



საქართველოს
ხელმოწერის

ISSN 0132-1307

სოციალიზმის
წარმატება

საბჭოთა სელოვნება

1981 4



4/1981

საბჭოთა სელსოკონსტრუქცია

შინაარსი

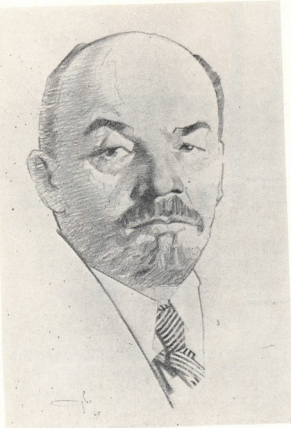
3. ი. ლენინის დაბადების 111-ე წლისთავი	
მომავლის რწმენა	2
აფხაზური თეატრის 50 წელი	
დმიტრი ალექსიძე — აფხაზური თეატრის დღისასწავლი	6
ალექსი არგუნი — აფხაზური თეატრის ნახევარი საუკუნე	9
გიორგი შავგულიანი — 70	
ვახტანგ ბერიძე — მარალ მოსაზრებანი	15
სესილია თაყაიშვილი — ბანუშემორებელი პარტიური	18
ბეჟან ბარდუღელიძე — იგივე და მოთხრობა	20
სანდრო თუმშალიშვილი — ქართული დოკუმენტური კინოს საღვინსო ამოცანები	25
ნათელა ურუშაძე — რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი	29
შირა ფინჩაძე — ოპერა „მედიკი“ თბილისში	41
აკაკი ხინთიბიძე — „ნარბიზოვანის“ სტრიკონები ხალხურ სიმღერაში	44
გურამ შარაძე — ერთი ფურცელი იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედებითი ისტორიისათვის	45
ნოდარ კაკაბაძე — ბერძნულ ზრუბტი და მისი ქართველი თეატრალური ინტერპრეტაციები	47
ვიორგი ტატიშვილი — სახალხო არტისტი	55
მიხეილ ჩირინაშვილი — ქორეოგრაფი ალექსანდრე დარახვილიძე	59
იოსებ ომაძე — ქრისტინა ლეხანიძე	61
თამაზ ჩხენკელი — ასომთავროვლის „მრთიანი გრავიკული სისტემა“	67
მარინე კერესელიძე — ალექსი ბალაბუშვილი — 60	76
ციხანა კუხიანიძე — ლირიკოსი მხატვარი	80
ეთერ შავგულიძე — ბჭოს დასაწყისთან	82
იონა ვაგელი — 80	86
პიტერ ბრუკი — ცარიელი სივრცე	87
ნანა დრიაშვილი — სალომე მამბაკაძის პორტრეტი	97
ქეთევან ქურტუაშვილი — ლილე (პეესა)	99
ძროწინა	117

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
 ეროვნული თეატრის ქუჩაზე

თეატრის
 მუსიკა
 მხატვრობა
 კინო
 არქიტექტურა
 ქორეოგრაფია

მთავარი რედაქტორი
 თამაზ მთლავაძე
 სარედაქციო კოლეგია:
 პაპი ბაქრაძე,
 ვახტანგ ბერიძე,
 ნოდარ ბაგრატიანი,
 გურამ თეთრიაშვილი
 (პასუხისმგებელი გეგმანი),
 ვანო კვიციანი,
 ნოდარ მგალობლიშვილი,
 ზურაბ ნინუაშვილი,
 გიორგი მარტოვიანი,
 ნათელა ურუშაძე,
 რეზა ჩხეიძე,
 ანდრო წულუკიანი,
 ნიკო მამბაკაძე,
 ნოდარ მამბაკაძე

ვლადიმერ ილიჩ კე ლენინის დაბადების 111-ე წლისთავი!



უ. ჯაფარიძე

ვ. ი. ლენინი

მომავლის რწმენა

სულ რალაც ორიოდ თვე გავიდა მას შემდეგ, რაც მუშაობა დაამთავრა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVI ყრილობამ.

აშხ. ლ. ი. ბრეჟნევის მოხსენების „სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ანგარიში საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVI ყრილობისადმი და პარტიის მორიგი ამოცანები საშინაო და საგარეო პოლიტიკის დარგში“ მოსმენისა და განხილვის შემდეგ ყრილობამ თავისი რეზოლუციით მთლიანად და სავსებით მოიწონა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ლენინური კურსი და პრაქტიკული საქმიანობა; მოიწონა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის საანგარიშო მოხსენება და წინადადება მისცა ყველა პარტიულ ორგანიზაციას თავის მუშაობაში იხელმძღვანელოს საშინაო და საგარეო პოლიტიკის დარგში იმ დებულებებითა და ამოცანებით, რომლებიც წამოაყენა აშხ. ლ. ი. ბრეჟნევი.

აშხ. ნ. ა. ტიხონოვის მოხსენების განხილვის შემდეგ ყრილობამ ასევე მიიღო დადგენილება სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პროექტის „სსრ კავშირის ეკონომიკური და სოციალური განვითარების 1981—1985 წლებისა და 1990 წლამდე პერიოდის ძირითადი მიმართულებანი“ დამტკიცების შესახებ. ეს უმნიშვნელოვანესი დოკუმენტი კი მოიცავს სასიცოცხლო საკითხებს საბჭოთა ხალხის ცხოვრებისა. როგორცაა: 1976—1980 წლების ეკონომიკის განვითარებისა და ხალხის კეთილდღეობის გაუმჯობესების

ძირითადი შედეგები; ქვეყნის ეკონომიკური და სოციალური განვითარების 1981—1985 წლებისა და 1990 წლამდე პერიოდის ძირითადი ამოცანები; მეცნიერების განვითარება და ტექნიკური პროგრესის დაჩქარება; მრეწველობის განვითარება; აგროსამრეწველო კომპლექსის განვითარება; ტრანსპორტისა და კავშირგაბმულობის განვითარება; კაპიტალური მშენებლობის სოციალური განვითარება და ხალხის კეთილდღეობის გაუმჯობესება; ბუნების დაცვა; საწარმოო ძალების განლაგება; მოკავშირე რესპუბლიკების ეკონომიკური და სოციალური განვითარება; საგარეო ეკონომიკური კავშირურთიერთობის განვითარება; მართვის სრულყოფა, ეკონომიკის ყველა რგოლში მეურნეობრიობის დონის ამაღლება.

თანამიმდევრულად გამოქვეყნდა ყრილობის ყველა დოკუმენტი. პრესამ, რადიომ და ტელევიზიამ მთელ მსოფლიოს მიაწვდინეს საბჭოთა ქვეყნის კომუნისტების დიდი ფორუმის ყოველდღიური მუშაობის ანგარიში და ჭეშმარიტად ისტორიული გადაწყვეტილება. ყრილობის დელეგატებმა და სტუმრებმა ცოცხალი შთაბეჭდილებები გაუზიარეს თავ-თავიანთ ოჯახებს, ახმანაგებს, შრომით კოლექტივებს, პარტიის პირველად, რაიონულ, საქალაქო, საოლქო თუ რესპუბლიკურ ორგანიზაციებს, თავ-თავიანთი ქვეყნის მშრომლებს და ფართოდ გააცნეს სკკპ XXVI ყრილობის უმნიშვნელოვანესი მოვლენების მიმდ-

ნარეობა, ძირითად მიმართულებათა პროგრამა, მათი განხორციელების გზები და საშუალებანი.

ჩვენი მრავალწლოვანი სამშობლოს სხვადასხვა კუთხის მშრომლები ჯერ კიდევ სწამობთა მიმდინარეობისას თავიანთ მშობლიურ ენაზე გაეცნენ ყრილობის მასალებს. აქედან დაიწყო ამ მასალების საფუძვლანი შესწავლა. ინდივიდუალურად თუ კოლექტიურად. ეს პროცესი, ცხადია, ახლაც გრძელდება, ვინაიდან გამოქვეყნებული მასალების წარმატებით შესწავლაზე ბევრია დამოკიდებული მომავლისთვის.

სოფლისა და ქალაქის მშრომლები, ორგანიზაციები, დაწესებულებები, შემოქმედებითი კოლექტივები სწორედ ყრილობის მიერ შემუშავებული დირექტივების, მის მიერ ნაჩვენები გზებისა და საშუალებების მიხედვით გარდაქმნიან თავიანთ მუშაობას, იძიებენ რეზერვებს, წარმართავენ მთელ შემდგომ საქმიანობას. ამიტომ ამჟამად დადგა პერიოდი ყრილობის დადგენილებათა არა მარტო შესწავლა-ათვისების, არამედ ამ წინასწარდასახულებათა თანდათანობით პრაქტიკულ განხორციელებაში აქტიური მონაწილეობისა. ეს კი მეტად სერიოზული ეტაპია ქვეყნის ცხოვრებაში და ასევე სერიოზულ მიდგომას მოითხოვს თვით ჩვეულებრივი საკითხების გადაჭრისას, რომ არაფერი ვთქვათ საეტაპო მნიშვნელობის მოვლენებზე.

ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევა ყრილობის დახურვისას წარმოქმულ სიტყვაში ხაზი გაუსვა სკკპ XXVI ყრილობის მიერ დასახული ისტორიული ამოცანების წარმატებით გადაწყვეტის უდიდეს მნიშვნელობას და განსაკუთრებული ყურადღება მიაცქრა მეთერთმეტე ხუთწლიდის გეგმების უთუოდ შესრულების აუცილებლობას.

„ამისათვის რა არის საჭირო? — განაცხადა ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევა და თვითონვე უპასუხა, — უწინარეს ყოვლისა, დიდი პასუხიმგებლობის გრძნობა და მტკიცე, ნამდვილად კომუნისტური, შეგნებული დისცილინა, მაგრამ, რა თქმა უნდა, არანაღებე საქირაა ზარის აღმაფრენა, სიახლის დაუცხრომელი ძიება, ამ სიახლის მხარდაჭერა. გეჭირდება მუდმივი ინიციატივა — ინიციატივა ყველგან და ყველაფერში.“

წინა ხუთწლიდების ამოცანები მშრომელმა ადამიანებმა გადაჭრეს პარტიის წინამძღოლობით. XI ხუთწლიდის წინასწარდასახულობანიც მათი შრომითა და რუდუნებით უნდა აღსრულდეს. ამიტომ იყო, რომ ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევა თავის საანგარიშო მოხსენებაში სკკპ XXVI ყრილობისადმი პირველ რიგში პატივითა და დიდებით მოიხსენია **საზოგადოების მთავარი, ფასდაუდებელი სიმდიდრე — საბჭოთა მშრომელი ადამიანები**, რომლებმაც თავიანთ ღვიძლ საქმედ მიიჩნიეს პარტიის ყოველი მოწოდება და ძალ-ღონე არ დაიშურეს სამშობლოს ეკონომიკური პოტენციალის გასაღებლად.

პარტიის დღევანდელ მუდამ იყო საბჭოთა ადამიანის კეთილდღეობის გაუმჯობესება და მეთერთმეტე ხუთწ-

ლიდის უმთავრესი ამოცანაც ეს არის. **„მაგრამ ჩვენ სხვა რამეც ვიცით: კაცს მუქთად არაფერი ეძლევა. ცხოვრების პირობების ყოველგვარი გაუმჯობესება მხოლოდ და მხოლოდ თვით საბჭოთა ადამიანების მუყაითი გარჯის შედეგი შეიძლება იყოს.“** — თქვა ლ. ი. ბრეჟნევა სკკპ XXVI ყრილობის დახურვისას. ამრიგად, ქვეყნის იმედი და მთავარი ძალა ისევ და ისევ მშრომელი, შემოქმედი ადამიანია, რომლისთვისაც საარსებო მოთხოვნილება აქვს პარტიასთან მტკიცედ შეკავშირებას კომუნისტურად მიმავალ გზაზე. ვინაიდან პარტია და ხალხი ერთიანია, **„პარტიის ძალა ხალხთან ერთობაშია! ხალხის ძალა პარტიასთან ერთობაში, მის ხელმძღვანელობაში!“**

ამ მნიშვნელოვან მომენტს ხაზი გაესვა იმითაც, რომ საბჭოთა ხალხი პოლიტიკური აღმავლობის ერთარებაში შეხვდა პარტიის მორიგ ყრილობას, მას უძღვნა შრომითი მიღწევები, უპატივა ახალ-ახალი გამარჯვებები საყრილობო ვახტბე დგომისას. კომუნისტთა ფორუმს მისვალმა ურიცხვი წერილითა თუ დეკუსით. საბჭოთა მოქალაქეების პატრიოტული გრძნობების, პარტიის სიყვარულისა და მისადმი ნდობის ტყემარტივ გამობახულებას ის ფაქტიც, რომ იგი სასვებით იწონებს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის, მისი ხელმძღვანელობის, მთლიანად პარტიის სამშრომლო სამინილო და საგარეო პოლიტიკას.

მათ შორის იყვნენ საქართველოს მშრომლებიც. ახალი წლისა და ახალი ხუთწლიდის დასაწყისიდან მრავალმა ნოვატორმა, რიგობა მუშამ თუ შრომითმა კოლექტივმა იკისრა პატრიოტული ვალდებულება — ყრილობის გახსნის დღისთვის შესრულებინა არა მარტო ორი თვის გეგმა, რაც თავისთავად ბევრის თქმელაა, არამედ მთელი კვარტალისაც. როგორც ყოველთვის, სიტყვას საქმე მოჰყვა. მანამდე კი, წინა ხუთწლიდში, ამხ. ე. ა. შვეარდნაძის ლაკონიური თქმისა არ იყო სკკპ XXVI ყრილობაზე, რესპუბლიკას არ გაუტეხავს XXV ყრილობისათვის მიცემული სიტყვა, რაც სათანადოდ აისახა ამხანაგ ლეონიდ ბრეჟნევის საანგარიშო მოხსენებაში. ამ საგაბტებო სიტყვაში კი იგულისხმება რესპუბლიკის ანახლოვანი მუშაობა კლასის გმირული შრომა და თავდადება მრეწველობის გასავითარებლად, სოფლის მწურნეობის მუშაობა გარჯის შედეგად მონეულ საეკონომლო მოსავალი მთელ რიგ კულტურათა მიხედვით, ქართული მწვერლობისა და ხელოვნების არნახული გამარჯვებანი შინ და გარეთ გასული ხუთწლიდის მანძილზე.

მაგრამ ეს მიღწევა მხოლოდ პირველი ნაბიჯია, როგორც ყრილობაზე განაცხადა ამხ. ე. ა. შვეარდნაძემ, რომელმაც პარტიასა და პირადად ლ. ი. ბრეჟნეს ალუთქვა, რომ **„მეთერთმეტე ხუთწლიდში საქართველო კიდევ ერთ დიდმნიშვნელოვან ნაბიჯს გადადგამს საერთო-საკავშირო დოკლამთა თვისინ წვლილის გადღების გზაზე“**. დადავ აპრობის შესრულების დროც, რომელიც ახლა, XI ხუთწლიდის პირ-

ველივე თვეებიდანვე, იწყება და უთუოდ მოიძიეს სა-
თანადო ნაყოფს ხუთწლედის დასასრულს.

ყრილობაზე საგანგებოდ აღინიშნა, რომ ჩვენი საბჭო-
კუნის სამოქალაქო წლებში გრძელდებოდა საბჭო-
თა საზოგადოების ყველა კლასისა და სოციალური
ჯგუფის ერთმანეთთან დაახლოება, რომ პარტიისა
და სახელმწიფოს სოციალური პოლიტიკა მიზნად ისა-
ხავს უკლასო საზოგადოების შექმნას, რაც თანდა-
თანობით, მტკიცედ ხორციელდება და ძირითადად
მომნიშვნელო სოციალიზმის ისტორიულ ფარგლებ-
ში მოხდება. ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევიმ ხაზი გაუსვა იმ
გარემოებას, რომ სულ უფრო იზრდება მუშათა
კლასი რაოდენობრივად და მატულობს მისი როლი
საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. იგი იყო და რჩება უკ-
ლასო საზოგადოების შექმნის წამყვან ძალად, ამას-
თან, „მისი რევოლუციური იდეოლოგია და მორალი,
კოლექტივისტური ფსიქოლოგია, მისი ინტერესები
და იდეალები ახლა საბჭოთა საზოგადოების ყველა
ფენის კუთვნილება ხდება“.

ღრმა ცვლილებები იჩენს თავს საკომუნურნო
გლახობის ცხოვრებაში, რაც გამოწვეულია სასოფ-
ლო-სამეურნეო ინდუსტრიალიზაციის შედეგად. მაგ-
რამ, როგორც ირკვევა, საანგარიშო პერიოდში ყვე-
ლაზე სწრაფად გაზრდილა საბჭოთა ინტელიგენცია.
„ახლა ჩვენი ქვეყანაში, — ნათქვამია ამხ. ლ. ი. ბრეჟ-
ნევის მოხსენებაში, ყოველი მეთის მუშაკი ძი-
რითადად გონებრივ შრომასთან არის დაკავშირე-
ბული. არამარტო მეცნიერებაში, არამედ მატერიალურ
წარმოებაშიც, საზოგადოების მთელ ცხოვრებაში ინ-
ტელიგენცია სულ უფრო მნიშვნელოვან როლს ას-
რულებს“. ამიტომ არის, რომ პარტია დიდ იმედებს
ამყარებს საბჭოთა ინტელიგენციაზე, რომელიც შე-
უძლია უდიდესი ზეგავლენის მოხდენა საზოგადოება-
ზე, ახალი ადამიანის ჩამოყალიბებაზე, მის აღზრდა-
ზე კომუნისტური სულისკვეთებით. ინტელიგენტი,
უპირველეს ყოვლისა, იდეოლოგიური მუშაკია, რო-
მელსაც ხალხთან მიაქვს პარტიის მართლად სიტყვა,
მისი ზარი და პოლიტიკა. ეს კი ავალდებულებს მას
იყოს ფხიზლად, ტრიალებდეს საზოგადოების შუა-
გულში და, რაც მთავარია, გამოირჩეოდეს ახლის
გრძნობით.

საბჭოთა ინტელიგენციის ერთ-ერთი წარმმართვე-
ლი ძალა შემოქმედებითი ინტელიგენცია, სახელ-
დობრ, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა
სახელოვანი არმია, რომელიც სულ უფრო ავალდ-
ფეროვნებს და ამდიდრებს საბჭოთა საზოგადოების
სულიერ ცხოვრებას.

ყრილობაზე საგანგებოდ გამახვილდა ყურადღება
მათზე. გამოკვეთილად ითქვა, რომ საბჭოთა ხელო-
ვნებაში ახალი მოქცევის ტალღა მოდის და უკანასკ-
ნელ ხანს საბჭოეთის ყველა რესპუბლიკაში შეიქმნა
საგულმგობრო ნაწარმოებები როგორც ლიტერატურა-
ში, ასევე ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ამ ნა-
წარმოებთა ავტორებმა მკაფიოდ გამოიქრნეს ჩვენი
თანამედროვეების ორიგინალური სახეები, ყურადღე-
ბა გამახვილდა მხატვრული ლენინიანისა და რევო-
ლუციური თემატიკისადმი, განსაკუთრებული ინტერე-

სი გამოიწვია ზნეობის საკითხებისადმი ლტოლვამ,
ამაღლდა მხატვრული ოსტატობა და იდეოლოგიური
ყოველგვარი.

სსრკ მწერალთა კავშირის გამგეობის პირველმა
პრეზიუმმა გ. მარკოვმა კმაყოფილებით აღნიშნა ყრი-
ლობაზე, რომ ჩვენი ქვეყნის ხელოვანთა მხატვრული
აზრი კი არ ჩამორჩება დროს, არამედ ზოგჯერ უსწ-
რებს კიდევ მას და მომავალში იხედება. მაგრამ ეს
არ ნიშნავს, რომ საბჭოთა ლიტერატურა სავსებით
განათავისუფლდა უმწიფარი, ზედპირული ნაწარმოე-
ბებისაგან, რაც არ გამოპარავს კრიტიკასა თუ მკითხ-
ველის თავს.

ასევე კრიტიკული სულისკვეთებით გამოირჩეოდა
სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის პირველი მდივნის
ტ. ხრენიკოვის გამოსვლა ყრილობაზე, რომელიც
თავის სიტყვებით კონკრეტულად ილაპარაკა საბჭოთა
მუსიკალური კულტურის მიღწევა-ნაკლოვანებებზე.
კრძოდ იმხე, რომ გვაქვს თვალსაჩინო, ტყუილ-
ტად საბჭოთა ადამიანის სულის თანამიერი მუსიკა-
ლური ნაწარმოებები, რომლებშიც მართლდაა წარ-
მრჩენილი ჩვენი ცხოვრების სინამდვილე, მაგრამ ასე-
თი ნაწარმოებები შედარებით ცოტაა. ამიტომ თანა-
მედროვე თემისადმი, კომუნისტური მნიშვნელოვანი
სახის, მისი სულიერი ცხოვრებისადმი მიმართვა მუ-
სიკალური ხელოვნების ოსტატთა მოავარი ამოცანაა.

ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევიმ ვრცლად და საუფრთხილად
ილაპარაკა საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნება-
ზე, მის როლსა და მნიშვნელობაზე, მის აქტურ თო-
ზიციანე ზეგავლენას სინამდვილეში, მაგრამ განსაკუთრ-
ებით უნდა გამოიყოს ორი, ერთმანეთთან მჭიდროდ
დაკავშირებული მომენტი, რომელიც ეხება მხატვრუ-
ლი ნაწარმოების თემატურ და იდეურ მხარეებს. ამას-
თან დაკავშირებით ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევი მოითითებს:
„დიდი მნიშვნელობა აქვს მივანიშნო იმას, რომ თე-
მის აქტუალობით არ ამაროლებდნენ მხატვრული
თვალსაზრისით ულიმამო, უსუსურ ნაწარმოებებს“.
და მეორეც: „უიდეობის გამოვლენაზე, მოსოფლმხე-
ველობრივ განურჩევლობას, ცალკეულ ისტორიულ
მოვლენასა და ფიგურებს მკაფიო კლასობრივ შე-
ფასებისაგან გადახვევას შეუძლია ზიანი მიაყენოს
თვით უნიჭიერს ადამიანთა შემოქმედებას“.

ამასთან, ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევი მოუწოდებს შემოქმე-
დებით კავშირებსა და პარტიულ ორგანიზაციებს —
სწორ გზაზე დააყენონ ხელოვანი, თუკი მას ასედა.
მაგრამ შეუწინარებლები უნდა ვიყოთ მათ მიმართ,
ვინც ჩირქს სცემს საბჭოთა სინამდვილეს. ეს მტკი-
ვლ პარტიული მოზიციანა და ყველამ უნდა იცოდეს —
„პარტია არც ყოფილა და ვერც იქნება გულდრედი
ჩვენი ხელოვნების იდეური მიმართულებისადმი“.

ჩვენდა სასახლოდ, განვიღო ხუთწლედში ქარ-
თულმა ლიტერატურამ და ხელოვნებამ მოიპოვა არ
სებოთი ხასიათის წარმატებები. დაიწერა მნიშვნელო-
ვანი პოეტური, პროზაული და დრამატული ნაწარმოე-
ბები; დაიდგა ახლა უკვე ჩვენი და საზღვარგარეთ
ფართოდ აღიარებული მუსიკალური თუ დრამატული
სპექტაკლები, კინოფილმები; შეიქმნა ეპოქის შესაფ-
ვისი ტილოები და ქანდაკებანი. მნიშვნელოვანი შე-

მოქმედებითი გამარჯვება მოიპოვა საქართველოს პანტომიმის თეატრმა (ერთადერთმა სსრ კავშირში), რომელმაც წარმატებით დადგა სპექტაკლი „მცირე მიწა“ ლ. ი. ბრეჟნევის ნაწარმოების მიხედვით. ბარემ აქვე აღვნიშნოთ, რომ მის შემქმნელსა და მთავარი როლის შემსრულებელ ამირან შალიკაშვილს დამსახურულად მიენიჭა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემია.

სიახაის გრძნობით გვაგებებს იმის გახსენება, რომ გასულ ხუთწლებში მოიპოვეს სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემია მოქალაქე მერაბ ბერძენიშვილმა, რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის კოლექტივმა რეჟისორ ფილიპტ სტურუაის ხელმძღვანელობით, მხატვრული ფორმა „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ შემქმნელმა ჯგუფმა რეჟისორ ლანა ლოღობერიძის მეთაურობით.

ნოადა დუმბაძის სახით, პირველად ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, ლენინური პრემია მიენიჭა ქართველ მწერალს.

X ხუთწლებში სოციალისტური შრომის გმირის საპატიო ნიშნით დაინიშნა ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის გამოჩენილი მოღვაწეებმა — მხატვარმა ლადო გუდიაშვილმა, მსახიობმა ვერკო ანჯაფრძემ, მწერალმა აკადემიკოსებმა გიორგი და ირაკლი აბაშიძეებმა.

სულ ახლახან შეიქმნა მწერალი და რეჟისორ რეზო თაბუკაშვილის შესანიშნავი კინოდილოგია „ქართველები იტალიაში“ („კვილე ათალი“) — მიხილ თამარაშვილზე და „მლპური ვარსკვლავი“ — შოთა თაბუკაშვილზე, რომელიც წარდგენილია ფორთა რუსთაველის პრემიის მოსაპოვებლად.

გასული წლის ბოლოს დამთავრდა რეჟისორ გია ჭუბინარის რუსულმეტროპოლი დოკუმენტური ფილმი „საქართველოც, წინ და მალა“. იგი მიქმდნა საბჭოთა საქართველოს მე-61 წლისთვის და გამოირჩევა მისი ავტორისთვის დამახასიათებელი პოეტურობით.

განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია რესპუბლიკისა და საკავშირო ეკრანებზე რეჟისორ რეზო ჭიჭიძის ახალმა ფილმმა „ემოლიონური ჩემო მიწა“ („რაიკობის მდივანი“), რომელიც უშუალოდ სკკპ XXVI ყრილობას ეძღვნება და ახალი ტიპის პარტიული მუსულის სახეს გვიჩვენებს.

ქართული სახვითი ხელოვნების ოსტატებმა თავი გამოიჩინეს წინასაყრილობა რესპუბლიკურ და საკავშირო გამოფენებზე „ჩვენი ვაშენებთ კომუნისტს“, რომელშიც შეერგა უკანასკნელ ხანს შექმნილი საუკეთესო ნაწარმოებები.

მოხდა კიდევ ერთი სასიამოვნო მოვლენა, რომელმაც მიიპყრო საერთო ყურადღება — სწორედ ძველი და ახალი წლების მიჯნაზე თბილისში სახვიმოდ გაიხსნა ბავშვთა ნახატების გალერეა.

ცხადზე უცხადესია, რომ ზემოთ აღნიშნული წარმატებები და აღიარება დამსახურებული და კანონზომიერია. იგი მოპოვებულია დაძაბული შემოქმედებითი შრომის შედეგად და მშობლიური ხალხის საკეთილდღეოდ.

როგორც ზემოთ ვნახეთ, ახ. ლ. ი. ბრეჟნემ ახა-

ლი ხუთწლების გეგმების ხორცშესასხმელად დასახულ ღონისძიებათა შორის დიდ პასუხისმგებლობას გრძნობსათან, კომუნისტურ დისციპლინასთან — სახელოს დაუცხრომელ ძიებასთან, ამ სიახლის მხარდაჭერასთან და მუდმივ ინიციატივასთან ერთად დასახელა არანაკლებ მნიშვნელოვანი ფაქტორი — აზრის აღმადგინა. ეს კი განსაკუთრებით უნდა გაითვალისწინოთ ლიტერატურისა და ხელოვნების ოსტატებმა, რომელთა ნაწარმოებებში მთავარ ყურადღებას უნდა იპყრობდეს სწორედ აზრის აღმადგინა, ცინცხალი სიტყვა...

ჩვენი რესპუბლიკა აღმავლობის გზაზეა. ეს საგრძნობია სახალხო მეურნეობის ყველა დარგში, რასაც თვალსაჩინოდ გამოხატავს ზედიზედ მერვედ მონიჭებული საკავშირო გარდამავალი დროშაცა და ის აღიარებაც, რომელიც სკკპ XXVI ყრილობის მიმდინარეობისას გამოხატა სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმმა საქართველოს კიდევ 5 თავდადებული მშრომელისათვის სოციალისტური შრომის გმირის საპატიო ნიშნების მიწიჭებით. ხუთწლების ახალი გმირიც გახდნენ: კოლმეურნეობის თავმჯდომარე მამია აბაშიძე, პარტიის რაიკომის მდივანი გურამ მგელაძე, საბჭოთა მეურნეობის ბრიგადირი ნაზო პეტრიაშვილი, მეჩხია ნორა საკანია და საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი ედუარდ შევარდნაძე.

ამჟამად ჩვენი რესპუბლიკა ემზადება დიდი ზემობის — საბჭოთა საქართველოსა და მისი კომუნისტური პარტიის შექმნის მე-61 წლისთავის აღსანიშნავად, რომელიც მისში გამოირთება. ამრიგად, ჩვენი სამშობლოს ისტორიაში ჩაინერება კიდევ ერთი დიდებული ფურცელი, რომლის დევიზი იქნება წინსვლა სკკპ XXVI ყრილობის მიერ ნაჩვენები გზებით.

XI ხუთწლებში საბჭოთა საქართველოს აქვს ეკონომიკური და სოციალური განვითარების ფართო სამოქმედო პროგრამა, რომელიც აისახა „ქირითად მიმართულებებში“; რესპუბლიკის კომპარტიას გააჩნია კონკრეტული გეგმები სამომავლად, რომელიც ასე ჩამოაყალიბა ახ. ე. ა. შევარდნაძემ სკკპ XXVI ყრილობაზე: „საქართველოს კომპარტიას თავის საბრძოლო ამოცანად მიაჩნია ცენტრალური კომიტეტის, ლენინი იღასა ძე ბრეჟნევის მოთხოვნათა შესაბამისად ეძღვნება იღასის ისე, რომ ყველაზე და ყოველთვის ამკვიდრებდეს სამართლიანობის, პატიოსნების, შუამნიშობის, თავმდაბლობის, ლენინური პარტიულობის პრიციპებსა და პრინციპებს, რათა შრომის უზენაესი ავტორიტეტი, გეგმა დემოკრატიაში და შეგნებული დისციპლინა, უდიდესი პასუხისმგებლობა ჩვენი მძლავრი კავშირის წინაშე გახდეს რესპუბლიკის კომუნისტთა სადარბაზო ბარათი“.

ეს საბრძოლო ამოცანა რესპუბლიკის თითოეული მშრომლის ღვიძლი საქმე უნდა გახდეს და მაშინ განრანტირებული იქნება მორიგი დიდი გამარჯვება, რომლის შესახებაც ლაპარაკობდა ყრილობაზე ჩვენი რესპუბლიკის ხელმძღვანელი, სოციალისტური შრომის გმირი ედუარდ შევარდნაძე.

**სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის ბრძანებულება**

აფხაზეთის ს. ი. ჰანანას სახელმწიფო სახელმწიფო
დრამატული თეატრის „საპატიო ნიშნის“
ორდენით დაჯილდოების შესახებ

საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარება-
ში დამსახურებისათვის აფხაზეთის ს. ი. ჰანანას სა-
ხელმწიფო დრამატული თეატრი და-
ჯილდოვდეს „საპატიო ნიშნის“ ორდენით.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის თავმჯდომარე
ლ. ი. ბრძენიძე.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის მდივანი
მ. გიორგაძე.

მოსკოვი, კრემლი, 1980 წლის 18 დეკემბერი.

აფხაზური თეატრის ღვთაუნაღაბი

დიმიტრი ალექსიძე

საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე

ამ საზიარებლო დღეებში, როცა აფხაზი ხალხი აღნიშ-
ნავს აფხაზეთის ს. ჭანბას სახელობის სახელმწიფო
დრამატული თეატრის 50 წლისთავს, მეც მათთან
ვარ და უღრმესი გულითადობით ვულოცავ ამ შესა-
ნიშნავ თეატრალურ კოლექტივს, რომელთანაც მრავ-
ვალნი წლის მანძილზე მაკავშირებს შემოქმედებითი
მეგობრობა, დაარსებიდან 50 წლისთავს. დიდი სიხა-
რულით ვიგონებ საქართველოს სსრ სახალხო არტის-
ტებს მ. ზუხუბას, ა. აგრბას, რ. აგრბას, ვ. კოვეს, მის
ვაჟიშვილს მ. კოვეს, ნ. უშბას, ა. არლუნს, საქართვე-
ლოს სსრ დამსახურებულ არტისტებს, აფხაზეთის თე-
ატრალური საზოგადოების თავმჯდომარეს ე. კოლო-
ნიას, თეატრის მთავარ რეჟისორს დ. ქორდავას, ს.
აგუშას, შ. ფაჩალიას, ხ. ჯოაუას და სხვ.

მიხარია ისიც, რომ აფხაზეთის თეატრის მსახიობ-
თა და რეჟისორთა შორის ბევრი შოთა რუსთაველის
სახელობის თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის
აღზრდილია, ვამაყობ იმითაც, რომ ჩემი მოწაფეები
ნამდვილი პროფესიული მსახიობები და რეჟისორები
დადგნენ. ახლა ისინი ჩემი კოლექტივი არიან, მაგრამ
მეხსიერებას შემორჩა მოგონებები, როგორ ეუფლე-
ბოდნენ ისინი სამსახიობო და სარეჟისორო ხელოვნ-

ებას, როგორ ყალიბდებოდნენ ოსტატებად.

მაგონდება რეპეტიციები ჩვენი ინსტიტუტის სტუ-
დენტ აფხაზთა ჯგუფთან. მათ ფანატურად უყვარ-
დათ ხელოვნების არჩეული დარგი, სწავლობდნენ თავ-
დავინყებით და დედულადავ მუშაობდნენ სპექტაკ-
ლის დადგმაზე.

მე მსიამოვნებდა მათთან ურთიერთობა, დიდ კმა-
ყოფილებას განვიცდიდი, როცა მათ ვუზიარებდი
ჩემს ცოდნასა და გამოცდილებას, რადგან აფხაზი
ახალგაზრდები ბუნებრივი ნიჭით იყვნენ დაჯილ-
დოებულნი, თითოეულ მათგანს ერთდროულად მუ-
სიკალურობაც ახასიათებდა, რიტმულობაც, ულას-
ტიურობაც, ემოციურობაც და იმპროვიზაციის ნიჭიც
შესწევდათ. იმპროვიზაციის მსახიობები ამჟღავნებ-
დნენ გაკვეთილებზე, გაუთავებელ რეპეტიციებზე. ჩვენ
ვეტბდით ახალს, ვატარებდით ექსპერიმენტებს, თამა-
მად ვმუშაობდით, ვქმნიდით და ერთმანეთს დიდ პა-
ტივს ვცემდით.

„როდესაც მე ვმუშაობდი აფხაზ სტუდენტებთან
ერთად მოლიერის „ვითომ რქიანის“ დადგმაზე, აკა-
კი ვასაძე პარალელურად დგამდა დ. კლდიაშვილის
„უბედურებას“. ორივე სპექტაკლი იმდენად საინტე-



რესო აღმოჩნდა, რომ აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის ხელმძღვანელობამ ეს სპექტაკლები გასინჯვის შემდეგ პირდაპირ შეიტანა პროფესიული თეატრის რეპერტუარში და საზოგადოებამ ისინი დიდი აღტაცებით მიიღო. მოგვიანებით მე გამოვეუშვი აფხაზი სტუდენტების კიდევ ერთი ჯგუფი. ისინი თამაშობდნენ ჰერმან ჰეიერმანსის პიესაში „იმედის დაღუპვა“. ამ სპექტაკლის დადგმისათვის მე მომანიჭეს აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება.

მე ვამაყობ ამ წოდებით, ბედნიერი ვარ, რომ ჩემი ცოდნისა, გამოცდილებისა და შრომის წვლილმა ხელი შეუწყო აფხაზეთის თეატრალური ხელოვნების აყვავებას. მე ვამაყობ ჩემი მონაწილეობით და იშითაც, რომ ჩემმა და ჩემი კოლეგების დაუღალავმა შრომამ აფხაზურ თეატრს ალუზარდა ნიჭიერი მსახიობები და რეჟისორები, შექმნა ის ბირთვი, რომელიც დღეს სათავეში უდგას აფხაზეთის დრამატული თეატრის შემოქმედებით კოლექტივს. აფხაზეთის თეატრალურ ხელოვნებაში ჩაქსოვილი ჩვენი ხალხების ღრმა კულტურული ტრადიციები სანინდარია

აფხაზი და ქართველი ხალხების ძმობისა და მეგობრობისა.

გამოჩენილმა აფხაზეთის დრამატული თეატრის გასტროლები ჩვენი დიადი ქვეყნის დედაქალაქში, მოსკოვში, სადაც, გარდა აფხაზი დრამატურგების პიესებისა, ჩაიტანეს აგრეთვე კლასიკური რეპერტუარის საფუძველზე შექმნილი სპექტაკლებიც, მაგალითად, ფრიდრიხ შილერის „დონ კარლოსი“. ამ სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად და ცენტრალური პრესაც გამოეხმაურა.

გამოჩენილმა ესპანელმა დრამატურგმა, პოეტმა და მწერალმა გარსია ლორკამ ერთხელ თქვა, თეატრი ისეთი უნდა იყოს, როგორც ამ თეატრის შემქმნელი ხალხიაო. ჩემის აზრით, აფხაზური თეატრიც ასეთი უნდა იყოს, მან უნდა გამოხატოს აფხაზი ხალხის ხასიათისა და აზროვნების განუმეორებელი თვისებები. ამისთვის კი საჭიროა საკუთარი ხალხის წარსულის შესწავლა, აწმყოზე ფიქრი და მომავლის განსაზღვრა.

ვუსურვებთ აფხაზეთის ს. ტანბას სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს დიდ შემოქმედებით გამარჯვებებს და ახალ-ახალ წარმატებებს.

აშხაზური თეატრალური დასები, რომლებსაც ხელმძღვანელობდნენ გამოჩენილი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი და მეცნიერი დიმიტრი გულია (სოხუშში) და პედაგოგი პლატონ შაკრილი (ოჩამჩირეში), პირველ ნაბიჯებს სცენაზე ჯერ კიდევ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე დგამდნენ და მენშევიკური მთავრობისგან დევნას განიცდიდნენ. ამ კოლექტივებს შემოქმედებითი წინსვლის საშუალება არ მიეცა.

მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების მეოხებით იქცა აფხაზური თეატრი კავკასიის ერთ-ერთ საუკეთესო პროფესიულ თეატრად. არსებობის 50 წლის მანძილზე მის ფიციანაგზე იდგმება არა მხოლოდ აფხაზი დრამატურგების, არამედ მსოფლიო კლასიკის საუკეთესო ნიმუშები, შექსპირის, შილერის, ევრიპიდეს, სოფოკლეს, გოგოლის, ლოპე დე ვეგას, გოლდონის, მოლიერის, ვარსია ლორკას, ოსტროვსკის, გორკის, ბრეხტის ქმნილებებმა მყარად დაიმკვიდრა ადგილი თეატრის რეპერტუარში.

აფხაზური საბჭოთა თეატრი, რომელმაც შეისისხლორცა ქართული პერიოდიული და რუსული რეალისტური თეატრის საუკეთესო ტრადიციები, არ გახდარა მათი მექანიკურად მიმბაძველი, იგი თავისი საკუთარი გზით მიიღოდა, ვითარდებოდა, მხრებს შლიდა. აფხაზი ხალხის გმირული სული, ამავე დროს, თავშესაქცევისა და იუმორისადმი მისი სიყვარული სცენაზე სახეირდებოდა.

თეატრმა ბევრი რამ გააკეთა აფხაზური დრამატურგიის განვითარებისათვის. მან ფართოდ გაუხსნა გზა დ. გულიას, ს. ჭანბას, ძ. დარსალიას, მ. კოეეს, შ. შინკუბას, მ. ლაჭარბას, ე. ავრბას, კ. ავუმას, ა. ლასურიას, შ. ფაჩლიას, შ. ჭკადუას, ნ. თარბას, შ. სანგულიას, რ. ჯოჰუას, ჯ. ახუბას, შ. ბასარიას, გ. გუძლიას, ა. მუქაბას, მ. ჩამაუას ნაწარმოებებს, სტუმართმოყვარულად გაუღო კარი ბევრ სხვა პოეტსა და პროზაიკოსს, რომელთა შემოქმედებითი ბედი სამუდამოდ დაუკავშირდა თეატრს.

აფხაზური თეატრის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საზოგადო მოღვაწემ და პედაგოგმა კ. ძიძარიამ, დრამატურგიის პირველმა ორგანიზატორმა. აფხაზური თეატრის შექმნის დღიდან მის შემოქმედებით ატმოსფეროში ჩაერთო ბევრი ცნობილი დრამატურგი, რეჟისორი, მხატვარი, რომლებიც უშუალოდ იღებდნენ მონაწილეობას რესპუბლიკის ეროვნული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში. მათ შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს რეჟი-

აფხაზური თეატრის ნახევარი საუკუნე

ალექსი არგუნი

აფხაზეთის ასსრ კულტურის მინისტრი

სორ ვასილ ივანეს ძე ლომოვაროვს და მის მოწაფეებს — აფხაზური ეროვნული რეჟისურის ფუძემდებლებს აზიზ ავრბას, შარახ ფაჩალიას, კადირ ყარალოვს. აფხაზური თეატრის განვითარებაში დაუფასებელი წვლილი შეიტანეს ქართული სცენის ცნობილმა ოსტატებმა, ქართველმა თეატრალურმა მოღვაწეებმა — ა. ხორავამ, ა. გასაქემ, დ. ალექსიძემ, ე. ვანაძემ, ი. თავზარაშვილმა, ი. თავაძემ და სხვებმა. მათ აფხაზური თეატრისთვის რამდენიმე თაობა აღზარდეს.

უკანასკნელ წლებში თეატრში მოვიდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები, რომლებმაც უმაღლესი თეატრალური სასწავლებელი დაამთავრეს თბილისში, მოსკოვში, ლენინგრადში. მათ შორის თავიანთი შემოქმედებითი მიღებით გვახარებენ ნ. ეშბა, დ. კორტაეა, მ. მარხოლია, ხ. ჯოჰუა, კ. კოეე, ნ. ჩიქოვანი და სხვ.

აფხაზური თეატრის არსებობის 50 წლის მანძილზე პროფესიულმა თეატრმა ცოტა შემოქმედებითი გამოცდილება როდი შეიძინა, დაამკვიდრა როგორც პერიოდიულ-რომანტიკული, ისე კომედიური სპექტაკლების დადგმის თავისი ტრადიციები. უფროსი და მომდევნო თაობების აფხაზი მსახიობები თან-

ბარი წარმატებით ასრულებენ როგორც პე-
როიკულ, ისე კომედიურ როლებს. მათ ხე-
ლოვნებაში მკაფიოდაა წარმოჩენილი პერო-
იკულ-დრამატული და სატირიკულ-გროტეს-
კული ტრადიციები.

აფხაზური სცენა სამართლიანად ამყოფს
ისეთი გამოჩენილი მსახიობებით, როგორიც
არის შარახ ფაჩალია, აზხ ავრბა, ლ. კას-
ლანძია, რ. ავრბა, ე. შაქირბა, ა. არგუნ-
კონოშოკი, მ. ზუხბა, მ. ფაჩალია, მ. კოვე,
ი. კოკოსქირია, რომლებიც საქართველოს
სსრ და აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტე-
ბის სპატიო წოდებას ატარებენ.

ამ შესანიშნავი ათეული მხარდამხარ აფ-
ხაზურ თეატრში საშუალო თანხის ათობით
მსახიობი იღვწის. ესენი არიან საქართველოს
სსრ და აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული
არტისტები ს. აგუმაა, ე. კოლონია, ვ. მაანი,
აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტე-
ბი შ. გიცბა, ა. თანია, ჭ. ჭენია, ნ. ლაკობა,
ვ. აბლოთია, რ. ჯოჭუა, ა. ერმოლოვი,
დ. გიცბა, მ. ზუხბა, ს. საქანია, ო. ლავილევა,
რომელთაც პყავდათ ნიჭიერი ახალგაზრდა
კოლეგები, მათ შორის, ზ. ჭანბა, ს. ჩუაზი,
ლ. ვანაჩა, ს. ნაჭყებია, ა. დუთია, ლ. ავიძ-
ბა, ა. ბუჭაბა, ს. გაბანიჩი, რ. დბარია, მ. გამგია,
გ. თარბა და რუსთაველის სახელობის თბი-
ლისის თეატრალური ინსტიტუტის სხვა აღ-
ზრდილები.

აფხაზური თეატრისთვის ოციანი და ოც-
დაათიანი წლები ხელოვნებაში თავისი გზის
ძიების წლები იყო. მრავალი დრამატურგის
მრავალი პიესა იდგმებოდა სხვადასხვა თემა-
ზე. სცენის ფიქარნაგიდან გაიგონებდით
სხვადასხვა ეპოქის, ეროვნების, მრწამსის
გმირების ხმას. და მაინც, თეატრში წაყვავი-
და იყო ეროვნული დრამატურგია, რად-
გან ხალხს ყოველთვის წყუროდა, რომ სცე-
ნაზე, უწინარეს ყოვლისა, თავისი წარსული,
აწყო და მომავალი ენახა. სწორედ ამიტომ,
თეატრი განსაკუთრებული გულსყურით ეკი-
ვდებოდა აფხაზურ დრამატურგიას. პიესები
გამოჩენილი აფხაზი პროზაიკოსის, დრამა-
ტურგისა და საზოგადო მოღვაწისა სამსონ
ჭანბასი, რომლის სახელსაც დღეს თეატრი
ატარებს, — „აფსნი-ხანიმ“, „ამხაჯირი“, „ეი-
არაზ“ თვალსაჩინო ადგილს იჭერენ თეატრის
დრამატურგიაში. სცენაზე დაიდგა დამსა-
ლიას „ღრმა წარსულში“, პ. შაფრილის
„წყევლიაში“, მ. კოვეს „ინახუაჯაგუა“, ვ.
ავრბას „ლიხნის აჯანყება“, გ. გულიას „ნნ
წელი“, მ. ლაკრბას „საბილის ლბე“, რო-
მელთა დადგმებიც აფხაზური თეატრის ის-
ტორიაში საეტაპო მნიშვნელობისა იყო. იმა-

ვე წლებში თეატრმა დადგა გოგოლის „რე-
ვიზორი“, ნ. ისტროვისის „შემოსავლიანი
ადგილი“, ლობე დე ვეგას „სცხერის წყარო“,
ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, ა. კარნეიჩიკის
„ესკადრის დაღუპვა“ და სხვა, რომლებმაც
მაყურებელს ბევრი სიხარული მოჰგვარა.

1941 წლის მარტში დაიდგა და დიდი
წარმატებით მიიღოდა შექსპირის „ოტელიო“.
რეჟისორმა ს. ჭელიძემ სპექტაკლს საფუძე-
ლად დაუდო პუშკინის კონცეფცია იმაზე,
რომ „ოტელიო“ ეკვიანობის დრამა კი არა,
მიმნდობლობის ტრაგედიაა. ოტელიოს როლი
შეასრულა ლ. კასლანძიამ, იაგოსი — შ. ფა-
ჩალიამ.

დიდი სამამულო ომის წლებში აფხაზუ-
რი თეატრის მთელი ძალ-ღონე მიმართული
იყო გმირულ-რომანტიკული სპექტაკლების
შექმნისკენ, რომლებიც აღბეჭდვდნენ საბ-
ჭოთა ხალხის ბრძოლას ფაშისტი დაწყობილ
უღმლის წინააღმდეგ. ბუნებრივია, რომ ეროვნ-
ულ დრამატურგთა გულისყური გამახვილე-
ბული იყო მტრის მიერ კავკასიის მიწის სოფ-
ლების ოკუპაციასთან დაკავშირებულ მოვ-
ლენებზე. მტრის წინააღმდეგ აღმდგარი აფ-
ხაზი გლეხების შეუპოვრობა და შეუდრეკ-
ლობა დაედო საფუძვლად ისეთ სპექტაკ-
ლებს, როგორიც იყო გ. გულიას „გმირის
კლდე“ (1943) და კ. აგუმაას „დიდი მიწა“
(1945).

ომის წლებში თეატრი მარტო გმირულ
სპექტაკლებს კი არ დამადა, ცდილობდა დაე-
კმაყოფილებინა წყურვილი მაყურებლისა —
ენახა კომედიური სპექტაკლები, მოესმინა
სიცილი და თეითონაც ეცინა. ომისგან გაწა-
მებულ ადამიანებს სურდათ ორიოდ საათით
მაინც დაევიწყებინათ მტრის საშველ-
სასიოცხლო ბრძოლაში მიტყენებული სუ-
ლისიერი და ფიზიკური ტკივლები. აფხაზეთ-
ში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების
დღეს, 4 მარტს, შედგა ორი მწერლის კომე-
დიის „სასიოს“ პრემიერა. რეჟისორმა შ. ფა-
ჩალიამ ეს კომედიური ხაზი განავითარა ქარ-
თველი დრამატურგების ა. ცაგარელის „ხა-
ნუშასა“ და ნ. მიქაეას „მსახიობი ქალის სი-
ყვარულის“ დადგმებში.

პერიოკული თემა, ძლიერი ენებთაღელ-
ვის ხასიათა ჭიდილი, მუდამ იზიდავდა აფ-
ხაზურ თეატრს.

1947 წლის 27 ივნისს თეატრში შედგა
დიდი გემინალი დრამატურგის შოლერის
ტრაგედიის „ვერაგობა და სიყვარულს“ (რე-
ჟისორი შ. ფაჩალია) პრემიერა. სპექტაკლმა
შესძლო გმირების რთული სოციალური ბუ-
ნების, მათი მსოფლმხედველობითი ურთი-

ერთბრძოლის არის წარმოჩენა. შემოქმედებითა კოლექტივმა გვიჩვენა შინაგანი შეზღუდულობა და განწირულობა იმ სახელმწიფოს მმართველებისა, რომლებსაც თავიანთი სიბეცით საზოგადოებისათვის მხოლოდ ზიანი მოჰკით.

ისეთი რთული სპექტაკლების შემდეგ, როგორცაა კ. აგუმაას „დიდი მიწა“, ბ. ლაერენციის „ვინც ზღვაშია, იმათ გაუმარჯოს“, და შილერის „ვერავობა და სიყვარული“, რომელთა ხორკშესხმასაც ძალზე დიდი ენერჯია მოხმარდა, რეპერტუარის გამრავალფეროვნებისთვის, რასაკვირველია, მაყურებლის მოთხოვნების გათვალისწინებით, თეატრმა ისევ კომედიურ ეპანის მიმართა. რეჟისორი და დრამატურგი შ. ფაჩალია მაყურებლის სამსჯავროს წარუდგა მხიარული კომედიით — „დიდი ქორწილი“, რომელიც საკომედიურნო სოფლის სინამდვილეს ასახავდა. სპექტაკლი მთავრდებოდა მთავარი გმირების, გარდამავალი დროშის მოპოვებისთვის კონკურენტების ქორწილით.

ორმოციან წლებში თეატრმა დადგა ისეთი საინტერესო სპექტაკლები, როგორიც იყო ა. ლასურბიას „წრფელი სიყვარული“, მოლიერის „სკაპენის ოინები“, დ. გულის „მოჩვენებები“, შ. ფაჩალიას „სალუმანის ამოსვლის წინ“, გ. მდიანის „კეთილი ადამიანები“, გ. მუხტაროვის „ოჯახის ღირსება“, და მრავალი სხვა, რომლებიც დადგეს შ. ფაჩალიამ და ა. აგრბამ.

აფხაზური თეატრისთვის ორგანიზებული იყო სამშობლოს დაცეის, სიყვარულის, რევოლუციის, შრომის თემები, ერთი სიტყვით, თეატრი არასოდეს განდგომია ცხოვრებას, მას არასოდეს შეუქცევია ზურგი იმ სასიცოცხლო პრობლემებისთვის, რომლებსაც საბჭოთა მრავალრიოვნული დრამატურგია აყენებდა. ამიტომ საესეებით დამსახურებულად შეგვიძლია ჩვენ აფხაზურ თეატრს ჰეშმარითად ინტერნაციონალური თეატრი ვუწოდოთ. აფხაზმა მაყურებელმა, თავისი თეატრის მეოხებით მიიღო შესაძლებლობა ზიარებოდა მომე ხალხთა სულიერ სიმდიდრეს, მათ თეატრალურ ხელოვნებას.

როდესაც აფხაზურ თეატრზე ვლაპარაკობთ, მხედველობიდან არ უნდა გამოვკრჩეს მისი ლტოლვა საბჭოთაული ეპანისკენ. ძველი დროიდან მომდინარე ხუმარა-კომიკონების გამოცილიბამ (აფხაზური თეატრის სათავეები) თავისი გარკვეული ადგილი დიკავა თეატრის რეპერტუარში.

1954 წელს თეატრი დგამს ბელორუსი დრამატურგის ე. მაკაიონოვის კომედიას „ქეები ღვიძლეს“ (რეჟისორი ა. აგრბა). დემაგოგი, დოყლაპია კარიერისტის კალიბეროვის როლი შესარულა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა ლ. კასლანიძემ. კალიბეროვის ცოლის, ანტონინას, მეშჩანი ქალის როლს ასრულებდა პროფესიულ აფხაზურ თეატრში



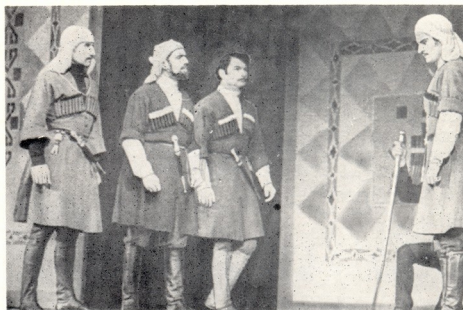
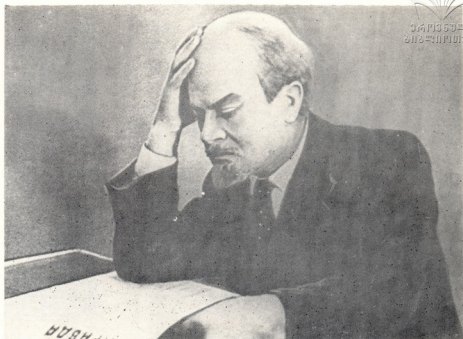
თვითშემოქმედებიდან მოსული ერთ-ერთი პირველი მსახიობი ქალი, დღეს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ეკატერინე შაკერბაი. მლიქვნელისა და გაზეწრის, მოშკინის როლი ბრწყინვალედ ითამაშა აფხაზური თეატრის ერთ-ერთმა ყველაზე უფრო პოპულარულმა კომედიურმა მსახიობმა, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა რ. აგრაბამ. სუსტი ნებისყოფის, კოლმუერნეობის უბრინციპო თავმჯდომარის, გორშევის როლი შეასრულა შ. ფაჩალიამ.

თეატრი დგამდა რევოლუციამდელი სიმამვილის ამსახველ პიესებსაც. დიდი წარმატებით განხორციელდა გორაკის „უქანასკნელის“ დადგმა.

1954 წელს თეატრმა პირველად გამართა გასტროლები ჩრდილოეთ კავკასიაში, ჩერქეთის ავტონომიურ ოლქში. ჩერქეზეთის ქალაქებსა და სოფლებში თეატრმა უჩვენა ათობით სპექტაკლი, რომლებიც მყურებელმა გულთბილად მიიღო.

გასტროლებიდან დაბრუნების შემდეგ თეატრი მუშაობას იწყებს ახალ რეპერტუარზე. თავდაუზოგავი შრომით კოლექტივმა წარმატებით დადგა შ. ფაჩალიას „გუნდა“, გ. გულიას ისტორიული დრამა „შავი სტუმრები“, განაახლა კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“.

ოქტომბრის რევოლუციის 40-ე წლისთავის დღესასწაულისთვის თეატრმა წარმოადგინა ნ. პოგოდინის „კრემლის კურანტები“



გულამი — ა. ტანია („მოჩვენებები“)

მარკიზი პოზა — შ. გიცია („დონ კარლოსი“)

ვ. ი. ლენინი — რ. აგრაბა („კრემლის კურანტები“)

სცენა სპექტაკლიდან „ალამისი“

სცენა სპექტაკლიდან „სედიცი“



(რეჟისორი ა. აგრბა). სპექტაკლში ლენინის როლი შეასრულა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა რ. აგრბამ. ვახუთი „სოვეტსკაია ახახია“ წერდა: „არტისტი დიდი შინაგანი დამაჯერებლობით, დიდი ისტატობით ხატავს ლენინის სახის ცალკეულ შტრიხებს. იგი ვერცხვენებს ლენინის რწმენას ხალხის ძალაში, რომელსაც ფრთა შეასხა, თავისუფლება მიანიჭა რევოლუციამ. ესაა რწმენა ნათელი მომავლისა, რომელიც მივიყვანს კომუნისმის საბოლოო გამარჯვებამდე. რ. აგრბამ შესწლო ურთულესი ამოცანის დაძლევა. მეტად მნიშვნელოვან ვარჯენულ მსგავსებასთან ერთად, მან წარმოაჩინა ლენინის მძიებელი, ენერგიით აღსავსე, გულსყურიანი ვაზობედვა“.



1957 წელი აფხაზური თეატრისთვის შემოქმედებითი გამოცდის წელი იყო. სწორედ ამ წელს, ოქტომბრის დღესასწაულის დღეებში, აფხაზეთის ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე უჩვენა მან თბილისის ბევრისმნახველ, მომთხოვნ მყურებელს თავისი ხელოვნება. ამ დეკადაზე აფხაზურ თეატრს დიდი წარმატება ხვდა წილად. მოვიყვანთ ერთ ადვილს ნ. შალუტაშვილის სტატიიდან: „აფხაზურმა დრამატულმა თეატრმა საქართველოს დედაქალაქის მყურებელს დეკადის დღეებში უჩვენა სამი სპექტაკლი: შექსპირის „ოტელო“, ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატი“, შ. ფაჩალიას „გუნდა“. სპექტაკლებმა ღრმა შთაბეჭდილება დასტოვა და ცხადყო აფხაზური თეატრალური ხელოვნების მრავალფეროვნება და სიმდიდრე. ყოველ სპექტაკლში იგრანობოდა მსახიობთა შემოქმედების ახალი წახნაგები, ახალი კუთხეები“.

სცენა სპექტაკლიდან „სიმღერა კლდეზე“
შ. ფაჩალია — მეფე ფილიპე II („ღონ კარლოსი“)
სცენა სპექტაკლიდან „სიმღერა კლდეზე“

თეატრი მიღწეულით არ დაკმაყოფილებულა, საქართველოს დედაქალაქში აფხაზური თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეთა — მსახიობთა და რეჟისორთა ოსტატობის დემონსტრირების შემდეგ, თეატრმა გაორკეცებული ენერგიით განაგრძო მუშაობა და წლის განმავლობაში რამდენიმე პრემიერა წარმოადგინა: ვიონიოვის „ქარიშხალი“ (რეჟ. ბ. სულიკაშვილი), ჯაკ-მეტის „დამანაშავის ოჯახი“ (რეჟ. შ. ფაჩალია), ა. კასლანძის და ხ. ჯოჰუას „სახლი № 12“ (რეჟ. გ. სულიკაშვილი), ს. ჰანზას და ვ. აგრბას „გამარჯვება“ (რეჟ. ა. აგრბა) და სხვა სპექტაკლები, რომლებიც მრავალნაირ ცხოვრებისულ პრობლემას ეხებოდნენ.



1959 წელს რეჟისორმა გ. სულიკაშვილმა აფხაზურ თეატრში დადგა ევროპიდეს „მედვა“, რომელიც აფხაზური თეატრის შემოქმედებითი ძალების ჭეშმარიტ ტრიუმფად იქცა. უნდა აღინიშნოს, რომ ევროპიდეს „მედვა“ საბჭოთა კავშირში ყველაზე ადრე აფხაზურმა თეატრმა დადგა. ამ საინტერესო

სპექტაკლმა ერთხელ კიდევ გამოავლინა აფხაზური თეატრის მსახიობთა და რეჟისორთა შემოქმედებითი ერთსულოვნება. საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა მინადორა ზუნბამ შექმნა მედლის ღრმად ტრაგიკული სახე, იაზონის როლში კი წარმოავლინა საქართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტი შ. ფაჩოლა.

60-იანი წლების დასაწყისი აფხაზური თეატრისთვის შემოქმედებითი თვალსაზრისით განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო. ახალგაზრდა რეჟისორი ნ. ეშმა დაგმას რამდენიმე ახალ სპექტაკლს. ესენია დ. გულის „მოჩვენებები“, რ. ებრაღიმის „თანამედროვე ტრაგედია“, ე. შვარცის „შვილი ხელმწიფე“, ნ. ჩამაგუას „ივანე აფხაზი“, ნ. თარბას „სიმღერის შეთხზვა ადიელი როდია“. ამ სპექტაკლებით აფხაზური თეატრის ისტორიის ახალი ფურცელი გადაიწოლა. ნიჭიერმა რეჟისორმა ნ. ეშმამ აფხაზური თეატრის მსახიობთა ნიჭიერების ახალი უნარიც გამოავლინა — ესაა, ჰეროიკული და კომედიური სახეების შექმნის უნართან ერთად, ფსიქოლოგიური, ღრმა ფილოსოფიურობით აღბეჭდილი სახეების შექმნის უნარი.

სამოციან წლებში თეატრი ქმნის მრავალ სპექტაკლს აფხაზურ ორიგინალურ დრამატურგიაზე დაყრდნობით. მათ შორისაა შ. ბასარიას „ნათელი ზეცა“, რ. ჯოპუას „ნაპარლი“ და „აქვეიმას ასული“, ა. ლაგვილავას „განთიადის წინ“ და სხვა, რომლებიც დადგეს რეჟისორებმა ა. აგრბამ, გ. სულეიაშვილმა და ხ. ჯოპუამ.

აფხაზური თეატრის არასოდეს გაუწყვეტი კავშირი მოწინავე დრამატურგიასთან. მისი რეპერტუარი გამდიდრდა ისეთი სპექტაკლე-

ბით, როგორცაა ლორკას „სისხლიანი ვიწრო წილი“ (რეჟ. ხ. ჯოპუა), ნ. პიქმეთის „დაუ“ (რეჟ. ნ. ჩიქვინი), დ. პავლივის „სინდისი“ (რეჟ. მ. მარხოლია). 1967 წელს აფხაზური თეატრის სცენაზე პირველად ჩნდება ბ. ბრეტის პიესა. — ახალგაზრდა რეჟისორმა მ. მარხოლიამ დადგა „ბატონი პუნტილა და მისი მსახური პატი“. ამ სპექტაკლში განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა საშუალო თაობის მსახიობების — ს. საქანაის (პუნტილა), შ. გიგბას და სხვათა შემოქმედებითი ნიჭიერება.

თავის შემოქმედებითი გაქანებით აფხაზური თეატრი, როგორც იტყვა, კავკასიის წამყვანი თეატრალური კოლექტივების რიცხვში შედის. უქანსკენლ წლებში იგი, თავის წინანდელ ტრადიციებზე უარის უთქმელად, სულ უფრო და უფრო აღრმავებს ძიებებს ადამიანის ფსიქოლოგიის, სამყაროსთან მისი მიმართების კვლევის სფეროში. ამის დამადასტურებელია უქანსკენლი წლების სპექტაკლები — მილერის „ღონ კარლოსი“, ბ. შინკუბას „სიმღერა კლდეზე“, ლ. უკრაინკას „ტყის სიმღერა“, ა. ოსტროვსკის „თოვლია“, ა. ვოლოდინის „უფროსი და“ (ნ. ეშმას დადგმით), ა. მუკბას „ალამისი“ (შ. ფაჩოლის დადგმით), ე. რობერის „მარი — ოქტომბერი“, რ. გაშაათვის „მოთელი ქალი“, რ. ჯოპუას „მათი“, ნ. დუმბაძის „ნუ გეშინია, დედა!“ (დ. კორტავას დადგმით), იმენის „მოჩვენებები“, მ. ბაიაჩვიის „დეული“, ა. არგუნისა და მ. მარხოლიას „სეიდიყი“ (მ. მარხოლიას დადგმით), რომლებიც წარმატებით მიდიოდა და მიდის თეატრის სცენაზე. უნდა აღინიშნოს, რომ ლ. უკრაინკას „ტყის სიმღერა“ (ნ. ეშმას რეჟისორობით) სათვალურებზე II ხარისხის დიპლომით დაჯილდოვდა.

აფხაზეთის თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში ახალი ფურცლები გადაიწოლა 1971 წელს თბილისში, შემდეგ კი კიევიში, დნეპროპეტროვსკსა და ნიკოლაევიში, 1972 წელს ჩატარებული გასტროლებით. ამ გასტროლებმა ვეიჩვენა აფხაზ სცენის ოსტატთა შემოქმედებითი სიმწიფე. უკრაინის თეატრალურ საზოგადოებაში აფხაზური თეატრის სპექტაკლების განხილვის დროს უკრაინის სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ მ. კაჟესკიმ განაცხადა: „უკრაინის დედაქალაქში აფხაზური თეატრის კოლექტივმა გამოცდა ფრიაღზე ჩააბარა“.

1973 წელს აფხაზურმა თეატრმა პირველად გამართა გასტროლები მოსკოვში, სადაც აჩვენა თავისი რეპერტუარის საუკეთესო სპექტაკლები: ბ. შინკუბას „სიმღერა კლდეზე“, მილერის „ღონ კარლოსი“, ნ. დუმბაძის „ნუ გეშინია, დედა!“, ი. პაპასკიონის



„ქალის ღირსება“, ა. ოსტროვსკის „თოვლია“ და ლ. უკრაინკას „ტყის სიმღერა“. აფხაზი ხალხის ხელოვნებას არა მარტო მოსკოველები, არამედ მოსკოვის მრავალი სტუმარიც გაეცნო. ამ გასტროლებმა კიდევ ერთხელ ცხადყო, რომ აფხაზური თეატრი თავისი სპექტაკლებით ამკვიდრებს ზნობრივი სიწმინდის, პატრიოტიზმისა და მოქალაქეობრიობის იდეას.

აფხაზური თეატრის სპექტაკლებზე, მის წარმატებულ გასტროლებზე ბევრი თბილისეც ითქვა, რომელთაგან მოგვაქვს ციტატა გ. დანილოვის სტატიიდან („მოსკოვსკაია პრავდა“, 5 სექტემბერი, 1973 წ.): „რაც არ უნდა დადგას აფხაზურმა თეატრმა, რომელიც დრამატურგიასაც არ უნდა მიყიდოს ხელი, იგი თავის თავს, თავის იდეურ-მხატვრულ პრინციპებს არ ღალატობს. ესაა თეატრი, რომელსაც გორკისებურად სწამს ადამიანის გმირული დანიშნულება, მისი ღირსი ზნობრივი ძალა, მისი უნარი, რომ ადამიანს ხალხის ბედნიერებისათვის გმირობამდე შეუძლია ამაღლდეს, ესაა რომანტიკული გზნების თეატრი, რომელიც შერქულია რეჟისორების, მსახიობების, მხატვრების ერთსულოვნებით“.

ახალ, 1970-74 წლების თეატრალურ სეზონში თეატრის სათავეში დგება აფხაზეთის ასრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე კორტავა. უკანასკნელ წლებში თეატრმა დადგა რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი, რომლებმაც მაყურებლის მიწონება დაიმსახურა. ესენია ნ. დუმბაძის „თეთრი ბაირალები“, ტ. ულიამისის „ტრამპი მოიპარეს“, შ. ჭკადუას „ალუო ბრაზოსი“, შ. ფაჩალიას „ყოვლისშემძლე მავლოუ“, ე. ანუის „ანტიონე“, ა. მუქბას „მზის დაბნელებისას“, ა. არგუნის „გუდისა ლაზრბა“, გელმანის „პრემია“, სუხოვო-კობილინის „საქმე“ (რეჟისორი მ. მარხოლა).

თეატრის ცხოვრებაში საინტერესო მოვლენა იყო მისი დასის შევსება შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულებით. მათ თეატრში რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი ჩამოიტანეს, რომლებმაც რეპერტუარში სიახლე დაამკვიდრეს. ესაა გერმანის „იზიდის დალუპება“. ესაა ადამიანთა რთული ურთიერთობის ამსახველი ფილოსოფიური ტილო, სპექტაკლი დადგა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა, პროფესორმა დ. ალექსიძემ, ა. ხორავასა და ა. ვასაქსიან ერთად. ჯერ კიდევ ოცდაათიან წლებში აფხაზური თეატრისთვის კადრების მომზადებისთვის აქტიურად იღვწოდეს დ. ალექსიძეც.

1974 წელს აფხაზურ თეატრში სპექტაკლ „თეთრი ბაირალებში“ მონაწილეობა მიიღო

დიდმა მსახიობმა, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა აკაკი ვასაძემ, რომელიც შემდეგ, სპექტაკლით აღფრთოვანებული, წერდა: „მე უკვე დიდი ხნის ვარ, მაგრამ აფხაზ მეგობრებს ასე პირველად ვხვდები. რა სიმალეებს მიღწია აფხაზურმა საბჭოთა კულტურამ! განსაკუთრებით თეატრმა. მე ერთი იმიათავანი ვარ, ვინც ამ თეატრის აღორძინებას ხელს უწყობდა. ამ თეატრის წინსვლაში მე დამაწრმუნა სპექტაკლ „თეთრი ბაირალებში“ ნახაყმ, აფხაზური სცენის ისეთი ოსტატების თამაშმა, როგორც არიან ვალერი კოვე, ნურბეიმ კამკია, რაზანბეი აგრა და სხვა არანაკლებ ნიჭიერი მსახიობები“.

უკანასკნელ წლებში თეატრმა დადგა რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი, მათ შორის ბ. შინკუბას „მეჩე... როგორც ვენებით“, ა. გელმანის „პრემია“, შ. აიხანოვის „წყაროს ხმა“, ნ. თარბას „შრის ხელი“, ვ. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“, ე. შვარცის „ჩრდილი“, ა. მუქბას „როცა ყველა კარი ღიაა“, სოფოკლეს „ელექტრა“ და სხვ.

1979 წლის დეკემბერში დაიდგა ბულგარელი დრამატურგის სტანისლავის პიესა „ნატის პიჯაკი“. ეს სატირული კომედია დადგა ბულგარელი თეატრალთა ჯგუფმა (დიდგემელი რეჟისორი დ. სტოიანოვი, მხატვარი ა. ველიანოვი, კომპოზიტორი ვ. ჯამჯიევი).

აფხაზური თეატრის ბედმა ვაღლიდა, რომ მისი სცენის ოსტატები არაერთხელ დაუფიქროლებიათ ტაშით სხვადასხვა კონტინენტების მკვიდრთ, რომლებიც ისვენებენ აფხაზეთის კურორტებზე. არსებობს 50 წლის მანძილზე თეთრი თეატრიც არაერთხელ იმყოფებოდა გასტროლებზე მოსკოვში, თბილისში, კიევიში, დნეპროპეტროვსკში, ნიკოლაევში, ჩერკასკში, ბათუმში, მახარაქსა და სხვა ქალაქებში.

დაუყოფიარი იყო თეატრისთვის უკანასკნელი წლების გასტროლები — შეხვედრები ოს მაყურებლებთან 1976 წელს, 1978 წელს — ხერსონშიანის შპროკლებთან და 1979 წელს — ქალაქ ჟდანოვის მაყურებლებთან. სოფოკლეს „ელექტრა“ და შ. აიხანოვის „წყაროს ხმა“ უკრაინის ტელევიზიით მილიონობით ადამიანმა ნახა.

აფხაზი მსახიობების, რეჟისორების, კომპოზიტორებისა და მხატვრების მიზანი ერთი — თქვენ სიმაართე ადამიანზე, სამყაროს გარდასაქმნელად მის ბრძოლაზე.

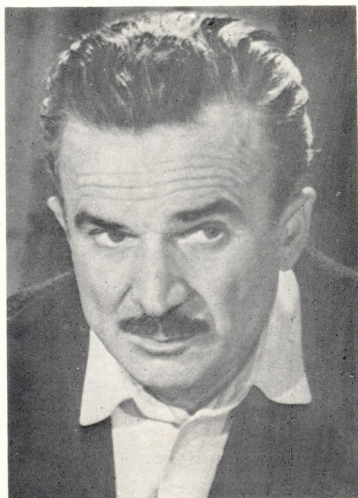
აფხაზური თეატრის ყოველი სპექტაკლი, ისტორიულ თემაზე იქნება იგი აგებული, თუ თანადროულზე, ჩვენი ეპოქის შექმნაა განათებული. იგი პარტიის ერთგული თანაშემწეა მოწინავე საზოგადოებრივი იდეების პროპაგანდის საქმეში.

70

მარად

მოსაგონარი

ვახტანგ ბერიძე



გიორგი შავგულიძე

ბარბა ხანია, რაც გიორგი შავგულიძე აღარ არის, მაგრამ ვისაც თუნდაც ერთხელ მაინც უნახვს იგი სცენაზე, რა თქმა უნდა, ვერ დაივიწყებს. მის მიერ შექმნილი სახეები ჩვენთან ერთად ცოცხლობენ, როგორც რეალურად არსებულნი, თავისებურნი და განუმეორებელი. დრო მათ ვერაფერს აკლებს.

თეატრის მოყვარული, ბუნებრივია ხშირად იგონებს საყვარელ მსახიობებს — შორიდან მათი შემოქმედება ერთიანად წარმოგვიდგება, იკვეთება მსახიობის ყველაზე დამახასიათებელი თავისებურება, რაც გვეხმარება იმაში, რომ წარმოვიდგინოთ მისი, როგორც ხელოვანის, განზოგადებული სახე.

როცა გიორგი შავგულიძეზე ფიქრობ, პირველი, რასაც ცხადად ხედავ, მისი რაიმე თვისება, ან შემოქმედების საერთო ხასიათი კი არ არის, არამედ ნიჟის სტიქიურობა, რომელიც თითქოს ვერაფერს საზღვრებში ვერ მტეოდა.

ეს განსაკუთრებით ეროვნულ რეპერტუარში იგრძნობოდა, თუმცა მას ნათარგმნ

პიესებშიც ბევრი რამ საინტერესო აქვს შექმნილი. სამწუხაროდ, მე იგი ყველა როლში არ მინახავს, მაგრამ რაშიც მინახავს, მათგან აქ მინდა მოვიხსენიო ორი როლი, რომლებიც განსაკუთრებით აღმებეჭდა მეხსიერებაში. ერთია კოლმეურნეობის თავმჯდომარე პოლ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინებაში“, როლი რომელმაც იმთავითვე განსაკუთრებული პოპულარობა მოუპოვა გიორგი შავგულიძეს, მეორე — პატარა უსიტყვო როლი მოცეკვავე კინტოს „მზის დაბნელებაში“.

ვისაც „კოლმეურნის ქორწინება“ უნახავს, დამეთანხმება, რომ მსახიობთა თამაშის ღონით ეს ერთი ყველაზე ღირსშესანიშნავი სექტაკლთაგანი იყო იმათ შორის რომლებსაც ჩვენ მოვსწრებივართ. ყოველი სახე მკაფიოდ ჩამოყალიბებული, გამოკვეთილი იყო. და, არ, ამ ფონზე გიორგი შავგულიძე განსაკუთრებული ძალით ბრწყინავდა. მე მაგონდება მაშინდელი განცდა — არა მარტო სიხარული და სიამოვნება, რომელსაც მაღალი ხელოვნება განიჭებს, არამედ გაოცებაც, რომ ასეთი რამ შესაძლებელი და მისაღწევი იყო.



კადრი ფილმიდან „ქეთო და კობე“

გ. შავგულიძე — საიათნოვა (სამეფო ვერცხლუ)



მაშინ მე ორმა რამემ გამაყვირვა: ერთი იმან, რომ რჩებოდა სრული იმპროვიზაციის შთაბეჭდილება. ძნელი იყო დაჯერება, რომ მსახიობი სხვის დაწერილ ტექსტს წარმოთქვამდა, რომ ეს როლი წინასწარ იყო მომზადებული, რომ სპექტაკლს წინ უსწრებდა რეპეტიციები, რომ არსებობდა რეჟისორის ჩანაფიქრი, წინასწარ დაწყობილი მიზანსცენები. იქმნებოდა სრული შთაბეჭდილება, რომ ეს სახე აქვე, აი ახლა, შენ თვალწინ იბადება, იმდენად ორგანული და ბუნებრივი იყო ყველაფერი. სპექტაკლის მეორედ და მესამედ ნახვისას კი რწმუნდებოდი, თუმცა იმპროვიზაციის ელემენტი მართლაც შეჭმონდა მასში მაგრამ როლი მსახიობს თავიდან ბოლომდე ღრმად ჰქონდა გააზრებული.

და სწორედ ეს გააზრება იყო მეორე, რაც გაკვირვებდა. ძნელი წარმოსადგენია იმაზე უფრო გროტესკული სახე, ვიდრე შავგულიძისეული თავმჯდომარე იყო, გროტესკი, მიყვანილი თითქმის უკიდურეს მიჯნამდე: კიდევ ერთი პატარა ნაბიჯი და შეიძლებოდა გამოსულიყო ტლანქი, იაფფასიანი კარიკატურა, მაგრამ ეს მიჯნა შავგულიძეს არასოდეს გადაულახავს და დარჩა ეს განუმეორებელი, ერთადერთი სახე, რომელსაც ვერაფერი ვერ აღმოფხვრის მესხიერებიდან.

„მზის დაბნელებაში“ კი სრული ძალით გამოჩნდა გიორგი შავგულიძის კიდევ ერთი

თვისება: იშვიათი (ჟიშვათესის) პლასტიკურობა, სხეულის სრული დაუფლება. ესეც თანდაყოლილი იყო, ამის სწავლა არ შეიძლება... თითქოს ჩვენ თვალწინ გუდიაშვილია გაცოცხლებული პერსონაჟი მოძრაობდა (და მგონი, სწორედ გუდიაშვილმა შეასწავლა მას ეს ცეკვა).

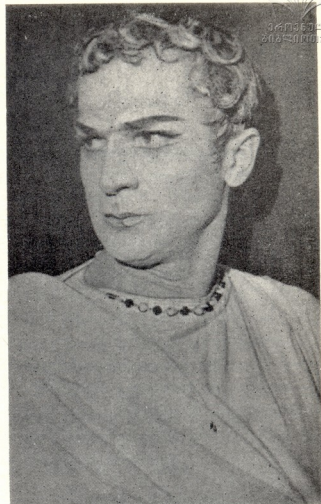
ეს პლასტიკურობა, ყოველ როლში ყველაზე უფრო არსებითის მიგნების უნარი, პერსონაჟის ხასიათის გამოკვეთა არა „ნახევარტონებით“, არამედ კაშკაშა, ზოგჯერ მკვეთრი ფერებით, იუმორის მახვილი გრძნობა, სრული იმპროვიზაციული თავისუფლება, თანდაყოლილი არტიზმი-ყველაფერი ეს განსაკუთრებულ მომზიბღელობას ანიჭებდა გიორგი შავგულიძის თამაშს.

გამოჩნდებოდა თუ არა იგი სცენაზე მყისვე მყარდებოდა კონტაქტი მაყურებელთან, მთელ დარბაზში მაშინვე სიხარულისა და დღესასწაულის განწყობილება იქმნებოდა.

იშვიათად ღირსებია რომელიმე მსახიობს ისეთი გულითადი სიყვარული, როგორც შავგულიძეს ჰქონდა დამსახურებული.

მარჯანიშვილის თეატრის გამოჩენილ მსახიობთა თანავარსკვლავედში, რომელიც ამჟვენებს ჩვენი ეროვნული თეატრის ისტორიას, გიორგი შავგულიძე ერთი ყველაზე კაშკაშა ვარსკვლავთაგანია.

მან თითქოს მეტეორივით გადაიქროლა, მაგრამ მეტეორივით არ გამქრალა: ღრმა კვალი გააულო და მარად მოსავგონარი სახელი დაგვიტოვა.



გ. შავგულიძე—კეისარი (ანტონინუსი და კლეოპატრა)

სცენა სპექტაკლიდან „ლეგანდა სიყვარულზე“. შირინი — დ. ჰიბინაძე, ფარხადი — გ. შავგულიძე



განუხილელი პარტნიორი

ხშირად ვფიქრობ გარდაცვლილ ამხანაგებზე, ვუყურებ მათ ფოტოებს თეატრში, სადაც ისინი როლებში არიან წარმოდგენილნი და ვიცი, რომ თითოეულმა მათგანმა თან წაიღო ნაწილი თეატრისა, გავისხენოთ, თუნდაც, ვასო გომიაშვილი. ის ერთადერთი უკანასკნელი იყო ამ კორიფეებიდან, მხედველობაში მყევანან ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, ალექსანდრე იმედაშვილი, ნიკო-გოციონიძე გიორგი იშხნელი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი და სხვა, — რომლებიც ამ ქვეყნიდან წავიდნენ და თან წაიღეს ის თეატრი, რომელიც აღარასოდეს განმეორდება. ჩემის აზრით, თავისი უცნაური თეატრი გიორგი შავგულიძემაც წაიღო თან.

თითქმის ნახევარი საუკუნეა, რაც ჩემი ბაღს ვემსახურები და ამ ხნის მანძილზე არ შემხვედრია ისეთი ნიჭიერი, თავისებური, იუმორით სავსე და მიზიდველი გარეგნობის მსახიობი, როგორც გიორგი შავგულიძე იყო.

ახლა არ იკითხავთ, როგორ უყვარდა მამათვის პროფესია? წარმოდგენა საღამოს 8 საათზე იწყებოდა, იგი კი 5 საათზე უკვე თეატრში იყო. ჩაიკეტებოდა თავის საგრიბიოროში, ერთი პატარა ოთახი ჰქონდა მეორე საოთულზე და იწყებდა გარდასახვას, ჰქმნიდა გასაოცარ სახეებს. ხშირად, როცა ოთახიდან გამოდიოდა, ისე ჰქონდა გარეგნობა შეცვლილი, რომ ვერ ვცნობდით. ვისაც იგი სცენაზე არ უნახავს, ძნელია ფოტოსურათებით მიხედეს, თუ როგორი იყო. ამის ახსნა მეც მიჭირს. მაგრამ ბედნიერად ვთვლი თავს, რომ მინახავს, მითამაშია მასთან ერთად და ამიტომ ვიცი: გიორგი შავგულიძე არაჩვეულებრივი ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობი იყო.

არ ვიცი, რატომ, მაგრამ ძალიან სჯეროდა ჩემი, როგორც კი გენერალური რეპეტიცია დამთავრდებოდა, დამიწყებდა ძებნას, მიმიმწყვედვდა ცარიელ კუთხეში და აზრს მეკითხებოდა. თუ შენიშვნას მიცემდი, უსათუოდ გამოასწორებდა ნაკლს, თუ შევაქებდი, ბავშვივით უხაროდა;

სესილია თაყაიშვილი

გ. შავგულიძე — ხარტონი („ოკლმეტრის ქორწინება“)



ნიერ, ლამაზ გიორგი შავგულიძეზე. დღეს მი-
ნდა მხოლოდ ერთი დაუვიწყარი საღამო მოვი-
გონო. მოსკოვში ვიყავით გასტროლებზე. ერთ
დღეს გასვლითი წარმოდგენა გვექონდა. მაცუ-
რებლისათვის „კოლმეურნის ქორწინება“ უნ-
და გვეჩვენებინა. წარმოდგენა გაემართეა-
მოსკოვის გარეუბანში, პატარა კლუბში. სპექ-
ტაკლის დაწყებამდე ვილაცას უნდა ეთარგმნ-
პიესა რუსულად. პიესის თარგმანი დიდი ხვეწ-
ნითა და მუდარით აკაკი კვანტალიანს დაევა-
ლეთ. ახლა წარმოიდგინეთ თეატრალურ კოს-
ტუმში გამოწყობილი, შეგრიმული აკაკი, რო-
ბელიც ფარდის წინ გამოვიდა და თავისი რუ-
სული თარგმნას შეუდგა. შეუძლებელია იმ-
ის აღწერა, თუ რა ხდებოდა კელისებში. იატ-
აკზე გაშხლართული გიორგი შავგულიძე ფი-
ცარს ურტყამდა თავს, ვიფიქრე რა დაემართა,
ბომ არ გაგუჟდა-მეთქი? მივევარდი, ეუყვირე,
წარმოდგენა იწყება-მეთქი! სიცილით წამოდ-
გა და მითხრა, ნახე რა ოინს დაეატრიალებო
დაიწყო წარმოდგენა, გიორგის არასოდეს
უთამაშია ასე კარგად! მაგრამ რა გინდა, არც-

ერთი სიტყვა არ უთქვამს პიესიდან, ხან რა სა-
ხელს მეძახდა, ხან — რას. მართალია, არცერთ
რეპლიკას არ ტოვებდა, მაგრამ სულ სხვა სი-
ტყვეებს ლაპარაკობდა. ასე რომ სცენაზე სრუ-
ლიაღ უტეხო ტექსტი ქვებოდა. სიცილს ძლივს
ვიკავებდით და ძალას ვატანდით თავს, რომ
როგორმე დაგვემთავრებინა წარმოდგენა. ამ-
ავე დროს, გიორგის ერთი წუთითაც არ უღა-
ლატნია სახისათვის, ერთი ბეწო გადაჭარბე-
ბა არ იგრძნობოდა არც მოძრაობაში და არც
პარტნიორთა დამოკიდებულებაში. როგორც
იქნა, დავამთავრეთ წარმოდგენა. ალტაცებულ-
მაყურებლები სცენაზე ამოცვივდნენ. გიორგი
იღგა და ამაყად გადმოგვეცეროდა ჩვენ საწყ-
ლებს, მისგან დატანჯულ და გაუბედურებულ
მსახიობებს.

დღეს გიორგი შავგულიძეს 70 წელი შეუ-
რულდებოდა. ვერაფრით ვერ წარმოიდგენია
ახლა იგი თეატრში შემოსულიყო და ჩივილი
დაეწყო, ფეხები მტკივაო, წელი მტკივაო, ვე-
ლარ ვიხედდებო, მესხიერება მღალატობსო.
არა, მე ამის წარმოდგენაც კი არ შემიძლია!



იველი ღა მოთინება

ბეჟან ბარდაველიძე

ღავითი კლდისაშვილის გლეხკაცური რკალის თითოეული მოთხრობა („შერისხვა“, „მსხვერპლი“, „მიქელა“), აგრეთვე პიესა „უბედურება“, მცირე ფორმის ტრაგედია: მოქმედ გმირთა უბედური თავგადასავლით, დაძაბული წინააღმდეგობებით, მწვავე განცდებით, ტრაგიკული ფინალით. მიკითხველი მართლაც შიშითა და თანაგრძნობით აღვივებს თავის პერსონაჟთა ბედს, სიმპათიით იმსჯელება ცხოვრებისაგან გატანჯული, პირქუში, გულგავიწვებული, მაგრამ საკუთარ სიმართლეს ღრმად დარწმუნებული, მიზანსწრაფული გლეხკაცების მიმართ. მთავარი მანიკ ისაა, რომ არცერთ ამ ნაწარმოებში კონფლიქტი აგებული არაა კეთილისა და ბოროტის, მშენიერებისა და მახინჯის ტრადიციულ შეჯახებაზე. აქ არაფერ არ სტყუის. კაცია საუფიქროვლო ებრძვის ანდრია ჭურაშვილს და მისი სახით მთელს საზოგადოებას, თავისი მიწის იმ ნაკვეთისათვის, რომელიც კვირთა საკუთრების ურყევი წესით და სახელმწიფო სამართლითაც მას ეკუთვნის. ასევე, მართალი არიან ანდრია ჭურაშვილი და სოფლის მოსამართლეები, რომლებმაც საზოგადოების საჭიროებისათვის კაცის მიწა ჩამოაჭრეს („შერისხვა“). მოხუცებული ფეფენა ებრძვის ლამაზ რაქსს, მარინეს, მის თაყვანისმცემელს, ყველას, ვინც მარინეს იცავს, რათა გადაარჩინოს ოჯახის სიწმინდე. თავის მხრივ, მართალი არიან ისინი, ვინც მარინეს იცავენ დედამითლის წრეგადასული ტირანისისაგან („მსხვერპლი“); თანაგრძნობას იწვევს მოხუცი მიქელა, რომელმაც ოჯახის ამოწყვეტის შიშით კარავში გაასახლა საიქიოდან ერთი წლის ვადით გამობრუნებული ავადმყოფი შვილიშვილი. მაგრამ საბრალოა სპირიდონაც, რომელსაც გოხზე გამობმული ჭურჭლით აწვილიან საჭმელს და საბოლოოდ ბუნების სტიქიის მსხვერპლი გახდება („მიქელა“); ცრუმორწმუნეობის წესის მიხედვით სწორად იქცევიან „ზეითლები“, როდესაც ანთებული სანთლებით თეიანით უბედურება უნდა „გადააულოცონ“ „ქვეითლებს“, მაგრამ ასევე სწორნი არიან „ქვეითელები“, რომლებიც გააფთრებულ წინააღმდეგობას უწე-

ვენ, რასაც მოჰყვება ახალი უბედურება — მკვლელობა („უბედურება“).

როგორც ჩანს, დ. კლდისაშვილი იცნობდა კლასიკური ტრაგედიის იმ პრინციპს, რომელიც ჩამოყალიბდა ჰეგელმა. ნამდვილ ტრაგედიაში „ერთმანეთს უნდა ებრძოდნენ ინტერესები, რომლებიც იდეალური ხასიათის შემცველი არიან, ასე რომ ძალა უპირისპირდება ძალას.“ ასეთ ინტერესებად, ფილოსოფოსის აზრით, გვევლინებიან რელიგიური და ზნეობრივი ურთიერთობანი (ოჯახი, სამშობლო, სახელმწიფო, ეკლესია, დიდება, მეგობრობა, წოდებრიობა, ღირსება, პატიოსნება, სიყვარული და ა. შ.). კლასიკურ მაგალითად მოყვანილია სოფკოლეს „ანტიგონე“. კერძონი უარზეა, რომ პატივით დაკარგონ ოიდიპოსის ამბოხებული ვაჟი, რაც გამართლებულია მმართველის ზრუნვით ქალაქის კეთილდღეობაზე. მაგრამ ასევე გამართლებულია ანტიგონეს მცდელობა, დაკარგოს ძმა, რადგან ამას მოითხოვს მოვალეობა ოჯახის წინაშე, მამა-პაპათა ტრადიცია.

დ. კლდისაშვილის გლეხკაცური რკალის მოთხრობებსა და პიესაში „უბედურება“, „მჩაგვრელი სიბნელის და შავბნელი ცხოვრების“ ფონზე ერთმანეთს უპირისპირდებიან ხასიათები, რომლებიც ცალ-ცალკე დადებითი ზნეობრივი იდეების მატარებელი არიან.

მიუხედავად ზემოთ თქმულისა, ამ ნაწარმოებთა პერსონაჟები არ არიან ტრაგიკული ხასიათები. ისინი იმ მსოფლიო-ისტორიული ტრაგედიის მოქმედი პირნი არ არიან. რომელიც კაპიტალიზმმა დადგა საქართველოში, მაგრამ ტრაგიკული გმირები არ არიან. ი. ბორევის დასაბუთებული მტკიცებით, მო-19 საუკუნის რეალისტურმა ხელოვნებამ საერთოდ ვერ შექმნა ტრაგიკული ხასიათები. რეალისტურმა ხელოვნებამ იცის ტრაგიკული მდგომარეობანი, სიტუაციები, ტრაგიკული ბედის პიროვნებები, მაგრამ არ იცის ტრაგიკული ხასიათები. რადგან „კაპიტალიზმმა ტრაგედია იმდენად „ჩვეულებრივ ისტორიად აქცია“, რომ მან დაკარგა რაღაც არაჩვეულებრივის, რაღაც განსაკუთრებული გაგება, ესე იგი, გაქრა ტრაგედია ამ სიტყვის ადრინდელი გაგებით“. „ტრაგედია იქცა დრამის ელემენტად, ანუ, სხვა სიტყვებით, ტრაგედიის, როგორც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტის ნაკვალავი მოგვევინა ტრაგიკული, როგორც ყველა ელემენტის ელემენტი, მათ შორის კომედიისა“ (ი. ბორევი „ტრაგიკულის შესახებ“).

„უბედურება“ კლასიკური რეალისტური ტრაგედიაა. „ღარისპანის ასაპირი“ ასევე კლასიკური რეალისტური კომედია, ტრაგიკული ელემენტი.

შემუსერილი იმედის ტრაგიკული ცნადითაა აღბეჭდილი პიესა „უბედურება“, დავით კლდისაშვილის უკანასკნელი დიდი ნაწარმოები. ამ პიესის პირველი სურათით მთლიანად იმედისა და მოთმინების მოტივზეა აგებული. მკურნალი მთავარი გაძლებსა და გულმეგობრებს ურჩევს ილიას, რომელსაც ეჩვენება, „თითქოს ქვეყანაზე მწუხარების მტე არა იყოს-რა. ილია: ნეტავი თქვენი! მე ეს არის, ყოველი იმედის დამკარგველი შევიქნენ! უკეთეს ცხოვრებას ვეძებდი და ეს შევიძინე! (ყვარულსაზე)“. „მთავარი: იმედდარკვეული მტერი გამყოფია, ჩემი ბატონო, მტერი... იმედით ვართ ყველა, უნდა ჭირბო, იმედით, თვარა რა გავაძალებინებდა! „ილია: იმედი...

იმედი...“ მია: კი, ჩემო ბატონო, კი!.. იმედი და მოთმინება, შენი ჰორი შემეყაროს!“ „ილია: იმედი და მისთან მოთმინება, აჰ...“ მია: კი, ბატონო, კი! მით ვუძღბოდ ჩვენს ცხოვრებას... სხვა რა საშუალება მოგვეჩვენება... და გვშევის... შენც ასე მოიქეცი!.. ბევრი მოგივინია, კიდევ მოთმინე და ღმერთი და შენი სალოცება კარგად გამოიხატოს!..“ ილია: მამ ასე, მია, — მოთმინება და იმედი... მოთმინება და იმედიანად ყოფნა, აჰ...“ მია: სწორედ!.. რაც გავგეყნოს, მოგივინოთ... ვინ იცის საწინაოდ რა მოგველის... დღეს ვწუხვართ, ხვალ ეგებ მიახლოდ დღე გვივინდება... ვინ იცის, ყველაფერი მისალმუნელია... გულს ნუ გვიცეხავთ... იმედს ნუ დაკარგავთ!..“

აქ უნდა შევჩერდეთ. „უბედურება“ დავითის ბოლო სიტყვაა. ამ პატარა პიესაში მწერალმა მძლავრად გამოკვეთა ორი უმთავრესი მოტივი, რომელიც წლების მანძილზე გადადიოდა მოთხრობიდან მოთხრობაში, მოთხრობიდან პიესაში, პიესიდან პიესაში: „საერთო გავირევის“ მოტივი და „შემუსტრილი იმედის“ მოტივი.

თუ ადრე ყველაფერი უპირატესად სოციალურ პლანში წყდებოდა, აქ ეს მოტივები ფილოსოფიური სიღრმითაა მიზარებული და განზოგადებული.

„ღმერთი მოგვეცემს, შეილა, თავის ვაჩინოს თავის ლუქმას გაუჩენს კიდევ“ — ამბობს „თმაგაბურძნული“ მოხუცებული ეკვრიანე და მოთხრობის ნაჩვენებია, როგორ კვდება შიმშილით მისი მამალი, ლეენა ქალწულად.

„იმედი და მოთმინება!“ — აღადგებს მკურნალი მიაის ბავშვთან ქრისტიანული მოძღვრება ხალხში საუკუნეობით გამჯდარი მცნება. სხვა ვერაფერი შეაგებდა მკურნალს მიაიმ მისთან შევლისათვის მოსულ გაჩახულ ილიას. სინტერესია, რომ ორივე პერსონაჟი ამ კონტექსტში ტრადიციული, ერთბაშე გამკვირვებულ სიმბოლურს მიმართავს, რაც კიდევ უფრო ამძივრებს მათი საუბრის განზოგადებულ შინაარსს. აქ დაუთლა ის წესი, რომელსაც დავითი „მუსიაფში მოყოლილ სიტყვას“ უწოდებდა.

„მია: ცული ვაზაფხული გქმნაო, შენ გენაცვალა... ვერაფერმა ნაყოფმა ვერ იხივრა, ძალა ვერ გამოატანა დედამძიდან... თვარა ჩემი ბალახებით რამდენი და რაზნაირი ავადმყოფი არ მოიპირჩენია!.. დღის ამბავი ქე მოგივინოთ, ხვალინდელ დღეზე იმედით ვიყვით... ღმერთი უკეთეს ვაზაფხულს შეგვასწრებს და ყველას შუბლი გაგვესწრება... ყველას გვესაშუალება და შენც, ჩემო ბატონო, ჩემო სინათლე!.. ღმერთი ისე არ დატოვებს მისკან ვაჩინოს!“ „ილია: მოგესწრებთ კი ვაზაფხულს?“ მია: კი, მოვესწრებთ!.. ღმერთი ყველაფერს მოგვესწრებს — აესაც და კარგაც, ჩემო ბატონო!..“ „ილია: ოღონდ იმედით ვიყვით?“ „მია: ოღონდ იმედით ვიყვით!..“ „ილია: ასე რომ, მია ჩემო, პირველი წამალი იმედი და მოთმინება ყოფილა, აჰ...“ მია: სწორედ!.. სწორედ!..“ განათლებაში ილიამ, ცხადია, იცის მიაის შეგონების ნამდვილი ფასი და ეს სურათი მთავრდება ილიას შენიღბული ირინით, რომელშიც შესანიშნავადაა ასახული ამ კაცის აწრიალებული სული და მაძიებელი სტატეგიზმი: „სწორედ რომ ნამდვილი მკურნალი ხარ, მია!... თუ შენი ბალახებით ვერ არჩენ, შენი ე მაგ სიტყვით... შენი ე მაგ ნათქვამის კილოთ, უნდა ვითხრა, სწორედ კურნავ ჩემისთანა გულდამწუხრებულს

და აი ამიტომაც მიყვარს შენთან მუსიაფი და ამიტომაც არ შეგმედარავარ. როცა შენსკენ გამოვსული უხებულმა... რომ გავგონო შენი ეს საუცხოო მოთმინება და იმედი!..“ იცოცხლე, იცოცხლე, მია! შენი ეს სიტყვები, მე და ჩემმა ღმერთმა, ნამდვილი წამალია!.. მაშ ასე, ჩემო კარგო მია, მოთმინება და იმედი!.. მოთმინება და იმედი!..

„უბედურების“ შემდეგ სურათში იმედისა და მოთმინების მცნებას ახლა უკვე ილია გაათამაშებს. იგი ტუფისა, მიაის რძალს, რომელიც აერთევე უჩინოს მწუხარებისაგან გულის დასუსტებას, ტყუის; „...დღემთილი ავჯერ გვერდით გაყავს, რომელმაც მაგის საწინააღმდეგო მწვენიერი წამალი იცის!..“ „ტუფია: რა წამალი ბატონო? რა წამალი?“ „ილია: რა და მოთმინება და მოთმინება... და იმედით ყოფნა!“

ილიას აქვს თავისი განსხვავებული პოზიცია. მისი აზრით, „ყველას თვ-თავისი გაჭირვება თან ვაგაზავს, და ჩვენდა საუბედუროდ, ჭრჭვრობით ჩვენს გაჭირვებას ჩვენ ჩვენი ძალღონით უნდა ვუკლით, ჩვენი საკუთარი ძალღონით უნდა ვებრძოლოთ!“ მიხუცი ამირანას შეკითხვას, თუ აღარც ძალი მაქვს და აღარც ღონე, რა ვნა ჩემი ხნის ადამიანმა, ყველამ უნდა წამოიყოს, არავენ უნდა მომხედოს?.. — ილიამ „ქარგი და მაგარი“, „ყველასათვის საგულსხმო კითხვა“ უწოდა და უპასუხოდ დასტავა, უფრო სწორად: პასუხის გაცემა უკვე სხვა პერსონაჟებს დაეკისრა. ვახუტეული მუშაობისას ხანში წიქცა და სასიკვდილოდ ავად ვანდა მიაის ვეფი ანტონა. მეზობელი წესს მუშა კაცის ასეთ დროს წაქეცია: ანდენი საშუაშეგარი, ანდენი საქნარი, ყველაფერი უნდა გაიხრდესო. „დღეს ანტონას ასე მოუვიდა. ხვალ შეიძლება მეც ასე შემომთხვს, შენც, ერთმანეთს უნდა მივხედოთ და კიდევ მივხედავთ, კი, კი!“ — ამბობს პაველი. „ამ წუთისოფლის გაჭირვებას, ბატონო, ჩვენც ეხვებებით, რომ ერთმანეთს თუ გვიცნათ, თვარა სხვებ ვერას ვახვლებით!“ — კვერს უტრავს ლომინა. „ყველამ უნდა გვივიზიროთ ჩვენი მეზობლის გასაჭირი, ყველამ!“ — კვლავ ამბობს პაველი. „ხმები: კი, კი!“ ამ საერთო ჭიროში მზოლად ილიას ხმა გაისმის კენტად: „...ხშირად სიტყვა რჩება და საქმედ არა თუ არ იქცევა, სულ სხვანაირად მიიშორებება“. განსაკუთრებით აქტიურობს პაველი. იგი ერთხელ კიდევ არწმუნებს ილიას, რომ ყველა გაიხიარებს მეზობლის ოჯახის გასაჭირს. მაგრამ როგორც კი ანტონას ოჯახი ავადმყოფობის „გადაროცვას“ დააპირებს, ხალხი სასწრაფოდ გაიყოფა „ჩვეთიულებად“ და „ზეთიულებად“ და თითოეული მზრგანი ცდილობს „გადაროცვა“ მოპირდაპირე მხარეს მოხდეს. ვნებები უკიდურესად იძაბება და წყალბოლო შესხატბილებული მეზობლები გაათვრებულ მოწინააღმდეგეებად იქცევიან. ხოლო როდესაც სცენაზე შემოვა ავადმყოფის ცოლი ტუფია, ანთებული წმინდა სინალებით თითებზე, გნდასალოცავად ვაზაფხულად, რომელსაც უკან მისდევნა მია და რამდენიმე დედაკაცი, პალკია კეტირთ თავს გაუპიბოს სერაპიონს, რომელიც წინ უძღოდ ტუფიანს: ქვეითელები და ზეითელები სამკვდრო-სასიცოცხლოდ დაერვივან ერთმანეთს.

ასე იქცა ეს ორი მოტივი — საერთო გაჭირვების და

შემეტყვილი იმედის მოტივი — მწვევე შინაარსის ტრაგედია, რომელშიაც აისახა დიდი მწერლის მტან-ჯველი ფიქრი ადამიანის ხვედრზე, მის აწმყოსა და მომავალზე.

ადამიანი მარტოა ამ მწუხარებით სავე წუთისოველში.

ყველას თავ-თავის გაკირვება თან ახლავს.

„საუბედუროდ, ჭრჭერობით ჩვენს გაკირვებას ჩვენ ჩვენი ძალ-ღონით უნდა ვეკუდოთ, ჩვენი საკუთარი ძალ-ღონით ვებრძოლოთ“.

ღმერთი გაკირვებულთ არაფერს აძლევს.

იმედით და მოთმინებით თავს ვერ გაიტან.

დავით კლდიაშვილამდე ეს საკითხები ასეთი სიღრმით და სიმწვავეით ქართულ მწერლობაში არავის დაუსვამს.

რა იყო ეს? ფილოსოფიური პესიმიზმი თუ ეჭვისტენციალური გაუცხოების და მარტობის ქართული ვარიანტი? არც ერთი და არც მეორე.

როდესაც საყოველთაო გაკირვებას ასახავდა და არსებობისათვის ბრძოლაში ჩაბმული ადამიანთა განკერძოებულობას უსვამდა ხაზს, ეს იყო დიდი მხატვრის თვალით დანახული სინამდვილე, რომელიც „საუბედუროდ ჭრჭერობით“ ასეთია.

როდესაც კერძო კაცის მცდელობაზე დამყარებული იმედისა და ქრისტიანული მოთმინების იდეის მსხვერვეს აჩვენებდა, ეს იყო მწერლის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია და ობიექტურად, ხელოვნების გარდუვალი კანონების მიხედვით, იგი საერთო გაკირვებასთან ადამიანთა შეერთებული ბრძოლის იდეას ემსახურებოდა.

ამაშია დ. კლდიაშვილის შემოქმედების პროგრესული მნიშვნელობა.

აი, როგორი ნაღმი იდო „არაკეთილსამიედო“ ოფიცის დავით კლდიაშვილის ნაწერებში.

„აქვს რამე?“

ადამიანთა ურთიერთობას. მათ გუნება-განწყობილებას, ზნეობას, დიდად განსაზღვრავს ფული, „ხელის ჭუჭყი“. როგორც ასეთი, ფული დ. კლდიაშვილის ნაწერებ-

ში წარმოდგენილია ფატალურ ძალად, რომლის წინაშე უძლეურია პატიოსნება, სიყვარული, თანაგრძობა. პირველ ყოვლისა, პროზონებისაგან ფული უზრუნველსახელმწიფო და იგი, სახელმწიფო, აქ შევივლია და უღმობელი.

„ქამუშაძის გაკირვებაში“ დახატულია სურათი, რომელიც თავისი ძალით არ ჩამოუვარდება სახელმწიფოსაგან პროზონების დათრგუნვის ყველაზე კომპარულ კავთკასეულ ეპიზოდებს. დიდი შიმშილობისას ქამუშაძეებმა ნათლია სამადიასგან ცოტაოდენი სიმინდი ისესხეს და იმედი მიეცათ, რომ ერთ ორ თვეს მაინც ოჯახს ექნებოდა მჭადი, თუ გასაძლომი არა, კუქის დასამშვიდებელი მაინც, შემდეგ კი ისევ ღმერთზე რჩებოდა იმედი, რომ რამეს გამოუჩენდათ. „მაგვრამ რა საშინელი, თავზარდამცემი შეიქმნა მათთვის, სხვებთან ერთად, როცა ხმა ვაგვარა, რომ სოფელში ბოჭული მოვიდა საადგილმამულო გადასახადის მოსაყრებად, და, ვისაც არ შეჰქონდა ფული, ბელუსს უბეჭდავენო. ეკვირინე და ოტია ეცენს სამადიასგან მოტანილი სიმინდის ბელლიდან ამოღებებს სხვა ადგილას გადასამალავად. გაეკირვებით შეჰყურებდა სონია დედა-შვილის კალათებით აქეთ-იქით რბენას და ვერ ხვდებოდა, აზრად არ მოდიოდა, თუ რას ნიშნავდა ეს ამბავი. ერთი ათიოდე კალათის გადმოტანა თუ მოასწრეს, როცა ეზოში ჩამდენიმე ცხენოსანი შემოვიდა. ეკვირინეც და ოტიაც გაქეპვდნენ. — მობრძანდით, ოტია! — წამოვიდა მისკენ ცხენიდან ჩამომხდარი მამასახლისი. ცოცხალმკვდარი ოტია მიუახლოვდა ბოჭულს. — ფული რომ იფულება თქვენზე, სახელმწიფო გარდასახადი, რატომ არ შემოგაქეთ, ყმაწვილო?... ორჯერ დაბარებული იყავით ამის თაობაზე, ორჯერ გადავიდევით, მაგრამ მაინც არაფერი გეშველიათ!.. რატომ ნებულობით ამას?... თქვენს თავსაც იკირვებთ და და ჩვენც პასუხისგებაში გვაგდებთ! — საყვედურით დაუხვდა ცხენიდან ჩამომხდარი პოლიციის მოხელე. — უცაქრავად ბატონო!... — უცაქრავად კი ბრძანდებით, იგ მეც ვიცია!... ეს ცოტაა... ფული წარმოადგინე!.. ოტია



სცენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „სამანიშვილის დედინაცვალი“.

გაქავდა — არ გესმით თუ? ფული წარმოადგინეთ ახლავ-მეთქი!.. — ოტია ისევ ხმაამოუღებლად იდგა. — არა გაქვთ? — არა მაქვს!... გხოვთ, ცოტა ხნით... — გადროვით... არა? ჰმ, არა, არა, უკაცრავად!.. ჩვენც მწარე დღე გვადგია ამის გულისათვის... აი, რა მოწერალობები ვუბნებლობთ და რა რიგ გვემუქრებიან!.. დრო გკონდაო!.. მეტრ აღარ შეიძლება... დაეკრ ბელელი მამასახლისო! — დაიბახა ბოქაულმა. მამასახლისი გაქანდა ბრძანების აღსასრულებლად. ოტია ამ ქვეყნად აღარ იყო. სონია გაფრთხილებული, სულგანაბელი, თათბის კარბის ამოფარებული, მისჩერებოდა იმას, რაც მის თვალწინ ხდებოდა. — ლუქი და ბექელი, ფილაზე! — უბრძანა მოხელემ მწერალს, — ეგებ ამ გზით მიწვევ დაგატანოთ ძალა!... — წიაღაპარაკა მან. ბელის დასაბუდებლად მისულმა მწერალმა, სანამ დაეკრებოდნენ ბელეს, კარი შეაღო, ჩაიხედა შიგ და მოიხიბდა ბოქაულისაკენ მომღმირი სახით და შეჩერდა. ბოქაული მიხვდა, რასაც ნიშნავდა ეს დიმილი მისი ხეივანის სახეზე: — სულ ერთია... სულ ერთია! მიაკარი ბექელი, მიაკარი! — დუძახა მან. მწერალი შეუდგა ბრძანების აღსრულებას. — შიშობილი გვეწყვეტო, ბატონო? შიშობილი გვეწყვეტო, ჩემო თვალის სინათლევე! — მიუახლოვდა ბოქაული გამრეტიანებული ეკირინე. მეც ძალა მადგია, ჩემო ბატონო! — ის ნებებო! ნუ ინებებო! — ძლივს ხმას იღებდა მოხუცებული ქალი. — ფული, ფული წარმოადგინეთ და თავისუფალი იქნებით! არ შემიძლია, ნაბრძანები მაქვს, ყოველგვარი ზომა ვიხმარო ამ გადასახადის გადახდევინებისათვის... ჩვენი ბრალი არაა! გათავითე! აბა ახლა ვინაა აქ მახლობლად კიდევ! — მწერალმა სია ვაშლა — ლევან ქაშუშაძე! — წაიკითხა მან შემდეგ. — აქა, ამ ლევანისა ვერ! — წაითხიხა მოხელემ და ცხენსანებმა ხმა-ამოუღებლად გადაიარეს ეზო, მხოლოდ ცხენების ფეხების თოხანა-თხლუმი ისმოდა.

ამ ეპიზოდში მწერალმა მთლიანად გამოირცხა თბრობის ელემენტი და აქცენტრ გადაიტანა სახელმწიფო მოხელის მკაცრ, ბრძანებით კოლოზ, რითაც კიდევ უფრო გააძლიერა პიროვნების სრული დათრგუნვისა და უმწეობის სურათი.

მასწავლი სოლომონ მორბელაძე ფულს „ხელის ჭუჭყს“ ეძახის. მაგარა სწორედ ამ „ხელის ჭუჭყის“ გამო დაძრწის იგი კარდაკარ, ცრუობს და „ძალის ყმა“ გამოიბამს ხოლმე. მოთხოვრების გვირგვინ ფულის გამო ბატყუნებენ ერთმანეთს, ანგარიშობენ თითოეულ კაცს და სხვა დროს ზრდილობა-თავაზიანნი, მკვახე და გულცივნი გახდებიან. ვადაუტარებლად შეიძლება ითქვას, რომ „სოლომონ მორბელაძის“ გირთა სურთიერთობის ამას-ზღვრული მთლიანად ფულია: სოლომონმა უნდა იზოგოს ექსი თუმანი, საიდანაც ორი თუმანი მევალებს, პლატონს უნდა „გადაუდგოს“; ბესარიონ საქარაძემ უნდა მისცეს სამზითოე ქაიხოსრო ქათამაძეს ორმოცი თუმანი, რომელიც მას არა აქვს; ქაიხოსრო ქათამაძე თუ თანხას სრულად არ მიიღებს, შვილს ნებას არ აძლევს შერთოს ბესარიონის ქალიშვილი; ბესარიონი და სოლომანი მოატყუებენ ქაიხოსროს და მიაკლებენ ას მანეთს, რამაც კინვლამ ქორწილის ჩაშლა გამოიწვია; საბოლოოდ, თავის მხრივ, ბესარიონი და ქაიხოსრო უარს ამბობენ ვასამარჯლოზე, სოლომანი ექსი თუმანის ნაცვლად მიიღებს

მხოლოდ ექვს მანეთს. ყველაფერ ამას მოთხოვრების რისონავები აკეთებენ ცივი გონებით, სრული ანგარიშობის ნიშნით, ბუღალტრული სიზუსტით და ერთმანეთის მიმართ უღმობობით. თვით სოლომონიც კი, რომელიც მოთხოვრების ბოლოს ზოგადადამიანურ კაცმოყვარეობამდე უნდა ამიღლდეს. მოთხოვრების დასაწყისში, როცა საქმე ფულზეა მიმდგარი, მევალებს ეუბნებოდა თავის ცოლთან: „მიჩივებს და, კაცი არ ენებები, ორი იმოდენა, რაც მმართებს, ზედ არ დავახარჯვინო, სანამ ამოიგებს...“

პლატონმა, არისტონს დაიწინებო, საეჭირო უნდა წაართვას ღატაკ ბრეგაძეებს, რაც ბოლოს სინდისის აწვევს: „კანონიერად კი, მარა ხომ მაინც ართმევს მასზე უფრო გაჭირვებულთ, თითქმის მშვიგრებს; შეცოდების მაგიერად უქანასკნელ ლუქმას სტაცებს და ამისათვის ვის ჩაუყარა ხელში საცოდავები, ვის? კაცივითა გვერდევინებეს, ამ შეუბრალებელ კაცს?! და ღმერთი შეიბრალებდა-და! რასაცივრელია, არა! — თავისთავად გაიხიბდა პლატონი და გულგახეთქილი გვერდევანისას გაიქცა, რომ საქმე მოესპობინა ეთქვა, რომ გეროში, კაცივი არ უნდოდა, ბრეგაძეების გამოწართმევი. ამით აპირებდა პლატონი განრისხებული, შემოწმყრალი უნდა ემდის მოგებას, თავის დანაშაულის გამოსყიდვას და იღობდა, რომ დაუბრუნდებოდა რასაც ხელიდან აცლიდნენ, რომ მის შეწყულებასთან ერთად მის დედინაცვალსაც მუცელი მოეშუქებოდა. გვერდევანისამ არ შეიწყალა პლატონის თხოვნა! ბევრივი იცინა პლატონის სიტუაზე ბევრი შრომა ჰქონდა გაწეული და რომ საქმე მოესპო, ხომ მოსალდენელი გასამარჯვლად დაეკარგებოდა. პლატონმა თვითონ იცისრა იმის ვადახმა, ოღონდ კი საქმე მოსპობილიყო და ბრეგაძეებს არაფერი გადახდომოდათ. მან მისცა გვერდევანისც ექვსილ და გამობრუნდა სახლში...“ („სამ. დედ.“). როგორც ვხედავთ, პლატონს სიბრაღულივი კი არ ამოძრავებს, არამედ სურს ღმერთის მისყიდვა.

გვერდევანისც პლატონმა „კაციკამა“ უწოდო. ეს იმიტომ, რომ ამ ტიპის ხალხი, ადვოკატები, არ ინდობენ მოყვასს, ყოველნაირად ცდილობენ სარგებლობა ნახონ „შეყმაონ“ ადამიანები. მაგ. ასეთია პორფირი ბიაშვილი: „...ცხოვრებისათვის საღსარი რომ მიეპოვებინა, მან გადასწყვიტა, კანტორა გაეხსნა არზების საწერად, დაეწყო სოფლებში ვეკლობა და ქალაქის ადვოკატებისა და სოფელთა უშამდგომლობა. პორფირი არ შემცდარა თავის დადაწყვეტილებაში: საქმე კარგად წყადო, ფული რიგინად შემოუღლიოდა. მუდამ ჰყავდა თითო სოფელ „საკმელად“. როცა ადგილი მოიჭებოდა, ანდა ხრიკივად ადვოკატს, რომელიც ორსველ მხარეზე ჰყვარებოდა, აბრუ გაუტყდებოდა და არავინ მიეკარებოდა, იგი ადგილს მოინაცვლებდა.“ („ქამ. გავ.“).

ცხადია, გვერდევანისცებოდა და ბიაშვილების უბრალოდ თვისებმა სიტყვად შემუბრალელობაა. „ბერე ადგილას ისიოდა მისი (ბიაშვილი—ბ. ბ.). ორპირობისა და გაუტანლობის ამბები, კაცის შეუბრალელობაც...“

იმავე ბუნებისაა სარდონი ქველიძეც, რომელიც ვაჭირებამ აიძულა სოფლის სასამართლოში ვეკლობა დაეწყო. „გაერია წინად ამაყი ზნაური გუბეზში, ჩარგო თავი მათ დაეიდარაბაში, მოშებულ მეგლიეთ აღარაფერს აღარ ერიდებოდა, ოღონდ კი რამე უშოვა, რამეც



გამორჩენოდა; უკან აღარ იხვედა, განგებ აეტეხნა სად-
მე საჩივარი, რომ ერთ-ერთი გლეხი ხელში ეგდო და
საპურედ ვახანდნა.“ (2, 165. ქკმ. გვკ.).

თავის მხრივ არც ქველდის ზოგავენ. ბეგლარ ჯინჯუ-
რამც, რომელსაც უკვე დანიშნული ჰყავდა ქველდის
ქალიშვილი, ნინო, მოულოდნელად რვაასი მანეთი მოი-
თხოვა სამშობლო. გაიპარა გაჯანსურებული მოლაპა-
ჩაკება, რომელიც ჩაერია ბეგლარის და, სონიდა. მა-
გრამ არაფერმა გასჭრა, რადგან, ჯერ ერთი მას მიანწია,
რომ ქველდი აქც ხრისკს მიმართავს და თავს ისაწყ-
ლებს, მეორეც ბეგლარს უკვე გამაიანგარიშებელი ჰქო-
ნდა, თუ როგორ მოიხმარდა ამ ფულს: „განაწილებუ-
ლი ჰქონდა, რამდენს რა სარგებელს შემოატანინებდა
როგორც ამაუშეებდა, რამდენად ვაზრდიდა ამ თავს ამ
ოთხ-ხუთ წელიწადში, რამდენად აქცევდა და მისი შემ-
ცირება გამოიწვევდა, დაკლებასთან ერთად, ამ ანგარი-
შების გადაკეთებასაც; მათ გადასინჯვას, გადაცვლას და
რისთვის, ვისთვის?“.

შესანიშნავია ეს „რისთვის, ვისთვის?“ საქმე იმაშია,
რომ ბეგლარის საცოლედ ნინო, ყოველი ღირსებით შემ-
ცულ, ჰქვიანი და მშვენიერი ქალიშვილია: „განსხვავ-
ებულ სილამაშესთან, ბუნებას მისთვის განსხვავებულ...
ხასიათი მიენიჭებინა: გულმობიერი, ნაზი, თავმდაბა-
ლი, ხალისიანი, გრძნობიერი, იგი ვასაკვირველად იზი-
დავდა ყველას, იახლოვებდა და ხიზლავდა, ვისაც კი
გაეცნობოდა“. აი, ვის იმეტებენ ჯინჯურაძეები. „რვას
მანეთს, შენ გენაცვალე, ვიგინდარები თხოულობდა და
შენმა მამა ესეც აღარ აიღო!“ საშარტალი სიბაძა! —
მხარს უჭერდა შვილს პეღიათა“. „კი მოახერხებს ქვე-
ლიძე ფულის შოვას... იმას ისე უყვარს თავისი ქალიშ-
ვილი, რომ თავს გაიხეთქვას და მოახერხებოს...“.

ქველდის ვერ მოახერხებს“ ფულის შოვას და მშვე-
ნიერი ნინო გაუთხოვარი იქნება. „ცოტა ხანს კიდე გო-
უძელი ჩვენს უგრძობლობას, ჩვენ გულქვაობასი“, —
ემტვარება მას სონიდა და „ჩვენ“ ამ გონიერია ქალის ბაგე-
თავან წარმოითქვამს, უმძიმესი ბრალდება ამგვარებულ
დამყარებელი მართლაც გულქვა და უღმობელი საზო-
გადოებრივი ურთიერთობის მიმართ.

„არა, ჩემო დავო, უფულოდ ტყუილა იფქრა იმ თქვე-
ნმა სარდიონმა... უფულოდ ქალიშვილს ხელს არავინ
მოუკიდებს, შენც არ მომიტევი!.. ხა, ხა, ხა, ხა, ხა! —
ხითხითებს და ხარხარებს პორფირი ბაშვილი. „ამის პი-
როსი თითქო თავმოწონენ, უფრო ღონიერი ქალაქი დას-
ცინოდა მისუსტებულ სოფელს, დასცინოდა, თავის გამა-
რჯებას აქანდინდა და ემუქრებოდა მეტს დაჩაგრვას მას-
თან ბრძოლაში“. ეს დასაკენა ხარხარით, ავტორთან ერთად.

სიიტრუსოა „ღარისპანის გასაჭირში“ სცენა. ერთ-
მანეთის პირისპირ დგას ორი „მოწინააღმდეგე“ ბანაკი:
ერთის მხრივ, უმოთხო ქალიშვილების პატრონები —
ღარისპან ქარსიძე და მართა; მეორეს მხრივ, ცოლსა-
თხოვ ოსიკო და მისი მეურვე, ონისიმე. დიალოგი აგებული
ა „მუსიაფში მოყოლილ სიტყვებზე“ და საკმაოდ გამ-
ჭვირვალე ჭარბებზე. „ონისიმე: ჩემს რასას რომ მზი-
თევი არ მოპყობოდა, სწორად არ შემოეუშვებდი სახ-
ლში... ემწამოდათ თავი უნდა დიდფასოსი! მართა: ჩვენ
ძველებურად ვირჩებით, ბატონო ონისიმე!.. ახლანდელი
ყმაწვილები მოწონებას უყურებენ მართო. მოწონებით

იციან საქმის გათავება... არა, ოსიკო ჩემო? ი შენი გერ-
დედა ნუ მოგიკვდება?“ „ოსიკო: (ღმილით) ემწამოდათ
ნო!“ მართა დიღებულ დილმობრტა, იგი კვლავ ავი-
თარებს თავის აზრს და მოეკიდება კვლავ ოსიკის მო-
იხმობს ხოლმე. ისიც ეთანხმება, მაგრამ ცოტა ხნის შემ-
დეგ რაცა მარტო ონისიმესთან დარჩება, ლამაზი „გვრი-
ტუნისა“, მართას ნათლურის ნატლიას შესახებ იკით-
ხავს: „აქვს რამე?“ როგორც კი ბოძისაგან გაიგონებს, ნა-
ტლიას ააზრეილი ცხვირისა, წვრილი ტანისა, შეღებ-
ილი წარბებისა და მარდი დეხტების მეტი არაფერი გააჩ-
ნია“. ოსიკო სასწრაფოდ მართას სცენას.

„აქვს რამე?“ ფულს, „შემღებას“ ეწირება ღირსება,
სინდის-ნამუსი მშვენიერება, სიყვარული.

ფილიპე ბრბაქაძემ გამოიყენა თავისი უფლება რო-
გორც მამამ და ღარიბ როდამიშვილზე შეყვარებული
ირინე ძალად მიითხოვა შეძლებულ სალახანას, აბესალო
სალამთაძეს. შედგებაც არ დაყოვნა: სალამთაძემ უსა-
ფუძლო ეგვიპტისად გამო სსსკვილიოდ გაიწია ცოლ-
ზე, ხოლო ერთ-ერთი გაიიანტიო, მოჰკლა კიდეც იგი.
(„ირინეს ბედნიერება“);

კარიდან კარზე „წაწალებენ“ როსტომ მანგვილის
გაუთხოვარი ქალიშვილები, თუმცა „ქალიშვილები თამ-
ამნი, ლამაზნი და მოხდენილი შეხედულებისანი იყვნენ“.

ასეთია ფულზე შეყვარებული საზოგადოების წესი.
ეს გარეგნობა ჰქონდა მხედველობაში ალ. წულუკაძეს,
როდესაც 1895 წელს თავის ერთ-ერთ სტატიასში წერდა:
„უწინდელი ნაბურღული მეურნეობა ფულის მეურნეო-
ბამ შეცვალა. საჭირო საგნის შესაძენად, არსებითი მოთ-
ხოვნილების დასაკმაყოფილებლად „ფულია“ საჭირო...
ყველა მის მოპოვებას ცდილობს. ამ სურვილს საზოგადო-
არა აქვს, იგი დღითი დღე მატულობს, მის დასაკმაყოფი-
ლებლად ყოველნარი საშუალებას იყენებენ. ზოგი ძა-
ლით ცდილობს ამას, ზოგი შრომით და ზოგი ხერხით,
„მოტყუებით“. „რდეს ფული, ფული და ფულია უპირ-
ველესად საჭირო“, — ეხაუტება მას კიდეც ერთი მამუნი-
დელი კრიტიკოსი ი. გომართელი. „ქალაქმა შეარყია
დღეინდელი სოფელი. სააღმშენებლო, საგაჭრო ასა-
რუნებზე გაიტაცა ჩვენს გლეხს და ერთი ნაწილი აზნა-
ურებისა... ბრძოლა არსებობისათვის... ამუშავენს ჩვენს
ცხოვრებაში სრულიად ახალ-ახალ ტიპებს, რომელთა
ცხოვრება და სულიერი ბრძოლა თხოვლობს დიდს და-
კვირებას, ნიჟს და შესწავლას. — წერდა „კრიტიკულ
შენიშვნებში“ სომელი და სწორად ამ უნარს ხედავ-
და ახალგაზრდა დ. კლიაშვილის ნაწარმოებში.

მარქსისტი ალ. წულუკაძე მანაც განსხვავებული აღ-
ფრთხილებით შეხედა დ. კლიაშვილის საშუალო ასა-
რუნებ დამყარებას და საგანგებო რეცენზიები უძღვნა
„სამანიშვილის დღეინაცვალს“ და „ქაქუაშვილის გაჭირვე-
ბას“, რადგან მათში ახალი, კაბიტალისტური ურთიერ-
ობის დამახასიათებელი ვითარების მართალი ასახვა
დაინახა.

ფულის ძალა, მისი რეალური ზემოქმედება ადამიან-
თა ურთიერთობაზე, მათ ხასიათსა და ცხოვრების წეს-
ზე, ასეთი სიღრმით და სისრულთა ქართულ მწერლო-
ბაში დღითი კლიაშვილამდე არავის უჩვენებია.



ქართული დოკუმენტური კინოს სადღეისო ამოცანები

სანდრო თუმშალიშვილი

დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინემატოგრაფი, (არა მარტო ქართული, საბჭოთა — საერთო, მსოფლიო კინოდოკუმენტალისტიკა), არასდროს ყოფილა ისეთ რთულ, „კრიზისულ“ მდგომარეობაში, როგორც სამოციანსა და სამოცდაათიან წლების დასაწყისში. ტელევიზიის ფენომენალური ოპერატიულობით, დამაჯერებლობითა და ყოვლისმიმწოდლობით გაოგნებული, დოკუმენტური კინო საკმაოდ დიდი ხნის განმავლობაში ვერ მოეგო გონს... ერთხანს იქცა ტელევიზიის სუსტ და ნაგვიანებ აჩრდილად, შემდეგ პრესის ილუსტრირებულ დანამატად... ჩვენში ამ რთულ პროცესს დამატა ეროვნული მხატვრული კინოხელოვნების არნახული აღმასკლავი, რამაც მყაყურებლის მანამდეც არცთუ მზუვრავლე ინტერესი და მხარდაჭერაც დაუკარგა ქართულ დოკუმენტურ კინოს...

ახლდღეობითი მატური საწყისების, გამოსახვის ხერხებიცა და სხვა კრიტიკურობების მიხედვით კინოს თეორეტიკოსები და პრაქტიკოსები — დოკუმენტური კინოწარმოების შექმნის არცთუ ახალ მავრად ერთადერთ სწორ გზაზე და-

ყენა. დაე, სხვამ თქვას, რომ სწორედ ეს კაცია გამარჯვებული, მაგრამ შენ დაუვეერიდი და განმარტე, თუ რატომ არის სწორედ ეს, და არა სხვა, სხვამ დადასწროს გამარჯვების ზეიმის ჩვენება, მაგრამ შენ შეისწავლე, ახვენი გზა ამ გამარჯვებისაკენ, სიღაღდე და გარღვევალობა ამ გამარჯვებისა, სხვამ აღწეროს, უფრო მეტიც — სხვამ აჩვენოს მოვლენა, შენ კი — მანქანები, რომელმაც ეს მოვლენა შვა...

წინამდებარე ექსკურსი, თითქოსდა, დღევანდელი ქართული დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინოს არცთუ სახარბიელო მდგომარეობის გასამართლებლად ითქვა.

პრობლემები და სასწრაფოდ გადასაჭრელი საკითხები მართლაც ბევრი დაუგროვდა ჩვენს კინოდოკუმენტალისტიკას, მაგრამ ამაზე შემდეგ.

დღეს, როდესაც ჩვენი სამეურნეო თუ კულტურული ცხოვრების ნებისმიერი დარგის წარმომადგენლები წინა წლებში მიღწეული წარმატებებით გულდაჭერებულნი, ახალი ხუთწლედის დავალებებს ეკიდებიან, ჩვენც შევხედოთ წინა წლებს — მეთაუ ხუთწლედის წლებს — ნუთუ ჩამოვრჩით, ნუთუ ვერ ავუბით მხარი ქვეყნის წინსვლას, ჩვენი ეროვნული კულტურის ესოდენ დიდ მიღწევებს?

შეგხედოთ და გაეხსენოთ, რომ საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტელდამ მეთერთმეტე ხუთწლედის ჯერ კიდევ 1980-ის ზაფხულში დაიწყო; გაეხსენოთ, რომ ორ საჯავშრო კინოფესტივალზე ზედოზედ მოიპოვა მთავარი პრიზები ქართული დოკუმენტალისტიკის წარმომადგენელმა რეჟისორმა ლეო ბაქრაძემ; რომ საჯავშრო ლენინური კომკავშირის პრემიის პირველი ლაურეატი კინემატოგრაფისტთა შორის ქართველი კინორეჟისორი ვახტანგ მიქელაძე გახდა, გაეხსენოთ რუსთაველის სახელობის პრემიაზე წარადგენილი რევავ თაბუკაშვილის ფილმების არნახული წარმატება, გაეხსენოთ სხვა ნამუშევრებიც, რომელთა ავტორებმა, მართალია, ვერ მოიპოვეს ჯილდოები და პრიზები, მაგრამ განუზომლად დიდი წვლილი შეიტანეს ჩვენი ცხოვრების ფასდაუდებელი მატარანის შექმნაში, საბჭოთა საერთაშორისო წინსვლის ობიექტურ, სახოვან ასახვაში.

ასეთი მნიშვნელოვანი მიღწევების ფონზე თითქოს ყველაფერი რიგზე უნდა იყოს ქართული კინოდოკუმენტალისტიკაში, ერთის შეხედვით, ვადაზე აღდრ სრულდება გეგმები, ვლბებლობთ ჯილდოებს, პრიზებს... მაგრამ, გაცილებით მეტი აყისრია დღეს პარტიულ ხელოვნებას და კერძოდ — ვერანის ეურანდისტიკას.

სწორედ ამ თვალსაზრისით არის საგულისხმო ის დიდა ეურანდობა და ზრუნვა, რასაც იჩენს ქართული დოკუმენტური კინოხელოვნებისადმი ჩვენი რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი, და სწორედ ამ კრიტიკული შენიშვნების მიმართებით გვინდა წარგმართოთ ჩვენი თხოობა.

ჯერ კიდევ 1973 წელს საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა იმსჯელა ქართულ დოკუმენტურ კონიონო ხუთწლიდის სახალხო-სამეურნეო გეგმების შესრულებისათვის რესპუბლიკის შრომითა ბრძოლის ასახვის შესახებ, მიუთითა საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიის მუშაობაში არსებულ სერიოზულ ხარვეზებს და ნაკლოვანებებზე, დასახა სერკრეტული გზები მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესებისათვის.

სტუდიის შემოქმედებითა კოლექტივმა გამოიტანა სათანადო დასკვნა, ამიტომაც 1978 წლისათვის შესძლია გარკვეულად გაუმჯობესებინა მუშაობა გამოშვებული ფილმების იდეურ-მხატვრული დონის, საწარმოო-ეკონომიური და სამეურნეო ფინანსური მაჩვენებლების ასაძლიერებლად.

1973 წლიდან საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიაში შეიქმნა 500-მდე დასახელების დოკუმენტური, სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი და კინოფურხალი, რომელიც გამოირჩევა თემატური და ეპრობრივი მრავალფეროვნებით, ასახავს ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრების ყველა მნიშვნელოვან საფეროს, ამ ფილმებში გამოქვეყნულია რესპუბლიკის მუშათა კლასის, კოლმეურნე გლეხობის, შემოქმედებითი ინტელიგენციის ბრძოლა მეცხრე და მათე ხუთწლიდების გეგმების წარმატებით განაღდებისათვის, საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობის ისტორიულ გადაწყვეტილებათა განხორციელებისათვის, რესპუბლიკის შრომითა მხადება პარტიის XXVI ყრილობის ღირსეულად შესახვედრად. ამ ფილმებში სათანადო ასახვა პოვა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 60 წლისთავისათვის გაწეულია საყოველთაო-სახალხო შეიკრებამ, მასების შემოქმედებითი აქტივობის ამაღლებამ, გმირული შრომითა ენთუზიაზმმა. შეიქმნა მთელი რიგი ფილმების რევოლუციის ვეტერანებზე, კომუნისტური შრომის დამკვირვებზე, წარმოების ნოვატორებზე, საბჭოთა ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლებზე, ჩვენს შესანიშნავ ახალგაზრდობაზე. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ფილმების გარკვეულმა ნაწილმა მასურებლის მოწონება და აღიარება დაიმსახურა თემის აქტუალობითა და მაღალი იდეურ-მხატვრული დონით, ასეთ ნაწარმოებთა რიცხვს განეკუთვნება სტუდიის მიერ ამ პერიოდში გამოშვებული სრულმეტრაჟიანი ფილმები: „ხუთწლიდის ნაბიჯები“ (სცენარის ავტორები — გ. ლენინიძე, გ. ასათიანი, მ. სალუქვაძე, რეჟისორები — გ. ასათიანი, რ. ჭიაურელი), „ბამი“ (სცენარის ავტორები — ნ. დროხლოვი, ვ. მიქელაძე, რეჟისორი — ვ. მიქელაძე), „წით კომუნისტები არიან“ (სცენარის ავტორები — ვ. ალგენიძე, ა. სიგუა, ვ. მიქელაძე, რეჟისორი — ვ. მიქელაძე), „ქართველები იტალიაში“ (სცენარის ავტორი და რეჟისორი რ. თაბუაშვილი) და რიგი მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმებისა.

ამვე დროს, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა აღნიშნა, რომ სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიის საქმიანობაში ჯერ კიდევ შეიძინევა სერიოზული ნაკლოვანებანი იმ ანო-

ცანების გადაწყვეტაში, რომლებიც დგას დოკუმენტური კინმატორაფიის წინაშე.

დადგენილებაში ხაზგასმით არის აღნიშნული, რომ კვლავინდებურად მწვავედ დგას სტუდიის შემოქმედებითი კოლექტივის პროფესიული დოსტატების საკითხი. ჯერ კიდევ ვერ გადაწევა კვალიფიციური შემოქმედებითი კადრების — სცენარისტების, რეჟისორების, რედაქტორების, ოპერატორების, ახალგაზრდა ნიჭიერი შემოქმედებითი ძალების მოზიდვის საქმე, რაც სტუდიის პროდუქციის დიდი ნაწილის აბალი მხატვრული დონის ძირითად მიზეზია.

გასაგებია, რომ ხუთსამდე დასახელების ფილმიდან, სტუდიის უქანსკენი წლების პროდუქციას რომ წარმოადგენს, ყველა ვერ იქნება უზნად ხელოვნების დიემში, მაგრამ აუცილებელია ვაკილებით მაღლა იდგეს სტუდიის მიერ გამოშვებული ფილმების საერთო საშუალო დონე. ჯერ კიდევ ბევრა ისეთი ფილმი, რომელიც ვერ პასუხობს სადღესიო მოთხოვნებს, არ გამოირჩევა თემის ორიგინალური გადაწყვეტით, სიღრმით, კინმატორაფიული ხერხების სიმრავლით, პროფესიული ოსტატობით.

სტუდიის პროდუქციაში ერთეული მაღალმხატვრული, სრულყოფილი ფილმების გვერდით ვხვდებით ბევრ უფერულ და არაფრისმთქმელ სურათს, ფილმთა უმრავლესობა ემყარება უკონფლიქტობას, ზედაპირად, პასიურ ინფორმაციას.

ქართული დოკუმენტური ფილმების უმეტესი ნაწილი ვერ აცდა თხრობის ტრადიციულ მანერას — გამოსახულებას ვრცელ სადიტორო ტექსტში. ცოტა ვაფორისიული ხელწერით, მკვეთრი ინდივიდუალობით აღბეჭდილი სურათები. სხვადასხვა წლებში შექმნილი ფილმები ტყუილისცალებივით ჰგვანან ერთმანეთს. ეს მსგავსება განსაკუთრებით შეიძინევა პორტრეტულ ფილმებში, რომელთაც არ გააჩნიათ დრამატურგიული ხაზი, მოქმედების, თხრობის განვითარების თანმიმდევრობა; ეპიზოდების მონაცვლობა, ექსპოზიცია და ფინალი ხიზობა დრამატურგიას არ ექვემდებარება და ამიტომაც არც აზრისა და ემოციის გალიერებას უწყობს ხელს. გამოუყენებელია რეჟისურის ერთ-ერთი მძლავრი საშუალება — მონტაჟური აზროვნება, რის გამოც ერთი კადრის მეორის შეცვლა ძირითადად მექანიკურია.

უხარისხთა დოკუმენტური სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების დიდი ნაწილის ტექსტუალური მხარე, სადიტორო ტექსტი ძირითადად უხეხ და ზედმეტად პათეტურია. სინერგული ჩანაწერები ძალზე იშვიათია და მოვალეობის მოხდის მიზნით თუ დროის შესავსებად არის გამოყენებული.

სტუდიის რედაქტორატი და სამხატვრო საბჭო არ იწინებს საჭირო მომთხოვნობასა და პრინციპულობას ნაწარმოებების შეფასებაში, რის გამოც ქართული დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინმატორაფია არ დგას იმ იდეურ-შემოქმედებითი მოთხოვნების დონეზე, რომელსაც უყენებს მას პარტია, მასურებული, რომელსაც კარნახობს შემოქმედის პროფესიული ვალი.

სტუდიის თემატური გეგმები მრავალფეროვანია, მაგრამ ამვე გეგმის მიხედვით შექმნილი ფილმების უმრავლესობა ზერელე და არასინტერესოა. ეს იმიტომ, რომ



შაბლონურია დაგეგმარების პრინციპი. ზშირად გეგმაში თემა შედის სადღესის პრობლემების მხოლოდ ზოგადი გათვალისწინებით, წლიდან — წლამდე ჰერის სამეცნიერო-პოპულარული ფილმისათვის თემების მოიქნება. მაშინ, როდესაც მეცნიერებისა და ტექნიკის ბევრი მიღწევა კინემატოგრაფიული ასახვის გარეშე რჩება. სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების თემატიკა ვერ მიჰყვება რესპუბლიკის მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებას, ვერ აშუქებს მეცნიერების წინაშე მდგარ კარდინალურ პრობლემებს, მიუხედავად არა ერთი მიითთვისება, სტუდიას არა აქვს დაწყებული საქმიანი კონტაქტები საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიასთან და მეცნიერებისა და ტექნიკის სახელმწიფო კომიტეტთან. მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეული ნაბიჯებია გადადგმული ავტორთა კონტაქტების გასაფართოებლად, სტუდიას ჯერ კიდევ არა ჰყავს სცენარისტთა ისეთი კოლექტივი, რომელიც შესძლებდა დღევანდლობის მაღალი ნოზიციებიდან გამოდინარე თემატიკის მოწოდებას და ამ თემატიკაზე სრულფასოვანი სცენარების შექმნას. სულტად მიმდინარეობს მუშაობა დამწყებ ავტორებთან. არ ხდება პერსპექტიული ახალგაზრდობის მოწვევა. იშვიათია დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარულ სცენარებზე გამოცხადებული კონკურსები.

ყოველივე ამან განაპირობა ის გარემოება, რომ ლიტერატურული სცენარების შექმნა გარკვეული, მკერობრივი ხოვანი ჯგუფის მონოპოლია იქცა.აქ უპირველეს ყოვლისა, ლაპარაკია იმ პიროვნებებზე, რომლებიც სასახურებრივი მოვალეობის გამო უშუალოდ არიან დაკავშირებული სტუდიის საქმიანობასთან.

ჩვენ არავერი ვგაქვს საწინააღმდეგო ავტორთა ნაყოფიერი, ზშირი თანამშრომლობისა, მაგრამ ცხადია, რომ განსხვავებულ თემატიკაზე შექმნილი მრავალი სცენარის ავტორები სათანადო სიღრმით არ იცნობენ მასალას, რომელიც შემდგომ ფილმის საფუძვლად უნდა იქცეს. ასეთ პირობებში ზედმეტია ლაპარაკი ფორმის ძიებაზე, დრამატურგული ხერხებზე, იშვიათია ორიგინალური ავტორისეული ხელწერა და ხერხის მიგნება.

ცნობილია, რომ დოკუმენტალისტ სცენარისტთა კადრები ჩვენში არსად არ მოხდებდა და ამიტომაც არაა გასაკვირი, რომ სტუდიამუშაოს სცენარების უმრავლესობა კონდიციამდე არ არის მიყვანილი, ძალიან ზშირად, სცენარები, კარგი ინფორმაციული საწყისის მიუხედავად, ფილმის სრულფასოვან საფუძვლად არ ვარგა.

ასეთ ვითარებაში უდღესი როლი განუუთვინება სტუდიის რედაქტორატს, რომელმაც წესისამებრ, უნდა იმუშაოს ავტორთან სცენარის კონდიციამდე მისაყვანად. საშუალოდ, ასე არ ხდება.

სცენარზე მუშაობის ადრეულ ეტაპებზე, ავტორებს არ ყოველთა წერლობითი სარედაქციო დასკვნები. რედაქტორები იფარგლებიან ზეპირი მიყვლობით, რაც ფრიად ართულებს ავტორებთან ურთიერთობას, არ ფესვირდება სცენარის შექმნისა და „მსვლელობის“ რეალური სურათი. პრაქტიკულად გამოირცხვლია რედაქტორის დასწრება გადაღებებზე. არ მოწოდება რედაქტორის მიერ სცენარში მითითებული ფაქტების სისწორე, სამეცნიერო-პოპულარულ თემებზე კი — მეცნიერების ამა თუ იმ მიღწევის რეალური დასეულობა და აქტუალობა.

ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი როლი სტუდიის შემოქმედებითი საქმიანობის გაუმჯობესებაში განსაკუთრებული სასახტერო საბჭოს, რომლის ძირითადი ფუნქციებში, როგორც შემოქმედებით-საწარმოო მაკორინირებელი ცენტრისა, შედის ყოველივე, რაც სტუდიის ყოველდღიურ ცხოვრებას ეხება — დაწყებული განცხადებისა და თემატიკის გეგმების დამტკიცების — შემოქმედებითი მუშაებისადმი ტარიფიკაციის მიმხრებელი კომისიის მუშაობაში მონაწილეობამდე.

კინოსტუდიის საქმიანობის ამ ქეშარიტად წარმართული ცენტრის მუშაობა წლების მანძილზე მნიშვნულადე იყო დაყვანილი. მხოლოდ 1979 წელს განახლდა სასახტერო საბჭოს მუშაობა, მაგრამ რაიმე პრაქტიკული შედეგი ამას ჯერ არ მოყოლია.

მეტ ყურადღებას მოითხოვს კინოპერიოდიკა — პოლიტიკური ინფორმაციისა და მასობრივი ავტაციის ერთ-ერთი მძლავრ და ეფექტური საშუალება. ამჟამად, კინოსტუდია მხოლოდ ერთ კინოჟურნალს — „სახბოთა საქართველოს“ უშვებს და მასაც მხოლოდ თორმეტ ნომერს წელიწადში. კინოჟურნალების ასეთი შეზღუდული რაოდენობა საშუალებას არ იძლევა სრულყოფილად აისახოს ჩვენი რესპუბლიკის მრავალფეროვანი ცხოვრება, გაფართოვდეს მისი გეოგრაფია, როგორც ამას რესპუბლიკის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი მოითხოვს, ამის გამო, ბევრი მნიშვნელოვანი ფაქტი თუ მოვლენა კინოდოკუმენტალისტების მხედველობის მიღმა რჩება რაც თავისთავად განაპირობებს იმას, რომ ჩვენს მომავალ თაობებს ღარიბი კინომატიანე დარჩებათ, კინოდოკუმენტალისტების უპირველესი მოვალეობა კი პირველი, მდინდარი და მრავალფეროვანი მატინის შექმნაში უნდა გამოიხატებოდეს.

კინოჟურნალები დაგვიანებით აღწევს მყურებლამდე, არ არსებობს კინოჟურნალების დაგვიგმისა და რევიზორზე წინასწარი განპიროვნების პრინციპი. არავითარ ინტერესსა და მომთხოვნეობას არ იჩენს ურნალის მიმართ სასახტერო საბჭო. ამის ბრალია, რომ ჩვენს ცხოვრებაში მომხდარი ბევრი მნიშვნელოვანი მოვლენა ვერ ელირას ეკრანულ ცხოვრებას, ვერ წარსდება ფართო მაყურებლის თვალწინ. ამას ემატება ისიც, რომ დოკუმენტური კინოს თავდაპირველი მოვალეობა — სინამდვილის ფაქტისა და მოვლენის სახოვანი, ხედვითი ასახვა, ოპერატივობის უმეტარბეული უნარის წყალბობი, დიდი ხანია ითავა ტელევიზიამ, მაგრამ კინოჟურნალს ქრონიკას თავისი ფუნქცია მაინც შეჩრა. დღეს მას ყველაზე მეტი მაყურებელი ჰყავს ქალაქად თუ სოფლად და სწორედ მან უნდა დაიკავოს ის როლი ჩვენი თანამედროვის იდეურ-ესთეტიკურ აღზრდაში, რომელიც მას ჯერ კიდევ 60 წლის წინათ ვ. ი. ლენინმა მიაკუთვნა.

კიდევ უფრო არასასურველი მდგომარეობაა კინომატიანის შექმნის საქმეში. უკვე შეიღი წელია, რაც სტუდიის ყოველწლიურად ექმევა 20 ათასი მანეთი და ოთხი ათასი მეტრი ფირი ამ მეტად საჭირო საქმისათვის, მაგრამ ჯერაც ვერ მოხერხდა ქრონიკის ამ ფასდაუდებელი სახის წესრიგში მოყვანა, არ სდება გადაღების წინასწარი გეგმები, მასალის უმეტესი ნაწილი მოვლენითი ხასიათისა. იშვიათია მიზნობრივი გადაღებები, მომავალი თაობის ინტერესების პოზიციებიდან გამოდინარე საჭირო



სიუჟეტები. ზშირად სამატიანო ფონდში გადადის ფილმების ნარჩენები, მასალა, რომელიც წუნის გამო ვერ მოხვდა კინოურნალ „საბჭოთა საქართველოში“. მთელი სამატიანო მასალა ვადალევლია სინქრონული ჩანაწერების გარეშე, რის გამოც მნიშვნელობას კარგავს ისეთი სიუჟეტები, რომელიც შეხვედრებს, იუბილეებსა და კონფერენციებს ასახავს.

სამატიანო მასალა ზშირად ძალზე დაბალ მხატვრულ დონეზეა ვადალევული, რაც მის შემდგომ გამოყენებას პრაქტიკულად შეუძლებელს ხდის. არადაამაყოფილებელია ნეგატივის შენახვის ტექნიკური პრობლემა. არაა დამყარებული კოორდინაცია სატელევიზიო ფილმების სტუდიასთან, რომელიც ასევე იღებს სამატიანო მასალას. და არამარტო ამ საკითხში, არამედ საერთოდ თემატური გეგმების კოორდინაციის საქმეში.

კინომატიანის ასეთი მდგომარეობა დიდი დანაშაულია იმ თაღების წინაშე, ვისაც თითქმის არ ექნება საშუალება თვალნათლივ ნახოს და იმსჯელოს წინაპართა საქმიანობაზე.

სტუდიის პროდუქციის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს დაკვეთილი ფილმები. საკავშირო და რესპუბლიკურ უწყებთა თხოვნით სტუდია ყოველწლიურად იღებს მთელ რიგ ე. წ. დაკვეთილ ფილმებს, რომელთა მიზანია კინოსაშუალებლით პროპაგანდა გაუქროს სახალხო მეურნეობის ამა თუ იმ დარგის მიუწევებსა და რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში მომხდარ მოვლენებს. ამავე პრინციპით ხდება სასწავლო ფილმების ვადალება. როგორც წესი, ზემოაღნიშნული ფილმების თემატიკა დამკვეთი ორგანიზაციის სურვილითა და წინადადებებით ირჩევა.

გეგმილი პროდუქციის სიმცირის გამო, სწორედ დაკვეთილი ფილმების წყალობით ეძლევა სტუდიას საშუალება ეკრანზე ასახოს ჩვენს რესპუბლიკის ცხოვრების მრავალი საჭირო თემა და პრობლემა. ზშირად, მნიშვნელოვანი სურათები იქმნება რესპუბლიკის ხელმძღვანელი ორგანოების მოითხოვითა და დაფინანსებით. სწორედ ამ გზით ვადალი სტუდიამ ფილმები: „ეს დიდი შვირ მიწა“, „პართივლები იტალიაში“ (ორი ფილმი), „საქართველო ზემოთა“, „სერჯანტიანი“, „პარტიული ხელმძღვანელობის ინსტრუმენტი“ და მრავალი სხვა.

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ არ არსებობს დაკვეთილი ფილმების წინასწარი თემატური დაგეგმარების პრინციპი. ზშირად ამა თუ იმ თემის გეგმაში ჩანს რეჟისორთა და რედაქტორთა მონდობაზეა დამოკიდებული. ამავე პრინციპით ხდება ფილმებზე ავტორთა განაწილება.

დღეს, როდესაც საბჭოთა კავშირის ყველა სტუდიას აერთიანა ზეგეგმიური ფილმების წარმოება, დაკვეთილი ფილმებისადმი მიდგომა განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს. საჭიროა უფრო მჭიდრო საქმიანი კონტაქტების დამყარება დამკვეთ ორგანიზაციებთან სათანადო ცენტრალიზაციის და კოორდინაციის გათვალისწინებით, რათა დამკვეთი ორგანიზაციების ინტერესები, მატერიალური თუ მორალური, დამაყოფილებელი იქნას სახელმწიფოებრივი ინტერესების მაქსიმალური უკუგების გათვალისწინებით.

კვლევ არადაამაყოფილებელია სტუდიის შემოქმედებითი კოლექტივის პროფესიული მომზადების დონე.

ასე მაგალითად, სტუდიაში მომუშავე 29 რეჟისორიდან, უმრავლესობას თეატრალური განათლება აქვს. ჩვენს მატერიალის ინსტრუქტორი კი მხოლოდ რამდენიმე რეჟისორია მოსული. აღსანიშნავია ისიც, რომ იმავე 29 რეჟისორიდან 21-ს სამეცნიერო-პოპულარული ფილმის რეჟისორის ტარიფიკაცია აქვს მიიწვევული და მხოლოდ 8-ს — დოკუმენტური კინოსი. სტუდია კი წელიწადში 8 სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმს იღებს. დოკუმენტურს — 25-ს, ამ დისრიპორციის მიზეზი იმაშია, რომ სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების რეჟისორის სამატრიხელ ფაოს უფრო მეტია, ვიდრე დოკუმენტურისა.

სტუდიაში წლების მანძილზე არ მოსულა სპეციალური უმაღლესი განათლების მქონე კინოოპერატორი. 31 შტატის ოპერატორიდან მხოლოდ 4-ს აქვს სპეციალური უმაღლესი განათლება. დანარჩენებს კი — მხოლოდ საშუალო. ოპერატორის 28 ასისტენტიდან 23 — საშუალო განათლების მქონეა.

სტუდიაში სათანადო სიმაღლეზე არ დგას კინემატოგრაფისტთა ახალგაზრდა კადრების მოზიდვის, აღზრდის საქმე. სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში „შემოქმედების ახალგაზრდობაში მუშაობის შესახებ“ ნათქვამია, რომ „ნებისმიერი ხელოვნების განვითარება წარმოდგენილია ახალი ნაკადის, თამამი მაძიებელი ახალგაზრდობის გარეშე“. მთელი რიგი ახალგაზრდა რეჟისორების, რომელთაც კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტრუქტი დაამთავრეს, რესპუბლიკის სხვა კინოსტუდიებში მოღვაწეობენ. ამჟამად, როდესაც თეატრალური ინსტრუქტი გაიხსნა დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების რეჟისორთა გავლით, სტუდიამ მეტი დანიტერესება უნდა გამოიჩინოს სტუდენტთა საქმიანობის მიმართ.

სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიის შემოქმედებითი და საწარმოო საქმიანობა საქართველოს სსრ სახკინოს მუდმივი ყურადღების საგანია. კინოკომიტეტის კოლეგიამ არაერთგზის იმსჯელა სტუდიის საქმიანობაში არსებული ნაკლოვანებებისა და ხარვეზების შესახებ. საკამარისა აღინიშნოს, რომ 1978-1979 წლებში კოლეგიის სხდომებზე განხილულ იქნა ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხები, როგორცაა სტუდიის შემოქმედებითი საწარმოო და სამეურნეო-დაინანსაო საქმიანობა, სტუდიის რედაქტორატის მუშაობა, მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის მდგომარეობა და მისი განმტკიცების ღონისძიებები, თემატური დაგეგმვისა და ფილმწარმოების პროექტის სრულყოფის ღონისძიებები, კადრებითა მუშაობა და ა. შ.

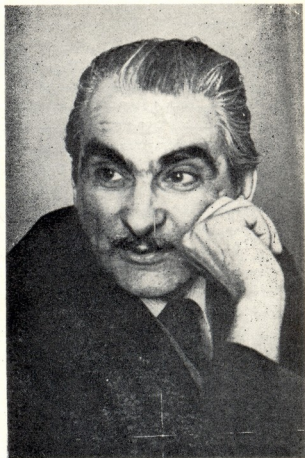
საქიწროკომიტეტის დადგენილებებსა და ბრძანებებში ვაკეთებულა სტუდიის ყველა ძირითადი საწარმოო-შემოქმედებითი რგოლისა და სამსახურის საქმიანობის სერიოზული ანალიზი, დასახულია არსებული ნაკლოვანებების აღმოფხვრის კონკრეტული ღონისძიებები.

ეკრამ: ხელ ახლახანს საქართველოს სახკინოს კოლეგიამ მიიღო ღონისძიებთა გეგმა, რომელიც, ჩვენის აზრით, ბევრად დაეხმარება სტუდიას არსებული ნაკლოვანებების აღმოფხვრაში, ხელს შეუწყობს ქართულ დოკუმენტურ და სამეცნიერო-პოპულარულ კინემატოგრაფს, რათა დაიკავოს მისი მაღალი და სასპასხისმგებელი მისი შესაფერი ადგილი ქართულ ხელოვნებაში.

60

რეჟისორი მიხეილ თუშანიშვილი

ნათელა ურუშაძე



ჯარისკაცი თეატრალურ ინსტიტუტში

სკოლის მერხიდან არ მოსულა — ფრონტის ხაზიდან მოვიდა 1944 წ.

სკოლა ახალი დამთავრებული ჰქონდა, სამხედრო სამსახურში რომ გაიწვიეს. ეს იყო 1939 წელს.

ომს საზღვარზე შეხვდა. მძიმედ დაპრილი სამხედრო ტყვეება ფაშისტურ ბანაკში აღმოჩნდა. გაიქცა. ფრონტის ხაზის გადმოლახვისას ისევ ჩაეარდა ტყვედ. ისევ გაიქცა. თავს უკრაინულ გლეხებთან აფარებდა. პარტიზანებს შეუერთდა. შემდეგ ისევ ჯარის ნაწილშია, კავალერიაში. იქ შევიდა კომუნისტური პარტიის რიგებში. მძიმე ავადმყოფი 1944 წ. დემობილიზებულ იქნა და შინ დაბრუნდა.

...მაღალი, გამხდარი, დიდრონი შავი თვალებით, გახუნებულ სამხედრო ტანსაცმელში, გაცვეთილ ჩექმებში... გულზე წითელი ვარსკვლავის ორდენი და გვარდიელის ნიშანი უბრწყინავდა. ასეთი მოვიდა ის მისაღებ გამოცდაზე და ჩაირიცხა საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე (გ. ტოვსტონოვოვის კლასი).

თავისი მასწავლებლისაგან მიიღო მან რწმენა იმისა, რომ ხელოვნებას საზოგადოებრივი მიზანი ასულდგმულებს, რომ მხატვრული ნაწარმოები იქმნება იმისათვის, რათა ადამიანები ცხოვრებაზე დააფიქროს, დაანახოს მნიშვნელოვანი, განაწყოს მისდამი, ააღელვოს. ამგვარი მისიის შესრულება კი შეუძლებელია, თუ შემოქმედი არ ფლობს კანონებს, საფუძვლად რომ უდევს მის ხელოვნებას.

სტუდენტი — რეჟისორი

1948 წ. საკურსო სპექტაკლად იულიუს ფუჩიკის გახმაურებული ნაწარმოები აირჩია „რეპორტაჟი მარყუჟით ყელზე“. თვითონ გაასცენიურა და უწოდა „ადამიანებო, მე თქვენ მიყვარლით“. მხატვრულადაც თვითონვე გააფორმა, რადგან ხატავს კარგად.

არჩევანი არავის გაკვირვებია — ომის ქარცეცხლში გამოვლილისთვის მეტისმეტად ახლობელი და ძვირფასი

იყო ამ ომში გამოწრობილი გვირის სახე. დრო გამო-
აჩნეს, რომ შუახანსი იტყვის მიხეილ თუმანიშვილი თა-
ვის სათქმელს ომში დაღუპულ ახალგაზრდა გვარდიელ-
ებზე.

ის სტუდენტური სექტაკლი კი ერთმოქმედებიანი იყო
და სათანახევის მიმდინარეობდა უწყვეტლევ. ეპიზო-
დებს წყვენი აერთებდა. არაფერი ზედმეტი. არცერთი
ელემენტი: სციენის სიღრმეში შვიი ხავერდის ფონზე ღი-
ლ ეკრანი. მასზე სწრაფად ცვლიდნენ ერთმორის მოქ-
მედების ადგილების გამოსახულებანი. ყოველი მათგანი
ერთი რომელიმე დამახასიათებელი და მნიშვნელოვან
დეტალით იყო მინიშნებული — ფაქსიტური ემბლემა,
ჩაინიშნადეკრული ციხის სარკმელი, ლალისფრად მოე-
ღვარე ვარსკვლავი, სინათლის წყაროც მხოლოდ ამ დე-
ტალს აშუქებდა ხოლმე ხაზგასმულად.

ეპიზოდების ცელა შექვის წუთიერი გამოთიშვით ხდე-
ბოდა. ეს დიდდა უწყობდა ხელს მოქმედების დინების
რეტმულ ზრდას და მისი თანდათანობითი განვითარების
საქირო დაძაბულობას. ეს აუცილებელი იყო ფუჩიკის
ცხოვრების ტრაგიზმის საჩვენებლად.

ყოველი სცენა, ყოველი მნიშვნელოვანი დეტალი წნა-
სწარი იყო გააზრებული და შეტანილი სარეჟისორო გეგმა-
ში. ეს გეგმა მ. თუმანიშვილმა შესამოწმებლად ათვჯზა-
ნა თავის მასწავლებელს, გ. ტოვსტონოვს, რომელიც
იმ დროისათვის უკვე წასული იყო საქართველოდან. მო-
სკოვიდან მიღებულ საპასუხო წერილში ეწერა: „...ძალ-
იან გამაბარა თქვენმა წერილმა, განსაკუთრებით კი იმან,
რომ მასში ნათლად ჩანს რამდენად გაიზარდეთ თქვენ ამ
პერიოდში შემოქმედებითა, რა თამამ და დიდ ამოცა-
ნებს აყენებთ საკუთარი თავის წინაშე. რაც მთავარია —
უკვე ახერხებთ მათ გადაჭრას პრაქტიკულად თქვენს მი-
ერ ორგანიზებულ ღრისა და სივრცეში, ლიტერატურულ-
ი მასალითა და ცოცხალ აქტიობებთან. იმის მიხედვით,
რასაც იწვევებთ თქვენ ფუჩიკზე და რაც აბზებუდითა
სურათებზე, აშკარაა, რომ თქვენ შეგიქმნიათ რაღაც ძა-
ლიან თამამი, სანტეტური. სულთი და გულთი გილო-
ცათ შემოქმედებითი გზის ასეთ დაწყებას. ძალიან მო-
მეწონა თქვენი ჩანაფიქრი და თუ მოხერხდა მისი რეა-
ლიზაცია (რასაკვირველია, გარკვეული ცვლილებებით
მუშაობის პროცესში), ეს უდიდესი მიღწევაა. მე მო-
მწონს თქვენი პროზონების თავისებურება, მომავალი წა-
რმოდგენის ხედვა და, რაც მთავარია, აზრის თამამი გაქა-
ნება. ნუ დაკარგავთ ამ უნარს მომავალში. ეს თვისება
რეჟისურის ბერძნა დიდოსტატმა დაკარგა და ამიტომაც
ასეთი უფერულობა ზოგიერთ თეატრში. მომავალშიც
ასე განაგრძეთ. მე მწამს თქვენი და ვისურვებდი,
რომ თქვენგან მართლაც, გამოსულიყო თეატრის გამო-
წინისი მოღვაწე, რომელიც ასე ესპორიება ახლა ქარ-
თულ სასცენო ხელოვნებას“.

მოხდა ისე, რომ სტუდენტი რეჟისორის პირველსავე
სექტაკლში გამოვლიდა თვისებები, შემდგომ რომ მე-
ლი სიცოცხლის მანძილზე იქნება დამახასიათებელი
მ. თუმანიშვილისათვის: თამამი სწრაფვა თანადროული
რთული შემოქმედებითი ამოცანებისაკენ, ჩანაფიქრის

მაკიობა, სცენური დროისა და სივრცის ორგანიზაციის
უნარი, უდიდესი ყურადღება სექტაკლის საფუძვლის
— ლიტერატურული პირველწყაროსადმი და მისი უშმა-
კისი განმარტოცილებლის — მსახიობის მიმართ. ეს იმ-
დენად აშკარა იყო, რომ სარეჟისორო გეგმაშიც კი ამო-
კითხა მისმა მასწავლებელმა.

1949 წ. მ. თუმანიშვილმა დაამთავრა თეატრალური
ინსტიტუტი. ახალგაზრდა რეჟისორის შემოქმედებითი
ცხოვრება იმთავითვე ორი გზით წარიმართა — თეატრი
და თეატრალური ინსტიტუტი, რეჟისურა და პედაგოგი-
კა. ასეა ეს დღესაც.

რუსთაშვილის თეატრი

კოლექტივთან პირველი შეხვედრა რეჟისორის მარც-
ხით დამთავრდა. ვ. კარსანიძის პიესა „მარად მწვანე ქე-
ლები“, რომლის დადგმაც მოუხდა სალილიომო სექტაკ-
ლად, დრამატურგიულად გაუმართავი ნაწარმოები იყო
და ჯერ გამოუცდელი რეჟისორის მის ხარვეზებს ვერ მო-
ერია. არც მომდევნო დადგმას — ეს ვიშნევსკის პიესას
„დაუვიწყარი 1919“ — მოუტანია წარმატება.

აკადემიურ თეატრშიც რეჟისორი მ. თუმანიშვილი ის-
ვე იულოა ფუჩიკის იმავე ნაწარმოების გაცოცხლებით
დაიბადა. სექტაკლი „დამიანებო, იყავით ფხოზლად“!
ფუჩიკის რეპორტაჟის ინსცენირების ახალი ვარიანტი
იყო. ის ეკუთვნოდა მ. თუმანიშვილსა და კ. მახარაძეს.

ეს იყო სექტაკლი — სიმღერა, რომელიც მისი მაღა-
ლი იდეების დასაცავად მოგწოდებდა. იგი თეატრის რე-
პერტურული გეგმის გარეშე დაიდგა 1951 წ. და აერთი-
ანებდა თეატრალური ინსტიტუტში აღზრდილ ახალგაზ-
რობას. ესენი იყვნენ: მ. ჩახავა, ნ. ჩხეიძე, ერ. მანჯგალა-
ძე, გ. გვეჯკორი, კ. მახარაძე და სხვანი. წარმოდგენის
წარმატება მათი კოლექტიური გამარჯვების შედეგი იყო.

იმ დროს, როდესაც მ. თუმანიშვილი რუსთაშვილის თე-
ატრში მოვიდა, თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი
ა. ხოსარაძე იყო. ფაქტიურად ეს იყო ორი მსახიობის —
ა. ხოსარაძის და ა. ვასაძის თეატრი. ასეთი შემოქმედებითი
თავისებურების თეატრში მოვიდა ახალგაზრდა რეჟისო-
რი, რომელიც თეატრალური ინსტიტუტში ანსამბლის
თეატრის რწმენის ეზიარა.

თავის თაობის შემოქმედებითად ერთმორწმუნე ახალ-
გაზრდობასთან ერთად მ. თუმანიშვილი იწყებს რუსთავე-
ლის თეატრში ანსამბლის პრინციპებისათვის ბრძოლას.
ის იყო ამ თაობის ჭეშმარიტი მეთუთარი იმ დაუწერელი
კანონით, რომელიც ერთმორწმუნეთა შორის უძლიერესს
დააკისრებს ხოლმე წინამძღოლის მძიმე მოვლულობას.
მით უფრო, რომ უძლიერესი, ამავე დროს, პროფესიო-
რეჟისორი იყო — შემოქმედებითი მუშაობის მილიანი
პროცესის წარმმართველი დღევანდელ თეატრში.

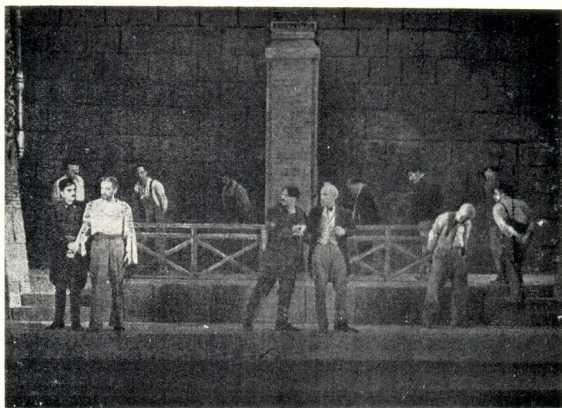
ახალი პრინციპების დამკვიდრებას წლები დასჭირდა.
წინააღმდეგობა, რა თქმა უნდა, მრავალი იყო როგორც
თეატრში, ისე მის გარეთ. განსხვავებული მიზნებით,
მებრძოლთა რიგებს ზოგიერთები გამოაკლდა. მიუხედა-
ვად ამისა, ახალმა თაობამ მ. თუმანიშვილის ხელმძღვანე-

ლობით, ფუჩიკის ინსცენირობიდან (1951) ვიდრე ანუის „ანტიგონემდე“ (1968), სპექტაკლებით: ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“, ნუშინის „ფილოსოფიის დოქტორი“, კ. ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“, გ. ხუხაშვილის „ზღვის შვილები“, გ. ნახტარიშვილის „ქინჭრაქა“ და სხვა, რადიკალურად შეცვალა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი სახე. ეს აღარ იყო ღია პათოსის გმი-

მით შორის ისეთი მნიშვნელოვანი სპექტაკლები, როგორცაა ი. ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“, ე. პეტროვის „მშვიდობის კუნძული, ა. ვერის „მეექვსე სართული“, ა. ვოლოდინის „კბილის ეჭმის თავგადასავალი“, მ. მრეველიშვილის „ხარატაანთ კერა“. ხელმძღვანელობდა აგრეთვე სარეჟისორო ფაკულტეტსაც.

მუდამ მიაჩნდა, რომ სტუდენტმა-მსახიობმა თეატრში

სცენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „ადაშიანზე, იყავით ფხიზლად!“



რულ-რომანტიკული თეატრი, რომლის სიმძიმე ორ მსახიობს ეტვირთებოდა. ეს იყო ცხოვრების სიმართლის სიღრმეში მწვდომი ანსამბლის თეატრი, სადაც მსახიობები პარტიზორისათვის არსებობენ, სადაც ნაწარმოების დედაზრის ტვირთს ყველა მონაწილე ეზიდება, სადაც პერსონაჟთა მხატვრული სახეები მიზეზობრივ არიან დაკავშირებული ერთმანეთთან ღრმა და საინტერესო კავშირებით. ამ თეატრის ფუძისეული პრინციპი იყო — ორკესტრი. იდეალი — სოლისტების ორკესტრი!

მასწავლებელი

1950-1967 წ.წ. თეატრალური ინსტიტუტის ქართულსა და რუსულ, დრამატულსა და მუსიკალური კომედიის ფაკულტეტების სტუდენტებთან მ. თუმანიშვილმა თერთმეტი საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლი განახორციელა,

მისვლამდე, ინსტიტუტის სპექტაკლებშიც თავი უთუოო მაღალი მხატვრული დონის სპექტაკლებსა და სხვადასხვა ხასიათის როლებში უნდა გამოავლინოს. ამიტომ ინსტიტუტის სცენაზე განხორციელებული მისი წარმოდგენები მუდამ გამოკვეთილი რეჟისორული გადაწყვეტით გამოირჩევა.

სცენის მომავალ ხელოვანებს ის სწავლების პროცესში აჩვენებს ლიტერატურული მასალის თავისებურებათა ძიებას, მწერლის პოეტური სამყაროს წვდომას და განსხვავებულ სპექტაკლის ყველა კომპონენტში.

მოწაფურიც მხატვრულის შექმნის ტენდენციით უნდა იყოს გამსჭვალული, მასში ყველაფერი გააზრებული უნდა იყოს, ვინაიდან ლოგიკისა და პარაწინის გარეშე არ არსებობს მხატვრული მოვლენა. ოსტატურიც უნდა იყოს — დამუშავებული, დახვეწილი, ზედმეტობისაგან თავისუფალი. დღევანდელი სტუდენტი მომავალში ხომ

მხატვრულად სრულქმნილი ნაწარმოების შემქმნელი ხელოვანი იქნება, მასხადად, სწავლების პროცესიც ამ მიზნით უნდა იყოს წარმართული.

მ. თუმანიშვილის აზრით, სათეატრო სასწავლებელი უნდა ზრდიდეს არა ცალკეულ მსახიობებსა და რეჟისორებს, არამედ სცენის ხელოვნება კოლექტივს, რომლის წევრებსაც გარკვეული შემოქმედებითი რწმენა აქვთ, გარკვეული მხატვრული პოზიცია. ამიტომ შეუძლიათ შექმნან საკუთარი თეატრი, შესაძლოა, პატარა, მაგრამ მაინც კოლექტივი რომელსაც საკუთარი სიტყვა აქვს სათქმელი ცხოვრებაზე.

1967 წ. მისი ინიციატივით თეატრალურ ინსტიტუტში ჩამოყალიბდა ე. წ. ექსპერიმენტული ჯგუფი. მისი შექმნის აუცილებლობა პრაქტიკამ აშოშაქნა — გამოირკვა რომ ახალგაზრდა რეჟისორებს ყველაზე მეტად მსახიობთან მუშაობა უჭირთ. უძნელდებოთ სპექტაკლის დედაზრის მსახიობის შემოქმედების საშუალებით გამოვლინება. იქნებ სარეჟისორო და სამსახიობო ჯგუფების შეერთებამ უშველოს საქმეს? პროგრამა თვითონ შეადგინა. მისი საფუძველი და გამჭოლი ტენდენციაა — სცენური სიცოცხლის უწყვეტი პროცესის შექმნის საიდუმლოს ამოხსნა და დაუფლება ქმედითი ანალიზის მეთოდის მომარკვებოთ.

მ. თუმანიშვილი ისეთი ხელოვანია, რომელიც მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რაშიც თვითონაა დარწმუნებული. ასეთია იგი, როგორც მასწავლებელიც. ამიტომ სწავლის პროცესში ყველა მისი მოწაფე მისი რწმენის ერთგულია. მას აქვს იშვიათი უნარი ადამიანები საკუთარ შემოქმედებით რწმენას აზიაროს. განუსაზღვრელია მისი პედაგოგიური ავტორიტეტი.

უსასრულოა მისი გატაცება სცენის ხელოვნების კანონების შესწავლით. გულითაა მოწოდებული თავისი ცოდნა და გამოცდილება სხვასაც გადასცეს. უყვარს სადა, ნათელი, ზუსტი განსაზღვრები.

მისი გაკვეთილი არასდროს არაა გაკვეთილი ჩვეულებრივი გაგებით — ესაა სასცენო ნიჭიერებით დაჯილდოებული ადამიანის ძიებები, რომლებსაც ან ესწრები, ან ჩართული ხარ მასში, როგორც მონაწილე.

თავისი დიდი ნიჭის წყალობით, გამოცდილებიდან სწორედ იმას მოიშველიებს, რაც დღეს ჭირდება გაკვეთილზე. ათასწიარ საშუალებას მიმართავს იმისათვის, რომ ახალგაზრდების ცხოვრება დატეირთული იყოს საინტერესო დაუალებებით, მოცანებით, რომლებიც უნდა ამოხსნან და გადაწყვიტონ.

თვითონ მუდმივ პროფესიული დაოსტატების გზაზე მდგომი, მოწაფეებისაგანაც იმავეს მოითხოვს. მასთან არც სწავლა ადვილი, არც მუშაობა. საქმისადმი თავდადება მოითხოვს, თავგანწირვას. მაგრამ ყველაზე მკაცრი და ყველაზე დაუნდობელი მაინც საკუთარი თავის მიმართაა. ამიტომაც არ იცის რა არის მოსვენება და სიმშვიდე.

რემისონრი და ღრამატურბი

მ. თუმანიშვილმა კარგად იცის, რომ სცენის შემოქმედების საფუძველი ღრამატული ლიტერატურაა. ის ეკუ-

თვის რეჟისორთა იმ კატეგორიას, რომელიც მიზნად ავტორთან თანაშემოქმედებას ისახავს, მისი ლიტერატურული ნაწარმოების წვდომა-ამოხსნას და შესატყვისი სცენური საშუალებების შეიხზვას. ეს სულაც არ ნიშნავს ტექსტის მონობას, მისდამი ბრმა მორჩილებას.



სცენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „ესანელი მღვდელი“.
ლოპსი — მ. მანგალაძე, დიეგო — ე. აფხაძე

მოხდა ისე, რომ თავისი შემოქმედებითი საქმიანობა მ. თუმანიშვილმა საკითხავად დაწერილი იულოუს ფუჩიკის ცნობილი ნაწარმოების გასცენიერებით დაიწყო. ცხადია, მოუხდა ტექსტში ჩარევა, გარკვეული ოპერაციის ჩატარება.

შემდგომშიც მიუმართავს ამ გზისათვის, ღრამატურგული ნაწარმოების ტექსტშიც ჩარეულა. ყოველ ცალკე-

ულ შემთხვევაში განსხვავებულად. ასე მაგალითად, თეატრალურ ინსტიტუტში განხორციელებულ ა. ეგრის „მეექვსე სართულზე“ მან დიქტორი შეიყვანა. მესამე ზარის შემდეგ დაბალში სინათლე ქრებოდა. სრულ სიბნელეში გიტარის ღებვალი ხმა მოისმოდა, მის ფონზე კი დიქტორის გულშიმარწყვლად სიტყვები: „პარიზი...მონმარტრი... ანტუანეტის ქუჩა №34 ... მეექვსე, უკანასკნელი სართული... აქ არასოდეს არავფიქროს არ ხდება“...

ეს უხილავი აღმართი, რომელიც ავტორის მიერ გათვალისწინებული არ ყოფილა და სპექტაკლში რეჟისორმა შემოიყვანა, მოწმე იყო ყველაფერისა, რაც სცენაზე ხდებოდა. მეტისმეტად ფეიხვად და მორიდებით, მაგრამ მაინც ერაღა გმირის ცხოვრებაში. ის არ იყო მრავალსიტყვიანი, მაგრამ ის სიტყვები, რომლებსაც იგი ამბობდა, ავტორისეული რემარკიდან იყო ნასესხები და მ. თუმანიშვილის ეკუთვნოდა, ოღონდ ის იყო ნაგვიანობა ავტორის მანერა, რომ ა. ეგრისა გვეგონებოდათ. დიქტორი იწყებდა და ამთავრებდა ეპიზოდებსა და მოქმედებებს. წარმოდგენა კი მისი სიტყვებით იწყებოდა და მთავრდებოდა: „...პარიზი... მონმარტრი... ანტუანეტის ქ. № 34. მეექვსე, უკანასკნელი სართული... აქ არასოდეს არავფიქროს არ ხდება.“

საგარეოხალად შეამცირა მ. თუმანიშვილმა ა. არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორიის“ ტექსტიც. ეს შემცირებანი ძირითადად, ორი მიმართულებით წარიმართა: სერდიუკისა და ლარისის ხაზის შეკვეცისა და ყოფითი ელემენტებისაგან განათვისუფლების გზით. სერდიუკისა და ლარისის ხაზის შემცირებამ, რა თქმა უნდა, უფრო კომპაქტური გახადა პიესის სამი ძირითადი გმირის (ვალა, სერგეი, ვიქტორი) ურთიერთობის ხაზი, თუნდაც იმით, რომ უფრო იშვიათად წყდებოდა იგი.

ამ პიესაში მ. თუმანიშვილი სხვანაირადაც ჩაერია — განათვისუფლა იგი ყოფითი ელემენტებისაგან. მაგალითად, ქორწილის სცენა ოთახიდან ნაევბში გადაიტანა. რატომ ზუსტად არ დაიცვა ავტორისეული რემარკები. რომელიც მიხედვით სტუმრები მაგიდას გარს უსხდნან. მღერიან, ოსმის ბაიანისა და ჰიქების მიუხედავობის ხმა. სვამენ... ეს ხომ ვაკლებით უფრო ადვილი იყო, უფრო ახლობელი ავტორისათვის და, მასმასაღამე, ნაკლებად საკამათო?

რეჟისორმა ავტორის მიერ მითითებული მოქმედების ადგილი იმიტომ კი არ შეცვალა, რომ ავტორის განმარტბოდა, არამედ იმიტომ, რომ კიდევ უფრო მეტად მიახლოვებოდა მისი პიესის დედაზარს, რომელიც არ მეს ზედაპირზე. მ. თუმანიშვილმა თამაზად უარყო ყველა ქორწილისათვის ჩვეულებრივი გარემო: ოთახი, მაგიდა, სკაპები, სასმელ-საშუქელი და უჩვეულო ადგილზე გადაიტანა იგი — მღირანზე, ნაევბზე. მართო რომ დარჩინებ ვალა: და სერგეი, მაშინაც ნაევბი ისხდნენ და არა ოთახში, როგორც ჩვეულებრივ. მაგრამ ვანა ვალიას და სერგეის ქორწილ ჩვეულებრივი ქორწილი იყო?... არა, მათი შეფრთხვაც უფრო პოეტურად გამოიხატა სცენაზე, უფრო ფაქიზად.

სულ სხვანაირი იყო თავისი ბუნებით რეჟისორის ჩა-

რევა ა. ჩხაიძის პიესაში „ხილი“. აქ ხაზგასმით წინ წამოიწია ახალი თემა, რამაც ავტორის მიერ დასმული პრობლემა გააფართოვა და სწორედ ამით გააძლიერა იგი. ესაა ქალაქის პროკურორის ირაკლი რაზმაძის სახე, რომელსაც შესანიშნავად განახორციელებდა ერ. მანჯგალაძე. მისი სცენური სიციცხლე იმის მძევნეგელი იყო, თუ როგორ იღებებს სამართლიანობისათვის ბრძოლის სურვილი უკვე ხანდაზმულ, თავისთავად კარგ, მაგრამ კომპრომისებს შეუძლებელი აღმართის იმის გამო, რომ მის გვერდით ნატო ჩორდინიშვილისთან ახალგაზრდა აღმოჩნდა. იცვებთა აზრი: მალინჯნობრივი პრინციპებით აღჭურვილი აღმართის მალინჯნობა მხოლოდ მისი ლიბრეტოთ არ იფარება — ამეგარი პიროვნების არსებობა სცენაზეც აღიქმებს კეთილ ძალეს. ასე გააფართოვა მ. თუმანიშვილმა პიესის იდეის მნიშვნელობა.

ლიტერატურული ნაწარმოების სხეულში ჩარევის ყველა ეს განსხვავებული შემთხვევა ერთი მთავარი მიზნითაა განპირობებული: რაც შეიძლება მკაფიოდ წარმოიჩინდეს ავტორის ჩანაფიქრი, დედაზარი, რომელიც ღირებულ პიესაში სულაც არაა ადვილად მისაგნები და ამოსაჩიოს. მით უფრო, რომ წერის ავტორისეული თავისებურების რკალს მ. თუმანიშვილი არავითარ შემთხვევაში არ გადასახავს. იმიტომ რომ მწერლის საიდუმლო ამოხსნა და მისი ნაწარმოების სცენურად შეთხზვა მაინცა ურთულესა და ყველაზე საინტერესო ამოცანად თეატრალურ ხელოვნებაში.

მხატვართან ერთად

მ. თუმანიშვილი მუდამ ღიად ყურადღებას აქცევდა სპექტაკლის დეკორატიულ გადაწყვეტას, მხატვართან მუშაობას. ეს მისი სპექტაკლებისათვის საგანგებოდ გაფორმებული ამოვიზიდანაც ჩანს. მხატვართან მუშაობა უყვარს, ეხმარება. თვითონაც ხატავს. ამის ნათელი საბუთია მისი სარეჟისორო გეგმები. დაუზარებლად ეძებს ყველა წერტილს, რათა შემდეგ ისინი გმირთა ცხოვრების მსვლელობაში ჩართოს.

რეჟისორს მაინცა, რომ მხატვართან ერთად შეთხზულია სცენურმა გარემომ ნათელი უნდა გახალის მაყურებლისათვის რეჟისორის ჩანაფიქრი, მისი აზრია... სანაყენო ნაწარმოები ხომ ხელოვნების ყველა დარგის აურაცხელი საშუალებით იქმნება. იმისათვის, რომ ეს საშუალებები გამოიყენონ, უნდა ფლობდნ მათ. ეს აუცილებელია, ვინაიდან სპექტაკლის ფორმა ერთი რომელიმე მასალით არ იქმნება, აქ ყველაფერი შედის — სიტყვაც, მოძრაობაც, ფეხიც, ხაზიც, შუქიც, ხმაურიც... იგულისხმება მხატვრული, ხელოვანის მიერ შეთხზული ფორმა, რომელმაც ნათელი უნდა გახალის მაყურებლისათვის რეჟისორის ჩანაფიქრი.

მ. თუმანიშვილი ვერ დაიწყებს რეპეტიციას, თუ ზუსტად არა აქვს განსაზღვრული თამაშის პირობა ანუ მეტყველ საშუალებათა შერჩევის პრინციპი, რომელსაც სთავაზობს იგი მსახიობებს, მხატვარს, კომპოზიტორს, ქორეოგრაფს. შემდეგ კი, ყველა ერთად, ამ პრინციპს, ამ მხატვრულ პირობას მაყურებელს უსთავაზობენ.

ამ პრინციპით უნდა იხელმძღვანელოს ყველა, ვინც სპექტაკლში მონაწილეობს. ამ პრინციპმა ქალაქზე დაწერილი სცენაზე ცოცხლად წარმოდგენილად უნდა აქციოს, ლიტერატურული დინამია — სცენურ რიტმად, ლიტერატურული კომპოზიცია — ცოცხალი ქმედების, ცოცხალ ურთიერთობათა კომპოზიციად. საქმარისა გავიხსენოთ მ. თუმანიშვილის რამდენიმე სპექტაკლი, რომ ეს ნათელი გახდეს. გავიხსენოთ ამ სპექტაკლების მხატვრული გაფორმება, რომელიც მუდამ უშუალოდ და დაკავშირებული თამაშის პირობასთან, მთლიანად სპექტაკლის სახესთან.

რამდენაირ სამყაროში დაუსახლებია მ. თუმანიშვილის და მის მიერ არჩეულ მხატვრებს პიესის გმირები?

ჯ. ფელტჩინი. „სპასანელი მღვდელი“. მხატვარი დ. თაყაიძე.

იარსებოდნენ მზიარული საყვირები გვაუწყებდნენ, რომ წარმოდგენა იწყება. სწრაფად იხსნება თეატრის ფარდა, მის შემდეგ სპექტაკლის სპეციალური ფარდა და კულინებისგან პიესის მოქმედი პირები გამოდიან — „მოხეტიალე დასის“ მსახიობები. ისინი თავს აცნობენ მსურველებს. ერთი წუთიც და კორდოვას მიყრუებულ კუთხეში აღმოჩნდებით: დიდი ხნის წინათ თეთრად შეღებულ პატარა სახლებს ფერი უკვე შეუცვლიათ, კედლებიც დახეთქილა და კრამიტით გადახურულ სახურავებზედაც ალაგ-ალაგ შავი სიღრმეები ჩანს, მინიატურული თაღები, პატარა ხიდეები და კიხტა კიბეები აკავშირებენ ერთიმეორესთან დეკორაციის სხვადასხვა ნაწილს და ერთ წრთულ დანადგარში აკერებიან. ამ წრეზე იშლება მოქმედ პირთა ცხოვრება.

სცენური წრე მსუბუქად ტრიალებს. ყოველი მისი შემობრუნება გმირთა ცხოვრების განვითარებით არის ნაკარნახევი. ამიტომ მბრუნავი წრე ხელს უწყობს მოქმე-

დების უწყვეტ დინებას. დეკორაცია ცოცხლობს მსახიობთან ერთად, მისთვის არსებობს. მისი კომპოზიციური ცენტრია ნახევარდადნარეული სამრეკლო და სიძველესაგან გადახრეული ჭვარი, რომელიც მუდამ იყო და ყველა რაჟურსიდან მიჩანდა. ამიტომ იქმნებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს მღვდლის ოინები თვით საიპირველმურყეული ქრისტიანული რელიგიის მიერ ღებულობენ ლიცვა-კურთხევას.

ბ. ბაზაიძე. „ამბაზი სიპსარშლისა“. მხატ. ო. ლითანიშვილი.

ღარბაში შუქი ჯერ არ იყო ჩამქარალი. წარმოდგენის დაწყებამდე რაღაც წუთები-ღა იყო დარჩენილი. დავიანებული მსურველები გადაციციბით ეძებდნენ თავის ადგილს. ამ დროს სცენის სიღრმიდან ყველასათვის ნაცნობი საფეხბურთო მარშის ხმები მოისმოდა. ამ მარშის უკანასკნელ ბეგრებთან ერთად ფარდა იხსნებოდა და გაკვირვებული მსურველების წინაშე სრულიად ცარიელი, მუქ ლურჯ ხავერდში გახეული სცენა მოჩანდა. ფეხბურთის კომენტატორის — ერ. მანგალაძის სიტყვებიდან მალე ირკვეოდა, რომ ჩვენ, მსურველები, თუმარე ფეხბურთის მატჩზე მოვსულვართ, მაგრამ ის არ შედეგება. მის ნაცვლად სტადიონზე წარმოდგენილი იქნება სპექტაკლი სპორტმწიფთა ცხოვრებიდან ახალგაზრდობისა და სიყვარულის შესახებ.

თითქოს ამის დასამოწმებლად, ზვიდან შეუმჩნეველად ეშვებოდა ალიუმინის მსუბუქი, კიხტა ჩარჩო. მის ერთ კუთხეს თეთრი მტრედებით მოფენილი ლაყარდოვანი ფარდა ამშვენებდა, მეორე მხარეს კი ევტრიალური ისრებით განგმირული სამი გული. ეს ჩარჩო სურათიდან სურათში მიჰყვებოდა სპექტაკლს, საჭიროების მიხედვით იცვლებოდა მისი შიგა ნაწილი და უღარხმად ლაყარდოვანი დეტალებით მიგვანიშნებდა მოქმედების ადგილს.

ი. ვაკელი. „სამშინანი ბაძი“. მხატ. დ. თაყაიძე

ფარის გახსნის მომენტიდან მსურველებს ისეთი შთაბეჭდილება ექმნებოდა, თითქოს მის წინაშე კარგად გაფორმებული სატირული ჟურნალის ყდაა გადაშლილი. ყოველი შემდგომი სცენა კი — ამ ჟურნალის საინტერესო მოფიქრებელი ერთი გვერდი. ამის შესატყვისად, ყოველი მიზანსკენაც სატირული ნახატის მსგავსი იყო, ყოველი პერსონაჟის ჩაცმულობა, მსახიობთა პლასტიკა.

ბ. ნახუცრიშვილი. „პინურბაჰ“. მხატვრები:

ო. ქოჩაიძე, ა. სლოვისკი, ი. ჩიკვაძე.

რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის მთელ სივანეზე თოკი იყო გაშთივლი. ზედ ფერადოვანი ხალიჩის მსგავსი ხავერდის ნაჭრები იყო გავიდული და აგარაკზე გამართული წარმოდგენებისათვის სახელდახელოდ შერჩეულ ფარდას მოვლავნებდა. ასეთი იყო სპექტაკლის დადწყვეტა — ხუმრობა, მზიარული იმპროვიზაცია დროს გასატარებლად.

შ. ანუში. „სანტიმონა“. მხატ. გ. გენია.

ფარდა არ ქონდა ამ წარმოდგენას. გმირთა ცხოვრება მცირე ზომის ოდნავმედიანებულ მრგვალ მოედანზე იშ-

სცენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „მზიარული სიყვარულისა“.



ლებოდა. სიღრმეში, ნახევარკალდ მოქმედი პირები ის-
ხდნენ. მეორე მხრიდან — მკაცრები. თავისთავად იბ-
ადება ასოციაცია ასპარეზისა, სადაც ორთაბრძოლა მო-
სალოდნელი. მართლაც, იდეთა შერკინება იყო ეს წარ-
მოდგენა, ანტიგონესა და კრონტის ურთიერთგამომრიც-
ხელი ცხოვრებისეული თვალსაზრისების შერკინება.

„ახალგაზრდა გმარდიის სახელში“ მ. გვიას
კომპოზიცია ა. ფადეევის რომანის მიხედვით. მხატ-
თ. გომელაური. თეატრალური ინსტრუქტი.

სცენა ცარიელია. თეთრი ეკრანის ფონზე ეანგმოკიდ-
ბული რკინის ვიწრო, კლანკილი მიღებისაგან შეთხზუ-
ლი უჩვენებელი ნახატი აღმართულია. ის არაფერს კონკრეტ-
ტულს არ გამოსახავს, მოგვაგონებს ყუმბარებით შეტე-
ული ხიდებისა და შენობების არმატურას, ხან რკინის
ლობეს, საკონცენტრაციო ბანაკის მავთულხლართებს,
ხის ტოტებს... ამდენი ასოციაციის გამოშვებევი ეანგიანი
რკინის მიღები წვერილია, მაგრამ განსაცვიფრებლად
მყარი; გამძლე... როგორც ის გოგონები და ჰებეუები,
გაუგონარი ძალისა რომ აღმოჩნდნენ მტერთან ნახატი-
ში.

მცირე დეტალის მოშვლებით, ეს უცვლელი დანად-
გარი მრავალი საკვირებისთვისაა გამოყენებული: როგ-
ორც ტოტი, რომელზედაც წამოსკუპებული ვალია ბორ-
ცი და ვაჭკერის გზას, საიდანაც გერმანულები უნდა მო-
ვიდნენ. პატარა კიბე, სარკმლის ჩარჩო — და დანადგარი
სარდფია... თასით დამაგრებული თეთრი ფერდა და —
დანადგარი სონისა ოთხად გადაიქცევა... თუ ბრუქერი
თავის ზედა ტრანსკომის ჩამოკიდებს — დანადგარი გერ-
მანელთა შტაბად გადაიქცევა. თუ ზემწეუზი მის კუთ-
ხეში მოთავსდება — ციხის საყანა... ეკრანზე კი დრო-
დნარი ბავშვის ნახატივს გამოჩნდება: 1942 წელი... გო-
გონა იისფერ ფონზე... ხელჩაიკიდებული ბავშვები... პაწა-
წინა ხელის ანაბეჭდი... მზე...

როგორც ვხედავთ, რეჟისორი თამაშის სრულიად გან-
სხვავებულ პირობებს სთავაზობს მსახიობებსა და მათე-
რებებს: მოხეტიალე დასის სპექტაკლი, სტადიონი, სასა-
მართლო, „წინაგის“ ფურცლები, მოყვარული გასართო-
ბი წარმოდგენა ავარაკზე, ასპარეზი ორთაბრძოლისთვის,
თავგანწირვა დანგრეული შენობის არმატურის ხლართე-
ბში...

თამაშის ყოველ ამ პირობას, რასაკვირველია, ყველაზე
საჩინოდ სცენური სივრცის მხატვრულად გადაწყვეტა
გვამცნობს.

მ. თუმანიშვილისთვისაც მხატვართან თანაშემოქმე-
დება უპირველესად ამ პირობის დადგენას და კონკრეტ-
ულ განხორციელებას ნიშნავს. სწორედ ამიტომ საქმარი-
სია გაეიხსნოთ მისი სპექტაკლის გადაწყვეტა, რომ ნა-
თელი ვახდეს — ის მსახიობისაგან მოითხოვს, არა მარ-
ტო ცხოვრებისეულ სიმართლეს, არამედ ჩაიდნული სა-
ქცილოს გარკვეულ, ამ სპექტაკლის სცენური გარემოს
და მხატვრული პირობის შესაბამის ნახატებს. მისთვის
არ არსებობს საერთოდ კარგად ნათამაშები როლი —

ყოველი სცენური სახე კონკრეტული სპექტაკლის ორგან-
ული ნაწილია და არ შეიძლება სხვა სპექტაკლსაც რომ
ეკუთვნოდეს.

ხელოვნების მსახიობისათვის

მართლაც, რომ ყველაფერი, ვინაიდან ყოველი ცალ-
კეული სცენური სახის გადაწყვეტისას მ. თუმანიშვილი
ობის ინდივიდუალობა. როლები განაწილებს დროს
არჩევანი ვისზედაც შეჩერდება, მისი ინდივიდუალო-
ბაა შემდეგ გადაწყვეტი. ყველაზე მეტად ის იტაცებ-
ს, როდესაც მისი ჩანაფიქრი მსახიობის საკუთრებად იქცე-
ვა და მისი ემოციების თავისუფალ დინებად ამოიფრქვე-
ვა, ბუნებრივად გამოიღვრება ქვეყნთა თანამედვერო-
ბაში. თავის მხრივ კი ყველაფერს გააკეთებს იმისათვის,
რომ საქციელში გამოვლენილი ეს ემოციები სცენური
სივრცეში მოძრავი სხეულის თავისებურ ნახატად გამოი-
კვეთოს. და რადგან ყველა ადამიანის გუნებაგანწყობი-
ლება მუდამ ცვალებადია, მისი გარე გამოვლენის ნახატაც
ცვალებადი უნდა იყოს, მრავალფეროვანი, განვითარე-
ადი, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თავისებური ტეხი-
ლოთა და თავისებური კავშირებით სხვა მოქმედ პირებ-
თან. სარეჟიტორი პროცესის უმთავრესი შინაარსიც ამ-
აშია მისთვის.

ვინაიდან რეპერტოციის დაწვევას მუდამ წინ უძღვის
ზუსტი სარეჟისორი გეგმის შედგენა, ის კი პეისის ღმბა
შესწავლის და ანალიზის შედეგია, მ. თუმანიშვილისათ-
ვის ყველა ეპიზოდის დამუშავება რეპერტოციაზე ნიშნავს
ზრუნვას იმ მთელის ნაწილზე, რომელიც მის წარმოსახ-
ვაში უკვე იცოცლობს. პეისის ყოველი პერსონაჟის სცე-
ნური ცხოვრება ამ მთელის ნაწილია. რეჟისორმა კარგად
იცის მისი დანიშნულება და აუცილებლობა დედაზრისა-
თვის. ამიტომ მისთვის ყოველი პერსონაჟის ცხოვრებაა
საინტერესო. ესაა იმის მიზეზი, რომ მ. თუმანიშვილი
ყველა როლის შემსრულებელ მსახიობთან ერთნაირი ინ-
ტერესით მუშაობს — ორეკტორი ხომ ნებისმიერი ინ-
ტერესების ყოველნაირი ამმოვანებას თავიან ფუნქცია
აქვს! მით უფრო, რომ მას აქვს უნარი ამოიცნოს და შეი-
გამოს ყოველნაირი ადამიანის ბუნება.

მ. თუმანიშვილს მუდამ გარკვეული აქვს ის კონფლიქ-
ტი, რომლისც ეპიზოდს ეფუძნება, გარკვეული აქვს თუ
ვინაა აქტიური ძალა, ვის ეკუთვნის ინიციატივა, შემდეგ
კი ვისთან, რა მიზეზით და რა გზით გადაინაცვლებს, რო-
გორ შეცვლის ეს გადანაცვლება მოქმედების დინებას,
როგორ წარმართება ყველა მოქმედი პირის ცხოვრების
ნაკადი ნაწარმოების ფენალისაკენ, რათა საბოლოოდ ჩა-
მოყალიბდეს მათ ურთიერთობათა ის თავისებური სის-
ტემა, ამ სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის რომ ქმნის.

მ. თუმანიშვილის რეპერტოცია მუდამ საინტერესო, მო-
ულოდნელობით აღსავსე, მუდამ საქმიანი — მეტისმეტ-
ად რთულია ანსამბლის თეატრი, სადაც უმთავრესი მსა-
ხიობია.

რა თქმა უნდა, მ. თუმანიშვილმაც გაიარა ის პერიოდი,

მისი სპექტაკლების მუსიკა



სცენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლადან „ჰუნჯრაქა“. დევი — ს. ზაქარაძე, ქოსია — რ. ჩხეიძე

როდესაც განსაკუთრებით იყო გატაცებული ე. წ. დაღმითი საშუალებებით ანუ არაკოცხალი საჩინო და ხმოვანი თეატრალური საშუალებებით, მაგრამ, ძალიან მალე მიხვდა, რომ მხოლოდ თანამემოქმედება აწევის რეჟისორის შემოქმედებითი ზრდისათვის აუცილებელ სულიერ საკვებს — უნდა მიიღო რაღაც სხვა ხელოვანისაგან, განსაკუთრებით ნიჭიერი მსახიობისაგან. ის კი მხოლოდ მაშინ გასცემს, თუ შეუქმნი შემოქმედების შესაძლებლობას, თუ მის ცოცხალ ხელოვნებას არ გაუთანაბრებ არაკოცხალ მასალას ანუ თუ ყველაფერი მსახიობისთვის გინდა სცენაზე. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შეიქმნება ისეთი სცენური სახეები, როგორც **ს. ზაქარაძის** კაცი მანტიით, დევი კრონტი, **ე. მანჯგალაძის** პეშევი, ლოპესი, დათვი, გვადი, ირაკლი რაზმაძე, **მ. ჩხავას** ლიდა პლაზა, ამარანტა, მელა, **ს. ყანჭელის** პეტრუსოვა, ივლიტე, ვალია, **ზ. კვერენჩილაძის** ანტიგონე, **გ. ზემეკიორის** ბლაგოა, ექვთიმე ქათამაძე, მეგლი, **რ. ჩხეიძის** ქოსია მრჩევილი და სხვა. ყველა ეს სახე მ. თუმანიშვილის სპექტაკლებშია შექმნილი. და განა შეიძლება ჩვენი დროის ქართული თეატრის წარმოდგენა მათ გარეშე?

სწორედ სპექტაკლებს მუსიკა და არა მუსიკა მის სპექტაკლებში. ცალკე, მხოლოდ თანხლები მუსიკალური დანართი მას არასოდეს იზიდავდა. მუსიკა — ლედაზრის სამსახურად. უთვალავ ვარიანტებში, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მუსიკით რაღაც მეტად საჭირო იქმნის, თანაც სპექტაკლის უმთავრესი მხატვრული პირობის გათვალისწინებით. მართლაც, განა შეიძლება, რომ სასამართლო, სატირული ეურნალი, საავარაკო წარმოდგენა, ორთაბრძოლა და ა.შ. განსხვავებული ბუნების მუსიკას არ მოთხოვდეს?

ამიტომაც, ყოველი ახალი წარმოდგენის ჩაფიქრებისთანავე, მ. თუმანიშვილის წინაშე ხელახლა წამოიჭრება ხოლმე მუსიკის შინაგანი აუცილებლობის საკითხი, რათა ეს მუსიკა სპექტაკლის ცოცხალი სხეულის განუყოფელი ნაწილი იყოს, ჩაექსოვის მასში, როგორც აუცილებლობა.

თუ გავიხსენებთ მ. თუმანიშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლებს, ადილად დავადგენთ, რომ მუსიკის ძალა მუდამ მიმზიდველი იყო მისთვის. თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების სამი ათეული წლის მანძილზე მას სპექტაკლში მუსიკის ჩართვის უამრავი ხერხისათვის მიუმართავს. მაშინაც, როდესაც საგანგებოდ ამ სპექტაკლისთვის კომპოზიტორს იწვევდა და მაშინაც, როდესაც უკვე არსებულ მუსიკალურ ნაწარმოებზე შერჩევის გზას იადგებოდა. დროთა მანძილზე გარკვეული ტენდენცია გამოიკვეთა — მ. თუმანიშვილისთვის აღარაა საქარისი სპექტაკლის მუსიკალური მხარის საინტერესო და მართებული გადწყვეტა, მისი სურვილია, რომ წარმოდგენა მთლიანად იყოს მუსიკალური. არა მუსიკალური ადგილების მოცულობისა და რაოდენობის გაზრდით, არამედ სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის ისეთი გამართული სტრუქტურით როგორც ეს მუსიკოსის სწევია, ის ისრუფვის სპექტაკლის ყოველი უჯრედის ისეთი სრულყოფით დამუშავებისაკენ, მიზანსცენის ნახატის ისეთი სიზუსტისაკენ, რომელიც დრამატული თეატრის წარმოდგენას მაღალმხატვრული მუსიკალური ნაწარმოების სიხადენს და დასრულებულობას მიაჩნევს.

დღეს ამ საზომით უდგება იგი დრამატულ თეატრში მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ხელოვნების თანაწილობის რთული პრობლემის გადაწყვეტას.

თხილ სპექტაკლები

ხელოვნებას საზოგადოებრივი მიზანი ასულდგმულებს. მხატვრული ნაწარმოები იქმნება იმისთვის, რათა ადამიანები ცხოვრებაზე დააფიქროს, დაანახოს საღიესოდ მნიშვნელოვანი, გარკვეულად განაწიოს მისდამი, ააღვლოს, ამოქმედოს.

ასეთი რწმენით მოვიდა იგი რუსთაველის თეატრში და აქტიურად ჩაება მუშაობაში. თეატრში მისი ცხოვრება არასოდეს ყოფილა მშვიდი, წყნარი და უღრტივნიველი. იმიტომ, რომ ძალიან ბევრი რამის შეცვლა იყო საჭირო

მისი დიდი მიზნის განსახორციელებლად. ეს ხომ არ იყო ის შემთხვევა, როდესაც „წვილები“ „ქობულენი“ გამოეყოფიან და ცალკე, დამოუკიდებლად იწყებენ ახალ ცხოვრებას. ასეთ შემთხვევაში ადრინდელის შეცვლის ძნელად განსახორციელებელი პრობლემა მოხსნილია ხოლმე, აქ კი სწორედ ეს პრობლემა იყო გადასაწყვეტი.

შეველა „შინიდან“ დაიწყო, სექტაკლზე მუშაობის დროს, სარეპეტიციო პროცესში. აქედან დაიწყო ანსამბლის პრინციპების დამკვიდრება. მით უფრო რომ რეპეტიცია მისთვის ყველაფერზე მეტად მომხიბველია. დღესაც შინაგანად მზადყოფი და მუდამ აღვლებული მოდის რეპეტიციაზე, როგორც ლაბორატორიაში, რომელიც უამრავ ახალს, ჭერეთ უცნობს პირდება. მომავალა სექტაკლის ორგანიზმიც ხომ აქ იქმნება თანდათანობით, უჯრედ-უჯრედ. აქ ამოწმებს ის პრაქტიკულად შინ მოფიქრებულს, აქ ელოდება მსახიობისაგან ახალ სტიმულებს, აქ ადგენს ყველა ეპიზოდის არსს, მის ძრავას, მომდევნოსთან დაკავშირების უხილავ ძაფებს, იმ კაბილარებს, რომლებიც ამ მხატვრული ორგანიზმის ყველა ნაწილს დედაზრის სისხლით აავსებს და გააკოცლებს. აქ აყალიბებს სექტაკლის კომპოზიციას და მხატვრულ ფორმას. ძალიან რთულია წარმოდგენის ასე მზადება, ამიტომაც ძალიან ბევრს უჭირს მ. თუმანიშვილთან მუშაობა; ეს იმიტომ, რომ არც თეატრის ასეთი ფანტიკური სიყვარულია ადვილი. არც ეს შეუძლია ყველას. მას კი სწორედ ახალი, უჩვეულო და სახიფათო იზიდავს მუდამ. ამის საბუთია ყველაფერი, რაც მას დაუღვამის და რაც დაუწერია.

მისი წიგნი

1968 წ. შექმნა მ. თუმანიშვილმა, ზენის ფიქრით, თავისი მხატვრულად ყველაზე სრულყოფილი ნაწარმოები,

სექტაკლი „ანტიგონე“, რომელიც ცნობილმა საბჭოთა რეჟისორმა ა. ეფროსმა სვიატოსლავ რიხტერის დაკვრას შეადარა.

თუკი მიაღწევ ასეთ დონეს ხელოვნებაში, გაქვს უფლება, უფრო მეტიც — მოვალე ხარ შენი ცოდნა და პირადი გამოცდილება წინადა მიანდო იმით, ვისაც სცენის ხელოვნება აინტერესებთ. არსებითად, ამ წლებში დაიწყო მან მუშაობა თავის წიგნზე „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, რომელიც 1977 წ. გამოვიდა.

შემოქმედებითი გამოცდილების წინადა ქვეყას, უმკველია, იმანაც შეუწყო ხელი, რომ ხელოვნებაში მ. თუმანიშვილის ცხოვრება, როგორც ზევითაც ითქვა, ორი არხით წარიმართა — რეჟისურა წმიდა სახით (თეატრში) და პედაგოგია (მსახიობის ოსტატობა და რეჟისურა თეატრალურ ინსტიტუტში). ვინაიდან ეს ორივე მიზანი საბოლოოდ მაინც სცენის ხელოვნებაში ერთიანდება, შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ერთმანეთს ავსებენ და ამდიდრებენ. სწორედ ეს ორარხოვნება აიძულებს პედაგოგ მ. თუმანიშვილს რეჟისორის გამოცდილება გადასცეს ახალგაზრდობას, ვაენოს მას ის კანონები, რომელთა გარეშეც ხელოვნების ეს სახეობა არ არსებობს. მით უფრო, რომ მ. თუმანიშვილი მუდამ იყო დაინტერესებული მსახიობის ხელოვნების ფუძისეული კანონების შესწავლით. ამიტომაც ინსტიტუტში მუშაობა არასდროს არ ყოფილა მისთვის სათეატრო მოღვაწეობის დანამტი, მისთვის ესაა სათეატრო მოღვაწეობის ერთ-ერთი, მეტად სერიოზული, რთული და წარმტაკი სახეობა.

მისი წიგნიც ამის დასტურია. საკამარისია თვალს გადაავლო ამ წიგნის სარჩევს, რომ გაცივდ — თურმე რამდენი რაბის ცოდნა და შეძლებაა საჭირო იმისათვის, რომ რეჟისორმა პირველ რეპეტიციაზე შესვლის უფლება მოიპოვოს (სანამ რეპეტიცია დაიწყება) და რომ დაიწყება.

სცენა რუსთაველის თეატრის სექტაკლიდან „ანტიგონე“. კრონტი — ს. ზაქარაიძე, ანტიგონე — ს. ჰაუერლი





სკენა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნოს სპექტაკლიდან „საქმე“. ვარაიანი — მ. ჭინორია, ტარელკინი — ზ. ყიფშიძე.

შემდეგ? ამის პასუხს, ალბათ, მ. თუმანიშვილის მომდევნო წიგნში ამოვიკითხავთ.

შემოქმედის ცხოვრებაში დგება ხოლმე დრო, როდესაც ნაფიქრი და განცდილი იმ ზომითაა დაგროვილი, მხოლოდ სპექტაკლებით ვერ გამოავლენ. მით უფრო, რომ ყველა სურვილი სპექტაკლში ვერ ხორციელდება. ასეთ დროს იგი იწყებს წერას. მ. თუმანიშვილიც წერს. მამასადამე, ფიქრობს იმაზე, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანად მიიჩნია, რაც აწუხებს, აღელვებს... ის ხომ თეატრით ცოცხლობს... მაშინაც, როცა ირჩევს პიესას, როცა სარეპერტიციო დაბაზში შედის, როცა საღამოს მორიგ სპექტაკლს ესწრება, რათა დასასრულ მსახიობებთან ერთად განიხილოს მისი ღირსება-ნაკლოვანებანი, როცა გვიან ღამით შინ ბრუნდება და მომავალი წიგნის ახალ ფურცელს თხზავს...

სასკენო ხელოვნების სამყაროში არსებობის ეს უწყვეტობა მის შემოქმედებით წარმოსახვას და ზღვრებებსა მუდმივ ტრეზაჟში ამყოფებს. მისი მზარდი ოსტატობის საფუძველიც აქაა — იზრდება იმ ამოცანათა სირთულე, რომლებსაც ის თვითონ აყენებს საქუთარო თავის წინაშე და ცდილობს გადაჭრას იმ თეატრის სცენაზე თვითონ რომ შექმნას.

მისი თეატრი

1978 წ. 14 იანვარს, ქართული თეატრის დღეს, საქართველოს კიდევ ერთი თეატრი შეემატა — კინოსტუდიის „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნო.

ახალი კოლექტივის ძირითად ბირთვს შეადგენს საქართველოს რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულ მსახიობთა ღრეცისორთა ჯგუფი (რესპ. სახალხო არტისტ, პროფ. მ. თუმანიშვილის კლასი). მათ ინსტიტუტი 1974-75 წ.წ დაამთავრეს მეტად გაზაფხურული სპექტაკლით. ეს იყო ა. ფადეევის რომანის მიხედვით შექმნილი ლიტერატურული კომპოზიცია სახელწოდებით „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“. თავისი ელერადობით ის გასცდა სასწავლო წარმოდგენის ფარგლებს, მოგვლენა იქცა იმ სეზონის ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში და ღირსეულად მოიპოვა მაღალი ჯილდო — საქართველოს ლენინური კომპაგმიის სახელმწიფო პრემია.

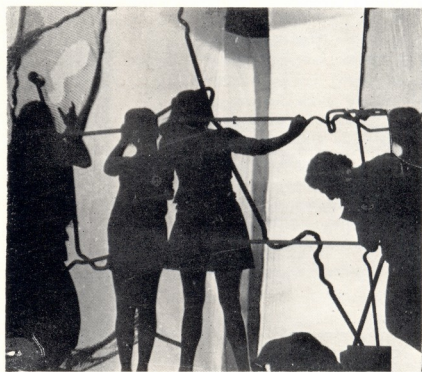
ამ ახალგაზრდული სპექტაკლის წარმატება შემთხვევითი არ იყო. ის კანონზომიერად გამომდინარეობდა მრავალი წინაპირობიდან. მათ შორის უმთავრესი იყო ის ექსპერიმენტი, რომელიც მ. თუმანიშვილმა ჯერ კიდევ 1967 წ. დაიწყო — როცა გაერთიანა სამსახიობო და სარეცისორთა ჯგუფები, რათა მომავალი მსახიობები და რეცისორები ერთად დაუფლებოდნენ სათეატრო ხელოვნების ყველაზე დიდ საიდუმლოს — სიცოცხლის უწყვეტ პრაქტიკის შექმნას სცენაზე.

ექსპერიმენტული ჯგუფების მიერ ინსტიტუტის სცენაზე წარმოდგენილი იყო შემდეგი სპექტაკლები: ელუარლო დე-ფილიპის „ნეაპოლი — მილიონერთა ქალაქი“, ა. ჩეხოვის „თოლია“, შ. დადიანის „გუშინდელი“, პ. მერიმეს „შემთხვევითობა“, ა. ჩაიხის „ხილი“, დ. კლიაშვილის „მსხვერპლი“, ფედერიკო გარსია ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“, მ. ფერმოს „კარგებს აჯახუნებენ“, ა. ფადეევის მიხედვით „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“

ანსამბლურობის პრინციპებზე აგებული ეს ახალგაზრდული სპექტაკლები, არსებობდა, მ. თუმანიშვილის თეატრი იყო, მისი შემოქმედებით მრწამსის დამამკვიდრებელი თეატრი თეატრალურ ინსტიტუტში. ეს კოლექტივი მიიჩნევს საქართველოს კინემატოგრაფისტებმა კინოსმსახიობთა მომავალი თეატრის სასურველ ბირთვად.

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ტერიტორიაზე არსებული ერთი ნაგებობა თეატრად მათთვის გადაკეთდა.

ახალი თეატრის ცხოვრება დაიწყო ლ. ჭელიძის სცენარის საფუძველზე განხორციელებული სპექტაკლით „ესმერალდა“. ეს ნაწარმოები ამყვინდებს აზრს იმის შესახებ, რომ ადამიანები მაღალხელოვნობივ კატეგორიებში უნდა ცხოვრობდნენ და ამით უნდა იყვნენ შეკავშირებულნი. გაერთიანებული უნდა იყვნენ საზოგადოებრივად მსასიეთო საქმიანობით, სამშობლოს სიყვარულით, შრომის სიყვარულით, როგორც არ უნდა იყოს იგი. თუ ცხოვრების გზას ასე გაივლი, მის დასასრულსაც, სიბერე



შიაც ძლიერი ხარ შინაგანად იმდენად, რომ ახალგაზრდა-ზე, მომავლის ადამიანზე შეგიძლია ზემოქმედება მოახდინო.

ეს საპეტაკო იმის საბუთია, რომ მ. თუმანიშვილს ამჯერადაც იტაცებს ხასიათების სიღრმეი წვდომა, აღნიშნა შორის რთული კავშირების ამოხსნა და მაყურებლის ყურადღების ამ გზით დაპყრობა. პერსონაჟთა სცენური ცხოვრების ფსიქოლოგიური ნახაზი იმდენად ნათელია და დახვეწილი, რომ ყოველი მთავანის შინაგან-ყაროში მომხდარი უფაქრესი სულიერი ძვრა იკითხება.

ამ საპეტაკოში მ. თუმანიშვილმა კინობროეცტია გამოიყენა. ეს იმას ნიშნავს, რომ მაყურებლისათვისაც და მსახიობისათვისაც განსაზღვრულია სცენური ცხოვრების გარკვეული ხერხი. როგორც ყოველთვის, ის ამჯერადაც მხატვრობაში ჩანს ძალიან ნათლად (მხატვარი თ. გერინე). სცენაზე მეფობს თეთრი ფერი — ეკრანის ფერი. თეთრი და შავი — ჩვენ ცნობიერებაში უკვე ტრადიციულად დამკვიდრებული კინოს ფერები. ყველა შტრიხი კინემატოგრაფიულად მკვეთრია და სადა. ამ საპეტაკოში საერთოდ ყველაფერი კინემატოგრაფიულია თავისი ბუნებით. მაგრამ მოქმედების მსვლელობის დროს ამ სამყაროში პერიოდულად იჭრება ხმაურიანი ინტერმედების ღია, შეგნებულად ხაზგასმული თეატრალიზაცია.

„ესმერალდას“ მოჰყვა რამდენიმე სტუდენტური, ადრე ინსტიტუტში განხორციელებული საპეტაკოს აღდგენა ნაწილობრივ შეცვლილი შემადგენლობით, ვინაიდან ზოგიერთ როლზე დაინიშნა უფროსი კინომსახიობი. ეს საპეტაკოებია: „სისხლიანი ქორწილი“, „კარებს აჯახუნებენ“, „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“. მ. თუმანიშვილს მიაჩნია, რომ ერთი შემოქმედებითი მრწამსით გაერთიანებული სხვადასხვა თაობის მსახიობები უფროდ გაამდიდრებენ ერთმანეთს. ახალგაზრდები უკვე შევიდნენ ასეთ შემოქმედებით კავშირში ერ. მანგალაძესთან, კ. დღუშ-

ვილთან, დ. წეროძესთან, თ. კობერიძესთან, ივ. საყვარელიძესთან და ა. შ. ელოდებთან ს. თაყაიშვილს, ლ. აბაშიძეს, ს. ჭიაურულს, ყველა საინტერესო შემოქმედს.

უკვე დაიდგა ორი რეჟისორის სადიპლომო საპეტაკო — ნ. ბაგრატიონმა დადგა მ. მრველოშვილის „წამები დედოფლისა“ (იაკობ ცურაბეველის მიხედვით), ც. ნაკაშიძემ კი — ლ. თაბუკაშვილის „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“.

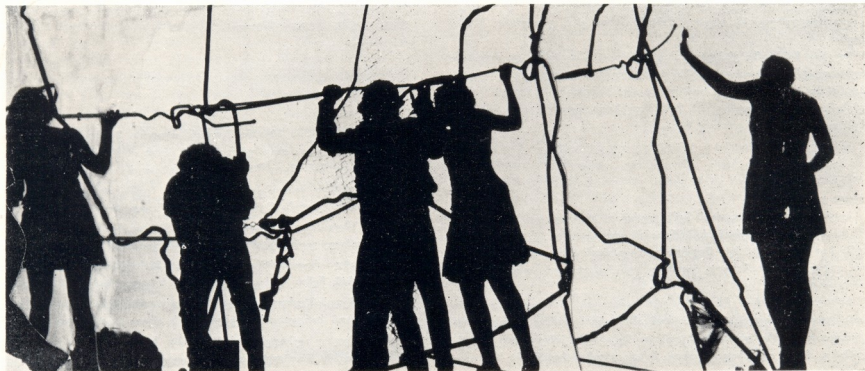
მომდევნო სეზონში მ. თუმანიშვილმა ა. სუხოვო-კობილინის „საქმე“ დადგა — შესანიშნავი საპეტაკო, რომელიც ნათესაობს, თუ როგორ იზრდება ახალგაზრდა კოლექტივი, როგორ თამამად ეკიდება რთულ თეატრალურ ფორმებს. უახლოეს მომავალში მაყურებელი იხილავს მოლიერის „დონ ეუანსა“ და თ. ჭილაძის პიესის „როლი დამწყები მსახიობი გვგონასათვის“.

კოლექტივი მტკიცე რეჟიმით ცხოვრობს. მისი მიზანია შეუპოვარი ბრძოლა ჯერეთ მოუპოვებელისთვის და მოპოვებულის შენარჩუნება. სისტემატური ვარჯიში მზარდი სირთულის შემოქმედებითი ამოცანების დასაძლევად. დაუღალავი ძიება თანამედროვე თემაზე დაწერილი ნაწარმოებისა, უპირატესად მაინც იმ პრობლემებზე, ახალგაზრდობას რომ აწუხებს. მოლოდინი კინოსცენარებისა, რომლებიც ეკრანზე გასვლამდე ამ უჩვეულო საცდელ ლაბორატორიას გაივლიან...

უამრავი სურვილი, საიდუმლო ოცნება, ყველას თავისებური ოღონდ უფოოდ მთავარ არხში მიმდინარე—თეატრისა და კინოს ერთობლივ, მწვეველ თანდართულ პრობლემათა არხში, რომლებიც გადაწყვეტას მოითხოვენ.

რითაა ამისათვის შეიარაღებული ეს კოლექტივი? იმის გულწრფელი რწმენით, რომ ანსამბლის თეატრის პრინციპები ურყევია. რომ საუკეთესო თეატრი ესაა თეატრი,

სცენა თეატრალური ინსტიტუტის საპეტაკოლიდან „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“.



სადაც მაღალი დონის რეჟისურის სპექტაკლში მსახიობი მეფობს.

შეიარაღებულია ადამიანისადმი სიყვარულით. იმის რწმენით, რომ ამოუნურავია, უღვრია ის სულიერი ძალა, რომელიც აქვს ადამიანს სიეთისათვის ბრძოლაში.

ამის საბუთია ამ კოლექტივის ყოველდღიური ცხოვრება. ამის დასტურია მისი ხელმძღვანელის პასუხები ჩვენს შეკითხვებზე:

ოცდაათი წელია, რაც თქვენ ქართულ თეატრში მოღვაწეობთ, უპირატესად, რუსთაველის თეატრში. სამი წლის უკან კი შექმენით ახალი თეატრი. რისთვის?

მ. თუმანიშვილი: მე ხომ წავიდი რუსთაველის თეატრიდან. ეს არ იყო ადვილი. არ შეიძლება ადვილი იყოს იმ კოლექტივის მიტოვება,

ნებიც ჰირდება. იქნებ, უკვლას არა, მაგრამ ზოგიერთს ხომ ჰქონდა ადამიანები რატომაც ხომ დაღიან თეატრში?

რატომ უწოდებთ თქვენს თეატრს „თეატრალური წესკულსონო“?

მ. თუმანიშვილი: სახელსონო — ესაა ადვილი, სადაც მუშაობენ, ცდიან, ამოწმებენ, სადაც აღამიანები იკრებიან იმისათვის, რომ ერთად იყვნენ, რაღაცას შეეცადონ, იქნებ, დამარცხდნენ, მაგრამ მაინც კიდევ შეეცადონ. სახელსონოში, ჩვეულებრივ, არის ხოლმე ოსტატი და შეგირდები (ამ სიტყვების საუკეთესო მნიშვნელობით), რომლებსაც სწამთ მისი. სათეატრო საქმიანობისათვის ასეთი სახელწოდება საერთოდ არაა ახალი. დიდი ხნის თვის თეატრს უწოდებდა ოსტელიესი“; რაც სახელსონის ნიშნავს. ამგვარი რამ ქართული თეატრის წარსულშიც ყოფილა. სახელსონო — ესაა სკოლა, სადაც სწავლობენ ახალგაზრდები და ხანმოშუსულებიც. თუ ჩვენ სახელსონოში სანახევრედ აღარ მოდიხარ, არ გქონია იქ საქმე. სახედნიეროდ, ჩვენს ახ-



მიხეილ თუმანიშვილი რეჟისორიაზე

რომელთანაც ცხოვრებისა და შემოქმედების ოცდასამი წელი გაიყვანა. წავიდი იმიტომ, რომ დაირღვა ჩვენი თაობის ადრინდელი ერთობლიობა, ჩვენი შემოქმედებითი გზები გაიყარა.

ჩემი ძველი მოწაფეები თეატრში დატოვე და ახლების აღზრდას შევედევით.

მე მუდამ მადლებდა პრობლემა ერთმორწმუნე კოლექტივისა, სადაც უკვლა ერთობლივი შემოქმედებითი ინტერესებითა და საზრუნავით სულდგმულობს. დღესაც მიმანია, რომ ესაა უშეპირებელი პრობლემა.

წლების მანძილზე ვზრდიდი ახალგაზრდა მსახიობებსა და რეჟისორებს თეატრალურ ინსტიტუტში. აქ აღმოცენდა კოლექტივი, რომელიც ერთი სკოლა გაიარა, რომელსაც აქვს საერთო პოზიცია ხელოვნებაში და სურს იცხოვროს შემოქმედებითი რეჟიმითა და პრინციპებით, თითონ რომ გამოიმუშავა.

ეს კოლექტივი არავისთან საპაექროდ არ შექმნილა — მის საკუთარი სიტყვა აქვს სათქმელი ცხოვრებაზე. რამდენად მოხერხდა ეს, ძნელი სათქმელია. ჯერ გავსია ვართ. ვნახობ, რას მოგვიტანს ზეადინდელი დღე.

ზედნიერ ვარ იმით, რომ ჩემს გვერდით ცვლავად დგანან ახალგაზრდა რეჟისორები. ერთმორწმუნეთა ამ კოლექტივზე ზრუნვა მომავალში მათ გადაეცემა. მათ შეუძლიათ ტვირთონ ასეთი ამოცანა, თუკი არა დაკარგვან ერთმანეთს, როგორც ეს ჩემ თაობას დაემართა. ეს არაა ცოტა!

რისთვის შექმენით ჩვენი თეატრი? იმისთვის, რომ ავსახობ ჩვენი სინამდვილე. უკველი ხელგაყანი ხომ ამას თავისებურად აკეთებს, საკუთარი ოცნებისა და შემოქმედებითი შესაძლებლობებისაგან გამომდინარე. ასეთი თეატრიც საჭიროა, საზოგადოებას ჩვენნაირი ხელოვა-

აღგაზრდობსა და გამოცდილ კონომსახიობებს კარგი მეგობრობა აქვთ და უკვლა მუშაობს. ამას გარდა, სახელსონო — პატარა თეატრია. პატარა თეატრში უფრო ინტიმური, უფრო შინაურული გარემოა. ასეთ თეატრში მსახიობს ახლო ხედვად, მსგავსად კინოსი. ხოლო რაც უფრო ახლო ხარ მსახიობთან, მით უფრო მღიერია შობაბეჭდილება. რა თქმა უნდა, თუ ეს კარგი მსახიობია. თუ მსახიობი არაა კარგი, რაც შეიძლება უნდა დაშორი ის მყურებულს. დიდ მოედანზე უნდა გაუშვა, სტადიონზე — იქ შესძლოა, არც გამოჩნდეს მისი უვარებისობა.

როგორ წარმოგიდგენია ხატოვანება დღევანდელ თეატრში?

მ. თუმანიშვილი: 70-იანი წლების თეატრს შეიძლება რეჟისურის თეატრი ვუწოდოთ. ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ მხრივ დიდი ნაბიჯია გადადგმული წინ. შეიერაზოდის დადგმები მე არ მახსოვს, მაგრამ ჩვენი საუკუნის მიმდინარე ათწლეულმა ჩვენს პროფესიას უამრავი მტკიცებელი საშუალება შესძინა. ჩვენ, საერთოდ, სულ სხვანაირად ვუწერებთ ახლა რეჟისურას. რეჟისორის პროფესიამ, ბოლოს და ბოლოს, მოიპოვა უფლება, რომ ის შემოქმედებით პროფესიად იყოს მიჩნეული. ახლა რეჟისორი აღარ „კვდება“ მსახიობში და ეს ძალიან კარგია. მაგრამ, ჩემის ფიქრით, მსახიობში სიყველღზე უარის თქმამ მისი შემოქმედების ერთგვარი დაორგუნვა გამოიწვია. პირადად მე შეგიძლება, რომ სარეჟისორო ხელოვნების ასეთი პროგრესის შედეგად მიუღწევიდალ აღმოცენდა საშხახიობო ხელოვნების ახალი, მეტად მნიშვნელოვანი პრობლემები. ეს ტრადიციები ჩემი აზრით, ერთგვა-

რად სახელდაოთა. ამიტომ მიმანია, რა თქმა უნდა, ზედმეტი პანიკის გარეშე, მაგრამ მაინც საჭიროა განგაშის ნიშანი.

და მეორე, მეტად მნიშვნელოვანი: რევისორული მეტაფორების თეატრს ყველა არ უნდა ექოდებოდეს. ყოველ შემთხვევაში მოდის მიმდევრები მაინც, ვინაიდან ისინი ვერ შეიძარბებენ სარევისორო ხელოვნების სირთულეთა ბუნებას. მათ არა აქვთ ამის ნიჭი. რევისორი ხომ საგანგებო ნიჭით დაჯილდოებული ხელოვანია.

ამასთან დაკავშირებით მინდა ვთქვა, რომ ჩემს აზრით, კრიტიკულ ვალდებულთა თავის ძირითადი ყურადღება რევისორული სცენოგრაფიიდან მსახიობის შემოქმედებაზე გადაიტანოს. განიხილოს მსახიობთა მიღწევა-მიუღწევლობა ისე ღრმად და ისე დაწვრილებით, როგორც ეს ადრე ხდებოდა ხოლმე. დღეს მსახიობთა თეორეტიკოსთა ყურადღების მიღმა არიან. საჭიროა მეტი ყურადღება მიექცეს მსახიობის ხელოვნებას. ჩემს ფიქრით, კრიტიკოსები დაიბნენ ახალ სიტუაციაში და არ სურთ აღიარონ, რომ მათ სცენოში ყველაფერი რიგზე არ არის. აღარავის სურს რევენუების წერა, ყველა თეატრის ისტორიითა დაკავებული.

მიმანია, რომ საქიროა გავრცეეთ ბ. ბრეხტის გენიალური აღმოჩენის არსს: ის კი სრულიად არ ვარაუდობდა მსახიობო ხელოვნების დონის დაქვეითებას (გავიხსენოთ თუნდაც ვაიკელი, შალი, ბუში), პირიქით, უმაღლეს ოსტატობას მოითხოვდა. თუ თეატრის თეორიასა და პრაქტიკაში ბრეხტი — ანშტაინია, იმასაც ნუ დავივიწყებთ, რომ არსებობს კიდევ ნიუტონის კლასიკური ფიზიკაც, რომელსაც გვერდს ვერავინ აუღლის. არც არავის უცდია მისი უარყოფა.

ჩვენ უნდა ვაპყვიდრებდეთ მაღალ, ღრმად შენარჩუნებულ, სულისშემძვრელ ხელოვნებას. უნდა შევადგინოთ ყველას, რომ პროფესიონალი მსახიობების გარეშე გადაღებული ფილმი სულაც არ უღირს ცუდი მსახიობების მიერ განმორცილებულ სპექტაკლს. თეატრის სული ხომ მაინც სცენური არსებობის ნამდვილობაა, ნამდვილობა სცენური ბრძოლებისა, რომლებიც მიმდინარეობს სხვადასხვახელოვნებას მსახიობებს შორის, და არა მხოლოდ რევისორული გადაწყვეტა სპექტაკლისა, რაგინდ ნიჭიერადაც არ უნდა იყოს იგი დამუშავებული. სამწუხაროდ, ზჭირად მსახიობი მოვაკვირებს ქუჩებულს, რომელსაც ავსებს რევისორი. ამ გზით ხომ თანდათან შეიძლება გარდონ კრეკის ზემარონეტის შესახებ ოცნება განგაზობიკეთლოთ!

აუცილებელია, რომ მსახიობის ხელოვნება თეატრის კერადაც ვაქციოთ. ეს ხელოვნება უნდა გახდეს უშუალო, გრძობათა ბრძმედში გატარებული, ვარდასების გზით ამაღლებულ ხელოვნების ღრმად. მსახიობები კი სახლაც მიიქიარან. ჩვენნი ვალა მივებმართ მათ სიმშვიდის მოპოვებაში. მხოლოდ მაშინ დაიბადებინ თეატრის რიტორები.

როგორ წარმოვიდგენიათ რევისორის თეატრის წიაღში აღმოცენებულ სამსახიობო ხელოვნება?

მ. თუმანიშვილი: როგორც ორკესტრი, რომელიც შედგება შესანიშნავი პროფესიონალი მუსიკოსებისაგან, ნიჭიერი დირიჟორი რომ ხელმძღვანელობს. მე მომხრე ვარ ბრწყინვალე რევისორული თეატრისა, კაშაშა მეტაფორული თეატრისადმი ფრანკისა, რომელსაც განახორციელებდ ისეთი ოსტატები, სცენაზე ადამიანის სულისა და სხულის სიყოცხლის შემქნა რომ შეუძლიათ — სცენის გარდასახვის ოსტატები, მაყურებლის სულის შეჭრის ძალის მქონენი.

მე წინააღმდეგ ვარ ისეთი აქტივობის კოლექტივებისა, რომლებიც მსგავსად მოყვართა სასტრალო ანსამბლებისა, ერთმანეთს მგვანან იმით, რომ არც ერთს არა აქვს ხმა, ვერ მღერის, ვერ მოძრაობს, ვერ ფლობს მუსიკისა და სიმღერის საიდუმლოს, კოლექტივებისა, რომლებსაც ერთმანეთისაგან ახსავებს მხოლოდ სახელწოდება.

რევისორის ამოცანაა — მოეხმაროს მსახიობს გამაოგანდის თავისი შესაძლებლობანი. ჩვენის ფიქრით, გამაოგანდის ერთეულების გარდა, ბუნებით ძალიან ნიჭიერი ჩვენი მსახიობები დღეს იმის ნახევარსაც ვერ ავლენენ, რაც შეუძლიათ. ესაა მოვარა.

რომელი პრობლემა მიგანინათ საღლისოდ თქვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვან პრობლემა?

მ. თუმანიშვილი: პროფესიონალი მსახიობებისა და რევისორების აღზრდა. ისეთი სპექტაკლის დაღმა, რომელზეც მაყურებელი მსახიობთა სანახავად მოვა. კარგი რევისორული თეატრი — ახეთი თეატრია.

ოპერა „მედიუმი“ თბილისში

მირა ფიჩხაძე

ამერიკაში ოპერა შედარებით ახალგაზრდაა. შესამჩნევ კვლი მის ფორმირებასა და განვითარებაში დღევანდელი გამოჩინდობა კომპოზიტორმა მენდელსონმა, რომლის საუკეთესო ნაწარმოებები — მუსიკალური დრამა „კოსტელი“, მუსიკალური ტრაგედია „მედიუმი“, კომიკური ოპერა „ტელფონი“ იდგმება მსოფლიოს ცნობილ თეატრებში.

წარმოშობით იტალიელი ჯან კარლო მენოტი უკვე დიდი ხანია შეერთებულ შტატებში ცხოვრობს. ნიჭიერი რევისორი, დრამატურგი, თითქმის ყველა თავისი ოპერის თეატრათა ავტორი, მენოტი კარგად იცნობს ლაბრალურ ხელოვნების კანონებს, ახლებურად იაზრებს ოპერის ტრადიციულ ენარს. თავის ნაწარმოებებში იგი ასახავს აქტუალურ, ცხოვრებისეულ მოვლენებს, აყენებს მწვევე სოციალურ პრობლემებს. მისი ოპერების თემები ყოველთვის სანატრესოდ და საჭიროებოტოა, იტალიის მსმენელს ღრმა ფსიქოლოგიზმითა და დამატული კონფლიქტურობით.

მენოტი სადა, გასაგები, ბუნებრივი და მისაწვდომი მუსიკის მომხრეა. ვიდრე ამ ჰუმანიტარულად დარწმუნდებდა მან რთული შემოქმედებითი ძიებების გზა ვანგლო, გატაცებულ იყო მოღუერი სისტემებით, ულტრაანამული ორვე მიმართულებებით. რამდენიმე წლის წინ, ახალი ოპერის „ტამუ, ტამუ“ („სტუმრები“) დადგამასთან დაკავშირებით, რომელშიც გად-

მოკმეულია ერთი ინდონეზიური ოჯახის ტრაგედული ბედი, მენოტიმ განაცხადა:

„მე გადავწყვიტე ამიერიდან მხოლოდ მელოდიური და ვასაგები მუსიკა ვწერო. სრულიად არ მეშინია, რომ პრიმიტიულობას დამწამებენ. მე არ ვთვლი, რომ სირთულე თავისთავად ღირსებაა. ვფიქრობ, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია რთული აზრები სადა ენით გამოხატო“.

იგი აღიარებს, რომ იტალიელებთან ერთად, მისი შემოქმედებითი სტილის ფორმირებაზე, გავლენა იქონია მუსორგსკიმ. ეს აშკარად იგრძნობა „მედიუმშიც“, ოპერის ფსიქოლოგიურ ეპიზოდებში, განსაკუთრებით კი რეჩიტატივებში.

მენოტის ოპერები უაღრესად სცენური, თეატრალურია, ისინი შემსრულებლისგან მოითხოვს აქტიურულ ოსტატობას, ექსტის გამომსახველობასა და პლასტიკურობას, მუსიკისა და ტექსტის შერწყმის ხელოვნების დაფუძვლას. ამავე დროს, კომპოზიტორი უპირატესობას ანიჭებს სიმღერას, ვოკალს, რომლითაც განსაკუთრებული სიფაქიზით ვადმოსცემს რთულ სულიერ განცდებს. შემთხვევითი არ არის, რომ მენოტი ორგანიზატორია ცნობილი საერთაშორისო ფესტივალისა, სახელწოდებით „ორი სამყაროს ფესტივალი“, რომელიც მის შობილიერ ქალაქ სპოლეტოში ტარდება, მასში ევროპისა და ამერიკის გამოჩენილი მომღერლები იღებენ მონაწილეობას.

მენოტის ოპერა „მედიუმის“ წარმოდგენა თბილისში ვასული წლის მუსიკალური სეზონის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა. ეს ოპერა, თეატრ „მეგობრობის“ მოწვევით ჩამოიტანა ჩვენთან ლენინგრადის მცირე

თეატრის ოპერისა და ბალეტის კამერულმა ჯგუფმა, რომელიც უკვე შეიდი წელია არსებობს. ჯგუფი ახალგაზრდა ენოლზისატებისგან შედგება — ისინი ეძებენ ახალ, გაუქვალავ გზებს, მიმართავენ ნაკლებად ცნობილ სოპერო და საბალეტო რეპერტუარს. მათი მიზანია დაუბრუნონ მსმენელსა და მაყურებელს დაუმსახურებლად მივიწყებული ნაწარმოებები, ძირითადად კამერული მეგვიდრეობა. ამგვარი ტენდენცია დღეს კვლავ თეატრში შეიმჩნევა, რაც პატარ-პატარა კოლექტივებს ბადებს. თანამედროვე მსმენელი ინტერესით ესწრება ამ სპექტაკლებს.

ლენინგრადელებმა საბჭოთა კავშირში პირველად განახორციელეს „მედიუმის“ დადგმა. პრემიერაზე ფილადელფიიდან ჩამოფრინდა კომპოზიტორი მენოტი, რომელმაც იგი ვალად შეფასება მისცა ამ სპექტაკლს და მალე ერთ საუკეთესო დადგმად აღიარა.

თბილისში ეს სპექტაკლი დაიდგა ა. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლის სცენაზე. ეს პატარა სცენა შემთხვევით არ იქნა ამორჩეული. „მედიუმი“ კამერული ოპერაა, რომლის მწვავე ფსიქოლოგიური სიუჟეტი ჩასმულია ერთი ამერიკული ოჯახის ოთახის ინტერიერში. მასში თამაშდება რამდენიმე ადამიანის სულიერი დრამა.

ექვსი პერსონაჟი და მცირერიცხოვანი ორკესტრი, რომელიც შორს, სცენის მიღმა ზის, ასახვენ თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოების ერთ-ერთი სოციალური ფენის ცხოვრებას.

მადამ ფლორა, ქალი — მედიუმი სპირიტუზმის სეანსებს ატარებს და ოჯახს ამით არჩენს. იგი მკვდარი ბავშვების სულებს იხმობს. ამ



სცენა სპექტაკლიდან
„მედიუმი“

საშინელი ბოროტების მსხვერპლნი ხდებიან არა მარტო საბრალო მშობლები, არამედ ფლორას ოჯახის წევრები — ქალიშვილი მონია და ყრუ-მუჩვი მსახური ტობი, თვით ფლორაც რომელსაც ბავრობს შიში, დევნის მოჩვენებები, სამუდამოდ ჰკარავს სულიერ სიმშვიდეს.

...ნელ, უფანჯრო ოთახში აქა-იქ, უაზროდ განუვლია წიგნები. შუაში დღას მრავალი მავალი, რომელზეც ყოველ საღამოს თამაშდება სპირიტისმის სენსაციები. ეს მაღალ ფლორას სამფლობელოა და ამიტომაც ასე ბუნებრივი-მის გამოჩენა და ცხოვრება ასეთ მდგომარეობაში. ოთახში წელი, მძიმე ნახევრით შემოდის ქალი — მედიუმი, მაღალი, ხმელი თავიდან ფეხებამდე შვევში ჩაქმული, ახეჩილი თმებით, თითქოს ცბიერი ძვრავი. თავიდანვე გაძნობ მის სიკვებს, დაუდღღობად რომ ამსხრევს და ანადგურებს ყველაფერს, რაც კი გაზაზე ხვდება.

მგვრამ, უეცრად სულ რამდენიმე წამით წყვილადში შემოიჭრება მზის სხივი — ნახი, ჰაეროვანი, ქერათმიანი გოგო და სახეგაბრწყინებული ტობი — ნდობით რომ ეკრობიან ერთმანეთს.

კონტრასტი მუსიკალური და სცენური ხაზგასმულია და გამოკვეთილი განათებით, რომელსაც ამ სპექტაკლში რიგი აზრობრივი დატვირთვა აქვს. ვანათება სხვა კომპონენტებთან ერთად ემსახურება ძირითადი იდეის გამოხატვასა და გამოვლენას. სპექტაკლში დამყარებულია კონტრასტი მუსიკალურ დრამას, სცენურ მოქმედებასა და განათებას შორის. განათებული ოსტატურად წარმართავს თავის საკმაოდ რთულ როლს. იგი აძლიერებს კონტრასტს ბოროტებასა და სიყუთეს შორის, მედიუმის გარემოცვასა და პოეტურ ოცნებათა სამყაროს შორის.

იგივე ამოცანას ისახავენ მიზნად მხატვრები კ. პრისი და ე. ოკუნევი. მათ მიერ შექმნილი დეკორაციები, კოსტუმები, რეკვიზიტი ერწყმის მოქმედებას, მონაწილეებს დსიქოლოგიურ დრამაში, ხელს უწყობს სიტუაციების დამაბებს. სპექტაკლის მსვლელობის დროს თავის ფუნქციას ასრულებს, მრავალმხრივად თამაშდება მხატვრული გაფორმების თვითონეულ დეტალ.

ემოციური განცდების მაქსიმალური დაძაბვა და სცენური ეფექტების მინიმუმი — ასეთია მხატვრების და რეჟისორის შემოქმედებითი ამოცანა, რასაც ისინი ჩინებულად ახორციელებენ კლდეც.

კომპოზიტორი მენოტი, რომელიც ამავე დროს ჩინებული რეჟისორიცაა, იშვიათად ანდობს სხვას თავისი ოპერების დადგმას. თითქმის ყოველთვის ჩადის იმ ქვეყანაში. სადაც იღებება მისი ნაწარმოებები. შარშან, როცა

იგი ლენინგრაფში ჩამოვიდა და ნახა ახალგაზრდა რეჟისორის ა. პეტროვის სპექტაკლი, განუხარებელი იყო, რადგან დაწმუნდა, რომ ლენინგრაფელებმა მკვეთრად და ზუსტად განასახიერეს მისი ჩანაფიქრი.

ა. პეტროვის ნაშუაგვარი ზედმიწევნით შეწყნია და გამომსახველი. მას დეტალურად შეუსწავლია მუსიკალური პარტიტურა, კარგად ერკვევა მუსიკალური თეატრის სპეციფიკაში, აზროვნებს თანამედროვე, როგორც ჩანს, რეჟისორი დიდ ანგარიშს უწყებს მსახიობის ავტორიტეტს და საშუალებას აძლევს მას მაქსიმალურად გამოავლინოს თავისი შესაძლებლობანი. პეტროვის მიზანია საოპერო სცენაზე გამოიყვანოს ისეთი მომღერალი, რომელიც ვოკალისტიცაა და დრამატული მსახიობიც. მან იცის, რომ სხვაგვარი იგი ვერ განასახიერებს თანამედროვე საოპერო რეპერტუარს.

მსახიობებიც მოპყვებიან მას — არა მარტო გამომსხველად მღერიან, არამედ ჩინებულადც თამაშობენ. „მედლიუმში“ მაღალ შედეგებს მიაღწია აქტიორულმა ანსამბლმა. ექვსი მსახიობი სპექტაკლში მონაწილეობს მთელი დატვირთვით, უკომპრომისოდ. ისინი უერთმანეთოდ არ არიან ერთმანეთს, მაშინაც კი, როცა უშულოდ არ არიან ჩართულნი მოქმედებაში.

ნამდვილი დრამატული ნიჭით არის დაჯილდებული მომღერალი ნ. რომანოვა (ქალი — მედიუმი). მას ეფუძვება „გარეგნობა, ხმა, დიქცია, აქტიორული ქცევები — ხელს უწყობს უაღრესად ვეგეტიო, შთამბეჭდავი სახის შესაქმნელად. თავისი გვირის რთულ სისხლის იგი ხსნის თანდათან, ძერწავს როლს ლაკონური, სხარტი შტრიხებით. მისი სიმღერა, როგორც გამოვლილ ვოკალურ ნომრებში, ისე ფსიქოლოგიურად დაძაბულ რეჩიტატივებში უაღრესად ექსპრესიულია, ნ. რომანოვა ქმნის მასშტაბურ, განზოგადებულ სახეს, რომელიც არა მარტო განსახიერება ბოროტებისა, არამედ მისი მსხვერპლებიც არის. ფინალში იგი ტრაგიკული გზებით გადმოსცემს ქალი — მედიუმის წრეგადასულ განცდებს, რითაც თანაგრძობასაც კი იწვევს. ამით ნ. რომანოვს მიერ შექმნილი სახე სოციალურ ელერადობას აღწევს.

მაღალ ფლორას სრული ანტიპოზია მისი ქალიშვილი მონია. ამ როლის შემსრულებელ ტ. დომნიკოვა ქმნის ნახ, თბილ, ლირიკულ სახეს. ნ. რომანოვს დაბალ, ობერტონებით მდიდარ, ფართო დიაპაზონის, შინაგანი ძალითა და ტემპერამენტით აღსავსე ხმას უპირისპირდება ტ. დომნიკოვას ნათელი, წმინდა, ჰაეროვანი სიმღერა, რომელიც განსახიერება განუზოცილებელი, მიუღწეველი ოცნებინა. მედიუმის საწინააღმდეგოდ მონია სცენაზე კი არ დადის, არამედ თითქოს დაფრინავს

კეთილი ანგელოზივით. ამ სუსტ არსებას შესწევს დიდი სიყვარულის უნარი.

მონიკა თავისი სიყვარულით ასაჩუქრებს საწყალ, ყურ-მუნჯ ტობის, რომელიც ამის გამო უსახუროდ ბედნიერია. ამაში გვარწმუნებს ბალეტის სოლისტის გ. სუდაკოვის საოცრად გამომსახველი უსიტყვო თამაში, გაბრწყინებული სახე, დიდრონი თვალები. გ. სუდაკოვი შესანიშნავი მსახიობია. მან თავისი ნიჟის წყალობით ეს უტყვი „არამიმეგობანი“ როლი სპექტაკლის ერთ-ერთ ცენტრალურ პერსონაჟად აქცია.

არანაკლებ შთამბეჭდავია დანარჩენი სამი მოქმედი პირი — მაიად ფლორას მომსცელები: ტ. რომანოვა, ტ. სამიგინა და ვ. რომანოვი, რომლებიც ბურჟუაზიული საზოგადოების ერთი სოციალური ფენის ტიპური წარმომადგენლები არიან. მათი ჩაცმულობა, თავდაპირის მანერა, ქცევები ვასტკალულია მუხანათურ სულით. ასეთივე შთაბეჭდილებას სტოვებს მათი ეოკალური პარტიები შემდგარი წყვეტილი, მცოცავი ფრაზებისგან; უფერულია მათი ინტონაცია, უსახო პარმონიული ენა, საორკესტრო თანხლება.

მსმენელსა და მაყურებლისთვის შეუმჩნეველი არ დარჩა მსახიობთა პლასტიკურობა. ისინი შესანიშნავად ფლობენ თავის სხეულს, რაც ეხმარებათ რთული ეოკალურ-სცენურ

სახეების გახსნაში. ეს რეჟისორ კ. ჩერნოზემოვის დამსახურება გახლავთ.

მსმენელზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ლენინგრადის საოპერო თეატრის მეცირიციტოვანმა ორკესტრმა (14 მუსიკოსი), ანსამბლურობით, სტილის შეგვრნებით, განსაკუთრებით კი მომღერლებთან დამყარებული ნამდვილი შემოქმედებითი კონტაქტით. მით უფრო, რომ მუსიკოსები ისხდნენ არა ჩვეულებრივ საორკესტრო ორმოში, არამედ სცენის საპირისპირო მხარეს, დარბაზის მეორე ბოლოში, იარუსზე. მიუხედავად იმისა, რომ დირიჟორი და შემსრულებლები ერთმანეთს ვერ ხედავდნენ ყოველი ინტონაცია, პაუზა, ნიუანსი, სინქრონულად სრულდებოდა ორკესტრისა და მომღერლების მიერ. ასეთი პარმონიულობა, პირველ რიგში, დამსახურებაა დირიჟორ პ. ბუზელნიცივისა, რომელიც სპექტაკლის დადგმის პირველვე დღიდან მთელი სერიოზულობით მუშაობდა ორკესტრთან და მომღერლებთან. ამიტომაც იქცა წარმოდგენა საშემსრულებლო პროფესიონალიზმის შესანიშნავი ნიმუშად.

თბილისი პირველი ქალაქია, რომელსაც ლენინგრადის მეცირ საოპერო თეატრის კამერული ჯგუფი ეწვია ენოტის ოპერით „მედელიში“. ჩვენი საზოგადოება გულბობილად შეხვდა სტუმრებს და მათ მაღალი შეფასება მისცა.

„ნარგოზოვანის“ სტრიქონები ხალხურ სიმღერაში

აკაკი ხინთიბიძე

...1963 წელს მუსიკალურ-ფოლკლორულმა ექსპედიციამ პროფ. გ. ჩხვიჭავაძის ხელმძღვანელობით სოფ. წყითლბოში (შემოქმედების თემი) რამდენიმე ძველი სიმღერა ჩაიწერა. მღეროდნენ სიმე-ცოლრა ისმა სილევანი ცისკარიძე და ვარლამ ხინთიბიძე მეზობელ ელისე ჭიჭილიანთან ერთად.

ხალხური სიმღერები საყურადღებოა არა მხოლოდ მუსიკით, არამედ ტექსტითაც. კერძოდ, ერთ სატრფილო სიმღერაში — „სონა, შენმა ვახაჩებამ“ პირველ ხანს მოსდევს ქართულ მწერლობაში კარგად ცნობილი „ნარგოზოვანის“ სტრიქონები:

რა აქლემი ცასა ზომდეს, ზაქმა
სიბრძნე იჩინოსა,

ვირი მღეროდეს, მგელი
მღვდელობდეს, დათვი მომღერად
იდგენოსა.

მელი ლომსა, ჩიტი გნოსა,
მწვერი სდევდეს მიზინოსა.
მაშინ მიხვდ შენსა მზესა,

შესაყრელად სალხინოსა.
სიმღერის ტექსტი ოდნავ განსხვავებულია: „მელა ლომსა, ტურა მგლობეს, დათვი მღვდლობდეს“, მაგრამ ყველა სხვა სიტყვა თავის ადგილზეა და, რაც მთავარია, ხელუხლებელია სტროფის სტრუქტურა. სასიმღერო რეფრენი აგებულია ოთხის ეფვიონურ საყრდენზე — „ნოსა“ ან კიდევ „სანახავად სალხინოსა!“

შინარსობრივად ზემოხსენე-

ბული სტროფი ხალხური სიმღერის ორგანული ნაწილია. უშუალოდ მისდევს და ეხმარება წინა ხანის სტრიქონს — „მე უშენოდ რა მაიციტლებს.“

საიდან უნდა მოხვედრილიყო ელექსი ხალხურ სიმღერაში?

„ნარგოზოვანი“ XVIII თუ XVII საუკუნის თხზულებაა გარკვევან ჩოლოყაშვილის თუ იესე ბარათაშვილის მიერ დაწერილი. იგი რიკული ლექსების კრებულება, ყურადღებას იქცევს მსუბუქი სატრფილო მონარსით და ენობრივ-მუსიკალური დახვეწილობით („ჩემი საყვარლის თვალები სანადაგოდ დგობალალები“). ამგვარი ლექსები ადვილად უპოლობენ შესავერს ჰანეს. უდავოა, „ნარგოზოვანის“ ლექსები ფართოდ იქნებოდა გავრცელებული და ადრევე გახდა საერული ხალხური სიმღერის საყურებმა (1936 წელს, როცა აქად. ა. ბარამიძემ „ნარგოზოვანი“ გამოსცა, ამ სიმღერას ამ ტექსტით უკვე მღეროდნენ).



პირთი უპრცალი ნიკობ ნიკოლაძის უპეოქედეზბითი ისტორიისათვის

გურამ შარაძე

ამბს წინათ, იაკობ ნიკოლაძის სახლ-მე-
ზეუმის დირექტორმა, მოქანდაკის ქალი-
შვილმა მიაი ნიკოლაძემ მამის არქივიდან
ორი ძველი ფოტოსურათი გადმომცა, რომ-
ელზედაც აღბეჭდილია ახალგაზრდა იაკობ
ნიკოლაძე (ასე, 1910-იანი წლების პერიოდის-
ა) და მისი უცნობი ქანდაკება — შიშველი
მამაკაცის ფიგურა, რომელსაც მარჯვენა ხე-
ლში ვაზის მტევანი უჭირავს, ხოლო მკლავ-
ზე მოსასხამი აქვს გადაკიდებული, ხელით
კი გრძელ ჭოხს ეყრდნობა. ფეხებთან მო-
ჩანს ვეფხვის, ხოლო მარჯვენა მხარეს სხვა
ფიგურები. ქანდაკების ზომა შეგვიძლია წარ-
მოვიდგინოთ იმის მიხედვით, რომ ფოტოზე
გამოსახული თვითონ იაკობ ნიკოლაძე მთელა
ტანით მას წელამდეც კი ვერ წვდებოდა.

სამუშაობრდ, იაკობ ნიკოლაძის ამ ნამუ-
შევარზე მოქანდაკის შემოქმედების შესახებ
დღემდე არსებულ გამოკვლევებში ვერაიე-
თარ ცნობას ვერ ვხვდებით. ჩვენ ვფიქრობთ,
რომ იგი უნდა იყოს „დიონისეს ლხინი“,
რომელიც ი. ნიკოლაძის დაკარგულ ნამუშე-
ვართა შორის მოიხსენიება (თ. სანიციძე,

გადაწყვეტით ფოტოსურათი გაგვედიდ-
ბინა და მასზე წარმოდგენილი გამოსახუ-
ლებანი უფრო გაგვემკვეთებინა (რაც
ჩვენი თხოვნით შესრულა ცნობილმა ფო-
ტოხელოვანმა იგორ გილგენდორფმა), რომ
უფრო დეტალურად გაგვეჩინა იგი და ვაჩ-
ვენეთ იაკობ ნიკოლაძის ადრეული შემოქ-
მედების მცოდნესა და კოცხალ მიწმეს
პროფ. დიმიტრი გედევანიშვილს. ადრე სწო-
რედ მისი დახმარებით მოგვეცა საშუალება
დაგვედგინა, რომ რუსთაველის პროსპექტზე,
ე. წ. მელიქაშვილის სახლზე შემორჩე-
ნილი ჭკუფური ბარელიეფები ეკუთვნის
იაკობ ნიკოლაძეს, რაც გამოვაქვეყნეთ კი-
დეც ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1980
წლის მე-8 ნომერში დაბეჭდილ წერილში
„არქეოგრაფიული ეტიუდები“.

ახლაც პროფ. დ. გედევანიშვილი გულდა-
სმით გაეცნო ჩვენს მიერ ნაჩვენებ ფოტო-
სურათს და მასზე წარმოდგენილ იაკობ ნი-
კოლაძის უცნობ ნამუშევარს, რის გარშე-
შობაც ძლიერ საინტერესო მოგონება მოგვა-
წოდა:

1912-1914 წწ. ჩემს ძმას კოტეს (გარდა-
ცვალა 1922 წ. 20 წლისა) და მე ძერწვის და
ხატვის მასწავლებლად გყავდა იაკობ ნი-
კოლაძე (შემდგომ წლებში, უკვე ლევანოვ-
სკის გიმნაზიის ბოლო კლასებში ხატვას
გვასწავლიდა გამოჩენილი მხატვარი სარი-
ანი, სახლში კი ჩემს ძმას კოტეს ხატვას ას-
წავლიდა ვ. სიდამონ-ერისთავი. კოტეს მხა-
ტრობის ნიჭი ჰქონდა და მისი ნახატები და-
ცულია). იაკობ ნიკოლაძე იყო მამაჩემის,
ეკიმისა და საზოგადო მოღვაწის, ილია ჭავ-
ჭავაძის თხზულებათა 1914 წლის გამომცე-
მელ-რედაქტორის მიხეილ გედევანიშვილის
მეგობარი. მასთან დაახლოებული იყო კომ-
პოზიტორი ანდრია ყარაშვილიც. გაცვეთი-
ლების ჩასატარებლად ი. ნიკოლაძე და ა.
ყარაშვილი, რომელიც მუსიკას გვასწავლიდა,
ჩვენთან სახლში მოდიოდნენ: ძერწვა-ხატვი-
სათვის მამაჩვენმა სპეციალური ოთახიც გა-
მოვიკეთე ფლიგელში. ამ საშინაო გაცვეთი-
ლებისთვის მამა მათ გასამრგელოს უხდიდა,
რითაც საშუალება ეძლეოდა მატერიალურად
დახმარებოდა იმ დროს გაჭირვებაში მყოფ
ჩვენს გამოჩენილ ხელოვან-ინტელიგენტებს
(ამის გარეშე ისინი, ცხადია, მატერიალურ
დახმარებას არ მიიღებდნენ)!

ერთ დღეს, ეს იყო პირველ მსოფლიო
ომამდე, იაკობ ნიკოლაძემ მიიწვია მამაჩემი
ჩვენთან ერთად თავისი ახალი ნამუშევრის
დასათვალიერებლად. ეს ნაწარმოები მოთა-
ვისებული იყო გეოლოგიის პროსპექტზე ახ-
ლადამთავრებული „ტფილისისკი კრუჟო-
კის“ (ამჟამად ოფიცერთა სახლის შენობა

რუსთაველის პროსპექტზე)* მესამე სართულის დიდ დარბაზში და აქვე იყო შექმნილი (მაშინ ი. ნიკოლაძეს სახელოსნო აქ ჰქონდა!). ი. ნიკოლაძე მას უწოდებდა „მოსავლის აღებას“, რომელშიც (ვგონებ, თიხიდან) გამოძერწილი იყო მრავალი ფიგურა (შიშველი ადამიანების), ბევრ მათგანს ხელი მოხვეული ჰქონდა ლომ-ვეფხვზე, რომლებიც აქა-იქ ჩართული იყო კომპოზიციაში. თავისუფალი ადგილები შევსებული იყო ვაზით, ყურძნის მტევნებით, რომლებსაც ჰკრეფდნენ ადამიანები...

მამაჩემს (და ჩვენც, რასაკვირველია) ძალიან მოგვეწონა ქანდაკება და საუბარში ი. ნიკოლაძემ გვიამბო და გვაჩვენა კიდევ მის მიერ შექმნილი უკვე ჩამოსხმული კარიატიდები, რომელიც ამ შენობას აშვეენებდა და დღესაც აშვეენებს. საუბრიდან გავიგე აგრე-

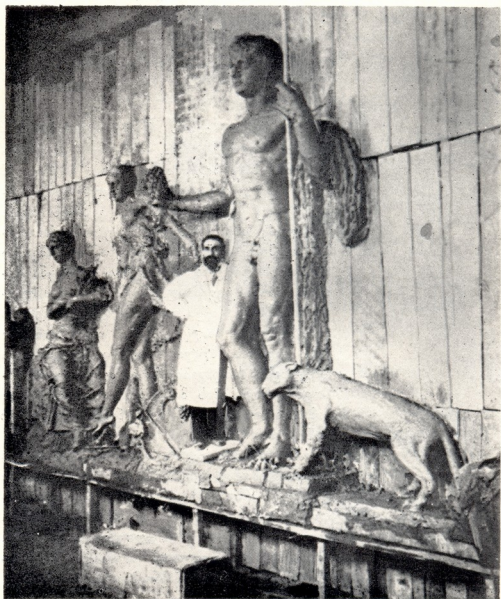
* როგორც სამეცნიერო ლიტერატურიდან ცნობილია, ეს შენობა არქიტექტორ დ. ჩისლივის პროექტით მართლაც ამ დროს, 1910-იან წლებში აშენდა. იხ. ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, ტ. 11, თბ., 1963, გვ. 83.

თვე, რომ მელიქ-კაზარინის ახლადამთავრებულ სახლზე ბარელიეფები მის მიერ არის შექმნილი და ამ სახლის ფრონტონისათვისაც დაახლოებით ისეთივე კომპოზიცია აქვს დაკვეთილი, როგორც „ტილისსკი კრუეკისათვის“. ამისათვის საკმარის გასამრჯელოსაც იღებს... მაგრამ ეს ნამუშევრები არ დაიდგა შენობებზე — დაიწყო პირველი მსოფლიო ომი...“.

რაც შეეხება ფოტოსურათზე შემორჩენილ ქანდაკებას, პროფ. დ. გელევანიშვილმა დაგვიდასტურა, რომ იგი ზემოაღწერილი კომპოზიციის ნაწილს წარმოადგენს, რომელიც შემდეგ, პირველი მსოფლიო ომის წლებში, როგორც ჩანს, დაიღუპა.

აღნიშნული ფოტოსურათები, რომელიც 1910-იან წლებშია გადაღებული, ჩვენთვის ორმაგად არის საინტერესო: ჯერ ერთი, მასზე წარმოდგენილია ახალგაზრდა იაკობ ნიკოლაძის უცნობი ფოტოპორტრეტი და მეორეც — მან შემოგვიჩანა დიდი ქართველი მოქანდაკის ადრეული შემოქმედების ერთერთი საინტერესო უცნობი ნამუშევარი, რომელიც დღეს, სამწუხაროდ, დაკარგულია.

იაკობ ნიკოლაძე სახელოსნოში



გერბოლბ გრეჰბი დე მისი ქართველი თეატრალური ინტერპრეტაციები

ნოდარ კაკაბაძე

ბრმბტბმ ქართულ თეატრში ძალიან დივივიანა (და არა მარტო ქართულ, არამედ საერთოდ საბჭოთა თეატრში). ამ გერმანულ დრამატურგისადმი ჩვენი დამოკიდებულება ძალიან გევიგონებს ჩვენსავე მიმართებას პაბლო პიკასოსადმი. ორივეს სავსებით ვენდობით მსოფლმხედველობის სფეროში, მაგრამ „გევიშინებდა“ მათი მეთოდი, რომელიც ასე რადიკალურად განსხვავდებოდა ყოფითი, ემპირიული, მიმეტური რეალიზმის მეთოდისაგან. ბრეტის „შემოშვებას“ ჩვენს თეატრებში, ალბათ, ისიც უშლიდა ხელს, რომ ჩვენში ძალიან ძლიერი იყო მარჯანიშვილის, ახმეტელის, ხოლო რუსეთში სტანისლავსკის ტრადიციები და ინერცია (თუმცა რუსეთის მეიერხოლდიც ხომ ჰყავდა!), ხოლო ბრეტის თეატრალური ესთეტიკა რადიკალურად უპირისპირდებოდა ზემოთ ნახსენებ მიმართებების თეორიას და პრაქტიკას. უფრო მეტიც: ბრეტს დიხანს არ აღიარებდნენ და არ წყალობდნენ ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეები და კრიტიკოსებიც. თითქოს განსხვავებული თეატრალური სკოლებისა და სტილების თანაარსებობა საზიანო იქნებოდა თეატრალური ხელოვნების განვითარებისათვის?! ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ პერიოულ-რომანტიკული და ყოფით-რეალისტური თეატრის აღებებში ძალიან დიხანს ჭიუტად უეტივდნენ ბრეტს ჩვენი თეატრების კარებს.

მას შემდეგ მრავალმა წყალობა ჩაიარა თბილისის ხიდებტევში და ახლა საქართველოში ბრეტს არათუ უბრალოდ იცნობენ, არამედ ის დღესდღეობით თითქმის ყველაზე წარმატებული დრამატურგია ჩვენში და ეს, უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორ რობერტ სტურუას დამსახურებაა, რომელმაც აღზარდა ახალი თეატრის მსაყურებელი, ძირითადად დამლია ჩვენი თეატრალების, თეატრ-

მცოდნეებისა და, რაც მთავარია, მსაყურებლების ესთეტიკური კონსერვატიზმი, შვარყია თავისებური ესთეტიკური „იმუნიტეტი“, ნაწილობრივ „უმკურნალა“ ჩვენში ანტირეტეტულ „სინდრომს“ და ახალ თეატრალურ მიმართულებას, ახალ, ანტიილუზიურ და ანტიმიმეტურ თეატრს ჩაუყარა საფუძველი. სამართლიანობა მოითხოვს ისიც აღინიშნოს, რომ ბრეტის საქართველოში პირველად შემოყვანის პალობა რეჟისორ დიმიტრი ალექსიძეს ეკუთვნის.

1966 წელს გდრ-ის ერთ-ერთ ჟურნალში დიბებდა ამ ჟურნალის რედაქტორის საუბარი ერთ-ერთ ქართველ გერმანისტთან, საინტერესოა ამ საუბრის ერთი ადგილი.

„რედაქტორი: საქართველოში ბრეტის საერთოდ ცნობილია?

გერმანისტი: ბოლო ხანებში ის გაიცნეს, აქამდე ნაკლებად იცნობდნენ, გაიცნეს მეტნაკლებად მისი დრამატურგია, პიესები — მისი ლირია და პროზა თითქმის მთლად უცნობია. „სამგროშიანი ოპერა“ ჩვენთან დაიდგა. სექტეაქლმა დიდი გამოხმაურება ჰპოვა ჩვენს მსაყურებელში. ახლა ზოგიერთი ბრეტს მადეს კიდევ... „კავკასიური ცარიის წრე“ ქართულად თარგმნილია, მაგრამ არ დაუდგამთ.

მაგრამ არც ისე უნდა წარმოვიდგინოთ საქმე, რომ თითქმის ახლა საქართველოში ბრეტისა და ახალ თეატრალურ სტილსა და მიმართულებას თითქმის მთლად უღრუბლო ამინდი დაუდგა და თითქმის მას აღარავინ უყურებს აღმაცერად და მტრულად. ბრეტისა და ახალ თეატრს სხვადასხვაგვარი, სხვადასხვა კატეგორიის მოწინააღმდეგეები ჰყავს და მათი წინააღმდეგობის მოტივები და ზოგჯერ აწკარა, ზოგჯერ შენიღლები მიზეზები სხვადასხვაა. ზოგი გულწრფელია ბრეტისადმი სიძულვილში, ბრეტის

და მისი თეატრალური სამყარო მისთვის მართლაც სავსებით უცხოა. ზოგი კი რობერტ სტურუას სპექტაკლის საოცარმა წარმატებამ აქცია ბრეტის მოძულე. ზოგიერთებს, რობერტ სტურუაზე სხვადასხვა მიზეზით გავლენიანულთ, თავიანთი ბრაზი ბრეტზე ვადავით. მაგრამ ეს ამ ადამიანთა სისუსტეზე მეტყველებს და მათი „კომპლექსებისა“ და „დაბოღმილობის“ გაანალიზება ძალიან ადვილია, ვაკლებით საინტერესოა არიან პირველი კატეგორიის ანტიბრეტებიანები, რომელთაც გულწრფელად არ მოსწონთ, ვერ გაუგიათ ბრეტის, მისი თეატრალური სტილი, ვერ იღებენ მისგან ესთეტიურ სიამოვნებას, ერთი სიტყვით, ისინი და ბრეტის სხვადასხვა ენაზე ლაპარაკობენ, მათ ერთმანეთისა არ ესმით... და აქაც იყოფიან გულწრფელი ანტიბრეტებიანები უფრო გულწრფელ და ნაკლებად გულწრფელ ანტიბრეტებიანებზე: ერთნი არ ფარავენ თავიანთ აღშფოთებას, თავიანთ პროტესტს ბრეტისა და მისი პიესის მიხედვით განხორციელებული სპექტაკლის მიმართ. მეორენი კი ვითომც აღიარებენ ბრეტის სიდიადეს, თითქოს ბრეტს თავისას მიუზღავენ, მაგრამ ადასტურებენ მის ვარჯისანობას მხოლოდ ევროპისათვის, საქართველოში კი ბრეტის და მისი თეატრი (იგულისხმება სერთოდ თანამედროვე ანტი-ილუზიური, ანტიმიმეტური თეატრიც) ვერ იხიერებენ, რადგან სულ სხვაა ჩვენი ტემპერამენტი, ჩვენი მენტალობა, ჩვენი თეატრისა და საერთოდ ქართული ხელოვნების სპეციფიკაო (მათი მსჯელობა დაახლოებით ასეთია: კი, ბატონო, ბრეტის დიდი დრამატურგია, მისი თეატრიც საინტერესოა, ამას ჩვენც არ უარყოფთ, მაგრამ ჩვენ, ჩემო ბატონო, ქართველები ვართ, ბოდიში და, ჩვენ სხვა ტემპერამენტი, სხვა გაქანება, სხვა შემართება, სხვა ბუნება, სხვა ისტორია და ა. შ. გვაქვს და ბრეტის ჩვენ არ გამოგვადგება: ქართული თეატრის გზა არ შეიძლება ბრეტის თეატრის გზას რომ დავთხოვესო და ა. შ.).

ყოველი ახალი, უჩვეულო, ის, რაც არ ეხმიანება, არ ეფარდება მასურბელის დიდი ხნის წინათ ჩამოყალიბებულ ესთეტიურ გემოვნებას, ბუნებრივია, იწვევს ფარულ და აშკარა წინააღმდეგობას, პროტესტს, აღშფოთებასაც კი.

ბრეტს რომ გაუფო და მის პიესასა და სპექტაკლს „გემოც“ რომ ჩაატანო, საჭიროა ბრეტის დრამის თეორიისა და მისი თეატრალური პრაქტიკის ცოდნა და, რაც მთავარია, ანტიილუზიური, ანტიმიმეტური თეატრით ტეოზის ჩვევა და ძველი, ტრადიციული ილუზიურ-მიმეტური, პერიოკულ-რომანტიკული, მელიოდრამატიული და ა. შ. თეატრის მიხედვით შექმნილი ესთეტიური კატეგორიების ადომობა.

ბრეტს რომ გაუფო, ბრეტის ენა უნდა გესმოდეს, უნდა იცოდე ბრეტის დრამის „თამაშის წესები“.

საქართველოში ანტიილუზიურ, ანტიმიმეტურ თეატრს არავითარი ტრადიციები არ ჰქონია. ჩვენში აქამდე ერთპიროვნულად ბატონობდა ილუზიური თეატრი, განსაკუთრებით ამ თეატრის პერიოკულ-რომანტიკული და მელიოდრამატიული განსტობა. (უნდა თქვას, რომ ქართულ სცენაზე არავრთხელ შექმნილა ამ განხრის შესანიშნავი სპექტაკლები: „ცხვირის წყარო“, „ყაჩაღები“, „ჟრიელ აკოსტა“ და სხვ., მაგრამ განა ეს იმას გვაელებდა, რომ სხვა მიმართულების თეატრი ანტიქართულ-

ლად გამოგვეცნადებინა და მისი პარალელური დრამისათვის ხელი შეგვეშალა?).

ბრეტის ტრადიციულ მასურბელს ურღვევს ჩვეულ, ბავშვობიდანვე ათვისებულ თეატრალურ ესთეტიკას, წარმოდგენებს, ნამდვილობის ილუზიის რღვევას ის ყველაზე ნაკლებად ეგუება. მისთვის რადიკალურად უცხოა თამაშში თამაში, ფიქციაში ფიქცია — მას ნაწარმოები მით უფრო მაღალმატერული ჰგონია, რაც უფრო გარეგნულად მიმსგავსებულად გამოსახავს საგანს — მკვეთრი



სცენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „კავკასიური ცარკის წყე“

დღეფორმაციები მისთვის მიუღებელია. მას სურს, მხატვარმა ისე დახატოს ალუბალი, რომ ბელურბები კი მიიზიდოს ასაკენკავად. მას უნდა, რომ გულამოსკენილი ტიროდეს სპექტაკლის მსვლელობის დროს და სჯეროდეს, რომ სცენაზე ყველაფერი ნამდვილად ხდება (ზოგიერთი მსახიობი ტრამახობს იმით, რომ მისი თამაშის დროს მოელი დარბაზი კეთინებს), ემოციური თანაგანცდის, კათარისის საკუთარი თავის მოქმედ პირებთან იდენტროფიციობის გარეშე უქრის სპექტაკლის აღქმა და ყოველივე ეს თეატრალური წარმოდგენის აუცილებელი ატ-

რიბუტი ჰგონია (ბერბტი უარყოფდა, როგორც კათარისის, ასევე რელაქსაციას — ე. ი. „განმახვას“, მოშვებას, დაძაბულობის მოხსნას, უშუალო თანგავნადს, გარდასახვას ტრადიციული ვაგვიტი და ა. შ. ეს ანბანური წესმარობება ყველაათვის, ვისაც კი ოღესმეო რაიმე ქუჩიკო, ხავს ბრეტკისა ან ბრეტტზე, ანდა ერთხელ მაინც უნახავს რომელიმე ბრეტკისეული სპექტაკლი, ბრეტკისა და აგრეთვე რობერტ სტურუას რეჟისორული ხელწერის ზოგიერთი შენიღბული მოწინააღმდეგე კათარისისს, თანგავნადის და ა. შ. უარყოფას ბრეტკის კი არ მიაწერს, არამედ თეატრისაგან შორს მდგომი, არასპეციალისტ ლიტერატორებს, რომლებიც ბრეტკის მხოლოდ მიწვევით მხოლოდ იტყობნენ, რომელთაც არ მოუხსენიათ თეატრალურ ინსტიტუტში ლექციები და ისე წყურენ რობერტ სტურუას სპექტაკლები დადებითი რეცენზიებს.

ერთი გერმანელი ავტორი თავის წერილში — „შიში თანამედროვე ხელოვნების წინაშე, გოეთედან პიკასომდე“ — წერს: „სანტერგოსო ნახაზები, თუ რას ვანიჭებთ ამ გამოთვლის მნახველები ამ ნამუშევრებს მიმართ, რომლებიც მათ არ ესმით. თითო ყველაზე წყნარი და უწყინარი ადამიანებიც კი კარგავენ მოთმინებას და იწყებენ ნერვოზობას უჩვეულო, ახლებურად შესრულებული ფერწერული ნამუშევრის წინ მდგარნი, ისინი შფოთავენ და ისე იქცევიან მუწეი სურათის წინაშე, თითქოს მათთვის პირადი შურტაცხყოფა მიუყენებინათ. დაახლოებით გულწრფელად არიან აღშფოთებულნი და გაგულანებულნი“.

ავტორი ცდილობს ახსნას ადამიანთა ეს უცნაური საქციელი, ამ სპონტანური აფექტის მიღმა, მისი აზრით, მოქმედებს შემდეგი ფაქტორი: მასობრივი ბრუნება, აღშფოთლება იმის გამო, რომ მას არ ესმის ეს ნაწარმოები. ეს კი მასში შიშს ბადებს, აღშფოთება და გაბრაზება — ეს თავის დაცვის საშუალებაა, ადამიანის უწყინარი ზეგომებისაცაა. თუ მას ნაწარმოები არ აგონებს მეორე, სხვა ნაწარმოებს, უკვე ნაცნობსა და ნანახს, თუ მას არ შეუძლია მისი სხვასთან მიმსაგებება, უკვე ნახაზთან და შეჩვეულთან შედარება, მაშინ მას შიში ეუფლება, შემდეგ კი ბრაზი. ისევე, როგორც აღზრდის სხვა შიდეგები, ესთეტიკური გემოვნებაც, ადამიანში ბავშვობიდანვე ჩანერგული, ძველი დასამორჩილებელია, ძველი „მოსათვინებელია“. მათუბრუნება იცის, რომ ვიღაც სადღაც (განსაკუთრებით სპეციალისტები და ე. წ. მცოდნენი) ამ ნამუშევარს დიდად აფასებენ, მას კი აბსოლუტურად არ მოსწონს, აბსოლუტურად არ ესმის, ნამუშევარზე, მას რაღაც შინაგანი ნაკლი აქვს, მაგრამ ამის შეგნება, აღიარება და ამასთან შერიგება ძალიან ძველია, და ადამიანს თავისი ნაკლი გარეთ გამოაქვს და სურათს „ადანაშაულებს“ და ამით თითქოს უფლებს თავს. მაგრამ ეს განთავისუფლება მას ხელოვნებას აშორებს.

კარგად მახსოვს ერთი სცენა, რამაც თავდაპირველად გამოაოცა. ერთი ჩემი ნაცნობი ერთ-ერთი ძრანგული ფილმის დემონსტრირების შემდეგ კინოთეატრის გასასვლელთან იდგა და ვაგისხილავდა დღეობის რეკლამებს და: ვინც იტყვის, რომ დიდიმ მოეწონა, თავს გავუპობო. მაღე მის გარშემო თავი მოიყარა აღშფოთებულ თანამო-

აზრთა გჯუფმა. ისინი ფეხებს აბაკუნებდნენ, თვალთა აბრიალებდნენ და ივინებოდნენ.

ისინი მათთვის უჩვეულო, ახალი გამოშახველი საშუალებებისა და გაუგებარი შინაარსის შემცველად ფილმმა შეაზინა და მათ „არასრულფასოვნების კომპლექსი“ გაუჩინა, რისგანაც თავი სხვებზე გამბრუნებით ვინთავისუფლეს.

ასევე ემართება ტრადიციულ მათუბრებელს ბრეტკთან შეხვედრისას, ეს იყო პირველი სიძინელე, რომლის წინაშეც აღმოჩნდებოდნენ ბრეტკის დამდგმელი ქართველი რეჟისორები და რასაც ანტიბრეტკიანელები უქმნიდნენ მათ.

მეორე სიძინელეს რეჟისორის წინაშე თვითონ ორთოდქსალური ბრეტკიანელები ქმნიან, რომლებიც ძველ კერპებს ამსხვრევენ, მაგრამ ბრეტკს ახალ კერპად აქცევენ, მოითხოვენ ბრეტკის არა მარტო არის, არამედ მისი თითოეული „ასისა“, ყოველი „დოგმის“ ერთგულებას მოითხოვენ ბრეტკის სპექტაკლების უცვლელ ან მიმსგავსებულ გამეორებას (ბრეტკი ყოველგვარი ფერწერისაგან წინააღმდეგე იყო, მაგრამ ბედის ირონია ის არის, რომ თვითონ ბრეტკი აქციეს ფეტქმად). ამიტომ მოხდა, რომ ბრეტკის თეატრი კარგა ხანია დღას თეატრულზე, ნავტალნიწყარო თეატრად ანდა სულაც თეატრ-სასაფლაოდ გადაქცევის ხიფათის წინაშე, სადაც პომპეზური მონუმენტებია აღმართული და აღარ ქრის სიხალისი მათცხლებული სილი.

ამიტომ იყო, რომ რობერტ სტურუამ თავისი „კავკასიური ცარცის წრით“ ზოგიერთი დოგმატიკისი და ფანტეტიკისი ბრეტკიანელის გულისწყობაც კი დამისახურა გდროში.

...1964 წელს ქართულ სცენაზე პირველად წარმოადგინეს ბრეტკის პიესა. ეს იყო რეჟისორ დიდი ალექსიძის მიერ აღმუშავებული „სამგროშინი ოპერა“, განხორციელებული რუსთაველის თეატრში.

1975 წელს, ე. ი. 11 წლის შემდეგ რობერტ სტურუამ, რომელიც აქამდე გაბედულ ექსპერიმენტს აყენებდა თავისი სპექტაკლებით („ხანუმა“, „ყვარყვარე“, „სიჩხინე“ ე კითხილ ადამიანი“, და სხვ.) ერთბაშად სპეციალისტები აღაპარაკა ბრეტკის „კავკასიური ცარცის წრის“ ახალი ინტერპრეტაციით, რომლის დიდება მარტო გაცდა საქართველოსა და საბჭოთა კავშირის ფარგლებს, ხოლო გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკასა და მექსიკაში ნამდვილი ფურორი მოახდინა.

ჩვენდა სახედნერიოდ, არ გამოთლდა ბრეტკის მეუღლისა და სახელოვანი მისახიბის, აგრეთვე ზოგიერთი ქართველი გერმანისტის ვარაუდი, რომ ქართულ თეატრში ბრეტკის „კავკასიური ცარცის წრე“ თითქოს წინასწარ მარცხისათვის იყო განწერილი. რობერტ სტურუამ პიესის ისეთი ვახალები მოაგრო, რომ არათუ ჩვენი ზოგი ბრეტკოლოგის, არამედ თვით ელენ ვაიციელის კატეგორიული განცხადებაც კი ვაბათილია.

მიუხედავად დ. ალექსიძის და რ. სტურუას რეჟისორულ-შემოქმედებით ინდივიდუალობებს შორის მკვეთრი განსხვავებისა (დ. ალექსიძე უფრო ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის წარმომადგენელია, მათ რამდენადმე ერთი და იგივე გზა აირჩიეს და ბრეტკის

დრამატურგიას მეტნაკლებად მსგავსი გასაღები მო-
არგეს. ორივე შეეცადა ბრეტის დრამატურგია რამ-
დენადაც კი შეიძლება რომელიმე თეატრის ტრადიცი-
ებზე დაეყრდნო, მაგრამ მხრობე, რადგან ბრეტის პიესე-
ლა ქართული მათემატიკისათვის (აგრეთვე ბრეტისეუ-
ლი სპექტაკლებიც) მეტსმეტად პირქაში და „გაუცინა-
რია“, აქცენტი დასვეს ნაწარმოების კომედიურ ასპექტ-
ზე, რითაც მეტნაკლებად შესაძლებელი გახდა ტრაგედი-
აში (ბრეტის ყოველი პიესა ტრაგიკომედიაა: ის არა-
სოდის არ არის წმინდაწყლის კომედია ან წმინდაწყლის
ტრაგედია).

შეიძლება ითქვას, რომ დ. ალექსიძემ პირველი ნაბი-
ჯი გადადგა ბრეტის ქართული რეცეფციის საქმეში, მან
რამდენადღე შეაშადა ქართული მათემატიკის ანტილიუ-
ზიზი, ანტიმიმეტური თეატრის აღქმა-მიღებისათვის,
შეაჩვია მეტნაკლებად ემპირიული ნამდვილობის დამრ-
ღევე, ანტილიუზიზი „ციც დახვარება“ ზონგები, წარწერ-
ებები დაფიქრებულ, პირობითი დეკორაციები, დისტანცი-
რები მეთოდები, გაუცხოების ეფექტი, მოქმედების შეწყვე-
ტა, მოქმედების კომენტარება, უშუალო კონტაქტი მათე-
მატიკისა და სხვ. დ. ალექსიძემ ჩაატარა ბრეტის გა-
განისათვის, ბრეტის სპექტაკლი აღქმისათვის, თუ
შეიძლება ასე ითქვას, „პრობლემატიკული“ სამუშაო;
მან მათემატიკის ბრეტის, და საერთოდ თანამედროვე,
ანტილიუზიზი თეატრის დარგში ელემენტარული, და-
წყებითი განათლება მისცა. პირველად მან გასტეხა ამ
მხრივ ნაესი. ეს იყო საქართველოში ბრეტის რეცეფციის
პირველი საფეხური, პირველი სტადია. ალექსიძემ შესა-
რულა გზის გაკავების, პიონერის მძიმე და ძნელი ყოველ-
შეა.

და ერთი გერმანული ანდაზის არ იყო, ყოველი
დასაწყისი ძნელია. მხედველობაშია მისაღები ისიც, რომ
ეს იყო არა მარტო პირველი ქართული, არამედ საერთოდ
ერთ-ერთი პირველი საბჭოთა ბრეტის სპექტაკლი.
„სამგროშიანი ოპერა“ დაიდგა აგრეთვე მოსკოვის სტანი-
სტლესკისა და ლენინგრადის კომკავშირის თეატრებში,
აღარგება რა ამ სპექტაკლებს რუსეთის თეატრის
„სამგროშიანი ოპერას“, დასავლეთგერმანული თეატრა-
ლური ჟურნალის „თეატრ პოიტეს“ კორესპონდენტი აღ-
ნიშნავდა, ბრეტის ამ პიესის საბჭოთა დადგამებს შორის
დ. ალექსიძის სპექტაკლი ყველაზე ბრეტისული იყო (თე-
ატრ პოიტეს, 4 აპრილი, 1976, გვ. 40).

დ. ალექსიძემ, რასაკვირრეკლია, შეინარჩუნა კურტ
ვალის მუსიკა, რადგან ეს მუსიკა ორგანული ნაწილია
ბრეტის პიესისა, ამ პიესის ტექსტებზე შექმნილია მუ-
სიკამ მთელი მსოფლიო მითარა და „სამგროშიანი ოპე-
რის“ ზონგებს პიესის გარეშეც ასრულებენ ამერიკისა და
ევროპის (განსაკუთრებით პოპულარულია ე. წ. „შორი-
ტატი“, ე. ი. ქიჩის მომღერლის სიმღერა ყაჩაღ მეკიზე,
რასაც ლუი არმსტრონგიც ასრულებდა). მხატვრობა ფარ-
ნა ლაბაშვილს ეკუთვნოდა, დეკორაციები ძუნქი იყო,
პირობითი, ბრეტის; მხატვრის ერთ-ერთი იღბლიან
მიგნებას წარმოადგენდა სცენაზე ჩამოკიდებული ბაწრე-
ბი, რომლებიც თავისებურ ფარდას ქმნიდნენ.

აღსანიშნავია, რომ „სამგროშიანი ოპერა“ ბრეტის
შედარებით ადრეულ პიესადაა, ამას გარდა, იგი დრა-
მატურგის შემოქმედებაში გარდამავალ საფეხურს წარ-
მოადგენს, სადაც ჯერ კიდევ არ არის სრულად „ეპიკურული

თეატრის“ თავისებურებანი გამოვლენილი. ამიტომ „სამ-
გროშიანი ოპერა“ თავისი ცეცხლოვან-მხველვითი სი-
სიქით, პიკანტურ-ექსცენტრიული სიუჟეტით უსაბო-
ლებდა მიუხედავად ბრეტის ვანიტეტიდან, რომ ისინი, რო-
მელთა წინააღმდეგაც იყო მიმართული ეს პიესა, სიამო-
ვნებით უყურებდნენ და უსმენდნენ „სამგროშიანი ოპე-
რას“. ქართული „სამგროშიანი ოპერა“ კიდევ უფრო დაუ-
ახლოვდა მიუხედავად და სიძულვილი პიესის პერსონაჟე-
ბის მიმართ, აღმფთვება მათ გამო, კიდევ უფრო შესუს-
ტავდა. პირიქით, ჩვენი მათემატიკის სიმძაფრით განმს-
ჯალენე ყაჩაღ და კაცისმკვლელ მეკავშირეობა, რადგან
რამაზ ჩხიკავამ თამაშობდა არა ამპარზუნ, საზარელ ბო-
როტოქმედს, არამედ მომხიბლავ, ცოტა დემონურ, მო-
ხერხებულ, დარღმინად, მრავლისმანახველ და მრავლის-
განცდელ, ქალების მოყვარულ მამაკაცს, რომელიც თავისი
მუდმივი წარმატებითა და ჩასანდობით იზი-
დავდა მათურებულთა მასას.

დასავლეთ გერმანული თეატრალური ჟურნალის ჩვენს
მიერ უკვე დასახელებული რეცენზენტი ამის თაობაზე წე-
რდა: „რამაზ ჩხიკავამ მეკი მესერის როლში უმაღლეს
სიღირსი ფოლკლორის ყაჩაღ ჰავდა, ვიდრე სოპოს ცი-
ნიუტ ვანგსტრის, მათურებულ მომხიბვლელ ზემო-
ქმედება, მხიარული იყო და მამაკი და ყველა მის მიერ
ჩაღვნილი სიმდაბლე მხოლოდ მოჩვენებით გათამაშე-
ბულ ყალბადადობას ჰკავდა. შეძახები ისე იქცეოდნენ,
როგორც წესიერი ოჯახების ეკლექტი ქალიშვილები,
რომლებიც შემთხვევით მოხვდნენ ღამის ცოტა თავისუ-
ფალ წვეულებაზე...“

დასავლეთ გერმანული თეატრალური ჟურნალის რე-
ცენზენტის ანალოგიურ შენიშვნებზე დღოდა ალექსიძის
უპასუხნია (თუკი რეცენზენტი ზუსტად გადმოსცემს
რეკისორის ნაიქაქას): „ეს ჩვენი ეროვნული მხანათობა
განსაზღვრული; ქართველი მათურებლები შესივლენი
არიან რომანტიკულ, ხალხურ, თუნდაც რეალისტურ, მა-
გრამ უაღრესად ზნეობრივ თეატრს: ქართული თეატრი
ვერ იგუბებს უწამურ ოხუნჯობას, ეროტიულ ქარავებებს,
უხე სილენებს.“

...დღოდა ალექსიძე არ ყოფილა ბრეტის პიესის უბ-
რალო „ილუსტრირებული“, მას დრამატურგიული მასალა
უცვლელად არ გადმოიტანა სცენაზე, რეკისორი თავის
ჩანაფიქრს უმორჩილებდა როგორც პიესის ტექსტს, ასე-
ვე მის კომპოზიციასაც. მაგალითად, მან მიზანშეწონი-
ლად მიიჩნია, რომ მსოფლიოში განთქმული სიმღერა ყა-
ჩაღ მეკიზეც მის სპექტაკლში თითოთ მუქის ემღერა და
არა, როგორც ბრეტის პიესაშია, მეარლნეს.

რეკისორმა სპექტაკლში შემოიყვანა სრულიად ახალი
პერსონაჟი, სპექტაკლის თავისებური წყაყაყი, ავტო-
რის ტექსტისა და რემარკების პერსონაჟიყავია (მსახიო-
ბი თ. ზაუტაშვილი), რომელიც გროტესკული მანერით
მოკლედ აჯამებდა და კომენტარს ურთავდა მოქმედებას
მიმხედარსა და მოსახლეს.

ბევრი საინტერესო მიგნება ჰქონდა რამაზ ჩხიკავამ
მეკი მესერის როლში. განსაკუთრებით ბრწყინვალედ ას-
რულებდა იგი სცენებს სასატირიოში, გალასა და ვა-
ლიეს გარეთ: „ორ ცეცხლს“, ორ მეტექსტ-ქალს შორის
მყოფი (პოლი, „მთხოვრების მეფის“ პიჩემის ქალიშვი-
ლი — მსახიობი მ. ლომიძე-პაქვირია და ლუცი, შერთ



ბრაუნის ქალიშვილი, რომლის როლს ორი მსახიობი და-
რულვდა: ლ. ჭავჭავაძე, და ე. დღვალიძე — აღსანიშნა-
ვია, რომ დედანში ბრაუნის ასულს ლუცი ჭკვია და ასე
წარმოიქმნა კიდევ გერმანელები ამ სახელს, ქართულ
თარგმანში ლონდონის პოლიციის უფროსის ქალიშვილი
ლუსის სახელით მოვევლინა. რ. ჩხიკვაძე ცდილობს
ლაიერებას ორ მეტოქე-ქალს შორის, მოტყუებით, ტკიბ-
ლი სიტყვით, ერთხელ კი, სიმბოლოური წყლის შხაბის გა-
მყოფებით უნდა მათი დაშორებულბა... უნდა მათსავე
და მეკის საპატიმროდან გაპარვის სცენა. ორიგინალური
იყო მეკის გამოსვლა სცენის სიღრმიდან, ისე მოდიოდა,
ისე ესალმებოდა უდარდელად და დარდიანდულად აქ-
ეთ-იქით უზიარებდა ადამიანებს, თითქმის პრემიანდულად
გამოსული ბულვარში, ნამდვილად კი საპატიმროში მიპ-
ყავდათ. აქად და შემდეგ სახრჩობელაზე ასვლის დრო-
საც რ. ჩხიკვაძე — მეკი არხედან, „შეყრობს“, თითქმის
სიტუაციისათვის შეუფერებლად აუღლელებელი და უდ-
არდელია — სწორად მის მიმართ შეიძლება გამოვიყი-
ნოთ ცნობილი გერმანული გამოთქმა: სახრჩობელის ჰუ-
მორი აქვს, ე. ო. ძალიან მძიმე მდგომარეობაშიც კი
არ ჰკარგავს ჰუმორის გრძნობას, რადგან მეკი ქვეშეცნე-
ულად გრძნობს: ამა ქვეყნის ძლიერი, მას — ყაიღას
და მპარცევს — როგორც „სოციალურად ახლებელ
ელემენტს“ — სასიკვდილოდ არ გამოეტებენ და საბოლო-
ოდ მართლაც ასე ხდება.

...რობერტ სტურუამაც ბრეტის პიესა უფრო მეტად
„მოკიურ, ჰუმორული, კომედიურ პლანში წარმოათა. უნ-
და ითქვას, რომ ამის საშუალებას „სამგროშოანი ოპერა“
უფრო მეტად იძლეოდა, რადგან, როგორც უკვე აღვნი-
შნეთ, ჯერ კიდევ 1928 წ. ეროპ ენგელის მიერ აღდგენილი
და შემდეგ აღდგენილი „სამგროშოანი ოპერა“ ბრეტის-
დაუნებურად მიუზიკლს უახლოვდებოდა. მაგრამ ისიც
უნდა ითქვას, რომ მოწოდული ბრეტის პიესებს შორის,
რომელშიცა უკვე სრულადაა გამოვლინებული ბრეტის
დრამატურგის თავისებურებანი, „კავკასიური ცარცის
წრე“ ყველაზე ოპტიმისტური და მხიარული, ყველაზე
პაროდიულია.

ბრეტის ნათქვამი აქვს: „ცხოვრება სერიოზულია, ხე-
ლოვნება კი ილიმება“. რ. სტურუა თითქმის „სიტყვაზე
იჭერს“ „კავკასიური ცარცის წრის“ ავტორს და თავის
სპექტაკლს იმ მიმართულებით წარმოათავს, რის შესაძ-
ლებლობასაც ეს გამოთქამები იძლევა. აქ რამდენიმე
გარემოება უნდა გავითვალისწინოთ.

რეჟისორი — რობერტ სტურუა არ არის ბრეტის
უფროსი „გადამთხრობელი“, „გარდამქმნელი“, მისი პი-
ესის სცენაზე მექანიკური გადამტანი — რობერტ სტურ-
უა სუვერენული რეჟისორია და მის მიზანს არ შედ-
გენს დრამატურგის ტექსტის, პიესის სიტუური გაყოფე-
ბა, მხოლოდ სცენური რეპროდუქციება.

რ. სტურუას სპექტაკლი არ არის და არც უნდა იყოს
ბრეტის თეორიისა თუ შემოქმედებითი პრაქტიკის მექა-
ნიკური უპრობლემატური. ქართული რეჟისორი ქმნის
ბრეტის პიესის ახალ, მისეულ, ქართულ ინტერპრეტა-
ციას, თავისი ინდივიდუალობის მექედს ასევე ამ სპექ-
ტაკლს. რობერტ სტურუა ბრეტის არც ორთოდოქსული,
არც ეპიგონური და არც „მუხუშუმური“ ინტერპრეტატორ-
ია. უფრო მეტიც, ბრეტის რ. სტურუას იმპულსს, სტიმ-

ულს აძლევს, აღძრავს „თანამოქმედებისთვის“ „მეცნიერ-
ქართული რეჟისორი, იყენებს რა დრამატურგის „სიტუ-
რატურულ მასალას, თავისი გზით მიდის, ბრეტის საგრძ-
ნობლად შორდება — და ეს საკესებით გამოვლენილია,
რადგან ბრეტის თეატრი არ არის არც მუხუშუმი, რომ
ყველა „ექსპანიატი“ უცვლელად, ხელუხლებლად შევი-
ნარჩუნოთ და არც „ეკლესია“, რომ ყველამ ერთხანად
ეწიროთ. ყოველი ნამდვილი რეჟისორი დრამატურგის
თანავტორი, თანაშემოქმედი და, ამავე დროს, რადიკალი-
რად მისი ოპონენტიცაა. იგი დრამატურგის მასალაზე
ქმნის ფაქტურად ხელოვნების ახალ ნაწარმოებს, რად-
გან ჰიესა და სპექტაკლი ორი სხვადასხვა სამყაროა.

რობერტ სტურუა, უპირველეს ყოვლისა, ქართული
რეჟისორია, თავისი გენეტიკური ფესვებით მჭიდროდ
დაკავშირებული ქართულ კულტურასთან, ქართულ ხე-
ლოვნებასა და თეატრთან, ქართულ ეროვნულ სახისთან
და მენტალობასთან, ამიტომ, ბუნებრივია, იგი ბრეტს
ქართულად კითხულობს, „კავკასიური ცარცის წრეს“
უფლებს ქართულ ტემპრამენტსა და ხელისუფლებას,
თუმცა, ქართულ ეთნოგრაფიულ ხარკს არსად უხდის.

რობერტ სტურუა საკუთარი ხელწერის, დამოუკიდ-
ებელი მსოფლმხედველობისა და ესთეტიური მრწამსის
მქონე რეჟისორია, ამასთან ერთად, ის ქართული რეჟი-
სორია, რომელიც ქართული თეატრის ტრადიციებიდან
გამოიღის არსებითად და ამიტომ, ცხადია, იგი ბრმად,
დოგმატურად ვერ გაკვეთდა ბრეტის დრამის თეორი-
ასა და მის რეჟისორულ პრაქტიკასაც. ქართული რე-
ჟისორი ახდენს ბრეტის მასა-
ლის ადაპტაციას ქართული ეროვნ-
ული ხასიათისა და ავტრეთვე, სა-
კუთარი რეჟისორული ესთეტიკის
მიხედვითაც.

აქ კიდევ ერთი გარემოება გასათვალისწინებელია:
ყოველივე ამის გარდა, რეჟისორს, ჩემი აზრით, ერთი
ტრაქტაციური მოსაზრებაც ამოპარავდა. ქართული მათე-
რებლისათვის თეატრი მაინც დღესასწაულია, ფერითე-
ლი სახანაბო, თვალის სივრცე უპირატესად — და რობერტ
სტურუა ცდილობს ჩვენს მათურებელ ანტილუბურს,
ანტიმიმეტურს, „არაარისტოტელური“ თეატრს ამ მზრი-
დან შეაპროსოს. ქართული რეჟისორი შეფიქრებ, „ემშა-
კრდა“ ცდილობს ქართული მათურების გადამბრე-
ბას, შეტყუებას თვისობრივად ახალ თეატრალურ სამყა-
როში, სადაც პაროდია, გროტესკი, უკიდურესი პირო-
ბითობა და სიმბოლიკა ბატონობს.

რობერტ სტურუა ცოტა „ახალისებს“, ცოტა უფრო
მეტად „აღიმიებს“, ავრაციულებს და აელვანტურებს
ბრეტის უსამყალო, უმუქურთმო, ასკეტურს და „ულ-
დაშაო“ თეატრალურ წარმოდგენას. მაგრამ, იმის მიუხე-
დავად, რომ ქართული სპექტაკლი უფრო „დარდნიანდუ-
ლი“, ლამაზი და „შუშუნაა“, ვიდრე ბრეტის პიესების
მიხედვით თვით ბრეტისა და მისი თეატრის რეჟისორ-
ბის მიერ შექმნილი თეატრალური წარმოდგენები, მაინც
რ. სტურუას სპექტაკლს არა აქვს დაკარგული სოცია-
ლურ-პოლიტიკური სიმახვილე და გამწვანებლობა.

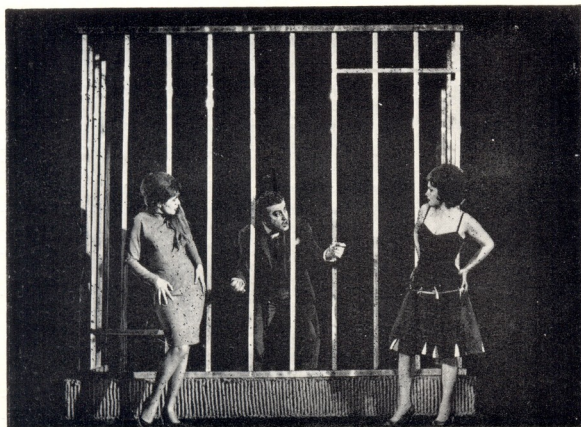
რობერტ სტურუა თავის სპექტაკლს ავებს როგორც
ხალხურ-კომედიურ, „ბალავანურ“-თეატრალურ და სა-

კარნავალი სანახობას, მასში ჭარბად შეაქვს მიუზიკლის, რევიუს, შოუს ელემენტები. აქ დომინანტა კომედიურ, კომედიანტურ ტენდენციას ენიჭება, ამის გამო პიესის ტრაგიზმი შენიღბული და ზოგან მთლად გამქრალა. ყოველივე ამის შედეგად „კავკასიური ცარცის წრე“ მიახლოებულია „სამგროშიან ობერასთან“. და საგულისხმოა, რომ გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში „კავკასიური ცარცის წრის“ სპექტაკლი მიუზიკლად და „სამგროშიან ობერის“ თავიებურ სახესხვაობად თუ ვარაიციად აღიქმეს.

აქ მოვიყვანთ იქაური გაზეთების რეცენზიების ზოგიერთ ნაწყვეტს:

ლოვე „სამგროშიან ობერასთან“. შეიძლება ვეღვთ ქართულ რეჟისორს ბრეჰტის გვიანდელი პიესის დასათარგმნებელი ასეთი მანერის, ასეთი სტილის, ასეთი ინტერპრეტაციის შერჩევისათვის მაგრამ რაც რეჟისორის მიერ მიზნადა დასახული, ის სრულქმნილადაა განსახიერებული.

რობერტ სტურუას სპექტაკლი რიტმული, მძაფრად დინამიკურია, რაც, ალბათ, უფრო შეეფერება ქართულ ეროვნულ ტემპერამენტს; ქართულ სპექტაკლში არსად არ იგრძნობა მონოტონურობის ხიფათი. ბრეჰტის ერთი ძველი მეგობარი იხსენებს: ბრეჰტის ბინის კარზე გაკრული იყო „სამინაო შინაგანწყესი“ ასეთი მინაწერით: სტუ-



სცენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლად „სამგროშიანი ობერა“

„დიუსელდორფში ჩამოიტანეს ბრეჰტი როგორც მიუზიკლი“.

...„ბრეჰტის „ცარცის წრე“ გადაქცეულია ჯაზურ-როკულ მიუზიკლად“.

„სტურუამ ერთმანეთს შეურწყა ფოლკლორი და დასავლური ელემენტები — ეს გამოვლინდა როგორც კოსტუმებში, ასევე მუსიკაში, ჩართო იმპროვიზაციები, თანამედროვე შოუს ეფექტები და კომედია-დელარტეს გამომსახველი საშუალებანი“.

„რანიეიშე პოსტი“ ჩვენს „კავკასიურ ცარცის წრეს“ „ბობოქარ სამკაპიკიან ობერას“ უწოდებს, რომელსაც მაყურებელი 10 წუთის განმავლობაში აღტაცებული უკრავდა ტაშო. „სამკაპიკიანი ობერა“ „სამგროშიანი ობერის“ ანალოგიითაა ნაწარმოები (ჩვენში გროშის მიახლოებით ეკვივალენტი ხომ კაპიკია) და ამით ზავგასმულია რობერტ სტურუას სპექტაკლის თვისობრივი სიახ-

მრებს ვთხოვ დაცვან ჩვენი შინაგანაწყესი; სულ ქვემოთ კი ეწერა: მაგრამ მასპინძელი იმ აზრისაა, რომ წესები მხოლოდ მაშინ ცოცხლობენ, თუკი მათ ზოგჯერ არღვევენო.

იგივე ითქმის, სამართლიანად დასძენს მისი მეგობარი, ბრეჰტის თეატრალურ წესებზეცო.

რობერტ სტურუა თითქოს ბრეჰტის ამ „პოსტკრიბიტუმი“ მიხედვით მოქმედებს თავის რეჟისორულ პრაქტიკაში: იგი ბრეჰტის „კავკასიურ ცარცის წრეს“ დგამს ანტიილუზიურად და ანტიმიმეტურად, მაგრამ იგი ერთგულია თავისი რეჟისორული ინდივიდუალობისა და ქართული თეატრის წიაღიდანაცაა გამოსული, ამიტომ მას ბრეჰტის „წესების“ დარღვევაც უხდება.

მე ვფიქრობ, როგორც ბრეჰტის თეატრიც, ასევე რ. სტურუას ეს სპექტაკლიც რეჟისორის თეატრისა და სპექტაკლის ნიმუშია. უმთავრესად რეჟისორის დამსახურე-



ბას უნდა მიეწეროს, რომ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები ანტიილუზიური, ანტიმიმეტური თეატრის სკოლავალელო გეგონებთა, ისე სუვენერულად ფლობენ ისინი როლისაგან განსეუ ვადგომის, გვერდთან ყუბების, გაუხეხებობის, განსახიებებუ პერსონაჟისადმი მიმართება-დამოკიდებულების დამყარების, პათეტიკის, გონიზამორიების „ჩაქრობის“, „გამავილებლად“ და შოკისმიზმებში მათთვის ჩვეული და დამახასიათებელი გარდასახვის, იდენტიფიკირების, მიმესისის (ემპირიული ცხოვრების, სინამდვილის მიმაქვის) მეთოდთ კი არ მუშაობენ, არამედ მიმართავენ თამაშის, თხრობის, ჩვენების მეთოდს. ისინი თამაშობენ ქუნწად, „უსამკალოდ“, თითქოს განსახიებებულ პერსონაჟებს თვითონვე დასცინიან და როლუმში, პერსონაჟუმში არ ითქვიანებან.

პაროდულიზა, პაროდულიზ-ირონიული პლანა და ასპექტი ბოლომდე გასდევს მათ თამაშს; თითქოს საკუთარ თავს უხეობ, გარეშე პირის თვალთადა უყურებენ. თითქოს ამ პერსონაჟს კი არ ანსახიებებენ, არამედ მასზე მოვეთხობენ გარეშე დამკვირებლის პოზიციიდან, გარედან, გვერდლიდან. ამ სპექტაკლის სცენური მოქმედება და მსახიობების თამაში მაყურებელში არ იწვევს ჩვეულ ესთეტიკურ სიამოვნებას: მაყურებელს ეგონა არ უხეოდება, არც უკიდურეს აღფრთოვანებას განიცდის, მოქმედებაში არასოდეს ისე არ არის ჩართული, რომ დისტანცია მოეშალოს სცენურ მოქმედებასთან. მსახიობები ემოციებს იწვევენ, მაგრამ არსებითად განსხვავებულ ემოციებს, ვიდრე მათ ტრადიციული თეატრი იწვევდა: ეს არის არა სცენურ წარმოსახულ ცხოვრებაში თანამონაწილეობის ილუზიით გამოწვეული სიამოვნება, არამედ ესთეტიკური სიამოვნება, რასაც მაყურებელი ღებულობს ემპირიული ნამდვილობის დამოწვევი, ანტიილუზიური „ცივი შხაბებით“, რომელნიც პაროდულიზ და ირონიული პლანში რეალობებიან. პერსონაჟი, რომელშიც მსახიობი „ჩასახლებდა“, რომელსაც იგი „შთავირობდა“, რომლის ხასიათსაც შეერწყმის, რასაკვირველია, მაყურებელსათვის გაცილებით ინტიმური, თბილი, გულითადი, მიმოიდელო ხდება. ქართული მაყურებელი ამას იყო შეჩვეული, სხვაგვარად მას ვერ წარმოედგინა. და უცებ რიბერტ სტურლიმ ქართული მაყურებელს შესთავაზა სპექტაკლი, რომელიც თავიდან ბოლომდე სინამდვილის ილუზიის დამრღვევი, ანტიილუზიური საშუალებებითაა აგებული.

საერთო მხრივ, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ სპექტაკლის მეორეო მიმართულებას, საერთო სტილის შესაბამისად მსახიობთა თამაშშიც კომედიურ-კომედიანტური განხიზმობილი და მათ შესრულებაში ჰარადი, უფრო მეტად, ვიდრე სატირიული გროტესკი, შეიბრა, შარგი, ბურლესკი, ბუფონადა, არლენინადა, რაც აბსოლუტურად არ არღვევს სპექტაკლის საერთო „ტიონალობას“.

ასევე, მხოლოდ კომიკურ პლანშია „გახსნალი“ აზღავის როლი რამაზ ჩხეკვიას როლი — შიოდება ბრეტის რომელიმე ორიოდოქსული მიმდევარი არ დავთახნბის მას და რეჟისორს აზღავის როლის ავარი ინტერპრეტაციის, მაგრამ ის, რაც მათ მიზნად დაისახეს, ბოლომდე უზადლოდა ხორცშესხმული. ჩხეკვია-აზღავის გონებაშხეილობა და ენამისწრებულობა (ზოგჯერ ნორპოვიზციუ-

ლიც), მისი ირონია სხვების მიმართ საყარნავალო თიერვერკად ელვარებს სცენაზე.

ბუფონადული მანერით ასრულებს გურამ საღარაძე ეფერტორის როლს (ერთ-ერთი გდრ-ელი თეატრცოდენის აზრით, საღარაძე-ეფერტორი მეტრსმეტად „სიმამთიურია“), ხოლო ყაზბეგისა და ბერის განსახიებებისას იგი სატირიულ გროტესკს მიმართავს და საერთოდ მის ამ მსახიობურ „სამასახიებნაში“ თავისი აქტიურული ნიჭის მოულოდნელ შესაძლებლობებსა და წახანაგებს ამკლავებს. ყაზბეგე-საღარაძე ამაზრუნენი და საშეშია; საღარაძე-ბერი ცინიკოსია, თუმცა კარგად იცის საკუთარი თავის ფსი და შეფარული თეირირინით საკუთარ სიმდაბლუზე ამალგებას ახერხებს, საღარაძე — ეფერტორი თითქოს გარეწარია, მაგრამ „სიმამთიური“ გარეწარია — მისი გარეწარობის თითქოს არ ვეგვრა და მისი არც „გვეშინია“. ასევე „სამასახიებნად“ მოგვევლინა კახლი საკანდელოცი ამ სპექტაკლში: ბოლომდე ამაზრუნენი, ადამიანობისაგან დაღლილი, ტაბიური ბრეტული პერსონაჟია იგი მეტრსმეტე ვლუხის როლში; თავისებური თეატრალური, ბურლესკული მინიატურის პირდაპირ შედეგის ქმნის იგი ლამზირა ჩხეიძესთან ერთად გაყარის მოსულ სცენურული მოხუცი ცოდ-ქმნის როლში; მეტრსმეტად გაშარებულთა საკანდელოცისა და რეჟისორის მიერ მტარვალი, სახეფათო, მრისხანე დიდი მთავრის ჯანდიერის სახე, რომელსაც რადომლაც კომიზმის შექმნის მიზნით გარეწული მომოსტესტული რიწნები მიეწერება. „ორსახიენიანია“ სპექტაკლში ჯემალ დღანანიძე: ბრწყინვალა იგი გრუშეს ძმის, ლავრენტის როლში. ორიგინალურია და სპექტაკლის საერთო სტილს შეესაბამება დღანანიძეული როლის შესრულების „ქერეოვრავილული“ მანერა, როლის ტემპით, ავგნებით შესრულება. ერთი მხრით, ცოლის ყურბოქორილი მონა, „გამოქერილი“ ქმარი, ცოტა მახოხსტური მადრეკლეტობა რომა აქვს და, მეორე მხრივ, სხვების მიმართ დაუნდობელი „მშველი, ცოლის ვულის მოსაგებად ღვიძლ დასაც რომ გაიმეტებს ძალღვიით ვართ ვასაგდებად. დიდებული რეჟისორულ-მსახიობური მიგნებაა ჯემალ დღანანიძის მიერ და ქართული ცეკვის თანხლებით გათხოვება. ლავრენტის როლის დღანანიძესულ შესრულებაში ვე ვხვდებ, ერთი მხრით, ცხადია, კომიკურ პლანში, ქართული პლასტიკურობის, გრაციულობის გამოვლენას, ხოლო მეორე მხრივ შეფარულ ირონიას ქართული კულაბზიციობის, თავმომწონებობის, ბაქიაობისა და „ბრეტის“ მიმართ.

რაც შეეხება მამამთილის როლს, ის თითქოს იჩრდილება და ხუნდება ლავრენტის როლიდან შედარებით — მე მგონია, დღანანიძე მამამთილის როლში ვერ პოულობს ახალი, ორიგინალურ გამომსახველ საშუალებებს. მოლონადე რეჟისორისა და მსახიობ ეანრი ლოლაშვილის გამოძერწილია მთხრობელის, წამყვანის სახეც, რაც ბრეტის პიესის მომღერლის არაკად ჩეიბის (ჩეიბის) სრული მეტამორფოზის შედეგ წარმოადგენს. ლოლაშვილ-წამყვანის არა თუ დისონანსი არ შეავსებს სპექტაკლში, არამედ თავისებურად ამთლიანებს და კრავს მოქმედებას და პიესის ორი მთავარი მოტივი — გრუშესა და აზღავის მოტივები თითქოს საბოლოოდ მისი მეშვეობით ხუნდება ერთმანესთ. მთხრობელი იწვევს სპექტაკლს, შემდეგ ვანუწყვეტლივ, უწყვეტად ჩართულია სცენურ



ქმედებაში, ზოგჯერ გვერდზე გადავბა და ობიექტური და-
მკვირვლის პოზიციას ირჩევს, და ბოლოს — ისევ
მთხრობელი ამთავრებს, კრავს სპექტაკლს. მაგრამ
მთხრობელი მოქმედების მონაწილე არ არის და მათურ-
ველი მისდამი ნეიტრალურია. ამ როლში კიდევ ახალი
ფერებით ავლენდა ეჟანი ლლაშვილის თვითყოფადი
ნიჭი.

ჩემთვის სასიამოვნო აღმოჩნა იყო ვია ფერაძის აქ-
ტიურული ნიჭის კომპიური ასპექტი: მას თავისი როლი
ბუფონადისა და ბურლესკის „ბეწვის ხილზე“ მიჰყავს, სა-
ქმარისია კიდევ ოდნავი გადაჭარბება და იოსების (დედ-
ნის: იუსუპოვი) როლის შემსრულებელი ცირკის კლოუნ-
ის სფეროში შეიჭრებოდა, მაგრამ ვია ფერაძე ამ ხიფ-
ათს ოსტატურად ირიდებს და მისი მხიარული „არღუე-
ნადა“ არსად თვითმიზნური არ ხდება, ყველგან თან ახ-
ლავს აზრობრივი, შინაარსობრივი დეტაირთვა.

ლამაზ, მაცდუნებელ, მაგრამ დემონურ, ვამპირ-ქალს
ანსახიერებს მარინა თბილელი ნათელა აბაშვილის სახით:
თბილელის დამოკიდებულება აბაშვილისადმი მუდამ კრი-
ტიკულია, დისტანციურებული, პაროდიული. მსახიობი
ასახიერებს უსულგულო დედას, მშობელს — რომ-
ლისთვისაც შვილი საშუალებაა და არა მიზანი, თა-
ვისებური „საქონელი“, სასარგებლო, მომგებიანი
ნივთი და არა ღვიძლი ცოცხალი არსება, საყუთარი სის-
ხლი და ხორცი, მარინა თბილელს ჩვენს თვალწინ ახსუ-
რდამდე დაჰყავს ადამიანთა შორის რაციონალური, ანგა-
რიზიანი დამოკიდებულება. მარინა თბილელმა ამ როლით
შკაფიო სტრიქონები ჩაწერა ქართულ ბრეტანაში.

ტიპიური ბრეტელი პერსონაჟია ლეილა ძიგრაშვი-
ლის მიერ განსახიერებელი იოსების დედა — იგი „პლე-
ბურა“ დონეზე იმერებს ნათელა აბაშვილის მოტვის:
მისთვისაც შვილი საქონელია, ყიდვა-გაყიდვის ვაჭრობის
ობიექტი. ძიგრაშვილის განსახიერების მანერაში ბურლ-
ესკს ჭარბობს სატირული გროტესკი. დედა-ძიგრაშვი-
ლი იმდენად ამხარზენია, რომ კომიკურ ეფექტს არ იწე-
ვებს, კვალიფიკურ მათურებელს არ ეციენება მასზე მისი
ვაიისაგან განსხვავებით.

იზა გიგოშვილის გრუმე ვაჩანაძე (დედნის: ვახანაძე)
ბოლოსათვის იმიტომ შემოვიჩინებთ, რომ მას პიესისა და
სპექტაკლშიც თვისობრივად განსხვავებული, განსაკუთ-
რებული ფუნქცია აქვს: ის არის სულიერად მახინჯი,
უყუთური ადამიანების ამ „პანდემონიუმში“, „ავსულთა“
ამ სამყოფელში თითქმის ერთადერთი ნათელი ფიგურა,
ნათელი ადამიანი.

გიგოშვილის გრუმეს შემოაქვს „ჯოჯობეთში“ სინათ-
ლე, ჰაეროვნება, სწომინდე, პოეტურობა, ლირიკულობა,
გულითადობა — ის თითქმის თავის გარშემო წმენდს
არა ადამიანობით, ვერაგობით, ბოროტებით, დამძიმე-
ბულ ატმოსფეროს. მას თითქმის თანდავად არ ეკარება
ცხოვრების ჭკუჭყი და სიმდაბლე.

ერთმა გდრ-ლმა თეატრმცოდნემ აღნიშნა, რომელ-
საც გრუმეს როლის პირველი შემსრულებელიც ენახა,
რომ ანგელიკა ჰურციცი უფრო მოწიფულ ქალს, დედას,
დარბაისელ მატრონას თამაშობდა, ხოლო იზას გრუმე
გაცილებით ჰაეროვნაია, პოეტური, ქალწულბერძენი და
ლირიკული.

ჩემის აზრით, ბრწყინვალეა გოგი მესხიშვილის ნახტ-
ვრობა. მუწწი, ასტრაქტული, პირობითი, დიდი ტექსტუ-
რული და გემოვნებით შესრულებული, მთლიანად თავისუფალი
ენოვანადგომისაგან. უნდა ვიღიარო, რომ რ. სტურუას
„კავკასიური ცარკის წრის“ აქტის პირველ ეტაპზე ბრე-
ტის ორთოდოქსული მიმდევრის პოზიციასზე ვიდეკი და
სპექტაკლისათვის შეუფერებლად მივიჩნევდი გ. ყანჩე-
ლის მუსიკასა და ი. ზარეციის ქორეოგრაფიას (იხ. „ცო-
სიკარი“, №11, 1976). მაგრამ თანდათან ემოციურად აღვი-
ქვი და დავერწმუნდი, რომ რობერტ სტურუასეულ ინტერ-
პრეტაციას სწორად ასეთი მუსიკა და ქორეოგრაფია შეე-
ფერებოდა — პაულ დესაუსის დისონანსებისა და გროტე-
სკოლობის შემცველი მუსიკა შეუფერებელი აღმოჩნ-
დებოდა უპირატესად კომედური განხრით წარმართუ-
ლი და მიუზიკლს მიახლოებული სპექტაკლისათვის.

რ. სტურუას სპექტაკლი ერთ მთლიანობას წარმოად-
გენს — იგი უნდა მივიღოთ ისეთი, როგორც არის, ერთ
კომპონენტის ამოღება ანდა შეცვლა კი მთელის და-
შლას გამოიწვევდა.

...შეიძლება, რასაკვირველია, რობერტ სტურუას სპე-
ქტაკლის გაკრიტიკება მიმეტური, ილუზიური, ყოფთი-
რეალისტური თეატრის ანდა ბრეტელი ორთოდოქსის
პოზიციებიდან (ე. ი. მიახლოებით და პირობითად რომ
ვთქვათ, კრიტიკა მარჯვნიდან და კრიტიკა მარცხნიდან),
მაგრამ, ალბათ, ევრაინ ვერ უარყოფს იმ ფაქტს, რომ
რობერტ სტურუას ეს სპექტაკლი ქართული თეატრის ის-
ტორიაში ახალი ეტაპის, ახალი სტილის დაწყებას მოას-
წავებს.

ქართული რეჟისორის დიდი გამარჯვებაა, რომ მან
ახალ თეატრს მრავალი მათურებული მოუპოვა, რომ მან
მთელი თავისი რეჟისორული შემოქმედებით ახალი მათურ-
რებელი აღზარდა. ისიც უნდა ითქვას, რომ ქართულ თე-
ატრში ანალოგიური ცდები მანამდეც იყო. მაგრამ ყვე-
ლაფერი ეს ცალკეული ელემენტებისა და ტენდენციების
დონეზე დარჩა და მათ დასრულებული სრულქმნილი
სახე ვერ მიიღეს და ახალ თვისობრიობაში, ახალ ხარისხ-
ში ვერ გადავიდნენ. ზოგ შემთხვევაში ეს იყო მოდისადმი
მხოლოდ ხარკის გაღება, ახალ გამოსახვად საშუალება-
თა თვითმიზნური, სწობისტური გამოყენება, რაც არ გა-
მომდინარებოდა თვით დრამატურგიული მასალის შინა-
არსიდან.

სწორედ რობერტ სტურუაში სრულქმნა, ჩამოყალი-
ბდა და დაგვირგვინდა, ცხადია, ქართულ ნიადაგზე, ახა-
ლი თეატრალური მსოფლმხედველობა და მეთოდი. „კავ-
კასიური ცარკის წრის“ სპექტაკლში ჩვენ უკვე თვისობ-
რივი ნახტომის მოწამენი შევიქნით.

ს ა ხ ა ლ ხ ო ა რ ტ ი ს ტ ი

გიორგი ტატიშვილი

საქართველოში არ მეგულება ადამიანი, ვახტანგ ნინუას რომ არ იცნობდეს. ყველას უყვარს, ყველა პატივს სცემს, მის დანახვაზე ყველას სიხარულის ღიმილი ეფინება სახეზე, მის გამოჩენას სცენაზე მხურვალე ტაშითა და მხიარული შემახილებით ეგებება მაცურებელი, მის მიერ შექმნილი სახეები თეატრში თუ ეკრანზე დიდი ხანია ხალხის კუთვნილებად იქცა. დიდია მისი დამსახურება მშობლიური ხელოვნების წინაშე. 35 წელია ამშვენებს მარჯანიშვილის თეატრს მისი ხალასი კომიკური ნიჭი!

...1945 წლის შემოდგომაზე მარჯანიშვილის თეატრში მოვიდა ახალგაზრდა მსახიობი, მაღალი იყო, გამხდარი, აწონილი, ერთი შეხედვით, თითქოს მსახიობის არაფერი ეცხო, მხოლოდ თვალები... თვლებში რაღაც ეშმაკური ნაპერწკლები უციმციმებდა, რომ შეხედავდი, უნებლიედ გაგელიმებოდა კინოსტუდიის სამსახიობო სასწავლებელი ჰქონდა დამთავრებული და რამდენიმე ფილმში ეპიზოდური როლები შესრულებინა.

პირველად სპექტაკლ „დავით აღმაშენებელში“ სახალხო სცენაში თავი არაფრით გამოუჩენია... მაგრამ რამდენიმე დღის შემდეგ მიდიოდა „კოლმეურნის ქორწინება“, მეორე მოქმედებაში ხარიტონის (გ. შავგულიძე) მონოლოგის შემდეგ ახალბედამ ისე შეჰკვივლა და შემოჰკრა ტაში, რომ მაცურებლის ერთსულოვანი რეაქცია გამოიწვია, სპექტაკლს უყურებდნენ შ. ლამბაშიძე და ს. ჟორჯოლიანი. „ნიჭიერი კაცი მოვიდა თეატრში“, — თქვა შ. ლამბაშიძემ. „გამოდგება, ნამდვილად გამოდგება“, — კვერი დაუკრა ს. ჟორჯოლიანმა.

კ. მარჯანიშვილის თეატრში მაშინ მოღვაწეობდა ქართული საბჭოთა თეატრის ბრწყინვალე აქტიორთა პლეადა. ეს მათ შექმნეს ჩვენი თეატრის დიდება და რესპუბლიკის გარეთ გაიტანეს. ისინი მკაცრნი იყვნენ, მაგრამ სამართლიანი. მათ ხელგაშლილად მიიღეს ნიჭიერი ახალგაზრდა თავიანთ კოლექტივში და დიდ შემოქმედებით ასპარეზზე გამოიყვანეს. ვ. ნინუას დავეკისრა დათიკოს როლი ოლიას „კაცია-ადამიანში?“ (რეჟისორი ვ. ყუ-

შიტაშვილი), მცირე ხნის შემდეგ კი ბელადის როლი ითამაშა ლოპე დე ვეგას „ცეკვის მასწავლებელში“ (რეჟისორი გ. დენინაშვილი). აღსანიშნავია, რომ ორივე სპექტაკლში ვახტანგი დიდი ვასო გოძიაშვილის პარტნიორი იყო. ბელადის როლში ვ. ნინუა ისე გრძნობდა თავს, როგორც თევზი წყალში და დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებდა მასურებელს. როლს როლი მოჰყვა, წარმატებას წარმატება, სერ ენდრიო ემჩი—შექსპირის „მეთორმეტე ღამე“ (რეჟისორი რ. ჭიაურელი) კუკური— ვ. გაბესკირიას „უფსკრულთან“ (რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე (ბუბუტი — კ. კალაძის „ლალი“ (რეჟისორი ვ. ყუშიტაშვილი). განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მისი ორი შესანიშნავი სახე, რომლებიც სამართლიანად შევლენ ქართული საბჭოთა თეატრის ოქროს ფონდში. ორივე სახე რეჟისორ ლილი იოსელიანთან შემოქმედებითი თანამშრომლობით შეიქმნა: სანდალა (ვ. გაბესკირიას „გაზაფხულის დილა“) და გაიოზ ხავთასი (რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“). ამ ორ როლში გამორჩნდა ვ. ნინუას მდიდარი შემოქმედებითი შესაძლებლობა, მისი დიდი დიაპაზონი. ვ. ნინუა მკვეთრად ჩამოყალიბებული კომიკოსია და, თითქოს, რადიაპაზონებზე შეიძლება იყოს ლაპარაკი!

საქმეც ისაა, რომ ამ კომიკოსს დრამატული ნოტებიც უხვდა აქვს და თუ

„რაიკომის მდივანში“ იგი დაუნდობლად ამითრახებს შემთხვევით დანინაურებულ პარტიულ მუშაკს, მის გონებაზეზღუდულობას, ყოყოობას, სიბრყველს, სამაგიეროდ სანდალა — სცოდავი, პატიოსანი, არაპრაქტიკული ადამიანი, კეთილი და სათუთი მასურებლის დიდ თანგრძნობას ინვევდა, („რაიკომის მდივანში“ პრემია მიიღო როლის საუკეთესო შესრულებისათვის). დიდი წარმატება და აღიარება ხვდა ვ. ნინუას ჯემალას როლში (ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“, რეჟისორი ვ. ტაბლიაშვილი). ამ როლით მან რამდენიმე ქალაქში ჩაატარა გასტროლები და კინო-ფილმშიც მიიღო მონაწილეობა. მსახიობის ყოველი რეპლიკა, ყოველი მოძრაობა ისეთი გულწრფელი, უშუალო და კომიზმით აღსავსე იყო, რომ მისი სცენები გაუთავებელ სიცოცხარხარში მიდიოდა.

ცალკე უნდა გამოვყოთ მისი დახუნდარა ტურაბელიძე კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარი“. ეს მეტად დასამახსოვრებელი და კოლორიტული სახეა. ამ როლში გამოჩნდა ვ. ნინუას კიდევ ერთი თავისებურება: თვით ზნედაცემულ, თითქოს საბოლოოდ დაღუპულ და გახრწნულ ნადაიკენარშიც აღმოაჩინოს რაღაც ადამიანური, საკუთარი სიბოთი გაათბოს და გააკეთილშობილოს.



კლარი ფილმიდან „განაჩენი“. ვ. ნინუა — ახმახი.

ვ. ნინუა — დახუნდარა („კოლხეთის ცისკარი“)

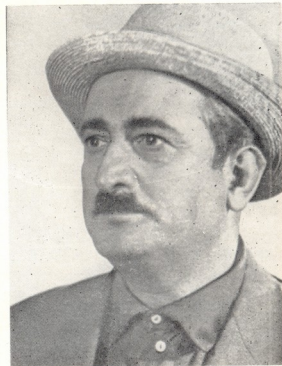
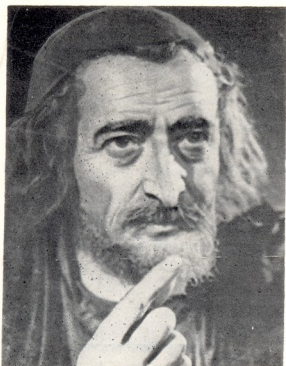
ვ. ნინუა — სანდალა („უფსკრულთან“)

ვ. ნინუა — პარმენ კამაშიძე („როცა ქალაქს სძინავს“)

ვ. ნინუა — აპრაქენ („აპრაქენე კომედი“),

1972 წელს მოსკოვსა და ლენინგრადში წარმამატებით ჩატარდა მარჯანიშვილის თეატრის გასტროლები. გამარჯვება ხვდა წილად ნ. გოგოლის „ქორწინებასაც“, რეჟისორი დ. აღუესიძე, სადაც ვახტანგი ფევაკინის როლს ასრულებდა. პრესაში და გასტროლების შემაჯამებელ განხილვაზე გამოსულნი ერთხმად აღიარებდნენ, რომ ვ. ნინუა ნამდვილად გოგოლის რეპერტუარის მსახიობია, რომ მას აქვს უნარი ღრმად ჩასწვდეს გოგოლის გმირებს, მათ „ცრემლნარევ სიცილს“ და დამაჯერებლად მოიტანოს სცენაზე. ეს შეფასება ვ. ნინუას შემოქმედების დიდი აღიარება იყო.

მრავალი შესანიშნავი სახე შექმნა ვ. ნინუამ მარჯანიშვილის თეატრში — გავისხენებ კიდევ რამდენიმეს: ნესტორი (რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი“) I კაცისმკვლელი (შექსპირის „რიჩარდ მესამე“), სანდრო (მ. ბარათაშვილის „მარინე“), ჯაბულო (გ. ბერძენიშვილის „დაჭრილი არწივი“), ფირან განგია (ა. ზაკისა და კუზნეცოვის „ორი ფერი“), ილიკო — (ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“), ბენედიქტე („მე ვხედავ მზეს“), ლეონატო (შესპირის „აურზაური არაფრის გამო“), პეტრე (რ. ჯაფარიძის „ჯარისკაცის ქვრივი“), დიდი ყაჩაღი (ა. გენაძის „ყარამან ყანთელაძე“), გვანჯ აფაქიძე (კ. გამსახურდიას „მთვა-





კადრი ფილმიდან „რაც ვინახავს ველარ ნახავ“.

ვ. ნინუა — ქვიშა „შიაა წინეთელი“



რის მოტაცება“), კონია (შ. დადიანის „გუ-
შინდენლი“), აპრაკუნე (ი. ვაკელის „აპრა-
კუნე“), გოსტაშაბი (პ. კაკაბაძის „კახაბე-
რის ხმალი“), პარმენი (ალ. ჩხაიძის „რო-
ცა ქალაქს სძინავს“). ამ როლმა მიიღო
თეატრალური საზოგადოების პრემია მა-
მაკაცის როლის საუკეთესო შესრულები-
სათვის), რუბენ მინდელი (კ. ბუაჩიძის
„ეზოში ავი ძაღლი“) და მრავალი სხვა.
ყოველი მისი როლი გამოირჩევა ადამი-
ანურობით, მაღალი პროფესიული ოსტატო-
ბით, ცხოვრების ღრმა ცოდნითა და დაკ-
ვირვებით, გულწრფელობით, მიმზიდვე-
ლობით, შემართებითა და ტემპერამენტით,
ხალასი, კამკამა იუმორით!

თავისი ნიჭის მაღლი ვახტანგ ნინუამ კი-
ნოხელოვნებაშიც შეიტანა, კინოში მას
50-ზე მეტი როლი აქვს ნათამაშები. რომე-
ო ერთი ჩამოვთვალოთ, თუნდაც მოურავი
(„პალიასტომის ტბა“), თავადი („რაც
ვინახავს, ველარ ნახავ“), შაქრო („ჩრდილი
გზაზე“), შოთა („ქალიშვილი ხიდობნი-
დან“), ხაფიჩია — („ბედნიერი შეხვედრა“),
ლეგანი („მწვერვალთა დამპყრობნი“),
პროფესორი ლორთქიფანიძე („ორი ოკეა-
ნის საიდუმლოება“) ახმახი (განაჩენი“),
პარმენი („ლიმილის ბიჭები“), ნიკოლოზი
(„უდიპლომო სასიძო“), ტერენტი უკლება
(„გლადიატორი“) და მრავალი სხვა.

ვ. ნინუას დიდი ღვაწლი მიუძღვის ესტ-
რადის წინაშეც, კონცერტებით შემოვლი-
ლი აქვს მთელი საქართველო, მისი ყოვე-
ლი კუთხე-კუნჭული. მსახიობის გამოჩენა
ყოველი რაიონის მშრომელებისათვის ზეი-
მია.

ბედნიერია შემოქმედი, ვისაც აქვს უნა-
რი ესთეტიკური სიამოვნება მიანიჭოს მა-
ყურებელს, წარბშეხრილს გული გაუხსნას,
ცხოვრების ხალისი და ხვალინდელი დღის
რწმენა ჩაუნერგოს. ასეთი ბედნიერი კა-
ცია სახალხო არტისტი ვახტანგ ნინუა,
ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული მსახი-
ობი საქართველოში, უტყუარი და უღალა-
ტო, კაცური კაცი, იუმორითა და სიკეთით
აღლავსე ადამიანი!

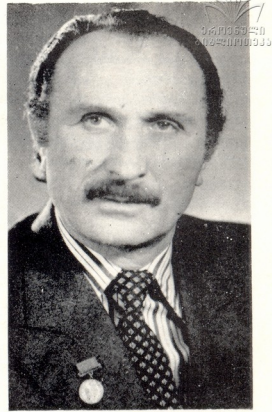
ქორეობრაუი

ალექსანდრე ღაკახელიძე

მიხეილ ჩირინაშვილი

ძარბაველი ხალხის მხატვრულ შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ცეკვის ხელოვნებას, რომელიც ვითარდებოდა საუკუნეების მანძილზე და რომელშიც მალაღმბატვრული განსახიერება ჰპოვა ქართველი კაცის ზნეობრივმა თვისებებმა, ადათ-წესებმა, ჩვენი ქვეყნის გმირულმა წარსულმა, მისმა ისტორიამ, ეთნოგრაფიამ, რომანტიკულმა მსოფლშეგრძნებამ... ცეკვა ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრების სარკედ იქცა ისევე, როგორც ჩვენი დიდებული სიმღერა-საგალობლები.

ჩვენს ხელთ არის უმდიდრესი ქორეოგრაფიული მემკვიდრეობა, ალბეჭდილი ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით, ეროვნული თვითმყოფადობით, პლასტიკური სინატივითა და ხატოვნებით... ქართული ხალხური ცეკვებიდან გამოსჭვივის რაინდული სული და ვაჟკაცური შემართება, გრძნობათა პოეზია და კეთილშობილება... ცხადზე უცხადესია, რომ ამ უნიკალურ კულტურას, მის ტრადიციებს სჭირდება მოვლა-პატრონობა, დაცვა, განვითარება. მაგრამ ეს პროცესი ყოველთვის სწორედ და მართებულად არ მიმდინარეობს, თუმცა ხალხურ საცეკვაო შემოქმედებას ჰყავს მრავალი გულშემოტიკვიარი, ჩვენ ვიცნობთ ამ საქმის ჩინებულ სპეციალისტებს, რომლებიც თავდადებით, უანგაროდ ემსახურებიან მშობლიურ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას, მნიშვნელოვანი წვლილი შეუქმნენ მისი ტრადიციების პოპულარიზაციასა და პროპაგანდაში. ასეთთა რიცხვს მიეკუთვნება ქორეოგრაფი ალექსანდრე დარბაველიძე, რომელსაც ახლახანს 50 წელი



შეუსრულდა. მისი ოცდაათწლიანი მოღვაწეობა მშობლიური კულტურისადმი პატრიოტული დამოკიდებულების თვალსაჩინო მაგალითია.

ალ. დარბაველიძეს ბავშვობიდანვე გამოჰყოლია ქართული ხალხური ცეკვების სიყვარული. იგი დღესაც დიდი პატივისცემით იგონებს მოცეკვავეთა წინა პლედას. რომელმაც გაუღიძო მას ქორეოგრაფიული ხელოვნებისადმი ლტოლვა და ინტერესი. მათი წყალობით ა. დარბაველიძე 1943 წელს ჩაირიცხა თბილისის პიონერთა სასახლის ქორეოგრაფიულ წრეში, სადაც მისი პირველი მასწავლებელი იყო ცნობილი ქორეოგრაფი — პედაგოგი ანტონ ჩიხლაძე, რომელმაც მას ქართული ხალხური ცეკვის საწესები ასწავლა. ამ ღვაწლმოსილ ადამიანს ა. დარბაველიძე ყოველთვის დიდი მადლიერებით იხსენებს.

ალ. დარბაველიძის შემოქმედებითი მოღვაწეობა დაიწყო 1944 წელს, როცა იგი მოცეკვავედ ჩაირიცხა საქართველოს კულტურის ცენტრალური სახლისა და თბილისის ტრამვაი-ტროლეიბუსების სამმართველოს ქორეოგრაფიულ კოლექტივში, რომელმაც იმდროისათვის უკვე სახელმწიფო ქორეოგრაფი რომან ჭოხონიძე შედგინდა.

1947—48 წლებში ალ. დარბაველიძე შემოქმედებითად დაუკავშირა სახელმწიფო ქორეოგრაფს, საქართველოს სახალხო არტისტს ბუხუტი დარბაველიძეს, რომელიც იმ ხანად სათავეში ედგა კოვბაჭრობის კულტურის სახლთან არსებულ ქორეოგრაფიულ ანსამბლს. 1948—50 წლებში კი ა. დარბაველიძე თავის საშემსრულებ-

ლო ოსტატობას სრულყოფდა საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში, რომელსაც ხელმძღვანელობდნენ ცნობილი ქორეოგრაფები ჯ. ბაგრატიონი და ა. თათარაძე.

ზემოთაღნიშნულ კოლექტივებში, სახელწოდებით ქორეოგრაფების შემწეობით ა. დარახველიძემ განვლო ნამდვილი სკოლა, დაეუფლა ქართული ხალხური ცეკვების შესანიშნავ ტრადიციებს, მრავალფეროვან პლასტიკურ ილიეთებს. ეს ცოდნა გამოადგამას ვ. აბაშიძის სახელობის თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრში, სადაც 1952 — 53 წლებში მოღვაწეობდა. როგორც სოლისტი-მოცეკვავე. ნიჭისა და ოსტატობის წყალობით მან სწრაფად აითვისა საოპერეტო ჟანრის სპეციფიკა. განსაკუთრებული წარმატებით ასრულებდა იგი კლ. ხუციშვილთან ერთად, ზანგურ რუმბას, რომელიც მასურებულს ძალიან მოსწონდა.

მაგრამ ა. დარახველიძის მოწოდება მანინც ქართული ხალხური ცეკვა იყო. ამ ლტოლვამ 1952 წელს მიიყვანა იგი საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში, რომელსაც ხელმძღვანელობენ გამოჩენილი ქორეოგრაფები, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტები ნინო რამიშვილი და ილიკო სუხიშვილი. ამ სახელოვან ანსამბლში ცეკვა ა. დარახველიძისათვის საამაყო იყო, მაგრამ მან აქ ვერ განაგრძო მოღვაწეობა, რადგან სულ ცოტა ხანში იგი განვეულ იქნა საბჭოთა არმიის რიგებში. ა. დარახველიძეს არც აქ უღალატია თავისი მოწოდებისათვის. საბჭოთა არმიის მყოფის დროს იგი ქართველ ჩაუდგა სამხედრო ნაწილის ქორეოგრაფულ კოლექტივს და კულტურის სახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლს, რისთვისაც დააჯილდოვდა დიპლომებითა და სიგელიებით.

ა. დარახველიძის დამოუკიდებელი ქორეოგრაფიული მოღვაწეობა დაიწყო 1951 წელს, როცა იგი VII რესპუბლიკურ ოლიმპიადასთან დაკავშირებით გაეგზავნა აბაშაში, სადაც მან მოამზადა კულტურის სახლის ქორეოგრაფიული ანსამბლი, რომელმაც ოლიმპიადაზე მეორე ადგილი მოიპოვა. VIII რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე (1954 წელს) ა. დარახველიძემ გამოიყვანა კულტურის სახლთან არსებული სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი, რომელსაც მეორე ხარისხის დიპლომი მიენიჭა. IX რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე კი (1958) თავი აჩვენა ა. დარახველიძის მიერ მომზადებულმა უპუშკინის სახელობის თბილისის პედაგოგიური ინსტიტუტის ქორეოგრაფიულმა ანსამბლმა, რომელმაც

შემდეგ წარმატებით იმოგზაურა საქართველოსა და ბელორუსიის ქალაქებში.

1957 წელს ა. დარახველიძე საბჭოთა მოცეკვაების ჯგუფთან ერთად გაიგზავნა უნგრეთში, სადაც განსაკუთრებული წარმატება ხვდა ქართველ მსახიობებს, რომლებსაც ლისტის სახელობის მედალი გადაეცათ.

დიდი წვლილი მიუძღვის ა. დარახველიძეს მოსწავლე-ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის საქმეში. მან ქართული ხალხური ცეკვები შეასწავლა თბილისის პირველ და მე-6-ე საშუალო სკოლების მოსწავლეებს, რომლებმაც გამარჯვება მოიპოვეს რესპუბლიკურ ოლიმპიადებზე. თბილისის პირველი სკოლის ქორეოგრაფიულმა ანსამბლმა მოიპოვა ოქროს მედალი, მე-6-ე სკოლა კი ვერცხლის მედალი დაჯილდოვდა.

თავისი ნაყოფიერი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ა. დარახველიძის მიერ მომზადებულია მრავალი კოლექტივი (მათ შორის ანსამბლები „ია“, „მერცხალი“, „ჩირადანი“ და სხვა), რომლებიც წარმატებით გამოსულან საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქში — მოსკოვი, ლენინგრადი, კიევი, კუბიშევი, რივა, მინსკი, ტაშკენტი, აგრეთვე საზღვარგარეთაც — უნგრეთში, ბულგარეთში, რუმინეთსა და შვეიცარიაში. ა. დარახველიძის კოლექტივები მონაწილეობდნენ ისეთ მნიშვნელოვან საკავშირო თუ რესპუბლიკურ ღონისძიებებში, როგორცაა 1958 წელს მოსკოვში ჩატარებული ქართული ხელოვნების მეორე დეკადე, მოსკოვის საკონცერტო დარბაზის „როსიას“ გახსნა, პრეკავშირების XV ყრილობა, თბილისის სპორტის სასახლისა და დინამოს სტადიონის გახსნა, თბილისის 1500 წლისთავისა და რუსთაველის 800 წლისთავისადმი მიძღვნილი ზეიმები.

ამ ჩამოთვლიდანაც ჩანს რომ ა. დარახველიძის მიერ აღზრდილია ქართველ მოცეკვავეთა თაობები, რომლებიც ნაყოფიერად მოღვაწეობენ ჩვენი რესპუბლიკის პროფესიულსა თუ თვითმოქმედ ქორეოგრაფიულ კოლექტივებში და თავის მხრივაც ანივთარებენ ეროვნულ ქორეოგრაფიულ ტრადიციებს.

ა. დარახველიძე გახლავთ რესპუბლიკური და საკავშირო ფესტივალების ლაურეატი. მიღებული აქვს წარჩინებული მასწავლებლის სამკერდ ნიშანი.

ნაყოფიერი და ხანგრძლივი მოღვაწეობისათვის ა. დარახველიძის მიენიჭა საქართველოს კულტურის დამსახურებული მუშაის საპატიო წოდება.

ქრისტესია ლებანიძე

იოსებ ომაძე

სამართმელოს სახალხო მხატვრის ქრისტესია ლებანიძის ბოლოდროინდელი ნამუშევარი — კინოფილმ „ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ მხატვრობა, ფილმის შემქმნელი ძირითადი კოლექტივის წევრთა ნამუშევართან ერთად, 1980 წლის სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა და ეს დიდი დაფასება მეტყველებს 70 წლის ხელოვანის შემოქმედების მნიშვნელობაზე. ქრისტესია ლებანიძის ჭეშმარიტ პროფესიონალიზმს, გემოვნებასა და ალღოს უნდა ვუმადლოდეთ, აგრეთვე, ბევრი სხვა აღრინდელი მხატვრული ფილმის სახეითი მხარის მაღალ დონეს.

ქრისტესია ლებანიძემ მხატვრობისადმი სიყვარული და მისწრაფება ჯერ კიდევ საშუალო სკოლაში გაამყარა. მისი შემოქმედებითი მონაცემების გამოვლენას უთუოდ შეუწყო ხელი იმან, რომ აქ, ხატვის ჯგუფებში, მას ასწავლიდნენ ალექსანდრე მრეკელიშვილი და ბორის ზებუევი. 1926 წელს, სკოლის დასრულების შემდეგ, ქრისტესია ლებანიძე მუშაობდა მზომელად, მუშად, ნახაზების გადამღებად, საღამოობით კი მოსე თოიძის სამხატვრო სტუდიაში დადიოდა. 1930-1935 წლებში იგი უკვე თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტის სტუდენტია. სწავლობს დავით კაკაბაძის, მოსე თოიძის, ეეგენი ლანსერეს, იოსებ შარლემანის, ვალერიან სიდა-

მონ-ერისთავის ხელმძღვანელობით. ერთდროულად სწავლობდა და დაამთავრა აკადემია და საქართველოს „სახეინმრეწვთან“ არსებული მხატვარ-ოპერატორების ექვსთვიანი კურსებიც. აქაც მის დაოსტატებას ხელი შეუწყო ისეთ ხელოვანთა ხელმძღვანელობით სწავლამ, როგორიც იყვნენ მიხეილ კალატოზიშვილი, ალექსანდრე დილმელი, ალექსანდრე ბოლიკევიჩი, პროფესორი ალექსანდრე დიდებულძე და სხვები.

„ფრთოსანი მღებავი“ იყო პირველი კინოფილმი, რომლის გადაღებისას ქ. ლებანიძე ოპერატორ დავით კანდელაკის თანამემუშის მოვალეობას ასრულებდა (რეჟისორი: ლეო ესაკია).

იმავე, 1935 წელს რეჟისორი დავით რონდელი შეუდგა მოსამზადებელ სამუშაოებს კინოსურათ „დაკარგული სამოთხის“ გადასაღებად (სცენარის ავტორები გიორგი მდივანი და დავით რონდელი). დამდგმელ მხატვრად მიწვეული იყო დავით კაკაბაძე, რომელმაც ქრისტესია ლებანიძე აიყვანა ასისტენტად, ხოლო ფილმზე მუშაობის პროცესში იმდენად მოიხიბლა მისი შემოქმედებითი ნიჭითა და პროფესული თვისებებით, რომ ფილმის თანადამდგმლობა დააყარა. შემდგომში მრავალი წლის მანძილზე გრძელდებოდა მათი მეგობრული ურთიერთობა. დავით კაკაბაძეს უმაღლეს ქრისტესია ლე-

ბანიძე კინომატრობაში მის დაოსტატებას და საერთოდ კინოში შემოქმედებით მუშაობას. 1935 წელს ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ № 2-ში გამოქვეყნდა ლებანიძისეული ორი ესკიზი ფილმისთვის „დაკარგული სამოთხე“ (გეგლა“ და „ლუზარია და მამალი“). ეს ესკიზები რედაქციისათვის მიუწოდებია დავით კაკაბაძეს, რომელმაც, თურმე, წინასწარ არაფერა უთხრა ამის შესახებ ახალგაზრდა შეგობარს.

ქართული კინოკომედიის ამ შესანიშნავ ქმნილებაზე მუშაობა ქრისტესია ლებანიძისთვის მეორე აკადემია იყო. მხატვარი იგონებს: „ბევრი რამ ვისწავლე მომთხოვნი და დისკოლინის მოყვარე დავით რონდელისაგან და ახლაც ვიტყვი, რომ რონდელის სკოლა მაქვს გავლილი —მეთქი. გამოცდილი კინოოპერატორი ბორის ბურაგელივი თვითონაც კარვად ხატავდა და ბევრი საინტერესო კომპოზიცია შექმნა, მრავალი სიახლე შექმნიდა სურათის გადაღების პროცესში... ნატურის გადაღებები წარმოებდა ბაღდადში. იმერეთში ეს პირველი გამგზავრება იყო ჩემი და გამოცა პეიზაჟების საოცარმა დამოხვევამ. დავით კაკაბაძის წამუშევრებთან“. დამწყები კინოხელოვანი ყველსაგან სწავლობდა — მსახიობებისგან, კომპოზიტორ ანდრია ბალანჩიძისგან, რიგითი ხელსნებისა თუ უზარალო იმერული გლეხებისგან, რომელთა გამოიმკვრივლობის უნარი სწორედ რომ გასაოცარი იყო დეკორაციების აგებისას. მაშინ „სახკინოწევი“ არ არსებობდა არც არქიტექტურულ-საკონსტრუქტორო ბიურო და არც სამუშაოთა მწარმოებლები თუ ინჟინერ-ტექნიკური პერსონალი. თვით ქრისტესია ლებანიძეს მოუხდა თავისი ესკიზებისა და ნახაზების მიხედვით დეკორაციის („ახნაურთა გაპარტახებული სახლი“) მშენებლობის ხელმძღვანელობა. პრაქტიკული გამოცდილება მას შემდგომ-

ში ეხმარებოდა მეტად რთული დეკორაციების აგებაში.

დღემდე ქრისტესია ლებანიძემ ოთხ ათეულზე მეტი ფილმის შექმნაში მიიღო მონაწილეობა. ყოველ მათგანზე მუშაობა თავისებურებით ხასიათდებოდა, ახალ-ახალი შემოქმედებითი ამოცანის გადაწყვეტას მოითხოვდა, თუმცა ზოგიერთი ფილმი მაინც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო მისთვის.

„დავით გურამიშვილზე“ მხატვარი ცნობილ ხელოვანთა გვერდიგვერდ იღწურა. სცენარის ავტორები იყვნენ პოეტი სიმონ ჩიქოვანი, კ. ორლოვი, ნიკოლოზ სანიშვილი და ისებ თუმანიშვილი; დამდგემლი რეჟისორები — ნიკოლოზ სანიშვილი და ისებ თუმანიშვილი, ოპერატორი — დიმიტრი ფილდმანი, კომპოზიტორი — ანდრია ბალანჩიძე, ფილმის კონსულტანტი იყო ნიკო ბერძენიშვილი. ამ რთულ ისტორიულ-ბიოგრაფიულ სურათზე სამუშაოდ დამდგემლ ხატურებთან — ქრისტესია ლებანიძისთან, ლეო მამალაძესა და ა. უტკინთან ერთად კონსტუმბის მხატვრულ მიწეული იყვნენ თამარ აბაყელია, ნინო მანჯგალაძე და ე. ელიკოვი. ფილმი მოქმედება მრავალადგილას წარმოებდა. განსაკუთრებით რთული გადასაღები იყო ეპიზოდი „გახტანგ მეფის გემებით გავლა ასტრახანში“. მჭიენეარებდა სამაშულო ომი. ამიტომ იძულებულნი იყვნენ ეს ეპიზოდი ჭალადიღში, რიონზე გადაედით. ქრისტესია ლებანიძის ხელმძღვანელობით, თანამედროვე პატარა გემებისა და კატარღების მორთვით XVIII საუკუნის იალქნაჩი გემების მთელი ფლოტილა შექმნეს და მაშინდელ პირობებში ძნელად გადასაწყვეტი პრობლემა წარმატებით დაძლეეს.

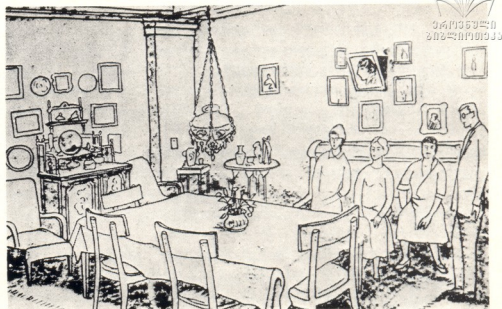
ომის შემდგომ, ორმოციან წლებში, ქრისტესია ლებანიძემ რამდენიმე ფილმზე იმუშავა: 1946 წელს — რეჟისორ გიორგი მაკა-



როვან ერთად კინოსურათზე „მანანას მოტაცება“, ნადედა ქურდიანთან თანამშრომლობით გააფორმა მან „ბედნიერი შეხვედრა“. (რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი, ოპერატორი დავით კანდელიანი).

ათზე მეტი წლის განმავლობაში (1962 წლამდე) ქრისტესია ლებანიძე თითქმის მხოლოდ სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების გაფორმებაზე მუშაობდა. ამ დარგში იგი ახალბედა როდი იყო — ჯერ კიდევ ომამდ რეჟისორმა ამირან გაბუნია მიიწვია „საქართველოს ძეგლების“ (სცენარის ავტორი ერასტი სუბატაშვილი) მხატვრად. ფილმი გადაიღო ოპერატორმა ბორის ბურაღლიძემ, მუსიკა ეკუთვნოდა კოტე მელიქიანს. სურათის შექმნის პროცესში მხატვარმა გადაიღებ ჯგუფთან ერთად მოიარა მთელი საქართველო, წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა მასზე ბეთანიის ფრესკებმა, ვარძიამ და სხვა ხუროთმოძღვრულმა ძეგლებმა. ფილმის კონსულტანტებთან, ივანე ჯავახიშვილთან და სიმონ ჯანაშიასთან ურთიერთობა დაუვიწყარი დარჩა ახალგაზრდა მხატვრისთვის.

ოცი სამეცნიერო-პოპულარული ფილმის შექმნაში მიიღო მონაწილეობა მხატვარმა. ენარულად და თემატურად მრავალფეროვან კინონაწარმოებებზე მუშაობა აფართოვებდა შემოქმედის თვალსაწიერს, ხევე მის გემოვნებას, უვითარებდა გამოცოცხლებლას. ამ კინონაწარმოებებს შორისაა საწარმოო თემატიკისადმი მიძღვნილი („მალი ძაბვა“, „ერთ დეპოში“, „სიგნალიზაცია“), სოფლის მეურნეობის ამსახველი („მევენახეობა“, „მებაღეობა“, „საქართველოს ციტრუსები“, „საქართველოს მეჩაიეები“), ფილმი-კონცერტი („მუსიკალური მოგზაურობა“), ფილმი მეცნიერულ პრობლემებზე („აბბეჭდილი აზრი“, „დარტყმა ღრუბლებზე“), მიმოხილვითი ხასიათისა თუ ხედვითი სურათები

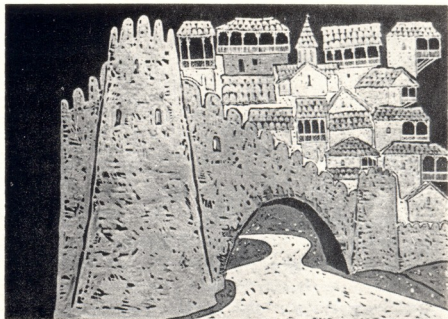


კინოფილმი „ჩემი მეგობარი ნოდარი“. დეკორაციის ესკიზი.

კინოფილმი „რამდენიმე ინტერუე პირად საკითხებზე“. დეკორაციის ესკიზი.

კინოფილმ „მთვარის მოტაცების“ დეკორაციის ესკიზი.

კინოფილმ „ლონდრეს“ დეკორაციის ესკიზი.



(„საქართველო დღეს“, „თბილისის 1500 წელი“). განსაკუთრებული ვატიკები მუშაობდა მხატვარი ხელნაწერებისადმი მიძღვნილ ფილმებზე („სვეტიცხოველი“, იაკობ ნიკოლაძე“, „ოკტე მარჩანიშვილი“, „ქართული ლითონმშენაკვებლობა“). 1959-1962 წლებში იგი საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და ქარხნაკალურ-დოკუმენტური ფილმების კინოსტუდიის მთავარი მხატვარი იყო.

1962 წელს ქრისტესია ლუბანიძე უბრუნდება მხატვრულ კინემატოგრაფს. — დიმიტრი თაყაიშვილთან ერთად მხატვრულად აფორმებს კინოფილმს „თეთრი ქარაიანი“. დიდი შემოქმედებითი სიხარული მოუტანა მას ნიჭიერი ახალგაზრდებთან თანამშრომლობამ. — სცენარის ავტორთან მერაბ ელიოზიშვილთან, რეჟისორებთან — ედილარ შენგველიასა და თამაზ მელიავესთან, ოპერატორებთან — ლუონიდ კალაშნიკოვსა და ვიორჯი კალატოზიშვილთან, კომპოზიტორ ირაკლი გვაქაძესთან.

სურათის ავტორებმა ფილმის ქანრი განსაზღვრეს როგორც კინომოთხრობა. ყოველი უბრალოდ, შეუღლამაზებლად ვაძოვებმა, ფსიქოლოგიური კოლოზიების უშუალოდ, მეცხვარეთა ხასიათების სიმართლით გამოკვეთა ახასიათებს ამ ნაწარმოებს, რომლის ერთიანი სტილისტიკა, მეტყველი სახიერება მთელი შემოქმედებითი კოლექტივის ურთიერთგაგების ნაყოფი იყო.

ქრისტესია ლუბანიძის ესკიზები ფილმებისათვის ცხადყოფენ, რომ მხატვარი ისწრაფვის — ყოველ ფილმს მოუწახოს მისი ქანრის შესატყვისი სახებით გადაწყვეტა, რომელიც შენასატყვისება კინონაწარმოებში ასასახავი ეპოქის ხასიათს, მოქმედების ემოციურ ატმოსფეროს, მოქმედ პირთა ინდივიდუალობას, ურთიერთდაშოკდებულებას. ყოველი კონკრეტული ფილმის ესკიზები ხასიათდება სტილური მოლიანობით, სხვა ფილმების ესკიზებისგან მკვეთრი განსხვავებულობით, რამდენადაც მოძიანობა სახეობრივ-იდეური გადაწყვეტის სხვადასხვა, ინდივიდუალური „ვასალები“. მიმავალი სურათის შინაარსში ღრმად და ყოველმხრივ წვდომის რთული და ხანგრძლივი პროცესის დროს მხატვარი გველენება როგორც მკვლევარი, რომლის ძიებანი მოიცავს ხელოვნებისა და მეცნიერების სხვადასხვა სფეროს. იგი პირველი „დავამ“ ფილმს — წარმოსახვით ქმნის სამოქმედო სივრცეს, აყალიბებს მოზანცენებს, არჩევს ვანათეხას და ვადალებს წერტილებს სხვადასხვა რაჟარსში და ა. შ. ვადალები ვაჯუფის სხვა ვაჯუფის წერებთან აქტიური და ნაყოფიერი თანამშრომლობით ესკიზების სერიაში მხატ-

ვარი საბოლოოდ ირჩევს მიმავალი ფილმის სახით გადაწყვეტას.

ესკიზებში მხატვარი ვაურბის ნატურალისტიკურ სინუსტეს, მისთვის მთავარია შთამბეჭდავად, „კონცენტრირებულად“ ასახოს ფილმის ზოგადი იდეაც და კონკრეტული ეპიზოდის ატმოსფეროც, მოქმედ პირთა ვაწყობა. რასაკვირვოა, უშუალოდ დეკორაციების შექმნისას იგი ესწრაფვის რაც შეიძლება ზუსტად ვადასოსცეს მასალის ფაქტურა, მიღწევის ვარემოს ბუნებრიობას, ნატურალბას. ნახატებში ვათვლისწინებულობა და შერწყმული ტექნიკური და მხატვრული ამოცანები — მხატვარი არ ივიწყებს, რომ მათ საწარმოო დანიშნულებაც აქვთ. ამასთან, რა ქანრის ფილმზეც უნდა მუშაობდეს ქრისტესია ლუბანიძე, მის ესკიზში, რომელიც ხშირად საშუალო ზომის დახვეწს სურათს წარმოადგენს, მუდამ ვადასტურებს პოეტურობა, თვითი, ჩანაფიქრით შემოქმედებითი ვატიკება, რაც ნიშანდობლივია მისი წინამოსამახლებელი კინონაწარმოებებისათვის.

1965 წელს ვერანებზე ვაძოვიდა მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „მიქელა“, ვადალებული დავით კლდიაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით (სცენარის ავტორი და რეჟისორი ედილარ შენგველია. ოპერატორი ალექსანდრე რეხვიაშვილი, კომპოზიტორი ირაკლი გვაქაძე). ქრისტესია ლუბანიძის მიერ ამ სურათისთვის შექმნილი ესკიზები მღელავებ ექსპრესიულობით ვაძირჩევა. ვრავიველად ვაძოვებელი მუქი კონტურებითა და შტრიხებით მიღწეულია შეუქმნადილის მკვეთრი კონტრასტები, რაც ქმნის შინაგანი დახატულობის, ჭილილის ვაწყობილებას. ბუნებაც თითქოს ამ ტანჯული ადამიანების უმოციური მდგომარეობის თანამოზარეა, ისიც დრამატულად დამბეჭდულ, ტრავიკულ ატმოსფეროს ვსმანება. ამ ვერანებაცაივანე, როგორც სახვითი ვადაწყვეტის მხარე ვრად საუკუნადღებო ნიშნულზე, ვაპარაკია წიგნ-ალბომში „საბავთა კინოს მხატვრები“. აღნიშნულია ქართული კინოს სიმდიდრე შემოქმედებითი კარებით, ოსტატა მისწრაფება ვადასახველობითი ხარხების სახალსკენ, ვართო თემატური დიპაზონი. მაღალი შეფასება ექვლ რევეს მიზნაშვილის, ნიკოლოზ ყაზბეგის შოთა ვოგოლაშვილის, ქრისტესია ლუბანიძის შემოქმედებას. ალბომში დაბეჭდილია მისი ესკიზი კინოფილმისთვის „მიქელა“.

სულ სხვაგვარადა ვადაწყვეტილი ესკიზები „ლონდრესთვის“ (1966 წ. რეჟისორი: თამაზ მელიავე, სცენარის ავტორი თთარ ჭილაძე, ოპერატორი ვიორჯი კალატოზიშვი-



ლი, კომპოზიტორი ირაკლი გეგაძე). ქრისტესია ლებანიძისთვის ეს პირველი ფერადი ფილმი იყო (თუ არ ჩავთვლით ერთნაწილიან სარეკლამო ფილმს „ეს მხოლოდ სიამოვნება არ არის“, 1958 წ.). ამ კომედია-ზღაპრისთვის შექმნილი ესკიზები გამოირჩევა მსუყე ფერადოვნებით, შესრულებულია გუჟებით შვად ტონირებულ ქაღალდზე. მუქი ფონისა და ცისებრი ფერების კონტრასტი, სამოქმედო ვარემოს (როგორც ინტერირების, ასევე ექსტერიერების) სივრცობრივი და კომპოზიციური აგებულება, ზოგჯერ სავანთა ერთგვარი დეფორმაცია მთამებუდავ დეკორატიულ იერს აძლევს ესკიზებს და ფილმის ეანსს, მის ხასიათს ესადაგება.

მომდევნო ფილმებში „ჩემი მეგობარი ნოდარი“ (1967 წ. სცენარის ავტორები რეზო ჭეიშვილი და დავით რონდელი, რეჟისორი დავით რონდელი, ოპერატორი ველიქს ვისოკი. კომპოზიტორი რევაზ ლალიძე) და „წყაღილიბა“ (1970 წ., სცენარის ავტორები არჩილ სულაკაური და თეიმურაზ გოშაძე, რეჟისორი თეიმურაზ გოშაძე, ოპერატორი ნიკოლოზ სუხიშვილი, კომპოზიტორი არჩილ კერესელიძე) მხატვარი მსგავს ამოცანებს ქრის. პირველ ფილმში იგი წარმოსახავს ქუთაისის განუთავობებელ კოლორიტს, მეორეში თბილისის ძველი უბნის. — რაყის თავისებურ მოზიხველვობას. რთული აღმოჩნდა „წყაღილიბაზე“ მუშაობა. მხატვრის ხელმძღვანელობით აიგო ძველენურის სახლების მთელი კომპლექსი, წყლის მისქევილი მტკვარზე... კინოდეკორატიული გელოვნების ოსტატის მიერ განხორციელებული მხატვრობა მარტოოდენ ფონი, სამოქმედო არე კი არ იყო, იგი აქტიურ როლს თამაშობდა ფილმის ემოციურ გამომსახველობაში.

შემდგომ წლებში ქრისტესია ლებანიძემ გააფორმა ორი მოკლემეტრაჟიანი კომედიური ფილმი: „ქვევრი“ (სცენარის ავტორი რეზო გაბრიაძე, რეჟისორი ირაკლი კვიციანიძე) და „უპისკოპოსი ნადირობაზე“ (სცენარის, ავტორი და რეჟისორია ლიანა ელიავა, ოპერატორი შოთა კილაძე). კახური და იმერული სოფლებისთვის დამახასიათებელი გარემო ამ ფილმებში კოლორიტულად იყო წარმოსახული.

ქრისტესია ლებანიძეს მუდამ იზიდავდა ახალგაზრდა რეჟისორებთან თანამშრომლობა, ოსტერიაანი ფილმის „მთვარის მოტაცების“ (1972-1973 წწ) შექმნისას თამაზ მე-

ლიავა და ის მესამედ შეხედნენ ერთმანეთს (სცენარის ავტორები კონსტანტინე მუხომეძე, ხურდია, გიორგი ხუბაშვილი და თამაზ მელიავა, ოპერატორი რომან წურჭუბია, კომპოზიტორი სულხან ნასიძე). მხატვარმა გუჟებით შეასრულა ფართო ციკლი შესანიშნავი ესკიზებისა. მისთვის ჩვეული ლაკონიურობით, ხატოვანად ასახა რთული ფსიქოლოგიური კოლიზიებიცა და მასობრივ-სახალხო სცენებიც. მახვილი კომპოზიციური ალლო კარნახობდა მას კადრის გაბედულ აგებას, ხოლო ვეჯიზად გააზრებულ ფეროვანი გადაწყვეტა მთლიანად მოქმედების ემოციური აბსოლუტის განხილვას დაქვემდებარა, შეეისიტყვა მოქმედ პირთა სახეებს, მათ რთულ შინაგან ბუნებას. სცენების დეკორატიულ გადაწყვეტაში მხატვარი ისწრაფვოდა გამოველნივანა ყველაზე მთავარი ამა თუ იმ მოვლენაში.

რეჟისორის, ოპერატორისა და მხატვრის მჭიდრო თანამშრომლობამ განაპირობა „მთვარის მოტაცების“ პლასტიკური ენის ღრმა გამომსახველობა, ეპოქისა და ყოფის ჭეშმარიტი, ცხოვრებისეული სახის შექმნა, რამაც დიდად შეუწყო ხელი ამ მასშტაბური ფილმის იდეურ-ესთეტიკური კონცეფციის პოეტურად გადმოცემას. 1974 წელს მხატვარსა და ოპერატორს, ფილმის საუკეთესო სახითი გადაწყვეტილების, ქართული ფილმების პირველი რესპუბლიკური ფესტივალის დიპლომები მიენიჭათ. მხატვრის ნამუშევარს მაღალი შეფასება ხვდა პრესაშიც. 1974 წელს ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მერვე ნომერში დუდარ მარგივეი აღნიშნავდა: „ფილმის მხატვარმა როგორც ნატურაზე, ისე პავლიონებში, დეკორაციების მეტყველ გადაწყვეტას მიაღწია. ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს დეკორაციების კვრა, მოხერხებული აგება და გამომსახველი მოპირკეთება. განსაკუთრებით ეს იტყმის „შერვაშიძის სახლსა“ და „სასტუმროზე“, სადაც კედლებს მოსართავად, პირველად ჩვენს სტუდიაში, გამოყენებულ იქნა ჩიოთის ქსოვილები. ფილმში არ იგრძნობა ბუტავორია. გულმოდგინედ და დიდი მხატვრული გემოვნებით არის შერჩეული რეკვიზიტ და ინტერიერის მოხატულობა“. ე. ლინდინა გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ (17-IX-74 წ.) წერდა: „სურათი გადაიღო ოპერატორმა რ. წურჭუბიამ. დამაფიქრებელი მხატვარ ქ. ლებანიძესთან ერთად ის ეკრანზე ქმნის

გსაოცარ, თბილ და მომხიბვლელ სამყაროს, მშობლიური საქართველოს ხატს... ასევე, გააზრებულია ინტერიერების ფეროვანი გამა, რომელშიც ყოფითი დეტალები, მათი ბუნებრიობისა და სიმშვიდის წყალობით, არა მარტო დამაჩერებლად გადმოსცემენ რეალურ სამყაროს, არამედ გვაგრძობინებენ კიდევ წარსულთან დამშვიდობების რთულ მოტივებს“.

მოქმედება ფილმებში „გაქცევა განთიადისას“ (1975), „სინემა“ (1977) და „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ (1979), ქალაქში წარმოებს; პირველ ფილმში — ქუთაისში, დანარჩენ ორში — თბილისში. ეს კინებზეც უმთავრესად ქუჩებსა და ინტერიერებს ასახავს, მაგრამ მხატვარმა ფილმების სახვითი მხარე სულ სხვადასხვაგვარად გადაწყვიტა.

კინორამა „გაქცევა განთიადისას“ (სცენარის ავტორები სიკო დოლიძე და რეჟისორები რეჟისორი, რეჟისორი სიკო დოლიძე, რეჟისორი ვლადიმერ ვისოკი, კომპოზიტორი დავით თორაძე) ქუთაისის ციხიდან სიკვდილიმსილი რევოლუციონერის გაქცევის ამბავს მოგვითხრობს. მხატვრის წმინდა გრაფიკულ ესკიზებში ბატონობს მკვეთრი რიტმიკა, შეფთვითის ელემენტი. ფერებით შესრულებულ ესკიზებში ქარბობს მოლურჯო-მოციანფრო ტონალობა, რაც სიმბოლურად მიგვანიშნებს დროის ატმოსფეროს, ხიფათით აღსავსე დამატულობას, შიშსა და იმედს.

რეჟისორ ლ. ელიავას მიერ დადგმული ფილმი „სინემა“ (სცენარის ავტორი ლევან კვიციანი, ოპერატორი დავით სიბირტაძე, კომპოზიტორი გია ყანჩელი) წარსულს ეძღვნება. მხატვარი ამყარდაც დიდი პასუხისმგებლობით მოეკიდა ისტორიული გარემოს შესწავლას. თუმცა კარგად ახსოვს რევოლუციამდელი თბილისი, სადაც მისმა ბავშვობამ გაიარა, მაინც დიდი წინასწარი სამუშაო ჩატარა — გაეცნო უმარავ ფოტომასალას, ძველ ეურნალ-გაზეთებს, აფიშებს, რეკლამას, შეისწავლა იმდროინდელი ყოფის წვრილმანები, ჩაქმულობა და ა. შ., რაც მყარი საფუძველი შეიქნა ესკიზებში მოქმედების ატმოსფეროს გადმოცემისთვის. გრაფიკულად შესრულებულ ესკიზებში გაცოცხლებულია მშობლიური ძველი თბილისი, რიყის ქვით მოკირწყლული ქუჩებით, გოლოვინის

პროსპექტი, რესტორანი „სიმპათია“, მუშათაილისა და ალექსანდრეს ბაღები... ამ გარემოში მოქმედებს ფილმის გმირი სოსიკო, — მეოცნებე, ქართული კინოს პიონერი, დევნილი და დამარცხებული, მაგრამ გეგმას, რომ მისი საქმე საბოლოოდ მაინც გამარჯვებულია.

მხატვრის ერთ-ერთ ბოლო ნამუშევარში „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ (სცენარის ავტორები ზაირა არსენიშვილი, ერლომ ახვლედიანი და ლანა ლოლობერიძე, დამდგმელი რეჟისორი ლანა ლოლობერიძე, ოპერატორი ნუგზარ ერქომაიშვილი, კომპოზიტორი გია ყანჩელი) სამოქმედო გარემო ძირითადად ისევ თბილისის უბნები და ქუჩებია, ამყარად თანამედროვე თბილისისა. ეურნალისტი ქალის სოფიკოს ცხოვრება ნაჩვენებია დედისთან, ქმართან, შვილებთან ურთიერთობაში. თავისი პროფესია მას მრავალ ადამიანთან შეახვედრებს. ამიტომ მოქმედების არცე ფართოა. ქრისტესია ლებანიძემ ფილმისთვის შექმნა ოთხმოცამდე ესკიზი. თითოეულში უნდა აესახა არა მხოლოდ ამა თუ იმ ინტერიერის გარეგნული სახე, არამედ ოთახის პატრონის პროფესიაც, მიდრეკილებანი, ხასიათი... ტუშით შესრულებულ ესკიზებში ყოველი საგანი „ლაპარაკობს“ მის მგლობელზე, „თამაშობს“.

ფილმის საერთო მაღალმხატვრულმა გადაწყვეტამ ავტორებს დიდი აღიარება მოუტანა როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ისე სახელმწიფოში, რაც სსრ კავშირის 1980 წლის სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა.

ხანდაზმული ხელოვანი კვლავ ენერგიულად ემსახურება საყვარელ საქმეს. დასრულდა მუშაობა რეჟისორ პავლე ჩარკვიანის ფილმზე „კარიერი“ და ახლა უკვე რეჟისორი დევი აბაშიძე იღებს სურათს, რომლის ტიტრებში კვლავ წავიკითხავთ: „დამდგმელი მხატვარი ქრისტესია ლებანიძე“. უკან დარჩა ნატურის შესარჩევი მოგზაურობა, სამუშაო ესკიზების დამუშავება. წინ კი უფრო დიდი და რთული სამუშაოა — დეკორაციათა ესკიზების, რეკვიზიტის შექმნა პავლიონებსა და ნატურაზე დეკორაციების აგების ხელმძღვანელობა, თვით გადაღების პროცესში ათასი მოულოდნელი წერილმანის მოწყობილობა... სიმწელთა ვადალახა და შემოქმედებითი მღელვარება — აი, რით სულდგმულობს დღესაც ხელოვანი.

ასომთავრულის „ერთიანი გრაფიკული სისტემა“

თამაზ ჩხენკელი

ყოველი ანბანი გარკვეული რაოდენობის ასონიშნების ერთობლიობას წარმოადგენს და როცა ანბანზე ვლაპარაკობთ, უწინარეს ყოვლისა, სწორად ეს ასონიშნები წარმოგვიდგება თვალწინ. ასონიშნების ეს ერთობლიობა თავისთავად, გარკვეული რიგით დალაგებულ სიმრავლეს გულისხმობს და ვინაიდან ეს სიმრავლე სასარგებლოა, ანბანი იწყება პირველი ასონიშნით და თავდება უკანასკნელი ასონიშნით. მაშასადამე, მას აქვს თავი და ბოლო ანუ დასაწყისი და დასასრული. ყოველ ანბანში, თავიდან ბოლომდე, ასონიშნები თანმიმდევრულად არის განლაგებული, ყველა ასონიშნის თავისი უთვისილი ადგილი აქვს ამბანურ რიგში, რაც იმას ნიშნავს, რომ ანბანი **მოწესრიგებულ სიმრავლეს** წარმოადგენს და, ამდენად, **ერთიანი სტრუქტურით** არის აღბეჭდილი.

მეორე მხრივ, ანბანში შემავალი ყოველი ასონიშანი მცირე ზომის **გრაფიკული ფიგურა** და ამ ფიგურების მოხაზულობა იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რომ თვალს მკაფიოდ და თავისუფლად აღიქვამს ამ ურთიერთსხვაობას. მაგრამ, ამავე დროს, ეს ფიგურები ანუ ასონიშნები ერთმანეთთან გარკვეულ მსგავსებასა და ერთიანობასაც ამჟღავნებენ, რაც იმის მიზანიშნებელია, რომ თვითთელი ასოს მოხაზულობა ანბანის **ერთიან გრაფიკულ სისტემას** ექვემდებარება. ანბანის გრაფიკულ **სისტემას** ვლაპარაკობ იმას ნიშნავს, რომ ანბანის ყოველი ასონიშნის მოდელი **ერთიან გრაფიკულ პრინციპს** ექვემდებარება, რომ ასონიშნათა შორის გარკვეული კავშირი და ურთიერთშესაბამისობა არსებობს და რომ ამდენად, თვითთელი ასოს მოდელი მოცემული ანბანისათვის დამახასიათებელი **გრაფიკული კანონზომიერებით** არის დასახლებული და ამ კანონზომიერების **კონტექსტში** ამჟღავნებს თავის ინდივიდუალობას. ასონიშანი, რომელიც თავისთავად თავის მოდელს არ შეიცავს, შეუცნობელი და უფორმო რასმე წარმოადგენს. ყოველი ასონიშანი სრულფასოვან რაობას მხოლოდ სხვა ასონიშნებთან მიმართებაში იძენს. ასონიშნის გრაფიკულ არსს **მთელის კონტექსტის** განსაზღვრავს...

ჩვეულებრივ, ნაკლები ყურადღება ექცევა იმას, რომ ესა თუ ის ანბანი, გარდა იმისა, რომ ტიპოლოგიურად განსხვავებული გრაფიკულ სისტემას ასახიერებს, ამავე დროს, გარკვეული **მხატვრული** მთლიანობითაც არის აღბეჭდილი და, ამ აზრით, ხელოვნების ნიმუშაც წარ-

მოადგენს. ყოველ ანბანს საფუძვლად უდევს მხატვრული აზროვნების სხვადასხვა პრინციპი, რომელთა ფესვიც განსხვავებული კულტურების რელიგიურ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური მსოფლმხედველობის წიაღშია საძიებელი. მაშასადამე, ყოველი ანბანი ესთეტიკური ფენომენიცაა და ამდენად, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, განუმეორებელი **მხატვრული სტილით** არის აღბეჭდილი.

ძველი ქართული ანბანი „ასომთავრული, როგორც თვით სახელიც ცხადყოფს, მთავარი ანუ დიდი ასოების სახელი უნდა ყოფილიყო... ძველ დროს ტერმინი „ასომთავრული“ თვით დამწერლობის ისეთი გვარყობისათვის იხმარებოდა, როდესაც ნაწერი მთლად დიდი ასოებით იწერებოდა და ამავე მნიშვნელობითვე უნდა იხმაროთ ეს ტერმინი დღესაც“ — წერდა ივ. ჯავახიშვილი თავის „ქართულ პალეოგრაფიაში“. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ძვ. წ. I და ახ. წ. V საუკუნეებს შორის, რომის იმპერიაში გავრცელებულ მთავრულ წარწერებს ეწოდებოდა **Capitales quadrata seu monumentalis**, ე. ი. კვადრატული მთავრული ანუ მონუმენტური. ივ. ჯავახიშვილი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ „ტერმინი **litterae capitales** და **quadratae** შემოღებული იყო პირველად **ლათინურ პალეოგრაფიაში**, შემდეგ სხვა ერთადამწერლობათმცოდნეობაშიც შეითვისეს, მაგ. ბერძნულში... ქართულად ამგვარი დამწერლობის აღსანიშნავად და **შესატყვის ტერმინად „ასომთავრული“** იხმარებოდა... მაშასადამე, „**ასომთავრული**“ და „**კაპიტალური**“ (მონუმენტური) ექვევალენტური შინაარსის ტერმინებია. ქართულ ასომთავრულში, წერს რამაზ პატრიძე, „განზოცილებულია მონუმენტური დამწერლობის ზოგადი ბერძნული პრინციპები (ხაზგასმა ყველგან ჩვენია, თ. ჩ.), მაგრამ ამ პრინციპების საფუძველზე ჩამოყალიბებულია სრულიად **განსხვავებული** გრაფიკული სახეობის მონუმენტური დამწერლობა... ასომთავრული ღრმად გააზრებული **გეომეტრიული სტილის სრულყოფილი გრაფიკული სისტემა**ა და ამ თვალსაზრისით იგი ბერძნულ მონუმენტურ დამწერლობას ეტოვება“. მოკლედ: ძველი ქართული ანბანი იცუტუნის კაპიტალური ანუ მონუმენტური ანბანების „გვარეობას“ და მისი სახელიც აქედან მოდის — **ასომთავრული...**



● „დამწერლობას იგონებენ“ — წერის რიპარდ ჰარდერი თავის შრომაში „ბერძნული დამწერლობის შექმნა“ (1942 წ.), ამიტომ „ყოველ დამწერლობას წინ უძღვის სისტემის შექმნის აქტი“ (ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი დებულებაა: სისტემა განსაზღვრავს დამწერლობას). და შემდეგ: „მართალია, ნაოთათმისიო გინება უნდა ჰქონდეს მას, ვინც ქრისტეს დაბადებამდე დაახლოებით პირველი ათასწლეულის დამდეგს ბერძნებს დამწერლობა შეუქმნა... ანბანის ბერძენმა გამოგონებულმა აღმოსავლური დამწერლობის სისტემებიდან უცერემონიო თანმიმდევრობით გამოიყვანა დახვეწილი ასოები და ცუდად შეკოწიწებული, მოუქნელი, ჭრილა მანქანა ძალიან მარტივად სახმარი იარაღი შეიკვალა“... ეს „ახალი ხელოვნება“ (ე. ი. ანბანი, თ. ჩ.) თანდათანობით იცვლებოდა, იხვეწებოდა, „უფრო და უფრო უმჯობესდებოდა, მაგრამ უცვლელი რჩებოდა მისი ძირითადი იდეა და ძირითადი შემაღდენლობა. დამწერლობის წარმატება ვასცდა საბერძნეთის საზღვრებს, გავრცელდა აღმოსავლეთში და დასავლეთით, მცირე აზიისა და იტალიკურ ხალხებში. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ის იყო, რომ იგი მიიღეს რომაელებმა. ამის შედეგად დღეს მთელი დასავლეთი ბერძნულად წერს“.

ბოედერის აზრით, ბერძნულ ანბანში (როგორც ვენახით, „ბერძნულში“ იგი ლათინურსაც გულისხმობს) „ასოები გეომეტრიული კანონის თანახმად ფორმდება“. ეს ასოები „სულგერთია, ვიწრო იქნება ასო თუ განიერი, ერთმანეთის გვერდით დგანან. დაწერილი სიტყვა უჩინარ სწორკუთხა მინდვრებადაა დაყოფილი ისე, რომ თვითუღეს ასოს თავისი საკუთარი ერთიანობი სიდიდის სახლი ანუ საკუთარი გეომეტრიული ადგილი აქვს... გერმანულ ქართველოლოგს ვინფრიდ ბოედერს თავის გამოკვლევაში „ძველი ქართული ანბანის ანალიზისათვის“ (1975 წ.) გეომეტრიული ნახაზითა აქვს ილუსტრირებული ჰარდერის ეს დებულება. ოთხაღმყოფილი კვადრატები (ორმავი მინდორი) და ორადგაყოფილი ვერტიკალური



ნახევარკვადრატი (მარტევი მინდორი) არის ის „ერთიანობი სიდიდის სახლი“, რომელზეც ლაპარაკობს ჰარდერი და რომელშიც იხაზება თვითუღეს ბერძნული და ლათინური ასო.

ასოთა გეომეტრიული სტრუქტურა, მათი კვადრატში გამოყვანა თანხარად ანაბანსაიათებელია კლასიკური ბერძნული და ლათინური დანახაზისათვის. აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ ძვ. წ. III — II საუკუნეებში, ებრაელებმა ასოთა სიგრძე-სიგანის დასასაზღვრავად გამოიყენეს ეს კვადრატული თარგი, რის გამოც მათ ანბანს „ებრაული კვადრატული“ — „ქება მერუბა“ — დაერქვა. მაგრამ ბერძნულ-ლათინური ანბანებისაგან განსხვავებით ებრაული კვადრატული დამწერლობის ასოთა მოხაზულობას კვადრატის შეღწილი არ გააჩნია გეომეტრიული სტრუქტურა.

ეს საეტილონი კვადრატი (ორმავი მინდორი), ეჭოფილზეც ლაპარაკობს ჰარდერი და რომელშიც ეგეომეტრიული კანონთა შესაბამისად იხაზება ბერძნულ-ლათინური ანბანების ასოები, ქართული ასომთავრული გრაფიკული სტრუქტურის კვლევადა პირველად ხელოვნებამდებენ ეუნებ მაჭავარიანმა გამოიყენა. 1970 წ. გამოცემული „ქართული ხელნაწერების“ წინასიტყვიში მას ჩამოყალიბებული აქვს თავისი თვალსაზრისი ძირითადი დებულებები: ასოთა მოხაზულობა ჩაწერილია უხსნავ ჩაჩნობა, რომელიც კვადრატს წარმოადგენს. წრიული ასოების დიამეტრი და ვერტიკალურად აგებული ასოების დიამეტრი კვადრატის ზღვრის სიმაღლეა, ხოლო მასთან წარწყმული ეუნებნები ზომით ამ ზღვრის სიმაღლის ნახევარია. ნაწილი ასოებისა ჩაწერილია სრულ კვადრატში, ნაწილი კი ნახევარკვადრატში. შემაღდენულ ეუნებნებზე მრავალგვეროვანი კომბინირება სტილისტურად ეთითან გრაფიკულ სისტემას ჰქმნის... ქართული ასომთავრულის გრაფიკაზე გამოთქმულ ელ. მაჭავარიანის ამ თვალსაზრისს დღეს ყველა მკვლევარი იზიარებს (იხ. რ. პატარია, „ქართული ასომთავრული“, 1980 წ., გვ. 158). ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი თვალსაზრისია, მე ვიტყვი, ფუნდამენტური თვალსაზრისი, რომლის გარეშე მკვიდრ ხელნაწებზე ვერ წარბირობება ასომთავრულის გრაფიკის კვლევა.

ე. ბოედერის ზემოთ აღნიშნულ გამოკვლევაშიც ყურადღება კვადრატზეა გამახვილებული: „ქართული ასომთავრული დამწერლობა იმგავრია, რომ ცალკეული ასოები, თუ მათ დაუმხინვრებელი დაწვერი, ავსებენ კვადრატს ან მის ნახევარს“. ბოედერის ასომთავრულის გრაფიკის ძირითად ელემენტებზე „ხაზი და ნახევარწერ“ მიაჩნია (ელ. მაჭავარიანს „ხაზი და წერა“), რომლებიც დასაზღვრავს ასოთა სიდიდის, პოზიციის და შეფიქვების წესებით (კომბინატორიკა).

იგი ყურადღებას ამახვილებს აგრეთვე იმ ასოებზე, რომლებსაც „შეიცავენ“ სხვა ასოები. ლაპარაკობს ერთმანეთის მსავალი წრიული გრაფიკების „ბუნებრივი კლასიკა“... ბოედერის აზრით, „ასომთავრული და ბერძნული მთავრული, მოგვიანებით ხმარებული ნუსხურისა და მხედრულის საპირისპიროდ, მსგავსებას ამქვდევებს და ფრიალ ადვილად შეიძლება დავასაბუთოდ ჯერ კიდევ ადრე გამოთქმული აზრი: ელემენტები ერთი და იგივეა“ (შესალოა, ბოედერი აქ გულისხმობს კ. კეკელიძის აზრს: „ქართული ასოების ელემენტები უფრო ბერძნულიდან გადმოღებულად შეიძლება მივიჩნიოთ, ვიდრე არამეულ-სომხურიდან“... ქართული ლიტერატურის ისტორია, 1923, გვ. 28). „მე მიმაჩნია, — დასძენს ბოედერი, — რომ მას, ვინც ასომთავრულს ტრადიციული სახე მისცა, ბერძნული განათლება ჰქონდა მიღებული და ამიტომ კარგად იცნობდა ბერძნულ შესახებ კლასიკურ მოძღვრებას“...

„საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებულ წერილში (1977, № 8) „ასომთავრულის გეომეტრიული სტრუქტურა“, აღნიშნული გვაქვს: „ქართული ასომთავრული დამწერლობა ბერძნული და ლათინური კამბიტალური დამწერლობის ანალოგურად ასოთა ამოსავალ გეომეტრიულ თარვად კვადრატს იყენებს, რის გამოც მოულოდნელი არ უნდა იყოს ისიც, თუ ზემოხსენებულ ანბანების ასოთა კონფიგურაციისა და მათი ელემენტების უფრო ერთკომბინირებაში საერთო კანონზომიერებას შევნიშ-

ნავთ... ასომთავრული ანბანების გრაფიკული სტრუქტურა კვადრატის თარგში გამოყვანილი და მათი ასონიშნების კონფიგურაცია გეომეტრიულ კანონთა შესაბამისად არის აგებული" (სამუშეხაროდ, მაშინ ჯერ კიდევ არ ვიცნობდი პარდერისა და ბოედერის შრომებს). სხენებულ წერილში ჩვენ ყურადღება გვაგამახვილეთ ასონიშნების არქიტექტურა ანუ პირველად მოიხსენიება და აღენიშნება, რომ რეალურად არსებულ წარწერებში ასოებს **მოდელიდან გადახრის** ტენდენცია აქვთ, თუმცა ისინი თვით უციდურეს შემთხვევაშიც არ კარგავენ თავიანთი გეომეტრიული სტრუქტურის **პირვანდელ** სახეს. მათში ყოველთვის გავმოიკნობა **არქიტაბის** განმსაზღვრელი ინერცია..."

ზვეთი აღენიშნეთ, რომ ასონიშანი, რომელიც თავის სავე მოდელს არ შეიცავს შეტყობილი და გაურკვეველი მონახაზი. (მეგრამ რა არის მოდელი? „მოდელი, უფროალოდ რომ ეთქვას, ნიმუშია და ამასთანავე სუბიექტო ანდა იდეალური ნიმუში, ამ აზრით, მოდელი უპირისპირდება ასლს. მოდელი ნიმუშია ასლისათვის, ხოლო ასლი მოდელის ტვიფარა, მოდელის მიზანაკა“ (ა. ფ. ლოსენგი). მოდელი იდეალური წინარეხატვან პირველხატია (არქიტექტონი) და იგი ყოველთვის, ან უმრავლეს შემთხვევაში, ძალმად ჰქვიის რეალურად არსებულ ასონიშნის მონახაზულობაში, ურობლისოდაც ასო მოუხვლავებდა მონახაზად გალაქცივდა. ასონიშნის ამ მოდელს თითქმის ყოველთვის უტოლობდა აღიქვირება ვიზუალური აღქმა. მაგალითად, ივ. ჯავახიშვილი თავის „ქართული პალეოგრაფიაში“ ასო „თანხე“ მსჯელობისას წრეში ჩახაზულ მის ასეთნაირ სურათს გეთავაზობს (**ნახაზი 1**), და იქვე განმსა-



რტავს, რომ „ქართული ასომთავრული „თანხი“ ასწერივით ორად გაჭრილი წრის მარცხენა ნახევარს წარმოადგენს. რომელსაც შუაში პატარა მარჯვნივ წარმოადგენს ხაზი აქვსო“ (გვ. 209). ასო „თანხი“ ელ. მაკაყარიანსაც ანალოგიურად აქვს ჩახაზული კვადრატში, თუმცა რეალურად არსებულ ეპიგრაფიკულ ძეგლებში, მაგალითად, ბილნურ, პალესტინის მონაიყურ და მცხეთის ჯვრის წარწერებში „თანხის“ დიამეტრი რამდენადმე გათრეული ჩანს მარჯვნივ, ე. ი. მისი ნახევარწრიული კოპრუსი რამდენადმე **სრულია** გეომეტრიულ ნახევარწრესთან შედარებით. ეს მომენტი შენიშნული აქვს ელ. მაკაყარიანს: „რელიეფური კვეთის შემთხვევაში „თანხის“ ნახევარწრე ზოგჯერ ნალისებურ ფორმას იღებსო“ („სახატოთა ხელოვნება“, № 10, 1977). მაგრამ არა მარტო „რელიეფური კვეთის“ შემთხვევაში! როგორც აღენიშნეთ, პალესტინურ **მოზაიკურ** წარწერაშიც „მსუქანი“ ნახევარწრიული კოპრუსი აქვს „თანხს“ და ძველ პალესტინურებშიც ასევე „მსუქანია“ მისი ეს კოპრუსი. როგორც ჩანს, „მასალის სპეციფიკას“ არ უნდა მიეწეროს ეს, ვინაიდან როგორც **ქვაზე**, ასევე **ეტრატზე** და **მოზაიკით** შესრულებულ წარწერებშიც „თანხის“ ნახევარწრიული კოპრუსი არ ეტევა თავის

გეომეტრიულ სახლებში. მიუხედავად ამისა, ივ. ჯავახიშვილისა და ელ. მაკაყარიანის ნახაზებშიც ეს ასეა. გეომეტრიულ ნახევარწრედ არის წარმოდგენილი. რატომ? იმიტომ, რომ ამ ასონიშნის **გეომეტრიული მოდელი** მხოლოდ ასეთი შეიძლება იყოს. ასოს **არქიტაბი** განსაზღვრავს მის ემპირიულ სურათს, **მოდელი** ბატონობს რეალურ მონახაზულობაზე (ეს რომ ასე არ იყოს, ერთი და იმავე ასონიშნის ემპირიული სახეხატობის ერთიერთ ნახევარულში ჩავიძირებოდით და ევრასეზით ვერ მოვიხილავდით მის ქმშარტ გრაფიკულ ხატს). ამ წინამდებარედან უნდა ამოვიდეთ, როცა ასომთავრულს **ერთიანი გრაფიკული სისტემაზე** ვლაპარაკობთ ხოლმე. „სისტემაზე“ ლაპარაკი იმას ნიშნავს, რომ მხედველობაში ასონიშნების სწორედ ეს იდეალური **გეომეტრიული მოდელი** გვაქვს, რომელიც მენტრალუბი სიცხებით ცნაურდება ემპირიული ძეგლებსა თუ პალემსესტებში შემონახულ ასოთა ემპირიული მრავალსახეობით არსებულ მონახაზულობაში.

მაგრამ რატომ „ეწინააღმდეგება“ ემპირიული ასონიშანი თავისავე იდეალურ გეომეტრიულ მოდელს?

ემპირიული ასონიშანი იდეალური მოდელის ასლია და როგორც ასეთი ყოველთვის უპირისპირდება პირწმინდად ზუსტ, ზედმიწევნით პროპორციულსა და სიმეტრიულ მოდელს, რომელიც **შეხველი აბსტრაქტულობით** ამჟღავნებს ხოლმე გეომეტრიულ სტრუქტურას. მაგალითად, „თანხის“ შემთხვევაში მნიშვნელობას იძენს მის ფაქტი, რომ გეომეტრიული სიზუსტით გამოყვანილი ნახევარწრე „სახეფათოდ იქნებოდა ბალანსირებული ერთ წერტილზე“ და მის დიამეტრს ვერ გააწინაშესრულებდა მარჯვნივ წარხაზული მის კოპრუსთან შედარებით გრაფიკულად სუსტი, სწორხაზოვანი ელემენტი. „დამჯდარი“ (ნალისებური) „თანხის“ კონფიგურაცია კი ბეჭივდ არის ბალანსირებული, რითაც, ამავე დროს, „ანხის“ კონფიგურაციასთან ამჟღავნებს ანალოგიას...

საერთოდ, ესთეტიკური ფენომენი (და ასეთია ანბანი თავისი შემადგენელი თვითელი ასოთა) ყოველთვის გულისხმობს მოდელიდან ან სტანდარტიდან **აუცილებელ გადახრას**. გერმან ვეილს თავის წიგნში „სიმეტრია“ მოაქვს ნაწყვეტი თომას მანის „ჯაღოსნური მითადა“, სადაც მანს კასტროპის მსჯელობაა გადმომცემული ფიგურებზე: „ყოველი მათგანი ამჟღავნებდა **უხვეფული პროპორციულობას, ცივ სიმეტრიულობას**, და ამაში იყო რაღაც აუბეღელი, **ანტიორგანული, სიცოცხლისადმი მტრობი**. მეტამეტად სიმეტრიულები იყვნენ ეს ფიგურები. სიცოცხლისათვის განკუთვნილი სუბსტანცია არ შეიძლებოდა ასეთი ყოფილიყო, რადგან სიცოცხლედ ძირის ასეთი **სიზუსტის**, ან **აბსოლუტური სისწორის** წინაშე და მას მომავლივხეულ საწყისად, თავად სიცოცხლის საიდუმლოდ აღიქვამს. და მან კასტროპს მოეჩვენა, რომ მან ვაივო, ძველი ზეოთომოდებები ტაძართა აგებისას შენგებულა. თმეძი ეს სხვების უჩემრად, რატომ არუდგენდნ სვეტების ვალაგების სიმეტრიას...“ „კასტროპისეული“ აზრია გამოთქმული ლ. ვულისა და ზ. ვიპერის წიგნებშიც, რომელთაც ზ. კიკაბე მიუთითებს წიგნში „შუამღიანური მითოლოგია“, სადაც ლაპარაკია ზეოთომების კვლევის შემუშავებულ გამობურცულობაზე, რითაც „მისი **ორგანულად** „ამოზრდილობის“ ეფექტია მიღწეული“ (1976, გვ. 126). არწივების აზრით, მკაცრ სიმეტრია და

ფორმის სიზუსტეს ხელოვნების ნაწარმოებში მეტად იშვიათად და უდიდესი სიფრთხილი იყენებენ, ვინაიდან როცა მეტრიკად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება წესრიგს, როგორც ასეთი, **„ეცობალი სუბტანციის“** რაოდენობა მცირდება. ხელოვნების იმ ქმნილებაში კი, სადაც სიმეტრიის აუცილებლობას თვითონ შინაარსი განსაზღვრავს, მისი სიმკაცრე **„გამაცოცხლებელი გადაბრები“** არის ხოლმე შერბილებული...

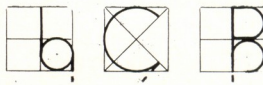
რა თქმა უნდა, ეს სიმეტრიის უფლებეულყოფად არ უნდა მივიჩნიოთ. ვილის აზრით, „სიმეტრია იმ იდეას წარმოადგენს, რომლის მეშვეობითაც ადამიანი საუკუნეების განმავლობაში ცდილობდა შეეცნო და შეექმნა წესრიგი, სილამაზე და სრულყოფილება“. ზემოთმოყვანილ მაგალითებში ლაპარაკია **ანტიროგანულ** და მასთანაღმდეგ, არაბუნებრივ, არაადამიანურ **„სისრულზე“** და **„სიზუსტეზე“**, რაც ხელოვნების არცერთ ნაწარმოებს არ ახასიათებს. აქ, ვილის მიერ აქცენტირებულია სტანდარტიდან ანუ მოდელიდან სწორედ ის **„აუცილებელი გადაბრა“**, რომლის გარეშე ბუნებრიობას და ცხოველყოფილობას ვერ შეიძენს ხელოვნების ვერცერთი ქმნილება, რაკ იგი **ადამიანური** ქმნილებაა.

ამრიგად, მოდელის აბსტრაქტულ გეომეტრიზმს და აბსტრაქტურ სიზუსტეს უპირისპირდება მის საფუძველზე ხიარტყმისმული ესთეტიკური ასლის **ბუნებრიობა და ცხოველყოფილობა**. ეს ჯერ კიდევ პლატონისათვის იყო ცნობილი. „პლოტინთან სიმეტრია და პროპორცია ადგილს უთმობს ცხოველყოფილობას. ცხოველ (მოტიკობა) მანდაცხებებს, თუნდაც რომ მთლად სიმეტრიულნი არ ყოფილიყვნენ, მის თვალში მეტი სილამაზე ახადია“ (ა. ფ. ლოსივი). ანანაშვი ასევე, სწორად აბსტრაქტული მოდელიდან **„გამაცოცხლებელი გადაბრა“** (არსებში) ანიჭებს ასოებს სილამაზესა და თბილ ცხოველყოფილობას, თუმცა ამ მიოდელს დაკვირვებული თვალს უშემტყნობდა ცნობს.

„ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურის მთელი სისტემისათვის **კვადრატის პრინციპია** ამოსავალი“, რის გამოც „ასის საერთო მოხაზულობა კვადრატის ფარგლებიდან არ უნდა გამოვიდეს“ (ელ. მაჭავარიანი), მაგრამ ამ პრინციპს ზემოთაღნიშნული კანონზომიერების გამო წყვეთვის არ ექვემდებარება ამა თუ იმ ასონიშნის რეალურად არსებული გამოსახულება თვით უძველეს ეპოგრაფიკულ ძეგლებშიც. მაგალითად, „ანისა“ და „ჯანისა“ თავისი რქმენილ ხაზის მარცხენა კიდურს თითქმის ყოველთვის რაზემდამე სცილდება კვადრატის ფარგლებს. „ონის“ კუდიც ყოველთვის, როგორც წესი, გადის კვადრატის საზღვრიდან. მოდელის აბსტრაქტულ გეომეტრიზმს საყვებელი არც „რავს“ ლერძის მარჯვნივ მდებარე ელემენტი ექვემდებარება, თუმცა ასომთავრულის ერთიანი გრაფიკული სისტემიდან თუ ამოვალთ, შეუძლებელია იგი „რავს“ მარცხენა მდებარე ელემენტის ექვივალენტური არ იყოს. აქ ყველაგან „შატერული ელემენტი“, ესთეტიკური სტილიზების კანონი მოქმედებს, რომელიც ასონიშნის ანანაურ ბტის ბუნებრიობასა და ცხოველყოფილობას უნარჩუნებს.

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ თუ ჩვენ არ გავითვალისწინებთ იდეალური მოდელიდან ასონიშნების „აუცილებელ გადაბრას“ მომენტს, ასომთავრულის „ორხაზოვნად

ბადეც“ აღარ შეგვრჩება ხელო, რომელსაც იგი ჯავისიერილიდან დღემდე ყველა მკვლევარი აღიარებს; ვინაიდან მართკუთხლის „ფხი, არამედ „კანისა“ და „ცანის“ კულდ-ტის თითქმის ყოველთვის „არღვევენ“, ჩვეულებრივ, მტკიცედ დასაზღვრულ ორხაზოვნებას (იხ. **ანანაშვილი**). იგივე



უნდა ითქვას მთლიანად ასომთავრულის შუა პორიზონტალზე, რომელიც ორთაზნაბარ ნაწილად ჰყოფს ასონიშნების ზედა და ქვედა მეოთხედკვადრატულ ელემენტებს. ეს პორიზონტალიც ყოველთვის **იდეალური გეომეტრიზმი** არ არის დატოვნილი, მაგალითად, ეპოგრაფიკულ წარწერებშიც და ზაქოფესტებშიც „ვიინის“ ლერძს რამდენადმე მაღლა ჰკვეთს პორიზონტალური ხაზი, რის გამოც „ვიინის“ ვერტიკალური მხარეი ოდნავ დამოკლებულია (ასევე, ყოველთვის არა, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში ოდნავ დამოკლებულია „ენისა“ და „ლასის“ ზემო ვერტიკალური ხაზი). ამასთან დაკავშირებით საინტერესო უნდა იყოს ამერიკელი ესთეტიკოსის რუდოლფ არნჰეიმის წიგნში მოყვანილი ჰერბერტსონდის უნდვლდონის ასეთი დაკვირვება: „ენიმეს რომ სხიხოვით ყოველგვარი გაზომვის გარეშე შუაზე გაყოს ვერტიკალური ხაზი, გამყოფი ნიშანი უსათუოდ შეუჭრებელი რამდენადმე ზეითი აღმოჩნდება. ხოლო თუ ხაზს ზედმიწევნითი სიზუსტით გაყოფთ, ძნელად თუ წარმოიდგენს კაცი, რომ ზედა ნახევარი ცოტათი გრძელ არ არის ქვედაზე“. ასეთ შემთხვევაში, დასქენს არნჰეიმო, ქვედა ნახევარს **დაგრძელება** მოქმედებს როგორც კომპენსაცია. ასეთია „ეოზუალური განჯის“ შედეგი, რომლის შესაძლო მიზეზად მას გრაფიკატის ძალა მიიჩნის. ასე რომ არაფერია უჩვეულო იმაში, რომ „ვიინის“ ლერძს რამდენადმე მაღლა ჰკვეთს პორიზონტალური ელემენტი, რის გამოც მისი მარჩბივი „ფრთები“ ოდნავ დამოკლებულია და რითაც იმ ასონიშნის ესთეტიკური ბუნებრიობაა შენარჩუნებული.

ყველა ზემოთაღნიშნული „დაბარკოლების“ მიუხედავად ასომთავრულის თვითებელი ასონიშნის კონფერაციაში თვალსაჩინოდ ცნაურდება პირგანდელი მოდელი ანუ არქეტები და ეს, ჩვენი აზრით, გაპირობებულია იმ აშკარა ფაქტით, რომ ასონიშნისა საერთო კონტექსტში მკვეთრად გამოიყოფა გრაფიკულად **ერთგვაროვანი ელემენტები**, რომელთაც გარკვეული თავისთავალობა ახასიათებთ, — მცირე წრე, პორიზონტალურად ორიენტრებული ნალსიგებელი ელემენტები, ე. წ. კრალბი და სხვ. და აქ „აუცილებელია განვარჯივავოთ **„რქუშმარტი ნაწილები“**, ე. ი. ის მონაკვეთები ანუ ელემენტები, რომლებიც ცალკეული ნაწილის **ერთობლივ კონტექსტში** გამოხატვენ მთელს, და „არაქუშმარტი ნაწილები“, ე. ი. ის მონაკვეთები ანუ ელემენტები, რომლებიც მხოლოდ **ადგილობრივი, დასაზღვრული კონტექსტის** ფარგლებში გამოიყოფა და არა ერთობლივი მთელის კონტექსტში...

თავის ბუნების შესაბამისად, „ქემპარიტ ნაწილს“ გარკვეული თავისთავადობა აბაძია და რაც უფრო მაღალია ნაწილის თავისთავადობის ხარისხი, მით უფრო მეტი დამახასიათებელი თვისება შეეძება მას მთელს კონტექსტში“ (რ. არნჰეიმი)...

„ქემპარიტ ნაწილებზე“ ყურადღებას ამჩვენებს ენერჯი, რომელიც მათ „ძირითად სტემენტებს“ უწოდებს (იხ. ვ. ბოედერის დასახ. შრომა). ა. ფ. ლსევი „ნაწილს“ უწოდებს მთელს შემადგენელ დამოუკიდებელ მოაზრებულ ერთეულს, ხოლო „ელემენტს“ იმ ნაწილს, რომელიც მთელს კონტექსტში მოიაზრება. მაგრამ აქ მთავარია ტერმინის შინაარსი: არნჰეიმისთვის, ედენისა და ლსევისთვისაც „ქემპარიტი ნაწილი“ ანუ „ძირითადი სტემენტები“ (ელემენტები) ის **თავისთავადი ერთეულებია**, რომლებიც მთელს კონტექსტში **ურთიერთკავშირისა და შესაბამისობის** ნიშნით არიან აქცენტირებული.

უსათუკიური მთელს „ქემპარიტი ნაწილი“ არ შეიძლება გარკვეული მთლიანობით არ იყოს აღბეჭდილი, ე. ი. არ შეიძლება მთელს ენერჯიას არ ატარებდეს. ასეთი „ნაწილი“ ანუ „ელემენტი“ მართალია, გეომეტრიული ნახაზის მეშვეობით სახეიერდება და თავისთავად **გეომეტრიული დაშლადი** ერთეულია, მაგრამ ასეთი დაშლის შემთხვევაში იგი კარგავს **ესთეტიკურ** მთლიანობას და მთელს კონტექსტში აღარ „წაიკითხება“. ამიტომ გაუმართლებელია მეოთხედეკარატულ და მეთუემეტს, მერვედეკარატულ **ნახევარწრეებზე**, **„პატარა ხაზებზე“** და ე. წ. „რკადლებზე“ ლაპარაკი, როცა ისინი ესთეტიკური მთელს გრაფიკული ენერჯიით არ არიან აღბეჭდილი და მთელს კონტექსტში **ესთეტიკური კავშირებისა და ურთიერთშესაბამისობის** ნიშნით არ გამოიყოფიან.

ასომთავრულის ერთიან გრაფიკულ-გეომეტრიულ სისტემაზე ლაპარაკისას უპირველესი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს ამა თუ იმ ასონიშნის **ესთეტიკური ხატის მლიან სტრუქტურას**, ე. ი. სტრუქტურაში შემავალ სწორედ იმ ელემენტებს, და ი. ქემპარიტ ნაწილებს“, რომელთაც გარკვეული თავისთავადობა აბაძია. ამ ელემენტების **ურთიერთკავშირმა და ურთიერთშესაბამისობამ** უნდა საზინოპყოს ასომთავრულის, როგორც ერთიანი გრაფიკულ-გეომეტრიული სისტემის ფაქტი.

აქ, ერთხელ კიდევ უნდა დაუბრუნდეთ „კვადრატს“, რომელიც ასომთავრული ანბანის ერთიანი გრაფიკული სისტემის „**ამოსავალი პრინციპია**“ (ელ. მაკვარიაინი).

რას წარმოადგენს კვადრატს, რომელმაც დასაზღვრა ბერძნულ-ლათინური კლასიკური დამწერლობის ასოები და რომელიც ამოსავალ ეტალონად იქცა ქართული ასომთავრულისათვის?

კვადრატის კონტური, როგორც ცნობილია, ოთხი თანატოლი გვერდისაგან შედგება. მაგრამ კვადრატის ამ კონტურის შიგნით მოქმედებს ძალისმიერი ველი, რასაც კვადრატის შიდა სტრუქტურა ჰქონის **დიაგონალური და ვერტიკალურ-ჰორიზონტალური** ღერძების მეშვეობით. ამ ძალთა ცენტრი წონასწორობის მდგომარეობაშია, ვინაიდან იგი ღერძების გადაკვეთის წერტილს წარმოადგენს.

კვადრატში სწორედ ეს ცენტრია უძლიერესი წერტილი. შედარებით სუსტია კუთხის წერტილები, ხოლო კვადრატის კალური და ჰორიზონტალური ღერძებით გადაკვეთილი კვადრატის წერტილები კუთხის წერტილებზე სუსტია. კვადრატში „შევილი“ ადგილებიც მოინახება, მაგრამ მათს სიმშვიდე იმის არ ნიშნავს, რომ ისინი დამუხტვლენი არ არიან აქტიური ენერჯიით. მაგალითად, კვადრატის ცენტრის „მკვდარი წერტილი“ სინამდვილეში არ არის მკვდარი. აქ რამენაირი მიზიდულობა იმითი არ იგრძნობა. რომ ამ ცენტრალურ წერტილში ყოველმხრივ მიმართული მიზიდულობის ძალა წონასწორობის მდგომარეობაშია. ცენტრალური წერტილის ეს წონასწორობა ჰქმნის სწორედ დაძაბულობას, რის გამოც იგი ცოცხლებდა ჩვეს თავლში. წარმოვიდგინოთ უძრავობა ბაგირისა, რომელსაც საპირისპირო მიმართულებით ერთნაირი ძალით ეწევა ორი კაცი. დაძაბული ბაგირი არ იძვრის, მაგრამ ენერჯიამ ლამის გარეთ გამოხეთქოს... ასე აქვს აღწერილი კვადრატს ამერიკელ ფსიქოლოგსა და ხელოვნებში ესთეტიკოსს რუდოლფ არნჰეიმს.

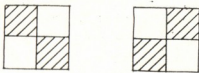
უძველესი ქართული ანბანის ასოები კვადრატშია გამოყვანილი და ანბანის შემოქმედ შეუძლებელია არ სცოდნოდ კვადრატის ეს ფაქტული სტრუქტურა, ვინაიდან ასომთავრულის ორი უმნიშვნელოვანესი ასონიშნი სწორედ დიაგონალური და ვერტიკალურ-ჰორიზონტალური ღერძებით არის კონსტრუირებული: „**ჩანის**“ მოდელი დიაგონალური და „**ქანის**“ მოდელი ვერტიკალურ-ჰორიზონტალური ღერძებით.

კვადრატის კონტურში ჩახაზული ეს ღერძები და მათი მეშვეობით დაყოფილი კვადრატის შიდა სივრცე განსაზღვრავს ასონიშნებისა და მათი შემადგენელი ნაწილების საზღვრებსა და თანაზომიერებას, ხოლო კვადრატში ჩახაზული სრულკვადრატოვანი წრე და მეთოხედკვადრატული წრეები, კვადრატის **კონტურთან** და აღნიშნულ ღერძებთან ერთად, ასონიშნების შესაძლებელი ესთეტიკური მოდელის განხორციელების საფუძველს ჰქმნის. ამიტომ ასონიშნები, როგორც თავისთავადი სტრუქტურის მქონე ერთეულები, **საკუთრივ გეომეტრიული ელემენტები** კი არ უკავშირდებიან ერთმანეთს, არამედ გეომეტრიული კანონით დასაზღვრული, მაგრამ **ესთეტიკური ხატის** მქონე „ქემპარიტი ნაწილები“. ასეთა გეომეტრიზმი ხსენებული ესთეტიკური ხატის განსაზღვრების **ტექნიკურ ასპექტს** წარმოადგენს მხოლოდ და ამდენად, საესთეტიკო ექვემდებარება ამ უკანასკნელს.

ზემოთ აღნიშნეთ, რომ ასონიშნათა საერთო კონტექსტში გამოყოფა **გრაფიკულად ერთგვაროვანი** ელემენტები, რომელთაც გარკვეული თავისთავადობა აბაძიათ, წარმოადგენს თუ არა ეს ელემენტები ესთეტიკური ხატის მქონე „ქემპარიტ ნაწილებს“, ე. ი. მთელს კონტექსტში ურთიერთკავშირისა და შესაბამისობის ნიშნით აღბეჭდილი ნაწილებს?

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ერთგვაროვანი ელემენტები **კვადრატის მეოთხედში** არიან განლაგებული. ასომთავრული ანბანის გრაფიკულ სისტემაში უცილობლად ფაქტად უნდა ვალაგებოდ ასო მარტო ის, რომ ასონიშნები კვადრატს და ვერტიკალურ ნახევარკვადრატშია გამოყვანილი, არამედ ისიც, რომ ყველა ასონიშნის ნაწილები, წრიული გრაფიკებისა და „ჩანის“

გარდა, კვადრატის **მეოთხედშია** ჩახაზული ან მეოთხედი კვადრატის კონტურის შემეგობით არის განსაზღვრებული. ამას ადასტურებს ისიც, რომ ასონიშნები მარტო ვერტიკალურად ორიენტირებულ ნახევარკვადრატში კი არ იხაზება, არამედ დიაგონალურად, ზევიდან ქვევით და ქვე-



ვიდან ზევით ორიენტირებულ ნახევარკვადრატშიც. ეს დიაგონალურად ორიენტირებული ნახევარკვადრატები ერთმანეთისაგან თვალსაჩინოდ გამოყოფილი ორი მეოთხედკვადრატისაგან შედგება და იმაზე უფრო ვითობებს, რომ **მეოთხედი კვადრატი** ასონიშნების შემადგენელი ნაწილებიანი გეომეტრიული „სახლი“ ანუ ამოსახული პრინციპია, მაგალითად, თუ „ფონის“ და „ონის“ წრიული კორპუსები სრულ კვადრატშია ჩახაზული, „ზენ-კან-ლას“ — შინის წრეები კვადრატის მეოთხედშია ჩახაზული. ეს იმდენად აშკარაა, რომ ამზე არცაა ღირს ლაპარაკი. მაგამა აქ სხვა მთავარი. სამეც არის, რომ ზემოთ ხსენებული ოთხი გრაფემის ეს წრიული ელემენტები სრულკვადრატოვანი „ღონ-ონის“ წრიული კორპუსების **მეოთხედკვადრატული მოდიფიკაციებია**, მანძალადე მათი გეომეტრიული ნახაზი **იდენტურია**, სხვაობა მხოლოდ **სიდიდშია**. ამრიგად, ეს სრულკვადრატოვანი და მეოთხედკვადრატული წრეები სრულ შესაბამისობასა და ურთიერთკავშირს ამქალაქებენ. მხოლოდ ამიტომ და ამ აზრით — შეიძლება ვუწოდოთ მათ ასონიშნების „ქუშმარტი“ ნაწილები...”

მაგამ არსებობს თუ არა ანალოგიური კავშირი და შესაბამისობა სხვა ასონიშნების სრულკვადრატოვან კორპუსებსა და მეოთხედკვადრატულ ნაწილებს შორის, და თუ არსებობს, რა ხასიათისაა იგი?

„საბუთო ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებულ ჩვენს წერილებში „ასომთავრების გეომეტრიული სტრუქტურა“ და: „ფარნავაზ — 666“, შესაძლებლობა გვქონდა აღვენიშნოდა, რომ „ღანის“ კონფიგურაციას-მეოთხედკვადრატულ მოდიფიკაციით და ანალოგიურ-პოზიციით იმორტებს „ნარის“ მეოთხედკვადრატული ელემენტი, ხოლო „ჯანის“ სრულკვადრატოვან კონფიგურაციას ასევე მეოთხედკვადრატული მოდიფიკაციითა და ანალოგიური პოზიციით იმორტებს „ჟანის“ მეოთხედკვადრატული ელემენტი („ფარნავაზ — 666“, № 2, 1979). იქვე აღნიშნული გვაქვს, რომ „ჟან“ გრაფემა თავის მხრივ, „ონ“ და „ჟარ“ გრაფემება იშლება და მასმასაღვე, მეოთხედკვადრატული მოდიფიკაციით განსაზღვრული „ან“ გრაფემაც, შესაბამისად, ორ ნაწილად იშლება, „ანის“ თავსაქმელ ხაზად (კვადრატის ზედა ვერტი) და გვერდზე გადაწვენილ „ღანის“ ანალოგიურ ნალისებურ კორპუსად. ასე რომ ამ გეომეტრიული ოპერაციის შემეგობით, ერთი მხრივ ის ცნაურდება, რომ „ანის“ ნალისებური კონფიგურაციის მქონე კორპუსი გეომეტრიულად „ღანის“ კონფიგურაციის იდენტურია (განსხვავებას მხოლოდ **პოზიცი** ანუ კვადრატში **მდებარეობა** ქჰნის), და მეორე მხრივ, ის ცხადდება, რომ „ჟარ“ გრაფემის მეოთხედკვადრატული ელემენტი სხვა არაფერია თუ არა „ნარის“ იგივე მეოთხედ-

კვადრატული ელემენტი, რომელიც ამ შემთხვევაში, პორიზონტალურ, ე. ი. 90°-ით მიბრუნებულ პოზიციისა გვეკლინება და დასაბამს აქლეს „ჟარის“ ან, რაც იგივეა, „ბანის“ ტიპის გრაფემებს (იხ. შესაბამისი ნახაზები ჩვენს ზემოთაღნიშნულ წერილებში).

ამრიგად, „ღანის“ კონფიგურაციისა და „ანის“ ნალისებური კორპუსის გეომეტრიული ნახაზი იდენტურია, „ღანის“ კონფიგურაცია ვერტიკალურად ორიენტირებულ „ანის“ ნალისებურ კორპუსს წარმოადგენს ისევე, როგორც „ნარის“ მეოთხედკვადრატული ელემენტი წარმოადგენს „ბანის“ ტიპის გრაფემების შესაბამისი ელემენტების ვერტიკალურად ორიენტირებულ ხატს.

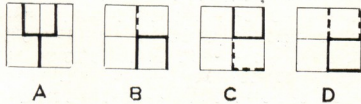
წერილში „ასომთავრების გეომეტრიული სტრუქტურა“ აღნიშნული გვაქვს, რომ „ჟე-ცანის“ წრიული კორპუსები მარცხნივ-და მარჯვნივ პირგახსნილ და ამიტომ პორიზონტალურად ორიენტირებულ წრეებს წარმოადგენს. მათი გეომეტრიული ნახაზი იდენტურია. ისინი მხოლოდ კვადრატში მდებარეობთ განსხვავებით: 180°-ით მიბრუნებული ერთიანი გრაფემის წრიული კორპუსი მეორე გრაფემის ასეთვე კორპუსს განმსახიერებელია. მაგამ რა გეომეტრიული ოდენობით არის „ჟე-ცანის“ წრიული კორპუსები პირგახსნილი, არის თუ არა რაიმე გეომეტრიული მოცემულობა თვითონ ანაზნში, რომელიც ნათელიყოფდა ამას? არის. ეს არის „ჯანის“ დიაგონალური ლერძები, რომლის ნაველიანსვევი ხაზები განსაზღვრავს „ჟე-ცანის“ წრიული კორპუსების გეომეტრიული ოდენობას. „ჟე-ცანის“ კორპუსები წრის 3/4-ს წარმოადგენს. ამრიგად, „ჯანის“ სტატკურად მდგომარი კონფიგურაცია განსაზღვრავს **ბრუნვითი სიმეტრიით** დეკავშირებულ „ჟე-ცანის“ წრიულ კორპუსებს...

„რე-სან-ჰარის“ მეოთხედკვადრატული ელემენტიც და „წლის“ ქვედა მეოთხედკვადრატული ელემენტიც „ჟე-ცანის“ წრიულ კორპუსებს იმორტებენ მეოთხედკვადრატული მოდიფიკაციით: განსხვავებას ქჰნის მხოლოდ „რე-სან-ჰარ-წილის“ ამ მეოთხედკვადრატული ელემენტების **პოზიცი**, რაც 45°-იანია, **„ბრუნვითი“** განსაზღვრება. მკშმასაღვე, აქაც შესაბამისობა და ურთიერთკავშირი სრულკვადრატოვან და მეოთხედკვადრატულ კორპუსებს შორის.

ამრიგად, „ანისა“ და „ღანის“ ნალისებური კორპუსები, „ღონ-ონის“ სრულწრიული და „ჟე-ცანის“ წრის სამი მეოთხედისაგან კონსტრუირებულ კორპუსები განსაზღვრვენ ასონიშნების გარკვეული ჯგუფის მეოთხედკვადრატულ ელემენტებს, რომლებიც ანალოგიური ან სხვა პოზიციით, მაგამ უსათუოდ მეოთხედკვადრატული მოდიფიკაციით იმორტებენ სრულკვადრატოვანი გრაფემების ზემოთაღნიშნულ, გეომეტრიული მთლიანობით აღბეჭდილ, კორპუსებს. ისინი (როგორც სრულ კვადრატში ასევე ნახევარკვადრატში ჩახაზული გრაფემები) ერთი და იმავე ესთეტიკური ხატის მატარებელი „ქუშმარტი ნაწილებია“ არიან კონსტრუირებულნი. სწორედ ამიტომ და ამ აზრით შეიძლება ვილაპარაკოთ ასომთავრულის **ერთი-ან გრაფემაზე სისტემაზე**, რომელსაც მთლიანად და საეგებოთ ექვემდებარება ასონიშნების ყველა ელემენტი.

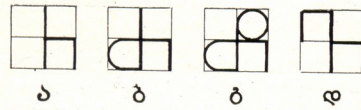
მაგამ ასომთავრულში არის სწორიხაზოვანი მეოთხედკვადრატული ელემენტების ერთი ჯგუფი, რომელთაც არა ჰყავთ „სრულკვადრატოვანი წარმომადგენელი“. ეს არის

ბერძნული „პის“ მსგავსი (თუ მას სრულკვადრატოვან კონფიგურაციად წარმოვიდგინო) მეოთხედკვადრატული მრღიფიკაციის მქონე ელემენტი. ფაქტიურად იგი კვადრატია, რომელსაც ერთი გვერდი გახსნილი აქვს და რომელიც ასონიშნების მოდელში სხვადასხვა პოზიციას იკავებს (იხ. ნახაზი 3)...



A — გრაფემის მოდელი აშკარას ხდის იმას, რომ ეს თავისთავად, დამოუკიდებელი ელემენტია. B — გრაფემის მოდელში იგი ვერტიკალურ ღერძთან არის ერთი გვერდით შერწყმული და A — გრაფემის საპირისპირო ორიენტაციით სახიერდება. CP — გრაფემის მოდელში ეს ელემენტი ორნაირად გამოიყოფა, როგორც ზევით გახსნილი (C) და მარჯვნივ გახსნილი (D) მეოთხედი კვადრატია. რა თქმა უნდა, ერთი და იმავე CP გრაფემის მოდელში ისინი რიგრიგობით გამოიყოფიან, როგორც ერთი გვერდით ღერძთან შერწყმული ელემენტები. ერთერთი ელემენტის ვიზუალური გამოყოფა იმდენად პასიურს ხდის მეორე ელემენტის ვიზუალურ აღქმას, რომ იგი ფაქტიურად, ინთქმება მთლიანი აღქმის ფონზე. და მიუხედავად ამისა, მათ დამოუკიდებელი თანარსებობის უფლება აქვთ. ამ „უფლებას“ შესაბამისი ელემენტების კონტექსტი ჰქონის, ვინაიდან სხვა ასოების კონტექსტში იქნენ ელემენტი სრულკვადრატოვან გრაფიკულ ღირებულებას, და იგივე კონტექსტი განსაზღვრავს მისი თავისთავადობის ხარისხს.

ახლა დაეკვირდეთ ამ ასონიშნების მოდელს (ნახაზი 4)...



ა-გრაფემის მოდელში ღერძის ხაზს მხოლოდ ერთი ელემენტი, — გვერდგახსნილი მეოთხედი კვადრატის კონტური ერთვის. ბ-გრაფემის მოდელი სრულად „შეიცავს“ ა-გრაფემის მოდელს, მაგრამ მას ღერძის მარცხნივ მდებარე ქვედა მეოთხედკვადრატში ემატება „ბანის“ ტიპის ნალისებური ელემენტი. გ-გრაფემის მოდელი, თავის მხრივ, ზუსტად იმეორებს ბ-გრაფემის მოდელის ქვედა პორიზონტალური ნახევარკვადრატის ნახაზს, მაგრამ მას კიდევ ერთი ელემენტი ემატება მარჯვენა ზედა მეოთხედკვადრატში — მეოთხედკვადრატული წრე. ასე რომ აქ, ასომთავრულის ე. წ. კუმეარტი ნაწილების მატების გრადაციასთან გვაქვს საქმე. მით უფრო საკულისხმოა, სამივე — ა, ბ, გ. გრაფემებში დადასტურებულია ერთსა და იმავე პოზიციასში მდგარი გვერდგახსნილი

ლო მეოთხედი კვადრატის კონტური, რაც ისევ და ისევ იმაზე მიგვიბრუნებს, რომ იგი ასონიშნების „კუმეარტი“ ნაწილია. აქედან კი ეს ენურდება, რომ ა, ბ, გ-ასონიშნების ანალოგიურად, გ-გრაფემის მოდელშიც იგივე და იმავე პოზიციასში მდგარი გვერდგახსნილი მეოთხედი კვადრატის კონტურია გამოყენებული და რომ ამიტომ გ-გრაფემის მარცხენა ზედა მეოთხედკვადრატული ელემენტი, რომელიც მარჯვენა ქვედა ელემენტის ანალოგიურია, გეომეტრიული ოდენობითაც მისი ექვივალენტური უნდა იყოს. ხოლო თუ ეს ასეა, მაშინ „ლასი-პაე“ გრაფემების შემოდან ვერტიკალურად ჩამოშვებული „მხრები“ (და მასთანადავე, „ენ-განის“ მხრებიც) მეოთხედკვადრატული ხაზის ტლიო უნდა იყოს, რადგან მათ გრაფიკულ მოდელშიც ღერძის ხაზთან „ენის“ ანალოგიურად შერწყმული გვერდგახსნილი კვადრატის ელემენტი ივლისსხმება. „ლასი“ გრაფემის მოდელში განსაკუთრებულ სიცხადით საჩინოდდება ეს ელემენტი, რასაც შესაფერის ფონს უქმნის „ლასის“ მეოთხედკვადრატული წრე. (იხ. ნახაზი 5.), იგივე შეიძლება ითქვას „პაე“ გრაფემის მოდელზეც.



თუ „ლასის“ ანალოგიურად მასაც კვადრატში დიაგონალურად განლაგებულ ორ მეოთხედკვადრატულ ელემენტად მოვიანზებთ, — ზევიდან ქვევით ორიენტირებულ „გვერდგახსნილ კვადრატად“ და ქვევიდან ზევით ორიენტირებულ ნალისებურ ელემენტად ასევე ორ ნაწილად შეგვიძლია მოვიანზებოთ „კინის“ მოდელიც და მაშინ გარკვეულ გრადაციას მივიღებთ: „კინის“ მოდელში დიაგონალურად განლაგდება ორი ერთნაირი „გვერდგახსნილი კვადრატის“ მარჩხივი ელემენტი, „ლასის“ მოდელში — ეგვევ ელემენტი და წრე, „პაეს“ მოდელში — ეგვევ ელემენტი და ნალისებური ელემენტი. რა თქმა უნდა, ასეთ შემთხვევებში ყოველივის ივლისსხმება, რომ ეს ელემენტები დაეკავშირებული არიან ღერძის ხაზთან, ე. წ. ნაწილობრივი დათხვევით (ოვერლპოინგ), რომელიც მეტ ინტენსიობასა და „სიმკვრივეს“ ანიჭებს ასონიშნის მოდელს.

შეიძლება ვეითხიან, რომ ჩვენ სწორად არ გამოვიყოფთ ამ „გვერდგახსნილ მეოთხედ კვადრატს“, რომ თავად ვერტიკალური ღერძის ხაზი ასონიშნების მოდელის უქმნილერესი და უპირატესი ელემენტია და მას სამკვერდიანი ელემენტი კი არ უერთდება, არამედ ორი გვერდისაგან კონსტრუირებული ელემენტი ისევე, როგორც „ყარ“ გრაფემის ღერძს უერთდება პორიზონტალურად ორიენტირებული ნალისებური ელემენტი, ან როგორც „წილის“ ღერძს უერთდება ქვედა, წრის სამი მეოთხედისაგან კონსტრუირებული ელემენტი. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც, ე. ი. მაშინაც, თუ ევლუსსხმებთ, რომ ღერძის ხაზს „ორგვერდიანი“ ელემენტი უერთდება, ცხადი უნდა იყოს, რომ სხვადასხვა პოზიციით ღერძთან დაეკავშირებული ეს „ორგვერდიანი“ ელემენტი ღერძის ხაზთან ერთად ჰქმნის ზევით და ქვევით (და მარჯვნივ) ორიენტირებულ ისეთ

სპეციფიკურ შიდა სივრცეს (ინტერიერს), რომელსაც ერთბაშად და ძლიერი ვიზუალური აღქმით აფიქსირებს თვალი. ეს შიდა სივრცე მეთიხედი კვადრატის შიდა სივრცეა. ასეთია „ვიზუალური განსჯის“ უცილობელი ფაქტი და ამიტომ შეუძლებელია მან შესაბამისობის ნიშნით არ გამოაჟყოს და ერთბაშით არ დაუყავიროს ასონიშნების მოდელში ამ შიდა სივრცის გამომატებული გვერდგახსნილი მეთიხედი კვადრატი. საერთოდ, მეთიხედეკვადრატულ ინტერიერს გარდუვალად ჰქვინს კვადრატის კონტურში ნახაზული ვერტიკალურ-ჰორიზონტალური ღერძები, რომლებიც ულამაზესი და უძლიერესი ვიზუალური ხატით ასახეიბენ „ქან“ ასონიშნის მოდელს. კვადრატის კონტურთან ერთად იგი დასაბამს აძლევს სწორხაზოვანი ასონიშნების მიეღვ ცვაფეს, რომელთა კონტურიერება მეთიხედეკვადრატული გვერდებისა და ინტერიერების გარეშე შეუძლებელია.

ზემოთ ვახსენეთ „ოვერლეინინგი“, რაც „ნაწილობრივ დამთხვევას“ ან „გადაფარვას“ ნიშნავს (რ. არნჰეიმი). ნაწილობრივ დამთხვევას ადგელი აქვს მაშინ, როცა, ვთქვათ, რაიმე ნახაზის ერთი მონაკვეთი გადაფარავს ან დაემთხვევა მეორეს. მაგალითად, „ან“ გრაფემის მოდელში კვადრატის ზედა გვერდის შესაბამისი თავსაქმელო ხაზის ნახევარი ემთხვევა ან ზევიდან ეფარება მისკვე ნაღისებური კორპუსის ასეთსავე მეთიხედეკვადრატულ ხაზს (ამ „გადაფარვას“ კარგად ასაჩინოებს „ქან“ გრაფემის დაშლა „ინ-ნარ“ გრაფემებად, რაზედაც ზემოთ ვილაპარაკეთ). „ოვერლეინინგი“ ნიშნით გამოკვეთილ ჩვენ A, B და CP გრაფეებში გვერდგახსნილი მეთიხედი კვადრატები, რომლებიც ერთიანი გრაფიკული მოდელის შიგნით, ერთსა და იმავე დროს, აქტიურ და პასიურ ხასიათს ატარებენ (იხ. ნახაზი 3). „ოვერლეინინგი“ ამასთანავე, შეუძლია „გაუაქმოს“ ვიზუალური ობიექტის რომელიმე ნაწილი. მაგალითად, „ქან“ და „თან“ გრაფემების შებირისპირებობას ცხადი ზღედა, რომ „თანის“ დაწული ნახევარჭრეფი ერთი მხრივ, ფარავს „ქანის“ — ტოლწელავება ჯგერის — მარცხენა მკლავს, ზოლო მეორე მხრივ, ნიღავს „ქანის“ ვერტიკალურ ღერძს, რომელიც ამ შემთხვევაში დამიერთად არის ქცეული. ასევე, „პ3“ გრაფემის მოდელში მეთიხედეკვადრატული ნაღისებური ელემენტი, რომელიც ღერძის ხაზს („ბანის“ ტიპის ანალოგიური ასონიშნებისაგან განსხვავებით) შუაში ერთვის, ზუსტად ამგვარავე ფარავს ჰორიზონტალური ღერძის იმავე, მარცხენა ნახევარს.

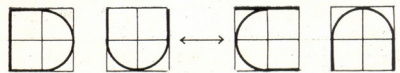
ასევე დაფარულია ყელიანი „დონის“ მოდელში ღერძის ხაზი, მის ესთეტიკურ ხატში ამ ღერძის მხოლოდ „ყელი“ საჩინოვდება, მაშინ როცა „ფარის“ მოდელში საჩინოა წრის ორად გამოყოფი ღერძის ხაზი.

ყელა ამ მაგალითში „ოვერლეინინგი“ ინტენსივობას მატებს გრაფიკულ მოდელს. იგი ფარავს და სწორედ ამ „დაფარვით“ აცნაურებს ასონიშნების მოდელის უხილავ შინაგან კავშირებს, რომლის საფუძველსაც კვადრატის შიდა სტრუქტურაში მოქმედი ღერძების სისტემა ჰქვინს.

სტრუქტურა. ამ აზრით, ასომთავრულში განხორციელებული კაპიტული გერ დამწერლობათა „ზოგადი პრინციპი“ კონკრეტულად ეს პრინციპი ასეთა გრაფიკის გეომეტრიულ სტრუქტურაში ვლინდება. ქართული ანბანის თვითეული ასონიშანი, ბერძნულ-ლათინური ასონიშნების ანალოგიურიად, გეომეტრიულ კანონთა შესაბამისად არის ჩაწერილი კვადრატის ცხარებში, რომელსაც მის შიდა სტრუქტურაში მოქმედი ღერძების სისტემა ჰქვინს. ამასთანავე, როგორც ზემოთ ვაჩვენეთ, ქართული ანბანის გრაფიკულ სისტემაში დასტურდება ასონიშნობერება, რომელიც ასონიშნების სრულ და მეთიხედეკვადრატული ნაწილუმის გეომეტრიული ნახაზის იდენტრობის ასაჩინოებს. ეს ეხება წრეს, წრის სამი მეთიხედეკვადრატული ნახევარწრისაგან კონსტრუირებულ ასონიშნების სრულ-კვადრატოვან კორპუსებს, რომლებიც მეთიხედეკვადრატული მოდიფიკაციით, იმავე ან ფანსხვავებული პოზიციით მეორედგანს სხვა ასოების გრაფიკაში. გამომსახველობით საშუალებათა ასეთი ეკონომია ანბანების არცერთ გრაფიკულ სისტემაში არ არის დადსტურებული. ასომთავრულის გრაფიკაში ეკონომიის ეს პრინციპი ჰქვინს სწორედ იმ კონსტრუირებულ გეომეტრიზმს, რომლის მეოხებითაც, ასონიშნთა სიმრავლის მიუხედავად, ვიზუალური განსჯა მათ გრაფიკულად ურთიერთომონათეავე ელემენტებად აფიქსირებს.

უკვე არა ერთხელ გვაქვს აღნიშნული, რომ ერთი და იმავე გრაფიკულ-გეომეტრიული ნახაზის მქონე მეთიხედეკვადრატული ელემენტები სხვადასხვა პოზიციით მეორედგანს ასონიშნების მოდელში. ასევე, სხვადასხვა პოზიციია აქეთ, მაგალითად, „ან-ლანისა“ — და „დე-ცანის“ კორპუსებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ისინი მბრუნავ სიმეტრიას ექვემდებარებიან. ბერძნულ ანბანში მბრუნავი სიმეტრიის პრინციპით არის აგებული ორი ასონიშნის მოდელი ZN და ამას ჯერ კიდევ არისტოტელე აღნიშნავდა. მბრუნავ სიმეტრიას ამკლავებს ლათინურ ანბანში „დე-უ“ ასონიშნების კორპუსებიც და საგარეუდებელია, რომ ქართული ანბანის შემოქმედს ბერძნულ და ლათინური ანბანების გრაფიკული ანალოზის საფუძველზე აქვე შემუშავებული ეს მეთოდი.

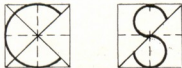
ამვე დროს, ასონიშნის სრულ-კვადრატოვანი კორპუსის მეთიხედეკვადრატული მოდიფიკირების ფაქტი, ოღონდ ერთიანი გრაფიკული სისტემიდან იზოლირებული სახით, ლათინურ ანბანშიც საჩინოვდება და საჩინოვდება იმავე ესთეტიკური ხატის მქონე ნაწილით, რომელიც ქართულ ანბანშია დადასტურებული. მაგალითად, ლათინური „ბე-პე-ნე“ ასონიშნების მოდელი ჰორიზონტალურად ორიენტირებულ ნაღისებური ელემენტი „დე-უ“ ასონიშნების კორპუსების მეთიხედეკვადრატულ ხაზს ასახეივებს ისევე, როგორც „ბანის“ ტიპის გრაფემების ჩვეულ „ან-ლანის“ კორპუსებს, აქედან კი ის ცნობრდება, რომ ლათინური „დე-უ“ ასონიშნებისა და ქართული „ან-ლან“ ასონიშნების მოდელებში ნაღისებური კორპუსების მოხაზულობა იდენტურია (ნახაზი 6).



ასომთავრულის გრაფიკული სისტემის „ანალოგიური პრინციპი“ კვადრატია, იგივე კვადრატი, რომელსაც დასაზღვრა ბერძნულ-ლათინური ანბანების გრაფიკული

აღსანიშნავია ისიც, რომ ლათინური „დე-უ“ მოდელე-ბის ანალოგიურად ქართული „ან-ლან“ მოდელეების კვადრატში მდებარეობა (პოზიცია) 90°-ით არის განსხვავებული, ხოლო ერთობლივ „დე-უ“ და „ან-ლან“ წყვილებებისა 180°-ით. ასე რომ „ან“ გრაფემა ზუსტად იმეორებს 180°-ით მობრუნებული ლათინური „უ“ გრაფემის კონფიგურაციას. იგივე უნდა ითქვას „ან“ და ლათინური „დე“ გრაფემების შესახებაც იმ განსხვავებით, რომ „დე“ გრაფემის ნალისებური კორპუსის დახშველი ვერტიკალი (კვადრატის მარცხენა გვერდი) „ან“ გრაფემის ასეთივე კორპუსის თავსარქველი ხაზია (კვადრატის ზედა გვერდი). მაგრამ საქმე ისაა, რომ თავიანთი კონფიგურაციის შესაბამისად „ან-ლან“ ასონიშნებს ასომთავრულის სტრუქტურაში განსაკუთრებულ ადგილი აქვთ მიჩენილი. ისინი ანაზურა რიგის თანმიმდევარი კვადრატული რიცხვების თავსა და ბოლოში არიან განლაგებულნი ფონტიტურის მნიშვნელობის გათვალისწინებით (ამაზე შემდეგ). მაშასადამე, ანაზურა რიგში მათ მოხაზულობას გარკვეული ფუნქცია აქვს. აქ ამაზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ... კიდევ ერთი მაგალითი.

ლათინური „ცე“ გრაფემის პორიზონტალურად ორიენტირებულ, მარჯვნივ პირვანხნო წრე, გეომეტრიულ კანონთა შესაბამისად ისე ვერ ჩაიხაზება კვადრატში თუ არ ვუფიქსსებთ, რომ მის წრითელ კიდურებს „ქქ“ გრაფემის დიაგონალური ღერძები საზღვრავს (**ნახაზ 7**).



ამრიგად, „ცე“ გრაფემის მოდელი წრის სამ მეოთხედს მოიცავს. აი, ამ „ცე“ გრაფემის მეოთხედკვადრატულ მოდიფიკაციას წარმოადგენს „ეს“ გრაფემის ორი ერთმანეთისადმი ზურგშეჭედილი, ზემო და ქვემო მეოთხედ კვადრატებში ჩახაზული ელემენტი, რომელთა პოზიცია 45°-ით განსხვავდება „ცე“ გრაფემის პოზიციისაგან. ამავე დროს, თუ „ეს“ გრაფემის კვადრატის ღერძის ხაზზე დაეყენებთ, მის წრითელ კიდურებსაც მარჯვნიდან მარცხნივ აღმაველი დიაგონალი დასაზღვრავს.

ასომთავრულშიც შესაბამისი ვითარება გვაქვს. ერთი მხრივ, „ჟე-ცანის“ ურთიერთიმეტრიული, მარცხნივ და მარჯვნივ ორიენტირებული წრითელი კორპუსები „ჯანის“ დიაგონალური ღერძებით არის დასაზღვრული, ხოლო მეორე მხრივ, „ჟე-ცანის“ კორპუსების მეოთხედკვადრატული მოდიფიკაციით არის კონსტრუირებული „რადან-პარ-წილის“ წრის სამი მეოთხედის შემცველი ელემენტები, რომელთა პოზიცია აგრეთვე 45°-ით განსხვავდება სრულკვადრატოვანი „ჟე-ცანის“ კორპუსების პოზიციისაგან. მაშასადამე, ლათინურ ანაზურა შენიშნული გეომეტრიული კანონზომიერება **სისტემა**ში უნდა იქნას ასომთავრულში. ქართული ანაზის შემოქმედი, როგორც ჩანს, არ მალავს ამას, ვინაიდან არა მარტო „ცან“ გრაფემის წრითელი კორპუსი ამდენგნებს სრულ იდენტურობას

„ცე“ გრაფემის კორპუსთან, არამედ „ჟარ“ ასონიანიც, ჩვენი აზრით, სრულად იმეორებს „ეს“ გრაფემის მოდელს. ამ მაგალითებიდან ერთი რამ შეიძლება დავასკვნათ: ლათინურ ანაზში **ემბრიონალურად** მოცემული გრაფიკული სისტემის ოზოლირებული ფაქტი ქართული ანაზის შემოქმედმა, ერთი მხრივ, **სისტემურად განავრცო** და სრულყო, ხოლო მეორე მხრივ, **ასოქმნადობის პრინციპად აქცია**.

როგორცა ჩანს, ასომთავრულის შემოქმედს არა მარტო გაციზობიერებელი აქვს ბერძნულ-ლათინური ანაზების გრაფიკულ-გეომეტრიული სტრუქტურის რაობა და განალაზღვრებელი აქვს ასონიშნათა შორის არსებული გრაფიკული ურთიერთვაჭირებისა და შესაბამისობის კანონზომიერება, არამედ ამ ანაზისის საფუძველზე გამოშვებული ელემენტი აქვს გარკვეული **მეილი**, რომელშიც მას **ორიგინალური** ინტერპრეტაცია შეაქვს. ეს მეთოდი მას იცავს პერიფერიული თვინებობისა და „შინზრდილი იმპროვიზაციისაგან“ (ს. ქობულაძე), იმისაგან, რითაც კლასიკული და უნივერსალური უპირისპირდება ხოლმე შენიღბული ეპიგონობა. ამიტომ მთლად სწორია არ უნდა იყოს დებულება, რომლის თანახმად „ასოთა წარმოების ერთიანი წესი **გამორიგავს** თუნდაც რომელიმე ასოს სხვა ანაზის გრაფიკული ნიშნისაგან წარმოშობის შესაძლებლობას“ (ელ. მაკავარიანი, ქართული ანაზის გრაფიკული საფუძველები, „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10, 1977, გვ. 109). სწორედ ასომთავრულის ასონიშნების „**სტილისტურად ერთიანი გრაფიკული სისტემა**“, „ასოთა წარმოების ერთიანი წესი“ და მათი გრაფიკული ურთიერთვაჭირების **ორიგინალურად** გააზრებული კოორდინაციული ბაღე“ (პარდერი) ჰქმნის იმის საფუძველს, რომ კლასიკური ანაზებიდან აუცილებლობის ძალით მოხმობილი ცალკეული გრაფიკული ხატის, კანონზომიერების ან მეოთხედის ესა თუ ის ელემენტი არ განიხილებოდეს როგორც მარტივად გაგებული „გაკვლეწა“ და „კაპირება“, არ განიხილებოდეს როგორც ამა თუ იმ ქართული ასონიშნის რომელიმე უცხოური ანაზის ცალკეული ასონიშნისაგან „წარმოშობა“.

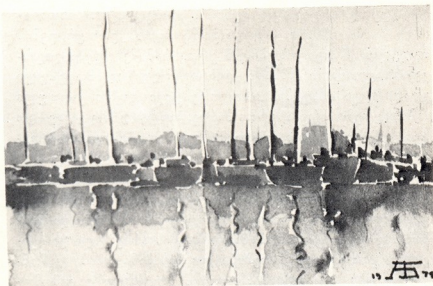
ანაზის შემქმნელს წინ უძღვის სისტემის შემქმნის აქტი. ამ სისტემის შიგნით არსებული კავშირები და შესაბამისობანი (არა მარტო გრაფიკული ხსიათისა) განასაზღვრავს ასონიშნათა ესთეტიკურ-გეომეტრიული მოდელის სტრუქტურას. ქართული ასომთავრულის გენიალობით აღბეჭდილი **„ერთიანი გრაფიკული სისტემა“** თავისთავად გენიალობის მისი ერთადერთობასა და განუყოფლობას გამო-

P. S. რ. პარდერის შრომა „ბერძნული დამწერლობის შემქმნა“ (ლოკაივი, 1942 წ.) გ. ბოლდერმა გამოამოგზავნა, რისთვისაც მადლობას ვუხდით.

გ. ბოლდერმა თავისი გამოკვლევა „ძველი ქართული ანაზის ანალიზისთვის“ წაითხა მაპრებში 1975 წ. სლავისტების სემინარზე. ეს შრომა ჩემი თხოვნით თარგმნა ზ. ორბელიძემ (შტაინლია „მოარმზნელთა კოლეჯის“ სავამოცემლო გეგმაში)..

წინამდებარე წერილში ვასწორებელი „წოლ“ ასონიშნის გეომეტრიული მოდელი (იხ. ნახაზ 2), რომელიც წერილში „ასომთავრულის გეომეტრიული სტრუქტურა“ მდებარე მქონდა დახაზული.

ალექსი



მარინე კერესელიძე



ალექსი ბაბუაშვის კარგად იცნობენ მხატვართა, ჟურნალისტთა და მხატვრული ფოტოგრაფიის ოსტატთა წრეებში, როგორც საგამომცემლო საქმის ერთ-ერთ ნამყვან სპეციალისტს. დიდია მისი ამაგი ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში. მას ეკუთვნის რესპუბლიკაში გამოცემული მთელი რიგი წიგნებისა და ალბომების გრაფიკული სამკაული.

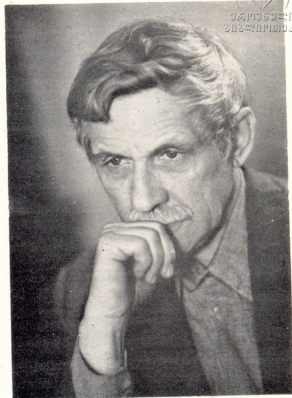
ა. ბაბაბუაშვიის ნამუშევართა პირველმა პერსონალურმა გამოფენამ, რომელიც გასული წლის ბოლოს, მხატვრის დაბადების 61 წლისთავთან დაკავშირებით, მოეწყო საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, ამ დაუღალავი და თავის თავის მიმართ ძალზე მომთხოვნი ხელოვანის ნიჭის კიდევ ერთი ნახნაგი გაგვაცნო.

ექსპოზიციაში წარმოდგენილი იყო უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე შექმნილი გრაფიკული ნამუშევრები. ბევრი მათგანი გუშით, ტემპერით, ტუშით და ფერადი ფანქრებითაა შესრულებული, მაგრამ უპირატესობას მხატვარი აკვარელს ანიჭებს, იტაცებს მისი სიმსუბუქე, გამჭვირველება, ქალაქის ზედაპირზე ფერთანაზი, სადაფისებური ლივლივი, წყლის საღებავის ლამაზი ჩამონადენით.

ა. ბაბაბუაშვიის შემოქმედების ნამყვანი ფართი პეიზაჟია. მისი აკვარელები გვიხილავენ გულწრფელობით, ნათელი ხედვით, ბუნების მშვენიერების სათუთი შვებულებას.



ბალაზუშვი - 60



ბით, ამჟღავნებენ ავტორის ფაქიზ გემოვნებას. ამ ნამუშევრებს აღვიქვამთ როგორც ლირიკულ ლექსს, მხატვრის სულში აჟღერებულ მუსიკას. გამოფენაზე ვერ ნახავდით ბუნების დიდებულ პანორამებს, ფერადოვანი ხშიერებით ამღერებულ პეიზაჟებს. ა. ბალაზუშვიეს უფრო ბუნების მწვიდი, იდუმალი სურათები ხიზლავს. ბუნებას იგი ლირიკოსის თვალთ უყურებს და მის ყველაზე უმნიშვნელო, თითქმის შეუმჩნეველ გამოვლინებებშიც კი პოეზიას აღმოაჩენს.

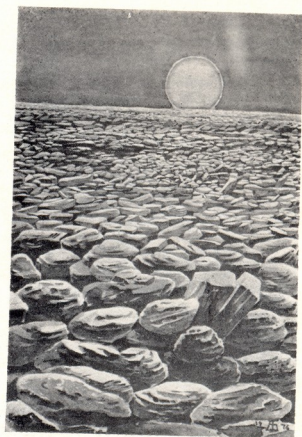
სანაპიროზე

ტრაულური

ფიქვები

შემოდგომის მოტივი

ქვის უღბანი



ბუნების ამა თუ იმ ხედსა და მოტივს მხატვარი ნატურიდან ასრულებს, ცდილობს ფერში აღბეჭდოს მომენტის განუყოფრებლობა. ასეთი ნამუშევრების გვერდით არის მცხსიერებები ან წარმოსახვითი შექმნილი სურათებიც. ა. ბალაბუევის პეიზაჟებს არ გააჩნიათ ბუნების სურათის დოკუმენტური ფუნქცია, „პორტრეტულობა“. იგი გთავაზობს განზოგადებულ, გაპოეტურებულ ხატს, ეს პეიზაჟები უფრო მხატვრის განწყობილებების, განცდილების, შთაბეჭდილებების, მოგონებების ხორცშესხმა, რაღაც ღრმასა და ფაქიზზე, ადამიანის სულთან მიახლოებაზე მინიშნებაა.

ა. ბალაბუევის ნამუშევრებს შორის შეხედვით მისთვის განსაკუთრებით საყვარელ მოტივებს, — ჩამავალი მზის სხივებით განათებულ ბორცვსა თუ ტყისპირს; ცას — ხან განთიადის პირველი სხივით შევარდისფერებულს, კამკამასა და მონმენდილს. ხან კიდევ მიქუფრულსა და სანვიმრად გამზადებულს; მუდამ ცვალებად ზღვას—ბობოქრსა და აზვირთებულს, ხანაც მშვიდსა და ათასფრად მოლივლივს. ყოველი მოტივისათვის მხატვარი პოულობს შესატყვის კომპოზიციურ თუ ფერადოვან გადაწყვეტას, ზუსტად მიგნებულ კოლორით ვადმოსცემს ბუნების მდგომარეობას წლის სხვადასხვა დროსა და დღის სხვადასხვა მონაკვეთში („შემოდგომა“; „შემოდგომის მოტივი“; „წვიმის შემდეგ“; „დაისი“; „განთიადისას“).

ბუნების განწყობილების გამომახიერებელი მომენტულ პეიზაჟებში თითქმის ყოველთვის სიმშვიდე და მყუდროება სუფევს. შთაბეჭდილება, განწყობილება — ეს ცნობები თან გდევს ნამუშევრების დათვალიერებისას და, რა თქმა უნდა, შემთხვევით არ შექმნილა ისეთი სურათი, როგორცაა „დასენება“. ჩამავალი მზის უკანასკნელი სხივით განათებული ციოთა და ცხენისა და კაცის სილუეტური გამოსახულებებით. ამავე განწყობილებას აღძრავს ის სურათებიც, რომელთა სახელწოდება პეიზაჟის ადგილმდებარეობაზე მიუთითებს — „ველი“, „ნაჯირი“, „ფიჭვნარი“, „ბორცივი“ და სხვ.

ა. ბალაბუევის ნამუშევრებს შორის არის საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ამსახველი პეიზაჟებიც („კახეთი“, „ქართლი“, „გომბორი“ და სხვ.), აგრეთვე სხვა რესპუბლიკებში მოგზაურობისას ნანახი ბუნების ხედები („ძინტარი“, „ბალტიისპირეთი“, „რიგა, სანაპირო“, „ფინეთის ყურე“, „ლენინგრადის შემოგარენი“). მხატვარი ეძებს დამახასიათებელს, ანზოგა-

დებს ფორმას, ყოველივეს თავის ფერწერულ ხედვას უმოჩილებს. არჩეულ სიუჟეტსა თუ მოტივს ა. ბალაბუევის ნამუშევრებში ყოველთვის შეესატყვისება აკვარელური ფერწერის განსაკუთრებული წყობა, მხატვარი არასდროს არ მიმართავს თეთრას. იგი, ანუ ექვათა, „სუფთა“ აკვარელით მიუშობს.

ა. ბალაბუევი ოსტატურად იმორჩილებს წყლის საღებავის ურთულეს, „ჯიუტ“ ტექნიკას, წარმართავს მის ბუნებრივ თვისებებს საკუთარი მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად. რიგ შემთხვევაში მხატვარი ინარჩუნებს აკვარელის საღებავის სისუფთავესა და გამჭვირვალეობას, ქალღმრთელ წყლის ლამაზ ჩამონაღვენთს. ასეთ სურათებში („შემოდგომა“, „შემოდგომის მოტივი“, „დაისი“, „ფინეთის ყურე“ და სხვ.) ფერადოვანი ლაქები სხივისებურად იშლებიან, გადადიან ერთმანეთში, ქმნიან ზედაპირის ხავერდოვნებას. ზოგჯერ გამოყენებულია მშრალ ქვედა ფენაზე დაწვერული ნერის ტექნიკა, ფერთა რთული ნიუანსირება. რიგი ნამუშევრებისა კი ორივე ამ მეთოდის კომბინირებას ამჟღავნებს. არის ისეთებიც („წითელი მდელი“), სადა დაწვერილობანებულ ფერადოვანი ლაქები პასტოზურად, მსუყვად არის დადებული ქაღალდზე. ასეთ სურათებში ფერწერულ-კოლორისტული საწყისი ქარბობს.

ფერთა დაქუცმაცებულობას, მათ მოზაიკურ ურთიერთშეხამებას ხშირად მიმართავს მხატვარი, მაგრამ მისი ნამუშევ-



რების უმრავლესობა ერთი ფერის სხვადასხვა ტონალობათა გრადაციითაა შექმნილი. სწორედ ტონალური სიმდიდრე წარმოადგენს სამყაროს იმ პარმონიის საფუძველს, რომლის ასახვასაც ასე ესწრაფვის მხატვარი.

ა. ბალაბუევის ფერთა პალიტრა ძალზე ძუნწია, სურათებში ნაზ მუსიკალურ აკორდებზედ ჟღერს ორი-სამი ფერი, რომელსაც ეხმიანება ნატიფად ნიუანსირებული ცის ფონი.

თავის პეიზაჟებში მხატვარი ცდილობს აკვარელის ფერწერული სანწყისის გამოვლენას, თუმცა გაზოფენაზე წარმოდგენილი იყო ისეთი ნამუშევრებიც, სადაც გარკვეული ძალა გრაფიკულ სანწყისაც ენიჭება («კახეთი», «ზღვის ნაპირი»).

დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრისთვის ექსპერიმენტს, ახალი ტექნოლოგიური ხერხების ძიებას, რაც ბუნების მრავალფეროვნების მხატვრული ხორცშესხმის კიდევ ერთი საშუალებაა. მისი ნამუშევრები მუდამ გამოირჩევა სათქმელის სიცხადით, პარმონიულობით, ამიტომაც გვანიჭებს სიხარულს.

აკვარელი სულ უფრო თამამად იკიდებს ფეხს ქართულ სახვით ხელოვნებაში უკანასკნელი წლების რესპუბლიკური გამოფენები თვალსაჩინოს ხდის ამ რთული და სპეციფიკური სახეობის მაღალ მხატვრულ დონეს. ვფიქრობთ, ა. ბალაბუევის პოეტური, ნატიფი ლირიზმით აღბეჭდილი ნამუშევრებიც ღირსეულ ადგილს დაიმკვიდრებენ ქართულ აკვარალურ ფერწერაში.



მოქუფრული ცა

ბალბა



წარსულის გახსენება

ლირიკოსი მხატვარი

ალექსი ბალაბუშვილის შემოქმედებაში გარემო ფაქიზი ლირიკოსის თვალთაა დანახული. საქართველოს მთა-ბარის კონტრასტები ამ სურათებში განსაკუთრებულ ელფერს იძენს. მის ნაწარმოებებში ბუნება თითქოს ხელშეუხებია, გვიბლავს თავისი უმეანოებით.

აკაერელის საღებავთა სიფაქიზე და გამჭვირვალობა მხატვრის ნაწარმოებებში ხავერდოვნებით გამოირჩევა, რაც ხელს უწყობს პეიზაჟის ინტიმურ განცდას. იგრძნობა ავტორის ტკიბობა ბუნების სურათებით, თუნდაც იგი სტიქიის მკაცრ მომენტს გამოხატავდეს, მისი ცათაწვდილი მთებიც კი ნაზი გრძნობებით აღგვავსებენ.

თითქოს აღარ დარჩა ზღვის მიმოქცევის არცერთი მომენტი, ფერის უამრავი ნიუანსი რომ არ გვეხილა სხვადასხვა ქვეყნისა თუ ეპოქის მხატვართა შემოქმედებაში, და მაინც ალექსი ბალაბუშვიმა აზღებურად გვაგრძნობინა, თავისებურად დავანახა ბუნების საოცრება ნაწარმოებში „ქარიშხალი“, „ზღვის ნაპირი“, „ესკადრა“ და სხვა ნამუშევარში ზღვის სილამაზის სხვადასხვა მხარეა გადმოცემული. ტალღებში გაბნეული ნაცრისფერი ტონების გამჭვირვალეობა წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე.

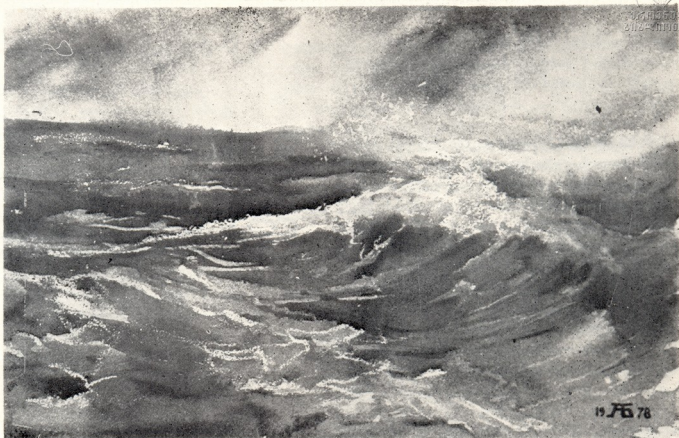
ვის არ უნახავს სოფლის ორღობეში ამოსული ბალაბა, მაგრამ მხატვრის პოეტური ხედვა განსაკუთრებულ სიცოცხლეს იძენს ტილოზე, ლირიზმითაა გამთბარი. ბალაბუშვიის ყვირთულ „ბალბას“ გულგრილია ვერ ჩაუვლით, იგი შეგაჩერებთ და გაგაკვირვებთ. მხატვრის ეს თვისება, ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურში მოთლოდნელის აღმოჩენა, მთელ მის შემოქმედებას გასდევს. ყოველთვის იგრძნობა, თუ როგორ შეხვარის მხატვარი ბალახს თითოეულ ღეროს, განმარტოებულ ნაძვს; ღრუბელს, მზის სხივს, ფოთოლზე შერჩენილ ცვარს. ტალღის შეფერვების სიქათქათეს, ჰაერის გამჭვირვალეობას, გრძნობს თუ, როგორ ეტრფის შემოქმედი გაციკრონებულ დოლასა და სალამოს ბინდს, შემოდგომის მწიფე, ნოყიერ ფერებს, ვახუშტელის ცინცხალ სუნთქვის და მასაც ეფუღება ეს განცდა. ბალაბუშვიის მიერ მოძებნილ ფერთა გამა მკაყურებულზე ვილონოს ფაქიზი ბგერების სიძლიერით ზემოქმედებს. მხატვარი მასალასა და ხატვის თავისებურ ტექნიკას ისტატურად უმორჩილებს დასახულ მხატვრულ ამოცანებს. იგი მალალი პროფესიონალიზმით ახორციელებს ჩანადიქრს და შეუმჩნეველ გვიზიდავს, გადავყავართ მხატვრული აზროვნების საკეთარ სამყაროში. მის ნაწარმოებებში გამოსა-

ცისანა კუხნიანიძე

ხვის საშუალებანი ძალზე ჩვეულებრივია, მხატვარი არ არის ვატაცებელი აბსტრაქტული სახეითი ხერხებით, ან რაიმე განსაკუთრებული მეთოდით. თუმცა მის შემოქმედებაში ვხვდებით ფორმების სტილიზაციასა და ფერის პირობითობასაც („ხეხილის ბალი“, „წითელი ხეები“), მაგრამ ეს ერთეული შემთხვევებია. ალექსი ბალაბუშვიი ძირითადად მიჰყვება რეალიზმის გზას მუდამ წარმატებით.

განვაში, 1942 წ.





ქარიშხალი

მხატვარს თითქოს არ სურს ბუნების მყუდროება დაარღვიოს, ამიტომაც პეიზაჟებში იშვიათად ვხვდებით ადამიანს თავისი მოუსვენარი ცხოვრებით, იშვიათად ვხვდებით ცხოველებსაც. იალღებსა თუ მწვანე ბორცვებზე შეფენილი ცხენები, თითქოს უტყვი ბუნების ნაწილია, მისი მრავალფეროვნების კიდევ ერთი გამოხატულება.

ნაწარმოებში „დაისი“, სადაც მთის ბილიკზე, აღმართზე მიმავალი ხანდაზმული წყვილია გამოხატული, კვლავ ბუნება დომინირებს. მხატვარი მარტივი კომპოზიციით აღწევს დაისის განწყობის გაღმოცემას. საღამოს მზის სხივებით შეფენილი ნაცრისფერი ღრუბლები და მთის ფერღობის მწვანე, ხავერდოვანი საფარი დაისის სევდიან მშვენიერებას შეგვაგრძნობინებს, ხოლო მსცოვანი ქალისა და მამაკაცის მეგობრული განწყობა, რაც მათ შეწყვილებულ ფიგურებში იკითხება, სიმბოლურად ეხმიანება ბინდის მიახლოებას და აღრმავებს ნაწარმოების ჩანაფიქრს.

როგორც ბევრი სხვა მხატვარი, არც ალექსი ბალაბუევი დაუტოვებია გულგრილი ძველ თბილისს. მას იზიდავს ერთმანეთზე მიჯრილი სახლები ათასგვარი სახურავებით; ბებერი სახლების განუწყვრელი „მეგობრების“ — კატების სიანცე მთვარიან ღამეში, მაგრამ მხატვრისთვის მთავარი მაინც უტყვი ბუნების

ცხოვრებაა, რომელშიც მისი მდიდარი ფანტაზია ეძებს და პოულობს ფერთა განსაკუთრებულ პარმონიას, გაღმოცემს მას აკვარისის სპეციფიკური სიფაქის გამოვლენით.

პერსონალური გამოფენა პირველი იყო მხატვრის ცხოვრებაში, რაც მის მოკრძალებულ ბუნებაზე მეტყველებს (მას სამოცი წელი შეუსრულდა). ომგადახდილმა მხატვარმა გამოფენაზე გამოიტანა საბრძოლო ცხოვრების ქაღალდზე აღბეჭდილი ორიოდე ეპიზოდი, — ერთი მცირე ფურცელი წარსული ბიოგრაფიიდან.

ზაზთა რიტმულობით, სისადავითა და მკაფიო კომპოზიციებით გამოირჩევა ალექსი ბალაბუევის ნამუშევრები წიგნისა და საყურნალო გრაფიკაში. მას მრავალი გამოცემა გაუფორმებია, მათგან მხოლოდ მცირე ნაწილია წარმოვლიდგინა გამოფენაზე. ეს ნაწარმოებები კვლავ ცხადად მეტყველებენ მხატვრის გრაფიკულ ოსტატობაზე.

ალექსი ბალაბუევის სახით ქართულ სახვით ხელოვნებას ერთ-ერთი ნიჭიერი და თვითმოყვადი ოსტატი ჰყავს.

ძალში ადრე, 17 წლის ასაკში შეწყდა დათო
კრწანულის გზა ხელოვნებაში. თბილისის
ი. ნიკოლაძის სამხატვრო სასწავლებლის მე-
ორე კურსის მოსწავლის შემოქმედებას უკვე
ახასიათებს ყველა ის ნიშან-თვისება, რომელ-
თა განვითარებაც მას, ჩვენი ღრმა რწმუნა-
თა თვალსაზრისით მხატვრის სახელს მოუტანდა.

რა თქმა უნდა, დღეს ძნელი ვილაპარაკოთ
განუხორციელებელ მომავალზე, მაგრამ ნიჭის
პოტენციური შესაძლებლობები და ჰაბტუი
შემოქმედის თუნდაც რამდენიმე ნაწარმოები
უკვე იძლევა სერიოზული განსჯის საფუძველს
და ღრმა გულისტეივილსაც იწვევს მათი
ავტორის დაკარგვის გამო.

დათოს პირველ სერიოზულ ნამუშევრად
შეიძლება მივიჩნიოთ 11 წლის ასაკში შეს-
რულებული კახეთის პეიზაჟი. გამოსახელო-
ბითი ხერხები ჯერჯერობით პრიმიტიულია:
სიბრტყობრივი ნახატი, ლოკალური ფერები,
მარტივი კომპოზიცია, ქარისგან გადახრილ
ხეთა რიტმული წყობა, წვიმის პირობითი
შტრიხები... მაგრამ სურათის ემოციურ წყო-
ბაში უკვე იგრძნობა ახლადთვალახელილი
მხატვრის ბუნებასთან შემოქმედებითი შეხე-
ბით გამოწვეული განცდა. იგი ყველაფერს
შხედველობითი აღქმით ითვისებს, ინტუიტ-
ურად, გულბრტყვილად. გარემოსთან დამო-
კიდებულება გრძნობებზეა აგებული.

უკვე ერთ წელიწადში დათოს ნახატები
მნიშვნელოვნად იცვლება. იგი იწყებს ნატუ-
რის აქტიურ შესწავლას, ხელისა და თვალის
ვარჯიშს. წმინდა ინტუიციითა და ბუნებით
მიმადლებული ნიჭის წყალობით ქმნის რეა-
ლისტურ პეიზაჟებს, კომპოზიციებს, ნატურ-
მორტებს; „მენავე“, „ლადა“, „მამანურის
ბოლო და ჭიქა“, „ბანაობა“, „თუთიუშვი“
და სხვა — ამ ნამუშევრებში ფორმა უკვე
დახვეწილია, დეტალები — შერჩეული, პრო-
პორციები განსაზღვრული, სივრცე — ღრმა
და ჰეროვანი, მოცულობა — ხელშესახები.
პლასტიკურ-სახეობრივი აზროვნება თანდა-
თან იხვეწება და ძალიან მაღე უბრალო მექა-
ნიკური მიზაქიდან დათო გადადის საყარო-
სადმი უფრო ღრმა, კრიტიკულ დამოკიდებუ-
ლებაზე.

საკმარისა დავასახელოთ გრაფიკული ჩა-
ნახატი — „მოხდერალო“. იდნამიური ხაზი
ერთი ამოსუნთქვით შემოწერს მამაკაცის სა-
ოცრად მეტყველ ფიგურას, რომელიც თავდა-
ვიწყებით ტკება საყუთარი ხმის მელოდუ-

გზის დასაწყისთან

ეთერ შაგვულიძე

რობით. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ხელე-
ბის მოძრაობა, წაგრძელებული, ზეწეული,
ფრთხვესხმული სხეული და ყვავილად ქცე-
ული მიკროფონი, რომელიც მუსიკის ჭადოს-
ნური ჰანგების ზეგავლენით თითქოს სიამო-
ვნებისაგან იკლავება, თვითონაც ფრთხვად
ფოთლებს ისხამს და გაფრენს ლამოზს. სრ-
ერთი ზედმეტი დეტალი, ზედმეტი შტრიხი.
ყველაფერი ემსახურება ერთ მიზანს — მუ-
სიკის ესთეტიკურ-ემოციური არსის მხატვ-
რულ-იუმორისტულ ინტერპრეტაციას.

დათოს ამ პერიოდის ნამუშევრებში სახი-
თი ხერხებისადმი ყურადღების გამახვილებაც
იგრძნობა. ფორმის ორიგინალური ორგანიზა-
ციით გვხიბლავს 1977 წელს დახატული „ბე-
ბიას პორტრეტი“. სახე ჩაწერილია ჩხირებგა-
ყრილი ძაფის გორგალში, მაგრამ თითოეული
ინარჩუნებს შეფარდებით დამოუკიდებლობას
და თან ნახატის მთლიანობაც არ ირღვევა.
ბებია და საქსოვი — ეს ორი მცენება განუყო-
ფელია შვილიშვილის ცნობიერებაში და გა-
ნუყოფელია გრაფიკულ ფურცელზეც.

დათო ცდილობს აღმოაჩინოს ფორმა ფორ-
მაში, ეცებს მის მრავალმნიშვნელობას. ასეთია
გრაფიკული კომპოზიცია, რომელზეც გამო-



დათო კრაწაშვილი

სახელია მზისაკენ ხელმბაბურობილი, ძამე-
ბით მოსილი ქალი, ფოთლმეგამარცხელი ხე,
მოხუცი მამაკაცის სახე და ადამიანის შიშვენი
ფეხის ტერფი. ფორმები ერთმანეთში
ისეა ჩაწერილი, რომ ასოციაციური აღქმის
პროცესში ერთ-ერთი სრულიად რეალური
გამოსახულების სახით იწვევს წინა პლანზე,
ხოლო სხვა დანარჩენი — ქრება. ავტორი
თითქოს ითხოვს მაყურებლის გააქტიურებას,
თანაშექმედებად იწვევს მას და აიძულებს
აღიქვას ყველა ფორმა ერთმანეთისაგან და-
მოუქიდეგლად.

ფორმის მხატვრული გააზრება შინაგანი
კავშირის ახალ საფეხურზე აყვანილი გრაფი-
კულ ნამუშევარში „გალაქტონი“. ფეხმაგა-
რი მუხის ხის ტოტემის არქიტექტონიკული
წყობა წარმოვიჩინეს დიდი პოეტის საოცრად
მეტყველ პორტრეტს. ეს არის ვალკატონის
უკვედავი პოეზიის სიყვარულის განსახიფტება,
რომელიც ნიშანდებულია ფიქრისა და ხედვ-
ის „ემოციისა და აზრის მოძრაობით, ფანტაზი-
ის აღმავრენითა და შემოქმედებითი ზომიერ-
ების გრძობით.

დათოს შემოქმედებით ფანტაზიას ასაზრდ-
ოებს რეალური გარემო. იგი ქმნის მშობლიუ-
რი კანეთისა და სამეგრელოს პეიზაჟებს. აყე-

თებს უამრავ ჩანახატს. მათი ნაწილი წარმო-
ვლდგენს სხვადასხვა ხასიათის ადამიანებს ყო-
ველდღიური საქმიანობის პროცესში; ქმნის
პორტრეტების მთელ გალერეას; ასახავს ცხო-
ველთა მრავალფეროვან სამყაროს; ლანდშაფ-
ტის ფარულ მშვენიერებას და ყველგან იგრ-
ძნობა სიცოცხლის ცხოველყოფილი ძალა.
განსაკუთრებით აღვლევს და ინტერესებს
წარსულის ქმნილებები: ჯვარი, ალავერდი,
მეტეხი, ძველი ბაზილიკა... მაგრამ მისთვის
ისტორიაა არა მარტო არქიტექტურული ძეგ-
ლები, არამედ პაპისეული სახლიცა და ძველი
საბძელიც. მეგრული ოდაც და მისი ნახევ-
რადმონგრეული ღობეც. რამდენი სიბოძო, სა-
ყვარული, ტყვილი და განცდაა ამ ნამუშევ-
რებში.

ამ პერიოდში დათო ითვისებს მისთვის ახ-
ალ ტექნიკას. ამჯერად უკვე ფერწერული ტი-
ლოები გამოირჩევიან კოლორიტის განცდითა
და ზეთის საღებავების ფერის შესაძლებლო-
ბათა გამოვლენის თანდაყოლილი უნარით. სა-
კმარისია დავასახელოთ 1979 წელს შესრუ-
ლებული ტილო „ალაზნის ველი“. ეს არის
საყვარელი პეიზაჟის წმინდა ფერწერული ხა-
ტი. გამოსახულება არსად ჩანს. შექიფდა და
ტონებისაკენ ფერის გრადაციული გადასვლა
ალაზნის ველის უკიდვარო სივრცის შთაბეჭ-
დილებას ქმნის.

აღსანიშნავია, რომ ფორმათქმნალობის მე-
თოდის ძიების პროცესში დათო ცდილობდა
კუბიზმის, სიურეალიზმის და სხვა მხატვრულ
მიმდინარეობათა გამომსახველობითი საშუა-
ლებების თავისებურ კრიტიკულ ათვისებას,
ამჯერად კი, ახალი ტექნიკის სრულყოფილად
დაუფლებს მიზნით, იგი მიმართავს ფერწე-
რის რეფორმატორების, კერძოდ, იმპრესიო-
ნისტების ხელოვნებას, დათოც ხატავს „წვი-
მიან დღეს“, მაგრამ მოვლენასთან მისი სუ-
ლიერი თანაზიარობა განსაზღვრავს ამ სურა-
თის მხატვრულ ღირებულებას და არა წარსუ-
ლის შემოქმედებითი შემკვიდრების ოსტა-
ტურად ათვისების დონეს.

დათოს შემოქმედებაში ცალკე უნდა გამო-
ვეყოთ ადამიანის არის პრობლემისადმი მიძ-
ღვნილი გრაფიკული ნაწარმოებები, რომლე-
ბიც გვაოცებენ ასე ახალგაზრდა მხატვრის
საინტერესო ფილოსოფიური აზროვნებით.



იხილება



ამ სერიის პირველი ნამუშევარია ბიბლიურ-სიუჟეტის გრაფიკული ფურცელი «ევას შექმნა». უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს თვით სიუჟეტის ორიგინალური ინტერპრეტაცია. კომპოზიცია ერთფიგურია—მარჯვნივ აღმართული ფიგურის გამოსახულებას ფართო პლანით წარმოადგენილი. აქ უფრო პორტრეტია მოცემული. ვიდრე წარწერის შესატყვისი მოვლენის ამსახველი სცენა და მინც აშკარაა, რომ ეს არის «ევას შექმნა». ლმერთის გამოსახულებაში შერწყმულია ორი საწყისი: მიწიერი და ზეციერი, ღვთაებრიობა ხაზისაა შესულია შარავანდოთ, სხეულის რთული რაკურსით, შებრუნებული ფეხის ტერფითა და აფრიალებული მოსასხამით ფიგურა თითქოს მიფრინავს, სიერცეში მოძრაობს და დედამიწას არც ეხება. ამასთანავე, საოცრად მიწიერია მოცულობითი, მკვრივი სხეულითა და შრომისმოყვარე, გამარჯე მამაკაცის ძლიერი ხელებით. სახე — შთაფონებული, თვალენი — მოელვარე — სწორედ ისეთი, მოღვაწეობის ყოვლისმძლე სურვილით აღტკინებულ ადამიანს რომ ახასიათებს. მთელი ყურადღება გადატანილია ნერვიულად დაძაბულ ხელებზე, რადგან ავტორისათვის ცხოველმოქმედების რეალური საშუალება, შრომის პროცესია მნიშვნელოვანი და არა ქმნადობის აბსტრაქტული იდეა. «მხოლოდ ასეთ ხელებს შეეძლოთ ევას შექმნა», — თვითონვე უთქვამს მამინ დათოს.

ადამიანის წარმოშობა-არსებობაზე სიმბოლოების ენით მოგვიხიბრობს მეორე

გრაფიკულ ნამუშევარში, რომელსაც ავტორი «დაადებს» უწოდებს. კომპოზიციის ცენტრში მოცემულია სიცოცხლის წყარო — მზე, რომლის სხივებზეც წრიულადაა შემოვლებული ქალის სხეული — ნაყოფიერების სიმბოლო. განსაკუთრებით ხაზგასმულია მკერდისა და მუცლის არე, ხოლო თვით სხეული სუსტია და უღონო, პაერში გამოკიდებული, მაგრამ მინც უკვდავი, მარადიული, რადგან მზის სხივები კვებავენ და «ხე სიცოცხლისა» მფარველობს. ცივილიზაციის ზედამავალი პირობითი გზის თავში, ცხოვრების სპირალის გვერდით დგას მამაკაცის ძლიერი ფიგურა ხელში ცოლის ლამპარით, რომელიც მზეზე უფრო მეტად კამყაშებს — ადამიანის ცნობიერება ყველაზე მაღლა ღვას და ყველაფერს წვედება. არა რაღაც ღვთაებრივი ძალა, არამედ რეალური სინამდვილე — ბუნება და მისი განვითარების უშაღლესი ფორმა — ადამიანის თავის ტვინი შეადგენს სიცოცხლის არსს. დროსა და სიერცეში მარადიული მოძრაობა ხაზგასმულია მთელი კომპოზიციის ბოროლებთან ურთიკაზე მოთავსებით, ხოლო განვითარების უსასრულობა და უწყვეტობა ვერტიკალურის სპირალების სახითაა წარმოადგენილი.

საერთოდ, ნაწარმოების არქიტექტონიკა ზედმიწევნით გააზრებულია. ავტორი ოსტატურად იყენებს ვერტიკალურ, პორიზონტალურ და წრიულ ფორმებს ნახატი პლასტიკურ-ხაზობრივი გამომსახველობითობის მიღწევის მიზნით. ეს კი განსაზღვრულია თვით მასალის მხატვრული შესაძლებლობებ-



ბით — ჩვეულებრივი ბლოკნოტის ფურცლის თეთრი ფონითა და შავი ბურთულიანი ავტოკალმით. როგორც ჩანს, ეს არის მომავალი სამუშაოს ერთგვარი გეგმური მონახაზი, მხატვრული იდეის უბრალო ფიქსაცია და არა მისი გასაგნობრივება ხელოვნების ნაწარმოებში. მაგრამ თვით ეს მხატვრული იდეა იმდენად ღრმა შინაარსისაა და აზრობრივად ისე ძლიერაა დამუხტული, რომ ერთგვარი გამომსახველობითი დაუდევრობის მიუხედავად, ნახატის ემოციური ტონუსი საოცრად ზეაწეულია.

ფორმის უკიდურესი განზოგადება კიდევ უფრო თვალსაჩინოა გრაფიკულ ფურცელზე „ოჯახი“. საზოგადოების სოციალური ერთეული გააზრებულია როგორც „მრავალფეროვანთა ერთიანობა“ — დედა, მამა და შვილები. გამოსახულებათა ბუნებრივი საგნობრიობა სრულიად უარყოფილია და პირობით ფორმათა სახითაა წარმოდგენილი, მაგრამ ფიგურათა მარტივ მონახაზებში ადვილად იკითხება ოჯახის უფროსის მამაკაცური ღირსება ქალის დედური სითბო-სინაზე და პატარა ქალ-ვაჟის ბავშვური ხასიათები. ნაბატზე სუფევს სიყვარულით სავსე ოჯახური ატმოსფერო. ამგვარი ემოციური გამომსახველობითობა მიღწეულია კომპოზიციური წყობისა და გამოსახულებათა მოძრაობის საშუალებით ე.ი. შინაგანი საგნობრიობის ხარჯზე და არა სახეობრივ-პლასტიკური ან მოცულობით-დერწერული ხერხების საშუალებით. რა თქმა უნდა, ეს გამორიცხავს ფორმითქმნადობა

დაბადება.
წვიმიანი დღე.
კომპოზიცია.
კავამეთის ხარები.
ნატურმორტი.



ბის ტრადიციულ მეთოდს, მაგრამ გამართლებულია ჰუმანური, უაღრესად კეთილშობილური შინაარსის ღრმად რეალისტური საწყისებით.

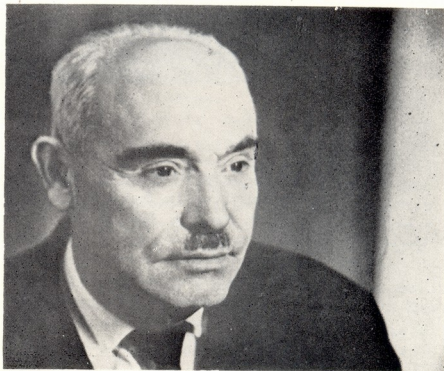
საინტერესოა ამ სერიის კიდევ ერთი გრაფიკული ფურცელი „ადამი და ევა“, რომელიც ეძღვნება ქალისა და მამაკაცის ფიზიოლოგიურ-სოციალური არსის გარკვევას. თუკი „ოჯახში“ ყურადღება გადატანილია ქალის და მამაკაცის ურთიერთდამოკიდებულების ფაქტზე, მათი ერთიანობის შედეგზე, აქ წამყვანია თითოეულის სპეციფიკურ ნიშანთვისებათა, განსხვავებულ მისიათა მხატვრულ-ფილოსოფიური გააზრების სურვილი. აქედან გამომდინარე, პირველ ნამუშევარში ფორმა მთლიანად ექვემდებარება სიყვარულის იდეის ემოციურ-გამომსახველობითად გაცდის ამოცანას, ხოლო მეორე გრაფიკულ ფურცელზე ფორმა შედარებით უფლებამოსილია, რადგან აქ უკვე მოვლენის რაციონალური მხარეა წამყვანი და ემოციური. ადამის გამოსახულებაში ხაზგასმულია გონებრივი საწყისი — იგია კაცობრიობის მატერიალური და სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის წამყვანი ძალა, ხოლო ევა წარმოდგენილია ადამიანთა გვარის გამრავლება-განვითარების სიმბოლოდ, სწორედ ისე, როგორც ნაყოფიერების ქალღმერთი პირველყოფილ ხელოვნებაში.

აღსანიშნავია, რომ მხოლოდ ამ ოთხ ნამუშევარს აქვს წარწერა. თითქოს ამით ავტორს სურდა მკურებლისათვის ნათელეყო საკუთარი ფილოსოფიური მსჯელობის მხატვრული განზოგადების მეთოდი, რომელიც ჯერ კიდევ არ მიჩანდა სრულყოფილად. როგორც ჩანს, ჰაბუკი მხატვარი მთელი სერიოზულობით უდგებოდა ნებისმიერი იდეის შემოქმედებითად განვითარების პრობლემას. ბევრს ფიქრობდა მისი ხორცშესხმის საშუალებებზე. ამაზე მეტყველებენ ესკიზები, რომლებიც მრავლად მოიპოვება დათოს მხატვრულ მემკვიდრეობაში და აგრეთვე ერთიდაიგივე წარმოდგენა რამდენიმე ვარიანტით.

ნორჩი ხელოვანის ხანმოკლე შემოქმედებითი ცხოვრება მრავალფეროვანი და უდავოდ საინტერესოა. აქ თითქმის ყველაფერია — პირველი გაუბედავი ნაბიჯები და თამაზი განაცხადი, ძიება და გამარჯვების სიხარული, ფორმასთან მოწაფური ჭიდილი და ოსტატის მტკიცე ხელი, შემოქმედებითი წვა და ფანტაზიის აღმადრენა, ხელოვანის უტყუარი ინტელიცია, ფიქრიანი განსჯა და ჩვენ გვჯერა, რომ იგი თვალსაჩინო ძალად შეემატებოდა ქართულ მხატვრობას.

ცნობილ ქართველ დრამატურგსა და პოეტს იონა ვაკელს 80 წელი შეუსრულდა.

უკვე სამოცი წელია ი. ვაკელის ლექსებზე და პოემები იხებდება ჩვენს სალიტერატურო პერიოდიკაში, თითქმის ნახევარი საუკუნეა მისი დრამატული თხზულებები იდგმება ქართულ სცენაზე.



იონა ვაკელის ლექსების პირველი კრებული „შარავანდელი“ 1922 წელს დაიბეჭდა. ამას მოჰყვება ლირიკული ლექსებისა და პოემების („მენისკვილე“, „შირთქიანი“, „ზელიმხანი“, „არსენა ჯორჯიაშვილი...“) ათობით კრებული.

ცალკე წიგნებად თუ კრებულებად გამოვიდა ი. ვაკელის დრამატული თხზულებები. რომელთაც გვერდს ვერ აუღლის ქართული საბჭოთა დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიკოსი.

„აპრაკუნე ჭიმჭიმელი“ ჯერ კიდევ 1933 წელს დაიდგა მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიურ თეატრში და მას აქეთ ამჟამინდეს ქართულ სცენას.

რესპუბლიკის თეატრებმა (მათ შორის რუსულმა და სომხურმა თეატრებმა) არაერთ-

გზის წარმოადგინეს იონა ვაკელის პიესები: „შამილი“, „გიორგი სააკაძე“, „რკალი“; „ხელაშვილის ოჯახი“ და სხვ.

ბევრ ქართველ რეჟისორსა და მსახიობს სწორედ ი. ვაკელის პიესების სცენაზე ხორცშესხმამ მისცა საშუალება თავიანთი მხატვრულმოქალაქეობრივი პოზიციის გამოსახატავად.

80

იონა

ვაკელი

ამ პიესებში ავტორი სვამს ჩვენი ერის წარსულისა და თანამედროვეობის მწვავე პრობლემებს, აქტიურად უჭერს მხარს ყოველივე ახალს, პოზიტიურს და ებრძვის ყოველივე მანიკერს, ნეგატიურს.

მსოფიანი მწერალი დღესაც ნაყოფიერად მუშაობს პოეზიასა და დრამატურგიაში.

გვჯერა, რომ იგი კიდევ ბევრჯერ გაახარებს ქართულ პოეზიისა და თეატრის მოყვარულთ.

ფურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია იონა ვაკელს ულოცავენ დაბადების 80 წლისთავს, ხანგრძლივ სიცოცხლესა და შემდგომ შემოქმედებით წარმატებებს უსურვებენ მას.

ცარიელი სივრცე

პატერ ბრუკი

უხეზი თეატრი

მსხენლად, ისევ ხალხური თეატრი გვევლინება. მართალია, დროთა ვითარებაში მან ათასნაირი სახე მიიღო, მაგრამ, ნებისმიერი ხალხური თეატრისათვის, უხეზობა მთავარ დამახასიათებელ თვისებად დარჩა. მარილი, ოფლი, ხმაური, სუნი: თეატრი თეატრს გარეთ, თეატრი ოთხთვალბზე, ფურგონებზე, ფიცარნაგებზე; მაყურებელი ფეხზე დგას, ანდა მაგიდას უზის — თან ღვინოს წრუპავს, თან წარმოდგენაშია ჩართული და მსახიობებს ეპასუხება; თეატრი ცის ქვეშ, სხენეში, ფარდულში; ერთი საღამოსათვის აგებული სცენა, მთელ „დარბაზზე“ გადაჭიმული დახეული ზეწარი, გაჭინილი ტიხარი, რომლის იქითაც ფაციფუცი თ იცვლიან მსახიობები ტანსაცმელს — ყოველივე ეს, ისევე როგორც გაჩაჩაჩებულნი ჰალები, იმ საერთო ცნებას განეკუთვნება, რომელსაც ჩვენ თეატრს ვუძახით. მე ხშირად, ოლონდ უნაყოფოდ, მიკამათია იმ არქიტექტორებთან, რომლებიც თეატრის ახალ შენობებს აგებენ — ამაოდ ექებები სიტყვებს, რათა გამოემთქვა ჩემი რწმენა და თან იმათთვისაც დამემტკიცებინა, მთავარი შენობის აკაოგინაობა რომ არ არის: ადვილი შესაძლებელია, ბრწყინვალე შენობა ვერ აღმოჩნდეს სიცოცხლისათვის ბიძგის მიმცემი, ხოლო სახელდახელოდ შერჩეული დარბაზი—შეხვედრის დიდებულ ადგილად იქცეს; სწორედ ესაა თეატრის საიდუმლო, რომელიც მხოლოდ ამოხსნის შემდეგ შეიძლება მივიჩნიოთ კანონზომიერებად. როდესაც საქმე სხვა არქიტექტორულ ნაგებობებს ეხება, შენობის ზუსტად გააზრებული ნახაზი ამ შენობის ფუნქციათა ხე-

გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 2, 3, 1981.

ლსაყრელად გამოყენებასაც განაპირობებს: კარგად დაპროექტებული საავადმყოფო, რა თქმა უნდა, უფრო უპასუხებს თავის დანიშნულებას, ვიდრე ჰაიპარად აგებული; მაგრამ, თეატრის დაპროექტების პრობლემა, არ შეიძლება მხოლოდ ლოგვის მეშვეობით გადაიჭრას, მოთხოვნილებათა ანალიტიკურად განსაზღვრა და ამ მოთხოვნილებათა რაც შეიძლება უფრო განსაზღვრულბელი გზების ძიება, ეტყობა, საკმარისი არ არის, რადგან ბოლოს, ჩვეულებრივ, ერთნაირად უდიდობაში, შებენიერი და ცივი დანახვები შეაჯრება ხოლმე ხელში. თეატრთა აშენებისას, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვიცოდეთ, რა ბაღებს ყველაზე უფრო ცხოველურითობას ადამიანთა შორის და ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, ხომ არ უწყობს ხელს ამ ურთიერთობების დამყარებას ასიმეტრიულობა, უწყსრიგობა კი? ხოლო თუ ასეა, რა კანონებს უნდა დემორჩილოს ეს უწყსრიგობა? კარგი არქიტექტორი ის არქიტექტორია, რომელიც თეატრალური მხატვრის მსგავსად, ინტუიციის კარნახით ქმნის და არა ნახაზის მიხედვით, ფაქტობრივად და სახაზავით შეიარაღებული. როცა ვიცით, რომ ნაკეთილი კარგი სასუქია, აზიზობა ყოვლად გაუმართლებელია: თუ ვხედავთ, რომ თეატრს რაღაც უხეში ელემენტი ესაპიროება, ისეც მისი ბუნებრივი ტუქვის ნაწილად უნდა მივიჩნიოთ. ელექტრონული მუსიკის გარეობაზე ბევრმა გერმანულმა სტუდიამ განაცხადა: შეგვიძლია შექმნიან ნებისმიერი ბგერა და თანაც უყუთის, ვიდრე ჩვეულებრივი საყარე გამოსცემს; მაგრამ, აღმოჩნდა, რომ მათ მიერ შექმნილი ბგერები გარკვეულ ერთფეროვანი სტერეოტიპებით იყვნენ აღბეჭდილნი. როცა კლარნეტის, ფლეიტისა და ვიოლინის მიერ გამოცემული ხმები გამოიკვლიეს, ნათელი გახდა, რომ ყოველი ნოტი ჩვეულებრივი ხმაურის — უბრალო ხახუნის, მიძიმე სუნთქვისა თუ ხის ხმის ნახაზი — მნიშვნელოვნად მაღალ პრიცენტს შეიცავდა; პურისისტი თვალსაზრისით, ეს მხოლოდ და მხოლოდ ტუქუია, თუმცა თავად კომპოზიტორებიც მათ იმუღებულნი გახდნენ სინთეტური ტუქუი შექმნა — რათა „გაეადამიანურებინათ“ თავიანთი ნაწარმოებები. არქიტექტორებისათვის ეს პრინციპი ჭეკაც უცხია. ამიტომაც, უკვე დიდი ხანია, ყველაზე უფრო ცოცხალი თეატრალური მოვლენები ამ მიზნისათვის კანონიერად განვითარდნისასპარების მიღმა ხდება. თოქმისი ნახევარი საუკუნის მანძილზე მთელი ევროპა გორდნ კრების ვაგუნეში ქვეშ იმყოფებოდა, რომელმაც სულ ორიოდ წარმოადგენა გამართა ჰემესტედში, ეკუსონის შენობაში: ბრეტის თეატრის განმასხვავებელი ნიშანი თეთრი ნახევარფარდაა, ალბათ, სარდაფში წარმოქმნილი, რომელიც კედლიდან კედლამდე გაკიშულ მავთულზე ჰკიდია. უხეში თეატრი ხალხისათვის ახლობელია: ის შეიძლება თოქინების თეატრად იყოს, ანდა როგორც დღევანდლამდე გრძელდება საბერძნეთის სოფლებში — ჩრდილების წარმოადგენა. უხეში თეატრს, ჩვეულებრივ, არ გააჩნია ე. წ. სტილი. სტილს თავისუფალი დრო სჭირდება, შეზღუდულ პირობებში რაიმეს დიდგმა კი, რვეოლუციას

ბგეს, რადგან ყველაფერი, რაც ხელში მოგვხვდება, იარაღად შეგვიძლია ვაიციოთ. უხეში თეატრი არც რაინეს ეძებს და არც რაიმეს ირჩევს: თუკი მაყურებელი მერისმეტად გაეინანდება, მაშინ აბოთ უფრო უბრძინი იქნება, ამრევევის გაფრავა — ანდა სახელდახლოდ მოგონილი რბლიკა — და არა იმის ცდა, როგორმე შევიწინააღმდეგოთ ამ თუ იმ სცენის სტრუქტურის ერთიანობა. მაღალი კლასის ბრწყინვალე თეატრში ყველაფერი ჰარმონიულად უნდა ირქმოდეს ერთმანეთს, უხეში თეატრში კი, ვერაოთუ ბრახუთი გამოხატავენ ბრძოლის ორომტრიალს, ვჭვილით ითხუზნებიან, რათა შიშისაგან გათფრებული სახე გვიჩვენონ. არსენალი უსახუნოა: ფრთიანი სიტყვები, პლაკატი, ადგილობრივი დემატია, ადგილობრივი ხუმრობები, შემთხვევითობის გამოყენება, სიმღერები, ცეკვა, ხმაური, კონტრასტებისა და გახვიადებისაგან მიღრეკილება, ხელოვნური ცხვირები, ბანალური ტიპები, ბალიშის სიბრძნე... ხალხური თეატრი, განთავისუფლებული სტილის ერთიანობისაგან, სინამდვილეში მტედ დახვეწილი და სტილიზირებული ერთი ლაპარაკობს: უბრალო მაყურებელს, ჩვეულებრივ, არც გამოთქმისა და ჩაცმულობის შეუთავსებლობის აღქმა უჭირს და არც მიმიკისა თუ დიალოგის, რეალობისა თუ პირობითობის უყვარი მონაცემულობა აზნებს. ის ამბის ძირითად ხაზს მიჰყვება და ეჭვიც არა აქვს, სადაც აქ, დამსხვრეული სტანდარტები რომ იმალება. მარტინ გელინი წერდა, სანკვენტინის პატიმრებს, ცხოვერებში პირველად რომ უყურებდნენ წარმოდგენას, თანაც ბეკეტის „გალოსი“, „სრულბითაც არ განმეგობათ ამ პიესის აღქმა, რომელიც თეატრალბისათვის გაუგებარი აღმოჩნდათ.

უცლია ამ პოულერ ერთობი პირველთაი იყო, ვინც ახლებურად წაიციხა შექსპირი. ამ ორმოცდაათიოდ წლის წინ პოულმა „აურზაურის არაფრის გამო“ დადგა; ეს სპექტაკლი მხოლოდ ერთხელ წარმოადგინეს ლონდონის რომელიდაც პირქუშ დარბაზში; როგორც სპექტაკლის მონაწილე ერთმა ჩემმა მეგობარმა ქალმა მიამბო, პოული პირველ რეპერტიკაზე აასწარილი ქალბლებით სავსე ჩანთით გაეცხადებულა, საიდანაც უცნაური ფოტოები, ნახატები და ჟურნალებიდან ამოხეული სურათები ამოულავებია. „ეს, თქვენ ხართო“ — უთქაქმა პოულს ამ მსახიობი ქალისთვის და რიოლ გარდენისა წვეულებამზე მისული დებუტანტის სურათი მიუცია: ვილაცას აბჯარბი ჩამდარი რანდის სურათი რგებია, სხვებს — გეინსბოროსულთა, პორტრეტი თუ ჩვეულებრივი ქუდი. პოული ძალიან მარტყვად გამოხატავდა პიესის თავისებურ ხედვას; უშუალოდ, ბავშვურად და არა მოწიფული კაციკით, რომელიც ისტორიისა და მოცემული ვეპოქის კონტით უნდა ხელმძღვანელობდეს. ჩემმა მეგობარმა ისიც მოთხრა, ამ ტროტულურ პრე-პოპ-არტულ ნაერის არაჩვეულებრივი ერთგაროვნება ახსიათებდა. ვეკვიც არ მპარებია, ასე რომ იქნებოდა. პოული უდიდესი ნიუჯაფორი იყო და ნათლად ხედავდა, ლოგეკურ თანამიმდევრულობას საერთო რომ არაფერი აქვს ქუქმარტრ შექსპირისულ სტილთან. ერთხელ, „სიყვარულის ამაო გარჯა“ დადგე

და პერსონაჟს, რომელსაც კონსტებლი დაღონ ჰქვია, ეკრძაოდა რა თუკი პოლიციელითი ჩაეცვა, რადგან მისმა სახელმა რატონაც ლონდონელი ბობის ტიპური ფიგურა გამახსენა. სხვა მიზეზთა გამო, დანარჩენი პერსონაჟები მეთვამელ საუკუნის ვატსულელ ტანსაცმელში ყვენი გამაწყობილი, მაგრამ ანაქრონიზმი არაყის სეცენა თვალში. დიდი ხნის წინათ „ჭორვეულის მორჩულების“ დაღმა ენახე „სადაც ყველა მსახიობს ისე ჩაეცვა, როგორადაც თავად ჰყავდა გმირი წარმოდგენილი; ახლაც მასსოვს ეგობრი და კიდევ ერთი ზონზროხა პერსონაჟი, რომელსაც მსახური ბიჭის ბოლომდე დიდებულური უნიფორმა ეცვა. მართალი ვითხრათ, ამ პისის უფრო დამაჯერებელი დაღმა მე არ მინახავს.

უხეშობის, რა თქმა უნდა, უმთავრესად ჰუჭვი ანიჭებს სიმწვანეს; უხამსობაცა და ვულგარობაც ბუნებრივია, უწყალოობა — მხიარულების იწყება: ამ თვისებთა წყალობით, სპექტაკლი სოციალურად განმთავისუფლებელ როლს იძენს, რამეთუ ხალხური თეატრი თავისი არსით ანტი-ავტორიტარული, ანტი-ტრადიციული, ანტი-პომპეზური და ანტი-პრეტენზიულია. ესა თეატრი ხმაურისა, ხოლო ხმაურის თეატრი, იგივე ტაშის თეატრი.

გახსენეთ ის ორი საშინელი ნიღაბი, თეატრისადმი მიძღვნილი უმარავი წიგნიდან რომ შემოგვეცქერის — როგორც გვასწავლიან, ეს ნიღაბები თურმე ორ თანასწორ ელემენტს — ტრაგედიასა და კომედიას — ანსახიერებდნენ ანტიკურ საბერძნეთში. ყოველ შემთხვევაში, მათ მუდამ თანაბარუფლებიან პარტნიორობად მიიჩნეოდნენ, თუმცა, რაც დრო გადის, „წესიერი“ თეატრი სულ უფრო მეტად ფასობს, უხეშ თეატრის კი, ნაკლებად სერიოზულად თვლიან. მაგრამ, ერთი კია: თეატრის გაცოცხლების ყოველი ახალი ცდა, ისევ და ისევ ხალხური წყაროებიდან იღებს სათავეს. მეგრეობის მაღალი მიხნები ჰქონდა, მთელი ცხოვრების ჩვენება სურდა სცენაზე და, მიუხედავად იმისა რომ მისი ზომიად პატრესაკემი მასწავლებელი სტანისლავსკი იყო, ხოლო ჩეხობიან მეგობრებს აჯავშობდა — ბოლოს მაინც ცირკსა და მიუზიკ-პოლს მიუბრუნდა. ბრესტი ფესვებით კაპარეს უეკშირდებოდა; ჭიან ლითლუმი ბაზრობის სანახაობებს ესწარფავდა: კიკტოკ, არტოკა და ვახტანგოვი; ეს უდიდესი ინტელექტუალები და ყველზე უფრო წარმოუდგენელი კომპანიონები — ხალხს დაუბრუნდნენ; და საერთოდ, ტრატორი თეატრიც მხოლოდ და მხოლოდ ნახავია ამ ზემომართული ინერვიდენტებისა. ექსპერიმენტალური თეატრი აუცილებლად გამოდის თეატრის დარბაზიდან და თითხს — თუ არენას უბრუნდება: ამერიკულ ხელოვნებასთან შეხვედრის ჰემარტი ადგილი ამერიკული მიუზიკლია, იმ ივიით შემთხვევებში, როცა დანაპირებს ასრულებს, და არა ოპერა. ამერიკეში პოეტები, ჭორეოგრაფები და კომპოზიტორები ბროდვეს უბრუნდებიან. მაგალითად, ჭორეოგრაფმა ჯრომ რობინსმა⁸ რთული გზა გაიარა მართა კრემისა და ბალანჩინის უხადი, ამტრაქტული

თეატრებიდან უხეშ, ხალხურ შოუმდე. მაგრამ, სიტყვა „ხალხური“, მთლიანად არ გამოხატავს ამ ცნების არსს: ეს სიტყვა წარმოდგენაში სოფლური დღესასწაულის სურათებსა და მხიარულ, უზრუნველ ხალხს აცოცხლებს; ხალხური ტრადიცია კი დათუზე ნადირობაცა, უღმობელი სტარაცა და გროტესკული კარიკატურაც. ეს თვისება ახასიათებდა ელისაბედის დროინდელ თეატრსაც, უდიდეს უხეშ თეატრთა შორის, და თანამედროვე ინგლისურ თეატრშიც სწორედ უხამსობა და უხეშობა იქცა აღორძინების მამოძრავებელ ძალად. უხეშობა სიურეალიზმი. უხეშობა ეარი“. სპაკი მილოვანის¹⁰ თეატრს, სადაც ანარქისაგან განთავისუფლებული წარმოსახვა გაგვივებულ დამურასავით დაფრინავს ამა თუ იმ ფორმასა და სტილს შორის, ყველა ეს თვისება გაანჩნა. მილოვანი, ჩარლზ ვუდი¹¹ და კიდევ რამოდენიმე კაცი მგეულებმა იმ გზის მანქანად, რომელსაც შეუძლია მძლავრ ინგლისურ ტრადიციამდე მივიყვანოს.

მე ეარის „მეუდ უბის“ ორი დაღმა მინახავს, რომლებიც ნაოლად გამოხატავენ სხვაობას უხეშ და მხატვრულ ტრადიციებს შორის. ერთი დაღმა, სადაც ელექტრონული საშუალებებით დიდი ვირტუოზული ისტატობა იყო მიღწეული, ფრანგული ტელევიზიით ენახე. რეჟისორმა ბრწყინვალედ შესძლია ცოცხალი მსახიობების დახმარებით შე-თეთრი მარიონეტების შიდაქმნილება შეექმნა: ეკრანი წვირო ზოლებად იყო დაყოფილი და გზეთის იუმორისტულ გერდს ჰყავდა. ქალბები და ბატონი უბიუ-ეარის გაცოცხლებული ნახატები, წმინდა წყლის უბუთები გავრეზობოდა, ოღონდ ეგ იყო რომ, ცოცხალი ელფერი არ დაჰკრავდათ და ამიტომაც, მაყურებელმა წამითაც ვერ აღიქვა ამბის უხეშ რეალუობა: ეს მხოლოდ თიჯინების პირუტყბის შესეკეროდა, რამაც ჩერ საგონებელში ჩააგდო, მერე გააღიზიანა და ბოლოს, საერთოდ გამოათიშინა კიდევ ტელევიზორი. დაუნდებელი პროტესტის პიესა ინტელექტუალურ *jeu d'esprit*¹²-ად იქცა. დაახლოებით იმავე დროს, გერმანიის ტელევიზიითაც აჩვენეს „უბიუს“ ჩეხური ვერსია. ამ ვერსიაში ეარის ყველა მითითება უხეშებულყოფილი იყო: დამდგმებელმა საკუთარი, მარტივი პო-არტული სტილი მიიკონეს — სანაგვეების, ათასნაირი ხარახურისა და ძველი რკინის საწოლებისაგან შექმნილი: ბატონი უბიუ შენიღვული ნა-ცარევეკი კი არ იყო, არამედ აშკარა და გამოხეული ბედოვალაი, ხოლო მისი მეუღლე — ტანკენარი, მიმღველი დემაკი. სოციალური კონტექსტი ნაოლი იყო. ბატონი უბიუს პირველი გამოჩენისა, როცა საცელების ამარა ძლიერსლოვობით ვადოფოფხდება საწოლიდან, ბალირებზე მისვენებული ცოლი კი ებუზუნება — რატომ პოლენეთის მეფე არ ხარო — მაყურებლის ნდობა იქნა მოპოვებული, რის შემდეგაც, მაყურებელს უკვე თავისუფლად შეეძლო მიჰყოლოდა ამბის სიურეალისტურ განვითარებას, რამდენადაც უყიყმანოდ დაუცვრა ამ პრიმიტიულ სიტუაციასაც და თავად პერსონაჟებსაც.

ყოველივე ეს, უხეშობის გარეგნულ ფორმებს ეხება. მაგრამ რა არის ამ თეატრის განზრახვა? უპირველეს

ჯეოლისა, ეს მხიარულებისა და სიცილის თამამად გამოწვევაა, რასაც ტაირონ გატრის¹³ თქმით, „სიამოვნების თეატრში“ მივეყვართ, ხოლო ნებისმიერ თეატრს, რომელსაც ჰუმბერტი სიამოვნების მონიჭება ძალუძს, თავისი ადგილი ეკუთვნის. სერიოზულ, იდეურ და კვლევით მუშაობასთან ერთად, ამ თეატრში აღცილებლად უნდა უსახისხებლობა უნდა თანარსებობდეს. ჰუმბერტი სიამოვნების მონიჭება კომერციულ, ბუნებრივ თეატრსაც შეუძლია, მაგრამ, ძალიან ხშირად, ის გამოფიტულია და მოსაწყენი. მხიარულებს განუწყვეტლოვ ესაჭიროება ახალი ელექტრონული მუხტი: მხიარულება მხიარულებისათვის დასაშვებია, ოღონდ სკამარისი არაა. ეს მუხტი, შეიძლება ქარაფშუტობაც იყოს: კარგი განწყობილება დენის მტკაობი ნაკადის შექმნას უწყობს ხელს, მაგრამ, ბატარიები ყოველთვის ხელახლა უნდა დაიტენოს: ახალი სახეები, ახალი იდეები უნდა იქნას ნაპოვნი. ცოცხალი ხუმრობა იფეთქებს და ქრება, ვერე კი მის ადგილს ისევ ძველი, გაცივითი ხუმრობა იკავებს. ყველაზე უფრო შთაბეჭდვითი კომედია ფესვებით ცხოვრების საწყისებს, მითოლოგიას, მარადიულ ურთიერთობებს სწვდება და აუცილებლად სოციალურ ტრადიციებთანაა გადახლართული. მაგრამ კომედია ყოველთვის როდი იღებს სათავეს სოციალური შესლა-შემოხლის ძირითადი მდინარეებიდან: ხშირად, სხვადასხვა კომედირი ტრადიციები სხვადასხვა მიმართულებით იტოტებიან: ვარკვეული დროის განმავლობაში ნაკადული დინებას განაგრძობს, თუმცაღა კალაპორტი არც ჩანს, ხოლო ერთ „მშვიდნერს“ დღეს, სრულიად მოულოდნელად, ის მთლიანად ამოშრება.

არაიენ გვიკრძალავს, ეფექტებსა და გარეგნულ ფორმებზე ზრუნვა თვითმიზნად რომ გავხიზნოდ. ანკი, რატომ უნდა ავვიკრძალოს? პირადად მე, მიუხეცილს აღაძმა უფრო სასიამოვნო და სახალისო საქმე მგონია. ვიდრე თეატრის ნებისმიერ სხვა ეანრში მუშაობა. ხელმარადობაში ვარჯიშიც ხომ ერთი სიამოვნებაა. მაგრამ უმთავრესი მაინც სიცოცხლის შეგრანებაა — დაკონსერვებული საკვები გემოს კარგავს. წმინდა თეატრის ერთი სახის ენერგია გაანჩია, უხეშ — სხვა. მას სილაღე და მხიარულება ჰკვებავს, მაგრამ ან ენერგიას წაყნისა და პრიტესტის გამოწვევაც შეუძლია. ეს მებრძოლი ენერგია: ენერგია სიბრაზისა, ზოგჯერ სიძულვილისა კი. იმ შემოქმედებით ენერგისა, „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლ „კომუნის დღებში“ მდიდარი გამომონებლობის მიღმა რომ იმალება — პირდაპირ ბრავადებზე ძალუძს ხალხის ვაგზავნა; „არტური უის“ ენერგიას იმადრე შეუძლია მიგვიყვანოს. საზოგადოების შეცვლის წყურვილი, სურვილი — როგორმე ვაძიულოთ ადამიანი თვალი ვაუსწიროს თავის მარადიულ ფარსეგულობას — დიდი ძალაა. ფიგარო, ფალსტაფი თუ ტარტუფი სიცილის მეშვეობით ამხელენ და ამათრახებენ მანკირებას, ავტორის მიზანი კი სოციალური ცვლილებების გამოწვევაა.

გონ არდენის საუცხოო პიესა „სერვანტ მსაგრივის ცეკვა“, სხვა მრავალ ღირსებასთან ერთად, იმის მავალითადაც გამოდგება, თუ როგორ წარმოიქმნება ნამდ-

ვილი თეატრი. მსაგრივი შუა ბაზარში სახელდახელოდ გამართულ სცენაზე ხალხის პირისპირ დგას და ცდილობს, რაც შეიძლება უფრო დამაჯერებლად გამოხატოს იმის საშინელებითა და ამოებით გამოწვეული საკუთარი შთაბეჭდილებანი. თავისი გრძობების ვადმოსაცმად ის ტყვიამფრქვევებს, დროშებსა და სამხედრო ფორმის გამოწყობილ ჩონჩხსაც იშველებს; მაგრამ როცა რწმუნდება, ვერ ვახდენ მაყურებელზე საკირო ზემოქმედებასო, სასოწარკვეთა კიდევ ახალი ენერგიით ავსებს და გამოხატვის ახალი ხერხების ძებნასაც აიძულებს. და აი, შთაგონებით აღვსებული სერვანტეტი გერ რიტმულად აბაკუნებს ფეხებს იატაკზე, მერე ფეხების ბაკუნს სიმულაციას აყოლებს და თანდათანობით, მისი მოძიარობი გაკურ ცეკვაში გადადის. სერვანტ მსაგრივის ცეკვა იმის ნათელი დადასტურებაა, თუ აზრის გადაცემის დაუოკებელი ენის მოულოდნელად როგორ მადებს ველურ, წინასწარ გაუთვალისწინებულ ფორმას.

ამ შემთხვევაში ჩვენ უხეშის ვაორებულ ასპექტს ვხედავთ: თუკი წმინდა თეატრი უხიზვისაცენ სწრაფვა ხილულის მეშვეობით, თავის მხრივ, უხეში თეატრი ვარკვეულ იდეებს ურტყამს თავში და საკმაოდ ძლიერადაც. ორივე თეატრს ერთნაირად სურს, საკუთარი მაყურებელი რომ ჰყავდეს და ორივეც ეს დიდი, დაუოკებელი სურვილი ასულდამულებს; ორივეც ენერგიის უსახელო მარაგი მოეპოვება, განსხვავებული ენერგიისა, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, ორივე თეატრი ისეთ შეუღალ სფეროს ქმნის, სადაც ვარკვეული მოვლენებისათვის ადგილი აუარ მოიძებნება. წმინდა თეატრის მიერ შექმნილ საყაროში ლოცვა უფრო ბუნებრივად ელერს, ვიდრე ვინება; უხეში თეატრში კი ყველაფერი პირიქითაა: აქ სწორედ ვინებაა რეალური, ხოლო ლოცვა, კომიკურად ელერს. ერთი შეხედვით, უხეში თეატრს არც სტილი გაანჩია, არც პირობითობა და არც აჩაოთობა საზღვრები, მაგრამ სინამდვილეში, სამივე მოეპოვება. თუმცა, როგორც პრიტესტის ნიშნად, ანდა ვილაკის ვიბრით, ძველმანებით სიარული თანდათანობით პოზად იქცევა ხოლმე, ასევე შეიძლება უხეშიც და თანდათანობით საკუთარ თავში გამოეციტო აღმოჩნდეს. ამგვარი გამომწვევად უხეში თეატრის ხელმძღვანელი ხშირად იმდენად მიწეირია ხოლმე — საერთოდ კრძალავს ფრესას, არც ფრენის შესაძლებლობა სურა და არც ზეცა მიანჩა მოგზაურობისათვის შესაფერ ადგილად. აქედან უკვე ერთი ნაბიჯია იმ ანტაგონისმადე, რომელსაც ერთნაბენის მიმართ ავლენს წმინდა და უხეში თეატრი. წმინდა თეატრი უხიზლავთან დაკავშირებას ლამობს, ეს უხილავი კი, ადამიანის ყველა ფარულ იმპულსს შეიცავს. უხეში თეატრი ადამიანის მოქმედებებზე ლაბარაკობს და რამდენდაც ის მიწეირია და პირდაპირი — რამეთუ აღიარებს ბილინებასა და სიცილს — უხეში, მაგრამ ხელმისაწვდომი უფრო უკეთესად გვეჩვენება, ვიდრე არავულწრფელად წმინდა.

შეუძლებელია ამ საკითხზე მსჯელობის ვაგრილება, თუკი არ შეეჩერდებით და არ განვიხილავთ ჩენნი დრო-

ის ყველაზე უფრო ძლიერი, გავლენიანი და რადიკალური თეატრალური მოღვაწის, ბრეხტის შეხედულებებს. ვერც ერთი ადამიანი, ვინც სერიოზულადაა თვატრთან დაკავშირებული, ბრეხტს გვერდს ვერ აუვლის. ბრეხტი ჩვენი დროის საკაცნო ფიგურა და მთელი დღევანდელი თეატრალური საქმიანობა, გარკვეულ მომენტში იწყება ბრეხტის მტკიცებობითა და მიღწევებით, ანდა უბრუნდება მათ. სიტყვა „გაუცხოება“ — ჩვენს ლექსიკონში ბრეხტის დამკვიდრებულია. მთლიან, ჩვენც ამ სიტყვით დავიწყეთ. ამ ტერმინის შექმნელი, ისტორიული თვალსაზრისითაც უნდა იქნას განხილული. ბრეხტმა გოლგაწეობა იმ დროს დაიწყო, როცა თითქმის ყველა გერმანულ სცენაზე ან ნატურალიზმი, ანდა ბუნებით ოპერის მსგავსი ტრატალური თეატრი ბატონობდა; ნატურალიზმიცა და ტრატალური თეატრიც მიზნად ისახავდნენ იმდენად გაეტაცებინათ მაყურებელი — თავიანთი ემოციურობით, რომ მას მთლიანად დაეწყინათ თავი. რა ცხოვრებითაც არ უნდა ეცხოვრათ სცენაზე გმირებს, ამ ცხოვრებას მინც აქარწყლებდა ის პასიურობა, რომელსაც თეატრი თავდავე მოითხოვდა მაყურებლისგან.

იმ თეატრს კი, ბრეხტს რომ მიაჩნდა საჭიროდ, წამითაც არ უნდა მოეშორებინა თვალი საზოგადოებისათვის, რადგან სწორედ საზოგადოების საშახურად იყო მოწოდებული. მეოთხე კედელი მსახიობსა და მაყურებელს შორის აღარ არსებობდა — მსახიობის ერთადერთ მიზანს მაყურებელში ზუსტი რეაქციის გამოწვევა შეადგენდა, იმ მაყურებელში, რომლისადმიც სრული პატივისცემით იყო განმსკვალული. სწორედ მაყურებლისადმი პატივისცემამ შთააგონა ბრეხტს გაუცხოების იდეა, რადგანაც გაუცხოება შეჩერებისაგან მოიწოდება: გაჩერებისა, რაღაცის გაბიაურებისა, ახალი შუქით განათება რადიკალისა, რათა სხვა თვალთ დაგვანახოს ეს რაღაცა. ყოველივე ამას გარდა გაუცხოება უბიძგებს მაყურებელს თავისით, სხვის დაუხმარებლად გააკეთოს დასკვნები და ამდენად, მეტი პასუხისმგებლობით აღიქვას ნაწახი — თუკი, რა თქმა უნდა, წარმოდგენას მოზრდილი ადამიანის ნდობის მოპოვება ძალუქს — ბრეხტი ხომ უარყოფს იმ რომანტიულ მტკიცებას, თეატრში ყველანის ისევ ბავშვებად რომ ვიქცეოთ ხოლმე.

გაუცხოებისა და ჰეგენინგის ეფექტთ თან ჰგვანან და აან უპირისპირდებიან კიდევ ერთმანეთს: ჰეგენინგით გამოწვეული შეძრწუნება ჩვენი გონების მიერ აგებული ყველა წინაღობის დასამხოზადაა გამიზნული; შეძრწუნებას გაუცხოებაც იწვევს, ოღონდ იმიტომ, გონების სრული ამოქმედება რომ განაპირობოს. გაუცხოება მრავალმხრივი და მრავალგვარია. უბრალოდ სცენიური სიტუაცია რეალობად მოგვეჩვენება, თუკი ის სარწმუნოა და ჩვენც დროებით ობიექტურ სინამდვილედ ჩავთვლით მას. ვთქვათ, გაუპატურებული გოგო ატრებული დადის სცენაზე, და თუ მისი თამაში საქმიანად შეგვგრავს, ამ სიტუაციიდან გამომდინარე დასკვნასაც

ადვილად გავაკეთებთ: გოგო მსხვერპლია, უბედური არსება. მაგრამ, მთლიან დაუფიქრებ, რომ ამ გოგის ფეხდაფეხ ჯამაზი დაპყვება, ტრილში ბძაძეს და, თავისი ნიჭიერების წყალობით, ჩვენს ვაგინებასაც ახერხებს. მაშინ, ჯამაზის მიამუნობა მთლიანად შეარყევს ჩვენს თვადპირებულ რეაქციას. ამ შემთხვევაში ვსკვნ ვადიარება ჩვენი თანგრძნობა? ჯამაზი კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს გოგოს ხასიათის სიმარტლასაც და მისი მდგომარეობის საფუძვლიანობასაც; თანაც, ჩვენი მშვიდი სანტიმენტლობაც თვალშისაცემი ხდება. მოგუნათა ასეთი განმეორება უფრო შორისაც წავეყვანს და ბოლოს, ავისა და კარგის ჩვენეული მერყევი შეფასების პირისპირაც დაგვაყენებს. ყოველივე ამას, მკვეთრად განსაზღვრული მიზნის აუცილებლობა განაპირობებს. ბრეხტს სწამდა, რომ თუკი მაყურებელი კრიტიკულად შეფასებდა მოცემული სიტუაციის ელემენტებს, მაშინ თეატრიც უპასუხებდა თავის დანიშნულებას: მაყურებელს დაეხმარებოდა უფრო უხეი გაეცნოს ის საზოგადოება, რომელშიაც ცხოვრობს, და თან იმ ზგასაც უჩვენებდა, საზოგადოების შეცვლისაკენ რომ მიეყვანათ.

გაუცხოებას ანტითეზის მეშვეობითაც შეუძლია მოქმედება, პაროღია, იმიტაცია, კრიტიკა — რიტორიკის მთელი ნარისახეობა მის ხელთა. ესაა დამლექტიკური დაპირისპირების წმინდა თეატრალური მეთოდი. გაუცხოება დღეს ჩვენივის ყველაზე ხელმისაწვდომი ენაა, ისევე მდიდარი პოტენციურად, როგორც პოეზია: ეს ერთადერთი ხერხია ცველადილ სამყაროს დინამიური თეატრისა და გაუცხოების მეშვეობით ზოგიერთ ასეთ სფეროსაც შეგვიძლია მიყარწიოთ, რომელთაც, თავის დარგზე, შექსარი აღწევდა ენის დინამიურობით. გაუცხოება ძალაში მარტევიც შეიძლება იყოს: მხოლოდ ფიზიკური იღეთების ერთობლიობა. გაუცხოების პირველ ხერხს ჯერ კიდევ ბავშვობაში გავცანი, შვედურ ეკლესიაში, სადაც შესაწარავის შესაგროვებულ ტომარას ჯოხი ჰქონდა გამობმული მრეციის იმ ნაწილის შესაფუძვუნებლად, რომელსაც ქადაგებისას ძილი მოეყოლა. ბრეხტი იგივე მიზნით იყენებდა პლაკატებსა და რამაზს გამოშვებულ ხორაღდნებს: ჯოხი ლითონული ჯარისკაცებს პიეროს კოსტიუმს აცმევდა — გაუცხოებას უსაზღვრო შესაძლებლობანი მოეპოვება. ის განუწყვეტლივ ედილობს რიტორიკული თამაშის საპაეო ბურთების გახეთქვას — ჩაღლინის კონტრასტული სანტიმენტლობა და საცოდობა, აგრეთვე გაუცხოების სახეობაა. ხშირად, როცა მსახიობს როლი გაიტაცებს ხოლმე, გაზვიადებისაკენ უჩნდება მიდრეკილება, იაფფასიან ემოციებს ჰყვება, თუმცა, არც ისაა გამორტყული, მაყურებელიც რომ აიყოლოს. ამ შემთხვევაში, სწორედ გაუცხოების ესა თუ ის ხერხი გვიარჩუნებს სიფხიზლს, რათა მთლიანად არ მოვექცეთ ძლიერი გარბობების ტყვეობაში, მაგრამ, ისიც უნდა ითქვას, რომ მაყურებლის ძველთაძველი რეაქციების შეცვლა ძალზე ძნელი საქმეა. „ლირის“ პირველი მოქმედების

ბოლოს, როცა გლოსტერს თვალებს თხრიან, ჩვენ ამ სასტიკი აქტის დასრულებამდე ავანთო დარბაზში სიხალთე, იქამდე რომ გავაზრებინა მკურნალებს ნანახი, ვიდრე ავტობიომეტრი დაიწყებდა ტაძის დაცვას. პაროზში, „არქიმენდელის“¹⁴ წარმოდგენისას, ისევ ყველაფერი ვიღოთ, რათა შევჩვენებინა ალლოდისმენტები, რამდენად უღვგლოვ გვეჩვენებდა მსახიობის ტალანტის აღიარება საკონცენტრაციო ბანაკის დოკუმენტური ჩვენების შემდეგ. მიუხედავად ამისა, უბედურეტი გლოსტერცია და, ალბათ, ყველაზე უფრო ამარტონი პერსონაჟი — ოსვენციმის ექიმი — ყოველთვის ტაძის გრიალში სტოვებდნენ სკენას.

ჯან ენეს ყველაზე უფრო ხატოვანდ შეუძლია წერა, მაგრამ ზოირად, მისი პიესების მოგვარილი გასაოცარი შთაბეჭდილება იმ ხილვით, თვალსაჩინო ხერხების წყალობით მიიღწევა, რომლებითაც ენენ სერიოზულ, მშვენიერ, გორტესკულ და სასაკრისო ელემენტებს აერთიანებს. თანამედროვე თეატრში, ტრეადობისა და მომადლოებლობის თვალსაზრისით, ცოტა რამ თუ შეედრება „ტიხარების“ პირველი ნაწილის კულმინაციას, როდესაც მთელი სენური მოქმედება თეთრ, უშველზელ სიბრტყეზე იმის სურათების ნაუცბათვე ჭლახანს წარმოადგენს: ხოლო, ამასთან ერთად, უცნაური ადამიანები, მძაფრი ფრაზები და ვებერთელა მანქანები — კოლონიზაციისა და რევოლუციის მონუმენტს ქმნიან. ამ შემთხვევაში, ჩანაფიქრის პოტენციური ძალა განუყოფელია მთელი რიგი მრავალსაფეხურიანი ხერხებისაგან, რომელთა მეშვეობითაც იქნეს იგი გარეგნულად გამოხატულებას. ენეს „შეაგვი“ მაშინ ავლენს სრულ აზრს, როცა მკიდრო, დაძაბული ურთიერთობა მყარდება მსახიობებსა და მკურნალებს შორის. პაროზში, ინტელექტულებით სავსე დარბაზში ეს პიესა ლიტერატურული ბაროკოს მსგავს გასართობად აღიქვა, ხოლო ლონდონელი მკურნალებისათვის, რომელსაც არც ფრანგულ ლიტერატურასთან ესაქმებოდა რამე და არც ხანგების პრობლემასთან, საერთოდ უაზრობად იქცა; აი, ნიუ-იორკში კი, იგივე პიესა, შესანიშნავად დადგმული კონტრასტის მიერ, უღირსი დაძაბულობით გამოირჩეოდა. როგორც მითხრობ, პიესის ჟღერადობა თურმე ყოველ საღამოს იცვლებოდა, იმისა მიხედვით, თუ ვინ სპარბობდა დარბაზში — ხანგები თუ თეთრკანიანები.

„მარბოტ—სადი“¹⁵ ბრეტხმდე ვერ განდებოდა: პიტერ ვაისის მიერ ეს პიესა გაუცხოების სხვადასხვა დონეზე ჩაფიქრებული და მისი მიხედვით ფრანგული რევოლუციის მოვლენათა პირდაპირად აღქმა არ შეიძლება, რადგანაც ამ მოვლენებს გვიტყვ წარმოადგენენ, ხოლო მათი მიქმედება, თავის მხრივ, ექვსეუ ბაიებს, რამეთუ ამ წარმოდგენის რეჟისორი მარკიზი დე სადია: ყოველივე ამას გარდა, 1780 წლის ამბები 1808 და 1966 წლების თვალთა დახატული, უფრო სწორად, დარბაზში მსხდომნი თან მეცხრამეტე საუკუნის გარეგარეის მკურნალებსაც წარმოადგენენ და, ამავე დროს, მეოცე საუკუნის მკვლავებნიც არიან. ყველა ეს ურთიერ-

თვალამკვეთი სიბრტყე განუწყვეტლოვ ამმაფრებს ყოველი ცალკეული მომენტის აღქმას და აქტიურობას მონიხოვს ნებისმიერი მკურნალებისაგან. პიესის დასასრულს საგაეთი წარმოდგენელი, გაათრებულ მძინარებრებრითა შეკარბობილი. ყველა მსახიობი თავისთვის „გიოდება“ და წამით, სენურიო სახევი ნატურალისტური, დელოკებულ ფორმას იხიენ. ჩვეიც, ძალაუბრებრად, იმის შეგარძნება გვეუფლება, უკვე აღარაფერს რომ ძალუმ ამ თავაშვებულობის შეჩერება და ბოლის იმ დასვენებელ მვიდვართ, საზღვარი რომ არა აქვს საერთოდ სამყებულ სიციეს. მაგრამ, სწორედ ამ დროს, შექსპირის სამეფო თეატრის სენაზე რეჟისორის თანაშემწე გამოილიდა და მისი სასტევის ხმა მაშინათვე წერტილდ უსაძადა სენაზე დატრიალებულ ქაიოშხალს. ამ ჩანაფიქრში გარკვეული თავსატეხი იმალებოდა, თუკი ჭარ კიდევ ერთი წუთის წინ, შექსპირი სიტუაციას უმიდებ ჩანდა, ახლა წარმოდგენა დამთავრებულა და მსახიობები სენაზევე იხსინან პაროკებს, ვითომ, ყველაფერი ეს, რა თქმა უნდა, მხოლოდ პიესაში ხდებოდა. ჩვენც, გულზემოშვებული ვუკრათ ტაშს. მაგრამ, ჩვენცა გასაოცრად, მსახიობებიც ტაშით გვაუსაბობენ სენიდან, თითქოს დაგვიცინან, რისმა შეგარძნებამაც, რასაკვირველია, მტრულად უნდა განგვაყფოს მსახიობებისადმი, როგორც პიროვნებებისადმი, და ტაშის დაცვრის ხალისი ერთბაშად გვეკარგება. ჩემი აზრით, ეს არის გაუცხოების ტიპური მაგალითი, მაგალითი იმ შემთხვევისა, როცა ყოველი ინციდენტი გვიპატილებს ახლებულად შეხებლთ ჩვენს საკუთარ პოზიციას.

ბრეტხსა და კრეგს შორის საინტერესო ურთიერთობა არსებობს; კრეგს უნდოდა დახატული ტყე სიმბოლური ჩრდილი შეეცავლა და ასედაც აფორმებდა თავის სატყველებს, რადგან დარწმუნებული იყო, არასაჭირო ინფორმაცია რაღაც უფრო მნიშვნელოვანის ხარჯზე რომ შთანთქმეს ჩვენს ყურადღებას. ეს სიმკაცრე ბრეტხსაც გაიზიარა, თანაც არა მხოლოდ სტრუქტურაფრის, არამედ მსახიობის მუშაობისა და დარბაზთან დამოკიდებულების თვალსაზრისითაც. ბრეტხ, მანცინდამინც, არ სწყალობდა ვადკარბებულ ემოციებს, დიდ ყურადღებას არ უთმობდა ცალკეულ პერსონაჟთან დაკავშირებულ დეტალებსა და განცდებს, რადგან ეს, ჩანაფიქრის სიციხისათვის სახიფათო მაიანდა. ბრეტხის დროინდელი სხვა გარნოსული თეატრის მსახიობი, მრავალი თანამედროვე ინგლისელი მსახიობის მსგავსად, საკუთარი საქმიანობის ძირითად არსს გმირის უფრო სრულად, ყოველმხრივ ხორცშესხმას ხედავს. ამგვარი მსახიობი, დაკვირვებისა და ფიქრის დროს, დამატებით შტრიხებს ეძებს გმირის პორტრეტისათვის, რადგანაც, სალონური მხატვრისა არ იყოს, უნდა „ნახატო“ უფრო ცოცხალი იყოს, რაც შეიძლება უფრო ნაცინობი. სხვა მიზნის არსებობა ექვსად არა აქვს. ბრეტხმა კი, უბრალო და გასაოცარი აზრი წამოაყენა: გმირის „სრულად“ ხორცშესხმა, სრულებითაც არ გულისხმობს არც „ცხოვრებისეულს“ და არც „ყოველმხრივსა“. ბრეტხმა მიგვანიშნა, რომ ყოველი

მსახიობი მთელი პიესის მოქმედებას უნდა ემსახურებოდეს. ოლინდ, სანამ მსახიობი არ გაიარებს პიესის ქეწმარტივ მოქმედების არსს, მის მიჯვარ მიზანს, როგორც ავტორის თვალსაზრისით, ისე ცვალებად ვარც სამყაროს მოთხოვნილებებიდან გამომდინარე, სანამ არ გაარკვევს, ვის მხარდამხარ დაეს თავად, სამყაროს გამომკვე ბრძოლაში — იქამდე ვერ გაივებს, რას ემსახურება სცენაზე. ხოლო როდესაც მსახიობი ზუსტად დაადგენს, თუ რას მოითხოვენ მისგან, რას უნდა შეასხას ხორცი — უკვე შესწევს კიდევ ძალა სწორად გაიაროს როლი. როცა მსახიობი შეიგნებს საკუთარ მიმართებას პიესის მთლიანობასთან, იმასაც დაინახავს, რომ ხშირად არა მხოლოდ ზედმეტი დახასიათება ეწინააღმდეგება პიესის მოთხოვნებს, არამედ მოკარბებულობა, არაფრისმთქმელი ნიშან-თვისებები თავად მსახიობის წინააღმდეგაა მიმართული და ნაყლებად გამოიმსხვევს ხდის მის თამაში. როცა მსახიობი ყოველივე ამასი დარწმუნდება, უფრო მიუტეოდებულ შეგუდავს საკუთარ გმირს, სხვა თვალსაზრისით შეათავსებს მის სიმპათიურსა თუ არასიმპათიურ თვისებებს და საბოლოოდ სრულიად სხვა გადაწყვეტილებას მიიღებს, სრულიად განსხვავებულს ადრული გადაწყვეტილებებისაგან, როდესაც მთავარ საზრუნავად გმირთან „გაიგივება“ მიიჩნდა. ეს, რა თქმა უნდა, ისეთი თეორიაა, რომელსაც იოლად შეუძლია მსახიობის დახვევა, რადგანაც, ის თუ ცდებდა გულბრყვილოდ მიჰყევს ამ თეორიას, ჩაახშოს საკუთარი ინსტინქტები და ინტელექტუალად იქცეს — უცილებლად კისრს წაიტეხს. შეცდომაა იმის ფაქტი, თითქოს მსახიობმა, მხოლოდ თეორიულად დაყრდნობით შეუძლია იმეშაოს. შიფრს ვერცერთი მსახიობი ვერ ითამაშებს. რაც არ უნდა სტილიზირებული და საქმადური იყოს პიესა, მსახიობმა, გარკვეული დროით, მაინც აუცილებლად უნდა ირწმუნოს იმ უცნაური არსების სცენური ცხოვრება, რომელსაც ანსახიერებს, თუმცა, მიუხედავად ამისა, მსახიობმა შეუძლია თამაშის ანსაზრისი გზა აირჩიოს და არც პორტრეტის თამაში წარმოადგინს ერთადერთ ალტერნატივას. უბრალოდ, ბრეტმა ინტელეგენტი მსახიობის იდეა შემოგვთავაზა, მსახიობისა, თავისი წვილის ფასი რომ ეცოდინებოდა. არსებობდნენ და ჯერაც არსებობენ მსახიობები, რომელნიც ამყობენ — აქაოდ და პოლიტიკისა არაფერი გავგეგვებო — და თეატრსაც სპილოს ძეოს კოშკად მიიჩნევენ. ბრეტის აზრით, სერიოზულ თეატრში ამგვარი მსახიობისთვის ადვილი არ არის: მსახიობი, თეატრის თანამდგომი საზოგადოების წევრი, გარე სამყაროს ცხოვრებითაც ისევე უნდა იყოს დაინტერესებული, როგორც თავისი ხელობით.

როცა თეორია სიტყვებად ჩამოყალიბდება, ათსანაირი გაუფერბობა წამოჰყოფს ხოლმე თავს. ბრეტისეულ წარმოდგენებს — ოლინდ არა „ბერლინერ ასნამბლსი“ თეატრში — დაფუძნებულთ თავად ბრეტისეულ ენებზე, ავტორის ეკონომიკობა კი ახასიათებთ, მაგრამ ხშირად აკლიათ მისი აზრისა და გრძობის სიმდიდრე, ამ თვისებების უგულვებელყოფის ბრალია ალბათ. ხშირ შემთხვევაში, ამგვარი წარმოდგენები სიმშრალათა

და უფერულობით რომ გამოირჩევიან. თეატრა შორის ყველაზე ცოცხალიც კი კვდომას იწყებს, როცა თეატრი და უხეშო ძალა ქრება. ბრმა მიმდევრები მხოლოდ და მხოლოდ ბრეტის დამხმარს უწყობენ ხელს. როცა ბრეტის მსახიობს მიერ საკუთარი ფუნქციის გააზრებაზე ლაპარაკობდა, ერთი წუთითაც არ დაუშვია, ყველაზრის მიღწევა რომ შეიძლება ანალიზისა და დისკუსიის მეშვეობით. თეატრი საკლასო ოთახი არ არის და თუ რეჟისორი პედაგოგიური თვალსაზრისით მიუღდება ბრეტს, ისევე ვერ გააცოცხლებს მის პიესებს, როგორც პედანტი — შექსპირისას. ყოველ რეპერტორზე გაწეული შრომის ხარისხი მთლიანად სამუშაო ატმოსფეროს შემოქმედების ხასიათთან გამომდინარეობს — შემოქმედებით ატმოსფეროს კი, ასანა-განმარტებებით ვერ შექმნი. რეპერტორის ენა თავად ცხოვრებასა ჰგავს: მისთვის არც სიტყვებია უცხო და არც სიჩუმე, არც გამანახვევებელი შეშაპალები და არც დაცინვა, არც მხიარულება და არც მწუხარება, არც უიმედობა და არც იმედი, არც გულახდილობა და არც იღუმალბა, არც აქტიურობა და არც მოღუნება, არც სიციხად და არც ქაოსი. ეს, რა თქმა უნდა, ბრეტისთვისაც ცნობილი იყო, მაგრამ სიციხის უქანასკნელ წლებში მაინც გააოცა თანამშრომლები, როცა განაცხადა: თეატრი გულუბრყვილოდ უნდა იყოს. ამ განცხადებით ბრეტს სურდებოდაც არ უარუყვია მთელი თავისი ცხოვრების საქმე: მხოლოდ იმის თქმა სურდა, პიესის „აგება“ ყოველთვის თამაშის ფორმაა რომაა; თამაშია პიესის ცქერა და მართლაც, მართლ უმთხვევითაობით ხომ ვერ აიხსნება ის ფაქტი, ბევრ ენაში „პიესა“ და „თამაში“ ერთი და იგივე სიტყვით რომ გამოიხატება?

თეორიულ ნაშრომებში ბრეტის რეალურსა და არარეალურს აცალკევებდა ერთმანეთისგან და, ჩემი ღრმ ჩრწმენით, სწორედ ამან გამოიწვია უდიდესი არეგ-დარეგა. სემანტიკური თვალსაზრისით, სუბიექტური ყოველთვის უპირისპირდება ობიექტურს, ხოლო ილუზია ყოველთვის განკალკევებულია ფაქტისაგან. ამიტომაც, ბრეტის თეატრი იძულებულია ორი პოზიცია შეინარჩუნოს: სახალხოცა და პირადიც, თეატრალურცა და არათეატრალურცა, თეორიულცა და პრაქტიკულცა. მისი თეატრის პრაქტიკული საქმიანობა მსახიობის შინაგანი ცხოვრების ღრმა გააზრებას ეფუძნება, მაგრამ მაყურებლის წინაშე ის ამ ცხოვრებას უარყოფს, რადგან პერსონაჟის შინაგან ცხოვრებას „ფსიქოლოგიურისა“ საშინელი იარაღიც აქვს მიკრული. თავისთავად სიტყვა „ფსიქოლოგიური“ ნათელ არგუმენტად არ გამოდგება — სიტყვა „ნატურალისტურის“ მსგავსად, ის ავფუძნებულად შეიძლება მოვიხსნოთ, მხოლოდ იმიტომ წარმოვსტყვათ, კამათს რომ მოველოთ ბოლო, ანდა სიტყვა მოვეუქრათ მოწინააღმდეგეებს. საუბედუროდ, ყველდფერი ისევე გამარტრევიანსკენ მიდის, რამდენადაც ურთიერთის უპირისპირდება მოქმედის ენა — მყარი, ცოცხალი, ფაქტური — და ენა ფსიქოლოგიისა — ფრეიდისტული, უხორცი, ბნელი, არამყარი და არაზუსტი. ამ თვალსაზრისით, წაებებული, რა თქმა უნდა, ფსიქოლოგია რჩე-

ბა. მაგრამ რამდენად სწორია ასეთი დაყოფა? ყველაფერი ილუზიაა. ჩვენი ძირითადი ენა — შთაბეჭდილებათა გაზიარება სახეების მეშვეობით: როცა ერთი ადამიანი რაღაც ვარკვეულ სახეს ქმნის, მეორე მაშინვე ნდობით იმსჯელება ამ სახის მიმართ. გაზიარებული ასოციაცია უკვე ენა; ხოლო თუკი ასოციაცია არაფერს აღეძრება მეორე ენაში, თუკი არ არსებობს გაზიარებული ილუზიის წამი, არც ურთიერთკავშირი არსებობს. ბრეტს ხშირად მოჰყავდა მავალითად კაცი, ქუჩაში მომხდარ ამავს რომ ყველა — მილით, ჩვენც მისი მავალითი ვისარგებლოთ და ამ შემთხვევაში არსებული აღქმის პროცესი განვიხილოთ. როცა ვიღაცა ქუჩაში მომხდარ შემთხვევას ავციწვს, ჩვენი ფსიქიური პროცესი ძალზე გათულებულია: ეს პროცესი სამავალითობიან სურათად შეიძლება ჩაითვალოს, რომელშიაც თან ხმაცა ჩართული, რამდენადაც ჩვენ, ერთდროულად მრავალ განცალკევებულ ნაწილს ვაცნობიერებთ: ვედავთ მთხრობელს, გვესმის მისი ხმა, ვციოთ, სია ვიწყევლებთ და, ამავე დროს, წარმოდგენაში მთხრობელის მიერ აღწერილ სცენასაც ვაცოცხლებთ: ამ წამიერი ილუზიის სიმძაფრე და სისასვე მთხრობელის შინაგან რწმენასა და უნარზეა დამოკიდებული. რა თქმა უნდა, ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს მთხრობისა და ვუნებასაც. თუ ის ცერებრული ტიპის ადამიანია — გულსინხობა ისეთ კაცს, რომლის სიგზიზღეა და ენერჯიაც უმთავრესად გონებისმიერია — დაკვირვებების შედეგად მიღებულ შთაბეჭდილებებს ვაგვიზიარებს და არა განცილებს. ხოლო თუ მთხრობელი ემოციურად თავისუფალია, მაშინ მისი ნაამბობი სულ სხვა კალაპოტში მიედინება, ყოველგვარი ძალდატანებისა და ტენიის უკლებლს გარეშე ის ვაცილებთ უფრო სრულ სურათს აღადგენს ქუჩაში მომხდარი ამბისა, ვიდრე სხვაწამი ჩარჩა და, აქედან გამომდინარე, ჩვენც ასევე წარმოვიდგენთ ყველაფერს. მთხრობელი ჩვენი მისამართით შთაბეჭდილებათა ნიალავის გზავნის, ხოლო რა წამს ჩვენც აღვიქვამთ ამ შთაბეჭდილებებს, მათდამი ნდობით ვიმსჯელებით და ამდენად, ცოტა ხანს მაინც, მილიანად მათ ტყვეობაში ვართ ჩავარდნილი.

ვათორე კი რაღაც გამოითქმება, ილუზიები ხორცის ხამენ და ქრებიან. ბრეტის თეატრი იმ სახეების მდიდარი ნაერთია, ჩვენს ნდობას რომ მოითხოვენ. როცა ბრეტის ილუზიაზე ავდებულად ლაბარდობდა, ილუზიას როდეს ესმოდა თავს. ბრეტს მხრედავლობაში ჰქონდა ვარკვეული სურათი, ვთქვამდ ანახტული ხე, რომელიც საყუთარო დანიშნულებას შესრულებს შემდეგაც რჩება სცენაზე. მაგრამ, როცა ბრეტის ამტკიცებდა, თეატრში რაღაც ილუზიად წოდებული არსებობსო, ისეთი რაღაცის არსებობა იფიქსირებოდა, რაც არ იყო ილუზია. ასე დაუპირისპირდა ილუზია რეალურს. უყუთარი იქნებოდა, ნათლად რომ ვაგვემიგნა მკვდარი ილუზია ცოცხალისაგან, უყმური თხრობა — სიცოცხლით სავსე თხრობისაგან, ვაქცავებული ფორმა — მოძრავი ჩრდილისაგან, ვაყინული სურათი — აფორიქმებისაგან. ჩვენ, ყველაზე ხშირად, სამკვლიანი ინტერიერით ვარშემორტყმულ, სურათის ჩარჩოში მოქცეულ პერსონაჟს ვუყუ-

რებთ ხოლმე. ბუნებრივია, ეს ილუზიაა, მაგრამ ბრეტის თვლის, რომ ამ ილუზიას ჩვენი, ანუ მავალითად, ანეს-თეორიებულ არაკრიტიკულ რწმენა განაპირობებს; ხოლო თუ მსახიობი შიშველ სცენაზე იმ პლაკატის ვერდიდღას, რომელიც ყოველ წუთს ვგვასენებს თეატრში რომ ვიყოფებით, მაშინ, იგივე ბრეტის თქმით, ილუზია ასე იოლად ვეღარ დავვიპირბობს, რამეთუ ყველაფერს სერიოზული ხალხის თვლით შევხედავთ და განვსხვავით კიდევ. თუმცა, ყოველივე ეს თეორიულად უფრო ადვილი დასამტკიცებელია, ვიდრე პრაქტიკულად.

შუქლებელია, ვინემ, ვინც ჩხიოვის პიესის ნატურალისტურ დადგმას თუ ფორმალისტურად ვადწყვეტლ ბერძნულ ტრაგედიას უყურებს, თავი რუსეთში, ანდა ანტიკურ თეატრში წარმოიდგინოს, თუმცა, საკმარისი ძლიერმა მსახიობმა შთამბეჭდავი ტექსტის სიტყვები წარმოითქვას და, ორივე შემთხვევაში, ვაყურებელი მავნივე ილუზიის ბაღში ვებრუნება: იმავე დროს, არც ის იწყევლება, თეატრში რომ იმყოფება. მიზანი ილუზიის რამენარად თავიდან აცილება როდია: ბოლის და ბოლის, მეტნაკლებად ყველაფერი ილუზიაა, დამაჯერებლობის უნარი მხოლოდ უბეზად შეკრიფრეულ ილუზიას არ ვაანია. მეორეს მხრივ, უეცარი, ცვალებადი შთაბეჭდილებებით შექმნილ ილუზიას წარმოსახვის ისარი მუდამ მომარკვეული აქვს. ამგვარი ილუზია მოძრავი სატელევიზიო გამოსახულების რომელიცა წერტილს ჰკავს, რომლის არსებობის ხანგრძლივობა მისივე დანიშნულებითაა განსაზღვრული.

ჩხიოვის მიჩნევა ნატურალისტად, უადრესად მცდარი, მაგრამ საკმაოდ ვავრცელებული ტრენდია: ვანა ან ბოლო დროს მომრავლებული სანტიმენტალური, მკვლად, ვგრთო წოდებული, „ცხოვრების ნაგლეჯი“ პიესებზე ჩხიოვისგან არ ასაღებდა თავს? ჩხიოვის კი არასოდეს ვაუხლია მიზნად ცხოვრების ნაგლეჯის შექმნა — ის ექმნო იყო და შესაშური სიმშვილითა და მზრუნველობით აცლებდა ცხოვრებას ათასობით სხვადასხვა ფენას. ჩხიოვი ამ ფენებს გერ ვულდასმით ამუშავებდა, მერე კი, საოცარი მოხერხებულობით, აბსოლუტური ოსტატობითა და მრავალმნიშვნელოვანი თანამიმდევრობით ავლებდა: ყველაფერს, თანაც ისე, მისი მეშუაობის შედეგი ვასაღებს უჭურტანიდან დანახულს რომ დამაგვანებოდა, რაც, რასაკვირველია, სრულყოფილად ამ შეესაბამებოდა სინამდვილეს. „სამი დის“ ყოველ ფურცელზე ისეთი სრული ვანცადა ცხოვრების მდინარეობს, თითქოს მავნეტოფონი დარჩენილ ნათელიყო. ყურადღებით თუ დავუყურებთ, დავანახავთ რომ ყველაფერი ისეთივე დიდი დამთხვევებისაგან შედგება, როგორც ფილოსოფიან — ყვენილების ვადარბუნებული ლარნაკი იქნება თუ ორთქმავალი, რომელიც ყოველთვის საჭირო დროს ჩაივლის ხოლმე. სიტყვა, პაუზა, შორეული მუსიკის ხმა, ფრთხილი ტყალაშინი, შეხებათ თუ ვანშორება — ყველაფერი ეს, თანდათანობით, ნელნელა, ილუზიის ენის მეშვეობით, ცხოვრების ნაგლეჯის ყოვლისმომკველ ილუზიას ქმნის; ხოლო შთაბეჭდილებათა ეს სერიები, ამავე დროს, ვაუცხოებათა სერიებიცაა: ნებისმიერი ვანუთქილება,

გარკვეული თვალსაზრისით, პროვოკაციაა და ფიქრი-საკენ მოწოდება.

მე ერთხელ უკვე გაეხსენე თეატრალური წარმოდგენები ომის შემდგომ გერმანიაში. დაახლოებით იმავე დროს, ჰამბურგის რომელიღაც შენობის სხვენში, „და-ნაშულისა და სასკელის“ დღემა ვნახე და ის სიამო-ნი ოფსაათიანი დაბნულმა, დღემდე ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ძლიერ თეატრალურ შთაბეჭდილებად დარჩა ჩემთვის. გარემოებათა გამო, თავისთავად უფლებელ-ყოფილი იყო თეატრალური სტილის ყველა პრობლემა: დარჩა მხოლოდ ხელოვნების ასრი, უმთავრესი ნაკადი, რომელიც მოხრობელისგან მომდინარეობდა. ქალაქში ყველა თეატრი ნანგრევებად იყო ქცეული, მაგრამ აქ, ამ სხვენში, როდესაც საშუაზე ჩამოქარაშა მსახიობმა, მუსულებით ლამის მაყურებლის მუხლებს რომ ეხებოდა, აუღირობას თველი გადაავლო და წყნარად წარმოისთქვა: „ეს მოხდა ასეთ რაჟას... წაღეს, ახალგაზრდა სტუდენტი როდონი რასკოლნიკოვი სელმო ხანს თავისი ოთახიდან გამოვიდაო“ — მაშინვე ცოცხალი თეატრი დაგვეფლავა ყველას.

დავეფიქრა მეტი, მაგრამ როგორ უნდა გაეგოთ ეს? ძნელი ასახსნელია. მე მხოლოდ ის ვიცი, რომ მოხრობე-ლის პირველივე სიტყვებმა და მისი ხმის მშვიდმა, სე-რაიზულმა ტონმა, რაღაც შესძრა ყოველი ჩვენგანის არ-სებაში. ჩვენ მსმენელები ვიყავით: ერთობლივად ბავ-შეებიც, ძილის წინ ზღაპარს რომ უამბობენ, და დიდე-ბიც, ყველფრის სილად განსჯა რომ შეუძლიათ. ცოტა ხნის შემდეგ, იქვე, ხელის გაწვდენაზე, კარი გაიღო და რასკოლნიკოვი შემოვიდა; აქედან მოყოლებული, ჩვენ უკვე თავფეხიანად ჩაქიძირეთ დრამაში. ერთი პირობა, კარი ქუჩის ლამიონის მაგივრობადაც სწევდა, მეორე წუთის — მევაჟის ბინის კარებზე იქცა, ხოლო ცოტა მოგვიანებით — იმავე მევაჟის უკანა ოთახში გასასვლე-ლად. მაგრამ, რამდენადაც ეს მხოლოდ ფრაგმენტული შთაბეჭდილებები იყო, რომლებიც საჭიროებისა და მი-ხედვით ჩნდებოდნენ და სწრაფად ენაცვლებოდნენ ერ-თმანეთს, წუთითაც არ გვაიწყვდებოდა, ერთ ოთახში რომ ვიყავით თავმყურისი და ამბის განვითარებას გა-დენვენდით თვალს. მოხრობელი თავს ნებას აძლევდა დაეზუსტებინა, აეხსნა ცალკეული დეტალები და ფეი-ლისოფისა კიდევ; ნატურალისტურ თამაშს მონილოგი ენაცვლებოდა; მსახიობები მაყურებლისაკენ შურტიდ დგებოდნენ და ერთი პერსონაჟიდან მეორე პერსონაჟად გარდაიქმნებოდნენ ხოლმე. და ასე, ნაბიჯ-ნაბიჯ, ცოცხ-ლებდა და ჩვენს თვალწინ დოსტოევსკის რომანის რთუ-ლი სამყარო.

იმდენად თავისუფალია რომანის ავტობუნება, იმდენად ძალდაუტანებელი დამოკიდებულება არსებობს მწერალსა და მკითხველს შორის, გარე სამყაროდან შინაგან სამ-ყაროში გადასვლა იმდენად ზუნებრივად და უშუალოდ ხდება — ფონი, შეიძლება, საერთოდ არც გახდეს საჭი-რო. ჰამბურგული ექსპერიმენტის წარმატებამ ისევ გა-მანახლა, რა მოუხერხებელი, პრიმიტიული და საყოფადი ხდე-ბა თეატრი არა მარტო მაშინ, როცა ხალხის ძილი ჭკუ-ფისა და ღრჭილა მანქანების მეშვეობით გადააქვს მოქ-

მედება ერთი ადგილიდან მეორეზე, არამედ მაშინაც, როცა მოქმედების სამყაროდან ფიქრის სამყაროში გა-დასვლას ათასნაირი დამხმარე ხერხებით — მუსიკით, ვიქ-ჩრდილების მონაცვლეობითა თუ სცენის დიზი-ნებებით — სჭირდება ახსნა.

კინობატვარავანში გოდარმა¹⁷, სხვათა დაუმხარებლად, თითქმის მთელი რეჟოლეტი გამოიწვია იმის ჩვენებ-ად, თუ როგორი პირობითი შეიძლება იყოს გადაღებული სცენის ნამდვილობა. უწყვეტობის კანონებსა და თანამ-დევერულობის წესებს რეისორთა მრავალი თაობა ავი-თარებდა, რათა არ დარღვეულიყო განუწყვეტელი მოქ-მედების რეალურობა: გოდარმა კი დამატკივდა, რომ ეს რე-ალურობა კიდევ ერთი ყალბი და რიტორიული პირობი-თობა და მეტი არაფერი. გადაღებისთანავე, თვითონვე ამ-სხვრევდა რა, ამა თუ იმ სცენის თითქოს თვალნათელ დამაჯერებლობას, გოდარი მკვდარი ილუზიის ფარგლებ-ში იჭრებოდა და გზას უხსნიდა საპირისპირო შთაბეჭდი-ლობას ნაკადს. ყველაფერი ეს, რასაკვირველია, ბრეხ-ტის გავლენით უნდა იქნას ახსნილი.

„ბერლინერ ანსამბლის“ მიერ ამ ბოლო დროს დადგმული „კოროლიანოსი“ ისევ იმ კიოხებს უბრუნდება, თუ სად იწყება და სად მთავრდებ-ბა ილუზია. შექსპირის პიუსის ვერსია, მრავა-ლი თვალსაზრისით გახლავთ ტრიუმფი. პიუსის მრავალ ასმეტეს თითქოს პირველად ჩამოეყვანა ფარდა. მისი ბევრი სცენა ასე კარგად არასოდეს დადგმულა. და-სი სოციალური და პოლიტიკური თვალსაზრისით მიუღდა პიუსას, ამიტომაც, სცენაზე შექსპირისული ბრბოს გან-სახიერების გაცეკოვლი, მექანიკური გზა უკვე აღარ გა-მოდებოდა. უაზრობა იქნებოდა, ამ ინტელექტუელ მსახი-ობებს, ამა თუ იმ უახლოე მოქალაქის განსახიერებისას, წინამორბედთა მსგავსად ეყვანათ და ელახნებოდათ. ის ენერგია, რომელიც მუშაობის დროს, თვეების მან-ძილზე ასულდგმულბდა დასს და რომელმაც საბო-ლოდ განათა მთელი აზრი იმისა, რაც სიუჟეტის მიღმა იმალებოდა — სოციალური თემებისადმი მსახიობთა ე-ნტერესებდნენ მომდინარეობდა. პატარა როლები აღ-არავის იყვენებოდა მოსაბეზრებლად, არც ფონად ქვე-ულან ისინი, რადგან აზრობრივი დივიდენდის გამო, შე-დასწავლავდაც საინტერესო იყვნენ და საკამათოდაც. ხალხიც, ტრიბუნებიც, ბრძოლისა თუ თავკრილობის სცენებიც — უაღრესად სისხლსაკე იყო. ამ სპექტაკლში თეატრის ყველა ნაირსახეობამ ჰპოვა გამოხატულება: თუკი მსახიობთა ჩაცმულობას ყოველდღიურობის ელ-ფერი დაკარავდა, მიზანსცენები ტრაგედიის ფორმას არ დალატობდნენ. მეტყველება ზოგჯერ ამაღლებული იყო, ზოგჯერ — ჩვეულებრივი, სასაუბრო; ბრძოლებში ძვე-ლებური ჩინური ილეთებიც კი გამოიყენეს; მთელი წარ-მოდგენის მანძილზე არ ყოფილა გაცეკოვლი თეატრა-ლურობის ერთი წუთიც კი; არც კეთილმოილოური გრძობებიც ქცეულა თვითმობიად. თვითონ კოროლიანო-სი არამცთუ დეალეზიზებული, უბრალოდ, მომხიბლავიც კი არ მოგეჩვენებოდათ: ფიცილი იყო, შმაგი—ნდობას იწ-ვევდა და არა აღტაცებას. ყველაფერი საერთო ჩანა-

ფიქრის ემსახურებოდა, რაც თავის მხრივ, კრისტალურად ნათელი ჩანდა.

შემდეგ კი გამოჩნდა პატარა ხინჯი, რომელიც მე საოცრად საინტერესო შეცდომად აღვიქვი. მთავარი სცენა, როდესაც რომის კარიბჭესთან ერთმანეთის პირისპირ წარსდგებია კორიოლანოსი და ვოლგმინა — ხელახლა იყო დაწერილი. ერთა წუთითაც არ მიმანჩა დაუშვებლად შექსპირის ხელახლა გადაწერის პრინციპი — ბოლოს და ბოლოს, დედანს ხომ არ ვწვავთ — ნებისმიერ ადამიანს შეუძლია ისე მოქექეს პიესას, როგორც საჭიროდ მიაჩნია და ამით არავინ დაზარალდება. ჩვენთვის მხოლოდ შედეგია საინტერესო. ბრეხტსა და მისი კავრებს არ უნდოდათ, მიეღო მოქმედების ძირითადი საყრდენი კორიოლანოსისა და დედამისის ურთიერთობა ყოფილიყო. ალბათ გრძნობდნენ, არაფერი რომ არ იყო ამში საინტერესო პიესის თანამედროვე ძვლადობის თვალსაზრისით; სამაგიეროდ, იმ რღვას გაუსვეს ხაზი, შეუძლებელი ბედები რომ არ არსებობს. ამიტომაც დასაჭირდათ პიესის გადაკეთება. კორიოლანოსი რომელი მოქალაქეებისაგან მოითხოვს კოცონი დანაშაუნი და ასე აუწყონ დაწებება. დედასთან კამათის დროს, ცამდე ავარდნილი კვამლის სვეტს დაინახავს და გაუხარდება, მაგრამ დედა მამონეც ცოც წყალს გადასახსნის: ეს თურმე სამშველდობიდან ამომავალი კვამლია, სამშველდობიდან, სადაც ხალხი გამოხუბული ჰქვამდა იარაღს, საკუთარ სახლ-კარის დასაცავად. კორიოლანოსი ხვდება, რომი უმისიოდც რომ გაიტანს თავს, გრძნობს დამარცხების გარდუვალობასაც და ისლა დაჩჩინა, ბედს შეუჩირადგეს. თორთუალად, ეს ახალი ქარავც ისევე ხელშეწყობსა და ისეთსავე ზემოქმედებას ახდენს, როგორც ძველი, ოღონდ ევაა, რომ შექსპირის ნებისმიერ პიესას შინაგანი აზრი აქვს. პიესის კითხვისას, ადვილ შესაძლებელია, საჭიროდაც მოგვეჩვენოს ერთი ეპიზოდის სხვა ეპიზოდით შეცვლა, და მართლაც, ბევრ პიესაში არის ისეთი სცენები და პასაჟები, რომელთა საერთოდ აზოლება ანდა გადაწველება, დაუნანებლად შეიძლება. მაგრამ, თუ ერთ ხელში დანა გვაქვს მომარჯვებული, მეორეში აუცილებლად სტეტოსკოპი უნდა გვეკავოს. კორიოლანოსისა და დედამისის შორის გათამაშებული სცენა მერტად მნიშვნელოვანია პიესის ძირითადი არსისათვის, ისევე როგორც ქარიშხალი — „ლორში“, ანდა მონოლოგი — „პაპლეტში“, ამ სცენის ემოციური დატვირთვაც იმ პაპანაქებას იწვევს, რომლის სიმხურვალეც საბოლოოდ უნდა შევადლოს ცივი განსჯა და დიალექტიკური კამათი. ორი გმირის რაღა შეიძლება უფრო მძაფრი შეჯახების ვაგონში, მიილი ამავე დასაქურთხებული რჩება. თეატრიდან გამოსულებს, ნაკლებად მნიშვნელოვანი მოგონებები მოგვეყვება თან. ამ სცენის მიიელი ძალა სწორედ იმ ელემენტებითაა განპირობებული, რომელნიც სრულებითაც არ არიან მოწოდებულნი, რაიმე ნათელი აზრის მატარებელნი იყვნენ. თავისთავად ვერც ფსიქოლოგიური ენა დავუგებებარება რაიმეში, რადგანაც იარაღიყებს არავითარი მნიშვნელობა არ გააჩნიათ. ჩვენი პატივისცემის დამსახურება მხოლოდ სიმართლის უფრო ღრმად წვდომას

შეუძლია — იმ საიდუმლოს დრამატულობას, რომლის მილიანად ამოხსნაც ჩვენს ძალ-ღონეს აღემატება.

მაგრამ, „ბერლინერ ანსამბლის“ არჩენილ გასაგებობა: უბრალოდ, თეატრის რწმენით, მისი სოციალური პოზიცია შესუსტდებოდა, თუკი დაუშვებდა, რომ გარკვეულ საზოგადოებრივ პირობებში ადამიანის ბუნება შეუცნობელია. ისტორიული თვალსაზრისითაც ადვილი ასახსნელია, თუ რატომ აირჩია აშკარა მოქმედების გზა იმ თეატრმა, რომელსაც სძულს საკუთარ ენინიანობას აყოლილი ინდივიდუალიზმი ბურჟუაზიული ხელოვნებისა.

შენიშვნები:

- 1 მარტინ ესლინი (დაბ. 1918 წ.) — ინგლისელი თეატრალური კრიტიკოსი და თეორეტიკოსი.
- 2 ულიამ პოული (1852-1943) ინგლისელი მსახიობი და რეჟისორი.
- 3 რიოლად გარდენი — თეატრალური შენობა ლონდონში.
- 4 თომას გეინსბორი (1727-1788) — ინგლისელი ფერწეფერი, პორტრეტის უღღესი ოსტატი.
- 5 Dull — გონებაშლუნგი, ყუყუჩი (ინგლ.).
- 6 ანტუან ვაჟო (1684-1721) — ფრანგი მკაცარი.
- 7 ჟიან ლითლუფი (დაბ. 1914) — ინგლისელი რეჟისორი, თეატრალური მოქმედების დამაარსებელი.
- 8 ჟერმ რობინსი (დაბ. 1918 წ.) — ამერიკელი მოცეკვე და ქორეოგრაფი.
- 9 ალფრედ ეარი (1873-1907) — ფრანგი დრამატურგი, პოეტი და რომანტიკოსი. თეატრის ისტორიაში შევიდა როგორც 1888 წელს შევიდა შარიონების თეატრში, ვარი სურვალაშმისა და დედიხემის ფუქემდობად ითვლება; თანამედროვე თეატრკოდნეები მის შემოქმედებაში აშუსრდის თეატრისათვის დამახასიათებელ ნიშანთიქმებასაც ხვადენ.
- 10 ტერენს ადნ მილვანი (სცენური ფსევდონიმი — სპაი მალიგანი) (დაბ. 1918 წელს). — ინგლისელი მსახიობი და ლიტერატორი.
- 11 ჩარლზ ვუდი (დაბ. 1932 წ.) — ინგლისელი დრამატურგი, რომელიც თავის პიესებში მილიტარიზმსა და „ყახარმულ“ აზროვნებას დასცინის.
- 12 გონების თამაში (ფრანგ.).
- 13 ტარიონ გატირი (1900-1971) — გამოჩენილი ინგლისელი მსახიობი და რეჟისორი.
- 14 „რწმუნებული“ — დასავლეთ გერმანელი დრამატურგის როლფ ხიხიუტის პიესა.
- 15 „მარტინ-საიდა“ — შემოკლებული სახელწოდება პიტერ ვაისის პიესისა — უღვნა და მკვლელობა ეან-პოლ მარტისას, წარმოდგენილი შარანტონის სტუთი ავანჟუდითა თავშესაფრის დასის მიერ, მარკოზ ზე სადის ხელმძღვანელობით“. ეს პიესა 1964 წელს დადგა პიტერ ბრუმა ანტონის სმეგო თეატრის სცენაზე. ამ სპექტაკლით რეჟისორი არტოს თეატრალურ თეორიებთან დაკავშირებულ ექსპერიმენტს აგრძელებდა.
- 16 ეორჟ ფელი (1862-1921) — ფრანგი დრამატურგი, შრავალრიცხოვანი ფარსების ავტორი.
- 17 ეან-ლოუკ გოდარი (დაბ. 1930 წ.) — ფრანგი კინორეჟისორი.

ინგლისურიდან თარგმნა **ზაზა პილაშვილი**.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

სალომე ჭავჭავაძის პორტრეტი

ნანა დრიაშვილი

XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე, ეპოქის მოთხოვნების შესაბამისად, საქართველოში თანდათან ვითარდება დაზგური პორტრეტი და XIX საუკუნის პირველ ნახევარში წამყვან ადგილს იკავებს ქართულ სახეობებში.

ამ პერიოდში შესრულებულ მრავალრიცხოვან ნაწარმოებთა შორისაა საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული ცნობილი ქართველი პოეტის ალექსანდრე ჭავჭავაძის მეუღლის სალომეს პორტრეტიც. ტილო მცირე ფორმატისაა (28x35 სმ), ნაკრისფერ, სიდა ფონზე წარმოდგენილია სავარძელში მჯდომი შუახნის ქა-

ლი მათურბლისკენ შემობრუნებული სამი მეოთხედით. პორტრეტული კომპოზიციის ასეთი გადაწყვეტა ხშირად მეორდება თბილისის ფერწერული სკოლის წარმომადგენლის აკოფ ოენათიანისეულ ქალთა პორტრეტებში. ამაში ადვილად დავრწმუნდებით, თუ სალომე ჭავჭავაძის პორტრეტს შევადარებთ ამ მხატვრის მიერ შესრულებულ მელიქიშვილის მეუღლის პორტრეტს. ამ ორ ნაწარმოებში მსგავსია არა მარტო ფიგურის დაყენება, წერის მანერა, სავარძლის ფორმა, არამედ სურათის ფონიც კი. ორივე პორტრეტისათვის ნიშანდობლივია სახის მეტად ნაზ ფერთა გამა, ოდნავ შესაჩხნევი ჩრდილებებით მოდელირება. ერთგვარი სევდიანი გამომეტყველება, ამ ქალთა სახეებზე რომ არის აღბეჭდილი, საერთოდ დამახასიათებელია ოენათიანის ქალთა სახეებისათვის.

მიუხედავად სახეითი საშუალებების დიდი მსგავსებისა, სურათებში განსხვავებული ბუნების ორი ქალია წარმოდგენილი. ერთ შემთხვევაში მხატვარმა დაკვიზა ჩინოვნიკის ახალგაზრდა მეუღლე, სევდიანრევი ღიმილით, რაც მის ნაზსა და მორჩილ ბუნებაზე მიუთითებს. სალომე ჭავჭავაძის სახეზე კი ცხოვრებისეული გამოცდილებით დამამტებული ადამიანის დიწვი გამომეტყველება აღბეჭდილი.

თუ აკოფ ოენათიანის სხვა ნამუშევრებსაც გადავხედავთ, ვნახავთ, რომ მხატვარი თითოეულ მოდელს ახასიათებს ძალზე ძუნწად (მიზანდარის, მელიქიშვილის, უცნობი სამხედრო პირის პორტრეტები), მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მას ძალუძს ნატურის ხასიათში დაიჭიროს და გადმოგვეცეს პიროვნების ყველაზე სახასიათო გარეგნული და სულიერი ნიშნები, რაც მის ნამუშევრებს მუდამ საინტერესოს ხდის. იგივე შეიძლება ითქვას სალომე ჭავჭავაძის პორტრეტზე, რომლის მკაცრი პორტრეტული კომპოზიცია ხელს არ უშლის მათურბელს წაიციტოს ამ მანდილოსნის ბუნება, მისი სიღრმე და კეთილშობილება.

სალომე ჭავჭავაძის პორტრეტში ყურადღებას იმსახურებს ხელოც. ნაზი, გამხდარი ხელი ამ ადამიანის არისტოკრატიულ წარმოშობასა და ცხოვრების გზაზე მიგვანიშნებს. ხელი ოსტატურადაა დაწერილი. ისევე როგორც მელიქიშვილის მეუღლის პორტრეტში, აქაც კარგად შეიგრძნობა მისი მატერიალურობა.

სურათებში მსგავსება ჩაცმულობაშიც.



ტი გარდაიცვალა 1846 წლის 6 ნოემბერს. თვითონ სალომე კი სულ ერთი წლის შემდეგ, 1847 წელს. ყველა ამ გარემოებათა გთვალისწინებით საფიქრებელია, რომ სალომე ჭავჭავაძის პორტრეტი შეიქმნა უფრო ადრე.

ბუნებრივია, რომ აღექვსანდრე ჭავჭავაძის ოჯახის წევრი პორტრეტის დასახატავად მოიწვევდა თბილისის ყველაზე ცნობილ ოსტატს. შ. ამირანაშვილის „ქართული ხელოვნების ისტორიაში“ ვკითხულობთ: „მიიღო რა თავისუფალი მხატვარ-პორტრეტისტის წოდება, აკოვ ოვნათიანიანი ვახდა თბილისის ერთ-ერთი მეტად პოპულარული ოსტატი, ასრულებდა დიდძალ შეკვეთებს“. მხატვარი ნატურიდან ხატავს თვით მთავარმართებელ გოლოვინს. 1841 წელს ამ ნაწარმოებისათვის პეტერბურგის აკადემიამ მას კლასიკურად მხატვრის წოდება მიანიჭა. უფრო მოვიანებით, ერთ-ერთი ნაწარმოებისათვის იგი ოქროს მედალს იღებს. ყოველივე ეს ადასტურებს, რომ აკოვ ოვნათიანიანი ყველაზე მაღალი რანგის მხატვრად ითვლებოდა იმდროინდელ თბილისში. თუ გვიითვალისწინებთ სურათის შესრულების წმინდა — ოვნათიანიანისეულ მანერასაც, საფუძველი გვექმნება ვიფიქროთ, რომ სალომე ჭავჭავაძის პორტრეტის ავტორია აკოვ ოვნათიანიანი და ტილო შესრულებულია 1841-1846 წლებში.

დაბოლოს, ინტერესმოკლებული არ იქნება გავცნოთ თვით სალომე ჭავჭავაძის პიროვნებას.

სალომე სარდალ იოანე (ივანე) ჯამბაყურ ორბელიანის ასული იყო. მისი დაბადების თარიღი არ არის ცნობილი. აღექვსანდრე ჭავჭავაძეს მისთვისდა 1812 წელს. გამოირჩეოდა გარეგნული და შინაგანი მომხიბვლელობით, ინტელექტითა და სათნოებით, ისევე როგორც მისი ასულები — ნინო, ეკატერინე და სოფიო.

პორტრეტზე სალომე უკვე ხანდაზმულია, მის გარეგნობასა და გამომეტყველებას შენარჩუნებული აქვს ჩვეული სათნოება და კეთილშობილება. პორტრეტი მეტყველებს იმაზე, რომ მისი ავტორი აკოვ ოვნათიანიანი დაჯილდოებულია ნატურის ხასიათის წვდომის მიხედვით, რასაც ნათელყოფს საერთოდ მთელი მისი პორტრეტული შემოქმედება.

უკვე შეიმჩნევა ევროპული სამოსის ელემენტები: პატარა ღვინისფერი საყვლო (სალომე ჭავჭავაძის პორტრეტში), მაქმანის გაგანიერებული სამაჯურები (მელიქიშვილის მეუღლის პორტრეტში) და ა.შ. ორივე პორტრეტში სამოსი ერთი მანერითაა შესრულებული: ფონის მუქ ლურჯ ლოკალურ ტონზე შედარებით ღია ფერის მსუბუქი მონასმები ნაკეცებისა და მოცულობის შეგრძნებას ქმნის. პორტრეტებში ერთი სტილითაა შესრულებული სამკაულებიც. ისინი დაწერილია ოსტატურად და გულმოდგინედ. სამკაულების წერის მსგავსი მანერა კიდევ ერთი სახეობა იმისა, რომ ორივე პორტრეტი ერთი ავტორის შესრულებულია.

სალომე ჭავჭავაძის პორტრეტი დახატული უნდა იყოს აღექვსანდრე ჭავჭავაძის გარდაცვალებამდე, ეს ვარაუდი იმიტომ გაპირობებულია, რომ ქართული ადათებისა და წესების თანახმად, მგლოვიარე ქალი თავის პორტრეტს არ დაახატავინებდა, მეორე გარემოება — ეს უშეველად ქალის ტანსაცმელსაც შეეტყობოდა. ქალი კი გამოსახულია ჩვეულებრივ სამოსში. როგორც ცნობილია, პოე-

კეთილშინაობის კუთხით

ლოლი

კომედიანტი-ზღაპარი და მოქმედება

მოქმედი პირნი:

- ლოლი
- გორია
- ნენო
- ედი
- ბეკელი
- ჯეი
- დუღური
- ხუცი
- იხვები

პირველი მოქმედება

პირველი სურათი

სასახლეში მოსვლის დღესასწაულია, ბეგილი, შემოდის გორია.

- ბეგილი. გორია, ხომ ვაზის ფოთლებით დაქუდული პური და ნაჭუჭი მთავრად ხალს?
- გორია. როგორც სასახლისთვის ვაქვია, ხალსისთვისაც ისეთი ნაჭუჭი-პური დავაცხე.
- ბეგილი. ხომ ძველი ღვინო მითიან სუფრასზე?

- გორია. ძველ ღვინოს უფრო კარგი ღვინოსთვის ვინახავ, ბეგილი. ამაზე კარგი დღე რაღა იქნება, სასახლე და ხალსი ერთად იხლის მოსავლის დღესასწაულს.
- გორია. ეგ კი ეგრე, ხალსისთვის არ უნდა დაინანო არაფერი ბეგილი. ახა ხელი ტანისამოსი — ტყავისა თუ აბრეშუმისა — დაურთავ.
- გორია. თაღმარაგალითი ამოქარგულს იმეტებ?
- ბეგილი. რაც მე მიხარია, ჩემი ტოლებიც იმითი გაახარებ.
- გორია. გაუკვირდებათ, ხელმწიფის ტანისამოსი საჩვენო გახდაა?
- ბეგილი. ახი ჩამოიქროს ფული დაამწკრივე, უველა ოჯახში შევიდეს ჩემი ბაჩკა.
- გორია. რასაც ვნატობდი, ამისრულდა, შემზარეულა ხარ და ხელგაშლილიც. ნურც დაუქროლია შენს საგვარდროში ქარს ავსადაროდ, ბორბტი ენა ნუ მოხვედრია შენს სახელს, ნურც გადაგტეხა შუბი ბრძოლაში, ხულის ამოხვამად ეგრე იყავი შესავალი შენი ერისა და შენი სამეფაროსი.
- ბეგილი. ამა!
- გორია გადის, შემოდის დუღური. თავზე ქუდი-წიწი ადევს. რაც მოეპირინება, იმას კითხულობს, ხელში კალათა უქირავს.
- დუღური. რაც მართალია, მართალია, ხალს საშიშარულია აქვს საქმე, ვერც ხელმწიფეს დაიწუნებს...
- ბეგილი. ვერც ვეწირებს... დუღური და ბეგილი იცინიან.
- დუღური. ნახე, რა ლამაზი კალათა!
- ბეგილი. მართლა კობტად დაუწვავთ.
- დუღური. ხელმწიფისთვის მოკარჩიო, ამისთანა ყურძენი ჭერ არ დავკვირფიო.
- ბეგილი. მაგაზე უფრო ნობაზი რა უნდა ყოფს.
- დუღური. (ქუდი წინ ფურცლავს). მცირედით — იმედ.
- ბეგილი. მცირედი რად იქნება, ალბათ თავლივით ყურძენი მითავაზებს, ჩვენი ხილითაც დაფუძვენილ სუფრა, ისინიც ვასამოვნათ სასახლის ხილით.
- დუღური. ეგ სულ აღარ მომგონებია, ბეგილი.
- ბეგილი გაულუბვად გაუმახინძლი.
- დუღური, გადის, შემოდის გორია.
- გორია. ძველ ღვინოს ქვევრი მოვხავე; ნენო ხელ-ჩაფთი იღება და იღებს ღვინოს.
- ბეგილი, გორია, ამა. მე ჭერ რითი ვაამე ხალს, ინათ კი უკვე ნობათით განახარებს. (კალათთან მიდის).
- გორია. (ელიმება). რა ნობათია?
- ბეგილი. ოფლით მორწყულ ვენახში დაკრფილი ერთი კალათა ყურძენი მიწვალავს.
- გორია. შენ ურძენი არ გავლია, ეგ არის, იმთამო მოწოდებულმა გაგახალისა. გორია კალათთან მიდის.
- ბეგილი. ვადასწიფ ფოთლები, გემო გავუხსნაო. ბეგილი ფოთლს იღებს. რა ფოთლებია, თითო ფოთლი თითო ეცხს ჩაფთინება გულში.
- გორია (ფოთლებს აცლს). ამა, ვნახო, (გაოკებული დასცქერის ყურძენს).
- ეს რა არის, ძალღუფრძენა ჩაულაგებიაო.
- ბეგილი. ძალღუფრძენა?
- გორია (გაქაერებას არ იმჩნევს). ხუმრობით მოგართევს, ვითომ ეცხ ხილია, ხელმწიფის სუფრას უველანარი ხილი უნდა ამწვენებდესო.
- ბეგილი. იგებ, აქ სულ სხვა ამბავია?
- გორია. სხვა რა უნდა იყოს?
- ბეგილი. ეგებ, ძალღუფრძენას მომტანი სასახლეში მოატყუებს?
- გორია. არავინ შეგულება მაგის ჩამდინი.
- ბეგილი. ეგებ, ჩვენი მეკონი გახარულ ჭურჭელს ასადენს ხალსზე?



ლილი ე. იმთავანაც კაცად დავიტერ სურას და იმთავ მო-
რდებით დავუხსად წყალს.
5 იხვი. ხულ აბრეშუმსა და ბეწველუმს არიან მორთულები,
წინწყალი არ მოხვედრო.
ლილი ე. ნეტა, მალე მანება ვეზრებო!
5 იხვი. სახალხლო ტუთულებს კი არ დავჩიო, ლილი!
ლილი ე. სახალხლო. ტუთულები? (იციის). ტუტულების სახწ-
ლებლად იქ ვინ ვარბის, მე ვაჩიცი?
5 იხვი. მიიღო სახალხლო და ის ვეზრებო, წყალს მორიდებო
დაუხსადო, მაინც იტუჯოს, ეს რა დღისაა, ვაგვეწყო.
ლილი ე. ეი, ტუთულს იადრებენ?
4 იხვი. ვეზრებო ხელსუ ვერ ვაჩივებ, ლილი!
5 იხვი. ისეთები არიან, იოიოს თითო უდი აქვს გამოშლილი.
ლილი ე. (იციის). მე რა უკვს გამოვბამ.
5 იხვი. ვეზრებს ნუ ებურებო, ლილი, ხეიას არ დავაყარან.
ლილი ე. მე კარგი ვაღუთო მივიღებ, ერთგულად მოვემსახურებო
ვზორბნასც და ხელმწიფის შვილსაც.
1 იხვი. შენ კი მოემსახურებო, ჩვენა, ჩვენ რითი ვადავიხდით ამ
სიკეთესო?
ლილი ე. საუანე მიწას ვიბოძებს ხელმწიფის შვილიო.
იხევი სიცილოთ იხიოებან.
5 იხვი. როგორა ვგონია, პირობას არ ვაღაუდენ?
ლილი ე. სატუა მომცეს.
5 იხვი. იმთ სიტყვის გატება არ გაუტერდებოთ.
ლილი ე. სახალხლო თუ სიტყვის გატება იციან, რაღა სახალხ
ყოფილა?
4 იხვი. საუანე მიწას ვინა ჩივის, იონი არ გიკოს?
ლილი ე. სახალხ და იონები?
5 იხვი. ძალიან უჯარბო.
6 იხვი. ისე დიდ ცა ვაბა, იონი არ მოიგონან.
ლილი ე. ეი, არეულა ქვეყანა და ეც არის, მე სულ სხვანაირი მე-
გონა სახალხლო, თქვენ კი თავგას ამინებით (დაფიქრებული)
იხევიო, უფალზე შეტად სახალხის კიბისა გეზინია.
5 იხვი. თუ! საშოიო არის!
4 იხვი. პერ რა ძალა ვადაცა, კიბეზე ფეხსაც ნუ შეხდამ!
ლილი ე. გორამაც ცერე მოხზობა, მე ძიხს ვარ, კიბეს არ ვეკ-
რები, არც შენ მიგაკარებო.
5 იხვი. იმან უფრო კარგად იცის, სახალხის ასაკლ-დასავალი.
5 იხვი. გორამაც არაფერი ესწავლება, სახალხლო დახეტდა.
იხევი ერთმანეთში ვიყინებენ.
1 იხვი. ნუ წახალ, ლილი!
2 იხვი. გეხვეწები, დავეჩერე!
ლილი ე. არა, იხევი, გზას ნუ შემიკრავთ, ჩემი თკალითა ენახა
იმ ვეზრებსაც, სახალხესაც და ხელმწიფის შვილსაც.
იმის საცეკაო მუსიკა, რომელიც სახალხობან ესმით ხოლმე
იხევი, იხევი ცეკავენ, კაი ასდგეს ლილი.
სახალხს მართლა იმდენი არა აქვს, ვერ დახუცილი?
5 იხვი. სახალხლო და ერთი კარი ახა, ვის ვაგუგონია?
ლილი ე. თოხივე მხრიდან სარკმლებია?
4 იხვი. სარკმლების სათაღაფრე ავარცკა.
ლილი ე. ხელმწიფის შვილიც იმისთანა ღამაზია, იმისთანა ღამაზ,
ქვეყანაზე არავინ არისო.
5 იხვი. ხელმწიფეა, მაშ რა ვგონია!
ლილი ე. ხელმწიფეა იმის ტრავო, სახალხო იმისა, ღამაზიც ის
არის, ვიპოო რაო, ხევის ადარაფერი უნდა? (იციის).
ლილი იხვის ფრთაზე უდგა.

უარდა

სასალე.

შემოდან ვეზრებო

ბეგილი ე. ბუღე, შენი ოქროსხავაილიანი ჯაჯარი ოქროციხას
ტოტები ყოფილა.
სულე. ოქროციხასი?

ბეგილი ე. უტრმნი კი არა, ძალღუპრმნი ვაიჭიერს.
ბეგილი ე. ძალღუპრმნი?
ბეგილი ე. უტრმ ნადირის ტუკავის ქუჩა? მგლის ქუჩა? გამოდგა.
ზეცი. მგლისა?
ბეგილი ე. ახლა მივხვდი, ვაწის ფოთლები რად ეტარა კალთას,
ამ ძალღუპრმნის ვაიჭიან და ისე ამთ დღუკრი სუფრაზე!
სულე. ოქროციხას თაზე ვადავტყვე!
ზეცი. ამ მგლის ქუჩაში პატრონს გამოვიპოვ და ქვეყნის სახა-
ცილოდ ვავბო.
ბეგილი ე. (დახარბულზე) ხანს ეყვალა მოვიდა?
ბეგილი ე. (გაბრაბულზე) გოც ვა საიხიხილა? დიდი და პატარა
აქ არის.
ბეგილი ე. ამას ამბობო ვკითხულობ, ზარები მიწა დავტეკო.
ზეცი (შემტრთალი და შეშინებულა). რა ზარები?
ბეგილი ე. შენი ნატუკია საღამურები აყრიაოდეს. ზარები სა-
ღამური არა სჯობია?
ბეგილი ე. ახლა ზარები აჯობებს.
სულე. ხალხს ვაეცინება, ეს რა ხელმწიფეა, ხუმიზია ვერ ვაუ-
გაო.
ზეცი. ამ მგლის ქუჩაში რა ვაგაჩაგრებოდა, ეგებ მგლის ქუჩა-
ქი საგანგებოდ შეგაკერეს, სამეცნიერო პატრონობა მუხლი
ნურც დადღლია!
ბეგილი ე. ეტრა, ეტრა, ნამეცოდ!
სულე. ოქროციხეს იმიტიზ ვივადავს, ოქროს ყვავილი ვის
უნდა მივარბოთ, ისე ხელმწიფის შვილსაც.
ბეგილი ე. ტუთუნი რამდენჯერ მიპაძრა ძალღუპრმნი, მე რომ
მჭიროს კაცმა, უტრმნს ძალღუპრმნი პირჩენია.
ზეცი. დღესსარულზე მამ, რითი ვაერთოს კაცი თუ იონი არ
მოიგონა?
ბეგილი ე. სახელმწიფოში სიცილი არ შეიძლებაო. ვინა სიქა?
სულე. იფიქრებ, დღეს ისეთი დღეა, მოლი, ხუმიზია ხელმწიფე
საც შეხვედითო?
ზეცი. ისე ნამეცოდ, თითქოს არაფერი მოურბოვებოთ.
ბეგილი ე. ეტრ თოვს ვეზრებო, ოღონდ სხვადაც რომ მიაწოდონ
ძალღუპრმნი, ისინაოდენ, უტრმნიაო, ძალღმარწეა შევან-
ორიან — მარწევაო, უდღირარზე დაიფიცდეს — ნიორაო,
ტუთული და მართლდ რაგორ ვაგონის ხელმწიფე
სულე. დღევანდელი იონები ქარს ვაჭეხენ, ნუ ეტრს მგონია, სა-
მივე ტუთული ერთი კაცის მოგონებაო, ერთი კაცის გულის-
ვის ზარები უნდა დარწეო?
ბეგილი ე. ჩემს სახელმწიფოში ერთი მატუტარაც არ უნდა ერთი-
ბეგილი ე. თუ მატუტარებს ვერ მივიტრე, სახელმწიფოს პატრონი-
ბაზე ხელს ავიღებ და ვაიგონანც დაიპოვებ. მატუტარების
სახელმწიფოს ხელმწიფეც მატუტარა ყუოლებო, იფიქრებენ
და მართლებიც იქნებიან, ნუ დამიშლიო, ზარები უნდა ვა-
ტრეო!
სულე (თითქოს ახლა მოაგონდა). ის ზარები დიდი ხანია დავან-
გებულაო.
ბეგილი ე. დავანგებულაო? ჩვენი ზარები არა ვანგდება.
ბეგილი ე. (ქუღ-წიფის ისწორებს). პეგელი მარაგიაო, ჩვენი ზა-
რები არა ვანგდება, ოღონდ, ენა ამოაკლიტებს.
ბეგილი ე. ენა ამოაკლიტებს? კანონით ენის ამოკლევა არ შეი-
ძლება.
სულე. უკანონოდ?
ზეცი (გაბარბულა). უკანონოდ ვყვალაფერი შეიძლება (თითქოს
ახლა მოაგონდა). შეგი, ბეგარ ვინაოდეს. როგორ ვაყრე
კაცი, ხარტილოცო ასახლებული კარის ვაგახედი დავარტულია!
ბეგილი ე. (ღიმებმა). არ არის დავარტული, სამარტლოს კარის ვა-
სალები მე მაქვს.
ზეცი. შენ ვაქვს?
ბეგილი ე. მამა-ხელმწიფემ კიხერზე შეშება და მიბრძანა. არ მოი-
ხნა, ვიდრე დიდი ვაგახარი არ დავადგებოა.
ზეცი. (იციის ბეგის აქვს შეშებული ვასალები). ერთ
ხელ ვაგოხვე, მარწე-მეტი, ისეთი ცივი უარი მტყეც, და-
კარგული მეგონა.
ბეგილი ე. გორამაცან ვაგონია, ჩვენს მეთი ვერაინ აღდოდა სამ-
რტულზეო, ახლაც იმას დავარტიკენ ზარებს.



ზეგეზი გორიან დარეკინებზე განა გორია ისე ის გორიაა, რაც იყო, აღარც მუხლი მოხდეს, არა, ბედი, იმის ცოდნის წუ დიდზე, სამრეკლოდან გადმობრუნდება.

ბეგელი მე კი გორიან იმედი მქონდა.

ზეგეზი აქ არა ვართ, ჩვენ დავვაჟილი, ჩვენ ავალი სამრეკლო- ზე, არა, ჩემო კულო?

დელური კუდი-წიგის ისრულია? კანონით მე შეუთვინის სამ- რეკლოზე ავსდა, სახელწოდება სპეცები მე დავდეს თავზე- სულე. აივ მე გამოქრდება ზარების დარეკვა, წაღწეფანა ვფიცავ: ბეგელი გასაღებს იხსნის გულიდან, იმისი ჩნაბაბლა სავალ- ბელი, შიგადაშვებ ზარების ხმა.

ბეგელი სიძურეს მე იკადრებ, ჩემო ხალხო, კაცისაგან კაციმ მოტყუებაზე დიდი ცოდვა არა არის არა კვეყანაზე, სახითა შიშვინითა ჩემი ხალხი წნეკითლობით სრული შეინაბე, შიამბერე ძალა, ავარდის საქმეინ სათავლონი, სვებდნიერე შავე, სამყვიდრო ჩემი.

ბეგელი გასაღებს აძღვეს ვეზირებს.

ზარები დავრეკოთ და შიარულუნებასა და ნადიმს წინ რა უღდას?

ბეგელი გადის, სავალბოლა და ზარების ხმა ნელ-ნელა წწყდება, იმისი ვეზირების განწყობილების გამოხატველი მში- არული სავალბოლა მუსიკა, ვეზირები იციანიან, ცეკვავენ, თან ჰაერში ისერიან გასაღებს.

ზეგეზი (კულის ათამაშებს, ლოჯაზე ისვამს). ჩემო კულო, გადარ- ჩით, როგორ შემეშინდა, ბეგელი არ მოგეზარუდეს და არ გვიიხრას, ხაზხმა იონებია რა იცოდა თუ სქვენან არ ის- წყალო? (ბარსარებს).

სულე აბა, ახა! აქროცოცა ოქროს ყვავილს იხსამ, იხევი ხომ თქვენგან გაიგანო?

დელური რ. მგლის ქურქიც ვინმე უხირს უცხო ნადირის ქურქა- ლე თქვენ შეატყუოთ?

ზეგეზი ბეგერი იონიდან დასაღებს ათამაშებენ.

სულე (ზეგეზს). იონი ის იქნება, ბეგელმა აქ ქურქში გამო- კრანაოს, მგლის მუხლი ხომ შენცა გვირავებო?

დელური ა. ანაზე ბეგის ვიციანო, ნადიმზე სულს ოქროცო- ცას ევალილი ჩაუყარო სისერში. ოქროს ყვავილი ხომ შენკ ვეანტრებო?

სულე ზეგეზი და დელური ხარხარებენ.

სულე ამ იონს კი იონი ვერ აქობა, დელური ნადიმზე ძალ- ლურქნა შიართვან, შენ არა სიქვი, ძალღურქნა ეურქნეს მირჩევიანო? (ბარსარებს).

ვეზირები ცეკვავენ და ჰაერში ისერიან გასაღებს, შემოფირნ- დებიან იხევი, ლილევი იხვის ფრთიდან ჩამოხტება.

1 იხვი ე. ესეც ატი, ლილევი, მოვიფრიდით სასახლეში.

ლილევი რა რბილად ვიქეცი იხვის ფრთაზე. (ვეზირებს დაინ- ხავს). ესენი ვინ არიან?

იხევი უციონებენ, ვეზირები ვერა ხედავენ ვერც იხევენ, ვერც ლილეს.

2 იხვი ვინ არიან და ვეზირები!

ლილევი ნეტა, ატი რა უხარიათ?

იხევი ვეზირებს კორტინან.

რა ვინდათ ვეზირებისგან, იხევიო? იხვი გამოხტაცებს გასაღებს ზეგეზს.

ზეგეზი მიწვეული, იგმა გასაღები მომაცა!

იხევი გახარებულები ყვირიანენ, ვეზირები იხევენ დასდევენ გასაღებს წაართმევენ.

ზეგეზი სწვდება იხის და გამოხტაცებს გასაღებს. ზეგე- ლე და დელური დინახვენ ლილეს.

ზეგეზი ეს გომბიო საიდან განდა სასახლეში?

ლილევი საიდან განდა? და იხევაა მომპარანეს, გორიან დამი- ბარა, ლილევი დილისად დავიდექო.

დელური ა. გორიან ვინა ჰკითხავს, იხევიო, ანდავე ფრთაზე შე- ისეთი ლილევი და შინსაქვენ გაუცრინეთ.

ლილევი ა. რასად არ გავცრინდები ნეტა, რა გასაღები იყო, იხ- ვები რად დარეკენ ვეზირებს? მოკვდები და ვაჯავებ, ეს ა. ბ. ვეზირები.

სულე (ვეზირებს). ეს გოგო ანახვს მიუჯანს გორიან, გასაღების- თვის გორიან და იხევი ერთმანეთს დავრეკო!

ზეგეზი გორია ხელმწიფის ვილს ჩაკვდება, ვეზირები რომ გა- საღებს ათამაშებდნენ, ნეტა, რა გასაღებია?

დელური რ. ხელმწიფის სიგელი უან გამოავარსიქვს გასაღებს და ზარებს დარეკავს.

იმისი ყრულ სავალბოლა და ზარები.

სულე ეს გოგო უნდა მოვაშოროთ აქაურობას!

დელური მოქსარაკებულ საქმეს ჩაკვიშობს!

ზეგეზი ლილევი, ვიდრე მზე გორისპირზე გადმოდგებოდეს, ში- ნისეც გაქვიც იხევის.

ვეზირები სცენის ერთ მხარეს მიადგებიან ლილეს სასახლე- დან გასაღებთან, ლილევი ილღობებენ გაუჭრება ვეზირებს და ისევ სცენის შუა- გულშია.

ლილევი იხევი დაილაღნენ, ფრთები ცოტა ხანს შეახვენიან.

სულე ვინა არ გვებუბო, კარგი გოგო ხარ, დილისა თუ დაღვირ- დება, ისეც შენ დაგვიბრებო.

ვეზირები სცენის ერთ მხარეს მიყავთ ლილევი, ლილევი ისეც ილღობებენ გაუჭრება ვეზირებს და ისევ სცენის შუა- გულშია.

ლილევი დაბრება რად მინდა, აქ არ ვარ?

დელური (სირბილსაგან დაოსტებულ). ამ გამოაიშო როგორ შეგ- ვაწინა? უყურეთ, უყურეთ, რა დღეშია, აღარც ვეზირები ახ- სილი, აღარც იხევი, სიხარში ჰკონია თავი. (იციანს).

სულე იგებ, ყველაფერი დააიწყდა, რაც აქა ნახა?

ზეგეზი ლილევი, როგორ მოგწინა ჩენი და იხევის ფრთხული?

ლილევი ა. (იციანს). ძალიან მომწონა, კარგი ფეხხული გვიღლიათ. (აუხავს) ეი, ქორის თვალით მაქვს, მე რას გამოამარებო, ვეზირებო!

დელური რ. შენთან სასახლაოდ არა გვეცალია, გვიციცი, ვიდრე შე გამოგვიკლები და ჩემი ხელთ შეგვამ ნიხის ფრთაზე.

ლილევი შენ დაიწყეთ? კურდღლით ვერ დამწყეო, ისეთი სირბი- ლი ვიცი!

ვეზირები ცალკე დგებიან, იხევი შემოხევიან ლილეს.

1 იხვი რ. ა. კობაძე მოვირე, ნახონ, თუ ისინი ვეზირები არიან შენ ლილევი ხარ!

იხევი სიცილ-ხარხარით გადიან.



ლილი (მეცხედ). რაო, აქაოდა თაფლიანი სურა მაქვსო, გზის შეყვარა შევიძლია?

სულე. შენ ხელცარიელი ხარ, მე თაფლიანი, ვინ უფრო მიიღარაო, მე თუ შენა?

ლილი. ეგ სურა იქით გადადგი და ისე დამატოლე, ვეზირაო. (იციანს.)

სულე (სურს აჩვენებს ხელში). გამომართვი. გამომართვი, ლილიე, შენთვის შემეტება, დაინახე თუ არა, მომეწონე, ყოჩად გოგო ხარ, სურის შინ წადება არ დაგვიგარება. დედოფალსაც კახახარე, წაღუფანსა ვფიცავ, მაშალბელი დამარტებს.

ლილი. ე ვეზირა, შენ რომ დაიჭირე, დედოფალი დამატებს, სასახლეში საქმისთვის წახვედი, თაფლი რა მოგარბინებნებდაო?

ლილი მიდის.

სულე. ეი, აქით მოიხედ, ამ სურაში თაფლი არ გამოიღვევადს(ლილი და ისევ აივანზე, დასკლით და ისევ აივანზე, კარგი არ არის?)

ლილი (ლილი მოიხედავს).

ლილი. იგეთი სურა სწორედ საჩვენოა, დედოფალ პირს ჩაიგმორილებს, მაშალბე: ჩემი დებიც გახანებულები წაატანებოდა, გაუკარებებოდა, ეს რა ვეზირი ჰყოლია ხელმწიფებს, ეს რა სურა გაჩუქო.

სულე. მე ისე გატაობ, თაფლი არ მოგეწონია?

ლილი. ეი, მომეწონა და ცარე, მაგრამ გორიანის მებნობრება, თაფლები დააწვდებოდა გზისაკენ ცქირით.

სულე (გამბრაზებული). მე ვიცო, როგორც მიგაშვებ გორიანთან. კინკარო, კინკარო, არ გეუფრება, მო, სულე ვარ, რა მინდა და ერთი მაგრაღ აუწევი კანებში ამ გოგოს.

კინკარა ფეხებში სწვდება ლილის.

ლილი. აქ სად დამიხვდი, კინკარო, უშ, როგორ იბინებში სულე (მხადლა). არ შეიბრალო, არ შეიბრალო, არ შეიბრალო. ისე დააღუფდე, ისე დააღუფდე, სასახლიდან გაიქცე.

ლილი. სხვა დროს ეგ არ გაქნია, ახლა რა მოგვიდა?

სულე. კინკარო, კინკარო, რაც ძალა გაქვს, არ დაიშურო, დასუსხე, დასუსხე!

ლილი. ფეხებში ისე მხელობები, წამაცვდი კიდეს (იციანს.) საქმეზე მივდივარ, ვამატარე, გორიანთან მესჩატება. უშ, ეშ, კინკარო, შიდი, შვიანე თაფლებში გაიკუცად და შეტრიგდეთო! ლილი კინკარს ჰყოცის, კინკარა ფთხლებს დაბლა ხრის. ლილი სისღერით გადადის კინკარზე, წინ გადაუდგება ლულერი.

დულერი. გამარჯობა, ლილიე, რა კობად მოგაფრებინ იხებოდა. ლილი. ე. მამა, მამა, უცებ გადამოვკლეთ მინდვარებს.

დულერი. ყველას გაგვებარდა შენი მოსვლა.

დულერი (ქულ-წიგის ფურცლავს). აბა, ჩემს ქულ-წიგში ჩაყრნებს სასახლეში.

დულერი. თუ ცტრე, გასამრქელსაც მიიღებ?

ლილი. ეი!

დულერი. ე. (ქულ წიგის ფურცლავს). აბა, ჩემს ქულ-წიგში ჩაიყრეო.

ლილი ვუთრებს დულერს ქულ-წიგს და ეციენება. გასამრქელიში რა გირჩენია მოგცე?

ლილი. ე. კვეთანზე საყანე ნიწის ჰეტი არაფერია მქანტრება.

დულერი (ქულ-წიგის ფურცლავს). აქე ასე სწერია, დილისას საყანე ნიწა გეხობისო.

ლილი (გახარებული). ეი, ვჩარბულა ჩემი საქმე და ეგ არის, თუ შენს ქულ-წიგშიც ეცრე სწერია, დილისას საყანე მწიქ მოუტეროთ, მე ვილა დამიჭერს? (იციანს.)

დულერი. მაგან ნუ იღარდებ, ლილიე, ოღონად, ვიდრე საყანე მწიქს მოგვიტრინ, ერობს ქილა მინდა გაჩუქო.

ლილის გახარებულს ეციენება.

ლილი. ვითომ რაო, რად უნდა მარჯო? დულერი. არაფერი, ისე, სტურის საამოყენება მიყვარს, სასახლეში ვინმე ფეხს შემოგდამს თუ არა, სულ იმასა ვეჭვობო, რა საქმარი მივაცემო.

დულერი ეტრბოს ქილას აწოდებს ლილეს.

ლილი (ეციენება, ეტრბოს ქილა ხელში უჭირავს). კიდევაც კარგა საქმარია!

დულერი. თქვე საწულებო, აბა, იმდენი ეტრბო ხადა გაგვი, ყოველდღე მწიქანი კერა გაიკეთო, კანკალითა მწიქრობთ ეტრბოს.

ლილი. კიდევაც ეცრე, დედოფალსაგან გამგონია, მიველ წამოხარს ნახევარ ქილას ძლივს ვიმეტებო.

დულერი. განა არ ვიცი თქვენი ამბავი, ახლა კი ეს ეტრბოს ქილა ისე გაგატარებინებო წამოხარს, რომელიც ვერ გაიკეთო.

ლილი. ე. კიდევაც, ამითანა ქილიან პატრონს რა დააღივებში?

დულერი. ძირზე დაიყენებ ეტრბოს და ისევ აივანზე ქილა.

ლილი. რაო, ისევ აივანზე? (იციანს.) ამ სასახლეში სურა სურას არა ჰვავს და ქილა-ქილას.

დულერი. აბა, შენ წადე!

ლილი (ქილას უკან აძლევს დულერს). შენ წადეო, მერე გორიანს ვინ დაუდგება დილისად?

დულერი. მოზობრდები და შეგებება შენს საქმეს. გორია არსად გარბის, ისევ აქ დაგვხვდება.

ლილი. (თავისთვის). არც მე შემთბოა ეს ქილა, არადა, გორიანს პირი როგორ შეუვლელი, ერთი თუ გული გაუტეხა ჩემზე, მტერი რადა გაუმრძლებს?

ლილი მიდის.

დულერი. არ დამიჭერ და ნახე, რა დღეში ჩაგაგდო, ქარო, ქარო, ახლა შეიბრდება შენი თავი.

ქარი ნელ-ნელა ამოქროლდება, ყველაფერი მოძრაობაში მოდის.

ლილი. ეი, რა ქარი ამოვარდა! ქარი უფრო მძლერდება.

დულერი. დაუბრე, დაუბრე, ეს გომობი საიდანაც მოაბრძანებს ხეობა, ისევ იქით მიაბრძანებს ქარი აბოქროლებს ლილის.

ლილი. ქარო, რას მიძალიანდები, გამიშვი, ჩემს გზაზე წაიდე!

დულერი უფრო მძლერდება დაუბრე! (ლილი). ლილიე, მობრუნდი, მობრუნდი, ვერა ხედავ, აბა ქარია!

ლილი. ქარო, ქარო, წინ ნუ ჩამომიდექი, ვამატარე ეი, რა გინდა, რას ჩამოქეციდე. (ვაჯერებელი ქარისაგან აწეული ომის ისტორიას, ეკლს ოღებს თმინად, იციანს). ეკლ ვამბობა მამაში, თუ არ ჩადგები, ამ ეკლს გაგაფრებნავ კახას, მერე შეტეხურად კი ვეღარ იფრიალებში!

ლილი ეცითი უღმრთეს კახას ქარს, ქარი ნელ-ნელა ჩადგება.

დულერი (შეშინებული). გა-ბუფდი, ქარო გაბუქდი!

ლილი. ე (იციანს). წადი, და შენს დედილას შეეხუყე, ახალი კახა შეგაეროს.

ქარი ეტრბოს წამოუბრებს და სულ ჩადგება.

შენს თავს დაბრუნდა, რაც მოვიდა, რაც ნუ დამეიდურება. მეც მოითმინება დამელია, საქმეზე მიმეჭატება, უსაქმო კი არა ვარ.

ლილი ეკეთი მიდის, წინ გადაუდგება ზეიცი.

ზეიცი. ასე გამალებული საით მიდიხარ, ლილიე?

ლილი. ნუ მელობები ვეზირა, ისედაც დავხანცი, გორიანს უშენად სასახლეში გაგვიტარაო.

ზეიცი. აბა, დილისა თუ არ გვეყოლება, ძირდაუბანელები დაეარით და ეც არის!

ზეიცი. ისე მომეწონე, უსაქმროდ ვერ გაგაშუებში!

ლილი (შეტრდება). ეგებ, საჩუქარი კი არა, წამატერი მეყოფნის? (იციანს).

ზეიცი. წაქობრდის ღირსა იყო, იხვები აქ არ მოგაფრებნენ.

ლილი. ეი!

ზეიცი. ამითანა გოჭოვრე საჩუქარიც უტარია, რას იტყვი, ჩემი კუდი!

ლილი. ე. კიდევ აღგვიმო თავზე კი არა, აქ არის. (ეკლს კედელს უხვებ დიდებს, იციანს.)

ზეიცი. (წყურას არ იმჩნევს). ჩემს კუდს სადაც მინდა, იქ მოვიბამ.

ლილიე. ვის ევრა; ვებრი, ხარ, შენი ნება ველოფერი, პირნი საჩაქარას მარადები?

ზევაი. (კელს უსვანს მხარზე ლილის). აფუებული პური უნდა მოგარა.

ლილიე. პურის ფსი რა არის ქვეყანაზე? ზევაი. მოიტეხავ და ისევ გამოვლდება.

ლილიე. (აქინს). ევა ყოფილა, რაე ყოფილა, პური მჭეიაო, მაგან დაიკვებოს. მართლა კარგი საჩუქარია?

ზევაი (სადღმოდღო, ზმადბლა). ისეები ისევ აქ ბრანა, შეაკეთა: დი ფრთაზე და შინისენ გააქროლე, მიურჩინეი პური დე დილას.

ლილიე. არა, არა, უკან ვერ მიბრუნდები, გორია მელოდება ლილიე პურის დებს.

ზევაი. მოხვალ, გზაში ვი ან დაიკარგები. გორიაც არსად გარბის, აქ დაგვდება. სასახლეში დაბრუნ და სულცი აქ უნდა ამოვიღო, ხომ შენა, ჩემო კლდე?

ლილიე. მალ-მალე კლდს რად ათებებს. მელა ხარ ოუ ვებრი?

ზევაი (ლილიე). მელაცა ვარ და ვებრიცი!

ლილიე. ეი, ან ერთი იყავი, ან მეორე!

ზევაი (გაბრუნებული). უური დამავა, აქ პურს უარს ნუ იტყვი, დიდლას წუდე, ვეზიზა მოიცა-თო, ისეებიანდ მე მიგაცილებს. პურს მიიტან და უკან გამობრუნები, მოხვალ დე ჩვენს აქ დაგვდებო.

ლილიე. (გაკვირვებული). რადგან სასახლეში მოვედი, ფესს აღარ მოვიკელი, აქედან, ამა, შენი პური, არც შენი პური მინდა და არც პირის გატეხვა.

ლილიე მიდის.

ზევაი. ჩემი კლდე, ვის მოვუხმო, ვინ მოიყვანს ქვეყანა ან გომ ბიოს? რაო? ცეცხლსა? ერთი ცეცხლი ავაბურბურო, მაშინ მანავ, რიგოვ ეახლები გორიას. (იქინს.) ცეცხლო, ცეცხლო წერ გადუდეცი ლილიე.

ციცხლი ამობურბურდება.

ლილიე (გაკვირვებული). გამარჯობა, ცეცხლო, შენც აქა ხარ?

ზევაი (აღრისიანად). ლილიე, ლილიე, წილდე ეს პური, სიკაცო მინდა შენი, სხვა არაფერი. (ცეცხლს) უფრო ამობურბურდა, უფრო ამობურბური, გორიასთან არ მიწვავა ლილიე.

ლილიე (ცეცხლს ლილიე). შენც გზაზე გადამაღი-ზე?

ზევაი (ცეცხლს). არ დაშვავ, არ დაშვავო!

ლილიე. აღარ ვახსოვს, რადმდგრე დანაცრებულ გულზე ნაკერო ჩნალი დაგაყრე და გაგაფვი.

ზევაი. ცეცხლო, წითელი ენა გადმოგადე და ლოყები აუწი ლილიეს.

ლილიე. ვაიშე, გაიწე, დედილა, მამილა, მიშველყო, მიშველიო!

ზევაი. ეგრე, ეგრე, ეგრე!

ლილიე (ლილიე). ცეცხლო, ენა დამალე, სირცხვილია!

ცეცხლს შერცხვება და ენას დამალავს, ლილიე ცეცხლით გადდის ცეცხლზე.

ძიღვს არ შერვაფლიე! რამდენი ვეწვადე. (აქეთ-იქით იყვრება, სასახლეს ათავლიერებს). რა დამაზო ყოფილა სასახლდე! აქ ვინ არ გაიხარება. შენა, ლილიე, შენც ისე გადაიხსიცი სე, გულდინ დარდი ვადაგვიეროს.

ლილიე კისკისებს. ფარდა

მ ი მ თ ხ ი ს უ რ ა მ ი თ ი

სასახლეში გორიას საშხალი, აპრობებუ იბისს ქურქულია ჩამომჭრელებული, ხის ზღაპრული მავიდა და სკაიები დგას, ლილიე კარს აღებს.

ლილიე. გორია, ცილილი იოს ჩემი ფეხი შენს საშხალში, რა დამაზო ქოთინები ჩამოგმირკრებია, ჩაგება ჩაგებს მისხლო-მიან, სურები სურებს ეტლოფიან.

გორია. ეს თბისს ქურქულია ჩვენი დიდება და სიმდგრე, ჩვენი

მამა-პაპათა სული ამ ქურქელშია ჩაბერილი, არაგის დავა ნებებ.

ლილიე. კიდეცა არ უნდა დაინებო, ამ ქურქელს თუ სხვა წილებს, ჩვენი სული თან წაყვება, ხომ ახა. გორია?

გორია. მეც ამიტომ ვებლაკები, ჩვენი სული მენანება, თორემ თბის სხვაგანაც ბევრია.

შემოდის ნენო.

ნენო. ნუშ რბრუბული შეწიოთა თუ არა, ჩემი ქურიდანაც ავარც ცეცხლის ალი, იყრე და გრდემლი სულ ერთმანეთთან კაქიდევი.

ლილიე. ირვი შენ მოვალე, ვანა? ნენო დინანავს ლილიეს.

ნენო. ეს ვინ შემორბინილა, შაშვია ოუ მოლ-ღური?

ლილიე. არც შაშვი ვარ, არც მოლადური, ლილიე მკვია. გორია (ამყავს). სასახლის ახალი დილანია, ხელმწიფის შვალს.

ნენო. მაშ, სასახლეში აველას შენ უნდა ჩამოიუბო კუქვი?

ლილიე. სასახლე და ქუქვი ახა, ვის გაუგონა? ნენო სურას იუფლებს.

ნენო. ნეტავი, იმ სურას, შენ რომ წაეტანები, ნეტავი, იმ ვებრატებს, შენ რომ წაუვს დილას?

ლილიე. მაგვ კოვანაღრება გაუმა? (იქინს). გერ შენ დავის-ხელ წყალს, მერე მოვალე ვიქვას, პატარა კაცსა და დიდი კაცს, რიგებს უნდა სუთოა ქორდეს ხელები.

ნენო. გორია, სულ სხვა ფერი დავიო ჩვენს საშხალს.

გორია (ელამება). კიდეცა.

ნენო. ჩამოელი კარიდან შემოხვიე ფეხი სასახლეში?

ლილიე. დამაზო კარი ეს იყო და!

ნენო. ლილიე აქ მოყვანისათვის უდევი მოგამცებოა, გორია, გორია. დღის მომატება რაადე მინდა, ისედაც დავხანდი ამ წუთისოფლი.

ნენო. ვორა, ათი შემოდგომა, ქურახიანა ვდგვიარ და გერ ასე-ცი ცეცხლი არა მჭეება.

გორია (ელამება). შორს დედევი, მართლა არ დაგწვას შემოდის ელული.

ვერ გაბეტი მუშობით, ელოდე!

ელლი. ისე მუხატე სურები, გვისამოვანება, სულ ლურჯი ხას-ვეები დავიო.

ლილიე. ნეტავი, კი მაჩვენა!

ელლი. (ლილიეს დინანავს). ლურჯი ხასები კი არა, შენი თვალები დამიხატავს.

ნენო. ტუისციცდის გოგოა, ლილიე, დილიადა მოვიყვანე სასახლეში.

ელლი. ლილიე! ხახელიც არ დამაზო მკვია?

გორია. ჩვენს სურფას ახალი კაცი შეემატა, რა ნატრაც გულში გიდევის, ის ნატრაც აგისრულდეს, ლილიე!

ელლი. ნეტავი!

ნენო. იოლანე!

გორია. მე დილისად დავიდგებოთ, თქვენ საყენ მიწა მიმოძე-ო.

ელლი. ყანაში სურაც დაკვირდება, ელოდე.

ნენო. უნამგლოდ, ახა, ვის მოუშვია ყანა!

გორია. თან რა კარგ დღის შემოგვეწვარი, მოხავლის დღესწა-ფლია და ნადიმისთვის ვემზადებოთ სასახლეში.

ლილიე. სიშმარშიაც არ მინახავს ნადიმი, ისმის ბეგელის ფეხის ხმა.

ნენო. ხელმწიფის შვილი მობრანდება აქეთ.

გორია. ბეგელის ხელ-პირის დაბანვის დროა.

ლილიე სურასა და ქვიშიან წამს იღებს ხელში.

ელლი. ახლა ჩემს სურებს შენი უყრვიოთ კიხტა უყრებს შევაბამ.

ნენო. შენი თითებიოთ სამთოთებს გამოკვერავ. შენი თითები დავტარდებინა ყანაში, ხალხს აღარ გაუჭირდება მუშობა. ნენო და ელოდი გადენ, შემოდის ბეგელი, ხელში თბისს ქურდი ყაში უჭირავს, მხარზე მოლადური ახის, გულთან თვე-ვიო აქვს გაყრლი, ლილიე აღტაცებული უყრებს.



ბ გ კ ლ ი. გორია, შექოთნეს და შეედღეს ექსლათობი და უტბს, თითქოს, ჩიტი დაქრიალებდა ხოლმე, გორიას ლღვი მიჰყავს ზეგლიანს.

ვინ არის?

გ ო რ ი ა. ტყისცველის ქალია, იმ ტყისცველის, ციხე შენს ტყეში ჭერ არ უნდაღია.

ბ გ კ ლ ი. არც კურდღელი მოუღალავ?

ლ ი ლ ე ი. კურდღლის თოქოწინა ხროცი არ ჩასკლა ჩვენს პარში

ბ გ კ ლ ი. უმომხროლი ხობობი და შეწერი ხომ იქნენია, ღრუბუ-ღლითი დაადგება ხოლმე უნახს.

გ ო რ ი ა. მწყრბაჯ სახახლის მონაირეკები ბოცაქან და ხობობაჯ

ბ გ კ ლ ი. ტყისცველსა და იმის ქაღს რაღა?

ლ ი ლ ე ი. ცობა ბალახბუღახი ბაქუშ? ზოგი ტბობლი, ზოგი მთა-ვი, ზოგი ისეთი გემრიალია, შენც არ გეჭყნა სუფრახე.

ბ გ კ ლ ი. ბალახის ცნობა არგად იცი?

ლ ი ლ ე ი. არ ვამეჭირდება.

გ ო რ ი ა. ურბად გოგია, ურბად, სახახლემი დიღისად დაუკემე:

ბ გ კ ლ ი. ლიტრითა და ჩაბით ამბობ მგულოდგა?

გ ო რ ი ა. მე ჩემს საჭებს მივხედავ, შენც შენს საჭებს მოუარე, ლი-ღლი.

გორია ვადის, რღვი წყალს უსხამს ზეგელს. თან სსახლის პრიალა იტბეს დასცქერის.

ლ ი ლ ე ი. ტბაშიაც ვიხეციკრები ხოლმე და ტბაშიაც ასე მო-ჩანს ლიღლი.

ბ გ კ ლ ი. ტბა თქვენთან ახლია?

ლ ი ლ ე ი. დაეკმულ მინდორის ვადირბენ და იქვეა. ქობი კი შიგ ტყისპარში ვივადგას.

ბ გ კ ლ ი. (პაუზა). შენი ქობიც ღამაზია?

ლ ი ლ ე ი. ეი, ჩემი ქობი უველახ ღამაზია ქვეუანახე.

ბ გ კ ლ ი. (ვლიმება). ახა, შიბიხა, რაგორია?

ლ ი ლ ე ი. დღე ბედურა ჩიტიც ვიხედავნიც, დამე კობი არ გვახ-ვენებს.

ბ გ კ ლ ი. (ვლიმება). ქობში? შენს ქობსი ზარღია დაგებული?

ლ ი ლ ე ი. ეი, ზროლს რა უნდა, დატბენული მიწა.

ბ გ კ ლ ი. მტრე დატბენული მიწა ზროლს სჯობია?

ლ ი ლ ე ი. სახალხე წაქცევა ადვილია, ბროლუ ფეხი ცურავი, ჩემს ქობში კი მგზარად დღეგვარ, დაცემისა არ მემუნია, თამ მიწის ძარღვიდან ჩემს ძარღვებში გადმიღის მიწის ძალა

ბ გ კ ლ ი. მიწის ძალა ვადმოდებ?

ლ ი ლ ე ი. (ვლიმება). რაც ჩემს მიწას სძულს, მეც ჩაძულვლი, რაც უფარვს, მეც მავყარებ.

ბ გ კ ლ ი. (დაფიქობის მერე). შიბიხა ირობი, მაინც რას ვაუკ-რებს?

ლ ი ლ ე ი. ლურჯ რებსა და ხმელ ბალახს.

ბ გ კ ლ ი. ვანა ხმელი ბალახიც საუკარღლია?

ლ ი ლ ე ი. რაც ჩემს მიწაზეა, უველადფერი მიუვაოს.

ბ გ კ ლ ი. ბეგლი ლიღლის კაბახე არღუ ფთობის დაიხახავს.

ბ გ კ ლ ი. ხმელი ბალახი აკვრია კაბახე, ჩამოგაცალი?

ლ ი ლ ე ი. (მეზინებლი). ნუ, ნუ, უნ ჩამოგაცალი; ჩვენს ტბეში იმახე ხინჯარა მუხა არა დგას, იმ მუხის ფიოლია, სახტად დარჩა, სახახლემი რა გინდაო და ფთობლი მონსქუდა, ცრემ-ლი გამოიყოლა. ამ ცრემლს არ ჩამოვუწუნებდავ. ეს ფთობ-ლი მამხრევებს, თან მაღონებს ხომ ვატყობ, რაც აქ ფეხა შემოვადე, სეღ თობის, სულ კაბალებს, ჩემსე მებდავ ეწი-ნა სახახლასა.

ბ გ კ ლ ი. ვანა ჩემი სახახლე საშოში?

ლ ი ლ ე ი. ახა, მაინც სახახლეა, ტბეში ნადირი ბუღობს, სახახლე-ფი — შოში.

ბ გ კ ლ ი. მერე ეს ფთობლი გამშვიდებს?

ლ ი ლ ე ი. ჩემი ქობი ზეგონდება, დედლა, მამლა; ჩემი დები, უველიან მუხს გამოცქერია, სახახლემია ახლა ლიღლიო, ბებერი მუხს საგონებულშია, ნეტა, ვეზირბითან ან ხელმ-წიფის შვილთან მოუწონარი სიბუჯა არ წარსიხდება ლიღლისი.

ბ გ კ ლ ი. ახა, დანაწუნი ჭერ არაფერი უთქვამს შენს ბაგებს.

ლ ი ლ ე ი. (ბეგლის თავისე უტყუბის). რა კარგი ხარ, ხელმწიფის შვილო, ეგ სამკაულიც მომწონს.

ბ გ კ ლ ი. თავიავი?

ლ ი ლ ე ი. შემოსულ უნახს ზაგონებს, შემოსულ უნახე ღამაზისა, იქნება? ვისაც კარი თავიავებს წელზე შემოარტანს, იმანა თქვას კაცი მჭკიაო.

ბ გ კ ლ ი. ვაზრ ვინტარბა საუანე მიწა?

ლ ი ლ ე ი. მამ, სახახლემი რა მოპარბენდებდა? საუანე მიწა უნ-და მიპირო, ორ შემოვადგომს ფეხს არ მოვიდვლა ჰქნდა. უკველ დიღლიო, მუე მინდვრებს გაწიოლებს თუ არა, გვახ-ლები სურითა და კვიზო სახეე ვამბო, მეციკ რი წულარ და-ნიქერ, ჩემი უნა შეწევა საპატრონო.

ბ გ კ ლ ი. რა მალე ვაირბენს ობი შენსადო. ცროხულ ვაყვიო-ღაღებარა ხტები, მეორედ და ლიღვი გუახ დაადგება, ხეგვი-ღაღებარ ხტები შემოაწყურენს სარტყელში და დაქარიღლი-ზულ სახახლემი შემოახედავენ. ორი შემოვადგომის მერე და-ცარიღდება სახახლე

ლ ი ლ ე ი. უნახე თავიავები წელზე შემოამხევევია...

ბ გ კ ლ ი. ბეგლი ირო კარს ზადებს, მეორეს, მესამეს... და ვერ-სად იბოვის დიღლის, ბოლოს სახახლეს მიპარებებს და უსა-ვედურბებს ვარბას, ნეტა, სახახლემი სულ არ დაუვდა ფე-ხი ლიღლისი.

ლ ი ლ ე ი. ჩემს უანახი კურდღელი დაბუღდება...

ბ გ კ ლ ი. ნელა ვაკვიოლებდინარ ხეკბი...

ლ ი ლ ე ი. მწყერიც კობტ, კობტ, კობტ, დაიძახებეს...

ბ გ კ ლ ი. ძალიან ნელა, ძალიან ნელა ვაკვიოლებდინარ ხეგვი...

ლ ი ლ ე ი. შობს, შობს, უალსობრს...

ბ გ კ ლ ი. კობი არ ვაყურევენებს ხეგვის ფთობლს...

ლ ი ლ ე ი. ხელმეგავლსობენა...

ბ გ კ ლ ი. დღახან, დღახან არ ვასცვივა ხეგვის ფთობლი...

ლ ი ლ ე ი. რა მოაგონდება ლიღლიან, რაცა ტბეშიაც ვაკვიოლებ-დიან ხეგვი? ლიღლის ხელმწიფის შვილი ძაგონდება და ინატარებს, ნეტა, ახლა სახახლემი დაძვავი.

ბეგლი მიღის ლიღლისთან და ხელგემში ხელგემს სკიდებს, შე-მომიღას ვეზირბები.

ზ ე ე ზ ი. ჩვენ ძებნილი მოვიდვლიო, შენ კი აქა უყოფლარ!

ბ გ კ ლ ი. (ვლიმება). ხელ-კარი დავიხანე და შენაგვიანდა, სახახ-ლის ახალი დიღისა, ლიღლი.

ზ ე ე ზ ი. ეს ვაგო სურის დაშქერა? (იციენის)

ს უ ლ ე ი. ხელდან ვაუყარვდება.

დ უ ლ უ რ ი. თუ ნაქარე ვუბლი დამხივვლა, რადა ვამოვიდა?

ბ გ კ ლ ი. ჭარ ხომ არ გინახავი, რა კობხად უქირავს სურა? ვეზირბები ნამალდედად უღიბინარ ლიღლს.

ზ ე ე ზ ი. დიღისა უნდა ღამაზი იყოს!

ბ გ კ ლ ი. ვანა ღამაზი არ არის? მუხახვანი უციენის სახე?

დ უ ლ უ რ ი. მართალი ეგონება, მუხს მაღარტენო!

ლ ი ლ ე ი. ჩემს ტბეში მუხეცა ვარ და მუხარტეკი (იციენის)

დ უ ლ უ რ ი. ცოცხა შობს დამეკი, აწწის სურა მცემს!

ბ გ კ ლ ი. მე კი სწორად ვე მახარებს, რაც აქ ფეხი შემოვდა ლი-ღლიმ, მიღვინის სურენლი დარღობალა სახახლემი.

დ უ ლ უ რ ი. უნდა დატბენილი გობობა, ეს ვაგო ხეიროს არ დაგყა-რის, მე ვირჩე, იხეებება როგორც მოპარბანეს, ისე წარბარ-ბინი!

ლ ი ლ ე ი. რას მამუნებ, წარბს შეიკრავ და შუბლს შეიკრავ, ბე-ვრც შემოხევიო, დიღხანს კი არ ვაგირეუბები სახახლემში

ზ ე ე ზ ი. (იციენის). რაო, რაო, ჩემო კულო, ლიღლისი უფრო ვრძე-ლი უკლი აქვს?

ლ ი ლ ე ი. კიღვაცა ეგვრბა, არ ვაჩენ, თორემ აი, იქამდედა დაფე-ნილი!

ზ ე ე ზ ი. ვითომ რად გვიმალავ?

ლ ი ლ ე ი. ჩემი უკლი რომ ვამოვარინო, ვული ვაგისკდება (იციენის)

ს უ ლ ე ი. ან ჩვენა და ან ვე გობობი!

ლ ი ლ ე ი. რას მუთყუებ? შენა გგინია, მუქარით უველს მოე-რევი? სიბუჯე უნდა დაიბოხო უველან, ვეზირი, სიბუჯე!

ბეგლი სიცილით ვყვება.

დ უ ლ უ რ ი. იხეს ნეტახუბით ფრთაზე და ვაგისტუმრო!



ბეგილი (თავს აქნევს უარის ნიშნად) ზუმრობა არ იცოთ!
 ჩვენ ვუთხარიო და, მანაც გვიხრბა, ლლივი თავის საქმეს
 მოაუღოს, ჩვენ ჩვენს საქმეს იტყუადო.
 დულურაი. კირისტავ არ დაიჭრავო. თუკი შენ მოგწონს!
 ბეგილი. თქვენი მოგვეწონება, აი, ნახავო!
 ის მიიხარით, რად შექმნდით ასე გახსარებულები?
 დულურაი. შენთან ერთი სახოხვარი მაქვს, ბეგაღ,
 ბეგილი. ბრძანა, თუ შემიღობა, უარს არ ვტყუავი.
 დულურაი. ეგ ქრელი ჩამი უნდა მიმოძიო!
 დულური ბეგილის ჰრელ ვაპო ხელს ადვის.
 ლილივი (თავისთვის). თხოვანუშ მარდი კოფლხანი? ეს ჩამი რომ
 შენ მოგვებს, ხელშეწივს შევიღს ჩამი აღარ უნდა?
 ბეგილი (ნაწყვილი და გაოცებული). ხომ იცი, ამ ჩამის არ ვუთხ-
 რავ. რად გინდა?
 დულური. დღესსწაულზე მოსული მეტურქელები მიხერდებიან
 ხოლმე, ვითომ, ამის გამეთებელი თქვენი შექოხნავო?
 ბეგილი. ჩემს მექონეს ქვეყანაზე მექონე არა სჯობია.
 დულური. არა ვჭერავო.
 ბეგილი. არა ზვრავო და ნუ დაიჭრებენ.
 დულური. ბეგილის ჩამი, რომ განახავო, მაშინ რას იტყოდი-
 თო?
 ბეგილი. კილავაო!
 დულური. ვითომ ბეგილის ჩამა არ ისო?
 ბეგილი. ის არის, ამ ჩამს არაფერი გავცელი!
 დულური. ოღონდ ის ჩამი დავიკომოს, არც ქარვის ჩამი დავცე-
 ნანება, არც გვირისო.
 ლილივი. ეი, არც ერთი ენტრევა, ხელშეწივს შევიღს, არც მეორე,
 ორთავი თეთონიან გახარაო!
 დულური (ნიდავები ხელს ავლებს ლილივის). ვინა ვახოვა, მას-
 ლათიშო ჩარეო? მასინსმდელი სტუმარი, უნდა იცოს მდუ-
 მარის ის გირჩენება, დროზე ავახო ხოლმე სურა.
 (ბეგილს). ოღონდ, იმ მეტურქელებთან ნუ შემარსებენ და
 აა გინდა ჩემან. ერთს დახედავენ და დახმობავენ.
 ბეგილი. რაც ამ ქაშზე შელაპარაკებ, გულმა აცნება დამიწყო.
 დულური. მეც ვინდა, ჩვენი მექონის ნახელაოთ თავი მოვი-
 წერნო, სხვა ვერ არაფერი.
 ზეეზი. ჩვენი მექონის სახელი ხომ ჩვენი სახელია?
 სულე. ქვეყანამა ხახოს, რა თიხის ქაშებს ვაუთვებო.
 ბეგილი. თუ ის მექონეები სახელს გაუჭყავენ ჩემს მექონეს,
 ამა, წაიღებ.
 გორია. გორია შეშობის, დანახახს, ჩამი დულურის უწირავს.
 გორია. იმდენი ქნა, მაინც დასტუვა.
 ლილივი. რა მოძალადე მეტურქელები მოგხვალა, ვეწირო, მგავ-
 თანა სტუმარი სუფრახთან არ უნდა დასვა.
 სულე. მეც ერთი სახოხვარი მაქვს შენთან, ბეგილ.
 ბეგილი. შენ რაღა უნდა მოხვო?
 სულე (თავთავს ადებს ხელს). დიდი არაფერი ეს თავთავი მიმოძე-
 გორია. რაო, თავთავი მიმოძე? მეცვარსა და ცოცხალს ამ პუ-
 რის ვისტუმრებთ, ბეგილის მამა-პაპას თავთავის მეტი სხვა
 საცუკელი არ უშხარია.
 ბეგილი. მეც მამა-პაპათა ჩვეულებასთან არ მიღალატია, თავ-
 თავით ვემუკო მეტრადს.
 სულე. ერთი თავთავი რა ბედენაა, მიმოძე.
 ბეგილი. ეს თავთავი ჩემი ძაბო, თუ თავთავს მოვიშორებ
 მეტრადღან, უნა აღარ იშრიალებს.
 ლილივი. და შენს მიწაში თავცურა გაიხარებს.
 სულე. დღეს მიწა მაგ თავთავით მეტრადი დავამწვენო, უცხო
 მიწედრის ჭუშებთან თავი მოვიწონო.
 ლილივი. ეი, ხელშეწივს შევიღს კი არ უნდა თავი მოიწონოს?
 სულე. მიწედრის ჭუშები იტყვიან, ეს რა თავთავია, თითო ცუ-
 რადან თითო წუვა ხორბალი იტყვენაო. (იციინის.) ხელ ცუ-
 ზნით გამოიტე, სულ ცოცხალი ხარ, ნაღიშე უჯან დაგობ-
 რუნებს, ჩემი ხელით დაგობნებ მეტრადე ამ თავთავს.
 ბეგილი. ისე ვერ გამოვიჩნებ სტუმრებთან.
 სულე. განა არ ვიცო, მამ, ხელშეწივ და ვეწირი როგორ გაარჩიოს
 ხალხმა?
 (იციინის.)
 ბეგილი. თუ ნაღიშე მომცემ, ამა, წაიღებ.

ბეგილი თავთავს იცლის გულდობს.
 ლილივი. ბეგილნა, ყანები ერთთანად გადამქენ და მოხვალე
 წაიღებს.
 ზეეზი (ხმადალა, ლილივის). თუ ჩემად არ იქნები, კულზე მო-
 ვინამ, ტუნიკან მოვისვრი და იმ შენი კოტის გვერდით დაგ-
 ვისმ. (ბეგილს ალურხანად უსვამს დედა მხარზე).
 ბეგილი (ცინება). შენც სახოხვარი გავქვ?
 ზეეზი. მე სულ პატარა სახოხვარი მაქვს, სულ პატარა.
 (კულს აომაშებს).
 ჩემი სახოხვარი რა სახოხვარია!
 ბეგილი. მიიწე?
 ზეეზი. შენ მხარზე შემომჭადრი ეგ მოლაღურის ბარტყი მაჩქე
 ბეგილი. მოლაღურის ბარტყი გარქო?
 ზეეზი. მოსავლის დღესსწაულზე მოსული უცხო მონადირეები
 მხევენებია ხოლმე, მოლაღურის ბარტყი მოგვეცი, ჩვენს მიწ-
 დორკალბებზე იფრინოს, ჩვენი მიწადორკალბები ახმა-
 ნოსო.
 ლილივი. ეი, ჩვენი მიწედრები გამოვყაროთ?
 ზეეზი. ხელშეწივს საყარელი ვეწირი ხარ, შენ უარს არ გე-
 ტყვიო.
 ბეგილი. ჩემს მხარზე ჩამოსა მიჩვეულია, როგორ მოვიშორო?
 ბარტყი ეცივედებს.
 ზეეზი. ბარტყი შემოგვეცივედებს, გამოვიშო.
 ლილივი (ზეეზის კულში ხელს კიდებს და გაწეწეწე, ბარტყს).
 ფრთა არ გაშალა, ფრთა არ გაშალა. (ბეგულს) ჩიტმა რა
 იცი, ჩვენს მიწედრებს გასვლები თუ არა, ან მელა შექმს,
 ან ტურა.
 ზეეზი (ბეგულს). შემოგვეცივედებს, სხვა კალა-ტყუმი მინდა ვა-
 ვინავარაო.
 ლილივი (რთე კულში სწელება ზეეზის). ეი, შენ ჩემზე კარგად
 იცი ბარტყის ენა? ჩემს პალა-ტყუმი ბარტყის კიციების მე-
 ტი რა გამოიჩინა?
 ბეგილი (ლილივის). რაო, რას შემოგვეცივედებს ბარტყი?
 ლილივი (პოტივით კივის, ხან მოლაღურიც უსტყვის). შენი მი-
 წის მადლმა, აქურა კალა-ტყეს ნუ მომაშორებ, აქ მინდა
 ფრთა გაიშარებ, აქ ჩაივდა ბუდე, ზამთარსაც და ზაფხულსაც
 აქ მივესაძლო.
 ზეეზი (იციინის). ტუნიკეცხლის გოგო ხარ, ტუნიკ ნადირის დღეო-
 ლისა და ჩიტებს კეპახის მეტო რა ვავაოინა? (ზეეზის კულში
 არტყამს ტუჩებში ლილივის) მაგრამ მელასავით ხავილი კო-
 ტითი თკილი და ჩიტითი თავთავი არც მე გამოიჩნდება!
 (იციინის.)
 ამა, მუერე, თუ მოლაღურის ბარტყი მე არ შემეფრინდეს
 მხარზე.
 (ზეეზი მელასავით ხავის, კუტივით კივის, მოლაღურიც
 უსტყვის, ბარტყი შეფრთხილდება და ზეეზის შეფრინდება
 მხარზე. ბეგილი გულზრბუვილი იციინის, ეუხრებინა გადიან.)
 ლილივი. თავთავი და ჩამი ხომ დატყუეხ, მოლაღურიც ავაფ-
 რინებს მხრინდს.
 ბეგილი. ქაშასაც, თავთავსაც, მოლაღურსაც დამიბარუნებენ, აი, ნა-
 ხავ, ყველაფერი ზუმრობა, ლილივი.
 ლილივი. აი ზუმრობა სცოდნათ შენს ვეწირებს.
 ბეგილი (ცინება). არ მოგწონა? ვეწირები, არიან, მაგრამ მავა-
 თაც უცვარი ითქვინ.
 ბეგილი ვაღის, შემოდიან გორია, ნენო და ელოლი.
 ლილივი. ქრელი ჩამი და თავთავი წაიღეს ვეწირებმა.
 ნენო. ვითომ ჩამი?
 ლილივი. გეგზმეგზიო.
 გორია. ბეგულს მოლაღური მხარზე შეისვა ზეეზის და წაიყვანა
 ნენო. მოლაღური არ უნდა დავიშო.
 გორია. ესეც ზუმრობა ეგნა, ბეგულს რომ ვაიგოს, ქურციკი
 სულ გაწყვივს ჩერ ვეწირებმა, მერე ხალხმა.
 ლილივი. ქურციკი ვაწყვიტებო? კლდის ფერდობსაც აღარ ამწე-
 ნებს ქურციკი?
 კლდეს ხომ მეტრადი დედაჩა ცრემლით?
 ელოლი. დაეღაროს რა, ამაზე არა დარღობენ ვეწირები.



ნ ე რ ო . მუხები? რაც ბერი მუხები იყო, ჩვენი ხალხიც მუხები, სულ მოკრეს. ჭერ ვეზირებმა, შერე ხალხმა.

ლილი ე . მუხები მოკრებო ბერი მუხების მოკრა ხომ დიდი ცოდვაა, გორია, იმ მუხებთან თუ ახლოს მიხვალ, ვაგონებ, როგორა ლოკოლოზებ ჩვენი მამა-პაპანი სამეფროსათვის.

გორია . სადღე ქურთი გაწვივებს, ბერი მუხები მოკრეს და იფიცებან, ჩვენ ხელი არ ვგაბლიათ, სხვა ტუთლის თქმა გაუქარდებან?

ნ ე რ ო . შენ კიდევ რაღაც იცი, გორია და გვიმალავ.

ელილი . სიქვი, გორია.

გორია . ხელმწიფის შვილს დედურის ხელით ძაღვდურძენა მიაწოდა ხალხმა, ამისთანა ურატენი ჭერ არ დაჯერებოვითა.

ნ ე რ ო . ძაღვდურძენა?

გორია . ხელის ხელით ოქროცუცა შემოგზავნეს, ოქროს ევაფილს ისხამსო.

ელილი . ოქროს ევაფილი?

გორია . მგლის ქურტი მიაწოდეს, უცხო ნადირის ქურქითა.

ელილი . ვაზირებს ხომ ტუთლი არაფერი უღირს.

ნ ე რ ო . ნახლიც დაჩვეულა ტუთლის.

გორია . ეგ არის ჩემი სადარბევილი.

ნ ე რ ო . შენგან გამოირონა, როცა გასაქირი დაგადაგებოდა, მკელი სამრეტლოს ზარებს დაერეკადით ხოლმე?

გორია . სწორედ მაგაზე ვფიქრობ, იმასაც მოეცნაწირა, ზარების დასაწარედ გაეცხიდა სიქვი.

ნ ე რ ო . დღევანდ უნდა ჩამოვტარო; დასაწარეა ადარ გამოდგება!

ელილი . ზარების ხმის გაგონებულ უკვლად თავი გულში ჩაიხივდაც.

ლილი ე . ტუთილითა გვეწინა გფილს სავსო, განა, ელოდ?

ნ ე რ ო . თუ ვინმე უღიბს მომხას აპარებდა, ვეღარ მოიხიბს.

ლილი ე . თავისი უღიბს მშვიდა დარჩება. (იციანს) უკვლად თუ უღიბს გამოიხა, ხომ სხაყვლო გახდა ქვეყანა?

გორია . სახაილიცო და სატრეილიცო.

ლილი ე . ზარებს თუ დაერეკათ, გორია?

გორია . მანინ უკვლად თავის ოღლით შეკანს ლუკანს, მექოთმე ელოდვით ახალი შრომით გაიტანს თავს.

ლილი ე . (ელოდს). მოღალურითა და იორდასადავებით მოხატავს სურებს.

გორია . ნინოვანი კარგ ნამგებდა და კულმებს გამოკედავს.

ელილი . დაერეკათ, გორია, დაერეკათ!

გორია . ხალხს მოაგონდება, სიყვლით გერჩიოს კაცის მოტუბი-ბისო, აო, რასა გუგუნებენ ჩვენი ზარები, უღიბო.

ლილი ე . მაგო დაიკვებონ, უკუდმა დატრიალებულ ქვეყანას წაღმა დაუტრიალებოთ.

გორია . ოღონდ, სამრეტლოზე მე ვეღარ ავაღ, მუხელი აღარ მომდევს.

ნ ე რ ო . მე ავაღ, გორია!

გორია . შენს სიმძიმეს ვერ გაუძლებს, სამრეტლოზე ასასვლელად ძელი ჩაგვიდებან.

ელილი . მე ხომ ნინოზე მსუბუქი ვარ?

გორია . იმ ძელზე ჩიტის წონა კაცი ვაიცილს.

ლილი ე . ჩიტის წონა მე ვარ, გორია.

გორია . შენა, ლილიე?

ელილი . შემოდის ბეგილი.

ბეგილი . გორია, დღეს უფრო მინდა მეკილინით, ვიდრე სხვა დროს მოვკიდებინა, რითი ვავალამაზოთ, კიდევ რა მოუღდება მისავლის დღესასწაულს?

გორია . მოსავლის დღესასწაულს ზარების დარეკვა მოუხდება, ბეგილი!

ბეგილი . ჩემს გულში იფიქრო სულ სხვა ელფერი დაედება ჩვენს ნაიბის, ზარების გუგუნეზე რაღაც ვინატრებო, ავიხიბოღღადებო, ხომ ასეა, გორია?

გორია . ეგრეა, ეგრე!

ლილი ე . ნეტა, პაღლ ავაგაგონოთ, ნატერა თუ ამისრულდება, სხვა რაღა მაქვს დასაღონებელი? დაერეკათ ზარები, გორია დაერეკათ!

გორია . (ბეგილი ხელს უწვდის გასაღების გამისართმევად). გასაღები მიმეძო, ბეგილი!

ბეგილი . გასაღები ვეზირებს მივცი, გორია ვერ ავა, სამრეტლოზე, ნული აღარ მოსდევსო.

გორია . ეგ მართალია, მაგ დიდებული საქმისათვის მაგრამ იმ ამსვლელიც გამოინდება. ვეზირები დაგპირდნენ, ზარებს ჩვენ დაერეკათო?

ბეგილი . ურამანოს ციციბოზოდნენ, არა შე დაერეკათ, არა, მე ვეზირები შემოღიან.

ახლად მოვავინებ, ზარების დარეკვა აღარ დახანინო. ბეგილი ვეზირებთან მიდის.

სულ ე . (აღტყუებული). რა უნდა გახარო, ბეგილი, ხელმწიფის ქალი გავწვავა ნადენე.

ბეგილი . (ელიმბა). ხელმწიფის ქალისთვის მოსატყუე არ გამოვა ზავია.

დედურის . ჩვენ გავუგზავნეთ.

ბეგილი . თქვენს დაპატრონებს იუკალიხებს, ევეც არ იყო, ღრუბლიანი დღეა და გვეციო კი დროსთან ამინდს ერიდებინა. ზეგზო, ნულარ დახანინებო, დროზე დაერეკათ ზარები. განა ვინმე დარჩება იხიო, ყველა რაღაც ვინატრებო.

დედურის . ბეგილი, ნეტა, შენ რაღა გაქვს საწარტელი?

ნ ე რ ო . (კუბს ღუბას ფეხებზე ბეგილს). მიითაოუნე, მიითაოუნე ბეგლის, ჩემო კული!

ბეგილს ელიმბა, ზეგზო კუბს უსვას.

რაც იქნება, იქნება, უნდა გამოიტყუე, სამრეტლოს გასაღები იხება გადაუღება.

ბეგილი . (იციანს). იხება გასაღები როგორ გადაუღება?

ნ ე რ ო . ძეწვეზე ვანდი, უკვამ დამოკის ნისკაოტი და...

სულ ე . უკვლად იმ გამოიხოს ბრაღია.

ბეგილი . ვინ გამოიხოს?

დედურის . ვინც დღისად დაგვიყენეს.

ბეგილი . ნეტავი, რა დაგიშვათ ლილიე?

ნ ე რ ო . იმისი იხი იყო.

სულ ე . მე რომ მეთოხოს კაცმა, ტუთილად ვემდურებით იხებებს, ის გასაღები ვანგებ მოვატყავს. იხებებო.

ბეგილი . ვანგებ მოვატყავს?

სულ ე . ევეცო არ ნებარება, ვანინშნეს, ზარებს ნუ დაერეკათო. თუ დაერეკათ, ცუდად წავა სასახლის საქმეო.

ბეგილი . ამ სიკეთისთვის რითი ვასამოკიზო იხებებს?

სულ ე . ნაქაშო გადაუფაროთ.

ბეგილი . (აღფიქრებს მერე). არ დარეკათო და ნუ დაერეკათ დანახაშს მე გადაუფარო იხებებს.

ბეგილი ბედუნდება გორიასთან, ნენისთან, ელოლან და ლილიასთან.

გორია, ის გასაღები იხეს გადაუღდავან.

ნ ე რ ო . იხება სადა ნახა გასაღები?

ბეგილი . გორია, იხებებს ხომ მუდამ სიკეთე მოაქვო სასახლისათვის?

გორია . ეგრეა, ეგრე, იხებებს სასახლის ეთილი ფრინველებია არიან.

ბეგილი . ნუნო, შენთვის ხომ არაფერი დაუშვებიათ იხებებს?

ნ ე რ ო . არაფერი. მახარობლებითა დაფრინივენ ხოლმე სასახლის გარშემო.

ბეგილი . არც შენ გახსოვს მაგათვან წყენა, არა, ელოლ?

ელილი . არ მახსოვს, მოფრინდნენ და საიწვინება არ დატრიალდეს სასახლემში.

ბეგილი . ნენოს კარგ ამოვან იხებებსგან, ელოლსაც, გორია, შენ რას იხებ, შენ ხომ ჩვენზე ადრე იცნობო იხებებს?

გორია . მეც არაფერი მომაგონდება ურჩიო.

ბეგილი . თუ შენც ურჩიო არაფერი მომაგონდება ახლა რაღა მოინდომებენც უღლს?

მოდო, რაც მოხდა, მოხდა. დავიწყეთ და იმაზე ვფიქრობოთ, როგორ მოვალხინო სტურებო?

ელილი . (იციანს). ანა, ჩემს სურებს ხომ არ წაქოვიყვან ნადიმზე?

გორია . რატომაც არ წაქოვიყვან, უკვლადი პირს დააღებენ, ერთი უფურთო, სურების როგორ უღლიანო?

ბეგილი . სურების ფეხის ვანს, მართალია; კარგი სახახვი იქნება!



ნენო. არც ჩენი სწითლები და ცულები დადგებიან უნა, იმა-
ოც გაუხარდებიან ხელწიფის წაღწეუ სხვა დროს არა ვყო-
ულვართ, რადგან ღრის გავსადენ და დაჯავატებენ, ჩვეუც
თავს ნუ შევარცხენ, ცერებზე ადგარაოდდეთო!

ბ გ ე ლ ი. (სიკლით ევლება). სამითებისა და ცულების ფეხის
განსა ვის უნახავს?

გ ო რ ი ა. არ უნახათ და ახლა ნახონ, მე ყანაში გადავადე ღ?
თავთავებზე წამოვასხამ

ბ გ ე ლ ი. თავთავებს?

ლი ლ ე ი. თავთავების ტყუპრობა მეც გამეხარლება, იმათი სხაას-
ნუბი, კიდევაც, მოუხდება წაღწეა.

ბ გ ე ლ ი. არ მახსოვს, თავთავები და სურები გწვეოდნენ, ასეო
ღროსტრების მოსწრებისხარ, გორია? (იციის). შენა? შენ? კი
არ მოიხუნ, ლილე?

ლი ლ ე ი. თუ ნებას მომცემ, უჩინმანის დაგვატყებ და გავა-
ხიარულებ ვერჩებებს.

ბ გ ე ლ ი. ავირების გაამხარულებ?

ლი ლ ე ი. ყველა უჩინმანის ქულის დახურვას მოინდომებს, ერთი
აშავი ატუდება.

ბ გ ე ლ ი. ეს კარგი ხუმრობაა, როგორ მოგწოხს; გორია, უჩინმა-
ნისი და სასახლე?

ლი ლ ე ი. ქვეს ვერაინ დაიხურავს, ჩვენ კი ბევრს ვიცინებთ.

ბ გ ე ლ ი. კაცმა რომ თქვას, მეც არ ვიტყოდი ურას უჩინმანი-
ნს ქველზე.

ლი ლ ე ი. ხელწიფე ხარ, ვეწირებს ნუ შეუცადებ (კისხისებ.)

ბ გ ე ლ ი. რადგან ვეწირებისთვის უფრო გემატება, ვეწირებმა
გაიხარონ. მე ხელს ავიღებ უჩინმანის ქველზე.

ბ გ ე ლ ი. სიკლით ევლება, გაღის.

ლი ლ ე ი. (ხმაღლით. საიდუმლოდ). გორია, გორია, იხვს არ გადა
უთლანავს ის გასაღები.

გ ო რ ი ა. მაგას მეც მივხვდი, ოღონდ, მეგელთან ხმა აღარ ამო-
ვრდებ.

ლი ლ ე ი. იქ ვიყავი, როცა იხვი დააფრინდა გასაღებს, ვეწირმა
იურჩადა და გამოსტავა.

გ ო რ ი ა. რომელმა ვეწირმა გამოსტავა იხვს გასაღები, არ გან-
სოხვს, ლილე?

ლი ლ ე ი. იხვი ამიტყრდდა თვალმა ნორთულ-მოკანშილი ვეწირ-
ების უჩინმანი, ცრმამანისგან ეღვარ გაიარჩიე.

ნენო. უჩინმანი ხომ მართლაც არ მოვა ნაღწეზე, ვეწირები კი
უჩინმანის დაუწეებზე ძუხანს.

ე ლ ლ ე ი. იხინი ძუნით დაიდლებიან, ჩვენ კი სიკლით დავიხი-
ცდეთო.

გ ო რ ი ა. კიდევამ!

ლი ლ ე ი. უჩინმანი გვეწვეო, იხვი გაცრთობიან, გასაღები სულ?
დავიწყდებთ, აი, მაშინ უნდა ვიხელოთ დრო და გასაღები
ავაცლოთ.

გ ო რ ი ა. ნახონ, იხინი როგორია! (იციის.)

ე ლ ლ ე ი. კარგი და რომ არ აიქრონ, უჩინმანი გვეწვეო?
ნენო. ახლა შეიძლება, იმათი შტკუებმა არც ისე იოლია!

გ ო რ ი ა. (დაღრმებულ). ეგ არის ჩენი სადარჯუელი, უჩინმანი-
ნის ტყუპრობა როგორ დაეკარგოთ ვეწირებს?

უ ა რ ა

მეორე მოქმედება

მეხუთე სურათი

ევირების ხელპარის დასაბანი თითხი, ლილეი ხელპარის
აბანინებს ზეგის.

ლი ლ ე ი. უშუბი ვაჟლე, ვეწირო, ახალი ანავა მოგიტანე.
წ ე ლ ი. რა ანავა მომიტანე, ცუდი თუ კარგი?

ლი ლ ე ი. კარგი, კარგი, ახა, ცუდი ანავის როგორ გეკადრებ?
წ ე ლ ი. (ვიღობა). კუდს უსვამს საიზეზე. შენ რა ხარ, შენი მოტა-
ნელი ანავის რა უნდა იყოს? (კუდს უსვამს არტყვას ლი-
ლეის.)

ლი ლ ე ი. ეგებ, ლილეისაც შეუძლია რამე ახაროს ვეწირს?

წ ე ლ ი. (კუდს უსვამს მხარზე აღერსით ლილეის). თუ კარგი ან-
ავია, არც მე დავინახებ შენთვის კარგ საჩუქარს! (სწავლი
არის, ჩემო კუდე?)

ლი ლ ე ი. შენთან რა დამეკარგება, ჩემ გაგახარო და საჩუქარზე
მერე ვილაპარაკებ.

წ ე ლ ი. (კუდს უსვამს კისერზე ლილეის). თუ ანავი, სთქვი, ნუ-
ღად დამეღია.

ლი ლ ე ი. (ეჭვითყე იყურება, თითქოს ეწინაა, კუდს ხომ არავინ
გვივლებო.) ნაღწეზე უჩინმანი მოიპატოებს.

წ ე ლ ი. უჩინმანი არ მართლად თავისი ქუდით მომბრანდება?
ლი ლ ე ი. ახა, უფუღად ის არხად დაღის.

წ ე ლ ი. გავიხარო, ჩემო კუდე, გავიხარო! (კუდს ათამამებს.)

ლი ლ ე ი. მოიპატოებს, ვეწირო, ჩემ გასახარელი არ მოთქვამს.

წ ე ლ ი. რაღას უღდა, სთქვი!

ლი ლ ე ი. რომელი ეწიროც მომეწონება ჩემს კუდს იმას და-
ხურავ.

წ ე ლ ი. ნაღწეზე მაგას ჰქვია, მაკასთან სტუმარი ჩემ არა ვყო-
ლია სასახლეზე.

ლი ლ ე ი. თქვენ მომღწეს არ გაქალით, ახლა კი სუფრას უჩინმანი-
ნის დაგამეწინებთ.

წ ე ლ ი. თუ მე მოგეწონ, მე მარტუქებს თავის კუდს.

ლი ლ ე ი. ვითომ რას დაგეწინებ?

წ ე ლ ი. (დაფიქრებულ). რა ვიცი, კაცო და გუნება.

ლი ლ ე ი. მე კი ისეთი თვალზე დავინახე, ვეწირო, გულით მინდა
შენ გასწეოს ქუდი უჩინმანისა.

წ ე ლ ი. შენს პირს წაქარი, ლილე.

ლი ლ ე ი. შექარიც შენა და სიხარულიც ვეწირო!

წ ე ლ ი. (დაფიქრების წერ). თუ ქუდს არ მოინდის, მე როგორ
დავინახე უჩინმანი, ან თავი როგორ მოაწინო?

ლი ლ ე ი. ჩემ არც უსტუბანი მიხვდებარ, არც აღუღუთონ, ჩემ
შენ იმითმ ვეაქვებ, ეგ პირდა ვითობა.

წ ე ლ ი. (კუდს უსვამს სახეზე ლილეის). თუკი მაგ სიყვებს მინახ.
ლი ლ ე ი. სუფრას გაწაღე მე ვუწველი გორისა.

წ ე ლ ი. ახა, შენ რას მოგიპოვებს გვერდთან.

ლი ლ ე ი. სამარტუღესში მარტოს ჩავყრი და ჩამოიპყროვები.

წ ე ლ ი. (კუდს უსვამს ხელზე ლილეის). შენზე კობად ვინ და-
ამწირავებს სამარტუღესში.

ლი ლ ე ი. მეტე ნაწუხაც ჩამოვარდებ.

წ ე ლ ი. (კუდს უსვამს მხარზე). შენებურად ჩამოვარდებ ფაფე
ნაწუხს, განა არ ვიცი, ნაწუხ; ხომ სუფრას თვლი!

ლი ლ ე ი. მერე სუფრას შუაში ქადასად დავამოქმანებ.
ზეგის მოთინების ფაფა ვესება, კუდით მაინც უღერ-
სებს, თმეცა, მზად არის კუდი მოსცხის ფეხებზე ლილეის.

წ ე ლ ი. როგორ ქადას ვეკადრება, ქადასად დააბრანებს ჩემო
კუდე. (კუდს ხელზე უსვამს ლილეის.) სუფრას გაწაღს
როცა მორჩება, სნადიმოდ დავსვდებით. უჩინმანი ჩვენს
შრისს იქნება, მერე როგორ მანაშებ, უჩინმანი აი, აქ
ჯანა?

ლი ლ ე ი. (ვიღობა). როგორა და, უჩინმანის წინ ორ სამარტუღეს
დავუდგამ.

წ ე ლ ი. (კუდს უსვამს აღერსით ლილეის). ჩემო კუდე, კარგად და-
ცხსომოთ, სადაც ორ სამარტუღეს დავინახავთ, იქ მივხვდებო
სუფრას.

ლი ლ ე ი. ჩამა და სურას იღებს ხელში.

ლი ლ ე ი. წავალ, ახლა სულს ვახამოვებ ჩემო სურათი და ჩა-
მიო. (თავისთვის). ჩხარო დროზე ჩავყარი, ამოვიღე ცხრა
თვლი! (იციის.)

წ ე ლ ი. ლილეი, როდის გადავიხიდი მაგ სიყვებს, ისეთი საჩუქა-
რი უნდა გიხასხავორო!..

ლი ლ ე ი. ეგრეც ნუ გეცულებუხვები.

წ ე ლ ი. ქვეყანა შენ დაწინაურდეს.

ლი ლ ე ი. ჩემს საჩუქარს შენი სახარული მირჩევია.

ზეგის კუდს უსვამს მხარზე და ისე ავიღებს ლილეის.

წ ე ლ ი. ჩემო კუდე, მღელ უჩინმანის ქუდის ატარონი ვავლებ
და სასახლეც მე დამჩრება, (დაფიქრების მერე.) ლილეი
გასა შევარცხე, არა, არც სულესთან მივყოლებ, არც დღღღღო-
რან არ წამოვსდებ, უჩინმანის ორ სამარტუღეს დავედგამო
(მხიარულად იციის, ყაბაღისი მოაქვს.) ლილეი ჩამოთა და



სურთ მოზრუნვება თუ არა და მხიარულად გასწევს ხუ-
ლესკენ, ჩემი ყაბალხი წინ აღდგება. (იკინის)
ზეგე ყაბალას ძირს ადგებს, გადის, შუმოლის ლილეი.
ლილეი (ყაბალას დინახავს). რა ლაპაზია, ვის დაუფარდა? ავ-
ღარნი რამდენჯერ მინატრია, ნატრობდი, ლილეი და წინ და-
გადგომ შეგდა.
ლილეი ყაბალას იხვევს, ყაბალახს ტრტებს მხრებზე გადა-
იგდებს, ეკლები სხსხვლტერს.

როგორ იხსებობება, კიდევ იმტომ გადაადგომ პატრონმა, ვა-
იბე, დედლა, ვაიბე, ჩემი საშურებო, იგებო, ჩემი სკავარე-
ლო დიგებო, რა დღეშია ლილეი, მამილო, მამილო, იხვე-
ბო, არც თქვენ დავიყრებ, ვერცხებმა იონები ციანო. გო-
რია, მიშვენი, გორია!

შემოდის გორია, ნენო და ელოლი.
გორია. რა იყო, ლილეი, ყაბალხი დავიგდო ზეგეში?
ლილეი. ჩემი ბრალდია, მოწმუნა, სულმა წაშლია და ავიღე
ეკლებიდან ყოფილა ხავეს.

ნენო. ცოტა მოითინე და ახლავე მოგაგორებთ.
გორია. მამის ეტლს ხერხი უნდა, ტოტებში მოკიდეთ ხელი და
გაქწიეთ, ვერც, ვერც!

ველედი ყაბალას ტრტებში ჰკიდებენ ხელს, წაალებთ აე-
ლიან და გადიან, შუმოლის ზეგე, ყაბალას დინახავს.

ზეგე ი. ისევ აქა ვაია, ნეტა, ძალა ხომ არ დაკარგა, ახე უცებ
როგორ მოიშორა ლილეიმ, ეს ყაბალხი მე კიდევ დამჭირ-
დება, ხომ ასეა. ჩემო კლდე!
ზეგე ყაბალას იღებს, ყაბალხი ზეგესს მიეხვევა და
სხსვლტებს

ზეგე ი. ყაბალხო მე ვარ, ზეგე, ვეზირი, შენი პატრონი, ვაი-
ბე, ვაიბე, ვაინე, მიშველეთ, მიშველეთ! (გარბის.)
სინათლე ქრება, ისევ ინთება, ლილეი ხელ-პირს აბანინებს
სლუსს.

სულე. წინწკალი არ მომახვედრო, თორემ სასახლე იქით დაგა-
ჩება.

ლილეი (საიდუმლოდ). წინწკალს როგორ მოგახვედრებს, ისეო
სტუმარს ვეღოდებით ნადიმზე.

სულე. ვის ელოდებით?

ლილეი. არ გაგვივა, უჩინმარინი უნდა გვეწვიოს.

სულე. უჩინმარინე? უჩინმარინი უნდა გვეწვიოსო, ხომ არაისთან
წამოგდენია?

ლილეი. კინტი არ დამიძრავს.

სულე. ამაზე კარგს რას გავიგებ.

ლილეი. მოიცა, ევეზრო, ჭერ სიტყვა არ გამოითავება.

სულე. რაო, ლილეი, კიდევ რა უნდა მახარო?

ლილეი. რა უნდა გახარო და, უჩინმარინს უთქვამს, რომელი ვე-
ზირიც მომეწონება, ჩემს ქულს იმას დახებურავო.

სულე. ვითომ ზეგეი ან დულერი მე მკობა?

სულე. კიდევაც არც ერთი გგონია, არც მეორე.

სულე (ცოტა ხანს დადუმებული). აუ ქულს არ მოიხდის, ვერ
მცხედნენ, არმელია.

ლილეი. სწორედ ამის სათქმელად ვეახლო.

სულე. როდენ ეგ მოთხარი და, წააღუნასა ვფიცავ, საჩუქარს აო
დავიანებ.

ლილეი. ფიცელი რად მინდა, ისედაც მჭერა, უჩინმარინის მოს-
ვლისთვის კოტად მოირთვება გორია.

სულე. ზეგელისა ვფიცავ, გორიას მორთავზე აქამდე არ მიდარ-
დია და არც ახლა ვიადრდებ.

ლილეი. ნენო! შენ მოგერცხობსფტრო ტანისამოსში გამოეწყობა,
აქაოდა, მოვეწროო.

სულე. კარგა ერთი, ლილეი, ნეტა, ნენოს ვინ უყურებს, ნენოს
სანახავად ხომ არ მოდის უჩინმარინე?

ლილეი. ელოდები მოკობცადება, წააღსებურდიღებთან დალაბი-
ვით ატლახის ტანისამოსს მორთავებს, ნადიმზე მივიდვარ, სა-
ქიონეთ თიხას ხომ არა ვუვლავო?

სულე. თუ ელოდა არ წამოიქიმა სუფრაზე. ევ არის უჩინმარინე
პურს აღარ შეგებს, შენ ის მოთხარი, მე როგორ ვიცნო უჩინ-

მარინე, შექონისა და შეედლის მოპარნევა რაში შენავე
ლბა?

ლილეი. უჩინმარინს წინ ქარვის ზონას დავუდგამ.
სულე. წააღუნასა ვფიცავ, ბედსა მწიე და ეგ არის!
ლილეი. მამ, სხვა რად უნდა ვწიო ბედსა? ბედის შენთვის მინდ:
და ილალიე.

სულე. ლილეი, ქარვის ზონაზე სიტყვა არ დაცდეს ზეგისთან
არც დულურთან.

ლილეი. პირს ამოვიყრავ. (თავისთვის.) შუბლი განიერი, შეგინო
(ცარილი) (იკინის.)
ლილეი მიდის.

სულე. ეგებ, ჩემს ჩუმად ზეგისაც უთხარს და დულურსაც ვა-
უტუდებს, უჩინმარინს წინ ქარვის ზონას დავუდგამო? ხელე-
ჩისა ვფიცავ, არც ერთთან ვაეუფლებ ლილეის, არც მეო-
რესთან. (იკინის.) უკუბი დაუხსნა? ეს რა კარგი მომაგინე,
წააღუნავ!

სულეს კარხე უკუბი მოაქვს და ასხას, შუმოლის ლილეი.

ლილეი (კუბრზე ფეხს ეკვრის). კუბრი დამქცევითა, ერთ ფეხს
ავიბებ, მეორე შეგრობა, მამილო, მიშველეთ, უბ, რა შორის
ხარ, მანცო, დელია, ნეტა, იცოდ, რა დე დვანს ლილე-
ის. ტუილად ეო არ მიზნა ბებერმა მუხან ნეტა, სანა-
ღლში რა გინდო, მართლად და რა მინდოდა, ნადიმზე თუ დას-
ხლებიან და მე აქ სული ამომჭერა, ვერცხის ვინ ჩამოსხნა
გასაღებს, ან სამრეკლოზე ვინ ავა?
შუმოლის გორია.

გორია. შენი ცენსა ვაგვივინ, ლილეი.
შემოდის ნენო და ელოლი.

ნენო. უკუბი დაგისხეს, ლილეი?

ელოლი. ხულებს იონია, ხომ ატყობ, გორია?

ნენო. ახლავე ჩემი გახებრებულო კვერთხი უკუბის ჩამოგაყლი, ცოტა
ქვეშა ხომ არ გვეწება, ელოლი?

ელოლი (იღიმება). ახა, ჩემს კაბეში ქვეშა რა გამოვლეს.

ნენო. პოდა, მე უკუბი ჩამოვწყენდაც წულებს ძირებიდან, შენ
ქვეშა მიაყარე. ძირს.

ნენო წულის კარხეს უწმინდავს კვერთხი. ელოლი ქვიშის აე-
რის, ლილეი მშრალ ადგილზე გადაყავთ.

ლილეი. თქვენ ვეშველაო ლემორბა, სულზე მომისწარიო.
სინათლე ქრება, ანთება, სინათლის ფერი ყოველ პირსაბანში
იცვლება, ლილეი წყალს უსხას დულურს.

ლილეი. ახალი ამხევი უნდა გახარო, ვეზირო.

დულური. რა უნდა მახარო, სოქვი, ლილეი, მომინების ფადა
ამგეო.

ლილეი. როდენ, სულესთან და ზეგისთან კინტი არ დასძრა.

დულური. პირში წყალს ჩავივებებ.

ლილეი (ვეითი-იკთა იტურება, ვითომ უმნია, არავინ ვაიგონოს მათი
ლაპარაკი, ჰიბაბლა, საიდუმლოდ). ნადიმზე უჩინმარინი უნ-
და გვეწვიოს.

დულური. კარგი ერთი და! რაც დავიბადე, სულ უჩინმარინის
ქულს ნატვრაში ვარ.

ლილეი. ნატვრაში ხარ და აიგრილდა კიდევ ეგ ნატვრა.

დულური. უჩინმარინი ხომ თავის ქულს მე არ დამხებრავს?

ლილეი. რატომაც არ დაგხებრავს, ახე უთქვამს, რომელი ვეზი-
რც მომეწონება, ჩემს ქულს იმას დახებურავო.

დულური. თუ ეგ მართალია, ერთ კარგ ხანქუარს არ დავინებებ
შენთვის.

ლილეი. რას დაიშურებს, როცა ყველაზე დიდი ცკვი შენ იქნები
დულური იტუნებში ცურავს და ხარხარის.

დულური. ხელმწიფეც ვერ დამიღებება წინ.

ლილეი. ნამდილად კარგი ამხევი მოგატანე, არა, ვეზირო?

დულური. კარგზე კარგი, ლილეი, როდენ, ის მოთხარი, უჩინმა-
რინს ჩიოი მივაწვრო თათვი?

ლილეი. დაატუბო, რა გაუხარდება, რა ეწყობება და შენც იპე
მოიქცევი.

დულური. ნეტა, უწინაშინ როგორა, როგორ ვიცნო სტუმრები?

ლილი. მაგანაც მოგახსენებ.

დულური (გახარებული). თუ მაგანაც შეტყვი, გვერდიდან აღარ მოგვიტოვებ.

ლილი. ოღონდ შენ გასამოვონო, ვეზრო და, შენს გვერდით ყოფნას და სჯობია?

დულური. როგორ მიხარია, გაიჩარხა ჩემი საქმე, გაიჩარხა და ეს არის (ტყუპ). როგორ მიმახვედრებ, ლილი, რომელია უწინაშინ?

ლილი. ნადიროსის ხომ სურფას, მე და გორია ვაგულით? დულური. აბა, ოქვენ ეს არ ვაგვიტყობ.

ლილი. გორია დათვის ტყავში ვაგებო, როგორც მოსავლის დღესაწაფლის წესია და უურძნის მტევნებსა და ნაწის ფოთლებს აიხსნას ტანზე.

დულური. სიტყვას წუ გამოვიტყობ, ლილი. დათვის ტყავში ვაგებო გორია თუ სხვა ნადირის ტყავში, ჩემთვის სულ ერთია.

ლილი. ნენო ტურის ტყავით შეიმოსება.

დულური. მე ქუდი ნაფიქრებს, უწინაშინ ვის დახურავს თავია ქუდი, ნენო რომელი ნადირის ტყავში მაირთვება, ეს რა ჩემი საღარდებელია?

ლილი. ეღობო მდილის ტყავს წამისხმას და უურძნის მტევნებით აიხურდება აბა, შელია და უურძნის ხომ აღიღო ხნის მტევნები არანა. (იციის)

დულური. მდილისა და უურძნის ამავე ძველია, ლილი. (პაუზა.) მე ის მარტლებს, ზეწი და სულ ჩემზე ადრე არ მიხედენ, რომელია უწინაშინ და იმათ არ აღარქმე ქუდი.

დულური. სურფას ვაგული და...
დულური (სასწრაფკვეთილი). სული დამტოვა, სიქვი, ლილი, როგორ ვიცნო უწინაშინ.

ლილი. ვეზრო, კარგად დამიგდე უური, იმ სავარძელს, სადაც უწინაშინი დაეპრძალებ, წითელ ვარდს შევამაფ უფზე.

დულური. ლუი მაც სიკეთეს მოწამე, მეც სიკეთით გადავიხდი.

ლილი. მე არაფერი მინდა, ოღონდ, შენ სურვილი შეისრულო.

დულური. შეც პირს არ შევიტყვენ, სულ სასურებით ავაჯღებ.

ლილი. აბა, რა დავგანებ?

დულური. დამირებს არ გაციტრებ, ვეზრო მჭვია.

ლილი. (იციის). საღაფავიც თავისთავს საქმედ ეძახის. (იციის.)

ლილი მიდის.

დულური. ეგებ, ზეწისაც ვაუტყდეს და არც სულეს დაუმარდის უწინაშინის სავარძელს წითელ ვარდს შევამაფ, ხომ დავიღებ? რა. რკინის ქამარი დავფალო წინ?

დულური მიდის და რკინის ქამარი მოაქვს.

დულური. აბა, ერთი შემოვიტრა, ძალა ხომ არ გამოვლია? (ქამარს იტრავს.) ვაიშე, ვაიშე, ქამარო, ქამარო, რის სამატიერს მიხედ? გახსენი, ბალა გახსენი! (დულური, ეწვავება, იმარქება.) მომოხდი, ქამარო, მომოხდი? (დულური რის ვაიშელობით იხსნის ქამარს, ბირს ავლებს და გადის, შემოდის ლილი, ქამარს აღინახავს.)

ლილი. ეს რა ღამაში ქამარია, აბა, ერთი შემოვიტრა (ქამარს იტრავს). სწორად ჩემს წელზეა, ვაიშე, დიდოლა, ვაიშე, ჩემო დაიბო, სამურებო, ეს რა ქამარია, სულ ამომხდის და გამოავლებს... სადა ხარო, ჩემო ღამაში იხვევო, ვაიშე, ვაიშე ვინ მიუქვლის?..

დულური მიდის.

ბეგილი. შენა ხარ, ლილი?

ლილი. ქამარი ეგლო და შემოვიტარი, ნეტა, ფეხი გამყარა და ჩემს გზაზე ვაგველო.

ბეგილი (ტღობება). განა რა ქამარია?

ლილი. ვერც ბალაა ვუბოვე, ვერც ენა, არც ძალა შევლის, არც ხერხი, ვაიშე, ვაიშე, ვაიშე!

ბეგილი. ახლავე, ლილი, ბალასაც ვუბოვე და ენასაც და ქამარს გახსენდავდი ოღონდ მეთუფა. (ბალას ეწვეა და ქამარს)

რი ხელში უტრავს.) ან შეგაშინა? (იციის.) ეს არის იხვევის სურვილი დაუყარა და შენი ხმაც შემოიხვეს. (იციის.) ანაიან იხვევა, სახახლის ბაღში ნებიერობენ.

ლილი. აბა, სადა?

ლილი და ბეგილი ბაღში იტყობიან.

ბეგილი. არ შეგანა, იხვევი სახახლში მოაფრენდენ ლილის.

ლილი. თორც ყვაფილებში ჩაურტავო ნისკარტავი და თვლემენ.

ბეგილი. სულ ამ თორც ყვაფილებთან არიან მიუტულებო, იხვევას სახახლში იხირო მოგაფრენ, ამათაც მოწონო ჩემი სახახლი.

ლილი. ლილი ბაღს ვადახვებდა და გულში ვაივლებს, ნეტავ, იხვევი აქ დარჩენ და მეც აქედან არ წამოვივანო.

ბეგილი. ნეტავიო, დაიჭურღებო ხელმწიფის შვილი.

ლილი. ერთ დღეს იხვევის თაღს ევლარ მოკრავს ლილი და დაღონდება, იხვევი ვაფრენალიო.

ბეგილი. ხელმწიფის შვილი გულს ვაკეთებებს, იხვევმა ამავე წიღეს; ლილი სახახლშია, ხელმწიფის შვილს შეუყვარაო.

ლილი. მე რე ლილი; ლილიზე რას იტყვიან?

ბეგილი. ლილისაც შეუყვარა ხელმწიფის შვილი.

ლილი (შეუბნებული). ლილისაც შეუყვარაო?

ბეგილი. ბევრჯერ ვაყუთილებთან ხვები, ბერკი ღამაში შემოვდგომა უაულის სახახლს კარზე და ხელმწიფის შვილსც ვაივება სიბერე.

ლილი. ლილი?

ბეგილი. ლილის დაღალაშავი ვაივლებენ თორი სიბები.

ლილი. ლილის დაღალაშავი?

ბეგილი. დაგვიტყვი, დაიჭურღებო ხელმწიფის შვილი, ბერკი შემოვდგომას განივებშვილებო და ბერკი შემოვდგომას მივესალმეო.

ლილი. რაც სახახლიო ფეხი შემოვდგი, განა პირველად არ ვაყუთილდენ ბებიო, ვაუყვირდება ლილის.

ბეგილი. იხვევი დაბერდებთან, რას გასწვლდე და ერთ ქარი-ან დღეს იხვე განდებთან სახახლში და თორც ყვაფილებთან დაიბუღებდე, ლილი და ხელმწიფის შვილი სარკმლიდან ვაბედენ ბაღს და რამანეთის ახარებენ, იხვევი მოფრენალიო.

ლილი. უბ, რა რბილად ვიქვი იხვევი, ვახარებულო შენსაბებ ლილი.

ბეგილი. ხელმწიფის შვილსაც დაეწვივება სიბერე, ის შემოდგომა დაუდგება თაღწინ, როცა იხვევმა სახახლში მოაფრენს ლილი და ვახარებული მიბარუნდება, შენა ხარ სახახლის ახალი დილისაო?

ლილი თვითი ზომარული ყვილი ამოიზრდება მათ წინ, ერთს ორივე წყვეტს, მეორეს — ბეგილი, ეს ყვაფილებიც არის და სკრაბებიც.

ფარდა

მეექვსე სერატი

სასახლში მოსავლის დღესაწაფელია. ყველს უურძნის მტევნებითა და ვაწის ფოთლებით მორთული ნადირის ტყავზე ავიტო.

ზეწვი. ლილი, სად არის თქვენი დაპატიებული სტუმარი?

ლილი. სულ ცოტაც; სულ ცოტაც მოითმინე და მომარანდება, ის ვიჩრქვევია, მისახლმულად მომწვადო.

სულე. რა ვუთხრო, რა ესამოვინება?

ლილი. როგორ ჯერ სტუმარს არ ახვედრებარო? (იციის).

დულური. რა უბოხა, არ იყო? იხე ვაგებნარად შენს სტუმარო, კვლავიც ვაწე ვაწეო!

დულური. ეს ნამვილად კარგი სიტყვაა, ვაიშე.

ლილი. ვაიშე და ვაწე? თავის გულში იოჯირებს, კვლავ ჩემთვის არავის ვაწეო, ჩემი ქუდი ამას უნდა დავფრურო დულური. უბ, ლილი, ისე არაფერი ვაგებნარად, როგორც ეს მხარბებს.

ლილი. სულე, შენ ედღობო ჩხირი ჩახვი და იან ხამაღლა დაიძახებ, ჩხირა კედელს, ჩხირი კედელს!



სულე, ესეც ხომ გულს დაედება?
 ლილეი. გულს დაედება და სიხარულით ცან დაეწევა, ეს რა სანატრელი სტუმარი ვყოფილარ, ჩემი ქული ნამდვილად ანვეირჩეა უპირაიო.

სულე. უა, ლილეი, ერთი სული პაქვს, როდის გააღებს ელოლდარბანის კარს.

ლილეი. ევეც მალე იქნება, შენა, ზეუნი? შენ ყურძნის მტევნი დაფიფუნ სტუმარს და თან დააუღლე, ვაჰუნ ყურძნის მტევანი, ჩვენს სტუმარს კი ქვანაი.

ზეუნი. უა, ლილეი, როგორ ვაიპოვებ სტუმარს.

ლილეი. ურჩინარის გაუბრუნება, ეს რა მტევნის დამოფინეს, ახს ხად შემევედრია, თუ ვინმეა ჩემი ქულის ღირსი, ისეც ეს ვევირო.

ზეუნი. ლილეი, დამის ცაში აფირინდ სიხარულით. ელოლი და ნენო ნინოს აძლევენ ლილეის.

ლილეი. ფეხის ხმა გეხის?

ზეუნი. ფეხის ხმა? (ყურს უდევს).

ლილეი. (ხმადალა). ურჩინარის ამოდის კიბუნე.

ლილეი. ლილეი ვევირებთან ცალ-ცალკე მიდის და აფთხოილებს. ლილეი. (საიდუმლოდ, ხმადალა). მოეშადე, სულე, სცავა, ურჩინარის შემოვა დარბაზში, დულური, ურჩინარის მოდის, ზეუნი მომარჩევე ყურძნის მტევნები, ცოტაც, ცოტაც და ურჩინარის აქ გაჩნდება.

ნენო. ორივე კარი გააღე, ელოლი, ორივე კარი!

ელილეი. დიდებული სტუმარი მობრძანდა!

ლილეი. კეთილი იყოს შენი ფეხი სახანდეში!

ზეუნი. ლილეი, უყურებს და ახდებს ხეშობაში.

ელილეი. ურჩინარის, კეთილი იყოს შენი ფეხი ჩემს სამკვიდროში.

ლილეი. ვევირებო, რას უღიბო, მიხსალმეთ სტუმარს!

დულური. სტუმარს მობრძანდებო და კედლები განზე გაქციეთ!

სულე. კედლები განზე გავიწიეთ!

ზეუნი. კედლები განზე გავიწიეთ!

სულე. (ჩინის უყვავის კელაში). ეს რა სტუმარია, ჩხირი კედლებს, ჩხირი კედლებს!

დულური. ჩხირი კედლებს!

ლილეი. ზეუნი, გაიძებრი, ყურძნის მტევნები დაფიფუნ სტუმარს.

ზეუნი. (უცებ მოაგონდება, რა უთხრას სტუმარს). ვაჰუნ ოქროს მტევანი.

სულე. ჩვენს სტუმარს კი ქვანაი!

დულური. ვაჰუნ ოქროს მტევანი!

დულური. ყურძნის მტევნებს უფენს სტუმარს.

ზეუნი. სტუმარს ჩვენი ქვანაი.

ზეუნი. ყურძნის მტევნებს უფენს სტუმარს, კვლს უქნეს დულურს.

ბეგილი. ნაღმი განმოვიცხადებია, ვისაც როგორა გსურთ, ისე მოილიხნეთ!

ლილეი. ლილეი ბეგილიან მიდის.

ლილეი. ვევირებო სიტყვა გადმომიტრეს, ურჩინარის გაგვაცანრო, შენ რას იტყვი ჩემთვის შილა?

ბეგილი. თუკი არ დამზარდება, მეც დიდად ვაიპოვებ.

ლილეი. აბა, შენი სიამოვნება ვის მოსწყინდება.

ლილეი. ლილეი ვევირებთან მიდის.

დულური. ერთი სული პაქვს, როდის გავიცნობ ურჩინარის.

ლილეი. მეც ეც მინდა, გულისწაილია აისრულა.

დულური. ხან აქედან მიხსალმეთ, ხან იქედან, ახლა საითა ზის ურჩინარის?

ლილეი. წაიფულ ვარდა ხედავ?

დულური. წაიფულ ვარდს დინახავს სავარდის ფესზე.

დულური. ჰედავ, ჰედავ. რა ბედვარია ჯარდი შეგინაშ.

ლილეი. განგებ ამოვარჩიე, დულურს თვალში მოხედეს-მეთქი.

დულური. ეს ვარდ ამშვენებს ცარიელ სავარდის
 ლილეი. (აჩუქებს შერეულად). ჩუ, ცარიელს ნუ დაშობაშე
 სავარდელში ხომ ურჩინარის დავარბანო.

ლილეის ცარიელ სავარდელთან შეკავს დულური.

ლილეი. (ვიტომ ურჩინარის). ეს ჩვენი ვევირი გახლავს, დღე დაღამე იმის ნატარაშა, ნეტავ, ურჩინარის ქული დამხურაო.

დულური. აბა, ვარდ, (ცარიელ სავარდელს უცქერის გაშტრებული). ეგრა, ეს არ ნეტარება შენი ქულიც სულ ცოტა ხნით სულ ცოტა ხნით თავზე დაასკუდესო. რა ლამაზი ქულია რა?

ლილეი. თუთონაც დიდებული ქული გხურავო. (ხმადალა)

შენი ქული მოეწონა ურჩინარის, დულური.

დულური. (უხარია). ჩემი ქული მოეწონა? ჩუა ქული მოეწონა?

ლილეი. ოღონდ ვერ გამოიგია, ქულია თუ წინაია?

დულური. (ამაღ). ქულიც არის და წინაც!

ლილეი. (ურჩინარის). ხან ქულია, ხან წინაც, როცა როგორ მომარბინებო. აბა, დულური? რა კვლიანად იცინის ურჩინარის, მეც რა გულიანად ვაპყნე!

დულური. რაა, ლილეი, რა პრძანა ურჩინარის?

ლილეი. რაა, ნეტა, ბეგილს კამი ხად არის?

დულური. (ხმადალა ლილეის). ბეგილს კამა მე მიდებს უბეში

ლილეი. (ხმადალა, სიუღმლოდ). ბეგილს მოყრებინე, აპე ურჩინარის.

დულური. ოღონდ ურჩინარის ვაპო, ეს არის, გორია მიყრებს

ლილეი. ვიყურებს რა!

დულური. ნენო და ელოლი ჩემენ აცქერებან.

ლილეი. ვევირის ცეცხა, აბა, ვის მოსწყინდება! (იციენს)

დულური. სიამოვნებისაგან იციენს.

ლილეი. მოაწარია, მოაწარია, ვიდრე ურჩინარისა ძალდურძენესა ცენ გააპარა თვალს.

დულური. ძალდურძენესა ცენ?

ლილეი. ნაღმიც ამხა ბქუია, ძალდურძენეს არ დავიწყებიაო სულრაზო.

დულური. მამ. კამი მიყრებინე?

ლილეი. ჩქარა, დულური, ვიდრე, ურჩინარის კიბებს შეიკრავს დულურის ჯამი შიქვს და ბეგილს აძლევს.

ნენო. ვაიბარე, სურებო, ვაიბარე, მოთენებო, მამ დაგებინე და!

კამ-ქურტლის ცეცხა, ლილეი მიდის სულეთს.

ლილეი. (ხმადალა). სადა ხარ, სულე, ურჩინარის თავიდან დააწე და შენცენ ცეცხრო.

სულე. (გახარებული). ახე მოვეწინე!

ლილეი. მოიყვანე ერთი, ახლოს მანვეწო.

ლილეის სცენის ნებისმიერ მხარეს მიჰყავს სულე.

სულე. დაეინახე, დაეინახე, როგორც მოთხარა, სულა ურჩინარისათვის ქარვის ხინჩო დაგამეფებია, რა ლამაზი ხინჩაა, სწორედ ურჩინარისის საკადრისია. სხვას ვის დულდამდი ასეთ ლამაზ ხინჩას!

ლილეი. სადავ ქარვის ხინჩა დაინახე, შენა გვინა, ურჩინარის ეგა ზის? (იციენს). სავარდელში განცხრობით ქლიმა მოსწყინდა და გაიარ-გამოიარა?

სულე. (დაწველი). გაიარ-გამოიარა? მამ, ახლა სად არის?

ლილეი. ვევირდს გომეწინებს.

სულე ვითომ დაინახავს ურჩინარის უღმას

სულე. ვევირდს მომეწინებს? უცხო სტუმარო, რა ბრძანე? მეც უკვლავ შეტად მოხალისი დღისასწული მიყვარს. შენცა? (იციენს). სურცისის ტყავში ვაგვიცო, როგორც დღისასწული წესია. (იციენს) ეგრა, ეგრე, ყურძნის მტევნებითა და ვაჯის ფოთლოთა მოვიტრო. რა?

ლილეი. (იციენს). ანუ ვაუცებ, ერთი მოთხარა, ჩემი ქული მარტოა ახე გენატრებო?

სულე. მაგაზე მეტი ნატარებო რა უნდა მქონდეს? (იციენს)

ლილეი. რა უშავს, შენ კოტა ქული გხურავსო.

სულე. აბა, სად ჩემი ქული, სად შენი, შორი-შორს არაან. შენს ქულთან ჩემი ქული რა სხსენებულა.



ლიღეი. ასეთი კობა ხელნო არ მინახავს.
 სულე. ხელნოც მოყონა?
 ლიღეი. ქულს გიწვევებსო.
 სულე (გახარებული). მიშვენებს და ეგრე!
 ლიღეი. თავთავი ლამაზად დაგინათია გულუო.
 სულე (შეგრთალი). უბუში ჩამალული თავთავი დამინახა?
 ლიღეი. ძალიან მწენოა, ხელწმინდის შვიდისა ხომ არ არის
 გე თავთავი?
 სულე (შეგრთალი). სწორედ ეგრეა, ხელწმინდის შვიდისა ვა-
 ლაბ.
 ლიღეი. გულით ენაღრებოდა მაგ თავთავი? მკერდის დამ-
 ვენება, განა არ ვიცო, ხელწმინდის შვილმაც ცოტა ბნით გა-
 სიამოვნაო.
 სულე. ეგრეა, ეგრე!
 ლიღეი. ახლა შენვე დაუბნიე გულზე თავთავიო.
 სულე თუკი ამით ვაამებ ურინმანის.
 ლიღეი. გაოცებულია ურინმანინი, ეს რა თავაზიანი ვეზირია,
 თავისი და სხვისი იცის ჩქარა, სულე, ჩქარა, ნულარ ახა
 ნებ.
 სულე. გორია მიუტრებს.
 ლიღეი. გორიასაც უბარია, სულემ უცხო სტუმარი გაიცნო,
 გულსწაღილი აისრულაო.
 სულე. ნენა და ელოდიც მე მიეჭრინა.
 ლიღეი. ვეზირის სისარული იმათი სისარულია, იმიტომ გაქე-
 რიან დიმილით.
 სულე. მაშ, ჩემი სისარული ეველას სისარულია?
 ლიღეი. ეგრეა, ეგრე!
 სულე. მეც აღარ დავახანებ. ახლავ გულზე დაუბნიე თავთავს
 ხელწმინდის შვილს.
 ლიღეი. ახლა გაქვს დრო, ვიდრე ურინმანის ოქროცისას ტოტი
 უჭირავს ხელში და ოქროს ყვავილს ექუბს.
 სულე (შეგრთალი). ოქროს ყვავილს ექუბს?
 ლიღეი. აქ გავიგე ოქროცისა ოქროს ყვავილს იხსამსო.
 სულე. აქ გავიგეო?
 ლიღეი. ნება, რომელი გადაიქცა ოქროს ყვავილადო? ნულარ ახა-
 ნებ, ნულარ ახანებ, ნულარ ახანებ, ხულე, ნულარ ახანებ,
 ნულარ ახანებ!
 სულე ბეკლთან მიდის და გულზე უბნებს თავთავს.
 გორია. (გახარებული). ხულემ თავთავი დაუბრუნა ბეგლს.
 ნენო. არიქა, თავთავებო, ფერხული ჩაბით!
 თავთავების ფერხული.
 გორია. თუ ზევი ვერ მიხვდა ლიღის ეშპობას, გადავირთ-
 ვა ეგ არის!
 ნენო. ელოდ, რომელ საღიენებო ჩაახსი ბანგიანი ღვიწო ვეზირი-
 ბისათვის მისარამეცვად, სხვა პურქულში არ აკეროს.
 ელოდი. მოლაღურია ზედ მოხატული.
 ზევი. რამდენი ხანია, ცარიელი სავარძლის წინ დადგმულ ორ
 სამარდის თაღს არ ვაშორებ.
 ლიღეი. შენა გგონია, სავარძელი ნებვირობს? არა, დარბაზ-
 დაბრძანება, ხან აქ შივა, ხან იქ, სტუმარია, ხომ ვერ და-
 უშლი? (იციინს) აი, ჩვენენ წამოვიდა, შევიგებოთ უცხო
 სტუმარს.
 ზევი. (ჩმადალა). ლიღეი, ეს უცხო სტუმარი ხომ ურინმანია
 ნი?
 ლიღეი. მაშ, ვინ არის?
 ზევი. ხომ ურინმანინი გვეყვია სახალდში? (ქულს უსვამს სა-
 ხეზე ლიღის)
 ლიღე. სწორედ ის არის.
 ზევი. ნამდვილი ურინმანინია?
 ლიღეი. (იციინს). ახა, ტყული ურინმანინი ვის გაუგონია? რა
 გახარებული გიყურებს.
 ზევი. გახარებული?
 ლიღეი. ძალიან მიუჯარს ვეზირებთან მასლააი. იმათთან უყო-
 ნა არა მწყინდება. მეც კი ურინმანინი, ფრთხილად ვარ, ვეზი-
 რებთან, რამე იმინი არ მიყონო.

ზევი. განა?
 ზევი და ლიღეი იციინან, ლიღის ვითომ ურინმანინია
 მიპყეს ზევი.
 ლიღეი. ხსენ შენი ურინმანინი!
 ზევი იციინს და ესალმება, კულს ვითომ ფეხებზე უსვამს
 ურინმანინს.
 ზევი. ნამდვილი ურინმანინს ჩემი სალაში!
 ლიღეი. იცნო იმის ნატარაშია, ვეზირი, ნეტავი, ურინმანინი ახ-
 ლის მარქვია?
 ზევი. ახა, ნაგა ვინ არა ნატარობს. (ქულს უსვამს ურინმანინს)
 ვითომ ხან სახეზე, ხან ფეხებზე.)
 ლიღეი. კულს რა საამოდ მსვამსო. (ურინმანინს). ავი გითხარი,
 ვეზირი მოხდენილად მსვალ არა ხმარობს თავის კულსო.
 (იციინს).
 ზევი. ეგრეა. ეგრე! (იციინს).
 ლიღეი. (ვითომ ურინმანინის პასუხად). შენვე მტედა, ახა, ვის
 უნდა ააშოს?
 ზევი. (ურინმანინს). ოღონდაც!
 ლიღეი. რა ბრძანე? (ლიღეი დიმილით უქეტრის ურინმანინს).
 მოლაღური? რომელ მოლაღურსა კიბულებო?
 ზევი. რაა?
 ლიღეი. ბეგლის მხარს უშვენივდებო?
 ზევი. (შეშინებული). ბეგლს მხარს ვემშენებელია?
 ლიღეი. ნეტავი, ის მოლაღური სად გაფრინდა? (ხადალა, სა-
 დღუმული) მხარზე დაუხეი მოლაღური ბეგლს.
 ზევი. (ყოყმანებს). გორია მიუტრებს.
 ლიღეი. გორია რა სათავდალი ჩახადებია,
 გორია და ბეგლი სცილი იხოცებინ.
 ზევი. ნენო და ელოდიც აქეთ იქცარებთან, ნეტა, ზევი რას
 იხმოს?
 ლიღეი. (იციინს). რომელი ვეზირები ეკენი პრამდებიან. გაც-
 ქიროს რა!
 ზევი. საქმეც ეგ არის, თავი კი ისე უჭირავთ, თითქოს ვეზი-
 რები თვითონ არიან, მე კი ან მკედელო, ან მკეფთენ ზევი.
 ლიღეი. ნეტავი, შენა, ვეზირი, მაგათვის მოგიცლია, ქქარა, ქქა-
 რა, ნულარა ხანდენი, თორემ ურინმანინს მგლის პურქიანე
 გაქცა თვადი.
 ზევი. მგლის პურქიანე?
 ლიღეი. მგლის პურქიანე ჰქონია ხელწმინდის შვილსაო.
 ზევი. მოსწონს?
 ლიღეი. ძალიან, ძალიან, ამ პურქს ვინ იკადრებს, მგლის პურქი-
 რომ არ იცის, ზღმწმინდის შვილი იქირობს, მგლისა ხომ მეც
 დამპირდებო?
 ბეგლი სცილით ეკვება.
 ლიღეი. ნუ ხანდები, ნუ ხანდები, ბეგლს მხარზე დაუხეი მო-
 ლაღური.
 ზევი ბეგლს მხარზე დაუხეი მოლაღურს.
 გორია ა. (ამოსუნთქვს შევიძი). შეიმინა ბეგლი.
 მოლაღურების ცეცხა.
 გორია. (ბეგლი). ახლა აღარც სხვა ბარტყები ვაფრინდებიან შენა
 ბუღიანდ.
 ბეგლი. აღარც მე გავიმეტებ.
 ელოდი. აი, ოინიც ამხა ჰქვია, ძალიან იყირილა ლიღეიმ.
 ნენო. იყირილა და ეგრე ჩიტი მასრა, ბრქვალბასრა, სწორედ
 ამაზეა გამჭორილი.
 დულური მადის ლიღესკენ.
 დულური. რაღს უდის ურინმანინი. დამხუროქ თავის ქულდ.
 ლიღეი. მეც მაგას ვნატრობ.
 დულური. შენ გაიხარე, ლიღეი, ერთი ურიგო სიტყვა არ წა-
 მოცდებია.
 ლიღეი. იმხსაც მომიწინება აღარა ჰყოფის, ექარება, თავის
 უტილით დაგამწვინებს.
 დულური. მე დამამწვინებს?
 ლიღეი. მაშ, ვინა? ოღონდ, ჭერ მინდა. სუფრას გადავხედო და
 რაც საიასადა, დულური მივართავო.

დ. უ. ლ. ო. ყველაფერი მესიამოვნება, რასაც ურინმანინი მომთავაზებს.

ლი. ო. ე. (ვითომ ურინმანინის ნათქვამს იმერებს). ძალიან მიხარია, ეს რა მდიდრული სურთა დამხვდაო.

დ. უ. ლ. ო. კიდევაც, ხელმწიფის შვილის სულას ვერავინ დაიწყნებს გულუხვობით.

დი. ო. ე. ნეტა, ამის მოტაცა ვილას მოავლანო?

დ. უ. ლ. ო. რისი მოტაცა?

ლი. ო. ე. ძალღუპრებმა ამშვენებს თქვენს სურფას, ამან კი გული გამიხარაო.

დ. უ. ლ. ო. (ხარხარებს). მაშ, ძალღუპრენა მოეწონა? (ურინმანინი). მე მთავრთი ხელმწიფის შვილს ძალღუპრებმა.

გ. ო. რ. ა. ვერა, ვერა, კობტა კვლავით შემოვტანა.

ლი. ო. ე. (ვითომ ურინმანინის ნათქვამს). რადგან ძალღუპრებმაო სურთა მაგან დაუშვენა ალბათ, ყურებნს ძალღუპრებმა ურჩევიაო.

დ. უ. ლ. ო. კიდევც მირჩევნია?

ლი. ო. ე. მაშ, თუ ურჩევნია, ძალღუპრებმა მაგას მთავრთითი?

დ. უ. ლ. ო. რა?

ლი. ო. ე. სამი დიდი მტვეანია აურჩიეთ, მარცალი არ დატოვოს, ისე გამოეყვოს მტვერებით.

დ. უ. ლ. ო. ძალღუპრებნს უყურებს.

ლი. ო. ე. (ხმადალა, დღურს). ურინმანინი არ გააწილო, თხოვნა შეურარულთ. (უფრო ხმადალა). სამი მტვეანი ძალღუპრებნს გულითვის ურინმანინის ქუდს ხომ არ დაკარგავ?

დ. უ. ლ. ო. ძალღუპრებნს ჰამს.

ლი. ო. ე. (სულს). უცხო სტუმარმა, ნენომ ოქროცოცხას ყვავილეს სურგში ჩააბაროს.

ს. უ. ლ. ო. ოქროცოცხას ყვავილი ზურგში ჩამაყაროს?

ლი. ო. ე. ოქროცოცხაო ყვავილიც მაგისთვის მიქუებია, მაგაზე ალბათაო.

ლი. ო. ე. (ხმადალა). ურინმანინის თქვი ხელს მიკრავს, ამისთვის იწვე უნა? სულე, ნუ ახანებ, ზურგა გვიტარებ ნენოს. (ზევსითან მამს). წელს ხომ მთავარი, რითი ვისამოვიყო უცხო სტუმარმა?

ზე. ე. ო. (ვახარებულა). მოდა, რითი ვისამოვნო?

ლი. ო. ე. უცხო სტუმარმა, ზეგომ მგლის ქურქი მოირგოსო!

ზე. ე. ო. მე და მგლის ქურქი?

ლი. ო. ე. (ღიმილით). ვნაბით ერთი, როგორ მოუხდებო? მგლის ქურქის პატაროს მგლის მუხლი ექნებოდა, მგლის მუხლი ხომ შენცა გვირდება, ზეგომ?

ზე. ე. ო. სად მგელი და სად ვეზირი?

ლი. ო. ე. (ხმადალა). სახელი აქვს მგლის ვატიხილი, თორემ მგლის ქურქი რითია დასაწერი (უფრო ხმადალა). აღარ ვინდა ურინმანინის ქუდი თავი დაიშვეწო?

ზე. ე. ო. ხომ ზედ შემომტამანა მგლის ტყავი? ეგებ, სულაც ვეღარ ვავიხლო?

ლი. ო. ე. (ღიმილით). მერე რა, ურინმანინის ქუდა მგლის ქურქს უფრო მოუხდება.

ზე. ე. ო. (ამაღს). მომართვი მგლის ქურქი!

ზე. ე. ო. ზეგომ ქურქის ქურქს იხდის და მგლის ქურქს იცემა.

ნ. ო. ე. ვეზირე ამისთანა უნდა, მგლის ქურქი არ იუადრისია?

ღ. ო. ო. ე. (ღიმილით). ისევ ის ზეგომ ხარ, რაც იკავა!

ლი. ო. ე. დამშვენდა კიდევ, მგელთა ხარ და ვეზირიცი!

ზე. ე. ო. მგლის კუდი მიხდებოდა?

ლი. ო. ე. მე რომ მითვის კაცმა, მგლობა უფრო ვიხდებ, ვიდრე ვეზირობა ვიხდებოდა!

ზე. ე. ო. იყინის, არ იფერებს, რომ ლილეის სიტყვები სწეყინს.

გ. ო. რ. ა. (შეწუხებულა). იმდენ იზამს ლილეი, ხელაც გააკეთებს უფროებს და მაშინ შვილობით გახადებო? (ლილეისთან მიდის).

ლი. ო. ე. ვიდრე გაიგებენ, ურინმანინის ქუდები თუ არა, გადრებივ არა ზურავთ, ამ ხანგანი ღვინით უნდა გამოართო ვეზირები.

ლი. ო. ე. მეც ვერე მგონია, დახანება აღარ ივარგებს.

ლი. ო. ე. ლილეი ვეზირებთან მიდის.

დ. უ. ლ. ო. ერთი ხონა ძალღუპრებმა ხომ შევკამე, სად ურინმანინის ქუდი?

ლი. ო. ე. (ხმადალა). სად არის და თავზე გხურავს.

დ. უ. ლ. ო. (გაოცებულა და გახარებულა). როდის დამხურა?

ლი. ო. ე. ძალღუპრებნს შესანა მტვეანი გათავი თუ არა, ქუდი თავზე დაეკაშუდა.

დ. უ. ლ. ო. მაშ, მიხედება? (თავისკენ უნდა წაიღოს ხელი).

ლი. ო. ე. (ხმადალა). ფრახილად ფრახილად, ისეთი სიფრთხილად, ხელად იხირონება გაფრწულს კი ძალია აღარა აქვს.

დ. უ. ლ. ო. (მიწიწიბით). ხელს არ ვახდებ.

ლი. ო. ე. ქუდი უნდა დაელოცო, დღურს. ანთი დღე არც შეგანთებება და არც შენა. (ხელადიან ღვინოს უსხამს წაშრი). მიართვი, მიართვი, ურინმანინი ბედნიერი ვეზირი გერ არ დაბადებულა.

დ. უ. ლ. ო. კიდევაც ვერა?

ლი. ო. ე. მაშ, ერთი მიირთვი! (ისევ უსხამს ღვინოს).

დ. უ. ლ. ო. უარს არ გეტყვი! (სვამს).

ლი. ო. ე. ურჩობა სდღვარძლო ხომ არ არის, ორ ქაშუე გადგარობი (ცივის).

დ. უ. ლ. ო. ურჩობა რად იქნება, დამისხი, ლილეი! (ლილეი ისევ უსხამს ღვინოს.)

ლი. ო. ე. ზეგისთან და სულთან კინძო არ დახარა, ურინმანინი თავისი ქუდი მე მათქუაო.

დ. უ. ლ. ო. ბნას არ ამოვიღებ ვითომ არც კი ვიცი, თუ თავზე ურინმანინს ქუდი მხურავს, ამ სიკეთეს ვადაცხობ, ლილეი კარინას მტვერს მაინც ვაგაურობ კოლადა.

ლი. ო. ე. ამა, შენ იცი, დაიბრება არ დაიფიწო. შენს სიტყვას არ ვადავებო.

ს. უ. ლ. ო. მიდის ლილეისკენ.

ს. უ. ლ. ო. როგორ მიფუფუთებენ ოქროცოცხას ყვავილით, ხომ შევხარულე ურინმანინს სურფათ, ახლაც არ მეუთვინს ურინმანინის ქუდი?

ლი. ო. ე. (ხმადალა). გეუთვინს და გტურავს კიდევ!

ს. უ. ლ. ო. მხურავს? (თავისკენ მიავქს ხელი).

ლი. ო. ე. (ხელს უტერს სულს). ნელა, ნელა მსუბუქი ქუდი და არ გაფრთხილებ, ამ ქუდს დალიცა მოუხდებო, სულე!

ს. უ. ლ. ო. კიდევაც, დამისხი! (ლილეი ღვინოს უსხამს).

ლი. ო. ე. ნურც გამიჩინებო ამ ქუდის წამლები!

ს. უ. ლ. ო. რას ამბობ, ლილეი!

ლი. ო. ე. ერთი მიირთვი!

ს. უ. ლ. ო. უნდა ვავახანო, უნდა ვავახანო! (ხარხარებს).

ლი. ო. ე. (უსხამს). ვერე იყინ. ამაზე უარს როგორ გეტყვი!

ს. უ. ლ. ო. ახლა მაღლობ. როგორ ვადაცხობაო, ლილეი? ზღმარტლის მკრეფავს მაინც ვაგატან კოლადა!

ლი. ო. ე. ნეტა, მაღე გამოთვლენ ვე დღე!

ზე. ე. ო. ლილეისთან მიდის.

ზე. ე. ო. ვეზირმა მგლის ქურქში გახვევა ვიყადრე, ახლაც არ შეკუთვინს ურინმანინის ქუდი?

ლი. ო. ე. როგორ მიხარია, როგორ მიხარია!

ზე. ე. ო. რაა, ურინმანინის ქუდი მოუხრავს?

ლი. ო. ე. (ანურებს). ჩუხადა, ჩუხადა, დღურებმა და სულემ არ მოკინან ყური, უცხო სტუმარი ურინმანინი ყოფილაო.

ზე. ე. ო. მაშ, რაც სულემ იცოდა, არც დაღურებო? მარტო მე ვამხედე და ლილეულთა სახელმოლო? (ხარხარებს). ახლა სახადალე ჩემია, ჩემია, ჩემია!

ლი. ო. ე. შენია, შენია, მაშ, ვისა? როდენ ერთი წამი ღვინო მაინც მიირთვი!

ლი. ო. ე. ლილეი ღვინოს უსხამს.

ზე. ე. ო. რამს თუ არა, ჩაუხს დაღე. (ხარხარებს).

ლი. ო. ე. ამისთანა საღვარძლოთს კიდევაც კაზი არ ეკარდება (ცივის).

ზე. ე. ო. დამისხი, დამისხი, ლილეი! (ლილეი უსხამს). შენს ამაგს არ დაფიწეებ, ლილეი, ანანის მკრეფავს მაინც ვაგატან კოლადა!

ლი. ო. ე. ამა, შენ იცი, სიტყვა არ გატეხი!

ზე. ე. ო. ვეგომ ვადის, შემოდის გორაა.

გ. ო. რ. ა. რა ჰქენი, დააღლივენი ხელდა?

ლილი (ხელდას აბრკვევს). წვეთი აღარა დეხ, მალე ისეთი ძილი დაწვებათ, სიხარშიად ვერა ნახვენ, საით გაეკა-ნებ დასაბნენ. (იციის.)

ენო. ეგრე როგორ ასე?

ლილი. სული არ მოვაქმენინე!

ელილი მალე მოსწვდებათ კიწნი!

შემოდას ბეგლი.

ბეგლი. გორა, გახსოვს, ასეთი ნადიმი?

გორა. შენმა გახარებამ, კიდევ არ მახსოვს. ახლა მეც აღარ ავანჯარებ ფეხს შვეთისაყენ, რაკი ისევ თავთავით, ჩამიხა და მოლაღურით შემოსილხს გებდავ. გორა, გატყდი, გატყდი ხომ შენც ძველდურად გაილინებს გული, აღარა თქვა, დე-ვადელი.

ბეგლი. ვანა? არა, ვიზიარულეთ და რა ვიზიარულეთ?

ლილი. ჭერ სადა ხარ, ხელმწიფის შვილი, მზიარულება ახლა ნახე!

შემოდის სულე ბარბაცი.

სული. ნენო, ნენო, შენს სამქედლოში ჩამგალი აღარ გააკაპანი!

ენო (კოპებს ირცეს). ვითომ რა? ნამგალს რომ კვედავ, გული მიღლინებს.

სული. ახლა წაღღუნა მქირდება, ხალხს წაღღუნა უნდა ავაღღენი!

ბეგლი. წაღღუნაო? შე აღარ მკითხება?

სული. ჩემს სახლწიფოში ცველის წაღღუნა უნდა ევიროს ხელში ბეგლი. ახლა ერუს უხაროდეს!

სული. ხალხო, ზოგმა ხელგრი აოღეთ, ზოგმა წაღღუნა და რაკ განოღეთ, ის უკავით ამ ქვეყანას! (ხარხარებს.)

ბეგლი. ახლა ბრძანს უხაროდეს!

სული. აკავეთ, გაკავეთ, ასკურით, დასკურით, როგორც მოკენე-ბებამ, ისე მოიხმარეთ! (ხარხარებს.)

ბეგლი. ბეგლი, მკადარი იღო მკაწნი, ის ვირჩენია!

სული. ზოგმა ხელგრი, ზოგმა წაღღუნა... ზოგმა წაღღუნა, ზოგ-მა ხელგრი...

გორა. ჩვენს ხალხს არც ხელგრი სჭერა, არც წაღღუნა!

ენო. ნამგალი ხელიდან გაავლებინო, სადაურა?

სული. ზოგმა ხელგრი, ზოგმა წაღღუნა, ზოგმა წაღღუნა... სულე დაიკვება და დაიჭირება. შემოდის დღღღერი.

დღღღერი. მამაპაპათა კანონებს ნახშირ გადაუხსნი! (ქედ-წიგნს ფურცლავს.)

ელილი. ვითომ რას ერჩილი?

დღღღერი (ბარბაციებს). ახლა ძალღუერძენაც უყრძენის! (ხარ-ხარებს.)

ენო. ვი!

დღღღერი. მგლის ქურჭი უცხო ნადირის ქურჭია! (ხარხარებს.)

ელილი. ნეტავი!

დღღღერი. ოქროსოცად ოქროს ვეჯავდს ისხანს! (ხარხარებს.)

გორა ამის მერე ჩვენ ხალხი ვქვია?

ბეგლი. ცხენი არიან ჩემი ვეზარები?

გორა. ცხენი არიან, ცხენი, ზღმუღუნის შვილი!

დღღღერი. ძალღუერძენაც... ძალღუერძენაც უყრძენის... (ხარხარებს.)

სულე ბარბაციებს, ეცემა და იძინებს, შემოდის ზეგზი.

ზეგზი (ბარბაციებს). მგლის ქურჭი კარგია! (ქუღს ათამაშებს ხელში.)

ბეგლი. მგლის ქურჭი ხომ ნადიმზე სახუაროდ მოგარგეთ?

ზეგზი. უჩინჩაინის ქუდიც კარგია. (ხელი უნდა წაღოს ქუდი-საყენ, მაგრამ აგონდება ლილის გაფრთხილება, კუღს ათამაშავს.)

ბეგლი. არ მიწა სასახლეში კუღგამომსული ვეზირი მკადავს, ზეგზი. ერთი მოხარია, ვის არა აქვს ახლა კუდი გაფრთხილება? (ხარხარებს.) ვის არა აქვს? (ხარხარებს.) მოუთათუნე ქუდი და საქმე გაკეთებულა! (ხარხარებს.) მოუთათუნე კუდი და საქმე გაკეთებულა... ზეგზი ეცემა და იძინებს.

ენო. გორა, გორა, ვეზირებს დაძინებათ!

ლილი ვეზირებსეც მიდის.

ლილი. ახლავე ვეზირებს დაუფული და მოვძენი გასაღებს.

გორა. ფრაზილად, ლილი, ფრაზილად, ვეზირებმა ფრაზული ძილი იციან.

ელილი. როგორც უცებ მოვიდით ბანგი, ისევე უცებ გამოფხიზ-ლდებიან.

ენო. ჩქარა, ლილი, ჩქარა!

ლილი. ავჭარილი და დავხანდიო, ჩვენ არ მოვკვიდებს, ნენო! (გასაღებს ახვეწებს გორას). ახვეწ ხელში გასაღები!

გორა. გადავჩიო, ზარები ისევ ჩენია! ლილი, ბებერი სამრე-კლო დილი ხანა გელოდება. რა ვინატრო, ლილი, ვეზი-რების იონებით მოფენილ გზაზე ისე ილოლად გაიარე, ვითომ ბაღალზე გადავდილია.

ელილი. ვითომ ზღმუღუნე გაგიტოპია.

ენო (ასეთი სახლწიფობა მოუტანის ამ გზას, ვითომ დილაღარა ჩიბის გაღობა გაგზარბია)

ბეგლი. ვითომ ჩენი მიწარი-ველებისთვის საადრო დრუბელი ქარს კ არა, შენ გადავჩიო!

ლილი მიდის, წამოცეცელებთან ვეზირები.

ზეგზი. (ხელს იტაცებს გულზე). ვინ შემპარა გასაღები?

სული (თავზე ხელს იტაცებს). უჩინჩაინის ქუდი ვინ ამაცადა?

დღღღერი (თავზე ხელს იტაცებს). აჯარ მე მხერავს!

დღღღერი ხელში ღურჭი ეკლის ტოტი უჭირავს.

დღღღერი. ეკალი, ეკალი, სადა ხარ? ახლავე ჩარი შეყარე და გზა გადაუღობე ლილის!

ისმის საუბარის მსაზე ეკლებს ჭარის საბრძოლო მარში, ეკლები უახლოვდება ლილის.

ლილი. (ხელს იჩრდილებს). რა ამაზია, ჩარი საიდან მიახლოვ-დება?

დღღღერი. ეკალი შუბი მოიმაჩრკე და უხმე შენს ეკალ-ჭარისკა-ცებს! (ვეზირებს.) ლილი გაოცდება, ჩარი გამიგია, ეკლის ჩარი კი არ გამოვიო. (იციის.)

უფრო ახლოს ისმის საბრძოლო მარში.

ლილი. ჩარსა გაუხარდება, უჩიარ, ლილი, სამრეკლოზეც შენ გინდა ახიდე და ზარებიც შენ გინდა ფარკო.

ეკლებს ჩარი სულ ახლოს მიდის ლილისთან. თქვენს მოს-ველებს ჭეხი კარგე საღამ-ქალაქი, გამარჯვებითა გვივითა ველებმა! ოლონდ ცოცა უყან დაიხით, ცოცა უყან დაიხით!

უხეხებს დაწიეთ, შუბები დახლა დაწიეთ! შე ხომ თქვენა შუბის აჩუფეთ დაშუბებია? მტერი და მპოყარე ვერ უნდა გარჩიოთ? თუ ჩემი სიხილდე გინდათ ერთი შუბის დაკვამ მპოყარე, მთელი ჩარი ჩას დაშადქიეთ! ცოცა უყან დაიხით.

ცოცა უყან დაიხით, გზა მომუდო, კარგ უყან მიმეჩა-რება. (ხამადალ.) სამრეკლოზე უნდა ავიდე და ზარები დაე-ჩიო. ზარების გუფური თქვენე გამოგაფხიზლებთ... ჩვენს სამყვირის ზღმუღუნე შემოვლებით, გეშუბებად დადუღებთ და მტერს უყან გააბრუნებთ. ასეთი ძალა აქვთ ჩვენს ზარებს.

ჩენი ზარები კითხი გზაზე აუენებენ უყლებს. პო, პო, თქვენც, ეკლებო, კეთალი ეკლებად გადაიკვივით და აღარა-ვინ მოეგრიდებათ. არავინ იტყვის, მოშორდით აქუარობას, ეკლებია.

ეკლები იციინან.

სული მოსწვებათ გაიჩინდებათ, არ ვინარაით?

ეკლები ირბევიან და იციინან.

ამა, უსამეხად ცაც კი ვარა!

ეკლები იციინან, გზაზე იწყებენ და გზას აძლევენ ლილის.

ბეგლი. გორა, რა ქნა ლილიმ, ეკლებს ჭარს უყან დაბე-ვისა! (იციის.)



გორია აბა, ლილიის მუხის ვეფრით გაიზარდა, მუხვა, ნეტა როგორ უძლებ ქარიშხალსო? უყვრად ლილიის. მუხა ვარ, უნდა გადართო. ეს თუ მოკარგა ლილიის.

ნენო. ეკლები ვაყინა, ელოლ ეკლებს სიცილი გაგვიგონა? ელოლი. არა, სად გაგიგონებდი!

გორია. მაშა, მაშა, სიცილს რომ კაცი დაიწყებს, ტყუალია, ის ხანჭვლტად არავის წყატანება.

ნენო. ეკლები და საქმე? ეკლებსა საქმე გუიანია. ეკლის ბუნჯეს სადღე დავინახე, ძირანად მინდა მოვიჩინო.

ბეგილი. აბა, ახლა რაღას მოიხიბი სამკვიდრის გუშაგებად დაყუნა.

სულე. თუ ეკლებს ქარს გადურთავი, ქინქვლებს გუნდს ვეღარ გადურთავი, ლილი! ახლავე აქარასხის მოგაშორებ და ქინქვლების გუნდში ჩაგადებში (ლიცინს.) შვრავ, შვრავი! (ხელში შვრის მწვანე კონა უტვიპავს.) შვრის მარცვლებო, ქინქვლებს გადიქეთო, ლილიის დაუხვდით წინ და იქაურთა ჩამაბანდელი! შვრის მარცვლებო, ფრთები შეიხბო. შვრის მარცვლებო!

ლილიე. ქინქვლებო, რა ლამაზები უოფილხართ! საიდან მოფრინდით, ან საით მიფრინათ? ქინქვლებო, თავზე ნუ მებვებით, თავზე ნუ მებვებით, თქვე გასახარებლო, თავზე ნუ მებვებით, თორემ გზას ვეღარ ვხედავ, აღარც სამრეკლო ჩანს, ქინქვლებო, ცოტა ხნით ციციანთელების კაებში გადავივით და გამინათო, არ გარჩენიათ, ყველა გზაბანდელს გზა აოგინათო! ქინქვლებს ქინქვლების კაებში სცვიეთ და ციციანთელების კაებში ავიეთ. ისმის სციცავთ მულოლია. ქინქვლები ტრიალებენ, ლილიე ქინქვლებთან ერთად ტრიალებს.

ნენო. ეგ რამ მოაკონა, ციციანთელების კაებში გადავივით და გამინათო?

ბეგილი. ქინქვლებსაც მოეწონათ, ჭერ სხვა კაებში არა გცვია, ერთი ვნათო, როგორ მოგიხებება?

ელილი. ციციანთელები ლამაზები არიან!

ბეგილი. ქინქვლებიც, ოღონდ, იმათაც მოუნდათ სხვა კაებში მომარაგვა. (აეცინის.)

გორია. მომარაგა და საქმეც გააკეთებინა, ხერხიც მავას მქვია!

ნენო. ნეტა, კიდევ რაშეს უფირებენ ვერხრები?

ელილი. ვეღარ გაუძლებს ლილიე.

ბეგილი. აბუბო, ძლივსა დავს თუხზე. გორია, უნდა ჩავერიოთ! ზეუბი დანახავს ლილიე.

ზეუზი. მოკვლები და სამრეკლოსთან არ მივიშვებ. არ დაგარეკვინებ, არ დაგარეკვინებ, არ დაგარეკვინებ ზარებს! (ხელში ლილი ისიფერი შროშანა უტვირავს.) აჰა, მიყურე, ლილი, ისეთ ჰაობთან დაგვანას ფეხს დაადგან თუ არა, მაშინვე ჩაიფრებ. (ზეუზი გახურებული ხარკარებს.) შროშანებო, შროშანებო, ჰაობს გადაეფრინეთ და ჰაობში შეიტყუეთ ლილიე.

შროშანები დამითული სასახლის იატაკი ქვევიდან ნათდება და ჰაობს გადაქცევა, ლილი ჰაობთან დგას.

ლილიე. თქვენი ცქერით კაცი ვერ გძღვება, რა ლამაზები ხართ, შროშანებო! (ჭერებს შროშანებს.) ყველას აშოგარავთ ჩემს გელისბირზე ამოკარავთ, თავს მოვიჩინებ, ამ შროშანებმა ისე დაგმარებს ჰაობში, გვგონება, მწვანე მიწლიაო, სულ ოდნავ დავაღვამო ფეხს, სულ ოდნავ, ნუ გეშინიათ, არ დაგმომკნით კაებებს, ვაიმე, ვაიმე, ვაიმე, ვიბრებო, შროშანებო, ვიბრებო, ვეღარც თორღ დრუბლას დავინახავ, ვეღარც სამრეკლოც ავად, მაშ, ვინ ავა სამრეკლოზე, ვინ დარეკავს ზარებს? შროშანებო, ზარების გუფრე ისეთ ძალას მოგვცით, ისე გაგმომკნებო ფოიოლს, ყველა გაკორევეული ოილადა გადავადის ჰაობზე. გეხვეწებით, მიშველეთ, შროშანებო, მიშველეთ, მიშველეთ, გამოეყვანო ჰაობიდან. ვაიმე, ვაიმე, ვაიმე!

ლილიის შროშანები ეშველებიან და ამოწყაიე ჰაობიდან ლილიე. ლილიე სამრეკლოს კართან დგას. იქვე არიან ბეგილი, გორია, ნენო, ელოლი, ლილიე სამრეკლოს კარზე უყრის ფეხს გასაღების მოსარეგებად.

ლილიე. ძალიან პატარა უყრი გაქვს, ძალიან პატარა! გორია. ამიტომ არ ერგება სხვა გასაღები, აბა, შენ იცი, ლილიე!

შე გასახარებდი! სამრეკლოს კარი იღება, ლილიე სამრეკლოს კარს ეფარება, პაუზა.

ელილიე. ფეხს ხმა მიწყუდა, გორია. ბეგილი. თითქოს, პეკელამ ფრთა შემოპარა ევაიოს და ფრცხელი დაეცა ხალხზე, ისე შემოგანს.

გორია (ყურს უდევს). ძელზე გადის ლილიე.

ნენო. ძალიან ფრთხილად, ძალიან ფრთხილად გადის ძელზე ლილიე.

ელილიე. ახლა ჩამიჩუმე აღარ ისმის.

გორია. რა ციცილი დავიდე, სამრეკლოდან რომ გადმოვარდეს ლილიე, ტიხმწყველს ჩამოვარ დავენიათ? ილიეს ისმის საგალობელი და ზარების ხმა, ყველანი სანთლებს ანთებენ.

ბეგილი. ჩემო ზარებო, იხმარეთ ძალა, ძალა ჩემი ხალხის საყოთოლად მოსაქცევად!

გორია. არი!

გორია. უდრეკ იავ, სამკვიდროვ ჩემო!

ნენო. უხებრე იავ, სამკვიდროვ ჩემო!

ელილიე. უხებრებულ იავ, სამკვიდროვ ჩემო!

გორია. ამი!

ლილიე შემოიღის, ბეგილი მიდის მისკენ.

ბეგილი. ამ წმინდა სათნოლან შევფიცო, მემად ერთგულნი ვიყო ხალხს.

ბეგილი და ლილიე სანთლებს ანთებენ და ლოცულობენ. უღრეო ხმადაბლა ისმის სავალბოტე.

ელილიე. შხააბილს შევრგებია ჩემი სურვილი და დღეული წამლი, ვინც დაგვინათავს არაჩემი მინდროს.

გორია. ნურც ვაუღლია ჩემს სამკვიდროში კაცს, ვინც უყრძნის მაგვირად ძაღლურქმენათი ააგებს კალათას მოსატყუებლად

ნენო. ძაღლნიორათო.

ლილიე. ძაღლმარწყვათი.

ელილიე. ძაღლმეყავათო.

ძალიან ხმადაბლა ისმის სავალბოტე. გორია, ნენო და ელოლი გაღიან.

ბეგილი. რაც ვინდა მოხოვე, ლილიე!

ლილიე. მიწლით უყაროები დამოკრიფექ!

ბეგილი. ყაუაროები? რა დროს ყაუაროებია, ვადაუნებულთა მიმდგრები!

ლილიე. ზარების ხმაზე მინდვრებამაც გაიკვირეს. ყაუარო აყავდა!

ბეგილი. ყაუარო აყავდა? ბეგილი გადის, შემოფრინდებიან იხვები და გარშემო ეხვევიან ლილიეს.

ლილიე. იხვებო, ჩვენი ტბიდან ვამოცრდით ასეთი ლამაზები, სკითხო გული სად აიხვათ?

1 იხვი. ლილიე, სასხვე მოგაწონინ?

ლილიე (პაუზა). ხელმწიფის შილი უფრო მომეწონა!

2 იხვი. კიდევაც მოსაწონია!

ლილიე (პაუზა). დედილა როგორ არის?

3 იხვი. თვალები დაწყდა გზისკენ ცქერით!

ლილიე. ჩემს დებს ხომ არ მოვენატრე?

4 იხვი. მომენტარ და ეგრე!

ლილიე. მამოლხს ხომ არ დავკლდე?

5 იხვი. კიდევაც დააკლდე, ფეხში ეკალი შეერეკო და კუნძების მოტანა უქირს.

ლილიე. ტყუი? ტყუი რა ამბაია?

6 იხვი. ჩიტებმა უტყვიეთ აიკლეს იქაურობა, ბებერი მუხა ისე შეიფიოლა, ეღარ იცნო.

ლილიე. შეიფიოლა? რაო?

6 იხვი. გული ისეე მიხარის და ავშქანდიო.

ლილი ე. განა? (ისკისებს.)

გედების ფრავების ფოთარი ისმის, ლილე და იხვები ყურა უშვებენ.

1 იხვი. გედები მოფრინდნენ.

ლილე ე. (გოცებულს). გედები?

2 იხვი. ხელმწიფის ქალი მოიყვანეს სასახლეში.

ძალიან ნახი მანე ისმის ორძალზე.

2 იხვი. სასახლეს მოვატანეთ და ისინი გამოჩნდნენ სერს იქით.

ლილე ე. (პაუზა). ღამაზა ხელმწიფის ქალი?

1 იხვი. აა, ის არის ღამაზა!

2 იხვი. ხელმწიფის ქალი უღამაზო ვის უნახავს!

3 იხვი. ხელმწიფის ქალიც დაეანახე და იმისი დილისაქ!

ლილე ე. დილისა? (დაღონებული) მამ, მე აქ საქმე აღარა მაქვს, გაფრინდეთ, იხვები!

ლილე ოქროს სამკაულს იხსნის შუბლდან.

4 იხვი. მაგას რად იხსნი, ლილე?

ლილე ე. ტუფი რაღად მინდა, დღესსაწულზე ყველანი მოირთვნენ და მეც არ დამტოვებს უსაქაულოდ.

5 იხვი. ხტარის საჩუქარია?

ლილე ე. მე ურჩის მტევნებით დავეშვენი მხარი, იმან ეს ოქროს ულარაკი შემომპარა შუბლზე.

6 იხვი. ე კი ვერა. შემოგარა, მაგრამ ხოხოი ხოხოს ძეგს, ბედურა — ბედურა.

ლილე ე. მაშლოს კეალი შერუბომა ფეხში, კუნძებს ვინ მიუზღვას დედისას, გაფრინდეთ, იხვები!

5 იხვი. ტუც მოწყუნელია უშენოდ.

ლილე ე. ამწვენებლ ბებერ მუხას მივხალბეძები!

4 იხვი. თითქოს არა წვიმს, მამ, სიადამ დამეცა წვიმის წვეთი?

5 იხვი. ხტარის, ლილე?

ლილე ე. რუდარ ვახანებში!

ისევე იხვებმა სანთლები, ისმის სავალბებელი და ზარები.

ლილე ე. ცის ნათელი, კრძალულ ჭმენ ჩვენი მიწაწაილი უკვე ლევე ავიხანან.

2 იხვი. უაქ!

ლილე ე. კრძალულ ჭმენ ჩვენი მამა-პაპათა კეთილი წარსული!

1 იხვი. ვაჯი!

ლილე ე. კრძალულ ჭმენ წინაპრთა საფლავები.

3 იხვი. ევლი უვაილოვანი!

ლილე ე. კრძალულ ჭმენ, რაც იზრდება და რაც უნდა გაიზარდოს. კრძალულ ჭმენ..

2 იხვი. მწვანე მიწიორი!

ლილე ე. კრძალულ ჭმენ ჩვენი ზარები, კრძალულ ჭმენ, კრძალულ ჭმენ, კრძალულ ჭმენ..

იხვები და ლილე მიფრინავენ, სავალბებელი ჩნდება, ისმის ორძალი, შემოდინან: გორია, ნენო, ელოლი, ვეზირები და ბეგალი.

ბეგალი ე. (ყაყაოები უქირავს). სად არის ლილე?

დუღუ რი. იხვებს გაკუვა შინასიკენ.

ბეგალი ე. ახლავე უკან მოაზრეთ იხვები!

წეფე. აღარა ჩინან, ღრუბლებში შეცურდნენ.

ბეგალი ე. ვაჟანბეთ ღრუბლებში!

სულე. ჩვენ ვერ გავფანტავთ, ქარმა უნდა გადაუაროს.

ბეგალი ე. ქარს უხმეთ!

ორძალის ხმა მღეროდება.

გორია. გედებმა ხელმწიფის ქალი მოაფრინეს სასახლეში.

ბეგალი ე. (ყაყაოფილო და გოცებულს). ხელმწიფის ქალი?

გედები იგივე იხვები არიან. ოღონდ მათ სმისში ერთი ფერადი იცვლება, ხელმწიფის ქალი იგივე ლილეა, ოღონდ ხელმწიფეთურ ტანისამოსი აცვია.

ხელმწიფის ქალი. ასე შორს არ მიფრინია, უპ, რა ხმელად ვაქვთ გედის ფრიაზე, მუხლები დამიბუდა. ბეგალ, ფერხული გავა ხუროთ!

ყველანი ფერხულში ტრიალებენ, ბეგალს ყაყაობენ ხელნაწილი უცვია, პარკეტზე ანთებული ყაყაოები გელ-ნელა ქრება, ერთდგობი ყაყაოი რჩება, ეს ყაყაოა ლილეის სიმბოლო.

დსასრულს



5. დევგუბსკი.
„კოლა ბრუნინი“
დეკორაციის ესკიზი

● სპარტამელოს სსრ მხატვართა კავშირმა, ხელმძღვანელების მუხრეზა და კინემატოგრაფისტთა კავშირმა ხელმძღვანელების მუხრეზის საგამოფენო დარბაზში მოაწყო თეატრისა და კინოს მხატვრის ნიკოლოზ დევგუბსკის ნაწარმოებთა ვრცელი ექსპოზიცია. გარდა დრამატული თეატრების სექციებისა და კინოფილმებისთვის შექმნილი ესკიზებისა, გამოფენაში წარმოდგენილი იყო მხატვრის დაზგური ფერწერული ტილოებიც. ფართო დიაპაზონის ამ საინტერესო შემოქმედის ნამუშევრები ხასიათდება მხატვრული ენისა და სტილისტიკის მრავალფეროვნებით, რაც გაიზარდა ბულითა არა მხოლოდ ცალკეული კონკრეტული ამოცანის ხასიათით, არამედ თვით მხატვრულ ჩანაფიქრთა თავისებურებებითაც. ასე, მაგალითად, სულ სხვადასხვა სახვითი ნაწარმი იყო განხორციელებული პორტრეტული ნამუშევრები, ნატურმორტები, მხატვრულ-პოეტური აზრის მხრივ ორიგინალურად ჩა-

ფიქრებული სურათები. ცხადია, მკურნალობისთვის ისინი მეტ-ნაკლებად შომაშედავი აღმჩინდებოდა, მაგრამ მაშალი პროფესიონალიზმი, შემოქმედის გულწრფელობა, შთაგონება და დახვეწილი ოსტატობა დევგუბსკის სრულ ნამუშევარს გამოარჩევდა.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მეტყველი, ხასიათად დასრულებული ესკიზები კინოფილმებისა და არსებული დრამატული თეატრების სექციებისთვის, აგრეთვე დანობისში, რუსთაველის თეატრის სცენაზე განხორციელებული სექცილის „ჩალის ქუდის“ (1967) დეკორაციების ესკიზები.

● ასი წელი შესრულდა სახელმწიფო ქართველი რეჟისორის, ქართველი კინოს პიონერის ალექსანდრე წულუნავას დაბადებიდან. ამ ღირსსახლოვარი თარიღის აღსანიშნავად ღონისძიება შორის იყო ალექსანდრე წულუნავას სხვისი საღამო, რომელიც ამას წინათ მოეწყო თბილისის კინოს სახლში.

საღამოს შესავალი სიტყვით გახსნა კინომოდენე დილეიძე. მოგონებებით გამოვიდნენ რეჟისორებიც: ტაბლაშვილი, ს. დილეიძე, მესტიისკოდენე ა. წულუკიძე. ა. წულუნავას მოღვაწეობაზე ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი, დამწერე საზოგადოებას მოუთხოვა ზ. ანჭავაძემ.

საღამოს დასასრულს ნაჩვენები იყო ა. წულუნავას ფილმი „ჩაწევი გურიაში“.

5. დევგუბსკი.
ნატურალის პორტრეტი.





ძ რ ო შ ნ ი კ ა

● „მხატვრის სახლი“ გამართული გამოფენა“ „ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები მხატვართა შემოქმედებაში“ საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების VI ყრილობის მიმდევრა. იგი მოაწყო საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარმა სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველომ. საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირმა, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმმა და საქართველოს სახელმწიფო სურათების გალერეამ.

საქართველოში იშვიათად თუ მოიხილება მხატვარი, ვისაც შეაიკონებოთ არ გადაცემანოს ტილოზე ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები, ზოგმა კი ნაწარმოებთა მთელი ცილი უძღვნა ან მათს.

გამოფენა დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. გახულ საუკუნეში ზეითი შესრულებული არქიტექტურული პეიზაჟები ხასიათდება დეტალიზაციით, სიზუსტისადაც სწრაფობა და, ამდენად, ისტორიულ-დოკუმენტური ღირებულებაც გააჩნიათ (ა. ბიბერისი, ნ. ჩერნცოვისი, თ. აფანასი-ვიცისე ტილოები). დიდი სიყვარულითა და აკადემიური გულმოდგინებით არის შესრულებული, უკვე XX საუკუნის პირველ ნახევარში, არქიტექტურებისა, ცოლოზუების („სამაისისი“), ნ. სევერიისი („პოლიანისი მურჩანის თეატრი“) და მ. კალაშნიკოვის („იუფორთა“) აკარებები, რომლებშიც მთელი უურადლება თვით ძეგლზეა გამახვილებული და პეიზაჟური ვარგოვკა რამდენიმე უფულებეცლო ფილია. მ. პირნიცისი ვირტუოზული ტექნიკური სრულყოფილებით გადმოცემს საშვენელო მასალის ფაქტურას („ბოლონისის სიონი“, „წურღულაშენი“, „ბეითი“ და სხვ.). თავისუფალი, ლაღი მონაშებით კმის მრავალრიცხოვან სურათებს ვ. ჯავარი-

ძე, დიდ უურადლებას უთმობს ძეგლისა და ბუნების პარმონიული ერთიანობის, განწყობილების, მდგომარეობის გადმოცემას („ილედინი“, „გრემი“, „იაავერდი“ და სხვ.).

მრავალი მხატვრის შთავრებაზე იქცა თბობის (დ. კახაბაძე, ი. შერტრინცი, მ. თოიძე, ა. იბრევიკი და სხვ.), სვანეთი (ე. ლანსხერი, დ. კახაბაძე, ვ. ბუღეციაია, ბ. ბერტინიშვილი, და სხვ.), შიტილი, შიომღვიმე და ა. შ. მკავისი თემებისა და მოტივების მხატვრული გადაწყვეტის წარმოსახვამა მკაფიოდ ნაშრომანგს თითოეული შემოქმედის ინდივიდუალითადაც. ასე მაგალითად, სრულიად განსვავებულად წარმოსახეს „შომღვიმე“, ნ. იანქვილიძე, ა. იბრევიკი, ნ. წიტაიაშვილი. თუ ე. ლანსხერის „მეტია“ (ტემპერა) თბილი კოლორითი და ფერწერულიებით გამოირჩევა, ვ. ბუღეციას „სვანეთი“, (შერეული ტექნიკა) გრაფიკულად გამომსახველი ექსპრესიულითადაც ხასიათდება.

გულდასაწყვეტია, რომ გამოფენა, რომელიც ერთ-ერთი საინტერესო მოვლენად იქცა დედაქალაქის ცხოვრებაში, შეტად მოკლ ხანს იყო ექსპონირებული.

ი. მამაძე.

● პრკომში ჩატრდა გრაფიკის VIII საერთაშორისო ბიენალე. გამოჩენილი შემოქმედთა მონაწილეობამ განაპირობა ბიენალეს მაღალი დონე. შესარჩევად გამოგზავნილი იყო 48 ქვეყნის 1.850 მხატვრის 3.800 ნამუშევარი, მათ შორის ყველაზე მეტი ვრავიერია იყო იაპონიიდან, აშშ-დან, გფრ-დან და პოლონეთიდან. ექსპოზიკაში შევიდა 88 ქვეყნის 372 მხატვრის 1.100 ნამუშევარი.

პოლონურმა თურნალმა „პროკომბა“ თავისი ფურცლები სხვა ნამუშევრებთან ერთად დაუთმო გვიც კალმხებლიდის ნაშრომს „სალამოს სკლა“ (აკვივინტა). წიგნის საგამომცემლო ხელოვნებას მიეძღვნა გა-

მოყენებით გრაფიკის IX საერთაშორისო ბიენალე „ბრონი-80“. ბიენალე სამ თემატურ ქვეშე შეიცავდა ექსპონატების პირველი კატეგორია მოიცავდა წიგნს და ილუსტრაციას, მეორე — უურნალებს და გავრტებს, მესამე უურადლებას ამახვილებდა შრიფტის პრბოლემაზე.

გამოფენის მონაწილეთა შორის განაწილდა 40 კოლო. მთავარი პრემია ბიენალე ბრატისლავად ულა-დომერ გაუფინის ივილიუსის „მეტამორფოზების“ ილუსტრაციებისთვის, პირველი თემატურ ქვეშე უყვალე-ზე მეტი პრემია ეტრგოი იაპონიელ და საბჭოთა კავშირის წარმომადგენლებს — პირველებს წიგნებისა და უურნალებსათვის, ჩვენი ქვეყნის მონაწილეთა — იორგინელური ილუსტრაციებისთვის. იქარის მეფალი მოსიოვა იგან ისტარტემა, ბრინჯაო — თამაზ ვარკარაძემ ლექსებისათვის შექმნილი ილუსტრაციებისთვის (ტუში). მეორე ქვეშე გამოარკვევს ფრანგებმა და იაპონლებმა. მესამე ქვეშე პირველი ადგილზე გამოვიდა ბულგარეთი. იქარის მადლი სხვა ტილომ ვარკარაძის „სერდიად“ ურდებულნი ამალი ტიბის შრიფტისთვის.

პოლონური თურნალი ამ გამოფენაც გამოცხადურა. იგი წარსდ. „ფართოდ წარმოადგინეს წიგნის გრაფიკა საბჭოთა მხატვრებმა. განსაკუთრებულნი ფანტაზიით გამოირჩოდენ უკრაინელი ივან ისტარტისა და ქართველი თამაზ ვარკარაძის ნამუშევრები“. დარღობილებულ ნაწარმოებთა შორის თურნალი ბეჭდავს ქართველი მხატვრის ნამუშევართა არკოდლეკების. გდრ-ის გავითი „ვანენ პოსტი“ მოიხსენებს ქარ-

თვლი მხატვრის აკაი თევზაის ნამუშევარს „ახაზუ გარდები“. ერთობ გავითი წერის: იგი (ა. თევზაი) მიეყოფენება „ურთის ახალგაზრდათა“ ქვეშე. ასე ურდებენ ქართველი კრიტიკოსები მხატვრებს, რომლებიც დაბადდენ ომის დროის, დაამოკრეს თბილისის სამხატვრო აკადემიის გრაფიკის ულასი და გამოფენებზე მონაწილეობენ 70-იანი წლებიდან“.

ა. გერშმანელიტი.

● საბატიპელომ სსრ კულტურის სამინისტრომ და საქართველოს მხატვართა კავშირმა „მხატვრის სახლი“ მოაწყო თუშური ფარდავის გამოფენა, რომლის ორგანიზატორებმა — საქართველოს ხელოვნების დამახორებულმა მოღვაწემ დ. ციციშვილმა მხატვრებმა თ. ბირაშვილმა და ი. კომოროძემ მრავალ შესანიშნავ ნიმუშს მოუყარეს თავი ეტრო კოლექციებში თუ მუზეუმებში დაცული ექსპონატებიდან.

თუშ ქალთა ხელსაქმის როგორც აღრინდელი, ისე უახლესი ნიმუშები შეტყვეულებენ მათ ატორთა გახაკრატ ტექნიკურ და მხატვრულ ესტეტოზზე, უფაქიხეს გემოვნაზე ფერადი დანი წყობისა თუ ორინამენტული კომპოზიციების შექმნისის.

თუშური ფარდავის გამოფენამ დაშთადიერებულთა უდიდესი ინტერესი გამოიწვია.

თუშური ხალჩი.



ნოდარ კაკაბაძე

ბერტოლტ ბრეხტ ი ეგო გრუზინსკის თეატრალური ინტერპრეტატორი

История обоснования Брехта на грузинской сцене и различные, связанные с его драматургией и с методами его постановок касается данная статья. Автор приходит к выводу, что Брехт на грузинской сцене полностью оправдан, а постановка двух его пьес — «Трехгрошовой оперы» и «Кавказского мелового круга» принесли грузинскому театальному искусству большую популярность. (стр. 47).

Георгий Татишвили

НАРОДНЫЙ АРТИСТ

Публикуется творческий портрет народного артиста Грузинской ССР Вахтана Нишуа. (стр. 55)

Михаил Чириншвили

АЛЕКСАНДР ДАРАХВЕЛИДZE — 50

Автор рассказывает о деятельности заслуженного работника культуры Грузинской ССР, лауреата республиканского и всесоюзного фестивалей хореографа Александра Дарахвелидзе. (стр. 59).

Иосиф Омадзе

ХРИСТЕСИИ ЛЕБАНИДZE

Вместе с группой постановщиков фильма «Несколько интервью по личным вопросам» Государственная премия СССР присуждена народному художнику Грузинской ССР Христесии Лебанидзе.

Статья знакомит читателей с творческим путем художника в киноискусстве. (стр. 61).

Тамаз Чхенкели

ЕДИНАЯ ГРАФИЧЕСКАЯ СИСТЕМА АСОМТАВРУЛИ

В статье развиты и систематизированы положения, выдвинутые в ранее опубликованной работе «Геометрическая система Асомтаврული» («Сабчота хеловნება», № 8 1977 г.). Автор вскрывает графико-геометрические взаимосвязи между отдельными графемами и группами графем. За «истинную часть» принимается не наименьший графический элемент, а основной элемент, т. е. выделенная из общего контекста эстетически цельная часть графем. Варьированием этих элементов в квадрате и в четверти квадрата (в разных позициях) и подтверждается наличие единой системы Асомтаврული.

На основе анализа графической структуры греко-латинского алфавита показано, как выработал создатель Асомтаврული оригинальный метод конструирования эстетически однородных элементов древнегрузинского письма. (стр. 67).

АЛЕКСЕЙ БАЛАБУЕВ — 60

Статьи М. Кереселидзе (стр. 76) и Ц. Кухвиანიдзе (стр. 80) касаются персональной выставки произведений художника Алексея Балабуева в Государственном музее Грузии. Авторы анализируют творчество этого интересного акварелиста — тонкого пейзажиста, мастера книжной и журнальной графики. (стр. 76).

ქრანალი დაბეჭდილია მ. ბაბოვის, პ. შევჭენოსა და ი. კვაჭავაძის ფოტოებზე.

Этери Шавгулидзе

В НАЧАЛЕ ПУТИ

Статья знакомит читателей с интересным творчеством юного художника — студента второго курса Тбилисского художественного училища Давида Крацашвили, жизнь которого прервалась в семнадцатилетнем возрасте. (стр. 82).

ИОНА ВАКЕЛИ — 80

Известному грузинскому писателю и драматургу И. Вакели исполнилось 80 лет. Редакция журнала поздравляет писателя с юбилейной датой и желает ему долгих лет жизни, дальнейших творческих успехов. (стр. 86).

Питер Брук

ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО

Журнал продолжает публикацию книги известного английского режиссера «Пустое пространство» в переводе Зазы Чиладзе. (стр. 86).

Нана Дриашвили

ПОРТРЕТ САЛОМЕ ЧАВЧАВАДZE

Стилистический анализ портрета жены известного грузинского поэта Александра Чавчавадзе — Саломе, хранящегося в Грузинском государственном музее искусств, позволил автору предположить, что картина написана в 40-х годах минувшего столетия тбилиским художником Аконом Овнатяном. (стр. 97).

Кетеван Кучукашвили

ЛИЛЕН

Публикуется комедия-сказка известного детского драматурга К. Кучукашвили «Лилена». (стр. 99).

მატერული რედაქტორი პალმინი პალაშვილი.

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჩინიშვილის ქ. № 5
ტელ. 95-10-24, 95-13-24.

საქართველოს კ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1981

გალეცა წარმოებდა 28/11-81 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 21/IV-81 წ.,
საბეჭდი ქაღალდი 60x90/8.
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 7,5
სააღრიცხვო-საკაპომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთი № 633 ფე 00364 ტრავაი 6000.
ფასი 1 ზან.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის ტ. მ. მ. მ.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 95-98-99.

ფასი 1 855.

0533360 76177