამა მიიხიბის დამუშავებაშიც; ერთი მხრივ, ექსპრესიული სახები (კვადრატული) მთავრად — შშილი და გაწონასწორებული (კვირჯეს ჭვარზე) ანკარა, ხანულის ფორმების გამოსახულების მშვენიერება მის შშილი დიდებულებასა და კეთილშობილური უბრალოებაშია გახსნილი, მაშინ როცა შშილითი ფიჯურა, ზეგარდა უფრო მარტივად დამუშავებული, განსაკუთრებულ ზემოქმედებას ახდენს სწორედ თავის დაძახებულ რიტმითა და ექსპრესიით, რაც შესანიშნავად მხსნადაც პერსონაჟთა ლირიკულ განწყობილებას.

შერი სიხვადისათვის, თუ რამდენად განსხვავებულია შემოქმედის კვადრატული კვირჯეს ჭვარსაან, შეიძლება მოვიხილოთ ამავე დროის ქვედა ერთი ბიზანტიური ძეგლი — ვენეციური სტავროთიკის მინანქრული ჭვარცხანა სან-მარკოს საანბნოდან. ეს ძეგლი დიდ მსგავსებას იჩენს კვირჯეს ჭვართან, რაც წარწერების ხდის ამ უახასისნელის სახატობას. კვირიკეს ჭვარზე და ვენეციური სტავროთიკზე ჭვარცხანული მაცხოვრის სხეული ზოგადაა დამუშავებული, პროპორციული დაეკლოა. მათთან შედარებით შემოქმედის კვადრატული იუბის ჭვარცხანული უფრო ადრატულივითაა განსაკუთრებით მისი სხეულის ზედა ნაწილი; დამუშავებულია იგი გრაფიკულად — ხანჯალბულია ნერვით, მყვრით, გამოყოფილია მუცლის არე. მაცხოვრის ძლიერ გახრილი სხეული, მისი დახრილი კონტურები ხაზი, აგრეთვე მხრებში რომად ჩამკრული თავი ეგვიპტურობასა და ექსპრესიას მატებს შემოქმედის ჭვარცხანულს. მაშინ როცა, ბიზანტიურ ძეგლებზე მაცხოვრის რამდენადმე მძიმე და უწინადა სხეული, მსხვილი ხელ-ფეხით, უფრო მშვიდად ამოიყოფება — მისი ზემოქმედების ძალა მოკლეობის მატარაობურობასა და სიციხეველია. თავშეკავებული ჩანან ვენეციურ სტავროთიკზე სხვა გამოსახულებებიც, მიუხედავად მათი გრძობის გარეგნული ამოკლებისა — ოფისმშობლის წინაწილად, მწუხარების ნიშნად, ხელები თუ იოთნე მანარებლის ლოკაზე მიღებული მარჯვენა, ამ მხრივ შშილითი კვადრატული უფრო ექსპრესიულია, განსხვავებული მიჯადა ჩანს ტრანსამოსის ვადმოცემით; ფერწერული — ბიზანტიური ნიმუშისა და გრაფიკული — ჩვეს ძეგლები. კვირიკეს ჭვარზე (იოთნე ნათლისმცემელი) და ვენეციური სტავროთიკზე (ანკლოზიზი და იოთნე) სამოსლის ფორმა და იწონი ფერადოიანი ზოლების შიხაბნად ფარწერილი მონასმების შთაბეჭდილებას ქწინს, შემოქმედის კვადრატული უფრო, ვენეციური ძეგლის ანალოგიურ ტანსაცმელში, ლორისა და ცისფერის, ანდა მწვანისა და ლურჯის თანაბრობიერი მონაცვობა იერთა გრაფიკული გამოჩენას გვაძლევს. ამგვარად, ბიზანტიურ მინანქრითა ფერწერული მიდგომის (ფერის, ამოკლეობის ძერწვის, ნაკეციების ანალოგიის სწორხაზო) უპირისპირდება გრაფიკული მანერა ქართველი ოსტატისა, რომელიც თავისებური დიკორატიული ტანსაცმელი გამოიჩენავს. სწორედ ის მომენტია ახსოვებს შემოქმედის კვადრატული უფროს ამავე იპოქის ქართული ხელოვნების სხვა ძეგლებთან, ერთი შეხედვით. შესაძლოა თამადა მოგვიჩვენოს შემოქმედის მინანქრისა და სალონისნის შედური ფორმების შედარება. მაგარა, უთუოდ, ბევრი რამ აქვთ მათ საერთო: დეკორატიული-ხაზობრივი სტილი, ფეჯურათა ბოლოკობა, ზედპირის დაყოფა მოკრძობი ფართი ინტერვალიან სახეზედა, რაც ხაზისებური დეკორატიული რიტმს ქწინს, აგრეთვე კომპონიციის პარამონიული გავლა, რის საფუძველსაც ვერტიკალების რიტმი და მკაფიოდ გამოყოფილი ცენტრალური ღერძი შეადგენს. შემოქმედის კვადრატული უფროს ქართულიაზე მტყველებს ამომთავრული წარწერაც, რომელიც X საუკუნის ქართული პალეოგრაფიის ნიშნებს ატარებს, კანის ღვინისფერი ფეჯურა, რაც ასე დამახასიათებელია

ლო ჩვენი მინანქრებისათვის; ამავე მიზეზით თუ სხვათა, კვადრატული უფროს ახლო მსგავსება ამავე დროს სხვა ქართული მინანქრული ძეგლებთან. მხატვრული-სტილისტიკური ორმულსაც შემოქმედის კვადრატული უფროს ერთნაირად დამახასიათებელია X საუკუნის ამ ძეგლებისათვის. ასეთებია: მარტვილის გულსაფარი ჭვარი (დამწარარი პროპორციების ფეჯურებით, სამოსის სწორი და იშვიათი ნაკეციებით, ვადრებული ხელ-ფეხით, შემოქმედის მინანქრის ანალოგიურად დამუშავებული სამის ნაკეციებით); ჭარბის ღვინისმშობლის ხატის მედალიონები (ქართული წარწერებით, ტინტების განწყობების იმეფ ხისალითა და პრინციპით, როგორც ეს კვადრატული უფროს ვეკეს); ტახტზე მჯდომი ქრისტე-პანტოკრატიორი იქონის რელოკაიოთზე (რამდენადმე ტრანკი, მოიხეშავი ფეჯურა, მაგარა ამ მონუმენტურ და მეტეფიკურ სწორედ თავისი ექსპრესიული ხაზისა და დეკორატიული ხისა გამო); ანდა სახელოს ღვინისმშობელი (ელაშაზი, მაგარა ამ ძალზე დამახასიათებელი სახე, რომელსაც ბევრი ანალოგი აქვს ქართული ოქრომქედლობაში). ყოვლა ის ნაწარმოები ქართული მინანქრული ხელოვნების ნიმუშია და მათ არ მოეძებნებათ პირდაპირი პარალელები ბიზანტიურ სამყაროში.

ქართული მინანქრების სტილისტურ თავისებურებათა გამოკლევის მხრივ ძალზე მნიშვნელოვანია XII საუკუნე. ამ დროისაა ქართული მინანქრული ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ძეგლი — გელათის მაცხოვრის ხატის მედალიონები წმინდანთა გამოსახულებებით, რომელთაც თან ახლავს ქართული (ასომთავრული) წარწერები. პირველი, რაც თვალში გვახდება, ესაა ამ გამოსახულებათა მკაფიოდ ინდივიდუალიზაცია, ყოველი ამ სახეთვანი თავისი საკუთარი სიციხელით სუნთქავს. მას გვირდით ბიზანტიური ნიმუშები — სტავროთიკობრივობის ანდა ივიზ ბროლის მონასტრის ჭვარის გამოსახულებები, რომელნიც ამავე XII საუკუნისათა დათარიღებული — სტავროთიკული სახეებია, თუმცა ძალზე ნატიფი და დახვეწილი. განსაკუთრებით გამოირჩევა გელათის ხატზე წმ. ლუკა. ეს არის თითქმის პორტრეტული გამოსახულება — ძლიერი ნებისყოფის მქადაცი, წმინდა ერთნული ხასიათითა და ტემპერამენტით; სახის ფეჯურა, მთელი კონტურის, ნაკეციის ნერვული ხაზი, სამოსის ლოკალური ლაქების ცხოვილხარული ფეჯურა, თვალის შვიკა კალებს ნაწერსეფი, სახის წინ გამოხილული ქვედა ნაწილი, კანის ღვინისფერი კოცხელი ტონი — ყველაფერი ეს განუმეორებელი გამომსახველობითობას ანიჭებს ამ გამოსახულებას. ქართველი ოსტატის მანერა — თავისუფალი, იქნებ, რამდენადმე თაღდარიკი უ. უთუოდ, აცოცხლებს და აადამიანებს წმინდანის სახეს. ხოლო სამოსლის ნაკეციების ხაზთა უსინტიმო დინება კიდევ უფრო ზრდის ექსპრესიასა და დინამიზმს, რაც ასე ნიშნულია მთელი ამ ნაწარმოებისათვის. ამ სტილს მკვირთავს უპირისპირება სახის დამუშავების ბიზანტიური მანერა — ზემოწერიანი დახვეწილი, და ამის გამო თითქმის რამდენადმე მშრალიც, ისევე როგორც სრულიად სხვაა აქ ტანსაცმლის ნაკეციების სისტემა — პარალელურად დაჯავებული ხზო და მკაციერ ხაზები. სინატიფ და აკრეფიკობობა, რაც შეიძლება უფრო განყენებული იერისა, ემსახურება ბიზანტიური ტრანსცენდენტური გამოსახულების შინაგანი სულიერი დაძახებლობის გადმოცემას. ასეთი სხვადასხვაგვარი მსოფლგაგება ქართველი და ბიზანტიური ოსტატისა საშუალებებს ვეძლევს განსახიერებთ ამა თუ იმ ნაწარმოების მხატვრული ორბეჭობის კრიტერიუმი. ამ აზრით ხობის, წარუეწობის და მარკაობის, შესრულებს მხრივ პრიმიტიული მედალიონებს, რომლებიც გელათის ხატის მინანქრების თანადროული, თავისი განსაკუთრებული მიზიდვლობა აქვს. ესაა სახის უშუალოება და სიციხეველი, რაც ქართველი ოსტატებისათვის ჩვეული საშუალებებია მღწეული — ექსპრესიული



სიუღალად გადრეხული ხელები (და ყურცი კი), ასიმეტრიულობა როგორც ფიგურის აგების მხრივ. ის პირისახის (კალკულ) ნაკეთების მგები, ტრანსკოსის ნაკეთების და დედგარით. მაგრამ დინამიკური დინება.

XII-XIII საუკუნეთა მოწახევა შექმნილი კიდევ ერთი შესანიშნავი ძეგლი არა მარტო ქართული, არამედ მსოფლიო მინანქრული ხელოვნებისა — „თორმეტი დღისასწულის“ ხატი, რომლისგანაც მხოლოდ სამი ფიგურა შემოგვრჩა (სამეფო ამაჟამად საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის სივსე საქართველოს). ეს ფიგურები ნაწილობადა ქართული ჩანს იკონოგრაფიითა და იმ დეკორატიულ-დინამიკური სტილის მიხედვითაც, რომელიც მათ ამავე დროის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ერთ-ერთი საუკეთესო ძეგლთან, ყინწყისის ფრესკებთან ახლოსაა. რას ვგავლევს ამ ფიგურებთან და ბიზანტიური ნიმუშების შედარება? სცენების ოპერებში ერთი და აგრეთვე ქრონოლოგიურადაც (თუმცა კი ამ მხრივ მთლად ზუსტი პარალელი არაა) ანალოგიურ კომპოზიციებს ვგვათავსებ გახსენებულ პალა დროს. საკუთრების ხედა ნაწილში მოთავსებული ეს სცენები, რომელიც XII საუკუნის პირველ ნახევარს მიეკუთვნება, ლიტერატურაში კონსტანტინოპოლურ მინანქრებთანაა მიჩნეული. სხვათა ბიზანტიურ და ქართულ ფიგურებს შორის აშკარა პალა დროის კომპოზიციითა და მკაითი აგებულებაც, შორის სტიკეთი, დავყალიბოა გახევეულ სიტუაციულობადაც. სადაც ფორმები ბრტყელია და აბსტრაგირებულია. ჩვენი ძეგლის კომპოზიციები გამოირჩევა უფრო თავისუფალი აგებულებით, ფორმათა უფრო ცოცხალი, უფრო პლასტიკური აღქმით. ტენიკური შესრულების უფრო თავისუფალი, თუმცა კი რამდენადმე ტრანკვი, მანერით. შესაბამისად განსხვავებულია ნახატის ხასიათიც, ნაკეთების — ტიპების — ხასიათი: ტიპები ერთ შემთხვევაში, ძალზე მკვირვარ და მკაცრად გამოყოფს სამოსლის ცალკეულ დეკორატიულ მონაკეთებს, მეორე შემთხვევაში კი ნაკეთების (ტიპების) ნახატი თავისუფლად იღვრება და ქმნის საერთო დინამიკურ რიტმს; ტიპები აქ არღვევს ერთი ფიგურის საზღვრებს, გადადის და გრძელდება მეორე ფიგურის ნაკეთებში და ყოველივე ამის გამო მთელი გამოსახულება რაღაც მიღწეობითაა გაკეთებული. ამავე დროის ქართული კომპოზიციების ნახ ლირიზმს, რაც აშკარად შეინიშნება დეკორატივითა პოზებში, სახეებში (რბილი ოვალთა და ფართოდ გახეული ნათელი თვალებით), უპირისპირებდა პალა დროის მკაცრი გამოსახულებები ხაზის წაჭრებულული ოვალთ, ვერტიკალ სფალეობით, მახვილი და დაძაბული მხერით. განსხვავებულია კოლორიტც — თუ შეკვეთებული, მინათსავე ტენიებით ვართთანებული ბიზანტიურ კომპოზიციებში, მოვალდებულნი, ლოკალური და ცოცხლად მეტყველი ქართულში. ორიგინალურია ჩვენი ფიგურებიც იკონოგრაფიის თვალსაზრისითაც. ასე, მავალითაა მიჩნეული სცენაში გამოყენებული ქართული არქიტექტურული სტაფაჟი — ქართული ტაძრებისათვის ტიპური გუმბათი (ყელითა და კონუსური სახურავით) და სარკმლები; ანდა სათელი იმავე მიჩქმის კომპოზიციით — დეტალი, რომელიც ამ სცენის მხოლოდ განვი-თარბული შუა საუკუნეების ქართულ ეკრსებში გვხვდება და რომელიც ბიზანტიურ სამყაროში არსად არაა დადასტურებული.

თავისებურებები, რომლებიც ქართულ მინანქრებს გამოარჩევს ბიზანტიურისგან, ვადირობებულია ქართული და ბიზანტიული ისტატების განსხვავებულია მსოფლმხედველობა, რელიგიისაში მათი სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულებითა; მათი სხვადასხვაგვარი ფსიქოლოგიური წყობით. ეს მათისებურებები აშკარა მოწოდება იმისა, რომ ქართულ მინანქრა, ბიზანტიურ სამყაროსთან მჭიდრო კავშირის მიუხედავად, განვითარების თავისი საკუთარი გზა, თავისი საკუთარი ისტორია აქვს.

და, მამასადამე, იგი არავითარ არ შეიძლება იყოს ბიზანტიური ნიმუშების მხოლოდ გადამხედვება. რეაქციონარმა ამას ფიქრობდა და ახლაც ფიქრობს შუა საუკუნეების მინანქრული ხელოვნების ზოგიერთი მკვლევარი.

დასასრულად, კიდევ ერთი საკითხის შესახებ. დღესდღეობით ჩვენ არაკითხიარ მონაკეთები არა გვაქვს გამოკეთი საქართველოს ტერიტორიაზე მინანქრული ხელოვნების ცალკეული ცენტრები თუ სახელმწიფოები. მაგრამ რომ ისინი არსებობდნენ, ეს უცილობელი ფაქტია. მეტიც, თინათნ ვერსალაის ვარაუდით, საქართველოში უნდა არსებულყო მხატვრული კულტურის მსხვილი ცენტრები, სადაც გვერდი-გვერდ ვითარდებოდა სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგი. როგორც ჩანს, ეს ვარაუდობა განაპირობებდა ამ დარგებს შორის ურთიერთხედავლობა. ასე, მაგალითად, ოქროს რელიეფარბოშის მიხედავით — ქრისტე-პანტოკრატორი, აშკარა დიზონქტური ფერფრის გველენითაა შექმნილი, ხოლო ურცხვების მაცხერის ხატის მინანქრული ჩარჩო გადაწყვეტილია ხელნაწერით წიგნის მინიატურათა პრინციპით. ლაკლავისათა გახატებული ხატის კომპოზიციებითა უფროდ ნაკარხვევი „ღღესასწულთა“ ხატის მინანქრული ფიგურებიც; სამეგრეოსის (დვით-კერჯაქ) ერთ-ერთი გველსის შესანიშნავი ფრესკებიც ტიპრული მინანქრების ვარკველი გველენას განიცდის. ამაზე მეტყველებს, პირველ რიგში, კოლორითი და ხაზის ხასიათი. მოხატულობის ფერადი ფონი მინანქრული ძეგლების მინანქრულ (ე. ი. არა ოქროს) ფერებს მოკვანების, ხოლო ცისფერი და ყავისფერი ფერები, შემოსაზღვრული სქელი ხაზებით, აშკარად წაავას აღრიდული ხანის მინანქრების ცისფერსა და ძირის ფერებს. კვლევის მხატვრობაში ვაძმობრახილია ტანისამოსის ნაკეთების (ტიპრების) პარალერულ სამკეთხედებად ანდა დაშორიბრებულ სწორ ხაზებად გახაჩილებს მინანქრული ტექნიკა. ასეთი მანერა უჩვეულია მონუმენტური მხატვრობისათვის. ტიპრული მინანქრის გველენა ჩანს აგრეთვე სამარეების გამოსახულებათა ხაზის ნაკეთების დამუშავებაშიც. ასე რომ, ის პაროცესი, რომლის შესახებაც არა ერთხელ აღუნიშნავთ ბიზანტიური ხელოვნების მკვლევარბი. ქართულ ხელოვნებაშიც დასტურდება. ქართული მინანქრების კავშირი ხელოვნების სხვა დარგებთან გამოხატება აგრეთვე იმ საერთო ტრენდენტობაში რომელიც ვარკვეული ეპოქის ყველა ამ ძეგლისთვისაა დამახასიათებელი და რომელიც ყველას მათ ერთ დიდ მხატვრულ მოვლენად აერთიანებს. ასე, მაგალითად, კომპოზიციის. სიმბტოზობრიობის, ხაზის საერთო პრობლემები შემოქმედის კვადრიფოლიუმს სალოლაშენის ჭედურ ფიგურებთან, ხოლო ხაზული ხატის მინანქრულ კვადრიფოლიუმს აღრიდული ხანის ქვის რელიეფებთან ახლოსაა, ყინწყისის ფრესკების მხატვრობა პრინციპებიც ეხლდესასწულთა“ ხატის მინანქრულ კომპოზიციებს ენაინება, ანუნდა, ქართული მინანქრული ორგანული ერთობის ქართული ხელოვნების განვითარების საერთო ნაკადს.

**შენიშვნები:**

<sup>1</sup> Ch. Amiranachvili, Les émaux de Géorgie, Paris, 1962, стр. 13-14. G. Tschubinaschwili, Georgia, Enamels and goldwork. Encyclopaedia of World Art, v. VI, N. Y., Toronto A. London, 1962, стр. 150.  
<sup>2</sup> Г. Чубинашвили. Опыт художественной характеристики предметов из раскопок некрополя пхитнакшей в Арзани (рукопись), стр. 33.  
<sup>3</sup> M. Rosenberg, Zelenschmelz, I-II, Frankfurt am Main, 1921, стр. 40.  
<sup>4</sup> Ch. R. Morey, Medieval Art, New York, 1942, стр. 124-125. Т. Вирсаладзе. Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма, Ars Georgica, V, Тбилиси, 1959, стр. 196.



# მასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომპლექსის თეატრი

ამ რამდენიმე ხნის წინ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობამ ჩაატარა შემოქმედებითი პლენუმი, მიძღვნილი ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომპლექსის თეატრისა და ეროვნული საოპერეტო ხელოვნების საკითხებისადმი. პლენუმის მონაწილეებს თბილისის მუსიკალური კომპლექსის თეატრის პირველი მენეჯერი სპექტაკლები: შ. მიორაგავს „ჩანჩრთი“ და „პაემანი ცაში“ გ. ცაბაძის „სიყვარულის მგოსანი ვარ“, ო. თაქაიშვილის „ორი ნოველა“ („განაჩენი“ და „მუსესი“) ი. ბობოხიძის „ბურატინო“, პავლინოვის „სევილეული დაღი“, მიჩ ლის „ლამანელი“. შემდეგ გაიმართა დისკუსია, რომელშიც მონაწილეობდნენ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ხელმძღვანელები, საქართველოს კულტურის სამინისტროს მუშაკები, კომპოზიტორები, მუსიკისმკვლევები, ვ. აბაშიძის სახელობის თბილისის მუსიკალური კომპლექსის თეატრის წარმომადგენლები.

მსჯელობის დროს წამოიჭრა მრავალი საყრდენი პრობლემა საკითხი, რომელთა გაშუქება ეტრნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციამ მიზანშეწონილად სცნო, რისთვისაც გამოიყენა დისკუსიის სტენოგრაფიული ანგარიში.

**ბ. მრავალიძე** (საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პირველი მდიანი): დღევანდელი შეხვედრა მრავალმხრივ საყრდენი პრობლემაა. ჩვენი დისკუსია წარმართება სსრკ პარტიის ცენტრალური კომიტეტის აქ 28 აპრილის დადგენილების — „დელოლოგიური, პოლიტიკური-ამჟრადელობითი მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების შესახებ“ შუიკე. ამ დიდშეწონილვან დოკუმენტში მოცემულია მთელი პროგრამა, რომლის განხორციელება კეთილშეიარაღებულად განიხილო ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტუალური საკითხები. ტენდენცია-შეარბილი ან გვერდი აუარო გადაჭრულ პრიბოლეებს, მუშავე საკითხებს. მიჩქვალო რეალურ ცხოვრებაში არსებული ნაღვანებანი და სიძნელეები. ასეთი მიღწევა, პარადოქსიანი მდარეკილება საქმეს კი არ შეეღოს, არამედ მხოლოდ ამწვლვებს ჩვენი საერთო ამოცანების დადაწვევებას“.

აქედან გამომდინარე, ჩვენ კრიტიკულნიც უნდა ვიყოთ და თვითკრიტიკულნიც, არა მარტო უნდა გამოვავლინოთ ნაყოფი, არამედ დავასხოთ ვარკვეული გზებიც მის გამოსასწორებლად. ეს პლენუმი იმითაცაა ნიშანდობლივი, რომ იგი პირველია კომპოზიტორთა კავშირის ახალი გამგეობის დონისშეხება შორის. ჩვენ პირველსავე გამგეობაზე შევიანხმდით, რომ შევხვდებით მუსიკალურ თეატრებს, ფილმშიანს, ტელევიზიას და რადიომაგნიტურ ხელოვნების სახელმწიფო კომიტეტს მუსიკალური კლდეკტივების, მღვდწეობის გაუმჯობესების სურვილით.

ამგავდ ვეწვიეთ ვ. აბაშიძის სახელობის თბილისის მუსიკალური კომპლექსის თეატრს, სადაც ვნახეთ და მივიხმინეთ წარმოდგენები,

როგორც ქართველ ავტორთა, აგრეთვე კლასიკური რეპერტუარიდან. დღეს ცხადია, ჩვენ არ დავკმაყოფილებით მხოლოდ იმის განხილვით, რაც ამ დღეებში ვნახეთ. ოპერტის თეატრს დიდი და დინამიკურად ცვალებადი რეპერტუარი აქვს და იგი კარგ მასალას იძლევა მსჯელობისათვის. ამასთან, ჩვენ უნდა ვიმტკვლოთ არა მარტო ნაწარმოებებზე (მთი მუსიკაზე, დრამატურგიაზე, შინაარსობრივ-იდეურ მომენტებზე), არამედ თვით თეატრზე, მის შესწავლულ-ულელო ხელოვნებაზე, დასახე და მის შესაძლებლობებზე, თეატრის ცხოვრების მატერიალურ მხარეებზე, ე. ი. უკველები იმაზე, რაც განსწვრავს თეატრის ცხოვრებას, მის წველოს მუსიკალურ კულტურაში.

საწწწარაო, მაგრამ ფაქტია — დღემდე ოპერტის თეატრიც, ისევე, როგორც ეანრები მუსიკალური კომპლექსის და ოპერტისა, მიტოვებულნი იყო ჩვენი ურადღების მიღმა. პართალია, ჩვენს დოვალეიტებებში ოპერტის თეატრს არავრთვობს მთელი მონაწილეობა, მაგრამ დისკუსიების დროს ოპერტის საკითხები არ გამოსულა წინა პლანზე. პირდაპირ უნდა ვილაოროთ, რომ ჩვენ ოპერტის თეატრის ბედი ნაყოლებად გვაულებებდა, მას ქმდით დახმარება ვერ ვუწვევდით. ჩვენი პასიურობა იქიდანაც ჩანს, რომ უკვე დიდი ხანია, მუსაპაის სექციაც ან გამგეობაზე არცერთი ოპერტა არ მოგვიხმენია, არ გვიმტკვლია მის ავკარგზე. ცოტა გვაუვს მუსიკის-მცოდნეები, რომლებიც სისტემატურად სწავლობენ ოპერტის საკითხებს, აქტიურობად მონაწილეობენ თეატრის ცხოვრებაში.

ბოლომდე გულახდილი რომ ვიყო, აღწწწვან იმასაც, რომ გამგეობის წევრთა უმეტესობამ გულახდილობა გამოიჩინა მიზნდნარ უმწწწვის მიმართ, არ დარსო სასტენუმი სპექტაკლებს. რამაც თეატრის მუწწწვის გულისწწწობა გამოიწწწვა. ეს ფაქტი ახსოვლტური დაუწწწვრტესტობის, საუთარო მათეობის უკუაუწწწვლო-ფიც ილუსტრაციაა. საწწწწაროდ, ჩვენ ზწწწრად ვაწწწვებით ერთ-



მანეთის შემოქმედებისადმი არაკულევალური დამოკიდებულებების მაგალითობა. ამა, რთო შეიძლება იხსნას ის ფაქტი, რომ ოპერების ავტორია ნაწილად საკუთარ წარმოდგენებს დაწერო, კომპოზიციონერს კი არა?

პლენების წარმოდგენებს პრესა ვერ გამოეხილა, რის გამოც ამ ღონისძიებამ უღიმღამოდ ჩაიარა. ამაში ჩვენც — სამდივოსა და მიმდევლის ბრალად. მოვალენი ვიყავით უფრო შენერგოვლად გვემოქმედა, რათა პლენებს სტუმრებზე შეელოდა და გრგონანსაც ჰქონდა

დღეს ოპერების თეატრი არსებობდა, ეროვნულ რეპერტუარს ეურდნობა, ქართული კომპოზიტორები, ძირითადად, ამ თეატრისათვის სწავნი, ამასთან, მათი ნაწარმოებები სხვაგანაც იღებოდა, მათ სხვა საპერტო თეატრებზე უკუეთვ ნაწარმოებებს. ოპერების თეატრის ენა ქართული ენაა. აქ თვით კლასიკური ოპერებზეც ქართულად იღებოდა. მთავარია, რომ საპერტუარო ბიროებს, მაინც, ქართული კომპოზიტორთა ნაწარმოებები შეედგენს. ეს მთი უფრო ნიშანდობლივია, რომ სხვაგან, მაგალითად, ოპერის თეატრში რეპერტუარის საყრდენია კლასიკური ოპერა და პალეტი, ქართული კი, როგორც ცნობილია, ძნელად იკავებს გზას სცენისაჲს.

ეს სხვაობა მრავალ მომენტს განაპირობებს — დასის საშემსრულებლო სტილს, მის დონეს, მის დამოკიდებულებას თანამედროვე და კლასიკური რეპერტუარისადმი, აუდიტორიის ფორმირებასა და სხვ.

ოპერების თეატრის მნიშვნელოვან მსახურველად ისიცაა, რომ მასში განსაკუთრებულად დიდ როლს თამაშობს თემისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებები. უკვლა თეატრი განიცდის თანამედროვე პეტიტების წინააღმდეგობას, განსაკუთრებით ისეთების, რომლებიც მხატვრულად ღირსეულია. ოპერების თეატრმა კი თითქოს ეს სინდრომს აფილად გადალახა: აქ საკმაოდ ხშირად იღებოდა სამკაულად უფროდობის, პატრიოტული, სატირულ-სუბლიმისტიკური, ლირიკულ-საყოველთაოებური ოპერებები. არის დრამატურული და კომპოზიტორთა წრე, რომლებიც თანამედროვე თემაზე მუშაობენ. აქ იხილება ასეთი კოშხა: ასე აფილად გადაიქცა ეს პრინციპი ხომ არ არის დავაპირებული მხატვრულ კომპოზიციონერთან, დასთან, საინტერესო დრამატურგის ნაცვლად სურფაგებთან შეჩვიების ტენდენციასთან?

რეპერტუარი უმნიშვნელოვანესი საკითხია. რეპერტუარის დაგეგმვაზე უნდა ითვალისწინებდეს თეატრის ინტერესებს და შესაძლებლობებს, იმასაც, რასაც საზოგადოება თეატრისაგან მოელოდეს, რისი სოციალური დავეცათ არსებობს, სარეპერტუარი პოლიტიკა მონაწილე უნდა იხსნავდეს თეატრის დონის ამაღლებასაც და შესაბამისი განვითარების ტელეფონასაც. სარეპერტუარი პოლიტიკა არსებობს საშუალება ახალი შემოქმედებითი ძალების მოზიდვის, თეატრის შემოქმედებამო მთი ჩართვისა.

ბოლო წლების საქმიანობაში შესამჩნევად გამოიკვეთა მუშაობის გაძაბვისებაც, თეატრის უნარული და თემატური ინტერესების შეფერის გაფართოებაც აღებული გზა. ვინც თეატრის ისტორიის ასე თუ ისე იცნობს, დამთვნივს, რომ თეატრისთვის ეს იყო დრამატული თეატრის ნაარსახეობა, რომელიც თანდათან ირღებებოდა მუსიკალური ნომრების როლი, შემდგომ აქ მუსიკალური დრამატურგის პრინციპები დამკვიდრდნენ. ბოლო წლებში კი ოპერების თეატრში ოპერების ენა იღებოდა პანორამის „სეკულიარული დღაჲსი“ და ოთარ თაქთაქაშვილის „ოთარ ნოველა“.

ცხადია, არ რადაც საფუძვლიანად შეიცვალა, თუკი ასეთი დადგმების განვითარებებმა შესაძლებელი გახდა. მე არ ვაპირებოდა ერთ მშვენიერ დღეს თეატრის აღმშენ რომ გავაწყობ ჩიკოსკის „ევენიგ ინვიტისი“ დღეგმა. არ ვაპირებოდა იმდრო, რომ ოპერების აქ უკვე იღებოდა და აქ კომედიური ფანრების გვერდზე საკმაოდ დიდ ადგილს იქნის ისეთი ფანრები, რომლებსაც საერთო არა აქვს აც კომედიათთან. ასეთია, თუნდაც, ი. თაქთაქაშვილის ოპერა „ოთარ განაჩენი“. ფსოქოლოგიური სიმამფრის, შუგავ დრამატული კომედიკების თვალსაზრისით აღწინააღმდეგობა აგრეთვე უ. მთლიანად „ნაწარმის“ და ე. ცაბაშის „სიყვარულის მუხანაზის“ აქ. ამ ორ ქმნილებში ბევრია ტრავგიკული მიმეტები. ზანდების ცანრები, მათი ემოციური ატმოსფერო, სიტყვის ექსპრესია, მათი სადადგმო კონცეფციები, მათი სახეები რადიკალურად დუსიპირის-

პირად იმას, რაც ჩვენს წარმოდგენაში ოპერების თეატრთან უნდა დაკავშირებული.

ჩვენ ვიცი, რომ ნებისმიერ თეატრს უფლება აქვს პირიქით ნებისმიერი ნაწარმოები და ნებისმიერ ფანრში იმუშაოს. პირობითია თეატრის ფანრული პროფესიის განსაზღვრული სახელწოდებითა, ცნობილი ფრანგული „ლირიკული ოპერისა“ და გერმანული „კომიკული ოპერის“ ტიტულები არ სასხუბრებ იმ რეპერტუარს, რომლებზეც ამ თეატრებს განაჩენია. ისიც უნდა ითქვას, რომ რეპერტუარის გაფართოება ახალი ფანრების დამკვიდრების გზით — დადებით მოვლენაა. იგი, თუნდაც, იმიტომაც მისასაღებელია, რომ აგრეთვე ეს თეატრის გამომსახველ საშუალებათა წრეს, ტრადიციულად განწყობილ მაყურებელს სიახლებს აჩვენებს და, ბოლოს, ისიც უნდა გათვითკაცდნენ, რომ უკეთეს უსმობს თემის წარბაებით განხორციელებულ მნიშვნელოვანი ფაქტორს კულტურის თვალსაზრისითაც.

მაგრამ ეს პროცესი უშედეგოდ არ არის და არც მხოლოდ დადებითი შედეგების მომტანი. მუსიკალური კომედიის თეატრის პეუბს თავისი დაბი, რომელსაც აქვს თავისი ამაღლა, თავისი გამომსახველობითი ხტრები. აქ მოვალენობს გარკვეულ სექციებზე აღწერილი მასხარების ზოგჯერ ატეომიტრებულ დაუპირადო შთაგონებით, თავისებური წვდომითა და გეგმით, ცხადია, მკვეთრი ცვლილებებით, ახალი და უჩვეულოდ ამოცანები დიდ უსიკეთოებისა და ტექნიკოლოგიური სინტეზების ქმნის. კარგად მოგეხსენებათ, რომ კავანაძის გადასვლა გალაკტილის ლექსზე გვართავს დრამატურა და ტრანსფორმაციის გამორჩეულ უნარს მოიხივებს. ერთია ოპერების პლასტიკა — მსუბუქი, ყოფილი მხიარულობით, სულ სხვა სიმბოლური მნიშვნელობის გადაკვირვული მოძრაობები, რომლებსაც, მაგალითად, „ნანურა“ გვათავაზობს. ერთია, როდესაც აქტიური მოძრაობა თავისი შინაგან განზრახვით ნაარსებზე გრძობს და სულ სხვა, როდესაც იგი იმდენადვე რეიტინგული რიტმულ ნახაბში იმობრავს, ისე როგორც ეს ხდება „მუსუს-ში“.

ცხადია, ჩვენმა პლენებმა უნდა იმსჯელოს ოპერების თეატრის ამ ახალ შემოქმედებით ტენდენციებზე, იმაზე, თუ რა მოუტანა მან თეატრს, რთი გამაღიდა იგი და იმაზეც, თუ რა დაწავრები მომუშაა ამ ახალ უკრს.

მ. შინიძემ (მუსიკოსკონდ): მოზარული ვარ, რომ თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრი, ოპერების ფანრ დაქვეცა ასეთი ფართო განხილვის საგნად და მოქცევა მუსიკალური საზოგადოების ურთაღების ცენტრში. ჩვენი მზანაა დახმარება გაუფორმო თეატრს, დავეხმაროთ მას შემოქმედებითი ამოცანების გადაჭრაში.

თეატრმა გზი იცავდა. დასერიოზულად, მკარგად თავის ფანრობზე პოზიციებს, მიიღებდა ახალი ტენდენციებისაჲს. მაგრამ ეს მარტო თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრში რდი ხდებოდა. ასეთი ვითარება მრავალ საპერტო თეატრში. როგორც ნახე, საპერტო ფანრი რთულ პერიოდს განიცდის. ამის შესახებ იწერება საკავშირო პრესაზეც.

შესაძლებელია, ეს აინიავ არის გამოწვეული, რომ საოპერტო სტეპანზე შემოიქარა ახალი ჯარნი — მუსიკალი, რომელიც აგრეთვე ამ თეატრის ფანრობზე სახურავებს. მისასაღებელია, რომ თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრმა პირი გაუღო ნიუხელს, ახალი გზები მან დასახა კოლექტივის წრეზე. ამას მოწონებს „ლამარნელი“. კარგი სექტატალი, რომელსაც, აზიარა ახალ ინტენსივობაზე აზრდინებას, განაახლა თეატრალური გამომსახველობის ხტრები და ფორმები, ეს არის რევისონი გ. მელიქიასა და დირიგორ ა მამაკაშვილის სერიოზული ნამუშევარი.

კარგი შთაბეჭდილება დატოვეს სექტატელმა „კაჲანი ცაში“, რომლის ავტორია ამ ფანრის გამოცდილი ოსტატი შოთა მილიჩაძე და ი. ბობიძის „მურაჲანიმ“, რომელშიც საინტერესოდ გამოქვეყნებული სახელწოდ. გამომსახველობის საშუალებები. განსაკუთრებით გამოკვირვება კომედიის მუსიკის სფეროში კომპოზიტორ ოთარ თაქთაქაშვილის დებიტო. მან შექმნა შესანიშნავი ნაწარმოები, გულგონიზმით „მუსუსი“, რომელიც გააძლიერა ჩვენი თეატრის რეპერტუარს და რთოდელ დაამწვებდა ნებისმიერი თეატრის სცენას. „მუსუსი“ საინტერესო მოვლენაა რევისონის, დირიგორის. მთელი სამშრომლოდ კლდეტრისაჲსთვის.

დიდი დატყობებით მუშაობს თეატრის მთავარი რევისონი გურამ მელიქა, რომელიც დირიგორ ათანდრლ მამაკაშვილთან ერთად





სცენა სექტაკლიდან „პეშინი ცაში“

ყველაწარაღ ცდილობს მდგომარეობის გამოწვრთვას და გაუმჯობესებას. მაიი წყალობით თეატრში მიმდინარეობს ძიების საქმად დაძაბული პროცესი, რომელიც მძაფრია და მტკივნეულიც. ამ ძიებებს უოვედლებს არ მოაქვს წარმატება. თეატრის ძირითადი ამოცანაა ზრუნვა ეროვნულ რეპერტუარზე. მაგრამ ასევე საჭიროა საოპერეტო კლასიკაც, რომელიც ჩვენი თეატრის სცენიდან რატომღაც ვანდევნილია, საოპერეტო თეატრი წარმოუდგენელია ოფენბახის, შტრაუსის, ლეგარის, კლმანის ნაწარმოებთა გარეშე. კლასიკური ოპერეტები უფარს მხმენებს, უფროა შემსრულებლებს, შესაძლოა, ვინმე სთვლის, რომ საოპერეტო კლასიკას ვერ დასძლევენ ჩვენი თეატრის ორკესტრი, გუნდი, მონადრელები. 10-15 წლის წინ, როცა კოლექტივის პროფესიულ-საშემსრულებლო ოლქი უფრო დაბალი იყო, ვიდრე დღეს, თეატრი ხომ დგამდა „მონზარტის იას“, „პერეკოლას“, „როზ-მარის“, ამჟამად, დასის პოტენციური შესაძლებლობები საგრძნობლად გაზრდილია, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენი თეატრის საოპერეტო კლასიკას უფრო ადევილად მოერეოდა. თეატრმა არ უნდა მოაკლოს მსმენლებსა და შემსრულებლებს ის დიდი სიამოვნება, რომელსაც მათ საოპერეტო ეანრის შედეგებში მიანიჭებენ.

უკანასკნელ ხანებში ოპერეტის თეატრში ოპერები იდგმება. ამას არავენ მოითხოვს, ეს არ არის საჭირო. რატომ ვუყარგავთ თეატრს თავის ინდივიდუალობას, სახისა, სახეს? უჭიკობსი ოპერებში, რომელიც მათთვის დღეობდა ამ თეატრში. დღეს კი ეს გამოკიდული ოპეტები ნაყოლად მონაწილეობენ თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. კომედიურ რეპერტუარზე აღზარდილი ეს მსახიობები ქმნიდნენ საშემსრულებლო ტრადიციებს, რომელთა საფუძველზე ახალგაზრდობა იზრდებოდა. მაიი ნიველირებით შეიძლება შეურყევის ტრადიციების განვითარების პროცესიც...

ამ თეატრის მიზართ პრესაც უფურადღებობას იჩენს. შემევიდე დღეა მიმდინარეობს პლენუმის მუშაობა და არასად ამის შესახებ არაფერი დაწერია — უბრალო ინფორმაცია კი.

ერთ პლენუმს არ შემუშავია რაიმეს შეცვლა. ანისათვის ქმედებია დახმარება საჭირო კულტურის სამინისტროს, კომპოზიტორთა კავშირის მხრიდან. მწერალთა კავშირიც უნდა დაინტერესდეს ამ

ეანრის ბედით, რადგან დრამატურგიული მასალის უქონლობა გამოუვალ მდგომარეობას უქმნის თეატრს.

თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრმა შემოქმედებითი კავშირი უნდა დაამყაროს მოძვე რესპუბლიკების თეატრებთან, რომელთა წინაშე დგას ანალოგიური პრობლემები და ამოცანები. სანიტერებში იქნებოდა მათთან შეხვედრა აზრთა გაცვლა-გამოცვლის მიზნით...

**ნ. ბემაშვილი (კომპოზიტორი):** შევეხები ქართულ რეპერტუარს. დავაწვებ მილორავასა და თარხნიშვილის სექტაკლით — „ჩანჩუკა“. მილორავას ბევრი ოპერტა მოიხსენია, ბევრჯერ განმიცდია სიხარული და ბევრჯე მიცინია. ოპერეტებში „სახიობები“, „სიმღერა თბილისზე“, „მხოლოდ შენ ერთს“, „სამი ბატონის მსახური“ და სხვა იგრძნობოდა მილორავასული მუსიკის სისხარტე, მთლიანობა. სტილისტური გამართულობა. „ჩანჩუკას“ კი მისანართი ვერ მოეუნაზე — კომედია არ არის, იგი ტრაგედია უფრო ჰგავს.

მუსიკის მხრივაც ყველაფერი რიცხვ არ არის. სწორად იცვლება სტილი. ამ დარჩენილა თითქმის ადვი ერთი ცნობილი ოპერა, სანადაც არ უფის გამოუყენებულ ეს თუ ის ნაწევტები: „კარმენი“, „ჩაბაზები“, „ფაუსტი“, „რიგოლუტო“...

ვერ გავივქ ქართული ხალხური სიმღერის — „წინ წყაროსა“ და „ივი უხენის“ შეგრთების აზრიც... ავევ, ბევრი სიმღერა თანამედროვე სტილითა გაკეთებული, ბევრი რუსულ, თათრულ, ამ ძველ-თბილისურში...

ფინალში კი ჩემი გაცემა დაავარგავინა ვუნდის მიერ შესრულებულმა „ავე შირამი“... ავევ, ასევე მოულოდნელად მოგვევლინა სრულიად ახალი პერსონაჟი, ალბათ, იეთიმ გურჯი (პროგრამაში ბგეოთი სუნებულთ), რომელიც შეოვრ დღეს წარმოვიდგავს ზუსტად იმავე გრძობითა და ტანსაცმლით გ. ცაბაძის სექტაკლით „სიყვარულის მზოსანი ვარ“.

„ჩანჩუკის“ ძალზე კოლორატულად ედერდა ძველთბილისური მანერა. უყეთესი იქნებოდა, რომ წიელი სექტაკლი შემოეფარკლულიყო ამ კოლორით. გაუუგებარი შოაბედობილება დასტოვა ცეცხლზეც...

კარგი სექტაკლია გ. ცაბაძისა და მ. თარხნიშვილის „სიყვარული მზოსანი ვარ“. მოსაწონია მუსიკა, ადაგმა, მსახიობთა თამაში. დიდი ადგლი ეთმობა ცეცხებს, რომლებიც რატომღაც აღმოსავლურ სტილითა დადგმული. ქართული ცეცხებიდან კი მხოლოდ ცეცხელით ელემენტებია შემორჩენილი. ცტაა ხანა, ალბათ, სცენიდან სრულიად გაკრება ქართული ქორეოგრაფია.

ამ სექტაკლში ცტაა კომედიური სცენები, ბევრია დრამატული, წარმოიდგინეთ, მუსიკალური კომედიის სცენაზე დადის სიყვდილი

მთელი თავისი სეროზულობით, სიმკაცრითა და დაუნდობლობით. სიკვდილი ამ ოპერეტის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია, რომელაც იმარტვებს. მას ბოლოს იეთიმ გურტივ გაჰყავს სცენიდან. განა ასეთი სიუჟეტი შესაძლებელია მუსიკალური კომედიის თეატრში?

თეატრი სულ ძველი თბილისის სამკარონო ტრაიალზე, ისე გაბოლის, თითქოს მას შემდეგ ჩვენს დედაქალაქში არაფერი შეცვლილა...

აღრ თეატრი, ასე თუ ისე, ეხმარებოდა მნიშვნელოვან საზოგადოებრივსა თუ სოციალურ მოვლენებს. მაყურებელი იცინოდა, კარგი განწყობილებით სტოვებდა თეატრს. რა თქმა უნდა, იყო იაფფასიანი ოუმორი, მაგრამ თეატრი თავის ფუნქციას მაინც ასრულებდა...

იკობ ბობოხიძისა და გუგამ მელიაძის სპექტაკლი „ბურატინო“-კარგია დადგმა, მუსიკა. მაგრამ ეს აბრს ოპერა-ბალეტი, რომლის დაგლი ოპერისა და ბალეტის თეატრშია, ნალებდ: რომ გავჩინებურებს სანაპეო რეპერტუარით...

მინდა, ჩემთვის რამდენიმე გაუგებარი მომენტი აღნიშნო. მეორე შეხვედრებში პიერო და მალინა რატომღაც მდრიან „რიტორიკო, ჩიორას“. რაღაც მზანი ხომ უნდა ჰქონიდა ალექსეი ტოლსტოის ნაწარმოებში ქართული ხალხური ზღაპრის ჩაწებებას. ალბათ, ავტორები აგუხსნიან ამ სცენა-გამოცანის არსს.

ოთარ თაქაიშვილის ოპერა „ორი განაჩენი“ თავის დროზე იდგმებოდა ჩვენს საოპერო თეატრში, კარგ შთაბეჭდილებებს სტოვებდა. საოპერო მომღერლები შთაბეჭდილად გადმოსცემდნენ ამ ოპერის ტრაგიკულს.

სანტერესოა რამ განაპარობა ამ ოპერა-ტრაგედიის გადმოტანა კომედიის თეატრში? ათა მგონია, რომ ავტორს ან სპექტაკლის დონე აკმაყოფილებდეს.

განა უცეთისი არ იქნებოდა კომპოზიტორს თეატრისათვის შეუთავაზებინა თანამედროვე ოემაზე დაწერილი ოპერეტა, ენვენიბინა ჩვენი თანამედროვე ახალგაზრდობის ცხოვრება, რომლისაც საქებარიც ბევრი აქვს და გასაყრიტეებელიც... ასეთი სპექტაკლი სანაგლიოთი იქნებოდა იმ კომპოზიტორისათვის, ვინც ამ თანროში მუშაობს.

სათეატრო კომედია ეწოდება შ. მილორაჯასა და ა. გუქაძის სპექტაკლს „საემანი ცაში“. დასაწყისშივე ჩიორთი ჩანაწერი ქარიშხლის თუ ომის მომასწავებელი რაღაც ხმაურისა, უცეთისი იქნებოდა ეს უველაფერი მუსიკით გამოხატულიყო. შემდეგ შემოვიდნენ მფრინავი ქალები, რომელთა დიალოგები ძალზე მოძველებული და უინტერესო იყო. მერე ორკესტრი აჟღერდა კომიკურად გამზარებული ფრაგმენტები შოსტაკოვიჩის სიმფონიისა, რამაც ძალზე გახაოცა.

აკაც, რატომღაც, სკარბობს თათრული ყადის მუსიკა, რომელსაც ზოგი უწოდებს ქალაქურ ფოლკლორს, თუმცა, კარგა ხანზე გვიანვე კვედლია არსი თბილისური ფოლკლორისა. მფრინავი გოგონებთან ქართულ სიმღერას მდერიან, ხან რუსულს, უკრაინულს, ბოშურს... ასევე გაუგებარია მფრინავი გოგონების გამოხატვა სანაგლითი. სასილუბის გარეშე თითქმის არც ერთი სპექტაკლი არ არის წარმოდგენილი...

კარგად მასხვს თეატრის ადრინდელი სპექტაკლები, რომელთა უმრავლესობის ავტორები იყვნენ ნეკიერი კომპოზიტორები შ. მილორაჯა და გუცაბე. რაღომ შეიცვალა ან ორმა წამყვანმა კომპოზიტორმა თავისი გეში? იქნებ, იმიტომ, რომ ისინი თეატრის ხელმძღვანელობის სურვილს ასრულებენ?...

დასანაშია, რომ საქართველოში ერთადერთი მუსიკალური თეატრი ჰქონდა და ეს თეატრი რატომღაც მუსტრაგედის თეატრად გადაიქცა...

დაუს, გაცოლებით მეტ კომედიებს დგამენ დრამატული თეატრები, კიდევ ჩვენი მუსიკალური თეატრი...

მ. მახაპარიანი (მუსიკოსი): მრავალი პაროლმა იყრის თავს მუსიკალური კომედიის თეატრში. ერთ-ერთია კლასიკური ოპერეტის საყიბი, რომელიც საფუძვლიან შესწავლას მოითხოვს. რა თქმა უნდა, შესანიშნავია ლეგარის, შტრაუსის, იფენიბახის შემოქმედება, მაგრამ ნათ ოპერეტებში ბევრი რამ გავსახსნივია, უპირველესად: ლიბრეტო, დრამატურგიული მასალა, რომელიც, ჩემის აზრით, თავისი ვულუბურავლობის გამო ვერ დააინტერესებს თანამედროვე მაყურებლებს.

თეატრმა უნდა იზრუნოს უკვე კლასიკად ქცეული ქართული მუსიკალური კომედიების შენარჩუნებაზე. ჩვენ გვჯავს ამ ეანროში შექმნილი სანტერესო ნიმუშები. ასევე უნდა გავფრთხილებდე სანაპეო რეპერტუარსაც, მგედველობაში მაქვს ღლილი იაშვილის ოპერეტა „ბაბაჩანს კოშეში“.

იზისათვის, რომ თეატრმა აამალოს თავისი დონე, საჭიროა მისი მატერიალური მდგომარეობის გაუმჯობესება; საჭიროა ოქრო კარდების აღზრდაზეც, თეატრში უნდა მოდიოდნენ პერსპექტიული ძალები, რომლებსა ნაყლებობას განიცდის ობლიოს მუსიკალური კომედიის თეატრის გუნდი, ორკესტრი, კორდებმადეტი...

ლ. იაშვილი (კომპოზიტორი): ვ. აბაშიძის ხანულობის თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრს დაუდგამს აბაეთი სპექტაკლი, სადაც კომედიური საშუალებებით მზიდებული იყო როგორც სოციალური, ისე ყოფითი ხასიათის ნაყოფანებები, ამასთან ერთად, თეატრში წარმატებით იდგმებოდა კლასიკური ოპერეტებაც. 1969 წელს მოსკოვში გასტროლების დროს თეატრმა განსაკუთრებული ქება დაიმსახურა ეროვნული რეპერტუარის წყალობით, უკანასკნე-

სცენა სპექტაკლიდან „ორი ნოველა“ (განაჩენი)







ლი წლების მანძილზე კი თეატრმა მკვეთრად შეიცვალა თავისი კურსი, რაც გამოწვევა დრამატული სექტორებისთვის უპირატესობის მინიჭებამ, საქმე იქამდე მივიდა, რომ კომპოზიტორები, რომლებსაც შექმნილი აქვთ მუსიკალური კომედიები, განაწილეს ამ ეპარში მუშაობის ცოდნა, გამოყოფილება და ნიჭი, ტრავმირების წინააღმდეგ გადვიდნენ, რასაც ისინი თეატრის ხელმძღვანელების მოთხოვნით ელემენტარულად დასაძაბულობდნენ. „ჩანჩქარში“ ის აუჩუქა გული ზოგიერთ მავრებელს, რომ დამატებით ადგილს უკლავდნენ კი ისინი. გაკვირვებული მავრებლები კონტრასტის ციხიდან მდინდენ — რაგონი დღეებია ამ თეატრში ასეთი მძიმე სექტორები?

წინათ თეატრის სამხატვრო საბჭოში შედიოდნენ კომპოზიტორები, დრამატურგები, მუსიკისმკვლევები, დღეს კი სამხატვრო საბჭოში არ არის მუსიკისმკვლევები, ის ორი კომპოზიტორი კი — უმილორია და ჯ. ცაბაძე, რომლებიც უმეტესად სამხატვრო საბჭოში, ვერ მონაწილეობენ მის მუშაობაში, რადგან მათ აღარ ახერხებენ ხელმძღვანელები. თეატრის დასკარგა თავისი დრამატურგები, ახლები ჯერ არ გამოჩნდნენ. ხელვადა ლიტერატურული ტექსტების სტილი. სცენიდან ძალიან ხშირად ისმის მძარე, უკვლავრო სიტყვები. ზოგიერთი სიტყვა („შაბაქანის ქოშები“, „ჩანჩქარი“, „სიუჟეტის მგლის ვარ“) განუყოფელია ერთი და იგივე ტექსტი, რაც საბუნდობლოდ გაუგებარია და გამართლებელი.

თეატრმა უნდა დადგინდეს თავისი პრიორიტეტი. მეტი მოთხოვნებისა საქირი. თეატრი ვალდებულია წარმოადგინოს ჩვენი დროის თანხმობა, ექვემდებარება თანამედროვე პრობლემური სექტორებს. ასეთ სექტორებს ეილოდება მავრებელი, ეილოდება თეატრის მთელი კოლექტივი...

მ. შირაძის (მუსიკისმკვლევ) ჩვენ, ძირითადად თეატრის ორ ტენდენციად ვლანარაობთ — მუსიკალური კომედიების ნაგებობაზე და დრამატული სექტორების მატებაზე... არსებობს კომედიური ტენდენცია, რომელიც არანაირად საუარესდება — თეატრში თავს იჩენს ხოლმე ისეთი სექტორებიც, სადაც არ არის მუსიკა, რაც განეცხვრება იწვევს. ესეც ხომ ენარის სპეციფიკის უკუღმეველობაა.

თეატრი ძიების პროცესშია, იგი ექსპერიმენტებს ატარებს. რაიმე შედეგზე დასაჯიტი ვერაჭირობის ნაადრევია, თუმცა წარატებებსაც ვხვდებით — ასეთია სექტორი „ლამანელი“, წარატებებს მოიხატა თეატრი. თ. თაქთაშვილის „ორმა ნივლიდან...“ ამ რთული პარტურების ათვისებით თეატრმა გამოავლინა თავისი უმეტიმედობის პოტენცია. ამ საინტერესო სექტორებში ვაკრეცილები რაღა შესარული დასის პროცესილი დინის აბალეობაში.

თეატრმა რომ არ დაქარგოს თავისი მონაწილეობა, თავისი სპეციფიკა, ამისთვის საჭიროა კონსერვის ჩატარება, რაც ახლად ოპერეტების შექმნის სტილს მისცემს კომპოზიტორებსა და დრამატურგებს, ხელს შეუწყობს ეროვნული ნუსხალოერი კომედიის აღორძინებას.

მ. შირაძის (კომპოზიტორი): მუსიკალური კომედიის თეატრის ერილება და რთული გზა აქვს გაელოც. კარგად მახსოვს ის დიდი წარმატება, გამოხატულება, რომელიც თეატრმა მიაკვა 1961 წელს, მოსკოვში ჩატარებული გახტარების დროს. სექტორები „სიზღუდა თბილისში“, „შაბაქანის ქოშები“, „სანდერა ტეტი“ და სხვა ძალიან დიდ შთაბეჭდილება დატოვა მოსკოვდ მავრებელზე. დაწერა უმარაგი რეცენზია, რომლებზეც მაღალ შეფასებას აძლევდნენ თეატრს, სექტორებს, ცალკეულ შემსრულებლებს. განა შეიძლება უკიდრედი ამის უკუღმეველობა? განა შეიძლება წაშლა ისეთი ნიჭიერი მხანობლების მოღვაწეობის, როგორებიც არიან ვახტანგ სალარიძე, ივანე ჩოხელი, თინათინ მერკულიძე. ბარბარე იანვარაშვილი და სხვები. ათეული წლების მანძილზე უმარაგი რომ ემხანობნენ თავიანი თეატრს და მავრებელთა სიყვარულით სარგებლობდნენ.

დღეს მუსიკალური კომედიის თეატრში ძიებები მიმდინარეობს. ეს მისახლებულია. ძიებების, ექსპერიმენტების გარეშე თეატრი ვერ იარსებებს, მაგრამ ამ ძიებების დროს თეატრმა არ უნდა დაქარგოს თავისი ხატი, არ უნდა ასცდეს ენარს, მის სპეციფიკას. ამავე თეატრის ხელმძღვანელობა სერიოზულად უნდა დაეკიდრება. მუსიკალური კომედიის თეატრი უნდა იყოს ხალხის, სიყვარულის, იუმორის ეკრა. ის სექტორები კი, რომლებიც ჩვენ ვნახეთ, უმარად განცილდნენ იუმორის ნაგებობის. ამიტომაც დაქარგა თეატრმა მა-

კურებელი. ვფიქრობ, რომ თეატრმა უნდა დაიბაროს თავისი ენარის თეატრში შემოსული ყოველ ნაწარმებებს უნდა მიუღწეოდნენ თავისი სპეციფიკის გათვალისწინებით...

მ. დავითაშვილი (საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი): ჩვენი ლტენი მდროული აღმჩინა. დიდი ხანია უნდა შევხედრდით ცრამების გულახდობად, საქმიანი სახეების სათვის. მივხვდებომა ამ შესინავე დასს, რომელიც წლები მანია ჩვენი არაჩვეულებრივი ენთუზიაზმი, თავდადებით მუშაობს. ეს ჩანდა უკვლავ სექტორები, რომელიც პლენუმის დღეებში ვნახეთ. თეატრი ამაყად იარსდება, მაღლებში მის მუსიკალურ-საშემსრულებლო დონე, რაც ნიჭიერი დირიჟირის აეთანდლო მამაცუვილის დასახურებაში მიზანია, ეს კი იმის საწინდარია, რომ მიზანული შექმნება უკეთესი ნაშუქებზე.

საეტილო „სტუდიოლი დავალი“ შვენიერი სექტორია, მას დიდ სიამოვნებით ვუსმენდი და ვუსურვებდი. კარგი ნაშუქებია „ლამანელი“. ამ სექტორების მიხედვით შეიძლება მსჯელობა თეატრის ზრდასა და წინსვლაზე, მის პოტენციალ შესაძლებლობებზე.

მთავარი საზრუნავია ლიბრეტო, ლიტერატურული ტექსტი. ჩემს აზრით, თუ მუსიკალური კომედიის თეატრში მთვა ნიჭიერი დრამატურგი, მაშინ უკვლავრის გრვდება. სცენიდან არ უნდა ისმოდეს უწყურარი სიტყვები, ვადრედილი, იაფუასიანი ხუმრობა, ამას განსაკუთრებული ურადლება უნდა მიეცეს...

თეატრში ნიჭიერი აღმანები მუშაობენ, იმედი უნდა ეკუთნოთ, რომ მათი წარსლობი კოლექტივი თავის სინაღლებზე დადგება...

მ. მამისაშვილი (საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი): ჩვენი შეხედრება ძალიან მწიფეობდა. საინტერესოა დასაქორები მართლაც ბევრი გვეყვება. სექტორებში დაგვანახებთ თეატრის მიდრეკილება სერიოზული, დრამატული ხასიათის ნაწარმოებებზე. კომედიური სექტორებიც ნაგებად იყო წარმოდგენილი, რაც ალბათ, საგანგებოდ გაყვდა. როგორც ჩანს, თეატრის ხელმძღვანელობამ მძიფრწემო პროცესში ისე შეარჩია, რომ იტყვენება ჩვენივე ის საბეჭდი და ექსპერიმენტები, რომლებიც დღეს თეატრში მიმდინარეობს. საუნარის დროს ნახვილი გადატანა იყო თეატრის ხელმძღვანელობაზე, არაფერი იქნა დრამატურგებსა და კომპოზიტორებზე, რომლებიც პირიქედ რაიმე ევალუატიონ ენარის სპეციფიკის დაცვა და გავავლსწრება.

თეატრის ხელმძღვანელობამ არ უნდა თქვას უარი იმ ოპერეტებზე, რომლებიც ასე თუ ისე სასებობდენ ენარის მოთხოვნებებს. მათ უნდა დაგანგინონ წახსული შექმნილი შემეკიდრებობა, ხომ შეიძლება აბსტრუქციული დაიდგას, ახლებურად ადრედილი ზოგიერთი ნაწარმოები. თეატრმა ესეც უნდა სცადოს.

ზოგიერთი ნაკლი, ამ სექტორებს რომ განაწია, შეიძლება თავიდან აგუცილებინა. ამისათვის საჭირო იყო ამ ნაწარმოებების რისმინა კონსოლიტორია ვაკუშირო. ჩვენ უნდა შეთანხმებულად ვემუშაობდეთ, მაშინ ხომ ბევრი არ ამ განისწორდება. საქირია მქიდრო პროცესილი ურთიერთობის დამყარება კომპოზიტორთა ეკვარება და მუსიკალური კომედიის თეატრს შორის.

ჩვენ ვაკვირდებით თეატრის მდგომარეობას, ის გაკირება, რომელსაც კოლექტივი განიცდის. მოთხოვნებებისა და ბრალდებების წყურება ავლილია. დასაჯიკი არაფერს მოიკანს, თუკი თეატრს არ აღმოუჩენთ მქიდრო დახმარებას. დახმარებას მოითხოვს ორეცტორი, გუნდი, კორბელობები, რომელიც კვალითეატრებოლი კიდრებს ნაგებობის გააყვლის. ორეცტორს სჭირდება მაღალარისხისუანი ინტარუნდები, მას არა მუყავს კონსერტისტისტერი ნეთუ ასე მწილია საინტერმეტისტორი შტატის გამოქმნება მოხიბულიყო ასე ნიჭიერი დირიჟირის აეთანდლო მამაცუვილის ოტეატრით, იგი ძალიან რთულ პირობებში უშუაობს და მაინც აღწევს წარმატებებს.

მინდა, რომ დღევანდელმა საუბარმა ფუჯად არ ჩაიაროს. ასეთი სახის პლენუმები ტრადიციულად უნდა ვაკვირო. ჩვენ უკვლავლად უნდა ვვხვდებოდეთ და აწარარს ვაბარებდეთ ერთმანეთს წლის მანძილზე ჩატარებული მუშაობის შესახებ.

მ. კაიანავაშვილი (მსახიობი): ჩვენი თეატრის მისხანითი არაბრებელი გვემინა ვაკვიდური, მდგომარეობის გამოსწორებალი ეს ნაგებობა სხეებზეა კომპოზიტორისა და მწარალთა ეკვირები, კულტურის სამინისტროს წარმომადგენლები, გვაყავს



განათლებული რევესორი, ნიჭიერი დირიჟორი, შესანიშნავი დანსი, საქეტავლის ეს არ უნდასა მავრებელი.

მდარია ის ახარი, თითქოს მუსიკალური კომედიის თეატრში დადიოდა დაბალი დონის მავრებელი, ამის ექმა უხერხულა. ჩვენს საქეტავლებს ესწრაფოდნენ შერბოლები, რომლებსაც მოსწონდა, უფროდნი, თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრი, მისი მსახიობები, მისი წარმოდგენები. ისინი ჩვენს თეატრში ისვენებდნენ, გულს აყოლებდნენ, მზიარულადუნენ... განა ეს პატარა ამბავი... დღეს ჩვენ დავკარგეთ ეს წრული, უფსალო, ხალხისა და სიკეთის განწყობილი მავრებელი. მათ სანაცვლოდ ეს ვერ მოიხრდები ის ანაგადლება, რომლის გამოც თეატრმა შეიცვალა გეზი...

მდარია ის ახარი, თითქოს ჩვენს თეატრში მხოლოდ იაფფასიანი კომედიები იდგებოდა და რომ იყენებდნენ უკულოფერებს ტაშს გვიკარავდნენ. ჩვენთან იდგებოდა ტრაგიკომედიები: გ. ცაბაძის „ჩემი შეშლილი ძე“, „სურათს ქორწილი“, ს. ცინცაძის „მისილია ტუტუნი“ და სხვა. მაგრამ მავრებელი მინაც მიიღოდა. დღეს ჩვენ თითქოს ვხვდებით იაფფასიან წარმოდგენებს, მაგრამ მათ მინაც ვდგამთ რატომ? არ ვცილ.

ჩვენი თეატრის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა რევისურია. სხვა თეატრებში მანდინე რევისორი შემოსავს, ჩვენ ეს ვკარგით რევისორის ანაბრა... ჩვენი თეატრისადმი მეტ უფრადლებას, შევდლს, დახმარებას მოვითხოვთ...

**მ. მირჩაშვილი** (მსახიობი): მოხარული ვარ, რომ ჩვენი თეატრის მიზნით ასეთი დიდი უფრადლება გამოჩინა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირმა. ჩვენი მთავარი სატიკაირა რეპერტუარი თანდათან ვკარგავთ კომპოზიციას და იმ კლასიკურ ოპერებებს („სილვა“, „მონმარტის ია“ და სხვა), რომლებზე უფროდნი მავრებლებს და რომლებზეც დასი რჩებიდა. უკრავდით ამის გამო დავკარგეთ მავრებელი, უმისოდ ეს უფრო ჩვენი ცხოვრება, ჩვენი შემოქმედება.

ექსპერიმენტებსა და მიტებს მივყავს, მაგრამ მიტები უნდა მიმდინარეობდეს ენის ფარგლებში, მისი დონის ასწევად, მისი დაბალირის გასწავროვებლად.

დასში მთელი დავიტირთი მუშაობის საშუალო თაობა. მოდი: ახალგაზრდობაც, რომელსაც მქონდა დეხმარება სურდა, წინათ თეატრალური ინსტიტუტი იყო ჩვენი ფაქტობრივი — მუსიკალური კომედიის განყოფილება, რომელიც რატომღაც მუსიკალურ განყოფილებად გადაქცობოდა.

ურთადლებას მოვითხოვ მწერალთა კავშირისაგან, ქართველში მერტობა ჩვენთვის უნდა მოიცალიონ... სხვაგვარად საქმე ვერ გამოქრდება...

**მ. სალაშვილი** (მსახიობი): 44 წელია ვმუშაობ თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრში. ვერა და ვერ შევურჩიდი იმ გულგრილობას, რომელსაც ჩვენსადმი წლების მანძილზე იჩენს კომპოზიტორთა კავშირი. ერთ წამებაც კომპოზიტორს კითხვის — ამ თეატრისთვის რამეს ხომ არ დავწერ? ღებრთადადმინარეობს—ასეთი იყო ასაბუთი. ასეთი დამოკიდებულებით ხონ შეურაცხყოფას ვაყენებთ თეატრს, კლექტივებს, მავრებლებს... თუ ჩვენი თეატრი არ მოგწონს, კეთილი იმეობთ და დავაგზავრეთ.

დღეს ჩვენი თეატრი მძიმე პერიოდს განიცდის. საქიორა შევლა, საქიორა ხვალნდელ დღეზე უფრო... ამასი უნდა დავაგზავრის კულტურის სამინისტრო, კომპოზიტორთა კავშირი, მთელი ჩვენი შემოქმედებითი ინტელიგენცია...

გთხოვ ჩვენს თეატრში ხარ მობრძანებას, საქმეში გარკვევას, ვითარების საფუძვლიან შესწავლას...

**მ. ბიბიხაძე** (მსახიობი): როგორც იქნა, მოგვეცა საშუალება გულახდილად ვილაპარაკო ჩვენს სატიკაირზე. თეატრში არასოდეს ყფოდა დავჯოფებები, ინტრაგები, ჩავილი, დღესაც ნაყოლი ვანებებზე, შედისებზე; ვლაპარაკობთ თეატრის საეთიოდდელ ჩვენს კლექტივებს ბებერი რამ შეუდია. შეუდებით ისეთი რთული პარატურების დადგენა, როგორცაა პავსილის „სიცილიური დღაქი“, თ. თაქთაქიშვილის „ორი ნოველა“. ცხადია, მუსიკალური კომედიების დადგენაზე შევდებით. ჩვენ დადგით კომედიური სექტავლი ააზონს მალ-ალანს, მაგრამ შესაძლებელია შედგებ მავრებელი არაა დავჯოფერი, ინიტორ, რომ მახვილი სხვაგან გადავრტყდით, ღიარც ნესუსტად კონცედიორი საწყისი. ეს უნდა ტინდენციაა. თუ ამ გზას გავყვებით, მაშინ ჩვენს თეატრს უნდა

შეეცავლოს პროფილი, შეეცავლოს სახელწოდება, დღესდღეობით კი ჩვენი თეატრი კომედებისთვის არის მოწოდებული

„ახლოდნი“ და „მოძღვრის“ დასდგენლა...

სიტყვილია იმის თქმა — თქვენს თეატრში დაბალი დონის მავრებელი დადიოდა. ჩვენს თეატრში, სხვათა შორის, დადიოდნენ მუშები, რომლებსაც ისევე უხერხდნათ თეატრი, როგორც უკრავდნენ ინტელიგენტსარ შეიძლება ასე ზღადავით მავრებლის, კლექტივებს. თეატრის გაკავტერება...

**მ. მარხაიშვილი** (ლიბრეტისტი): 1972 წელს რევისორ თ. აბაშიძის წინადადებით დაველა „არსონ მალ-ალანის“ გადაშეშავება. თვით თ. აბაშიძე უნდაწინადადებდა კლავირის დადგენის მიზნით დირიჟორ ნიაზის შევდა. კლავირი გაიწინადა მინარევებისაგან. საქეტავლი წარმეტებით დაიდა, უკრავდნენ წარმოდგენა სიცილის ს.ლამო იყო. ვავიდა წლები. რევისორმა გურამ მელივამ დადგა მისთვისავე საქეტავლი, მაგრამ იგი ვერ ასცლიდა ღმობს, რადგან ნახებარც მეტი ტექსტი ამოიჭრა...

საერთოდ, გ. მელივას საქეტავლებში ვხედავთ შესანიშნავ სიტყვებს, სინტაქსის მიგნებებს, მაგრამ იგი ვერ ზოგჯერ ეს მიგნებები ასუსტებენ რეპერტორ ელემენტებს...

**მ. მარხაიშვილი** (თეატრკრიტიკი): ოპერებია ძალზე რთული, საციფერებო ენარია. მისი ფასი კარგად იცნა კომედი მარჩაშვილმა, რომელიც ამ ენარში გზებნობა და გატაცებით მუშაობდა. ჩვენთან ეს, რატომღაც, ოპერებიადმი დამკვიდრებულა ანასტრეფილი დამოკიდებულება. კომპოზიტორების, რევისორების, მომღერლების უნდაუფასობისაგან, თქვენ წარმოიგინებთ. იმითიფიცი კი, ვინც ამ თეატრისთვის არის დაბადებული, ამ ენარში მუშაობა სათავილია. ეს ვითარება წარმოუდგენელი სირთულეებს უქმნის თეატრს, რევისორს გურამ მელივას, რომელიც ანაოდ ცდილობს მოხილდეს ჩვენი წყაყენი მწერლები, კომპოზიტორები, რევისორები, მომღერლები. ამის გამო, მას უხდება ძალიან რთული პარამეტრები მუშაობა.

როგორც აქ ითქვა, თეატრი გვერდს უღლის კლასიკურ თეატრებს. მაგრამ ეს ხომ ახალი ამბავი არ არის. თეატრის დაარსებიდან დღემდე, აქ წლის მანძილზე, თქვენს სცენაზე სულ 11 კლასიკური ოპერებია დაიდა, გ. მელივას მოსკლამდე ეს არ იდგებოდა არცერთი კლასიკური ნაწარმოები. ახალი ხელმძღვანელობის დროს დაიდა „მარცა“, ერთი სიტყვით, კლასიკის უაღვიუბელურობის ტინდენცია დადი ხნის ისტორია აქვს, უკრავდნენ ნუ მთავარნი თეატრის ამჟამინდელ მესვეურებს.

აქ აღინშნა ისიც, რომ თეატრი ვერცდს უღლის კომედიებს ალბათ, ამასაც აქვს თავისი მიზეზები. ეს მარტო ხელმძღვანელობის ტინდენციურობით არ აიხსნება. საქმე ისაა, რომ თეატრში მაღალდონისობენი კომედიური მასალა არ შემოიღის.

თავის დროზე კარგი საქეტავლები იყო „ისინილია ტუტუნი“, ჩემი შემოლილი ძე“ და სხვა, მაგრამ უმეტესობა თქვენი კომედიების სცოდადა უგემოვნებლობითა და უხმსობით. იაფფასიანი კომედიების დასკვიდრება თეატრს მისცა ძალიან ცუდი მიზარტობები.

თქვენს სცენაზე ხშირად იდგებოდა ისეთი საქეტავლები, სადაც მუსიკის არავითარი ადგილი არ ეთმობოდა. არ ვცილ ვისი გამოხიბობის ხნებოდა უკრავდით ეს, მაგრამ ცხაზედ უცხადებია, რომ აქ არ უნდა დგებოდნენ არამუსიკალური საქეტავლები. ასე იყო წინათ, ასეთი სირთულეობი ხარვეჭები უცებ ვერ გამოქსრდებოდა. ტიტუსონოვო ამბობს, რომ XX საუკუნეში საფუძველი ჩაეყარა დაზარტუგისა და კინერეტეკის კავშირს. ამ დროს კი თქვენი თეატრი იმოქმედა ქვის ხანაში, რომელსაც ვერ ელივით.

ორიადე ჩემთვის სინტეტურსია ის ძვრები და ცვლილებები, რომლებიც თქვენს თეატრში მიმდინარეობს... რა თქმა უნდა, საკამათო ბეგრი რამ არის...

**მ. მელივანი** (თბილისის მუსიკალური კომედიის მთავარი რევისორი): სასიხარულოა, რომ კომპოზიტორთა კავშირმა მოგვეცა უფრადლება და დარტერება, რომ რთული დგმარტობით, რომელიც ჩვენ ვიმოქმედებთ, საიმოვნებო მოგასსენებია, რომ თეატრს აუთავს უნარიანი დირტეკტორი ანზორ ტრაპაიძე. ნიჭიერი დირიჟორი ვიყავნდოდ მამაკაშვილი. ჩვენ თანამარტუბი გართ.

მუსიკალური მ. მამაკაშვილის განცხადებას, რომ ჩვენი თეატრი სათავს გასუფთვლი ნაწარმოებებს ვერ განიხილვენ კავშირში და მერე შემოვრთავებოდა.

აქ გამოიხილი ამხანაგების მელდებობა სახსობით გასახება,





წრფელია, რადგან ესაა მათი ცხოვრება, რომელმაც უეცრად მიმართულება შეიცვალა. როცა ირუყია ის, რაც დამკვიდრებულია, ყოველთვის წნდება აზრთა სხვადასხვაობა.

ჩვენს მიერ განხორციელებულია 24 სექტაკალი. დღე და ღამეს ვასწორებდით, თავდადებით ვზრობდით, ახლაც ასე უკომპრომისოდ ვიმუშავებთ. მას ვინც ვერ აგვიბამს მხარს, ჩვენთან თანამშრომლობა გაუქმებულია. გარეშულები, გარეშულები, რომ ჩვენ თეატრის ერთგული მსახურნი ვართ, ვცილი შრომის, ნების, ვტაცების ფასი. მეტისმეტად მიმივა ჩვენი ტიპის, სახედნიერი, გვაკვს ისეთი დამიანების, რომლებიც წავლენ მსხვერპლზე, თუკი ამას მოითხოვს თეატრის კომპლექსი.

უკანასკნელ წლებში დიდ დახმარებას გვიწვეს საქართველოს კულტურის სამინისტრო. სისამოვნოა, რომ კომპოზიტორთა კავშირამაც მოგაქცია უურადება. ჩვენც ყველდებით გამოვქცენოთ თქვენთან თანამშრომლობის გზები და ფორმები...

**მ. თაქთაიშვილი** (საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი): თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრის მუშაებისათვის არაერთხელ მითიქამს, რომ არ მომწონს მათი თეატრი, მათი სექტაკლები. პირველ რიგში ვუფლისხმობდი მუსიკალურ-სამეგრულე-

ურებულ სექტაკლებს, რომლებსაც ესწრებოდა მაყურებელი საჭიროა ამ სექტაკლების თავიდან დადგმა, მათი გაუმჯობესება.

ჩვენ განვიციით მაღალმატრული ქართული მუსიკალური კომედიებისა და ოპერეტების ნალებობას. არა გვაქვს ლეგარის, კალმანის, ოფენბახისა და ამ ენარის სხვა გამოჩენილი ოსტატების სადარი ნაწარმოებები. ოპერეტა ძალზე საინტერესო ენარია. იგი კომპოზიტორთა წინაშე რთულსა და მრავალფეროვან შემოქმედებით ამოცანებს სთავსებს. აპროპოც დავწერე „მუსუსი“, რომელიც რეჟისორმა გ. მელიქიძემ კარგად დადგა. დამსც კარგად შეასრულა. გარეშულები, რომ მაინტერესებს თქვენთან შეშაობა, თანამშრომლობა ოპერეტების შესაქმნელად სტეცილური ტალანტია საჭირო. ეს ტალანტი ჰქონდა ვიქტორ დოლიძეს. ჩვენ მოვალენი ვართ აღმოვაჩინოთ ეს ტალანტები, ხელი შევუწყოთ მაღალმატრული, მაღალპროფესიული ქართული ოპერეტების შექმნას.

ავალით, მაგალითად, მილიუტინის „ჩანჩის კონცა“. ეს არ არის კლასიკური ნიშნით ოპერეტისა, მაშინ პროფესიული თვალსაზრისით უფალერის რიგზე არ არის. მაგრამ მილიუტინი დაქილდებული იყო მელოდიური ნიჭით, ენარის სტეცილურად კარგად აუღო ალღო. მას შექმნილი აქვს შვენიერი მუსიკალური ნომრები, რომ-



სენა სექტაკლიდან „ლამანელი“

ბლო დონეს, ამ მხრივ განსაკუთრებით სცოდადენენ კლასიკური ოპერეტები, სადაც ძალიან სუსტად ვერდარ ორკესტრი, გუნდი სუსტი იყო მათი ქართული ოპერეტებზე, სწორად არ ისმებოდა მახვილები, რის გამოც მუსიკალური ინტონაცია ზიანდებოდა.

ყოველნაირად ვცდილობდით თქვენი თეატრის მუსიკალურ-სამეგრულეებლო დონის ამაღლებას. ეს ნაწილობრივ განხორციელდა: კიდეც თეატრმა უკანასკნელ წლებში შეძლო გათვითწინობიერება თავისი მუსიკალური ბუნებისა, მუსიკალური არსისა, რაც დიდი მიწვევას წარმოადგენს. ამაში დახმარებდა მოუძღვის ნიჭიერსა და სტერილულ დირიჟორს ავთანდილ მაყაყაშვილს. ერთგულად, თავდადებით ემსახურება თეატრს რეჟისორი გურამ მელიქი, რომლის შრომისმოუყვარეობა სმავალითაა.

შესაძლოა, მუშაობის პროცესში, რომელიც მიმართული იყო მუსიკალური დონის ამაღლებასაკენ, თეატრის ხელმძღვანელობის მხედველობის არიდან გამორჩა სხვა ამოცანები, რამაც მაყურებელთა ინტერესის მოდუნება გამოიწვია. როგორც ჩანს, თეატრმა მეტისმეტად ექსპერიმენტული სახე მიიღო. სადაც ვაღვლენეთ ცხობი, რაზეც სტერილული დაფორმება საჭირო. ძირითადად კი მხარს ვუჭერთ თეატრში მიმდინარე ძიებებსა და ცდებს...

თეატრი ვაღვლენულია უურადლებით მოცილის წარსულში შექმნილ ეროვნულ მუსიკალურ კომედიებსა და ოპერეტებს, იმ გახმა-

ლებსაც საიმოვნებით ასრულებენ საოპერო მომღერლებიც კი. განა ჩვენ გავაჩინა ამდაგვარი ოპერეტები? ვანა ქართული ოპერეტებიდან მოკვა პოპულაროზა რომელიმე არიამ ან დედამა? ამაზე დაფიქრება საჭირო... ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება მტრება, რომ ჩვენ კარგად არ ვცემის ის ესთეტიკური, ესთერი, დრამატურგული ამოცანები, სათავეს რომ იღებენ ენარის ბუნებლად, მისი თვისებებლად, სინთეტური აზროვნების სტეცილიდან...

ამაზე უნდა ფიქრობდენ, პირველ რიგში, კომპოზიტორები, დრამატურგები, რომლებმაც თეატრში უნდა მოიტანონ ცოცხალი, გამართული მასალა.

თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრი, მისი მდგომარეობა საფუძვლიან შესწავლას მოითხოვს, რასაც უახლოეს მომავალში გავითებს კულტურის სამინისტრო.

**ბ. ორჭონიძე**: ჩვენ საქმად საინტერესოდ ვისაზრებთ, თუცა ვასაკეცი და საკამოთა კიდე ბერია. ერთი რამ მაინც თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა — ყოველი ჩვენგანი დაინტერესებულია თბილისის მუსიკალური თეატრის მხარე, მისი ცხოვრებით. ვცხურს მხარში ამოღულვით თეატრს, დავექმნათ მას რიული და საინტერესო ამოცანების გადაწყვეტაში...



ვიტო, რომ მუსიკალური კომიების თეატრს არასოდეს არ ავლდა მათურებელი. ვერ ვიტყვი, რომ ეს მათურებელი ყოველთვის მაღალი გემოვნებით გამოირჩეოდა რადგანაც იგი ავლავდა ურგუნდობა არც თუ ისე ხარისხიან დრამატურგებას და მუსიკას, უხამსობასაც, იოლიდეს ხარბიანად გაყენა. ისიც უნდა ითქვას, რომ ოპერების თეატრი ფლობდა სიცილის გამოწვევის საშუალებებს, ყველაზე საიარყო შედეგი, რომელიც პუნქტუალის სექტალების მოხენისას ვიგრძენი და დავინახე, ის გახლავთ, რომ ეს სიცილი სადღაც გაქრა. გაქრა სიცილი, ე. ი., გაქრა ის მათურებელიც, რომელიც გულთანად ხარბიანად, გაქრა ის სექტალებიც, სადაც სიცილი აუცილებლად ატრიალებდა იყო, გაქრა შესაბამისი მუსიკა. ბუნებრივია თუ არა ეს იმ თეატრებისთვის, რომლებიც მიიღო თავისი არსებითი მოწოდებულა იუოს მხიარული, სანახაობითი მსუბუქი ან, იქნებ, მართლაც სიხოს, რომ თეატრის დონის ასამაღლებლად მისი ატრიატორი იყო შეიკადოს, რომ კომედიაში დაიბრის უნდა და გზა სერიოზულ ვარსებებს დაუთმო? მაგრამ გადატენილი დარბაზი ხომ არსებობდა პოლიტიკის ეფექტიანობის ერთ-ერთი რეალური მანიშნებელია. ამიტომ გგონია, რომ ახლის ძიებისას თეატრი უნდა ატრიატორად უფრო მოქნილ პოლიტიკას, რაათ არ დაკარგოს თავისი სპეციფიკა, თავისი მათურებელი, რომლის ბელადას მოჰყვება ძალიან ძნელია.

ოპერება იდეოლოგიური მუშაობის გარკვეული უბანია. ოპერების საფუძველი, ისევე როგორც თეატრალური ხელოვნების დანარჩენი ვარსებია, ლიტერატურულ მასალა. მისი უკუდღი სიტყვა, მის მიერ გამოძლეული სიტყვაცა უნდა ემსახურებოდეს რეალური ცხოვრების, აღმართური ურთიერთობების, წინეობიერია ნორმებისათვის შესაბამისი სიმართლის. ოპერებაც უნდა ერიდებოდეს ზანაქების, ზერელობას, იგი გულწრფელი და სარჩაიანი უნდა იყოს. განა ყოველივე ის, რაც ოპერების სცენაზე ვხიოთ, აქმაყოფილებს ამ ზოგად მოთხოვნებს?

ცხადია, ლიტერატურულ-დრამატურგიულ მასალასთან ერთად, ოპერებამო არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკას. საწუხარია, მაგრამ ოპერების მუსიკის ხარისხზე არასოდეს არ ვმსჯელობ, თითქმის ეს ისეთი ატრონომიაა, რომელიც არ უნდა ეკავებოდებოდეს საერთო კანონზომიერებებს. ჩვენ შესაძლებელია მივყავინა ვიმსჯელოთ სიმფონიისა და ბალეტის ღრისებებზე, მათი გამოხატულების ძალაზე, ტექნოლოგიურ დონეზე, სტილისტურ სიწმინდესა და ა. შ. ყოველივე ამას ვიყოყნებ, რომლისც საქმე ოპერების შევებას, თავისებურება და ვარსიული განსაკუთრებულობა, რაც განაპირობებს ოპერების მუსიკალური ენის სისადავს, გამჭვირვალეობას, მისაწვდომობას და მიუღ რაც სხვა ნიშნებს, სრულუბიანთა არ ათავისუფლებს მას იმ მოთხოვნებისგან, რომლებსაც ჩვენ თანამედროვე ქართულ მუსიკალურ შემოქმედებს ვიყენებ.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პირობებია, რომელიც თანამედროვე ქართულ ოპერების წინაშე დგას — მისი სტილური ორიენტაციონის საკითხია. ცნობილია, რომ იმთავითვე ამ ვარსში ერთდროულად ბევრი ისეთი წყარო აღაპირდა, რომლებიც გარკვეული თვალსაზრისით სტილისტურად მუდუთავსებდა იყო, ანდა, ყოველი შემთხვევაში, ერთმანეთისაგან ძალიან იყო დაშორებული: ეს იყო ქალაქური ფორმალური თავისი დემონსტრაციური და დასავლური ტრადიციებით, ყოფითი მუსიკით, კინეოების, ვარსიონების, საზოგადოების მაღალი წრეების დამახასიათებელი მუსიკით, სოფლური ფოლკლორით და სხვ. უფრო ვიანვიდე ნახაშო ქართული ოპერებში მზარდი ნაკადით იჭრება კლასიკური ოპერების დამახასიათებელი ვარსები, თანამედროვე პუბლიკური მუსიკა, იცვლება ოპერების დამოკიდებულება მუსიკალური ხელოვნების სხვა განსტრუმებისადმი, კერძოდ, თანამედროვე სიმღერებისადმი, ჩნდება ოპერების ახალი ინარსახებანი, ეკლბობება ისეთი ვარსიული მიზნობები, როგორცაა მთელსა და სხვ.

ყველა ეს პროცესი ქართულ მუსიკაზე შეეხა, გაფართოვა მისი ვარსიული თავისებურებანი, რამაც, ამავე დროს, სტილისტური სიჭრულის დიდი საფრთხეც შექმნა. ყოველი შემთხვევაში, ის, რაც მოვისმინეთ, ასეთი განცხადების საფუძველს იძლევა. ის მრავალფეროვანი შთაბეჭდილებანი, რომლებიც თანამედროვე ატრიატებს სხვადასხვა ვარსიონისგან მიიღათ, ვინა ყოველთვის გადაიპარება ინდივიდუალური სტილში? ჩემის აზრით, უმეტეს შემთხვევაში ისინი ინარჩუნებენ ნედლეულის სახეს. ოპერებამო შეიძლება ერთდროულად გამოიყენოს ვარსიონული სიმღერაც, გაჭურვი ინტონაციაც, მაღალი რომანსიც და სხვაც. მაგრამ ასეთ შემთხვევაში

ძალიან სერიოზული აწვევა ატრიატის ინდივიდუალობას, რომელიც სტილად და მრავალხარისხა მონიანიობად უნდა გამოხატულიყოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ნაწარმოები დაკარგავს ფორმას, მხატვრობას, შემოქმედების უნარს და ამის გამო ესთეტიკური ღირებულების მნიშვნელობასაც. ჩვენ არ შეგვიძლია ამ პრობლემებს გვერიც აუვქიყო, რადგან ინტონაციური სტილის პრობლემა ოპერებისათვის ისეთივე მნიშვნელობისაა, როგორც ნებისმიერი სხვა ვარსიონისთვის. სულ სხვა საქმეა, რომ ოპერებელი ინტონაცია სხვა ფსიქოლოგიური დეტატივისაა, მინიმალურა მხიარულებისა და ღრისიანობა, თავისი მინარჩე განწყობით, იგი სპეციფიკურ აპიანებს აუენებს. ასეა თუ ისე, ინტონაციური სტილის პრობლემა აქაც მოითხოვს საფუძვლიან განხილვას და შესწავლას.

როგორც უკვე ვაღნიშნე, ვარსის ბედი განყოფილია თავისი მუშაობისაგან, ამიტომაც დღეს ჩვენს სამეცნიერო-საეკსპერტის სტრიაოზული ურადლება უნდა მივაქციოთ. ერთი არც ცხადია: ოპერების თეატრში მუდამ დღევანდელ ნიჭური მახაობები, რევისირება და დროიანობა, ქორეოგრაფები და მხატვრები, ჩვენ არაკვაკებს ვერცაა უფლებდებულეთი ის დიდი განყოფილება, რომელიც დაფუძვლილია უფროსი თაობების მიერ და თეატრის პრობლემის განსაზღვრავს, მისი არსებობის საიმედო საფუძველს ქმნის. აქედან გამომდინარე, ოპერების თეატრის სანსტატო სელმძღვანელობის ამოცანა ორგანულად დაუყოფნობის ერთმანეთს უფროსი განყოფილება და ახალგაზრდობის ინსტრუქტი, განავითაროს ყველაფერი ის, რაც მინარჩეა, თანამედ უყოფდეს ის, რაც მოყვდება. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს პოლიტიკა თეატრში წარმატებით ხორციელდება და რომ დღეს თეატრის მხატვრული დონე უმარაგვრდება გაზრდილია, რევისირ გურამ მელიძის, დიდიოვრ მუსიკალურ მამაკეპოლის, თეატრის დირექტორს ანტონ ტრანაძის განიანად უნარი სიმინარად დავეგმონ და წარმატონ კლდეტივის საქმიანობა, რომ ის უქანსკუნება გადაწვრების რთული შემოქმედებით ამოცნებებს. მართლაც ის სექტალებიც, რომლებიც ჩვენ ნახებ ვეცხადებუბებს თეატრის წინაშეს. ისეთი რთული შესაძლებელი პარტატურების განხორცილება როგორც არის თქვენთვისაა „როი ნოველი“ და პავლიოვის „სედევილი დოლიკი“, მუსიკალური ღრისი ზრდის მუშაობის. მათ დავეუფლო ბევრი სიახლად თანამე დად-წვევებში, ყოველი თანამეში იგრინება რევისირული აზრის სიმძაფრე, ამ მხარე, განსაკუთრებით „ღმანანდეს“ დღევანდელი და ადრე განხორცილებულ „დამურსს“, ეროვნული ოპერებტარაინც ქ „ჩანჩრასს“, რომელშიც სავსათოც ბევრია და სავტლისმიხში. თეატრში მთლიად ახალგაზრდობა, რომელიც იყარბს ურადლებებს თავისი პროფესიული მინაქციონიაც და ინდივიდუალიზაციაც.

თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების განსწიხის ჩვენ არ უნდა დავიწყოთ ე. წ. პროზული მხატვრობა, რომელთა მოუგვარებლობა შემოქმედებითი მუშაობაზე ახდნს უარყოფითი ზეგავლენის ყველაფერი რაგზე არაა ორქესტრში, არც ინსტრუმენტების დავო-მალკატების თვალსაზრისად და არც სანტატო ვარსიონი. ვაკვირებას იწვევს ისიც, რომ სახალტოც ცენტული მოხლოდ ირი მამაკეპო-ოპერების თეატრის ცხოვრებაში უფრო დიდი როლი უნდა ითამაშოს სანსტატო საქმეში. როგორც ვცი, მასში, რატომღაც, არ შეიძლება მუსიკისმცოდნეები.

ჩვენ ვერ შეუვრცლებათ იმასაც, რომ ოპერების თეატრმა სხვა განხორციელების წარმოღვევა, რომ კომპოზიტორთა აკვირება წინა-სწარ ამ განხილვის ისინი შესაბამის სტეციაზე და თეატრის მხედვრება არ განმოსიქვას მათი ხარისხის თაობაზე. შეუწინაურებელია, რომ კომპოზიტორ ნოადრ გაბუნის ნაწარმოები ისე დაიდო ოპერების სცენაზე და ის მოხდა, რომ ჩვენ ამის შესახებ არაფერი ვიცოდით. ვთხოვთ ოპერების თეატრის სელმძღვანელობას გამოიხახოს გზები ჩვენთან თანამშრომლობისათვის...



# კლამონ

# სამანძიშვილის

# ცხოვრება

და

# იდეალები

კალენტინ მიხალკოვიჩი

ელდარ შინგალიანი ფილმი „სამანძიშვილის დედინაცვალი“ — ესაა სევდიანი და, ამავე დროს, სასაცილო ამბავი „წესიერი“ კაცისა, რომელიც პატიოსნად კი ცხოვრობდა, მაგრამ ყოველმხრივ მტყუანი აღმოჩნდა.

ეს ნიჭიერი და თვითმყოფადი სურათი ოთხი „სართულისაგან“ შედგება. ღველ აწანურ ბეკინა სამანძიშვილს, რომელიც ესეისა ცოლი სამარეს მიატარა, კვლავ დაკორწინება განუჩრახავს. მას უნდა რომ გვერდით ყადეს მეგობარი, სულიერად ახლობელი ადამიანი, რომელიც გულსიმძობად გრძელ საღამოებს გაყოფს მასთან. ბეკინას გეგმები შეამძრუნებელი, თავხარამცემია პლატონისათვის — ეგებ მამას კიდევ ერთი შვილი ეყოლოს და ისიც, ღმერთმა ნუ ქნას, ვეი, ე. ი. კიდევ ერთი სრულფუნქციონირებელი მემკვიდრე, მაშინ ხომამისთვის ერაღედერთი სავგარეულო ქონების — ხელსუფლებისა მისთვის ნაკვეთის გაყოფა მოუწევს.

სამონილი შედეგის თავიდან ასაცილებლად პლატონი თვითონ კიდებს ამ საქმეს ხელს — თავად მოუძებნის მამას ცოლს — ქერიეს, ორნაქაძეებს, შვილი რომ არცერთთან არ ჰყოლია. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება დაინახო, დაიკვა თავი მარჩენალი მიწის მოხარისაგან. მეზობლისაგან ნახოვან ჯავღავ ცხენზე ახვედრებული მიემგზავრება პლატონი საღამოების საძებნელად — ფეხით სარბული ანაურის არ შეშვენის, ესაა ამბის პირველი „სართული“ — მონაწილენი ადგალებზე განაწილდნენ. გარკვეულმა მათი როლები, ზოგადად მოინიშნა პარტიის შემოთავაზებული სვლა.

მას მოსდევს მეორე „სართული“ — ფართო და გაშლილი, სადენინაცილოს საძებნელად გამოსული პლატონი დასმაიკიხავს — „ეგებ მან მიმასწავლოს სადმე და კეც ამომარჩევოს“, მაგრამ იქ ვერაფერს შეიტყობს. სამაგვირლო მგზავრად დარიოს ქმარი — მოქიფე და დარღმინდი კირილე აეკიდება. სადენინაცილოს საძებნელად ახლა ორნი გაეშურებიან. მაგრამ იმის მაგივრად, რომ გზიერულად მოაზან საქმეს თავი, ორივე მხიარულად ატარებს დროს ქორწილში, სადაც კირილემ პლატონი ძალთ წაათრია, ჩხუბშიც ჩაერევიან: შემდეგ კირილე ჩხუბს ატებს მამიდა სალომეს სახლში და ა. შ. და ა. შ. ამ ეპიზოდებს შეიცავს დავით კლდიაშვილის მოთხრობაც, რომელიც საფუძვლად დაედო ამ ფილმს: მაგრამ გარკვეულ დრომდე ისინი არაფერსუქციონალურნი — ჩანან — ფაბულა ამ ეპიზოდებში არ ვითარდება, ბეკინა სამანძიშვილისათვის საცოლს ძიება თითქოს მეორე პლანზე გადადის — გმოებოც და მაყურებელიც ამ ამბით თითქოს აღარც არიან დაინტერესებულნი: გეჩვენებათ, თითქოს ესაა მსუყედ დაწერილი (და გადაღებული) ყოფითი სურათები, რომლებიც ფაბულაზე არ „მუშაობენ“. ისინი თვალსა და ყურს ახარებენ, მაგრამ მოქმედების საყრდენს არ წარმოადგენენ. სწორედ ეს ბედებს ერთგვარი ფუფუნების შეგრძნებას — დაეხეტები ამ „სართულზე“ და გაოცებს, გახარებს არქიტექტორის თანჯახა — თან ვერ გავგვია, საგონებელში ხარ: რატომ აუფიათ ეს „სართული“. სადებრალს ისიც გიმტარებს, რომ ელდარ შენგელიამ, მოთხრობასთან შედარებით მნიშვნელოვნად გაათრიავეს ეს „სართული“; კირილე ოა პლატონი მოხედებინ დაკრძალვამდე, და ჰგონიათ, რომ გარდაიკვალა მათი ნაცნობი მოხუცი კაცი, და აღმოჩნდება, რომ მიცვალებული ქალია: სურათში გაჩნდა უჩარმამხარი ეპიზოდი ბორანზე, როდესაც კირილე ჩხუბს აუტეს უღებლი ნადირობიდან მომავალ მოსაძიარეთა გვფუნს. საქმე მუშაობს-კრივით თავდება და მეგობრე უარსაც კი ამბობს თავიონ მოვალეობის შესრულებასზე მანამ, სანამ კირილე და პლატონი ბორანს არ დატოვებენ. ამიტომ ისინი იძულებულნი არიან ცურვიით მიაწიონ ნაპირს. მოთხრობაში გავკრით მინიშნება ზვისპირა დუქანზე, რომელზე ფქრითაც კირილე თავს ინუგეშდება, ფილმში, მარალაია მოკლე, მაგრამ ძალზე გამომსახველ ეპიზოდად იქცა: მამიდა სალომეს სახლში ატეხილ ჩხუბსაც ფილმში უმაზრე დიდებულ დედალი და წერილმანი შეემატა. ასეთი, როგორც თავდაპირველად გეჩვენება, ჰარამ თანჯახის შედეგად გამოწვეული გაუგებრობა მტყურებულ იქცევა: შენობა ყოველ წუთს ნეიდლება დაიგრეს.

თხრობის მესამე ეტაპზე მოცულენი ცირითადად „საქმიანად“ ვითარდება. სალომეს სახლში მყოფი ერთ-ერთი სტუმრისაგან პლატონი შეიტყობს ორნაქაძეე უშუალო ქერივის ეუნე ბრეგებას ამბავს, რის შემდეგაც პლატონი და ეუნენ მამსშვილი არისტო ქერივის ესტუმრებიან და შეთანხმებინან „საპატარძლოს“ მოტაცებაზე (რადგან ეუნენს გალბატებულ გარებს არ შესვენებ „საპატარძლოს“ მითივით უხრუნველყოფა — საქერიოსს გამოყოფა, ანჯანუს კი დედინაცვლის „ისე“ გაშვება არ ეკადრება). „სართული“ აგვიჩვენებს ბეკინა სამანძიშვილის ქორწილის ბოკლ, თითქმის გავკრით ნახევნები ეპიზოდი. სიუჟეტის ეს სტადია წინამორბედის ანარკელითა გამსჭვალული — აგი ინარჩუნებს კომედორ, ფარსულე ხსიათს, სსაცოლა, როდესაც არისტოს პლატონი მოყვს სსს:ფლიოზე, რათა დაარქმუნოს, რომ ეუნენ ორ-

ნაწარმოე ქვეყნის, მაგრამ ვერ პოულობს ბიძის საფლავს; სასაცილოა ფიქტურული მოტყუების სცენა, როდესაც ყველა ბრეჟაძეს — დღიან-პატარიანად — იარაღისმძღველს დაუკავშირებთ მსიკიანი დედინაცვლის ღირსებებს თხიხულ დარაჯთა პოზიციები, მაგრამ განვაშს მხოლოდ მაშინ ატყენს, როდესაც „გამატყუებლები“ დიდი ხნისა თვალს მიიფარებენ.

სიუჟეტის მეოთხე ეტაპი მოკლეა, მე ვიტყვი ლამაზადარულია — ის იწყება სკიჩინო, როდესაც პლატონი დედინაცვლის ფენქიმოზის ამხავს შეიტყუებს და მთავრდება ეპიზოდით იმის დაბადების შემდეგ, როდესაც პლატონი წწელით ყოფს ეზოს და ეყრება მამის ხსალ თანხს, აქ უკვე აღარ არის არავითარი ფარსი, დაბადებულ, დრამატული ეპიზოდები გმირებსაც და მათურებისაც თავს ატყუებდა როგორც მოკლე, წყვეტილი დარტყმები.

ამ ანტილოგოში ამბის სივრცის, ტრაგიკულ მხარეს ვიღობს ამ ნაწილში შემთხვევა კი არა, არამედ რეჟისორის კონკრეტულ განზრახვებში და შემოქმედებში ჩანაფიქრმა პოეტიკა თვით. და გვაძლავდა კონცხა რამ გამოიწვია ნაწარმოების ამგვარი არქიტექტურული გადაწყვეტა? რატომ არ განაწილდა დრამატურული თანხარად ყველა „სააროულზე“, სიუჟეტის ყოველ სტატიანზე? ხომ შეიძლება სურათის ატყარის მისი წარმოდგენა თილმის დასაწყისში, შემდეგ მზარდ ულუფებად გაენაწილებინა სურათის მიუვლოებაში, რათა ერთი დარტყმით არ დაენახეთ იანგინის გამხიარულიებული მაყურებელი.

დაეთი კლასიკოსის მოთხრობაში ნაკლებია თარსული სიტუაციები და ამდენად, ფინალური ტრაგედიის ხვედრითი წონა სიღრმე მდებარეობს არ გვეჩვენება — მოთხრობა, აქლითან შედარებით უფრო „გაქონისწორებულები“ ჩანს, კლასიკოსი ქართული ლიტერატურის კლასიკოსია, მის შემოქმედებას სკოლაში სწავლობენ. „სამანიშვილის დედინაცვალს“ ყველა განათლებული ქართველი მაგობრად იცნობს, ამდენად, ითი სითამში მართებს კინემატოგრაფიისტს, რომელიც ხელს კიდებს ასეთი კლასის ნაწარმოებს: ყოველ მაყურებელს აქვს თავისი წარმოდგენა პერსონაჟებზე, მოვლენებზე, ასე რომ, კინემატოგრაფი-ინტერპრეტატორი საფრთხეში ივლდება თავს და, შესაძლოა, სამიზნედ; იქნება საყვედურებამათვის, უფრო მეტიც, შესაძლოა, ბრალიც დავების დამახინჯებაში, დარღვევაში — ერთი სიტყვით, ერის კულტურული სიმდიდრის ძალზე თავისუფალ გააზრებაში. მაგრამ თუკი კინემატოგრაფიისტი, რომელიც შესაძლოა ედ იცის ყოველივე ეს, მინარე ცილის კლასიკური პორტრეტის საფორმა ტონს, შემოაქვს ახალი ეპიზოდები, ახლებურად გაიანხრებს ხასიათებს, ე. ი. მის აქვს სამიზნის სათუქობები? აქვს საყოთარო მყარი გეგმა და ჩანაფიქრი? რაში მთავარყოფის ეს ჩანაფიქრი?

ბოძის უთქვამს, რომ ყოველივე შედარებისას შეიცნობა. ახლი არა აქვს ამასი დაქობის, რომლისა აღორბებორ, თუნდაც ერთხანით სიუჟეტის ქმნიელ ნაწარმოებს — ფილმის და მოთხრობას, უმალ წაწყვდები განსხვავებას. პირველი ადამიანი, რომელსაც პლატონი გეგმაზე ხდებდა მოთხრობაში, იმ კუთხეში ცნობილი, სახელის მქონე ახსნური იფან გვიღვავანია — სოფლის ადვიკტი. სწორედ გვიღვავანისაა შეიტყუებს პლატონის პირველი ორნამენტოვი და ორჯერვე უშვილო ქვირის — გლავაკოვლი ახსნურებს ბრეჟაძის დედინაცვლის ამხავს, მრავალი პერსონაჟების შემდეგ ორნამენტოვი ქვირის ამხავს პლატონს არსიტორ მოიყვება. ამგვარად, მოთხრობაში ელენე ბრეჟაძე ერთადერთი სადენინაცვლო კანდიდატურაა, როგორც არ უნდა განეთათოდეს მო-

ქმედება, სადაც არ უნდა წაიღეს გმირი — განგება მის წინაშე ელენე ბრეჟაძის სახელს ამოატყუებებს. სწორედ ეს დამბიხებები ავლავს საგონებელში პლატონს: „ეგებ მათოდეს ეს ქალი მამამისი ბედი იყო?... რა უნდა იყოს ასეთი უცნაურად მოწყობილი ამბავი?... რას გეფარებს?... ასე უმნიშვნელად რავა იქნება, რავა ხდება ეს ამბავი?! ეგებ მართლა დემითი არიანებდეს და გაკრეველებს დახმარებს ძილადეს, ენოვდეს, საქმეს უდევდებდეს, ბედზე უთითებდეს... ახა რატომბა ასეთი უცნაური, თითქმის შეთანხმებული, ერთობიანი ლაპარაკი ყველან ამ ერთ ქალზე?“ მთავარი კონტრარატიონორი, რომელთანაც საქმე აქვს პლატონს სადენინაცვლის მიებისას, ადამიანები კი არ არიან, არამედ ბედია, რომელიც ცბიერად ეთამაშება მას, მოულოდნელ ხრიკებს, ოინებს უწყობს, მაგალითად, პირველად ბედი პლატონს სოფლის დავაქრის სახით გამოეცხადება.

წინაშე ბედი სულაც არ არის ულამობით ფტუბში. ის გონიერად და სახრობითა: ფაქტურად ბედი ცხოვრების ბუნებრივ კანონის დაცვლის რომელი გვიღვავებს და მათი სახელით მოქმედებს. თუკი გმირი ეშმაკობს, თალოლობით ცდილობს გიგრი აუროს კანონებს, ბედი ამ თამაში არანაკლები ეშმაკობით პასუხობს, და ცბიერის კიდევ მოხერხებულობით პოუტონს. ეს უქანსაყნელი ვხაზე კვერდებანიქსთან შეხედრისას შესიხრება ადვიკარს „...ხალხი მომარადეს... ჩხუბით თუ გაიქმინდება ცოტათი მინც ქეყენა, თვარა...“ პლატონი მოთხრობაში არ არის მიზანტრობა. მის უფრო გულუბრყვილი ვლუბური სიქმევე აქვს, „კუდილი დრო მივიდა, ბატონო“ — არც მიწა და არც საქმე ცოცხლებს არ ყოფნის, და ყველაფერი იმობორ, რომ ხალხი მომარადეს, თითოდეს თავისი წალი სულ უფრო შემეცირებული ხდება, ამტომაც დაცხროლდა საქორი, ხოლო ბაგით, ამას არა აქვს მნიშვნელობა: იქნება ეს ონი თუ უშვილო ქვირი, რომელიც ყველასათვის მოულოდნელად ახალ ადამიანს შობს, თა რომელიც თავის უფლებებს გამოაჩენდებს პლატონის კუთხნილ ხელისუფლისთვის მთის ნაკვეთზე.

თავის გულუბრყვილი ეშმაკობით პლატონი კლასიკოსის მოთხრობაში თითქმის ცხოვრების კანონის შეცვლის ეცდება, კანონისა, რომელსაც ადამიანისთვის გამოაჩენდა დაუწყებია. გასაგებია, რომ პლატონის ყველანობი ხრიკისა და ახგარიხის მიუხედავად, ბედი ბოლოს და ბოლოს მიაღწევს ამ კანონის განხორციელებას და ამისათვის ირჩება სრულიად წარმოდგენილ და თითქმის შეუფერებელ არსებას — ოჩქარ უშვილო ელენე ბრეჟაძეს, რომელიც ადგა და დაფენქიმდა მესამე ქმირის ხელში.

იფან გვიღვავანისე — როგორც ბედის მაცნე, პეროლონა საერთოდ როგორც პერსონაჟი — ფილმში არ არის, მასინ ერთად ფილმშიც გეკვა წინასწარგანახილვრელობა, გარდუვალობა იმისა, რომ სწორედ ელენე ბრეჟაძე გახდება ბეჯის სამანიშვილის ცილი ამსთხნავე, ის თამაში მოკერი, როდესაც ვადალტყავებული ჯალავით ცდილობენ გვერდ აუარონ ბედს, ფილმში რომ სხვა ელენეობის იძინს. შემთხვევითი არ არის, რომ პირველი ადამიანი, რომელიც სადენინაცვლის საცხებლად შინიდან გასული პლატონი ვხაზე შეხედება, კლასიკოსის მოთხრობაში არარსებული სოფლის მღვდელი მამა მიხეილია, მოულოდნელად ეს პერსონაჟი წარმოავლდება ცოდნის მგზნებარე პროპაგანდისტად — რომში, რომელიც მღვდლებისთვის სრულებით არ





არის დამახასიათებელი. მამა მიხეილს შვილი მიჰყავს ქსელში სასწავლებლად. მღვდლის დადღობა იერი და გატყვევებული ტანსაცმელი იმაზე მეტყველებს, რომ მამა მიხეილის ოჯახს დღლიათ თავზე არ გადისონ. სწორად ის იწყებს შენგელაია ფილმში საუბარს მიმზე დროზე, და დარწმუნებით განაცხადებს, რომ განათლების გათმე დღეს ცხოვრება ძნელია. მხნედ, გულის გამგებობით, მაგრამ რაღაც იდუმალ სევდით მიჰყავს მოვლელი, რომ სტაბუტუკში ისიც სწავლობდა, მაგრამ ყოველიდროე დაყვარებაში ყოველიდროე გადავიწყდა. იმასე კი ვერ იხსენებს სადაა თეთრი ზღვა და ამის შესახებ კითხვით „ყრამას“ მიმართავს. მაგრამ ცხოვრებით ვერაგრობით სასეებით ქმარყოფილ „ყრამას“ არაიერი საქმებია თეთრ ზოვსათა.

ცოდნის დამცველი მოვლელი სასაცლოა, მაგრამ იმ ამბის ლოკით, რომელსაც ელდარ შენგელაია მოგვიჩვენებს, ღრმა აზრის შემცველია. მოვლელი, რომლის ასე ვთქვათ, სამსახურგრობითი მოვლენიანაა მართლ ქრისტიანულ კუშმარბიტებზე იქადაგოს, ფაქტურად, პრაქტიკოსებს მქადაგებლად აგვევლინება. „სოლოდო მოვიდა, ბატონო“, ამკალები გამრავლდნენ, მიწა ყველა არ ყოფნის, ამბობდაც ყველაიერი უნდა წავლეთ, შენთვის შეიძინო — მათ შორის ცოდნაც, ისეთი გამოუსტადგარიც კი, როგორცაა თეთრი ზღვის ადგილმდებარება, — ყველაფერი გამოვადგება და შესაფერის შეშთხევისას გამოვიყენებ.

იგავ გვერდევანისისაგან განსხვავებით, რომლის პირითაც რაღაც იდუმალი და ამბოღებული — ბეტი მჭრეველებდა, მამაო მიხეილი ცხოვრების პრავმარტიკის რეალია წარმოდგენილია.

სწორედ ცხოვრებისეული პრავმარტიკა — გონიერი, სამჩინი, შორსმჭკირებელი — და არა ბედი გამოქრება სადღინაცვლის სამეხნელად გამოსული გვირის შესხვედრად.

ის, რომ ფილმში არ არის ბედიან თამაში, ჩანს მოთხრობისაგან განსხვავებული კიდევ ერთი სახითაც: ბეკინა სამანშვილის საცოლის არჩევანი მხოლოდ ელენითა არ იფარგლება: პლარონთან პარტიამი ელენე ბედის ერთდღიერი სელა როთია, დასთვლილებზე, სარაც კიოლიმ პლარტონს წაათრია, ეს უკანსენელი ერთ სანდომიან მანბილიანს შეამჩნიეს. შემდეგ კი მას შათათისძის ქორწილში შეხვდება, მოიწინა პლარტონს ქალი. ხმარად აპარებს თაგლს მისყენ: ამსთანავე, სოფიან-ელეო კი არ აფასებს, არამოე თბრალოდ ტბებია მისი ცქირია, სარაც იოლადე კი გაიწყვეს.

ხომ არ შეიკვებოდა სოუეტარის მსარელობა პოპულტონს ელენე კი არა, ეს ქალი რომ აერჩია სადენინაცვლოდ?

ეს აზრი მოგდის თავში. შესაძლოა, იგივე აზრი თოიუფლა პლარტონსა, როდესაც ელენემ მოულოდნელი „სამჩინარი“ მიართვა.

თუმცა ფილმში ელენეც სულ სხვა ფერებითაა დახატული, ვიდრე წარმოდგენილია. მითუმეტეს, თუ ვაგორიან-ლესერებზე იმ შედეგს, რომელიც სამანშვილების ოჯახში მიმავ მოსელამ გამოიღო.

ელდარ შენგელაიას ფილმი მოთხრობის მთიერ ვერანხიანია. 1897 წელს დაწერილი მოთხრობა ვერანხე პირველად ნახევარი საუკუნის წინ — 1927 წელს გათავიდა: დადგმა ზ. ბერიშვილმა და პ. მარკანიშვილმა განხორციელეს. ხოლო სენარის საუცყვნითი ფილმის ავტორის მამამ — ნიკოლოზ შენგელაიამ დაწერა პ. მოსკოლისა ერთად, კინორეჟისოს კი წერეთელი წერს, რომ იმ ძველ სურათში სამანშვილის დედინაცვლოდ ზორზოია, მიხარწნელი, დამახანაკებული გონიერ, რომელიც გულისგანსეულით კარს უკან ყურს ეფუძებს მოლაპარაკებას მის ცქირებთან და ერთი სული აქვს მესაყდე ვახოვდეს, იგი განსხვავებულად მოთხრობის პერსონაჟს.

ნაყისგან და სხვაგვარადც გამოყენებული ფილმის ელენაზე, როგორცაა ელენე ვერანხისი ოცნებების ლმში, თავისი მატრიონიული ინტერესებით სწავებით გამოფეგობდა ვერანხე ბედის ბრმა იარაღის როლისათვის. ამ ახალ სურათში კი ავტორები ელენე იმ ქალს მიუბრუნდნენ, მითხრობაში რომ არის გამოყენებულ:

„...ეს დადაკაცი წითელი უროგო არ იყო. თავის ხნოვანების მიხედვით შეხედულვაც სასაბოგნო ჰქონდა, მართალია, ეტყობოდა გამოსვლის წინ უმარბო მოესვენა პრზე, თავისთვის უბეჭო სულ ამითვებებული ჰქონდა ამ სცხებლით, მაგრამ მისი კაი ფერი, წითელი ლოყები თალში ეცა პლარტონს... რაც მეტეს უკვარებოდა — პლარტონს, თანდათან რწმუნდებოდა, რომ გულუკეთილი, კარგი ადამიანი იქნებდა ყოფილიყო“. სწორედ ასეთადა გამოყენებულ ეფ ელდარ შენგელაიას სურათში, რეჟისორმა აირჩია რბილი, ნახ სანის ნაკვიზიანი მსახიობი გიორგი ბუციანი და კეთილი თვალბინი (ე. ნუგარიძე). მას ელენეზე იგრძნობა არა გათხოვების სურვილი, ფაციფულიც, ანგარება, არამედ, უბრველეს ყოვლისა, სიბარბასლე. იგი თითქოს რეიბონისათვის, დიდი იჯახისათვისაა განენილი, რათა სიბრწნით და აღწრისთ გაუძღვებ სხლს, უბედურებისაგან დამთარის იგი.

გერებთან ელენეს ზნდმეტი მამულიანი ადგილი უკავია, განთხოვებით კი იგი, ბოლოს და ბოლოს, მიიღებს იმას, რათა თვინა, ბუნებას იმარბო, ოჯახს, და, რაღა თქმა უნდა, დიდიმას „გიატომ, რომ მას — მშენებს და უყინარს, ზუნება ამ წმინდათა წმინდა უფლებებს ვერ წართმევდა.

და აი, რა არის ყველაზე საინტერესო: ფილმში პლარტონი — გარჯანბითაც და ქციეთაც — ძალზე შეფუფრება დედინაცვლს. მსახიობი ი. ვახანაძე, რომელიც პლარტონს განსახებურებს, დიდბონი, წმინდა, სველიანი თვალბინი აქვს. ი. კახიანი პლარტონი აშკარათ კეთილი გულმოდრინე, პატრიანია, იგი, უწინ რომ იტყობს, „თეირობანი და დელიანია“, ამსთანავე, სინდისიერი, სამართლიანი და ადგილმჭკირე პიროვნებაა. ფილმში იოჯე, მერადება სეკენა, რომელიც არ არის კლდისმგელი მოთხრობაში. ბეკინა სამანშვილის მეგობარი — სოლოის მივლელი (ის კი არა, პლარტონს რომ გზაზე შეხვდება, სხვა) დღმომარტურად არუწყებს შვილს, რომ ამამისი იოლის შეითვას აპირებს. და მოუხედავად იმისა, რომ უკვე შოადაყო, მოვლელი პლარტონს მის ხელისგალოითანა მიწის ნაკითხე გახურებული მუშაობისას მოუსწრებს — პლარტონი ისე გაითობი სჭმობი, რომ შუადღის სიციხე არ უშლის ხელს. ფილმის დასასრულსაც სიციხე მოშობისას, რახევილს მას არასტ, რომელიც ბრედაყებისაგან საქარეობს მისალეუ საჩრელოზე ხელის მოსაყვინბოდ ესტუმბო პლარტონს. არისტოს კითხვებზე: რატომ მუშაობ, უკვე ხომ შუადღელია, პლარტონი ხუმრობით პასუხობს, რომ ეკლესიაში მურობის ხარი დროზე ადრე ჩამოპრეს. ამ ეპიზოდში მთელი სისრულით წარმოდგენილია პლარტონ სამანშვილის პიროვნება — შრომისმოყვარე, უწყინარი, ერთი სიტყვით, მიწის შვილი, რომელიც თაყვანს სცემს თელთ პურის მოშობებსა და უფროსთა პატივისცემის ძელითაიველ კანონს. შორტკონს და დედინაცვლის თეხმომბობის ამბავს. პლარტონი თაყვანდობილოდ ვარბობს, რათა დასაჯოს იგი ასეთი ვერანხისათვის, მაგრამ ელენესთან პლარტონს შეხედვისას მოწიწებით ქელს იხრის მის წინაშე და პარას გამოართმის — ბეკინა ია ელენე ნათესაების მოსახლელულბად მიეგზავრებინა. როგორ ამბობათავს ხელს ქალზე და ისიც თეხმომბე ქალზე? თავის უფლებათა დასაცავად აგრესიულობის გამოვლენა პლარტონს არ შეუფერის, ბრძობა — მისი ხაჩე არ არის. მისთვის ყველაფერი ის მიწის ნაკვლია, წილად რომ ხედა. ასე მშვილად იცხოვრება პლარტონი, რომ არა ვაჭირება, შიში მომალბისა, იმისა, რომ შვილები ულუკმამურიად დარჩებიან. შიშის წინაშე მშვილი

და ალაშქრითადაა პლატონი ერთადერთ დათმობაზე წავიდა — გადაწყვიტა მამამისისათვის ისეთი საცოლე მოეჭმინა, რომელიც შვილებს არ გააჩნდება, არ იხანდა იმას, რაც სხვა პირობებში პლატონსაც გააახარებდა — არ გაზრდიდა სამანიშვილების გვარს, იძირტომ, რომ მიწის სიკეთე იმათაც არ ჰყოფნის, ვინც უკვე გაჩენილია.

ამგვარი დათმობა იმ მარადიულ კანონთა დარღვევაა, რომელიც პლატონის სინდისი იყო. ამიტომაც სინდისი ქვეჩის. თავს დამტყდარ უბედურებაზე ფიქრისას პლატონი შემთხვევით კი არ მიიხსი იმ დასკვნამდე, რომ იმერთმა დასაჯა. ოთხის წინაშე მხოლოდ ერთი თანამოაზრი ახსენებდა — ხელმოწერა არისტოს მეერ შემოწმებული ქალაქზე: ბრეგამეებისაგან საქვრივის მოთხოვნით, რომელზეც ადრე უარი თქვა, პლატონმა უსინდისობა ჩაიდინა სიტყვა გაიტეხა. შერყეული სამართლიანობის აღსადგენად პლატონი არისტო ჩანაშაიძესთან მიდის, აძლიერს საქვრივის ასანახოაურებელ თამაშას და ხეის იმ დაწყვილო ქალაქს. პლატონმა გადაწყვიტა პატონისად მოქცეულიყო, მამ ისიც, ვინც ამ სამყაროში მოვლენათა მსგელობას განაგებს — იმერთია, თუ ბელი — მოწყალე იყოს პლატონის მიმართ — არ გააორჯიცის სილატავე ახალი ნათესაის, ზედმეტ მჭამელს მომატებთ, მაგრამ მოვლენათა მსოფლობას უკვე იმერთი და ბელი კი არ წარმართავს.

ამედ მძიმე, უკულომართი დრო. არისტოს სახლთან ის ერთი წამით გამოჩინეს თავის ჰემარტ — ლატაკ და დაღრევილ — სახეს. არისტოს სახლი — ჩვეულებრივი იმერული ოდა — ტრადიციული მეორე სართულის გარეშე დგას: იქ მხოლოდ ძელები და ჩალანგარია — საცხოვრებელი კი არა, საცხოვრებლის ჩონჩხი. საჭლის შესაკეთებლად არისტოს მეორე სართული დაჟწილა, ზელახლა ასაშენებლად კი ფული აღარ ეყო. საქმის ვამისწორებას იგი თავისი არანაკლებ გაღატაკებული ნათესავების შემწეობით აპირებდა. ასეთია ეს ცხოვრება — ლუკმა-პურისათვის, რამოინიღი გროშისათვის — აღამიანები მტრად ეკიდებიან ერთმანეთს.

თვით პლატონიც — ისეთიც კი, როგორაც იგი ფილმის დასაწყისში გვივლინობა — ჯერ იდიო ოდნაშალო და პრავმატულ ანგაროშ დაუბორჩილებელი — მოკლებულია უნარს შეპაროდეს ცხოვრებას ისეთს, როგორიც ის არის.

ირაკლი აბაშიძეს აქვს შთავაზნებული ლექსი „ხმა გოლგოთასთან“. ის, ვისაც მიმართავს ლექსის გმირი, ჯვარცმულად იწოდება. მაგრამ გოლგოთა, ჯვარცმა პოეტისათვის იმდენად ევანგელური ცნებები არ არის, რამდენად ის ტანჯვის ზოგადსაკაცობრიო სიმბოლოებში. სწორედ ჯვარცმულია ამ ტანჯვის განსახიერება, მას მიმართავს ლირიკული გმირი:

„ვარ მხოლოდ მდილი,  
ვარ ცოდელი,  
ვარ სამოწყალო,  
მაგრამ ხმა შენი  
ჩემებრ ქვეყნად  
სხვს ვის უგრძნია?  
შენ გულთა ხილივის  
შეუფე ხარ,  
მაგრამ, მოძვარო,  
ჩემებრ შენს გულში ჩაიხილოს,  
ვის შეუძლია?“

ტრადიციული, საუკუნეებით კურთხეული იერარქია ამ ლექსში შეტრიალებულია: თანგრძნობას, თანალომობას აღამიანი ყოველთვის ჯვარცმულთან ეცებდა. ტანჯვაში აღამიანი მას გაუტოლდა და აძალდა კიდევ მასზე — ჯვარცმული უკვე თვითონ ჰპოვებს თანგრძნობას აღამიანთან.



კადრი ფილმიდან. კირილე — ნ. ჩახანიძე, პლატონი — ი. კახიანი



კადრი ფილმიდან. ელენე — ე. ნუფარიძე, ბეკია — ვ. კახიანიშვილი

კადრი ფილმიდან. პლატონი — ი. კახიანი, მეღნო — ბ. ხაფავა







ვალეულო ადამიანი და ზოგადსაკუბრობი, მსოფლიო სიმშობლივით გათანაბრებულია, ისინი მონათესავე მოვლენებად იქნენ.

სეთი გათანაბრებულობა არა აქვს „სამანიჭილის დედინაცვლის“ გმირს. პლატონი სტრათონი შორილი და უწყყარია, სამართლიანი და საოცრად მომთმენია. იგი უყვარს გონივრულად გაიჭერა არ არის, რომელიც ვულვარული ცდილობდა. „გაყოფრახობის“ მედისა, თუ არ ვიცო რა გულისხმობს, სამყაროს და ცალკეული ადამიანის არსებობას რომ განაგებენ. ფილოსოფი პლატონი უხშირად დამორჩილებული ამ კანონებს და უყვარს აბიძგაში მათ. როგორც ბუნებრივ აუცილებლობას. ისინი მისთვის შორეული, ხელმძღვანელობდა მათებდა იქნენ და ახლა ადამიანისათვის გაუგებარია მათი საილუმო, ფარული არის და მიმართულება. ამიტომაც წესს პლატონი, წარა-მარა უკან იხილება: რამე ხომ არ დააშავია, ამ ძალბუნებდა კონფლიქტში ხომ არ შევიდეთ? მაგრამ რა? დრო გადის, მით უფრო რწმუნდება პლატონი, რომ ამ ანონებს უკვე ძალა არა აქვთ, რომ ყველაფერს ისე არ წარმოებინებინ, როგორც უნდა იყოს. იგი ვერ ხედება, რომ ბირობების მივსივლიდა და წინრიგის დამრიგებდა დრომ გათავის მხარდადობა კანონები. პლატონი ერთადერთი დამწმენკვს ხედაის თავის დედინაცვალში — ადამიანში, რომელიც თავისი სიმშვიდითა და უჩინარობით სულიერად ენათესავება მას. პლატონის ხუმი მტრობა დავიწყობისმიხედვით ეფუძნება მიმართ ეს უკვე იმის მანიშნებლობა, რომ გმირი, გაუცნობიერებლად, ის სიკეთელორი ნორმების ტყვეობაში აღმოჩნდა, მოყვასსაც რომ უბირობებს მტრად, ლუკმა-პირის საზოგადოებაზე აუბირობს და რაიმეობდა და ანაზებინ. ფილოსოფიაში პლატონი გამწვავებთ აცემას ფიჩხის კონებს სარაზზე და ობიბთ ყოველ ცხოს. მიზიკრა სამანიჭილი ეხვეწება უწინდებურად იოხიერითო, სიამაჰიბიბით, და ზოლოს თავის დამაძვირებლად იხვეწება — შემიბრძალეთ, რაზეც პლატონი ტანჯული ხშირ, გამომწვავდა ასახიხებს: „მე უმინებელია ეცნობი?“ ადამიანი, რომელიც ამ სიტყვებს წარმოთქვამს — ტრაგედია: სამყაროს მარადილად კანონმა, რომელსაც ის ემორჩილებოდა, რომელიც თმ ცხოვრებას ანავებდა, ვერ დაიკარა, ვერ იხსნა ადამიანი. არც მომავალი უკიდრს რამე უკიდრს: მხოლოდ სიბიროტისა და მტრობას მოსწავებს. პატიობარქალები ყოფის მარადილად კანონები დამეზო უკრულობან, ანაზებინ ინტერესთა ორომტრიალთო, ადამიანი მარტობისმტრად რჩება და მხოლოდ საკუთარ თავში თუ პპობებს საყრდენობ.

ახლა კი იმას უნდა დააბრუნდეთ, რითაც დავიწყეთ, — ფილოსოფი არქიტექტონისი, ისობიბორცილობას, რთხვსაც ზომაზე მეტად ვაწმენბული მიერე „სართოლო“ არაფორექციონალორად მოვიჩვენე. მაგრამ ფილოსოფი მთავარი იდის შოქში იგი არამც თუ აოკონაბელი, ორავანოლიყა. აქ ცხოვრება იშლება გმირის წინაშე, ასწავლის როგორ იცხოვროს. „შემთავაზებელი ითავაზებაში“. რეალური სინამდვილის პირობებში. მაგრამ პლატონი ტრაგედულად გვირდს უკლის ამ ვაკეთილებს, არ თორსებს მათ. სიოტრეს ამ სტრატის გარავანი მხარე — ის სასაცილო თავგანდავალაია, პლატონს და კორილოს რომ ვადადაბნად მოახაზობისას. მათი შინაგანი, სიღრმისეული არსი კი ის ფარულური უცვლელობაა, რომელთაც მეორდება ერთი და იგივე სიოტრესაც — „ჩართვისს“ სიტუაცია. კირილე ძალით წაათრებს პლატონს ვარ კარადილავებზე და შიშივედ მოტრწობს. აქ პლატონი ცისარლეს ატეხს ჩხიხში ებება: „შემდეგ ბორანზე უკიდრული პლატონი მონადირეთა მტრად იქნება და იძულებულია ცურავით მიადლოს ნაწიას; დაბლობის ვისობრა ოქნის ბნელი ხზინად გაიმინდება ძლიერი, ბანჯვლადანი ხელი წითელი მერვანის ავტრებულთ სავ

ხელთი და შეათრებს ლექნის კართან შეყოყმანებული პლატონს.

მაუტრებელი უმაღ ამჩნევს: პლატონისა და კირილს ქვევა ძაღზე განსხვავებულია, უტიოერთი აინნადიმდეგია, ამასთანავე აშკარად და მკვეთრად დაპირისპირებული ერთმანეთთან. პლატონს ერთი წუთითაც არ ავიწყდება რისთვისა დადავა ამ სიმორე გზას, ცილობებს ამას დაოკაშიროს ყველა თავისი მოქმედება. იგი შეგნებული ადამიანია, აქვს მიზანი და ამ სასაცილო და უახრო შეხმენივითა გაცქმე თვის წინრიგის დამეველ კავად წარმოიანებს. სრულად განსხვავებოლია კირილე. დარღმინებთ და მოქმეტი იგი მზადა შეორიბლეს ადამიანს ნებისმიერ საკრეფილთს, არა აქვს მნიშვნელობა რისთვის: შეიკრიბნენ ისინი — ჰანაწილეს თუ ჰორწილში. არ არის საჭირო მისი სადმი ჩათრევა — მისი ცხოვრების ახრეც სწორედ ამასვე, რომელიც ისინი, იმწუთსავდ ალიო ადლოს სიტუაციას, მის ტონს.

დასალოავებზე კირილე ჩვეული მკვეზრტყველებით მიუსამძიობებს ჰორისოტლებს მამის გარდაცვლებას; მაგრამ შეიკრებს თუ არა, რომ მიცვალბული ქალია, კირილე უთავი იცვლის ვაწწყობას და მწურედ დასტარის მას, დიდინაცვლის შობიბორბამდე კირილე აწწწარებს სასოწარკველი პლატონს, რომ ვერ ყველაფერს არ არის დაკარგოლი — გოგო თაიბინდა, ამასმი დაწრწმუნებულ ვარო, ხოლო თუ მიზე დაიბდა, თავად ვაგუწმულავდები ამ ვირავ და მოსაურ დიდაცაც, ამდენი ტანჯვა რომ მიავახე ადამიანებს, რომლობაც იგი მივიკვლევს. მაგრამ შეიტყობს თუ არა, რომ მათოლია მიზე დაიბდა, კირილე ათარც კი თორბის დაპარბული შეტრისძებზე. „ბიჭია, ბიჭია!“ — რაც ძალა და ოლნე აქვს კირილს კირილე და მხარაოლთა ცლის თონს პაერში. კირილსთვის არ არსიბობს დროით ვამოწვილო რიკვია, არ არსებობს წხიბობრივი ანინი — ნებისმიერ პირობებში იგი თავის კარავდ გრძნობს. კირილე არ არის შემეუბებელი რწმენითა თუ შიგნებელი არჩევანით — იგი ვაკლებით უფრო მწმინდელიყანია და მასშტაბობია, ვიდრე ნებისმიერი პრაქტიკული მიმოყრია. იგი შინაგანად ულსტრებული ადამიანია და ამირაბოვად აღიოლად ეგვრიბა ყველგვარ ცოლოლობებს. ნებისმიერ საზოგადოებაში, დალევს თუ არა, მზადა ატეხის ჩხიბი. იმ უთანხმობებსა და არეულობებს, სილატყვე და ანალორებს რომ თესვას, კირილის თავისი წვლილი შეიქმნა: თო და კირილე ერთი მიმართულებით „მოწმობენ“. მსახიობნ ნ. ჩაჩანიძე უმსანშნავად, დიდი გვიგნებითა და ტემპერამენტით, თოქმის ნოზობრიოციესული ვაქანებითა და თავდავიწყებით დასამშობს თავისი გმირის სინქრინელობას დროის მსვლელობაში სწრაფად ცვალებად სტრუაოიბთან.

თათომში არის ადირი, რომელიც მინდა სიმბოლორად აღიკვას: მძავაკობნ ბორნებად ვაძაბის. კირილე ცხნის ოლს ჩანსწილებად და ისი ცოლობებს ნაპირზე ვასკოსს, პლატონს კი თათონს ებრტეცი წყაოს. მამონ რთისეული მისი დაჟმორებებული ვავლაია წყლის ნავად მიავქს თან. ნაპირზე ვასკოს პლატონი სკოლინად ვაყოლობს მას თათოს, მაგრამ რამეინერე ხნის შოშოში მთავობები ცხნეს: ნაპირზე ნახავენ. ცხოვრება წმინდაწმუნ ცილობდა მიზანდასახული პლატონის მოაოთებას. ცდურნიებას, ჩათრავას. აქ კი თოქმის აპაიბორიბობული ნინაწი ვამოწმავნება: მიმინერე. ვაპაკვი ორინებს და ის ვააყვეთ რასაც ვიბრძანებენ. მაგრამ პლატონმა ამ ვაფრთხილებას ყურცი არ ათხივია. იგი ბრმად მიპყვება თავის მიზანს და, ძალა არ შესწერს ამოწობის ამ დაძაბირებულ პირობაზე. ვამოსტ, და სწორად კირილესა და პლატონის მოახაზობისა: ხიბდა სარათის დიდასწრისათვის ყველაფერი მნიშვნელობა მოაოქნება, რომ მოთხრობილი ამბის მიორე „სართოლო“ არანაკობთ უმწკვირვანლორია, მაგრამ ის მოაოქნებთ თოქმის ინტრიაის ვარეწე მიდინარებობს, სინამდვალეში კი ეს სა-



საკილო. ხანგასმულად ფარსული ეპიზოდები ისევე ჰორდება სურათს, როგორც ქართულ სიღარბს „ოდილი და დელია, თელაია, იო“, რომელიც არ გავწყდეს, რომ ვერც ახლა ამბობენ, არავითარ სემანტიკურ ინფორმაციას, მაგრამ ხანს უსვამს სიღარბს როგონ, მის მიკლოდურ ნახატს. აქაც ასევე — ფაბლოს ამ მეორე „სარ-თულში“ მოიხილება და თანდათან ძალს იკრებს დრო-ის ვითარებასთან. ცხოვრების უხეშ სიმარტულთან გმი-რის განვითარების თემა.

ღღარა შეხვედრას წინამორბედი იოი ფილოს ამ გი-რები ერთი მეორის ანტიპოდები იყვნენ. მოქანდაცი „არაჩვეულებრივი გამოყვანიდა“, როგორც ირკინი, ყოფად გადაიყვალა. ფილოს გოლისათვის მოქანდაკე უკემოვნო საფლავის ძეგლებს აქანდაკებდა და სასოი-ბის უფრთხილდებდა პირობის მარმარალოს ლოის, რათა ოდესმე მისგან მშვიდობიერ ქანსაიბა გამოიძიონა. მაგრამ მისი ოცნების განხორციელებას ბედი არ ეწერა და მოქანდაკე ლდი თავის მოწვევს ახუქა: ახალგა-ზრდები უფრო ბედნიერი იქნებიან.

ასე თქობრას ყოველივე თემა. „შეიკლებში“ ჰაბიო ერთობლივ უარს ამბობს ყო-ველივე მიწიერზე — მამის კალებს გასატუმბებლად ქინდება ღარაკებზე, შიშველი-ტრეტულ და სარითადე თანაინახისაგან გაროყოლ რჩება — ციხეში მოხვდება; ეს გარეგნობა მის სულიც არ აღიზნებს, ვინაშად იმთა-თისი, იოსთნაჲ მს. არიერ ჰქონდა საქმე — წყრილი და ინგარებანი ინტერესებით დაკავებული ადამიანებისათ-ის — ერთობლივ უცხო და გაუგებარი იყო. მხოლოდ ცი-ხეში მიაჯინ მან სულიერად ახლებლად ადამიანს — ხა-ჩირაღმშემოდო მოხოც ქრისთოფორის, საუბარის ახატ-ობიანს და მასთან ერთად შესასხ ხორცი თავის ოცნე-ბას — უიანაური და წარმოუდგენელი მფრინავი ანათა-რით ცაში აწერა, რათა თავის საყარებლ მარჯობას დაბრუნებოდა. მაგრამ მარჯავდაც ვერც ერთობის სიყვარული გაიგო და გვირა მისი დიდებულები მოიწვიდა.

რეკისორის ახალი ფილოსში ორივე გმირი თითქმის პა-რადოქსულ მთლიანობად იქცა: პლატონი არ ერიდება, არ გაუბრებს, ყოითი საქმეებს, უფრო მეტიც, თათქმის მთლიანად ამ საქმეებითა დაკავებული. იგი უთავის სიყმს კანონებს, ცილობის ოცის სამართლიანი, მაგრამ ეს გულმოდგინება, ჩაღონი ამაჲ, მისი ოცნებების ოს სურათლების განხორციელებას ბედი არ უწერია. ვაქ-ტიორად პლატონი ისეთივე უცნაურ ადამიანად გვევ-ლინება, როგორც ერთობლივ. მაგრამ ამ უცანასელოს უცნაურობას მისივე ნება-სურვილი და არჩევანი გან-პირობებდა, ყოითი და მორჩილი პლატონი კი უცნაურ ადამიანად ცხოვრებამ აქცია — დაწვრილმანებულმა, უ-დიდლო და ამბიციურ უხევი ცხოვრებამ.

პლატონი თანებდა, დაეპირიოთ ამ უდიდლო, თქმ-ცა სწორ, წესიერ ცხოვრებას, ამიტომაც იგი ტრაგედუ-ლია. მას არ შესწევს ძალი „არაჩვეულებრივი გამოი-წინს“ მოქანდაკისათვის ირითი შეხედვის იმას, რასაც ქმნის და ამით სულიერად მაინც ძლიის ცხოვრების პრა-მატიკას. ამ აზრით პლატონზეც შეიძლება თქვას, რომ იგი შერეული-იდეალისტი, მაგრამ შერეული-იდეალი-სტი, რომელიც დანებდა და თავისი იდეალური პრინცი-პების ცხოვრება ვერ შეძლო.

რომანტიკოსებიდან მიყოლებული დღემდე, მრავალ რომანში, პიუემას თუ თქომში წარსული, განსაკუთრე-ბის ნახებური ყოფა, თქომოდგენილია იდეალიზირებუ-ლი სახით, როგორ „ოქროს ხანა“, როდესაც უსუსესე-ბი სიბრძნით გამოირჩეოდნენ, ჰაბუკები — ძალღონობა და სიმაგალი. ხოლო ქალები — ენით უთქმელი სილამა-ზით. ყველა ოთისმომოშობით ცხოვრობდა და თქვი ამ ოქროს ხანაში“ რაიმე დავა ამოცანდებოდა, ის უძალი. წინაპრთა მარადილი კანონები თანახმად გა-დაიკრებოდა ხოლმე. ელდად შეხვედრათა იმ უმარტოთა-განია, რომელიც ვთავაზობს სულ სხვა წერტილიდან

შეხედვით ამ „ოქროს ხანას“, ცილობს ამ მარადილი სიბრძნის, სიქველად და რამდენიმე წლიან მარადილად დავაწვანის სამშინსად ადამიანური ღრამები, ყრბით ინტერესების შეგახება, ან სულიც ყოველდღიური კი-ნელობა.

ამასთან დაკავშირებით შეიძლება საუბარი ე. შენგე-ლიას რეკისორილი ხელწერის ახალ ნიშნებზე, ამ ნი-შანს შეიძლება მზარდი ანალიტიკობა ეწეროდეს, მა-გრამ საქმე ტენიანები კი არის, აზამდე ის არსებითი, რაჲ ერთობით უნიკიტების ქართული რეკისორის შე-მოქმედების მიმდინარეობას. „არაჩვეულებრივ გამოი-წინა“ და „შერეულობები“ ხელოვანის უსრულდება ცირი-თადდ გმირებზეა გამახვლებული: მას ისინი უყვარდა, იგი მათ, შეიძლება თქვას, ჩიერ თვალწინ ქმნიდა. რე-კისორი ვალერებოდა მათ, ტრებოდა მათი ცქერით, უწეროლის დეტალმდე ამონებოა მათი სულის ყოველ მოძრაობას, და რაღა თქმა უნდა, ონდავ დასცინოდა მათ, მაგრამ სიყვარულით დასცინოდა. ეს გმირები ასა-ხელი სამყაროსად აღმოცინებოდნენ და შინაგანად ოსწვრებდნენ მას. აქ, „სამანიშვილის ლედინაცვალში“ პირობიტობი შებერებულა. რეკისორის ყურადღება გმირის ფინოქმდელურ პიროვნებზე კი არ არის გამა-ხვლებული, არამედ გმირი ფილოსში აღიქმება როგორც ინდიკატორი, როგორც ლაქმესის ქალაქი, რომლის წყა-ლობითაც ულინდება და თვალსაჩინო ხდება დროის ნიშ-ნები. როდესაც იმ ხნოვანებას საყრდენება, რომელია იმდროსაც აპირება ცხოვრების პლატონი, მზარი გაიჩი-ნეს, მსხრევეა იწყის და ჩიენ გმირი ქვეშ მოიყოლებ-ს. ამიტომაც „სამანიშვილის ლედინაცვალში“ რეკისორ-ის ყურადღება პერსონაჟთან ვადატანალია იმ სიტუ-აციის დრამატუბის გამოსავლინებულად, რომელიც ადა-მიანს ერთი გოჯი მიწის ნაკვეთისათვის სულ წააწყმე-ლინებს.

კლდიაშვილის მოთხრობის ასეთი დრამატული (უჯრო სწორად — ტრაგიკომიკური) გააზრება ძალზე განსხვავ-დება 1927 წლის ვიანახავილისაგან. კინოკრიტიკები, უპირილეს ყოვლისა, აღნიშნავენ ბენიშვილის და მარ-ჩანიშვილის სურათის სატარებლ მიმართულებას: იქ ყოველივე დავიანება და განქარვება ჩქვედნებარებოდა. რაღა თქმა უნდა, იმ კლდიაშვილის მოთხრობა, ისევე როგორც ყველა მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, განსხვავე-ბული ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ამიტომაც არ გვიკვირს, რომ თილის ავტორებმა მას მრავალი ახალი ეპიზოდი დაამატეს ეს ხომ მოთხრობაში არსე-ბული მოტივების გასავითარებლადაა გაკეთებული. პირველ ეკრანახავის ავტორები, როგორც ჩანს, იმ სიტუაციით ხელმძივანებოდნენ. თავად მწერალს რომ უთქვამს თავისი მუდმივი გმირების — ვალატაკებულ ახნაურების შესახებ: მათ აღბან, შეიბარებულა კვიცი, ასეთი სასაცილოები რომ ამ ყოველივეს. ასე რომ, სურათების განსხვავებას განსაზღვრავს არ მთლად მოთხრობის მასალა, რამდენადაც ის ისტორიული პერი-ოდი, რომელიც ორივე ფილოს იდგებოდა. 1927 წლის კლდიაშვილის მიერ აღწერილი ცხოვრება ახლანდ ახლა განხილვი რტაბი. ომავალით, ძველი ცხოვრების წესზე გამარჯვების ატმოსფეროში ყოველივე გრატა-ლურად იგზობოდა, ახლა კი, ნახევარი საუკუნის შემდეგ, უფრო სლად, უფრო ზუსტად რომ დეტაბ, დღევანე-ლიერებულად შეიძლება შეხედვით იმ განხილვი ცხოვ-რებას: ერთის მხრივ, დაიხანთან მისი მორალურ-ხნეო-ბრივი კანონები უპირსაქტივობა, მეორის მხრივ, იო-თანგაგნობით ადამიანებს. ამ კანონებმა სულიერად რომ დაამახინეს. სწორად ეს ჰქონებოდა და ანალიტიკური ხედვის წერტილი შეადგენს ელსარ შეხვედრის თე-მის ღირსებას.

წერილი გადმოშვებულია ვერნალდან „ისქვისტო კინო“ 16 7, 1979.



# ქართული რეჟისურის ისტორიისათვის

ვასილ კიკნაძე

მსახიობის შემოქმედებით ბუნების ახსნისას იგი მიუთითებს, რომ „დაწვრილებით უნდა შეისწავლოს დრამატულმა მსახიობმა ცხოვრება. ხანდახან თვით უმნიშვნელო წვრილმანიც კი სიცოცხლესა სდებს რომელსაღე ხასიათს“. ცხოვრების სინამდვილიდან მიღებული შთაბეჭდილებები, მისი ცოცხალი იმპულსები სინეღლესა და სილამაზეს ანიჭებს მსახიობის შესრულებას. მაგრამ მსახიობი არ არის ბუნების უბრალო მიმბაძველი, ცხოვრებისეული ტიპების ილუსტრატორი. „მსახიობი იმ პირად იქცევა, რომელსაც წარმოადგენს და გარდაქცევში იგი ხედავს სიხარულს და სიამოვნებას“<sup>16</sup> — წერდა ვ. გუნიას. აქ ორი ხელოვანის აზრთა სრული თანხმობევაა. რეალისტ მსახიობებსა და რეჟისორებს მხატვრული პოზიციაც მსგავსი აქვთ. ვ. აბაშიძის აზრით მხატვრულ სახეს სცენაზე წარმატება არ ექნება თუ მსახიობმა ცოცხლად და საინტერესოდ არ გამოხატა იგი. სცენური ფორმა უკეთ უნდა ავლენდეს გმირის შინაგან ცხოვრებას. ვ. გუნიას აზრითაც „რაც არ უნდა კარგად თამაშობდეს აქტიორი, თუ მას აკლია გარეგანი გამოსახვა შინაგან გრძნობათა, ყოვლად შეუძლებელია, რომ მისმა თამაშობამ ძლიერი ზეგავლენა იქონიოს ხალხზე“<sup>17</sup>. შეხედულებათა იდენტურობა ქართული რეალისტური სასცენო თე-

ორიისა და პრაქტიკისა ერთიან მძლავრ დინებაზეც მეტყველებს. ვ. აბაშიძე, ვ. გუნიას სწორ მეთოდოლოგიურ საფუძველზე ზრდიან მსახიობებს. თავიანთი დადგმებით პრაქტიკულადაც ადასტურებენ რეალიზმისადმი ერთგულებას.

ვ. აბაშიძე დიდ ადგილს უთმობდა როლის მომზადების პროცესის მისი არსის ახსნას. ახალგაზრდებს ვაწარმოებდა თუ რა ადგილი ეკავა ყოველ დეტალს მხატვრული სამუშაოებათა რთულ კონფლიქტში. „როლის უცოდინარეობა შეურაცხყოფაა ხელოვნებისა“ — ამბობდა იგი. სამწუხაროდ, „ხშირად ხდება ხოლმე ამგვარი უწყობა ჩვენს სცენაზე“ — დაასკვნის თეორიისტიკივით.

ვ. აბაშიძემ კარგად იცის, რომ პიესის მომზადებისთვის საჭიროა გაიზარდოს რეპეტიციების რაოდენობა. სპექტაკლის შექმნის პროცესი მოითხოვს ხანგრძლივ, გულმოდგინე მუშაობას. „რაც ბევრჯერ გვექნება რეპეტიცია უკეთესია“, რადგან „რეპეტიცია სული და გულია ყველა საქმეში და განსაკუთრებით კი დრამატულ ხელოვნებაში, მსახიობი ვალდებულია რეპეტიციაზედაც ისე თამაშოს, როგორც თვით წარმოდგენის დღეს“<sup>18</sup>. თავის დროისათვის მეტად უნიშვნელოვანი აზრია განცხადებული. საქმე ის გახლავთ, რომ მე-19 საუკუნის თეატრში (და არა მარტო მაშინ!) მსახიობების დიდი ნაწილი რეპეტიციას ისე უყურებდნენ, როგორც ერთგვარ ტექნიკურ პროცესს. ზოგი რეპეტიციას გადიოდა სპექტაკლის სტრუქტურაში.

ვაგიტრუბა. იხ. „საბუთო ხელოვნება“, № 11, 1979.

16 ვ. გუნიას, „ხელოვნება“ 1953, გვ. 82.  
17 ლ. აბ. წიგნი, გვ. 86.

18 ვ. აბაშიძე, „ხელოვნება“, 1951, გვ. 34.

პარტნიორებთან დამოკიდებულებაში გარკვევის მიხედვით. მათ მიჩნდათ, რომ პრემიერაზე შესვლამდე „ხანდელი თამაში“ ვ. აბაშიძე კითხულობს: „თუკი წარმოდგენის დღეს ითამაშებ, რეპუტაციაზე რატომ არ შევიძლია?.. რეპუტაციის დროს მსახიობმა ყველაფერი უნდა უკეთალოს და დაივიწყოს, მთლად სურადღებად გადმოქცეს და შესისხლხორცოს ცხოვრება, ხასიათი და თვისებანი იმ კაცსა, რომლის წარმოდგენასაც აპირებს: ყური მიპყროს, როგორ გვიღებთან სხვა მოქმედნი და ამისგვარად გამოხატოს თავისი გონიბიანი. არის დასწავლის დროს აუცილებელს აკტირობებს შეადგენს ნამდვილი კილო“<sup>19</sup>.

როგორც ვხედავთ, ვ. აბაშიძე ძალიან ფართო პლანში წარმოადგენდა მსახიობის პირობებებს. მისი რეჟისორული ზოღაწერა სწორედ ამ მხრივ იყო საყურადღებო. მან გააფართოვა რეჟისორის მოვალეობანი აღმაღლა მისი როლი მსახიობის შემოქმედებაში. იგი დიდი პროფესიონალი იყო და ამ მხრივც ისტორიული როლი შეასრულა კრითულ თეატრში. რუსეთურაში ვაძლურა პროფესიონალიზმი, სპექტაკლის დადგმითი მხარე, რომელიც ამ პერიოდში ზოგჯერ ხელოვნების დონემდე ვერ მალდებოდა. რეჟისურას დაუახლოვდა როული ამოცანა: სპექტაკლის დადგმებთან ერთად უნდა აღეზარდა მსახიობი. მისთვის ყველაზე კარგად დადგმული სპექტაკლი ის იყო, სადაც უკეთ ვლინდებოდა მსახიობის პროფესიული ისტატობა.

ვ. აბაშიძე თეატრს ხელმძღვანელობდა 1821—85 წლებში. ეს იყო საუკეთესო პერიოდი მუდმივმოქმედი თეატრის ისტორიასა. ამ თეატრში პირველად დაიდგა „ამლედი“, „იენიეცილი ვაჯარი“, „მეფე ლიონი“, „სამშობლო“, „რევიზორი“, „არსენა“, „ხანაშა“ და სხვა პიესები. მაგრამ ვ. აბაშიძე უპირველესად მსახიობი იყო და საკმაოდ ფრთხილად გვიღებოდა რეჟისურის წარმოჩენის პირობებს. მისი თეორიული ნააზრევი და პრაქტიკული საქმიანობა იბეჭეტრად ამაღლებდა და ამპლავებდა რეჟისურის პოზიციებს, მაგრამ, როგორც მსახიობი მოთხოვდა რეჟისურის უფლებების რეკლამენტაციას. ამ მხრივ საინტერესოა მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის მსახიობთა „წერილი რედაქტორთან“, რომელსაც ვ. აბაშიძე აწერს ხელს. მათ თეატრის განსწესის წლისთავზე მოითხოვს რეჟისორის გ. თუნიშვილის გადაყენება. „გამაყდილებით, დავრწმუნდით, რომ თვით ჩვენგან არეულ რეჟისორს გინებდენი სცენისა და იმის ტენევის ცოდნაც არ ჰქონია, — ვერც გამოთქმას ვასწავლიდა, ვერც მიხრა-შოსრას, ვერც სცენაზე მოძრაობას თვით პიესის აზრისამებრ“<sup>20</sup>.

ერთობ მიწვევოვანა დოკუმენტია. მსახიობები უკვე თანდათან ეგუებან იმ აზრს, რომ რეჟისორმა მათ უნდა ასწავლის „გამოთქმა“, „მიხრა-შოსრას“. რეჟისორმა მათზე მეტი უნდა იცოდეს, უფრო ღრმა მოაზროვნე უნდა იყოს და ა. შ. თუ ვერ ასასუბობს ამ მოთხოვნები, იგი არც თეატრს უნდა შეუთარობდეს. აქ მიწვევოვანა არა იმდენად გ. თუნიშვილისა

ლის პიროვნება, არამედ თვით პროცესის მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობისა. პროცესში კი ნათლად ჩანს მათი შინაგანი წინააღმდეგობა, ბრძოლა, რომელიც ერთობ ხანგრძლივი და წყვევე გამოდგა.

ვ. აბაშიძე სულშივე მოუხდა გ. მესხთანაც, მაგრამ ეს იყო პოლემიკა სულ სხვა ასპექტით. შეწხვევას, რომელიც თეატრში მიმხდარა, კონფლიქტის ხასიათი მიუღია. ერთ-ერთ სპექტაკლში მსახიობ სეპარნიძეს კარგად არ სცილდნია როლი, ამასთან ერთად თურმე იგი წარმოდგენის „დასეს ულაგო აღაგას დეცა“. ამის გამო მსახიობი დაუჯარიმებიათ: ვ. აბაშიძეს სასჯელი უსამართლოდ მიუწინეგია, რადგან სეპარნიძეს მხოლოდ ორი დღე ჰქონია როლის მოსამზადებლად. ჩვენთვის ძველია საუკუნე წინათ მიმხდარი კონფლიქტის დატელების განხილვა, დადგენა იმისა, თუ იგი იყო მართალი. მოთავარი სულ სხვა რამაა: ვ. აბაშიძე მოითხოვს, რომ ამიერიდან გადაწყდეს: 1. დავალებული იქნას ბატ. რეჟისორი, რომ არ შეეძლოს მსახიობის დაყვარება რეპეტიციის დროს, არცა უზრდელად მოაყრობა და უკეთ დაამავოს რამე მსახიობმა მოსცენდობდეს დაუყოვნებლად თეატრის მმართველს ამხანაგობას. 2. დავალებულ იქნას ბატ. რეჟისორი, რომ ყოველთვის დროზე უროდებოდეს გაგრემ უროვნებთან და ცნობის მოყვარე პირთა დასწრება რეპეტიციებზე“<sup>21</sup>.

დამოწმებულ წერილში კარგად ჩანს, რომ იგი დაწერილია გამომდელი მსახიობისა და რეჟისორის მიერ. თითქოს ნასში საკამათოდ არაფერია. რასაც აბაშიძე მოითხოვს, ყველაფერი სამართლიანია. მაგრამ ეს მანიც საკითხის, ასე ვთქვათ, ფორმალური მხარეა. სინამდვილეში კი ეს არის რეჟისორის „დიქტატურის“ წინამძღვრე გამოხატვა. რეჟისორთა მოძღვრებული ავტორიტეტი, მისი ვასრდელი უფლებები ადვილი მოსათმენი აღარ არის. ვ. აბაშიძე, როგორც დიდი მსახიობი, გრძნობს, რომ თანდათან ფრთხილ ეგვეცემა მსახიობთა სრულ ავტორიტეტის, მსახიობი მორჩილი ხდება, მთავრდება არტიტული გაპრიზების საუკუნე.

ჩვენ ვლამარაკობთ არა მთორე ხარისხივანი მსახიობის წინააღმდეგობაზე, არამედ დიდი ხელოვანის პრეტენსიუც, ერთის მხრივ. ვ. აბაშიძე რეჟისორი, აღმწრდელი, სხევისთვის ჭკუისდამრიგებელი მასწავლებელი, სამამალითი ხელოვანი და მთორეს მხრივ „თავისებურ წირვას“ მიწვეული, თავისუფალი, თვითმყოფადი არტიტული ინდივიდუალიზმით განიერიებული მსახიობი. თეორიულად იგი სხვებს ასწავლიდა, რომ რეპეტიციაზე ისევე უნდა ითამაშო, როგორც წარმოდგენაშიო, მაგრამ როცა მას იცივებს შესრულება მოსთხოვს, გააყრა. რეპეტიციის დროს მარაბელმა მიბრძანა სწორედ ის მეტამფაზა, როგორც თვით წარმოდგენას დღეს. ამის აღტრულება მე ვერ

19 დას. შრომა, გვ. 35.

20 ვ. აბაშიძე, „ხელოვნება“, 1951, გვ. 49.

21 ვ. აბაშიძე, „ხელოვნება“ 1951, გვ. 62.





შეგქელი და ამიტომ 12 მან. 50 კაპ. გადამასხდევინა<sup>22</sup>. ხე-  
დაფი? — რას უწოდებ რეესისორი მანაბელს? როცა თავად  
დღამდა საქეტყალის მსახიობისაგან ხომ იგეგმა მოთხოვდა?  
ნთუ მან შეიკვალა პოზიცია? რასაკვირველია არა, არაგი-  
თარი ცვლილება არ მომხდარა. მსახიობი გ. აბაშიძე დაუ-  
პირისპირდა რეესისორ გ. აბაშიძეს ამ შემთხვევაში ი. მანაბე-  
ლი, როგორც რეესისორი, გ. აბაშიძის რეესისორულ პოზიციებს  
ცვატს. ისეთივე შემთხვევა მომხდარა ილ. ჭავჭავაძის რეჟე-  
ტიციაზეც. ილ. ჭავჭავაძემ არ აპატია თავის საყვარელ მსა-  
ხიობს რეჟეტიციაზე დისციპლინის დარღვევა, იგი დააჯარიმა  
წესისამებრ. გ. აბაშიძე კი ჩივის: „ილია ჭავჭავაძეს რაღა  
დაუშავებ? რეჟეტიციაზე გაიხსლით დასაწმულ დროს. ვიცდი-  
დი, სუფლითი არსად არის, ვკითხავ ერთს, მეორეს. გვე-  
ღირსება რეჟეტიცია თუ არა? ყველამ მიპასუხა სუფლითი  
არ გვეყვება, ვკითხე რეესისორ (ილია ჭავჭავაძე) სუფლითი-  
სა, — მე რა ვიცით, რაღა განგებებინა, ავდემი და წამი-  
ვედი“. ილია ჭავჭავაძემ კი უსამართლო ქვეყნისათვისა და  
რეჟეტიციიდან გაქვეყნისათვის იგი დააჯარიმა<sup>23</sup>.

ჩვენს მიერ აღმოჩენული ფაქტებიდან ნათლად ჩანს, თუ რა  
დიდი წინააღმდეგობებით იკვლევდა გმას ქართული რეჟისუ-  
რა: სალოტურაციოდ უნდა დავასახლოთ კიდევ ერთა ფაქ-  
ტი. მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის დაარსების წელ-  
სვე მოხდა მსახიობებისა და რეჟისორის შორის განხეთქილე-  
ბა. დასში დიდი უკმაყოფილება გამოიწვია გ. თუმანიშვილის  
ზოგიერთმა დამოუკიდებელმა აქტივამ. ამის პასუხად მსახიო-  
ბებმა, კ. ყიფიანის მოთხოვნით, წერილი მიუწერეს რეჟექ-  
ციას „რეჟისორის მოთხოვნა, როლი და ადგილი თეატრში“ —  
ასეთია წერილის სათაური, კ. ყიფიანი და სხვა მსახიობები  
ცოცხტას აძლევენ რეჟისორს. კითხვარში როგორც ჩანს იმ-  
ჯამდროსი მსახიობის დამოკიდებულება რეჟისურისადმი.  
შესაძლოა, აქ ბევრი რამ მართლაც იყო, ვერცის მართლაც  
არ აკმაყოფილებდა დასს გ. თუმანიშვილის რეჟისურა, მაგ-  
რამ მასში უფრო ზოგადი და ისტორიულად მნიშვნელოვანი  
ტენდენციის გამოვლენა უნდა „რეჟისორის შემოქმედებასა და  
ბიზნესითი აზრი“ — ვკითხულობთ წერილში. საინტერესოა მე-7 კით-  
ხვა: „რათ აჩენს თავს რეესისორი — თავის კერძო მოქმედე-  
ბით, ფიქრობ იმას აქვს რაიმე განსაკუთრებითი ძალა ჰოლ-  
ტრუპაზედ“. ხოლო მე-9 კითხვარში წერია: „პოესების ამირ-  
ჩევა მართო რეესისორისაგან — არის დარღვევა ჩვენი წეს-  
დებულებისა, ამხანაგობისა“. აშკარად ჩანს, რომ მსახიობებს  
უჭირთ შეგვიონ ერთმართველობის პრინციპს. მათთვის უცნა-  
ო ერთი კაცის დიქტატორ. მსახიობებს კოლექტიური ხელშეკრე-  
ვნილება მინიმალური უმოთაურეს ფორმად. თეატრის ისტორიაში  
ეს არც პირველი და არც უკანასკნელი სურვილია. თეატრის  
ხელმძღვანელ რეესისორთან მსახიობთა კონფლიქტის დროა ყო-  
ველთვის წინა პლანზე წამოიწვევა ხოლმე კოლექტიური ხელ-  
შეკრევის ნიშნების იდეა. ამ ხერხს კარგად იცნობს ძველი და  
ახალი თეატრის ისტორია მსოფლიო მასშტაბით. ბუნებრივია,  
რომ იგი უფრო მწვავე ხასიათს მიიღებდა მე-19 საუკუნის ში-  
ხიან წლებში. იმდენად მძაფრი და მოუთმენედი ყოფილა მსა-  
ხიობთა რეაქცია, რომ კ. ყიფიანის კითხვარი დაწერილია 1879  
წლის 22 სექტემბერს. ე. ი. მუდმივმოქმედი თეატრის დარ-

სებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ. მეტიმსჯეტი ნაქარაი ხომ  
არ იყო მსახიობთა რეაქცია? სურის მოთქმაზე ვერ მასაქმობს  
რეესისორი და უკვე მისი მოხსნა მოითხოვდა.

ერთ-ერთ კითხვარში წერია: „ცოტათი იმეც გონებულებასა-  
ლი აქტიორი, ვერ დარჩება ტრუპაში ამისთანა რეესისორთან,  
რომელსაც არ გავგებთ თავის საქმეზე<sup>24</sup>. აქვე ჩამოთვლილი.  
თუ რა შეადგენს რეესისორის მოვალეობას, 1. არტისტებს ას-  
წავალის თამაშობა, 2. მიხედა-მოხედავა, 3. საზოგადოდ სცენუ-  
რი ხელოვნება, და 4. მისცეს გარეგანი ლაზათი და სიმშვენი-  
ერ წარმოდგენას“. ამის გარდა რეესისორი ვალდებულია: 1-  
1. „იყოთ თავგანდობარ ტრუპის ხელმძღვანელს, 2. ხელმძღვანე-  
ლობა მისცეს მათ მორიგებათა შესახებ პიესის არჩევასა, 3.  
როლებს დარიგებისა, 4 წარმოდგენის დღის დანიშვნისა, არა-  
კითარი გადაწყვეტილებითი ხმა და ძალა არ უნდა ჰქონდეს  
ხელმძღვანელს<sup>25</sup>.

ამ საინტერესო დოკუმენტში ჩანს, რომ ბევრი რამ, რასაც  
მსახიობები მოითხოვენ, სამართლიანია. რეესისორის ფუნქციო-  
ნის განსაზღვრისას იგრძობა თეატრის წაღალი დაუკვლევ  
მსახიობის ხელოვნებას, თეატრში დამყარდეს დისციპლინა.  
სპექტაკლები გახდეს სანახაობითი, მაგრამ ამავე დიკუმენ-  
ტში ისიც კარგად ჩანს, თუ როგორ ზღუდავს თეატრი რეჟი-  
სორს. მას არ უნდა, რომ რეესისორს ჰქონდეს პიესის არჩევის  
სუფლბა, დამოუკიდებლად არ უნდა მოქმედებდეს, დადაწე-  
ყვეტილებითი ხმას არ უნდა ჰქონდეს ხელმძღვანელს, მთავრ  
დასს კეპენტი, რომელიც უფრო მოგვიანებით არს დაწერილი  
ეკივანი მსახიობთა რეესისორის დამოუკიდებლად მსახიობთა-  
შეკრება. მისი აზრით ამ რეესისორის დისციპლინაც კარგი ჰქონ-  
და და მსახიობთან მუშაობაც ცდილობ. შექსპირის „ვენეციელი  
დაკრის“ დადგმის დროს მ. ბებუთაშვილს პატარა „ექსპერი-  
მენტის“ ჩატარებისა. მსახიობთაშვილის დაუვალეობა რამდენ-  
ჯერმე წაიკითხათ პიესა. ერთი გვირის შუადღე შეუკრეპია  
დასი და უთქვამს: „აიღეთ ქაღალდი და ფანჯაოი, დასხდით  
აქ და აკვებ დაწერეთ ამ დრამის შინაარსი — დასწერეთ ის,  
რაც რეჟისორი გვსმით შექსპირის ხელმძღვანელს“. ამ თავისებურ  
ცხამცდას თურმე არავაზ არ გლოდა. „ყველაზე გამჭკრდნენ,  
ჩამოვარდა ხანგრძლივი სიმუხე“. ბებუთაშვილს შეუკვარა:  
„დაწერეთ“, „დაწერეთო“. სცვა და გზა ჰქონდათ, ზოგა და-  
წერია, ზოგა ვერა. რეჟისორი გაბრაზებულა, უყვრია. ასე  
გინდათ მსახიობები გახდეთ? მსახიობები კი არა, მეწაღეები  
ხართ. შემდეგ დაწყარებულა. მიცვა როლები და იმდროთა  
რეჟეტიციის შემდეგ სპექტაკლი მაყურებელს უჩვენა. წარმოდ-  
გენას გაუმარჯავია. კ. ყიფიანი წერს: „მამინ ვიგრძობითი, რომ  
რეესისორი სწორედ ამისთანა უნდა ყოფილიყო, რომ თავისი  
ნოთხოვნილებით შეასწავლოს მსახიობის თხოვლების შინაარსი,  
შეათვისებისის ავტორის აზრი და შეაგნებინოს მოქმედ პირ-  
თა ურთიერთშორის კავშირი<sup>26</sup>.

ოცდაათი რეჟეტიცია იმხანად ცოტა არ იყო. ქართული  
თეატრის ისტორიაში იცის, რომ „მეფე ლიონ“ პირველად ასი  
რეჟეტიციით დაიდგა. კ. ყიფიანის ცნობით, ილია ჭავჭავაძე-  
სა, ვანი მანაბელისა და მიხეილ ბებუთაშვილის ხელმძღვანე-  
ლობით ასი რეჟეტიციის შემდეგ ჩნდა წარმოდგენითი „მეფე  
ლიონი“. ლიონის როლს კ. ყიფიანი ასრულებდა. ორივე შემ-

22 გ. აბაშიძე, „ხელოვნება“ 1951, გვ. 48.  
23 იქვე.  
24 იქვე.

24 კ. ყიფიანი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 61.  
25 იქვე.  
26 კ. ყიფიანი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 20.



სხვაგვარი მისი მკუწელებლა, რომ ქართული თეატრი დიდი ყურადღებით მუშაობდა შექაბრის ტრავედიების დღეგამაზე.

მ. ბუბუაშვილის რეჟისურისადაც გ. ყიფიანის მხარდაჭერა ქრისტი მხრივ რეჟისორის ნიჭიერების ადარებას ნიშნავს, ხოლო მეორეს მხრივ მას გარკვეული ფსიქოლოგიური მისჯულები გააჩნია. მთავარი ის არის, რომ სპექტაკლმა გაიმარჯვა. ასეთ შემთხვევაში მსახიობები ადვილად მუშტევენ ხოლმე რეჟისორის უხეშობას. ასე უფილა წარსულში და ასეა დღესაც სულ სხვაგვარ იყის იქნეს უხეშობა, როცა სპექტაკლი ჩავარდნას, მსახიობთა მრისხნება თავს დაატყდება ხოლმე რეჟისორს.

გ. ყიფიანის წერილებიდან ჩანს, რომ მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობის ისტორიაში, იმთავითვე დაპროგრამდა ზოგი რან; შეიძინა „მუდმივმოქმედი ფაქტორის“ მნიშვნელობა. თაობიდან თაობებს გადაეცა თანდაყოლილი, თეატრის ბუნებისათვის დამახასიათებელი შინაგანი წინააღმდეგობა ფიქრით უფრო რელიეფურად ჩანდა მკვნი, როდესაც რეჟისურა ჯერ კიდევ არ იყო ფორმირებული, არ ქმნიდა თავისი გამოყვეული სახე და ადგილი. იგი სჭირდებოდა მსახიობებს, მაგრამ ვერც მისი უღუპლებას გასრდა ეგუებოდნენ. წინააღმდეგობათა ამ რთულ პროცესში თავის სიტყვას ამბობდა გ. ყიფიანიც.

გ. ყიფიანის, ვ. აბაშიძის და სხვათა შეხედულებანი რეჟისურის შესახებ სრულ გაგებასა და თანაგრძობას პოულობდა სხვა მსახიობთა ნაწარმოებშიც. ვ. გუნიას მხარს უჭერს რეჟისორის როლის ზრდას ახალ თეატრში, მაგრამ ამასთანავე „იყავს მსახიობის ინდივიდუალობის შენარჩუნებას, როგორც პირობას ახალი თეატრის განვითარებისას“<sup>27</sup>.

რეჟისურისა და მსახიობის ურთიერთობის პრობლემებს შეეხებნენ სხვა მსახიობებიც. ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნიას, გ. ყიფიანის, ნ. საფაროვას, ნ. გაბუნია და სხვები, ხშირად განსაზღვრდნენ მსახიობის ხელოვნების „დამოხრჩვულობის“ იდეას. ისინი თვითონ მხრივ იყავდნენ რეჟისურას (რადგან არსებობდა თავად იყვენენ რეჟისორებიც), მაგრამ მეორეს მხრივ გრძნობდნენ, რომ თეატრში თანდათან ჩნდებოდა დამოუკიდებელი ხელოვანი — რეჟისორი. ამავე დროს მათ როგორც მოწინავე მოღვაწეებს არ შეუძლოთ არ სცოდნოდათ თუ საით მიდიოდა თეატრის გზა. ისინი პროგრესული ადამიანები იყვნენ და სწამდათ, რომ რთულდებოდა თეატრის სტრუქტურა, მეტ მომთხზველობას იჩენდა მყურებელი, ირღვეოდა ცხოვრების ძველი ნორმები, დიდი ძვრები ხდებოდა ევროპის თეატრებში ყველაგან თამაჰად ესმოდა რეჟისორის საწელი, ვ. გუნიას მიაჩნდა, რომ თეატრში ძალიან დიდი იყო რეჟისორის ფუნქცია. მან ვრცელად განმარტა რეჟისორის როლი თეატრში და დასაბუთა მისი უფლებამოსილება. იგი წერდა: „პიესების მართებულად შესწორება, ენის გასუფთავება, როლების ჯეროვანად განაწილება მოთამაშეთა შორის, როლებსა მოშობდება და საფუძვლიანად შესწავლა ტიპის თუ ხასიათისა. შემდეგ საჭიროა და მეტად საჭირო რეპეტიციები, მაგრამ ისეთი რეპეტიციები კი არა, სადაც მოთამაშენი როლებს სწავლობენ, არამედ ისეთა, სადაც შინა ბეჯითად გახეპირებული პიესა ხელოვნურად მზადდება, მოთამაშენი ერთმანეთში შესა-

ყურ დამოკიდებულებას იძენენ, მიხერა-მიხერა, შესწავლა გამოსვლას, ადგომა-დაჯდომას, სიტყვა-პასუხს და სხვა-სხვაზე“<sup>28</sup>. ვალ აუცილებლად წარმოამნებს ზოგად შეიშუბავებს, რომ შედეგადც გამოდის ნამდვილი ხელოვანი წარმომადგენა, სრული თანხმობა ყველაფერში, თანდათანობა მოქმედებათა მსვლელობაში და ბუნებრიობა მოძრაობაში. მოქმედ პირთა შორის ყველა ამისათვის საჭიროა თეატრის ხელმძღვანელი იყოს კონსტრუქციული დახელოვნებული, ემენტეიური გემოვნების, კონტრკული ჰქუის, ცოდნის და განვითარებული გონების პატრონი, ესე იგი, რეჟისორი, რომელიც არტისტების და სასოვადლო სცენის სრული დამოუკიდებელი ბატონი უნდა იყოს. უნდა უფუფედს საოცარი სამიზრილედ და გაგონება, ესე იგი, დისციპლინა. მზად უნდა იყოს ყიფელი წერილმანი საჭიროება, ტანისამობი, სამკაულები და სხვა მრავალ მორთულთა არტისტებსა და სცენისათვის“<sup>29</sup>. თითქმის აღარაფერი დარჩა შეუმჩნეველი. ასე ეგვონებათ დღეს ითქის დაწერილი. ვ. გუნიას დადი გონიერებით, ალღითი, ცოდნით იხილავს რეჟისურის პრობლემას როგორც წერილდან ჩანს, ვ. გუნიას მოითხოვს რეჟისორის დამოკიდებულებას, მისი უფლებების გაზრდას. „სცენის სრული ბატონი უნდა იყოს! — ამბობს იგი. ვ. გუნიას დრმად განსწავლული თეატრალური მოღვაწე იყო. მისი ხედვის არედავარ დარჩენილა თითქმის არც ერთი იმეტიანდელი კულტურული მოვლენა. ყველაგან სწვდებოდა მისი თვლი. მერე ზა ვუყოთ, თუ მისი ნაწარმოებური პრაქტიკა ასე ადვილად ვერ ეგუებოდა რეჟისურის დეტატას. მთავარა, რომ მას სწამდა რეჟისურის დიდი ისტორიული მისიისა.

საგულისხმო ფაქტია, რომ ქართველ მოღვაწეთა შორის თანაშრის ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს დიდი რუს რეჟისორთა ასეთსავე შეხედულებებს. ამ მხრივ საყურადღებოა ვ. გუნიას შრომები „სასცენო ხელოვნება“, „დრამატული ხელოვნება“ და სხვა. ვ. გუნიას მსახიობის ხელოვნების თავისებურების შესახებ წერდა: „არტისტების შრომა ორგავარია: ერთი წარმოდგენანდებ, მეორე თვით წარმოდგენაში, პირველიმ არტისტი მასალას ამზადებს და მეორეში თვითონ მასალად იქცევა და მყურებლის თვალწინ ათას ფერად იშლება. აქტიორის სულის შინაგანი მოძრაობით გვარძნობინებს მოქმედი პირის გულისთქმას და გარეგანი მოძრაობით გვიჩვენებს ამ გულისთქმისა სურათებს. მხოლოდ ასეთი შინაგანი და გარეგანი შეთანხმებული თამაში იყავს მყურებელი დრამატული და სასცენო ხელოვნების სიმშვენიერეს“<sup>29</sup>. ფორმისა და შინაარსის პარმონიულობის პრინციპს ვ. გუნიას საფუძვლად უდებს „ბუნებრივ, ღღობ თამაშობას“. მსახიობის ოსტატობასეა დამოკიდებული „გარეგანი გამოსახვა შინაგან გრძნობათა“.

ვ. სტანილავესი თავისი წიგნის „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ — უკანასკნელ გვერდზე ასე აჯამებს თავის სისტემას: „ესაა მსახიობის მიერ მცენებული მეთოდი, რომელიც მსახიობს საშუალებას მისცემს შექმნას როლის სახე, გადახანას მასში ადამიანის სულის ცხოვრება და ღამაზ მხატვრულ ფორმებში განასახიეროს იგი სცენაზე. ჩემი „სისტემა“ ორ მთავარ ნაწილად იყოფა: 1. მსახიობის შინაგანი და გარეგ-

27 ციტირებულია წიგნიდან: ვ. გუნიას, ხელოვნება, 1953, დ. ქანკელიძის წინასიტყვაობა, გვ. 35.

28 ვ. გუნიას, „ხელოვნება“, 1953, გვ. 20.  
29 ვ. გუნიას, „ხელოვნება“, 1953, გვ. 85—87.





ნული მუშაობა თავის თავზე, 2. შინაგანი და გარეგნული მუშაობა როლებზე<sup>30</sup>.

ვ გუვინამ კარგად იცოდა, რომ მსახიობის ხელოვნებას აქვს თავიანი კანონები, — „თავისი ხელოვნების მფლობელი და ხელმძღვანელი პირობები“. ამ კანონების საიდუმლოება ამოხსნა: კ. სტანისლავსკიმ „არტიზმის, ულასტიკის, შეტყვევების კანონებში, ისევე როგორც ხისსა და ხუნთების დაყენების სფეროში, ბევრი არ არის ყველასათვის საერთო და ამიტომაც ყველასათვის ერთნაირად სავალდებულო. იგივე თქმის ფსაქვიკურ, შემოქმედებითი ცხოვრების შესახებაც: უკლებლივ ყველა მსახიობი სულიერი საკვების ბუნებას მიერ დადგენილი კანონების შესაბამისად ითვისებს“<sup>31</sup>. კ. სტან-სლავსკის „სისტიმების“ რთულ კომპლექსში ერთ-ერთი უნიმუშელოვანების ადგილი უჭირავს მსახურული სახის განცდის, როლის სულიერი ცხოვრების დაუფლების პრობლემას. „მსახიობის მუშაობის ცხრა მეთოდი, — წერდა იგი — საგნის ცხრა მეთოდი როლის სულიერად განცდა, როლის ცხოვრებით ცხოვრება წარმოადგენს: როცა მსახიობი ამას მიაღწევს, როლი თითქმის მომზადდება და შეიძლება ჩაითვალოს“<sup>32</sup>. ვ. გუვინა შემოქმედის ინტუიციით, სანერპლივი პრაქტიკული დაკვირვებით მიიღწედა, რომ მსახიობი მაშინ აღწევს წარმატებას, როცა „აქტიორი იმ პირად იქცევა, რომელსაც წარმოადგენს, და ამ გარდაქმნაში იგი ხდება სიხარულს და სიამოვნებას. მის ტყავ-ხორცში ძვრება სხვა კაცი მისავე ნჭით და ხელოვნებით შექმნილი, რომელიც აქტიორს თავის თავს ავიწყებს და უნებოდედ მის გულსა და ღვძლში შედის“<sup>33</sup>. რა სასოცარო მსაგავსება შეხედულებებსაც! ვ. გუვინა ნააზრევი გეგუონის მე-19 საუკუნის ნი-იანი წლების ბოლოს, კ. სტანისლავსკი კი წერდა თავის ცნობალ წიგნში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“, რომელიც მთელი საუკუნის თეატრალური სამყაროს ერთერთი ყველაზე დაიდი წიგნია. ორივე შეხედულება რეალისტური თეატრის პრინციპებს ემყარება. სტანისლავსკამდე რუსეთშიც და საქართველოშიც მოღვაწეობდნენ დიდი რეალისტი მსახიობები, რომლებმაც იგონდნენ მსახიობის ხელოვნების საიდუმლოება, იყვნენ ვირტუოზები თავიანთი საქმისა. კ. სტანისლავსკი ძველ რუს მსახიობებზე წერდა: ისინი „თავისი არტისტიკული და პირადი ცხოვრებით დამუხმარნენ შენექნა მსახიობის იდეალი, რომლისკენაც მივისწრაფოდი ჩემს შემოქმედებაში. მათ ხიდი გავედნა მოაქდინეს ჩემზე და ხელი შემიწყვეს ჩემს მხატვრულ და ეთიკურ აღზრდაში“<sup>34</sup>. ასე რომ სტანისლავსკის სისტემა ციდან არ ჩამოფრენილა. მის აღმოჩენამდეც მუშაობდნენ დიდი მსახიობები შემოქმედების იმ კანონებით, რომელიც სტანისლავსკის სისტემაშია მეცნიერუ-

ლად ახსნილი და გაანალიზებული. ამავე საკითხზე მკითხველს ბუღად წერს და აღუქვამ: „კ. სტანისლავსკიმ იხილა მსახიობის მრავალი მუშაობის მსახიობი, მან შეისწავლა წარსლის დიდ მსახიობის შემოქმედება, განსოვოდა სამხატვრო თეატრის მსახიობთა შემოქმედება, განსოვოდა სამხატვრო თეატრის მსახიობთა გამოცდილება, შეწყვიანი, ფედოტოვა, ერმოლოვა, დავიდოვი, ლესკინი, სავინა, კაჩალოვი, მოსკვინი, აირა ოლრიკი, რისი და სხვანი თუმცა სრულიად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან, მაგრამ მათ ბევრი რამ საერთო აღმოაჩინდა. ეს საერთო დამახასიათებელი თვისებები, რომლებიც აღმოჩნდნენ ამ დიდ ოსტატების სასცენო ხელოვნებაში, სტანისლავსკის სისტემის მსახიობის ძირითად კანონებად ჩამოყალიბდნენ“<sup>35</sup>.

აი რა დიდი სიმადლებებისავე მიისწრაფოდა ქართული რეჟისორული აზროვნება. რა მასშტაბური და თანადროული იყო იგი!

რეჟისორის ავტორიტეტის გაზრდის კვალობაზე თანდათან დარღვა ამბლუსის კედლები. აქამდე სახეცვლელი წესი სასცენო ხელოვნების რეჟისურაში წამოყვია, მეოცე საუკუნის დასაწყისისათვის ამბლუსის ავტორიტეტი უკვე ის ადარ იყო, რომელიც მას გასულ საუკუნეში ჰქონდა. თანდათან მაყურებელიც შეეგუა „ამბლუსის“ სახდერების გაფართოების ტენდენციას. რეჟისორად დაიწყო მსახიობის შესაძლებლობათა მრავალპლანიაანი ძიება. ამასთანავე, ეს იყო აქტიორული შტაბების უნიადიდდვ პრილაკი. ამბლუსის შტაბის დასახიობის ოსტატობის მექანიზმი, დაის ფერმირების პრინციპიც ამბლუსისაგან იყო გაპარობებული, მაგრამ რეჟისურის „შტრში“ ამბლუსის ბარაკადებზე ისტორიული აუცილებლობით იყო გამოწვეული, თუმცა ამბლუსის მადდური ძალა თეატრში დრო და დრო იღიბებდა ხოლმე. საბჭოთა თეატრის ნი-იანი წლების ბოლოს კვლავ წამოიჭრა ამბლუსის „რეაბილიტაციის“ საკითხი, მაგრამ რეჟისორებმა არ დატყვევეს მას მხარი. საბჭოთა რეჟისორთა პირველ საკავშირო კონფერენციაზე (1939 წ.) ა. პოპოვმა რეჟისორთა საერთო აზრი გამოხატა, როცა სიტყვა: ზოგიერთი ანსანავი მოითხოვს ამბლუსსაკენ დაბრუნებას, ეს არ არის სწორი. ამაშლა წარმომოხმბ შტამებს. ხოლო „შტამში — ეს არის აქტიორული საკლერიზიო — სიტყვა ს. მიხილმსა.

ლ. მესხიშვილის, როგორც რეჟისორის დამსახურება გახლავთ, რომ მან. კ. მესხთან, კ. ყიფიანთან, ვ. გუვინასთან და ვ. აბაშიძისთან ერთად სერიოზული ნიადაგი მოუშაადეს რეჟისორთა პროფესიას. ისინი არ დაგმყოფილდნენ ბიესის „გარეკანი მოწყობილობით“. მეტად სერიოზულ საქმედ მიიჩნიეს რეჟისორის მუშაობა, გადატოვეს მისი თვალსაწიერი. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესო იყო ლ. მესხიშვილის დადგმა „კონსტანტინე ბატონიშვილი“. აქ რეჟისორი ამჟღავნებს ეპოქის ცოდნას „თავისებური სტილით

30 კ. სტანისლავსკი, ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, „ხელოვნება“, 1972, გვ. 497.  
 31 დასახ. წიგნი, გვ. 493.  
 32 დასახ. წიგნი, გვ. 483.  
 33 ვ. გუვინა, „ხელოვნება“, 1953, გვ. 33.  
 34 კ. სტანისლავსკი, ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, „ხელოვნება“, 1972, გვ. 50.

35 დ. აღუქსიძე, თეატრალური ხელოვნება, „განათლება“, 1977, გვ. 10.



აქალაქებს სპექტაკლს, ხასიათებს ქმნის და მილიანი სახის წარმოდგენას იძლევა<sup>36</sup>. ეს სწორედ ისეთი მილიანობაა, რომლის შესახებაც ვ. გუნია წერდა: „სცენაზე საჭიროა სრული თანხმობა ყველაფერშიო“<sup>37</sup>. ე. ი. ყველა კომპონენტის პარამონიული შერწყმა, პიესის იდეისა და საოქმედლის მილიანობაში მოხსნება<sup>37</sup>.

მრავალმხრივი იყო ლ. მესხისაშვილის შემოქმედებითი ინტერესი. მისი დადგომებიდან ყურადღებას იქცევდა იბუნებისა და პაუტკმანის ნაწარმოებები. დიდი ხელთახეზისათვის ახლოებულ იყო გიორის ძიების თემა და იგი ეძებდა მას ყველაფერს. რეჟისორის რეაქციები ტრაგედიები და ფსიქოლოგიური ეპიზოდის ნაწარმოებები. მესხისმილი წარმატებით დაგმდა „ჰამლეტის“, „ურიელ აკოსტისა“, როცა „ჰამლეტი“ დადა, რეჟისორის უბის წიგნაკში ჩაუწყრია: „ჰამლეტის“ დადგმას ძლიერ აქებენ გაზეთები, განსაკუთრებით დასს ვერ სცნობენ, რადგანაც ამ მოკლე ხანებში გამოსწორდა. ძალიან მწყინს, რომ ჩვენმა ვამგეობამ დადაგე: თუ აღუქმი-მესხისმილი არ დასთანხმდა აიღოს თავის თავზე რეჟისორობა მილიანად გადადგებო“<sup>38</sup>.

„მესხისმილის თეატრს, როგორც მსახიობისას, ისე რეჟისორისას ნუდამ ახსიათებდა გიორგილი ზათისი“<sup>39</sup>. საზოგადოებრივ-სათვის შეუმჩნეველი არ დაჩრწინდა დიდი მსახიობის რეჟისორული მოღვაწეობა. ერთ-ერთი რეცენზენტის აზრით „პირდაპირ მივლენა ითქვას, რომ ქართულ საზოგადოებას თავის დღეში არ უნახავს, ისე მწყობრად და შეთანხმებით ჩატარება წარმოდგენისა, როგორც წარსულ შაბათს და კვირას“<sup>40</sup>. ეს უკვე მეოცე საუკუნის დასაწყისია.

ბუნებრივია, რომ ამ დროს რეჟისურაც უფრო მომძლავრებულია. ლ. მესხისმილსაც საკმარისი გამოცდილება ჰქონდა იგი არა ერთხელ იყო რუსეთში, მუშაობდა სხვადასხვა თეატრებში, კარგად იცნობდა რუსეთის თეატრალურ ცხოვრებას. ერთხანს სამხატვრო თეატრშიც მოღვაწეობდა. ასე რომ, იგი ინფორმირებული იყო თუ რა ხდებოდა რეჟისურის სამყაროში.

მე-19 საუკუნის თეატრში ანსამბლის საკითხი ერთ-ერთი ყველაზე რთული და სერიოზული პრობლემა იყო. 80-90-იან წლებში აქა-იქ იმისდა სპექტაკლში ანსამბლის როლის გაუმჯობესების შესახებ. ილია, აკაკი, ვ. გუნია, ვ. აბაშიძე, კ. ყიფიანი, მ. მესხი და სხვები გარკვეულ ყურადღებას აქცევდნენ ანსამბლს, საუკუნის ბოლოს კი მკვეთრად შეიცვალა მდგომარეობა: რეცენზიებში უკვე დაბეჯითებით მოითხოვენ სპექტაკლის ყველა მსახიობი „წყობილად და შეთანხმებით“ მუშაობას. წინა პლანზე წამოვიდა სპექტაკლის მილიანობის იდეა, შეიქმნა პირობები, როცა მასურებელი აღარ გამყოფილდება ერთი მსახიობის წარმატებით. თეატრში ანსამბლის პრაქტიკების გაძლიერება, უშუალო კავშირშია რეჟისურის პრობლე-

მასთან. სწორედ რეჟისორი უნდა ის ადამიანი, რომელიც პასუხს აძლევს ამ ესოდენ რთულ საკითხს. რეჟისორის უწყვეტების ფორმირების რთულ პროცესში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ანსამბლის პრობლემას. მე-19 საუკუნის თეატრმა ნიადაგი მოუწოდა იმ გადამწყვეტ ბრძოლას, ანსამბლური სპექტაკლის შექმნისათვის რომ გადაიხდის პირველმა პროფესიონალმა რეჟისორებმა. ბრძოლა კი გასული საუკუნის 80-იან წლებშივე დაიწყო. შემთხვევით არ იყო, რომ ილიამ სპექტაკლში სავანებო ყურადღება მიჰქცია „სტორთის“ უნიანარ როლს, ამაოდ არ წურდა აკაკი დიდი და პატარა როლების თანაბარ მხატვრულ მნიშვნელობის შესახებ. ვ. გუნიას აზრით ქართულ თეატრში „საჭიროა მეორე, მესამე და მეოთხე ხარისხის მოთამაშენი“. თეატრი წინ ვერ წავა ერთიული დიდი მსახიობებით. უფრო მეტიც. ვ. გუნიას თქმით ძალა, სწორედ ამ „მეორე პლანის“ შემოქმედებაშია. „მათი შემწეობით ბევრი რამ გაკეთდება“. ვინ უნდა იყვნენ ე. წ. მეორე-მესამე ხარისხის თეატრის მუშაველები! „უბრალო რაღს, წერს გუნია — რომელსაც პირველი შეხედვით დიდი მნიშვნელობა არა აქვს, უკვეკლად ეჭირდება გამოცდილი მოთამაშე, რადგან ხშირად პიესის ხელოვნურად წარმოდგენა ამაკვარ თითქმის უმნიშვნელო როლებზეა დამოკიდებული“<sup>41</sup>. ეპიზოდური როლებისადმი გამაზვიებელი ყურადღება ანსამბლს პრობლემასთან არის დაკავშირებული. იგი ანსამბლის რთული კონსტრუქციის არსებითი ნაწილია, მისი ცოცხალი ურყედილია. ლ. მესხისმილის რეჟისორულ პრაქტიკაში დიდი ადგილი ეჭირა ანსამბლს. რეჟისორი ხშირად მიმართავდა ფარული მან-შტაბის მასიურ სცენებს. ამ მხრივაც იქცევდა ყურადღებას მისი სპექტაკლები: „კონსტანტინე ბატონიშვილი“, „ჰამლეტი“ და სხვა. „ამის მიღწევა კი, — წერდა ვ. გ. „თბილისის ფურცელი“ — მხოლოდ იქ შეიძლება, სადაც მხატვრულ ვამაზრთიანებელ ძალად გამოდის თვით ჭეშმარიტი მხატვარი, რომელიც ერთგულად უძღვება ყველას, საზოგადო მილიანობის შექმნაზე აქვს მიქცეული ყურადღება და არა მარტო თავის თავზე, რომ თვითონ მოახდინოს ეფექტი“.

აქ უკვე ჩანს, რომ საზოგადოება თეატრისაგან ხარისხობრივად ახალ სპექტაკლებს მოითხოვს. რეჟისორის აღარ აკმაყოფილებს ერთი მსახიობის ეფექტური წარმატება. მიუღი კოლექტივის, ანსამბლის წარმატება აუცილებელია, რომ წარმოდგენა თანამდროვე იყოს. სპექტაკლებს უნდა დგამდნენ „ჭეშმარიტი მხატვრები“, რომლებიც ერთგულად გაუძღვებიან ყველას და შექმნიან ანსამბლურ სპექტაკლს. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ მან დააარსა სასცენო განათლების კურსები. თავად კი რეჟისორ-ჰელაგოგის მისმე როლი ითავა. სამუშაოაოდ. კურსები დღევანდელი არ აღმოჩნდა კადრების სიმცირის გამო, მაგრამ თვით ფაქტი მისი შექმნისა უკვე ბევრს ნიშნავდა. ქართველმა მოღვაწეებმა დაიწყეს სასცენო ხელოვ-

36 ნ. გვარამე, თეატრალური მემუარები, „ხელოვნება“, 1949 წ. გვ. 134.  
 37 ა. ფალავა, „აღლო მესხისმილი“, ფედერაცია, 1938, გვ. 185.  
 38 ა. ფალავა, „აღლო მესხისმილი“, ფედერაცია, 1938, გვ. 254.  
 39 დასახ. შრომა, გვ. 189.  
 40 ვახ. „ნაბერკალი“, 1908 წ. გვ. 18.

41 ვ. გუნია, „ხელოვნება“, 1958, გვ. 21.





ნების შესწავლის აუცილებლობის პროპაგანდა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ფსიქოლოგიური ნიადაგის შეზადებას. აღწრდის პრობლემას თავის დროს კ. ყიფიანიც შეეხო მას სურდა, რომ საქართველოში შექმნილიყო სასცენო ხელოვნების შემსწავლელი სკოლა. გული სტკიოდა, რომ ამ მხრივ ქართველ თეატრს ბევრად წინ უსწრებდა ევროპის თეატრი. „სასცენო ხელოვნების შესწავლისათვის სკოლა არის საჭირო; არც ერთი თეატრს არ უხერხია ევროპაში, თუ თავიანი სკოლა არ ჰქონია; საფრანგეთში, იტალიაში და გერმანიაში არ მიღებენ ხოლმე თეატრში იმ არტისტს, რომელსაც სწავლა-განათლება არ მიუღია თეატრალურ სკოლაში“<sup>42</sup>. მისი აზრით, „საზღვარგარეთ, თუ რუსეთში, ერთმა ვინმემ რომ დაეძახოს, არაქა აქ მოდიო, ჩემთან, მე გასწავლით სასცენო ხელოვნებასო, იმ წამსვე ახოებით ეცემა იმას ხალხი და დაუწყებს ყურის გდებას“<sup>43</sup>. კ. ყიფიანი ამას წერდა 1885 წელს. კ. ყიფიანს, კ. მესხის, კ. აბაშიძისა და სხვა მოღვაწეების მოწოდება, მსახიობებს შესწავლათ სასცენო ხელოვნება, არსებითად ნაწილი იყო იმ დიდი ბრძოლისა, რომელიც პროფესიონალებმა მსახიობებმა გაუმართეს სცენისმოყვარეთა ჩვევებსა და დილექტანტიზმს. პროფესიული ოსტატობის ამაღლებისათვის წარმართულ დიდ მოძრაობაში ნათლად ჩანს რეჟისორის როლი.

აღზრდის პრობლემებზე ქართველ მოღვაწეთა გამახვილებული ყურადღება შემთხვევითი არ არის. თეატრის მესვეურები გრძნობენ, რომ პროფესიული თეატრი მოითხოვს მისგან განწმინდულ არა პროფესიულა ჩვევები, რომელიც ერთობ უშვად იყო მიძღვნილი, არამედ თეატრის ისტორიული მისია ავალებს მათ თანამედროვეობის დინეზე წარმართონ თეატრის შემოქმედებით და ორგანიზაციული საქმიანობა. ეს იმასაც ნიშნავდა, რომ სტრუქტურულად გართულდა თეატრი, გაიზარდა მისი როლი, გაძლიერდა მაცურების მომთხოვნელობა, თეატრი და მაცურებელ სულ უფრო და უფრო კარგად არის ინფორმირებული თუ რა ხდება მსოფლიოს თეატრალურ ცხოვრებაში. საჭიროა ქართულმა თეატრმა ფეხი აუწყოს ეპოქის რიტმს. ყოველივე ამისათვის თეატრს სჭირდება კარგად აღზრდილი პროფესიონალი მსახიობი. ამ დიდი როლის შესრულება კი შეუძლია ფართო განათლების ადამიანი, — რეჟისორს. გამორჩენილი მსახიობები, რომლებმაც დიდი შემოქმედებითი ავტორიტეტი მოიპოვეს, ცდილობენ მტკიცე საფუძველზე დააყენოს სასცენო ხელოვნების შესწავლის საქმე. ამგვარ პირობებში თანდათან ყალიბდება რეჟისორის ერთობრთული ფორმა. მისი არსი ის გახლავს, რომ ერთხანადიამევე დროს იგი ზრუნავს სპექტაკლის გარეგნულ მხარეზე. ეწევა ორგანიზაციულ-ტექნიკურ მუშაობას, მეორეს მხრივ კი ეწევა აღმზრდელი-პედაგოგის რთულ საქმიანობას. ეს მეორე ტენდენცია უფრო თვალსაჩინოა ვ. აბაშიძისა და ლ. მესხიშვილის შემოქმედებაში სწორედ მათ შექმნეს გარკვეული

სკოლაც ვ. აბაშიძემ აღზარდა მსახიობთა მთელი თაობა, რომელიც ვე გააკეთა ლ. მესხისშემადგ. ქართულ თეატრში წარმოქმნა ყოფითი რეალისტური კომედიისა და გმირულ-რომანტიკული თეატრის მძლავრი დინებანი მათი მეთაურები არა მარტო დიდი მსახიობები, არამედ რეჟისორ-აღმზრდელებიც იყვნენ:

მე-13 საუკუნის მთელს პანძილზე იგრძნობოდა რეჟისურის საწყისების ძიება, მისა საფუძვლების განმტკიცებისა და განვითარების ტენდენცია. ზოგჯერ იგი შეფერავითა იყო, ზოგჯერ სუსტი და უსახური, ზოგჯერ მკვეთრად გამოვლენილი და წარმოჩენილი, მაგრამ მთელს ამ მრავალპლანიან დინებაში ნათლად იგრძნობოდა პროფესიონალური რეჟისურის წარმოქმნის ისტორიული აუცილებლობა. მის ფუნქციას შეითავსებდა ვინმე თუ არა, არსებითად იგი არ ცვლიდა თეატრის წინააღმდეგობრივ ტენდენციას. თეატრის განვითარების კანონზომიერებას გარდუვალად მიეყვანოდა დამოუკიდებელი რეჟისორული ხელოვნების შექმნა, მაგრამ ვიდრე რეჟისურა მიაღწევდა ამგვარ შედეგს, მანამდე ქართულ თეატრში მან გაიარა განვითარების სხვადასხვა ეტაპები. მათი ერთობლიობა კი ქმნის გასული საუკუნის რეჟისურის მტკაბრთულსა და თავისებურად საინტერესოს სახეს. რეჟისურამ მეორეულად დიდი ისტორიული მისია! ქართული თეატრის თავკაცები იყვნენ მისი წარმოქმნელებიც და მოწინააღმდეგელებიც. ისინი აღდგენდნენ იმპულსებს რეჟისურის განვითარებას, ზრუნავდნენ მასზე, ამავე დროს ცდილობდნენ გარკვეულ კალაპორტში ჩაეყენებინათ რეჟისურა, რეჟისურა დაეჭირებინათ მსახიობის დიქტატისათვის. თავის მხრივ არც რეჟისურა იყო გულზედღარეფილი. მისი „ახალგაზრდული ენერჯია“ გაბედულად ამხმარებდა სიმძლევებს, ჯიუტად მიისწრაფოდა წინ. დრო მის სასარგებლოდ მოქმედებდა. წინააღმდეგობათა ამ რთულსა და მრავალპლანიან პროცესში მიოკვლევდა იგი გზას გასული საუკუნის თეატრმა შემოქმედებითი და ფსიქოლოგიური ნიადაგი მოუმზადა რეჟისორულ ხელოვნებას, განამტკიცა მისა საზოგადოებრივი და პროფესიული ავტორიტეტი, შექმნა წინამძღვრები რეჟისურის, როგორც დამოუკიდებელი ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის.

ახალმა საუკუნემ ახლებურად წარმართა რეჟისორის გზა, თავის გავლენის სფეროში მოიტყა თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრების ყველა სფერო, უნივერსალიზმისაკენ წარამართა რეჟისურას განვითარება.

42 კ. ყიფიანი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 44.  
43 დასახ. წიგნი, გვ. 43.

მოსკოვის ტაბანკის თეატრის გასტროლები

## იური ლუბიშოვის პრესკონფერენცია

საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებასთან არსებულმა „მეგობრობის თეატრმა“ თბილისში საგასტროლოდ მოიწვია მოსკოვის ტაგანკის დრამისა და კომედიის თეატრი, რომელსაც ხელმძღვანელობს ცნობილი რეჟისორი იური პეტრეს ძე ლუბიშოვი.

თეატრმა თბილისში ჩამოიტანა რვა სპექტაკლი: ვ. შაიკოვსკის „შომისმინეთი“, მ. ბულგაკოვის „ოსტატი და მარგარიტა“, გ. აბრამოვის „ხის ცხენი“, უ. შექსპირის „ჰამლეტი“, ვ. მოლიერის „ტარტიუფი“, თ. დოსტოევსკის „დანაშაული და საჩქელი“ და ვ. სტავინსკის „პიკის საათი“. გარდა ამისა, თბილისის სპორტის სასახლეში სტუმრებმა წარმოადგინეს სპექტაკლი-კონცერტი „უანრის ძიებაში“, რომელშიც მონაწილეობდნენ თეატრის წამყვანი მსახიობები ვ. ვისოცკი, ვ. ზოლოტუხინი და ლ. ფილატოვი.

თბილისის პროფკავშირთა სასახლეში, სადაც მიმდინარეობდა მოსკოვის ტაგანკის თეატრის გასტროლები, მოუწყო პრესკონფერენცია ტაგანკის თეატრის მთავარ რეჟისორთან იური ლუბიშოვთან.

პრესკონფერენცია გახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილემ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა ბადრი კობახიძემ. პრესკონფერენციას ესწრებოდნენ დრამატურგები, რეჟისორები, მსახიობები, თეატრმცოდნეები, უმაღლესი სასწავლებლების პროფესორ-მასწავლებლები, თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები და სხვები.

ს. გველეხიანი (ვახუთი კვიჩინი ტბილისის“ კულტურისა და მეცნიერების განყოფილების გამგე) — ბევრი თეატრალური მოღვაწე გამოთქვამს აზრს, რომ თქვენი თეატრის ერთსა და იმავე სპექტაკლს თავისებურად აღიქვამს სხვადასხვა ქალაქის მაყურებელი და სხვადასხვა აუდიტორია. ცნობილია, რომ თქვენ თქვენი თეატრის სპექტაკლებს ყოველთვის დარბაზიდან უყურებთ. რა თავისებურება შენიშნეთ თბილისელ მაყურებელს თქვენი სპექტაკლების აღქმაში?

— ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება, ალბათ, ისაა, რომ ჩვენ აქ სხვაგვარ სივრცეში მოგვიხდა თამაში. იმ სივრცის







სენა სპექტაკლიდან „მომისმინეთ“

წამოვება, რომელიც წლების მანძილზე შევისისსლობორცეთ, ჩვენ არ შეგვიძლია. ამიტომ ვცდილობდით, რაც შეიძლება შემოგვეფარგლა, ჩვენი თეატრის სივრცის მასშტაბებამდე დაგვეყვანა ამ დღი შენობის გაბარიტები, მაგრამ არაფერი გამოვივიდა. ჩვენი ავანსცენა დარბაზისაგან გამოყოფილი არაა, სცენა უშუალოდ ერწყმის პატარა დარბაზს, რაც გვიადვილებს მყურებელთან კონტაქტის დამყარებას. აქ კი მოქმედების მიმდინარეობის პროცესში ბევრი რამ ყურადღების გარეშე რჩება. სპექტაკლი რეჟისორლაც იფანტება და ზემოქმედების თვალსაზრისით ალბათ განსხვავდება იმ სპექტაკლებისაგან, რომელთა ჩვენს თეატრში ვგვამთ. სპეციალისტებმა ეს იცინა, მაგრამ მე მინდა მყურებელმაც იცოდეს, თუ რა მწელოა უცხო, გაუზნაურებელ სცენაზე თამაში, განსაკუთრებით იმ თეატრალური კოლექტივისათვის, რომელსაც პატარა დარბაზში უხდება თამაში და მიჩვეულია სივრცის მისხლობით გამოყენებას. პირადად მე, დიდი თეატრი არ მიყვარს. ჩემის აზრით, მყურებელია დარბაზში 800 ადვილზე მეტი არ უნდა იყოს, რადგან თავისუფალი სივრცე ჩემთვის მხოლოდ ხელის შემშლელია. რა აზრი აქვს სპექტაკლის წარმოვენას, თუ მან ვერ შესძლო მყურებლის ყურადღების დაპყრობა, მასზე ზემოქმედების მოხდენა, მისი ავლევება და საკუთარი თავით გარეთ გამოყვანა. მყურებელთან კონტაქტის დამყარება ადვილი რთულია. აი, მე თქვენ ვთხოვთ, უფრო ახლოს დამსხრავინაო, მინდოდა ჩვენს შორის უშუალო, მეგობრული საბუბარი გამართულიყო, მაგრამ ვერ მოვახერხე, თქვენ მაინც დაიცავით მანძილი ჩემსა და თქვენს შორის. ახლა წარმოიდგინეთ, რა მწელოა მყურებლის მიზიდვა, მოზიდვა კი არა, თეატრსა და დარბაზს შორის ისეთი ურთიერთობის დამყარება, რომ უცხოობის გრძობა, უფრო სწორედ, ზღვარი ხელოვანსა და ხელოვნების მოყვარულთა შორის პირწმინდად წაიშალოს. ჩემის აზრით,

თუ ჩვენი სპექტაკლები მართლაც სხვადასხვაგვარ შთაბეჭდილებას ახდენს სხვადასხვა ქალაქის მყურებელზე, ამის მიზეზი უნდა იყოს განსხვავებული სცენური სივრცე, სცენოგრაფიული გამომსახველობის ნაწილობრივი შეცვლა და მსახიობის მოქმედება ისეთ გარემოში, რომელიც ჯერ კიდევ არ გაუთავისებია.

მართალი ვითხრათ, მე არ მიგრძენია გამოიშველი ზღვარი ჩვენს თეატრსა და თბილისელ მყურებელს შორის. პირიქით, მე ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ თბილისელმა მყურებელმა სწორად გაგვიგო და სწორად აღიქვა ჩვენს მერ სცენაზე შექმნილი პერიპეტეხები, მიხედა, რა რისთვის იყო ვრთიესკულ ფორმაში აყვანილი და რომელი სიმბოლო გამოხატავდა ეპოქისათვის დამახასიათებელ სულისკეთებას. მართალია, ყოველ ქალაქს თავისი დამოკიდებულება აქვს ხელოვნებასთან, კერძოდ კი თეატრალურ ხელოვნებასთან, ჩვენ ისეთი შემთხვევაც კი გვახსოვს, როცა ერთმა ქალაქმა, სადაც ჩვენ საგასტროლოდ მოვიხიდა ჩასვლა, შეურაცხყოფად მიიღო ის ამბავი, რომ სცენაზე ვერ დინახა პომპეხური, ბუტაფორული დეკორაციები და უსამელოდ გრიძობული მსახიობები. მაგრამ თბილისი ხომ დიდი თეატრალური ტრადიციების ქალაქია, თქვენ თვითონ გყავთ საუკეთესო თეატრალური კოლექტივები, თბილისში მსოფლიოს თითქმის ყველა კუთხიდან ჩამოდიან საგასტროლოდ, ერთი სიტყვით, თბილისელი მყურებელი, თეატრალური ხელოვნების თვალსაზრისით, განუზივრებულია. ამაში ჩვენ თვითონ დავგრძენით თეატრალური, მყურებელს არაფერი გამოჩინა მხედველობიდან, რაც კი ჩვენს სპექტაკლებში სანტერესო და საყურადღებო იყო. და თუ მაინც ისე არ აღიქვა ჩვენი სპექტაკლები, როგორც მოსკოვში აღიქვამენ, ამის მიზეზი, მე უკვე ვთქვი, განსხვავებული სცენური სივრცეა, რაც სპექტაკლის პარტიტურის რღვევას იწვევს. პარტიტურის რღვევა კი მსახიობისაგან მეტ ფაზიური დატვირთვის მოითხოვს, რადგან მეტრისმეტად მწელოა ამ-



ხელა აუღიტორია მუდამ ყურადღების ქვეშ იყოლიო. თქვენ ალბათ მოგახსენებთ, რომ პატარა სცენა დეტალებს უფრო ფილიგრანულად დამუშავებს, სექტაკლის კომპოზიციის მონოლითურად შექარის მერტ საშუალებას იძლევა. ამას დაუმატეთ პლასტიკა, ფერი, სინათლე, ხმა და თქვენთვისაც ნათელი გახდება, რამხელა სხვაობა შეიძლება მოგვეცეს სხვადასხვაგვარმა სცენურმა სიერცემ.

გარდა ამისა, მინდა შეგახსენოთ ერთი გარემოებაც. მაყურებელსა და მაყურებელს შორის იდით განსხვავებაა. თეატრში ხომ ყოველ სალამის სხვადასხვა მაყურებელი მოდის და სექტაკლის სწორად აღქმა, მრავალი ნოუანსის გაგება მის გემოვნებაზე, მის საერთო კულტურაზე დამოკიდებული. თქვენ რა გგონიათ, ჩვენ არ გვეყვას ისეთი მაყურებლები, თეატრის რომ არაფერი ესმით და უმატიყემულოდაც კი გვექცევიან? რამდენჯერ გამოვინია, როცა ერთი მაყურებელი მეორეს ეკითხება, ვინ არის ეს ჩამომონძილი, ვინ არის და რატომ ზის ის კაცი ჩარჩოში? რამდენჯერ დაურეკიათ და უკიბნავთ, გადის დღეს „მარგარიტა“ ან „მარგარიტკია“? ასეთ მაყურებელს უჭირს, რა თქმა უნდა, სექტაკლის გაგება. მაგრამ მე დიდად მაძლობელი ვარ თბილისელი მაყურებლის, რადგან მან ყველა სექტაკლი მთლიანობაში, სინთეზურად აღიქვა.

**ი. გუგუშვილი** (თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი) — მე, როგორც თეატრმცოდნეს, მაინტერესებს ერთი საკითხი, რომელიც შეიძლება უჩვეულოდ მოგეჩვენოთ. მხედვილობაში მაქვს „ჰამლეტის“ ფარდის გაფორმება. მაინტერესებს, რატომ გადაიტანეთ თქვენი საოცარი მიგნება, „ჰამლეტის“ ფარდა ერთი სპექტაკლიდან მეორეში? იგი ხომ ეფექტური გამომგონებლობა კი არაა, არამედ აზრობრივად დატვირთულია.

თვით მე ამას ორი გარემოებით ვხსნი: მან გინდოდათ ხაზი გაეკსათა იმისათვის, რომ „ჰამლეტში“ დასმული პრობლემები დღედ არ მომველდებოდა, ანდა „ჰამლეტის“ ფარდის გაფორმებას (რა თქმა უნდა, გროტესკის თვალსაზრისით) თქვენთვის არაერთგვაროვნება არ ჰქონია.

შეიძლება არცერთი ჩემი ვარაუდი არაა სწორი და ამიტომ გთხოვთ ამისხნათ რაშია საქმე?

— უმნიშვნელო რამ სცენაზე არ არსებობს. ჩემთვის ყოველთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც სცენურ სიერცეს, ასევე ყველა იმ დეტალს, რომელიც ამ სიერცეს ავსებს. შემთხვევითი სცენაზე არასოდეს არაფერი არ არის. ყველაფერი, რაც მაყურებლის წინაშე გამოგაქვს, წინასწარაა გააზრებული. მაგალითისათვის მინდა გვიამბოთ ერთი ამბავი: უნგრეთში მე მომიხდა დოსტოევსკის „უანაპულისა და სასჯელის“ დადგმა, იმავე სექტაკლისა, ჩვენს თეატრში რომ დაედგი და მიუხედავად ამისა, ისინი სულ სხვადასხვაგვარი სცენური ნაწარმოებებია. ამის მიზეზი კი ისაა, რომ ბუდაპეშტში სულ სხვაგვარ გარემოში მომიხდა მუშაობა. სექტაკლი უნდა დამედგა დიდ თეატრში, დიდ სცენაზე, რაც სხვაგვარ შეეცხება, სხვაგვარ გადაწყვეტას მოითხოვდა. გარდა ამისა, გასათვალისწინებელი იყო მსახიობთა ინდივიდუალური თავისებურებანი, მათი შესაძლებლობანი და ყოველივე ამის შედეგად მივიღე ჩვენი თეატრის სექტაკლისაგან თითქმის სრულიად განსხვავებული სექტაკლი. თქვენ წარმოადგინეთ, ის მიგნებებიც კი, რომელიც შესაძლებელია სექტაკლში მქონდა, ბუდაპეშტში არ გამომადგა. აი, ასეთი თვისებური მიდგომა და ადაპტაცია სჭირდება ყოველ სექტაკლს. ასეთივე თვალთახედვით მიუღუღიქი მე ბულგაკოვს „ოსტატსა და მარგარიტას“.

სცენა სექტაკლიდან „განთიადი კი აქ წყნარი იესო“.





მე, როგორც რეჟისორს, მსურდა მიმეცა მისთვის ყველაფერი, რაც მთელი ჩემი რეჟისორული მოღვაწეობის პერიოდში შევიძინე. ნაწარმოებებიდან ამოვკრიბე ყველა საინტერესო ამბავი, სწორედ ისეთი, რომელიც ნაკლებ ზიანს მიაყენებდა სცენაზე ვიდრე სხვა რომანს, ხოლო იმ დროსა და იმ ცხოვრების სტრუქტურაზე სიმბოლური დეტალებით გამოვხატე, მაგალითისათვის შემიძლია დავისახელოთ საათის ქანქარა და ბევრი სხვა. როგორც მაყურებელი შეამჩნევდა, სპექტაკლში ყველაფერი წინასწარაა გათვალისწინებული, წინასწარაა აღბატონებული და შემთხვევითი არაფერი არაა. მე გამოუყენებლად, უსარგებლოდ სცენური სივრცის ერთ მტკაველსაც არ ვტოვებ.

ის, თუ როგორი აღმავლობითა და თავდავიწყებით თამაშობს მსახიობი, მაყურებელი პირველადაც რომ მოეღვინე სპექტაკლზე, თუ ის ნამდვილი მაყურებელია, მაინც შეამჩნევს თამაშის რა დონე, დახარჯვის რა კონკრეტული ენტია სცენაზე. ამ მხრივ მსახიობი რა დონეზეა სპექტაკლიც არ უნდა იყოს, მაყურებელს მაინც ვერ მოატყუებს. ჩვენთვის, რეჟისორებისათვის, მხოლოდ ისაა სასურველი, რომ მსახიობმა ყველა სპექტაკლი ძალების უკიდურესი დაძაბვით თამაშოს, ყოველი მისი გამოსვლა ტრიუმფით მთავრდებოდეს, მაგრამ თვით მსახიობს ყოველთვის არც ძალა შესწევს ამისა და თქვენ წარმოიდგინეთ, არც სურვილი აქვს. ეს დამოკიდებულია ბევრ შინაგან და გარე ფაქტორზე, თვით მსახიობის



სცენა სპექტაკლიდან „ოსტატი და მარგარიტა“. პილატე — ვ. შაოვალივი, იემუჟა — ა. ტროფიმოვი

**ია თუხარელი** (თეატრმცოდნე) — მე მინდა უფრო კონკრეტული შეკითხვა მოგკეთ. ყოველმა მსახიობმა იცის, სად აღწევს როლი კულმინაციურ წერტილს, რომელმაც მაყურებლის რეაქცია უნდა გამოიწვიოს. იგივე რეაქციას იწვევდა როლის „ზეალსვლის“ ეს მომენტი თბილისში თუ არა?

— კარგი იქნებოდა ამ კითხვაზე თვით მსახიობებს გაეცათ პასუხი, მაგრამ რადგან ისინი დღემან, მათ მაგივრად ისევ მე მომიხდება ლაპარაკი. რა თქმა უნდა, თუ მაყურებელს თეატრი ესმის და მოქმედების განვითარებას ყურადღებით ადევნებს თვალყურს, მას არც როლის კულმინაციური მომენტი გამორჩება მხედველობიდან და არც

განწყობილებაზე, მის ურთიერთობაზე კოლექტივთან და პარტნიორებთან, გარემოზე, სადაც უხდება თამაში, სივრცეზე, რომელშიც უხდება გადაადგილება და ა. შ. ამიტომ არაფრით არ შეიძლება მსახიობმა ზუსტად ისეთი შთაბეჭდილება დასტოვოს სხვა თეატრში სხვაგვარ ტრადიციებზე აღზრდილ მაყურებელზე, როგორსაც საკუთარ თეატრში ახდენს, მაგრამ თბილისში ჩვენი გასტროლებების მიმდინარეობის დროს მაყურებელი თითქმის შეუცდომლად გრძნობდა მსახიობის შინაგან აღმაფრენას, თამაშის იმ კულმინაციურ მომენტს, რომლის არ დანახვა არ შეიძლება და ზუსტად იმდენ პარტისიკემას მიაგებდა მსახიობს ტრუმის სახით, რამდენსაც იმსახურებდა.

ერთი სიტყვით, ქართველი მაცულებლის რეაქცია ჩვენი მსახიობების თამაშის მიმართ ისეთივე იყო, როგორც ზოგადად თეატრის მოყვარული მაცულებლის რეაქცია, რაც შეეხება ნიუანსებსა და გამონაკლისს, ის ყოველთვის ხდება, როცა თეატრი, ყვერძოდ კი მსახიობი საკუთარ „მიწაწყალს“ წყდება და საგასტროლოდ მიემგზავრება. გარდა ამისა, თქვენ იცით, რომ ასჯერ რომ ითამაშო ერთი და იგივე სპექტაკლი, ასჯერვე რალაციტ განსხვავებულ იქნება და ეს ალბათ თბილისშიც ასე მიხდება.

**5. ყიასშვილი (პროფესორი)** — რაც არ უნდა ერთგულად მისდიოთ დრამატურგს, ანდა მწერალს, რომლის ინსცენირებულ ნაწარმოებს სცენაზე ითამაშობთ, თუ თეატრს საკუთარი მტკიცე და დამოუკიდებელი ესთეტიკური და მოქალაქეობრივი პო-

ქარგა არ დაეორღვევია. ჩვენ ვაიკულობით თავსუვლად მივხედვით მაიკოვსკის, ვეფლავაძის რე ბულგაკოვს, კომპოზიტორი თელაშვილის, მისი „მისინები“; მაიკოვსკიკა და არცა მაიკოვსკი, ბულგაკოვი კი მხოლოდ ბულგაკოვი. დადგოთ ისე, როგორც გაიგებთ და ჩემის აზრით, რეისორის აქვს უფლება ნაწარმოები ისე გაიგოს, როგორც მის ხელწერას შეესაბამება. ის რეისორი, რომელსაც რომანი სცენაზე გადაქცეს, მწერლის თანავეტორიკაა. პასტერნაკი ამბობდა, პროზაში მთარგმნელი მწერლის თანავეტორია, ხოლო პოეზიაში — მეტოქე. პასტერნაკი მართლაცაა რაოაციტ შექსპირის რუსი თანავეტორი და ჩვენც ასევე, როცა ბულგაკოვი სცენაზე გადავიტანეთ, მისი თანავეტორი ვავხდებით. კიდევ ერთხელ მინდა ვავიყვარო, რომ ჩვენ ბულგაკოვისათვის ათავივი წავვირთმევი, ჩვენ უბრალოდ შევქმენით მისი რომანის სცენური ვარიანტი და თუ მას ზიანი არ მივაყენეთ, ამით ყოველთვის კმაყოფილი დავრჩებით.

**6. ხუხაშვილი (დრამატურგი)** — თქვენს თეატრზე ამბობენ, რომანების ინსცენირებითაა ვარჯიებული და ნაკლებ ყურადღებებს უთმობს დრამატულ ნაწარმოებებს. მართალია ეს თუ არა და როგორია თქვენი დამოკიდებულება დრამატურგიისადმი?

— ჩვენ ყოველთვის დიდი ხალისით ვდამით ისეთ დრამატულ ნაწარმოებს, რომელიც ჩვენს გემოვნებასა და დროის მოთხოვნას შესაბამება. ახა, ვადახედით ჩვენს რეპერტუარს. ცოტაა ისეთი მნიშვნელოვანი დრამატული ნაწარმოები, ჩვენ რომ არ დავვიდვამს, მოყოლებული ანტიკური საუკუნეებიდან ჩვენს დრომდე. ამ მხრივ ჩვენ დრამატურგის წინაშე ვალში არა ვართ, მაგრამ როცა მოსაწონ პიესას ვერ აღმოვაჩინთ და იმას, რის თქმაც ჩვენ გვიჩნდა, უკეთესად ამბობს ესა თუ ის პროზაული ნაწარმოები, მაშინ ჩვენ სიამოვნებით მივმართავთ რომანს ან მიხირობის ინსცენირებას და ჩვენი მიღწევები ამ სფეროში არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე დრამატული ნაწარმოებების დადგამაში.

**ლ. იოსელიანი (რეისორი)** — რა აზრისა ხართ ჩვენს უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებელში მსახიობთა აღზრდის შესახებ, რა ნაკლი გააჩნია ამ მხრივ ჩვენს ინსტიტუტებს?

— ჩემის აზრით, მსახიობთა აღზრდა ჩვენს უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებელში არასწორი მეთოდით მიმდინარეობს და შედეგებიც მეტისმეტად საკალოა. ის, რასაც მათ ასწავლიან, დრამატიკა უფროა, ვიდრე აღსაზრდელის პროფესიულად გაწოვნა. მართალია, მე დღიხანია აღარ ვეწევი პედაგოგურ მოღვაწეობას, შეიძლება ამ ხნის განმავლობაში ბევრი რამ შეიცვალა, მაგრამ რატომაც ამაში ეჭვი მეპარება. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ გამოხალისის, როცა ბუნება დაამარს ნიჭით დაიკლოვებს, მე იშვიათად შემხვედრია უმაღლეს სასწავლებელდამთავრებული მსახიობი, რომელსაც შეეძლო ოკი წუთით მაინც დაეინტერესებინა აუდიტორია, პროფესიულად დახელოვნებული და ინდივიდუალურად სხეებისაგან



სცენა სპექტაკლიდან „ოსტატი და მარგარიტა“

ზიკია გააჩნია (ტავანის თეატრს კი ასეთი პოზიცია ყოველთვის აქვს), მისი სპექტაკლი საბოლოოდ, მართალია ამ დრამატული მსახილის საფუძველზე წარმოშობილ, მაგრამ მან იცავტორისაგან განსხვავებულ ჩანაფიქრს შეიცავს. რას იტყვით ამ თვალსაზრისით ბულგაკოვისადმი თქვენა თეატრის დამოკიდებულების შესახებ?

— ჩემის აზრით, „ოსტატი და მარგარიტა“ ჩვენს სპექტაკლებს შორის ყველაზე აქტიური სპექტაკლია, ის არ ვახლავთ რომანი, ეს არის სპექტაკლი, ანუ რომანის ვადათარგმნა სცენოგრაფის ენაზე. ერთი სიტყვით, რომანში თავის მეორე სიცოცხლე სცენაზე ჰპოვა. მიუხედავად ამისა, რომანის



განსხვავებული ყოფილიყო, ჰქონდა თავისი განუმეორებელი სახე და პიროვნული ღირსება. სწავლის პროცესში რატომღაც მათი ინდივიდუალური თვისებების ვაგარითობა-განვითარება კი არ ხდებდა, არამედ ნიველირება. ამის მიზეზი კი ისაა, რომ ყველას ერთნაირი თარგით უდგებინან, პროგრამული მეთოდით ზრდიან და ცალკეული სტუდენტის პროფესიულ დახელოვნებას ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ. ჩემის აზრით, ჩვენს თეატრალურ ინსტიტუტებს ზოგადასაგნმანათლებლო სასწავლებლებთან უფრო მეტი რამ აქვთ საერთო, ვიდრე პროფესიულ სასწავლებლებთან. იმიტიათა ინსტიტუტდამთავრებული მსახიობი, რომ აქტიურად ფორმას ფლობდეს, ისინი გარეგნული მსგავსებისაკენ ისწრაფვიან, ცდილობენ ისეთები იყვნენ, როგორც სინამდვილეშია აღმაინი, ასეთი მსახიობი კი არაყის არ სჭირდება. ცხოვრებაში არ არსებობს არავითარი აბსტრაქტული სინამდვილე, არის მხოლოდ სიმართლე ყანრისა, სიმართლე სტილისა და როცა მსახიობს ეს არ გაჩნია, მას ან სულ არ უსწავლია, ანდა ცუდად უსწავლია თავის ხელობა. ხელობა არ ჰქვია იმას თუ შენ მხოლოდ იმას ასრულებ, რის შესრულებაც გვეალება. როგორ შეიძლება სცენაზე გამოვიდეს მსახიობი, რომელმაც დგომა, მიმოხიზა არ იცის, არავითარი პლასტიკა არ გააჩნია, როგორ შეიძლება მსახიობს არ გააჩნდეს სივრცის გრძნობა, სივრცეში მოქმედების უნარი, არ შეეძლოს რეჟისორის ჩანაფიქრის განხორციელება. მსახიობი იძიებდა მსახიობი, რომ რეჟისორის ჩანაფიქრს ხორცი შეასხას და ყველა მისი მითითება ზედმიწევნითი სიზუსტით შეასრულოს. ამის უნარი უნდა შესწედეის უმაღლესდამთავრებულ, პროფესიონალურ მსახიობს. და იცით ეს რატომ ხდება? მათ ნაწყვეტ-ნაწყვეტ, დოგმატურად ასწავლიან სტანისლავსკის უზარმაზარ მეთოდს. მათ ეს მეთოდი არც იციან და რომ კითხით, ვერ გეტყვიან, რაში მდგომარეობს მისი სილიადე. ვილაცამ გამოიგონა სისტემა, თავს მოახვია იგი ხელოვნებას და ხელოვნება მას დაუმორჩილა, რაც არა მარტო მკვდარია, არამედ მავნებელიც. თვით სტანისლავსკი ამბობდა, რომ ხელოვნება ვერ ეტევა ვერავითარ სისტემაში, რომ ყოველი მეთოდი თავის დროზეა საჭირო და ეფექტური. სტანისლავსკიმ თავისი მეთოდი გამოიყენა ძველი, მეფენდროინდელი თეატრის მოძველებული მეთოდების წინააღმდეგ საბრძოლველად და ამ ბრძოლაში მან გაიმარჯვა. შექმნა ახალი თეატრი, ახალი სარეჟისორო და სამსახიობო სკოლა. მან მოიტანა ის, რის მოტანაც იმ დროს აუცილებელი იყო და მოიტანა საუკეთესო ფორმით. მაგრამ ამ მეთოდის ურყევი, დოგმატურ სისტემად გადაქცევა ხელს უშულის ახლის ძიებას, გამოიგნებლობას, როგორც სარეჟისორო, ასევე სამსახიობო სკოლის განვითარებას. სტილმა ისე არ უნდა დაგვირდილოს, რომ საკუთარ ინიციატივაზე ხელი აგვალეზინოს. სასწავლებელმა ახალგაზრდა მსახიობს უნდა ჩაენერგოს ახლის ძიების ინტერესი, საკუთარი ფიზიკური მონაკიემების ისტატურად გამოყენების სურვილი.

აქვე მინდა აღვნიშნო ისიც, რომ ახალკურსდამთავრებული მსახიობები უამრავ



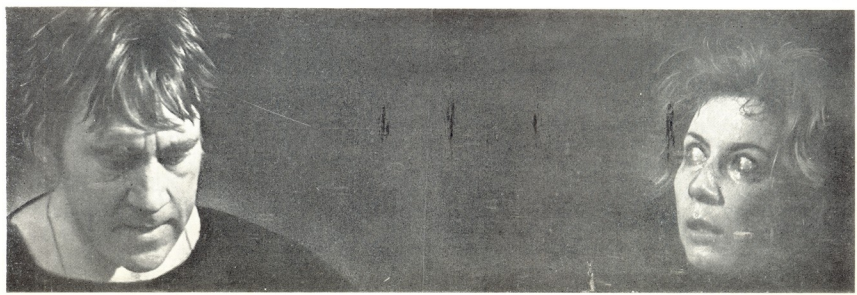
სენა სპეტაკიდან „ღანაშული და სასკელი“

პრეტენზიას უყენებენ რეჟისორს, ისე იქცევიან, თითქმის რეჟისორმა უნდა გახადოს ისინი ისტატები. რეჟისორი კი ხედავს, რომ მსახიობს ფიცარნაზეც თავის დავერა არ შეუძლია, ყველაფერი ხელს უშლის, ყველაფერი უხეზხელ მდგომარეობაში აყენებს. ზოგიერთ რეჟისორს ამის გამო მსახიობზე გული უტრეუდება, მაგრამ პირადე მე არ ვეკუთვნი ამგვარ რეჟისორთა რიცხეს. მე მსახიობები არც მებლან, არც ანგარიშს ვუსწორებ და არც გული მიცრუვდება მათზე, რადგან მათაც მოხიბული არასოდეს ვყოფილვარ. მე მთელი ჩემი ცხოვრება მსახიობი-იყოვეი და მშვენიერად ვიცი, როგორი მსახიობი ვიყავი და რას ნიშნავს იყო მსახიობი. ბევრი ახალგაზრდა მსახიობი ზის და თვეების მანძილზე ფიქრობს, რისი თქმა უნდაოდა, მაგალითად, ლ. ტოლსტოის ამა და ამ

ვერდზეო, მაგრამ ეს მსახიობის საქმე არაა. რისი თქმაც უნდადა, ლ. ტოლსტოიმ უკვე თქვა: მსახიობმა კი ხორცი უნდა შეესაძინა ნათქვამს და ეს ნათქვამი სცენაზე წარმოადგინოს. ამას მსახიობის ნიჭი ჰქვია და არა ინტერპრეტატორის. ერთ სახელმძღვანელო უცხოელ რეჟისორს ჰკითხეს: როგორ მუშაობთ მსახიობებთანო, რეჟისორმა ვერ კითხვა ვერ გაიგო, ხილო როცა მიხვდებოდა, რას გულისხმობდნენ, მან პირდაპირ უპასუხა: არ ვიცი, რას ჰქვია მსახიობთან მუშაობა, თუ მსახიობი როლს თავს ვერ ათმევს, მას ეუშვიებ და ვიყვან სხვასო. ასეა ყველგან, თუ მსახიობი იმას ვერ აეთვისებს, რასაც მისგან რეჟისორი მოითხოვს, სპექტაკლი ვერ იქნება სრულყოფილი. ეს კი რეჟისორსა და მსახიობებს შორის ყოველკაცურ სიტუაციებს ქმნის, მაგრამ ყველაზე სავალალო ისაა, რომ მსახიობი ამას ახვარისო არ უწევს, უბრალოდ არ ენმის და არ ენმის არა მარტო ახლავაზრდა მსახიობს, არამედ მომწიფებულსაც, ეს კი იმის ბრალია, რომ ჩვენს მსახიობებს აქლიათ შრომის კულტურა, პასუხისმგებლობის გრძნობა, საერთო საქმისათვის თავდადება. როგორც იქნა სპექტაკლი დიდდა, დიდი ვივაგლახით იქნა მიყვანილი საჭირო კონდიციამდე და რას ეხებათ: გავიღოს ხანი და სპექტაკლი ირღვევა, კარგავს ემოციური ზემოქმედების ძალას და მეტი ვინ არღვევს, ვინ დალატობს სპექტაკლს, რეჟისორი? არამც და არამც. სპექტაკლს არღვევენ მსახიობები, რომელთაც არ ძალუძთ ან სურვილი არა აქვთ დიდი წვალებით შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოები თავის პირველყოფილი სახით ბოლომდე ატარონ. ეს კი იმის ნიშანია, რომ ისინი თავის დროზე არ აღუზრდათ კულტურულ აღმამანებად, ამ სიტყვის კემპარიტი მნიშვნელობით, არ შთაუნერგიათ პატრიარქალური რეჟიმის სხვისი, ასევე საკუთარი შრომის მიმართ, არ უსწავლებიათ ზრდილობა. რამდენი მსახიობი შემხვედრია ისეთი, რომელმაც იცის, რომ მეტი უნდა იმუშაოს პლასტიკაზე, მეტყველებაზე, მიმიკაზე, მაგრამ არ მუშაობს. აი, ეს არის უპატრიარქალობა და უზრდილობა. უმადლესადამთავრებულო მსახიობის იყოფი აღზრდაზე ლაპარაკი კი სისულელედ მიმანჩნია. არ შეიძლება იყდათ-ორმოცი წლის კაცის აღზრდა. თეატრ-

ში უნდა მოვიდეს ოსტატი და არა აღსკვეთადელი.  
ჩემის აზრით, არის კიდევ ერთი საკითხი, რასაც ყურადღება უნდა მიექცეს. ჩვენი ახალგაზრდა მსახიობები პროფესიული დახელოვნების თვალსაზრისით ვერცა ჩარჩოში არიან ჩაექტვლინი. იგი დიქტობს, რომ დრამატული თეატრის მსახიობია და სხვა არაფერი მოეკითხება. მე კი გეონია, მსახიობს ახლო ურთიერთობა უნდა ჰქონდეს მხატვრებთან, კომპოზიტორებთან, მწერლებთან და პოეტებთან, უნდა იცოდნენ, რით სუნთქავენ ისინი, რა აწუხებთ, რას ქმნიან და რა თვალსაზრისს ადგანან. მათთვის ახლოველი, სისხლობრეველი უნდა იყოს ხელოვნების ყველა დარგი, უნდა შეეძლოთ ხელოვნების ნაწარმოების შეფასება, საერთო სულისკვეთების გადატანა სცენაზე და ხელოვნების საერთო ინტერესებით ცხოვრება. ამ მხრივ კი ჩვენი უმადლესი თეატრალური სასწავლებლები აღსაზრდელებს თითქმის არაფერს აძლევენ.  
**გ. ბათიაშვილი** (დრამატურგი, ჟურნალ-თეატრალური მოამბის) პასუხისმგებელი მდივანი) — თუ ასე ცუდადაა დაყენებული პროფესიონალი მსახიობის აღზრდის საკითხი, მაშინ არც თეატრალური კოლექტივისათვის მსახიობის შერჩევის საკითხი იქნება, ალბათ, ილი გადასაწყვეტი?  
— ახალგაზრდა მსახიობი მანცდამანც იმ თეატრში კი არ უნდა მიიღოს სამუშაოდ, სადაც ავხანია, ან თვით სურს მოწყობა, არამედ იქ, სადაც მისი ინდივიდუალური შესაძლებლობანი მეტ სარგებლობას მოიტანს, სადაც იგი სხვის ადგილს კი არ დაიჭერს, არამედ თავის ადგილზე იქნება, რაც მასაც გაუადვილებს თვის ადგილზე რეჟისორსაც. თორემ რა გამოდის, ზოგჯერ ხმის მიცემითაც კი წყდება მსახიობის მიღება ან მიღების საკითხი. ხელოვნება და ხმის მიცემა კი შეუთავსებელი ცნებებია. ჩემის აზრით, მსახიობისათვის თავის ადგილის მიჩენა გაცილებით უფრო აღამიანურია, ვიდრე მისი წლების მანძილზე წვალება. ხელოვანი ან ნამდვილი ხელოვანი უნდა იყოს, ან ხელოვნებას ჩამოსცილდეს, რადგან ნახევრად ხელოვანი ხელოვნების დინეს აუფასურებს.

„პამლეტი“. პამლეტი — ვ. ვისოკო, ოფელია — ნ. სიკო.



5. „სამბოთა ხელოვნება“ № 12, 1979.



# იური

# ზავასკი

გაონა ჩიყ

ცმტა რომ დასკოდა, 80 წლის გახდებოდა. მის კაბინეტში, საწერ მაგიდაზე დარჩა დაუმთავრებელი ნახატები, ხელნაწერები, სადაც სიტყვა შუაზეა გაწყვეტილი, მეგობრებისა და ნათესავებისათვის გასაგზავნა წერილები, თეატრალური ტრიუმფების დროს მორთმეული ნახევრად გამხმარი ყვავილები, უამრავი ყვავილი, ყველამ კარგად უწყობდა, რა სათუთად უყვარდა ყვავილები! დარჩა აღუსრულებელი გეგმები, ვარაუდები, ფანტაზიები, რაც კიდევ ერთ სისხლსავსე და შინაარსიან ცხოვრებას ეყოფოდა.

ჩვენ ხშირად ვცდებით, როცა ხელოვანზე ან ხელოვნების ამა თუ იმ მოვლენაზე ცალკეული შტრიხების ან თუნდაც ნიშანთა წამის მიხედვით ვმსჯელობთ. ადამიანი და, ასევე, ხელოვნების ნაწარმოები ერთი მთლი-

ანობაა, რომელსაც რაღაც არსი გააჩნია, — წერს ზავასკი.

ზავასკის ბედმა გაუღიმა, რადგან საინტერესო ადამიანებს შეახვედრა. ყველაზე მეტად ბედმა შეიძლება 1915 წელს გაუღიმა, როცა იგი პირველად მიადგა მანსტროვის შესახვევში მდგარ ორსართულიან სახლს. პატარა აპარზე, რომელიც შესხვეულ კარზე იყო მიკრული, ეწერა „მოსკოვის სტუდენტთა სტუდია“. ამ სახლის მეორე სართულზე, პატარა, 52 ადგილიან დარბაზში, რომლის კედლებზეც მუყანე ჭვალო იყო გაკრული, მაყურებელთა დარბაზში შეწყულ, უფიცარნავო სცენას კი მომწვანო, ვოფირებული ფარდა ჰქონდა ჩამოფარებული, დაიწყო მისი შემოქმედებითი ცხოვრება, — საოცარი ცხოვრება.

მას ყველა შესაძლებლობა ჰქონდა ვეჭიო გამხდარიყო. იგი ხომ მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლობდა და სწავლობდა რიგიანად. გარდა ამისა, დაჯილდოებული იყო მახვილი, ირონიული გონებით და მიზანდასახული, ჩამოყალიბებული ხასიათით.

„თუ ჩვენ თეატრალური ხელოვნება იმ ხელოვნებად მივანხნა, რომლის მოწოდებაც ადამიანის სულიერი ცხოვრების გახსნაა. მაშინ გვეკრძება შემოქმედებითი, სულიერად მდიდარი, დრამატული რეჟისურა, სადაც რეჟისორი სულ სხვადასხვაგვარი დარგების ცოდნისაგან ყალიბდება და არა მარტო ყალიბდება, არამედ ცოდნის ურთიერთდაკავშირებას, გადახლართვასაც ახერხებს და ქმნის რაღაც ახალსა და მთლიანს, სწორედ იმას, რასაც ჩვენ თეატრალურ ხელოვნებას ვუწოდებთ“ — წერდა ზავასკი.

1922 წლის 25 თებერვალს მანსტროვის სტუდიის სცენაზე ვახტანგოვმა პირველად წარმოადგინა გოცის ზღაპარი „პრინცესა ტურანდოტი“.

წარმატება, როგორც მსახიობს, მას მანამდე ჰქონდა მოპოვებული. მეტერლინკის პიესაში ითამაშა წმიდა ანტონიოს როლი. ეს სპექტაკლი ზავასკისათვის მეტად მნიშვნელოვანი იყო, რადგან აქ იგი ერთდროულად რეჟისორიც იყო. მხატვარიც და მსახიობიც. სწორედ აქედან დაიწყო მისი შემოქმედებითი გზა. წარმატებები მოგვიანებითაც რგებია წილად — თუნდაც გრაფი აღმოვივა. ეს როლი სტანისლავსკის ხელმძღვანელობით შექმნა და მისმა თამაშმა აღმოუფხვრელი კვალი დასტოვა თეატრის ისტორიაში. მაგრამ არცერთ რომში არ გამომდევანებულა უფრო სრულყოფილად ვახტანგოვის მიერ აღმოჩენილი მისი არტისტული ნიჭი, როგორც დაუფიქვარ „პრინცესა ტურანდოტიში“.

1922 წლის გაზაფხული ზავასკის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის გამოცემა იყო. გაზაფხულმა მას მოუტანა ალიარების პირველი სიხარულიც და უმძიმესი დაწალიც. პრემიერიდან სამი თვის შემდეგ გარდაიცვალა ვახტანგოვი. სტუდია უბეღალად დარჩა.

ამ დროისთვის ზავასკის თავისი არჩევანი უკვე გაკეთებული ჰქონდა. ვახტანგოვთან ერთობლივმა რე-

ქისორულმა მუშაობამ „წმიდა ანტონიოს სასწაულის“ მეორე ვარიანტზე და იმ წარმატებამ, რომელიც სამართლიანად გაიზიარა მასწავლებელთან ერთად, ამ არჩევანისაკენ ნაბიჯის გადასადგმელად გადაწყვეტი აღმოჩნდა.

ერთი შეხედვით, ზავადსკის თეატრალური წარმატებები, ასე ბრწყინვალედ რომ დაიწყო, სულ უფრო იზრდებოდა და იზრდებოდა, მაგრამ წარმატება მხოლოდ ცხოვრების გარეგანი ფაქტორი, მხოლოდ ყველასათვის დასანახი გამარჯვებები, ჭიღოლები, უდაბნოები და მწვერვალები როდია. ეს გახლავთ აგრეთვე უცხო თვალისათვის ნაკლებად შესამჩნევი სასურველისა და მიღწეულის შინაგანი წინასწარობა. სიბერის ეპამს, დედნის გვირგვინებით თავდამშვენებული, პატრიისციმითა და აღტაცებით გარემოცული ზავადსკი წერს: „გარკვეული მიზეზების გამო, ვერცერთი სპექტაკლში ერთხელაც კი ვერ მოვახერხე ჩემი თავი ბოლომდე გამოიმუხატა“. შემდეგ კი დასძენს: „ძალზე ცოტა ვაგაყეთ იქიდან, რის გაყეთებაც მსურდა“. ამგვარი აღსარება, ერთსა და იმავე დროს, ხელოვანის საკუთარი თავისადმი უდიდესი მომთხოვნელობის შედეგითაცაა და მაძიებლის მარადი დაუწყვეტილობაზეც. ესაა აგრეთვე ტალანტით და ჭიღოვებულობით აღმართის რეალისტთან შეჯახებაც, რასაც არავისათვის არ ჩაუვლია უკვალა.

1923 წელს მხატვის ახალი ხელმძღვანელი III სტუდიის (ასე ერქვათ ახლა ვახტანგველბს) ი. ზავადსკი უმასწავლებლობდა დგამს თავის პირველ სპექტაკლს, ნ. გოგოლის „ქორწინებას“...

ი. ზავადსკი ამ სპექტაკლის შესახებ წერდა: „მინდოდა სპექტაკლი ერთბოლოად რეალისტურ, ფანტასტიკურ და თეატრალურ პლანში გადაწყვეტილიყო“...

ი. ზავადსკის არ დაეწეებოდა თავისი ახალგაზრდული მიგნებები. ორმოცდაათი წლის შემდეგ მან კვლავ დააბრუნა სცენაზე ძველი სამყაროს მოჩვენებები მის მიერ შემქმნელ ბრწყინვალე სპექტაკლებში „პეტერბურგის ზამნახანი“ და „უკანასკნელი მსხვერპლი“.

1924 წლის პირველ აპრილს მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მესამე სტუდიის რამდენიმე ახალგაზრდა წევრმა, რომლებსაც შორის იყვნენ ვ. მარუცკია, ბ. ასტანგოვი, ო. აბდულოვი, ვ. ბალიუნა და სხვები, ჩამოაყალიბებთ თვითნებ სტუდია, რომელსაც ეწოდა „სკოლა-სტუდია ი. ა. ზავადსკის ხელმძღვანელობით“.

1926 წელს სტუდიის პირველი კურსდამთავრებულეები გამოუშვეს. დაიდა შტოკის პიუსა „ნირიტინი“. სპექტაკლს ესწრებოდა ა. ვ. ლუნახარსკი. ახალგაზრდა კოლექტივისა და მისი ხელმძღვანელის ცხოვრებაში ეს დღი მოვლენა იყო.

იმ წლების დიდმწიფელოვანი მოვლენა იყო აგრეთვე მიუსეს პიუსის „სიყვარულს ნუ ეხუმრებით“ დადგმა. ამ სპექტაკლში უკვე გამოიკვეთა ის ხატოვანი აზროვნება, რომელიც ზავადსკის შემოქმედებას ნახევარი საუკუნის მანძილზე ახასიათებდა. „თეატრალობა ზავადსკის სისხლში აქვს. იგი ვირტუოზული ოსტატობით,

მსუბუქად და თავისუფლად ახერხებს მხატვრული ხერხების გამოყენებას. სცენაზე მოხვეული, იმპროვიზატორი და პოეტია“ (Пюбომუდროვ, М., «Портреты режиссеров», Ис-во, 1977, стр. 41).

1927 წელს ზავადსკიმ თავისი თეატრის სცენაზე დადგა ლაერნივის პიუსა „უბრალო რამ“. პიუსაში დახატული მწვავე, მაგრამ ბოლომდე გამოუკვეთავი ხასიათები რეკისორმა კიდევ უფრო გააშუქა, ხოლო ფერები კიდევ უფრო ლოკალიზებული გახადა, თითოეული ხასიათი სიმბოლოდ იყვანა. სპექტაკლი გამოვიდა მკაცრი, იდეურად გამჭოლი. მარეცხაის, მორდინისთვის, აბდულოვის ახალგაფურჩქნულმა ნიჟმა სპექტაკლს საყოველთაო აღიარება მოუპოვა.

შესაძლოა, ამიტომაც მოუწონა ლუნახარსკიმ ზავადსკის საკუთარი თეატრის სცენაზე ბერნარდ შოუს პიუსის „უშემის მოწადის“ დადგმა.

ბ. შოუს ნაწარმოების თემა იირჩია ინგლისის კოლონიების ბრძოლა დამოუკიდებლობისათვის. იმისათვის, რომ მსყუტებლისათვის უფრო გასაგებოდა ყოფილიყო პიუსის რთული პოლიტიკური კონცეფცია, ზავადსკიმ მას დაუერთო ეპილოგი „ავტორისაგან“, სადაც თვით ბერნარდ შოუ გამოდიოდა (მის როლს ასრულებდა ახალგაზრდა ნიკიერი მისახიობი რ. პლატი) და მოვლენებს განმარტავდა.

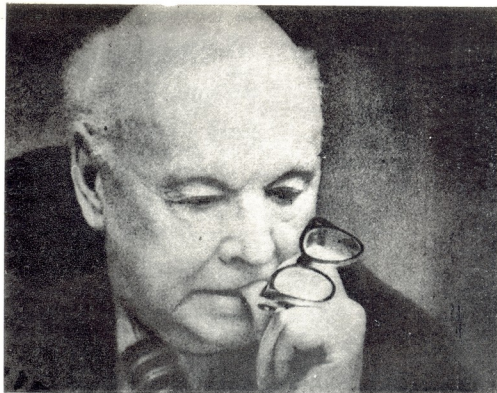
იხილავდა რა ამ სპექტაკლს, ა. დეიჩი წერდა: „ზავადსკიმ ამ რთულ სპექტაკლში პოლიტიკური აქცენტები სწორად განაწილა და მოგვცა ესთეტიკურად სრულყოფილი სცენური ნაწარმოები, რომელსაც უმაღლესი მოხიბლა მოსოველები“ (Дегუ А. «Голос памяти», М. 1966).

სპექტაკლმა 600-ზე მეტ დადგმას გაუძლო. ლუნახარსკიმ არაერთჯერს ნახა იგი და სულ ახალ-ახალი დირსებები აღმოაჩინა მასში. მალე ბერნარდ შოუმ გაიგო, რომ მისი პიუსა დაიდა რუსეთში და შემოქმედებითი კოლექტივის მადლობის წერილი გამოუგზავნა.

„უშემის მოწადეში“, ისევე როგორც სხვა ადრინდელ დადგმებში, ზავადსკიმ გამოიყენა თამამი და მოქლოდნელი რეკისორული მიგნებები. დღეს მრავალ ჩვენს თეატრში ახალგაზრდა რეკისორები პრეტენზიას აცხადებენ მას თუ იმ სცენურ ხერხის სიახლეზე და რა აღტაცებით ეწეოთ ხშირად იმ მიგნებების შესახებ, რომელთაგან ბევრი ამ რამდენიმე ათეული წლის წინათ იყო აღმოჩენილი... ზავადსკი უკვე იმ წლებში თავსდებოდა სცენას მსყუტებელთა დარბაზთან, ავებდა ერთბოლოდ მოქმედებებს, ფანტაზიით ქმნიდა იაპონური ყვავილების გზას და იკონებდა მრავალ სხვა ხერხს, რომელთაც განხორციელება არ ეწყრა.

თეატრალური ხერხები ზემოქმედებას ახდენენ მხოლოდ თავის დროზე, გარკვეულ ადგილას და გარკვეულ მსყუტებელზე. „ოცდაათიან წლებში ოსტროვისის ისე არ ვღვამოდ, როგორც სამოცამე წლებში. რუსი მსყუტებლისათვის ჩეხოვი სხვაგვარად უნდა დიდგას, ვიდრე უცხოელთათვის“, — წერდა ზავადსკი.





იური ზავადსკი

უნდა გასულიყო რამდენი ათეული წელი, რომ სტალინის სახელის, მარჯანიშვილის, ვახტანგოვის, მეიერჰოლდისა და მათი მოწაფეების საუკეთესო მიღწევებს სცენა დაეპყრო და მაყურებელს ისინი ელიარებინა.

1934 წელს ზავადსკიმ დადგა „მგლები და ცხვრები“. ეს იყო მისი პირველი შეხვედრა ოსტროვსკისთან. ამჟერად მან აღმოაჩინა დიდი რუსი დრამატურგი, რომელიც ახლოს იდგა მის მხატვრულ მისწრაფებებთან. ზავადსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ოსტროვსკი მას ყოველთვის ხიბლავდა ჰქვიანური სიტყვა-პასუხით, პერსონაჟთა მკვეთრი დახასიათებით და, რაც მთავარია, თანამედროვე ელერადობით.

ზავადსკი იშვიათად დგამდა ოსტროვსკის პიესებს, მაგრამ მთელი სიცოცხლის მანძილზე უბრუნდებოდა მათ. „მგლებისა და ცხვრების“ შემდეგ დადგა „ლამაზი მამაკაცი“, უფრო მოგვიანებით რევოლუციის თეატრში „უმშბითელი“ და ბოლოს, მოსკოვეტის სახელობის თეატრში „უქანასკენელი მსხვერპლი“.

„მგლები და ცხვრები“ მუსიკით გაელენითილი, ბრწყინვალე თეატრალური სპექტაკლია, სადაც ხასიათები გროტესკული მანერითაა ვადაწყვეტილი, მაგრამ ამავე დროს, მსახიობები თავიანთ როლებს ცხოვრებისეული დამაჯერებლობით თამაშობენ (მარცკაია, მორდენიოვი და სხვები). სპექტაკლი კარგად მიიღო მაყურებელმაც და კრიტიკამაც. ამ დადგამამ ზავადსკის შემოქმედლების კიდევ ერთი პერიოდი შეაჯამა.

იმ დროს უამრავი სტუდია იქმნებოდა ყოველად წარმოუდგენელი პროგრამებითა და მანიფესტებით და ასევე სწრაფად ქრებოდა, ვერ უძლებდნენ დროს გამოცვას. ამგვარ პირობებში ზავადსკი თავდავიწყებით მუშაობდა, ეძებდა ბევრს, ეძებდა ჭიუტად და გზის ძებნაში ხანდახან წაიფორხილებდა, მაგრამ მალე იკრებდა ძალას. „ეს იყო უარყოფის, მტკიცების, შეცდომების უმძიმესი გზა“, — თქვა მან ოცდაათიან წლებზე.

როდესაც ზავადსკი თავისი მხატვრული პლატფორმის მთლიანობაზე ლაპარაკობდა, ვფიქრობ, მხედველობაში ჰქონდა მუშაობის სწორედ ასეთი სტრუქტურა, მაგრამ ის ფორმები, სადადგმო კონცეფციისათვის რომ იყენებდა, ფაქტები, ხანგრძლივი ცხოვრების ამა თუ იმ პერიოდში რომ აინტერესებდა, ცხადია, იცვლებოდა, რადგან იცვლებოდა დრო, მაყურებელი, პრობლემები და მათი გადაჭრის ხერხები. დარწმუნებული ვარ, როცა ზავადსკი იმ წლებში საკუთარი „მე“-ს გარდატეხაზე ფიქრობდა, როცა „თავისი თავის დაკარგვაზე“ წერდა, ხელოვნების მარადიულ წინსვლაზე ზრუნავდა.

ზავადსკის უყვარდა თემებთან, სპექტაკლებთან დაბრუნება. მოსკოვეტის სახელობის თეატრში დაიდავ ბილ-ბოლოცევიკოვსკის „შორმის“ სამი ვარიანტი, ლერმონტოვის „მასკარადის“ ორი ვარიანტი და რეჟისორის განუზოროციელებელ ოცნებად დარჩა ამ დრამის მესამე ვარიანტი, რაზეც ფიქრობდა და მუშაობდა. ხოლო იმ სპექტაკლებს, რომლებიც აღარ პასუხობდნენ სადადგმო ჩანაფიქრს, უმოწყალოდ იღებდა რეპერტუარიდან. მიუხედავად მაყურებლის ინტერესისა და სრული შემოსავლისა, მან მაინც ამოიღო რეპერტუარიდან ცნობილი „მიკიტინი ქალი“ და „მასკარადის“ პირველი ვარიანტი. იგი იმუქრებოდა, რეპერტუარიდან ამოვიღებ „უქანასკენელ მხვერპლს“, თუ არ ვანახლდათ.

ოცდაათიანი წლების დასაწყისში ზავადსკის თეატრში ცხოვრება გართულდა. ერთის მხრივ: იგი სულ უფრო მეტ წარმატებებს აღწევდა და სახელს იხვეჭდა, მეორეს მხრივ კი თეატრს საყვედურობდნენ კამერული-ბისაყენ სწრაფვას, მსხვილი პლანებიდან განზე დაღვინა. ეს საყვედური არც მთლად უსამართლო იყო. პაწაწინა თეატრის დიდი ჩანაფიქრების განსახლოციელებლად არც სახსრები ყოფნიდა და არც ტექნიკური შესაძლებლობანი ჰქონდა. სხვებზე უკეთ ეს თეთიონ ზავადსკის ესმოდა და ამიტომ ამჟერადაც რისკისა და იმედის გზას



დადგა. 1931 წელს მან თანხმობა განაცხადა სათავეში ჩასდგომოდა როსტოვის თეატრს.

მაგრამ მანამდე მან ორი სპექტაკლი დადგა წითელი არმიის თეატრის სცენაზე: პრუტის „მსტილავ მამაიკი“ და კორნეიჩის „ესკადრა“ (1934 წ.) ეს სპექტაკლები თეატრალურ ცხოვრებაში დიდ მოღონად არაგის მიუჩნევი, მაგრამ ზავადსკის „შემოქმედებითი უღელტეხი-სათვის“ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. თავისი შესაძლებლობანი რომ სხვა ვითარებაში შეემოწმებინა, მან დაიწყო სპექტაკლების დადგმა უცხო სცენაზე უცხო მსახიობების მეშვეობით და, როგორც ყოველთვის, მუშაობამ აქცა ვაიტაცა.

ზავადსკის ისეთ მსახიობებთან მოუხდა მუშაობა, რომლებიც ბევრნი უყვე სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით იყვნენ დაოსტატებული. ეს სისტემა მაშინ ცოტა ვინმესთვის იყო გასაგები და ცოტა ვინმემ იცოდა. „აროდესაც მით შორის საუკეთესო მსახიობთა ნაშთმეზარის ვანალიზებში და ვემტიკებულ მათ, რომ ისინი „სისტემის“ მიხედვით თამაშობდნენ და თავად არ იცოდნენ ეს, ძალზე გაკვირებულნი რჩებოდნენ“, — წერს ზავადსკი.

ზავადსკის დადგმებზე წითელი არმიის თეატრში კრიტიკოსი მარკოვი წერდა: „ამ დადგმების ძალა რეჟისორისა და აქტიორთა კოლექტივის არჩეული თემებისადმი მიდგომაში“.

ეს იყო დიდი, თანამედროვე თემის ფსიქოლოგიური გადაწყვეტა. რეჟისორი პირველად იხედებოდა ასე დაკონიჭებულ გმირთა შინაგან სამყაროში და ამით ჩვენს თანის ნიღბს კიდევ ერთი ახალი წახანავი დაეკანახა. ამ სპექტაკლებში მიგნებული ბევრი ხერხი საფუძვლად დაედო ზავადსკის დადგმების შემდგომ ციკლს.

1936 წელს ზავადსკი და მისი სტუდენტების უმეტესობა როსტოვში ჩავიდნენ. „როსტოვში ჩასვლა არ წარმოადგენდა ჩემი ცხოვრების ნათელ წუთებს“, — იგონებს ზავადსკი. მოსკოვის შემდეგ პრუჟინცია, უცხო ადამიანები, რომელთადაც უნდა ეცხოვრა და ეთანამშრომლა, უცხო ვარემო, ყველაფერი ეს ეპქებს უღვივებდა.

„მადლიერი ვიყავი ჩემი თანამებრძოლებისა, იმ მეგობრებისა, რომელთაც ჩემთან ერთად ვაიზარეს ეს უეცარი ნახტომი გაურყვევლობაში“, — იგონებს ზავადსკი.

როსტოვში ჩავიდნენ მარეკაია, პლიატე, აბდულოვი, მორდილოვი და ბევრი სხვა საუკეთესო და ნიჭიერი მსახიობი. განა მათ შეეძლოთ მიეტოვებინათ თავიანთი რწინამოძლი და კერპი!

როსტოვში ზავადსკი კვლავ საკუთარი თეატრის შენებას შეუდგა. ჰქონდა დიდი სცენა, გააჩნდა მატერიალური და ტექნიკური საშუალებანი. მართალია, მისი პასუხისმგებლობა, როგორც დიდი, სხვადასხვა ნიღბს მქონე მსახიობებისაგან შემდგარი კოლექტივის ხელმძღვანელობა, გაიზარდა, მაგრამ მაინც მწვეველ ალიქვა ფართო სივრცე, ფანტაზიისა და ოცნების ეს ახალი ტრამპლინი...

1400 ადგილიანი თეატრის დიდ სცენაზე შეუძლებელი აღმოჩნდა ძველი ხერხების გამოყენება — დღურების ფილიგრანულად დამუშავება, ხმისა და ექსტრის ისეთი დახვეწა, როგორც ამას იგი თავის პატარა

თეატრში აკეთებდა. ამიტომ ზავადსკიმ ძირფესვიანად გარდაქმნა მუშაობის მეთოდები. თუცა, არც და არც ადრეა დასრულებულია მისი ინიციატივა, მაგრამ ამ შინაგანი მსხვერვის შედეგად გამოწვეულმა შეცდომებმა. რეჟისორის გაუქმება ახალი, ჯერ კიდევ შეუთავსებელი პირობების მხატვრულ ხელდავ გადაქცევა.

მაგრამ დრომ თავისი გაიტანა და სპექტაკლებში „ვაიკუსიანა“, „ოტელოს“ პირველ ვარიანტში, „პირველი მორგებულებაში“ და გარკის პიესებში უკვე იგრძობინა დროითი შთავინებული რეჟერმები. ამ სპექტაკლების კონცეფციაში მთავარი და გადაწყვეტი იყო გარეგანი აქცენტების შეცვლა შინაგანი ხატოვნებით. რეჟისორი სპექტაკლებს აგებს უტყუარობაზე და ფსიქოლოგიურ სიზუსტეზე, მისი ფუნჯის მოსმა კიდევ უფრო მონუმენტური ხდება.

ზავადსკის პირველი სპექტაკლი როსტოვის თეატრის სცენაზე ტენიოვის „ლუბოვი იაროვიაი“ იყო. ეს სპექტაკლიც, მსგავსად ყველა დანარჩენისა, თამამად იყო გადაწყვეტილი. სცენის წრეზე იდგა მოედნიანი ფიციარნავი, რომელიც ბრუნდელ მიმართებოდა მაღლა. ფიციარნავის ერთი მხარე განიხატავდა ბუნღვარს და ფერად-ქოლგებიან კაფეს, მეორე მხარე სანაპიროს, სადაც ორი ნავი ება. სცენის წრის მიბრუნებით მოქმედება სწრაფად გადადიოდა ერთი სანამაშო მოედნიდან მეორეზე. ამ კინემატოგრაფიული ხერხის სპექტაკლს ენიჭებოდა საჭირო ინტონაციური რიტმი, ხაზი ესმებოდა მოქმედების შინაგან მოტივებებს. „ლუბოვი იაროვიაი“ აღიარეს თეატრის ახალი ხელმძღვანელის წარმატებად.

1940 წელს ზავადსკი კვლავ მოსკოვში მიიწვიეს, ამჯერად მოსკოვის მოსსოვეტის სახელობის თეატრში. მოსსოვეტის თეატრი, რომელმაც უახლეს წარსულში ნიჭიერი რეჟისორის ლებინოვ-ლანსკის ხელმძღვანელობით ბევრი მაღლია, ოცდაათიანი წლების ბოლოს მკვეთრ მოქმედებით დაქვეითებას განიცდიდა. თავი იჩინა დროის მოთხოვნულად და თეატრის მხატვრულ მიმართულებას შორის წინააღმდეგობამ. ამ წინააღმდეგობამ უარყოფითად იმოქმედა სპექტაკლების ხარისხზე, მაგრამ თეატრში დარჩა ძლიერი აქტიორული კოლექტივი დამსაკუთრებული რეჟისორის ხელმძღვანელობით. ამგვარ ვითარებაში ახალი რეჟისორის თეატრში მოსვლა რთული და კონფლიქტების გამოწვევი უნდა ყოფილიყოს. მაგრამ კიდევ ერთხელ გამოვლინდა ზავადსკის განსაკუთრებული ტაქტი. ადამიანურმა და პედაგოგიურმა გულისხმიერებამ შეაძლებინა მას ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული კოლექტივის შერწყმა (ზავადსკის მოწაფეები, ახა თქმა უნდა, მას უყანვე გამოჰყენენ მოსკოვში). ახალ ხელმძღვანელს არ დაუთრუნვას მსახიობთა ინდივიდუალობა და მიუხედავად ამისა, ზავადსკის ნება, ვემოვნება და შემოქმედებითი მისწრაფებები მაინც მალე გამოიკვეთა თეატრში.

1940 წლის სექტემბერში მოსკოვეტის სახელობის თეატრის სცენაზე ზავადსკიმ პირველად დადგა გოლონის „სასტუმროს დისახლისი“. სცენის პორტალს ხაზავად მსუბუქი, მობირთი დეკორაცია, რომელიც სწავლის კედელს გამოიხატავდა და ფარდის მაკვირობას ეწეოდა. მოულოდნელად კედელი მაღლა იწევდა და მოქმედება იწყებოდა. მსახიობები თამაშობდნენ მხია-





რულ ხალხურ წარმოდგენას, სწორედ ისეთს, როგორც გოლდენმა შეთხზა და როგორსაც მოხეტიალე მსახიობები იმდროინდელი იტალიის მოედნებზე თამაშობდნენ.

„სასტუმროს დიასახლისი“ არა მარტო მოსსოვეტის თეატრისათვის იყო დიდი მოვლენა, არამედ მთელი საბჭოთა თეატრალური სამყაროსათვის.

ორმოციან წლებში ზავადსკი თეატრს დაუბრუნა თეატრალიბო, ფორმის სიმახვილე და გიჟობათა ზეიმუნობა. „ზეიმი — აი, ის სიტყვა, რომელიც დღეს მინდა შეგახსენოთ, თეატრს უნდა დაუბრუნდეს ზეიმუნობა, ანუ შთავიწმინდე ხელოვნების ატმოსფერო, — ამბობდა ზავადსკი.

1942 წელს მან დადგა „სასიერო შემთხვევა“. სექტაკლი მომზადდა რეჟორდულად მოკლე დროში — 22 დღეში. ჩვენი ქვეყანა მაშინ მძიმე მდგომარეობაში იმყოფებოდა და ამ სექტაკლმა თავის მხიარული ტრანლიზმით, ოპტიმისმითა და იმის რწმენით, რომ სამართლიანობა ყოველთვის გაიმარჯვებს, ისეთივე როლი ითამაშა სამამულო იმის პერიოდში, როგორც ოციან წლებში „პრინცესა ტურანდოტის“.

1955 წელს ზავადსკი დავაშ შექსპირის „უინძორელ მხიარულ ქალებს“. ეს სექტაკლი უმნიშვნელოვანეს მოვლენად უნდა ქცეულიყო რეჟისორის შემოქმედებაში. შეიძლება კომედიების დადგმის მთელი გამოცდილება ამ სექტაკლის პრეტულიან წარმოდგენადა. სექტაკლი უჩვეულოდ იყო ჩაფიქრებული, იმ წლების კვლიდაზე თამაშად და ლადა. სამუშაოდ, ზავადსკის ეს უკვე მერამდენად არ მისცეს თავისი ჩანაფიქრის ბოლოდენ განხორციელების უფლება. მიუხედავად ამისა, სექტაკლმა ერთსა და იმავე დროს დიდი ალტაკეცად გამოიწვია და დიდი აღშფოთება: „თუ ხელოვნება კამათს იწვევს, იგი ჯერ კიდევ ცოცხალია“, — ამბობდა ზავადსკი.

რაც უფრო მეტი დრო გადიოდა, პროტესტი მეშინაზობის წინააღმდეგ უფრო და უფრო მძაფრად ქულდა მის სექტაკლებში „მინისტრის მეუღლე“ (ნუმიჩი, 1947 წ.), „ქალთა ამბოხი“ (პიემეითი და კომისარკეესკი, 1962 წ.). ამ სექტაკლებში სიცილი სრულიად არ იყო უდარდელო, გროტესკული ნიღბები მიგანინშებდნენ ჩვენს დროზე. მათში ზავადსკი საერთო მანკიერებას კი არ ამთარახებდა, არამედ ჩვენი დროის ყველასათვის ცნობილ და ამიტომ აუტანელ მანკიერებებს.

კომედია დიდხანს იყო ზავადსკის შემოქმედების საყვარელი ეანრი, მაგრამ არა ერთადერთი. გადიოდა წლები და მისი ინტერესების სფერო ფართოვდებოდა. დიდ ცხოვრებისეული გამოცდილებით გამსჭვალული მისი შემოქმედება სულ უფრო მდიდარი და განუმეორებელი ხდებოდა. თუ მოღვაწეობის პირველ ათეულ წლებში მასწავლებელთა შემოქმედებით ძიებებს სრულყოფდა, უკანასკნელ ათეულ წლებში მისმა სექტაკლებმა ახალი ფერტული ჩაყვრა სამკოთა თეატრის ისტორიაში, რადგან ისინი ჩვენი საუკუნის ერთ-ერთ საუკეთესო სექტაკლებსაა აღიარებულნი.

სექტაკლის მაისცემა მუსიკლიდან იწყება. ზავადსკის მახვილი მუსიკალური სმენა ყოველთვის გრძნობდა მოქმედების დრამატულობას. მის სექტაკლებში მუსი-

კალური მოძრაობა დრამატურგიას კვებავს, მისი განხილვია: „მუსიკას მე ვთვლი უდიდეს ხელოვნებად, რომელიც ამბობს იმას, რისი გამოხატვაც ადამიანს სიტყვით არ შეუძლია“, — წერდა ზავადსკი მუსიკურ სექტაკლის ადაბმულ, ნერული, თითქმის მისტიკურ სტიქიას დირიჟორი წარმართავდა. დირიჟორი რეჟისორის პერსონაჟი იყო, რასაც ზავადსკი ვხვდებით ზავადსკის ადრეულ დადგებებში. დირიჟორი წარმართავს მუსიკას, მამასადა, დრამის მოქმედებასაც. მაგრამ რომელიც მონაკვეთში მუსიკის ეს ძლიერი ელერება და დირიჟორი ხელიდან უსხლებტა და ეს დაუთავებელი, მოვლოდენდა მოვარდენი ძალა მათურული კვირების ტრაგიკულ დასასრულამდე მიაკანებს. დირიჟორი კი იმ წამიდანვე იქცევა სექტაკლის პერსონაჟად. იგი ტრაგიკული სახით, ჰალარა აწეული იმით, რომელიც თითქმის ქარმა აუწეწა, დარბაზისაკენ შებრუნდება და ცილიტოს ევსტებითა და მიმიკით მათურებელს აუხსნას ის, რაც სცენაზე ხდება. ეს მუნჯი პერსონაჟი, ზავადსკის წარმოსახვის ნაყოფი, სექტაკლში ძალიან ბევრს „ლაპარაკობს“ და დარბაზზე დიდ ზემოქმედებას ახდენს. მას არა მარტო ესთეტიკური ფუნქცია აკისრია, არამედ იგი აღიქმება როგორც დღევანდლობის წარმომადგენელი და უტყვად სექტაკლის ნაწილად იქცევა, რითაც თითქმის აერთიანებს თეატრს მათურებელთა დარბაზთან.

1969 წელს ზავადსკი დავაშ „პეტერბურგის ზმანებებს“. ამ სექტაკლის შესახებ ერთი კრიტიკოსი წერდა: „თეატრალური მოსიკოე კვლავ ელავდა“. ამ სექტაკლებში ზავადსკი დიდხანს ეძებდა გზას, ეძებდა: გრანდიოზული მხატვრული ნაწარმოების თეატრში დადგმის ახალ გადწეუტებას: „ჩემთვის მნიშვნელოვანია რომანის პოლიფონიის გახსნა, ხოლო ყველაზე მთავარი ისაა, რომ მხატვრული ნაწარმოები ადამიანისადმი რწმენით ვამსჯებელი. მე მინდა ჩვენი სექტაკალი დონატოეესკის ადამიანობაზე ვილაპარაკო“, ამბობდა ზავადსკი.

„პეტერბურგის ზმანებანი“ რეჟისორის გედის სიმღერა იყო. იმ დროს, როცა ამ სექტაკლზე ჯერ კიდევ იწერებოდა რეცენზიები და გამოკვლევები, ზავადსკი „ჰამლეტი“ დადგამზე ოცნებობდა. მაგრამ მის ოცნებას განხორციელება არ ეწეოდა. მართალია, ზავადსკის სანტერესულ და თამაშად ჰქონდა ჩაფიქრებული კიდევ სამი სექტაკლის (ოსტროფსკის „უკანასკნელი მსხვერპლი“, ჩერნობის „დღე ჩამოსვლისა და დღე წასვლისა“ და ზორინის „მეფის ნადრობა“) დადგმა, მაგრამ ამ სექტაკლებზე იგი დამოუკიდებლად კი არ მუშაობდა, არამედ სხვა რეჟისორებთან ერთად და მისი ნებისყოფა თანდათან სუსტდებოდა. ზავადსკის ცხოვრებისა და შემოქმედების გზა დასასრულს მიუახლოვდა. იგი გარდაიცვალა 1977 წელს აპრილში.

დღეს, როცა საბჭოთა თეატრზე ვლაპარაკობთ, არ შეიძლება საკადრის ადგილი არ მიუთქნინოთ ზავადსკის ნიქსა და დასმანურებას. მომავალში მის შესახებ ვრცელი მონოგრაფიები და სამეცნიერო გამოკვლევები დაიწერება, მაგრამ ამჟამად მეტისმეტად მწვავედ იგრძნობა მისი დეკარგული გამოწვეული ტიცილი და მინდა ეს სახელმძაფროდ დაწერილი წერილიც მის სხოვნსამი-ეუფიქნა.

# XI-XIII საუკუნეების დასავლეთი ევროპა

## პოქა, ყოფა, ჩახეხვა

ალა ისტრებიცკაია

შუა საუკუნეების საზოგადოების მესამე წოდებას სასულიერო პირები შეადგენდნენ; თეორიულად ეს წოდება ერთან სოციალურ კატეგორიას წარმოადგენდა, რომელსაც საერთო მეთაური ყავდა — რომის პაპი — უმაღლესი გვირგვინი იერარქიისა, რაინდობის გამაერთიანებელ ვასალურ იერარქიას რომ ჩამოკავდა. საეკლესიო იერარქია რამდენიმე საფეხურისაგან შედგებოდა: ეპისკოპოსების, მღვდლებისა და დიაკვნებისაგან, რომელთაც უმაღლესი კლირიკოსები მოსდევდნენ. სასულიერო წოდების ერთიანობას, უპირველეს ყოვლისა, ფუნქცია განაპირობებდა — ღვთისმსახურება, რაც ერთნაირად, ერთ ენაზე (ლათინურად), ერთსადაც იმავე დროს და ერთი და იგივე კალენდრის შესაბამისად უნდა აღსრულებულიყო ევროპის ყველა ეკლესიაში. მაგრამ ეკლესიის იდეალური უნივერსალისტური მოტივობა, რომლის დანერგვასაც, მეთერთმეტე საუკუნიდან მოყოლებული, მრავალი პაპი უწყობდა ხელს, ეწინააღმდეგებოდა პარტაუტლიარიზმის ტენდენციებს, რაც უფრო ბუნებრივი იყო შუა საუკუნეების პირობებში. ზოგი ქვეყნის ეკლესია „სამეთვ“ ეკლესიად აცხადებდა თავს და მხარს უჭერდა მეფეს პაპის წინააღმდეგ ბრძოლაში, ზოგან კი, ეპისკოპოსები ტერიტორიულ თავადებად იქცეოდნენ ხოლმე და თავიანთი დამოუკიდებელი სახელმწიფოს გაძლიერებასა და განტკიცებას ესწრაფოდნენ. ლოკალური ტრადიციები ღვთისმსახურების განსხვავებულ ფორმებს ბადებდა, რაც „ნაციონალური ეკლესიების“ გაუნწყვეტელი კონფლიქტების საფუძველს ქმნიდა; და ბოლოს, ეკლესიის მთლიანობას ბერობაც არღვევდა, რომელსაც (რიდალში) პაპის გავლენა უნდა გაეყრცელებინა და განემტკიცებინა მთელს ევროპაში, მაგრამ სინამდვილეში, მთელ რიგ ორდენებად დაყოფილი ბერები, თავიანთი წესდებებით ხელმძღვანელობდნენ და ორ-

დენის კეთილდღეობაზე უფრო ფიქრობდნენ, ვიდრე საერთოდ ეკლესიაზე. სასულიერო წოდება სხვა, სოციალური მიჯნის გამოც არ იყო ერთიანი: სოციალური თვალსაზრისით, ის სხვადასხვა წარმოშობის ელემენტებს აერთიანებდა, დაწეული ეკლესიის თავადებით (პრელატებით), რომლებიც ბარონთა, ანდა სულაც სამეფო ოჯახებიდან გამოდიოდნენ, და გლეხობიდან გამოსული სამრევლო მღვდლებით დაზოგრებული, თავიანთი ყოფით ნაყოფად რომ განსხვავდებოდნენ მეზობელი გლეხებისაგან.

სასულიერო წოდების ძირითადი ფუნქცია ღვთისმსახურება იყო. ეკლესია სულ ღია უნდა ყოფილიყო, სასანთღე — სულ გაჩაღებული. მღვდლები ეწეოდნენ როგორც ზვეულებრივს, ისე — უფრო საზეიმო — საღვთსაწაულო ღვთისმსახურებასაც, რომლის უმნიშვნელოვანეს ელემენტს მესხა წარმოადგენდა, მაგიური განხორციელება პურისა და ღვინის ქრისტეს ხორცად და სისხლად გარდაქმნისა, რასაც მორწმუნეთა ზიარება მოსდევდა, ერისკაცებისა — პურით, კლირიკოსებისა კი — პურითაც და ღვინითაც. სოციალური იერარქიაში თავიანთი განსაკუთრებული მდგომარეობის გამო, გარდა ამისა, მღვდლის მოვალეობას შეადგენდა ყრმთა მონათლავა, მომკვდართა ზიარებაც, მწირთა უკრთებაც, მონანიება აღსარების მიღებაც და წინადა წულის დაროგებაც. მაგრამ მღვდლები ღვთაებრივის საზღვრებიდანაც გამოდიოდნენ და მრევლის საზოგადოებრივი ცხოვრების ორგანიზატორები ხდებოდნენ: საფრთხის მაუწყებლად ეკლესიის ზარებს არისხებდნენ, გვალიას — წვიმას, ხოლო ეპიდემიების დროს სენის აღკვეთას ეცდებოდნენ უფალს. მღვდელი იყო ყველაზე თვალათელი შუაეკი მიწერ და ციურ სამყაროს შორის. შუა საუკუნეების ეკლესიის ამ ტენდენციას — გამოტანა თავისი საქმიანობა მიდევანზე, გამოსული თაძრის სივციდან და შესაბამისად განთავისუფლებულიყო უნიფორმისაგან, ღვთისმსახურების ტრადიციულობა რომ უკუიხრებდა — ბევრად მეუწყო ხელი რელიგიურმა დრამამ. თავისი არსით მტად წინააღმდეგობრივმა, რამდენადაც ეკლესია, ერთი

დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №18 8-11, 1979.



მხრივ, მტრულად თუ ეკიდებოდა უყოველგვარ ცეცავ-თამაშს, უნდა ეთავსა წარმოდგენებს, წარბაითღო იტარას—მეორე მხრივ, ვალდო ღვთისმსახურება შეიცავდა თვითბრუნო ელემენტს და მღვთისხალს კარგად ესმოდა პროცესებსა და წარმოდგენებს თავდასახონ ზემოქმედების ძალა. აი, რატომ დაიწყო სასულიერო წოდება დრამატული ეფექტების გამოყენება ბიბლიის პროპაგანდის მიზნით: ჭრ დაკლული ბიბლიურ ეპიკურა და ინსცენირება მიჰყვას ხელს— ელუსიონი ცხენზე ამხედრებული მივსვს შემო-ღილიდან, ავადგის და წმინდა დედანი ქრისტეს აღკვამს დაემ-ბუნენ,—მეორე კი, უფრო რთულ სიტუაციებს დასხვიებულდენ, ადამისა და ევას შეტოდების ამბავი იქნებოდა ეს თუ ქრისტეს ჯვარცმისა. ეპიკურული რელიგიური დრამა სამი ძირითადი სა-ხეობისა წარმოადგენდა: ლიტურგიული დრამა, ნახევრალტურ-გიული დრამა და მისტერია. ლიტურგიული დრამა, არსე-ბითად, საღვთსაწული (საშობაო ანდა საღვთობა) ლიტურგიის ნაწილია, ღვთისმსახურების ენაზე, ანუ ლათინურად გათამაშებუ-ლი სასურბელის წესი; მონაწილე მსახიობები სასულიერო პირები არიან, შესავლების ტანსაცმელში— ადამისა და ანგურში გამო-წყოილინი. ნახევრალტურგიული დრამამ საკუთრებელიდან ეკ-ლესიის წევრად და ტაძრის ბეჭთანაც კი გადაინაცვლა. ტექსტი აქ-ვც ძირითადი და ლათინური დარა, მაგრამ შიგნითვე, ხალხურ კო-ლოებზე ამბეკუთვლებული პარტიკულ გამოკრა. კოსტუმი რამდენ-ნაშე დაუპოვებლად ებრძის ჩაგებულებას. მსახიობები ისევ მღვდ-ღობი და კლირიკების არიან, მაგრამ ზოგჯერ საერო პირებსაც იწვევენ. ქალთა როლებს ძველმუხრავა კაცები ასრულებენ. მაგრამ მსახიობები ახლა სეკულარული აგებულ ფიგურებს დგანან, ყველანი ერთად, და მოღაპარეუ მსახიობი გამოსდის ხოლმე ოდ-ნავ წინ, რათა რელიგიის მერ ისევ ძველ ავგულს დაუბრუნდეს. ხოლო რაც შეეხება მისტერიას, ის, უპირველეს ყოვლისა, ურას ამბობს როგორც ტაძრის შემოხლავ, ისევე ლათინურ ენაზე. მისტერია ტაძრის მიუდარებლ მიყვარდებს ავგულს, შიგნ მსახიობები კი, რიგი-ითი მოქალაქეები არიან— ხელოსნები და ვაჭრები, თავდაზნაუ-რობის უმადებლეს ფენასა და კლირიკობთან ერთად. მისი ენა— საღაპაროა, ხოლო კოსტუმი— იმპროვიზდული მღვდურული ჩაც-მულია. მისტერია სიუჟეტებს ქრისტიანული მითოლოგიებიდან სესხვლობდა, მაგრამ შედარებით თავისებულად ეცდებოდა იმ სიუ-ჟეტების ახლებურად გააზრებასა და წარმოსახვას, რაც უყოვლად შეუძლებელი იქნებოდა საეკლესიო ღვთისმსახურების დროს. მისტერიაში, ლათინურ ენასთან ერთად, უნივერსალისტური თვის-ებებიც დაჯარვა და ენოვრული ელემერი შეიძინა.

თავის ასიონ, სასულიერო წოდება და წოდება იყო. მართა-ლია, მეორეთმეტე სასულიერო შუა ხანებშივე ბევრი სამარეული მღვდელი ირავდა ცოლს, მაგრამ, ეკლიბატის შემოღების შემდეგ, სამღვდლო დასი მოხლოდ სხვა წოდების ხალხთი შეიძლებოდა შეე-კრებულყო. აქეთ მოისწრაფოდნენ სენიორთა უმცროსი ვაჟებიც რომლებიც, სამღვდლოების განუყოფლად შენახვის სისტემა რაინ-დთა სამკაროდან აქვებდა. სამღვდლო დასის რიგებში შესულარც სხვა საზოგადოებრივი ფუნქციის წარმომადგენელთათვის ყოფილა შეუძლებელი, თუმცა პირადი დამოკიდებულ გულს გამოსახებდა უნდა გადაეხადა, თუკი მისი ჯეჟ კლირიკოსი გახდებოდა; მაგრამ პირიციმში, შესაძლებელი იყო ამგვარი კარიერა. სასულიერო წო-დების უმადებლეს სასურბურ კლირიკოსები და სამარეული ეკლესიის დაავრები იდენენ, რომლებიც მღვდლებს ღვთისმსახურების აღ-სრულებლისას განაგრებოდენ და მღვდლის მაგვარად, დილისა თუ მუხრისის ლოცვების წარსიხვად შექმნილ, ინგლისელი ისტორიკო-სი გ. კაულტონი ამ საფეხრს „მოწაფეობის ბუნებრივ ფორმას“ უწოდებს და მართლაც, ამგვარ კლირიკოსის, რამდენიმე წლის პრაქტიკის შემდეგ, შექმლი დავაფუძვლავდა მღვდლის პრინციპის ექვთა საიდუმლო. ისევე როგორც შედარებით ეფუძვლებოდა ხარა-ზობის, ანდა დამუხრა — სამეგრდო ხელოვნებას. უმადებლეს კლი-რიკოსებს (ანდა მღვდლისის სახით) ცოლის შერთვის უფლებაც ჰქო-ნებოდა რაჟი მცოდნენი იყვნენ, თავიანთი საეკლესიო მოვალეობის გარდა, სხვა მოვალეობებსაც ასრულებდენ: ხაზუმებს წერა-კო-თხას აწვდიდნენ, მუკაობისა თუ სასულიერო თამაშების ადგე-დნენ და მსხვილი მურწერეობების (საეკლესიო თუ სამანსარტო) ანგარში აწარმოებდენ. მოწაფეობა მღვდლად ერთობითი მოავ-რდებოდა, რიტუალთ ეპისკოპოსი ასრულებდა, რომლის უპირველესი ვალდებულებას მომავალი მღვდლის ცოდნისა და მორალური დო-

ნის შემოწმება შეადგენდა, თუმცა ეს უკანასკნელი ძალზე ურეზუ-ლურად ესმოდა; ასე მაგალითად, უსანონ შემოხვების ანგეჟმისას სამღვდლოების რიგებში მოხდებოდა. შემოწმების ძალზე ნაწარავად და უფლისეუროდ ტარდებოდა; ეპისკოპოსებს უფრო მეტად მო-მავალი მღვდლის კონტროლი მოგონებოდა ანტარტისებოდა, ჭრ არ უნდა ვარკვათი, ჰქონდა თუ არა „იტოლო“, ანუ ვარარტ-ბეული შემოსავლი, რამდენად ეპისკოპოსი ვალდებულება-საც კარგობდა, „შემოსილვან დაეცვა“— ის, ისევე მღვდლად აურთობდა. თუ კლირიკოსს „იტოლო“ არ გაჩანდა, რომლიმე ეკირო პირისაგან ან მოსახლისაგან შექმნილი მისი მიღება, მღვდლად უსრბობდა დაიდა იყო დამოკიდებულთა ავგლობრივი სენიორ-ზე. ისე გამორიდა, თითქოს მღვდელი სენიორის ნაწავლობზე მო-ხის ფლობდა და ვარკვებოდა თავსახარობის, მისი ვასალი, მისი კაცე ხდებოდა. მეორეთმეტე სასულიერო კლირიკოსის საეროთა ქა-ლუფლებებისაგან განთავსვლებისა და მისი სასულიერო დაწე-სებულუბებისათვის დაწვევებუბების ტენდენცია ძლიერდება.

სამარეული მღვდელი, მღვდლებსახურების ეს უმადებლესი ფენა, ორ ჭგუხვად იყოფიდა, რომლებიც ინგლისში რეტორიკე-ბა და ვიკარებს უწოდებდენ. რეტორიკები დამოუკიდებელი იყ-ნენ, საეკლესიო ბუნეფიციუმს (მისი ნაკვეთი) ფლობდენ და ეკლესიის მიელი შემოსავალიც მათ ხელში იყო. ვიკარი კი, რა-მეხომე დაწვევებუბებს (ჩვეულებრივ მონასტრის) ეკვემდებო-ბოდა, რომელიც მისი ეკლესიის შემოსავლის ორ-მესამედს ითვა-სებდა. მანამდე პირობებში, დამოუკიდებელ რეტორიკად ყოფნ-დამოლო ავგლობრივი თავდაზნაობის წარმომადგენელი შექმ-ნო; ხოლო სამღვდლოების რიგებში მოხედრული გულბი, ვაჟე-ლიანი ლინიების მხარდაჭერას მოკლებული, ვიკარიბასა და უნივე-რსული შემოსავლის უნდა დასტრებოდა; მოუხედავად საეკლესიო ხარისხისა, ის, არსებითად, ისევ გულბურ ცხოვრებას ეწეოდა.

შუა საუკუნეების საზოგადოებში, განსაკუთრებულ მნიერტი-კობას რომ ინიუნდა ექსიტისში, კურიათში (ordinatio ანუ ჩართვა ordi-ში, როგორც სამღვდლოებას უწოდებდენ) განსაზღვრული რიტუალუბითი ხდებოდა, რომლებიც მიელი შუა საუკუნეების ისტორიის მანძელზე სულ უფრო და უფრო რთულ-დებოდნენ. მღვდლად კურთხვა ეპისკოპოსის მიერ კურთხულის-ვის ხელდასმებას, მირანცებასა და სიმპლობების — პურისა და დენის გადაცემას გულისხმობდა, რამეთუ მესის დროს დენისა და პურის კრისტებს სისხლად და ხორცად გადაცემდა, ღვთისმს-ხურების უზარებრს მიმენეს წარმოდგენდა, რასაც ერგულებას დამადასტრებელი ამბირი მოსდევდა (გაოსტენო, რა დიდ როლს თამაშობდა კაცნა რაინდულ რიტუალშიც). კიდევ უფრო სახე-რი იყო ეპისკოპოსად კურთხვა (consecratio), თუმცა მართ-ისი ცხება და ეკურბობისა და ბეღის გადაცემა.

როგორც ჩანს, მუქვეს სასულიერულ კლირიკურ ლიტურგიუ-ლი ტანსაცმელი, რომლსაც მღვდლები ღვთისმსახურების აღ-სრულებისას იცავდენენ, არ არსებობდა; კლირიკოსები ერისკე-ტებისაგან მხოლოდ იმით განსხვავდებოდნენ, თითორ ფერის სამო-სლეს რომ ანიებდენენ უპირატესობას და თავზე ტონურას იმა-რასვენდენ. უყოველდღიურად კლირიკოსებაც ისევე ეცვათ, რა-ო-გორც ჩვეულებრივი ხალხი იცავდა, ხოლო ლიტურგიულ ტან-საცმელს სახეობი დანწყოვლად ჰქონდა და სცლის. შობისა თუ აბრეშუმის საუკეთესო ქსოვლებისგან მზადდებოდა, ხშირად ღია ფერისა იყო და ნაქარეთა გაწყოვლიდა. ამასთანავე, ეკლესიამ უფ-რო თვალსაჩინოდ შემოინახა ანტიკური (ე. ი. წარმართული) ჩვე-მულობის ტრადიციები, ვიდრე საერო მოდამ. კლირიკოსი კე-ვად პირებსა და ბრუე თეთრი ტონის სტიბარო ცეცა (ქვიანდა) მისი ლათინური სახელწოდება „alba“ — თეთრია“). ვერო სა-ხელებიანი, გრძელი და წველი გამოყვანილი, თავისებური ტუნი-კა. სტიბარის კალთას ხანდახან ფერად აბრეშუმის ალიაკაცია ან ნაქარე ამშვენიდა. სტიბარს ზემოდან უფრო მოკლესა და უფ-რო სწორ ტუნისას იცავდენენ, ე. წ. დამბოტისა. რომელიც დია-კვნის ტიპური სახსული იყო, თუმცა ეპისკოპოსები ხშირად-დენენ. დამბოტეას ფართო სახელოები ჰქონდა, გვერდებში კი ხანდახან ჰქონდნენ უეთობილდენ, უეთესად რომ გამოჩენილი-ყო ამოქარებულ სტიბარს. ადრეტულ დამბოტეები თეთრია, მზე-რად მერსულად ალიაკაციით, ხოლო მთავი სასულიერად ეთიელ, ციხერე, იოსერე, წიეულ და მწვანე დამბოტეებსაც ხვდებოდა. კლირიკოსებს კისტრე სცლის სწორუთხა ამიტე (სამხრე) ჰქო-

ნდა ჩამოყალიბდა, რომლის ზონიდან მოიპოვებოდა ინსტრუქციისა და გარკვეული, ამიტვის თავდაპირველად მიღწევისთვის ლივის დროს თავის და მხარის დასაფრთხილებლად მხარბდნენ, მაგრამ მეორეხარისხის საუკუნეში უკვე სხვარის ქვეშ ახარებდნენ, ხოლო მეორეხარისხის საუკუნის შუა ხანებში ამიტვის ბოლოში, რომლებიც ტუნიის ქრონოს ჩანდა, არაშისა და ვაიროსის უკეთებდნენ. დღეს-მდღის ზემოდაც სტოლის (სივრცის) იცვამდნენ. სტოლა — აბრეშუმითა და ოქრომკეთით ნაქარტი სტოლის გრძელი ზაფხულის მკურნა დასაწარმოებად გასდევდა; მდღევანდელი სტოლის ბოლოები გრძელზე ჰქონდა გადაჭარბებულად; ებსკოსობის ეს ისე იხვევებოდა ცისებურად, რომელიც სწორად რომ დაწებულყო ძირის (ამასანავე ებსკოსობის სტოლის დასტოვის ქვეშ ახარებდნენ). მდღევანდელი ლაბადა casula (ფელინი ან უკუნული) ერთიან მრგვალ სასოსელს წარმოადგენდა, რომელსაც შუაში თავის გასაყოფი კრილი ჰქონდა და, თავზე გადაეშალა, ირანად ეშვევებოდა მუხრამდნენ (თუმცა ლაბადა შეიძლება უფრო გრძელი, ანდა უფრო მოკლეც ყოფილიყო); ამგვარ ლაბადაში ხელში თავისუფალი ჰქონდათ და სტიქარისა და დასტოვის კალთებიც კარგად მოუკიდებოდა. შემორჩენილია მეორეხარისხის უფროსები — შუი ლუარია და წითელი აბრეშუმის, ორნამენტიანი ზოლები; ფელინების ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულებებიც აქავე ამოკედლები. პალუმის (ფიფრის) ტარება არქიესკოსობისა და ზოგიერთი ებსკოსობის (აგრეთვე მსხვილი მონასტრების აბაღების) პრივილეგია იყო; პალუმით თერია შალის ზრის წარმოადგენდა, რომელსაც ორი ვერტიკალური ზაფხუ ჰქონდა მიკერებული და ხუთ ადგილის შუადაც წითელი ნაქარტი ჭვარი ამწყვეტდა. პალუმის რომში კერავდნენ და სავაჭროდ აღკურთხებდნენ ხოლმე; საფლავზე აყენდნენ, რომელიც გადმოცემულია სტიკო მოკიდების საფლავად ითვლებოდა. პრელატები პალუმის პაის ხედიდან აღებობდნენ, ნიშნად მისი უშაღდებისა. პალუმის, კერპობისა და ბეღელის თარა, პრელატთა ინიციალს მტარავ წარმოადგენდა; მიტრა თავდაპირველად დაბალი, ნაქარტი ქუდი იყო, მაგრამ მეორეხარისხის საუკუნეშიც სულ უფრო და უფრო მაღალი და წარწადა გახდა.

ეპისკოპოსები — ეკლესიის ქვეშაირი თავადები — წარმოშობით ფეოდალურ არისტოკრატის ეკლესიონდენ. საეკლესიო მმართველობის შესაბამისად, ეპისკოპოსი მისი ოლქის სამღვდელთა უნდა აირჩია, მაგრამ ფაქტობრივად, ეპისკოპოსის მსხვილი ფეოდალური სტრუქტურა ანდა მეფე ნიშნავდა და ინფლუენციასაც, ანუ ეპისკოპოსის ძალაუფლებას სიმბოლოების — კერპობისა და ბეღელის გადაცემასაც თავად ანხორციელებდა. ამის შესაბამისად, ფეოდალური საზოგადოების შეგნებაში ეპისკოპოსი მეთეს ან ტერიტორიული თავადის (მერკოვის, | ვრათის) ვახალად ითვლებოდა და მის წინაშე იყო ვალდებული. ინფლუენციურის სახითაც განსაკუთრებით მეორეხარისხის საუკუნეში ვაწყვად და ცხარე კამათი გამოიწვია ზოგის პაპსა და „რომის“ იმპერატორს (გერმანიის მეფეს) შორის; ვახალი გერმანიის მეფის ვახალი ეპისკოპოსების პაის კურსის გასაღებად ვაძვეცვას ცნრფუდობდნენ, რაც ქრისტიანული ეკლესიის მღვდლებების უძლიერეს საშუალებად მიანდათ, მაგრამ მუხედდავად პაპის მრავალი წარბატებისა, ან ტენდენციის საპირველითა ხასიათი მაინც ვერ მიიღო და მეორეხარისხის საუკუნეშიც ინფლუენცია და სუფრანგობით ეკლესია ეროვნული სამეფო ძალაუფლების დასაყრდენი ხდებოდა.

ეპისკოპოსები ეკლესიის კაპიტულის დახმარებით მართავდნენ, რომლის წარდებაც (მათი კანონიკებს უწოდებდნენ), უმრავლეს შემთხვევაში არაბული ოპახებიდან იყვნენ გამოსულნი. თავად კაპიტულის ორგანიზაცია (თავდაპირველად კანონიკებს ერთად უნდა და ცხოვრობდა საეკლესიო შენობებში) ბარონის ციხე-დარბაზს მოგვაგონებდა, თავისი არსებობიანად, კანონიკები მონაწილეობას იღებდნენ ეკლესიის მმართველობაში, ეპისკოპოსის არყოფნისათვის თითონვე მართავდნენ ეკლესიას და ირჩებდნენ კაპიტულის ეპისკოპოსს (რის მრავალეც უნდა მიიღო მას პაპის ან იმპერატორის ინფლუენცია). დიოცეზის (საეპისკოპოსო) მმართველობაში მეტად მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა არქიდიაკონი, რომელსაც ხანდახან „ეპისკოპოსის თვალსაც“ უწოდებდნენ და რომელიც მეტაფორურად უწევდა როგორც სამრევლო ეკლესიების საქმინაობას, ისე დიოცეზის მორალურ მდგომარეობასაც.

საარქიესკოსობის — უფრო დიდი ტერიტორიული გაერთიანება, სადაც რამდენიმე ეკლესია იყრდა თავს — არქიესკოსობის პრინციპზე იყვნენ აგებული. ეპისკოპოსებიც არქიესკოსობის სტრუქტურაში პრინციპს ატარებდნენ; შუა საუკუნეების ეკლესიაში.

რომის პაპს უფრო რთული და წინააღმდეგობრივი პოზიცია ეკავა, ერთი მხრივ, უმრავლესად მეორეხარისხის საუკუნის შუა ხანებამდე, ის იყო რომისა და უშუალოდ მისი ოლქის ტერიტორიული თავადი; ხოლო მეორე მხრივ, პაპისა შუასაუკუნეობრივ უფერავლობის იდეას განასახიერებდა. განსაკუთრებული მართლი იყო მეორეხარისხის საუკუნის მეორე ნახევრისა, როცა საპაპო ჩაუდგა ეკლესიის რეფორმების; მამარალდ მიძიარის, რომელსაც სასულიერო წოდება ერთ განკერძობულ და შეუღლებულ ორგანიზაციად უნდა გადაეცია, და ამავე დროს, ისეთ „საერთო ეკლესიულ“ ორნისტიკებშიც მონაწილეობდა, როგორც ჭვარსნული ლაშქრობებიც გახლანთ. პაპს თავისი კაპიტული ჰქვდა — ურია, რომლის წევრებსაც კარდნალები ერქვათ. ისინი ირჩებდნენ რომის ახალ ეპისკოპოსს, რომლებიც ადმინისტრაციულ ფუნქციებსაც და, კერძოდ, როგორც ლეგატი — მიოქილები, პაპის სახელით აკონტროლებდნენ ეკლესიულ ეპისკოპოსებსა და არქიესკოპოსებს.

ეკლესიის პრინციპით შეუღლებული სასულიერო წოდება მაინც ერთაში ცხოვრობდა და ქვეყნის საერთო ნორმებსაც იცავდა. ეპისკოპოსები ხშირად სახმდლო ლაშქრობებს სარდლობდნენ, ხოლო კანონიკები მწვერებოთა და მიმონარების ნადირობდნენ. შუა საუკუნეების მორალისტები განუწყვეტლოვ კიბავდნენ კანონების უხამს საქციელს ღვთისმსახურების დროს — ხმარუს, ხიხობის, ანდა ისეთ ვითომ უწინარ გაბრძობებს, როგორცაა მავალითად; გალიტობად; სანდლის ნაწყვეტების სროლა, თუმცა მორალისტები უფრო სერიოზული მანკებებისაც აღდრებდნენ; პრელატთა უსუნდისობა, რომლებიც არც კი ეკლესიონდ თავიანთი სიმდიდრისა და მალავს; აბრეშუმში გამოყოფილი კანონითა უფლებების; ანაგორა რომ არ სცხობა შეუღლებლობა; საჩუქრის მღვდლობის უწინარობა და ხისარბე, ლუქინ-ლუქან არ დაქიფებოდნენ და მსახურებად ქალბეს იყვნენ და არა კრებეს. მუხედდავად გარკვეული განკერძობულობისა (ამ განკერძობულობის უმრავლეს როლს ჩაუხდებოდა ეკლესიის პრინციპი ასრულებდა). სამღვდელთა შუა საუკუნეების საზოგადოებაში ვერ ჩამოყალიბდა მტკიცედ გამოქმულ ფინად, უკვე სიმშხვევით, მეთქვიანებულ საუკუნის კონკრეტურმაგვარად მაინც, უნდა სხვა საქმე ბერისა, რომელიც თავისი სტატუსის მიხედვით, სწორედ საერთო ცხოვრებას უნდა დაფარისობებოდა, მისი უფლებების ცოცხალი მავალითად უნდა ეკონოლოგი და ღვათებრივი თანაცხოვრების (რა თქმა უნდა, იდეალში) ასეც უნდა წარმოიქმნა მწიქან.

ბერი უკვე თავისი ცხოვრების უაღირო უპირისპირდებოდა ქვეყანას. განსხვავებით ბიზანტიისაგან, — თავისი განვითარებით, მეუღლებლობითა და სავაჭრული ვაჭრებით — დასავლეთ ევროპის საერთო საცხოვრებლის მსხვერპლ მონასტრის ტიპი დამკვიდრდა, სადაც ბერები, სრავლეს ნაცოდ, საერთო სამრევლო თაბატებში ცხოვრობდნენ, ისევე როგორც შინაგანსახმარებელი ბარონის ციხე-დარბაზში. მონასტერი გარე სამყაროს ეკლესიით ემხმარებოდა; ერსკოპოსთან ვერავინ შეუღლებდა შიგნით და თავად ბერებსაც მხოლოდ განსაზღვრული დროით შეუძლიოთ მონასტრისად განსვლა, ისიც მონასტრისთვის საერთო საქმეზე. მეორეხარისხის მეორეხარისხის საუკუნეებში მონასტრის — სოცლის მიღობებში განლაგებული, მტკიცედ და კარგად ორგანიზებული არქიტექტურული კომპლექსია, რომლის ცენტრსაც წ. კლუბარტი წარმოადგენდა — ოთხთვე მირიანად კოლნონადიან გალერეებით შემოვარდნილი სწრაფობა; ღია ეზო, შუაში აღმართული შიგნით, ანდა მდარეული. კლუბარტი ეკლესიის უფრთვდობა; აქედან წერილებოდა ახვევ სტრატეგობა (რეფუტორიზმი), დარბიტორიუმში (მეორე საწოლს) თუ მონასტრის ადმინისტრაციის სათაბოში; რა დარბიტორიუმებზედაც, კლუბარტი ცენტრად სტრატეგობა იცა და ხელნაწერთა საცავიც. ოთხე ზღუდის გადამა მონასტრის ეზო იყო, გარტოა ეკლესიით გარშემორტყმული. ეს ეზო სამეურნეო ნაგებობების ეზობოდა; სახელონობებს, საწყობებს, საყინობებს, წიქნილებს, წიქნილებს, ახლო ჰქონდათ საავადმყოფოც, მწირთა მისაღები სახლიცა და მოწყობებოა გასაცემი ფარულიც.





მონასტრის კედლები თვალნათელ ხორცშესხმას წარმოადგენდნენ მი პრინციპისა, მეორემეტ საუკუნეში ბერულ სარკელად რომ მონათლეს; იდეალური ბერი, შუა საუკუნეების ლტენილის ლოცვისტრომ გზირის მელქისედეკის მსგავსად, მამასც უნდა განდგომოდა, დედასაც და ნათესავსაც; როგორც ფიცის შემდეგ ჩაინდ შედიოდა სხვა ოჯახში, რომელსაც ის (თორავნად) სისხლისმებრ ნათესაობაზე მალა აუენგმა, ბერიც ასევე და კიდევ უფრო მეტადაც, წყვეტდა ყველაფერ მიწიერ კავშირს და ბერულ თემში უერთდებოდა — ნათესავთა და მეზობელთა მაგიერს. ბერად აღკვეცის (როგორც ჩაინდად კურთხევას) უნდოდა შედარებით ნაშკაშკად (ნახევარწლიანი) გამოცდის პერიოდ, მოწვეობის ხანა, ანუ ნოვიციატე. ნოვიციუმში (მორჩილი) საეკლესიო სამართის თანახმად, უფლებამოსილი იყო, ნებისმიერ წუთს დაეკრებინა სავანე და ერთხან დაბრუნებოდა, მაგრამ სიციალური მორჩილი ამგვარ საციელს დალადა თვლიდა და მოლადადა-ნოვიციუმებში „პოსტატებსა“ და „დელაუმო სკლემს“ ურდებდნენ; იმ ბიბლიურ ძალებს ადრებდნენ, საუთარ ამინარეყვის რომ თქველდებოდნენ. ნოვიციუმში განსაკუთრებულ განსხვავებულ ტანსაცმელს ატარებდა; მაგრამ სრულუფლებიანი ბერი მხოლოდ ბერული სამოსის გადაცემისა და გაკრეკის სახეიმო ცერემონიას შემდეგ ხდებოდა, თანაც სამუდამოდ, რადგან ბერობაზე უარის თქმა სასებთი ორძალბებოდა. ბერად აღკვეცის განსაკუთრებულ ფორმას წარმოადგენდა ე. წ. *adsuccurendum*. ამ ფორმას ძირითადად მძიმე სენულნი და მომავლადნი მიმარაუდნენ, იმ მოსარებთი, გაკრეკილებს, სულის ხსნის მეთი შესაძლებლობა რომ ჰქონდათ.

ბერი განსაზღვრულ ვითაურ ვალდებულებებს კისრულობდა, რომელთა საფუძველსაც მორჩილებს, უანგარობისა და უოჯახობის პრინციპი შეადგენდა. ეს სამი პრინციპი განაპირობებდა მიწიერ — ოჯახურ და ქონებრივ — ინტეგრისთა უფლებებელთაგან და მკაცრი დისციპლინით გამსჭვალულ ახალ ორგანიზაციამ ჩართვას... სამი ბერული პრინციპის კონკრეტულ გამოხატულებას წარმოადგენდა მსეცხე საუკუნეში ბენედიქტე სურთელის მიერ ჩამოყალიბებულ წესდების „*ოთხი სვეტი*“: კრძამ საკურთხებაზე უარის თქმა, შრომა, ერთგან განდგომა და საკვების შესუღღვა. ბენედიქტე სურთელის წესდების მიხედვით, ბერებს საკუთარი საქირებების დამაკმაყოფილებელა, განკერძობების შრომითი თემი უნდა შეექმნათ, სადაც ყველაფერი კოლექტივის საკურთხება იქნებოდა და სადაც მკირდილთაც დაგმამოფრდებოდნენ (ბერებს ვევეტარანელთა დიქტის დცვა ევალბებოდათ, ხორცის ქამა მხოლოდ ავადმყოფთათვის იყო ნებადართული). მაგრამ ბეთერონტეტ-მეთორმეტე საუკუნეებში ბენედიქტესული „*ოთხი სვეტი*“ თითქმის სასებთი დაივიწყეს ფიზიკური შრომა მინდობრა და სამწარეულოში, კლუატრის დასუფთავებაც კი, დამოკიდებულ გლბებებსა და დაქირავებულ მსახურებს დაწავთ მსტრებზე. ბერებს საკუთარი ფულიც გაუჩნდათ და იმ ფულს, ხშირად, სარფანად ახანდებდნენ კიდევ. ბერობა მადანთანობით ისეთი მოძრაიი გახდა, რომ მონასტრის ზღვრის მიღენი უფნა, რაც ადრე წესად ითვლებოდა, უწამურთი სიყვინთა თუ ჩხუბისათვის განკუთვნილ სასწაულად გადაიქცა. რაინთა გაკრეკილ შრომამუღლებს, რა თქმა უნდა, მარბების შენახვაც უჭირდათ და ხორციანი კერძის გულისთვის საავადმყოფოებში გაბრძდნენ; ხოლო რიცა სამაჲ კი ჩვეულებად აურძალა, მონასტრებში სპეციალური ოთახებიც კი განჩადა, სადაც მძიმის წყვებში შევიდა ნიკეაუდნე ხორცეუფლს, ისე რომ, არც სატრაპეჯო წაებნილათ და არც საავადმყოფო. ასე და ამგვარად, ბერობის იდეალი — ისევე როგორც შუა საუკუნეების ყველა სხვა იდეალიც — მხოლოდ ადამიანთა შევენებაში არსებობდა და პრაქტიკულ ცხოვრებაში განხორციელებული არებოდა; უფრო მეტიც, შუა საუკუნეებში არა მარტო ბერების გაკრისაკცებას უფიროდნენ განუწყვეტლად, არამედ იმასაც. მათი საციელი ყოველფერ ნორმებს რომ არბუდეუდა, როგორც „*მაგნელოსური*“, ისევე ადამიანური მორალისა.

და მინც, შუა საუკუნეების ბერობა სერიოზულ ძალს წარმოადგენდა, გარკვეულ თვალსაზრისით, ფიდეალთა კლასის თანამშარხველსა და განმამკიცებელს, მონასტრებს ძირითადად მეფეები და ბარონები აკლბდნენ, ხოლო მათი წინამძებრებს (პატატები), რომლებიც ეკლესიის თავადებს, პრელატთა რიგებს ეკუთვნებდნენ, არისტოკრატიული ოჯახების შვილები იყვნენ. მო-

ნასტრებს ყველაზე უფრო ბელგაშლილად მეფეები, ბარონები და რაინდები წაუბოდნენ, მაგრამ, ამავე დროს, ახატებს ვახტანგისა და ისინი ნიშნადნენ და თვითნი ვასალებად თვლდნენ. მონასტრები მიწენის მსხვილი მესაკუთრებები ხდებოდნენ, ექსკლუატივის უფლებებს გლბობას და, ეისკოპოსთა და ბარონთა მსგავსად, მათ სიძულვილს იმსახურებდნენ.

თუცა ბერობა, თუ ფეოდალური წეს-წყობილებისა არა, ყოველ შემთხვევაში, ცხოვრების რაინდული წესის თავისებურ უარყოფას მაინც წარმოადგენდა. მონასტრებმა თავიდანვე უარყვეს ის კეთილშობილი დადგერობა, გაუზრებელი ხელგაშლილობა, რასაც რაინდების დილეოვები აიძულებდნენ. „*უანგარობებმა*“ ფულის ფასი იცოდნენ და საეკლესიო სამართლის საწინააღმდეგედა, არც უპრეტენიანი სესხის გაცემას ერიდებოდნენ; კარგი ზღურნეები იყვნენ, არც ტყუთა გაკაფვა უჭირდათ და შუა საუკუნეების აგრეტორიის მოწინავე მეთოდებსაც უპირისპილად იყენებდნენ, მათი შედგენილია გლობა მართვის ინსტრუქცია და მათი-



ვე შეგარებულთა მიწენის აღწერა თუ მფურავთა წერლობების ანგარაშუბიც, თავიანთი მამულების „*დესამარკავლებლამა*“ ბერები მოხერხებულად იყენებდნენ იმდროინდელი ადამიანის პანიკურ შიშსაც საიქო სასქელისადმი და გლბებს მონასტრისთვის. შიწის ჩქებებს აძილდებდნენ. სამონასტრო ურბაროშუბი (წყალბაზათა და ნასქელობის სიგელთა კრეგული) გლბობა ტრადიციის ანსახველი დოკუმენტებია, სადაც ჩაიშლდა ჩანს, თუ თანდათანობით როგორც ეცქეოდა გლბის საბაბტის ვავენის ქვეშ, როგორც ვადლოდა მისი ნადილი ბერების ხელში, როგორ ახატებდნენ მის შიშლებს „*ღვთისმოსავი მამები*“ ტუცილობა და მოქართა. თუ რაინდობა მხდრულად უჩინურთ იყო, მონასტრები განათლებების თითქმის ერთადერთ კერებად რჩებოდნენ დიდი ხნის მანამდე, რამდენადც სკოლების კრიატიროშუბი და ბიბლიოთეკები მარტოდნენ მონასტრებთან არსებობდნენ, რაინდობა ომითა და ომისათვის ცხოვრობდა, მონასტრები კი — პირქით, ადრეული სამეგრეო რაციონალისმის მატარებლნი — შინა („*მფურავრბივი*“) შვიდობის პრინციპს ქადაგებდნენ, ეკლესიის გეგრაწმყოფებულს მეორემეტ საუკუნის ბოლოს, როცა მეფის შეუახულ ძალაუფლებას აღარ შეეძლო წინ აღსდგომოდა ფეოდალურ ძარცვა-გლეჯებას და ანარქიას, სე რომ უშლიდნენ ხელს ეკონომიკის ნორმალურ განვითარებას; დადგინდა პერიოდები, რო-

ცა სამხედრო მოქმედებანი იკრძალებოდა. ხოლო მოსახლეობის გარკვეული კატეგორია (ქალბუ, ბავშვები, ვაჭრები, უპირველეს ყოვლისა კი — კლერიკოსები) და ასევე მუშა საქონელი, ეკლესიის მფარველობის ქვეშ მოექცა.

მონასტრები დიდ სამხურნეო ძალას ფლობდნენ და, მიუხედავად ბენედიქტესული წესების უკველნიარი დარღვევისა, მაჰალა მონაწილური ავტორიტეტითაც სარგებლობდნენ. ისინი ეხმარებოდნენ პაპისა და საეკლესიო რეფორმისა და უნივერსალისტური პრინციპების განხორციელებას. და მინც მიუხედავად დისკაპლინისა, ანგარიშთანობისა და უნივერსალისტისკენ ბენედიქტეობისა, ბერისა, როგორც უკვე აღიწერა ზემოთ, ვერ იქცა ერთიან ორგანიზაციად. ის თოელ რიგ ორდენებად იყოფოდა. თავდაპირველად ეგრისში ბენედიქტე წესებმა დომინიანტები, ბენედიქტე ანიათის მთერ სახეცელო და 117 წლიდან უკვეა მონასტრისთვის სავადლებული გამოცხადებული. სწორად ბენედიქტე ანიათელმა უარყო ფიზიკური შრომის ძველი პრინციპი და ბერი

რანგების, არამედ მთელი მოსოფლის დასაქრობად ახედრებულ რაინდებდ. ბერი გამოსის ისინი სატიროლად.

მეორეობეტე-მეორეობეტე საუკუნეებში ბერების ახალი ორდენები ჩნდება (კამალდულენის, ვალდმბაროზიელების, კარტუზიანელების, პრემონსტრატების, კარმელიტების და სხვ.). განსაკუთრებით მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა 1088 წელს დაარსებული ცისტერციანელთა ორდენი. განსხვავებით ბენედიქტეობაგან, „შუა ვი“ ბერებისა, „თორი“ ბერები, ცისტერციანელები, ხაზს უსვამდნენ თავიანთი უფლის ასუტეზს. რაც ღვთისმსახურებაშიც უკონადა. ტილის სამოსი, ტრინისა და ბრინჯისა სანაკუთრება, ძვირფასი ნივთების (გარდა „ქრისტეს სისხლის“ თასისა), ვიტარუსისა და საეკლესიო ფერწერის უარყოფა — შუარად განასხვავებდა მათ კლუნიანელებისაგან. ორდენის მეორე თავისებურებას ბერების დაუთვა შეადგენდა: სრულუფლებიანობა ე. წ. კონვერსებად, ანუ იმ მძებად. საზოგადოების მშრომელი ფუნქციები რომ იყვნენ გამოსულნი და ბერულ ტანსაცმელშიც ძველებურად შრომობდნენ. ამ დროის ორდენთა შორის განსაკუთრებული ადგილი სამხედრო-საზოგადო ორდენებს ეკუთვნის, რომლებიც თავიანთ დანიშნულებად ცხოვრების ქვრტასა და ლოცვისა კი არ თვლიდნენ, არამედ აქტიურ მოქმედებას ქრისტიანობის მტრების წინააღმდეგ. ასეთ ორდენებს განეკუთვნებოდა: მოსპიტიორები, ტამპლიერები, ტევტონები და რიგი ესპანური ორდენებისა. თავდაპირველად ის ორდენები გვარსდებოდან ერთად ღაშქრობდნენ სირაში, მონაწილეობდნენ არაბთაგან ესპანეთის განთავისუფლებაში, მაგრამ თანდათანობით სირაგანდელი მნიშვნელობა დაკარგეს. და, კერძოდ, ტამპლიერები, კარგად ორგანიზებულ საჰაერო და სახვეო კომპანიად გადაიქცნენ. და ბოლოს. შეცამეტე საუკუნის დასაწყისში ჩნდება ე. წ. ღატაკი ორდენები — დომინიკანელები და ფრანცისკანელები (მინორები). ფეხშეშველი და წელზე თოშუბებული ბერები, თავიანთი გარეგნობითაც კი, სიღარიბის პრინციპის დამცველებს განასახიერებდნენ; თუმცა, კიხვადენენ რა სიმღერებსა და მოშვეელებობას, ეს ღატაკი ორდენები მალე თავად გახდნენ უღადესი სიმღერის მფლობელნი. ქალაქში დაბარებულნი და ვარუებებში დაიწყეს მონასტრების შენება.

დომინიკანელთა და ფრანცისკანელთა წარმოშობა სხვადასხვაგვარი ხასიათისა. დომინიკე დე გუსმანმა (1170-1221) წარჩინებულმა ესპანელმა კანონიკმა ახალი ორდენი აშუარად იმ ზიზნით დაარსა, რათა ბრძოლა გამოეცხადებინა სმხრეთ საფრანკეთში არსებულ ერეტეკულ მძობაობისთვის, ხოლო ფრანცისკი (1181-82-1226) ასოზელი მდიდარი ვაჭრის შვილი, თითქმის ერეტეკოსი გახლდათ, საეკლესიო ცხოვრების მამხილებელი და სიღატაკის მქადაგებელი. დომინიკისთვის სიღარიბე ნიშნად იყო, ფრანცისკისთვის — სოციალური მიტება. მაგრამ მათი სუბიექტური მისწრაფებების მიუხედავად, მეცამეტე საუკუნეში ორივე ორდენი იმ ინსტიტუტებად იქცა, ეკლესიის იდეოლოგიურ ზემოქმედებას რომ ახორციელებდნენ. უპირველეს ყოვლისა ახალ საზოგადოებრივ ფენოენზე — ქალაქზე. შარდის სიმღერის ცენტრსა და მწვალებლობის კერაზე, თანაც დომინიკანელებიცა და მინორიტებიც განსაკუთრებულ უკრადღებას უნივერსიტეტებს უთმობდნენ. შუა საუკუნეების ერთ-ერთი უღადესი ღვთისმეტყველთა თმა აქვიენი (1225-26-1274). დომინიკანელი გახლდათ. ამგვარად, კლონიენად მეოთხრამ ბერმა მეცამეტე საუკუნეში ბერ-მქადაგებლს დაუთმო ადგილი.

ბერის ტანსაცმელი (ჩვეულებრივი კვედა სამოსის გარდა), გრძელი ვიწრო სახელოებიანი ტუნიკისა, სამხრესა, გვერდებზე გეკრული ანფორისა და კაპონისაგან შედგებოდა. ანფორა (ბენედიქტესული წესების თანახმად) შავი უნდა უყოლიოყო, აღეკლობრივი შალსანავი მოქსულები. ზეპირობით ბენედიქტეობის ცხვრის ტაპაუს იცავდნენ. რათა, ხანგრძლივი ღვთისმსახურების დროს, ცივ ეკლესიებში არ გაყინულიყვნენ. ცისტერციანელებს ბენედიქტელთა ჩაცმულობა (განსაკუთრებით ცხვრის ტაპაუს) ზემოტე ფეფუნებად მიანდათ. ბენედიქტელთა შუაი ანაფორა მათ ფართო სახელოებიანი და კაპონისანი თეთრი ღამადით შეცვალეს, მაგრამ სამუშაოდ ცისტერციანელი კონვერსები უღადებოდ, მხრებზე მოადგებელი მოკლე მოსასხამით გადიოდნენ. დომინიკანელმა თავიანთი ჩაცმულობა საერო კაცობის დაუახლოვეს: ანფორის ზემოდან კაპონისანი ღამადი ჩაიცვეს, ტიპიური მეცამეტე საუკუნის მშრომელი ხალხისთვის.



კარმელიტებისა (მარცხნივ) და ფრანცისკელების ჩაცმულობა. XV ს-ის მინიატურა

მხოლოდ და მხოლოდ ღვთის რაინდად გამოაცხადა, თავისი აბატის მორჩილად და თავისი განსაკუთრებული მოვალეობის — ლოცვისა და ღვთისმსახურებისა — ამახსოვლებოდა. ბენედიქტელთა გაფრისკაცებამ და, როგორც მაშინ უწოდებდნენ, „შავი ბერების“ ავტორიტეტის დაცემამ, ბერობის რეფორმის მზაკუნად ცდა გამოიწვია. ერთი ასეთი ცდა ბენედიქტელთა კლონიის სააბატოცი (ბურგუნდია) ჩაიკრდა მეორეობეტე საუკუნეში. გარეგნულად ეს ცდა წესდების უბრყო მეტად გამკაცრებას (მარჯვ, ღუმლი) და ღვთისმსახურების უფრო მეტად საზეიმო ხასიათში გამოიხატა. არსებითად კი, კლონიელებმა ბერობის შემდგომი არისტოკრატიკისა მოახდინეს. კლონიის მონასტრები (მონასტრები, რომლებიც კლონიის მეთაურობით შექმნილ მძღვარ კონვერტაციოში შედიოდნენ) მკიდრად იყვნენ დაკავრებულნი მსხვილ სენიორებთან, თავადაც დიდ სიმღერის ფლობდნენ და, მიუხედავად აბატთა მტკიცებისა, არა ბენედიქტის თავდაპირველი წესების აღდგენს ესწრაფოდნენ, არამედ ისეთი ბერობის შექმნას, ფეოდალთა ქლასის მოთხოვნებს რომ უპასუხებდა. კლონიელებმა, მხარში ეტყველად პაპისა, მეორეობეტე-მეორეობეტე საუკუნეებში ერთ-ერთ უკველავ მნიშვნელოვან ძალას წარმოადგენდნენ და რომლიმაც იყო აღბათი, ადამბერონმა, ლანის ეპისკოპოსმა; არა მარტო საფ-





ქალაქი შუა საუკუნეების საზოგადოებაში გაორებული ხასიათის მოვლენად შეიქნა: როგორც მისი შემაღლებული ნაწილია და, ამავე დროს, როგორც მისი უარყოფაც. ქალაქის ეკონომიკის ამოცანის (კოლექტურწარმოებაში, პირველ ხანებში) სივრცე-საუკუნურ-ობრივად ემუქვარაობა შედგებდა; მისი არქიტექტურა სოფლური ნაგებობების მშენებლობისას გამოიშვავებულ პრინციპებსა და ციხე-დარბაზების საფორტოტოკოე სივრცეების აღვივლებად, რამაც ქალაქის სახელწოდებებში ჰშივა გამოხატულება: castrum castellum — დაიწარმე, burg — გვირგნელია; ქალაქელთა ყოფა-ცხოვრება და ჩაქვებლობა ფეოდალურ მოდის შეესაბამებოდა და სწორედ ქალაქის მოედანზე მოაღწია განვითარების უმაღლეს მწვერვალს შუასაუკუნეობრივმა ტაძრულ-ბურჟუაზიულმა. ქალაქის თავყიყობა, პატრიარქალი, ფეოდალური არისტოკრატების აბაჟდა, საკუთარი ღირნივების შემქნებლად ისწრაფოდა, რომლებშიაც შიავლა წარჩინებული იყიდა თავს და ქონების მიწებში აბანდებდა. და მაინც, არ შეიძლებოდა, ქალაქი ფეოდალზომის ანტიოთხად რომ აკეტელოყო. მართალია, ქალაქებს საკონელიც უყავდა; ენახებოდა და უნებეს ამუშავებდნენ, მაგრამ ქალაქი, უპირატესი ყოფილია, მაინც ვაჭრობას, რეწვისა (სამბო საქმე, მეფეუჭეობა) და სექვიალზორებულ ხელოვნობის ცენტრი იყო, რომელიც მოსახლეობის ძირითად ნაწილს ანაჟებდა. ქალაქური მეურნეობა სასოფლო მეურნეობაზე ვაცილებით მეტად ახდენდა ირიგნიციას ფეოდალ ცაცვილა-გამოცვილზე და სწორედ სახელწინებლად და საკუთარ დარწმუნებულებში დაიწვეს დაქირავებული შრომის გამოყენებაც. უფრო აღრე და სისტემატურად; ვიდრე გლეხურ და სენიორალურ მეურნეობებში. მეტიორტმეტე-მეთორტმეტე საუკუნეების მანძილზე ქალაქია ეკონომიური და კულტურული მეყლდ შუასაუკუნეობრივი ცხოვრების: ეკონომიკის მამორჩავებული და ახალი ცოდნის გამარცკლებული. აქ ექვერება დასუტველი ტექნიკოლოგიური ძიებებს, სტარას-სორკო საშუალებობა სრულყოფილენ მიწარებასა თუ საიმედო ინფორმაციის მოთხოვნილობას. ეს, რაც საშუალოში მოქმედებდა ნივრის განეკუთვნება, ხოლო სოციალური სეგმეში ქალაქი თავისუფლების მეტროშედ იქცა. მეტიორტმეტე-მეთორტმეტე საუკუნეების ე. წ. კომუნალური მოძრაობის შედეგად, ქალაქებმა მოახერხეს განათავისუფლებულებენ საკრო თუ საეკონომი სენიორების ძალაუფლებისგან, თავი დააღწიეს ფეოდალურ კანონმდებლობას და ქალაქის კანონმდებლობით სარგებლობის პრივილეგია მოიპოვეს — ქალაქის ტერიტორიასა და მის მიმდებარე ვიწრო ზოლზე. ქალაქურმა კანონმდებლობამ არა მარტო გამოაცალკევა კომუნა, გამოაყვანა რა სენიორალური იურიდიქციის ვაჟელუნის სეგმეწარე, არამედ, უფრო მეტიც, ფეოდალურ სისტემას დაუპირისპირა იგი. კარგად იტყობოდა პრინციპი — „ქალაქის პირი გათავისუფლებს“ — საშუალებას აძლევდა ფეოდალურად დამოკიდებულ გლეხს, რომელიც წელიწადს და ერთ დღეს იცხოვრებდა ქალაქში, გამოთხოვებოდა ადრინდელ დამოკიდებულებას და თავისუფლება მოეპოვებინა; ბევრმა ქალაქმა ვაჟელუნს მის ეკლდებში მცხოვრებები ფეოდალ, ანდა შეზღუდ და გაიყოფინა, რითაც ახალი ქალაქური პრივილეგირებულობა შექმნა. და ბოლოს, ქალაქებმა აღმინსტრაციული ორგანიზაციის თვითონი ფორმები დაამარტეს; წვეულებრივ სარტელო ეკლდების გარეშომ დაჭრუფებული ტერიტორიალური ძმობები; სრულყოფილობის იურიდიქციის — სახელოსნოების და ფეოდალების მესაკუთრეების და ქარგალთა ძმობების გამაერთიანებელი საეკონომი-ხელოსნური კორპორაციები (ამტრები და გილდები); და, რადა თქმა უნდა; უპირველესი ყოფილია, კომუნალური თვითმმართველობის ორგანიზები — ქალაქური საბჭოები.

ქალაქმა ახალი ტიპის შეიარაღება შექმნა. რაინდულ შუბს მდებარე მშვიდ-ნისარი დაუპირისპირა, მეტიორტმეტე საუკუნის ბოლოს კი, ცეცხლმორიღელი იარაღი — ქვემეხიც გამოიგონა, რაც თავდაპირველად, ძირითადად ციხე-სიმაგრეთა დასანგრევადა იყო გამოიწული. ქალაქი ახალი, საუნივერსიტეტო მეცნიერების ასპარეზად და რელიგიური თუ სოციალური ძიებების — ერების ცენტრად იქცა. ამიტომ ბუნებრივია, თავისი სიდიდითი მიზიდაველი, მაგრამ სიუცხოვით საშუალებელი ქალაქი, მტრად რომ მოეყოლინა ფეოდალურ სამყაროს; რაინდობის, ეკლესიასა და მოწასტრებს.

ქალაქის ანტიური ტრადიცია ევროპაში გერმანიელის შემოსევებში, შუდრეც კი არამდის მიერ ხელმოშობულ-ხელისაწიერ-მშენებლობის ნაწილის დაპირისპირა შეწყვეტა. ძველი ქალაქებისგან მხოლოდ ნანგრევებია დარჩა. თუმცა ქალაქური ცხოვრება მოლიანად მაინც არ გამქარადა. მისი ცალკეული ცერები ჭრუტად დღეოდნენ იტალიას თუ სამხრეთ საფრანგეთში. ადრეული შუა საუკუნეებისათვის ცნობილია რამდენიმე სუსტი ცდა ქალაქური, უფრო სწორედ, უნა-ქალაქური ცხოვრების აღორძინებისა; მემუდამ-მარგე საუკუნეებში მასის აუზსა და ლამანის ბრტკანულ სანაირებზე, მეტყვე საუკუნეში — უზამაზარ ტერიტორიაზე — სამხრეთ გალიიდან ცენტრალური გერმანიამდე და აგრეთვე ეპიტორიაში. ამაჟი (ბიზანტიასა და იტალიაში) უყვე მეთავ საუკუნეში იწყება ახალი ქალაქების განვითარება. მაგრამ მხოლოდ მეტიორტმეტე საუკუნეებისათვის მოიცვა ურანნიაციის ახალმა ტალღამ დასავლეთ და ცენტრალური ევროპის ოლქთა ურავლესობა. მაღალი, აღსკულიანი შუა საუკუნეების ქალაქი — ეკონომიური, უფლებრივი, ტოპოგრაფიული და უოფითი თვალსაზრისით განეყრებულბო მოსაზრებო ტერიტორიებისგან, თავისი მუარის სტაბილური მოსახლეობით, სრულად ახალ ფენომენს წარმოადგენდა და პრინციპულად განსხვავდებოდა როგორც ბერძნულ პოლისისა და რომაულ მუნიციპალისაგან, ისევე ადრეული შუა საუკუნეების ქალაქის ემბრიონალური ფორმებისაგანც. გარკვეულ დროის მანძილზე ქალაქის კომუნები ფეოდალური სისტემის ჩარჩოებში არსებობენ; ისინი თავიანთ განსაკუთრებულობას მხოლოდ მეტიორტმეტე საუკუნეში შეიცვლიან, რიცა თავს იჩენს ავკარა კონფედერალი ბიურგერულ და ფეოდალურ გეოგრაფიასა და შეუფლებლებს შორის. იქამდე კი, წინააღმდეგობანი ლტენტურნი რჩებიან და ლატეი ორდლები ჭერ კიდევ არ ქარგებენ იმდელ, უნაშუალოდ დამოხმობა ფსად თავიანთ იდეურ ურენიისობას რომ შეინარჩუნებენ ქალაქებში.

მოქალაქი, ისევე როგორც რაინდი, თავდაპირველად დამოუკიდებელი ინდივიდი არ გველიონება და საზოგადოებში სხვადასხვაგვარი კორპორატიული კავშირების სისტემის მშეკვივობათა ჩაროული; უპირველეს ყოფილია, ის კომუნის წევრია. ქალაქური მთლიანობის ნაწილი. ქალაქის მოსახლეობა სხვადასხვა სოციალური ფენებისგან შექმნა: ვაჭრებისგან; თავდაპირველად განცალკევებულ დასახლებულ რომ ცხოვრობდნენ, რომლებიც გერმანიაში Wik-ს ურდებდნენ; თავისუფალი თუ დამოკიდებული ხელოსნებისაგან; თავისუფალი მიწათმფლობელებისა თუ სენიორალური მსახური — მინისტრიალებისგან (უპირატესად ეპისკოპოსთა მინისტრიალებისგან). ყველა ამ ხალხს განსხვავებული უფლებრივი სტატუსი ჰქონდა. მაგრამ ქალაქის ჩამოყალიბების პრინციპში, უფლებრივი განსხვავებები წიაშლა და ეკონომიურად კრელო, მაგრამ თავისებურად ერთიანი მოსახლეობა შექმნა, საკრო უფლებებოდა და ურთიერთდამტრების ვალდებულებით შეკავშირებულთა, სოფლური თემის წევრების მსავსავად. თუმცა, სოფლური თემისაგან განსხვავებით, რომელმაც მაინც შეინარჩუნა დამოკიდებულება და უფლებრივი სტატუსის განსხვავებული ფორმები, ქალაქური კომუნა უფლებრივი უნიფიკაციისაგან მიისწრაფო. მეტიორტმეტე საუკუნის სურათებში, ხოლო ასი წლის მერე გერმანიაშიც, უპირველეს ყოფილია, საპისკოპოსო ქალაქებში, რეინსა და ლენიაზე, იქმნება ბიურგერობის ცენბა — burgenesse. რომელიც კომუნის სრულყოფილია წევრთა ერთობლიობის მოცივს. და მაინც, ქალაქის ყველა მცხოვრები რომი იყო ბიურგერი. სრულყოფილია მოქალაქე თავდაპირველად მწიკის ნადლის მშობლიოც უნდა ყოფილიყო, უფრო მოკვიანებით კი, თუნდც სახლის ნაწილის (ფრტებურტი, მაგალითად, მეცამეტე საუკუნეში, გარკვეული ღირებულების სახლის მტრე-ფენი ფლობაც კმაროდა) და ბოლოს, სრულყოფილია მოქალაქის სექვიალური ბაჟიც უნდა გადაეხადა. ბიურგერობას არ გარეყოფებოდნენ „ღარიბები“ ანუ სტუმრები, ის პირები, ვინც ბიურგერებს ემსახურებოდნენ; აგრეთვე ქარტლები და დღეობი მუშები. ისინი ქალაქისთვის მუშაობდნენ, ურტავი ქონების შენება შეეძლოთ, მაგრამ საკუთარი ცერის გაენის უფლება არ ჰქონდათ. ასევე არ განეკუთვნებოდნენ ბიურგერობას კლირიკოსები და ემრავლები; ემრავლები ცალკე უბანში ცხოვრობდნენ და ავტონომიური თემს ქმნიდნენ.



არც თავად ბიურგერობა ყოფილა ერთიანი; ის ორ ძირითად ჯგუფად იყოფილა: პატრიოტულ და ოსტატებად. პატრიოტები ეძრა ხელთ ქალაქის სამეურნეო მართვა-მამულობა (მათი წარმოქმნად) მეორემეტყველებს დასარტყლად. ის იყო ქალაქის და მისი უახლოესი ოლქის ხელისუფლება და დიპლომატიური წარმომადგენლები, სხვა ქალაქებთან, საერო და სასულიერო თავადებსა თუ მეფის კართან ურთიერთობისათვის. ქალაქის პატრიოტებს შორის ძირითადი ადგილი ეკავებოდა და მწიფე მოძღვრობის ეკავათ. პატრიოტული და სოციალურ ზღვრების წარმოადგენდა, რომელიც თავის რიგებს გამოდრებოდა ხელისუფლის ხაზზე ავსებდა და ყოფა-ცხოვრებით ჩაიღობდა თავადს. პატრიოტები დღლინივედ ქმნიდნენ და საკავშირო სოლიდარობას იცავდნენ, მიდრეკილად ეყვან, ჰქონდათ დებებები, ეძარებოდნენ მეტყვეს, ცხუნველ ამხედრებულნი იბრძოდნენ, ტურნირებს ესწრებოდნენ და ფეოდალურ არისტოკრატიათან დანათესავებას და ჩანდ და კურთხევაზე იყენებოდნენ.

პატრიოტული ღონისძიების მიწარმოება — გატოლებოდნენ ფეოდალურ სენიორებს, ინდივიდუალურ დონეზე წარმატებით დაკავრდნენ, მაგრამ სოციალურ დონეზე უნაყოფო გამოდგა. ძველი პოლიტიკური დავარჯეს და ვერც არისტოკრატის რიგებში შეადგინეს, რადგან არისტოკრატისათვის, მოუხდებოდა სიმდიდრის, ისინი მაინც მეორეხარისხისადაა ხალხად რჩებოდნენ, ჩვენ უფრო ზედათ, საფარგლოში მეტყვება, კანონმდებლობის ძალით, როგორც გაავლეს ზღვარი წარჩინებულად ადამიანისა და მოქალაქის ჩაცვლობის შორის.

ქალაქის პატრიოტი თუმცა გაკეთილშობილებიყვნენ ილტვოდა, მაინც პრინციპიალურად განსხვავდებოდა ქვეშაობრივ ბარონებისა და შტატუნებისაგან; და არა მხოლოდ ამ სოციალური დაჯგუფების და ხასიათის გამო; უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მწიფის ექსპლუატაციას არ შეადგენდა ქალაქის ნობილთის ძირითად ფუნქციას; ისინი შედარებით მცირე მიწებს ფლობდნენ და უპირატესად ყოვლისა, პრეტორიუსის, მაშინ როცა მეცამეტე-მეთოხმეტე საუკუნეების პატრიოტების სამიწებზე სხვა საჯარო სამეფოში სფეროში ყალიბდებოდა, ქალაქის საშემოსავლი ხელშეკრულებების (მაგის გამოსყიდვა) ექსპლუატაციისა და ქალაქის ქონების არიდების გზით. ნობილთის საქმიანობის ქალაქის პრივილეგიებისა და ქონების მონაპოვია განაპირობებდა, მაგრამ, ამევე დროს, გარკვეულ ფასს და ენერჯის მოთხოვდა; იმ სფეროში, სრულიად უცხო და მიუღებელი რომ იყო ქვეშაობრივ ჩანდისთვის. შემთხვევით არ არის აღბრა, რომ მესამეტე საუკუნეში სოფლის მეურნეობის ინტენსიფიკაცია სწორედ ისეთი პატრიოტული ცენტრების სიახლოვედ შეიშენდა, როგორცაც იყვნენ ცოლინი და გენტი. იმ ქალაქებში, სადაც მაღალგანვითარებული ნავსაბრტო ხელისუფლება (უპირველეს ყოვლისა, მადლის წარმოება) არსებობდა, რომლებიც ევროპის ჩრდილო-დასავლეთითა და ჩრდილოეთ იტალიაში წარმოიქმნენ მეორემეტყვე საუკუნის შუა ხანებშიდან, პატრიოტის წარწმა მეტაბოზისა და ქალაქის მონოპოლიების შესყიდვას ხელისუფლის ორგანიზაცია ამკინდა. ამევე პატრიოტის — ხელისუფლის ორგანიზატორის — დამახასიათებელი მამალითაა დედული ბოიზორცია, რომელიც ცხარეაზის იყო ემეფენი (მწარველი) მშობლიურ ქალაქში. ბოიზორცია 1251 წელს გარდაიცვალა და დიდი სიმდიდრე დასტოვა, რომლის მნიშვნელოვან ნაწილს უმჯარო ქონება შეადგენდა. ბოიზორცის ინგლისში შესყიდული მატული ტომრებით ჩამოქონდა დედუმი და დასარტყვად სოფლო-სოფელ ურთივედა ვლახებს; ნარტო სი, ნომინატურად თავისუფალი, მაგრამ სამეურნეო ევალსარტისთვის ბოიზორცეზე დამოკიდებული ფეოტრების ხელში იყრდა თავს. ბოიზორცის კავთარი სამღვრეოდ ჰქონდა, სკვადილის წინ თავის მოხლებებს დატოვდა და ძველი ცოცხლის გამოსყიდვა რომ დაავალა, ხუთხანითა მტერის სარტყელ პტრავტინმაც ძლიეს დატოვა დედული მეფეების ბოიზორცეებთან.

პატრიოტება და ოსტატ-ხელისუფლისა შორის მეკეთარი განსხვავება არსებობდა. თუმცა, მეტოხმეტე საუკუნეებზე განსხვავება, კონტრები და პოლიტიკური, არც კველდა ამჯარა წინააღმდეგობების მიწეზად, და ოსტატებიც მხარში იდგნენ ხოლმე პატრიოტულ ქალაქში, ანერო თუ სასულიერო სენიორთა წინააღმდეგ ბრძოლაში. სრული მნიშვნელოვანი ანტაგონიზმმა თავი მეტოხმეტე საუკუნეში იჩინა და მთელი რიგი შტეკეტების ხასით გამოვლინდა,

რომელთა მიზნაც ბიურგერთა პოლიტიკური თანაბრებულება იწიბს დამყარება შეადგენდა. ბიურგერობის რთული შემადგენელია კომუნალური კავშირების მეტყობის უწყობდა ხელს და ქალაქებში სხვა ხასიათის გავრცელებას ჩნდებოდა ეკავთ. რომელთა შორის უმნიშვნელოვანესი ადგილი ეკავებოდა ამჯარა ერთი პროფესიის ოსტატების გამეფითანებელი სავაჭრო-სახელმწიფო კორპორაცია. ამჯარა, როგორც წესი, არც მიხდებდა წარმოების ორგანიზაციას და ამქრის ოსტატე ინდივიდუალურად შეიძობდა საყვართ სახელმწიფოს, თავის მეტრადგენ და მიწეფებთან ერთად. ამქრის ამქრანს, უპირატესად ყოვლისა, ოსტატთა პრივილეგიების უზრუნველყოფა შეადგენდა. მათი გამოკალკეება გარეულ ოსტატთან და, ამევე დროს, კონტროლის სისტემის მეშვეობით, ამქრის შიგნით ეკონომიკურ ცენტრების შენარჩუნება. სამჯარა წნდებოდა განსაზღვრავდნენ ფასებს, პროდუქციის ხარისხს, სახელმწიფოს ზომებს, ქარგალთა რაოდენობას, სამეფო არს. ამქრის ინტერესების დაცვას უზუტეები ადვენებდნენ თვალყურს. ამასთანავე, ამჯარა ოსტატებს არამეფურეო საქმიანობაც აერთიანებდა. ამქრის თავისი საერო მფარველი — წინაინი ჰყვანდა და ამქრული გავრცელებას ხშირად სავსებლმეფელი ფუნქციების განსამარკეტებლად რელიგიურ ძმობასაც ემსახურებოდა. ამქრები ფლობდნენ ან არჩენდნენ იღებდნენ საზიარო შენობებს საყვრელთაგან ანა რთული ტექნიკური ოპერაციების შესასრულებლად. მაგრამ, უმჯარავდნენ, სწორედ იქ იყრდა თავს ოსტატთა არასამეფურეო ცხოვრება; იმართებოდა ნადებები და საცეკვაო საღამოები, ტარდებოდა მიწეფეთა რეგისტრაცია და ოსტატის წოდების მისაღები გამოცდები.

მაგრამ, ისევე როგორც შესაუყუენობრივი საზოგადოების ყველა დანქნებულება, ამქრული გავრცელება და წინააღმდეგობის ხასიათის ინსტრუქტი იყო. ზრუდვდა რა ამქრსაგურთ დარტყელი ხელისუფლის და ექსპლუატაციის უწყვდა იმით შრომის, მრავალი ამქარი თანდათანობით კარაკეტობდა და პრივილეგიარბული ზღვებდა; უპირატესად ყოვლისა, ოსტატთა შიღვების უღებდა კარს, ხოლო გარკვეულთს ათასგარა წინააღმდეგობის იგრებდა, როგორც ქონებრივს (სავალდებულო იყო ოსტატთა მიდრეკილი განსაზღვრება), ისევე მრავალთს (რა თქმა უნდა, შეუპოვებულთაგან) ვადებში; უკანონო კორწრების შოლი ანდა უკანონოდ განქილი ქალის ქმარი, ვერავითარ შემთხვევაში უერ მოხედებოდა ზოგირით პრივილეგიარბულ ამქარს). ამქრის შიგნით იგრარქია დამყარდა, ჩვეულებრივ სამწეფარინა; ოსტატე — ქარგალი — მეტრადგენ. თუ მეტრადგენ ოსტატის ხელისუფლის შესასწავლ ქრას უხდის, ქარგალი თუცე ვალდებობარბული ხელუფლისა მუშავია.

მეორემეტყველები საუკუნის ქარგალთა მეტრადგერობის ოქებარი ექსპლუატაციის ნიშნები ახასიათებს; ქარგლის სტატუსი დროებით იყო, ცხოვრობდა და იყვებოდა ოსტატის სახლში და ხშირად მისი კარბია ოსტატის ქალიშვილზე დაქორწინებით მთავრებოდა. მაგრამ ოქებარ ნიშნისთვისაც მათც მეტრებარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდა; ქარგლისა და ოსტატის ურთიერთობის ძირითადი დებულისა განაპირობებდა და სწორედ ქარგლის სტატუსის ამ მხარეზე, ანუ ქარგლის, როგორც დაქორწინებული მუშავების არსებობა, მრავალი ცკლებითა მოიყოლა თან მომავალში. ქარგლის ვადესკლა სრულყოფილებთან ოსტატთა რიგებში სულ უფრო მწიფე შექნას: მეტრადგენის შიგნის ვარდა, მას მთელი რიგი სოციალური თუ კონტრებიკური მოქმედებები წაუყვარდა; ქარგალი ბიურგერად და კანონიერი კორწრების შიღვი უნდა ყოფილიყო, ამქრის სახარტყელად დასასახლები შეტარდა ოსტატებისა და მათი ცოლების მიდრეკილი განსაზღვრება ევალდებოდა. მეტოხმეტე საუკუნეიდან დასაყოფი ევროპის ქალაქებში იყრება განსაკუთრებული ფენის — მუდმივი, „მარადილურ“ ქარგლების ჩამოყალიბება. ამქრული წნდებოდა ისინებინ ცოლმუვლიან, ცვაკლ მეტრებზე ქარგლის (უმჯარავდნენ სამწეფებო სპეციალობათა წარმომადგენლებს), რაც ამქრული წეს-წყობილურის პრინციპებს ეწინააღმდეგებოდა, მაგრამ იმდროისათვის აუცილებლობად იქცა. ამჯარა განსაზღვრავდა და ზრუდვდა კომე ქარგალთა ქვეყანათა თუ ჩაცვლობას, დღქენში თუ საცეკვაო საღამოებზე სიარულს; მავალიად, გერმანიის ქალაქებში, ქარგლები ატრადული ჰქონდა საცეკვაო დასულიყენენ იქ, სადაც შემოღებოდა ბიურგერთა ცოლებიც ყოფილიყვნენ; ახევე იგრ-





მინიატურა პარიზელ შანსონიეთა სიმღერების კრებულებიდან (XIII ს. დასასრულ — XIV დასაწყისი), რომელიც წარმოადგენს რელოვიერ (მარტინი, ბერგები) კერტუზულ (ფიგურები ცენტრში) და გულბერი სიმღერების ილუსტრაციას

კარნავალი. XIV ს-ის დასაწყისი მინიატურა

უმობარი. XIII ს. შუა წლების მინიატურა

ძალბოდ ბიურგერთა კორწილებზე დასწრება; ზამთრობით — ცხრა, ზაფხულობით კი ათ საათზე გვიან დაბრუნება შინ; ერცხლის საქაულის, ერთიანი პერანგებისა და ქულების ტარება და ა. შ. ქარგლების სოციალურ კატეგორიად განცალკევებამ, განსაკუთრებული ორგანიზაციების — ქარგათა ძმობების დაარსება განაპირობა, რომლებიც ფაქტიურად ამქრებს დაუპირისპირდნენ, სადაც დაქირავებული მუშები ადმინისტრაციულად უფლებდნენ, უკიდელ შემთხვევაში, არასრულუფლებიანი იყვნენ. ქარგლებს ძმობაში შესასვლელად გადასახადი უნდა შეეტანათ და უზღვევდნენ, განსაზღვრული დროის მანძილზე, საწერო ესადათ. ამგვარად შეკროვილი სახსრები დაკრძალვებსა და საქველმოქმედო მიზნებს ხარჯდებოდა, ამქრის ოხტატი ვალდებულ არ იყო ფულადი დახმარება გაეწია ავადმყოფი ან დასახიზრებულა ქარგლისათვის. ურთიერთდახმარების გარდა, ძმობა შუასაუკუნეობრივი სამეცნერო სასტუმროსთვის დამახასიათებელ კიდევ ერთ ფუნქციას ასრულებდა; მსგავსად ამქრისა, რომელიც ქალაქში მუშაობას უკრძალავდა ამქრის გარეთ დარჩენილ ხელოსნებს, ქარგალთა ძმობაც ეწინააღმდეგებოდა იმ მუშა-ხელოსნების დაქირავებას, ვინც მათ ორგანიზაციას არ უერთდებოდა და მათ მოიხიზვნენ არ ემორჩილებოდა.

ქალაქებში განსაკუთრებული სიმწვაით იგრძნობოდა ქონებრივი უთანასწორობა; აქ იყრიდა თავს უდიდესი სიმდიდრე და ამასთანავე აქ ისეთი ხალხიც ცხოვრობდა, მიწას მისხალი, ერთი მსხმობიერ ხე და საკუთარი ხეხულები რომ არ გაჩაღდა — მოკლედ, ღატაკები, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. სიღატაკე, დასავლეთ გერმანული ისტორიკოსის ე. მაჟესის სიტყვით რომ თქვათ, — „შუასაუკუნეობრივი ქალაქის სოციალური კონსტრუქცია“. ზერ კიდევ ევროპული საქალაქო ისტორიის ადრეულ ეტაპზე, მეტყვე საუკუნეში, წყაროების მიხედვით, ფრანგს ქალაქ დურსტერში, „ხალხის დიდ მასას, საარსებო საშუალებანი არ გააჩნდა“. ამ ფენის მრავალრიცხოვანებაზე მივითითებს კლასიკური შუა საუკუნეების პერიოდში ქალაქთა ხელოსნობების მიერ უმოვარა დასახმარებლად გატარებული დონისძიებანიც. ფეოდალთა ძალბოდობა და სტიქიური უბედურებები უამრავ დამიანს უმსხვრევდა ჩვეულებრივ სასოციალურ პირობებს. განსაკუთრებით იზრდება ღატაკთა რიცხვი (თანაც არა მარტო ქალაქში, არამედ

სოფლადაც) მეოთხმეტე საუკუნიდან, როცა შუა საუკუნეების ეკონომიკა ახალ საურდებზე გადადის და როცა ბევრგან ფეოდალები გლხუბებს საკუთარი მიწებიდანაც აწევენ, რადგან დამოკიდებულ მეტეარებს დაქირავებული მოგანი ურცენიათ. საფრანგეთსა და ნიდერლანდების ცალკეულ ოლქებში ღატაკები მოსახლეობის ოცდაათ და მეტ პროცენტაც შეადგენდნენ, ხოლო იმ პერიოდისთვის განსაკუთრებულად განვითარებულ ქალაქებში საარსებო მინიმუმი, ფრანგი მეკლერკის მ. მოლის მონაცემებით, არ გააჩნდა მცხოვრებთა ოთქქმის ნახევარს. ამ დროიდან და სწორედ ქალაქებში იწყება სიღატაკის აღქმა, როგორც სოციალური პრობლემა. საქმე ისაა, რომ საერთოდ შუა საუკუნეებს სიღარიბესა და სიღატაკეზე თავისებური წარმოდგენა ახასიათებდა. ქრისტიანული ტრადიციის შესაბამისად, სიღარიბეს გაიარებდნენ როგორც ღვთისათვის სასურველ მდგომარეობას (აქედანაა გამოდგება — „ღვთის გლახა“), თავად ღარიბს კი, ღმერთის რჩეულად, ვინც მიწიერ კეთილდღეობას ზეციური კეთილდღეობა ამჭობინა. შუა საუკუნეების ეკონომიკის განვითარება, როცა სიღარიბეს აქეზებენ, ჩვეულებრივ სიმდიდრეს კი არ კიკხავენ, არამედ სიხარბეს, როგორც ერთ-ერთ მომავალდებულად ცოდნას. სიღარიბესა და სიძლიერეს ხშირად ურთიერთშემავსებელ ცნებებადც მიიჩნევენ მდიდრები — „ღატაკთა ზაზინდარები“ — რაკი უმეტესსა და მონარჩენს ღარიბებს ურაცებდნენ, ამით „ოთხი ქრისტეს“ ემსახურებოდნენ. შესაბამისად ისეთი მიმდინარეობებიც იქმნებოდა, რომელთა წარმომადგენლები სიმდიდრესა და საკუთრებაზე საერთოდ უარის თქმას მოითხოვდნენ, როგორც სულის ხსნის ერთადერთი პირობას. ისენი იყვნენ ტრეტეკოსები (ვალდენსთა ტიპისა) და ზემოთ ხსენებული დომინიკანელთა და ფრანცისკანელთა ღარიბი ორდენები. ქრისტიანული მოძღვრება, რომელიც მოწოდებლობს გაღატაკებას (განსაკუთრებით ეკლესიის მუშეობით) მწყალობის სულის ხსნად თვლიდა, განსაკუთრებულად უწყობდა ხელს სიღატაკის გავრცელებას, ღატაკები შუასაუკუნეობრივი სოციალური წუობილებისთვის აუცილებელ კატეგორიად იქცნენ: ისინი უმეტეა და ბაროთა კარზე, ტაძრებსა და მონასტრებში იყვებოდნენ, სიღატაკე ბუნებრივ და გარდაუვალ ბორკეტებად თვლიდნენ, ისევე როგორც სტიქიურ უბედურებებს, და არვინ ფიქრობდა



მის აღსაკვეთად ელონა რამე. პირიქით, ღატაკებს თავისებურად ელოლავებოდნენ კიდც. მათ განკითხვას, გამასინძლემას, მკურნალობას თუ განზნანს — ერთ-ერთი უმოთარესი ადგილი ექონს სამეფო თუ საეკლესიო დღესასწაულების რიტუალში. ამასთანავე, უფრადღების ცენტრში იუვენენ არა თვით უსოვარნი, არამედ მწეალობლები: ღატაკები, მ. მოლის სიტყვით, გულმწეალებების გამოსარჩენად ქირადღებოდა. შოტლანდიის დედოფლის „წმინდა მარგარიტის ცხოვრებაში“ (მეცხრე საუკუნის დასასრული) დაწვრილებითაა აღწერილი მსგავსი რიტუალური პროცედურები: როგორ ბანს დედოფალი ფეხებს მისი მსახურების მიერ წინასწარ გამწეებულ ტექს მათხოვარს; როგორ ასურებს ობლებს და როგორ ემსახურება სახსლემო მონვეულ ღატაკებს. სკემულს მხოლოდ ღატაკთა მკაცრად განსაზღვრულ ნაწილს აძლევდნენ (ჩვეულებრივ თორმეტ ან ოცდაოთხ კაცს) და არა ყველა გაჩრევიბულს. მაგარამ თუ მტყამეტე საუკუნეშიელ სიღატაკეს უმოთარესად მორალურ და რელიგიურ პრობლემად თვლიდნენ, თანდათანობით მას უკვე საზოგადო ავადმყოფობად აღიქვამენ, რომელიც არსებულ წეს-წყობილებას ეუბრებოდა. მყოფობმეტე საუკუნისათვის ღატაკები უკვე ფართო მშფოთვარე მასას შეადგენენ და „სიღატაკის“ ცნება ახალ, „უმდებლესი ფენის“ ცნებასთანაა შეიწყნეული.

ამრიგად, შუა საუკუნეების ადამიანი ნაკლებად აღიქვამდა საკუთარ თავს ინდივიდად და საზოგადოებაში ლინის-ის, თვის ამქრის, ბერული ორდენის, სასულიერო თუ რაინდული იერარქიის საშუალებით ერთებოდა. ყველა ეს ინსტიტუტი მკაცრად იყო განსაზღვრული და მათ რიგებში შედწევა, როგორც წესი, სპეციფიურ ცერემონიებს გულმსმობდა, რომლებიც განსაკუთრებული ზემოთ მივარდებოდნენ. ყოველი ამ ინსტიტუტის მიზანს სოციალური სოლიდარობის შენარჩუნება შეადგენდა, თავისი წევრების დარაზმვა გარეშე და მტრულად განწყობილი სამყაროს წინააღმდეგ, და თანც ყოველ მათგანს ერთნაირად ახასიათებდა შინაგანი წინააღმდეგობა. ამტრები“ უსაფრთხოოდნენ ადამიანს არა მარტო მისი კორპორაციის გარეთ, არამედ მის ფარგლებშიც: „ეშმაკული ძალეობი“ გამსჭვალულ ბუნების მტრულ სამყაროს საცხებით შეესაბამებოდა ადამიანისადმი ასეთე მტრულად

განწყობილი სოციალური სამყაროც და ამ მტრობის დაძლევაც. ეკალიტარულობის დამხარებით წარუმატებლად მივარდებოდა. შუა საუკუნეების ადამიანისათვის დამაზანისათებელი იყო საკუთარი ოჯახის, უფრო სწორედ, საშინაო თემის ვიწრო სამყაროში ჩაქეტყვისენ მისწრაფება. და მაინც ვერ ახერხებდა ჩაქეტვას — კორპორაციები ახალ (არაოქახურ) კავშირებს ქმნიდნენ და პრინციპში სენიორისადმი ვასალური ერთგულება მამამეილურ სიუვარულზე, ხოლო ქალისადმი კურტაზულად სიუვარული — ოქახურ ერთგულებაზე მაღლა ადგებოდა. ოქახურ კარჩაქეტლობას არაფორმალური ჩვეულების სისტემაც არღვევდა, ანუ ისეთი გაერთიანებები, რომლებიც არც გამოსაცდელი ღატაკს და არც კურობევის აუცილებლობას არ გულისხმობდნენ.

გარდა სამრევლო ეკლესიებისა, ქალაქებში ხალხი უმოთარესად სახელმწიფოებში იურიდა თავს. განსაკუთრებით ბევრი ხალხი ირეოდა სადალაქოებას და სამედიცინოებში. სადალაქოები ადრევე იქცნენ ცხელ-ცხელი ამბების გამავრცელებლად ბუდეებად; ხოლო დალაქი, თავისი ხელობიდან გამომდინარე, ყოველგვარი სახალის მცოდნედ მიიჩნებოდა. სამედიცინო სხვა თვალსაზრისით იზიდავდა ხალხს. ხის სიჭარბის ეპოქაში მედიკოსი ხელობა ჭრე კიდევ პირველყოფილი იღუმალებით იყო გარემოცული. შუასაუკუნეობრივ შეგნებაში მედიკოს ბუნების ძალეობთან დეკავშირებულ ჭაღოქარს განსახიერებდა. ის მშაღებდა იარაღს, ასე ძვირად რომ ფსონბდა იმ ეპოქაში; ხოლო ქურაში დანთებული ცეცხლი განწეუწეებლივ იზიდავდა ადამიანს, სოფლად ანალიგიურ როლს წახვეილი ასრულებდა; სადაც გლეხები ერთმანეთს ახალ ამბებს უზიარებდნენ და სადაც უჭვარე კალეზული თავყირდობებსაც მართავდნენ ხოლმე. ბერთა ორდენებს არ გამოჩრენიათ მხედველობიდან „წისქვილიანი“ აფგვარი შეხვედრების მინეშეგნობა და უკვე მეთორმეტე საუკუნეში მათი წესლებები ბერების ამგვარ ადგილებში გავრავანასა ითვისისწინებდნენ. ბერნარ კლევეორული (1030—1154) დასავლეთ ევროპის ერთ-ერთი ყველაზე თავგამობებული საეკლესიო და პოლიტიკური მოღვეწე იმდენად იყო აღმუთებული წისქვილობაში გაბატონებული უმსგავსეობით, სულის ხსნის მიზნით, საბრტო მითხოვდა მათ ალვას პირისაგან მიწისა. ასეთივე მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი უჩრედი იყო დუქანიც, სადაც არა



მარტო ღვინის დაღვება, არამედ უცხო მზრიდან ჩამოსული კაცის მოსმენაც (დუქანი ხომ სასტუმროს მოვალეობასაც ასრულებდა) და ფულის სესხება-გასესხებაც შეიძლებოდა. აქედან ვრცელდებოდა ინფორმაცია, ხშირად ლეგენდარულიც, და აქ იკონებდნენ და ყვებოდნენ ზღაპრებსაც.

შუა საუკუნეების ადამიანი ერთდროულად იჩახებდა ეკუთვნოდა და იჩახებდა სოციალურ დაჯგუფებასაც, და მისი მორალი „პირდასა“ და „კორპორატიულს“ შორის არსებულ წინააღმდეგობაა დამძლევისას ეკლიბდებოდა. თავის ჩახებრად პნულ, მძიმე ავეტი განუყობლ სახლში, დანარჩენ სამყაროს სიწვეტა აღამაინა ვანუწვეტლივ აწუხებდა უსასრულო სიკრცის — კოსმოსისა და უსასრულო დროის — სიკვდილის შიში. მის სახლში სიცილისთვის ადგილი აღარ რჩებოდა, იმდენად სერიოზული და იმდენად დვთაბერიც ჩნდა მარადისობა, ხოლო თავისი სიმარტოვიდან გამოსული, „თანაწროთა“ კორპორატიულ სამყაროში ილუზიური სინამდვილის შექმნას ეწრაფოდა, სადაც ყველაფერი კიბაზე იცა და თავგანჯირული მხიარულება და უტორზობა სიუფედა. შუა საუკუნეების ადამიანის გარეგნული ქცევა-ბი უფრო „თავის მოსაჩვენებლად“ იყო გამოხსული და არა „თავის გამოსაჩენად“. მისი ჩაცმულობაც კი, უფრო გარკვეული სოციალური რანგისკენ მისწრაფებას უბსუბოდა, ვიდრე სიცივისგან იცავდა ანდა ესთეტიურ მოთხოვნილებებს უქმყოფილებდა. მისი ხაზგასმული უყარათობა (სარსებო სასრების საერთო სიმცირის პირობებში) თავისებური თამაში იყო, მაგრამ ისეთი თამაში, ბევრ იჩახს მშრალზე რომ სვამდა. ყოველ მის საქციელს უფრო მებადა ეხებ განპირობებდა, ვიდრე სიტყვა და, შესაბამისად, უფრო ემოცია, ვიდრე გონიერი, სალი განსჯა. კარნავალი — დიდი მარტვის წინა დღის აღმნიშვნელი დალი ზეიმი, სოციალური, ეთიკური, სექსუალური ტაბუს ამხსნელი, თავად ცხოვრების გარდაქმნული ხანგრძლივ ზეიმი — თავისი კოსტუმებით, ნიღბებითა და მახსლებით, ყველაზე უფრო აშკარა გამოხატულება შუასაუკუნეობრივი მისწრაფებისა, თუნდაც თამაშისას, მოჩვენებით მანაც დაღწეა თავი სილტკაის, შიშისა და სოციალური უთანაწროობის ტყვეობიდან; ასეთივე თავდავიწყებით თამაშობდა იგი ქადაკასა და კამათელს. ქადაკი იმეტომ ბიკაცებდა, დაფაზე სოციალური წესრიგისა და მიფეთა თვლის წარმართვის შესაძლებლობა რომ ეძლეოდა (ქადაკის ფიგურებს პოლტაკური სიმბოლიცა ქაქადით მიცემული), ხოლო კამათელი ადამიანისა და ბრძა ბელისწერის დაპირისპირებას უფრო ნათლად წარმოჩენდა.

რელიგია და თამაში შუა საუკუნეების ადამიანის შეგნებაში სამყაროს ერთნაირად ილუზიორულ ორ დუბლიკატს ქმნიდა, თითქოს ერთიმეორის საწინააღმდეგობა, მაგრამ საოცრად დაკავშირებულს ერთმანეთთან; რელიგია-ბარტაგულად სერიოზულ, შიშითა და სიკვდილის მოლოდინი თამაშებულა ზეტივური სამყაროსი, თამაში კი — ბრძა ბელისწერისას, უაღრესად მიწიერი მისწრაფებითა სახესა და განსუქელს.

ბიუტრტობა იდელოგიის განვითარებამ, საბოლოო კამში, ორივე ილუზია დაარღვია.

თარგმნა ზაზა შილაძე

„ჩაძირული ძმები“

ზოგი თუ კრიზისს და სიმწარეს, გამოწვეულს დამარტებით, ლეონოში ახრისებს, დასვენებით განიქარებებს, მე კრიზისი და სიმწარე ისევე და ისევე მუშაობით ვადამ-ქეონდა, მუშაობაში ვძლევდი საკუთარ სისუსტეს. ეს, ალბათ, ჩემი ბუნებითაც და, იმავე დროს, ჩემი მდგომარეობითაც იყო განპირობებული. და, აი, როდესაც „ლიონის“ მარტვის შემდეგ, ილი მოსაშვილმა თავისი ახალი პიესა „ჩაძირული ქვები“ მომიტანა, ხარბად დავეწევე მას. მუშაობა ყველაზე უებარი და სწორი საშუალებაა გასაძიებლის ფიქრებიდან თავის დაღწევისა, საკუთარ თავში რწმენის აღდგენისა.

ილი კარგი მეგობარი და ახლობელი იყო მაშინ ჩემი და მასთან მუშაობაც მაღამოსავალი მომეცხებოდა. მუშაობის მერე დღესვე შეუდექი მხატვრული გაფორმება სექტაკლისა დიმიტრი თავაძეს დაეველა და მანაც მშვენიერი დეკორატიული და ფერწერული ნამუშევარი მოამწოდა: მუსიკალური გაფორმება სექტაკლისა ალექსი მაჭავარიანის ვიზოვე და მანაც შესანიშნავი მუსიკალური პასაჟები მოამწოდა სექტაკლის მოქმედების დინამიზმისა და ემოციური დაძუტვების ხარისხის ასამაღლებლად: მან ლირიკული სცენების მუსიკალური გაფორმება იაენანას ლეტომოტივზე აწყო, ხოლო სექტაკლის დრამატულ, მამგრ ფინალს სკანური ლილე დაუღო საფუძვლად.

ამ სექტაკლის შექმნისას ჩემთვის, როგორც დამდგმელისა და მსახიობისთვის (მე ვასრულებდი აბდულ-სადაყის როლს), ყველაზე დიდი მიწევა იყო ის, რომ შევეცი, არასამლანი ერთად, ვემიწოლი მოქმედების თანამომდევრული ხორცშესხმით, გადმოგვეცა ჰიესის დენაზარი და ავემადლებინა მყურებელზე ემოციური ზემოქმედების ძალა. რეპეტაციები დილის ხალისით მიმდინარეობდა მაგდალსთანაც და სცენაზეც; ყოველი სიტყვა გულში გეწეებდებოდა; ყოველი მიზანსცემა როგორაც უშუალოდ იბადებოდა ჩვენსავე თვალწინ. სინარტლს მინებებდა ის გარემოებაც, რომ რეპეტაციებზე ვხედავდი, თუ რა სწრაფად იზრდებოდა საშუალო თაობასთან მუშაობაში ჩვენი თეატრის ახალგაზრდობა.

საიმონებით ვისხენებ მელდა ჩახავასთან მუშაობას, რომელსაც გაიანეს შესრულება ვანდ ამ სექტაკლში. ჩემალ—თრმან-ოლის დის, გაიანეს როლში მედეა ჩახავა ქალწულებრივ მოკრძალებულობასთან ერთად, შესანიშნავად აუღენდა მამაცი გოგონას ბუნებას, — ბუნებას ნამდვილი პატრიოტისა, რომელიც მზადაა თავისი უმანკო სისხლი ხალხისთვის დაღვაროს. დავერ, ახალგაზრდას გვერდით, იმავე ახალგაზრდული შემართებობა და ზნებით მუშაობის საშუალო თაობის მსახიობი ვალერიან დოლიძე ჩემალ-თრმან-ოლის როლში, ვალერიანი ამ როლში მრავალმდინინ სახეს ქმნიდა ვეკაცი ქართული კაცისა, — მისი ჩემალ-თრმან-

# მობონებები და ფიქრები

აკაკი ვასაძე

ოლი იყო არაჩვეულებრივად ცოცხალი, მოქნილი ფიგურა, რომელიც მოვლენათა შესაბამისად იცვლებოდა, იყო უღრესად გულწრფელი: ხან თავშეკავებულად, ხან ფეთქებადი და, ერთის სიტყვით, ფრიად არტისტული.

ქართველი მეზღვაურის მშვენიერი სახე შეჰქმნა გიორგი სალარაძემაც შუქრის როლში. საინტერესო იყო ემანუელ აფხაძეც მირზას როლში. იგი ცოცხალი ფერებით ასახიერებდა აბდულ-სადაყის (ვილაიეთის გუბერნატორის) ერთგულ გოზიას, მლიქვნელს, მშოშარას, მასხარას და საოცრად საბრალოს, რომლის სიცილი ხან წივილს და ხანაც ძალის წყავეწავეს ჰვავდა. სულეიმანის როლში კი ჩვენი უფროსი თაობის წარმომადგენელი, დიმიტრი მგავია მისთვის ჩვეული სისადავითა და ძუნწი ფერებით ასახიერებდა ბნელეთის მოციქულს.

რაც შეეხება აბდულ-სადაყის როლს, მასზე, ჩემს გარდა, ეროსი მანჯგალაძეც, ჯერ სრულიად ახალგაზრდა მსახიობიც დაენიშნე და შეეცადა სხვადასხვანაირად ამეგო ეს სახე: მე ისე მიმეყავდა როლი, როგორც ეს ჩემს შესაძლებლობებსა და ბუნებას შეეფერებოდა და, მისთვის ისე ჩავიფიქრე აბდულ-სადაყის სახე, როგორც ეს მოესადაგებოდა ახალგაზრდა მსახიობის ბუნებრივ მონაცემებსა და შესაძლებლობებს.

ჩემი აბდულ-სადაყი, ეს გარეგნულად ევროპეიზებული გუბერნატორი, იყო მხეცური ინსტინქტების პი-

როვნება, პიროვნება ბოროტი და ძლიერი, პიროვნება საშინო; ამასთანავე, უაღრესად ფრთხილი, გულში შიშის დამფარავი და, თავისი არსით, ვითარებებისა და პირუტყველი ინსტინქტების ძალით, საზარ პიროვნებად გადაქცეული მშოშარა კაცუნა. ამ როლზე გატაცებით ვმუშაობდი და მივალწვი სრულ გარდასახვას. რეპეტიციების დროს ისიც მაგზნებდა, რომ ახალგაზრდა მსახიობისთვის უნდა მეჩვენებინა სახის დაუფლებისა და გააზრების აქტიორული საშუალებები. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეროსი მანჯგალაძემ მე ვერ დაეკისრებდი ამ როლში იგივე გაეკეთებინა, რასაც მე ვაეკეთებდი. სხვა თუ არაფერი, იგი ხომ ბუნებითაც სრულიად სხვანაირი მონაცემების, სხვა მიმართულების მსახიობი იყო, ოღონდ, აბდულ-სადაყის თამაშს რომ სხვანაირად შესძლებდა, ამას ვხედავდი. კიდევ სხვანაირად ავეუწყეთ სახე. ეროსი მანჯგალაძის აბდულ-სადაყი იყო აუქჩარებელი, უფულო, ცივი, გველის შხამით სავსე, სარკაზმით სავსე ბაიყუში; იგი სადღაც პრიყვიც იყო, სადღაც სერიოზულიც, წინაზედაულიც, და ცდილობდა დამოუკიდებელ, სრულუფლებიან კაცად მოეჩვენებინა თავი ქვეშევრდომთათვის. ყველაზე უფრო იმასა ვცდილობდი, არ შემეზღუდა ახალგაზრდა მსახიობის ბუნებრივი მიდრეკილებები, შესაძლებლობები, და სწორი გზით ვამეფიქრებინა ისინი. კარგად მუშაობდა ეროსი მანჯგალაძე, კარგად ითვისებდა მიწოდებულ ხერხებს.





ზემოთ ხსენებული თვისებები აბღულ-სადაყისა მან შე-  
დგომ. გ. სუნდუიანის პუბლიკაში, ზიზნიშოვის სახის  
შესაქმნელად გამოიყენა და გაშალა რეჟისორ დიმიტრი  
ალექსიძისთან.

ამრიგად, როგორც თეატრის ხელმძღვანელი, პეისი-  
დან პეისამდე, სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე, ცვილო-  
ბდი ერთგვარი პარამონია დამეყარებინა ჩვენი თეატრის  
მსახიობთა ოთხ თაობას შორის სამეცსრულელებო ის-  
ტატობაში და, ამით, თეატრის შემოქმედებითი დიპა-  
ზონი, რაც შეიძლება, გამეფრთხილებინა. ცვილობდი,  
არავითარი სხვაობა არ ყოფილა თაობები შორის,  
არავითარი პრიორიტეტი არ ჰქონდა რომელიმე თაობას  
ან ჯგუფს. და კიდევ იმას ცვილობდი, რუსთაველის თე-  
ატრში ისეთი ახალგაზრდობა გაზრდილიყო, რომ ღირ-  
სეულად შეტარებინა ჩვენი მიზნობრივი და, განვეითო-  
ბინა. მაგრამ სრულყოფილი აღზრდისთვის მარტო მუშა-  
ობა არ ეძარა, ამისთვის, კიდევ, ნდობა და არაწინაწარ-  
განზახული დამოკიდებულება საჭირო. თორემ, ასეთი  
მუშაობის დროს, მართალია, ასაღება კი იღებ, მაგრამ  
ბოლომდე ვერა სწვდები და, შემდგომ, სწორად ვე-  
ლარ იყენებ. — ანუ იქნე ჩვევს და არა ცოდნას, იქნე  
გარეგან კულტურას მსახიობისა და არა შინაგან, გაზრტე-  
ბულ, მაღალ კულტურას, ურომლისოდ ნამდვილი და  
დიდი სახეები ვერ შეიქმნება. ვწუხვარ, ძალიან ვწუხ-  
ვარ, რომ უფრო მეტი ვერ მივეცი ჩვენს ახალგაზრდებს.  
ახლა ისინი გაცილებით უკეთ იქნებოდნენ. რამდენს არ  
ექვდავადებდი: ნიქს მოვლა, პატრონობა, მუშაობა, რუ-  
დუნება სკირინდება-მეთქი. ნიქი, მარტო ნიქი დიხანს ვერ  
დატარებს, გამოვლენა და დამტკამებე. მსახიობობა  
დიდი რთული რამაა, ეს სიკვდილია ცხოვრებისთვის, ეს  
უპირატესად სცენაზე და სცენისთვის ცხოვრებაა.

მახატებელ ვადახვეისთვის, თუმცა ეს წინე მარ-  
ტო მოვონებები ხომ არ არის, არამედ ფიქრებიცაა და,  
ფიქრები ხომ თავის ნებაზე, — ხან აქ, ხან იქ, ხანაც,  
ეგებ, უღვილოდაც ამოსხტებიან ხოლმე.

რაც შეეხება „ჩამართლ ქვეშა“, მაყურებელმა ეს სპე-  
ქტაკლი აღტაცებით მიიღო. სპექტაკლით გაიმარჯვა. რო-  
გორც ჩანს, აკაცისაც მოვაწონე თავი, რომ სპექტაკლის  
გაშვების შემდეგ, წარმოდგენაში შეყვანა მომთხოვა და  
მეც შევიყენე. მგონი მეოცე თუ ოცდამეხუთე წარ-  
მოდგენა ითამაშა აკაციმ (ჯემალის როლი). განსაკუთ-  
რებით კარგად განსახიერებდა გმირის სულიერი გა-  
რდატეხის პერიოდს, როდესაც ჯემალი მიხვდება თავის  
საბედისწერო შეცდომას (რომ მის მიმნდობ ხასიათს  
მტერი ვერაგულად იყენებდა). უთუოდ ამდღევდელი  
გროზნობით ასრულებდა ამ ეპიზოდს. შეიძლება ით-  
ქვას ისიც, რომ აკაციმ განზოგადა ჯემალის სახე, ჩამი-  
რთლ ქვეშის“ დადგმისთვის და მთავარი როლებს შეს-  
რულებისთვის, 1950 წელს, მოგვანიჭეს სახელმწიფო  
პრემიის ლაურეატობა: ავტორს პეისისა — ილო მისაშ-  
ვილს, მე (როგორც დამდგმელსა და აბღულ-სადაყის რო-  
ლის შემსრულებელს), აკაცი ხორავას და ვალერიან დო-  
ლიძეს (როგორც ჯემალის როლის შემსრულებლებს),  
ავრთვე ვიორჯო სალარაძეს, ემანუელ ფახიაძეს, მედვე  
ჩახავას.

თითქოს აგვეწყუო მუშაობა თეატრში, თითქოს სპექტაკ-  
ლებით კრიზისიდან...

**უბედურება**

1949 წლის ათი ივნისი... ღამის პირველ საათს გადა-  
ცილებული იყო. თეატრიდან ახლად დაბრუნებული და  
უკეთ ნახვამებე, ჩემი საძიოდ ოთახის აივანზე გავედი.  
ჯაეთე აბრილობილიყო, ოდნავამ კარბა ჩამოებედა და,  
მელო დღის ნაბეჭევაშა შევხიტი ამოივინებე: გავხე-  
დი მტკვარს, ნაბიყალს, ერთხანს მოაწმინდის კალთაზე  
შეგვებული ეკლესიის კურბითაც უტკებოდი. მოუ-  
ლოდნელად რაღაც გამახსენდა, რაღაც უსიამო ტიქმბე  
გამიწვია. რაღაცამ უქენარად შემეწუნა და თეატრის  
გამახსენა. ჩვენი თეატრს გავხედე და ისევე თქვი დაიწე-  
ყე: უკებ, თეატრის სახურავზე კამოლის შავი ბოლქვი  
ავარდა. — ზამიქ! — უნებურად აბომხდა. ჩემს „ვიამი-  
ზე“ ანტემ შემინებულმა მეთიხა, რა დავემართათ. — მე  
არაფერი, მაგრამ, მგონი თეატრი იწვის! კვლავ თეატრს  
გავხედეთ, იქ კი არაფერი ჩანდა. მოგეჩვენებოდაო, და-  
ამაშვილა. ეგებ მართლა მომეჩვენა... ცოტა ხანს კიდევ  
ეუფურებ. — თქვი ეს და, თეატრის სახურავზე კვლავ  
ამოივარდა შავი უხარბაზრი ბოლქვი... ერთი... მეორი...  
მესამე... მეოთხედი შავ ბოლქვს ცეცხლის წითლო ენაც  
ამოჰყვა. ახლა კი ხმას ვეღარ ვიღებდი. დარბიანებული  
შევიტყობი. — დავიღობეთ, თეატრი იწვის! შეარყო-  
ბინე მურუღოლას... აკაცი დაურეკე! — მივძახე ანტისა  
და ხუთ წუთში როგორც გავჩნედი თეატრთან. აღარ მხ-  
სეს... თეატრში ვიტი მორიგე ვიხანძრე დამხვდა. ისიც  
მე გავაჯობე, ძილს თავს ძილის აბმივდა და, სანამ  
თავში არ ვხებეთ, ვერ გაიგო რა უყვარბოი... კაცის-  
კენ გაჯარბდა, რომ სცენის საწრბმბრი შოლოზე დავიღო-  
ცეცხლობა არ გამოშვა. მაშინ იქვე გინტარბტის ოქსი იე-  
რი... წოთში მოვარდა სახანძრო წყალბანდის მიწანს...  
მაგრამ წყალი არ მოდიოდა. ახლა სხვა ონკანს მივარ-  
ბდი... ამ დროს მიხანბრბენე შემოვარდნე თეატრში.  
ამხანავად პაქობია მოსტოლო თაბის სახანძრო რამბე-  
ბით... — თეატრის სახანძრო ონკანებში წყალი არ არის,  
წყალს მიხედეთ, წყალს, მხანავო პაქობია! — დაიღო-  
რბაო და, უეცრად, გამახსენდა ჩვენი თეატრის მოლა-  
რე, მარბამ გილოური, რომელოც მესამედ იარბოს ლოფის  
გირბით ოთახში ცხოვრობდა. ადგელს მოვეწყბი და  
მისამე იარბოსკენ გაქანბდი. სად მირბზბართო. — მომა-  
ძახხე უკინდა და რამბრბემე მიხანძრე ამელოდა. ჩქარა,  
მოლარე უნდა ვადავარბნობ-მეთქი... ცეცხლის გაზმა  
გზა ვაღამებრა კბებებზე. მოატრბალი და აღყავბდიან  
სახანძრო საამწებრის სახურავზე გავედი რამბრბემე  
მეხანძრეოსან ერთად და იქიდა. როგორც იქნა, სახა-  
გრო კბით ჩამოიყვანეთ ენანავარბნლი საციოდავი  
მარბამ... ამ დროს, თეატრის წინ, გახონებულ, მურღო-  
ლოა გავეშებული ვაღმბობტა და მომაბლავა — დავიღუ-  
ბოთ! დავიღობეთ! — და თეატრში შევარდა. თეატრის  
წინ უკვე ცნობისმოყვარბნიც შემოვარდნბდი.

ჩვენი თეატრის თანამშრომლებს შორის ყველაზე  
ადრე ჩვენი საყვარელი, შესანიშნავი დურგალი, უკვე  
მოხუცი კაცი — სტეფანე არაქტილოვი გინდა. მან სა-  
ღურბლო საამქროს დავას უხელმძღვანელა: ცეცხლში  
ცეცხლივით ტრბალბდა თეატრისთვის ეს თადადებუ-  
ლო მოხუცი და, უტებ, მიმბე მხებრბი დახვაც ვადატ-  
ნისას. ქვის კბზე ჩაენჭრბო, მხოტეი ქვეშ მოჰყარა...  
კვებობდა და, აქეთ ვაბმხნებებდა. „ოქებეი ქობი წამი-  
ლოა, თქვენ კარგად იყავით, მოვარბობა უკეთესს ავიშე-  
ნებთ, არ ღაღონდეთ, ბიჭებო“



ეჭვი, რა შეგნებული, თეატრისადმი მოკრძალებით, სიყვარულითა და პატივისცემით გამსჯელებული ტიპიკური პერსონალი გაცხადდა შვილითი ვეუტუბელი, ეზრუნავდი და პატივს არ ვაყვებდი. ყველთვის ცდილობდით, ეგონით, რა თეატრში მუშაობდნენ და იორსეულად სწეროდათ თავი. ყოველი პრემიის შემდეგ, მეც და ავასონი „პრემიები“ გვიჩნდა დაწინაურებული; ძალიან მიყვარდა და პატივს ვცემდი მათ და, არც ისინი მაკლებდნენ ყურადღებას, მოწონებდას, სიყვარულს.

...საოკარო, ნახევარი საათის შემდეგ, ცეცხლმა სიყვინდად საკონცერტო დარბაზის სახურავზე გადაიარა ისე, რომ პარტურის არც შეხებია. თეატრალური ინსტიტუტის ბიბლიოთეკა და ალფიეროები ტექსტში ამოიჩინა. ბიბლიოთეკიდან დამწვარი-დატრუსული წიგნები გამოიჩინეს მხოლოდ... ცეცხლს ვერ გადაურჩა ჩვენი თეატრის უძველესი მუხეუმი, რომელიც წლებს მანძილზე სათავეში დგდა სამავალითი თეატრალი და მთავრებული, შესასრული ადამიანი ჰაპუნა წერეთელი. ნაწილი მუხეუმისა ცეცხლმა იმსხვერპლა, ნაწილიც მისაღებისა, ალბათ, განაიკვს იმავედ განის გარეშე, უმეტესადაა ურო დარჩენილი მუხეუმიდან.

მაღლ მთელმა თბილისმა შეიყვინ ეს ეროვნული უბედურება. და თეატრის წინ მიგრირდა.

ლამის სამ თუ ოთხ საათზე საკონცერტო დარბაზის სახურავზე ჩაიხრება.

ადრე დღითი, თეატრის შესასვლელთან, ჰირსიფავალითი მდგარა და გატარებდა მისს, თავსაც ცრემლმორიყული შალვა დადიანი მშობილობად, გადაძვებდა და მოხარა: „აჰას რას მოვიწყვარა, ავაი, ქართული თეატრის მეთვრედ დაწვას!“ ამ ტკბილმოუბარმა კაცმა მიტრის თქმა ევდარ მოახერხა, გახდა კვამლში გახვიული, გამურულ ველლებს თეატრისა და, წყაიდა, განა მარტო შალვა: სურგა, ოლი, გოგლა, სანდრო, პოლიკარბე, რაკლი და თბილისი ყველა მწერალი მოდიოდა მოსასამძიბრებლად და ნოკაშის სათქმელად; მოდიოდნენ მხატვრები, კომპოზიტორები, ხელოვნების მუშაენი და სრულიად უჩინობნიც, ხელოვნებასთან არავითარი კავშირი რომ არ ჰქონდათ.

...რუსთაველის თეატრის მივლმა დასმა და თანამშრომლებმა დილის შვიდ საათზე უკომპლვი მოიყარეს თავი თეატრში, ყველას საქმე გამოიჩინდა, ყველა დაიარბნა: საჭირო იყო სასწრაფოდ გარდერობის, რევიზიტის, ბუტაკაორიის, დიკოვაციების აღრიცხვა და საიწმედო ადგილას დაბინავება.

ჩემს პატარა იანრენტში ავედი, ამ ყოველფერო ხელუხლებლოდ დამიხვდა. სიმეულტროაჟიში წმით დაჯდები, სოოს ამოვიჩინა და მოვიტარებე-მთვარი, რომ ოცდეს კახინტში უმანედი ჩხეიძე შემოვიდა. უმანედი იმე დაიხინტა, თვალში ცრემლი შეგიშვებდა, უხმოდი მოვარეიდი ჩემს ძვილ მიგობარს. „კარგია, დამშვიდდი ახლა... ახლა, რაკ ავასიათებს, იმზე მერე სიმტკიცე გმართებს. ნუ აკრძანია, ავაი, მთავრობა მალო აიკედგნეს თეატრის და მალო, სული მთელი ისევე ამ შინაბაში გამაართავთ სპექტაკლებს. ნამდილოავ, ნამდილოად ასე იქნება“, — მამაშეიტებდა ჩემი უმანედი.

მაგრამ მე გვიერი, ძალზე მოვიერი რამ მაშინებდა. ეს ომში ჰირგამოვლილი ქვეყანა, ბივირხეებს ეც, საჭირო სახსრების გამოყოფას; ასათი პრობლემით დატვირთულმა, ვაი რომ მისი აღდგენა სახვალიოდ გადასდეს... დიდად ვიყავი შეურთებლოდი, მაგრამ, ჩემნა ინტელიგენციამ და ქართველმა მშრომლებმა: მეცნიერებმა, მწერლებმა, ქაახნის მუშებმა, რაინების მშრომლებმა, — ყველამ ისეთი ყურადღება და სიყვარული გამოიჩინა რუსთაველის თეატრის მიმართ, რომ იმეთი მოვეცა, ფრთები შევავსა. შეძილება თქვას, მთელმა ქართველმა ხალხმა ერთიხად განაცხადა, რომ თეატრის არათვინად ერთი თვის ხელფასს გადასდებდნენ. იმ გაჭირვებაში

კიდევ უფრო აშკარად ვიგრძენით, რამდენად უყვარდა რუსთაველის თეატრი ხალხს, ხან ტელევიზორი, ხან მწკრივარლითი ვიდევიზორდონდენ კოლმეურნობებს თავმჯობინებენ, ქაახნების დირექტორები და პარტიული ამოღებლებს მართებენ; მწერლები, მხატვრები, მეცნიერები მხარში ამოვიდნენ. გულობილ წერილებსა გვერდებდნენ სტუდენტები, სკოლის მოსწავლეები...

სახალხო ფონის შექმნა თეატრის აღდგენისათვის აღარ გახდა საჭირო. საქართველის და საქავშირო მთავრობამაც სასწრაფოდ გადაწყვიტა თეატრის აღდგენა და ათავინითი სამუშაოებისთვის, კვალიფიციური ინჟინრებსა და მუშახელთან ერთად, თითხმები მილონი მათედიც გამოყო.

ამოდენითი სამუშაოების დამთავრება, თბილისის სამშენებლო ორგანიზაციებმა, ერთ წელიწადში იტრეს. ფართო საზოგადოებრივმა მხარდაჭერამ რუსთაველის თეატრის მივლ კოლექტირის უთუოდ ჩაათვა მეტი პასუხისმგებლობა ხალხის წინაშე და ჩვენც, მთელი ძალის მოკრებით, ნებისყოფის უფარესი დაძაბებით შეიქმნა დღითი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების აწეობას გირ. ზ. თალაშვილის სახელობის თეატრში და, მერე, თბილისის ც. სარაჯიშვილის სახელობის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში. დირექტორად ავაკი ხორავა დაინიშნა, ახლა მას საქმითაც უნდა ეხელმძღვანელა თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის.

1949-50 წლის სეზონი კონსერვატორიის დიდ დარბაზში ჩაუტარა. თავისთავად იცხათია, რა პრობლები გიხსიფობდა შემოქმედებითი მომუშაება, — წარმოდგენების მაღალმხატვრობა დონეზე ჩასატარებლად მთავალი გათვალზავი დარბაჯილობა გიკომბიბოდა არა მარტო კატიწილორი, არამედ შინაგან-შემოქმედებითი პროექტის აწეობის მხრივაც. დიდი ენთუზიაზმის მოთხედვად, ამ სეზონში ჩვენი კოლექტივი მაინცადამანიც თავს ვერ მოიწონებდა ნამუშევრითი.

**აღდგენილ შენობაში აღდგურნება. აღპირისპირებებში. უთანხმოებანი დასუი. ცვლილებანი.**

როგორც გადაწყვეტილი იყო, თეატრი სარეკორდით მოაკვი ვადაში აღადგინეს.

ახლა, საქმე ის იყო, რა შემოქმედებითი შემართებით შეივადგილებითი მუშაობას.

გაღახდილოდ უნდა თქვას: სარეპერტუარო პოლიტიკაში, დასის შემოქმედებითი ცხოვრებში 1950-1953 წლებში თეატრის ხელმძღვანელობამ ინერციას თავი ვერ გაართვა, რაკაც დასი ერთეულვად დაბანდა, დავექცე... დასის პროვოცირება ეც, როდესაც სამხატვრო ხელმძღვანელი, ერთი მხრივ — შინაგანი მიზნებებით, ხოლო მეორე მხრივ — ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების გაორბაჩვის პერიოდთან დაკავშირებით დაწინაურდა და შემოქმედებითი კრიზისს განიცდის, ძალეუ იოლი საქმეა. ისიც უნდა თქვას, რომ ინერციის ძალა, უმთავრესად, რუსეთისა და საშუალო თაობის მახლობლებს მივეჯანებდა. რაკ შეიხება ახალგაზრდებს — ისინი უფრო აქტიურად ექმდნენ გამოსახვას. ეს ასევე უნდა ყოფილიყო, მაგრამ... კერძოდ, ახალგაზრდა რეჟისორებმა გამოსავლის ძიება დაიწყეს არა რუსთაველის თეატრის ძირითადი შემოქმედებითი ისტორიული განვითარების გზით, არა ქართული შემოქმედებითი სკოლისა და ხასიათის გამომავლებელი თორბების შისაბამისად, არამედ რუსული თეატრების წამახველებით და, ამასთანავე, ცდილობდნენ, ჩვენს სიყვარულ უმთავრესად ყოფითი ხასიათის დრამები დაფუძენებინათ.





...ყოფითი ხასიათის პიესებიდან ყველაზე ნორმალურად განხორციელდა გენო ძეგლბაძის „ახალგაზრდა მასწავლებელი“, რომელიც აკაცი დვალისშვილი დადგინა. მან ცოცხალი, რეალისტური სექტაკალი შექმნა, საინტერესო რეჟისორული ალთა გამოჩინა ცალკეული მიზანსაყენებელი და მსახიობებთან მუშაობის პროცესში. ლაღად მიიღოდა ეს სექტაკალი, რასაც ხელს უწყობდა როგორც მსახიობთა დახვეწილი თამაში (განსაკუთრებით მხედველობაში მყავს გიორგი გვიგუნიანი და რამაზ ჩხიკვაძე), ასევე რეჟისორის ლიბინო შესანიშნავი, სცენურად გამომსახველი მუსიკაც. აი, ამ სტილით დადგმულ, კანონზომიერად შექრულ და ცოცხლად აწყობილ, რუსთაველის თეატრის მოთხოვნების შესაბამისად ვარაუდობენ, ყოფით პიესაზე აგებულ სექტაკალს პირადად მე აღარაფერს ვედავებოდე. მომწონდა და მიხარდა რეჟისორისაც და მსახიობების წარმატებაც.

ამჯერა ეახროს პიესების განხორციელების სფეროში ერთი-ორი წარმატების მოხუცდავად, რუსთაველის თეატრში „ყოფითობის“ გაბატონებას, რა თქმა უნდა, ვერ შევუვრდებოდით თუნდაც იმიტომ, რომ ასეთი მიხედვის თამაში ვერ აღზრდა და მსახიობში რსობა, ჰუმანიტარულ შემოქმედს. ამიტომაც, ჯერჯერობით ვერ ვთვლით, რომ ახლის, ძირითადი პრიციპების შესაბამისი ახლის შექმნის გზებს, განმსავალი ერთი რჩებოდა: აღვედგინა რუსთაველის თეატრის ძველი ძლიერი წარმოდგენები და მათში დაგვეკავებინა ახალგაზრდა მსახიობები, რათა მათი პროფესიული, შემოქმედებითი, საშემსრულებლო დონე ამაღლებულიყო. აღსადგინა ვიღაცით შემდგენი სექტაკლები: „ოტელიო“, „ყაჩაღები“, „დიდი ხელწიფვი“, „არსენა“, „კიკვიძე“. განსაკუთრებით „ყაჩაღები“ აღდგენით ვიყავი დაინტერესებული. ქართული მაყურებელი თითქმის თბუთამებო წელი აღარ ენახა რუსთაველის თეატრის ეს ერთ-ერთი შედევრი, რომელზეც წარუშლელი კვლი დატოვა საბჭოთა თეატრალური ცხოვრებაში.

საოქმელად ავლიდა ადგენა ისეთი სექტაკლისა, როგორიც იყო „ყაჩაღები“... შევეცადე ყველაფერი გაშეშებოდა იმისთვის, რომ ამ სამავალით სექტაკლის სიციცხლზე გავგერძელებინა ქართული თეატრის სცენაზე. სექტაკალზე მუშაობის დროს ბევრი ახალი შემსრულებლის სახება მომიხდა: მაგრაზ არც ერთ მთავანს არა ვთხოვდი მსახიობის გამოირებას ძველი გამომსახველობით ხეჩებებით. მე მათ ვთხოვდი, სცენურად სახეები შეიქმნათ რეჟისორული ამოცანების ფარგლებში, თავიანთი შემოქმედებითი ბუნების და იმ მიზანსაყენების შესაბამისად, რომელთაც აუვადდგენი და ვამაგრებო რადიკალიზაციაზე. ფრანკის როლზე ახალგაზრდა მსახიობი ნორატი ჩხეიძე დაწინაურე ჩემს დუბლიორად და თითქმის ყველა რეჟეტორია მას დაეთმო. სადაც თინასწარგანზრახულადაც არ გადადიოდა რეჟეტორიებს თინას მუ, რომ ახალგაზრდა მსახიობი არ შეიშურდა, და კიდევ იმტომაც, რომ ვიგრძენი, ფრანკის სანე ისევ იყო მყარად იქა ჩემში. მხოლოდ ერთი-ორჯერ, ბრემიერის წინ, ტექსტის დასამაგრებლად გავიარე სცენაზე.

უშორავსობისთვის ამ სექტაკალში აგებული სახეების ვაციცხლებლა შეუძლებელი შეიქნა. საოცარია, ბატარა ეპიზოდური როლებიც ვერ ვიქნა ძველდებურად: უბრალოდ, მასობრივ სცენებში მონაწილე მსახიობებიც ვერ ჰქმნიდნენ ძველდებურ ატმოსფეროს სცენაზე. აკაცი ხორავალიც ვერ შესძლო მის მიერ ბრწყინვალედ ნათამაშევი კარლოსის სამის უწინადადებულა შეაქრება, არა სექტაკალის შემდეგ, თავისი საგვირგვინო როლი გიორგი სალარაძეს დაუთმო.

და მაინც, მიუხედავად მსახიობების მხრივ აუნაზღურებელი დანაკარგისა და სხვა მრავალი დაბრკოლებისა, სექტაკალი მაინც სიციცხლსუნარაინი აღმოჩნდა. პიესის გმირთა განსაკუთრებული გრანბობერება, გუნა-

ბარება, ტემპერამენტი, საუცხოო რეჟისორული განწყობა მთლიანად პიესისა და ასეთივე საუცხოო გამომსახველობითი საშუალებების გამოყენება, ბრწყინვალე მხატვრობა და მუსიკა, — ყველაფერი ეს ანდამაბელი იზიდავდა მაყურებელს.

პირადად მე უკეთ თუ არა, უარესად არ მოითამაშა ფრანკი ამ ეტაპზე. წარმოდგენამ თითქოს ახალგაზრდობა გაამხანა, ახალგაზრდული ძალა შთანთქმავდა და სცენაზე მირ ვავედი, თითქოს ფრთები შემესხა. მართლა კარგი ხმარი დამებდა მაშინ „ყაჩაღების“ აღდგენისა, — ახალგაზრდა მსახიობთათვის მართო ნახვაც ამ სექტაკალის დიდი სკოლა იყო, არათუ თამაში, მონაწილეობა, აკაცი გარეშე სცენაზე თომცა „მხარი მორღვეული შეიქმნა“. მაგრამ მარცხი დაეკონდა ჩემი. ერთი ქვე — აკაცის გარეშე ძალთა თანფარდობა, დაპირისპირება ბროტიტას და კეთილისა სექტაკალში ირრველია, მეტრისმეტად დაეთმო ფრანკის სამოქმედო ასპარეზო... ნორატი ჩხეიძეც, უნდა თქვას, მიელის ძალით, მიელის მონაწილეობით თამაშობდა და მისთვის ამხელა როლიან შევიღებდა ასეთ დადგამში, უთუოდ, დიდი სკოლა იყო ისევე, როგორც „დიდი ხელწიფვიში“ ერთი მანჯალა-მისთვის აკაცი ხორავას დუბლიორობა თანე მიხანისას როლიში. დიდი გამოცდილების შექმნა, მრავალი გამომსახველობითი ხერხის დაუფლება ნიშნავდა ეს მათთვის. ამ წარმოდგენებში იხვეწებოდა სამსახიობო კულტურა უსიციყო როლებში მონაწილე ახალგაზრდებისა. იც ჩვენი პრესა ეს სრული დღემოთი შეხვდა ამ გამაურებელი სექტაკალის აღდგენას.

ჭობდა თავი და მინეწებინა თეატრის ხელმძღვანელობისთვის, ეს კარგი იქნებოდა ჩემთვის, ბუნებრივიცა და საჭიროცა. მირ უფრო მეტევა თეატრის მთავარ რეჟისორობაზე. სამუშაოზე, ვერ ვაძვირინე ვარაზობასა და ძალა. ეს ხომ იმის საშუალებასაც მოძიებდა, თავისუფლად ამომეცხნეთქა, სხვაგვარ მიმეღებ-მომეხედა, უკეთ ვაჯერეულეყავ ახალ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ და შემოქმედებით ვითარებებშიც. ახლა, შორიდან, უკვე ცხადად გეტყვად: იმ თარეგბაშხვევი, უმძიმესი შორიში განვლილი წლების შემდეგ, დროულად ვერ ავუღე ალლი გარდატეხის მოახლოებასა და, აგრეთვე, შემოქმედებითი ცვლილებების საჭიროებასაც.

შემოქმედებითი ცხოვრება თეატრისა იმდროელა, საქმე ისაა, რომ ჩვენს დასში ყველას გაუჩნდა „საკუთარი“ შემოქმედებითი პლატფორმა“. ზოგი ახალგაზრდა წიგნებში ამოკითხულ „რეცეპტებს“ მთავახობდა თეატრის შემოქმედებითი ვადახალისების მიზნით: საინტერესო წიგნებშია დაზეპირებელი ციტატებით მოჩუქრითებულ ლაპარაკ ბეგინას ისწავლა: ერთის მხრივ, ცული არ არის ეს იმისათვის, ვისაც თავისი სალაპარაკო არა აქვს, მაგრა, ეს დალოცობელი, საინტერესო და ჰკვირანური წიგნები ერთი ცალი ეგზემპლარით ხომ არ გამოიღოს და ერთი კონკრეტული მისამართით ხომ არ იგზავნება ფოსტით? უკმალონი რეცეპტებით თეატრის შემოქმედებითი ვადახალისება, თანაც, ბოლომდე ვაურკვეველი მიმართულებით, რა თქმა უნდა, მიუღებელი იყო, აი, ვინმეს რომ შემოგზავნებინა ნამდვილად ახალი, საკუთარი, ინდივიდუალურად გამომუშავებული ეროვნული მიმართულება, ან სტილი თეატრალური ხელოვნების სფეროში, იმას უთუოდ ვავიზირებდი, ავეტაცებდი, მაგრა ამთვის არაფერს მთავახობდნენ, ამისთვის ჯერ არ იყვნენ საკმარად ვაზრდილინი და მოლინიერებულნი არც მსახიობები და არც ახალგაზრდა რეჟისორები, — ეს უქანასკნელი ხომ ჯერ დამოუციდებელი მუშაობისთვისაც არ იყვნენ მომწოდებელი, ჯერ კიდევ სჭირდებოდათ მაკონტროლებელ-შემომწოდებელი და შემსწორებელი თვალი, რადგან ჯერ ვერ ახერხებდნენ სექტაკალის სრულიყოფილად შეკერა-დაწერვას,



ვერ იცავენდნ ზომიერების გრძნობას. მეც ყოველმხრივ ვცლილობდი, და ვალდებულიც ვიყავი, აღმოებეხებინა მათში, ერთი მხრივ „ბიოლოგიაში“ და, მეორე მხრივ, ისეთი განომსახველობით ხერხებით გატაცება, რომლებიც არ ემსახურებიან ნაწარმოების დედაზარის გამოიწვევას და, პრაქტიკით, ახშობენ სპექტაკლის ძირითადი აზრობები მიმართულებას, სპექტაკლს „ელოვს“ გამოყვევითას. თეატრალურ კულურებში ბევრი მაღალფარდოვანდ გაიძახიდა, რომ მხოლოდ თავისუფალ ექსპერიმენტს შეუძლია საპკოთა თეატრის გამოყვევანი იმ კრიზისიდან, რომელსაც იგი 1948 წლიდან განიცდისო. ექსპერიმენტის წინააღმდეგი არც ერთი ხელოვანი არ უნდა იყოს. მაგრამ, ჭერ ერთი, ექსპერიმენტი არ ნიშნავს უტორობის წარმატებლობას და, მეორეც — ვინ გვანებებდა მაშინ რუსეთელის თეატრში თავისუფალი ექსპერიმენტებისათვის გასაქანი მიგვეცა?

...თეატრი, რომელსაც ძირითადად იტაცებდა ძლიერი, მიზანდასახული პიროვნებების სახეები, დრამატულად დასახული პიესების მეკეთრად გამოკვეთილი კონფლიქტებით, — დიდი სიძინელების წინაშე დიდდა. ნათქვამია, საყოთო ჩრდილს ვერ გადაახტებოდი, მაგრამ, ფარ-მხალი არ ღადიყურია. შესაფხი თანამედროვე ქართული ნაწარმოებები ჭერჭერობით რადგან არ გვექონია, უტორობის შერჩევას შეუვლდექით. ყურადღება გაემახვილე თ ფილიმ დემანუასა და ადოლფ დენერის გმირული კომედიაზე „დონ სეზარ დე ბახანი“, ჭენ ფელტჩერის „ესპანელ მღვდელზე“. უღიამი დიუბუას პიესაზე „პაიტი“. ქართული დრამატურგიიდან ისე იღიამ მოსაველის „გზა მომავლისა“ მივიჩინეთ საჭიროდ.

„ესპანელი მღვდელი“ კარგად დიდდა ახლავარდ ჩრეისორმა მ. თუმანიშვილმა. სპექტაკლი დინამიურად ვითარდებოდა, საინტერესო მიზანსცენები ჰქონდათ მსახიობებს და ისინიც კარგად თამაშობდნენ: მშვენიერი ტრიო შექმნეს ამ სპექტაკლში ემანუელ აფხაიძემ, ეროსი მანჯგალაძემ და რამაზ ჩხიკვაძემ. კარგი იყო მხატვრობაც, მუსიკაც; მანამდე მ. თუმანიშვილმა, რეპორტაჟის სახით, საინტერესოდ დაამუშავა ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“, რომელშიც კოტე მახარაძემ ცოცხალი, ხალასი ფერებით გახსნა იტალიურ ფუჩიკის როლი. სხვა ახლავარდებიც კარგად მუშაობდნენ, ეჩნეოდნენ. თვითონი სასამართლო ბუნების თანდათანობითი დიდუღება. ამ წლებში მშვენიერად განხორციელა დ. აღექსინძემ გაბრიელ სუნდუქიანის „პეპო“. მე დავდნი „ოთარანთ ქვრივი“ (გრ. ბერძენიშვილის მიერ პიესად გადმოკეთებული ილია ჭავჭავაძის მოთხრობა), სადაც თამარ ჭავჭავაძემ კარგად შეასრულა თთარანთ ქვრივის როლი, რეალისტური და დამაჯერებელი იყო მის მიერ შექმნილი ქართული ქალის სახე.

როგორც მსახიობს, ამ პერიოდში მუშაობა მომიხდა ისეთ სახეებზე, როგორც იყო პრიფესორი ზანდუკელი „მის კარსკლავში“ (ი. მოსაშვილი), შაჟი „რევევში“ (ბ. ლავრენკი), ვოლკოვი „ადუვიწყარ 1919 წელში“ (ე. ვიშნევსკი), ვაზუ კეთილი ნების ადამიანებში“ (გ. მდიანი), ზიშიშითვი „პეპოში“ (გ. სუნდუქიანი), დარისპანი „დარისპანის გასაქირში“ (დ. კლიდიაშვილი), კასიკი „დღესასწაული საყრდენში“ (ს. კლიდიაშვილი), აკაიე „პაიტიში“ (ე. დიუბუა), ერეკლე მეორე „გზა მომავ-

ლისაში“ (ი. მოსაშვილი), პრიზობრი „ევისა ყელეხნოვაში“ (მ. გორგი და პპობრიშინი „შემოღობის წერილში“ (მ. გორგი). ეს უქანასენლი სახე (პპობრიშინი) მოვალი მიზეზის გამო ძვირფასია ჩემთვის: ჭერ ერთი, ამ სახის შესაქმნელად უმარავი, ადრე უყვე შექმნილი სამსახიობი გამომსახველობითი საშუალებების ერთობლივად გამოყვევა მომიხდა, რადგან ამ როლს ასახიათებდა ფსიქოლოგიური, მეკეთრი გადასვლები ერთი განწყობილებიდან მეორეზე; მეორეც მის, რომ მიუღ პიესაში (ერთი მოქმედება) სცენაზე მარტოა მე უნდა ვყოფილიყავი და მემოქმედა თითქმის ყოველგვარი დეკორატიული ვაფორმების გარეშე, ყოველგვარი დახმარებ ატრახტებების გარეშე; მისამდე — გოგალი ყოველთვის საორკად მიყვარდა, ყოველთვის მზობლავდა მისი თხრობის მანერა, მისი ფსიქოლოგიაში, მისი შინაგანი დაძახულობა სახეების ძერქვისას. ვოგლის „შემოღობის წერილები“ მე თვითონ ვთარგმნე, დავამონტაჟე და, მგონი, კარგადაც გამომივიდა. როდესაც ბესო ელენდია მოთხრა, რა კარგად მიყავს პპობრიშინის სახე, თითქმის საათი სცენაზე მარტო ხარ და შენი ყურება ამ მომწყენიანო, მე ზემორი დენი ვუხატება: „ჩემო ბესო, შესაძლებლად მდგომარეობაში ვარ ჩავარდნილი და, შემოღობ ველარ ვითამაშებდიმეთქი“ არა ნაკლებ საინტერესოდ გმუშაობდი ზომიერიოვის სახეზე დ. აღექსინძესთან. როგორც აბლულ-სადაყის შემთხვევაში (ი. მოსაშვილის „ჩაბირული ქვები“), აქაც, „პეპოში“, მე და ეროსი მანჯგალაძემ სხვადასხვა მხრიდან გაეხსენით ეს საინტერესო, ცოცხალი როლი.

მოკლედ, ასე იყო თუ ისე, 1953-1954 წლის სეზონისთვის ცოტა გამოვიტანა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება. ზემორე დასახელებული სპექტაკლების შექმნაში დასის ყველა თობის წარმომადგენელი ვლენდობილით მონაწილეობას. რაც მთავარია, დასი დაკავებული იყო, დასი შემოქმედებითად გამოცოცხლდა, მაგრამ, ისიც ცხადია, რომ ვერც ერთ სპექტაკლში ვერ ვაღწევდი იმ ზემოქმედებითი ძალას, იმ მხატვრულ სიმდიდრეს, როგორც ვეჭონდა ანხორში, „არსენაში“, „ოტელიოში“, „დიდ ხელმწიფეში“ და სხვა ადრინდელ სპექტაკლებში, რომლებმაც საკვეშირო ადიარება მოიპოვეს.

რატომ? იმიტომ, რომ ამ ეტაპზე ვერ მოვახერხეთ დასის დარაზმვა ახლებური შემოქმედებითი სულისკვეთებითი, ვერ შეძელით თეატრის შემოქმედებითი მიმართულების გამდიდრება, საყოთანი სტილის განთავსება და ცხოველყოფა.

გულსტკივილით უნდა აღენიშნო ჩემსა და აკაიე ხორავას შორის უთანხმოების წარმოშობა და გაცივება რუსთაველის თეატრის სარეპერტუარი პოლიტიკის, რეჟისურისა და სათეატრო კადრების მომზადების პრობლემათა გადაწყვეტის საქმეში...

იყო მხოლოდ პერიოდული, ხანმოკლე კონფლიქტები, შელაპარაკებები, — ხანმოკლე, რადგან აკაიე უმეტესად არც იყო თეატრში, ვერ იცოდა: გრძელდებოდა მისი დაუსრულებელი მივლინებები თეატრალური ინსტიტუტის საქმეებზე, თეატრალური საზოგადოების საქმეებზე, ვინ მოთვალს, კიდევ რადენ საქმეზე უხდებოდა სიზიზილი იმ საზოგადოებრივ დატვირთვებთან დაკავშირებით, რომლებიც მას ჰქონდა დაკისრებული საკვეშირო





კულტურის სამინისტროდან. იყო სეზონები, როდესაც მე და ის ვხედვოდით ხოლმე ხოლოდ სცენაზე, „ოტელოში“, ათჯერ ან თორმეტჯერ.

ფაქტორად თეატრის ცხოვრებას მართო მე განვაგებდი, მართო მე დამაწევა მხრებზე თეატრის ცხოვრებასთან დაკავშირებული სასურველი. უნებურად შევიყენე „ერთმანეთივლად“ და ყველაფერის, რაც კი თეატრში ხდებოდა, პასუხისმგებლად. ამას ისიც დაერთო, რომ ავაცი აღზანდით მთავრობამ მიწვია ფილმში მონაწილეობის მისაღებად (სკანდინავიის ბოლშე ამავე სახელწოდების ფილმში). განგზავრების წინ ვთხოვე, თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაზე გვესაუბრნა. დიდხანს ვისუბრეთ განმარტებულზე. ერთი დაბეჭდილებით ვთხოვარ, რომ მართოს აღარ შემეძლო ამხელა ტვირთის ზიდვა და არც მისი ნაუცხადევი განკარგულებებისა და მოთხოვნების შესრულება, რომ დროზე მიეხედა თეატრისთვის, როგორც დირექტორს, და დინჯად, აუღელეებლად გარკვეულიყო საქმის ვითარებაში. „აი, ფილმს მოვრჩები, ჩამოვალ და თეატრიდან ფეხს აღარ გაეადგამო“, — მომივო ჩემმა ავაციმ, მრავალ ჩემს ნათქვამს, გოლის თქმას მიმიხედა და ღიმილი გადამიხეცია. რალც ბავშვურად და უადრესად მომიხილეთ ჰქონდა ბუნებაში იმ დღოცილის ისეთი, რომ დიდხანს ვერცა ვბრაზობდი მასზე. რა მექნა, ისეც კეთილი მგზავრობა ეუფურვე და ჩემს თავს კი — გაძლევს უნარი.

აღზანდით ჩამოსვლის შემდეგ, ავაცი მართლაც რიხიანად, მონღოებით დატრიალდა თეატრში. იმედი მომიკა. შინაგანად უკვე ვგრძნობდი, და სურვილი მიმიწოდებოდა, რომ საჭირო იყო დროულად დიდი, სერიოზული სპექტაკლის შექმნა, საჭირო იყო კლასიკისკენ, ისეც შექსპირისკენ მიბრუნება. ჩემთვის რამდენიმე ვარიანტი მოგზახე, კერძოდ, შექსპირისა და სოლოგოვის დრამატურგიიდან. ახლა ვერ და ისტყვა ავაციზე იყო. ესეც ბედი ყოფილა: ვერ შემოვაბრუნე ჩემსკენ. შევატყე, ჩემდამი რწმენა დაავრცოდა. მოეთათბარებდით „კორიოლანოსის“ დადგმას და, მეორე-მესამე დღეს უარს მეტყუოდა ხოლმე. იმ პერიოდში გამეღვივა სურვილი „რიჩარდ მესამის“ თამაშისა; ვთხოვე პარტნიორობა და დადგმის უფლება როგორც დირექტორს და მსახიობს. შევიცადოთ, დღეს-ხვალეობით იმერეთ ვათრიეთ „რიჩარდის“ დადგმის საკითხი, სანამ მარჯანიშვილის თეატრმა არ განახორციელა და, უქანასკნელი გარკვეული პასუხიც მაშინ მივიღე: „მარჯანიშვილის თეატრის ხომ არ გაემიფორმებთ რეპერტუარში“. ბოლოს, „ოთდიპოსის“ შევთავაზე, რაზედაც დამთანხმდა, მაგრამ, ოტა ხანში ისიც შევიტყე, რომ „ოთდიპოსი“ მერის“ დადგმას დ. ალექსისესაც და, პარალელურად, მ. თუმანიშვილსაც შეხიარბება, ჰოდა, ბოლოს მეც ვაკვიქდი, ზოგან თმინას ვუღალატე, ვერ გამოვიჩინე საჭირო სიმტიკე. იმდენი ვამუხრუჭეთ ერთმანეთი, ერთმანეთს ისე ჩაუდგეით ჯიბრბო, სანამ დანიტერესებულმა პირებმა არ დაგვიწყეს დაბეჭდება, სანამ „თეატრის განვითარების მუხრუჭებალ“ არ მოგვანათეს. ცოდეა გამხელილი ჯიბს და, ნამეტანი „დაკმაყოფილებულინი“ კი ვიკავით, ახლისკენ საჭირო ძალით აღარ ვიწყოდი; რა გვაქვს, იმთავით „მარგები ვართო, გამაწვევდა და გავაღვინდა ჩვენიც ცხოვრებიდან, ჩვენიც შემოქმედებითი გამარჯვებიდან ამოზრდი-

ლი ხმა და, ჩვენც გულს ვიმშვიდებდით. ეს კი უკვე მართლაც დასავლობა ხელოვნებაში, ეს მართლაც ვინაგუნებელია შემოქმედებითი კრიზისისა და, მამასადამე, დაღმავლობისა. ამას თუ დავუმატებთ ჩვენთვის შეუფერებელ ქცევას, ურიგითდაპირისპირებულობას, წაკინკლავებას, — უნდა ითქვას, რომ ვიმსახურებდით გაიკუხვას. მაგრამ ყოველივე ამას ვიმსახურებდით ჩვენიც შემოქმედების წინაშე, რუსთაველის თეატრის ცხოვრების, მისი პრინციპების წინაშე.

მოელ ამ უთანხმოებას ერთი სასაიმეონო შედეგი მარინკ მოჰყვა და, აღბათ, ავაციც ცხოვრებაშიც. მალე, ორთავეისთვის ბევრი რამ ნათელი გახდა; მის „კეთილისმურტულებსაც“ ნილაბი აეხადათ და, რამდენიმე ხნის შემდეგ ჩვენ ისეც მშვიდად, კეთილად და შენდობით უფლიოდით ერთმანეთს.

**დასაბასნმვრებელი ბავშვთილი**

ეს ის დრო დადგა ჩემს ცხოვრებაში, როდესაც ბერის ეგონა, რომ მე შემოქმედებითად უკვე საცხებით ამწურულყო კაცი ვარ. თეატრის კულტურაში დრამაზოროვად მასლათობდნენ ჩემს „შტამპზეზე“ და ჩემი სტილის „მოქმედებულობაზე“.

...აი, ასეთ ვითარებაში, სარეკისრო კოლეგის სხდომებზე (ახალი დირექტორის მიერ ჯერ არ ვიყავი გათავისუფლებული კოლეგის წევრობიდანაც), დმიტრი ალექსიძე „გლახის ნაამობის“ როლებს განაწილებს პროექტს რომ გავცნობდა, მოულოდნელად, პეპისა შემსრულებლად მე დამასახელა და მოითხოვა, რომ ამ როლზე მე დავემტკიცებინე კოლეგას. მაშინვე გავიზარე, ეს არ იყო ისეთი როლი, რომელშიც უკვე ნაყად ხერხებით იოლად გავდიოდი. თავის ტუხვის, ჩემს შემოქმედებით სულში ახლის ძიების ძალა თუ მქონდა, იმამო აღარ ვიყავი დარწმუნებულად და, ამიტომ დღოს ვუთხარი იქვე: „რა ვიცო, ახლა, შექმლბე კია ნორმალურ მუშაობას... ჩემი თხოვნა იქნება, დუბლიორი დამინიშნოთ, ყოველი შემთხვევისათვის“. დუბლიორს კი დავინიშნავთ, ამას ხვალევე მოვთვქვებ, მაგრამ ეს როლი, ავაცი, შენია და შენ უნდა ითამაშო, — კატეგორიულად განმიცხდა დამობთ.

უნდა გამოტყდე, ვსიზობდი. ასეთ ატმოსფეროში მეყოფოდა კია ძალი იმისთვის, როგორც აქტიორს, ჩემმა პროფესიონალური ღირსება დამეცევა, ჩემთვის როგორც მსახიობისთვის, ჯერ განუტყელი მსახიობის როლში. ჩემი შარშანდელი მსახიობობა აღარ ასკოვდათ თითქოს ზოგიერთებს და, ახლა რომ რამე მნიშვნელოვანი შეცდომა დამეშვა, სად მივედიოდი მაშინ?

სწრაფვა თვითკრიტიკისკენ, საყუთარი შემოქმედობისადმი თვით გადაჭარბებულად კრიტიკული მიღგობა სცენაზე გადადგმული პირველი ნაბიჯობიდანვე თან დამყვა და ბოლომდე, ახლაც მასხსათებს. და, აი, ამ ვითარებაში, როდესაც სხვებმა საეჭვოდ აქციეს ჩემი დავაწევა და აქტიორული კულტურა, კიდევ უფრო დავიძობა. ჩემს შიგნითაც და ჩემს გარეთაც ყველაფერი იქითენ იყო მიმართული, იმას ლამობდა, რომ ყირაზე დამეყენებინა

ადრე განვლილი ჩემი შემოქმედებითი გზა — მეთქვა უარი თითქმის ყველაფერზე, რაც მომპოვებენდა და ჩემ-შივე, ჩემსავე თავში ახალი გზა მომქმენდა, ახალი თვალთ-განმეკერება ჩემი შემოქმედებითი სულისცეკვება და გამომავალი — არის იმ რაიმე კიდევ, რაიმე ახალი?! ეს იმას ნიშნავს, რომ მე, როგორც აქტიორს, თავიდან უნდა დამეწყვიტო შემოქმედებითი ცხოვრება (უკვე მერამდენად). ცხადად იყო თუ ფარულად, ნაშვლად კი მანინებ-დნენ, რომ ჩემი მსახიობობა, ჩემთვის დაბახსიათებელი მანერა არის შესრულებისა, მოქმედებულობა. რა თქმა უნდა, უსამართლობა იყო ეს იმ გაგებით, რომ იმ რო-ლებს, რომლებსაც მე იმ გარკვეულ დროს ვასრულებდი, სწორედ ისეთი შესრულების მანერა სჭირდებოდა. (თუთი ფრანკიც მე არ შემოსრულებია განახლებად, აღდგენილ სპექტაკლში იმ მანერით, რა მანერითაც ოცდაათიან წლებში ვასრულებდი, რადგან, აღდგენილ სპექტაკლში ზოგი გამომსახველობითი, — მეტისმეტად ექსცენტრული გამომსახველობითი ხერხები მოეშალე და, ზოგიც ახალი დაეუმატე, — შინაგანად უფრო გამართული და დაამჯავრებელი, უფრო რეალისტური). მაგარა, მაინც, რაღაც მიზეზი ხომ უნდა ქონონდა იმ უსამართლო და თავხედური შემოაქვრების თუნდაც სურვილის აღმო-ცენებას?! „რა ხდება, აკაცი? აღვიღებ ხომ არ გაიყინე შემთხვევით?! დრო იცვლება, წინ მიდის და, ხომ არ ჩამორჩი?!“ თავს სხვაც სჭირდებოდა ხალხს და, ხომ არ გამოგლიჯა!...“ აი, ასე, მე დადექი ჩემი აქტიორული ღირსების დაიცობა და განახლების საჭიროების წინაშე; და არა მარტო ჩემი, არამედ სხვებისაც, ვინც მხარში გაბუნდნენ ოცი წლის მანძილზე და კიდევ იმათიც, ვინც აღმოზარდეს. საშინელი გრძნობაა და უზარმაზარი პასუ-ხისმგებლობა!

კიდევ და კიდევ ვიტყვი გაოცებით: საიდან ეძლევა კაცს აძენი ძალა?! მაგრამ მარტო მე, რა თქმა უნდა, ვერაფერს ვააწყობდი: იმ დაძაბულ ვითარებაში აღექ-სიძე უმცროს მძასავით დამიდგა გვერდში და ისეთის გატაცებით შეუღდა რეპეტიციებს, რომ ჩემშიც აღანთო მუშაობის ხალისი.

ვინც ქართულ ლიტერატურას კარგად იცნობს, უთუ-ოდ დამთხმნება, რომ, ისე კლასიკურად ჩვენი არა-ვის არ დაუხანავს გლუხეცის სახე ბატონშობის პე-რიოდში, როგორც ეს ილია ჭავჭავაძემ შესძლო თავის მოთხრობაში „გლახის ნაამბობი“. პეპია, ეს უსწავლელი გლეხი, თავისი მაღალი ზნეობრივი მისწრაფებებით, ავ-ტორიანობით, ეთილოზობილით ზრახვებითა და თავისი ქალიშვილისადმი ჭეშმარიტად მამაშვილური სიყვარუ-ლით, ჩემს წარმოსახვაში, „მამა გორის“ არ ჩამოუ-ვარდება. მხატვრული, სოციალური და ეროვნული თვალ-საზრისით, პეპიას სახე ბალახაის ცნობილი მამა გორი-ის სახის ტოლფასოვანია, გარკვეული თვალსაზრისით, მასზე სპეტაკიც არის.

აღექსიძე და მე სწრაფად შეთანხმდით იმაში, თუ რა გზებით ვაძმოგვეტანა თანამედროვე სცენაზე კლასიკური სახე ქართველი გლეხისა. მაგრამ, თავიდან, საქ-მის ვითარებაში, პეპიას შინაგან ცხოვრებაში დაეიწყე გარკვევა:

სად იყო პეპია, ვიდრე სცენაზე ფეხს შემოდგამდა? თეთრთ ამბავს: „სასაფლაოზე ვიყავი“. რისთვის იყო?

მიძოდნა ვიფიქრობ, განსვენებული მუხლის საფლა-ოზე მღვდელს საკურობი აუტორიზება... ეს მას სულელურად რად ხომ დამშვიდებდა? მამასადამე, მიცვალებულის წინაშე ეროვარად ვლი მიიხიდა... სასაფლაოდან, გზად, ალბათ, ეკლესიაში შევივლიდა, ერთ სანთელსაც იქ დაანთებდა უბეში ამოზრდილ, თვალისჩინ თამარის სა-ხელზე და ღმერთს შეავებრებდა თავის სულის თქმას, თავს სიცოცხლეს, თავის ვაგონს. აი, ასეთი, სულიერად ამაღლებული მდგომარეობის დროს, მოულოდნელი და მართლაც თავზარდამცემი იქნებოდა მიხუციკოსის ბა-ტონიშვილ დათიკოს უკადრისი ვალზანდანარება, რომ „ჩაი საპროშტნაეი გოგო გყოლია“. პეპიას წინაშე ერ-თადერთი შვილის დაღუპვის საფრთხე რავალურად აღი-მართა! პეპიამ იცის ბატონიშვილის „მურდული ხსასიათი“. იგი ბრუნდება შინ და ფიქრობს. გზად წაითაც არ სცივლება ამაზე ფიქრი. რაც მეტს ფიქრობს, მით მეტად იზრდება საფრთხე მის გონებაში, მით უფრო გარღვეულ-ად ესახება... აი, ამ ფიქრებში წასული, გაოგნებული მო-ადგება მოხუცი პეპია თავის ვეზოს კიშპარს, შეჩერდება, ფეხის გადადგმასაც კი ვერ ბედავს... ბატონიშვილის ნათქვამს წყველსავეთ ჩაიღუპულულებს სცვიდსგან გა-რინდებული მოხუცი პეპია: „უკალი საპროშტნაეი გოგო გყოლია“.

ამ გაოგნებიდან მოხუცი მის ექვრიალა, უდარდელ გოგონას, თამარის გამოჰყავს. პეპია თან სიხარულით, თან შიშით შეხვდება მის გამოჩენას. რაღაც უნდა მი-მოქვიდეს, უცხად რომ არ გაამეღანოს შვილის წინაშე თავისი მწუხარების მიზეზი... რაზე შეიძლება ამ დროს მსახიობმა გადაიტანოს ყურადღება და როგორ გაინძრეს სცენაზე? სასაფლაოდან დაბრუნებული ქართველი კაცი ხელს გადაიბანს ხოლმე. მამასადამე, პეპია თამარის დოქს მოატანინებს, ხელს გადაიბანს და, ასე, შორიდან მივ-ლით, დიდის თავდაკერით, ფრთხილი გამოკითხვით მიახვედრებს ქალიშვილს, თუ რა უბედურება ეცლიდა ორთავე ბატონიშვილ დათიკოსავან. ამ ახსნა-განმარტე-ბის შემდეგ პეპია, ალბათ, ისეთი მხურვალეებით ჩაივ-რავდა გულში თავის პირშშშს, თითქოს მის ვეზოს უკვე ქორივით დასტრიალებდა ბატონიშვილი დათიკო და პე-პიაც, ოდნავ განზე და მალა ახედვით, თითქოს კარუხი-ვით გადაეფარებოდა თავის უსუსურ წიწილას...

აი, ასეთი წესით ვავანალიზებ რეჟისორთან ერთად ყოველი ეპიზოდი, ჩაეწვილი პეპიას გრძნობათა ბუნებას, ამოვიწით მისი ქტევის „შეივრე ბლანი“, მისი ფარული ზრახვები“, მისი „პერსპექტივა“, მისი „გარემოსადმი და-მოკიდებულება“, მისი ცხოვრების რტტში“, რტტში მისი აზროვნებისა და მეტყველების, ყველაფერის ეს ერთმა-ნეთს დაუქვავივით, რამაც განაპირობა მხატვრული სახის მასშტაბურობა და ჩემი „უწყვეტი ცხოვრება სა-ხეში“.

...საჩვენებელი გენერალური რეპეტიცია ის-ის იყო დამთავრდა, კერ საპირფარეოში გრიმს ვიცოცხლებდი, რომ გულაჩუყებული ნინო დაითიავილი შემოვიდა და თვალზე ცრემლმომდგარმა მიიხარა:

— აფერუმ, შენს ვაეკუბობას, აკაცი, ქართველი მსა-ხიობის სახელი, დღესაც რომ არ შეარტყინეთ. ქალბა-ტონ ნინოქუქან მოჰყავა მთელი კოლექტივი, უფროსიცა და უმცროსიცა იყვნენ მარჯანიშვილის თეატრიდანაც,



ოპირიდანაც; მოუღა ჩვენი ტექნიკური პერსონალი, სცენის მუშები, ჩამცემლები, კაუღლიხერები; ვინ უზღულზე მკონის, ვინ მზრებზე ვალერისება, ვინ მუხლომზე მეხვევა, ვინ ხელზე მკონის, ვინ მკერდზე სიხარულის ცრემლი მადრტყევს... — რამხელა გული გქონდა, თუმცე, აკაცი ეს რა გვიყავი, როგორ გვატრებ, დალოცვილი! — დამძახის ჩემი დათიკო გარკველი. იქით ალექსიმე გაიძახის: მამ, რა გვეგნათ, ვასამეს თავისი ადელი მიეუწინეთ და ისიც ბრწყინვალე თამაშობს. მე მის მივცი საშუალება, რომ დაემტკიცებინა, რა დიდი არტისტი! — რა ოქმა უნდა, ჩემი დოღო ამას კეთილის გულით გაიძახოდა, მაგრამ ამირან აშლილვამ ცოტა უხეობული, უთლოდ უნებური, მზარეკ იქონო და შეესიტყვა: — როგორ, მოლოდ ახლა აღმოჩნდა, რომ აკაცი ვასამე დიდი და ბრწყინვალე არტისტია?!

ეტიობა, ბევრ შინაურსაც და გარეულსაც ვეკვიდ ამოტრიახული, როგორც ხელოვანი, რომ ასე მკვდრებით აღმდგარივით შემომეხვიენენ, ცრემლი „მადკურეს“ და დემონსტრატულად მაჩვენებდნენ.

პეპია გამოვდა ჩემი შემოქმედებით გზის „გადაციობა“. ეს ის იყო, რაზეც ეგვობდი, იყო თუ არა ჩემში. ეს იყო ახალი — როგორც სახის წვდომისა და განცდის, ასევე განსახიერების მხრივაც. პეპიას სახის ჩემული უსრულეების მიმდრეგლობა არ განისახიერებოდა მარტოოდენ სანახაობრივი სიმკვეთრით და ფექტურობით, გარეგნული სიხუსტით და არტისტინობით, არამედ ვანცდათა უშუალობით, სისადვითა და დისკოლოგური სიმწკრივით. შეიძლება ითქვას, პეპია ჩემი საბრძოლო აღსარებაც იყო. ძალზე ადამიანური, მღელვარე და მიზანშეწრაფი გამოივიდა ეს სახე, რომელიც, მკუთრებულში იწვევდა არა მარტო თანაგრძობას, არამედ ფართულ სიხარულს და იმედს. ჩემმა პეპიამ ბევრ ქართველ მსახიობს გაუხსნა გზა ქართული გულუხეცის სახის ჩვენებისავე სცენაზე, ისევე, როგორც თავის დროს ჩემმა ანაჩიამ.

მე ბედნიერი ვიყავი იმიტაც, რომ ჩემი შემოქმედების ამ ეტაზეც შექმედი ქართული სახის შექმნა, — ერთგული მსახიობისთვის ერთგული სახის შექმნა, უპირველესი მისია არის, ისევე, როგორც რეჟისორისთვის ერთგული სპექტაკლის, ქართულ დრამატურგიულ მასალაზე აგებული სპექტაკლის შექმნა. მიუხედავად ფრანცის, იაგოსი, შუისისის და სხვა იმ სახეებისა, რომლებიც, როგორც ამბობენ, უმაღლეს დონეზე მაქვს შესრულებული, — მე ჩემს მოვალეობას ქართული თეატრის წინაშე ასრულებულად ვერ ჩავთვლიდი, რომ არ შეგქმნა ანაჩიას, ახესალო სვლაბათის, დარისპანის, სვიმონ ლიონძის, კიკვიძის, მურთაზის, ახმას და სხვა სახეები. ერთგული მსახიობი ერთგული სახეების შექმნითაც ფასდება. უშანგის ყვარყვარე რომ არ ეთამაშა ისე, როგორც ითამაშა, მიუხედავად მისი უბრწყინვალე-სი ჰამლეტისა, ლეაწლი მისი ქართული თეატრის წინაშე, უთუოდ იგივე ვერ იქნებოდა. ამ მხრივაც, პეპია ჩემთვის დიდი სიხარული იყო.

პეპიას როლი ვანცაკუთრებით ძვირფასი იყო ჩემთვის არა იმიტომ, თითქოს მისი ბედალი სცენური სახე არ შემექმნა მანამდე, არამედ — პეპიაზე მუშაობამ ცხადად განმავლენინა და დამაყვრა, რომ შემდგომ კიდევ ახლებურად დავიწყო შემოქმედებითი ცხოვრება, ხელახლა

დავადგე ახალ გზებს ქართულ სცენაზე. მე ვიკვიდებოდი, რომ შემძლია ახლებურად თამაში, ძალია შემოქმედებითი ცხოვრების არა თუ განგრძობისა, არამედ თავიდან დაწყებისაც. მაგრამ ვაი, რომ ბევრნიც სწორად ამან გააღიზიანა... მე იმაზე დავიწყე ფიქრი, რომ სხვა თეატრში მომხაზა თავშესაფარი და ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრების გამოავლინებელი პირობები.

ყოველზე ხშირითქმულის შემდეგ და ამ მეთოდ წიგნის დასასრულს ვიტყვი შემდეგაც:

ხელოვანი (არტისტი იქნება იგი, რეჟისორი, მხატვარი, მუსიკოსი თუ მწერალი, ეს სულერთია, რადგან ყოველი დარგის შემოქმედის ხელოვნება, ძირითადად, ერთ პირობებზე ეყრდნობა) ყოველთვის უნდა შეიძლოს ცხოვრების თავიდან დაწყება, რადგან ნამდვილი ხელოვანი ყოველ ნაბიჯზე, ყოველ ახალ ტილოზე მუშაობისას უნდა უაზროვდეს თავის ადრინდელ სახეებს, თავის იმ პირობებებს, რომლებიც ადრე შექმნილი სახის დროს ჩამოუყალიბდა. — ანუ კლავდეს „ძველ თავის თავს“ და ახალს ჰბადებდეს. ხელოვანი უნდა ფენიქსივით იყოს — სწავლად და ფერფლად აქცევდეს თავის თავს, რათა ფერფლიდან კლავ აღორძინდეს განახლებული სახეები.

და კიდევ:  
ხელოვანს ეგებ ჩამოართვან დამსახურებულად მოპოვებული უფლებები, შეუღობოს წლობით შექმნილი სახელი; მაგრამ შეუძლებელია მოსპობა იმ შესაძლებლობების, იმ შემოქმედებითი ძალებისა, რომლებიც მის ბუნებაში არსებობს — იმ ძალებისა და მისწრაფებებისა, რომლებიც მის სისულშია და გატრიალების ქამრ იღივძებენ, მაინც თავისი გაკეთ, მაინც თავისას თხოვლობენ. შემოქმედებითი ცხოვრების წყურვილი შესაფერის გარემოს მაინც იპოვის, იგი კლავ განაგრძობს ძიებას, იგი ვერ მოსვენებს. ჩემთვის ყველა თეატრის კარი რომ გადავარზაო, აღბათ, ტყეში წავიდოდი, მოგვრიდი ხეებს, გავარდავდი, სადმე ეგელობზე პატარა სცენას აეაწყობდი და ვითამაშებდი ისევე, როგორც ამას ვაკეთებდი ბეშუგობაში, რიონის პირას, მწეანე ყვარულას ფერობზე, სადაც ვხატავდი, ვწერდი ლექსებს და ლალო მესხიშვილის ხილვით აღტაცებული და მისი წაბამვით ხმაბალია გავყვიროდი მონოლოგებს. ბოლოს და ბოლოს, ხელოვნება, მსახიობობა ხომ თამაშია, თუმცა უაღრესად სპეციფიკური, განსაკუთრებული და მნიშვნელოვანი ხასიათისა, მაგრამ მაინც თამაში, რომლისადმი მიდრეკილება თავისთავად და თანდათანობით (გაუცნობიერებელი და გაცნობიერებული მისწრაფებების ერთობლივობით) ყალიბდება ადამიანში და რომლისადმი სიყვარული, რაღაც უცნაურის ძალით, წმინდა ადამიანური, შემოქმედებითი ძალით, ცხოვრებზე უფრო ძვირფასია მოთამაშისთვის. ჩემი დღეები მუდამ ეს იყო: მიწის მიწისა უნდა დაუბრუნოს კაცმა; სულიც, სიყვარულიც არ უნდა შეაჭმევინოს მას და რაც კი აქვს აქ, მზის სინათლეს, ხალხის დატკობის, ხალხის ამასახურებელი, სიყვარულის სამსახურშივე დალოს სულს.

(დასასრული)



## აკაკი ვასაძე

წელს შესრულდა გამოჩენილი ქართველი მსახიობის, რეჟისორისა და საზოგადო მოღვაწის, საბჭოთა ქართული თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, თეატრალური ხელოვნების დიდოსტატის, სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, სამგზის სახელმწიფო და რუსთაველის პრემიების ლაურეატის აკაკი ვასაძის ოთხმოცი წლისთავი. აქედან სამოცდაერთი წელიწადი იმოღვაწა აკაკი ვასაძემ ქართულ სცენაზე: ითამაშა

ორასზე მეტი როლი, დადგა ორმოცდაათამდე სპექტაკლი, აღზარდა მრავალი მსახიობი, ფართო შემოქმედებით ასპარეზზე გამოიყვანა მრავალი დრამატურგი და დატოვა მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობა. ხელოვნებისადმი სწრაფვამ აკაკი ვასაძის ბავშვობისა და ყრმობის წლებშივე იჩინა თავი. ლიტერატურით, მხატვრობითა და თეატრალური ხელოვნებით გატაცე-



ბული, ჯერ კიდევ გიმნაზიის მოსწავლე, 1917 წელს ქუთაისის თეატრში იწყებს მუშაობას მხატვარ-დეკორატის თანამემწის თანამდებობაზე და, საქართვებისამებრ, მასიურ სცენებშიც მონაწილეობს სხვადასხვა სპექტაკლებში. რეჟისორმა მიხეილ ქორელმა ყურადღება მიექცია ახალგაზრდა კაცის შემოქმედებით ბუნებას, მის განსაკუთრებულ დაინტერესებას საქმით და, სულ მალე, შ. დადიანის „გუშინდელში“ ბოქაულ ჩალიანის ეპიზოდური როლის თამაშს მიანდო. ეს როლი აკაკი ვასაძემ იმდენად კარგად შეასრულა, რომ იმავე სეზონში, ქუთაისის თეატრის ხელმძღვანელობამ უფრო დიდი სცენური სახეების განხორციელებაც დააკისრა: არსენასი — „ქრისტინედან“, იაზონის — „მედეადან“, მამის — „მანუელდან“... ახე დაიწყო აკაკი ვასაძის სამსახიობო კარიერა.

1918 წელს აკაკი ვასაძე ჩამოდის თბილისში, წარმატებით აპარებს გამოცდებს უნივერსიტეტში ისტორიის ფაკულტეტზე და პარალელურად ირიცხება მსახიობად პროფი გაბადაძრის სტუდიაში.

1920 წელს აკაკი ვასაძე ახლად დაარსებული თბილისის დრამატული თეატრის (ახლანდელი რუსთაველის თეატრის) მსახიობია და იმავე სეზონში აღინიშნა მისი პირველი დიდი შემოქმედებითი გამარჯვება. იგი ოსტატურად ასრულებს ანესალო სალაშთაძის როლს დათო კლინაშვილის „იონის ბედნიერებაში“, იმსახურებს თვითონ ავტორის მძღობლასა და იმდროინდელი პრესის ქებას. ანესალო სალაშთაძის როლს მოჰყვა დათო („ნალატიდან“), ლიუსენი („კითხა ფთლგბიდან“), იუდა („მარიამ მაგდალინელიდან“), კინი („მედმუნდ კინიდან“) და მრავალი სხვა საინტერესოდ შესრულებული სცენური სახე. მაგრამ აკაკი ვასაძის ჩამოყალიბება ჭეშმარიტ პროფესიულ მსახიობად, მისი შემოქმედებითი ენერჯის განსაკუთრებულად და მრავალფეროვნად განვითარების შესაძლებლობათა მძღვარი გამოვლინება მაინც კოტე მარჯანიშვილის სახელსაზრის დაკავშირებული. რუსთაველის თეატრში კოტე მარჯანიშვილის მიერ განხორციელებულ პირველსავე სპექტაკლებში მენჯის („ცხვრის წყაროდან“), კრისპინის („ინტერესთა თამაშიდან“), ჩიშმაკოვის („მზის დაბნელებიდან საქართველოში“) და კლავდიუსის („პამლეტიდან“) სახეთა ბრწყინვალედ შემსრულებელი — იგი უპკვე აღიარებულია დიდი უნარისა და პერსპექტივის მსახიობად. ოციან წლებშივე აკაკი ვასაძე ქართული თეატრის მხატვრული და პროფესიული დონის ამაღლებისა და განვითარებისათვის მებრძოლმა მოწინავე რიგებში დგას: იგი გვევლინება კორპორაცია „დურუჯის“ დაარსების ერთ-ერთ ინიციატორად და ორგანიზატორად, კორპორაციის მანიფესტის ერთ-ერთ ავ-

ტორად. მისი ინიციატივით 1926 წელს რუსთაველის თეატრთან არსდება სამსახიობო სტუდია-სახელოსნო, რომელსაც პრაქტიკულად თვითონ უძღვებოდა როგორც პედაგოგი და ორგანიზატორი, სწორედ თეატრალური სტუდია-სახელოსნო დედო საფუძვლად რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის ჩამოყალიბებას. აღსანიშნავია ისიც, რომ აკაკი ვასაძე არა მარტო მსახიობი და რეჟისორი იყო, არამედ რუსთაველის თეატრის მხატვრული პოზიციის თეორიტიკოსიც, რასაც მოწმობს ოციანი წლებიდან მოყოლებული ქართულ და საკავშირო პრესაში გამოქვეყნებული მისი წერილები, შემოქმედებითი პროგრამები, ესთეტიკური შეხედულებები და, აგრეთვე, მისი საჯარო გამოსვლები რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი პრინციპების დასაცავად.

მარჯანიშვილის „აკადემიიდან“ მყოფი-ბული სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე აკაკი ვასაძის სამსახიობო ოსტატობა იზრდებოდა, მრავალფეროვნდებოდა და იხვეწებოდა, რაც განაპირობა მისმა შემოქმედებითმა ენერჯიამ, საკუთარი თავზე მუშაობის კულტურამ, შრომისმოყვარობამ, მტკიცე ნებისყოფამ, განვითარებულმა მეტყველებამ, დახვეწილმა მხატვრულმა გემოვნებამ, მუსიკალობამ, პლასტიკობამ და ფართო უნდოციამ. ამ უვისებებმა განსაზღვრეს ისიც, რომ მსახიობი არასოდეს ყოფილა შეზღუდული ამბლით. შემოქმედებითი გარდასახვის უნარი და ოსტატობა, როლის წვედომავაზრება და გაშინანგება უტყუარ ძალას ანიჭებდა ჭეშმარიტი მხატვრული იფექტით, სისავითა და დამაჯერებლობით ეთამაშა დადებითი თუ უარყოფითი, კომიკური თუ ტრაგიკული ხასიათის დიდა და პატარა როლები. აკაკი ვასაძის სამსახიობო ხელოვნება არ იფარვლებოდა რაიმე ერთი ვიწრო მიმართულებით. მის შემოქმედებაში ერთმანეთს უთავსდებოდა მონუმენტური სცენური ფორმები და ყოფითი-ფსიქოლოგიური დეტალები, ვოდევილური ხასიათის მსუბუქი იმპროვიზაციები და მძაფრად დრამატული ინტონაციები. მის თამაშში ძნელად თუ ამოხსნიდა ვინმე სად იწყებოდა სულის სიღრმიდან ამოხეთქილი არტისტული გზნება და სად — ოსტატი ოქრომჭედლის ხელით გამოყვანილი ურთულესი ნაზები. ამ ხელოვანის შემოქმედებაში შეერწყა დიამეტრალურად საპირისპირო მხატვრული სახეები: მენჯი და კლავდიუსი, მურთაზი და კომბალა, ახმატე და ფრანც მოორი, აშული და პილატე მუთაკიძე, იაგო და სვიმონ ლონიძე, შმაგა და ანანია, კრუტიცი და

ერეკლე II, შუისკი და პეპია, დარი-  
სპანი და მეფე ლიონი. ამ მონავალფერო-  
ვანებისა და ოსტატობისთვის იყო, რომ  
აკაკი ვასაძის ხელოვნებას ქართულ თუ  
საკავშირო პრესაში აფასებდნენ რო-  
გორც "ვირთუზულს", "ფლიგრანულს",  
„ღრმად ინტელექტუალურს“, მძაფრად  
ემოციურსა და გრძობითად ამაღლე-  
ბულს“, „დახვეწილს“ და „ღრმად ფსიქო-  
ლოგიურს“.

აკაკი ვასაძის მსახიობური ოსტატობა  
გამოვლინდა ქართულ კინემატოგრაფია-  
შიც. მნიშვნელოვანი დამახასიათებელი  
მის ქართული კინოხელოვნების ჩამო-  
ყალიბება-განვითარებაშიც. ქართული კი-  
ნოს გარიყრაფზე მან შეასრულა ისეთი  
როლები, როგორც იყო გრიგოლა — „მა-  
მის მკვლელიდან“, თავადი გარდუფხანი  
— „ძინა-ძაძუდან“, პლატონი — „სამანიშ-  
ვილის დედინაცვლიდან“, უმცროსი ვაჟი  
(ეპინი) „ქალი ბაზრობიდან“. ქართული  
კინოსამსახიობო ხელოვნების საუკეთესო  
ნიმუშებად ითვლება აკაკი ვასაძის მიერ  
განსახიერებული შაჰ-აბასი („გიორგი სა-  
აკაძე“), მამასახლისი („მაგდანის ლურჯა“),  
ფარმან-სპარსი („დიდოსტატის მარჯვე-  
ნა“) და სხვ.

აკაკი ვასაძის შემოქმედება ნაყოფიერი  
იყო რეჟისორული მუშაობითაც. რეჟისო-  
რული მუშაობა ჯერ კიდევ მარჯანიშვილის  
ხელმძღვანელობის პერიოდში, 1924 წელს  
დაიწყო. საკავშირო მასშტაბით არის აღი-  
არებული აკაკი ვასაძის მიერ დადგმული  
წარმოდგენები: „არსენა“, რომელიც 1936  
წელს თეატრების საკავშირო ოლიმპიადა-  
ზე პირველი ადგილი მოიპოვა; „კიკიძე“,  
რომლის განხორციელებისთვისაც ვლად-  
იმერ ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს წარდგინე-  
ბით მას სახელმწიფო პრემია მიანიჭეს;  
„დიდი ხელმწიფე“, რომლისთვისაც მეო-  
რედ მიიღო სახელმწიფო პრემია; „ჩაი-  
რული ქვები“, რომლისთვისაც სახელმწი-  
ფო პრემია შესაქვდ მიიღო.

ოცი წლის მანძილზე (1935-1955 წლებ-  
ში) აკაკი ვასაძე ხელმძღვანელობდა რუ-  
სთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვ-  
რებას. რუსთაველის თეატრში მისი შე-  
მოქმედებითი მოღვაწეობისა და ხელმძღ-  
ვანელობის პერიოდს უკავშირდება თეატ-  
რის ტრიუმფალური გასტროლები მოსკო-  
ვში, კიევიში, ხარკოვიში, ოდესსა და საბ-  
ჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებში, რუსთავე-  
ლის თეატრისადმი ღღინის ორდენის  
მინიჭება, ამ თეატრში დღენისათვის სახელ-  
მობეჭვებული მსახიობების ზრდა, რუსთავე-  
ლის თეატრის განმტკიცება საკავშირო  
მასშტაბით და მისი აღიარება ბრწყინვალე  
შემოქმედებით კოლექტივად.

1958-1969 წლებში აკაკი ვასაძე სათა-  
ვეში ჩაუდგა ქუთაისის ლადო მესხიშვი-  
ლის სახელობის თეატრს, რამაც დიდი  
როლი ითამაშა ამ თეატრის შემოქმედე-

ბთი ცხოვრების განახლებაში. 1969 წლი-  
დან კი მან თავისი ცხოვრება დაუკუ-  
შირა რუსთავის თეატრის ნიჭიერ ახალ-  
გაზრდა მსახიობებსა და რეჟისორებს, მა-  
თთან ერთად ახალგაზრდული ენთუზიაზ-  
მით განავრძობ მუშაობა სამოცდაათ წელს  
გადაცილებულმა ოსტატმა და მის მიერ  
შექმნილ მხატვრულ სახეთა ვრცელი გა-  
ლურეა კიდევ ახალი, ბრწყინვალედ შეს-  
რულებული სცენური სახეებით შეავსო:  
ბიდგერმანის — „ბიდგერმანი და ცეცხლის  
წამკიდებლებიდან“, ისიდორესი — „თეთ-  
რი ბაიარებიდან“, პროფესორი გიორ-  
გის — „სცენები ოჯახური ალბომიდან“,  
მავსტროსი — „მავსტროდან“, მეფე ლი-  
რის — „მეფე ლირიდან“. ამ როლების შე-  
სრულებისათვის აკაკი ვასაძეს მიენიჭა  
შოთა რუსთაველის სახელობის პრემია.

1975 წელს აკაკი ვასაძე, თავის ახალ-  
გაზრდა პარტნიორებთან ერთად, კოქტ  
მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში გა-  
დადის სამუშაოდ, სადაც ასრულებს თავის  
შემოქმედებით ცხოვრებას პასტორ მანდ-  
რისის ოსტატურად მორგებული ნილით.

აკაკი ვასაძე მის მიერ სასცენო ხელო-  
ვნების სფეროში გამოქმნილი ტრა-  
დიციების გარდა, მდიდარი და მნიშვნე-  
ლოვანი ლიტერატურული მემკვიდრეობა  
დაუტოვა მომდევნო თაობებს. ჭაბუკიანის  
წლებში აღმოცენებული სწრაფვა მხატვ-  
რობისა და ლიტერატურისადმი მას არს-  
დროს განელება. ოციანი წლებიდან მი-  
ყოლებული სისტემატურად იჩენდებოდა  
ქართულ პერიოდიკაში მისი კრიტიკული  
და თეორიული ხასიათის წერილები და გა-  
მოკვლევები თეატრზე, მხატვრობაზე, მუ-  
სიკაზე, მწერლობასა თუ ესთეტიკის სა-  
კითხებზე. ამ წერილებსა და გამოკვლე-  
ვებში ნათლად აღიბეჭდა აკაკი ვასაძის ფა-  
რთი ერუდიცია, წერის კულტურა და  
უნარი მოვლენათა ინდივიდუალურად და  
სიღრმისეულად განსჯა-შეფასებისა. განსა-  
კუთრებით აღსანიშნავია მისი ვრცელი მო-  
ნოგრაფია „მოგონებები, ფიქრები“, რო-  
მელიც ამ უკანასკნელი წლების მანძილ-  
ზე იჩეჭდებოდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელო-  
ვნების“ ფურცლებზე. ამ მონოგრაფიაში  
აკაკი ვასაძემ გადმოკა მთელი ნახევარ-  
საუკუნოვანი გზა ქართული და, კერძოდ,  
რუსთაველის თეატრისა, შეფასა გამოჩე-  
ნილ ქართველ ხელოვანთა შემოქმედები-  
თი ცხოვრება, გააანალიზა მათ მიერ შექ-  
მნილი სპექტაკლები და სცენური სახეები  
და, აგრეთვე, ჩამოაყალიბა ინდივიდუა-  
ლური განმარტებები, დიდი გამოც-  
დილების შედეგად შექმნილი ცოდნა თე-  
ატრალური ხელოვნებისა.

აკაკი ვასაძის შემოქმედება მუდამ და-  
რჩება როგორც თეატრისადმი თავადი კუ-  
ლტურისა და მაღალი პროფესიონალიზ-  
მის მაგალითი.



ვილიამ ფოლკნერი  
ალბერ კამიუ

# „მთლოვნის კემპიში“

ფოლკნერმა პოლიციური რომანი ანტიკურ ტრაგედიას შეუერთაო, განაცხადა ანდრე მალრომ, „სამლოცველოს“ თაობაზე რომ წერდა. მართლაც ასეა? ყოველ ტრაგედიისში („ჰამლეტსა“ და „მეფე იდიოსსიცი“) ხომ არის რაღაც პოლიციური რომანისა. ფოლკნერმა ეს იცის და არ თაყილობს დღევანდელი გაზეთებიდან თავისი არამზადებისა და თავისი გმირების გადმოღებას, ჩემის აზრით, „მთლოვნის რეჟიემი“ თანამედროვე ტრაგედიის ერთ-ერთი ასეთი ნუმიოთი მოვლენაა.

„მთლოვნის რეჟიემი“ ორიგინალში პიესა არაა, არამედ დიალოგებიანი რომანია. ოღონდ კი აქვს დაძაბული დრამატული სიუჟეტი. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ თქვენს წინაშე თანდათან იხსნება საიდუმლო და ტრაგიკულ დასასრულს მოვლით სულ. და მეორეც — კონფლიქტი, როცა პერსონაჟები ჩვილის გვამთან ებრძვიან თვითნებ-ილიბალს, შეიძლება მხოლოდ ამ ბელ-ილიბალიან შეკუებით მოგვარდეს.

ფოლკნერი ჩვენი დროის უდიდესი ამერიკელი მწერალია, მაგრამ „რეჟიემის“ ინსცენირება მხოლოდ ამიტომ არ მოვიტრეფე. სათეატრო სცენის საშუალებით თანამედროვე ტრაგედიის გადმოცემის პრობლემამ გამიტაცა. ფოლკნერმა ამ ნაწარმოებით დაგვახლოვა იმ დროისთან, როდესაც ტრაგედია ჩვენს ისტორიაში მოიხდის თავისი მოვალეობას და თანამედროვე თეატრის სცენაზე გამოვა.

„რეჟიემის“ გმირები ჩვენს თანამედროვენი, მაგრამ ანტიკური გმირების დარდ მათაც სდევნის იგივე ბედისწერა, რომელმაც სიკოტულ მოუწარაფა ელექტრასა და ორესტეს. მხოლოდ დიდ შემოქმედს თუ შეეძლო ჩვენს თანამედროვე საცხოვრისში გამოეთქვა ასეთი ნაღველი და გულსტიკივლი დამკირებულისა. შემთხვევითი ისიც არაა, რომ ამ პიესაში ფოლკნერის თავისებურების გამოხატულია ზანგის ქალი — შველელი და მკვაივი. ასეთი კონტრასტი სრულად წარმოაჩენს „რეჟიემის“, საერთოდ ფოლკნერის მთელი შემოქმედების ჰუმანიზმის სიღრმეს.

ალბერ კამიუ

## პირველი პირი

- მოსამართლე
- ნენსი მანიოლუ
- გვიან სტივენსი
- თემპლ სტივენსი
- პოუენ სტივენსი
- გუბერნატორი
- პატერი
- ბატონი ტაბისი

## პირველი მოქმედება

### პირველი სურათი

სასამართლო. 13 ნოემბერი, 17 საათი და 30 წუთი. ფარდა დაშვებულია. თანდათან ნათდება რამა.

კ ა ც ი ს მ ა. (ფარდის უკან). ბრალდებულო, აღეკიო!

ფარდა იხსნება და გახსნილიანვე ბრალდებულისთვის განუთვინილ შემოტირულ აღაგას მოთავსებული სკამიდან წამოდგება ნენსი მანიოლუ. მაუერებელი ხედავს მოსამართლის მაგიდას, რომელსაც სცენის მარცხენა ნაწილიდა უკავია. ხოლო მარჯვენა, დაბა-

ლი ადგილი სცენისა, ბნელში რჩება. სცენის მარცხენა მხარე პროექტორის შუქითაა განათებული. ეხე იგი, სასამართლო დარბაზის ის ნაწილი მოჩანს, მოაჩრამდე რომაა და მსაჯულებს დასწრე ხალხისგან ჰკოფს. მოსამართლის, ნაფიცი მსაჯულების, სასამართლო აღმარდებულების (მცველების), პროკურორისა და ადვოკატ გვიან სტენვისს დანახავა შეიძლება. ბრალდებულო დგას, ოცდაათი წლის მიღწეული ზანგის ქალი. თუმცა შეიძლება ოცი და ორმოცი წლისაც იყოს. სახე აქვს შვიდი, არაფრისმთქმელი, თითქოს ფიქრანი. მეტად ტანმალლი მოჩანს ქალი, რაკიდა ამაღლებულ ადგილზე დგას. ყველა მას უუერებს, ის კი — არავის, მარტოდმოუფიციო შორს, სიცარიელეში რაღაცას მისცემია. სამარისებური მღუმარებაა დარბაზში. ყველას მისთვის მიუპყრია შურა.

მ ო ს ა მ ა რ თ ლ ე. ნენსი მანიოლუ, განაჩენის გამოცხადებამდე სასამართლო გეკიობება: გუროთ თუ არა რამე თქვით თქვენს სასარგებლოდ?

ნენსი არ პასუხობს, გაუნჩრეკულად დგას, თითქოსდა არაფერი გაბეგონია.

მ ო ს ა მ ა რ თ ლ ე. მოგაგონება: განაჩენის გამოტანის შემდეგ კელარფერის ოტყეთო, კინი არ მოგეცემთ ამის უფლებას. თუ გაქვთ რამე თქმელი — ახლავე უნდა თქვათ.

ნენსი ჩუმდაა.



ბატონი სტივენსი, განუმარტეთ ბრალდებულს. მან სასამართლო პროცესის დანაწიწივე დაარღვია კანონი, როცა თავისი დანაშაული აღიარა — თქვენ განაცხადით — მის უდანაშაულობას დავამტკიცებო, მაგრამ ვერ შესძელით თქვენთვის სასურველი პასუხი მივდილი მისგან. ახლა გთხოვთ, განუმარტეთ — განაჩენის გამოცხადების შემდეგ აღარ მისცემენ ლაპარაკის უფლებას.

სტივენსი. ნენსი, სასამართლო გაუფრთხილებით, თუ გაქვთ რამე საოქმედო, ახლავე უნდა თქვათ, მერე ამის უფლება აქვს გეკენება.

ნენსი ჩუმდება.

ნენსი, გაიგეთ, სასამართლოს თავისი კანონები აქვს. ვიცო რატომაც თქვით — დამნაშავე ვარო, თუმცა სულ გეჩინინებოდით, არა ხართ-მეთქი დამნაშავე. პროცესი უკვე დამთავრდა. ციხეში თქვენ შეგიძლიათ ჩაუკე ვინღო, იმაზე იფიქროთ და ილხაპარაკით იმსჯე, რაც გაწუხებთ. კარგად ვიცო, რას განიცდიდით და რასაც გრძნობთ. მაგრამ განაჩენის შემდეგ ვეღარაფერს იტყვით. ასეთია კანონი. თუ გაქვთ რამე საოქმედო, ახლავე უნდა თქვათ. გესმით თუ არა?

ნენსი შეუკრებებს სტივენსს და ჩუმდება.

მოსამართლე. (მოუთმუნლად) მიხვდა ბრალდებულს რას ეუბნებო?

სტივენსი. რა თქმა უნდა, როგორც ხვდება ხოლმე ყოველი კეთილი და გაბაჩუნალი სული.

მოსამართლე. მოსმინეთ განაჩენი: სასამართლომ გაითვალისწინა რა, რომ ნენსი ნაიპოხებ ამ წლის ცაბრ სექტემბერს შეგნებულად და წინასწარი განზრახვით მოკლა კ. ქუდერსონში მტკიცებარები სტივენსების ჩვილი ბავშვი, მოუსაჯა ჩამობრძობა. განაჩენი აღსრულებდა ოთხი თვის შემდეგ, ანუ მომავალი წლის ცაბრ მარტს შტატის მთავარი ქალაქის ციხეში, სადაც სიკვდილიმსჯელის გადართვანზე ახლავე, სასამართლოს შემდეგ, უფალო, შეიწყალე სული მისი!

ნენსი. (სრულ სიჩუმეში წარმოთქვამს მშვიდად, უმისამართოდ) დიახ, უფალო, მაღლი უფალოს!

სასამართლო დარბაზში უჩინარ დამსწრეთა გაოცებული შეშახილი იხმის. როგორც ჩანს, ნენსი არაფერს ამჩნევს. მოსამართლე ხის ჩაქუჩის ურტყამს მაგიდაზე. დარბაზში იხმის ქალის ხმა — კენესა. ქეთინი.

მოსამართლე. წყნარად, წყნარად. დაკალეთ დარბაზი!

ზარის შემზარავი ხმა გაიხმის. სწრაფად ეშვება ფარდა.

მეორე სურათი

ცამეტი ნოემბერი, 18 საათი. ნელა იხსნება ფარდა. სასტუმრო ოთახი სტივენსების სახლში. ოთახის შუაში მაგიდა დგას, ზედ — ღამა, ვარშემო სკამები. ოთახის სიღრმეში, მარცხნივ — დივანი, ტარშერი. იქვე პოლში გასასვლელი კარია. სიღრმეშივე მოჩანს ღია კარი სასადლო ოთახისა. მარჯვნივ — ხელფონური შეშით გაწყობილი გაზის ბუხარია. ნაბიჯის ხმა იხმის. შემდეგ ვილკამ სინათლე აანთო შემოსილისას. ხელმარცხენივთა ოღება კარი, შემოდის თბილად თავის ქმართან და ადევრატ გვიან სტივენსთან ერთად. თემბლი — ოცდახუთი წლის ახალგაზრდა კობა ქალია, ბუნჯის მოღაივებული მანტო აცია, ხელში ხელთათმანები და პატარა ჩანთა უკავია. იტყუობა, მღვთვ ფარვას მღიერ მღელვარებას. მაგიდას ურახლოდებდა და ჩერდება. პოუენი ოთხი-ხუთი წლითაა უფროსი თავის ცოლზე. 1914-

1914 წლების ამერიკის შეერთებული შტატების სამხრეთში პოუენის მხავსი მრავალი ცხოვრობდა, მდიდარი შობილების ერთადერთი შემკვიდრებები. ბავშვობიდანვე უკვლევარი სიყვითით რომ სარგებლობენ. სტანდენტობის წლებში უდიდესი ქალაქის ოცდობასა და ავერია ოთახებში ცხოვრობენ, სამხრეთს და აღმოსავლეთის საუკეთესო უნივერსიტეტებში სწავლობენ. მოღარი კლუბის წევრებში ითვლებიან. იქნას რომ მოკვდილებიან, იოლად დაიკავებენ თავსაღარი ადგის საქმისათა სამართომ და კარგადვე წარმართვენ ფინანსურ, სავალუტო და საბიზრო ოპერაციებს. მამაკაცებს პალტო აციათ, ხელში — შლაპები უქირავთ. ოთახში შემოსული სტივენსი შეჩერდება. პოუენი შლაპას დივანზე მაგიდადებს და გაეშურება ცოლისთან. რომელიღ მაგიდასთან დგას და მარცხენა ხელიდან ხელთათმანს იძრობს.

თემბლი. (მაგიდაზე დადგმული კოლოფიდან სიგარეტს იღებს. ემწეება. თავს ვერ იტყრს, ნენსის ტრითი ლაპარაკობს, მტრისმტეხ მღვეარებებიდან დროადრომ ხმა უწყდება.) დიახ, ბატონო!, დამნაშავე ვარ, ბატონო!, მაღლი უფალოს!. თუ სულ ესაა, რაც შეუძლია თქვას ბრალდებულმა, ჩამობრძობას რომ უპირებენ, თავაზიანი მოსამართლე მის სურვილს წინააღმდეგობას ტარებ გაუწევს!

პოუენი. კმარა, თემბლი, გაუმდი. ახლავე სასხედს მოგიტან და ბუხარსაც დავანთებ (სტივენსს) თუ იქნებ მია ბევიწა, ბოლოს და ბოლოს, რაიმე სასარგებლო საქმე გაეთვის და სანამ მოსამხაბურის როლს გაითვამებ, ბუხარს მიხედოს.

თემბლი. (სანთებულს ამოიღებს) წადი, წადი, სასმელი მოიტანე, ბუხარს მე დავანთებ. მია ბევის ჩვენთან დარჩენა არც უფიქრია. გამომშვიდობებისას, გონი, ასეთი მოკლე სიტყვას თქმაღდა უნდა: „ოკუშვიდობით ვიცავდი სასამართლოზე თქვენი შულის მკვლელს. მაგამა ვერ შეეცვლი გამართლება ქალისა, რომელიც ჩემი პატარა ნათესავი გოგონა მოახარო... ახლა კი გტკივებთ, მომავალ შეხვედრამდე!“ ხომ ასეა, მია ბევიწ? ჩათვალათ, რომ თქვენ ეს უკვე თქვენი. ახლა შეგიძლიათ წახვიდეთ.

(სანთებულა უკავია ხელში და ბუხართან მიდის, მუხლებზე დგება და აღებს გაზის ორქანს).

პოუენი. (შეშურებულად) თემბლი!

თემბლი. (ეცხებს ანთებს) ბოლოს და ბოლოს დამამტკივნებო რაზე თუ არა?

პოუენი. კარგი (სტივენსს). პალტო გაიხადე და სადმე მიავადე.

სასადლო ოთახში გადის. სტივენსი გაუნძრევლად დგას და თემბლი მისჩერება.

თემბლი. (იხეე მუხლებზე და ზურგიითაა სტივენსისკენ) თუ დარჩენა გსურთ, დარჩანდით, თუ წასვლა გნებავთ, წახტანენ. თქვენი რომ ვიყო, წავილდი. ბოროტებაზე ხომ შური ვიძიებო და გაბაჩუნლმა დედამ გული მოიხა. ახლა მარტოყოფმა შემიძლია ამ სიამოვნებით დავტკებ. არა ვარ სწორი?

სტივენსი შეუკრებებს, შემდეგ ურახლოდებდა, ცვირსახოცს ამოიღებს ზიბიანად და მიანწდის. სრულადვე მშვიდი სახე აქვს.

თემბლი. რად მინდა?

სტივენსი. კარგი ცვირსახოცია და შეიძლება გამოვლდე.

თემბლი. რისთვის? ორთქლმავლის ნაებრწლებიდან თავი რომ დავიფარო? კი მაგრამ ჩვენ თვითმფრინავით მივეშაგვარებო. პოუენს არ უტყვამს? შუაღამეს მივეფრინავთ მეფისიდან. ხვალ დღითი კალიფორნიაში ვიქნებით. კალიფორნიაში!

სტივენსი. ხო, მაგრამ ცვირსახოცი მაინც დაიტოვებთ.

თემბლი. ჩემი ცრემლებს სანახავად თუ მოსულხარობ, ახლავე გეტყვით — ვერ ნახათ. ვერც ცრემლებს და ვერც ვერა-





ფერს ეღირსებები ჩემგან არ მესმის, რამ მოგაყვანათ. თუმცა ჩემთვის სულერთია. გუბუნდები, თქვენს ვერ მიადწევთ!

ს ტ ი ე ნ ს ი, მესმის.

თემალი. ესე იგი ჩემი არ გჭრათ? (ფერს მიუღებებს) ჰო-უნენ მიღის. ახლა გიოხავთ: რა გინდათ? სახლამდე რატომ გა-მოგაყვითლოთ?

ს ტ ი ე ნ ს ი. ვუთხრა სიპარალო?

თემალი. მომისმინეთ. მხოლოდ ერთი რამე მინდა გითხ-ხოთ — ზუსტად რა არის თქვენთვის ცნობილი?..

შემოღის ჰოუნენ, თემალი რე მონახებულად ცვლის სა-უბრის თემას, რომ ვერაინ შეამჩნევდა ამას.

პირველ რიგში თქვენ მისი ადვოკატი ხართ. თქვენთვის უე-ლაფერი უნდა ეთქვა. თვით ისეთ ქალსაც კი, როგორც ნე-სია — ბავშვს რომ ჰქვავდა — არ შეიძლო არ განეცადა სინდისის ქენება.

ჰოუნენი. მე გთხოვ, ამაზე ნუ ვილაპარაკებთ-მეთქი. (ხელში სინი ეთავია. სინზე სოლიანი წყლის სიფუნია, ყინულიანი ავანანი, სამი ცარიელი ბოკალი და სამი ვინჯის ჭიქა. პალტუს კიბიდან მოე-ჩანს ვინჯის ბოლო. სინით ხელში უხალღვება თემალს) დღეც რა, მეც დავლევ, პირველად რაწლიანი შესვენების შემდეგ, რა-ტამაც არა!

თემალი. რატომაც არა?

ვინჯის ჭიქას იღებს. ჰოუნენი სტევენსს ეწოდებს ჭიქას. შემ-დეგ სინს მაგიდაზე დგამს და თვითონაც აიღებს ჭიქას.

ჰოუნენი. რა წელია წვეთი არ დამიღვია, რა წელი! დი-დი დროა, არა? (სტევენსს) სულ გამოცალეთ. სოლიანი წვეთი გაევაჰო?

თავის საეცე, ხელუხლებელ ჭიქას სინზე დგამს. სოლიან წყალს ბოკალში ასხამს და სტევენსს აწვდის. მაგრამ ამ უქანსაქელს უკვე შეუსვამს თავისი ვინჯი. თემალს, ისევე, როგორც ჰოუნ-ენს, წვეთიც არ დავლევია.

ახლა კი, ბატონო სტევენს... ეგებ მოგახსენოთ დაცვის ადო-კატმა რისთვის ინება აქ მომარბანება?

ს ტ ი ე ნ ს ი. ხომ გიოხრა შენმა მეუღლემ — დასამშვლო-ბებლად მოვიდო. კარგად იყავით.

ჰოუნენი. რა გაეწუხა. ნახე-ზღის, თითოი დავლით დამშ ვიღობებისას. მერე წახვალთ იმედია.

თემალი. ხო, დარჩნა არც უფიქრია — ისე გადვარა, პა-ლტო არ გაუხდია.

ჰოუნენი. (კიბიდან ვინჯის ბოთლს იღებს და სტევენსსთვის ბოკალში ასხამს სოლიან წყალს და ვინჯის) რატომაც არ უნდა და-რჩხა. სასამართლოზე თუ ეყო ვაკაცობა, რომ დაფუყებინა და და-ცვა ზანგის ქალი, თავისი ნათესავი ბავშვის მკვლედი. თქმა არ უნდა, იმასაც მშენივრად შეძლებს — მოკლული ბავშვის დედის ჭიქას ჭიქა მიუქაუნოს. მაგრამ იქნებ სკობია ვისაუბროთ და ვხალაფები გაეჭრათო. ეგებ ცოტა ხნით შეება ვიგრძნოთ.

თემალი. (უტრალღებთ შეტყობის ჰოუნენს კი არა — სტევენსს, თავის მხრივ მკაცრად რომ მოსიყვრება) კარგი, ვისა-უბროთ, უკეთ მოეწვეეთ, იმედი მაქვს მია გვეინი ჭიქას შენც მოგოქაუნუნებს, ჰოუნენ, ჩემო ძვირფასო, მოკლული ბავშვის მ-მახ.

ჰოუნენი (ვისკის სოლიანი წვეთი ახავენს) დიახ, ხელს რა შეუღლის, რატომ უნდა შეეცადოს. მაგრამ კაცების ტარქვა კა-ნონით არ არის გათვალისწინებული. კანონი მხოლოდ ქალებისა და ბავშვების მიმართაა მოწესდ. განსაკუთრებით ქალების — ზანგის როსკიუების მიმართ, თერაკანია ბავშვებს რომ ხოცავენ

(სტევენსს აწვდის ჭიქას) დაცვის ადვოკატს რატომ უნდა შეუღ-ღოს კაცი ან ქალი, რომლებიც შემთხვევით აღმოჩნდნენ...

თემალი. (მკაცრად) კმარა, ჰოუნენ!

ჰოუნენი. მანატი (მისკენ ბრუნდება და ხედავს, ჭიქა რომ არ უტყვია) არ დაღვებ?

თემალი. არა, მაღლოთ, რძეს კი დავლევდი.

ჰოუნენი. რძეს? ახლავ იქნება, ცხელი იყოს?

თემალი. თუ შეაძლება.

ჰოუნენი. როგორ არა. ვისკისთვის რომ წვედი, მაშინ შეე-დგი ქაბათო... როგორც ხედავთ, უკვლავურში ვფიქრობ (მიღის) ჩემს დაბრუნებამდე მია გვეინი არ გაუშვო, თუნდაც კარის ჩაე-ტვა დაშაქრდეს.

ჰოუნენი გაღის, თემალი და სტევენსს ჩემად აჩიან, სინამ სამ-ზარეულოდან კარის დაეცევის ხმა არ მოისმის.

თემალი (სწრაფად, მკაცრად) რა არის თქვენთვის ცნობი-ლი? (ფერს სწრაფად) არ მომატუთოთ ჭიქა, ხომ იცით, დრო არ ითმევს.

ს ტ ი ე ნ ს ი. დრო არ ითმენს? რატო! იმით, რომ თქვენ თვითმფრინავი ამაღე მიფრინავს, მაგრამ ნენსის აქვს დრო, იოხი თუ — ცამეტ მარტამდე არ ჩამოახრბოვს.

თემალი. მშვენივრად გესმით, რისი თქმაც მინდა... თქვენ, როგორც მის ადვოკატს, შეგიძლიათ უკვლავდ ნახოთ. ვილაც ზანგის ქალი და ცნობილი, თერაკანია პირიქენება. თქვენ შეგა-ძლიათ — მშაქრით, თუნდაც მოსიყვდით, საქმარისი იქნებოდა: ცოტა კოჟინი და ჭიქა ვისკი მივაჯო და უკვლავურში გამოტყუე-ბოდა (უცებ ჩემდება, დაეინებით შეკუტრებს სტევენსს თვალ-ებში და მტერ სასოწარკვეთილ ჩურჩულებს) დღერთი ჩემი თქვენ-თვის არაფერი უოქაშეს? არა მჭერა, თქვენ არაფერი იცით და ეს მე, მე უნდა მოგიყუთო? არა, არა, არ შემიძლია დაგიჭერო, შეძლებთელია!

ს ტ ი ე ნ ს ი. შეუძლებელია? რატომ? ნენსის ჩემთვის მტერი არაფერი უოქაშა.

თემალი. თქვენი არ მჭერა. მაგრამ ეს არაფერს ცვლის. რი-სი გარება გინდათ? თქვენი აზრით, როგორ მოხდა ეს ამბავი?

ს ტ ი ე ნ ს ი. იმ დამეს თქვენ საუვარედო გაუჯავთ?

თემალი. (ფერს უღლებს, შემდეგ ნახივს გადადგამს სტი-ვენსისკენ) იოჰო? არა, იმ დამეს ჩემთან არავინ ყოფილა. ამის დამ-ტყუება შემიძლია, გესმით? მე უკვე გიოხარით — ვერაფერს გა-მორბევებთ. თქმა არ უნდა, შეგიძლიათ სასამართლოზე წამართ-როთ, ფიციც დაამტკიცებოთ. თუცა თქვენს ნიციე მსაჭულბებს არ უყვარო გასართობად ასეთი გამოცდის მოწვიბა დედისთვის, რა-მზლესაც დიდი უხალღვრება დაადებთ თავს. მაგრამ თქვენ აღბათ შეუძლებელი ამას (შეცვლილ ხმით) მანატიო, გვეინ ბიძია, ძა-ლიან ვწუხვარ, მაგრამ შეუძლებელია, არ შემიძლია, არა ვერა-ფერს მოგითხრობოთ! (კარის ხმა მოისმის) ახლა ჰოუნენთან მარ-ტოდ დაგტოვებო და ჩემს ოთახში ავალ. იქ დაგლოდები, დარა-წმებებელი ვარ, სათქმელს გამოჩახვო.

ჩემდება. შემოღის ჰოუნენი, მოქქს პატარა სინზე ოთახის კი-ქა. მაგიდას უხალღვება.

ჰოუნენი. რაზე ლაპარაკობდით?

თემალი. არაფერზე. გვეინ ბიძის ვუბუნებოდი, ძველი ვირ-კინლი ვერტლუმბის მანერბა გაქვს-მეთქი, შენა არ იყოს, აღ-ბათ შემიკარებოთ მოცდამთ თქვენი წინაპრებისთვის (ორჯოც შეკუტრებს) მშვენიერი მემკვიდრეობაა. წავალ, ბიკისთვის ახაზა.



ნას მოვამზადებ და ვიავაშშმებ (ვიქას სინჯავს, რომ გაგოს, ცხე-  
ლია თუ არა რაღ) გმადლობთ, ჩემო ძვირფასო.

პოუენი. (სტივენსს) საჭირო ტემპერატურაა, ხედავთ რო-  
გორ გამწვობენს.

უცებ ჩემდებ, თემპლს ავირდებ. გაოგნებული რომ დგას  
და რძიანი ქიკა უყავია ხელში. პოუენი უახლოვდება და კო-  
ნის, ამ დროს თემპლი იბუზება და იშუბუნება. შემდეგ ქი-  
ქიანად კარსივს მიღოს.

თემპლი. (სტივენსს) კარგად იყავით, გვეინ ბიძია, იენისა-  
მდე ვეღარ ვნახავთ ერთმანეთს.

სტივენსი. თუ ცამტ მარტამდე.  
სტივენსი. არა, იენისამდე. ბიკი ბარათს გამოგიგზავნით თქვენ  
და მევის. მაგრამ ნენის სასარგებლოდ თუ რაზე ახალს გაიგებთ,  
რისთვისაც ჩემი ჩვენება დაკვირდებათ, მომწერეთ, თუმცა, მარ-  
თალი გითხარს, არ ვიცი, მე რა შუაში ვარ (მეორე პაუზა) კიდევ  
რამეს თუ გაიგებთ...

სტივენსი. თქვენ თვითონ უნდა მიიხრათ, რაც მე ქერ  
არ ვიცი.

თემპლი. (კოტა ხანს ჩუმდება) მე რატომ, გვეინ ბიძია? მე  
რატომ უნდა ვილაპარაკო, რაცა სხვები ჩუმად არიან. თუ ვინ-  
მეს მისი სახარბობლავ გაგზავნა სურს, მე ვინა ვარ, რომ ხელი  
შეუვულო? დამე მშვილობისა.

გადის და კარს გაიხურავს. ჩაფიქრებული სტივენსი ბრუნდება  
და ვისკიან ქიკას სინჯე დგამს.

პოუენი. რა სასიამოვნოა თქვენი გულწრფელი და მეგობ-  
რული საუბრის მოსმენა. კარგად ვხედავ, ბიძაჩემსა და ჩემს ცოლს  
ნახად რა უყვართ ერთმანეთი და არც არაფერს უმაღლესს ერთ-  
მანეთს (უცებ ფეხქლებს) როდისა გამოკლით, ბოლოს და ბო-  
ლოს, თქვენს ქიკას? მეჩქარება, უნდა ვიხადილო და მოვეშვადო  
კიდევ.

სტივენსი. წვეთიც არ დაგვიღვია. მოდი, მასაჩიქლომა  
გაჩივიე.

პოუენი. (საჯეს ქიკას იღებს) რატომაც არა. ოღონდ მაინც  
ის აჯობებს, რაც შეიძლება მაღლ წახვიდეთ აქედან და მარტო და-  
გვჯავოთ. ჩვენს სრულიად დეტალებით ის შურისძიების გრძიო-  
ბით, სასმარტლომ რომ გავწყალობა დაღუპული ბავშვის სახაც-  
ლოდ.

სტივენსი. ღმერთმა ქნას, შვება მპოვით ამით.

პოუენი. დიახ. ამას შევედრებო ღმერთს. შურისძიება!  
სისხლი სისხლსა წილ, არა? რა უჯარი სიტყვებია! ოღონდ ამას  
რომ ჩახვედ, სისხლსაც უნდა დაიკალო ერთიანად.

სტივენსი. თქვენივით ქერ არ მუგუბათ სახაცლო — სა-  
ჭიროა, რომ ნენის მოკლდეს.

პოუენი. მოკლდეს, რა მოხდა. ზანგი, ქუჩის ქალი, ვიღაცა  
იხერი, ლოთი...

სტივენსი. მათხოვარი, ზნედაცმული, სანამ ბატონმა და  
ქალბატონმა სტივენსებმა მუშანურობა არ გამოიჩინეს და წუმე-  
დან არ ამოთირეს, რომ მისთვის გადაჩრქნის იმედი მიეცათ.

(პოუენი გუნძნრეულად დგას, ხელში ქიკას ატრიალებს. სტი-  
ვენსი შეკურბება).

და მადლობის ნიშნად...

პოუენი. კმარა, გვეინ. შინ წადით, ჭოჩოხეთში წადით თუ  
გინდათ, ოღონდ მომწადით თავიდან!

სტივენსი. ახლავე წავალ (კოტა ხანს ჩუმდება) კოტა მად-  
როვე... პოუენ, მართლა გინდა, რომ ნენის ჩამოახრინო?

პოუენი. მე? არა. რად მპირდება? ვარ ჩემთვის, როგორც  
ამბობენ, ან რაღა მესაქმება? მხოლოდ ის, რომ მამად ვიფუნდებო  
ბავშვისა, რომელიც... ეს მთხელ ვისკად ვინ გაასაღ?

ვისკიან ქიკას უნოლან ავაზაშნი მოისვის, ცარილ ბოკალს  
ხელს სტაცებს და ავსებს. რუმბადა, მაღე სიცილა აუვარდება.  
ისტერული ხარხარში რომ გახრბდება, პოუენი საყუთარი თა-  
ვის მიმართ კონტროლს სკარავებს და სახე ბოკალში ისევ და-  
ამატებს ვისკის. სტივენსი ბოთლს გამოგლეჯს ხელიდან.

სტივენსი. ზონს მოდი, პოუენ!

ბოთლს მაგადღე დგამს. ერთი ბოკალიდან მეორეში ცოტაო-  
დნ ვისკს გადააქლებს და პოუენს აწვდის. ეს უჩანასენული თავს  
მორჩილებს, აღარ იცინის.

პოუენი. (ქიკა ხელში უყავია, მაგრამ არ სემას) რვა წე-  
ლი! რვა წელია, რაც არ დაშიღვია. და ამა ჩიღლი! ჩემი შვილი  
მოახრჩო ვიღაც ბინძურმა ზანგის დედაცკამა. ისე, რომ შემდეგ  
გაქცევად არ უფიქრია, რომ ცებთ პოლიციას ან ვინმე სხვას ცო-  
ლიანი ძალითელი მოკლა. გესმის? როგორც წინა განმელობაში  
დაშიღვია და აი, სამაგიერო ის, რაც ჩემი საზოგადოებისთვის დავი-  
მსახურე. კოველივე მაზღვეივნეს და ახლა ისევე შემძღოდა დავიჭრე.  
მაგრამ სურვილი აღარ მაქვს. სიცილი კი შემძილა. ერთი მეო-  
რის ტოლია, ხომ ასეა? იცი, როგორ მოხდა? ჩემად უნებურად  
ერთ ცულ ამბავში გაიხვიე და სანაცვლოც მივიღე; არც ისე  
ჭვირი დამიჭრა. ორი ბავშვიდან გასამრტელოდ მხოლოდ ერთი წა-  
მათვეს. ერთი მოკლული ბავშვი და ერთი სკაროდ ჩამოხრჩო-  
ბილი ზანგის დედაცკა. ეს არის და ეს, რაც მაზღვეივნეს...

სტივენსი. გაზღვეივნეს?.. რისთვის?

პოუენი. ჩემი წარსულისთვის. ჩემი თავპარიანობისა და  
იმ ღრეობისთვის, რვა წლის წინ რომ მოვაწეე. თქვენ ეს კარ-  
გად გასული. ჩემი სიმბედალითის თუნდაც... სახაცლოა, მაგ-  
რამ არც ისე. ამაზე სუ. ვის სჭირდება წარსულის გაქქევა. მისს  
დრეიკის შეწუხება, მაგალითად. მისს თემბლ დრეიკისა, აშემადა  
რომ ქალბატონ სტივენსს უწოდებენ. ნურც იმ ქალიშვილს მოვი-  
გონებთ და ნურც იმ თავპარიან ვაჟს. იმ დროს რომ ვიყავე, მხდა-  
ლო, დიახ, სწორედ რომ მხდალი! რა საძალად ეღერს! ქანცაწე-  
ყვებოდა. უბრალოდ რომ ვთქვათ.

სტივენსი. ამ წარსულს ვინდა იგონებს?

პოუენი. მართლა. თქვენ არ იგონებთ, გვეინ ბიძია? თქვე-  
ნი მონა-მორჩილი პოუენ სტივენსი ვირჩინაში ისე გაწვობენს, რომ  
ჩენტლმენმა სიმთვარელოდ არ დაიარგვებდა. მაგრამ ერთხელ  
დათვრა და პრეფიციული კოლეჯიდან ქალიშვილი გაიტაცა. უში-  
წო ქალიშვილი, ევგარეშეა — უშიწო. დიახ, რატომაც არა?  
მანქანით გაასერხა, ფეხბურთის მატრის სანახავად წაიყვანა, ისევე  
დაღლია, გზა აებნა, არუთ გამოტყვრა, თავისი ქაბახმა მიღწევა და  
გალეშობა გრძნობა დაიკარგა. ამ ხნის განმავლობაში ქალიშვილი,  
რასაკვირველია, როგორც იგულისხმებ, ქერ ისევე უშიწო, ვიღაც  
დამხივრეულმა გათახსირებულმა გაიტაცა და მეფთხის საროსკიო-  
ში გადაშალა. (მზადალა გაურკვევლად იგინება).

სტივენსი. როგორ?

პოუენი. დიახ, დიახ! კია ცული მოსახსენი, მაგრამ ჩემი  
მამინდელი საქციელი უნაშუსობა იყო!

სტივენსი. მაგრამ მისი ცოლად შერთვა ხომ აღარ იყო  
უნაშუსობა!

პოუენი. ქორწინება საროსკიოში ნამყოფ ქალზე! რა  
ღიღისლეოვანი, რა მადლწეობიბივი საქციელია, გახლავარ ვირჭი-





ნელი რაინდი, კეთილშობილებდაში ჩენტლენთა მთელი ქარცი ვერ მაკრებეს!

ს ი ე ვ ე ს ი. უოველ შემთხვევაში განზრახვა ხომ იყო ჩენტლენური. საროსკიოში გადაშალა და... მერე ვეღარ გაპოვებ?

მ ი უ ე ნ ი. (სტივენსის ქიქის წყეტანება) დადგი, ბოლოს და ბოლოს!

ს ტ ი ე ვ ე ს ი. (ქიქის გვერდზე გასწევს) რაღაც სიქვი თემპლზე?

მ ი უ ე ნ ი. რაც ვთქვი, ისა ვთქვი, ხომ გაიგოეთ.

ს ტ ი ე ვ ე ს ი. შენ მგონი დუმატე: „და ეს მოსწონდა კიდევო“, არა?

დაცივებით შესტყვიან ერთმანეთს.

აი, რა ვერ აპატიე. თემპლი ხომ უნებურად გახდა შენი ცხოვრების საწარმოო დღეების მიზეზი. ამას ვერც დაივიწყებ, ვერც მოიწონებ, ეს გიღრმის ტენს, და რაც თმავარია, ამ ამბავს, შენი აზრით, მისთვის სულიერი ტანჯვა კი არ მიუყენებია, პირიქით, მოსწონდაო კიდევ იქ უოფნა. შენ მისი გულიანობის დეკარგე თავისუფლება და მამაკაცური ღირსება, ასე დიდად რომ უფლებს კაცს ცოლ-შვილი. გგონია, რომ დიდ საზღვარს იხილი შენი ცხოვრების იმ ერთი საათისთვის, შენს ცოლს კი თითქმის არაფერი არ დაუტარგავს, არაფერს არ ნანობს, სინდისიც კი არ ჰქენწნის. პოდა ამიტომ უნდა მოკვდეს ის უბედური, გზას აცდნილო ზანგის ქალი?

მ ი უ ე ნ ი. მომწუდი თავიდან!

ს ტ ი ე ვ ე ს ი. თუ მართლა ასეა, ის აკობებს, ტყვია ირტყა შუბლში. აგრე იმის დავიწყებას მაინც შეძლებ, რაც ასე გაწუხებებს. მოიკალი თავი და განთავისუფლები, ევლარაფერს გაახსენებს, აღარც იციე თუ იოღში გამოგედვიძება დამლობითი, იმიტომ, რომ არ გინდა და არც შეგიძლია წარსულის დავიწყება. ერთხელ მაინც შეხედე პირდაპირ სიმაართეს. მიახმე, რა მოხდა იმ ერთი თვის განმავლობაში, როცა თემპლი იმ გიცეს ჰყავდა მუმფისის საროსკიოში გამოწვევადელი. რა მოხდა ისეთი, რაც შენსა და თემპლს გარდა არავინ იცის. იქნება არც შენ იცი?

მ ი უ ე ნ ი. (სტივენსის თვალს არ აშორებდა, სწრაფად დგამს ქიქის სინზე, იღებს ბოთლს და აწევს. ვისი იღვრება, წერწერით ჩამოსდის სახელოზე და შემდეგ იატაკზე. თითქოსდა არც ამჩნევს ამას. ხროწმორეული ხმით გაურკვეველ ზურტყუნებს) ოჰ, ღმერთო, შენ მაინც მიშველე, შენ მაინც მიშველე, ღმერთო!

სტივენსი აუჩქარებლად დგამს თავის ქიქას სინზე. დივიანიდან შლასას იღებს, მიღის. მოუენი დვას ცარიელი ბოთლით ხელში. შემდეგ კეთილის მავარი რამ აღმოჩნდება, გონს მოღდის, ცარიელი ბოთლს სინზე დგამს და ახლა ამჩნევს ხელუბლებლად ვისიან ქიქას, აღდებს და ცოტა ხნის შემდეგ ბუხარში მოისვრის. ქიქა იმხვერვება გავარჯერებულ ხელოვნურ შეშაზე. სინათლე ქრება.

მესამე სურათი

სტივენსების მისაღები ოთახი. თერთმეტი მარტი, 22 საათი. ამ ოთახი თვის მანძილზე ოთახში არაფერი შეცვლილა. მხოლოდ ამჯერად მაგიდის ღამაა აწილი და დივანი სხვა ადგილას დვას — ახლა მაუურებლისკენაა შემობრუნებული. სასადლო ოთახის კარი დაკეტლია. ხელმარჯვნივ, კუთხეში უკარა მრგვალ მაგიდაზე ტელეფონი დვას. სასადლოს კარი იღება, შემოდის თემპლი. თემპლი სტივენსის ოთახში შედის, თემპლი სტივენსის ოთახში შედის, თემპლი სტივენსის ოთახში შედის.

ტარა მრგვალ მაგიდაზე ტელეფონი დვას. სასადლოს კარი იღება, შემოდის თემპლი. თემპლი სტივენსის ოთახში შედის, თემპლი სტივენსის ოთახში შედის, თემპლი სტივენსის ოთახში შედის.

თ ე მ პ ლ ი. კარი მიხურეთ. ბავშვს სძინავს.

ს ტ ი ე ვ ე ს ი. თან ჩამოიყვანეთ?

თ ე მ პ ლ ი. დიას.

ს ტ ი ე ვ ე ს ი. იმ ოთახში სძინავს?..

თ ე მ პ ლ ი. დიას.

ს ტ ი ე ვ ე ს ი. აკობებდა, აქ რომ არ იყო.

თ ე მ პ ლ ი. აქ არის.

ს ტ ი ე ვ ე ს ი. (შეპურებს) როგორც გნებავთ, თემპლ, მაგარამ ეს შანტაია. თქვენ განგებ ჩამოიყვანეთ ბავშვი. თუმცა ჩვენ მაინც შევძლებთ საუბარს.

თ ე მ პ ლ ი. შანტაი? რაღომაც არა? განა ქალს არ შეუძლია ამგვარად თავი დიცვას?

ს ტ ი ე ვ ე ს ი. აბა, რაღატომ ჩამოხვედით კალიფორნიიდან?

თ ე მ პ ლ ი. სიმშვიდის მოსაძებლად (მაგიდის უახლოვედა) მაგარამ ამოიღე! თქვენ რამე ვერად დამოხვევებისა?

ს ტ ი ე ვ ე ს ი. შეძლება დავიჭირო.

თ ე მ პ ლ ი. (დაეცილ დეპეშის იღებს მაგიდიდან და ხსნის) თქვენ ეს რვა მარტს გამოიგზავნეთ. აქ წერია: „ხუთი დღე დარჩა ცამეტამდე: წერტილი. მერე საღა წახვალთ?“ (დეპეშის ეცვას).

სტივენსი უყურებს თემპლს.

ს ტ ი ე ვ ე ს ი. მერე რა? დღეს თერთმეტი. ეს არის დამოხვევა?

თ ე მ პ ლ ი. არა. აი, რა მოხდა (ჯუბა, დეპეშის მაგიდაზე მოავლებს და სტივენსისკენ ბრუნდება) რვა მარტს, სასადლოებს, შე და ბიკი პლავა ვიყავით. მე ვიყოხლობდი, უფრო სწორად, თავს ძალას ვატანდი, რომ დეპეშზე არ შეეთქვა. ბავშვი კვიშაში თამაშობდა და რაღაცას ტირინებდა თავისთვის და უცებ მეცითხება: „დღეა, კალიფორნია მორს არის ჭვეფრსონიდან?“, თავი არ ამიწვივია. ისე უფასაზე. „ხო, ჩემო ბიჭო“. მაშინ მან თქვა: „მაღელ წვალოთ აქედან, დედა?“ მე უფასაიო! „აი, მოგწყურდება და წავილო“. მერე მომხვტა და მითხრა: „ჩვენ აქ მანამდე ვიცხოვრებთ, სანამ ნენის ჩამოახრობენ, ხომ, დედაო?“ დავიხეი? არ შეთქვა, არ ვიციდი, ესა მთვავა. აქ ვიცხოვრებთ-მოქიტი. შემდეგ ბავშვისთვის ჩვეულ შეცითხვა მომვა: „მერე ჩვენ სად წვალოთ, დედა?“ ზუსტად ისე, როგორც თქვენ: „მერე საღა წახვალთ?“ და, აა, ჩვენ პირველვე თეთმფრინავი ჩამოვედით. მოუენი ძილის მანამდე მივეცი და სინიავს აბაბთ. მერე თქვენც დავიჭიეთ. რა შეგიძლიათ მითხარო?

ს ტ ი ე ვ ე ს ი. არაფერი.

თ ე მ პ ლ ი. კარგი. თუ ღმერთი გწამთ, სხვა რამეზე ვილაპარაკოთ (სკამს აწოჩებს) მე აქ ვარ, რა მინიშნებლობა აქვს იმას, ვის მოუვდა შედღამა დაბრძანდით. დალოთ რამეს? (მაგარამ არაღებებს სთავაზობს და არც პასუხს ელის) ნენსი უნდა გადავარჩინოთ! თქვენ მაიძულეთ, რომ დავბრუნებლიყავი, თქვენ და ბიკიმ. თქვენც გუენი ბიძია, ფიქრობთ, რომ რაღაც დამიძულეთ. რატომ გგონიათ, რომ რამე დამარა უთქმელი?

ს ტ ი ე ვ ე ს ი. იმიტომ, რომ თქვენ კალიფორნიიდან დაბრუნდით.

თე მ ლ ი. ეგ ცოტას ნიშნავს, კიდევ რაბოშ?  
ს ტ ი ე ნ ს ი. თქვენ სულ იქ იყავით... სასამართლოზე..

თემლი მისვენ მიარბუნებს სახეს, ხელისცეცებით სივარდის  
კოლფეს ეტებს, ერის ამოდებს, შუშდევ ასევე მოიძვინის სან-  
თებულას და ეროსაც და მეორესაც მუხუხუნოვ დაიწყობს.

ღიას, თქვენ სულ სასამართლოზე იყავით, პირველი დღიდანვე.  
და მთელი დღები იქ იქით...

თე მ ლ ი. (ცდილობს სტივენს არ გაესწროოს თვალი, სა-  
ხე კი აქვს შვილი, მაგრამ სიტუაცია პირში ყოველ ბეგრბზე  
უტბუნება) განა მე სასომხილი დედა არ ვიყავი?..

ს ტ ი ე ნ ს ი. სასომხილი დედა? ნამდვილად?

თე მ ლ ი. შურისძიებით რომ ტბებზე, სისხლი რომ სწუ-  
რია, შვილის გვაშე განსრბოული. ძე ვუყვებო...

ს ტ ი ე ნ ს ი. უნუგეშო დედა ვერ განსწვებოდა ანდენს —  
შურისძიებას და მწუხარებას ერთად. ანდა რა გულით შეძლო  
ეცქირა თავისი შვილის მკვლელობისთვის?

თემლი სივარდის მოუკიდებს და საწითელას მაგიდაზე დებს.  
სტივენს მისვენ საფერულს მისწავს.

თე მ ლ ი. გმადლობთ. უფრო მივდით, გვიწინ, თქვენ გვიტყე-  
ბათ, რომ რაღაც გიმაღლებთ. თქვენთვის რა მნიშვნელობა აქვს,  
რას განსდებთ. თქვენთვის მხოლოდ ერთი რამ არის აუცილებე-  
ლი: მიიღო მოწმის ჩვენება, ფიცის ქვეშ, რომელიც დამატკი-  
ერდება, რომ ნენის შემოღობა... მრავალი წელია, რაც ვადაცდარ-  
რია კუთვლიან.

ს ტ ი ე ნ ს ი. ამაზე მიფიქრია, გვიანდაა. ხუთი თვის წინ  
შეიძღვობდა... ეხლა განაჩენი გამობრძიოა. ნენსიმ ალიარა დანა-  
შაული და მსკადებდებოდა, კანონისთვის ნენს მანისოთ აღარ  
:რბობდა.

თე მ ლ ი. იმ შემთხვევაში, თუ განცხადებას ხელს მე მო-  
ვანერ?

ს ტ ი ე ნ ს ი. განცხადებაში რაღას დანერთ?  
თე მ ლ ი. თქვენ მეტკუთო, რაც არის სკირო. ნენსის ვადა-  
რჩენა ვერ შესძლებთ, მაგრამ იმის ადვოკატი ხომ ხართ მაიკე  
თუ ვუთხრებთ მოიფიქრებთ, მაგრამ ადვოკატი ისე იქნება — დი-  
დი ხანია ვიცა-მეთქი მისი სიგიჟის ამბავი. როცა დედა იტყვის  
ამას, ეტვის შედგას ხონა ვაბდავს?

ს ტ ი ე ნ ს ი. ზო, მაგრამ სასამართლოს მძიმე შურაზე ყო-  
ლა?

თე მ ლ ი. რა შურააცხუთა?

ს ტ ი ე ნ ს ი. განაჩენის გამოტანის შეუდეგ? ანა დაფიქრ-  
დით. ბრალდების მთავარი მოწმე, ბრალდების და უცეს ისევ გა-  
მონრდება და აცხადებს: შეცდობაა, საქმე უნდა გადაისწიქოს!

თე მ ლ ი. (აღლაულებლად) რამე მოიფიქრებთ. ვთქვით, ვ -  
თომ აღარ მახსოვდა არაფერი, ჩემს კუთხეზე აღარ იყავი ან ვი-  
თომ პირსუბიექტად მომიხიროდა?

ს ტ ი ე ნ ს ი. თემლი!

თე მ ლ ი. უთხარით: დედა, რომელსაც ბავშვი აკვანში მოუ-  
კლეს, შუბს იყო შურისძიებისთვის ყველაფერი ჩაიღწია, მაგრამ  
მერე, როცა რომ მოვიდა, მიხვდა — შეუძლებელია ამ შურისძი-  
ების ბოლომდე მიყვანა და აღმანიის, თუნდაც შევანიანი შეძა-  
ვის სიცოცხლის ვაწირვა-თო.

ს ტ ი ე ნ ს ი. (შეკუთრებს. პაუზა) მამასადამე, თქვენ არ  
გინდათ მისი სიკვდილი?

თე მ ლ ი. ხომ გითხარით უკვე, თავი დამანებეთ, თუ დღერ-  
თი გწამთ. შეუძლებელს ხომ არ გიზოხთ?

ს ტ ი ე ნ ს ი. მამასადამე, თემლი დღერის სურს ნენსის ვადა-  
რჩენა?

თე მ ლ ი. ქალბატონ სტივენს უნდა მისი ვადაჩრენა.  
(დაეჩინებო შესტყვის. ნელი მოძრაობით პირიდან იღებს სი-  
ვარტებს და საფერულში აქრობს, ისე, რომ თვალს არ ამორებს  
სტივენსს).

ს ტ ი ე ნ ს ი. ძალიან კარგი. ესე იგი ჩვენ სასამართლოზე  
კვლავ გამოცხადდებით და ფიცის ქვეშ მიყვებით ჩვენებას, რომ

მკვლელი დანაშაულის ჩადენის მომენტში სრულ კუთხე არ იყო  
თო.

თე მ ლ ი. ღიას. და მაშინ შეიძლება...

ს ტ ი ე ნ ს ი. სად არის დამამტკიცებელი ფაქტები?

თე მ ლ ი. ფაქტები?

ს ტ ი ე ნ ს ი. რა დამამტკიცებელი ფაქტების მოტანა შეგიძ-  
ლიათ?

თე მ ლ ი. საიდან უნდა ვიცოდე, რა იწერება მოწმის ჩე-  
ნებაში? რა უნდა აღენიშნო, რომ სიმართლეს ჰგავდეს?  
(დაეჩინებო შესკუთრებნი გრძობისთვის, სანამ თემლის ცვენსა არ  
აღმისდებო) ოჰ, კიდევ რა გინდათ ჩემგან?

ს ტ ი ე ნ ს ი. (წყნარად) სიმართლე მინდა ვიცოდე. მხო-  
ლოდ სიმართლეს შეუძლია ჩვენება ექვს გარეშე წარმოადგინოს.

თე მ ლ ი. სიმართლე? ჩვენ გვიანდა ვადაჩარჩინოთ სიკვლ-  
მისიქილი, რომლის ადვოკატმა უკვე იმედი დაკარგა. სიმართლე  
რაღას შეუძლის? (სწრაფად, გულსტკივილით) ჩვენ გვიანდა, —  
ეს ვამბობ, მაგრამ ეს არის სწორი, ეს მე, საბრალო ბავშვის  
დედა, ვეძღვობთ მის გადარჩენას. ადვოკატი სტივენსი კი არა,  
არამედ კალბატონი სტივენსი, დედა! მაგრამ ხომ არ გგონიათ,  
რომ მისი ვადაჩრენისთვის შემიძლია ყველაფერი, ყველაფერი მო-  
ვიმოქმედო!

ს ტ ი ე ნ ს ი. თქვენ ყველაფერს გააკეთებთ, გარდა იმ ერ-  
თი რამისა, რასაც ნენსის ვადაჩრენა შეუძლია. დავიწყებ, რომ ნენ-  
სი უნდა მოკვდეს. სიკვდილი აქ — არააზობა. უსამართლობა უფ-  
რო შეზნარავს. და მხოლოდ სიმართლეს, სიმართლეს შეუძლია უფ-  
რად აღუდგეს უსამართლობას. სიმართლეს და სიყვარულს.

თე მ ლ ი. (მკვებლდ) სიყვარულს დღერთი ჩემი სიყვარ-  
რულს!

ს ტ ი ე ნ ს ი. გნებავთ, შეცდობაა დაარქვით. ან გმირობა,  
ან პატიოსნება, ან თუნდაც მშვიდი ძილის მოპოვების უღებდა.

თე მ ლ ი. მშვიდი ძილზე მეღაპარაქებით მე, რომელიც ექ-  
ვისი წელია... იმ გიზოხთ თავი დამანებეთ!

ს ტ ი ე ნ ს ი. თემლი, ნენსის ჩემი უახლოესი ნათესავების  
წინააღმდეგ ვიცავდი, იმათ წინააღმდეგ. ვინც ძალიან მიყვარს. ვი-  
ცვანი სამართლიანობის გულსივსის. და მხოლოდ თქვენგან, ისე-  
ბოცად, როგორც თქვენ ხართ, თემლი დღერისგან, მოვლად სა-  
მართლიანობას.

თე მ ლ ი. მე კი გუბუნებთ, რაც სიმართლე და არც სამარ-  
თლიანობა არაფერს არ მოკვდებს მე, ვერაფერს დავეშვებოთ.  
უმჯალეს სასამართლობის რომ მიმართავთ, არავის რომ არა სჭერა,  
თქვენ ის სიმართლე კი არ დაგვირდებათ, არამედ ფიცის ქვეშ  
გულის ამარსუებელი აღიარება, რომელსაც ვერავინ ვერ შეედა-  
ვება.

ს ტ ი ე ნ ს ი. ჩვენ არ მივმარბავთ უმჯალეს სასამართლოს.

თემლი დაეჩინებო შესტყვის.

გვიანდაა. შესძლებელი რომ უფიფიფიყო, საქმის ოთხი თვის  
წინ შეუდგებოდი. ჩვენ ამ საღამოსვე გუბერნატორთან წა-  
ვალთ!

თე მ ლ ი. გუბერნატორთან?

ს ტ ი ე ნ ს ი. დია. ჩემი მეგობარია. მოვისმენს. მაგრამ არა  
გმონია გუბერნატორმაც რამე შეძლოს.

თე მ ლ ი. მაშ, რაღად, რაღად უნდა წავიდეთ? რაღად?

ს ტ ი ე ნ ს ი. მე უკვე გითხარით — სიმართლის გულისთ-  
ვის.

თე მ ლ ი. რა სისულელეა სიმართლე ითქვას იმიტომ, რომ  
უნდა ითქვას? ზნამალა, მკუცილი, სიყვარია იმ რაოდენობით,  
რომელიც სპირია? მხოლოდ იმიტომ, რომ უნდა ითქვას და  
მოსმინონ? ვიღაცამ, სულ უცხიმო და გარეშე რომ მოსმინოს  
ეს სიტყვები, მხოლოდ იმიტომ, რომ მოსმენს ისუტე? მაშ, შე-  
უდელოთ საქმეს, დასარტულით თქვენი ამოღებულული ყველაგება და  
მასწავლოთ, რა უნდა ვიქვა სულიერი სიმშვიდის მისაყოფე-  
ლად?

ს ტ ი ე ნ ს ი. მე უკვე გითხარით, რა უნდა თქვათ, რომ  
მშვიდი ძილი დაიბრუნოთ.





თემალი. მე უკვე გაიპასუხეთ, რომ ექვსი წელია ვეღარ ვართვი ძილს ფილოსოფიას, დასუსტდეს (ერთმანეთს შეუპყრებენ. თემალი მერკუბოს. შემდეგ შეიღის ოთახისკენ იფურება და ხმას დაუწევს) თქვენ ხომ კარგად იცით, რომც მოვიდნო, მაინც ვერ ვიტყვი: ბავშვს, ახლა რომ სძინავს, ვერ დავურღვევ შეუდრეობას, იმიტომ ჩამოვიყენე, რომ თქვენ ამხვეც იფიქროთ. მაგრამ, როგორც ჩანს, თქვენ ვინდით ბიჭსაც დაუპყროთ ძილი.

სტივენსი. თუ თქვენ ძილს დაიბრუნებთ, თქვენ შეიძლება აღარაფერი გაუკრიდეთ.

თემალი. არა მჭერა. ბიესთვის და მისა მოპავლისთვის უფეთისა, რომ მისი ღის მკვლელი სიკვდილს დაიხაზოს. გაივლიდრო და კრედიფერის დაიჭურებს!

სტივენსი. სულერთია, რა სიცრუითა და რა სასუაღეზოთ?

თემალი. სიცრუე წარსულთან ერთად მოკვდება. სტივენსი. თქვენი სიტყვების თქვენვე არ გტყრია.

თემალი ისევ მაივლთან მიღის, სიგარტს უკიდებს; შემდეგ მკეთრად მიბრუნდება სტივენსისკენ.

თემალი. რა გაეწუპაა განაგრძეთ! ნულარი დამინდობთ. მისთვის, რაც გნებავთ.

სტივენსი. ვინ არის ის კაცი, რომელიც თქვენთან იყო იმ დამეს?

თემალი. ჩემი ქმარი, ჰოუენი. სტივენსი. ჰოუენი შინ არ უყოფილა. დილის ექვს საათზე ბიესთან ერთად ნიუ-ორლეანს წავიდა.

ერთმანეთს შეუპყრებენ.

ჰოუენმა უნებურად გაგვიცა. თქვენ ვინცე მოაწვეთ მისი მოგზავრბოა, გინდოდით, რომ ის და ბიკი შინ არ უყოფილყენ, მიკვირს, რომ ნენსიც არ მოიშორებთ თვადან — ისიც (უცებ ჩუმდება, თითქმის რაღაცას ჩანება) თუ მისი მოკვლემა მორიდდებო, მაგრამ თქვენ შესლებით? ახლა კი დარწმუნდით, რომ იყო ის კაცი?

თემალი. ჭერ დამიბეჭდით, მართლა ვინ იყო. სტივენსი. არ შემიძლია. ნენსიმ სასტიკი იყრა განცხადება, რომ იმ დამის შესახებ რამე ვიცი.

თემალი. უარი განაცხადებ! მას უფრადღებთ მისინეთი (სტივენსის წინ დგას წელგამართული, დამაბელი, პირდაპირი შეპყრუბებს თვალში) თემალ დრეიკი მოკვდა, ის ქალიშვილი — ჭერი კიდევ ნენსი მანმოიუს მოსვლამდე რომ ვიყავი. და, თუ ნენსი მანმოიუს არავინ ჰყავს მშვეულები, დეი, მალღ დრეტოს სისხოვის ხსნა. ახლა კი გაეთრეთ აქედან.

(კვლავ დაეინებით შეტყების სტივენსს).

პაუზა. სტივენსი დგება, კარისკენ ნაბიჯს გადადგამს, ისე რომ თემალს თვალს არ აშორებს.

ღამე მშრდობისა.

სტივენსი. (მცირე პაუზის შემდეგ) თუ თქვენს გადამწვერბობებს შეეძლიათ, დამირეკეთ, მაგრამ განსოვდით: განაჩენი აღსრულებდა ორი დღის შემდეგ, ძილი ნენსისა?

უცან ბრუნდება, პალტოსა და შლახას იღებს, ვადის, და მაინვე კარში გამოინდება ჰოუენი. უპიჯაოდ და უშალბუსუკვს, მოლოაუებულ პერანგით. თემალს შეუპყრებს. თემალის საფეუქლებზე ხელს მიიდებს და ასე დგას, გაუნძრეულად. ცოტა ხნის შემდეგ ხელებს ჩამოაშვებს და მტკიცე ნაბიჯით მიემართება ტელეფონისკენ.

თემალი. (უცრბილში) სამას ოცდაცხრა, თუ შეიძლება.

ჭერი კიდევ ვერ ხედავს ჰოუენს, ნელა რომ უახლოვდება. ჰოუენი სულ ახლოსა თემალთან, როცა ამ უქანასკნელს ტელეფონზე უპასუხებენ.

ალო, გვიან სტივენსთან მინდოდა საუბარი... ვიცო, მაგრამ ახლავე მოვა, კეთილი ინებთ და გადავცით — დაუკავშირდეს ქალბატონ...

ჰოუენი ხელს სტივენსს უფრმოდს და აწვევინებს საუბარს. მცირე ხელით მაივლადე აბებან კოლოფს მოსიკრის.

ჰოუენი. აჰა, შენი ძილის წამალი. რატომ არაფერს მუებნენი კაცზე, რომელიც გვიგნის სიტყვით. იმ დამის აქ იყო? ვიცი, არ გაიყენებდა — შეგიძლია. მაგალიტად, მისობა, რომ ბიეს ბიძია იყო და შენთვის თქმ, დამაიწვეაო.

თემალი. (შეშფოთებულია. მტრე თითქმის მშვიდდება) დამიჭერბ, თუ გეტყვი — არავინ უფილამ-მითქი?

ჰოუენი. როგორ არა. რასაც მტრევი, ყველაფერს დაეიჭერბ, ყუველაფერს მჭერბა შენი, ხომ ასეა? იქამდე კი მივდი, რომ დღემდე მჭერბა. იწო-ორღენაში სათვჯვარად წასვლის ბრწყინვალე იდეა ჩემი მოფიქრბ-ბლა-შეიქი. ახლაც ასე ვინწმოდ დარწმუნდობი, გვიან ბიძასთან თქვენი სააფერი საუბარი რომ არ მომხსენია. უნებურად გავივი ყველაფერი... რაღა თქმა უნდა. ეს ამბავი ყველამ იცის მზარდა... ეს უფეთისცავა. სასიამოვნოა იმის შეგარბება, რომ გობოლად მე ვარ ასეთი სულელი... რას იზამ, ამისთვისაც მადლობელი ვარ! მაგრამ გიბხო, თავს ძალა დატბენ და შენს სიციცხლებში ერთხლდ მაინც მიიხარბი ნაშროლდე. იქნებ გვიერი მართალია და საქმე ჩემს ცოლთან კი არა, არამედ ვინმე თემალ დრეიკთან აქვს, მე და შენ ერთ დამოს კარგად რომ ვიცნობდი. ჰოდა, აი, უნდა წარსულად მოკვეცილინ ის ქალი ხომ ასეა? იქნებ ის კაცი. იმ დამით აქ რომ იყო, ბიეს ნაშვლედი მამა და, თქმა არ უნდა, სურბს ამის შესახებ არაფერი ვიცოდეთ, და ისე, შემოხვევით, გზად ჩვენს ქალაქში გამობარა...

თემალი. (ბავშვის ოთახისკენ იფურება) ნუ ყვირი, ჰოუენი!

ჰოუენი. არა, არა, ნუ გეშინია. დარწმუნებული იყავი, აჯალბაყალს არ ავტბავა. არც გაგარტამ. ჩემს ცხოვრბეში არ შემომრკავს ქალისთვის. ქვეუნის ნართყვი არასოდეს მცემია, მეფუფისელი უნაშუსო, ანუ ყოფილი მეშვებელი უნაშუსოც კი. თუმცა ვიცი — მამაკაცს აქვს უფლება მხოლოდ ორი ჭურბს ხელს ცემოს: მამაც და საყუთარ ცულბი. ბედი მქონია, როგორც ბედავ. შემეძლია ერთი სილა ორივეს მივართვა (ჩუმდება. თემალადაც სახეს მიამბრუნებს, შემდეგ შეეცვლილ ხშირ) გინდა რამე დანახვა მოგობნადო?

თემალი. (დამაბული) არა. ჰოუენი. (სიგარეტის კოლოფს აწვდის) მაშინ სიგარეტბ აიღე, რამე მაინც გააკეთე, ნუ დგახარ ავრე გაშვებულბ!

თემალი სიგარეტს აიღებს. უღონოდ ჩამოშვებულ ხელში უყავი. გაქვავებული დგას.

ერთი ქულა ჩემს სასარგებლოდ — თავის შეკავება შეეძლებოდა ახლა განაგრძობთ. თუ ერთმანეთს გავუტბობ. ამ სადამოს სენსაციური ამბების ნიდაფარი დავგავნებთ თავს. რაღა გასაკვირია რომ დონდანბულები ვეღარ ვთანმდებობთ თუნდაც ასეთ ბანალურ ხაკითბზე: როგორც მობარა, მაგალიტად, რომ დედმა და დირსულად შეუღულე უფრად ისე მოიქცა, როგორც ქვეუნის ნართყვი მებავი, როგორც იყო კიდევად ადრე, და საყულისხშირა, რომ სწორბე ამ სასცილებლი ხელი შეუწყო შვილის მკვლელობას?

თემალი. კარგი, განაგრძობთ. ვილბარაყოთ იბიჯე, რაზეც ამდენ ხანს არაფერი ვთბქვამს და მოკრიბო.

ჰოუენი. ჰოდა, შენ გგონია, ამით მოთავდაც ყველაფერი ასე ფიქრობ? დარწმუნებულ ხარ, რომ ამგვარად მდობ ამყვენიურ ვალს მოიშორბ, უქანასკნელ გროშამდე, რაც შეიძლებოდა შენთვის არც კი მოეკითხებ? ტყუილა, ფიქრობ, რომ ყველაფერი შეცდობამა და მტბი არაფერი, არა? უბრალო შეცდობამა შეგიძლია ხასიათზე მოხბდე, ვაკიცნე, დღვის გულისხმობს, ვაკიცნე!

თემალი. (ვაფთვრბებული) კმარა, ჰოუენი!

ჰოუენი. საუცხოაო შეგიძლია გამარტვა. და უქანვე თუ დაგბრბუნებ, მართს იქნება ყოველდღე მამაკოი. მამაკოი ის რვა წლის წინანდელი დამონა, როცა იმიტომ კი არ გამოუყვარი, რომ დასობა მინდობდა, არამედ — შშის ტრბინბა რომ ჩამებხო, იმი-



ტომ რომ — შე, კოლეჯის პირველ თავმჯდომარე სტუდენტს, უკვე-  
 ზარულ უფრო გამოისვას, რომელმაც მარტია ან იყო, არ იცოდა, მარ-  
 ზარულს სივლილის საინვესტიციო კლუბის პრეზიდენტს. ნიუ-  
 იორკის საღამოს საღიანების ყველა მშვიდუნახავს რომ იცნობდა, შიში მომავარა ჩვიდმეტი წლის მოვლელმა გოგონამ მიხისპი-  
 დან, რადან არ ვიცოდ, როგორ მოქცეულიყო. მა მელაპარაკა  
 ქალიშვილთან, რომელსაც გამოშვების საღამომდე ერთხელაც  
 არ მიუღოვარა კოლეჯის კედლები. დაახ. იმ დღეს დავლევ. გა-  
 ბედულება რომ შემბატობდა და დამეყოლებინე — ჩემთან გამო-  
 პარულდავი იმ დანუკველილი სექსუალური მატარებლიდან.

მოიცადე. ამ ეჭვს წელწინაში შეგველო ყველაფერი მოგეგვარა-  
 ბინა. ახლაც შეგიძლია, შენი ნება. მაგრამ გვიან ბიძისთან თუ  
 დარეკავ, გვიანდა იქნება, წავალ, გინდა წავიდე?

თემბლი არ პასუხობს.

თქო, რომ აღარ დარეკავ-თქო... თქო, გვედრებში  
 თ ე მ ჰ ლ ი. არ შემოძლია.  
 ჰ ლ უ ე ნ ი. მითხარი, თემბლ, ჩვენ ხომ ოდესღაც გვიყვარა  
 ერთმანეთი!

თ ე მ ჰ ლ ი. შენ არ დაგიძლიებია ჩემთვის, მითხარი და შეც  
 სიაშოვნებით გამოგვევი, სრულიად უდანაშაული ხარ.

თ ე მ ჰ ლ ი. როგორც ჩანს, ასე იყო.  
 ჰ ლ უ ე ნ ი. მაშინ დამატკიცე. თუ ნენსი განწირულია, დე  
 ნოკვდს. თუ იმ დღეს რაღაც მოხდა და მარტო თქვენ იცით, ნენ-  
 სიმ და შენ, და თუ ის არაფერს არ ამბობს, თუ დაბრუნდა ნი-  
 ცოცხლად, შენ ვინ გაიძულდები?...  
 თ ე მ ჰ ლ ი. არ შემოძლია.  
 ჰ ლ უ ე ნ ი. თემბლ!

თ ე მ ჰ ლ ი. შეგიძლია ვაჩუქო? შეგიძლია თუ არა? დანა-  
 შავე შე ვარ. ყველაფერში მე მიმიძივს ბრალი. მარტოდ მიწდა  
 რომ მოვიინებო და ვიტანჯო, შენც მოხინჯე ასე და მიხედები რა-  
 დენი სიაშოვნება მოგეჩვენება. დიდრე იმაზე, რასაც, შენი აზრით,  
 ვწუხები რვა წლის განმავლობაში; შენ რომ არ შემხვედროდი,  
 შეიძლებოდა ცოლად შერთო ქვიანი და ღირსეული ქალიშვილი,  
 რომელიც მანამდე არ აღგვჩნებოდა ვენებით, ვიდრე თვით საკუთა-  
 რი ქმარი არ განაჯილბოდა... (ჩერდება, სახეზე ხელებს აიფა-  
 რებს) ჩვენ ერთმანეთი უნდა შეგვეყვარებოდა. მე და შენ ერთმა-  
 ნეთი უნდა შეგვეყვარებოდა! ნუთუ ახარ გახსოვს?

თემბლი მიდის ტელეფონისკენ.  
 ჰოუენი წამოიწევა და აპარატზე ხელს დააფარებს.

ხომ გითხარი — წავალ!  
 თ ე მ ჰ ლ ი (ტელეფონბამდე წყნარი ხმით) ჰოუენ, გთხოვ, ხე-  
 ლი აიღო.

თ ე მ ჰ ლ ი. დაახ.  
 ჰ ლ უ ე ნ ი. რა დაახ?

თემბლი მიდის ტელეფონიდან ხელს აიღებს.  
 თემბლს უწრებელი უერთან მიქვს და იცდის, ერთ წერტილს  
 მისიკება.

თ ე მ ჰ ლ ი. ჩვენ ერთმანეთი უნდა შეგვეყვარებოდა.  
 ჰ ლ უ ე ნ ი. (ხელს უწყდის) მოდი! ნუ დაგხარ ასე შორს.  
 თ ე მ ჰ ლ ი. (არ იმბრუნება). არა.  
 ჰ ლ უ ე ნ ი. (გამოურკვევია). კარგი. მაშინ მითხარი: იყო თუ  
 არა იმ დღეს მამაკაცი ჩვენს სახლში?

სამას ოცდაცხრა, თუ შეიძლება.  
 ფ რ ა დ ა

თ ე მ ჰ ლ ი. არავენ არ ყოფილა.  
 ჰ ლ უ ე ნ ი. (არ უსმენს) მართალია გვიან ბიძიამ არ იცის, ვინ  
 არის, მაგრამ ვფიქრობ ჩემს ვადას ყველა იცნობს ჭეფერსონში.  
 ვეკლდთან არ დამოკიდებულება ჰქონდა. ჯერ არ ვიცო. შესაძ-  
 ლაა ლოკინში მყოფთ ნენსი მოიწიროთ და განრისხებულმა ან  
 ვენების ცეცხლით წამოთებულმა ბავშვი მოყლა, ან კიდევ რაღაც ამ-  
 დავგარი. იქნება ნენსი კი არ იყო აღგვჩნეული, ბინძური მრუშო-  
 ბით გონებადაკარგულდეს, დაგვიწყდათ ლოკინიდან ბავშვის გად-  
 წვევა და სწორად ამ გაქანებული სიბინძურის დროს... გეცხის?  
 ხედავ, თხილი თქმა შემიძლია?

თემბლი მიმამედება  
 პირველი სურათი

თ ე მ ჰ ლ ი. (თავს აქვეს უხაროდ, ისტერიკის ზღვარზე)  
 არა, არა, არა...

შტატის გუბერნატორის კაბინეტი. თორმეტი მარტის დღის  
 ორი საათი. ვებებრივად საშუალო მაგიდა, რომლის უკანა მალა-  
 ზურიანი მძიმე სავარძელი. სავარძლის ზემოთ, კედელზე, შტატის  
 სახელმწიფო ემბლემა — არწივი, სასწრაფო და, შესაძლოა, ალმე-  
 ბის ფონზე რაღაც დევიზო ლათინურ ენაზე. მაგიდის წინ კიდევ  
 ორი სავარძელია. გუბერნატორის კაბინეტი სცენის ამაღლებულ  
 ადგილზე; ისე, როგორც პირველ სურათში სისამართოდ დარბა-  
 ზი. გუბერნატორი დგას ემბლემის ქვეშ, საშუალო მაგიდასთან. ჩანს  
 ახალდაკვიფრებული, აცოცხალიანი, თუმცა პალატურა და ფა-  
 კიჯალ თმავადიცილი. თემბლი და სტეფანი ეს-ეს არის შე-  
 მოვიდენ. თემბლი მუწის მანკოდა და შლანაშაი, ისევე როგორც  
 მეორე სურათში. სტეფანს ისევე აცოცხალიანი, როგორც მესამე სურათ-  
 ში. ხელში შლანა უკავია. ახალშეშობილი სავარძელის უახლოვე-  
 დებინა.

თ ე მ ჰ ლ ი. მართლაც არა? შეიძლება დაგეჩერო? სიმათ-  
 ლე თქვი — იყო თუ არა იმ დღეს შეთან კაცი?

სტეფანსი. ვმადლობო, რომ მოვიდეთ. პენრი.

თემბლი დღეს.  
 რაო, არ შეგიძლია უარყოვად? ძალიან კარგი.

გ უ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. სასურველია თქვენი სტუმრობა, გთხოვო  
 (სადაბლობსენ მიიწეოს, შემდეგ თემბლს მიუბრუნდება) სავა-  
 რტეს ეწვეთ, კაბინეტონ სტეფანს?  
 თ ე მ ჰ ლ ი. დიახ, ვმადლობო.

თემბლი დღეს.  
 ასე სწობია, ყველაფერი ნათელია მაგრამ იმდამდედლ ამბავზე  
 არაფერი გითქვამს გვიანისთვის. პირადღ მე არაფერი არ მინდა  
 ვიცოდე. ნურც ნურაინ გააგებს ნურასოდეს, გიცრლად გვიან  
 ბიძის რომ დაურთო. რაც უნდა მოხდეს, არც გუბერნატორის და  
 არც სხვა ვინმეს შენ ამის შესახება არაფერი კაცს შეუდრის. შენ  
 სიქვი და მართალიც იყავი — თუკი ნენსი შევლას შენგან მოელის,  
 უყუთისი იქნება მხოლოდ ღმერთს მივინდოს, გააგე?

თ ე მ ჰ ლ ი. არა.

თ ე მ ჰ ლ ი. მშვენიერად გაიგე. შემიძლია უფრო დამაჭერებელი  
 ანბავი გითხარ, ხედავ, შემიძლია ტანჯვა, მაგრამ ჩემთვის, უთ-  
 ქმელად, როგორც სათანადოდ აღზრდილი კაცს შეუდრის. მარტო  
 უხმად კი არ ვიტან სატანჯველს, წყუდელი ზედა რომ მოგაწინის,  
 ვსარგებლობ კიდევ, რამეთუ სული ავიმადლო, ახლობელთათვის  
 შესიღებების მიტევება ვისწავლო. უმარკო ვიკი ვარ, არა? უფ-  
 რი დამიბედ — კრავი იმედოვნებს, მაგრამ კიდევ შემოიჩრა ერთი  
 წვეთი სისხლი, რასაც შენი ცოდვებისთვის აღარ ადგევიანებ. ამი-  
 ტოდ მომხრად ტელეფონს და იქნებ ყველაფერი გამოსწორდეს.  
 თუ არა და... წავალ, წავალ საშუადლოდ.

გ უ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. გისმენს.

თ ე მ ჰ ლ ი. მშვენიერად გაიგე. შემიძლია უფრო დამაჭერებელი  
 ანბავი გითხარ, ხედავ, შემიძლია ტანჯვა, მაგრამ ჩემთვის, უთ-  
 ქმელად, როგორც სათანადოდ აღზრდილი კაცს შეუდრის. მარტო  
 უხმად კი არ ვიტან სატანჯველს, წყუდელი ზედა რომ მოგაწინის,  
 ვსარგებლობ კიდევ, რამეთუ სული ავიმადლო, ახლობელთათვის  
 შესიღებების მიტევება ვისწავლო. უმარკო ვიკი ვარ, არა? უფ-  
 რი დამიბედ — კრავი იმედოვნებს, მაგრამ კიდევ შემოიჩრა ერთი  
 წვეთი სისხლი, რასაც შენი ცოდვებისთვის აღარ ადგევიანებ. ამი-  
 ტოდ მომხრად ტელეფონს და იქნებ ყველაფერი გამოსწორდეს.  
 თუ არა და... წავალ, წავალ საშუადლოდ.

გ უ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. გისმენს.

თ ე მ ჰ ლ ი. მშვენიერად გაიგე. შემიძლია უფრო დამაჭერებელი  
 ანბავი გითხარ, ხედავ, შემიძლია ტანჯვა, მაგრამ ჩემთვის, უთ-  
 ქმელად, როგორც სათანადოდ აღზრდილი კაცს შეუდრის. მარტო  
 უხმად კი არ ვიტან სატანჯველს, წყუდელი ზედა რომ მოგაწინის,  
 ვსარგებლობ კიდევ, რამეთუ სული ავიმადლო, ახლობელთათვის  
 შესიღებების მიტევება ვისწავლო. უმარკო ვიკი ვარ, არა? უფ-  
 რი დამიბედ — კრავი იმედოვნებს, მაგრამ კიდევ შემოიჩრა ერთი  
 წვეთი სისხლი, რასაც შენი ცოდვებისთვის აღარ ადგევიანებ. ამი-  
 ტოდ მომხრად ტელეფონს და იქნებ ყველაფერი გამოსწორდეს.  
 თუ არა და... წავალ, წავალ საშუადლოდ.

გ უ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. გისმენს.

თ ე მ ჰ ლ ი. მშვენიერად გაიგე. შემიძლია უფრო დამაჭერებელი  
 ანბავი გითხარ, ხედავ, შემიძლია ტანჯვა, მაგრამ ჩემთვის, უთ-  
 ქმელად, როგორც სათანადოდ აღზრდილი კაცს შეუდრის. მარტო  
 უხმად კი არ ვიტან სატანჯველს, წყუდელი ზედა რომ მოგაწინის,  
 ვსარგებლობ კიდევ, რამეთუ სული ავიმადლო, ახლობელთათვის  
 შესიღებების მიტევება ვისწავლო. უმარკო ვიკი ვარ, არა? უფ-  
 რი დამიბედ — კრავი იმედოვნებს, მაგრამ კიდევ შემოიჩრა ერთი  
 წვეთი სისხლი, რასაც შენი ცოდვებისთვის აღარ ადგევიანებ. ამი-  
 ტოდ მომხრად ტელეფონს და იქნებ ყველაფერი გამოსწორდეს.  
 თუ არა და... წავალ, წავალ საშუადლოდ.

გ უ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. გისმენს.

თ ე მ ჰ ლ ი. მშვენიერად გაიგე. შემიძლია უფრო დამაჭერებელი  
 ანბავი გითხარ, ხედავ, შემიძლია ტანჯვა, მაგრამ ჩემთვის, უთ-  
 ქმელად, როგორც სათანადოდ აღზრდილი კაცს შეუდრის. მარტო  
 უხმად კი არ ვიტან სატანჯველს, წყუდელი ზედა რომ მოგაწინის,  
 ვსარგებლობ კიდევ, რამეთუ სული ავიმადლო, ახლობელთათვის  
 შესიღებების მიტევება ვისწავლო. უმარკო ვიკი ვარ, არა? უფ-  
 რი დამიბედ — კრავი იმედოვნებს, მაგრამ კიდევ შემოიჩრა ერთი  
 წვეთი სისხლი, რასაც შენი ცოდვებისთვის აღარ ადგევიანებ. ამი-  
 ტოდ მომხრად ტელეფონს და იქნებ ყველაფერი გამოსწორდეს.  
 თუ არა და... წავალ, წავალ საშუადლოდ.

გ უ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. გისმენს.





თე მშპ ღი. მინდა ვიცოდე, რით შემოიღო დავიწყო.  
 გუბერნატორი. უპასუვად ვერ გავივ.  
 თე მშპ ღი. თქვენ რომ მიიხიბო, რა არის თქვენთვის ცნობილი, მეტოციონებოდა, რის დამატებაცა სჭირო.  
 გუბერნატორი. თქვენ ჩამოხვედით შორიდან, დამის ორ საათზე, და რადა თქმა უნდა, თქვენ უკეთ იცით, სახელდობრ, აქ ჩამოსვლა რამ გაძლია უნდა.

თე მშპ ღი. დიან, ვიცო, მაგრამ რა მძიმეა ეს საოქმელო... ძალზე მწელია. გზობით დამეხმარეთ, იქნებ როგორმე სატანჯავი შემომსუსებო!

გუბერნატორი. (შეკურტვებს). კარგი. შიამბეთ რა იცით ნენსი მანიშოუს შესახებ. მგონი ასე ჰქვია? თუ მხოლოდ ასე იწერება მისი სახელი?

თე მშპ ღი. არასოდეს დავუწერია თავისი სახელი. არც წერის იცის, არც კითხვა. თქვენ ჩამოხარხარებთ ზანგის ქალს, მანიშოუს სახელით რომ იცნობენ. შეიძლება მართლაც ასე ერქვას, მაგრამ გვაისთვის ამას რა მნიშვნელობა ექნება?

გუბერნატორი. და მაინც თქვენი თხოვნა სწორედ ამ ქალით დაიწყო.

თე მშპ ღი. რა შეიძლება ნენსიზე თქვას, ზანგი, მეძავი, მე და ჩემმა ქმარმა წამოვიყვანეთ. ღობის ძირას რომ ეგდო გაღუშნილი და ჩვენი ბავშვების ძძობა მიაღვანეთ. ერთი მათგანი მოკლა. ზგალ ჩამოხარხარებდა. ჩვენც ესე იგი. მე და მისი ადგილიც იმით რომ ჩამოვიდეთ, რომ იქ ქალის გადასარჩენად დახმარება გზოხვიოთ.

გუბერნატორი. დიან, ვიცო. მაგრამ რად უნდა გადავარჩინოთ?

თე მშპ ღი. ესე იგი, რატომ გზოხვით მე, სახარტო ბავშვის დედა? იმიტომ, რომ მე უკვე ვაპატუ.

გუბერნატორი და სტივენსი შესეკერიათ თემალს. თავის მხრივ თემალიც ავიკრდება გუბერნატორს, ყოველგვარი გამოწვევის გარეშე, ერთგვარად დაძაბოდა.

ვაპატუ იმიტომ, რომ იგი შეშლილი!

გუბერნატორი თვალს არ ამორებს თემალს. მოკლე-მოკლე ნაფუხებით ეწევა სიგარეტს.

ვხედავ, რომ თქვენ სწორედ ეს არ გაინტერესებთ. რადა თქმა უნდა, გინდათ იცოდეთ, რად შემოვიყვანე ასეთი ქალი ბავშვების მოსაყვლადა. კარგი, ვთქვათ: რომ მისცემოდა გამოსწორების საშუალება. ისიც ხომ ადამიანი!

სტივენსი. არა, თემალ, ეს არ არის ნამდვილი მიზეზი.

თე მშპ ღი. (უბრალოდ) დიან, მართალია, ნამდვილი მიზეზი ეს არ არის. დღემო ჩემო, რატომ არ შემოიღო ადარ ვთქვა სიყრვე, ისევე, როგორც სირილით ქანცაწვევითლი ადამიანი დასაყვანებლად შეიჩრდება ან წყალს ადარ დადებს, როცა წყურთელს მოკლავს, ან ზოგის ქამას თავს დაანებებს, როცა აღარ შია. მაგრამ ისტრუქცია, როგორც ჩანს, დახარხარის ვერ მოხერხდა ადამიანში ვილს. დეი, ასე იყო. ახლა ნამდვილი მიზეზს ბეძევით, თუ რად შემოვიყვანე ნენსი სახლში, — მე მჭირდებოდა იგი გულის გადასახლებად (პაუზა) დახარხარებს ბეძევით: რა საერთო ჰქონდა თემალს დრეტი სტივენსს ვილაც ქვეყნის სათრე ზანგის დედაკაცოა...

გუბერნატორი. დიან, ბრძანეთ.

თე მშპ ღი. (სიგარეტს აქრებს და სწორდება, მტკიცე ხმით ლაპარაკობს). ოღონდ ხანდახან ხმა უწყდება, ვაგონებლად მწვიფე (თუ ჩანს) მარადული სატანჯველისთვის განწირული მძვინე, დაბადებულთ იმისთვის, რომ ადრე თუ გვიან ათრეცხულ სახარტო მულაზე დაესრულებინა. როგორც მკვლელს. ყველასგან მოძულდებული უარდადებს ავაინ აქცევა ქალაქში, ერთხელ, ღობის ძირას მიგადებლობა შეურაცხყო ვილაც თოტრკინაინი, რომელიც მანიშევი წიხლებით შედგება, ქუსლით ქილებით ჩამუტყვია, მისი ყვირილია რომ ჩაეშო. ვეგინ, გასვიო იმ კაცის სახელი?

სტივენსი. დამაიწედა. მგონი ბანგის მოღარე იყო (გუბერნატორს) სათნო კაცად მოჰქონდა თავი (თემალს) მაგრამ რა სჭირია ამის მოყოლა?

თე მშპ ღი. დიან, დიან, ორმოცდაათი კაცი ელოდებოდა სწო-

რედ იმ ორშაბათ დილას. ბანგის კარს როცა აღებდა, მოკლედნეულად გამოჩნდა ნენსი, ჭერ კიდევ მთვარალი, ხალხში რომ გზავნილია წია, დავიწყება: ასე, თითო კაცი. სად არის ჩემი ორი დოღარი? მოღარე მობრუნდა, ხელი გაჭრა, თხრიალი ავიგდო. წილი ჩასცო. რომ ხმა არ ამოედო, ნენსი ეს სულ უკვირდა: „თითო კაცი. სად არი ჩემი ორი დოღარი?“ მოღარე მანამდ სცემდა, სახე ბრბოა არ გამოერკვა, ხელდან არ გამოხტავა ზანგის ქალი. ნენსის პირიდან ხისხი ჩამოხვედოდა, კამლებჩამტრეულთ სულ თავისას ჩურჭულდებოდა: „თქვენგან ორი დოღარი მერგება, აი, მანში რომ თვალი, მერცხ ხომ კიდევ ერთხელ მოხვედით თხოთან“. (პაუზა. თემალი წამით სახეზე ხელს აიფარებს, შემდეგ ჩამოივლებს) გუ. ყველაფერი უნდა თქვას, რაზე შეუჩრდო?

გუბერნატორი. ნენსი ყვიროდა: „თქვენგან ორი დოღარი მერგებოდა...“

თე მშპ ღი. დიან, ორი დოღარი. მაგრამ ენად რად გავიკრიფე? უკეთესი იქნება თუ ერთბაშად ვიტყვი სიზმრულს (წყაულები რომ სტება, იმ მოცურავის მსგავსად ღრმად ჩაისტყვენეს) ორი დოღარი ნენსი მანიშოუს ტარიფია. იმ დაწესებულება შესვლა კი, სადაც წუ ვცხოვრობდი. ვატილებით მჭირი აღვბა (პაუზა. ვაუნძრეულად ზის. იმ მომენტ დაძაბულ შეკურტვებს. შექმლდ ჩამოივლებს) უპასუხებო ქალი, არა? და უკვე ასეთი აღსარება. აი, ჩას წარმოვაგდენთ ჩვენ, მდიდარი ქალები მაღალი საზოგადოებრივად (პაუზა) ასეთ თუ ისე, ნახტომი გაყვებულთა. ახლა არც შეჩრდება შემოილა, არც უნა დაბევა. ახლა განვაგებოთ (პაუზა) რატომ დღებარა? დამხმარეთ. ხმა ამოივდა. ანდა მივლ შტატს მოსხლეთ ახლა ამავთა — გაიკრე ყველამ. ვერსადღის ვერ ვიყოფიყვები, რომ რაიმე მიზეზი, თუნდაც ბილწი ზანგის ქალის ჩამოხარხარა, თუნდაც შეილის სიკვდილს — მაიძულდება მეთუცა ის, რაც ახლა უნდა ვთავაობ.

გუბერნატორი უხმოდ შეკურტვებს. თემალს მუდამა დატყობა სახეზე.

რა ზომამდ უნდა იყო გულადილი, რამდენი უნდა ვიამბოთ, რომ ბოლოს და ბოლოს მივადლო განჩენის გაუქმებას. შინ დაბარუნება რომ შევქოლ, მშვედ დაძინება. როგორად დავცირად თქვენს თვალში, რომ შერისმინოთ ჩემი ვედრება?

გუბერნატორი. ზოგადად სიკვდილად დამცობოდა.

თე მშპ ღი. ახლა სიკვდილზე არ ვლაპარაკობ. სირცხვილზე ვლაპარაკობ. ნენსი მანიშოუს არ ეთნია შეჩრვენსას, იმ ფიქრმაალა გატანა, რომ უნდა მოკვდეს, და ხანმოკლე საწვალბელს რომ თავი დააღწიოს, მე, თემალ დრეტი. სირცხვილის გამოებით გაწამებელი მოვლდ აქ, დამის ორ საათზე.

სტივენსი. ვანაგმეთ, თემალ.

თე მშპ ღი. გუბერნატორს ჭერ კიდევ აქ უნახუბოა ჩემს კითხვაზე (გუბერნატორს) რა ზომამდ ვიყო გულადილი? ოღონდ არ მიიხარბა, რომ ყველაფერი უნდა ვიამბოთ. ამას ადრეც მეუბნებოდენ!

გუბერნატორი. შევივლები რომ დავებაროთ. ვიცი ვინ იყო თემალს დრეტი. ჩემდებრ წლის სტუდენტი გოგონა, ამხანაგებთან ერთად ვაგებავთა ფეხბურთის მატჩზე მერე კოლეგში, გზაში დაიკარა, შემუშე გამოჩნდა. გამოჩნდა როგორც მოწვე გენეფისონში მომდარო მკვლელის საქმეზე. სწორედ იმ ხანად ვახდა ცნობილი: თემალს დრეტი მოიწვია იმ კაცის ადვოკატმა, რომელმაც მოიტაცა იგი და მიიღო ამ დროის განმავლობაში გამოკითხვა ჰავად.

თე მშპ ღი. მემფისის საროსკოპოში, ნუ დავიწეებთ ამას! სტივენსი. მოიბრძნეთ. ნება მომიცეთ ვუამბო გუბერნატორს, თუ რა მოხდა შემუშე, ასე აქობებს. იმ დღეს თემალს დრეტი ვიამბოა სავსეკურსო მატარებლიდან ყმაწული კაცთან ერთად. ფეხბურთის მატჩზე წასვლა გადაწყვიტდა. ის ყმაწული კაცი იმ დროისთვის კარგად გამოთრია — ვეტიკობ, სათანადო სიმაღლეზე რომ ვიყოფილიყო, გზაზე კიდევ დავაგებო და თემალთან ერთად სპირტით მოვაკეთ კონტრაბანდისთვის სახლში შეჩრდება. სანამ გაღუშნილი ახალგაზრდა კაცი გამოიჩინებდა, ამ ბუნაში მოხდა მკვლელბა. მკვლელბა დანახა თემალი, შემუშავა ამის უნებლად მოწვე, მემფისში გაიტაცა და საროსკოპოში გამოკვდა. ეს იყო და ეს. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას: ყმაწული კაცი, თემალთან ერთად



ხად ფეხბურთის მატჩზე რომ მიდიოდა და მოვალე იყო ქალშეი-  
ნი დაეცა, შემდეგ მასზე დაქორწინდა და ამგვარად შეეცადა...

თე მ პ ლ ი. ნუ აღანაშაულებო. თავად მე არ ვიყავი ამ გაპარ-  
ვის წინააღმდეგი.  
გუ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. რატომ?  
თე მ პ ლ ი. რატომ გვირთავს ბიწიერება? უფოოდ იმტომ,  
რომ ტბილია აქრბოლო ხილი, ტბილიზე ტბილი, და აღამაინ  
კლტვის მს. უფოდ შემხვევაში ჩირადელ მე ასეთი დავაბიდე და  
უმაწყოლ კაცს წასვლაზე დავუარხმე, თუმცა არც ისე მოწინადა.  
ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. შეიძლება. მაგრამ თქვენი დაცვა მისი მოვა-  
ლეობა იყო.

თე მ პ ლ ი. (მეკვებ) და ამიტომაც დაქორწინდა ჩენსზე, ნუ-  
თუ ერთი შედღობისთვის ორჯერ უნდა დასკილიყო? ამისთვის ერთი  
ხელეც არ უნდა უჯლო.  
გუ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. ნება მომეცით ერთი შევითხვა მოგ-  
ცეთ.

თემპლო თვის უქენეს,  
რემპლო თან არ მოიყვანეთ?  
თე მ პ ლ ი. ვინ?  
გუ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. თქვენი ქმარი. თქვენ ხომ ბევრი რამ გა-  
კავშირებთ ერთმანეთთან. აქ უნდა იყოს, თქვენს გვერდით, თქვენს  
ცხოვრებაში უველაფერი ნათელი და გასაგები რომ გახდეს, თქვენ-  
თან ერთად ისიც უნდა ცდილობდეს ნენის მანიბოუს გადარჩე-  
ნას.

თე მ პ ლ ი. განა აქ ჩვენ იმტომ მოვედით, რომ ნენსი ვადა-  
ვარჩინოთ არ ვიცო, არ ვიცო, ასე მგონია იმტომ ჩამოვედით და  
გადავციდით, ჩემი ჩემთვის ახალი წამების მიზეზი გადმარბოყო  
თქვენთან საუბარი. რისი თქვენს მინდა, მევენ გესმით. ამ ჩნის  
განავალბაში მე ვიტანებოდი, ვიტანებოდი გარკვეული მიზე-  
ისი გარეშე, უნებლიედ — კაცო ჩემი სუნთქვის იმის მგახავდა.  
ჩემი ქმარი რადა შუაშია?  
გუ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. ევებ გაუზარებინა თქვენი სატანწყე-  
ლო?

თე მ პ ლ ი. ამისთვის საჭიროა, რომ უველაფერი გაიზაროს  
ჩემი.  
ერთმანეთს შეკაურებენ.

გუ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. სწორად თუ გავიგე თქვენი სიტყუე-  
ბა, არის რაღაც ისეთი, რაც მან არ იცის?  
თე მ პ ლ ი. დიხა.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. უცოფისი არ იქნება, რომ უველაფერი უაბოთ,  
თემპლ! რვა წელიწადი შეუძლებელია ცხარეუმი ყოფნა.

გუ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. უველაფერი იტყობო, აქ რომ ყოფილი-  
ყო?

თემპლი მისციებია გუბერნატორს. სტივენისს შეუმწინველ მომ-  
არაბის თემპლი ვერ ხედავს. მის უკან გამორჩევა პოუენი. გა-  
უნძრეველად დავს ფანჯარასთან, შემდეგ სანახევროდ ამოუფაგე-  
ბა ფარდას.

წარმოდგინეთ, რომ აქ არის, ჩემს ადვოკატს.  
თე მ პ ლ ი. პოუენი წავიდა და ვეღარავინც ვეღარ ვნახავ.  
გუ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. მაგრამ აქ რომ ყოფილიყო, თქვენ მაინც  
უველაფერი იტყობო?

თე მ პ ლ ი. დიხა. რა თქმა უნდა. ახლა კი ნება მომეცით დავი-  
წყო (პაუზა) თუ შეიძლება, სიგარეტს (გუბერნატორი მაიწოდებს,  
მაგრამ თემპლი არ მოუკიდებს და სიგარეტს საფერულზე დასდებს.  
პაუზა) მას უნდა, დავიხანებ, თუ როგორ მოხდა გველოება, უფრო  
სწორად, რაღაც რჩილიად და მველოდა, ცალკოვალს რომ ემხდებო.  
ძველი მაქანითი მემფისში წაიხვევანა, შემდგომი ყვერალი ამეტება  
უველ ქალაქში, სადაც კი ჩვენ გავიარებო. მაგრამ არა, სწორად  
ახვეე შენიძლიება არ გავყოლია პოუენს ან მერე წავსულიყავო,  
როცა ჩვენი მაქანა ხეს აღეატა. დიხა. გზაზე შემდგომი გაჩერებინ-  
ბა პირველივე მაქანა, თუკი მოიხსურებდო, და უაბოლის სადგურ-  
ში მიმოყვანდნო, თუნდაც ჩემს კოლეჯში ან შინ — მაშასთან და  
ძმებთან, რომლებმაც მვენივრად იციდნო, რა არის ცდური და  
რა არის კარგი. მაგრამ მე ეს არ გავაყოფო. დიხა, თემპლ დღეიყო ასე  
მოქალა. ეტყობა, უფროა და შეუგნებლად ბიწიერება ავირგო. ერ-  
თი სიტყუი, ცალკოვალს წაუვევი. მიიღო გზა ვდუმდი და მასაც  
ჩუმად მიჰყავდა მაქანა. დამამასოვრდა მისი გაპოლილ მხერა და  
ტუნჯე მიწებებული სიგარეტი.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი (გუბერნატორს) შემზარავი კაცი იყო, ჩემ  
ტანის, ვალელო, ზოქოსკიოი შავი, ბოროტი თითქმის, მთელი  
თემპლი ამასაც ხედავო.

თე მ პ ლ ი. (ტივენისს) დიხა, ძვირფასო, ძია გვიენ; დიხა, დი-  
ხა, ამასაც, უველაფერი ვიტყუო. მველოდნო დარჩენა ვამპოვებო,  
თითქმის არ შემდგომი მასთან ვამწოვობა. მემფისში ჩამიყვანა. მეც  
წარმილიად შეივევობი. მასულისს ქუჩაზე საროსკიოში ვამწო-  
ვერბა. იქ ქალი მბარბანებოდა, არჩიეთი თვალბიბი ამ ქო-  
ნდა და დედოღ დიდებუ უფრო გზხსულად მებარბანდა, ხილი სად-  
ღე წასულ შავი მასხურა გოგო ცვილდა ხოლმე. ის ქალი კი სად  
დადიოდა. სად დაღან დღე საროსკიოს პარკონები? ახლა და  
პოლიციის წარმისი ვადასახდელი ან პროტექსის ვულსოვისი  
ან სხვა საროსკიოში. უკოვალისს მიხარბო, რადგან მამინ გო-  
გო კარს ადებდა და ჩვენ შეგველო (მშუშენება) მუსასთვის გაბმა.  
სუნამო ბეგერი ქოქინა. იმ დიხასხლისს შერჩეობო, რა თქმა  
უნდა — უველა მბარბანუნანი. პოპო ბეწვის მიხარბო, სად უნდა  
მებარბანდა, როცა ვარტო ვახვლის ნებას არ მამლედენდ? აი,  
ახე, მქონდა მარტო და ცალთვადის გემოვნებით არჩეული ნაირნა-  
რი სენურაო, თეთრეული, რა ზოგჯერ ჩვეს გემოვნებს არც  
შეიფერებოდა. უნდოდა რომ კმაყოფილი ვყოფილიყო და ამა  
მარტო კმაყოფილო — ბედნიერო. და აი, ბოლის მოვახლოვდით  
საიშქმლ... (ჩერდება, საფეხიდან ხელსუფლებულ სიგარეტს  
იღებო, ხედვას რომ არ უცილია) ახლა მე უნდა...

სტივენისი აიღებს სანთებელას და წამოიწევა. გუბერნატორი  
თვალს არ აშორებს თემპლს და ხელის აწეით სტივენს შუა-  
ჩერებს. სტივენისი ჭებდა სავარკილში და სანთებელას თემპლს  
მოწეწებს. თემპლი სიგარეტს მოუკიდებს და სანთებელას ისევე  
თავის ადგილას აბრუნებს.

სხვათა შორის, უველ წუთს შემდგომი ვაქცეულიყავო, წყალსა-  
დენი მიღს დაბლა ჩამოყვოლოდი, მაგრამ ასე არ მოქცეულიყარ.  
ჩვეთ სხვაბის ვამკოდოდი ოთახიდან, როცა ცალკოვალა მიდიოდა  
გემთან თავისი ცალკოვალისს მავგარი მაქანითი. ის და მძღოლ-  
წინ იხსდნენ, მე და დიხასხლისი — უცან. საათინახევარზე მეტი  
დაქვრბოდი ხოლმე ქალაქში, ხან იმ კვარტალის ქუჩებში ვსივრი-  
ვდოდი, სულ წოფით ვარბებოდი რომ იყო განათებულო. ვეღარ-  
ავფრებს ვხედვდოდი იმ წოფით ვარბების გარდა. პოპი ნებას არ  
მამლედვდა, სახლის სხვა მობინდარეთი რომ ვსტუმრებოდი, ცოტა  
ხნით მაინც. ვყოფილიყავი მეთთან, მათი ნაამბო რომ მომეხმე-  
ნა, როცა ისინი თვალს უთვლიდნენ არ აზრებოთ აუთებობო  
და იხსდნენ ლოკონზე (ჩერდება, შეუძღვ განგარბობს) მაშინ მან-  
სდნებოდა ჩემი კოლეჯის სამინებელი ოთახი. აქც ისეთივე ატმო-  
სფერო იყო — უმაწყოლი ქალბის ოცნება მამავაჯზე, ახა ვინმე  
გარკვეული მამავაჯზე, არამედ სავროლო „მამავაჯზე“. მხოლოდ აქა-  
ური, მემფისელი ქალბი ამაზე ფიქრობდნენ უფრო მშვიდად, ეს  
იყო და ეს, შედარებით ნაკლები ადტიენებით, გადაქანულბები,  
ლოკონზე ჩამობსდარო, თავითანი ხელბობს სიძინდეს ჩიოდნენ.  
მაგრამ ჩემთან არა — ხშირად ვიყავი ვამკოვტილო და ისდა დამჩ-  
ინდოდა დიდის პატიეთი ოთახში მესივრინა, მიღვდო ბეწვის მანტო-  
ში ან მებრკოლა ვეწის პერანგებში ვამწოვობო. ვეღარავც მხედვ-  
და სარკისა და შეწინანი მასხურა გოგოს გარდა, სულ რომ იღრ-  
კებოდა, როცა ჩემი პერანგების აბრეშუმს სინჯავდა. თითქმის გაუ-  
ვალ, უღაფრო ტუეში ვიპოვებოდი, მთელ ქვეყანას მოწეწებო-  
ლო. პოი, დიხა, ცალკოვალა უველაფერს აუთებდა, კმაყოფილო რომ  
ყოფილიყო. მაგრამ რაღაც მაწუხებდა, რადაც მეტს მოველო-  
და, არ მსურდა მხოლოდ კმაყოფილო ვყოფილიყო და ისიც მოე-  
ლოდი ძალით ცდილობდა. რომ ქუთა დამპარგოვდა — როგორც ჩვენი  
სიძის დები იტყოდნენ ხოლმე.

გუ ბ ე რ ნ ა ტ ო რ ი. შეგავარდაო?  
ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. დიხა.

გუბერნატორი თემპლს შეკაურებს.  
თემპლი ახლა გაიმამობო ახალგაზრდა კაცზე, რომელიც ცალ-  
თვალამ...

თე მ პ ლ ი. (ტივენისს) გაჩოვობო.  
თე მ პ ლ ი. არა, თქვენ ძალი ავარ გყოფით. მე უნდა  
დავებმარო, მამ, ასე, ცალკოვალამ ვაყენო უმაწყოლი კაცი...  
თე მ პ ლ ი. გვიენ!  
ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. თავის წერში იმ უმაწვილს მტებახელად წი-





თურს ძიებნებში. მეთვალყურეად იყო ქალაქგარე ერთ-ერთი კლუბი. თქვენ ხომ იცით რას ნიშნავს მეთვალყურე — განმარტივებ, გამოხიზრება ან მტეტსმეტად გაანზრებულ კლიენტებს კინწესკერიით გართობ რომ გამოავლებს ხოლმე. კლუბი ცალთვალას საკუთრება და მისი შტაბ-ბინავ იყო. (მერყეობს, შემდეგ თემშლს მუბერბუღდება) ცალთვალა წიფთობთან გრთად მივინდა თქვენთან. ხომ ასეა? გველითვი ვასასრებს იყო ის ცალთვალა. მეძავად კი არ აქცია, არა, კი არ გაუვიდა; თავის ლაქიას მისცა.

გუბერნატორი. იქნებ საჭირო არ არის ამაზე ღაპარაკი ქალბატონ სტივენსის თანდასწრებით?

სტივენსი. საჭიროა. თქვენ ჯერ კიდევ უველაფერი არ იცით...

თემშლი. არა, მე გეტყვით. შევხვდი იმ წითურს და მე შემეფყარა. არ ვიცი როგორი სიყვარულით, მაგრამ მთელი ის ხანი წერილებს ვწერდი.

გუბერნატორი. სამიწურო წერილებს?

თემშლი. დიახ. მისი დიდი მადლობელი ვიყავი. მადლობელი სიყვარულისთვის. უკუდღეობის ვწერდი, მოლოდინის დროსაც და მაშინაც, როცა შემთხვევით ვერ მოდიოდა.

გუბერნატორი. (თემშლს) განაგრძეთ, ქალბატონი სტივენსი. თქვენ წერილებზე შეტრდით.

თემშლი. წერილები... დიახ, შესანიშნავი წერილები იყო... უფრო ხომ ვთქვამ, ისინი ძალიან კარგად იყო დაწერილი (თვალს არ აშორებს გუბერნატორს) ან სულ ვეღოვოდ და შიგარს ვერ ვაშბობ... ერთი სიტყვით, რა წლის შემდეგაც კი შეზარაზია ჩემთვის ფიქრი, რომ ისინი ქმარის წაიჭიხის, მიუხედავად იმისა, თუ რა აზრისა ჩემს წარსულზე (ძალისძალად, ძლივს ღაპარაკობს) მართლაცაა მშვენიერი წერილები, უფროსი, ვიდრე მისალოდნელი იყო დებოუტანტსგან. არ ვიცი, რადინე წერილი დაეწერე, მაგრამ ერთიც საქმარისი იქნებოდა... ან, ასე დაიწყო უველაფერი.

გუბერნატორი. და ნენსის დანაშაული ამ ამბავთან არის დაკავშირებული?

თემშლი. დიახ. თქვენ, რასაკვირველია, იცით რა არის შანტაჟი. წერილები ისევ გამოჩნდა ორი წლის უანს. როგორ, რა გზით შემოდებოდა მათი გამოსივება? ისეთი ქალი, როგორიც თქვენად დგრიეთა, სამხილი რომ მისოსს, აუცილებლად რომანს გააბნის შანტაჟისტთან.

სტივენსი. (ხედავდა) სწორად ასე მიხვდა.

თემშლი. ვწერდი წერილებს, კაცო, რომელსაც ეს წერილები ეუთვნებოდა — მოყვდა. ცოლად გავეყვი სხვას. ჩემი ცხოვრება მოწყდა ან, უკუდღ შემთხვევაში, ვფიქრობდი რომელი-მეთუნი. მუყავ ორი ბავშვი და თითქოს აღარც მახსოვდა იმ წერილების არსებობა. მაგრამ შევცდი.

გუბერნატორი. ის ახალგაზრდა კაცი, წითურს რომ ძიებდნენ, რითი მოყვდა?

თემშლი. ბუნებრივი სიკვდილით. უფით რომ ვთქვათ — ბუნებრივი სიკვდილით მისი ჭურფის კაცისთვის. იმ დროს ესროლეს მანქანისდან, როცა მოსახვევში მოდიოდა, წყალხადენის მილით ჩემს ოთახში რომ ამოსულიყო. საიღუფო ჰაემში გვქონდა დანაშაული. პირველი და უქანსაქნელი შეგვდრა, რომელსაც პომპის გარეშე ვაპირებდით. გინდოდა უველაფერი დაგვევიწყა ჩვენი სიყვარულის გარდა.

გუბერნატორი. სიყვარული? წითურს თქვენ უყვარდით?

თემშლი. დიახ, უყვარდი. მაგრამ სწორად იმ მომენტში, მიყვლეს, ჩემთან რომ მოდიოდა, როცა მხოლოდ ჩემზე ფიქრობდა და მე მასზე, როცა ველოდებოდი, აი, უწითურეთ ჩემთან მოვა-მეთუნი, ველოდებოდი ჩემს ოთახში, სადაც ვხვდებოდი სხვას, რომელიც არ მიყვარდა. კარს ჩავეტყობე და ერთად ვიქნებოდით. გაუაფდა, მორჩა. თითქოს არ უფილდა არც მასსაყვამო. არც ქალები, არც ცალთვალა (უფრო ჩქარა ღაპარაკობს) შემდეგ ცალთვალა დაიჭირეს მკვლელობისთვის და სიკვდილი დასაჯეს. მერე რაც

მიხვდა, ჩემთვის სულერთი იყო; შევხვდი მამას, ძმებს, ერთი წელი გვირგვამი დავეყვი, პარიზში. იქაც სულერთი იყო ჩემთვის, ვეღოვოდ უფერი.

სტივენსი. მაგრამ იმ ზამთარშივე მოუენი ჩამოვიდა პარიზში და თქვენ დაიჭირნებოდა?

თემშლი. (მორიდლად) დიახ. საკლენოში. შემდეგ მიღება გვქონდა ოტლდ „რიიონში“, აღარას ვაშბობ ახალ ლიმუზინზე, მაკრატანული სტილის ვილაზე კა-ფერაში. ერთი სიტყვით უველაფერზე, რაც საჭირო იყო, რომ აიჭრებოდა მთელი ამერიკული წარსული. მაგრამ სიმართლედ უნდა ითქვას, რომ ჩვენ სულ სხვა რადაცით გინდოდა წარსულის ამიკვეთა. ვფიქრობდით, საქმარისია ქორწილი, საჭიროწინი ცერემონიალი, ერთად მუხლის მოყვრა და გინდა და თქმა: „ღმერთო მოგვიტყვი, ჩვენ ცოლივთქმა და მაშინ მოვა სიმშვენი, სიყვარული და მესხივებიდან წარბიხება წარსული. უველაფერი ის, რაც თავის გაღამება (ცლად მერყეობს, სწრაფად აღაპარაკებდა, სხმა უწუდებდა) სიყვარული... მაგრამ გვეგონა, რომ უფრო მნიშვნელოვანი რამე დაგვაჩვენებოდა, ჩვენ ტრაგედია შეგვეკეთა. მარტო ტრაგედია უნდა სიყვარულზე არ ვამყარებდი იმედს, კიდევ არის ძალი, ორი არხების შეტრება რომ შეუძლია — პატიება, დიახ, უთითებოდა ენის იმედი მქონდა რომ მივხვდი: პატიება ადვილია, შეგუებაა ძნელი, რომ პატივებული იყო.

სტივენსი. განსაკუთრებით მაშინ, როცა კაცი მტეტსმეტად თავმოყვარეა.

თემშლი. გვიენი?

სტივენსი. თქვენ ეს კარგად იცით. თქვენი ქმრის თავმოყვარეობას უველაფერის დანგრევა შეუძლია. თუ ვიჩინედი არისტოკრატის კარის მოუტევა დაიწყოვინდა და ტულაბტო მჭდომარეს მიუწერებდი, შეუძლებელი თავმოყვარეობადა გასტანგვას. არა, მოუენი არ არის ისეთი კაცი, ვინცეს რომ პატივის. თითქმის მთელი წლის განმავლობაში ეცუბოდა, ნამდვილიადა ბავშვის მამა თუ არა.

თემშლი. ღმერთი ჩემო!

გუბერნატორი. დაე, თავად მოგვიხიზროს, გვიენი!

თემშლი. მოგვიხიზროს... თქვენ ამას „მოხიზრობას“ ეწიხით? მაზ რად მაქვს გული ასე დაშნული? მაგრამ ახლა განმადვილებდა, ახლა გაიამბოთ ნენსიზე, ჩვენ გვეყრისოში დაბრუნების. საკუთარი სახლში, გემსით არ გვეწინება მითქმა-მთქმის, სირცხვილის, უბრალოდ წარმოგვიდგინა უველაფერი. ოპ, არა, მეტი არ შემეძინა. თქვენ მოუყვით, ძმა გვიენი!

სტივენსი. კარგი (გუბერნატორს) წარმოგვიდგინეთ სტივენსების წყვილი, მოსიყვარულე, ახალგაზრდა. მათი ახალი სახლი მშვენიერ უბანში, მათი კლუბი მხოლოდ უახლოეს პირთათვის, საკუთარი ადგილი უმდიდრეს ეკლსიოლი. და აი, იბადება ბიჭი, მოუკვირდე. დედა კირბობს ნენსის. ნენსი ხდება ძიძა, აღმზრდელი მე-გზარე, თანაშემწე — რაც გინდათ დააქციეთ (თემშლს) ხომ ასეა? გამხნევეთი, თემშლი!

თემშლი. (სულ მორიდლული) დიახ. მე დელოფალი ვიყავი, ნენსი კი ჩემი მესაიდუმლე. სახლში მამაკაცები არ იყვნენ და როცა ხმაავლა ვოცნებობდი, ნენსი მისმენდა წარმოიდგინეთ, საღამოს გათვალეული საათები, ბავშვს სინჯავდა და ორი ქალი, ორი ძველი ცოლიანი საბრბოზე თვათინ მორავნად ხელმოხდა, წარსულს იტიუნებენ და მუდრო საზარტულიში სავანე კოკა-კოლას (გოგინებარის, ატორბელი) ჩვენ ყველას გვეპირებდა ვინმე გულის გადასაშლად. არა მხოლოდ ის, ვინც მოგოსნება და საქციელს მოგიწონებს, არამედ უბრალოდ — ვინმე სულთერი, შესეს გვერდით რომ იქნება და ჩუხად ურის დაიგადებს. მკველდები, შერტყობენ და არამწადებენ. კი აღარ ჩამინდნენ დანაშაულებს, თავის დროზე რომ მათთვის ვინმეს მოესმინა. ახლა კი თავი დამაბნებთ, თავი დამაბნებთ (მთლად ეღუპოკული).

სტივენსი. ახლა მე გაიამბოთ, მერე რაც მოხდა. ჯერ კიდევ დიდი ხნის ადრე, პირველი ბავშვის დაბადებამდე, თემშლი მიხვდა, რომ ქმარმა არაფერი არ აპატა, და პატიება არც სურდა დაიჭმუნებოდა იყო, რომ თემშლის ცოლად მოყვას კარგად და სულ მუდამ მოითხოვდა მისგან მადლობებებს. თემშლი მიხვდა, რომ მორჩა უველაფერი, წარსული გაუვალ კედლად აღმობრთა მათ ში-



რის და მაინც პირველი ბავშვი რომ დაიბადა, გაურკვეველი იმედ-  
და გაურწმუნო... მის ცხოვრებაში მოხდა რაღაც ისეთი, რაც არ იყო  
მის დანაშაულებად დაავაშრობებელი, რაღაც... როსივისაც შეეძლო  
მიეღწა მთელი სიციხეზე. თქვენის შურთვიდა ღმერთს, შინა  
იყო გადატყველდა უკვლავი ბრძანა-წამება. უფრო ეთქვა მტერებ-  
დენ სხიარულზე, რომ უღანაშაული ბავშვისთვის შეიტყვენა აუ-  
ცილებინა, იმედი ჰქონდა, ღმერთი მის ბავშვს მაინც დაითრავდა.  
გ უბერ ნ ა ტ ო რ ი. ბავშვი ნადღებდა ქრისტესან ჰყავდა?  
მაპატიო, ქალბატონო სტევენს.

ს ტ ე ვ ე ნ ს ი. დიან. მაგრამ ჩემს მძისწულს ევეი ამჟამად  
ეპარებოდა — ასე ვანაწეუ საკუთარი თავი. თემელი კი ბავშვმა  
საზოგადოებასა და ქმარს ჩამოაყენა, და თავის შეედომისა რომ  
მოიკონებდა, მხოლოდ ბავშვი შევინა ვეღარ აძლევდა (თემელს)  
და გაქცევა მაშინ მოგივიდათ აზრად?

თემელი დასტურის ნიშნად თავს უქნევს.  
მაგრამ დაიბადა მეორე ბავშვი და დარჩა. თუმცა ძლიერ უქირდა  
ცხოვრება ამ ღირსებულ გარემოში, სადაც თავისი წარსულის დავიწ-  
ყების იმედი ჰქონდა. აღარ შეეძლო ამ ხალხის ფარისცხეობა აუ-  
ტანა, პირში რომ გააპტიებენ, პირს უღანა ლეშუე მოვსვრინან, სა-  
ამურად რომ გიღმიან, თუმცა დაკარგული არიან ავსილი, და ელო-  
ვნიან, ელოვნიან და წგვებან. თუმცა არ იცოდა ახალღმერთსა სა-  
დად იყო მოსაღმრთელი (მეტერ პაუზა) ჰქონდა უბედურება წითე-  
რის უმტერის მძის სახით მოველინა, მაჰ პიტერს გრუბა.

გ უ ბ ე რ ა ტ ო რ ი. მესმის, პიტერს ჰქონდა წერილები და  
შანტავი წამოიწყო.

ს ტ ე ვ ე ნ ს ი. დიან. და თემელმა პიტერს ფული მისცა, და  
საკუთარი თავიც.

გუბერნატორი შეპყურებს სტევენსს.

ინახაც სწორედ ეს უღებოდა. რასაკვირველია, მშენივრად ესმოდა,  
თუ ცოლს დაეთულებოდა, უკეთ მოაგებებდა ქმარს შანტა-  
ვრებას. თემელს... (მერკოვს) დიამა ვეფორბა, რომ ერთხელ და  
სამუდამოდ უსრდა ამისთვის ბოლო მოეღო... პიტერს მაშინ ერთად  
გაქცევა გადაწყვიტა.

გ უ ბ ე რ ა ტ ო რ ი. (თემელს) გაქცევა რაღად გინდობათ?  
თ ე მ ე ლ ი. (წამოღებდა, სულ უფრო და უფრო ძალბული უხდებ-  
და ხმა) მოი, აქ კი უკვლავიერ განგებია და უკვლავიერს ახსნა,  
შემოდინა. აი, იმ უპატიოსნო კაცთან, ზოლის და ბოლის, შეპი-  
ღებდა მოსვენებული ვეფორილავი, დიან, მოსვენებული, მოსვენ-  
ებული ზრდილი და ზნეეთილი საზოგადოებისგან. ევესი წლის  
პატივისა და ეკთლშობილების შემდეგ, როგორც იქნა, შევხვდი  
კაცს, არც ერთი რომ არ აწუხებდა და არც მეორე. კაცს გაბედულს,  
მტკიცეს, უბუნეს, ზნედაცემულს, მაგრამ ამავე დროს ისეთი  
მართლი ბუნებისას, რომ მასში სიწმინდისა და უშუალოდის მავა-  
რი რაღაც შეიგრძნობოდა. კაცს, რომელსაც არ აწუხებდა,  
რომ საჭიროა რაღაც დავიწყება ამ გამორჩობებს. პატივს რომ მიე-  
ზოვა მისთვის, სილას შემომარჯვებდა, კინწესკრთი დღობის ძირას  
მიმაგებდა. და ასეთ კაცთან შეშველილ დაშეგვანა, დიან, დამეს-  
ხინა, რადან მეცოდებოდა — ეგებ ცემით სიკვდილის პირას მი-  
ყუევან, მაგრამ სამაგიეროდ პატიების თხოვნა აღარ დამპირდებო-  
და.

გ უ ბ ე რ ა ტ ო რ ი. ახლა კი შეგიძლიათ გვიამბოთ მკლუ-  
ლობისა. რას აკეთებდა ნენსი ცამეტ სექტემბერს?  
თ ე მ ე ლ ი. (უკანასკნელ ღონეს იკრებს) ცამეტ სექტემბერს?  
ნენსი? დიან, დიან, ნენსის უფუარად და ახლაც ვუფარავარ, დარ-  
წმუნებულნი ვარ, განსაკუთრებით ჩემი ბავშვების უფუარად. მათი  
სიწმინდისთვის. ნენსიმ იცოდა რა ხდებოდა, მაგრამ არაფერს ამბო-  
ბდა, უკვლავიერ იცოდა. ზრუნავდა ჩემზე, როგორც ეს შეეძლო  
მის მოსაზრებულად ვარ. ეთხანს იმედი ჰქონდა. როგორც  
კი პიტერს ფულს მივეცი და დავიბრუნებდი წერილებს — შევინა  
ვიგრძნობდი. მაგრამ მე გაქცევა მიწოდდა პიტერსან ერთად, სხვა  
საუკარნო ცხოვრება, შორს ამ ხალხიდან, ამ რუსებტაბელური  
შეშინებისგან. პოუენი და ბიკი რომ ვაგვამზავებ, პიტერს დავენი-  
შენ პაუენი, როგორღაც ნენსი მიხვდა, რომ ბავშვთან ერთად  
წასადა გადაწყვიტებდა, რომ შინადა ვარ პიტერსნაირ კაცს მივან-  
დო მისი მომავალი, მოინდომა ხელი შეეშალა, და პირველ რიგში

დადამიბადა ფული და წინასწარ მომზადებული ძვირფასი ნივთი  
ში.

თანდათან ქრება სინათლე; თემელს უკან ეშვება ფარსე...  
და სიბუნელში ლაპარაკობს.

ეს მოხდა დამე, ცამეტ სექტემბერს, პიტერი უკვე ჩემთან იყო  
ცოლა ევეწადებოდა, ნენსი ნენსიდან ხელი შეეშალა. დიან, დი-  
ან, დარწმუნებულნი ვარ: ცილი კარს უკან ღდა და ვისცხებდა. რო-  
ცა დანახა, რომ გაქცევის ვაპირებ, ეტყობე უკვლის და უკვლავიერს,  
ვიწვევებ ბავშვებს კი. ნენსიმ საზარელი, გუფორი საქმე გადაწყვი-  
ტა. დიან, დიან, იმ დამეს, ცამეტ სექტემბერს, ჩვენ რომ გვითავალ-  
თვავოდება — პიტერს და მე, ნენსიმ...

მესამეი სურათი

ფარად ნელა ისწენდა და გამორინდებდა სტევენსების მისაღები  
ოთახი. ცამეტი სექტემბერი, 21 საათი და 30 წუთი. ხელმარ-  
ცხნისა და კარადა. ტანისმოსი მიმოფრთხილი იატაკზე.  
ჩანს, რომ კარადელი რაღაც ბეჭერი უძებნიდა. ოთახის შუაში, მაგი-  
დაზე — თემელის შლანა, ჩანათა და ხელთათმანები დევს. აქვე  
მეორე ჩანათაა ბავშვის თეთრფეხისთვის. მაგდალანა, იქვე იატაკ-  
ზე ორი გაბედილი, დვეთი შერკული ჩემოდანია. თემელი ის-  
ინახა უღდა კარადელს, მაგრამ ისევ რაღაც ეძებს. სინათლე რუ-  
ბინობდა, პიტერი კარდა კარადელსან დგას, ხელში პერუარა-  
ვია. პიტერი იცდაბუთი წლისაა. არც დამნაშავეს ჰგავს, არც განგ-  
ლებარს, უფრო — ავტომობილებისა და მაცივრების მოკატერ იღ-  
ბნისა წარმომადგენელს, აცვია უბრალოდ და სადად. მაგრამ სახე  
აქვს თავდაჭრებულს, იოლ გამარჯვებებს შეტრეული კაცისა. წარ-  
მოსადები უმარველია, ისეთი, მეტწილ ქალებს რომ მოსწონთ. სა-  
ზოგადოლო კოსტიუმი აცვია, შლანა კეთისკენ გადაუწვია. პენუ-  
არის ჭიბებში ხელს ურევს, შემდეგ მოსივრის იატაკზე, მოტრიალ-  
ენდა და მეორეხელში ტანსაცმელში რომ გაიხალხლებდა, ფეხის-  
კრთი მოიშორებს. შეჩერებდა, ნაირფერფინან გროვას იმედაცარუ-  
ებულ დაპყურებს. თემელს ახლა აცვია ფოლადქმუნსნილი, მსუბუ-  
ქი პალაო.

ს ი ტ ო რ ი. ნენსი სადღა?  
თ ე მ ე ლ ი. მისი სახლის პატრონს დავურეკე; დალის აქეთ  
არ უნახათ.

ს ი ტ ო რ ი. თავიდანვე ვიცოდა, რომ ასე იქნებოდა! (მაქის სა-  
ხეზე იხედება).

წავიძლი მასთან და დაველოდო.  
თ ე მ ე ლ ი. რისთვის?

ს ი ტ ო რ ი. ხუმრობა ხომ არ არის სახასი დოლარი, ძვირფასე-  
რებზე რომ აღარაფერი ვიქცა! თუ ნენსიმ წილი, ვაძლავდ  
დაარბუნოს, ორენდა ამისთვის სიგარეტით ქუსლების ამოწრა და-  
მპირდეს. რას იტყვი? პოლიციას დავუახსოვ?

თ ე მ ე ლ ი. არა, ნუ წუხლები, გაიქცი.

ს ი ტ ო რ ი. გავიქცი?

თ ე მ ე ლ ი. მო, გაიქცი, თავს უშველი. ფული აღარ არის,  
მე ვეღარ წამოვან. ისა და შენი — ჩემი ქმარის ჩამოსვლას  
დაელოდ და განაგრძე შენი უმსგავსი საქმე. მაგრამ აწყრად მე  
კი არა, მამ მოუწევ შენადგი.

ს ი ტ ო რ ი. ფულიც მინდა მივიღო, ძვირფასეულობაც და  
დამაბეჭო შენც.

თ ე მ ე ლ ი. წერილები ისევ თანა გაქვს?

ს ი ტ ო რ ი. (პაუზის შიდა ჭიბიდან წერტილების შეეკრას ამო-  
იღებს და მაგიდაზე დაადგებს) შემოძლია მოგცე, თუ გნებავს.

თ ე მ ე ლ ი. ჭერ უხედი ორი დღის წინ გითხარი — აღარ  
მპირდებამ-მეთქი;

ს ი ტ ო რ ი. მო, მართალია. მაგრამ ეს იყო ორი დღის წინ  
ერთმანეთს შეპყურებდა. თემელი წერილებს შეეკრას აი-  
ღებს.

თ ე მ ე ლ ი. სასიბებელა მომიცი.





პიტერი ჭიბიდან სასოებელას ამოიღებს, ადვილიდან არ იძვრის, აწვდის. სასოებელა რომ აიღოს, თემპლი იძულებულია რამდენიმე ნაბიჯი მისცენ გადადგას. თემპლი ბუხარს უახლოვდება. პიტერი უხმოვ შეტყუარებს. თემპლი ცოტა ხნით შეჩერდება; ერთ ხელში წერილები, მეორეში ანთებულა სასოებელა უკავია. შენდაც ხახვს მიაბრუნებს და პიტერს შეხედავს. რამდენიმე ხანი მისცილებიან ერთმანეთს.

ნ ე ნ ს ი. მოკადემო!  
პიტერი შეტყუარდება, კარს შემოაღებს.  
თ ე მ პ ლ ი. (წარაფად, პიტერს) დღისი გულისთვის, მასწავლებელია!  
ნ ე ნ ს ი. პიტერი გადის და კარს მიიხურავს. ნენსი და თემპლი ერთმანეთს შეტყუარებენ.

პ ი ტ ე რ ი. აბა, დაწვიო ადრე, შენს ეპისტოლებს რომ გიბრუნებდი, უარს ამბობდი, იმიტომ, რომ გადაწვეტილების შეცვლის საშუალება არ გქონოდა, დაწვი. წერილებთან ერთად ხომ მცემ მომიშორებ?

ნ ე ნ ს ი. ტუთქოვად გადავმდე ფული და ბრილიანტები. თქვენთვის მიწოდდა ხელი შემემშალა. მაშინვე რომ მიგვეცა ფული, იქნებ ულანაგრადი დაბრუნებულყო ჩიკაგოში. შეხედავ და იმ წუთის მიხედვით, ვინც ზრანდება.

კვლავ შეტყუარებენ ერთმანეთს.  
მომიხილოვდი!  
(პიტერი იცინის)  
თემპლი სასოებელას აქრბოს, მოტრიალებს. მაგადასთან მიიღის, წერილებს და სასოებელას სდებს. უახლოვდება პიტერს. პიტერი არ იძვრის. ამ დროის ხელმარცხნივ კარში გამოჩნდება ნენსი. ნენსის ვერ ხედავენ.

თ ე მ პ ლ ი. მამ შენ მოიპარე? მაგრამ ამით არაფერი არ შეიტყულება, ქურდი!

(პიტერი თემპლს ხეკვება) რა გეპარებოდა, ჩვენ ხომ ისედაც კარგად ვგრძნობთ თავს ერთმანეთთან? (გულზე იტრავს) ხომ ასეთ ჩემო თოჯინა?

ნ ე ნ ს ი. ვინ არის ქურდი, მე თუ თქვენ? თუნდაც ის ბრილიანტები. ვისი ნაიფია? ფული? მატურარაჯი? ორი ათასი დოლარი იყო, მე მთავარი — ორასი, პიტერს — ორმოცდაათი. არცაა გასაკვირი, რომ დიდად რა შეუწუხებია თავი. თუნდაც ორი ათასი დოლარად, არც მაშინ იწინააღმდეგება. რა მნიშვნელობა აქვს მისთვის, ფული გაქვთ თუ არა, მანქანაში ხომ თქვენი ნებით ჩაუძვრებოთ. კარგად იცის: ცოტას მოიციდის და თავად უშვით ფულს, რამდენიც დასჭირდება, ქმრის თუ მამის ბრილიანტებსაც მიირთმევთ. იმ არამზადამ ეს კარგად იცის!

თ ე მ პ ლ ი. თოჯინას ნუ მეძიბი.  
პ ი ტ ე რ ი. წითური უკეთ გეზეოდა? მე იმხვე უარსი ვარ? ერთმანეთს მკოცნიან. ნენსი ჩუმიად შეშობის, ჩერდება, შეტყუარდება. აცვიო მსუბუქი, მოდივებულო! პალტო, კაბა, ისეთი, ჩვეულებრივ ძიძები რომ იცემაენ ხოლმე, უწინსაფროდაა, მხოლოდ ჩაჩის მაგივრად ახურავს ფეტრის დამკუმწილი შუაპა, აცისა, როგორც ჩანს.

თემპლი უცებ მოუახლოვდება და სილას გააჩრტავს. ნენსი წაბარკვდება. პალტოს ჭიბიდან ფული და ბრილიანტების კოლონი გადმოვუვდება. თემპლი შერჩდება, ფულსა და ძვირფასეულობას უფურებს. ნენსი განაგრძნობს.

(პიტერი თემპლს ხელს შეუშუებს) წამოდი, გვიადეო აქედან! (თემპლს მიხარის ზემოდან ნენსის შეამჩნევს, უკან გადახტება)

ესაა, ყველაფერს რომ ღუპავს. როცა ცოლი ბრილიანტებშია ჩაფლული, ქმარს კი ჭიბუში წარიღმინი ხარჭისთვის ორ-ორი ათასი დოლარი აქვს, რაღა გასაკვირია, ვიღაც ვიგინდარები რომ გამოსტყუარენ ხელის მოსაპოვებად. ის თქვენი დამაზი ბიჭე არამზადაა. მცემთ, მაინც ვიტყვი — არამზადაა. პირველი არ არის, რომც უნდაც შეხედავ და თქვენც... თავს ტყუილად ნუ იკატუნებთ, კარგადაც გასწოთ. ასეთ ტრედებს იმწამსვე ვიცნობ. მშვენიერად იცით, სიფათი დამაზი აქვს, მაგრამ ვეწვია, ვესლანი. ნეტავ შემედლოს, მითეც მისთვის თქვენი დამაზი ფულები, აქედან რომ წაიჭრეთეულო...

თემპლი სწრაფად მოტრიალებს და ნენსის დაინახავს. ნენსი უახლოვდება.

თ ე მ პ ლ ი. აბა, ერთი გაზედე!  
ნ ე ნ ს ი. ო, ვიცი, ვიცი. წერილები უკვე აღარაფერ ტყუშია! თქვენ ვინაბო, რომ მისარულ ცნობებს დღობრდებოთ, ძალა რომ იგრძნოთ, რის ძალა, რა ძალა! ძალა კი არა — ჭუჭუი გვირდებოთ. დაბა, ჭუჭუი, ძვალ-ბილიში რომ გაქვთ გამჭდარი, რადაც ისეთი წერილები დაწერა მიახრებოთ, რა ვაწის შემდეგაც ამდენი უბედურება მოვიტანა ამ წერილებთან!

თ ე მ პ ლ ი. (ნენსის) შენ რაღა გინდა?  
ნ ე ნ ს ი. აბა, დაწვეთ. ქუსლები სიგარეტით მომიწვით.  
პ ი ტ ე რ ი. წვეული ზანგის დედაკაცი! ეგებ მოიტანა ფული! (ნენსის აცვირდება. ნენსი ჩუმბადა) ან იქნებ არა? აბა ერთი სიგარეტს მოუყიდიო! (ნენსის) ა, ჭოჭოხთვის მამზადა, რად მოხვედ?

თ ე მ პ ლ ი. რამდენი ხანია, რაც მითვალთვალებ?  
ნ ე ნ ს ი. თავიდანვე. წერილების დასაბრუნებლად არც ფული დავკრებდებოდა, არც ძვირფასეულობა. ქალი ქალი უნდა იყოს, მანავს რომ გააკეთებინოს ის, რაც დასჭირდება ის ჩვეთვის კარგადაა ცნობილი. შეგძლოთ პევე მოვეგვარებინათ ყველაფერი, სახლშივე, ქმრის სათევზაოდ გაგზავნა არც კი იყო საჭირო. თქვენ ხომ ბევრი რამ განწავალეს მემფისში. იმ ხელგანებით რომ გემჭმინათ, საუთარი ბავშვებთან დარჩენილით. მხოლოდ მოგენ-ლოვებოდა...

თ ე მ პ ლ ი. (ნენსის თვალს არ აშორებს) არა, არა, ჭერ ამ მაიმუნს გავუსწორებო.

თ ე მ პ ლ ი. მშვენიერ ზნეობას მიქადაგებს ქვეყნის ნათრევი! ჩვენს შორის განსხვავება ისაა, რომ უარს ვამბობ ჩემი ქმრის სახლში მემქობავს.

თ ე მ პ ლ ი. გალი! თავად მოვაგვარებ საქმეს. ყველაფერს დაბრუნებებს.

ნ ე ნ ს ი. თქვენი ქმრის დარდი არა მაქვს. არც თქვენი. მე ორი პატარა ბავშვის ბედელ მაქვსუბებს.

პიტერი ცოტა ხანს ისევ შეტყუარებს ნენსის. ნენსი — არავის, დღას ურჯავდ, მოღუშული, დასაბული, შუგუალი. პიტერი მხრებს იჩეხავს, ჩემოდნებს აიღებს და მთლიანი შუისის სადარბაზო კარს უახლოვდება.

თ ე მ პ ლ ი. მუც ასევე, როგორც გგონია, ბიკი ბებისა რისთვის გავუგზავნე? მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩემი ბავშვები მაღარდებს, მინდა ბიკი მშვიდად წამოვიღებ იმ სახლდან, სადაც კაცს, მამას რომ ეძახის, ყველაწ წუთს შეუძლია მოკპირიანოს და წამოსძახოს: „ჩემი შვილი არა ხარო“. ვეციდენება ჰოუენი ამას რომ ამბობდა...

პ ი ტ ე რ ი. კარგი. იცოდე ფული წარათვი! თორემ მე თვითონ მოველანარკავებო!  
(მიღის მაგივრათან, სასოებელას აიღებს, წასვლას აპირებს, უცებ შეჩერდება, მერყეობს, წერილებს უფურებს) უკეთესი იქნებოდა, რომ თან წამოიღო!

ნ ე ნ ს ი. (აწვეტირებს) კარგად მესმოდა რომ უარყოფლით, ისიც კარგად მესმოდა... მზაზობდით, თავს იცავდით, ეწინააღმდეგებოდით! საუთარი თავისთვის კი არა, ბავშვის გულისთვის! ახლა

თ ე მ პ ლ ი. წაიძი.  
პ ი ტ ე რ ი. (ნენსის) ყოველთვის მზადა ვარ, მიამუნო, ჩლიქები მიიჭწვა, თუნდაც ისე — უსახელდოდ, თავშესაქცევად (ორივე ჩემოდანს აიღებს, კარს გამოაღებს, ზღურბლზე შეჩერდება, თემპლს მიუბრუნდება) აქვე ვიქნები, თუ გადაწვეტილებას შეიტყულო.

გაღის, და იმ მომენტში, კარი რომ იხურება, ნენსი ყვირის.



კი გინდათ უველაფერი მიატოვოთ, უველაფერს მიაფურთხოთ.  
 თ ე მ ჰ ლ ი. მივარდობ?  
 ნ ე ნ ს ი. დიას. ბიჯის ვეღარასოდეს ვეღარ ნახათ, ეს ხომ  
 კარგად იცით? განა ასე არ არის?

თემპლი არ პასუხობს.

თი, ასე მოავგარბთ ბიჯის საქმეს. გოგონას ვიღას უტოვებთ?  
 თ ე მ ჰ ლ ი. არაფის. ექვსი თვისა. თან წაიუყვან.  
 ნ ე ნ ს ი. რაღა თქმა უნდა, ვეღარავს დაუტოვებთ, ვერავის  
 თვით მამოს. ექვსი თვის ჩვილს ვეღარავს დაუტოვებ თან ხომ არ წაიუ-  
 ვანისი გამოდის რომ აკვანთოვ უნდა მიატოვოთ ცუტა ხანს იტი-  
 რებს, მაგრამ დამწვდიდით, ძალზე პატარა, დიდხანს ვერ იტი-  
 რებს, ასე არაფერ გაიგონებს, არაფერ მოვა საშუალოდ. — სახელი  
 ხომ შემდეგ კვირამდე იქნება დაეცელი, იმ დღემდე, სანამ პოუენი  
 დაბრუნდება. დაბრუნდება და მა დროისთვის უველაფერი მოვარე-  
 ბული იქნება, ბავშვი ღარი იტირებს და დედა ბოლოს და ბოლოს  
 შეუშვებოდალ შეშვებს დროსტარებას.

თ ე მ ჰ ლ ი. პატრო მომპოვოდა?

ნ ე ნ ს ი. (საგარბოდან პატროს აიღებს, აწვდის) სცობს თან  
 წაიუყვანოთ. გასვლით რატომ პოუენს და მამათქვენს ფულები რომ  
 ააღვლით, მართლაც ასე ზნობია... ხოლო საუვარელი თუ იფიქრებს,  
 საქმად აღარ ვიბეჭდობო ფულს, ბავშვინად გამოვადებთ.  
 მაშინ შეგიბრუნებ რომელიმე ხახვს, კართან მივტოვებ, და  
 იქნებით თავისუფალი. მაშინ მტერი გზა აღარ გეკნებთ, თავშესა-  
 ფარს მემოხვებო მოძებნით!

თემპლი შეკრთება, მაგრამ მაშინვე თავს შეიკავებს.

გამარტოთ, გამარტოთ თუ გნებავთ! ან იმ არამზადს დუშა-  
 ხეთ, მანქანაში რომ გვლოდებთ, და ქუხლები სიგარეტით მომი-  
 წვით. როგვეს ვიბარათ, რომ სწორად ამისთვის მოვედი. აი!  
 (ფხვს წამოსწევს).

უკველი ღონე ვიხმარე, შემოდინა ესეც ცვალო!

თ ე მ ჰ ლ ი. უქანსეწელად გეებნები — გაჩუმდი!

ნ ე ნ ს ი. გაჩუმდები. (გაუნძვრევლად, თემპლს აღარ უყუ-  
 რებს, მტკრულდენ ეტუტოა ტონისა და ეესტ-მისიის შეცვლა, ჩანს,  
 რომ თემპლს უკვე აღარ მიმართავს) უკველი ღონე ვიხმარე, ვეცა-  
 დე ვეცადე რაც კი შემიძლო. ხომ ხედავთ!

თ ე მ ჰ ლ ი. არაფერ არ გეცაპოვება. უკველიწარად მემუქერ-  
 ბოდი. ფულიც კი მოიპარე, გასაკვეად რომ მქონდა შეხანული,  
 დიას. არც არაფერ იტყვის — ხელს არ უშლიდათ. ფული აკრიფეთ!

ნ ე ნ ს ი. თქვენ ხომ თქით. აღარ მჭირდებათ?

თ ე მ ჰ ლ ი. აღარ მჭირდება. აკრიფეთ.

ნ ე ნ ს ი. არც მე და მჭირდება.

თ ე მ ჰ ლ ი. სულერთია, ფული აკრიფეთ, შეგიძლია მომავალი  
 კვირის გასამრტელო აიღო.

ნენსი იბრება, ფულს აიღებს, ძვირფასობების კოლოფში  
 ჩააწყობს. უველაფერს ამას მაგიდაზე დალაგებს, თემპლი მშვი-  
 დდება.  
 ნენსი თავს აწევს, შეხედავს.

ენუსხვარ, — მინდა ვთქვა, ძალიან ენუსხვარ. — რომ გაგარტ-  
 კი. მუდამ ყოველი იკავი ჩემს და ჩემი ბავშვების მიმართ. ძალიან  
 მშველიდები. ჩემი და პოუენის შერტებებს ცდლობდი. მაგრამ უვე-  
 ლა, ვინც კი ჩემს ამბავს გაიგებდა, მიხედებოდა, რომ ჩვენი ერ-  
 თად ცხოვრება შეუძლებელია.

ნ ე ნ ს ი. არა, მე ასე არ ფიქრობ. ანდა რა მესაქმება, ვინ  
 ვარ, თქვენი რა ვარ, ვიღაც წაგინ დედაკაცი... თუმცა კი გმად-  
 ლობთ, რომ შემეცდვით...

თ ე მ ჰ ლ ი. ნუ ამბობ ასე, ნენსი. შენთან ყოფნა უკველივის  
 მსიამოვნებდა.

ნ ე ნ ს ი. თქვენი ორი ბავშვი, აი, რა არის მთავარი.

თ ე მ ჰ ლ ი. გიყრამადა ბავშვებზე ლაპარაკს.  
 ნ ე ნ ს ი. მოითმინეთ. კიდევ ერთხელ უნდა გითხრობ: ნამდვი-  
 ლად აპირებთ გაქცევას?

თ ე მ ჰ ლ ი. სხვანაირად არ შემიძლია.

ნ ე ნ ს ი. კარგად იცით, სულ უთუკო ვარ. გასაგებად მიზნა-  
 რით, კარგად რომ ვივხვდები. მიზნარით — „დიას, მართლა გავიქ-  
 ცევა!“

თ ე მ ჰ ლ ი. სწორად გაიგე დიას, ასე მოვიქცევი.

ნ ე ნ ს ი. ფულიანად ან ფულადობ?

თ ე მ ჰ ლ ი. ფულიანად ან ფულადობ.

ნ ე ნ ს ი. ბავშვებს რომ დაუღუპათ?

თემპლი არ პასუხობს.

თქვენს ქმარს უკვე ეკვი ებარება, რომ ბიჯი მისი შეიღია. თუ  
 წახალბო, ამაში დარწმუნდება, შეზოწოდება და ბიჯი ცუდ დღე-  
 ში ჩაჯარდება. გოგონა? ხელში რომ მოიგებებს ის არამზად, მიუღ-  
 ლობს უველაფერს გამოსტეუებს და მერე ბავშვს ქუჩაში გამოა-  
 დებს. ვინდა, რომ ბავშვიც გაიგაწოვს? ან დაიღუპოს? გინდათ  
 რომ შეიგარბონ სირცხვილი, როგორც მე და თქვენ, როგორც მე  
 და თქვენ? თქვენ ხომ იცით, რა არის სირცხვილი, სულერთია და  
 უმსახურებელი თუ დამსახურებელი. და არც გინდათ, რომ მის-  
 გან ბავშვები დაიკოვან? ჩემზე უარესი ხარის! დღობია მოწმე,  
 რომ ჩემზე უარესი ამ ქვეყანაზე არაფერ შეგონა. აღა, თქვენ ისიც  
 არ იცით, რაც იცის ჩემწარაშა უწინდურმა დედაცემაც კი, არ  
 იცით, რომ პატარა ბავშვები არ უნდა გატარდნოთ შუბა და სირც-  
 ხვილმა. მომლოდო მაგანაა საქმრო მათი დაცვა. უველისი ან იმა-  
 თი მინც, რომლებიც დედაცე შეიძლება, თუღვც ერთობ. მაგრამ  
 ამ ერთობისთვის უველაფერი უნდა გაკეთდეს. თქვენ, თქვენ კი ორ-  
 ვეს მიტოვებთ აპირებთ, ლაფში ამოსთხოვით. ლაფში, ჩვენთვის  
 კარგად რომ არის ცნობილი. როგორ დაიღუბება. ნუთუ ერთის გა-  
 დარჩენას მაინც არ შეუცდებით?

დაყინებით შესტყვიან ერთმანეთს.

მიზნარით, ნუთუ ხინდის არ გეკნებთ?

თემპლი შეუხვდება ნენსის. მანქანის საყვირის ხშირი ხმა  
 ისმის.

თ ე მ ჰ ლ ი. დიას, სწორად ასე მოვიქცევი, ბავშვები გარე შე-  
 მარტებზე. ახლა კი წაივარო!

თემპლი სწრაფად მიდის მაგიდასთან, ორ თუ სამ ნანქოტს  
 აიღებს და ნენსის მიანწვდის. დარწმუნდა ფულს რომ მოავარ-  
 თებს, მაგიდაზე ხელჩანათას აღრებს და გახსნის. ნენსი სწრა-  
 ფედ გაეჭურება საბავშვო ოთახისკენ. თემპლი შეგუბრებს,  
 ერთ ხელში ფული და მერე ხელში გახსნილი ხელჩანაა უკა-  
 ვია.

სად მიიბრუნა?

ნ ე ნ ს ი. (მიდის) ვნახავ, იქნებ ბავშვს რამეში ვპირდები.

შეჩერდება და ისე უქანაურად შეხედავს თემპლს, რომ  
 ეს უქანსეწელად გეშვდება და უურადლებო აკვირდება ნენ-  
 სის. ნენსი ისევე ლაპარაკობს, როგორც ადრე და მხოლოდ მერ-  
 რე გახდება ნათელი. თუ რას ნიშნავდა მისი სიტყვები.

უკველი ღონე ვიხმარე, უკველი ღონე ვიხმარე, უკველი ღონე, რაც  
 კი შემიძლო, ხომ ხედავთ.

თ ე მ ჰ ლ ი. (მბრბანებულად) კმარა, გაჩუმდი!

ნ ე ნ ს ი. (წყნარად) კარგი. ჩუმად ვარ.

საბავშვო ოთახში შედის. თემპლი ფულს ხელჩანაში შეი-  
 ნახავს, ატრახავს და მაგიდაზე დადებს. შემდეგ ბავშვის საგნე-  
 ბიან ჩემოდანს მიუბრუნდება, განიჩავს, შემდეგ ძვირფასუ-  
 ლობის კოლოფს ჩაღებს ჩემოდანში და დაკეობს. საბავშვო  
 ოთახის ჭურბოზე ნენსი გამოჩნდება, დარბაზს გაავლის, მო-  
 პირდაპირე კარისკენ მიემართება. თემპლი უყურებს.

თ ე მ ჰ ლ ი. ნენსი!

ნენსი შეჩერდება, და დგას შემოებრუნებულად.

ჩემუც უღვდნე თუ იფიქრებთ ისევ ისე ჩემი დია ხარ.

ნენსი ელოდება. ერთ წერტილს მრეკვია, ვეღარავს ხე-  
 დავს.

თუ რამე გამოაშკარავდება, ვიტყვი, რომ შენ უკველი ღონე იხმა-  
 რე, რაც კი შეგიძლო. მართალი ხარ: საქმე წერილები როდია,  
 მთავარი მე ვარ, მე ვაგებ სასუხს!





ნენსი ზღის,  
ნახვამდის, ჩემო ნენსი!

ნენსი კარს უახლოვდება.  
განსაღებო ხომ გავქვს. ფულს დაგიტოვებ აქ, მაგიდაზე, აიღე...  
ნენსი გაღრმავდა,  
ნენსი!

ახსუბი არ არის. თემლის რაღაცენი ბუნს კარს უუტრებო,  
შემდეგ მისივე კვეთ ნენსისთვის განკუთვნილ ფულს და-  
მადგანს. მაგიდიდან საბანს აიღებს და საბავშვო ოთახისკენ  
გაეშურება, და განისის შემზარავი კვილი. ნენსი კვლავ გა-  
მონრდება. სინათლე ნელა ქრება და სანამ არ ჩამობნელებდა,  
თემლის კვილი ისმის დიდხანს.

**მემაქვს სურათი**

თორმეტი მარტი, 3 საათი და 9 წუთი. გუბერნატორის კაბინე-  
ტი. თემლი მუხლმორეკლია. აქვეა სტივენსი. პოუენი ახლა გუ-  
ბერნატორის ადგილას დგას. გუბერნატორი წასულია და თემლმა  
ჭერ კიდევ არ იცის ეს ამბავი.

თემლი. (ისევ მუხლმორეკლია. ბნელში ლაპარაკობს)  
მორჩა და გათავდა. ზოგადი პოლიცია. ნენსი ჩამობნელებულ სამ-  
საჩუქლოში იქნა და მოიქცა: „დაიბ, უფალო, ეს მე ჩავიდინე“.  
მე მათთან ვეაყი. მე ვიდექი, ნენსი იქნა. იმ დამეს ჩვენ ორი-  
ვენი, მიტოვებულნი და სამუდამოდ დაღუპულნი უზომოდ ვმზო-  
დით. უველდურის ვაკეთებდი. რასაც მიბრძანებდა. ეს მე დავრეკე  
პოლიციაში. პოლიციიდან რომ მოვიდინე, „ეს მე ჩავიდინე“, თქვა  
ნენსი. და მაშინ მე გადაწყვიტე გაეშურებულაყი და დღემდე  
ვდღობდი კიდევ.

სინათლე იწოება. ნელა იხსნება ფარდა.

ნენსი წაიფანება. ისე წავიდა. არც კი შემოხმებდა. ციხეშიც სულ  
ამას იძახდა: „ეს მე ჩავიდინე. ეს მე ჩავიდინე“. დაიბ, ეს ნენ-  
სი ჩაიღინა. მაგრამ ნაღვლილი დამნაშავე ვინ არის, სინამდვილეში  
ვინ არის მკვლელი. თუ არა მე, მე, მე! და ჩემს მაგივრად იგი  
უნდა მოკლეს!

სტივენსი დაიბრება, მხარზე ხელს მოკიდებს, წამოდგამს  
სისხვს. თემლი ეწინააღმდეგება, თავდაბრიალი.

სტივენსი. თემლი, ადექით!

ცილილოს დაეხმაროს. მაგრამ თემლი მის ხელს მიიშორებს  
და თავად წამოდგება.

თემლი. ცოცხალი დარჩა, არა, ძია გვიან? (თავს არ აბრუ-  
ნებს, ფიქრობს, რომ გუბერნატორი აქნა და მას ულაპარაკებდა)  
თქვენ ახლა ნენსის გადარჩენა, დაწვეწვეწული ვარ, მიახლოება,  
მიახლოება! თქვენი ერთი სიტყვა საკმარისი იქნება!  
(მიტრიალებს და გუბერნატორის ადგილას პოუენსს დიანა-  
ხავს, გაშეშდება).

პოუენი. რა სასიზღრობაა!

თემლი. (სტივენსს) რატომ, რომ სულმოდამ ცრობთ?  
რა გაძლიებთ? იქნებ სამართლიანობა, რაზეც ასე დამაზად გო-  
ვარ დაპარაკი. თუმცა რატომაც არ უნდა ცრობდით? პირველ-  
მა მე დავიწყე არა? (პოუენსს) ტყუილად იმდობოდი, შენთანაც ვიტი-  
ყოფი უველდურს.

პოუენი. ნენსი ერთმანეთს უნდა დავამდვილო ჩერ კი-  
დეც მაშინ, რვა წლის წინათ. გუბერნატორის კაბინეტში კი არა,  
დედამწიფის სულ სხვადასხვა კუთხეში, სადაც კვესტინელი (სტი-  
ვენსს) კმაყოფილი ხართ, არა? უველდური თქვენი სურვილისამებრ  
მოხდა. რა დაარქვით ამას?.. პო, გამახსენდ—ქვეშარტიბა (თემლს  
უუტრებს) ხომ მშვენიერია ეს ქვეშარტიბა!

სტივენსი. ამგვრად გიხვებ გაუმდებ.  
პოუენი. პო, მართლა, ქვეშარტიბის გულისთვის, მთელი  
რით სდარის წერილობა? ვუტრებო, ახლა უფრო შეეცდება ის  
არაშადა, რომ მომივიდოს, მაგრამ კუჭაში წააგებს, ასეო ნაგავში  
ძვირს არ გადავიხდი.

(საწერ მაგიდას შემოუვლის და მიემართება იმ კარისკენ, რომ-  
ლიცა შემოვიდა).

სტივენსი. წერილები მე მაქვს.

თემლი. გაოცებული შეხედავს სტივენსს. პოუენი შეჩერდება.

თემლი. ხომ გახსოვო, წერილები მაგიდაზე ეწყო. ნენსი იდო  
და მე გადმომაქა.

პოუენი იცინის მშრალად. გაბოროტებულა.

პოუენი. მაშ ასე, უველდური რიგეა. ცოცხალია დანაშა-  
ული აღიარა, შინაგონებმა მარცხი განიცადა — მშვენიერად მოგ-  
ვარად უველდური. მართალია. ბავშვი გეს მივანდებ და მოკლ-  
ფიქრობდა, რომ ამით უველდურის გამოსწორება შეიძლებოდა. სხვა-  
თა შორის იმ დღისა ჰქონდა თავისი დღეცა — ბავშვით ბავშ-  
ვის სიცოცხლე გამოისყიდა. მეც ხომ უნდა დამდომოდა ძვირის  
ახეი კეთიან ცხოვრება, რომელიც მხოლოდ შინაგონების სწოლ-  
ში განვიღეს ტიპობს. ერთი სიტყვით, გადვალბით უფალო, უგ-  
ვრობით წმინდაო ნენსი ჩემი შვილის მოკვლისთვის, რამეთუ თქ-  
ვო მომხიბლავთაყი ჩემი ცოლის კეთილშობილებით. (ისევ უმხიბ-  
რულად იცინის).

თემლი ქვება. წელგამართულია და საღდაც შორს იუტრება  
უახროდ.

მართლაც რომ უველდური საუცხოოდ მოგვარდა. უველდური  
მშვენიერად. ბატონებო!

სტივენსი. ზოგი რამ კიდევ დარჩა მოსაგვარებელი.  
პოუენი. ბრავო! გართობა კიდევ არ დაგიმთავრებია? კი-  
დეც ვინ უნდა მოკლან თავშესაქცეად?

სტივენსი. ნენსი.

პოუენი. ნენსი? პო, მართლა, მოახრჩობენ, რა თქმა უნ-  
და. ვიმდებოდა, ვახსენ მოადენს მისი კისრის მღებში ორი რის-  
კიანად ერთი ხომ მაინც დაიხსება. შესანიშნავი თანაფარდობა,  
მოწვეულ ღმერთს მტებს ვეღარ მოიხოვ (თემლს შეჭურებს ზიზ-  
ლითა და სტივენსი კიდევ ერთი სიტყვა უნდა მოგვარებ. მინდა  
ვიცოდე რა სწერია იმ სანაქებო წერილებში. რადგან აქ აღსარების-  
თვის მოსულხარო, ცოცხალი უნდა ვიღარო — თავის ნაპიბით  
თემლმა ცნობისმოყვარეობა გამოიჩინა. ვუტრებო, ფრად ამა-  
დღელებზე წერილმანებს ამოვიკითხავ. ჩვენი მხარული უტრინე-  
ბის დროს კი სხვაგვარად მთავრებოდა, შეიძლება ითქვას ჯორჯ-  
დოკტალებულად, რამდენადაც შეიძლება ადამიანი მოკრძალებუ-  
ლი იყოს ბავშვის ჩახახვი წუთებში).

სტივენსი. პოუენ, გარულდი!

პოუენი. ბუნებრივია, ვუტრებო, ეს აღზრდის შედეგია-  
მეთი, იმ აღზრდის, ორ სკოლაში რომ მიიღო — კოლეჯა და  
სარისკოში. და იმგვარად სურდა მეორე სკოლის დაეწვეება, რომ  
დაუსრულებელი პირველ იხსენებდა. ჩემთან გამოცდის აბარებდა,  
სხვადასა კი... (სტივენსის ვესეს შეაჩნებს) კარგი, კარგი, ჩემო  
ბატონო, დამშვიდდით! მაგრამ ხომ დამთიანებებით — საწყე-  
ნია, ასე რომ მოხდა. ჩემი წყალობით მემფისში აღმოჩნდა, მე კი  
საზღაურს ვიხდი — მის ბრყინაყად ვანათლებს საყოფის ვიზ-  
ვიტ.

სტივენსი. თუ არ გაჩერდები — ვაგარტამ, პოუენ.

პოუენი. არა, არ გაჩერდები. საინოების განსახიერება  
იყო ჩემთან. მხოლოდ ჩემთან... (უცებ აკეთიანდება, თუმცა მთ-  
ბრუნდება) სხვებთან კი მრუბოხს განაგრძობდა (სტივენსი მი-  
ვიარდება, პოუენი ხელებს დაუჭერს) თავს ნუ დაიღობ, გვიან!  
(უუვლავს) რვა წლის თავშეკავების შემდეგ დამობრუნდა ძალა  
და ვუტრებო. და ამით ვინაგრებობ, რომ ჩემი ცხოვრება გავ-  
წმინდე ყოველგვარი სინამდვილისგან (ორივეს უუტრებს და  
ყრულ ლაპარაკობს) მე თქვენ ორივენი მძულხარო (თემლს რომ  
მიუბრუნდება, ჩაიყინება) მშვიდობით, თქონა.



სტივენსი. პირველ რიგში ეს სახელწოდება თავმოყვარეობა უნდა მოიწოდოს.

ჰოუენი. რაღა თქმა უნდა! ჩასაკვირებელია (ჯარისკენ მივ-მართობ).

თემალი. (უცებ ფეხზე წამოდგება) სად მიდისარ?

ჰოუენი. გამოსართობდა. თუ დაღვრა არ დამავწყნა ამ რვა წლის განმავლობაში. თუ ხევა რამე შეგიძლია შემომთავა-ზო?

თემალი. ბიკი სად არის?

ჰოუენი. ჰო, ის, რომელიც ცოცხალი დარჩა? (სტივენსს) თქვენთანაა, სახლში, თქვენს მუდღელსთან, რაო, საშიშია? თქვენი ცოლი ხომ არ ხოცავს ბავშვებს? (მტკიცე ნაბიჯი კარისკენ მი-დის).

თემალი. ჰოუენ, არ მიმატოვია

ჰოუენი გარის, არ უნახებებს.

ღმერთო ჩემო!

სტივენსი. წავიდეთ.

თემალი. (გარისდებულ) ხვალ, ხვალ, ხვალ და კიდევ ხვალ.

სტივენსი. დიახ, ხვალ ყველაფერი თავიდან დაიწყება. ისევ დაამტყრებს მანქანას, და ისევ დასჭირდება პატიება, პატიე-ბა რვა წლის განმავლობაში, სანამ კიდევ რამეს დაანგრევს (ხელს მოკიდებს ხელზე). წავიდეთ, თემალ, უკვე გვიანია.

თემალი. (ცინიანოდმდგება) გუბერნატორმა რა თქვა?

სტივენსი. გუბერნატორმა თქვა: „არა“.

თემალი. რატომ? ხომ ყველაფერი გაიქცა?

სტივენსი. შეწყალების უფლება არა აქვს.

თემალი. შეატის გუბერნატორს? რომელსაც კანონი ანი-ქებს მსჯავრდებულის შეწყალების სრულ უფლებას!

სტივენსი. მხოლოდ მართლმსაჯულებას არ უფლებაა ამოიღებდეთ, ნამდვილად შეუძლებელია ნენსის დაცვას, როგორც შეშლილის და აქ მოსვლას არ გამოულებლით.

თემალი. მარტო მე კია — ჰოუენიც აიძულეთ, თუმ-ცა მაყვის როგორ მოახერხეთ (უყურებს) აი, თურმე რად აღმო-წინა დაქანდაწი რაღაც უწყისობაში, შემდეგ საბურავის გამოსა-ცვლელად შეურყიანეთ. თქვენ ტელეფონზე აქ მესთან და ჰოუენი მო-ვიდა და მაინც უშედეგოდ. ტემპორიტების, სამართლიანობის მუ-ლიხთისი! რა საქირი იყო — ნენსი მაინც უნდა მოკვდებ.

სტივენსი. გუბერნატორს არაფერი უთქვამს მართლმსა-ჯულებასზე. გუბერნატორი ლაპარაკობდა პატარა ბიჭზე და მისი მომავალზე, თუ თქვენს ჰოუენთან ერთად მასთან დარჩებით. ნენ-სიმ ყველაფერი გაქრია, ბიკი რომ გადაგჩინა. უკიდურეს საშუ-ალეობასაც მიმართა. ნენსი ახლა განიცხლებულია და დაღუპული.

თემალი. ყველაფერი მივატოვებ — ოჯახი, ბავშვები, ნენ-სიმ თქვენ ხსომ ვიზიზიბათ?

სტივენსი. ნენსიმ ყველაფერი გააკეთა, რომ თქვენ ისინი აღარ მიტოვებო. და რომ ასეთი — ამას დამტყიცებს პარასკევ დი-ლით.

თემალი. მარასკებს! რა შვიი დღეა. გვირ, რა შემზარავი დღეა! ნეტავ ეპატებიანთა მისთვის, და ამით ყველაფერი დასრულ-დებოდა. ჰოუენს შეშლილ გულდამშვიდებით გამოკვამდე უჭამნი, და მანამ მეც წავიდეთ. მაგრამ გვიანია; ყველაფერი დასაზივ-და და ცხოვრება მაინც უნდა განვაგრძო — ხვალ, ჯეგ და ასე; სახუდამოდ...

სტივენსი. წავიდეთ, თემალ, წავიდეთ...

თემალი. (ცინიანოდმდგება) ზუსტად დიდობითაა, რა გიბა-სუხათ, ვიცი, დღეს არაფერი უთქვამს...

სტივენსი. ერთი კვირის უნაჩ მანცნობა...

თემალი. იმ დღეს, დღემე რამ გამოგავანათ, რა თქვა? სტივენსი. თქვა, რომ იმ უნესურს ძალუფლებებს, რო-მელიც მას გააჩნია, არაფრის შეცვლა არ შეუძლია. ვერ გააუ-ქმებს განაჩენს, რომელიც ნენსიმ დაამზებურა თავის საზარელ სა-ცოცხლო, თავისი უხადრეუი, დაღუპული, არაფრად კეთებული სი-ცოცხლო.

თემალი. (დაბნეული) მაგრამ ნენსი ისევე დიდობილია, ისე-თი მოსიყვარულე. დამის ორ სახაზე აქ მივდი, როგორც ჩანს, იმტომ კი არა, რომ ნენსი გადაგჩინა, არამედ იმისთვის, რომ

უცხო ადამიანის თვალში ქრისთვის აღსარება მეტკა, გამეხსი-ლავა, რასაც მიღეს ეს წლები ვნადავდი. მხოლოდ იმტომ მიტოვ-ეხსი, რომ გეგმავდინებო.

სტივენსი. დიახ, სწორედ ამიტომ, თემალ, მაპატიეთ, რომ აქ მოვიყვანე, მაგრამ ეს საქირი იყო იმისთვის, რომ ნენსი მარტოდ არ დაჩენილიყო. დეი, მისმა გუფრამ მოქმედებამ სარ-გებლობა მოიტანის, დეი, იმ ქვეყნადაც დაიქცა. გადაარჩი-ნის პატარა ბიკის მომავალი. აი, აქ რისთვის მოხვედით.

თემალი. კარგი, ეს უკვე ვაგაუთეთ: ახლა ხომ შეგიძლია შინ დაბრუნება?

სტივენსი. დიახ, მაგრამ ჭერ ნენსის სახანავად წყავთ.

თემალი. ჩვენი მიაღეთ და ვეცხეთი, რომ ჩამოარჩინებენ? სტივენსი. ნენსის არ უნდა, რომ შეიწყალონ. მაგრამ შეიძ-ლებია რაღაც იმედო აქვს, შეუნდობელი იმისი ნატამალი.

თემალი. წავიდეთ ნენსისთან, აუცილებლად წავიდეთ. (ჯარისკენ წაბარბაცდება, სტივენსი მიეშველება. მაგრამ თემალს ხელს გათავისუფლებს და ისე მიდის, სხამარტულითი ლაპარა-კობს თავისთვის) ნენსისთან წავიდეთ რომ ჩემი სული გადაარჩი-ნოთ... თუკი მე ის გამაჩნია... თუ არის ღმერთი, რომელიც მას უშეშებ... თუკი ღმერთი მოისურვებს ჩემი სულის გადაარჩენას...

მეშვიდე სურათი

თორმეტი მარტი, 10 საათი და 30 წუთი. ციხე. მნახველთა დარბაზი პირველ სასაუბლე. მარცხენაა საცხიო კანცელარიის კარი ვებერთელა საკაბითურთ. სივრცეში, ქუჩის მხარეს — სქელ-გისიანის ერთადერთი ფანჯარა. ხელმარტვნი, მეორე კარი გაი-კრიალბებს და შემოდის სტივენსი, რომელსაც შემოკუევა ციხის ზედამხედველი. სტივენსს ისევე აცვია, როგორც ეცვა მეტყვის სუ-რაიში. ზედამხედველი უწყიკავდა, უსაყულო სერანგეშონილი. ფეხზე, მუხლებზეთი ჩამოკონწალბებული აქვს გასაღებების შე-ვირა — იმეგრად, როგორც ფინგერში დაკავთ ფარანი. შემოვა თუ არა, კარს მხარტვას. სტივენსი იქვე კართან მდებრდება. დაიჭი კარს ჩაქეტებს.

ბანი ტაბსი. ახლა კი პატომარს მოვიყვან.

სტივენსი. დეიდაცეთ, სანამ ჰოუენ სტივენსი არ მო-ვი. განყარვლებია ხომ გაკეთით?

ბანი ტაბსი. დიახ, ჩემი ცოლი მასს უნებრებს, შემოი-ღლია კანცელარიიში დავუცდილო.

სტივენსი. არ არის საქირი, პატომარი თავს როგორ გრმობს?

ბანი ტაბსი. თვინიერია და ჩუმი. „დეიახ, ბატონო“, „არა, ბატონო“. ვინ იფიკრებდა, რომ ამ მძორს შეშელო მოცელა...

სტივენსი. თქვენ უთხარბო, რომ ჩვენ მოვოდლით?

ბანი ტაბსი. არა. მგინი ეშხალებო...

სტივენსი. ეშხალებო?

ბანი ტაბსი. თავი მოკუავს წესრიგში. ხვალ დილით გახა-ლებენ. პატარა ოკუპაციია. დაფიკრებენ კი მოითხოვს. ერთი სიტუ-ვიო, ეშხალებო. მღვდელი მოითხოვა.

სტივენსი. თქვენთვის არაფერი არ უთქვამს შესალო შეწყალების თაობაზე?

ბანი ტაბსი. შეწყალების? რომელი გუბერნატორი გაბე-დავს შეიწყალის მცელიო, რომელმაც ჩელი ბავშვი დაახრია. ჩვენს თანამოქალაქებს სამართლიანოა უყვართ — ციხეს დაფა-წვენ. ამ კვირაში თქვენ ყველაფერ ნახულიბითი, რამე სათქმე-ლი რომ მქონიდა, ადვოკატს მიმართავდა და არა ციხის ზედამხე-ველს (რომისმოყვარეობა დეტეუბა სახეზე) მართალია, მეტრ, რომ გუშინწინ ზანგ პატომრტოთან ერთად მღერდიო?

სტივენსი. მართალია.

ბანი ტაბსი. თქვენ სიმღერა გვიყვართ?

სტივენსი. არა, მაგრამ მშველის ხოლმე. ხანდახან.

ბანი ტაბსი. ეს კარგია, მეტრ, ჩვენი კონსტიტუცია ამტკი-ვებს, რომ ჩვენ ყველაში თავისუფლინი ვართ. როგორც ჩანს, ზან-გებხაც სკირდებთ დაზმარება; ისინი ყოველ საღამოს მღერაინ. ცი-ხე კი არა, საოპერო კლასია. ამასთან — სუყველა ბარტიკონები





არაან, როგორღაც მონოტონური გამოდის. ჩვენ ერთი გემოვნები-  
სა ვართ თუ არა, არ ვიცო. მაგრამ შე უფრო ბანები მომწონს. შე-  
რისი უნდა გთხოვო; რომელიმე ბანი მოუყაროს. მაშინ გუნდი შე-  
იკვება. მტერ, თქვენ ბარბატონი გაქვა?

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. დაბ.

ბ-ნი ტ ა ბ ს ი. საწუნია ისინი თქვენზე ამბობენ: „კარგი  
თორავა, სიმღერა შეუძლია“. ცუდი თითარები არსდგენ მდგ-  
რინა, ასე უფრობენ. ზანგებს საუთარი შეხედულება აქვი, არა,  
მტერ? რაღა თქმა უნდა, უსაფუძვლოდ არ უყარაბართ. თქვენ სა-  
სამართლოზე არა მარტო იცავდით ზანგის ქალს, არამედ თქვენი  
ახლოდების წინააღმდეგეცად გამოხედით — ამ ზანგის დედაქა-  
ცმა ხომ თქვენი ნათესავი ბავშვი მოკლა. თქვენი შვილოშვილი, შე-  
იძლება ითქვას. იშვიათი შემთხვევა, და მე...

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. მხოლოდ ზანგები გვათ?

ბ-ნი ტ ა ბ ს ი. თითქმის. ეს ქუჩიდანაც კარგად მოჩანს, რო-  
ცა ზანგის ხელებს დაინახათ.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. ხელებს?

ბ-ნი ტ ა ბ ს ი. დაბ. ხელებს გისივებს შორის, თვით  
პატარბები კი არ ჩანან. შავ ხელებსდა დაინახათ, გისივებს შო-  
რის მიქცეულებს. საღამოს პაქლიდან რომ ვბრუნდით, აუცილებლ-  
დად საპქლებს შეხედავ, ხელებს დაიხოვლი და დაემშვიდობები —  
უველო პატარბი აღდგოლა-მეტიკი

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. ხომ წყნარად არიან?

ბ-ნი ტ ა ბ ს ი. დაბ. ჩეფიც კი. რამდენი უსიამოვნება მოგ-  
ვაუნა... ხომ გახსოვ?

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. არა.

ბ-ნი ტ ა ბ ს ი. სწორედ ის ხანი იყო, ცოლი რომ მოუყვდა.  
მხოლოდ ორი კვირის დაქორწინებოდა იუნენ. დაზარა. ჯერ,  
რომ მოდლიოყო და დასძინებოდა, მთელი ღამე ველებზე დაე-  
ხებებოდა. მაგრამ ამან არ უშველა. მაშინ, ისეც ძილის გულისთვის,  
მაგრად გამოთავა. აც ამან უშველა. მერე ჩხუბი დაიწყო. კარ-  
ტის თამაშის დროს ერთ თეთრკანიანს უველო გამოქრა. ამის შემდეგ  
დაიძინა და რამდენი ცოლი... სწორედ ასე მძინარე იოვა შერიფი-  
ის სახლის აივანზე, ცოლის მოყვანისას რომ დაიჭირავა, აქ უნდო-  
და მოხუცებულყოფი და დესრულებინა თავისი დღეები. საწურ-  
ხარად, შერიფის ვაზიადვიდა და მასწავლ წამობებს; შერიფმა, მე და  
ხუთმა ზანგმა პატარბა ძლივს შევძელით ჩეფის წაქცევა და  
გაქავება. სანამ ხელებსდა ფეხებზე ხუნდებს დავადგებდით, ია-  
ტაქს გავაქარით, ადგომის საშუალებას არ ვაძლევდით; ზემოდან  
ნახვარი დღეები კაც დაწავა. და რას ფიქრობთ, რას ამბობდა?  
სულ ასე იმბოდა: „ფიქრი ვეღარ შემეწვევტია, ფიქრი ვეღარ შე-  
მიწვევტიაო“.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. ახლა?

ბ-ნი ტ ა ბ ს ი. უკვე აღარ ფიქრობს. მთელი დღე დგას, გი-  
სოსხებზე ხელებდაქრნელი. მაგრამ გარეთ არ იურება. ცეცხლს  
ჩასტყურის და დროდდრო გადაადგობებს ხოლმე ხელებს გისოსე-  
ბზე.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. ისიც მღერის?

ბ-ნი ტ ა ბ ს ი. არა, ასეთები არ მდგრიან. უველოფერი მორ-  
ჩა. აღარ შემეძრებებს. რაღა დასამალია და ციხეში უფრო ზანგები  
მეყარა, ვიდრე თეთრკანიანს, უველოფერი უველოფერი რომ  
არიან, სულ დუდღუნებენ, სულ ჩხუბობენ. ზანგები კი პირიქით,  
ორ-სამ დღეში ისე შეიწვევიან და ისე არხებინად არიან, როგორც  
საყოთარ სახლი.

აკუენებენ. შემოდის ჰოუენი.

წავალ. კლბატონ სტივენსს დაველოდები. ნახვამდის.

გადის.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. რად მინდათ ამ მოსვლა?

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. ოხ, ოხ, ოხ. ჩერ გადმოვტყა, აი ეს (შეკრას აწე-  
ღის).

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. (შეკრას უყურებს) რა არის?

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. წერილები. მთხოვებს, რომ შენთვის გადმომე-  
ცა.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. ვინ გთხოვთ?

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. განა სულდრით არ არის? აიღეთ, იმედია, იცი  
როგორც უნდა მოიქცე.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. თქვენ იცით?

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. წაუთხოვად დაწვი.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. წაუთხოვად (იცივის) რა თქმა უნდა, წესებზე  
მა არ უნდა იცოდეს ამ წერილების წაუთხოვა. იმისთვისვე  
რომ თავის ცოლის ლიტერატურულ ნიჭს გაეცნოს. მაგრამ მე  
ვარი წესები კაცი?

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. ახლა შეგიძლია ამის დამტკიცება. პირველ რიგ-  
ში, დაიწყო შენი წრე, საზოგადოების მიმართობა. საყარბი  
— უბრალო ადამიანი იყო.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. თქვენთვის კი არის ცნობილი, რას მქვია ადამი-  
ანი? მოგილოცავთ, მე ევეი მუარება (კარსიკენ მიღის), მივდ-  
ვარ, არ მინდა თქვამათა შეხედრა.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. მე კი გთხოვ დავიკლო და მის გვერდით იყო  
ნენსისთან დამარჯის დროს.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. არავითარ შემთხვევაში. არც მისი ნახვა მსურს,  
არც ნენსის.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. ხომ შეიძლება ნენსიმ გომელოთ?

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. ნუთუ? მაინც როგორ?

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. საბებება გთხოვთ და თვითონაც გასატოთ.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. თქვენ იცით, რა არის საბებება? მე თქვენით აღ-  
ტაცებულნი ვარ!

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. (გაცხარებულნი) თუ იმის შრიდგა, რაც გუბერ-  
ნატორთან მოხსინე, მაინც ვერ მიხვდები, რას არის მუარება, — უკა-  
ნასკნელი კაცი ყოფილბა!

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. (შეკრებაზე) უტუბ სახებზე მუარა დაეცოდა.  
თავს აქწენდა და მერე აღარ უფერებს სტივენსს, ყრულ ლაპარაკობს)  
უკანასკნელი კაცი რომ ვყო, უველოფერს შეველოდობა, მაგრამ  
მე ჩვეულებრივი ადამიანი ვარ (სწრაფად შემოიხილდება) ომ,  
უკვე აღარფერი მესმის. აღარფერი მესმის!

სტივენსს უახლოვდება, ხელზე ხელს მოიკიდებს.

მივდვარ, გვეინ, გთხოვ მაპატრონო უველოფერი.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. წადი ბიუსთან. წერილები დაწვი. შემდეგ აი-  
ძლება მოხდებოდ.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. წადი ბიუსთან. წერილები დაწვი. შემდეგ აი-  
ძლება მოხდებოდ.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. უკაცრავად ვარ, ბატონო...  
ჰოუენი მოიპოვებდა და გადის.

(სტივენსს) რა დღინური უწაქვილია კარი იმბოტომ ჩაქვტებ.  
რომ ჩვეულება მაქვს ასეთი, ყოველივე ექვის გარეშე. დამოჩე-  
რეთ.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. მჭერა.

ბ-ნი ტ ა ბ ს ი. იმ ახალგაზრდა კაცს კი რაღაც ეგონა,  
როგორც ჩანს აქვს ამისთვის საფუძვლი. სხვათა შორის,  
ერთი ბიძია მუადე, ცოლი მანქანის კატასტროფაში დაღუ-  
ბა. და ამის შემდეგ უველოფერს ევეთი ეკიდებოდა. მიიღებს,  
მავალიად, წერილს, შემოატარალებს ასე და ისე. მაგრამ არ გახს-  
ნის. თოახში დაბრიალობს, შემდეგ დაქდება. წერილს წარბუნს-  
კული დამკურებს, ჩურჩილებს: „რა უნდა იყოს“. ერთი სიტყ-  
ვი, ნაწვარავა ეტვიანი გახდა და მერე, რაღაც სენს რომ სძლია,  
წაშობს არ დლოდა და მოყვდა. შვილებს გეუცილებთ, მტერ,  
ციკლორდელი წლებიც ცხოვრებაში მეტად შედის კაცს.

ს ტ ი ვ ე ნ ს ი. (გულმოსული) ძალიან დამავალბთ, თუ ქალ-  
ბატონ სტივენსს მივგებოთ.

ბ-ნი ტ ა ბ ს ი. ახლავ, საწუალი ქალ...

აკუენებენ. სტივენსი მოუთმენლად ხელს იქწენს და კარის  
გახალებად მიდის. შემოდის თემბლი.

დლოა შევიდობისა, კლბატონი სტივენს. ვითომც საყოთარ სახლ-  
ში იყო, თავი ისე იგრბენით... ესე იგი მოხარული ვარ-მეთიკი თქვენ  
რომ გხვდებით. ქიკა ყავას ხომ არ მირიბთებთ, ჩემი ცოლი ამ წუთას  
მიგმობდალებთ.

თ ე მ ჰ ლ ი. გამდლობთ, ბატონო ტაბს, ახლავე შეიძლება ნენ-  
სის ნახვა?

ბ-ნი ტ ა ბ ს ი. რა თქმა უნდა, ძალიან ბედნიერი იქნება თქვენ  
რომ განახეთ. ვფიქრობ პატებია უნდა გთხოვით, რომ ხვალინდე-  
ლოდ იმისთვის მუადე იყოს.

გადის.

თ ე მ ჰ ლ ი. მე უნდა მთხოვოს პატებია? როგორ შეიძლება, რო-  
გორ შეიძლება ასე ლაპარაკი? როგორ?

ზედახედველიან ერთად შემოდის ნენსი იმ კარიდან, სცენის სიღრმეში რომ მოჩანს, იქვე შეტრდება. აცია ისე, როგორც პირველ სურათში.

ბ-ნი ტაბსი. აი, შტერა; გამოიყენე თქვენი დრო. ბ-ნი ტაბსი. ჩვენ დიდხანს არ გავჩერდებით.

ბ-ნი ტაბსი გადის. ნენსი გაიჭრეკვალდ უურუბებს მნახველებს.

თემალი. (უახლოვდება, ხელს მოკიდებს) ნენსი! შენ ხარ აჰ, მე კი, როგორც ხედავ, გარედან მოვიდი. შენ აქ დარჩები. მე კი თანაუფლად ვიცი.

ნენსი. ასე უნდა იყოს (სტივენსს) მიცით წერილები პოუენს?

თემალს რაღაცის თქმა უნდა, მაგრამ სტივენსი შეაწყვეტი ნენსს.

სტივენსი. დიახ, როგორც მოხოვეთ. თემალი. (შეშინებულ) თქვენ წერილები მიცით? რატომ?

ნენსი. რომ პოუენმა ისინი დაწავს. თემალი. მის ადგილას ვერაფერ შემტვბდა, რომ წერილები არ წავიციოდა. მე ეს ვიცი. ახლა ჩემთვის ყველაფერი ნათელია. თვალი ამებს.

ნენსი. ბევრი ცოდვის ჩაენდა შეუძლია პოუენს, მაგრამ არ წაიციოდას წერილებს, რომლებსაც მისი ცოლი სხვა მამაკაცს სწერდა. მან ისინი უკვე დაწვა.

თემალი. ტყუილს ამბობ, როგორ შეგიძლია იცნო, როცა... ციხეში ხარ?

სტივენსი. კმარა, თემალ, ნენსი, რაღა თქმა უნდა, მისხბურებს იმას, რომ თქვენ მოუხმინათ.

ნენსი. პოუენს რომ წავიციოდა წერილები, თქვენგან აუცილებლად წავიდოდა. არის სიტყვები, რომლის დაფიქრებაც შეუძლებელია. მაგრამ პოუენმა წერილები მამონე მოსო. და უკვე აჯარახოდს მაგატკევეთ არც თქვენ, არც ბიუსი, თუ თქვენ თავად არ წახვალდ მისგან.

თემალი. ახლა უკვე არაფრის გაკეთება აღარ შემძლია, ნენსი, არაფრის!

ნენსი. ვიცი, სადაც იყავით აღამით, თქვენ და ის... (სტივენსს მიუთითებს) მერთან! რა, რა თქვა?

თემალი. დებრთო ჩემი! მერთან? არა! თვით გუბერნატორთან, ჭეჭსონთან ვიყავით. იმ წუთის მიხედვით, რაღა თქმა უნდა, გვერის გუნში შეინან აღარ მოვიდა, ხომ მართალი? ის კი არ გვეცილებს: რა თქვა გუბერნატორმა. როცა მასთან ვახუბრობდით, შენ თოთქმის აღარ გვახსოვდი. როგორც ჩანს, იმიტომ არ მიველდი გუბერნატორთან, რომ შენი შეწყვეტა ან დაცვა გვეხოვრა. თმცაც ეს იყო ჩემი უფლება, ჩემი მოვალეობა... ასე ნუ მიუყვები!

ნენსი. მე თქვენ არ გვიურუბებთ, ყველაფერი რიგზეა. ვიცი რა ვიკახსებთ გუბერნატორმა. შემეძლო წინასწარვე შემიქვა, რასაც ვიკახსებდებო. თქვენ მასთან არ უნდა წასულიყავით უფლად უნდა მეთქვა თქვენთვის, როგორც კი გავიგე. რომ თქვენ და ის... (ისევ სტივენსს მიუთითებს) დიახ, უნდა ახედოდა ეს ტანზე. მე არ გავაკეთე. თუმცა ყველაფერი რიგზე...

თემალი. უნდა გაგეთვრიებოდინე, ნენსი, და მე იქ აღარ წავიდოდი. არც არაფრის ვიციყოფდი. ისინი შენ ჩამოახსობრებენ, ნენსი, რაღა შეგიძლია, როცა იმით აუცილებლად უნდათ შენი ჩამოხრჩობა? რატომ არაფერი არა სთქვი?

ნენსი. არ ვიცი. ყველაფრის მიუხედავად ეტუბომა რაღაც იმედი სწამოდა. იქნებ სასწაულის? მაგრამ ჩემთვის რად უნდა მოხედეს სასწაული? მანაც მქონდა იმედი. ადამიანს ყველაფერი უფრო უჭირს, როცა იმედს დაკარგავს. საბარლო ცოდვილი მხოლოდ იმედს ეტლავებო, ახლათ იმიტომ, რომ სხვა აღარაფრის დარჩენია, და როგორ ეკითრნება ამ თავის იმედს! სასწაული არ მოხდა და უკვე იმედიც აღარ მაქვს. ასე სკობს...

თემალი. მართლაც ასე სკობს, ნენსი? ნენსი. დიახ, ახლა მხოლოდ არწმენა მჭირდება.

სტივენსი და თემალი ციხის თვალთ უყურებენ.

უნდა აწავსოდ, უბრალოდ: ახლა მე ვიცი რა ვიკახსებთ გუბერნატორმა. და კმაყოფილი ვარ. დიდი ხანია უკვე თანახმა ვიყავი, რომ კიდევ სასამართლოზე, მოსამართლესთან და უფრო ადრეც...

სალამის, ხანამ ბავშვს ვაგიმეტებდო... თემალი. (გამწარებული) გარწმობი! ნენსი. გაგარუდებო. ყველაფერზე ჩვენს მძის მოველაპარაკებო.

თემალი. ეს მია ვინღა? ნენსი. სახარბოებლად მიმავლია მძის. ვინც მოკლეს იმითან ერთად. ყველაფერი ვერ ვიკახე, რასაც ის ამბობდა. მაგრამ ნე ის მოეცას, რადგან მოკლეს.

თემალი. უფლი შენ სიკვდილის წუთებს შეგიმსუბუქებს, მაგრამ მე როგორ დამეხმარება, რომ ვიცოცხლო? ვიცი, რა უნდა გავაკეთო, ვიცი. მეც მიხვდი იმ საღამოს. მაგრამ არ ვიცი — როგორ უნდა გავაკეთო. სიკვდილი მერთია. მაგრამ უნდა ვიცოცხლო — როგორ ვიცოცხლო?

ნენსი. უნდა გმადებს. თემალი. ვისი უნდა მწამდეს? ხედავ რა დღეში ჩავყავდეს, მე და შენ. თუ ფიქრობ, რომ თავი უნდა დავიცვიო რიგმეს წინაშე, მე ამისთვის მზად ვარ. მაგრამ მხოლოდ შენს წინაშე მინდა მუხლი მოვიყარო.

(უხარბულად დგამ მუხლებზე). ნენსი. ადვილი. ქალბატონს არ შეშვენის მსახურის წინაშე მუხლის მოყრა. არის უფლი და მუხლი მის წინაშე უნდა მოიდრიკეთ.

თემალი. არ შემძლია მუხლი მოვყარო ისეთ უფალს, რომელმაც შენ სასიკვდილოდ გავწირა მხოლოდ იმიტომ, რომ როდესაც მე პოუენთან ერთად ვიკახე.

ნენსი. თქვენ გაიკეთით იმიტომ, რომ ბიწიერება გიზიდავდათ. ისე როგორც მე. რას იზამ, ასეთები გავჩენილვართ, და იმას არ შეუძლია წინაუღედეს ჩვენს ცულ სურვილებს. მაგრამ როგორღაც ყველაფერი რომ გათანაბროს, ტანჯვა მოიგოს და ამით ნათელს წამოხრებოთ ცოდვილსა და უბედურს. მე მჭერა მისი.

სტივენსი. თქვენ მართალი ხართ, ნენსი, უნდა გვიტრიდეთ.

ნენსი. გმადლობთ, ბატონო სტივენს, თქვენ ამას იმიტომ მეუბნებით, რომ ფიქრობთ, ხვალისდელ განსაჯელს შეუძლებოქებო. მაგრამ მე ხვალისდელ დღის გულსისთვის არ ვამბობ ამას, კი ვიცი, რომ ჩემი მძა გადაგვარნებს, მაგრამ ამიტომ შეშინო.

თემალი. (წამოდგება, დახედული) დამთვის ჭერ არასოდეს არავინ არ გადურჩენია, საკუთარი თავიც კი. ისინი მოკლენ, ჩამოგახსობრებენ, შენ კი პატიებას აპირებ.

ნენსი. არავის არ სჭირდება ჩემი პატიება. მაგრამ მკველსაც კი შეუძლია აპატიო. დარწმუნებული ვარ, არის ისეთი ადგილი, და მინდა იქ წავიდე.

თემალი. შენ იქ წახვალ, როცა მოკლდები, მაშინ გაპატიებენ... როცა უკვე მწამო იქნები.

ნენსი. კარა, მიწაში არა. არის ისეთი ადგილი, სადაც თქვენი ბავშვი ვერაფრის ვერ მოიგონებს, ჩემს ხელმძისაც ვერ მოიგონებს.

თემალი. არის ასეთი ადგილი, დიახ, დიახ, არის ასეთი ადგილი, სადაც შენს ბავშვსაც იპოვი. შენ ხომ ამბობდი, რომ ექნისო, თუ უფლთან ტარებდი, და გასართობად თუ სადაც რომ წახვდი, ქმარმა წილად ჩაგატრუდა და ბავშვი დაკარგე. მიიხარო, განა არის ისეთი ადგილი კვეთაზე, სადაც ჩვენს ბავშვებს ჩვენს პატიება შეუძლიათ? არის თუ არა ქვეყანაზე ისეთი ადგილი, სადაც აღმამინე, ბოლოს და ბოლოს, დასარულდებნ ერთმანეთის წამებას, ტანჯვას და მკველუობას?

ნენსი. დიახ, არის. სტივენსი. ბავშვის მამამ მუცელში წილად ჩაგატრუა, როცა თქვენ ფეხმძიმე იყავით?

ნენსი. არ ვიცი. სტივენსი. ჩავარტავთ თუ არა? ნენსი. კი, მაგრამ მე არ ვიცი — ნამდვილად მისი მამა იყო თუ არა. მამა შეიძლება ბავშვი უფლიყო.

სტივენსი. სხვა? ნენსი. დიახ, ბატონო სტივენს, მაგრამ მე ესეც მომეტრევა.

მოსალოდელი ნაბიჯების ხმა მოისმის. ყველა დამბახლდა.





# ქ რ ო ნ ი კ ა

გახალბეები გაიხრიალებს, კარი გაიკრიალებს. შემოდის ზე-  
დამხედველი.

ბ-ნი ტაბსი. როგორაა საქმე, მეტრ?  
სტივენსი შეპურებს ნენსის.  
სტივენსი. დაბ, დაბ, მშვიდობით, ნენსი... უკვალაფერი  
ვიღონ, რაც კი შემიძლო.  
ნენსი მარცხნივ კარსიკენ მიდის.  
თემპლი. (მიიბრუნს) ნუ მიმატოვებ, ნენსი!  
ნენსი. თქვენ მარტალ არა ხართ. (ღვას, შორს მოუპარია მზე-  
რა, შემდეგ ყრულ მღერის).

უკვალაია ის და სალი კლდე.  
განწმენდს ცრემლით ჩვენი კრიალობას,  
მოგაგებებს შევბახს სიკვდილის ვახს.

ნენსი გაუკვება ზედამხედველს, გაღის. გრუხუნებს რკინის  
კარი. ზედამხედველი ისევ გამოჩნდება, გარეთ გამავალ კარს  
გააღებს და ელოდება.

ბ-ნი ტაბსი. აი ასე. ამ საღამოს შორეულ და მძიმე გზას  
გაუღებია. დღერთა დამოფაროს მისი მგზურობისგან.  
(ულოდება, ხელი სახელურზე უკვია).

თემპლი გაქვავებულია, სანამ სტივენსი ხელს ხელზე არ მოკი-  
დებს. მასონ თემპლი გამოერკვევა, მაგრამ, როგორც ჩანს, თავ-  
ბრუ დაიხვევა, წაპარბადება, ზედამხედველი ძლივს მოუსწ-  
რებს, ხელს შეაშფელებს.

აი! საქმი! ახლავა წყალს მოვიტან!  
თემპლი. (გონს მიდის) უკეთ ვარ.  
მტკიცე ნაბიჯით კარსიკენ მიდის, ბ-ნი ტაბსი აკვირდება.  
ბ-ნი ტაბსი. ნამდვილად უკეთ ხართ?  
თემპლი. (სუფრო მტკიცე ნაბიჯით მიდის კარსიკენ) ბო-  
ლიშს ვიხლი.  
ბ-ნი ტაბსი. რას ბრძანებთ? მესმის. აქაურობა თქვენი შე-  
საფერისი არ არის.

თემპლი. ნეტავ შედეგს ვინმეს ჩვენი შველა! სულ  
ერთია ვინც იქნებოდა, ოღონდ ამ უხედურ მიწაზე მარტალ არ  
დავრჩე, ოღონდ აღარ ვგრძნობდე გულის ტკივილსა და სიცარიე-  
ლეს, ოღონდ უკვალაფერი დამაწაფდეს, ოღონდ მშვიდად დამძინოს,  
ოღონდ დამეძინოს!..

პოუენის ხმა ისმის.  
პოუენი. თემპლი!

თემპლი და სტივენსი შეჩერდებიან. შემოდის პოუენი, თემპლ-  
თან მიდის, მერყეობს, ჩუმად ღაპარაკობს.

წავიდეთ, თემპლ, დროა დაბრუნდეთ.  
თემპლი. (პაუზის შემდეგ) დაბრუნდეთ? ვისთან?  
პოუენი. ჩემთან. ბიკი გველოდება.  
თემპლი. შენთან? დაბ, განა სულერთია არ არის?  
კარსიკენ მიემართებიან.

თარგმანი ზაურ კილაძემ

● სანამთი ხელოვნ-  
ბის მოუვარული კიდევ  
ერთხელ მივიცო შესაძ-  
ლებლობა გასცნობდენ  
რისთვის სახალხო მხატვ-  
რის, ირაკლი თოიძის ნა-  
მუშევრების პერსონალურ  
გამოფენას, რომელიც სა-  
ქართველოს სსრ ფინანს-  
თა სამინისტროს საგამო-  
ფენო დარბაზში გაიმართა.  
მრავალმხრივი მხატვრის  
შემოქმედება ამტკრად  
მხოლოდ პორტრეტული  
ეანრის ნამუშევრებით იყო  
წარმოდგენილი. ეს ფერ-  
წერული და გრაფიკული  
პორტრეტები მაღალი პრო-  
ფესიული ოსტატობითაა  
შესრულებული. მათში სი-  
მაბოლოთ არის გახსნილი  
ამა თუ იმ მოდელის გან-  
წყობილება, სახაით.  
აღრეული წლების ნა-  
წარმოებებთან ერთად, გა-  
მოფენაზე ვიხილეთ ირაქ-



ლი თოიძის ბოლოდროინ-  
დელი ნამუშევრები —  
ნანი ბრგვასის, მურმან  
ლუბანიძის, მერაბ ბერძე-  
ნიშვილის, ლილია აბაში-  
ძის, გელა ჩარკვიანის,  
შოთა ნინიაიძისა და  
სხვათა პორტრეტები.

● 8 ოქტომბერს შალ-  
ვა ღაღანიის სახელობის  
ხეუდილის სახელმწიფო  
ღრამაქულმა თეატრმა  
სეზონის პირველ პრემი-  
ერად წარმოდგინა ამე-  
რიკელი მწერლის უილიამ  
შაქსპიერის პიესა „ერთი  
უკვალა წინააღმდეგ“. იგი  
ღრევა თეატრის სამხატ-  
ვრო ხელმძღვანელმა ვა-  
სილი ჩიგოგიძემ, მხატვ-  
რულად ვაჟორობა ლომ-  
გულ მურუსიძემ, მუსიკა-  
ლური მომტავი ეკუთვნის  
იური ჭაიფიშვილს. რო-  
ლებს ასრულებენ სპ. სსრ  
დამსახურებული არტისტები:  
ე. გოგიანიშვილი, მ.  
ტოგონიძე, ალ. როგა-  
ვა, შ. მოსია, პ. წულაია,  
ბ. ცომაია. მსახიობები: ზ.  
გუნია, მ. გელაშვილი, ი.  
მირტუღლაია, ვ. ღვთაძე,  
დ. ღვია, ვ. გაბისონია,  
ი. გახვიანი, ო. ქურციკიძე,  
ა. უვანი, ტ. ზურაბაშვი-

ლი, რ. ცხადაია, ბ. შონია,  
მ. კაკულია, ლ. წულაია,  
თ. ლაშვილი. თეატრმა მა-  
ყურებელს უჩვენა აგრეთ-  
ვე მეორე პრემიერა —  
მარია პარაშვილის  
„მაქსენ თუ არა სიცოცხ-  
ლის უფლება“, რომელიც  
ბავშვთა საერთაშორისო  
წელს მიეძღვნა. სექტა-  
ლი დღევა თეატრის მოა-  
ვარმა რეჟისორმა შალვა  
ჩერქეზიშვილმა, მხატვარი  
გივი გაბისონია. როლებს  
ასრულებენ სპ. სსრ დამ-  
სახურებული არტისტები:  
ელ. კეილია, ნ. კობტავი-  
ლი, ს. ძიძაძე. მსახიობე-  
ბი: ლ. სულხანიშვილი,  
გ. ოპიძე, მ. ჭავჭავიძე, ლ.  
კვერნიძე, გ. გელაშვილი,  
მ. ყოლაია, ა. თორკია.  
ორივე სექტაკლი მაყუ-  
რებელმა გულთბილად მი-  
იღო.

3. გაბისონია.

● შპანსასწილი დროს ქართული კინემატოგრაფიული ცხოვრების ერთერთ მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა კინორეჟისორ ლანა დოლობერიძის ახალი მხატვრული ფილმი „რამდენიმე ინტერესუ პირად საკითხებზე“.

შპანსასწილ გამართულ XII საკავშირო კინოფესტივალზე ამ ფილმმა უმაღლესი კლასი მოიპოვა. ასევე დიდ წარმატება და მოავარი პრიზი ხვდა სურათის სან რემოს საავტორო ფილმების კინოფესტივალზეც.

რამდენიმე წერილი ამ ფილმსა და მის დამდგმელ რეჟისორ დ. დოლობერიძეს მიუძღვნა პოლონურმა პრესამ. უფროს „კომეტა ი ჟიტვი“ მკითხველებს სან რემოს ფესტივალის შთაბეჭდილებებზე უზიარებს ა. ვრუბლევსკი, რომელიც წერს: „თუკი ნორვეგიულ კინემატოგრაფისტთა ფილმი დასავლური ტიპის ლიბერალური საზოგადოების პროდუქტებში ჩაეფილა, ფესტივალის მეორე ლაურეატი, ქართული ფილმი „რამდენიმე ინტერესუ პირად საკითხებზე“ უფრო საინტერესო აღმოჩნდა ჩვენივე, ვინაიდან უფრო ახლოს დგას ჩვენს საქმეებთან... ასე, რომ მილორცევი და აპოლონიშენტები სან რემოში მეთოთ ლანა დოლობერიძის მისამართით საყვებით დამსახურებული და სამართლიანია“.

უფროს წერილი რადისი ერთერთ წერილში სათაურით „კინორეჟისორობა ქალის პროფესიაა?“ ვითხულობთ:

„1917 წელს ბელგარადში ჩატარდა საერთაშორისო სიმპოზიუმი თემაზე „ქალი და კინო“. მრავალი ქვეყნის სოციალოგები და კრიტიკოსები კამათობდნენ ქალის როლზე კინოხელოვნებაში. ტრებიუნდენ ზმინად გაიკარნებდით, რომ რეჟისურა ქალის საქმე არ არის. ჯამარაკობდნენ „ისე“, იმ ფაქტების საწინააღმდეგოდ, რომლებიც მოწმობს, რომ მხოლოდ კინემატოგრაფი დიდდა

დავალებული ქალი — კინორეჟისორებისაგან.“

წერილის ავტორი მკითხველებს ესაბურება ლ. დოლობერიძის უმოთვრეს ფილმებზე, მის საზოგადოებრივ მოღვაწეობაზე და აცხადებს: „როდესაც აქეთ-იქედან მესმის, რომ რეჟისურა ქალის პროფესია არ არის, მინდა ვუბნასუო ოპონენტებს: წაბრძინდით სპორტივლოში, გაიკანით მომხილავი ქალი და ნიჟიერი ხელოვნება ლანა დოლობერიძე და თქვენ აუცილებლად შეიცვლით თქვენს აზრს“.

პოლონური უფროსის „ფილმი“ კარსონდენტები ბოგუმოლ დროზდოვსკი წერილში სათაურით „ქალთა ხმები“ წერს: „შპანსასწილის ფესტივალის ფავორიტი თავიდანვე ლანა დოლობერიძის ფილმი „რამდენიმე ინტერესუ პირად საკითხებზე“ გახლდათ. ეს ფილმი მნიშვნელოვანი მოვლენა მრავალი მისთვის გამა. ქართულმა კინემატოგრაფიამ დიდი ხნის წინ რევოლუციონური თემატიკით გაიკეთა კარიერა. ეს თემატიკა, დროთა განმავლობაში, ყოფილიწერილობასა და ფოლკლორში აითქვია. დოლობერიძის ფილმი, იმარჩუნებს რა თანამედროვე საქართველოს სოციალურ და ყოფით ფონს, ცხება მთელი მსოფლიოსთვის განსაზღვრ და მნიშვნელოვან პირობებებს: ოჯახის საკითხებს, იმ კონფლიქტებს, რომელიც ქალთა ემანსიპაციასთან დაკავშირებით აღმოცენდება ოჯახში... ლანა დოლობერიძემ პრესკონტრეფიკიურა განაცხადა, რომ ფილმი ავტობიოგრაფიულია: „ჩქ ყველაფერი რაკ მრავალი წლის განმავლობაში ჩემში იყო. ესაა ფილმი ქალის დრამატულ ბეღზე... უკვე დიდი ხანია მანერტებსებს არ სიმპათიურა, კეთილი და მზიარული გმირები, არამედ ტანჯული ადამიანები და მჭიტი ტანჯვა“.

ქალის თემა — ეს ცალკე საკითხია, მაგრამ მხოლოდ „ქალთა კინემატოგრაფი ცდილობს მამაკაც-

თა ტვინის სერიოზულ გადაზარუნებას და სამყაროს სულ სხვა კუთხიდან წარმოჩენას“.

ბ. გერშმანლინი.

● ანბრანში მოღვაწე მკინადგოთა შოის ტერენტი პანტურაის ერთერთი უპირატესი ადგილი ლაირჩეს. იგი არა მარტო მრავალი საყურადღებო მონუმენტური და დაზგურ ქანდაკებაში, არამედ დიდი წვლილიც მიუძღვის მოქანდაკეთა ახალი თაობების აღზრდაში. იაკობ ნიკოლაძის ერთერთი ნიჟიერი მოწაფე (1933 წლიდან იგი თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლებდა) ითავივით გამოჩნრდა შრომისმორეაგირობთა და სასუხისმგებლობის გრძნობით. აკადემიის დამთავრებისთანავე იაკობ ნიკოლაძის რეკომენდაციით, იგი ბათუმის სამხატვრო საწავლებელში ქანდაკების კლასის ხელმძღვანელად, შემდეგ კი დირექტორადც იწვეებს მუშაობას.

სასწავლებელს, რომელიც სულ ორივე წლის წინ იყო გახსნილი (1936), შეუფერებელი, ახლო ბინა ქონდა. ახალგაზრდა დირექტორის ინიციატივას და მონდობების წყალობით სამარკველი ჩაეყარა მისთვის სპეციალურად გასეუფენილ შენობას. მალე სასწავლებელი მხატვრული კადრების მოწოდების ერთერთი მოწინავე სკოლად იქცა ჩვენს რესპუბლიკაში.

დიდი სამამულო ომის წლებში ტერენტი პანტურია ფრინულა. სამკოთა ხალხის გმირულმა შრომითა და მეომრულმა მამართებამ მოქანდაკე მრავალჯერ შთააგონა შექმნას სკულპტურული სახეები, რომლებიც წარმოსახავდნენ მის თანამედროვეებს, საკომიუნერნო შრომის გმირებს თუ მჭიწნაურ მტერთან შექიედებულ ვაჟკაცებს. ომისშემ-



ბ. პანტურია  
ი. კობახიძის პორტრეტი

დგომი წლების საყურადღებო ნამუშევრებია პოლონეთი ა. ბაქციძის, მ. კობახიძის, მენაიუების — ა. გურგენიძის, ვ. ქანკარაძის პორტრეტი, ფეფრული კომპოზიციები „მანდარინის კრეფა“, „კომუნისტური შრომის ბრედგირი“.

მოქანდაკის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ ადგილს უჭირავს ლადიმერი ლიას ძე ლენინის ბუსუტებას და ფეფრული, ლენინის შთაბეჭდილება პორტრეტი მათ პირველად 1939 წელს გამოთინა ბათუმში მოწყობილი სამხატვრო გამოფენაზე და მას შემდეგ, ვარდაც კვლავამედ, დროდადრო უზრუნველბოდა ამ შთაბეჭდილებით.

ცრცლითა ტერენტი პანტურის მიერ შექმნილ პორტრეტულ სახეთა გაღერება ღრმა სინატილი, რეალისტური ინტატიობით, სახეობრ-ფსიქოლოგიური დახასიათებით გამოირჩევა ბევრი მისი ნამუშევრის, მათ შორის ს. ლორიას, ი. კობახიძის, მ. ხინციასთან და სხვების, ავტოფივე შრომის გმირთა ზოგადი პორტრეტები.

აპირის ასრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწის ტერენტი პანტურია დასაბღების 70 წლისთაზე მის მალაღმბატვრულ შემოქმედებასა და შედარებურა ამავ დიდი სატიესსეობით იხსენებს ჩვენი საზოგადოებრიობა, ქართული ქანდაკების ყველა მოყვარული და დამფასებელი.

ლადო შარაშიძე.





● ცნობილ კინოდოკუმენტალისტს, კანაროვლის სსრ ბელოვების დამხატვრულ მოღვაწე შალვა ჩავუნავს დაბადებიდან 70 და შემოქმედებითი მოღვაწეობის 50 წელი შეუსრულდა.

შალვა ჩავუნავა დაბადდა წულუკის რაიონის სოფელ დიდგაბუნაში დაწიებითი განათლება სოფელ ხიდის სკოლაში მიიღო, შემდეგ კი სწავლა ხონის საშუალო სკოლაში გააგრძელა. სიბچბუეში რევიზორი პოეზიით იყო გატაცებული.

1924 წელს ქუთაისის გაზეთ „წითელი ვარსკვლავის“ მუშაკებზე შ. ქაროშვილის იმ ფსევდონიმით დაბეჭდა მისი პირველი ლექსები. რამდენიმე წელი შალვა ჩავუნავა გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტთან“ ახსებული კომკავშირულ მწერალთა წრის წევრი გახლდა და ამ გაზეთზე აქვეყნებდა თავის ლექსებს.

საბჭოთა საქართველოს კინორეჟისორად სწორედ იმ წლებში უკლებლობდა და დგადა პირველ ნაბიჯებს. კინოხელოვნებაში თავის ძალბებს ცდიდა ნიქიტა ქრუთელი ახალგაზრდა შალვა ჩავუნავამაც აქეთ მოაშურა. 1926 წელს მწერალთა კავშირის საჯაროით მას საქართველოს საკინორეჟისორ ვხვდებით. მისი პირველი მასწავლებლები იყვნენ ქართული კინოს ფუძემდებლები ვ. წულუკიძე, შ. ბერიშვილი, ს. დოლიძე, მ. კალატიშვილი.

1930 წელს შ. ჩავუნავა

ვამ დაბთავარა ლენინგრადის ბელოვების ინსტიტუტის კინოგაწარმოებასთან არსებული უმაღლესი კურსები, ხოლო შემდეგ სწავლა განაგრძო კინომატორაჟის საკავშირო ინსტიტუტში, სერგეი ეიზენშტეინის სახელისწინაო. ამ დიდ ხელოვნებთან სწავლამ კიდევ უფრო გააღრმავა შ. ჩავუნავას კინოხელოვნების სიყვარული.

თბილისში დაბრუნებული რეჟისორი შეუდგა აქტიურ შემოქმედებით მოღვაწეობას. მას გზადყო პირველი მუსიკალური გემის უფროსი თეატრის ბრძოლის თითქმის ყველა უბანზე — შორეულ სვანეთსა და ხევსურეთის გზების მშენებლობაზე. კოლხეთში, დიდი სახელმწიფო მნიშვნელობის საყოველთაო-სახალხო ლაშქრობებში, და ყოველთვის მონიშნავ ხაზზე, შეიძლება დაბეჭდვითი თქვას, რომ ამ დარჩენილი ჩვენი რესპუბლიკის პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ ტურულ ცხოვრებაში ისეთი მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელიც ასახავს ამ პირობა შალვა ჩავუნავს შემოქმედებშია. იგი წლები მანძილზე მისთვის დამახასიათებელი მკვნიერებებია და დაუღალავი ენერგიით ქმნიდა ქართულ დოკუმენტურ კინომატიანეს. ამას ადასტურებს მისი პირველი ფილმები „აკურიანი ღღის“ (1930 წ.), „ცეცხლავთა კოლხიდა“ (1935 წ.), „შოთა რუსთაველი“ (1938 წ.). ამ ფილმებში მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში კინოსპეციფიკობა და მათეორელობა დიდი სიყვარულით და მონიშნება დაიმსახურა. ფილმს „შოთა რუსთაველი“, რომელშიც რუსთაველის 750 წლისთავის სათუბილოდ დღეთა მოვლელთა ასახული მხატვრულ ლიტერატურასთან ერთად აქვს დიდი მნიშვნელობა, ეკვივან მან შემოგვინახა ქართველი პოეტების და მწერლების სახელები, აგრეთვე ჩვენი სახელაინი ტელურების — აზერბაიჯანის სახალხო პო-

ეტის ხსმედ ვურდუნის, ეაზხების სახალხო მომადერლის კამბოლის და სხვათა სინერონული გამოხელები.

ასევე პოსულარობით სარგებლობდა ფილმები: „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, „ილია ჭავჭავაძე“, „აკაკი წერეთელი“, „ლდრონტოვი საქართველოში“, „ვლადიმერ მაიაკოვსკი“, „გორგი ლეონიძე“ და სხვ.

სამშაულო ომის დაწევისისათვე შალვა ჩავუნავა ფრონტის მონიშნავ ხაზზე. იგი ჩვერ ყირიმის, შემდეგ კი ჩრდილოეთ კავკასიისა და ამიერკავკასიის ფრონტებზე ხელმძღვანელობდა კინოგა და მღებე ჭაფუძე. უარესად რთულ რულ პერიოდში უხვდებოდა იმ დღეთა მასხველი ისტორიულ-დოკუმენტური ფილმების შექმნა. მათ შორის აღსანიშნავია: „ფაშისტ მტერთა ნაკადვებზე“, „კავკასია“ (სრევი სორი ლენინდ ვარლმოვთან ერთად), „ჩვენ ციკადთან ვარკასიაში“, „ისინი იბრძოდნენ ყირიმის ბათვის“.

ომის დამთავრების შემდეგ შალვა ჩავუნავა ახალი ენერგია და შემართებით განაგრძობდა შემოქმედებითი მუშაობას. მას იზიდავს საქართველოს ყველა კუთხე, მათი სილამაზე, თანამემამულეთა შრომითი შემართება და ქნის ფილმებს „ბორჯომის ხეობა“, „ალაზნის ველ“, „არინის ხეობა“, „შვიდი აქარა“, „ფხაზეთი აუვავავილის მხარე“, „რუსთაველის ბიარად“, „მეგობრები და სხვ. ამ ფილმებში დიდი წარმატება მოიპოვეს საკავშირული და მსოფლიო კერანებში. მაგალითად, ფილმმა „ალაზნის ველი“ 1946 წელს ვენეციის გამართულ საერთაშორისო კინოფესტივალზე საპატიო დიპლომი და სახელმწიფო პრემიის მფლობელი შეფასება დამახასიათებელია.

შ. ჩავუნავს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში დიდი ადგილი აქვს დამოხმობი საქართველოს რევოლუციურ წარსულს.

სწორედ ამ მნიშვნელოვან თემის უძღვრა ხელოვნება ფილმები: „ილიის მეგობარი მინა“, „ნოე ბუჩინიძე“, „ფილოპე მახარაძე“, „საგანგებო კობახიძე“ (ს. ორკონიძე).

ვ. ი. ლენინის დაბადების 100 წლისთავის ხანაში წერდა ფილმები „ჩვენს მათურებლებში ნახეს შ. ჩავუნავას ფილმი „ლენინის წერილი“.

1921 წელს ვ. ი. ლენინი წერდა აზერბაიჯანის, საქართველოს, სომხეთის, ადღსტანის, მიოთათა რესპუბლიკის კომუნისტებს: „მთურავილდ მივესალმები რა კავკასიის სამეოთა რესპუბლიკებს, ნენას ვამღევ თავს გამოუთქვა ვიდეო, რომ მათი მჭიდრო კავშირის შექმნის ბურჟუაზიის დროს არნახული და ბურჟუაზიულ წარმოდგენაში შეუძლებელი ერთგუნული მშენებლობა მის ნიშნულში“. დიდი ხელაღის ამ სიტყვების დაზღვასტურებულ ფაქტებს ვხვდებით ამ ფილმში, ეგრძელ, მოთხრობითი მის შესახებ, თუ როგორ იმშენებდა მეგობრობის ვაზსდენი „ბაკო-თბილისი რკინა ვაი“, „სტალინილი-ორკონიძის-ტბილისი“, „სომხეთის-სა ოქტომბრისაის რაიონის კოლმურერების მიერ მახარბის რაიონის შრომელთბისათვის გაშენებული „მეგობრობის ბაღი“ და ისიც, როგორ უკლებდებოდა რუსთავისა და სუმგაითის მეტალურგთა მეგობრობა და მძობა. ვარდა ამისა, ფილმში ვხვდებით თუ როგორ აღორძინდა და განვითარდა ახალი ცხოვრება დაღსტანში, უკარბე-ბალკარეთში, ჩენენი-ინგუშეთსა და ჩრდილოეთ ოსეთში.

1971 წელსაა შექმნილი სურათი „გალაკტიონ ტაბიძე“ (სტენარის ავტორი — მწერალი კლდია დედარდანი), ხოლო 1972 წელს ფილმი „ვენერალო ლესელისი“ (სტენარის ავტორი — ეურნალბიტი ე. ჭავჭავაძე), ამ ფილმში დოკუმენტური სისურბოთა და მხატვრული დამაქრბელობითაა ასახული სახე-

ლოვანი მეფთვამეტე არ-  
მიისა და მისი შესანიშნა-  
ვი მეთაურის საგმრო სავ-  
ქმთა ამბავი.

1978 წელს შალვა ჩაგუ-  
ნავამ გადაიღო დოკუმენ-  
ტური ფილმები „კონსტან-  
ტინე გამახსურდა“ და  
„ნიკო თუციშვილი“.

1974 წელს რეისორი  
კვლავ სამამულო ომის  
თემას მიუძღვნა და შე-  
ქმნა ფილმი „არ დაიდარ-  
ლო, დედაო“ (სცენარის  
ავტორები — გენერალი  
ნ. თაგარიქიძე და ე.  
ჩაფარიძე). იმ ქართველ-  
ნიან დღეთა მოვლენები  
ცოცხლებდა მაყურებლის  
თვალწინ 1978 წელს გა-  
დაღებულ სურათში „შინ-  
მოუსვლელი, სადა ხარ“. ახ-  
სჯე : ამდღევანე ელია  
1975 წელს გადაღებული  
დოკუმენტური ფილმი,  
ომში დაღუპული პოეტის  
მირზა გელიჯანის შესახებ  
(სცენარის ავტორი ე. ჩა-  
ფარიძე). ამ ფილმებს, ძი-  
რითადად, საფუძვლად ის  
მასალა დაედო, რომელიც  
თვით შალვა ჩაგუნავამ გა-  
დაიღო ყირაზის, ჩრდილო-  
ეთ-კავკასიის და კავკასიის  
ფრონტებზე.

განსაკუთრებული აღნიშ-  
ვნის ღირსია 1978 წელს  
გადაღებული ფილმი პორ-  
ტრეტი „ნიკო კეცხო-  
ველი“ (სცენარის ავტორი  
ელ. კვაჭავაძე), რომელიც  
თვალსაჩინო საზოგადო  
მოღვაწის, მეცნიერის, ახა-  
ლგარდობის აღმშრამე-  
ლის, ბუნების დიდი მოყ-  
ვლის და ქართული მიწა-  
წულის დაუცრომელი პა-  
ტრიოტის ცხოვრებასა და  
მოღვაწეობაზე მოკვითხ-  
ობს.

ერთ-ერთი უანსაკნელი  
ფილმი „გურჩანელე ბი“  
შალვა ჩაგუნავამ თანამე-  
დროვე სოფელს, უხვი  
მოსავლისათვის ქართველი  
კომმუნურენთა თავდად-  
ბულ ბრძოლას მიუძღვნა.  
ღვანწმოსილი ხელოვა-  
ნის წინაშე ამჟამად ახალი  
და საინტერესო შემოქმე-  
დებითი ამოცანები დგას.  
სულ მალე მაყურებელი  
ნახავს შალვა ჩაგუნავას  
ახალ ფილმს „მამთა ნა-  
ვალეცხე“, რომელშიც ასა-  
ხული იქნება გამჩინილი  
რევოლუციონერის ნაშა

გეგეკეორისა და მისი თა-  
ნამებრძოლების გმრული  
ბრძოლა მენშევიკური  
მთავრობის წინააღმდეგ სა-  
ქართველოში საბოთოა ხე-  
ლისაგნის დაწყარები-  
სათვის, რეესოსორ ჩიქუ-  
რებულე აქვს ფაშოი მთა-  
თუციშვილე და შრავალი  
სხვა.

როგორც ვხედავთ, შალ-  
ვა ჩაგუნავას ფილმების  
თემატია შრავალფეროვან-  
ია. მის ყოველ ნამუშე-  
ვარს ახასიათებს ღრმა  
იდენტრობა, კონკრეტული-  
ობა, ესტეტიკობა, პოლი-  
ტიკური მზანდახალო-  
ბის მავთიოდ გამოსახვის  
უნარი და მაშალი ასეთი-  
რობა. ზოგადად სიეთია  
კინორეჟისორი შალვა ჩა-  
გუნავას რთული შემოქმე-  
დებითი ცხოვრების გვა.  
ქართველი მწერლების სა-  
ხელით შეტარებულ მივე-  
სალმები მას და ვუსურ-  
ვებ კვლავაც ახლავარდუ-  
ლი შემართებით გაეგრძე-  
ლებინოს ჩვენი ეპოქისათ-  
ვის. ხალხისათვის საკად-  
რისი ფილმების შექმნა.

სიმონე წმინტაძე.

● სხსმითი ხელოვნებ-  
ისა და თეატრის მოყვარულთ  
შესაძლებლობა მი-  
ცეათ ვაცნობოდნენ მხატ-  
ვარ თეიმურაზ დიდიშვილის  
ნამუშევართა პერსონალურ  
გამოფენას, რომელიც  
ა. წ. სექტემბერში  
გაიშართა ა. ხორავას სახე-  
ლობის მსახიობის სახლის  
სავამოფენო დარბაზში.  
ექსპოზიცია მოიცავდა დეკორა-  
ციებისა და კოსტუმების  
ესკიზებს, მაკეტებს.  
სექტაკლებს აფიშებს  
და ფერწერულ ნამუშევრებს.

თბილისის სახატატრო აკ-  
ადემიის დამთავრების შემ-  
დეგ (1966) თეიმურაზ დი-  
დიშვილი ნანგრძლივი  
დროის მანძილზე მუშაობდა  
შორეთული აღმოსავლეთისა  
და ციმბირის თეატრებში —  
ფერომებდა ღრამებს,  
კომედიებს, ოპერეტებს,  
ბოლო წლებში იგი  
ნოვოსიბირსკის მოზარდ  
მაყურებელთა თე-

ატრის მთავარი მხატვარი  
იყო. პარალელურად აფერ-  
მებდა წარმოდგენებს  
სხვა ქალაქებშიც. გამო-  
ფენაზე ვიხილეთ მის მიერ  
ინტერატირებული  
როგორც კლასიკა, ისე  
თანამედროვე ავტორთა  
დამატურგია.

თეიმურაზ დიდიშვილი  
თეატრალურად მოახლო-  
უნედ მიმართავს პირობითობას,  
ფერისთა და საგნობრივ  
სიმოჭრებს, სივრცის  
ორგანიზაციის მრავალფეროვან  
კონსტრუქციულ ხერხებს,  
მართადად მაინც ფერწერული  
სცენარეების მიმედევრება  
ჩრება, რითაც ავლენს ქარ-  
თული თეატრალურ-დეკორა-  
ციული სკოლისაში კეთილ-  
ეთილქებას. მისი დეკორა-  
ციების ესკიზები ხშირად  
ფერწერულად იმედუნად  
დასრულებულია, რომ  
დაწვრილი სურათის ნიშ-  
ტანიფიხებზეც იტენს. მხატ-  
ვარი უშუაგურსადა სწორედ  
ფერით ცდილობს სექტაკლის  
ემოციური სახის შექმნას.  
(ფილტ-  
ჩერის „მეღვთობის სკოლა“,  
„შტრასის ოპერეტები“,  
ანდერსენის „ოთვლის  
დიდოფალი“ და სხვა).

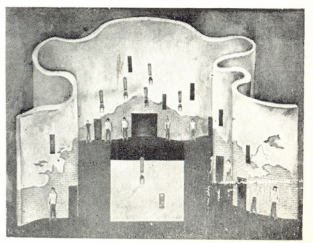
ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში,  
ფერწერულთან ერთად,  
არქიტექტონურ-კონსტრუქციული  
საწყისიც საკმაოდ არის  
გამოვლენილი (მანტერის  
„სახატლმდებელი საქმე“,  
ანუის „ტროლილი“). დეკორა-  
ციების ერთიანი დანგარის  
წოდებით დეკორაციის  
გადაადგენლობით ან შეეკლით  
იკვლებდა როგორც  
სცენური სივრცის  
ორგანიზაცია, ასევე სიტუ-

აციისა თუ მოქმედების  
ტონალიზაცია, მაგ. ე. კინის  
„დროის ვერტეგოში“ სცენის  
მრავალ მიედანწე-  
დებული ოთხი გრძელი  
ფიგურის გადაადგენლობით  
დებლობით სცენის სივრცის  
ორგანიზაციის სამ  
ვარიანტს.

მხატვრის გამოვლენილობისა  
და ფუნქციის მოწინავე  
მისი ისიც, რომ ერთ თეატრში  
განხორციელებულ სცენარეების  
სხვა სცენაზე ავარ იმეორებს.  
ფ. ანუის „ტროლილი“ 1979  
წ. დაიდა ნოვოსიბირსკის  
მოზარდ მაყურებელთა და  
ირუტსკის დრამატულ თეატრში.  
პირველ თეატრში  
მხატვარი უარს არ ამბობს  
ყოფით დეტალებზე,  
ხოლო მეორეში ძალზე პირობით  
გარემოს ქმნის.  
ასევე განხატვებულად გა-  
დაწყვიტა თეიმურაზ დიდი-  
შვილიმა ა. ტერის „რა  
მოსივარულე ქალის“ გად-  
ფორმება ტომსკისა და  
ნოვოსიბირსკის დრამატულ  
თეატრებში (ორივეს დად-  
გმა განხორციელდა 1978  
წელს).

ექვსი ნამუშევარი გვა-  
ცნობდა ავტორს, როგორც  
საინტერესო გრაფიკოს,  
თეატრალური პლაკატისა  
და აფიშის ოსტატს. ამ ნამუშევრებში გამოვლენდა  
მისი სცენარეაფიშისთვის  
დახასიათებელი ნიშნები:  
ღვანწმობა, კომპოზიციური  
გამომვლენლობა,  
პირობითი მხატვრული  
ენა. ზეთით და გვათი  
შესრულებული დაწვრილი  
სურათები ასევე მოწინა-  
ვეს თეიმურაზ დიდიშვილის  
ფერწერულ ნიშს.

0. მამაძე







საპარტიველს ხელისუფლების სახელმწიფო მუზეუმში მოეწყო ცნობილი საბჭოთა მხატვრის რობერტ ფაღის ნამუშევრების გამოფენა.

ექსპოზიცია შედგენილია მხატვრის მუდღის ა. შიკინ-კრტოვასა და ქალიშვილს, კ. ბარანოვსკაია-ფაღის კოლექციამ და ადრე ნამუშევართან, აგრეთვე რამდენიმე სურათისაგან, რომელიც დებს საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის საკუთრებაში. („ვაფხულის მიწურული“, „ავტოსორტები აფრიკული ქანდაკებით“, „ა. შიკინ-კრტოვას პორტრეტი“, „პეიზაჟი წითელი სახლებით, პალანგა“).

წარმოდგენილი ნაწარმოებები ფაღის შემეცნებრიობის მხოლოდ მცირე ნაწილია. მაგრამ იგი მაინც ახლავს წარმოდგენას მხატვლის ამ საინტერესო ხელოვნების შემოქმედების გზაზე.

რობერტ ფაღის ნამუშევრები გამოირჩევა ინდივიდუალური ხელწერით, თავისებური მხატვრული ხელოვნებით, დამაჩი ფერადონებითა და საინტერესო მოპოზიციებით.

რ. ფაღმა პროფესიული განათლება მიიღო მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკების და სურათმოდერატორის სასწავლებელში, გამოჩენილი რუსი მხატვრების ვ. სეროვის და კ. კოროინის ხელმძღვანელობით (1905-1910 წწ.).

პარიზში ცხოვრების ათწლიან პერიოდში (1918-1928 წწ.) გარკვეული კვალი დაამჩნია ფაღის შემოქმედების მხ.

შინდელ პერიოდში, რომელიც ძიებებითა და წინააღმდეგობებითაა აღსავსე, იგი ადრეული ნამუშევრებიდან შეყოფილ განსხვავებულ, სრულიად ახალ პლასტიკურ სისტემას ქმნის. („შემოდგომის ბუნება პარიზში“, „სახლი ზღვისთან, ბრეტანი“, „ფრანგული სოფელი“, „ღამის ხარი“, „ხიდი მდინარე სერაზე“, „გაბრიელა“, „არბები. პარიზი“, „ნაშვი, პროვანსი“, „ბრეტანელი ქალი ცისფერი კაბაში“). პარიზშივე ეყრდნობა მხატვრის ორი პერსონალური გამოფენა.

რობერტ ფაღის შემოქმედებაში უმთავრესი ადგილი უჭირავს ფერსა და მხატვრულ ტრადიციულ ტექნიკასაგან განსხვავებული, ავჯარელობის საკუთარი ტექნიკა შეიძლება და ზაჩი ფერწერული ოსტატობით აამტკეველ ა. („შიშვლი ქალი სავარძელში“, „სალამი ფანჯარასთან“, „იურისკა“, „ზღვა ქარიშხლის წინ“, „პროვინციული ქალაქი“, „არსის ხეები“, „შუშლილი პატარა ძალი“, „ოჯახი“, „ღრუბლები“).

ნატურისტობა და პეიზაჟის ოსტატმა ფაღმა დიდ წარმატებებს მიიღო, პორტრეტის დარგშიც დაკვირვება საინტერესო, ფსიქოლოგიური აღსავსე ნაშრომით. ექსპოზიკაზე წარმოდგენილი ნაწარმოებებიდან უფრადებია მიქიტია ავტოპორტრეტებმა და მეუღლის რამდენიმე პორტრეტმა.

გამოფენა მწახველია დიდი ინტერესი დამსახურა.

შენი ბედნიერი

მშენებელ-ხელოვნის კარლო მორეტის დაბადების 80 წელი შეურსლდა. კარლო მორეტის მოღვაწეობა მიმდრე უკავრდება საბჭოთა საქართველოს სამშენებლო ხელოვნების წინსვლასა და განვითარებას. მისი შემოქმედებითი შრომა ჩაქოვილია უმაგრ თვალსაჩინო ნაგებობაში, რომელიც

ეკ აშენდა უკანასკნელი ექვსი ათწლი წლის მანძილზე. ცხოვრებისეული, მუშის შრომიდან დაწყებული გამოცდილება და მის თანამედროვეობა, მასწავლებელია გვერდით წერონა, შეტერებელი დიდ მასშტაბთან და შრომის-მოუვარეობასთან — იურის საფუძვლი, რამაც კარლო მორეტი ქართული სამშენებლო ხელოვნების თვალსაჩინო მოღვაწეთა რიგებში ჩაყენა.

მის მაღალ მოქალაქეობრივ და პროფესიულ ღირსებებზე მითითების უდრედესი ორგანიზებულობა და წესრიგი მუშაობაში, უკომპრომიზო მხატვრულ სამშენებლო იდეის განხორციელებისას, მაღალი გეოგრაფიკა და დაუსკრამელი, მაიმებელი სული, უჩვეულო სიკეთე და გულისხმებრება ადამიანებთან ურთიერთობაში.

წარმოშობით იტალიელი, დედამამშობლოსათვის უფრო ახალი საქართველო ადამაი, არც აისი გაცხვირი, ვინაიდან მთელი თავისი ცხოვრება აქ გაატარა.

დაბადა თბილისში, 1899 წელს. მამამისი ზიჯო მორეტი მოზაიკის და მარმარილოს შესწავნაში ოსტატი იყო და თბილისის ბუერის ნაგებობის მოპირატება განუხორციელებია, მათ შორის ქაშვილის ეკლესიის რეკონსტრუქციისას, პუერისა და ბაღეთის თეატრის შენობაში.

ოჯახის გაჭირვება კარლო მორეტს საშუალება არ მისცა სკოლის დამთავრების შემდეგ სწავლა უმაღლეს სასწავლებელში განეგრეო. მამის ავადმყოფობის გამო, 15 წლისას უკვე ოჯახზე ზრუნვა დაეცისრა და მისი შრომითი მიზგრაფიკა მაშინ დაიწყო, როცა ნოვაკის ფირმის ორნამენტული ქანდაკების სახელოსნოში შედგა ფეხი.

მუშაობასთან ერთად კარლო მორეტი სწავლობს კლესტ ნატვისა და ქანდაკების სკოლაში, სადაც ასწავლიან ნ. ნიკოლაძე, ი. შიქერლინე, ბ. გრინელსკი. სახვითი ხელოვნებაში

მიღებულმა ცოდნამ და მხატვრულმა განსწავლულობამ დიდი როლი ითამაშა ახალგაზრდობის შემოქმედებითი ნიჭის განვითარებასა და გემოვნების დახვეწაში, მისი ინტერესებისა და მიმდრეკილებისად განმარტებაში.

რამე, ვაგრემოებამ სხვადასხვა საშუაობისა და საქმიანობისთვის უბიძგა კარლო მორეტის ერთხანს სტამბაში მუშაობადა. ეს იყო საქართველოში რევოლუციური ადამიანების წლები და კარლო მორეტი ბოლშევიკ-პოლიგრაფი



ფისტო აარლეგალური ჩგუფის აქტიური წევრი ხდება. მას აპატიმრებენ, ციხეში ყოფნამ იგი კლევუფრო გამოართო, როგორც კომუნისტი.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე კარლო მორეტის საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის წევრის მმართველობა ნიშნავენ, მალე კი, 1922 წელს — ამიერკავკასიის წითელდროშოვანი არმიის სტამბის უფროსად. 30-იან წლებში იგი ჯერ კომიტეტშია, ზარია ვოსტოკის სტამბის მმართველი, შემდეგ კი მისი დირექტორია.

სტამბაში მუშაობასთან ერთად კარლო მორეტი დამოდარო სამშენებლო საქმიანობასაც ეწევა. პირველი ობიექტი, რომლის აგებაზეც მას დიდი და საინტერესო შრომის გაწევა მოუხდა, როგორც მშენებელი

ნებლობის ხელშეწყობის, იყო მარქსიზმ-ლენინიზმის თბილისის ფილიალის შენობა (1932), ამ დღებუ-ლი შენობის არქიტექტის ავტორთან, შესანიშნავ საბჭოთა ხუროთმოძღვართან ა. შუხუბაძის თანამშრომლობა არა მხოლოდ დიდი სკოლა იყო მორეტისათვის, არამედ საკუთარი ნიჭისა და უნარის გამოვლენის სარბი-ვლიც.

1937 წლიდან კარლო მორტი-ჭერ „საქსურორტმშენისა“ და შემდეგ კი ტრეტ „თბილმშენის“ მმართველად მუშაობდა ათეული წლების მანძილზე. მისი მონაწილეობით და ხელმძღვანელობით აიგო მრავალი თვალსაჩინო შენობა — სასტუმროები, სანატორიუმები (ზო-რჯომო, ლიანოში, წყალტუბოში, მენჯში), კინო-თეატრები, ქარხნები, საცხოვრებელი სახლები ბაზრობისათვის და კვიკვი-ავის გავლარზე, გვირგვინი მიედანზე, აეროპორტის შენობა, საქართველოს სა-სოფლო სასურველო ინ-სტიტუტი, სკოლები, საავადმყოფოები, სხვადასხვა სახის ნაგებობანი არა მხოლოდ თბილისსა და ქუთაისში, არამედ რესპუ-ბლიკის სხვა ქალაქებშიც. მშენებლობაში კარლო მორეტისათვის არ არსე-ბობდა ძირითადი და წერი-ლმანი საკითხები. იგი ერთიანი უფრადლებას იჩე-ნდა როგორც სამუშაოს ხარისხის, ისე მუშა-მოსა-მსახურეთა კულტურულ-საოჯახოებრებო პირო-ბებისაშიც. ხარისხი კი მისთვის მუდამ უმთავრეს მონაკ წარმოადგენდა. და-სობდა და კომპრომისი ამ მხრივ მან არ იცოდა.

სამამულო და სახლვარ-გარეთის უაღრეს მიღვე-ვათა დრმა ცოდნა, სიხა-ლის გრანძობა მშენებლო-ბის ორგანიზაციასა და წარბეგბაში კარლო მო-რეტის გამოაღლინა წ. ფა-ლაშვილის სახელობის თბილისის ოქრებისა და ბალეტის თეატრის აღდ-გენა-რეკონსტრუქციის სა-მუშაოებშიც.

კარლო მორტი იყო

ერთ-ერთი ორგანიზატორი და ხელმძღვანელი საქართველოს პროფსაბპოს მშენებლობის ხელშეწყო-ბი სამუხისი, რომელმაც ბევრი აკავათა სამშენებ-ლო ინსტრუქტორის განვითა-რებისათვის დაწესებული მშ-რების წვლილიან.

მშენებლოვანია ისიც, რომ მისი ხელმძღვანე-ლობით აღიარდა დიდი რაზმი რესპუბლიკის მშე-ნებელი კადრებისა, რომ-ლებიც დღესაც იღვეიან არა მარტო ჩვენს რესპუ-ბლიკაში, არამედ საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალა-ქებსა და სოფელვარებათაც კი.

კარლო მორტი არაერთ-გზის იყო არჩეული პარ-ტიული, საქალაქო და რა-იონული კომიტეტის წევ-რად, საქალაქო და რაიონ-ული აღმასკომის დეპუ-ტატად და წევრად, 1938 წლიდან 1950 წლამდე იყო საქართველოს სსრ უმაღ-ლესი საბჭოს ყველა მო-წვევის დეპუტატი, დაქო-ლდებულთა იურ ლენინის, სამის წიითელი დროის შობი ორდენით, საპატიო ნიშნის ორი ორდენით, მედლებითა და საპატიო სიგელებით.

მორტის წესად ქონდა გავლილი მუშაობის მნი-შველიანი ამბების ჩაიწე-ფნა, რომელმაც სამი წი-გნი შეადგინა.

ერთი ამ წიგნთავანი "50 წელი საქართველოს მშენებლობებზე". 1971 წელს გამოცვა „სახეობა საქართველომ“ და დიდა ხანია ბიბლიოგრაფიულ ოფიათობად იქცა. მასში კარლო მორტი დიდი აღმიაზური სიბოთბი იგ-რენებს მუშებს, ინერტებს, არქიტექტორებს და ქრო-ნოლოგებრი სისუსტით გვაცნობს რესპუბლიკასა და დიდქალაქში წარმოე-ბულ მშენებლობათა ინ-ტარიას, ძირითად დამაბა-სიათებულ მაჩვენებლებს, მოკლედ, საქმიანდ, კომ-პქტურად, ფაქტების მო-წოდებით, დრმა პროფე-სიონალში მკითხველდ-ბისათვის ნათელს ხდის საქართველოში მშენებლო-ბათა სურათებს, მიღვე-ულ ტექნიკურ პროგრესს,

სტეკილიზაციისა და მა-რთვის გაუმჯობესების აუცილებლობას. არქიტე-კურა წინადადებებმა, რომლებიც ამ წიგნშია მოცემული, ჩვენი რესპუ-ბლიკის სამშენებლო წარ-მოების ბევრი სკიეთე მო-უბანს და კვლავ მოუ-ტანს. წიგნის ახალი ქარ-თული გამოცემა მიდინარე წელს დასტამბა გამო-მცემლობა „სახეობა სა-ქართველომ“.

დ. შაშიშვილი,  
შ. ფუთურძე.

● ბზარის ასსრ დამსა-ხურებელი არტისტი გუ-გული ვახიშინია 45 წელია რაც დიდი გულმოდგინე-ბით ემსახურება მხატვრულ თეიმიოქედეზს.

გ. ვახიშინია ჭერ კიდევ სკოლის მოსწავლედ იყო, როდესაც ხელოვნების და-მსახურებულმა მოღვაწემ ვალერიან გოგიტიმე იგი თავის გუნდში ჩარიცხა და სოლო სიმღერების შესრულება დაავალა. შემდეგ მონაწილეობდა ბა-



თუმის მსწავლებელთა სა-ოლო სახლის წითელდ-როშოვან სახალხო მომ-ღერალთა გუნდში, სადაც იგი წარბეგბით მერგოდა მასხარა პარტიის „თამარ ციხერიდანი“, ო. რატელის სიმღერას „ჩუჩუხი“...

1934 წ. გ. ვახიშინია მუშაობს იუვენბ ბათუ-ლის ტრინიზის სავაგონო დეპოში. პირველი დღეები-დანვე იგი ჩარცხდა რე-ინიგზის მუშათა ხალხური სიმღერების გუნდში და მონაწილეობს რეინიგზის მუ-შათა სახალხო თეატრში.

1937 წ. გ. ვახიშინია მიიწვიეს აპარის სახელო-წითო ანსამბლი, რომელსაც რესპუბლიკის დამსა-ხურებელი არტისტი მ. კუხიანიძე ხელმძღვანელო-ბდა. ამ დღიდან მოყოლო-ბული გ. ვახიშინია ათეუ-ლი წლების მანძილზე ამ ანსამბლში მოღვაწეობს და შესრულებული ჰქვს მრავალი ხალხური სიმღე-რა, პროფესიული მუსიკის ნაწარმოებებიც — ზ. ფა-ლაშვილის, გ. კოკლასის, ა. ფარცხაბაძის, ა. აღქ-სანდღეროს, ი. დავიდე-სკის და სხვ.

გ. ვახიშინია სახსიაოთ სიმღერების კარგ შემ-რულებელთა აღსანიშნავა მის მიერ შესრულებული სიმღერები „ჩაუგნა“, „სი-სატურა“, „არქა და შარ-ქა“, „ჩემო ნაღობის დე-დაო“, „მკანკალი“, „პა-რული შარბები“, „მარ-უ-ლა“, „საკოლმურერო ხა-ჭიტი“, „ქალ-ვეჯის სატ-რთაოლი“, „ქვარაღი“.

გ. ვახიშინია დიდი სამა-შლო ომის მონაწილეა. აქ-აღ არ იფუქებდა იგი სა-ყვარელ საქმეს და თით-მომქმდ კოლექტივებს ხე-ლმძღვანელოდა. ომის და-მთავრების შემდეგ ისევ აპარის სიმღერისა და ცე-კის სახელმწიფო ანსამბლს დაუბრუნდა. ამ ანსამბლთან ერთად მან მრავალი ქვე-უნა მზიარა. საქმარისა აღინიშნოს კონცერტები ეგვიპტეში, სირიაში, სუ-დანში, ბულგარეთსა და სხვა ქვეყნებში, სადაც მი-სმა ანსამბლმა მოწონება დაიმსახურა.

გ. ვახიშინია აქტიურ მოღვაწეობას ეწევა. მისი წერილები ხალხურ შემო-ქმედებაში დროდადრო იბ-ეჭემა უფრად-გაზეთებში.

1957 წ. ქ. თბილისში გამართულ აპარის ლი-ტერატურულ და ხელოვნე-ბის დეკადში აქტიური მონაწილეობისათვის დაქო-ლდობა საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზი-დენტის საპატიო სიგელით.

ნორა კახიანი



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 12, 1979

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

**Нодар Гурабанидзе**

**ОТ СЕНТЯБРЯ ДО СЕНТЯБРЯ**

В статье автор обозревает театральный сезон республики 1978—1979 гг. (стр. 2).

**Вахтанг Беридзе**

**ДАВИД КАКАБАДЗЕ**

Печатается окончание статьи В. Беридзе, начатой в одиннадцатом номере журнала (стр. 12).

**СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ**

Редакционная статья о знаменитом актере театра и кино, народном артисте СССР, Лауреате Ленинской премии печатается в связи с его 70-летием (стр. 24).

**Гиви Бараташвили  
Антаня Дanelия**

**МИХАИЛ ЛАВРОВСКИЙ**

Статья посвящена творчеству замечательного танцора, народного артиста СССР, Лауреата Ленинской и Государственной премии, солиста Большого театра Союза ССР Михаила Лавровского (стр. 26).

**Отар Мацаберидзе**

**ШКОЛА И ТЕАТР**

Под рубрикой «1979 год — Международный Год Ребенка» публикуется статья театроведа О. Мацаберидзе о проблемах театров школьников (стр. 30).

**Лейла Хускивадзе**

**ГРУЗИНСКИЕ ЭМАЛИ**

Грузинское собрание средневековых перегородчатых эмалей считается одной из значительных мировых сокровищниц. Огромное количество памятников, их широкий хронологический диапазон, а

также высокие художественные качества большинства из них определяют особую ценность этой коллекции. В статье рассмотрены отдельные периоды в развитии грузинского эмалирного искусства, демонстрирующие своеобразие стиля, противопоставленного византийскому. (стр. 33).

**ДИСКУССИЯ. ТЕАТР  
МУЗЫКАЛЬНОЙ  
КОМЕДИИ**

**ИМ. ВАСО АБАШИДЗЕ**

На повестке дня пленума, созванного Правлением Союза композиторов Грузии стояли вопросы, связанные с национальным опереточным творчеством и с работой Тбилисского театра музыкальной комедии им. Васо Абашидзе. В дискуссии, развернувшейся по этим злободневным вопросам, приняли участие руководители Союза композиторов Грузии, работники Министерства культуры Грузинской ССР, композиторы, музыковеды, представители Тбилисского театра музыкальной комедии им. В. Абашидзе. (стр. 38).

**Валентин Михалкович**

**ЖИЗНЬ И ИДЕАЛЫ ПЛАТОНА  
САМАНИШВИЛИ**

Рецензия на фильм Эльдара Шенгелая «Мачеха Саманишвили» перепечатана из журнала «Искусство кино» № 7, 1979 (стр. 46).

**Василий Кикнадзе**

**К ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОЙ  
РЕЖИСУРЫ**

Печатается окончание исследования театроведа В. Кикнадзе (начало см. «Сабчота хеловнеба», №№ 9—11) (стр. 52).

**ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИЯ  
ЮРИЯ ЛЮБИМОВА**

Гастроли театра на таганке

По Приглашению Театра «Дружба» при театральном обще-

стве Грузии в Тбилиси с успехом гастролировал Московский театр драмы и комедии на Таганке. На пресс-конференции, организованной для сотрудников грузинских журналов и газет, Юрий Любимов рассказал о творчестве руководимого им театра, о его планах на будущее (стр. 59).

**Галина Чиж**

**ЮРИИ ЗАВАДСКИЙ**

Одна из прекрасных и ярких страниц в истории русского советского театра — творчество большого мастера сцены Юрия Завадского, чей творческий портрет публикуется в данном номере журнала (стр. 66).

**Алла Ястребцкая**

**ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА XI—XIII  
ВЕКОВ**

Публикуется окончание перевода Гичи А. Ястребцкой (см. «Сабчота хеловнеба» №№ 8, 9, 10, 11). Автор перевода З. Чиладзе (стр. 71).

**Акакий Васадзе**

**ВОСПОМИНАНИЯ И МЫСЛИ**

Журнал заканчивает публикацию второй книги народного артиста СССР Акакия Васадзе «Воспоминания и мысли» и в связи с его 80-летием печатается редакционная статья (стр. 80).

**Уильям Фолкнер**

**Альбер Камю**

**РЕКВИЕМ ДЛЯ МОНАХИНИ**

Пьеса У. Фолкнера и А. Камю публикуется в переводе З. Чиладзе. Пьесе предпослано вступительное слово А. Камю (стр. 92).

# ქერნალ „საგჰოთა ხელოვნების“

## 1979 წლის სარჩევი

მარკსისტულ-ლენინური მსოფლიოების საბითუმანი,  
თანამედროვეობა და ხელოვნება,  
სარედაქციო სტაბილიზი

ბრენევი ლ. ი. — ბავშვები ჩვენი მომავალი . . . . .	2
დიდი ჭილღო თავდადებული შრომისათვის . . . . .	5
ერქომიშვილი ვახტანგ — ბედისწერა თუ შემთხვევითობა . . . . .	2
იდილოვაური და პოლიტიკურ-აღმზრდელობითი მუშაობა ახალი სიმაღლეზე . . . . .	7
მაღალი ჭილღო გვაავალებს (საქ. ალკე ლენინის ორდენით და- ჯილდოვდა) . . . . .	11
საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კო- მიტეტის დადგენილება ცხოვრებაში . . . . .	9
საქართველოს კომკავშირი ლენინის ორდენით დაჯილდოვდა . . . . .	11

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და სა- ქართველოს მინისტრთა საბჭოს დადგენილება საქართვე- ლოს სსრ 1979 წლის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელ- მწიფო პრემიების მინიჭების შესახებ . . . . .	4
შარაძე გურამ — ქართული ფილოლოგიის პატრიარქი (კ. კე- კელიძე—100) . . . . .	4
შაროვა ტატიანა — ვ. ი. ლენინი და სოციალისტურ კულტუ- რათა ურთიერთგაგენა და ურთიერთგამდიდრება . . . . .	4
ჩანტლაძე ლერი — შემოქმედება — ფილოსოფიური პრობლემა . . . . .	1
ჭაში ნიკოლოზ — ქართული საბჭოთა ესთეტიკის სათავეებთან . . . . .	4

### თეატრი და ღრამატურები

ალექსიძე დიმიტრი — ვულოცავ მარჯანიშვილის თეატრს . . . . .	5
ალექსიძე დიმიტრი — მოხარად მაყურებელთა სახელმწიფო ქარ- თული თეატრის იუბილ—50 . . . . .	1
ალექსიძე დიმიტრი — ბრუნტის პატარა ორგანონი თეატრისათ- ვის“ (შესავალი წერილი) . . . . .	7
ალექსიძე დიმიტრი — საყვარელი თეატრი (ბათუმის თეატრის 100 წელი) . . . . .	9
ბათიაშვილი გურამ — ქართული თეატრის თანამდგომი (მარ- ჯანიშვილის თეატრის 50 წელი) . . . . .	5
ბალახაშვილი იაკობ — პირველი ქართველი სცენისმოყვარე ქალები . . . . .	3
ბაქანიძე ოთარ — გრიგოლ კვიციანი-სონოვინენკო—200 . . . . .	1
ბრეხტი ბერტოლდ — პატარა ორგანონი თეატრისათვის . . . . .	7-8
გალუსტოვა ეთერ — ალექსანდრე იმედაშვილი . . . . .	11
გეგია მერაბ — თანამედროვეობის მიერ აღორძინებული . . . . .	2
გუგუშვილი ეთერ — სესილია თაყაიშვილი . . . . .	3
გურაბანიძე ნოდარ — ახალი ადამიანის — თანამედროვე გმო- რის ფორმირების პრობლემა ქართულ საბჭოთა თეატ- რში . . . . .	6, 7, 10

გურაბანიძე ნოდარ — ტრიუმფი ედინბურგში (რუსთაველის თეატრის გასტროლები) . . . . .	11
გურაბანიძე ნოდარ — სექტემბერიდან—სექტემბრამდე . . . . .	12
„ღონ-უფანი“ თბილისში . . . . .	1
ედინბურგის საღამოები . . . . .	11
ერევნის აკადემიური თეატრი თბილისში . . . . .	3
ვასაძე აკაკი — მოგონებები და ფიქრები . . . . .	1-12
თაქთაიშვილი ოთარ — საყვარელი თეატრი (მარჯანიშვილის თეატრის 50 წელი) . . . . .	5
თაქთაიშვილი ოთარ — ძლიერი შემოქმედებითი კოლექტივი (ბათუმის თეატრის 100 წელი) . . . . .	9
თუმანიშვილი მიხეილ — სცენური სიტყვა . . . . .	2
იმედაძე ნათელა — აღდგენილი ქართული თეატრის დრამატურ- გის ისტორიიდან . . . . .	9
იოსელიანი გება — დონ ჟუანის სახეცვლილებანი (მოსკოვის მალაია ზონინიანის თეატრის სექტაკლი) . . . . .	4
კალანდარიშვილი გულნარა — მარჯანიშვილის სახელობის თეატ- რის სექტაკლი „შოთაშავლობა“ . . . . .	10



კიანძე ვასილ — დიდი ჭზის გახსენება (მარჯანიშვილის თეატრის 50 წელი) . . . . . 5

კიანძე ვასილ — ქართული რეჟისურის ისტორიისათვის 9, 11, 12 კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ახალი ლაურეატები (ი. კაულა, შ. ხუციშვილი, ვ. კიანძე) . . . . . 3

ლენინგრადის თეატრი თბილისში . . . . . 4

ლორთქიფანიძე გიგა — დიდი ჭზა (მარჯანიშვილის თეატრის 50 წელი) . . . . . 5

ლორთქიფანიძე გიგა — ქართული კულტურის დღასწავლი (ბათუმის თეატრის 100 წელი) . . . . . 9

ლუნაჩარსკია-როსტენელი ნატალია — მარჯანიშვილი . . . . . 2

მაყაბერიძე ოთარ — სკოლა და თეატრი . . . . . 12

მეგრელიძე გუბაზ — დავით კლდიაშვილის სამყაროში (დ. კლდიაშვილის „დარისპანის ვასაქირი“ და „უფედურება“ მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სცენაზე) . . . . . 1

მოსკოვის პრესა ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის გახსნის შესახებ . . . . . 1

პრობლემატი, იმედები—ინტერვიუ (ლ. ელენსა და გ. აბესაძესთან — ბათუმის თეატრის 100 წელი) . . . . . 9

საუბარი თოჩინების თეატრის დრამატურგიაზე (მრგვალი მაგიდა) . . . . . 8

სსრ კავშირის უმაღლესი სახეოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება სსრ კავშირის სახალხო არტისტის ვ. ა. ანჯაფარიძისათვის სოციალისტური შრომის გმირის წოდების მინიჭების შესახებ . . . . . 10

მოსკოვის ტაგანკის თეატრის გახსნის (ი. ლუბიმოვის პრესკონფერენცია) . . . . . 12

ურუშაძე ნათელა — ვერიკო ანჯაფარიძე . . . . . 5

ღვინვაძე ნანა — თეატრი და საუკუნე (ბათუმის თეატრის 100 წელი) . . . . . 9

ღვინვილია ჩანსუდ — თანამედროვე ქართული დრამატურგია უნასაშვილი ნიკო — შექსპირის ტრაგედია რუსთაველის სახელობის თეატრში („რიჩარდ III“) . . . . . 4

ყურულაშვილი ლალი — გურამ საღარაძე—50 . . . . . 4

ჩიფე ვაჩიანა — იური ზავადსკი . . . . . 12

ცხომარია მავუკა — ძიების ორმოცდაათი წელი (მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო ქართული თეატრის 50 წელი) . . . . . 1

ძიგუა ვეპა, ბრეგაძე ვეპა — ბათუმელთა სავასტროლო სექტაჟები . . . . . 9

ქვიციანი სერგო — კოტე მარჯანიშვილი (მარჯანიშვილის თეატრის 50 წელი) . . . . . 5

ხარაძე ეფემი — ლადო მესხიშვილი — თეატრალური განათლების ორგანიზატორი . . . . . 3

**პიესები**

გეჭაძე აკაკი — მოკიდავე . . . . . 11

გოთოა ლევან — შოთა რუსთაველი . . . . . 4

თაბუკაშვილი ლაშა — დარაბებს მიღმა გაზაფხულია . . . . . 1

კანდელაკი ვალერიან — სურათები . . . . . 2

ნახუცარიშვილი გიორგი — კალმასობა . . . . . 9

ონილი იუჯინ — სიყვარული თელავქვეშ (მთარგმნელი და შესავალი წერილის ავტორი მანანა ანთაძე) . . . . . 3

პრისტლი ჯონ — მისტერ კეტლისა და მისის მუნის სკანდალური სიყვარულის ამბავი . . . . . 8

ერიოფუ ვან — ტროას ომი არ იქნება . . . . . 6

ვან ბატისტა მოლიერი — დონ ჟუანი ანუ ქვის სტუმარი . . . . . 10

ფოლენტი უილიამ, კამილ ალბერ — ბოლოზნის რეჟიემი (ალბერ კამიუს შესავალი წერილი) . . . . . 12

ქურაუაშვილი ქვიციანი — გოგო ხოხესია . . . . . 7

**სახშირი ხელოვნება, არამიმამურა, არამოლოზი**

ახესაძე ირინე — ქართული ფერწერის ექსპრესიონისტული ტენდენციები (1914—1921 წწ.) . . . . . 3

ახუთიძე შოთა — ხალხური ოსტატის გიორგი ხეცურიანის გამოფენა ბიჭვინთში . . . . . 9

ალბიჯაშვილი გაიანე — ქართული თეატრალური მხატვრობის დღევანდლობა . . . . . 2

ბავუთა ნახატები . . . . . 2

ბალაბუჯი ალექსი — ვახტანგ ჯავახიშვილის გამოფენაზე . . . . . 8

ბარამიძე გივი — ეროვნულ სახეთა სამყარო (მერაბ ბერძენიშვილი—50) . . . . . 8

ბაუანი მკოლა — ნახი და ვეპაქაური მხატვარი (თამარ აბაქელია) . . . . . 3

ბერიძე ვახტანგ — დავით კიკაბაძე—90 . . . . . 11, 12

ბესტავაშვილი ანაიდა — მანანა მაკომელოას ნამუშევრების გამოფენა . . . . . 5

გაჩეილიაძე მარინე — ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის გრა-

ფიკული ინტერპრეტაცია ლადო გრიგოლის შემოქმედებაში . . . . . 4

გაჩეილიაძე მერი — პეიზაჟის ოსტატები . . . . . 7

დიდების მონუმენტები . . . . . 8

ვაშლიანი რუსუდანი — ხის აივნები ძველი თბილისის არქიტექტურაში . . . . . 3

ვოლსკაია ანელი — შუა საუკუნეების საქართველოს ფერწერული სკოლები . . . . . 8

ზაქარაია პარმენ — თბილისის არქიტექტურული სახისათვის ზემო ცხაკაიაში . . . . . 11

თაბუკაშვილი ლეილა — სოლიკო ვირსალაძე—70 . . . . . 3

თაბუკაშვილი ლეილა — ქუთაისელ მხატვართა გამოფენაზე . . . . . 7

თბილისის მეტროპოლიტენის ახალი სადგურები . . . . . 11

თეატრის და კინოს მხატვართა რესპუბლიკური გამოფენა . . . . . 2

თუშინიშვილი დიმიტრი — ქართულ სიძველეთა შესწავლის ისტორიიდან . . . . . 1

იასტრებოვსკაია ალა — XI-XIII საუკუნეების დასავლეთ ევროპა . . . . . 8-12

კეკელიძე რობერტ — ცისქვეშა მუზეუმის არქეოლოგიური ძეგლები . . . . . 9

კერესელიძე მარინე — თენგიზ მირზაშვილის ნამუშევართა გამოფენა . . . . . 4

კინწურაშვილი სიმონ — ელგუჯა ამაშუკელი — 50 . . . . . 1

კობახიძე ელენე — წიგნის გრაფიკისა და ესტამპის გამოფენაზე . . . . . 7

კუხნიშვილი ერასტ — სიტყვა ოცნებაზე . . . . . 5

კუხიანიძე ცისანა — ქართული სცენოგრაფიის სკოლა . . . . . 2

მაჩაბელი კიტი — დიდი ფრანგი მხატვარი (ო. დომე — 100) . . . . . 10

მაჩაბელი კიტი — ტრადიციების პრობლემა შუა საუკუნეების ქართულ ოქრომკვლელობაში . . . . . 3

მაკავარიანი ელენე — იოანე ბაგრატიონის ცნობა ეკლესიის მხატვრობისა და ტილოზე ფერწერული ხატების შესრულების შესახებ . . . . . 9

ოდიშელი მანანა — „კიდევეჯ დამზარდებიან“ . . . . . 8

ოჩიაური ირაკლი — რუსი იშვილი—50 . . . . . 10

პეტრე ოცხელის ნაწარმოებთა გამოფენიდან . . . . . 5

პლაშკინი იური — ავტოსატრანსპორტის ნაგებობებში სახლვარგარეთ . . . . . 1

პრიალაოვი ეკა — ალტო გორგაძე . . . . . 9

რეზინაშვილი სარტაქ — ქართული მხატვარი იმიტირაციული (ლ. სურმაჯა) . . . . . 8

რენულიშვილი ლეო — სერგო ქობულაძე—70 . . . . . 7

ტაბაღუა ილია — იტალიელი მისიონერი დონ გუზუბე გუდლიზე . . . . . 5

სტურუა ლია — შეხვედრა მხატვართან (თ. გოცაძის გამოფენა) . . . . . 5

ფიჩულაშვილი ლეო და სპირტი ქართული სახეის ხელნაწერებში (გამოფენა) . . . . . 9

ქობულაძე სერგო — ანტიკური და შუა საუკუნეების ძეგლთა კომპოზიციური აგების შესახებ . . . . . 7

უფიანი გურამ — იმერული სახლი . . . . . 5

უფიანი ნანა — სინტერესო გამოფენა (სამუდლო ხელოვნების I რესპუბლიკური გამოფენა) . . . . . 6

შავგულიძე ვიტორ — მხატვარი გაიანე ხაჩატრიანი . . . . . 4

შერვაშიანი ლეონი — მოქანდაკე ბიძისა ლობოძეობიძე . . . . . 4

ჩხენკელი თამაზ — ცხრაფეთიანი ოქროს ხარი (მერაბ ბერძენიშვილი—50) . . . . . 8

ძუცოვა ირინე — ტრადიციებზე დაყრდნობით (თეატრისა და კინოს მხატვართა რესპუბლიკური გამოფენა) . . . . . 2

ჭილაძე თამაზ — ვან გოგის წერილები . . . . . 6

ზუსკოვიძე ლილია — ქართული მინანქრები . . . . . 12

ჯავახიშვილი გიორგი — უძველესი ანთროპომორფული ფიგურები საქართველოს ტერიტორიაზე . . . . . 10

ჯანელიძე დიმიტრი — ამირანი სეანეთის ხალხურ სახილველში . . . . . 11

მუსიკა, კორეოგრაფია

აბდუშელიშვილი ნინო — მარია ბაუერი . . . . . 10

ანდრუაძე ნოდარ — ვოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის მეთოდოლოგიური საკითხები . . . . . 1, 2

ახმეტელი მანანა — ოთარ თაქთაქიშვილის „მოყარის მოტაცება“ . . . . . 4

ახმეტელი მანანა — ანსამბლი „რუსთაველი“ ათი წლისა . . . . . 6

ახმეტელი მანანა — „მინდია“ ქუთაისის საოპერო თეატრის სცენაზე . . . . . 11

აფხაზური ნუსხიის დღეები . . . . . 9

ბალანჩაძე ელისაბედ — რევას გაბიჭავაძის ბალეტი „მედუა“ . . . . . 3

ბარათაშვილი გივი, დანდელია ავთანდილ — მიხეილ ლავროსკი ბეზარაშვილი ლაურა — დიმიტრი არაყიშვილის მოღვაწეობა მოსკოვის სამუსიკო საერთოგრაფიო კომისიაში . . . . . 3

გადაუდებელი ამოცანები — (საქართველოს კომპოზიტორთა VI ყრილობა) . . . . . 6

გუდიაშვილი ნიკოლოზ — ნორჩ შემოქმედთა კონცერტზე . . . . . 7

გუნია ნინა — ირინე ჩანდერი . . . . . 6

ერევნის სუნდარაოვის სახელობის ოპერის თეატრი თბილისში . . . . . 6

ელენა იბრაჯოვას გასტროლები თბილისში . . . . . 9

ენუქიძე გურამ — დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა (საქართველოს კომპოზიტორთა VI ყრილობა) . . . . . 6

ვასო ახაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრი (დიესკაია) . . . . . 12

ჯაქარია ფლავიანის სახელობის პრემიის ახალი ლაურეატები (ლ. ისაყაძე, ლ. კილაძე, ც. ტატიშვილი, ნ. ანდლუაძე) . . . . . 7

თაქთაქიშვილი ოთარ — ვიდეოქორეო ქართული მუსიკის მიმართ . . . . . 6

თბილისის საოპერო თეატრის გეგმები და ამოცანები (დილაოვი ზ. ანგაგელი, შ. ახმეტელი) . . . . . 10

იმედაშვილი იოსებ — კომპოზიტორი ნიკო სულხანიშვილი . . . . . 2

იმნაძე ირინე — ელდარ ისაყაძე . . . . . 7

ლორია ნანა — ნაყარქეპია (თბილისის ოპერის თეატრის ახალი სექტაკლი) . . . . . 9

მამულაშვილი გულიკო — „შაანამე“-ში მოხსენიებულ მუსიკალურ სურათთა წარმომავლობისათვის . . . . . 10

მეგრელიძე იოსებ — ლაზური ნაღური ლექს-სიმღერის ორი ნიმუში . . . . . 1

ნადარეშილი ღარიბა — ზურაბ კიკელიძე . . . . . 9

ომაძე იოსებ — ფათოურის ოსტატი (ოთარ მუხიველი) . . . . . 5

ოჩაჩიანიძე გივი — ყრილობიდან — ყრილობამდე . . . . . 6

პაიქაძე მანანა — ბერლინის სახელმწიფო ოპერის თეატრის საბალეტო დასი . . . . . 10

ერდავანი მინდია — ალტერაციული კილო ქართულ ხალხურ მუსიკაში . . . . . 5

საქართველოს კომპოზიტორთა VI ყრილობას (საქართველოს კ. ც. მიმართვა) . . . . . 6

სოკოლოვი ნიკოლოზ — იპოლიტოვიანოვი — ქართული მუსიკის პროპაგანდისტი . . . . . 8

ტორაძე ელენე — ანატასია ვირსლაძის პიანისტური სკოლა . . . . . 3

ფინჩაძე მირა — ზოგი რამ მიუხილეს წარსულიდან . . . . . 8

ქეცაძე სვეტლანა — აფხაზური მუსიკის ამოცანები . . . . . 6

წერეთლია რუსუდან — სულხან ცინცაძის საკვარტეტო მინორატები . . . . . 7

ხაბალოვა ზინაიდა — სამხრეთ ოსეთის მუსიკოსთა სახელით . . . . . 6

ჯავახიშვილი ნათელა — კომპოზიტორი თამაზ ჯავახიშვილი . . . . . 7



კინო, რადიო, ტელევიზია

აბაშიძე ირაკლი — მცირე რამ მოგონება ნატო ვაჩნაძეზე . . . 10

ბარათაშვილი გივი, თუშმალიშვილი სანდრო — ძიებები და პრობლემები (ქართული დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდია—1978) . . . . . 7

გველესიანი ავთანდილ — რეზო ესაძე . . . . . 2

გუნცაძე აღკახანდრე — ქართული კინომოღვაწენი ამიერკავკასიის რესპუბლიკების კინოსტუდიებში . . . . . 1

ღვალთაშვილი აკაკი — ხალხის ხელოვნება (საბჭოთა კინოს 60 წელი) . . . . . 10

თვალერდელი ტატა — მიქელანჯელო ანტონიონი . . . . . 11

თიკანაძე რუსუდან — მხატვრული კინოს დოკუმენტურობა . . . . . 2

კალანდარიშვილი გულნარა — „ჩაყოს ხიზნები“ — სატელევიზიო ვიდეოფილმი . . . . . 4

კიკნაძე ლერი — „დათა თუთოშხია“ . . . . . 8

კოკიაშვილი მერაბ — ძიებები, პრობლემები, ამოცანები (საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიის 10 წელი) . . . . . 8

კუჭუხიძე ირინე — მიხეილ კობახიძე . . . . . 3

კუჭუხიძე ირინე — მერაბ კოკიაშვილი . . . . . 7

მიხალკოვიჩი ვალენტინ — პლატონ სამინიშვილის ცხოვრება და იდეალები . . . . . 12

სერგო ზაქარაია—70 . . . . . 12

სოხაძე ლია — მარკანიშვილის თეატრი და კინომატინე (მარკანიშვილის თეატრის 50 წელი) . . . . . 5

ულაიანი მიხეილ — მკურნებელთა დარბაზში მილიონება (საბჭოთა კინოს 60 წელი) . . . . . 10

შენგელაია ელდარ — ქართული კინო და თანამედროვეობა . . . . . 6

ბიბლიოგრაფია, კუბლიკანი

ახალი წიგნები . . . . . 5-6

კიკნაძე ვასილ — წიგნი და მისი ავტორი (მიხეილ თუმანიშვილი — „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“) . . . . . 1

უღვანი ბესარიონ — უშანგი ჩხეიძე . . . . . 5

ჩანელიძე დიმიტრი — კოტე მარკანიშვილის სამეზარბილო დღიური . . . . . 5

სხვადასხვა, კრონიკა

იოთხნობილი ვალერიან — კოსტა ხეთაგუროვი და ოსეთის მატერიალური კულტურა . . . . . 11

ლაო-ძი — დაო ძინი . . . . . 6

პოლ ვალერი — აზრები (თარგმანი ბ. ბრეგვაძემ) . . . . . 2

კრონიკა . . . . . 1-12

უიფიანი ირაკლი — ენციკლოპედიური კულტურის ისტორიისათვის . . . . . 4

ჩხეიძე თანა — ფარნავაზ—666 . . . . . 2

ხუციშვილი სოლომონ — ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება—100 . . . . . 3

ჩანსაია ნიკოლოზ — ქართული ლიტერატურის მშვენიერება („შეშინების წამების“ 1500 წელი) . . . . . 1

ეჭრალში დაბეჭდილია მ. ბაბოჯის, პ. შევჩენკოს, ი. კვაპანტორაძის და ვ. ნუტოვის ფოტოები.

შუადროშების ბასწორება:

მეთოთმეტე ნომერში 31-ე გვ. II სვ. ზემოდან მე-6-ე სტრიქონში სოციალისტურის ნაცვლად უნდა იყოს სტილისტიკური; 32 გვ. I სვ. ზემოდან მე-15-ე სტრიქონში გამოყენებულის ნაცვლად უნდა იყოს განყენებული.

მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბაღაშაშვილი.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 12/X11-79 წ. უე 06054. შევკ. № 2009. ტრაჟი 6.400. ფიზიკური საბეჭდი ფურცელი 15. სააღრტეხო-საგამომცემლო თბახი 19,75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1979.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობის სტამბა, თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-93.

6 2/8



ՈՒՍՏՆԱԿ 76177