

საბჭოთავო 7-8
საბჭოთავო 1939



ს ა რ მ ე ი ტ ა რ ი ბ რ უ ვ ე ნ ა ძ ვ ე ნ ი ს ა , შ ი ი რ ტ ლ ი ტ ი

ს ა ბ ფ თ თ ა ხ ე დ რ ვ ნ ე ბ ა

180
1939

ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ა ო ა ლ ი ბ ი რ ა ტ უ რ ი ს მ ც ო დ ნ ე ო ბ ი ს შ უ რ ნ ა ლ ი

ს ს ს რ ს ა ხ მ ო მ ა ბ ო ს თ ა ნ ა რ ხ ე ბ უ ლ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე -
ბ ი ს ნ ა მ მ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ყ ო ვ ე ლ თ ვ ი უ რ ი ო კ ო ბ ა ნ ო

3538



7-8
1939

ქართული
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა

ვ/შპ. რედაქტორი ბ. გოგუა
ვ/შპ. მდივანი ალ. სიგუა



თეატრალური სეზონის გახსნის წინ

გიგანტური ნაბიჯით მიემართება წინ კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის დიდი საქმე.

დიდი სტალინის ხელმძღვანელობით ყოველდღიურად იზრდება საბჭოეთის ეკონომიური და პოლიტიკური ძლიერება.

ეკონომიური აღმავლობისა და პოლიტიკური სიმტკიცის პირობებში იქმნება და ვაჟკაცდება დიდი საბჭოთა ხალხის შესატყვისი ხელოვნება.

საბჭოთა ხელოვნების აღმავლობის ნათელ ფონზე განსაკუთრებული სიცხადით ჩანს საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების მიღწევები; ლენინ-სტალინის პარტიის მზრუნველობით განუსაზღვრელად იზრდება საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარების შესაძლებლობანი. ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის მზის ქვეშ იფურჩქნება და ჰყვავის ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური თეატრალური ხელოვნება, რომელიც თავს დაჰნათის თანამედროვე მსოფლიოს თეატრალურ კულტურას.

მსოფლიოს მოწინავე თეატრალური მუშაკები საბჭოთა თეატრების შემოქმედებითს წინმსვლელობაში ხედავენ თეატრალური ხელოვნების გადარჩენისა და განვითარების საფუძველს, და ეს არც საკვირველია: იმპერიალისტური ბურჟუაზია დაადგა გველურების გზას და სიკვდილის წინ ყოველგვარ ღონისძიებას მიმართავს ჭეშმარიტი ხელოვნების წინააღმდეგ, რადგან ხელოვნებაში, რომელიც გარემოსა და ადამიანის სულის სარკეს წარმოადგენს, რავინდ მემარჯვენე და ფანტასტიკური არ უნდა იყოს იგი, მაინც ჩანს ცხოვრების სინამდვილისა და რეალური ადამიანის განცდათა ანარეკლი; ბურჟუაზიას, რომელიც თანდათან აჩაღებს მეორე იმპერიალისტურ ომს და ჯერ არნახულ ვერავობას ჩადის, ეშინია ყოველგვარი ადამიანურის, ეშინია სინამდვილის უბრალო ანარეკლისაც კი. განსაკუთრებით უფრთხის იგი სიმართლეს სცენიდან, რადგან თეატრალურ ხელოვნებას, რომელსაც შესწევს უნარი ადამიანის იდეები და განცდები ვარვარა მხედ აქციოს, შეუძლია თვით სინამდვილის უბრალო ჩვენებითაც ცხადპყოს ბურჟუაზიის სისხლიანი „მოღვაწეობა“.

ბურჟუაზიას კი როდი სურს საკუთარი საქმეების მზის სინათლეზე გამოტანა; მას აზინებს საკუთარი საქმიანობა და თავზარს სცემს მხეცური ექსპლოატაციით განაწამებ მშრომელთა მილიონების მზარდი უკმაყოფილება.

სწორედ ამიტომ, რომ „დასავლეთის თანამედროვე თეატრები უკვე დიდი ხანია იდეური და მხატვრული თვალსაზრისით მწვევე კრიზისის განიცდიან. ხელოვნების ძველი ფორმები დღემდე უცვლელნი დარჩნენ. დეკორატიულ ხელოვნებაში იყო ნოვატორობის მცირეოდენი ცდა, მაგრამ მან ვერავითარი წარმატება ვერ ჰპოვა“ (პ. ბარბიუსი).

სულ სხვაა საბჭოთა თეატრალური ხელოვნება. საბჭოთა თეატრი არა თუ გაურბის სინამდვილეს, არამედ მისწრაფის მისი რეალურად ასახვისაკენ. იგი არა თუ ერიდება ადამიანის გრძობის გამოაშკარაებას, არამედ ხსნის და ასხივოსნებს ადამიანის შინაგან ბუნებას, ხელშესახებს და თვალსაჩინოა ხდის იდეათა და ენებათა მისწრაფებებს; საბჭოთა თეატრი მისწრაფის თავისი

სცენიდან გვიჩვენოს ხალხთა ცხოვრება. მისი მიზანია მთელი სიცხადით ნათელ-
ჰყოს საბჭოთა სამშობლოს გმირი პატრიოტების, თავდადებული მესაზღვრე-
ბის, ამაყი მფრინავების, საბჭოთა ნიჭიერი ინტელიგენციის, სოციალისტური
ინდუსტრიისა და კოლმეურნეთა სტახანოველების საგმირო საქმენი და მათი
საკაცობრიო იდეალები.

საბჭოთა სცენა ემსახურება მოძმე ხალხთა წარსული ისტორიის გმირული
ფურცლების ამტკვევლების და კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისების საქმეს.

საბჭოთა თეატრი არ გაუტრბის სინამდვილეს, პირიქით, ეყრდნობა მას,
რადგან სინამდვილე და სიმართლე საბჭოთა ხალხისკენაა. საბჭოთა საზოგა-
დოებამ მემკვიდრეობად მიიღო წარსული დიდება. მასვე ეკუთვნის დღევან-
დლობის მშენებლობა და მომავლის აღფრთოვანება.

დღევანდლობის, ისტორიული წარსულისა და კლასიკური დრამატურგიის
შედევრების ჩვენებით, თანადროულობისათვის უპირატესობის მინიჭებით, სო-
ციალისტური რეალიზმის მეთოდის გამოყენებით მოწინავე საბჭოთა თეატრე-
ში მისიწრადიან საბჭოთა მაცურებელს უჩვენონ ხალხთა ცხოვრების მთლიანობა.

ცხოვრების მთლიანობის რეალური ჩვენებით საბჭოთა თეატრები არა
მარტო ესთეტიკურად ატკბობენ და ართობენ თავიანთ მაცურებელს, არამედ
წემოქმედებას ახდენენ და ბევრ რამეს სცვლიან მათში.

თეატრალური შემოქმედების ამ გზით მიემართება მოსკოვის გორკის სა-
ხელობის სამხატვრო თეატრი, ლენინგრადის სახ. აკადემიური თეატრი, ვახ-
ტანგოვის, რუსთაველის, მარჯანიშვილის, ფრანკოს, შევჩენკოს სახელობის და
სხვ. თეატრები.

ამ თეატრებს მარტო საბჭოთა მაცურებელი როდი იცნობს. ისინი ცნობი-
ლი არიან ჩვენი საზღვრების იქითაც. მაგრამ ის, რაც აოცებს ჩვენი თეატრე-
ბის საზღვარგარეთელ მეგობრებს, ვერ აკმაყოფილებს საბჭოთა მაცურებლის
გაზრდილ მოთხოვნილებებს. საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებას ჯერ კიდევ
ბევრი რამ სჭირდება იდეურისა და მხატვრულის მხრივ, რომ დადგეს დიდი
ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მოწოდების სიმძლავზე.

განსაკუთრებული მორალური და პოლიტიკური პასუხისმგებლობა ეკის-
რება დღეს, მეორე იმპერიალისტური ომის პირობებში, საბჭოთა თეატრებს.

ჩვენმა თეატრებმა განსაკუთრებული მხატვრული სრულყოფილებით უნ-
და გვიჩვენონ საბჭოთა პატრიოტიზმისა და სამშობლოს დაცვის იდეებით გამს-
ჭვალული დაღმები, კომუნისმის მშენებელთა თავდადებული ბრძოლების,
საბჭოთა ხალხის რეალური ცხოვრების ამსახველი საქმეტალები.

თეატრი უნდა გადაიტყოს საბჭოთა ხალხის იდეათა და საქმეთა ცოცხალ,
ხელშესახებად მტყვევლ სარკედ; ლენინ-სტალინის საკაცობრიო იდეალებისა-
თვის მებრძოლებისათვის მგზნებარე გრძნობების მომგვრელ დაუშრეტელ
წყაროდ.

როგორი მაჩვენებლებით ეგებება მომავალ, თეატრალურ სეზონს საქ.
მოწინავე თეატრები? რუსთაველის სახ. თეატრი დგამს თანამედროვე ყოფის
ამსახველ ოთხ პიესას: „ხალხთა გმირობა“—შ. დადიანისა, „ხვალ თუ ომი იქნე-
ბა“—ს. კლდიაშვილის, „დეპუტატი“—გ. მდიენისა, „გუშინდელი“—შ. და-
დიანისა. აგრეთვე თეატრი დგამს ისტორიული ხასიათის ორ პიესას: „გიორგი
საკაძე“—ს. შანშიაშვილისა და „ბოგდან ხმელნიცკი“—ა. კორნეიჩუკისა. აღ-
დგენილი იქნება შილერის „ყაჩაღები“.



თანამედროვე ყოფის ამსახველი ოთხი და ისტორიული ხასიათის ორთხი პიესის დადგმა, მისი იდეური და მხატვრული სრულყოფა, მეტად სერიოზულ ამოცანებს აყენებს რუსთაველის სახ. თეატრის წინაშე.

განახლებული და ძირითადად ახალი დადგმებით ხვდება მომავალ თეატრალურ სეზონს მარჯანიშვილის სახ. თეატრი. დაიდგმება: „ჩემი შვილი“ (ანტიკავისტური) — ბერგელისა, „დონ-კიხოტი“ — სერვანტესისა, „მადამ სან-ჟენ“ — სარდუსისა, „რევიზორი“ — გოგოლისა, „ერთი ღამის შეცდომები“ — პოლდსმიდტისა, „მებადის ძალი“ — ლოპე-დე-ვეგასი, „მეჯღანთაშვილი“ — არდაზიანისა. ძველი დადგმებიდან განახლებენ „ჩატეხილ ხიდს“ და სხვ.

რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების რეპერტუარი მოწმობს, თუ რამდენად გაიზარდა ჩვენი აკადემიური თეატრების შესაძლებლობანი. მაგრამ არ კმარა მარტო შესაძლებლობათა ზრდა, საჭიროა მათი მართებული გამოყენება.

იმისათვის, რომ ამ პიესებიდან მაღალმხატვრული სპექტაკლები მივიღოთ, საჭიროა ჩვენი აკადემიური თეატრების სახელოვანი კოლექტივების ენერჯის მაქსიმალურად გამოყენება, კოლექტიური ერთსულოვნება, გაბედული, მაგრამ გონივრული ექსპერიმენტების გამოყენება.

აკადემიურმა თეატრებმა მომავალ სეზონისათვის არავითარი „ჩავარდნა“ არ უნდა დაუშვან.

კიდევ მეტი ითქმის რაიონულ თეატრებზე. საქართველოში 45 სახელმწიფო თეატრია, აქედან უმრავლესობა რაიონული თეატრებია. მათი უმრავლესობა ძირითადად უკვე განმტკიცდა და ცუდად როდი მუშაობს, მაგრამ კარგ სპექტაკლებს ყველა როდი ჰქმნის. რაიონული თეატრებისათვის გამონაკლისი არ არის მდარე ხარისხის სპექტაკლების დადგმა. დაბალი ღირსების სპექტაკლები ვერ უზასუბებს საბჭოთა მყურებლის გაზრდილ მოთხოვნილებას და არ იწვევს ინტერესს, რის გამოც ასეთი „დადგმები“ არა მარტო მხატვრული, არამედ ფინანსური კრახითაც მთავრდება. ამიტომაც, რომ ზოგერთი რაიონული თეატრი ჩივის სახელმწიფო დოტაციის უკმარობაზე და ძირითადად სახელმწიფოს ხარჯზე გადადის.

ბრძოლა მაღალი ღირსების სპექტაკლების დადგმისათვის წარმოადგენს საბჭოთა მყურებლის თვალში თეატრის ავტორიტეტის გაზრდის, სიყვარულის დამსახურებისა და ეკონომიური უზრუნველყოფის აუცილებელ პირობას.

რაიონულმა სახელმწიფო თეატრებმა მთლიანად უნდა გამოიყენონ ხელოვნების მთავარ სამმართველოში ახლახან გამართულ თათბირზე გამოთქმული შენიშვნები, ცხოვრებაში უნდა გაატარონ მიღებული ღონისძიებანი, რათა მომავალი თეატრალური სეზონი უზრუნველყოთ მაღალხარისხოვანი სპექტაკლებით.

საბჭოთა თეატრებმა უნდა განავითარონ თავიანთი კარგი ტრადიციები, ახალი მიღწევებით გაამდიდრონ სოციალისტური კულტურის ფრონტი.

მომავალ სეზონში მნიშვნელოვანი იდეური და მხატვრული მიღწევებით უნდა წარვსდგეთ დიადი საბჭოთა ხალხის წინაშე. ასეთია ამოცანა, რომელიც ორდენოსანი საქართველოს სახელმწიფო თეატრებმა უნდა გადასჭარან მომავალ თეატრალურ სეზონში.





ალ. თაყაიშვილი

„აბესალომ და ეთერი“ მოსკოვის დიდ თეატრში

ქართული საოპერო ხელოვნების დეკადამ მოსკოვში, ქართველი ხალხის მუსიკალური და ვოკალური კულტურის ჩვენებამ საბჭოთა კავშირის დედაქალაქისათვის დაბადა აზრი, მოძმე ხალხთა გამოცდილებისა და მიღწევების გაცვლა-გამოცვლის წესით, შეეტანათ მოსკოვის დიდი თეატრის რეპერტუარში ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“.

ეს არჩევანი, რასაკვირველია, შემთხვევითი არ არის.

პოლიფონიური მუსიკის გამოჩენილი ოსტატის (ტანევეის) მოწაფემ ზაქ. ფალიაშვილმა შექმნა მართლაც მონუმენტალუ-

რი, დიდი ემოციონალური შინაარსით აღსავსე მუსიკალური ნაწარმოები.

ქართული ხალხური მუსიკის დიდმა მკოდნემ—ზაქ. ფალიაშვილმა—დაუმორჩილა ქართული ხელოვნების სტილს საუკეთესო საოპერო ტრადიციები და მოგვცა ისეთი ქმნილება, რომელიც მხარდამხარ ამოუღდა საოპერო ხელოვნების საუკეთესო კლასიკურ ნაწარმოებთ.

მაგრამ დიდი თეატრის წინაშე მეტისმეტად ძნელი და რთული ამოცანა იყო დასმული: არასოდეს დიდი თეატრის სცენაზე არ აქლერებულა კახური, ქართლური, სვანური, აფხაზური კილოები, რაც ზაქ. ფალიაშვილის მუსიკის ფოლკლორული საფუძველია.

არასოდეს დიდი თეატრის მომღერლებს საქმე არა ჰქონიათ ქართული მუსიკის თავისებურ ჰარმონიულ ანაგობასთან.

და ეს უძნელესი ამოცანა დიდმა თეატრმა ბრწყინვალედ დაძლია.

დიდი თეატრის რეპერტუარი გამდიდრდა შესანიშნავი სპექტაკლით.

ყველაფერი ამ სპექტაკლში ემორჩილება მთავარ სჯანს, რაც ასე ზაჭიროა ყოველი საოპერო სპექტაკლისათვის: კომპოზიტორის განზრახვას—მუსიკის პარტიტურას.

ეს სპექტაკლი გვიჩვენებს მთელი დამდგმელი კოლექტივის (ლოტბარის მელიქ-ფაშაევსა, დამდგმელის რ. სიმონოვისა, თანადამდგმელის და რეჟისორის მ. კვალაიშვილისა და მხატვარის რინდინის) კოლგეიალურ, თავიდან ბოლომდე ღრმად მოფიქრებულ მუშაობას.

დიდი შრომა, სიყვარული საქმისადმი და ნიჭი შეუტანია ამ სპექტაკლში მაღალნიჭიერს, ჩვენი კავშირის ერთერთ მოწინავე, ლოტბართავანს მელიქ-ფაშაევს.



„აბესალომ და ეთერი“

ურმაში გ. ვორობიცი

დიდი თეატრის ორკესტრის ხმოვნება მის მარჯვენის მეოხებით უღარეს ბრწყინვალე-
ბამდე აღწევს.

დიდი თეატრი მიუღდა „აბესალომს“ იმ
მხრივ, რათა გავხსნა და გადაეშალა უდი-
დესი ადამიანური გრძნობანი, უდიდესი
ადამიანური გრძნობებით ცოცხლობენ და
სუნთქავენ სცენაზე არა მარტო ოპერის
მთავარი მოქმედი პირნი, ადამიანები—მასა,
დიდი თეატრის ხოროს გადმოცემით, ჰშვე-
ლიან მაყურებელს, რათა მან შეიგრძნოს
ადამიანის ვნებათა და გრძნობათა ყველა
ნუნანი და ლივლივი.

დიდი თეატრის ხორო ქეშმარიტად ხოროა
მუსიკალური დრამისა, ხორო, რომელიც
ადგილ-ადგილ იჩენს უღარეს აქტიორულ
მეტყველებას.

ავილოთ თუნდაც მესამე მოქმედების მეო-
რე ნახევარი. აქ „აბესალომის“ პარტიტუ-
რის დინამიკა მიღწეულია თავისი განვითარე-
ბის უკიდურეს საზღვრამდე და გამომკლავ-
ნებულია დიდი თეატრის უდიდესი კულტუ-
რისა და მაღალი მუსიკალურ-ვოკალური ოს-
ტატობის ყოველგვარი საშუალებით.

ლოტბარისა, ხოროსა, ორკესტრისა და
სოლისტების საერთო მუშაობაში მესამე მოქ-
მედება პირდაპირ აათუცხოოა, წუნდაუღებე-
ლი.

რ. სიმონოვი, რომელსაც პირველად უხ-
დება ოპერის დადგმა, და მასთან ერთად
რეჟისორი მ. კვალაიშვილი დიდი ოსტატები
გამოდგნენ საოპერო ხელოვნებაში.

საოპერო სპექტაკლის დამდგმელები ხში-
რად ივიწყებენ, რომ ოპერის არტისტის ყო-
ფაქცევა მიმართული უნდა იყოს ოპერის
ტექსტის მაქსიმალურად გაშლისთვის.

ოპერის ტექსტად მე ვგულისხმობ არა
მარტო სიტყვიერ მასალას, არამედ აგრეთვე
ამათუიმ სახის მთელ მუსიკალურ პარტიტუ-
რას.

მართლაც და!..

როდესაც ოპერის არტისტის ლოდიკური
მოქმედება სცენაზე აგებულია მუსიკის ხმო-
ვანების რელიეფურობაზე—ეს ხელს უწყობს
მუსიკის შეგრძნობას, ათვისებას.



„აბესალომ და ეთერი“
აბესალომი სახ. არტ. ნ. ზანაევი

მომღერალი სცენაზე არა მარტო ვოკა-
ლისტია, რომელიც ატკბობს სმენას, არამედ



„აბესალომ და ეთერი“
თანდარუხი ბ. ზელენინს



იგი არტისტი-სპეციალისტიცაა, რომელიც ჰმეველის მუსიკალურად ნაკლებ კვალი-ფიცირებულ მაყურებელს შეიგნოს აგრეთ-ვე მთელი სიღრმე ამათუიმ მუსიკალური ფრაზისა, რაც ახასიათებს ამათუიმ სცენიურ სახეს.

ის სცენიურა საშუალებანი, რასაც რ. სი-მონოვი და მ. კვალიაშვილი მიმართავენ, სრულიად ახლებურად ამჟღავნებენ ოპერის მუსიკალურ შინაარსს.

სცენიური მოქმედების მეზარდობა გა-მომდინარეობს მუსიკალური მოქმედების მე-ზარდობიდან.

ყველაზე ძლიერ ეფექტს დამდგმელებმა მიაღწიეს მესამე მოქმედებაში.

აბესალომის და ეთერის განშორების სცე-ნა როგორც ზაქ. ფალიაშვილის პარტიტუ-რაში, ისე სცენიურ განსახიერებაში საექტაქ-ლის უუმწვევრავალესი მომენტია.

რეჟისორული მუშაობის მხრივ უკანასკნე-ლი (მეოთხე) მოქმედება, წინა მოქმედებას-

თან შედარებით, რამდენხადე ჩამოქვე-თებს. ჩემის აზრით ეს იმიტომ მისადა, რომ დამდგმელებმა თითქმის განკებ გააძლიერეს აქ მოქმედების სტატიურბა.

დამდგმელებს, ალბათ, სურდათ ხაზგასმით აღენიშნათ აბესალომისა და ეთერის სვედ-ლის გარდუვალობა.

ყველაფერი გაიყინა! ყველაფერი შეჩერ-და!

აბესალომისა და ეთერის სიკვდილის წამს უმოქმედობენ მდუმარენი და თავზარდაცე-მულნი არა მარტო განწირულთა მახლო-ბელნი, არამედ მათ გარშემო მყოფი ხალ-ხიც.

ეს განზრახვა გასაგებია.

მაგრამ იგი სცენიური არ არის, რამდე-ნადმე გაჭიანურებულიცაა და, მაშასადამე, არადამაჯერებელიც.

არა უხვი, მაგრამ მეტყველი საშუალებებით გადმოგვცემს არტისტი ნ. ხანაევი შე-ყვარებული ჭაბუკის აბესალომის ტრაგე-დიას.

აბესალომი—ყველაზე უძნელესი პარტიაა მთელს ოპერაში.

ხანაევი ეოკალურად უმწიკლოა, ხოლო სცენიურად მაქსიმალურად გამომეტყველი!

ხანაევის აბესალომი ვერ ხედავს გამო-საეალს შექმნილი მდგომარეობიდან.

აბესალომის ხმაში გაისმის ქვითინი.

შეკავებული ქვითინი აძლიერებს აბესა-ლომის ტრაგიკულ მდგომარეობას.

და, როდესაც უკანასკნელ მოქმედებაში ღონეზობილი აბესალომი გამოჰყავთ საკა-ციით, მაყურებელი ხედავს, რომ აბესალომის სულხორცის ძალა შეუმუხრავს იმედგაცრუე-ბულ თავდაღიწყებულ სიყვარულს ეთერი-სადმი.

ხანაევის აბესალომი ძალიან მომაგონებს აბესალომის პარტიის საუკეთესო შემსრუ-ლებელს ჩვენს ქართულ სცენაზე—განსვენე-ბულ ვანო სარაჯიშვილს.

და ისე, როგორც სარაჯიშვილი, ხანაევიც იძლევა აბესალომის, არა ვით ხასიათდუნე შეყვარებულ ჭაბუკს, აბესალომს საკმაოდ მოსდგამს სანებისყოფო თვისებანი, მაგრამ



„აბესალომ და ეთერი“

ეთერი
აბესალომი

ე. კრუგლიკოვა
ნ. ხანაევი



საქართველოს
წიგნების
კავშირი

ძლიერ მწუხარებას გაუტეხია მისი ძალღვნი.

ზელმტაც ფაქიზ სიყვარულს ეთერისადმი ერთვის თავმწუყავებელი მძულღვარება მურმანისადმი (მე-4 მოქმედებაში).

ეს მძულღვარება მით უფრო იზრდება, რაც უფრო ირკვევა, რომ მურმანი გამარჯვებას ზეიმობს.

ხანაევის მშვენიერი პარტნიორია არტისტ-ქალი ე. კრუგლიკოვა ეთერის როლში.

პირველ გამოჩენისთანავე ეთერი—კრუგლიკოვა იპყრობს მთლად მაყურებელთა დაზნაუზის სიმპატიებს.

რაოდენი სისადავე და თანაც მომხიბლობაა მასში!

მეტად მგრძნობიარედ ატარებს კრუგლიკოვა—ეთერი აბესალომთან შეხვედრის სცენას პირველ მოქმედებაში.

თანდათანობით, პარტიტურის სრულ შესაბამისად, კრუგლიკოვა მოხდენილად ხატავს დასაღუბად განწირული ქალის სახეს.

საერთოდ მშვენიერი ვოკალისტი — ე. კრუგლიკოვა ეთერის როლში იჩენს აგრეთვე იშვიათ სცენიურ თვისებებს და ეთერის მიერ თავისმოკვლა თავისი მიჯნურის—აბესალომის გვამთან—ე. კრუგლიკოვას ინტერპრეტაციით—ლოლიკური დასასრულია ეთერის სულიერი მდგომარეობისა.

დიდი შემოქმედებითი შრომა გაუწევია არტისტ ვორობიოვს მურმანის როლის განსახიერებისათვის.

მაგრამ მურმან — ვორობიოვს ტემპერამენტი აკლია.

ოდნავი სიმშრალე და ერთფეროვნება ამცირებენ მურმანის სახის გადმოცემის ძირითად განზრახვას.

და ნიჭიერ არტისტს ვორობიოვს მოუხდება კვლავ როლის დამუშავება, რათა მხარდამხარ ამოუღდგეს ოპერის დანარჩენ შემსრულებელთ.

მაღალ მხატვრულ დონეზე დგას მხატვარ ე. რინდინის შემოაბა.

ფარდის აწვევისას, პირველ მოქმედებაში, პირდაპირ მაყურებლისაკენ მოექანება მთის მდინარის ფართო ნაკადი.

კიდებულება კილ რუსხმულში გამოდინარე წყლის შეხვედრის ხეობიდან გამომდინარე წყლის შეხვედრა.

ხეობას შეადგენენ უზარმაზარი მთები, რომლებიც სიღრმეში მთლიან ქედად გადაიქცევიან.

მთები დაფარულია ტყით. ეს ის ადგილია, სადაც ნადირობს აბესალომი.

მთის ხევის პირად ღარიბ ქონში ცხოვრობს ეთერი.

აქ უნდა შეხვედნენ ერთმანეთს აბესალომი და ეთერი.

ასე შეჰყავს მხატვარ რინდინს მაყურებელთა დრამის მოქმედების ადგილას.

ამ სურათს სცელის მეფე აბიოს სასახლე, უნგი სინათლე, ფერთა და საღებავთა დაუსრულებელი ლივლივი სასახლეს სახე-ნიმუ იერით ჰმოსავს.

მაგრამ ზეიმი მოშხამულია!



„აბესალომი და ეთერი“
მ. სემიონოვა და ნ. კუზნეცივი



მურმანის საწამლავე სკრის. ეთერის ჯანის სიმრთელე შერყეულია.

აბესალომი აღშფოთებულია და ბრწყინვალე ზეიმის სურათი, ასე მოულოდნელად შეწყვეტილი, იცვლება. მოქმედება გადატანილია აბესალომის სამყოფელ დარბაზში (მე-3 მოქმ.).

ვარსკვლავებით მოჭედილ სამხრეთის ცის ფონზე ორი შეყვარებული არსება—აბესალომი და ეთერი—ერთმანეთს შორდებიან.

უზარმაზარი მთებით შემოგრაგნილი მაღალი კოშკით (მე-4 მოქმ.) მთავრდება „აბესალომ და ეთერის“ სცენიური გაფორმების გამმა.

სპექტაკლის სცენიური გაფორმება იმდენად ლენებს მხატვარ რინდინის სეზიზმურ, ღრმად მოფიქრებულ, ნიჭიერ მუშაობას.

მთლიანად ეს სპექტაკლი საუკეთესოდ ნათელჰყოფს მოსკოვის დიდი თეატრის მაღალ მუსიკალურ-ეოკალურ კულტურას.

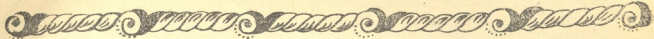
„აბესალომ და ეთერის“ სპექტაკლი ნამდვილი დღესასწაულია ჩვენს კულტურულ ფრონტზე.

ეს დღესასწაული—შედეგია სოციალიზმის გამარჯვებისა, შედეგია ლენინურ-სტალინური ნაციონალური პოლიტიკისა, შედეგია ლენინ — სტალინის ძღვევამოსილი პარტიის ბრძნული ხელმძღვანელობისა.



„აბესალომ და ეთერი“

მეოთხე მოქმედების ფინალი



შალვა ლალიანი

უსხოეთის დრამატურგია

ჩვენ სრულიად ვერ ვიცნობთ ამ „უსხოეთის ხილს“.

მე ვამბობ თანამედროვე უცხოეთის დრამატურგიაზე.

ჩვენ სრულიად არ ვიცით, რითი სუნთქავს დღეინდელი, უცხოური დრამატურგია. მხოლოდ ბურჟუაზიული იდეები ასულდგმულეხს მათ, თუ არის უფრო ზოგადკაცობრიული საკითხებიც წამოყენებული, მწვავე სოციალური საკითხები?

და თუ არის, რა მხატვრულ სიმადლეზე დგას, რა ოსტატობა გამოუჩენია?

ან თუნდა კვლავ ბურჟუაზიული ავიღოთ. აქ რა ამბავია? აქაც უკან დახევია: ოსტატობის მოჩვენება, მარტო ტექნიკის გამახვილება, თუ არის აქ კიდევ რაიმე მხატვრულად საყურადღებო — ლიტერატურულ-თეატრალური ახალი ხერხი, უნარი, გაქანება? დრო-დროით, მე მგონი, არ ვგაწყენს ამაზედაც შევფიქროთ ჩვენი ყურადღება.

მე კი პირადად ამჟამად მინდა ერთ ინგლისელ, თანამედროვე დრამატურგზე გეპაუბროთ.

ეს არის ჯონ ბოინტონ პრისტლი. პრისტლი საერთოდ მეტად თვალსაჩინო მწერალია. ის ზელეტრისტიც არის და პუბლიცისტიც ერთსადაიმთხვე დროს, მხოლოდ ამ ბოლო დროს დრამატურგიაშიაც იჩინა თავი და ჩვენც მის დრამატურგიას შევეხებით ჯერჯერობით.

მხოლოდ რომ უფრო მთლიანი წარმოდგენა გვქონდეს, ვავიგოთ მისი ვინაობაც.

სამწერლო ასპარეზზე ის გამოვიდა მსოფლიო ომის შემდეგ. ომში თვითონაც ლებულობდა მონაწილეობას, ჯერ როგორც უბრალო ჯარისკაცი და შემდეგ როგორც ოფიცერიც. ომის შემდეგ იგი კვლავ დაუბრუნდა კემბრიჯის უნივერსიტეტს. სადაც წინათ სწავლობდა და ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს დაიწყო წერა. 1929 წ. მან გამოსცა რომანი „სათნო ამხანაგები“ და

ამის შემდეგ საბოლოოდ ხელი მოჰკიდა სადმეწერლო მოღვაწეობას.

ასე რომ მას მწერლობის ათი წლის სტაჟი თუ აქვს.

პრისტლის დაკვირვების ასპარეზი კარგა ფართოა. უმთავრესად იგი ინგლისის პროვინციის ცხოვრებას ხატავს, ჩრდილოეთ, ინდუსტრიალურ ინგლისს და ძალიან კარგად იცნობს მშრომელთა ყოფაცხოვრებას: მუშებს, მოსამსახურეებს, წვრილ მოვაჭრეებს, მეწვრილმანებს, ფერმერებს, უმუშევრებს, და კარგა ხელმოდებით ხატავს მათ გაჭირვებას, დაღონებას, ყოყმანსა და გაბედულებას.

ინგლისის კრიტიკა მას უახლოვეს განთქმულ ინგლისელ მწერალ დიკენსს. თუმცა თვითონ პრისტლი ამტკიცებს თურმე, რომ ეს დიდი შეცდომაა და თუ კრიტიკა ასე აზროვნებს, ეს იმიტომ, რომ კრიტიკას ყოველთვის უნდა მწერალს თავისი თარიღი მოუძებნოს.

ერთი რუსი მწერალი კიდევ (პ. გრომოვი — „პრისტლის დრამა“ „სახიფათო მოსახვევი“ და „რელიზმის პრობლემა დრამატურგიაში“ ჟურნ. „ხეხედა“ № 4, 1939 წ.) პრისტლის წერის მანერას და შემოქმედებას ჩეხოვისას ადარებს და ამბობს, რომ „ჩეხოვის გავლენა პრისტლიზე უეჭველია“, მაგრამ, რასაკვირველია, არც ეს არის მართალი.

მახსენებია ერთი ეპიზოდი თვით ჩემი ლიტერატურული ცხოვრებიდან. როგორც მკითხველს მოეხსენება, მე მაქვს პიესა „ვუშინდელნი“. როდესაც ეს პიესა პირველად თბილისში დაიდგა, სხვათა შორის დაიბეჭდა ერთი რეცენზიაც გივი გოლენდისა. იყო ასეთი მწერალიც. და ის ამტკიცებდა, რომ პიესა არაფერს ორიგინალურს არ წარმოადგენს, დავით კლდიაშვილის მიბაძვაა.

ცხადია, დავ. კლდიაშვილი დიდი მწერალია საქართველოს სინამდვილისა და მისი მიბაძვა არც ასე სათავილო უნდა ყოფილიყო.



ყო ჩემთვის, მაგრამ გულში კი მეწყინა, რადგან საქმე ასე არ გახლდათ.

„გუშინდელი“ — ეს პირადად ჩემი დაკვირვების ნაყოფია, მე თვით ვტრიალებდი ჩემს ვმირებში ერთ დროს, მე თვით უშუალოდ განმიცდია მათი ცხოვრება და ამისათვის მე წიგნებში ქექა არ მჭირდებოდა.

ეს, ასე ვთქვათ, თვით ჩემი ნადავლი იყო, ცხოვრებისაგან ართმეული, და როდესაც ეს წასესხებით ჩამოთვალეს, რასაკვირველია, დამცირება ვიგრძენ.

რა უყუთო, რომ იმერეთის ცხოვრება ერთი მეორესა ჰგავს, მაგრამ ამ შემთხვევაშიაც, თუ მუშტრის თვლით დააკვირდებოდა, ჩემი ამ პიესის გვირები და დიდად საჩახელო მწერლის, დავ. კლდიაშვილის ტიპები სულ სხვადასხვანი არიან. აქ მხოლოდ წადავია ერთი, არემარე, მხარე, ავტორების დაკვირვების წერტები კი სხვადასხვაა, მაგრამ ჩემს თავზე აღარ გავავაძიებლ ლაპარაკს, მხოლოდ ვიტყვი, რომ საზოგადოდ შედარებებისა და გავლენის აღნიშვნის დროს მეტად ფრთხილი უნდა ვიყოთ.

ასე რომ პრისტლის, მე გვინი, ყოველგვარ გავლენისა და შედარებების გარეშე აქვს თავისი. საკუთარი თარა.

1933 — 1934 წლიდან პრისტლი უკვე დრამატურგი ხდება და აქამდე დაწერილი აქვს მთელი რიგი ესრედწოდებული „საოჯახო კომედიებისა“: „შინაური სამოთხე“, „სახიფათო მოსახვევი“, „ეკლის ხეივანი“, „პირუტყუ“, „საოციალური დრამა“, „კონკლიუსი“ და ორი ფილოსოფიური პიესა დრო და ეამის შესახებ 1938 წ. დაწერილი: „დრო და კონკეების ოჯახი“, „მე აქ ვყოფილვარ ოდესღაც“.

პრისტლის პიესები მუდამ მახვილგონიერია. კარგი გამოგონებული. შესდგამს სცენიური, მაღალი ოსტატობა და ნაწარმოები მუდამ აღსაცნა აფორიზმებითა და პარადოქსებით. ზოგჯერ საოციალურად გამახვილებულ სატირას იძლევა, გროტესკს, პოლიტიკურ პაემფლეტს. ამას გარდა, დიდად უქებენ ენას — საუცხოო ინგლისური ენაა, თითქმის უბრალო, მაგრამ იმავე ეამს ფერადოვანი. ძალიან დიდი სტილისტიკ არის თურმე.

იცის „ენის სადავეები“, გრიშაშვილის თქმის არ იყოს, და არის დიდი ოსტატი დიალოგისა. მოქმედ პირთა სოციალურ და ფსიქოლოგიურ დასახასიათებლად პრისტლი მხებრებულად იყენებს ენობრივ მასალას, თავის უკანასკნელ პიესებში კი თავი იჩინა როგორც ფილოსოფიური დიალოგის იშვიათმა ოსტატმა. აქ მკითხველი აზრთა მოძრაობას ტყვედა ჰყავს და ბოლომდე დამბულ მდგომარეობაში ამყოფებს.

„შინაური სამოთხე“ ჰქვია ერთერთ მის პიესას, რომელშიაც მოქმედება სწარმოებს ყრუ პროვინციის ერთ მიეარდნილ ადგილას, სადაც მყუდროდ ცხოვრობენ ექიმი კირბი, მისი ქალი ლილიანი, ვაჟი უოლფრედი და მოსამსახურე ქალი სარა. უეცრად ამ ოჯახში ბრუნდება უფროსი ქალიშვილი ექიმისა სტელა. მან ოდესღაც დასტრეკ მშობლიური კერა და უნდოდა მსახიობი ქალი გამხდარიყო. ახლა კი ბრუნდება მოღლილი, მოღუნებული, რწმენა დაკარგული. მას სწყურიან დაუბრუნდეს წინანდელ ცხოვრებას, დაბრუნოს ახალგაზრდობა, მოიპოოს სულიერი სიმშვიდე და ბედნიერება. მაგრამ აქ მას მეტოქეობას უწევს მისივე და ლილიანი, რომელსაც სტელლა საშიშარ არსებად მიაჩნია და არ უნდა მას ალაგი დაუთმოს არც მშობლიურ ოჯახში და არც მის საყვარელ კაცის გულში, იმ კაცის, რომელიც ოდესღაც სტელლას საქმროდ ითვლებოდა. ლილიანი გამოამეღვენებს სტელლას საიდუმლო ქორწინების ამბავს, სტელლას არ გააგებინებს ისე დიზარებს მის ქმარს და ბოლოს პირდაპირ სახლიდან ავდებს. სტელლაც კვლავ სტოვებს თავის მშობლიურ მხარეს, ახლა კი სამუდამოდ, და უბრუნდება ისევ თავის წინანდელ უსხარულო, მაწანწალა ადამიანის ცხოვრებას.

„ეკლის ხეივანი“ ჰქვია თურმე ლონდონის ქალაქკარეთ მდებარე ერთი მკრწველის აგარაკს. აქაც თითქმის მყუდრო ცხოვრება ბედნიერი ოჯახისა ირყევა იმ გარემოებით, რომ ქალიშვილს უნდა გავცნოს ამ პატიოსან მოქალაქეთა „სამოთხეს“ და ვინც პირველი შეხვდება, იმას გაჰყვეს ცოლად. მაგრამ არსებითად ირყევეა, რომ ეს „პატიოსა-

ნი ხალხი“—დედაც და მამაც—პირველი ხარისხის არამზადები ყოფილან თურმე. მამა ყალბი ფულის მკეთებელია და დედაც ამაში ეხმარება.

„პირუტყვ“, როგორც „შინაური სამოთხე“, მამებისა და შვილების დამოკიდებულების პრობლემას ეხება. ეს უფრო ვოდევილური ნაწარმოებია და შინაარსად ისა აქვს, რომ გაბედული, ცრუმორწმუნეობას მოკლებული ქალიშვილი ესარჩლება თავის „გაუბედვარ“ მამას და იცავს უკვე მოყირპებულ საყვარლის იერიშებისაგან.

„ამ პიესების ღირებულება ჩვენთვის იმაშია—ამბობს ერთი მიმომხილველი,—რომ იგი უარყოფით ეკიდება არსებულ წვრილბურჟუაზიული ოჯახის თვალთმაქცობას, გაბედულად და დაუზოგავად ჰგლეჯს ნიღაბს ამ ხალხს და ამკლავებს მათ პირმოთენობას“. პრისტლი გვეუბნება, რომ რასაც დღეს „ოჯახური ბედნიერება“ უწოდებენ, ნამდვილად იგი შეიცავს ქუჭყიან საქმეებს, ადიულტერს, სქესობრივ გარყვნილებას, ერთი მეორისადმი გულგრილობას და ხშირად სიძულვილსაც. თურმე სიცრუეა ესეთი ცხოვრების მთავარი წამყვანი, ერთადერთი რამ, რაიც აკავშირებს ამ ხალხს ერთი მეორესთან—სიცრუეა: თუ სიცრუემ არ შეაწება ისინი, ისე დაინგრევა ოჯახიცა და საზოგადოებაც.

თანამედროვე კაპიტალისტურ ქვეყანაში ქეშმარიტება გამანადგურებელია. აქ ადამიანს ისე არ შეუძლია ქეშმარიტების ატანა, როგორც წმინდა მკაებადის სუნთქვა. „წართვით ამ ხალხს სიცრუე და ისინი დაიღუპებიან“,—ამბობს პრისტლი.

ეს სიცრუე კი ართმეული აქვთ პრისტლის პიესის „კორნელიუსის“ გმირებს.

პიესაში კრიზისის სურათია გადაშლილი. ინგლისის ტიპური პაწია ფირმა აღბეჭდილი. ფირმას მეთაურობს ვინმე კორნელიუსი — კაცი ჭკვიანი, მაგრამ ცინიკური აზროვნებისა, სულიერად გამოცალიერებული და ავანტურისტული მიდრეკილებისა. ფირმა ვაკოტრების პირზეა მიმდგარი, საქმეები სულ უარდაუარ მიდის, კორნელიუსის კომპანიონი ქკუაზე იშლება, თავს იკლავს. აქციონერები

თავის ანაბარს თხოულობენ, შტატი დათხოვნილია, ფირმა ლიკვიდირებული. კორნელიუსიც განიციდის სრულს განადგურებას: ილუპება მისი საქმე, საყვარელი ქალიშვილიც სტრეებს მას და მიჰყვება მეტოქე ფირმის წარმომადგენელს, ვიღაც არამზადს. ამგვარად, კორნელიუსი რჩება უსახსრო და უბინაო. ერთხანს თავისმოკვლასაც დააპირებს, მაგრამ უკანასკნელ წუთს შინაგანი ხმა მას იწვევს ავანტურისაკენ, რისგანაც აქამდე მუდამ თავს იკავებდა, მაგრამ რომელიც მის ბუნებაში არასოდეს არ დამცხრალა. გაატებს კარს, რომელიც თვითონვე ამასწინათ მაგრა ჩაკეტა და გამოდის კვლავ უსახლგრო ქვეყანაში გალატაკებული, ყველასგან მიტოვებული, კაცი, რომელსაც არაფერი აქვს დასაკარგი, რომელიც მზად არის ყველაფერზე.

საით წავა? კორნელიუსის მომავალი ბენელით არის მოცული. შეიძლება იგი, როგორც გაბოროტებული და ლუკმა-პურის ძებნაში მოქანტული კაცი, დაადგეს კაპიტალისტური საზოგადოების მიმართ იპოზიციის გზას. მაგრამ ამის იმედი ნაკლებია. ის უფრო ერთი იმათგანი ვახდება. „ფაშიზმის მარქაფა არმიას“ რომ ავსებენ, საიდანაც ჰკრება ეს იტალიის იმპერიალიზმი თავის დაჭირავებულ ხალხს, ლანდსკენებებს, პოლიტიკურ ავანტურისტებს.

პრისტლის ამ პიესის პოლიტიკური სიმწვავე სწორედ იმაშია, რომ აქ გამოძლავებულია წინაგრძობა ინგლისის ბურჟუაზიის ფაშიზაციისა კრიზისის დროს. ეს სიმწვავე კიდევ უფრო ძლიერდება ჩვენს დროს, როდესაც ინგლისის კონსერვატორები კიდევ უფრო ამქლავებენ თავიანთ ფაშისტურ სახეს.

მსოფლიო ომის შემდეგ კრიზისის პრობლემა მარტო ცალკეულ ფირმებს კი არ ეხება, არამედ ინგლისის წვრილბურჟუაზიულ ინტელიგენციის მთელ თაობას. აი ამ საკითხს აშუქებს პრისტლი თავის პიესაში „დროს და კონვენციის ოჯახი“. აქ მთელი თავისი სიმწვავეთ, უდიდესი დამაჯერებლობით და ცხოვრების სიმართლით არის აღებული ის თემა, რომელიც წითელი ძაფივით



მიჰყვება ყველა თანამედროვე ინგლისელ თელსაჩინო მწერლის ნაწარმოებებს. ეს თემა თემა დაღუპულ თაობისა.

პრისტლი გვიხატავს იმპერიალისტური იმით წელმოწვევით ახალგაზრდობის ცხოვრებას. ის გვიამბობს იმაზე, თუ ეს ახალგაზრდობა როგორ იქნა მოტყუებული, მოგლეჯილი თავის სოციალურ ნიადაგს და როგორ ვერ ჰპოვა მან გამოსავალი რევოლუციურ ბრძოლაში.—ეს ახალგაზრდობა ვერ უძლებს დროის შემოწმებას.—გვარწმუნებს პრისტლი.—ისტორიის დაუნდობელ შემოწმებას. დროება მტერია კონვენების, დროება მათ ვადაშენების გზაზე აყენებს, ანადგურებს მათ. მათ უნდა დაუთმონ „ადგილი ცხოვრებისა“ იმ ახალს, რაიც მათ შემნაცვლელად უნდა მოვიდეს.

ამას გარდა, ამ პიესას ახასიათებს, ასე ვთქვათ, „ჩაპლინიობა“, დრამატული მოთხრობა „პატარა ადამიანებისა“, თანამედროვე კაპიტალისტური დიდი მანქანის „პატარა მარტივლებისა“... „პატარა კაცის“ ცხოვრებაში, როგორც წყლის წვეთში, ბევრი რამ მოსჩანს: ბურჟუაზიული ცივილიზაციის ანტიჰუმანისტური ხასიათი, მისი ზიზი ადამიანისადმი, წარმოუდგენელი უსამართლობა, სიკრუე და სიყალბე ბურჟუაზიული „დემოკრატიზმისა“, უმუშევრობა, უბნაობა, სიღატაკე და ტანჯვა ხალხისა.

პრისტლი ახერხებს და ამას ყოველივეს ერთი ოჯახის ასახვით გვიშუქებს.

ჩვენ, დრამატურგებს, გემართებს ამის დაკვირვებაც.

პიესა „მე აქ ვყოფილვარ ოდესღაც“ უფრო ფანტასტიური ხასიათისაა, მაგრამ ეს იმდენად არ არის საყურადღებო, რადგან ასეთი ცდები იცის დრამატურგიამ. მაგ., ჰაუტმანის პიესა „ელა“. ქართულადაც გვაქვს სწორედ აქედან გადმოკეთებული ერთმოქმედებიანი კოსტა დრამა ცნობილი რეჟისორის კონსტ. ანდრონიკაშვილისა „სიხმარი კოშკში“. თითქოს ცხოვრებაში ყველაფერი მეორდებაოდეს. მხოლოდ ადამიანები იცვლებიან, მათი ბედი კი მუდამ ერთნაირია.

ეს პრისტლის ორიგინალობას ბევრს არა-

ფერს ჰმატებს, მხოლოდ იმის დამამტკიცებელია, რომ მისი შემოქმედების დიდი ხანა ფართოა და კრავალფეროვანი.

საერთოდ სჯობს ამ მოკლე მიმოხილვიდანაც ჩანს, მთელი სიძლიერე პრისტლის შემოქმედებისა საერთოდ მის უარყოფით დამოკიდებულებაშია ინგლისში არსებულ ოჯახურ ინსტიტუტისადმი, აქედან — ამ წესწყობილებისადმი, რომელიც ჰქმნის ასეთ „ბედნიერ ოჯახებს“.

ამის კიდევ უფრო ნათელსაყოფად ცოტა უფრო დაახლოებით გავცნოთ მის, ჩემის აზრით, ერთ საუკეთესო პიესას — „სახაფათო მოსახვევს“.

ერთ მყუდრო სასტუმრო ოთახში სხედან ერთი სავაჭრო ფორმის მეპატრონენი, მათი ცოლები და მათი მახლობლები, ექვსი ახალგაზრდა ადამიანი. თითოეული მათგანი ცხოვრებაში უზრუნველყოფილია, ხალისიანი, მხიარული, კმაყოფილი და ბედნიერი.

რადიოტრანსლიაციით გადმოსცემს ერთ რომელიღაც პიესის შინაარსს ტყუილსა და მართალზე, საგნების შინაგან შინაარსსა და მათ გარეგნულ ფორმის შეუსაბამობაზე.

მაგრამ ეს ტყუილისა და მართლის დრამა აქ არავის აინტერესებს. საკვირველიც არ არის: აქ ხომ ყველანი ერთი მეორის მახლობლები არიან, ბედნიერები, რომელთაც ერთი მეორესთან დასამალი არა აქვთ რა, რომლებმაც ერთი მეორის ამბავი ღიღიხანია იციან თავიდან ბოლომდე.

ეს არის დრამის ექსპოზიცია.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს პრისტლის დრამა—„სახაფათო მოსახვევი“ დაწერილია პირდაპირ კლასიკური დრამის წესით. აქ დატყულია სამი ერთიანობა დიდის ზედმიწევნით და ყველა მისი ნაწილი ნათლად გამოსარჩევი და დასანახია. კიდევ მეტოც: ამ პიესის დადგმა შეიძლებოდა უანტრაქტოდ, ისე როგორც ანტიურ დრამისა, რადგანაც მოქმედება განუწყვეტლივ მიმდინარეობს.

მაგრამ დავუბრუნდეთ თვით პიესას.

ამგვარად, კამათი იმაზე, თუ ცხოვრებაში რომელი უფრო საჭიროა—ტყუილი თუ მართალი, ანუ უკეთ—სიკრუე თუ სიმართლე და საუბარი—აქ შეკრებილია ბედნიერ



ცხოვრებაზე, ეს ექსპოზიციაა: მოქმედების შესავალი, მისი ძირითადი თემა კი ამ კრებულის სიკრუისა და სიმართლის, კეთილდღეობის თუ უბედურების გამომჟღავნებაა.

თითქოს ყოველივე რიგზეა. არაფერი ნიშნები არ არის არამცთუ რაიმე უბედურების, არამედ უბრალო უსიამოვნებისაც კი. მაგრამ აგერ ერთ მათგანს მოუნდა პაპიროსის მოწვევა. კოლოფში პაპიროსი არ აღმოჩნდება და ამიტომ მიადგება მუსიკალურ საპაპიროსე ყუთს.

ეს არის კვანძი, და ხაზგასმულია მისი სრულიად უბრალო და უწყინარი ხასიათი.

ამ კრებულის ერთ წევრს, ოლუენ პილს, ფირმის თანამშრომელ ქალს, წამოცდება, რომ მას ეს მუსიკალურ საპაპიროსე ყუთი წინათაც უნახავს მარტინ კეპლენის სახლში.

მარტინ კეპლენი ერთი წლის წინათ უკვე გარდაცვალებული პიროვნებაა (თავი მოიკლა). ისიც ფირმის ერთი მოზიარებელი იყო.

მარტინ კეპლენის რძალი კი, რობერტის ცოლი ფრედა კეპლენი, ამტკიცებს, რომ ოლუენს არ შეეძლო ამ ყუთის ნახვა. ფრედას დაქინება კი უფრო ჩამაფიქრებელი შეიქნა, ვიდრე ოლუენის განცხადება. ბოლოს ირკვევა აქამდე უცნობი ფაქტი: ოლუენსა და ფრედას მარტინ კეპლენი თვითმკვლელობის დღეს ორივეს უნახავს.

აქ უკვე დრამა ინასკვება. აქედან თითქოს თავი მოერღვა პაქიქს. ვადმოიშალა და გადმოიშალა მთელი რიგი მოულოდნელი ფაქტებისა. ზოგი მათგანი სიფრთხილის გამო ცდილობს შესწყვიტოს ამ ფაქტთა გამომჟღავნება. ასე, მაგალითად, იქ მყოფთა შორის ყველაზე უმცროსი ბეტრი უაითხაუსი უეცრად წამოადგება, მიდის და თან მიჰყავს თავისი ქმარი გორდონი და სახლის მეგობარი სტენტონი. მაგრამ მარტინის ძმამ რობერტმა დაქინებით მონიდომა ყველაფრის გაგება და ოლუენ და ფრედას დაკითხვიდან გამოიჩეკა, რომ ოლუენი მარტინთან იმითმ მისულა, რომ გამოერეკია, თუ ვინ მოიპარა 500 გირვანქა სტერლინგი, რომელიც ამასწინათ ევან უცნაურად გაჰქრა ფირმის სალაროდან. მას უნდოდა გაეგო ეს ფულები მარტინმა მოიპა-

რა თუ რობერტმა. ყველას ეგონა, რომ თელი მარტინის მიერ იყო მოპარული და თვითმკვლელობასაც ამით ხსნიდნენ. მაგრამ ფული თურმე მარტინს არ მოუპარავს. ოლუენმა იფიქრა, რობერტი ჩაიდენდა ამ საქმესაო. თუმცა თქმით არავისთვის ეს არ უთქვამს, რადგანაც მას თურმე რობერტი უყვარს. რობერტს კი სტენტონი არწმუნებდა ფულები მარტინმა მოიპარაო. მარტინისათვის კი უთქვამს იმაე სტენტონს—ქურდი რობერტიაო. მაშ ვინ მოიპარა ფულები და რატომ მოიკლა თავი თუ მოკვდა მარტინი? რობერტს დაქინებით უნდა ეს გამოცანა გამოიცნოს და წასულ სტენტონს და გორდონ უაითხაუსს უკანვე ეძახის. ამით სრულდება პირველი მოქმედება.

სტენტონი და გორდონი დაბრუნდნენ. ლაპარაკში ოლუენმა ისე ჩაიჭირა და ჩიხში მოამწყვდია სტენტონი, რომ გამოტყდა—ფული მე მოვიპარეო. ამგვარად, ქურდი აღმოჩნდა. მაშასადამე, სტენტონი უნდა გაძევებულ იქნას. თითქოს ბუნებრივია, რომ ყველას უნდა შეზიზღდეს სტენტონი.

მაგრამ ქურდი თურმე ყველაზე ჭკვიანი კაცია საზოგადოებაში. ეს პრისტლის ერთი პარადოქსთაგანია.

საქმე ახლა ასე შეტრიალდა: რა კი მარტინი მოკვდა და ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ის ქურდი არ ყოფილა, მაშასადამე, მისი სიკვდილი გამოწვეულია სხვა მიზეზებით. რა კი მოკვდა, ახლა მისთვის სულერთია—მას ქურდათ ჩათვლიან თუ არა. მაგრამ სტენტონის ქურდათ აღიარება კი ფირმის ზიანს მიაყენებს.

საზოგადოება სულ სხვა მიზეზითაა მასზე ამხედრებული. თურმე აქამდე, რომ რობერტისა და ფრედას ცოლქმრობა ესე საქებრად მიაჩნდათ, სულაც არ ყოფილა საქებარი. რობერტს ფრედა არ უყვარს და ფრედას კიდევ მთელ თავის სიცოცხლეში თურმე მარტინი ყვარებია. კიდევ მეტი სიყალბე ახლავს თურმე ბეტრისა და გორდონის ცოლქმრობას. გორდონი გარყვნილი კაცი ყოფილა და მარტინი ყვარებია. მარტინის მარტოსახელის ხსენებაზე ახლაც ბნედა მოსდის.

ყველაფერი უკუღმაა, ნამდვილი არაფე-



რია ამ ცხოვრებაში, ყველაფერი სიყალბეა, —გვარწმუნებს პრისტლი.

მაგრამ ისტორია ამით არ თავდება. თურმე სტენტონმა იცოდა, რომ ოლუენი იყო მარტინთან, მაგრამ ამაზე არაფერი სთქვა, რადგანაც მას ოლუენი უყვარს. მხოლოდ რა გააკეთა ოლუენმა მარტინის კოტეჯში—ჯერ ამისი არა ვიცით რა.

ყველა სტენტონს ამტყუნებს, მისი ბრალია მარტინმა რომ თავი მოიკლაო. მაგრამ აი აქ დრამის მსვლელობა ადის თავის უმალეს მწვერვალზე: მარტინს თავი არ მოუტკლავს. ოლუენი გამოტყდა, რომ მან მოჰკლა მარტინი.

ესეც მეორე პარადოქსი პრისტლისა.

ოლუენ, ეს ყველაზე წმინდა, ყველაზე უფრო პატოხოსანი პიროვნებაა პიესაში. და აი სწორედ ესეთი ადამიანი თურმე კაცის მკვლელი ყოფილა. მეტრე და რატომ მოჰკლა?

აქ კი მესამე პარადოქსია პრისტლისა.

მარტინი, ყველას საყვარელი მარტინი, ეს მომხიბლავი და „სულში ჩასაძვრომი“ ადამიანი, ყოფილა საძაველი სადისტი, ნარკოზმანი და მოძალადე. ნარკოზთა გავლენით მას მოუხდომებია ძალადობა ეხმარა ოლუენზე და ამასაც ბლლარძუქნის დროს უეცარის გასროლით მოუტკლავს მარტინი.

საქმე არც ამით თავდება. თავისი საქციელით შეძრწუნებული ოლუენი მიდის სტენტონთან რჩევის საკითხავად და იქ სტენტონის კოტეჯში ბეტტი უთითხაუსს კი წაეყრება. მკვლავნდება კიდევ ერთი დრამაც: რობერტს ბეტტი უყვარს. რობერტს ბეტტი პატარა, გულუბყვილიო გოგონათ მიაჩნია. მაგრამ ბეტტი უკვე მოწიფული ქალია. მას გორდონი უყვარდა, გორდონს—მარტინი. ბეტტის ბედნიერება სურდა, გორდონმა უხეშად დაუტრფია ეს ბედნიერება. ბეტტის არ შეეძლო რობერტსაც მინებებოდა, რადგან რობერტი მას ქალად არ სთვლიდა. რობერტს უყვარდა წმინდა, უბიწო არსება, ნაყოფი მისი წარმოდგენისა და არა რეალური ადამიანი.

ბეტტი სტენტონთან იკერს საქმეს. ეს არის ერთადერთი კაცი, რომელსაც ბეტტი ფაიფურის დედოფლად არ მიაჩნია, არამედ იცის, რომ ბეტტისაც სისხლი აქვს და ხორ-

ცი, როგორც ყველა ქალს. 500 გირე. ატერლინგი კი სტენტონმა ბეტტის საჩუქრებისათვის მოიპარა.

მაშ ვინ არის დამნაშავე მარტინის სიკვდილში? ეტყობა რომ არავინ. მაგრამ, თუ კი ვინმე დამნაშავეა, ყველაზე უფრო გორდონი, რომელსაც მარტინი ასე მზუნებარედ უყვარდა.

მართლაც და—აბა ერთი კარგად დაუკვირდით—გორდონს რომ ბეტტისთან ეცხოვრა, ბეტტის საყვარლები არ დასჭირდებოდა. მაშინ არც სტენტონს დასჭირდებოდა 500 გირვანქის მოპარვა. აღარც რობერტის მოყვარული ოლუენ წავიდოდა იმ ღამით მარტინთან და მარტინი ახლა ცოცხალი იქნებოდა. ერთის სიტყვით მარტინი ცოცხალი იქნებოდა, გორდონს რომ ბეტტი ყვარებოდა.

ესეც ერთი პარადოქსიაგანი: გორდონს მარტინი უყვარს და მისი მკვლეელი კია.

ყველაფერი უკულმაა, ყველაფერი სიყალბეა, ნამდვილი არაფერია ამ ქვეყნად—კაპიტალისტურ ქვეყნებში—თქო. — დაუემატოთ პრისტლინთან ერთად.

ამ უცნაური პიესით პრისტლიმ გვიჩვენა ის ტრაგიკული ჩიხი, ის სახიფათო მოსახვევები, ის გამოუვალი სიტუაციები, რომელშიაც ვარდება თანამედროვე ბურჟუა, თუ კი მას ჯერ კიდევ არ დაუტარგავს ადამიანის სახე და რღაც ცხოველმყოფელი ძალა კიდევ შემოუნახავს.

დრამაში ერთი ბედნიერი კაცი არ არის. პიესის ყველა გმირი უბედურია, სხვანაირად არც შეიძლება ყოფილიყო. პრისტლი ტყუილს იტყობა, სხვაგვარ რომ ეთქვა. ყველა ისინი აღწვივენ თავიანთ ტრაგიკულ აღსასრულს, თავიანთი იმედების გაცამტვერებას. არის თუ არა ამ ტრაგიკულ წინაღმდეგობაში გამოსავალი? რასაკვირველია, არის, მაგრამ არა პრისტლის პიესის გმირებისათვის.

ევროპის ინტელიგენციის საუკეთესო ნაწილმა იპოვა ეს გამოსავალი და შეუტრეთდა პროლეტარიატისა და მისი მოწინავე პარტიის რევოლუციურ ბრძოლას.

ამას ჯერ კიდევ კარგად ვერ ხედავს პრისტლი. მართალია, თავის უკანასკნელ ორ რომანში იგი უკვე თანავრძნობით ეპყრობა.

ინგლისელ კომუნისტებს, რომან „ისინი დახეტილებენ ქალაქში“ პრისტლის დადებითად ჰყავს გამოყვანილი კომუნისტი ბლერი და მის საწინააღმდეგოდ დიდად უარყოფითი ტიპია თურმე ფაშისტი მაიორი მონისტი. ფაშისტების მიერ ორგანიზებული დემონსტრაცია ისე აქვს თურმე აწერილი პრისტლის, ისეთის სიმართლით და სინამდვილით, რომ ფაშისტურმა გერმანიამ აკრძალა ამ რომანის გადათარგმნა და გავრცელება.

ყოველივე ეს ასეა, მაგრამ პრისტლი, ცხადია, ჯერ კიდევ ტყვედა ჰყავს ბურჟუაზიულ-„დემოკრატიულ“ ტრადიციებს.

ჩვენთვის პრისტლის შემოქმედება მისაღებია იმდენად, რამდენადაც იგი უარყოფითად ეკიდება ბურჟუაზიული ცხოვრების უარყოფით მხარეს და რამდენადაც იგი გამანადგურებელ, მაგრამ ნამდვილ, რეალურ სურათს იძლევა თანამედროვე კაპიტალისტური ქვეყნების მოქალაქეებისას.

პრისტლის შეხედულებით მთელი ინგლისის ეს „გამოწყვილილი“ ბურჟუები, ეს „ცხოვრების ბურჟუები“, რომელთა ოჯახური სისწინდელ და საზოგადოებრივი სისპეტაკე თითქოს ვანთქმული იყო ყველგან, ნამდვილად ყოფილან ქურდები, ყალბი ფულის მკეთებლები, კაცის მკვლელები, პედერასტები და ყველა ჯურის ყალთაბანდები.

აქედან მას პიესაში უფრო ხშირად დედქტიური ელემენტებიც აქვს შეთხზული. ეს ხერხი საერთოდ სჩვევია ინგლისურ თანამედროვე პიესებს. იქ იშვიათად რომ დედქტიურ პიესას სოციალური შინაარსი ჰქონდეს, მაგრამ ჩვენი ავტორი ამ ორი ხაზის შეთავსებას ახერხებს და ამიტომაც არის მისი პიესები ესე გამაზვილებული და ესე მწვავე.

მართლაც და, წარმოიდგინეთ: თქვენს წინა სხედან სცენაზე ადამიანები,—მე უფრო „სახიფათო მოსახვევზე“ ვლაპარაკობ,—სხედან ადამიანები და არაფერს არ აკეთებენ, არამედ მხოლოდ ლაპარაკობენ და თქვენ უდიდესი ყურადღებით, თითქმის სულმოუთქმელად ადევნებთ მათ თვალყურს. ეს სწორედ რომ დიდი ოსტატობაა.

ახლა რა დიდი მასალაა რეჟისორისა და მსახიობისათვის ამ პიესაში! რა წარმტაცი—გარეგნულად თითქმის სრული უმოძრაობა, შინაგან კი დიდი დაძაბული დრამა. რა მიზანსცენები შეუძლიან აქ გამოიგონოს რეჟისორმა, რათა გამოსახოს მომქმედ პიერების ვნებათა ლელვანი! რა დიდი მასალაა მსახიობისათვის, რომ გახსნას ტექსტის იქითა მხარე, გამოამჟღავნოს იღუმალი სულიერი მიმოხრილობანი! აქედან შეიძლება მეტად დახვეწილი ფსიქოლოგიური სურათის შექმნა.

უწინარეს ყოვლისა პრისტლის დაცული აქვს საუკეთესო ტრადიციები კლასიკური რეალიზმისა. იგი ქმნის მეტად ღრმა რეალისტურ-მრავალფეროვან დახვეწილ სახეებს. ამით ის დიდად განსხვავდება თანამედროვე დეკადენტურ ლიტერატურისაგან და უახლოვდება კლასიკოსთა დიდი ხელოვნების ტრადიციებს.

ამაშია კიდევ მისი დამსახურება. ის ხმარობს თანამედროვე დრამის მთელ რიგ ხერხებს, მაგრამ კავშირს მაინც არ სწყვეტს კლასიკურ მანერასთანაც. ის ხატავს ცოცხალ ადამიანებს და არა ლირიულ აბსტრაქციებს. „მხოლოდ ეს დამსახურება, — ამბობს აშხ. გრომოვი თავის შემოხსენებულ წერილში,—ქიწრო ლიტერატურული და აკადემიური ხასიათის კი არ არის. პრისტლი უახლოვდება წარსულის დიად ხელოვნების ტრადიციებს, რაიც, სხვათა შორის, იმის მომასწავებელიც არის, თუ რა დიდი ძეგლია ევროპაში თანამედროვე ინტელიგენტთა წრეში, ისინი ომისწინანდელ დეკადენტურ სუბიექტივიზმიდან და არისტოკრატიულ განდევილობიდან სახალხო ფონტის პოზიციებამდე მიდიან“.

ამგვარად, ჩვენს თეატრებს არ უნდა ეშინოდეთ პრისტლის. ის დიდი მხატვარია, დიდი რეალისტი და მისი შემოქმედების გამოფენა ჩვენს თეატრებში სიკეთის მეტს არაფერს მოუტანს არც თეატრს და მის ხელოვნებას, და არც მაყურებელს.

„მეტი შემოქმედებითი გაბედულება, ამხანაგო მსახიობებო და რეჟისორებო!“

ასე ათავებს თავის შინაარსიან წერილს აშხ. პ. გრომოვი.



შალვა ალხაიჭივილი

საქართველოს მხაფხართა სუკათაბის გაბოფენა

არც ისე დიდი დრო გავიდა მას შემდეგ, რაც ქართულმა მხატვრობამ თავი ისახელა მთელ სპბოთა კავშირში ამხ. ლ. პ. ბერიას შესანიშნავი მოხსენების მიხედვით შექმნილი მთელი რიგი ტილოებით და ნახატებით. მართალია, ეს გამოფენა არ იყო ყოველმხრივ სრულყოფილი, მრავალი ნაკლი თან ახლდა მას, მაგრამ ეს ნაკლი უმთავრესად შეეხებოდა პროდუქციის ტექნიკურ ფერწერით მხარეებს, მის მხატვრულ ხარისხს, მის ოსტატობას. მთლიანად კი ეს გამოფენა ჩვენი მხატვრობის იდეურ-სოფლმხედველობითი უტყუარი ზრდის მაჩვენებელი იყო.

მაგრამ აი, დღეს, მხატვართა კავშირმა გახსნა საგაზაფხულო გამოფენა, რომელიც არ წარმოადგენს შემოქმედებითი პასუხს ერთ ვარკვეულ და განსაზღვრულ შეკვეთაზე. ამ გამოფენაზე ჩვენმა მხატვრებმა წარმოადგინეს ის, რაც მათ ჰქონდათ დამუშავებული და დახატული თავიანთ შემოქმედებითი ლაბორატორიებში, ეს გამოფენა იმით არის საინტერესო, რომ ჩვენ საშუალება გვეძლევა წარმოდგენა ვიქონით იმაზე, თუ რა თემები აინტერესებთ ჩვენს მხატვრებს სპეციალური დაკვეთის გარეშე და როგორი მხატვრული ხერხებით ეუფლებიან ისინი ფერწერის ოსტატობას.

გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ მთლიანად გამოფენა არადაამაყყოფილებელ შთაბეჭდილებას სტოვეს. მართალია, თემატურად იგი მრავალფეროვანია: აქ თქვენ ნახავთ საკოლმეორნეო და ქალაქის პეიზაჟებს, წითელ არმიას, პორტრეტს, ნატურმორტს, ქანდაკებას, გრაფიკას და წიგნის ილუსტრაციასაც. ამ მხრივ არ შეგვიძლია რაიმე ვუსაყვედუროთ ჩვენს მხატვრებს. თემატურად გამოფენა აქტუალური, სადღესო და საბჭოთა მაყურებლისათვის ფრიად საინტერესოა. მაგრამ... და აქ ისმება არა ნაკლებ

მნიშვნელოვანი. საკითხი მხატვრული ოსტატობისა და ხელოვნების ტექნიკის დაუფლების შესახებ. ამ მხრივ კი უნდა ითქვას, რომ, მცირე გამონაკლისის გარდა, ეს გამოფენა მეტად უხადრუკ და სუსტ შთაბეჭდილებას სტოვეს.

ამხ. ა. ფადევი თავის ცნობილ წერილში ვახ. „პრავდას“ ფურცლებზე სწერდა: „ჩვენ გამოვთქვამთ მოწინავე იდეებს და ეს საკმარისია“. ასე ფიქრობს ზოგიერთი მხატვარი. არა, ეს საკმარისი არ არის. ჩვენ უნდა ვიმუშაოთ დიდის დაძაბულობით, ისე, როგორც მუშაობდნენ ალორძინების ეპოქის მხატვრები... ჩვენ უნდა მივალწიოთ გასაოცარ ფორმას... „და მართლაც, ახლა უკვე არ კმარა მხოლოდ თემატური სიახლე, საკმარისი არაა დახატო რომელიმე ადამიანის პორტრეტი და ქვევით მიაწერო „ტახანოველი“. ან დახატო რომელიმე სოფლის პეიზაჟი ფიგურებით და ქვევით მიაწერო „შედლებული ცხოვრება“.

განსაზღვრული თემა, სიუჟეტი მოითხოვს სათანადო ფორმას, მხატვარმა უნდა იცოდეს როგორ განსახიეროს ესათუის თემა, რა ფორმებში ჩამოაყალიბოს იგი. სამწუხაროდ, ეს გამოფენა იძლევა იმის მთელ რიგ ნიმუშებს, რომ ზოგიერთმა მხატვარმა ადამიანის ფიგურის დახატვა არ იცის, ზოგი ხატავს ადამიანის ფიგურებს, მაგრამ არ იცის როგორ ურთიერთკავშირში მოათავსოს ისინი, ესე იგი კომპოზიციის დამუშავებას არ აქცევს არავითარ ყურადღებას. გასაკვირველი ამბავია, მაგრამ რომ ეს ასეა, ამას ქვემოდ. დავინახავთ.

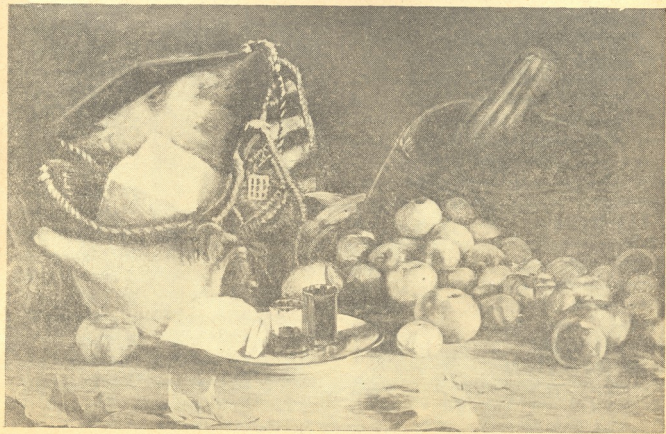
განვიხილოთ გამოფენის ექსპონატები. ვინაიდან გამოფენაზე თითოეული მხატვრის ერთი ან ორი სურათი არის წარმოდგენილი, ჩვენ განვიხილავთ გამოფენას ჟანრების მიხედვით. ყველაზე უხვად წარმოდგენილია

გამოფენაზე პეიზაჟი. 50-ზე მეტი სურათი საკოლმეურნეო და ქალაქის პეიზაჟს გამო-
ჩატავს. ეს არც გასაკვირია. საქართველო
მდიდარია მშვენიერი ბუნებით: მთებით,
ალპიური მდელოებით, ტყეებით, ტბებით,
მდინარეებით. ჩვენი მხატვრების ერთერთ
მთავარ ამოცანას უნდა წარმოადგენდეს
საბჭოთა საქართველოს განახლებული პეიზა-
ჟის გადმოცემა ტილოზე. მაგრამ არა ნატუ-
რალისტური ემპირიულობით, არც ფორმა-
ლისტური დამახინჯებებით, არამედ ისეთივე
რესტატობით, როგორც ამას გადმოგვცემდნენ
კლასიკური მხატვრების უდიდესი პეიზაჟის-
ტები. აქ საჭიროა გარკვეულობის შეტანა,
რადგან ზოგ მხატვარს ჰგონია, რომ კლასი-
კოსების შესწავლა ნიშნავს კლასიკოსების
წაბაძვას. ზოგი ახალგაზრდა მხატვარი კი
თავის უფროს ამხანაგებს ბაძავს, რაც უფ-
რო უარესია. უკანასკნელი გარემოება ქმნის
სურათების ერთფეროვნებას, ერთსახეობას,
ასე რომ, მყურებელს ჰგონია სხვადასხვა
გვარით მოწერილი სურათები ერთიდაიგი-

ვე მხატვრის მიერ არის დახატული. ამის
მაგალითი ბევრია გამოფენაზე. მხატვარს
უნდა ჰქონდეს თავისი თვალი, შეიძლება მი-
სი თვალი პირველად სუსტი იყოს და გაურ-
კვეველი, მაგრამ მაინც საკუთარი იქნება და
არა სხვისი.

დავიწყით პეიზაჟიდან. აი იორამ მამა-
ლამის პეიზაჟი. ცოცხალი, მზიანი, ფერა-
დულობით აღსავსე, იგი კარგ შთაბეჭდილე-
ბას სტოვებს. ცა მართლაც რომ ცისფერია,
რაც ასე ნაკლებად შეგვხვდებოთ აქვე გამო-
ფენილ სხვა პეიზაჟებში. მთების კონტურე-
ბი მკაფიოდ განირჩევა. მშვენივრად არის
გადმოცემული მინდორი და მიმავალი ქალის
ფიგურა ზურგის მხრიდან (წითელი—ლურ-
ჯი ტონებით). სინათლის ცენტრი არ მო-
ჩანს, მაგრამ მაინც ატმოსფერო იგრძნობა,
რაც უთუოდ დადებითია ამ სურათში. ნაკ-
ლი ამ სურათისა ის არის, რომ ხეები არ
არის სათანადოდ დამუშავებული.

ნ. როინაშვილის ორ სურათში „რა-
დღიო ხეცსურეთში“ არის ცდა ეგზოტიკურო-



ბის დაძლევისა. მიუხედავად ამისა, ზედა სურათში ხევესურები ხელოვნურად დგანან და უსმენენ რადიოს, ქვედა სურათში კი თავისუფლად, ძალდაუტანებლავ დგანან უფრო რეალურ, ბუნებრივ კომპოზიციაში. კარგია პერსპექტივაში მოცემული ხეობის სიღრმე, რაც ასე დამახასიათებელია ხევესურეთისათვის. ნ. ვერმიშევიას „პეიჟაჟს“ აქვია ორიგინალობა. მხატვარი ვერ ხედავს ბუნებას საკუთარი თვალით. თითქოს ვადმოქართულებული ჰოლანდური პეიზაჟი ყოფილიყოს ტრადიციული ძროხით და ხარით პირველ პლანზე. ფერებს აკლია დოკალურობა. შედარებით უკეთესად დამუშავებულია ტოტემიანი ხე განიერი ღეროთი. ცანეიტრალურია, საერთო განწყობილების გარეშე იმყოფება, რაც სურათის ნაკლია. კარგად არის მოფიქრებული სინათლე, რომელიც სიღრმიდან ხეების შუა გზას იკაფავს, მაგრამ ესეც არ არის სათანადოდ დამუშავებული. ე. შარაშენიძის „თხილის კრეფა“ თუმცა სუსტია, გულუბრველობათაა გაკეთებული, მაგრამ კომპოზიციით და ფერებით ორიგინალურია. კარგია ხეზე გაწოლილი ყმაწვილის ფიგურა, მაგრამ პირდაპირ შეუძლებელია კაცი განიერი შლიანით. მღვრიე თეთრი ფერის ცა საშინელია. ს. ნადარეიშვილი ცნობილი მხატვარია. ამიტომ მას მეტი მოეთხოვება. „დასვენება“ გზიბლავთ ფიგურების მოხდენილი კომპოზიციით, ტონალობით, მაგრამ პეიზაჟს სიღრმე აკლია, ცა გაურკვეველი ფერისაა, მხატვარმა მყურებელს დაველა გამოიციოს—სალამა ჟამია, თუ ჭეჭა-ჭუხილი ახლოვდება. შ. მაყაშვილის „საკოლმურნეო ბაზრობა“ გაკვირვებთ, ასეთი მოდუნებული, მოსაწყყენი ბაზარი არა მგონია, რომ სადმე მზით და ნაირნაირ ფერებით სავსე საბჭოთა საქართველოში არსებობდეს. შ. მაყაშვილის ვიცნობთ, როგორც ნიჭიერ მხატვარს, მაგრამ ამ სურათში მან საკოლმურნეო ბაზრობას ვერ გამოუძებნა სათანადო ფერადონება, რითაც გააფუჭა კარგად დაწყებული კომპოზიცია.

პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ლ. გულიაშვილის სურათი „ნადირობის შემდეგ“

არ ვარგა. ერთადერთი, — რამაც შეიძლება დაგაინტერესოთ ამ სურათში, ეს არის პეიზაჟის ნაჭერი მარცხენა კუთხეში მდინარეზე გადებული ხილი და მაგარფესკებიაანი კუნთებიანი ხით. დანარჩენი, ესე იგი ის, რაც ყურადღების ცენტრში უნდა იყოს (პირველი პლანი) არაფრით განსხვავდება გულიაშვილის წინანდელი პერიოდის ტრადიციული სურათებისაგან. ვინ არიან ეს ახალგაზრდები, კოლმურნეები, მუშები თუ ინტელიგენტები? ჩვენ ვგვონია, რომ ეს გულიაშვილისათვის კარგად ცნობილი ყარაჩოღულები ან კინტოები უფრო არიან. ნატურმოორტი ნანადირევის სახით, თითქოს ხისგან გაკეთებული ფიგურები პირის საშინელ არტიკულაციონ მღვრიე ცა, კოლორიტი, მოკლედული სითბოს, უსიხარულო. ყველაფერ ამას გულიაშვილი წინათ უფრო უკეთესად ხატავდა. მაგრამ მაშინ ამას რალაც სოციალ-ესთეტიკური გამართლება მაინც ჰქონდა, ახლა არავითარი.

„ტყე“, დახატული შ. ბერიტაშვილის და ა. ჩხეიძის მიერ. ჩვენ განგებ ვარჩევთ ამ ორი მხატვრის ნამუშევარს ერთად, მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა ოთახებში ჰქონდა მათი ნახატები. შ. ბერიტაშვილმა შესალო ქართული პეიზაჟის ერთი მომენტის მოცემა. დამახასიათებელია ლურჯი ცა, რომელიც გამოსჭვივის ხეების შუა ზევითა პლანზე და ბაჭები კორდზე, რომელნიც ლალათ გრძნობენ თავს ტყეში. ა. ჩხეიძის „ტყე“ კი იმის ნიმუშია, თუ როგორ არ უნდა ბახავდეს მხატვარი კლასიკოსს. შიშინი რუსული ბუნების, განსაკუთრებით ტყის უდიდესი პეიზაჟისტა, მაგრამ მოგვეციოთ ჩვენი, საკუთარი თვალით დანახული პეიზაჟი.

ა. ციმაკურიძის „სიმინდის რჩევა“ არაფერს აკმატებს ამ ცნობილი მხატვრის შემოქმედებას: ბევრჯერ ვგინახავს მისი ამდაგვარი სურათები. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ა. ციმაკურიძის შემოქმედება გაიყინა, ერთ არჩეულ წერტილზე შეჩერდა და მისგან აღარავფერს ახალს არ უნდა მოველო-



დეთ არც თემატური-მხატვრული, არც ტექნიკურ-სტილისტურად.

ელ. ახვლედიანი ერთერთი საუკეთესო პეიზაჟისტია თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში. ეს ნათლად ჩანს მის დიდ სურათში „სამუშაოდან დაბრუნება“. ჩვეულის ოსტატობით და სიყვარულით ხატავს ის პეიზაჟს პერსპექტივაში, რომელიც წარმოადგენს მხოლოდ გაყინულ ფონს; პირიქით, იგი იძლევა სიღრმეს და აქტიურად მონაწილეობს პირველ პლანზე მოცემულ სიუჟეტურ კომპოზიციაში. მაგრამ თვითონ კომპოზიცია, ეს—სიმღერით მოსიარულე ექვსი ფიგურა და ცხენზე მჯდომი მეშვიდე, პირდაპირ უნდა ითქვას, მხატვარს ვერ გამოუვიდა და კარგა თემამ ვერ მიიღო სათანადო ოსტატური დამუშავება. სიცილის და სიმღერის გადმოსაცემად მხატვარმა ვერ გამოიხატა ბუნებრივი და დამაჯერებელი საშუალებანი. შესანიშნავი ოსტატობით არის მოცემული პატარა სურათი „წისქვილი“. აქ მხატვარი თავის სამფლობელოშია. უნდა ითქვას, რომ თველ გამოფენაზე ეს ერთადერთი სურათია, სადაც ცა ნამდვილ ცას ჰგავს და ფაქტურის დიდი გრანოზობით არის გადმოცემული წყალი, ხეები. „ეტიუდებზე“ საინტერესოა თავისი თემატური სიახლით: გადმოცემულია ერთი ეპიზოდი მხატვრის სამუშაო ცხოვრებიდან; უნდა ითქვას, რომ მხატვარს დამაჯერებლობით და ბუნებრივად აქვს შესრულებული იგი. მეტი თემატური სიახლე—აი რა უნდა მოვთხოვოთ ჩვენს მხატვრებს. მხატვარი უნდა ჩასწვდეს ჩვენი ცხოვრების შრავალსახეობას, ფერით და ხაზით გადმოგვეცეს იგი თავის ნახატებში თუ ტილოზე, რადგან არც თემატური ერთსახეობა ვარგა. ჩვენი ცხოვრება ვერ ამოიწურება ერთი რომელიმე თემით.

ი. გვანცელაძის „ცხვრის ფარა“ განუყენებელი პეიზაჟია. კუთხოვანი მთები, კოშკი და საერთოდ სურათის მთელი ფერადოვანი-კომპოზიციური გამა რაღაც „არკადიული პეიზაჟის“ შთაბეჭდილებას ქმნის. შეისწავლეთ ჩვენი ბუნება, გადით ნატურაზე და მაშინ შექმნით ნამდვილ და არა კაბინეტში გამოგონილ პეიზაჟს. გამოგონილი

პეიზაჟი—ეს ნაკლი სხვათა შორის ბევრ მხატვარს ახასიათებს. ა. სემიონოვის „ჩაის კრეფა“ სუსტია როგორც კომპოზიციით, ისე ტონალობით. ი. მიქელაძის „ბედნიერი ცხოვრება“ მხოლოდ სახელწოდებით თუ დაგაინტერესებთ, თორემ სხვაფერად არაფრით არ ვარგა. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ჩვეულებრივ შტამპად გადაიქცა ჩვენი მხატვრებისათვის ბედნიერი და შეძლებული ცხოვრების, საბჭოთა ეპოქის ამ უდიდესი მიღწევის, პატეფონით და ცეკვა-სიმღერით გადმოცემა (გ. ჯორჯაძის „შეძლებული ცხოვრება“). მხატვრებმა ვერ გამოიხატეს ბედნიერი და შეძლებული ცხოვრების განსაახიერებლად სათანადო ხერხები და საგნობრივი მასალა. აიღეთ ჩვენი რომანები, გადაფურცლეთ ვახეთები და თქვენ ნახათ, რომ პატეფონით გადმოცემა ჩვენი შეძლებული ცხოვრებისა აღარ შეიძლება დამახასიათებლად ჩაითვალოს. ჩვენ უკვე გავიარეთ ის დრო, როდენაც დიდის გაკვირვებით და გაცოცხებით უცქეროდნენ პატეფონს კოლმეურნის ოჯახში. ი. მიქელაძის სურათზე ათი კაცი, დიდი და პატარა, პატეფონს უსმენს, თითქოს რადიოც არაჩვეულებრივად საგანი იყოს მათ წინ. ფიგურები, განსაკუთრებით წინა პლანზე წამოწოლილი პატარა ბიჭის ფიგურა, საშინელი უპროპორციით არის მოცემული. სრულის პროპორციულობით და ანატომიის კანონების მიხედვით, ადამიანის ფიგურის დახატვის უცოდინარობა ზოგიერთი ჩვენი მხატვრის უდიდეს ნაკლს წარმოადგენს. გ. ჯორჯაძის „შეძლებული ცხოვრებაში“ მოცემულია ტრადიციული ხილი „შუაში და მოხუცი“, რომელიც უკარავს. ფიგურების კომპოზიციურ დაწყობას აკლია დამაჯერებლობა, ცა და პეიზაჟი ცუდია. პირდაპირ გასაკვირველია, როგორ შეიძლება მარჯვნივ მდებარე ურმის თვალის ასე დახატვა!

სამწუხაროდ, უნდა ითქვას, რომ გამოფენაზე ზოგი ისეთი სურათია წარმოდგენილი, რომელთაც, თუ ყიური უფრო მეტი კრიტიკული თვლით შეხედავდა, აქ ადგილი არ ექნებოდა, ზოგი სურათი არ უნდა ყოფილიყო გამოფენილი, რადგან იგი ყველაფერია,



გარდა ხელოვნების ნაწარმოებისა, ზოგი ფორმალისტურია: ზოგში ფერების, კომპოზიციის და ფერწერის სხვა აუცილებელი ელემენტების ცოდნაც კი არ ჩანს. ასეთებია: კ. ქანკვეტაძის „დასვენება“, ნ. დედაბრიშვილის „ჩაის კრება“, ი. გებანერის „პეიზაჟი“, თ. ბერიევას „სამუშაოდან დაბრუნება“, გ. გრიგორიანის „პიონერი ვაზეთს კითხულობს“ (რას ჰგავს პიონერი, გოგონა დედოფალათი, ძალი!). ტ. ნალბანდიანის „ხილის კრება“, ვ. გუდამ-მევეკოვიჩის ნაწარმოები ქუჩის პლაკატია, ისიც ცუდად შესრულებული. როგორ შეიძლება მისი გამოფენა! ი. რიშკოვის „ალბონისტი“—აგრეთვე უფრო პლაკატურად არის შესრულებული, ვიდრე ფერწერის სპეციფიკურობით.

ნ. კულეშის „ფუნქციონირის ხელში“ ფერწერის ნიშნები მხოლოდ ჩამავალი მზით განათებულ მთის წვერებს და დაისის ცას თუ აქვს, თორემ დანარჩენ მომენტებში ნახატი ყოველგვარი კრიტიკის გარეშე დგას. დ. კვირიკაშვილის „მეამა“ ყანა მთლიანი ფერით არის გადმოცემული: არც ტონალობა, არც ვიბრაციები, არც ატმოსფერო. მისევე ნახატში „რადიო ხევისურეთში“ შეცდომად უნდა ჩაითვალოს ხევისურების გადმოცემა საშუალო საუკუნეების მღვდინებით და არა ადამიანად, ეს ეგზოტიკა ალარ გეჭირდება და რეალობას არ შეეფერება.

არ შეიძლება განსაკუთრებით არ შეგჩერდეთ ა. კობალიანის „ვაშლის კრებაზე“ და დ. წერეთლის „ტყეზულის მალაროებზე“. გვიხდა შეგჩერდეთ განსაკუთრებით იმიტომ, რომ ეს ორი მხატვარი ამავე დროს სამხატვრო აკადემიაში ახალგაზრდა თაობას ასწავლის. მაგრამ პირდაპირ უნდა თქვას, რომ ა. კობალიანმა ადამიანის ფიგურის დახატვა არ იცის. ტკინებია ეს თუ ადამიანები? უმოძრაონი, არც გამომეტყველება, არც ხასიათი არ ჩანს. პერსპექტივა არ არის სწორად მოცემული; დაბალი ხეები ერთ რიგში დგას, ფონზე ქალაქი ციხით დამაჯერებლობას მოკლებულია. ასეთივე ნაკლი ახასიათებს დ. წერეთლის „მალაროებს“. სად ნახა მხატვარმა ასეთი მუშები, ქონდრის კაცებო, პატარა ფეხებით, დიდი ტანით, განსაკუთრებ-

ით ქალი და კაცი შუა პლანზე. რა უკერავს ერთ მუშას ხელში—ნაჯახი თუ ვაჯარი—ვერ გავიგებ. მთლიანად სურათი სტოკებს ცუდ „შთაბეჭდილებას“. აქ მალაროები მაჯალაჯუნასავით აწევა ადამიანს, არ არის გადმოცემული ის დიდი სტალინური იდეა, რომ ადამიანი ბატონობს ქარხნებსა და მალაროებზეც, და არა პირიქით, როგორც ეს ბურჟუაზიულ ქვეყნებშია და როგორც ამას ბურჟუაზიული მხატვრები გადმოგვცემენ. ასე გადმოცემა ჩვენი საწარმოო სინამდვილის დიდი შეცდომაა. უნდა ვფიქროთ, რომ დ. წერეთლის შემოქმედებაში ეს შემთხვევითი მოვლენაა, მაგრამ ვეკითხებით მხატვარს: რატომ გამოაფინა მან ეს სურათი?

ჩვენი სტატიის მკითხველს შეიძლება დაეხადოს აზრი: ნუთუ ყველა სურათი ასე ცუდია ამ გამოფენაზე? რასაკვირველია, ეს ასე არ არის. კარგი სურათებიც არის, მართალია. არც ესენია საბჭოთა ფერწერის შედეგები, ზოგიერთ მათგანსაც თან ახლავს მნიშვნელოვანი ნაკლი, მაგრამ მაინც თვალსაჩინო ნამუშევრებია. გადავიდეთ მათ განხილვაზე.

უსათუოდ საყურადღებოა სურათი კ. სანაძის „სალამო“. აქ არის გადმოცემული ბოეტური განწყობილება, კოლორიტი თბილია და მომხიბლავი, ცენტრში მღვარი ხიდან დიდი ჩრდილი მაყურებლისაკენ იფინება. სიღრმეში მზის სხივები კიაფობს. ზოგმა შეიძლება თქვას,—ეს იმპრესიონისტულად შეხატული სურათიაო. ეს არ არის ცუდი. იმპრესიონიზმი XIX საუკუნეში ფერწერული ტექნიკის უდიდესი მიღწევაა და მისგან საბჭოთა მხატვრებმა უსათუოდ უნდა აიღონ ის, რაც ეგუება ჩვენი მრავალფეროვანი ცხოვრების ასახვას. კარგია შ. შამალაძის ორივე სურათი: „შემოდგომა კახეთში“. აქ იგრძნობა დამდვილი და არა კაბინეტში გამოგონილი კახეთი. მხატვარს ეტყობა ნატურის სიყვარულით და მოწოდებით შესწავლა. შედარებით სუსტია „ნახარი“. კ. ვარძელის შვილის „ბაკურიანში“ იგრძნობა დილის ატმოსფერო. როგორც ტყის პეიზაჟი, სურათი სანტერესოა. დ. თაყაიძის პეიზაჟებიდან ყურადღებას იპყრობს „რიონის ნაპი-



რას“, მცირე ზომის კარგი პეიზაჟია გაცოცხლებული სამი ფიგურით, რომლებიც თევზის ჰერით არიან გართული. „წაღვერში“ — გაკვირვებას იწვევს მთლიანი ფერით მოცემული თეთრი ცა. „მზეთა-მზე“ შედარებით სუსტია. კ. ქინჭლამე ეტყობა ნიჭიერი მხატვარია. მის ნახატში „საკოლმეურნეო ბაზრობაზე“ სინათლით არის გასხივოსნებული სამი ფიგურა, ერთი ვირზე მჯდომი და ორი ფეხით მოსიარული. ფერადობით და განათებით სურათი გზიბლავთ, მაგრამ მხატვარს მეტი მუშაობა მართებს ადამიანის ფიგურაზე.

ვ. ბაგრატიონის სურათი „ბედნიერება-შრომაშია“ თემატურად კარგად არის მოფიქრებული, სამწუხაროდ, მხატვრულად იგი არ არის უნაკლო. მარჯვნივ მდგომარე ფიგურა თითქოს პოზას იკერს. დანარჩენები მოძრაობაში ვერ არიან მოცემული. ქალა კარგად არის დახატული, მაგრამ დააცქერ-

დით ვარდისფერ კაბას, თითქოს ცილინდრულიაო ისეა ჩამოფხუტული. მთლიანად სურათი ნათელია, მაგრამ ეს იმიტომ, რომ ნათელი ფერებით არის ნახატი, თორემ სურათში არც სინათლე-ჩრდილია, არც რელიეფობა, არც სიღრმე და ატმოსფერო. ა. კოროვინის ხუთი ეტიუდი კარგია მხოლოდ იმიტომ, რომ ეტიუდებია. ვ. კეშელავას პეიზაჟი არ გვაკმაყოფილებს. ბნელი ტონები, მოთეთრო ტყვიისფერი ცა საქართველოს ბუნების დამახასიათებელი არაა. მთლიანად პეიზაჟი უსიხარულო შთაბეჭდილებას სტოვებს. ვ. ბურდულის ნახატში „წყაროსაკენ“ პეიზაჟი და ქალის ფიგურა წინა პლანზე საინტერესოდ არის მოცემული. ფონი ვერ არის სათანადოდ დამუშავებული, არც სიღრმე, არც ატმოსფერო და ჰაერი არ იგრძნობა. შ. ბახტაძის პეიზაჟი ნიჭიერად არის დახატული. ფერწერითობა, ფაქტურა იგრძნობა საღებავის დალაგე-



მხატვ. ვ. კროტკოვი

შემოხვევა საზღვარზე „შეპყრობილნი და განადგურებულნი“



ბაში. პეიზაჟი ორიგინალურად არის აგებული, სამწუხაროდ, სურათი ცუდ ადგილას პკიდა, ამიტომ ვერ ახდენს სათანადო შთაბეჭდილებას. ცხენი და ფიგურები თითქოს ხისგან გაკეთებული ზღაპრული ელემენტებია. ისინი სრულიად ზედმეტია ამ სურათში. კ. კიკნაძის „ბენდინერი ოჯახი“ თუმცა პეიზაჟი არ არის, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ წინა პლანი შედარებით უკანა პლანთან ვერ არის დამუშავებული ფერწერის მხრივ (გობი, ყყალი, საპონი), მაშინ როდესაც პირიქით უნდა ყოფილიყო მხატვრულობის თვალსაზრისით.

რამდენიმე სურათია გამოფენილი ქალაქის პეიზაჟიდან. მ. თარიშვილის „საპირველმაისო დემონსტრაცია თბილისში“ სრულებით ვერ აღწევს თემის სიდიადეს. უფრო სამგლოვიარო პროცესიას წააგავს: საშინელი, ტყვიისფერი ცა (ეს თბილისის მაისია?), არაფერი სასიხარულო. პირველ პლანზე მარცხნივ პიონერების ჯგუფის ფიგურები ცუდად არის დახატული. ა. ბაქბუქუაძის „სიკოვის“ „ვოლეიბოლი“ მოკლებულია ამ სათამაშოს დამახასიათებელ მომენტებს. უფრო ცირკულია, ვიდრე ფიზკულტურული. ცა, მიწა და ქილის ტანი ერთფეროვნად ნაკვეთად არის გადმოცემული, რაც ქმნის ფერწერითულ ეფექტს, მაგრამ ნაკლებად რეალურია. გ. შარბახიანის „ბულვარი გაგრაში“ მოცემულია ამ მხატვრისათვის დამახასიათებელი მანერით. დეკორატიული სიბრტყე, არაბუნებრივი ფიგურა ბავშვისა, რომლის გრძელი ხელები მუხლებამდეა. საერთოდ ფიგურები ისეთივე ბრტყელია და სიკოცხლდა მოკლებული. ვ. შერპილოვის „ა უნდა დანებდეს თავი ა. ბაქბუქუაძის ქოვისათვის მიბაძვას: მის „ბურთის თამაშს“ აკლია საკუთარი თვალი. კ. ხუციშვილი ნიჭიერი ახალგაზრდაა, მაგრამ როგორ მოუვიდა მას, რომ ბნელი ფერებით გადმოგვცა „სანაპირო ქუჩა“ — ახალი თბილისის პეიზაჟის ეს ერთერთი საამაყო კუთხე. ცა საშინელია, შთაბეჭდილება მთლიანად რაღაც რომანტიკული ციხე-სიმაგრისა რჩება. ეტყობა მხატვარმა ვერ შესძლო ქალაქის ამ ნაწილის სპეციფიკურობის გადმოცემა. ვ.

ჯაფარიძის „ფუნიკულიორბ“ მკრთალი ფერები, თანაც ერთფეროვანი, ცა რატომაც მოთეთრო, მკრთალი. ასევე ვერ გვაკმაყოფილებს მ. კვინიხიძის „ჩელუსკინელების ხიდი“. სურათის მარცხენა და მარჯვენა ნაწილები არ არის თანაბრად მხატვრულობით გაკეთებული, თვითონ ხიდი და მარცხენა ნაწილი უფრო დამაჯერებელია იმ ფერწერითი საშუალებებით, რომელიც მხატვარმა გამოიყენა ამ სურათში, ვიდრე მტკვარი, ცა და მარჯვენა ნაწილი. ვ. ბებუთოვა-გაბუნიას „ძველი სახლი“ იძლევა ძველი თბილისის მხატვრულად გადმოცემულ კუთხეს. ნ. თამაშვეას „მეჩონჯურები“ ქუჩის ფოტოგრაფის მიერ გადაღებულ სურათს უფრო წააგავს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ აქ მოთავსებული ოთხი ფიგურა შედებილია. ერთად უნდა განვიხილოთ ს. კირაკოზოვის „ცეკვა“, და მოსესოვის „ქურობის დღესასწაული“. მოსესოვის სურათი კარგად არის გაკეთებული, ურადღებას იპყრობს პეიზაჟი სიღრმეში. ცეკვის ტემპი დაჭერილია. მხოლოდ ზედმეტად მიგვანჩია ცუდად გადმოცემული, მაყურებლისაკენ ზურვით მოქცეული მდგომარე გოგონა. ს. კირაკოზოვის სურათი დიდი ზომისაა, მაგრამ უფრო მდარე ხარისხისა. პეიზაჟური ფონი ხეების გადაწნული შტოებით, საშინლად დახატული ცხენი, მემუსიკეების ფიგურები მარჯვნივ და ხილის ნატურმორტი მაგიაზე — ყველაფერი მკრთალია, სიკოცხლეს მოკლებული და მხატვრულად სუსტი.

მხოლოდ ხუთი სურათია გამოფენაზე წარმოდგენილი ჩვენი სახელოვანი წითელი არმიის მხატვრებიდან. ცხადია, ეს ცოტაა. ჩვენმა მხატვრებმა მეტი ტილოები უნდა შექმნან წითელი არმიის თემბატკაზე. სამწუხაროდ, არც ერთი წარმოდგენილი სურათი საესებით არ არის დამაკმაყოფილებელი. ა. აღდადანოვას „წითელარმიელის მოთხრობა“ ზედმეტად ესთეტიზირებულია, ლოკალური ფერები აკლია. ფანტასტიკური, არარეალურია პეიზაჟი, მეტადრე გველივით დაკლავნილი უფოთლო ხის ტოტები წინა პლანზე მარჯვნივ. კარგად არის მო-

ფიქრებული მსმენელთა ჯგუფის კომპოზი-
ცია. ქ. გიორგაძის „მანევრები“ მთლი-
ანად კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებს, მაგ-
რამ თუ ყურადღებით დავაკვირდებით, ვნა-
ხავთ, რომ კარგად მოცემულ პეიზაჟურ
ფონთან შედარებით, სადაც იგოძნობა ხეო-
ბის სიღრმე და მთების სიშორე, პირველი
პლანი უნაკლო არ არის. მაგ., მეორე ცხენის
არაბუნებრივად აწეული ფეხი, ქალვაჯის
ფიგურები, გულგრილად განწყობილი, მო-
ჭუცი პირველ პლანზე, რომლიდანაც შეიძ-
ლებოდა მეტად კოლორიტული ფიგურას
შექმნა, ხეები ღობესთან თითქოს ქაღალდი-
საა. წყაროს ანკარა წყლის ფაქტურა ვერ
არის სათანადოდ გადმოცემული. ცხენოსანი
წითელარმიელები რიგში არიან ჩამწყობი-
ბული, ისინი და გლეხები კომპოზიციურად
სუსტად არიან დავკავშირებული ერთმანეთ-
თან. ვ. კ რო ტ კ ვ ი ს სურათი თემატუ-
რად მეტად საინტერესოა. სამწუხაროდ, აშ-
კარა პლაკატურობა ხელს უშლის, რომ ეს
სურათი მიღწევად ჩაითვალოს. (მაგ., არაბუ-
ნებრივი ფონი, დაუმუშავებელი პირველი
პლანი, პლაკატური სახეები). ს. მ ა ი ს ა-
შ ვ ი ლ ი ს სურათს „ს. ორჯონიკიძე ჩრდი-
ლოეთ-კავკასიის ბრძოლებში“ აკლია ორაგი-
ნალური მიდგომა. წარწერა რომ არ ყოფი-
ლიყო. იგი ტრადიციულ ბატალურ სურა-
თად ჩაითვლებოდა. მიუხედავად ამისა, სუ-
რათი გვიბლაღვს დინამიურობით და საზი-
მოვნო ტონალობით. გ. გ უ ლ ი ს ა შ ვ ი ლ ი ს
„შემთხვევა საზღვარზე“ იმის ნიმუ-
შია, თუ როგორ არ უნდა იხატებოდეს სუ-
რათი ასეთ პასუხსაგებ თემაზე. აქ არის
კლასიკური ხელოვნების ცუდად ათვისებუ-
ლი მოგონებანი და ცდა ამ ნიადაგზე საკუ-
თარის შექმნისა. მაგრამ უნდა პირდაპირ
ითქვას: ცდა უნაყოფო გამოვიდა, რადგან
მხატვარი შემცდარ გზას დაადგა. მხატვარი
ახალგაზრდაა და ამიტომ ახლავეა საჭირო
მისი გაფრთხილება. კომპოზიციურად, ფე-
რებით და აგრეთვე რეალობის თვალსაზრი-
სით სურათი მთლიანად მიუღებელია; მხატ-
ვარს თითქოს უნდა რალაც შემადრწუნებე-
ლი შექმნას; ამისათვის იგი ერთ ტონალობა-
ში გადმოგვეცემს ცას, მიწას, ფიგურებს,



„ე ტ ი უ დ ე ბ ზ ე“ ნახ. ელ. ახვლედიანისა

ცხენებს; ძალი უფრო ვამპირს წაა-
გავს; წითელარმიელის მკლავი არაბუნებ-
რივად არის ზევით აწეული; მას ხელში უჭი-
რავს ბატის ფრთის მაგვარი ხმალი. ცენტრ-
ში ცხენის გავა თითქოს სპილენძისაგან არის
გაკეთებული. ყველაფერი ეს მიუღებელია.
ნაკლებად არის წარმოდგენილი გამოფენა-
ზე პორტრეტი და ნატურმორტი, მაშინ რო-
დესაც ამ ყანრებს ჩვენმა მხატვრებმა არა
ნაკლები ყურადღება უნდა მიაქციონ, ვიდ-
რე პეიზაჟს.
გ. ფ ე კ ლ ი ს ტ ა შ ვ ი ლ ი ს „პორტრეტი
სტანანოველ თერაძისა“. მას შეიძლება გა-
რევენული მსგავსება ჰქონდეს, მაგრამ ეს არ
კმარა. ტექნიკურადაც ის სუსტად არის შეს-
რულებული. ყურადღებას იპყრობს ს. მ ა ი -



საშვილის „ახალგაზრდა სტალინი“, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ სახე გადმოცემულია ერთი ტონით; რელიეფურობისა და მეტი სიციხოველისათვის კი საჭირო იყო ტონის ნიუანსირება. ქ. მაღალაშვილს ვიცნობთ როგორც კარგ პორტრეტისტს. სამწუხაროდ, გამოფენაზე მან უფრო უკეთესი „ნატურმორტი“ მოგვცა, ვიდრე პორტრეტი (პროფ. კ. ერისთავი“). ტ. მაღალაშვილის „ოჯახი“ უფრო ჯგუფური პორტრეტია. უყურებ ამ სურათს და გინდა დაუძახო „წმინდა ოჯახი“: ღვთისმშობელი, იოსები ჩოხა-ახალუხში და ბავშვი. მოსეთ თოძის „თ. ციციშვილის პორტრეტი“, მიუხედავად მისი პირველშეხედვით ეფექტურობისა, არაა დამაკმაყოფილებელი. ფიგურა სანთლის ტიკინაა. აბრეშუმის კაბას აკლია სიმსუბუქე, თითქოს თუნუქისაგან იყოს გაკეთებული. გარდა ამისა, ცდა იდეალური ქართული ქალის მოცემისა აბსტრაქტულად-არარეალური და უნაყოფო ცდაა. ამაშია ამ პორტრეტის შეცდომა. ა. მაყაშვილის

„პორტრეტი“, დ. გველესიანის „გაბია ტაბიძის პორტრეტი“ და ი. ვეფხვაძის „ლენინის პორტრეტი“ ჩვეულებრივ ფოტოგრაფიულობას არ სცილდებიან. ი. შტენბერგის „ლადო კეცხოველი“ ზედმეტად იდეალიზირებულია, რაც სრულიად არ არის საჭირო რევოლუციის უკვდავი მებრძოლის განსახიერებისათვის.

ნატურმორტებიდან ყველაზე უფრო განირჩევა დ. ვოლგინის „ნატურმორტი“: ტიკჭორა, ყველი, ხურჯინი, თევზზე დაქცეული ღვინო, ვაშლები—ყველაფერი ეს ბუნებრივად, ლოკალურ ფერებში და რეალურად არის გადმოცემული. ამასვე ვერ ვიტყვით ლ. ტარხოვას „ნატურმორტის“ შესახებ. მას აკლია მხატვრული ზომიერება. აკლია ხელოვნება. რ. ლორის-მელიქოვის ორ „ნატურმორტს“, სამწუხაროდ, ფონი ხელს არ უწყობს მეტი მხატვრულობით გადმოცემისათვის. კარგია ქ. მაღალაშვილის პატარა „ნატურმორტი“: ვაზა თეთრი ვარდებით და ალბომი.





ნ. გალიაშვილი

ქან დომინიკ ენგრი

„ვატიკანში რაფაელის ღვთაებრივი ტილოების ხილვის შემდეგ, მე საბოლოოდ დავრწმუნდი, — ამბობს ენგრი, — რომ ამ ოსტატმა გენიალურად დაიუფლა ბუნება და მისი საიდუმლოებანი; შეიძლება ფანტიკოსობა დამწამონ, მაგრამ მე მაინც უდიდესი სიხარულით მუხლს მოვიყრიდი რაფაელის — ხაზისა და ნახატის ამ გენიალური ოსტატის წინაშე“.

მე ვფიქრობ სრულიად დამსახურებულნი იქნებოდა, რომ ენგრის ასეთი აღტაცება რაფაელით, როგორც ხაზის ოსტატით, თვით ენგრის მიმართ გამოგვეხატა. ენგრი XIX და ახალი საუკუნეების მანძილზე ნახატის და ხაზის მომავადობელი ოსტატია.

ვინ არ იცნობს მის ფანქრით ნახატებს, ხელოვნების ამ მშვენიერებას და საკვირველებას? მართლაც, ძნელი წარმოსადგენია, რომ შესაძლებელი იყოს მხოლოდ ხაზით შეიქმნას ასეთი დიდი ინდივიდუალობა. თუ ენგრიკომ გადალახა „ახალი კლასიციზმის“ პირობითობა და შემოიღო რეალისტური და სრულიად თავისუფალი, ფრანგული მხატვრობისათვის უჩვეულო კომპოზიციები, თუ დელაკრუამ ფრანგული სკოლა იმ ბრწყინვალე და ანთებული კოლორიტით დააჯილდოვა, რომელიც „კლასიციზმის“ დროს არ არსებობდა და მაშინდელი ფერწერა შავ და ნაცრისფერ ტონებში იხრჩობოდა, მაშინ ენგრის დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ მან ფრანგებს ახალი ნახატი და ხაზი შეუქმნა.

ენგრი დაიბადა მონტობანში 1780 წელს, ამიტომაც მას ხშირად პატარა მონტობანელს ეძახდნენ. მამა-მისი საშუალო დონის მხატვარი და მოქანდაკე იყო, რისთვისაც შეილში გაღვიძებულმა მისწრაფებებმა ის დიდად გააახარა. თორმეტი წლის მონტობანელი მამამ ჯერ ტულუზაში გაგზავნა მხატვრული

განათლების მისაღებად მხატვარ ვიგანის ხელმძღვანელობით, შემდეგ როკთან გადაიყვანა, ეს უკანასკნელი, როგორც მხატვარი, სუსტი იყო; მაგრამ მას იტალიელ ოსტატთა ნამუშევრების ასლები მოეპოვებოდა და გარდა ამისა, რაფაელისა და ძველი პრიმიტივების ნაწარმოებთა მშვენიერა გრაკილურები ჰქონდა. შეიძლება მათში უაინახა ბავშვმა თავისი მამის ჯერ კიდევ მთვლემარე იდელების განსახიერება, რაზედაც შემდეგ თავის მოგონებებში სწერდა კიდევ: „ისე დავრბოდი ამ ნიმუშების სანახავად, როგორც კატა გაედევნა საშოვარს“. ეს სიტყვები ენგებოდა უმთავრესად „სკამზე მჯდომარე



ქან დომინიკ ენგრი

ქალწულს“ და ანტიკურ ქანდაკებათა ფრაგმენტებს.

ერთხანს ენგრი ბრიანთანაც სწავლობდა, რომელიც დიდი პეიზაჟისტის მომავალს უქადდა. მიუხედავად იმისა, რომ ენგრის მხატვრული ცოდნა საკმაოდ დიდი ჰქონდა, პირი მინიმუმ პარიზისაკენ იბრუნა და განიზრახა ემუშავნა მაშინ უკვე ყველასათვის დიდად ცნობილ ლუი-დავიდის ატელიეში, 1796 წელს. თვრამეტი წლის ახალგაზრდამ ამ მიზნისაკენ მიაღწია. მაგრამ, როგორც ბიოგრაფები ვაძმოგვცემენ. მასწავლებელი და მოწაფე მალე დაშორდნენ ერთმანეთს პრინციპებში შეუთანხმებლობის გამო; მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ენგრი თავის მასწავლებლის მიანც დიდი მოტრფიალე იყო. ამ მხრივ საინტერესოა ერთი პატარა ამონაწერი მისი დღიურიდან: „დავიდი უდიდესი ოსტატია, მან აღადგინა ფრანგული ხელოვნება. მე დავიდმა შემასწავლა როგორც ფიგურის დაყენება, ისე თავის მიბმაც მხარზე. მეც მივბამე მის მაგალითს ბერძნების შესწავლაში, ძირითადად უეჭველად მის პრინციპებს არ ვღალატობ, მხოლოდ ასეთებს დავუმატე მიდრეკილება ცოცხალი მოდელისაკენ და იტალიელ ოსტატთა, უმთავრესად კი რაფაელის შესწავლა“.

რასაკვირველია, როგორც ენგრი თვითონ აღნიშნავს, ის „კლასიკური აკადემიზმის“ მხატვრული ტრადიციების ურყევ მიმდევრად დარჩა; და პირველად ის დავიდის დიდ გავლენას განიცდიდა, ხოლო შემდეგში მისი ყურადღება უკვე მოხიზლა ძველმა პრიმიტივემმა, არქეოლოგიამ და აღმოსავლურმა ეგზოტიკამ. აი სწორედ ამ გზით შესძლო მხატვარმა გამოეცოცხლებია ის „კლასიციზმი“, რომლის შემქმნელ დავიდს ანტიკური ქანდაკების გარდა არაფერი სწამდა, ამ უკანასკნელის სურათების მკაცრი და დაყენებითი მოხაზულობა ენგრიმ ლამაზი და პლასტიკური ფორმებით შესცვალა, მისი ყოველი ფიგურა თითქოს ქანდაკებააო. ეს განსაზღვრება უფრო თვალსაჩინო გახდება, როცა მისი სურათების გარჩევას შევუდგებით. შეიძლება ითქვას, რომ ლუი-დავიდი შუა გზაზე შეჩერდა და ამ გზის გამგრძე-

ლებელი და გამდრმამეველი, უეჭველად, ენგრი გახლდათ.

ენგრი პირველად მონაწილეობს კონკურსში „რომის პრემიისათვის“ სიუჟეტით „ანტიოქი იკვლევს სციპიონის დაავადებას“, მაგრამ მისი მისწრაფება ვერ იმარჯვებს, რადგან დავიდი დაყენებით მოითხოვს, რომ მის მოწაფე მხოლოდ მეორე რიგში გაიგზავნოს. 1801 წელს კი სურათით „ავამეშნონის შიკრიკები აქილესთან“ მას ნამდვილი გამარჯვება ერგო. ახლა კი ვერაფერს შეუშლიდა ხელს მის დაუსრულებელ ოცნებას რომში გამგზავრებაზე. ამ პირველ ნაწარმოებში „ავამეშნონის შიკრიკები აქილესთან“ მხატვარმა დაამტკიცა თავისი ერთგულება დავიდის ტრადიციებისადმი, ხოლო რაც შეეხება ნახატის და დეტალების შესრულებას, ასეთში დიდი ოსტატობა გამოიჩინა; ამას ფლასქმანიც კი აღნიშნავდა: „ენგრიმ დავიდის სკულ მხარეებს თავი დააღწია“.

ამ დიდმა და ქემშაბრტმა გამარჯვებამ მხატვარს გზა გაუყავა მედიჩის სასახლეში, მაგრამ მატერიალური სივიწროვის გამო ის იძულებული იყო კიდევ 5 წელი გაეტარებია პარიზში. მის საარსებო წყაროს პატარა პატარა, მსუბუქად შესრულებული ნახატები წარმოადგენდა. ერთხელ მის სახელოსნოს ინგლისელი მიადგა და ჰკითხა: „აქ ცხოვრობს პატარა პორტრეტების ფანქრით შემსრულებელი მხატვარი?“ ვაბრაზებულმა ენგრიმ კარები მიაჯახა შემდეგი სიტყვებით: „ცდებით, აქ ფერამწერალი ცხოვრობს“, როგორც ჩანს, ეს პატარა ნახატები რომლებიც ახლა დიდ განძს წარმოადგენენ, ეთაკილებოდა მხატვარს. რომში გამგზავრებამდე ის დიდის სურვილით დაეწაფა ლუერის და „პატარა ოგიუსტინების“ მუზეუმებს, სადაც მრავლად მოიპოებოდა საშუალო საუკუნეების რჩეულ ნაწარმოებთა ნიმუშები, როგორც გრაფიკა, ისე ბერძნული ვაზები, გრავიურები და კოსტიუმები. ამრიგად, მხატვარმა თავისი გემოვნება ძველ ელინელთა საუკეთესო ნიმუშებზე განავითარა და ამას დაუმატა უმწიველო გარძნობიარე და მეტყველი ფორმების თანდაყოლილი გრძნობა. ამ თვისებებმა მის პირველ ნამუ-

შეერებშიც კი იჩინეს თავი, როგორც, მაგალითად, ფანქრით შესრულებულ ორკომპოზიციაში „ფილიმონი და ბახუსი“ და „დიომიდეს მიერ დაჭრილი ვენერა“. რა დიდის

მა, „ქ-ნი რივიერა“, „მშვენიერი ზელი“ და კიდევ სხვა ბევრი. ეს თვისება შეიძლება დავიდის წყალობაა, ალბათ ამ დიდმა პორტრეტისტმა შეასწავლა თავის მოწაფეს ასე



„ოსმალური აბანო“ ნახატი ენგრისა

გემოვნებით, მდიდარი გრძნობით და თითქოს პირველი ურყევი შთაბეჭდილებით არის შესრულებული მისი პარიზის პირველი პერიოდის (ე. ი. იტალიაში გამგზავრებამდე) პორტრეტები: „ნაპოლეონი“, „მხატვრის მა-

დიდებულად პორტრეტული ხელოვნება-ოლონდ დავიდი თავის პორტრეტებში ვერ აღწევდა ასეთ დიდ სისპეტაკეს და ნეტარებას. „მშვენიერი ზელი“—ეს ენგრის ქალების პროტოტიპია, ახალგაზრდა ლამაზი ქალის

სახე, გაბრწყინებული შავი თვალებით, მოლიმარე ტუჩებით, რომლის ბროლივით თეთრ შუბლს მოხდენილად ამშვენებს ესპანურ ყაიდაზე დალაგებული გიშრისფერი თმები. არ შეიძლება აგრეთვე ორიოდ სიტყვა არ ითქვას „ქ-ონ რივიერას“ პორტრეტზე; ავტორს მეტად მოხდენილად ჩაუფლავს პალიშემში ეს ახალგაზრდა ქალი და, როგორც ჩანს, ამოსავლეთით მოჯადოებულს თავისი მოდელი ქიშანის ქსოვილში გაუხუცევია. ეს სურათები მის შედევრთა რიცხვს ეკუთვნიან და აქ უკვე სრულიად თვალსაჩინოა ენგრის საკუთარი შემოქმედებითი სახე და მისი შესაძლებლობანი. მაგრამ რაც შეეხება ცნობილ „ბერტენის“ პორტრეტს, რომელიც ენგრიმ იტალიიდან დაბრუნებისას, ე. ი. ოცი წლის შემდეგ, შეასრულა, მის ეტყობა მხატვრის სულიერი სიღრმე. დიდებულად არის გადმოცემული „ბერტენის“ — მაშინდელი პრეზის პატონ-პატრონის-ხასიათი. სახის გამომეტყველება, ხელების დაჭიმული მდგომარეობა და პოზა სრულიად ამეღვენებენ ამ ადამიანის ფსიქოლოგიას.

1806 წელს, როგორც იყო, ენგრი იტალიაში გაემგზავრა, სადაც თვრამეტი წელი განუწყვეტლივ იცხოვრა, რომი ძალიან მოეწონა და შეუყვარდა. თავის დღიურში ერთ ადგილას ამბობს კიდევ: „აი, თურმე სად ყოფილა ჩემი ნამდილი სამშობლო“. იტალიამ და მისმა სიმშვენეირემ ხელი შეუწყო ოსტატის ნიკის გაფურჩქვნას და მომწიფებას, ის ვაიმსჯელოა რენესანსის და ანტიკური ხელოვნების ნაწარმოებთა სიძლიერით, სიხარულით და სიმშვიდით. ასე, რომ, იტალიაში გატარებული წლები ძალიან სასიხარულო და ნაყოფიერი იყო. ამ პერიოდში მხატვარი დიდის მოწადინებით და დაუღალავად მუშაობდა, გააკეთა ასლები ძველ ოსტატთა ნამუშევრებიდან და განსაკუთრებული წყურვილით დაეწავა თავის საყვარელ — და როგორც თვითონ ეძახდა — ლეთაბრიგ — რაფაელს. ამ პერიოდს ეკუთვნის „ოლინო და სფინქსი“, „იუპიტერი და ფეტლა“, „ვერგილიუსი კითხულობს ენეიდს“. ამ სურათებს შეიძლება ნაწილობრივ კიდევ ეტყობოდეს დავიდის გავლენა, სამაგიეროდ ახალი

ელემენტებიც მრავლად მოიპოება მათში, ჩანს, რომ მათი ავტორი მოჯადოებულა ანტიკური ხელოვნებით და მშვენეირი რაფაელით, ამ ელემენტებს დაემატა თვით ენგრის საკუთარი თვისებანი და საბოლოოდ ის სინთეზი შეიქმნა, რომელიც მხატვარმა თავის რწმენათ გადააქცია.

„ფორმა, ფორმა ყველაფერი“, — ამბობდა ენგრი, მშვენეირი ფორმების შექმნის სურვილი გახლდათ უმთავრესი მიზანი ამ მხატვრის შემოქმედებისა. მხატვარმა, როგორც ჩანს, ვატიკანის ზეგავლენით შექმნა „ფორნარინა და რაფაელი“, „სიქსტინის კაპელა“ და განსაკუთრებით „ლუი მე-13 ალექსა“. ამ სურათებმა მხატვარს დიდი სახელი მოუპოვეს და მატერიალურადაც გააუმჯობესეს მისი მდგომარეობა. დიდი ხმაური გამოიწვია 1824 წელს სალონში გამოფენილმა „ლუი მე-13“, განსაკუთრებით სანტერესო იყო მისი დაპირისპირება იმავე სალონში გამოფენილ დელაკრუას „ხიოსის ელტასთან“. კლასიციზმის მიმდევრები არ ემადლიერებოდნენ „ლუი მე-13 ალექსას“, რადგან აშკარა იყო, რომ ენგრიმ დავიდის დოქტრინებს გვერდი აუხვია, მაგრამ რომანტიკოსები მეტად ნასიამოვნები დარჩნენ, რადგან ამ სურათს უახლოვდებოდა მათი გემოვნება და სტილი.

რაც ყველაზე მეტად გვხიბლავს ენგრის შემოქმედებაში, ეს არის მისი ჯადოსნური, მოვარდისფრო, მარგალიტის მსგავსი, მკვრივი და თლილი ტიტველი სხეულები. ძალიან ძნელია თავი შეიკავოთ და არ გამოთქვათ თქვენი ალტაცება ამ თვალწარმტაცი სანახაობის წინაშე. თავისი ლოზუნგია: „ფორმა და ხაზი მხატვრობის ძირითადი და უმთავრესი ნაწილია“ — თვითვე გაამართლა ენგრიმ ტიტველი სხეულების გამოსახულებით. მართლაც რომ საკვირველია მისი ფორმები. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ერთი შტრიხით და ერთი ფანქრის მოქნევით იყოს მოცემული ისინი. რაც შეეხება მორის ჰამელის იმ აზრს ენგრის სხეულებისა და საერთოდ მისი შემოქმედების შესახებ, რომ თითქოს ისინი მოკლებული იყონ სინაზეს, — ეს

არავითარ შემთხვევაში არ შეეფერება სი-
მართლს.

თუ თვალს გადაავლებთ მის სურათებს—
„ოსმალურ აბანოს“, „ქალს წყაროსთან“,
„მობანავეს“, „ოდალისკა მონა ქალთან“,—
დარწმუნდებით, თუ რა დიდი სინაზით არის
დაჯილდოებული ეს გველისებურად დაკ-
ლაკნილი სხეულები. შეიძლება ამ მხატვრის
პერსონაჟებს სიცივის ელფერი გადაჰკრავს,
მაგრამ ამის მიზეზი უეჭველად მხატვრის
ბუნებაში და ნაწილობრივ კოლორიტში უნ-
და ვეძიოთ, რადგან ფერების ბრწყინვალე-
ბაში ჩვენი მხატვარი ვერ გაეჯიბრებოდა
„ფერწერის მამას“—დიდ ტიციანს.

„ოსმალურ აბანოში“ ტიტემელ ქალთა
სხეულები დიდის მოქნილობით იკლავება
და ჰქმნის უმარავ ჰარმონიულ კონტურებს.
არანაკლები სიმშვენიერით გადმოგვცემს
მხატვარი „ქალს წყაროსთან“. ეს არის ახალ-
გაზრდა მშვენიერი ქმნილება, ლამაზი მკერ-
დით, ბროლის ტანით, რომელიც ენგერის
პერსონაჟებისათვის ჩვეული უმანკო, ზეცი-
რი და მშვიდი თვლებით გვიცქერის. რასა-
კვირველია, ამ ცქერაში ვერ იგრძნობთ იმ
ცუცხლსა და ვნებას, რომლის დიდ აღში ასე
მოხდენილად არიან გახვეული ტიციანის გა-
ბადრული და ეშხით სავსე ვენერები.

ჟორჯ ზანდიც კი, რომლის კალამი მხო-
ლოდ და მხოლოდ დელაკრუას შემოქმედ-
ების ტრფიალს ემსახურებოდა, ისე აანთო
ენგერის „ოდალისკა მონა ქალთან“, რომ
დიდი ქების წერილი უძღვნა მას. „ეს ნა-
წარმოები, —ამბობს ჟორჯ ზანდი—უეჭვე-
ლად დიდ სიყვარულს და პატივისცემას იმ-
სახურებს. ის უდაოდ დიდი ნაწარმოებია.

მისი ავტორი, როგორც ჩანს, ადამიანთა
სხეულების მესაიდუმლეა, ამ საიდუმლოე-
ბას გადმოგვცემს პლასტიკურად და უდიდე-
სი სიმშვენიერით.

ენგერის ხატვაში ბადალი არ მოეპოება.
მისი ოდალისკა დიდებულად ნებეგრობს ჰა-
რამხანის სიმდიდრეში და ზღაპრულ მრავ-
ალფეროვნებაში, რაც ჩინებულად შეეფე-
რება ამ გასაგიჟებელ ტანს, ძნელი წარმო-
სადგენია ამაზე მეტი ნეტარება.

ამ ნეტარი სანახაობის გრძობა მხოლოდ
ბაიდერის პოეზიას შეუძლიან“.

ენგერი, როგორც ჩანს, დიდად მოუხიბ-
ლავს აღმოსავლეთს, მის შემოქმედებაში
ვხვდებით აღმოსავლურ სიუჟეტებს, რო-
გორც „თურქული აბანო“ და კიდევ სხვ.
მხოლოდ აღმოსავლური ხაზითის აქსესუა-
რებით არის სავსე მისი სურათები. რასაკვირ-
ველია, აღმოსავლური სიმშვენიერე და ელ-
ფერი უფრო საინტერესოდ ხდის ამ დიდი
ოსტატის შემოქმედებას. გადმოგვცემენ, რომ
ენგერის მუსიკის დიდი ნიჭი ჰქონია. ალბათ
ასეთი დიდი მუსიკალობა დაეხმარა მხატ-
ვარს მუსიკალური ფორმების და ხაზების
შექმნაში. ამ მხატვრის დამახატებელი ძალიან
დიდია.

განა ენგრიმ არ იხსნა ფრანგული მხატვ-
რობა დავიდის მკვდარი ანტიკურობისაგან
და პირველმა არ მიაპყრო სახე ცოცხალ ბუ-
ნებას?

განა ენგრიმ არ ჩაუნერგა მაშინდელ თა-
ობას 15—16 საუკუნის იტალიის დიდი ოს-
ტატების შესწავლის საჭიროების აზრი და
მათში სიყვარული?

ენგრიმ პირველმა გამოუცხადა ბრძოლა
კუპრისებრ შავ კოლორიტს ფერწერაში.





მალა აუხაიძე

„ზოდარეკი“

ცნობილია, რომ თემის სიახლე არავითარ შემთხვევაში არ წყვეტს მხატვრული ნაწარმოების, ამ შემთხვევაში დრამატული ნაწარმოების, გამარჯვების საკითხს. ერთია თემის აქტუალობა, სიახლე, სიმწვავე — სხვაა მისი მხატვრულად დაძლევა, დაუფლება. ერთხელ და სამუდამოდ უნდა უარყოფოთ თვალსაზრისი, რომლითაც ახალი, მწვავე, საჭირო თემაზე დაწერილი ესეთის ნაწარმოები, მიუხედავად მისი მხატვრული ღირსებისა, გამართულობისა, წინდაწინვე ავტორის გამარჯვებად სალდება, ასე ვთქვათ მორგე წარმატებად ითვლება. მიუღვამელი კრიტიკის მოვალეობაა შეაფასოს ნაწარმოები არა მხოლოდ თემის თვალსაზრისით, არამედ და უპირატესად მთელი იმ მხატვრული კომპლექსების პოზიციებიდან, რომლებიც მას მაღლა აყენებენ სეზონური, გარდამავალი ხასიათის ნაწარმოებზე და ხალხის სულიერ საგანძურში შესაფერ ადვილს მიაკუთვნიებენ.

როგორ შეიძლება შევფასოთ ამ მხრივ ახალი პიესა „ფოლადური“, რუსთაველის სახელობის თეატრში დადგმული? რა ადგილი შეიძლება მიეკუთვნოთ მას ს. შანშიაშვილის დრამატულ შემოქმედებაში: ნიშნავს იგი დრამატურგის შემოქმედების შემდეგ აღმაფრენას, გაშლას, თუ სრული დისპროპორციის დაკვას აღებულ თემასა და მის მხატვრულ ფორმებს შორის, თუ შეჭერებას, უფრო იოლი — სქემატიზმის გზით წასვლას, ჩვენს თვალწინ მომხდარი დიდი მოვლენების ზერელე ემპირიზმამდე, ცალკე ყოფითი სურათების გადმოცემის ცდამდე დაყვანას, მათგან ე. ი. ცალკე ფაქტებიდან თუ მოვლენებიდან ინტუქციური გზით ზოგადი კანონის გამოყვანის უარყოფით. ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, ცხადია, საჭირო იქნება პიესის განხილვა, ამ შემთხვევაში საჭირო იქნე-

ბა პიესის, როგორც ახალი ლიტერატურული მოვლენის, განხილვა ყველა იმ მოთხოვნილების გათვალისწინებით, რასაც კრიტიკა დრამატურგიულ ნაწარმოებს უყენებს.

უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ სანდრო შანშიაშვილს ახალი მასალით, ყოველმხრივად არც ისე კარგად შესწავლილი მასალით, მოუხდა მუშაობა. ამ გარემოებამ, როგორც ჩანს, გავლენა იქონია პიესის მხატვრულ ხარისხზე.

წინამძღვარის სახით უნდა აღინიშნოს, რომ პიესა „ფოლადური“ ცალკეული სცენებით, სურათებით, სწორად გადმოგვცემს ჩვენი საკოლმეურნეო სოფლის განვითარების ტენდენციას. დრამატურგის მჭრელი თვალით პიესაში გაცოცხლებულია მრავალი რეალური სახე, ამოღებული ჩვენი საკოლმეურნეო ცხოვრებიდან.

მიუხედავად მანერულური ხელის მუშაობისა, კოლმეურნეობა მტკიცდება და წინ მიდის უფრო შეძლებული ცხოვრებისაკენ. პიესაში ცოცხალი სცენებით გადმოცემულია კოლმეურნეთა შეძლებული ცხოვრება. სოფლის ყოფა. ავტორის ისტატობა ხშირად ფრთებს შლის, ნათდება და აჩენს საკოლმეურნეო ცხოვრების კარგ სურათებს, რომლებშიაც არის ცდა დავგანახოს ახალ ადამიანთა სულისკვეთება, სრულიად ახალ საფუძველზე დამყარებული ურთიერთობა, ახალი ზნეობრივი და მორალური ძალა. პიესაში მოცემულია ახალგაზრდობის როლი საკოლმეურნეო ცხოვრების განმტკიცებაში, მისი მისწრაფება, მზადყოფნა ახალი ცხოვრების გამარჯვებისათვის ბრძოლაში ჩასაბმეულად.

არის პიესაში ხალხთა სტალინური ძმობისა და სიყვარულის გამომხატველი სცენები უკრაინისა და საქართველოს კოლმეურნეობათა შეჯიბრების სახით.



პიესაში იგრძნობა ავტორის სიყვარული კოლმეურნეობისადმი, ახალი წყობილები-სადმი, იგრძნობა ოპტიმიზმი, რწმენა ამ წყო-ბილების ძლიერებაში. ეს ღირსება პიესას აქვს. მაგრამ ყველაფერი ეს მოცემულია სუ-რათების სახით, სანახაობებად, რომელთაც არ აკავშირებს ერთი კვანძი, მასალის დრა-მატიზაცია.

პიესას არ ჰყავს თავისი გმირი. — რომელიც თავისი მოქმედებით, ბრძოლით უნდა აღელ-ვედეს მაყურებელს, იპყრობდეს მთელ მის ყურადღებას, ამალღებდეს მას იდეურად-ზნობრივად, აჩვენებდეს წასაბად მაგალითს, აღვივებდეს მასში დიდ გრძნობებს, აზამდეს იმ ჯადოქრულ ძაფებს, რომლებშიც ნამდ-ვილი ესთეტიური ფენომენის როლს ასრუ-ლებს, ადამიანს ახალისებს ბრძოლისათვის, სოციალიზმის ცხოველმყოფელი სიყვარულით აზიარებს მას.

აი ასეთი წამყვანი, მთავარი გმირი პიესას არ ჰყავს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ შემოკრებ ძალას — ახალგაზრდობას და ცალკე გემპლედურ სახეებს. თქმულის დასადასტუ-რებლად დაგვირდება პიესის განხილვა მის მოქმედ პირთა ხასიათის, კომპოზიციის, დრა-მატიული გააზრების, სიტყვიერი მასალის, სცენიური კომპოზიციისა და სიუჟეტური განვითარების მხრივ. დავიწყოთ უკანასკნე-ლიდან. პიესას არა აქვს მძაფრი, ძლიერი დრამატიული ნასკვი, დრამატიული ინტრი-ვა. საკმარისია ყოველი მოქმედი პირის პირ-ველი სიტყვა, ერთი გავლა და მაყურებელმა უკვე იცის მათი სოციალური ადგილი პიე-საში. მათი ექსპოზიცია მოქმედების განვი-თარებებს პროცესში. წინასწარვე გარკვეუ-ლია მთავარ მოქმედ პირთა პოზიციები. საკ-მარისია ხარიტონის პირველი რეპლიკა და ჩვენ უკვე ვიცით მისი სოციალური სახე, ხასიათი, ფუნქცია. ვიცით საითვინ და რა გზით იქნება მიმართული მისი საქმიანობა; ასევე გოჩილაი, ასევე გიორგი, თანდილა და ყველა სხვა მოქმედი პირი. ცნობილია, რომ თუ პიესას არა აქვს ინტრიგა, არა აქვს ცენტრალური კვანძი, რომლის გარშემოც ვითარდება მოქმედება, ხდება კონფლიქტე-

ბი, ხასიათთა კონდენსაცია. იხე იგნორანსია მოახდენს მაყურებელზე შესაფერ ემოციურ ზეგავლენას, ვერ დაინტერესებს მას მოვლენ-ნათა განვითარებით. ვერ გააღვივებს, გალი-ზიანებს მის შემოქმედებით ცნობისმოყვა-რეობას. პირიქით, შეანელებს მის მონაწი-ლეობას მოქმედი პირის, გმირის მომავალ ბედობაში. პიესა, რომელსაც არა აქვს ეს დრამატიული ძარღვი, რომელიც ცალკეული სურათების გამოფენის, სანახაობის პრინციპ-ზეა აგებული, ყოველთვის სუსტია თავისი სიუჟეტური განვითარებით. ეს ასე ვთქვათ, ძველი კემზარიტებაა, მაგრამ ისევე ძალაშია. რა სიუჟეტზეა აგებული „ფოლადაური“? ასე-თი მას არცა აქვს. სიუჟეტი შეცვლილია ცალკე შემთხვევებისა და მოვლენების ყოფაცხოვ-რებისას ასპექტში ვატარებით. პიესაში შე-ნელებულია მთავარი ძაფების ფაბულური დაკავშირება; სცენიური „ამბები“, რაც მაყუ-რებლის ყურადღებას იტაცებს, თავისი გავ-ლენის წრეში აყენებს მას, დაყვანილია უმ-ცირესობამდე, შეიძლება ითქვას ერთ ამბავ-ზე — თანდილას სახლისთვის ცეცხლის წაი-ღებამდე, ეს ვარემოება, სახელდობრ, დრა-მატიული ძარღვის უქონლობა, რა თქმა უნ-და, არ უწყობს ხელს მაყურებელს, რომ მან მთელი თავისი მღელვარებით, სულიერ და-ძაბულობით მისდიოს მოქმედ პირებს, თვალ-ყური ადევნოს მათი საქმიანობის შემდგომ განვითარებას. დაინტერესდეს ამ უკანასკნე-ლისთ. ვამბობ, ერთ ამბავზე იმიტომ, რომ არისაღ, არც ერთ სხვა სცენაში. ფაქტში, მოვლენაში ერთმანეთს არ ხვდება პიესის ორი მაგისტრალური ხაზი: მანებლური მუ-შაობა კოლმეურნეობაში ჩარჩენილ მანენ-ბელთა ნაბოლარისა და საზოგადოებრივი სა-კუთრების გრძნობის გამარჯვება კერძო სა-კუთრების გრძნობაზე. ეს არის ერთადერთი სცენა. სადაც სრულიად მოუმზადებლად ერ-თიმეორეს ხვდებიან მოპირდაპირე სახე — ეს მთავარი ძალაა, პიესის წამყვანი იდეაა, რო-მელიც, სამწუხაროდ, წრეგადასული სიძუნ-წით არის მოცემული.

ვერ დგას შესაფერ დონეზე პიესის დრამა-



ტიული გააზრება. მხედველობაში მაქვს მწვავე დრამატიული სიტუაციების შექმნა მოვლენათა გადახმისას, ამბების ერთმანეთთან დაკავშირებისას.

ასეთ სიტუაციებს ქმნის პიესაში გაცოცხლებულ გმირთა ღრმა კონფლიქტები, დამყარებულნი არა შემთხვევით, საზოგადოებრივ მოვლენათა განვითარების თვალსაზრისით უმნიშვნელო, პიროვნულ ემოციებზე, არამედ ისეთი კონფლიქტები, რომლებიც გამომდინარეობენ გმირთა სოციალური ფუნქციებიდან, მათი საზოგადოებრივი პოზიციებიდან, იმ ემოციებიდან, რომელთაც იწვევს გმირში მისი ადგილი და მდგომარეობა გარემოში. ასეთი კონფლიქტებით, გმირთა ხასიათების დაპირისპირებით, შეჯახებით, რაც აშუქებს ხოლმე პიესის დინამიურ დენას, „ფოლადური“ ძალზე ღარბია.

დრამატულ ეფექტს მოკლებულია პირველი მოქმედება, რომელიც თითქოს არც კი არის დაკავშირებული ორგანულად მთელი პიესის მიმდინარეობასთან. მთელი სცენა გამოტანილია მხოლოდ იმიტომ, რომ გვამცნოს: კოლმეურნეობის თავმჯდომარე ნებასარი გურლის დაავადების გამო მიემგზავრება სამკურნალოდ და თავის ადვოკატს სტაახნოველს—გოჩილოსო. ეს არის მთავარი. არავითარ სხვა ფუნქციას პიესის დრამატურგიულ განვითარებაში ეს მოქმედება არ ასრულებს.

როგორც სამართლიანად იქნა აღნიშნული ერთერთი რეცენზენტის მიერ, მეორე მოქმედებაც არ არის ორგანულ კავშირში მთელ პიესასთან, მას მართლაც ცალკე დივერტისმენტის ხასიათი აქვს. ასევე მოაღუნებული ტემპით მიმდინარეობს მესამე მოქმედება, სცენები ხარიტონსა და ფრიდონს შორის, გოჩილოს გულუბრყვილო, ადმინისტრირების ციებთ შეპყრობილი სცენები. ამ მხრივ ისევედასევე გამოსარჩევია უკანასკნელი მოქმედება, პიესის ფინალი, რომელიც დრამატიული ეფექტით, დაჭიმული სიტუაციით შეიძლება დახასიათდეს. ეს არის თანდილას წინ წამოჭრილი დილემა: მიაშუროს თავის სახლს, რომელიც იწვეის, მის გადასარჩენად,

თუ დარჩეს საზოგადოებრივი საკუთრებისა დარაჯოზე. აქ ავტორის წინ ფართო სარბიელია შემოქმედებითი აღმადგინის ვასაშლელად. უნდა ითქვას, რომ პიესის საუკეთესო ადგილი, დაგვირგვინებული ნამდვილი მოქმედების ფინალით, უთუოდ ამ აქტში უნდა ვეძებოთ. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ავტორს არა აქვს საესებით გამოყენებული საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობა დიდი დიპაზონის, ემოციურად გაქლენთილი სცენის ვასაშლელად, რის საშუალებასაც ადებული თემა იძლევა.

გმირთა ფსიქოლოგიიდან გამომდინარე მძაფრი დრამატიული ნასკვის უქონლობა, მწვავე დრამატიული სიტუაციების სიღარიბე პიესაში, უარყოფითი გავლენას ახდენს მის კომპოზიციაზე, საერთო ანაკობაზე, მთავარი თემისა და შემავალი, მეორეხარისხოვანი თემების დისლოკაციაზე, ურთიერთშორის სწორი დისპროპორციის დაცვაზე, მოვლენების ერთმანეთთან ლოდიკურად დაკავშირებაზე. ყველაფერი ეს, რა თქმა უნდა, არის პიესაში, მაგრამ არა იმ ძლიერებით, იმ მხატვრული ოსტატობით შესრულებული, როგორც სანდრო შანშიაშვილს შეეფერება: ამ მხრივ შანშიაშვილს ვანსაკუთრებული მოთხოვნილება უნდა წავუყენოთ, ვინაიდან იგი ჩვენს დრამატურგიის ერთერთი წამყვანი ფიგურაა. სანდრო შანშიაშვილი პიესა „ფოლადურში“ ვერ დგას თავის სიმალლეზე, მის ხმას აქ ერთგვარი ბზარი ეტყობა; კომპოზიციის მხრივად, ე. ი. მოვლენათა წყობის, თანმიმდევრობის მხრივაც ვერ არის პიესა შესაფერად გამართული. მაგალითისათვის იმავე მეორე მოქმედებას მივმართოთ. ამ აქტში, შეიძლება ითქვას, არავითარი ლოდიკური თანმიმდევრობა არ არსებობს. მოქმედი პირის სცენაზე შემოსვლა და მოქმედებაში მისი ჩართვა, თუ სცენიდან ვასვლა და ამრიგად მოქმედებიდან ამორთვა, არ არის მოტივირებული არც მოვლენათა განვითარების მხრივ, არც სცენიურად. არ შეიძლება დრამატურგმა მხედველობიდან გაუშვას დიქსიონის ერთერთი დებულება, გამოთქმული მის მიერ „პავსბურგის დრამატურგიის“



პირველსავე წერილში, რომელშიაც დიდი მოაზროვნე დრამატურგისაგან მოითხოვს ლაყნოს გმირი აუცილებლობის წინაშე— გადადგას ისეთი ნაბიჯი, რომელიც მისი ბუნებრივად გამოდინარეობს, ამბების განვითარების აუცილებელ და კანონზომიერ შედეგს წარმოადგენს, გააკეთებინოს ხშირად ის, რაც ბუნებრივი და რეალურია ამათუმი მდგომარეობაში მყოფ ადამიანისათვის. კომპოზიციურად უკანასკნელი სურათიც ზედმეტად უნდა ჩაითვალოს. პიესის მიმდინარეობა თავდება იქ, სადაც ხარბი და ფრიდონი გამოქვამენებულნი არიან როგორც კოლმეურნეობის მტრები. ეს არის იმ თემის ფინალი, რომელსაც დრამატურგი ამუშავებს. უკანასკნელი სურათი კი მასთან არავითარ კავშირში არ იმყოფება. უსათუოდ კარგი სანახაობაა, სცენიურად გამართულია. თვალს ახალისებს და გრძნობას ამაღლებს სცენა, როცა ნებისარი ბრუნდება და საუკეთესო მუშაებს აჯილდოვებს, აჯილდოვებს არა იმ ამბებთან დაკავშირებით, რომლებიც კოლმეურნეობაში მისი იქ არყოფნის დროს დატრიალდა, არამედ ისე, ამ ამბების ვარსაშე. ვიმეორებ, ეს სცენა კარგია თავისთავად, მაგრამ დრამის განვითარების თვალსაზრისით იგი მთელთან არავითარ კავშირში არ იმყოფება.

უფრო გამართულია პიესის სცენიური კომპოზიცია, უფრო ორგანიზებულია ცალკეული სცენები, რაც უმთავრესად ყოფითი თემებს ემყარება. ავტორის მიერ აღებულია გარკვეული მხარე ჩვენი ქვეყნისა, რომლის ყოფასაც იგი კარგად იცნობს და, აქედან გამოდინარე, აგებს ეფექტიურ სცენებსაც. მაგრამ ამ გზას თავისი უარყოფითი მხარეებიც აქვს და მთავარს მათ შორის შიშველ ნატურალიზამდე დასვლის საშიშროება წარმოადგენს. მართლაც, რას გააქვს უმთავრესად სპექტაკლი? ამ შემთხვევაში ჩვენ მხედველობაში ვიღებთ სცენაზე გადასულ პიესას, უდაოა—გოჩილოს. იგია მთავარი ძარღვი პიესისა, გოჩილოს კი თავის მხრივ საკუთარი მდგომარეობის სიმძიმე ენობრივი კილოთი გააქვს. ხანდახან ის ვულგარობამდეც

დადის. საკმაოა მოგაშორით გარკვეულიყოლო გოჩილოს სიტყვას, რომ მან უმაღლე დაპყარგოს უშუალობა, ასე ვთქვათ, სცენიური სურნელება.

გაკვრით უნდა აღინიშნოს ერთი გარემოება: ჩვენი თეატრები, მსახიობები გადაპარბებით ეტანებიან, მეტად უხეშად აკეთებენ მახვილს კუთხურ ყოფაზე, განსაკუთრებით მის კილოზე: გურულსა, იმერულსა, ქიზიყურსა და სხვაზე. ერთგვარი კულტივი არსებობდა სიტყვის კუთხურად გამოთქმის მხრივ ჩვენს სცენაზე. გავისენოთ ლამარა, ანზორი და სხვ., რაც სპექტაკლს იაფფასიანი ვეზოტიკის იერს აძლევდა. ეს არის მეტი იოლი გზით სიარულის ცდა. უმთავრესად მსახიობი თავის თავს თამაშობს და ხშირად კარგი გამოდის. მაგრამ საკმაოა იგი მოაშორით კუთხურ წრეს, მის სფეროს და მასში უთუოდ იგრძნობთ პროვინციული წრის ხელშესახებ ნალექს. მაგრამ ეს სხვათა შორის.

მთავარი პიესაში მინც დიალოგის წაყვანაა, ვინაიდან, მოქმედებასთან ერთად, მისი საშუალებით იხსნება გმირთა ხასიათი, მათი ინტელექტუალური სამყარო, მათი დამოკიდებულება გარემოსთან და ერთმანეთთან. სანდრო შანშიაშვილს ჩვენ ვიცნობთ როგორც დიალოგის ერთერთ ამგებს, ორგანიზატორს. მისი სიტყვა ცოცხალია, მდიდარი, გამომხატველი გარკვეული გრძნობისა და მღვღვარების, ღრმა და ლიტერატურული. მის გმირებს არასდროს არ შემოაკლდებათ სიტყვა, ისინი არ მიმართავენ პაუზებს, თუ ეს საჭირო არაა. ყოველი მოქმედი პირი თავის ბუნებას, თავის აზრებს, თავის შინაგან აამყაროს შესატყვისი მოქმედი სიტყვით ამჟღავნებს.

სამწუხაროდ, მკრთალია მოცემული პიესის დიალოგის ანაგობა. გარდა გოჩილოსი და ნაწილობრივ ხარბონისა, შეიძლება ითქვას, არც ერთ გმირს არა აქვს საკუთარი სიტყვიერი ორგანიზაცია, დამახასიათებელი მისი შინაგანი ბუნებისა, არა აქვს ინდივიდუალური სახე. სიტყვა ვერ ასრულებს როლს იარაღისას, რომელიც საშუალებას აძლევს

გმირს ფართოდ გაშალოს საკუთარი ინტელექტუალური და ემოციური სამყარო, გამოავლინოს თავისი ღრმა გრძნობები. მაგალითისათვის გავიხსენოთ თუნდაც იგივე მეორე მოქმედების სცენა. დახმარების მიზნით კოლმეურნეობაში დროებით დაბრუნებულ წითელარმიელ ზაქარიასა და მარინეს, ტრაქტორისტ ქალს, შორის სიყვარულის დუეტია გაბმული. ეს არის პიესის ერთერთი ლირიული ადგილი. ავტორს მადლიანი შემთხვევა ეძლევა დაანახოს მასურბელს ახალი ურთიერთობანი ქალ-ვაჟს შორის, სიყვარული. გაუღწეოთ ახალი შინაარსით, რომელიც კი არ გამოირჩევა. არამედ შეიცავს საზოგადოებრივ მოტივებს, დაანახოს თავისუფალი, საბჭოთა ქალიშვილის მდიდარი გრძნობები, ვინაიდან იგი წარმოადგენს არა მექანიკურ ძალას, არამედ ადამიანს, ნამდვილად მთლიანს, ჰარმონიულს თავისი არსებით. აქ ავტორს საშუალება ეძლევა სიტყვის მთელი ჯადოქრობით, ბრწყინვალეობით გაშალოს, გააშუქოს ადამიანთა შორის დამყარებული ეს ახალი ურთიერთობანი. მაგრამ რა უმწეოდ გრძნობს თავს მარინეც და ზაქარიაც! მათ არა აქვთ სიტყვიერი მასალა, რომ თავიანთი სპეტაკი გრძნობები ნიაღვრად გადმოუშვან. თითქოს მარინეს სპეტანსაცმელი ჰკრავდეს მის ქალურ სინახეს, საწყისს, და მსახიობიც უხერხულად გრძნობს თავს. მას საშუალება არ ეძლევა მთელი თავისი უშუალოდ გადმოგვეცეს ინტიმური განცდები: მას არა აქვს საამისო იარაღი— დაწმენილი, ღრმა, მდიდარი სიტყვიერი მასალა. „ფოლადაურში“ მომქმედნი პირნი უფრო სქემატურნი არიან, მოკლებულნი ღრმა გრძნობებს და ამ გრძნობების გამაშვილებელი იარაღის სიტყვიერ მარაგს. თითქოს ტრაქტორის გუგუნია, კომბაინის ძალა ახშობდეს ადამიანში ყველაზე ძვირფასს, ყველაზე მდიდარს— გულს, და მას მანეკენად აქცევდეს, მაშინ, როდესაც ხდება პირუტყუ. მექანიკური ძალის გამოყენებით ადამიანი, აღარ განიცდის რა ფიზიკურ დაქანსაცობას, რაც მის სულიერ წონასწორობასაც არღვევს, ცხოვრების მთელი მრავალფეროვნობით

დატკობის მეტ საშუალებას აღებულობს. მე განგებ ვუსვამ ხაზს პიესის ნაკლოვანებებს. მხედველობაში მაქვს დიდი თემა, რომელსაც ავტორმა მოჰკიდა ხელი და რომელიც გაცილებით უფრო მეტ მოთხოვნისლებებს უყენებს დრამატურგს, მოითხოვს უფრო სრულყოფილ კონცენტრირებულ მხატვრულ ხერხებს.

დრამაში, უეჭველია, მთავარია მისი გმირების ხასიათის მოხაზვა, მათი ნებისყოფის მოცემა, მთელი იმ სულიერი ხვეულების ასახვა, რომლებიც გარკვეულ და განზოგადებულ ტიპებს ქმნიან, სახეებს ხორცს ასხამენ. სიცოცხლეს აძლევენ. ამასთან, გმირის ხასიათის გამოვლინება ხდება მის მოქმედებასა და სიტყვიერ რეალიკებში. განსაკუთრებით პიესას უნდა მოეთხოვებოდეს გმირის ხასიათის მოცემა მისი განვითარების პროცესში იმ საზოგადოებრივ გარემოს ზეგავლენით, რომელშიც გმირი ცხოვრობს, ხასიათი, მოცემული არა როგორც უკვე დასრულებული, საბოლოოდ დამთავრებული, არამედ დინამიკური. ეს მომენტი არის პიესის მთავარი იდეის, თემის გამშლელი, წამყვანი. განსაკუთრებით სავალდებულოა პიესის მთავარი გმირის ხასიათის, ბიოგრაფიის მოცემა. მისი განვითარების პირობები, მისი შეჯახება სხვა ხასიათებთან, რომ პიესაში ნაპერწყალი წარმოიშვას, გაღვივდეს და ცოცხალი სახეების შექმენად გადაიქცეს. თავში აღენიშნე, რომ „ფოლადაურში“ არ არის გმირი, ცოცხალი მომქმედი გმირი, თუ ასეთად არ ჩავთვლით გოჩილას. უკანასკნელიც გმირია, მხოლოდ უარყოფითი, დასაგმობი საქმეების, ადმინისტრირების მანით რომ არის შეპყრობილი. პიესას ჰქვია „ფოლადაური“. ეს სახელი უწოდეს კოლმეურნეობის პარტორგს — გიორგის. მაშასადამე, ავტორის გააზრებით ის უნდა იყოს მთავარი, მთელ მოქმედებათა შემკერელი გმირი. ყველა მოვლენა, პიესის ცალკეული, შემავალი თემები მის გარშემო უნდა ვითარდებოდეს, მასში უნდა პოულობდეს ერთგვარ ანარეკლს. ის უნდა იყოს ყველაზე აქტიური, მომქმედი, დინამიური. მასურბელი თვალ-

წათლივ უნდა ხედავდეს ამ გმირის ხასიათის მოძრაობას და არა დაკონსერვირებას. ეს ხასიათი მოცემული უნდა იყოს არა როგორც წინასწარ დასრულებული და უცვლელი, იგი უნდა ახდენდეს ზეგავლენას გარემოზე და ხსნიდეს პიესის დრამატულ კვანძს. ამ შემთხვევაში პიესა იქნება სწორი ამსახველი ჩვენი სინამდვილისა, იგი იქნება ბოლომდე რეალისტური და არა ნატურალისტური. დაყვანილი ცალკეულ საყოფაცხოვრებო მომენტების ასახვამდე. ვამბობთ რეალისტური, რადგანაც ასეთია ჩვენი სინამდვილე. ჩვენი კოლმეურნეობა იქნება ეს. საბჭოთა მეურნეობა. საწარმო თუ საბჭოთა დაწესებულება. ყველგან, მთელი ჩვენი აღორძინებული ცხოვრების ორგანიზატორი, მისი მებაიარატორე. მისი სული და გული—ეს არის ბოლშევიკური პარტია. იგი აძლევს ტონს ჩვენს განახლებულ სინამდვილეს. მის გარშემო არიან დარაზმულნი მტკიცედ კოლმეურნეები, მუშები, ინტელიგენცია. იგია ყველაზე უფრო აქტიური და მომქმედი, გარემოს გარდაქმნელი. ეს არის სინამდვილე. მხატვრული ნაწარმოები, ამ შემთხვევაში დრამატული ნაწარმოები, ამ სინამდვილეს უნდა ჩაწვდეს ჰილრემში და გვანახვოს იგი იმ სახით, როგორითაც არსებობს. მწერალს არ დასჭირდება ცხოვრების შეფერადება, შელამაზება; არც უნდა მიმართოს მან ასეთ იაფფასიან გამომგონებლობას, ვინაიდან ჩვენს სინამდვილეს არ სჭირდება ეს. მთელი ჩვენი ცხოვრება, იქნება ეს სამრეწველოს, საბჭოთა მეურნეობის თუ საკოლმეურნეო მიწდგრების ცხოვრება. გმირით სუნთქავს, გმირებით არის აღსავსე. ასეთი აქტიური, მომქმედი გმირის, ცხოვრების ორგანიზატორის მხატვრული ვნით ასახვა საჭირო. მხატვრული ნაწარმოები ხალხის ცხოვრების, მისი კულტურისა და მატერიალური ყოფის ისტორიაა. მისი მეშვეობით ვეცნობით ჩვენ. თუ რა იდეალებით ცხოვრობდა ხალხი ამათუიმ ეპოქაში, რა სულიერი მოთხოვნილებები ასაზრდოებდა მას, რა იტაცებდა, რას ემსახურებოდა თავისი განვითარების ამათუიმ საფეხურზე. ამაშია მხატვრული ლიტერატურის

შემეცნებითი ამოცანა. გამოხატავს გიორგი—კოლმეურნეობის პარტორგი—შორეული გამომხაურებით მიინც ჩვენი ეპოქის მაჯისცემის? ვერავითარ შემთხვევაში. მომქმედი პირი, რომელიც ყველაზე უფრო რელიეფური უნდა იყოს პიესაში, ყველაზე უნდა ჩანდეს თავისი დაუდგრომელი მოქმედებით, სამუშხაროდ, ყველაზე უფრო მკრთალი და სქემატიურია, უხორცო და უხერხემლო. იგი არავითარ აქტიურ ზეგავლენას არ ახდენს გარემოზე, მოვლენებზე. არ რაზმავს მომქმედ პირთ გარკვეული იდეის გარშემო, ვერ აჩენს თავის მტკიცე ნებისყოფას. ეს არის გაშიშვლებული პლაკატი. განყენება ცხოვრებიდან. ნებისარის ერთი რეპლიკით მასურებელს საშუალება ეძლევა გაიგოს, რომ გიორგი ამ კოლმეურნეობის შეილია, რომ იგი აქ აღზრდილია და სწავლის გასაგრძელებლად არის წასული. კოლმეურნეობას მტკიცე და გამოზომადილი პარტელმძღვანელი სჭირდება და აი დაუსურებლად ირჩევენ მას. პარტორგად. ისიც ბრუნდება კოლმეურნეობაში და შემდეგ გაუგებარი რჩება. თუ რაში გამოიხატება მისი ხელმძღვანელობა. რა გააკეთა მან ისეთი, რომ კოლმეურნეებმა ფოლადური უწოდეს, სად გამომქლავნდა მისი ფოლადის ნებისყოფა და სხვ. ყველაფერი ეს პიესის განვითარების მიღმა დგას. ამ განვითარების მსვლელობით გიორგის საპატიო ამოცანას წარმოადგენს გახსნას პიესის ხლართი. ე. ი. გამოაქლავნოს ხალხის მტრები, რომლებიც კოლმეურნეობაში მუშაობენ და შიგნიდან ლამობენ მის აფეთქებას. და ამით დაიმსახუროს კოლმეურნეობის ფხიზელი თვალის სახელწოდება. რომ იგი დაუნდობლად შეებრძოლოს ხალხის მტრებს. ამხილოს ისინი, სწორად გაატაროს ლენინ-სტალინის ხაზი, სწორად დაიცავს სას.-სამ. არტელის სტალინური წესდება და სხვ. ყველაფერი ეს უნდა ჩანდეს პიესიდან, უკანასკნელის ჯანსაღ მაჯისცემაში. სინამდვილეში კი ასე არ არის. გიორგი თითქოს ამჩნევს, რომ კოლმეურნეობაში ყველაფერი რიგზე ვერ დგას, რომ აქ ვილაყას მანეე ხელი მუშაობს, ამის შესახებ მოხსენებით ბარათებსაც სწერს



საქართველოს
ქრონიკა

ცენტრში, მაგრამ ეს არ ჩანს მკვეთრად, ხაზ-
გასმით. და მავნებლობის გახსნის ინიციატი-
ვაც უფრო გოჩილოს ეკუთვნის. ეს კეთილი
განზრახვა ავტორმა განახორციელა მთავარი
გმირის უკანა პლანზე დაყენებით, მისი
ფუნქციების დაშლადებით, როლებიც გა-
დასმით. ამით პიესის იდეურ გამართლებას
მან ზიანი მიაყენა. გვიჩვენა არა ნათლად
კოლმეურნეობაში მოკალათებული მავნებე-
ლის მტრული ბუნება, მან ვერ მოახერხა
გამოეკვეთა მხატვრული ოსტატობით მისი
მოპირდაპირე, მისი ფესვამომგდები ძალა—
პარტოზ გიორგის სახით. ამიტომ ცარიელ
ადგილად რჩება თანდილას ხოტბა, რომელ-
საც იგი გიორგის უკანასკნელ მოქმედებაში
ასხამს, და კარგი ლექსითაც, ხალხის სიყვა-
რულით გამთბარი ამღერებული გულით მი-
მართავს. ცარიელ ადგილად რჩება იმიტომ,
რომ მაყურებელს არ ესმის რით დამსახურა
გიორგიმ ასეთი სიყვარული. ეს მიმართვა
უფრო დეკლამაციური ხერხია, ლამაზი სიტ-
ყვა, გაუმართლებელი, ვინაიდან იგი არ არის
მოტივირებული გიორგის მართლაც საქმიანი
მოქმედებით, ამიტომ არც დამაჯერებელია.
გიორგი პიესის ყველაზე უფრო სუსტი სახეა.
ეს მარცხი მარტო „ფოლადურს“ როდი ახა-
სიათებს. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ჩვენ-
მა ლიტერატურამ დღემდე კიდევ ვერ შესძ-
ლო დადებითი ტიპის, ჩვენი დროის სრულ-
ყოფილი ადამიანის, ჩვენი ეპოქის ნამდვილი
გმირის მოკემა მთელ მის მრავალფეროვან-
ებაში, მთელ მის ადამიანურ ბუნებაში.
ჩვენს მწერლობას შესანიშნავად ეხერხება
ჩვენი დროის აცდენილი, ზედმეტი, ხორცმე-
ტი, უარყოფითი ტიპის მოხაზვა, ეხერხება
მისი გაბედული. მეტყველი ფერადებით და-
ხატვა. მაგრამ საკმარისია მივიდნენ ხალხი-
დან გამოსულ, მისთვის თავდადებულ ადა-
მიანთა ბუნების გაშლის ამოცანასთან—და
უშეტეს შემთხვევაში მკითხველს ცარიელი
სქემა რჩება ხელში, ადამიანი ჰქრება. პოზი-
ტიური ტიპაჟის შექმნა ვაცილებით ძნელია.
მაგრამ მხატვრული ლიტერატურის, კერძოდ
დრამატურგის ამოცანაც ის არის, რომ ეს
სიმწლე გადალახოს და შექმნას სრულყო-

ფილი, ჩვენი სინამდვილის მამოძრავებელი
სახეები. გიორგი—პარტოზი ამ სახეთა
ხეივანს გარეთ დგას.

პიესის მთავარი მოქმედი პირი, მისი კო-
ლორიტის შემქმნელი გოჩილოა. ეს ყველაზე
უფრო ცოცხალი სახეა პიესაში, დაჯილდო-
ვებული დინამიზმით, ხასიათის სიტყვებით.
პიესის დრამატიული კონცეპცია, სიტუაცია,
მთავარი თუ მეორეხარისხოვანი სცენიური
თემები, კომპოზიციური ხვეული, ამ ტიპის
გარშემო იშლება. მისი საშუალებებით ცდი-
ლობს მტრული ელემენტი კოლმეურნეობა-
ში არეუ-დარევის შეტანას, მისი გულუბრყ-
ვილობა, სიხპურე, ზედმეტი მინდობა სურს
გამოიყენოს ხარიტონმა იმისათვის, რომ თა-
ვისი ბნელი საქმე გააკეთოს, გოჩილოსა და
პარტოზს შორის შუღლი, უნდობლობა ჩა-
მოავდოს. ამისათვის მავნებელი მოხერხებუ-
ლად წაატანს ხელს ყველაზე უფრო სუსტ
მხარეს გოჩილოს ბუნებაში—ადმინისტრირე-
ბისადმი სიყვარულს, რათა მისი შემეგობრი-
ვი მოქმედოს. და საკვირველია! ავტორის გან-
ზრახვა იყო მოეცა პატრიარქის, კეთილშობი-
ლი, დაწინაურებული ბრიგადირი გოჩილო—
თავისი უშუალო გრძნობებით, უბრალოებით,
მიმხიდველობით, ისეთი სახით, რომელიც
მაყურებელში თანაგრძნობას გამოიწვევს,
აღელვებს მას, დააფიქრებს და გაიტაცებს.
გამოვიდა კი სრულიად საწინააღმდეგო.

შედარებით ცოცხალი სახე—ეს არის მავ-
ნებელი ხარიტონი, რომლის საქმიანობაზეც
არის აგებული პიესის მთავარი სცენები. ის
ხორცსხმული ტიპია ნაბოლარა მავნებლისა,
თუმცა უნდა ითქვას, რომ საცენო დასრუ-
ლებული, მტკიცე ხელით მოხაზული არც
იგია. მას აკლია სიღრმე, საზოგადოებრივი
მიმართება. მართლაც, რაზეა დამყარებული
მისი მავნებლობა? გამომდინარეობს იგი წი-
ნასწარ განზომილ, მოფიქრებულ პროგრამი-
დან, რაც გარკვეული წრეების მიზანდასა-
ხულობას გამოხატავს, აუ შემთხვევითი ხა-
სიათს ატარებს?

მისივე სიტყვებიდან ვგებულობთ, რომ ხა-
რიტონი კარგ მუშაკად ყოფილა მიჩნეული
ძველი ხელმძღვანელობის მიერ. ეს ხელმძღ-

ვანელობა მავნებლური აღმოჩენილა. კოლმეურნეობას ახალი ხელმძღვანელობა ჰყავს ნებისარის სახით. და თითქოს უკანასკნელი ხარიტონს არაფრად ავადებს, ანგარიშს არ უწევს. ამ პირად უკმაყოფილებაზე ავებს ხარიტონი მავნებლურ საქმიანობას. არ ვამბობ, რომ ასეთი დრამატული სიტუაცია შეუძლებელია: ცხადია, სამწუხაროდ, ასეთ სახეცვლილებას აქვს ადგილი ჩვენს ყოფაში. მაგრამ საკითხის ასე დაყენება, მთელი მავნებლობის პირადული შეურაცხყოფიდან გამოყენება, ამდებლეს პიესის იდეურ გამიზნებას, მის საზოგადოებრივ სიღრმეს. ვაუგებარია, რატომ მოხვდა ხარიტონი ათვალისწინებულთა შორის. იმიტომ რომ იგი მავნებლური ხელმძღვანელობის დროს მონაგარი შედ იყო? ამისათვის, თუ იგი თვითონ არ იღებდა მონაწილეობას მავნებლურ საქმიანობაში, არავინ დააქვეითებდა, არ აითვალისწინებდა, ხოლო თუ მონაწილეობას ღებულობდა, ცხადია, ხელს თავზე არ დაუსვამდნენ და არც დასტოვებდნენ მონაგარი შედ. ასეთისე, ხარიტონი, პირად ანგარებაზე ავებულ მოტივებით მავნებლობს და, როგორც ასეთი, იგი პიესის ტიპაჟში გამორჩევით დგას. ნაკლები დამაჯერებლობით არის გამოძერწილი საშუალო გლეხის ფრიდონის სახე. უკანასკნელი მეტად მკრთალია, უძარღვი. მაყურებელიც ვაუგებარ მდგომარეობაშია: ბოლოსდაბოლოს, მავნებელია თუ არა იგი თავისი ბუნებით, მართლაც კერძო საკუთრების მოტრფიალეა კოლექტივიზაციის დღევანდელ საფეხურზე, თუ სხვა რამ ამოქმედებს. ვაუგებარია იმიტომ, რომ მაყურებელს არა ერთხელ ესმის მოსანანიებელი სიტყვები, რომ მას არ სურს გაჰყვეს ხარიტონს და სხვა. მართალია, მასში იბრძვის ორი ბუნება: კერძო მესაკუთრისა და კოლმეურნეობისადმი ლტოლვისა, მაგრამ ეს არ არის მოცემული დამაჯერებლად და მხოლოდ უკანასკნელ სცენაში დგება იგი ჩვენს წინაშე როგორც დასრულებული მავნებელი, რომელმაც თანდილას სახლს ცეცხლი წაუთქიდა. ამას იგი უკვე თავის გადარჩენის მიზნით სჩადის. როგორადაც არ უნდა იყოს,

ფრიდონი მართებული ტიპია, მხოლოდ მას სჭირდება მეტი სიმკვეთრე, ხასიათის მეტი გარკვეულობა, მისი დამოკიდებულების ახსნა მისსავე ქალიშვილთან, რომელიც კოლმეურნეობის საუკეთესო წევრად ითვლება. ამას ხაზს ვუსვამ იმიტომ, რომ ბოლო, საფინალო სცენაში იგი მიმართავს ქალიშვილს: "შენ როდის გაინტერესებდა ჩემი ბედით (თუ მახსოვრობა არ მღალატობს ასეთი აზრი უნდა ჰქონდეს მის სიტყვებს), როგორ, მოწინავე კოლმეურნე ქალი, ერთხელ მიინც არ დაინტერესდა თავისი მამის სულიერი ტყვილით, მდგომარეობით, არ მოისურვა გამოერკვია მისი ტანჯვის მიზეზები? ეს არაბუნებრივი, არარეალურია. მართლაც, შეიძლება ფრიდონი არც ისეთი დაჯერებული მავნებელი იყო.

დავგრჩა მდგომარეობით პიესის ერთი ცენტრალური ფიგურა—თანდილა, ყველაზე უფრო სიმპატიური, მიმზიდველი მოხუცი. მისი სახით ავტორს დაყენებული აქვს მეტად საინტერესო, მაგრამ არააქტუალური საკითხი. ვამბობ არააქტუალური, იმიტომ რომ საკოლმეურნეო მოძრაობის დღევანდელ საფეხურზე საკითხი აღარ დგას ასე: კერძო თუ საზოგადოებრივი საკუთრება, ეინიდან საკოლმეურნეო პრაქტიკამ ნათელი და აშკარა ვახადა თავისი დიდი უპირატესობა ნათელი ვახადა, რომ გლეხობის განთავისუფლება კულაკებისა, მემამულეებისა და ექსპლოატატორებისაგან. მისი ჩაბმა შეძლებული ცხოვრების ფერხულში შესაძლებელია მხოლოდ საკოლმეურნეო გზით. პრობლემის სახით დღეს ეს აღარ დგას, მით უმეტეს ისეთი უღარიბესი ფენის გლეხებისათვის, როგორსაც თანდილა ეკუთვნის. მხედველობაში გვყავს არა ცალკეული ვახანუელნი, რომლებიც შეიძლება აქა-იქ კიდევ მოიპოვებინ, არამედ ჩვენი გლეხების ფართო მასები.

მიუხედავად ამისა, მაყურებელში ცხოველ ტაში და თანაგზრძობას იწვევს თანდილას ნაბიჯი, როცა იგი ერთგვარი ყოყმანის შემდეგ მანც საზოგადოებრივი საკუთრების სადარაჯოზე დგება. ეს ხდება იმიტომ, რომ მაყურებელს ახარებს თანდილას კეთილშო-

ბილგება. მისი სულის სიმაღლე, რომ იგი პირადულზე მაღლა დგას. ფსიქოლოგიურ კიდილში იმარჯვებს კაცობრიული, საზოგადოებრივი. ეს კიდილი კი აუცილებელია. თანდალა ადამიანია, აღსავსე ადამიანური თვისებებით. იწვის საკუთრება—მისი სახლი, ამ ფაქტმა არ შეიძლება მასში სულიერი მღვლევარება არ გამოიწვიოს. არ დაარღვიოს მისი წონასწორობა. მხატვარს აქ მართლაც რომ ფართო სარბიელი ეშლება. ავტორი ერთი დრამატიული მომენტით კმაყოფილდება: უკეთესი იქნებოდა დრამატურგს ამ სახის ხასიათის ჩამოყალიბება ეჩვენებია. უკეთესი იქნებოდა ამ ტიპის გაფართოება, მისი მოქმედების დიაპაზონის გაფართოება. მაინც მთელს პიესაში ეს ყველაზე უფრო ადამიანია, მსუნთქავი ჩვენი ახალი სოფლის სიბრძნით და სიხარულით. სინამდვილიდან გადმოღებული სახეა თომა. მართალია, ის ეპიზოდურია, მაგრამ დამამახსოვრებელი.

ზომაზე მკრთალია პიესის ქალთა ტიპები. მარინეს შესახებ უკვე აღვნიშნე. ასეთივე სქემატიური არიან ნანული, ანიკო და ეთერი, თებრონეს გამოკლებით. ამ მიმართებით ჩვენს წინაშე დგას მეტად დროული და მწვავე საკითხი: გმირი ქალის ასახვა ჩვენს დრამატურგიაში. ამასთან ჩვენი არტიტული კადრების აღზრდის საკითხიც არის დაკავშირებული. შეუძლებელია ღირსეული, მაღალხარისხიანი კადრების აღზრდა იმ მასალით, რომელსაც უმეტეს შემთხვევაში ჩვენი დრამატურგია თეატრებს აწვდის. განსაკუთრებით ეს შეეხება ქალის როლს.

ჩვენ მოგვეპოება მრავალი ნიქიერი აქტიორული ძალა. რომელსაც არა აქვს შემოქმედებითი ენერჯის გაშლის საშუალება. რადგანაც საამისო დრამატიული მასალა არ მოიპოვება. ეს შენიშვნა სავსებით შეეხება „ფოლადატურსაც“. არც ერთი როლი არ წარმოადგენს მსახიობისათვის მიმზიდველ მას-

ლას. ობიექტს, რომ იგი შეგიყვარება. უამისოდ არტიტის ზრდა შეუძლებელია. რამდენადაც პიესა იწერება სცენისათვის. დრამატურგმა არტიტის მდგომარეობაც უნდა მიიღოს მხედველობაში. მაგრამ ეს არსებითად პიესის, როგორც ლიტერატურული მოვლენის, განხილვის სფეროში არ შედის. პიესა კი მარტო თეატრალური მოვლენა როდია. იგი დიდი ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი მოვლენაა უპირველესად.

რა დარჩება სცენის გარეშე იმ მრავალი პიესიდან, რომელსაც ჩვენ ვხედავთ. კერძოდ „ფოლადატურისაგან?“ ისეთი არაფერი, რომ მან გაიტაცოს მკითხველი. ვაამიდიდროს მისი ცოდნა. მისი გამოცდილება, მისი უნარი ცხოვრების ანალიზისა. ეს მომენტები კი დრამატურგმა მხედველობაში უნდა მიიღოს.

სანდრო შანშიაშვილი, როგორც აღვნიშნეთ, ჩვენი მოწინავე და დამსახურებული დრამატურგია. მაგრამ „ფოლადატურში“ იგი ვერ დგას თავის ჩვეულებრივ სიმაღლეზე. დიდმა იდეამ, რომელიც მან აიღო, ვერ ჰპოვა შესაბამის მხატვრული გამოხატულება ვერც სიუჟეტური განვითარებით და ვერც ცოცხალი დიალოგის აგებით.

მაყურებელს სწყურია იხილოს სცენაზე ჩვენი სინამდვილის ნამდვილი ექვივალენტური სურათი. ჩვენი სინამდვილე ხომ მეტად დიადი და ბრწყინვალეა. იმდენად წარმტაცი, რომ რევოლუციის რაინდს, მგზნებარე ტრიბუნს კი როცა პარტიის XVII ყრილობაზე წარმოათქმევინა დაუფიქარი. სილოცლეს მოწყურებულნი სიტყვები: „დალახნროს ეშმაკმა, ადამიანურად რომ ვთქვათ, კაცს გინდა იცოცხლო და იცოცხლო. მართლაც, შეხედეთ რა ხდება. ეს ხომ ფაქტია“. ასეთი ენთუზიაში უნდა შექმნას სცენაზე სპექტაკლმა. მას კი შექმნის ღრმა გრძობებისა და ფიქრების აღმძვრელი პიესა.





პლ. კვიციანი

ახალი პიესები

დრამატურგია თეატრალური ხელოვნების ქვაკუთხედი. თუ თეატრი ღირსეული დრამით უზრუნველყოფილია, იმ სეზონში მისი გამარჯვებაც უზრუნველყოფილია. 1938—39 წ. სეზონმა ამ მხრივ დიდი კრიზისი განიცადა. თეატრებისათვის მიწოდებული პიესების მნიშვნელოვანი ნაწილი ვერ იყო მაღალხარისხისანი. ამ მიზეზის გამო ხშირი იყო სპექტაკლების შეჩერება, გადაკეთება და სხვ. მომავალი სეზონი უზრუნველყოფილია მაღალხარისხისანი პიესებით. თუმცა მტკიცეული ადგილები ახალ პიესებსაც აქვს. უმეტესი ნაწილი მომავალი სეზონის თვალსაჩინო პიესებისა ისტორიულ მასალაზე არის აგებული. მორის განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს უმანგი ჩხეიძის პიესა „გიორგი სააკაძე“. თნრობრივად პიესა ისტორიულ-ჰეროიკულ დრამას უნდა მიეკუთვნოს. დრამა დაწერილია პატრიოტულ. თავდაცვით თემაზე. დრამის სიუჟეტი აგებულია გიორგი სააკაძის თავგანწირულ ბრძოლაზე.—დაიცავს სამშობლო სპარსეთის მიერ აოხრებისაგან. პიესაში ორი მოწინააღმდეგე წოდება დაპირისპირებული: გლეხობა და დიდებულნი.

დრამის მიხედვით სააკაძე უმთავრესად ხალხის დაბალ ფენებს ეყრდნობა და მათი დახმარებით ანთავისუფლებს საქართველოს სპარსთა შემოსევიდან. (ისტორიულად დასაბუთებული ფაქტია, რომ სააკაძე უმთავრესად ხალხს და გლეხთა ფენებს ეყრდნობოდა). სააკაძის სახე სრული და ნათელია დრამაში, თუმცა ის ყოველმხრივ იდეალიზირებულია. ავტორმა სააკაძეს გვერდით ამოუყენა გლეხის ბიჭი ბახუტა ჯილაური. ჯილაური შემთხვევით არ არის დრამაში წამყვან გმირად ასახული.

ამით ავტორი გვიმტკიცებს, რომ სააკაძე გამოწვევის არ შეადგენდა. იმ წოდებამ,

რომელმაც სააკაძე წარმოშვა, წარმოშვა მთელი გმირები და მამაცი ადამიანები, რომლებიც ხალხისა და საზოგადოების ბედ-იღბალზე ზრუნავდნენ. თეიმურაზ მეფე კი თავისი სუსტი ნებისყოფით დიდებულების ხელში სათამაშო ბურთად იყო და მათი გავლენით ხალხის დამლუპველ პოლიტიკას ატარებდა. ასეთია დედა-აზრი დრამისა. დრამა მაღალხარისხიან მხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენს. დრამის ფაბულა გამართულია. სცენები ერთი მეორისაგან ლოგიკურად გამოდინარეობს, რითმიულად მომზადებული და დამაჯერებელია. მხოლოდ დრამას აქვს სიუჟეტური ნაკლი, ეს ნაკლი ისტორიულ პიესებს მუდამ თან ახლავს (ალექსი ტოლსტოის დრამას: „მეფე თეოდორე იოანნეს ძე“—სიუჟეტურად მეტი დეფექტი აქვს: ვინემ „გიორგი სააკაძეს“).

დრამაში სახეები შეძლებისდაგვარად სწორად და ნათლად არის გამოკვეთილი. გლეხობა მეტად სრულად ჰყავს ასახული ავტორს, ვინემ დიდებულნი, სრული ასახვა ყველა გმირისა, რასაკვირველია. ძნელი იყო, ვინაიდან ერთი დრამა მათ ვერ დაიტევდა, ამის გამო მან დიდებულების ხარჯზე გლეხების სახე გახარდა (რაც, რა თქმა უნდა, სწორია დრამაში ვატარებული იდეის თვალსაზრისით). მონოლოგები და დიალოგები დრამაში კარგად არის დამუშავებული. შესანიშნავია აგრეთვე დრამის ექსპოზიცია, საიდანაც ნათლად ჩანს, თუ ვინ იქნება წამყვანი დრამაში: გლეხობა თუ უმაღლესი წოდება. მიუხედავად ამისა, დრამას აქვს სუსტი ადგილები: მეოთხე მოქმედება ორკოფულოა, ტრაგიკული ფერები ზედმეტად არის შეკუმშული და საშიშია, რომ დრამამ საწინააღმდეგო ეფექტ



ტი არ მოახდინოს. ამისათვის საჭიროა თეატრმა ბევრითი მუშაობა ჩაატაროს დრამაზე, საჭიროა ორჭოფული ადგილების ფერადები განელეგებულ იქნას თეატრის მიერ. ამასთან, თეატრს თუ საკაპის შემსრულებელი ძლიერი მსახიობი არ მოუპოვება, შესაძლოა ზოგი ადგილი დამახინჯებულად მივიდეს მაყურებლამდე. საერთოდ, ისტორიულ-ჰეროიკულ დრამას მნიშვნელობა მთლიანად ეკარგება, თუ მთავარ გმირს სცენაზე (ამ შემთხვევაში გ. საკაძე) არ ანსახიერებს მეტად ძლიერი მსახიობი. ეს სირთულე ამ დრამას თან სდევს. ამის გამო ყველა თეატრი ვერ შესძლებს მის დადგმას.

მომავალი სეზონის მეორე პიესა, რომელიც პირველხარისხიდან პიესათა რიცხვს ეკუთვნის, არის ჩვენში ცნობილი და ნიჭიერი კომედოგრაფის პოლიკარზე კაკაბაძის „ბაყათარის ხმალი“. კომედიის სიუჟეტი აგებულია ძველ ქართველ მეფეთა ცხოვრებაზე. ავტორი პიესას ისტორიულ აქცენტს არ აძლევს. პირველად, მისი პიესა ალეგორიულად უნდა ჩაითვალოს. პიესაში უმთავრესად ასახულია ცრუ-გმირები, რომლებიც შემთხვევით წააწყდებიან ნამდვილი გმირის იარაღს (ხმალს) და მით სარგებლობენ და ატყუილებენ ხალხს. ბოლოს გამოჩნდება ნამდვილი გმირი, ის თავის ხმალს დაუფლებს და ხალხსაც გაკირავებიდან იხსნის. კომედია შესანიშნავად არის დაწერილი. იშვიათია ისეთი დიდი ოსტატობით გაკეთებული დილოგები, რომელსაც ამ კომედიაში ვხვდებით. სახეები გამოკვეთილი და სრულია. ცრუ-გმირების სახეები გაშარვებულია. საერთოდ ეს კომედია მაღალხარისხიანი მხატვრული ნაწარმოებია. მიუხედავად ამისა, მას სუსტი ადგილებიც. უეჭველად, აქვს. ნამდვილი გმირის გამოჩენა რაღაც მოულოდნელად ხდება პიესის ფინალში. ავტორი იძულებულს გვხდის დაუფეროთ მის პატოსან სიტყვებს, რომ გმირი ხალხის შვილია და ის ხალხიდან მოდის; თვით კომედიიდან კი ეს არ გამომდინარეობს. რა თქმა უნდა, მუსუსელათა და ნაცარქეჩიათა პლეადა ნამდვილ გმირს ვერ წარმოშობდა. ამისათვის საჭირო იყო კომე-

დიაში ავტორს ეჩვენებინა საზოგადოების სალი ნაწილიც, რომლის წიაღიდანაც არის გამოსული ნამდვილი გმირი. ამის მონაცემებს კომედიაში ვერ ვხედავთ, ამიტომ გმირის მოსვლა არ არის საკმარისად დამაჯერებელი (მართალია, ჩვენ ამ გმირს ცხოვრებაში ვხედავთ, მაგრამ მხატვრულმა ნაწარმოებმა მისი წარმოშობა სწორად უნდა ასახოს). მიუხედავად ამ ნაკლისა, კომედია მაინც სალია და ის, უეჭველად, გახდება მომავალი სეზონის თვალსაჩინო პიესად.

მნიშვნელოვანია აგრეთვე პოეტ იოსებ მჭედლიშვილის მიერ რევოლუციურ-ისტორიულ თემაზე დაწერილი პიესა „ლადო კეცხოველი“. პიესა ავტორს თეთრი ლექსით აქვს დაწერილი. მიუხედავად იმისა, რომ თეთრი ლექსი პიესას საერთოდ ამძიმებს, მჭედლიშვილის პიესა ღინამიურია. შესანიშნავად არის ასახული პიესის ექსპოზიციაში ეპოქის სტილი, თავდაზნაურობის და ცარიზმის მხელებები. სწორად და ნათლად არის ასახული კეცხოველის სახე, მისი მოუსვენარი და მდღეობი ბრძოლა ცარიზმის წინააღმდეგ, მისი თბილი დამოკიდებულება ამხანაგებისა და ნათესავებისადმი და, ბოლოს, მისი ვერაგული მკვლელობა ცარიზმის ჟინდარმების მიერ. კარგად არის გაკეთებული პიესაში აგრეთვე კრების სცენა ზუღა-დოვრის ტყეში, სადაც ავტორი ნათლად აჩვენებს ბოლშევიკური პარტიის თავდადებულ პრძოლას რევოლუციისათვის, და სხვა პარტიების პირმოთნობასა და გამყიდველ პოლიტიკას. პიესა საკმარისად დიდ მხატვრულ სიმდილეზე დგას და იდეოლოგიურადაც მისაღებია. სახეების უმეტესი ნაწილი პიესაში ზორცმესხმულია. მაგრამ პიესას ნაკლი მაინც აქვს. ნაკლად უნდა ჩაითვალოს პიესაში სასულიერო პირის რევოლუციონერად გამოყვანა და ლადოს გვერდით მისი ამოყენება.

მართალია, სასულიერო პირები (ერთეულ შემთხვევებში), როგორც გამონაკლისი, ზანდაზან ხდებოდნენ რევოლუციონერებად, მაგრამ მხატვრულ ნაწარმოებში ამის განზოგადება, ტიპურ მოვლენად აღნიშვნა, რა თქმა უნდა, შეცდომაა. ამ შეცდომის გამოსწორე-



ბა თეატრსაც ადვილად შეუძლია. საერთოდ პიესა საინტერესოა და დიდ სარგებლობას მოუტანს ჩვენს მაყურებელს.

ისტორიულ-რევოლუციურ თემაზეა დაწერილი აგრეთვე ახალგაზრდა დრამატურგის გრ. ბერძენიშვილის პიესა „სერგო“. პიესაში ასახულია სერგო ორჯონიკიძის რევოლუციური მოღვაწეობა მისი სიყრმის პერიოდში. სერგოს სახე ნათლად არის ასახული და ისტორიულ სინდიკატს შეეფერება. ავტორის სერგო ასახული ჰყავს ყოველმხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია პიესაში ავტორის მიერ დრამატიული ადგილების რითმიულად მომზადება (დრამატიული დაძაბულობა). პიესის რამდენიმე სცენა საშუალოდ რჩება ადამიანის მეხსიერებაში, რაც, რა თქმა უნდა, ავტორის უტყუარ დრამატურგიულ ნიჭს ამჟღავნებს. მიუხედავად ამისა, ავტორს ბევრი რამ არა აქვს დაძლეული პიესაში. თუნდაც თვით პიესის ქრონიკული სახით მოცემა, — ეს არის ავტორის მიერ უმცირესი წინააღმდეგობის გზით სვლა. იმ ფონზე, რომელზედაც ვამბობთ სერგოს ბრძოლა და მოღვაწეობა, შეიძლება გამოვლინება უფრო ძლიერი დრამატიული მომენტებისა. საერთოდ ბერძენიშვილის პიესა: „სერგო“ სალია და დიდ სარგებლობას მოუტანს მაყურებლის იმ ნაწილს (მოზარდ მაყურებელს), რომლისთვისაც ის განზრახულია.

ისტორიულ-რევოლუციურ თემაზეა დაწერილი სოსო გედევანიშვილის ახალი პიესაც „გადასავალზე“. პიესაში ასახულია ამხანაგ სტალინის მუშაობა არაღვგალურ პირობებში. ავტორს შესანიშნავად ჰყავს ასახული ცარიზმის მოხელეები, კარგად აქვს მოცემული აგრეთვე ცალკეული სცენები რევოლუციონერთა ბანაკში და პროკლამაციების გავრცელების სცენა ბაზარში. პიესა ტექნიკურადაც დიდის ოსტატობით აქვს გაკეთებული ავტორს. საერთოდ პიესა სალია, მაგრამ მას ერთი დიდი ნაკლი აქვს. ამხანაგ სტალინის სახე, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ მას სცენაზე ვხედავთ სხვადასხვა მოქმედებაში, ვერ აქვს ავტორს ასახული საკმარი-

სად ნათლად. ამ მხრივ პიესა, უეჭველად გადამუშავებას მოითხოვს.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს პიესები ისტორიულ მასალაზეა აგებული, თემატიკისა და მთავარი იდეის მიხედვით ისინი აქტუალურია. ძველ დრამატურგებიდან მომავალი სეზონისათვის თანამედროვე თემატიკას მხოლოდ გამონაკლისი თუ შეეხო, ეს არ არის, რა თქმა უნდა, დამოკიდებული არც მათ პოლიტიკურ რწმენაზე (თითქმის მათ სურდეთ თანამედროვეობას გაექცნენ), არც მათ ნაკლებ უნარიანობაზე. თანამედროვე ხანა მეტად რთულია. ისეთი ძვრები, როგორც დღეს ჩვენს ცხოვრებაში ხდება, ისტორიას არ ახსოვს. დრამატურგი ვერ ასწრებს მის მხატვრულად ასახვას (ვინაიდან მან უნდა აითვისოს, განიცადოს და ისე ასახოს). ამის გამო მთელი რიგი დღევანდელი საჭირობო-ტო საკითხებისა ან სრულიად აუსახველი რჩება, ან კიდევ ზერღედ და დამახინჯებულიად არის ასახული. ამის გამო დრამატურგულად არჩევენ უმცირესი წინააღმდეგობის ხაზით სვლას — სახელდობრ, ისტორიულ თემატიკაზე მუშაობას, რაც, რა თქმა უნდა, სწორად არ უნდა ჩაითვალოს. ჩვენმა გამოცდილმა დრამატურგებმა საჭიროა საფუძვლიანად და ღრმად დაამუშაონ თანამედროვე თემატიკა და დიდი ტილოები მოგვცენ თანამედროვე ადამიანსა და ცხოვრებაზე. პოპულარულ დრამატურგებიდან ერთადერთმა ს. შთვარაძემ მოგვცა ახალი პიესა თანამედროვე თემაზე. საწყობაროდ, ეს პიესაც არ არის სალი და ამ სახით სავსებით მისაღები. დრამატურგ შთვარაძის პიესა „აღმოჩენა“ იმდენად სუსტია, რომ დიდი სიფრთხილე მართებს თეატრს, რომ აღმოჩენის პათოსის მაგივრად პიესამ საწინააღმდეგო ეფექტი არ მოახდინოს. ავტორს ასახული ჰყავს ახალგაზრდა ექიმი, რომელიც იმდენად გატაცებულია თავისი აღმოჩენებით, რომ საშიში ავადმყოფობით იავადებს თავს, რათა უაქიმონ მის მიერ აღმოჩენილი წამლით და მასზე გასინჯონ მისი გამოგონების საფუძვლიანობა. ავტორი იმდენად მძიმე სიტუაციას უქმნის ავადმყოფ ექიმს, იმდენად კუმი-

შეეს ფერადებს მისი ავადმყოფობის შესახებ, რომ საქმის კეთილად დასრულება (ექიმის მორჩენა და აღმოჩენის დასაბუთება) ველარ გამოისყიდის წინა სურათებს. პიესის ფინალი გაცილებით უფრო ნაკლებად დამაჯერებელია, ვინემ ის ადგილები, სადაც ექიმსა და მისი ახლობლების ტანჯვას გადმოგვცემს ავტორი.

საჭიროა თეატრმა, რომელსაც გადაწყვეტილი აქვს მთვარაძის პიესის დადგმა, განტვირთოს ის ადგილები, სადაც ექიმის ფიზიოლოგიური და სულიერი ტანჯვაა მოცემული. საერთოდ ამ პიესას ბევრი ნაკლი აქვს, ის უფრო „გაკეთებულა“, ვინემ დრამატურგის ნამდვილი რითმით დაწერილი. პიესის ავტორს კი საზოგადოება იცნობს როგორც დრამატურგს და არა როგორც „დრამის მწიხანს“. რა თქმა უნდა, თანამედროვეობაზე უფრო ღრმა დაკვირვებით და მისი შესწავლით მთვარაძეს შეეძლო მოეცა გაცილებით უფრო მაღალხარისხოვანი ნაწარმოები, ვინემ მისი უკანასკნელი პიესა „აღმოჩენა“.

მომავალი სეზონი თანამედროვე თემატიკით უზრუნველჰყევს მხოლოდ ახალგაზრდა დრამატურგებმა.

დამწყებ დრამატურგთა მიერ საინტერესო პიესები დაიწერა აგრეთვე მოზარდ მყურებელთა თეატრისათვის. პოეტი ქალის მარია მიქელაძის პიესა „უინარი ბავშვი“ კომედიის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს. კომედიის სიუჟეტი აღებულია მოწაფეთა ცხოვრებიდან. კომედიაში ავტორს გამოყვანილი ჰყავს ტრაბახა ბავშვი, რომელიც იმდენად მიჩვეულა ტყუილის ლაპარაკს, რომ მის მიერ გამოგონილი ტყუილი თვითვე სჯერა. კომედია განირჩევა დიდი მიზანმიმართულებით. კომედიაში არც ერთი ფრაზა ზედმეტი არ არის, თითოეული ფრაზა, მოქმედება და მხატვრული სახე დრამის კონფლიქტს, სიუჟეტს, ფაბულას ეხმარება და დრა-

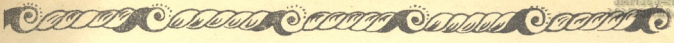
მაში გატარებულ იდეას ამტკიცებს. კოვად არის დრამაში ასახული მხატვრული სახეებით მოწაფეთა ცხოვრების კოლორიტი. პიესა უეჭველად სალია და დიდ სარგებლობას მოუტანს მოზარდ მყურებელს.

ორიგინალურია (ამავე თეატრისათვის დაწერილი) ლევან გოთუას დრამა „ყამთა საიდუმლო“. პიესა მეცნიერული კვლევა-ძიების თემაზეა დაწერილი. დრამის სიუჟეტი აგებულია სამეცნიერო ექსპედიციის ენთუზიასტთა მისწრაფებაზე — აღმოაჩინოს ოქროს ხანის (XII საუკუნის) დროს გადანახული განძი. მეცნიერული ექსპედიცია გადალახავს კერძო პირთა წინააღმდეგობას, აგრეთვე ბუნების სიძნელეებს, „დაიპყრობს“ ხვამლის მთის მწვერვალებს, რომლის გამოქვაბულში აღმოაჩენს „ვეფხის-ტყაოსნის“ დედანს და XIII საუკუნის სხვადასხვა განძს. ავტორი დრამაში ატარებს აზრს, რომ შემთხვევითი მოვლენა არ არის „ოქროს ხანის“ დროის განძის დღეს აღმოჩენა. ეს — „ოქროს ხანა“ გამოიხემაურა „ოქროს ხანას“. პიესის ფინალით ავტორი გველაპარაკება, რომ დღევანდელი დღე შეუღარებლად მაღლა დგას „ოქროს ხანაზე“.

პიესა მსუბუქად არის გაკეთებული და ამის გამო ის საშუალო დიპაზონის პიესას არ აღემატება (სიმსუბუქე, რა თქმა უნდა, არ გადადის სიყალბეში). აქ, უეჭველად, ავტორი აუდიტორიამ შებოქა, თორემ მას რომ მთელი თავისი შესაძლებლობა გამოემყლავნებია, ვრანდიოზულ პიესას მივიღებდით.

დრამატურგების მხრიდან საკმარისი არ არის ის, რაც დღესდღეობით ჩვენ ხელოთა. საჭიროა უფრო ღრმად დამუშავება თანამედროვე თემისა, მეტი დაკვირვება თანამედროვე ცხოვრებაზე. საჭიროა ძველმა გამოცდილმა დრამატურგებმა თავი დაანებონ უმცირესი წინააღმდეგობის გზით სვლას და მეტი ყურადღება მიაქციონ სადღეისო თემატიკასაც.





ბოროტ პილკელა ფირიჩი პიპელი

ღეძინაუბი ესთაჯიკის შესახებ

(თარგმანი იბეჭდება აღ. ქუთელის რედაქციით)

(გაგრძელება)

1. ქვეყნის საერთო მდგომარეობა

იდეალური სუბიექტურობა როგორც სუბიექტურობა თავის თავში ატარებს იმის გარკვეულობას, რომ იმეორდოს, საერთოდ იმობრას და ისაქმოს, რამდენადაც ის, რაც მასში არის, მან უნდა გამოავლინოს, შეასრულოს და განახორციელოს. ამისათვის იგი საჭიროებს გარემო ქვეყანას როგორც საერთო ნიადაგს თავისი რეალიზაციისათვის. როდესაც ამ მიმართებით მდგომარეობის შესახებ ვლაპარაკობთ. მაშინ მის ქვეშ ჩვენ გვესმის ის ზოგადი წესი, რომლითაც სულიერი სინამდვილის ფარგლებში სუბსტანციალური, უკანასკნელის არსებითი დამაკავშირებელი, არსებობს. შეიძლება ვილაპარაკოთ ამ მნიშვნელობით, მაგალითად, განათლების, მეცნიერებების, რელიგიური გრძნობის, ანდა აგრეთვე ფინანსების, სამართლის წარმოების, ოჯახური ცხოვრების და სხვა დანარჩენი კერძო [მოვლენების] მდგომარეობის შესახებ. მაგრამ, შემდეგ, ყველა ეს მხარე ნამდვილად, მხოლოდ ფორმები ერთიდაიგივე სულისა და შიგთავისა, რომელიც მათში იხსნება. იშლება და ნამდვილდება.—რამდენადაც აქ ლაპარაკია კერძოდ ქვეყნის მდგომარეობაზე როგორც სულიერი სინამდვილის ზოგად წესზე, ამდენად ჩვენ იგი ნებისყოფის მხრით უნდა განვიხილოთ. რადგან ნებისყოფის საშუალებით ხდება ის, რომ სული საერთოდ არსებობაში შედის. და სინამდვილის უშუალო სუბსტანციალური კავშირები ელინდება გარკვეულ წესში. რომელშიაც ნებისყოფის გარკვეულობანი, განსაზღვრანი, ზნეობრივის, კანონებრივის ცნებები, საერთოდ იმისა, რასაც შეგვიძლია სამართლიანობა ვუწოდოთ, მოსაქმობას, მოქმედებას აღწევენ.

აქაც ისმება კითხვა, როგორი უნდა იყოს ამისთანა ზოგადი, საერთო მდგომარეობა იმისათვის, რომ იდეალის ინდივიდუალობის შესაბამისად აღმოჩნდეს.

ა) აღრიწდელიდან ამ მიმართულებით უპირველესყოფლისა შემდეგი პუნქტები შეგვიძლია დავადგინოთ:

ა) იდეალი არის ერთიანობა თავისთავში და არა მარტო შინაარსის მხოლოდ ფორმალური, გარეგნული, არამედ იმანენტური ერთიანობა თვით მასში. ეს თავისთავში ერთიანი სუბსტანციალური თვითმყოფობა, თავისთავზე დაყრდნობა ჩვენ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ როგორც იდეალის თვითსაკმარობა, მოსვენება და ნეტარება. ჩვენს ახლანდელ საფეხურზე ჩვენ გვსურს ეს გარკვეულობა გამოვყოთ. მალა ამოვწიოთ როგორც თვითმყოფობა. დამოუკიდებლობა. და ქვეყნის საერთო მდგომარეობისაგან მოვითხოვთ, რომ იგი გამოვლინდეს თვითმყოფობის, დამოუკიდებლობის ფორმაში, იმისათვის, რომ შესძლოს იდეალის სახე თავისთავში მიტროს.

მაგრამ ეს თვითმყოფობა ორაზროვანი გამოთქმაა.

ა) ვინაიდან ჩვეულებრივად თავისთავში სუბსტანციალურს უკვე ამ სუბსტანციალობისა და მიზეზობრივობის გამოუწოდებენ პირდაპირ თვითმყოფეს, თავისთავადს. და აგრეთვე თავისთავში ლეტაბრივისა და აბოლუტურსაც უწოდებენ. მაგრამ ამ ზოგად—საყოველთაოობასა და სუბსტანციაში დადგენილი ეს [თავისთავადი, თვითმყოფი] არაა თავისთავში სუბიექტური და ამის გამო მაშინათვე თავის მტკიცე, დაპირისპირებას ნახულობს კერძო კონკრეტულ ინდივიდუალობაში. ხოლო ამ დაპირისპირებაში



ისე, როგორც დაპირისპირებულობის დროს საერთოდ, ქვეშაირტი თავისთავადობა, თვითმყოფობა იკარგება.

ვე) პირიქით, იმასაც არიან დაჩვეული, რომ მხოლოდ ფორმალურად თავისთავზე დაყრდნობილ ინდივიდუალობასაც კი მისი სუბიექტური ხასიათის სიმტკიცის დროს თავისთავადობასა და დამოუკიდებლობას მიაწერენ. მაგრამ სუბიექტურობა, რამდენადაც მას სიცოცხლის ქვეშაირტი შინაარსი აკლია, ისე რომ ეს ძალები და სუბსტანციები მის გარეშე თავისთვის დგანან, და სუბიექტისა და მისი შინაგანი ცხოვრებისათვის ვარეგან შინაარსად რჩებიან, ამდენად დაპირისპირებულობაშიაც ხედება არსებობის ქვეშაირტი სუბსტანციალურის წინააღმდეგ და ამით შინაარსსავე თავისთავადობისა და თავისუფლების თვალსაზრისს ჰკარგავს. აქედან ქვეშაირტი თავისთავადობა, თვითმყოფობა მდგომარეობს მარტო ინდივიდუალობისა და საყოველთაობის ერთიანობასა და ურთიერთობასსეულვაში, რადგან ზოგადი ცალკეულადობის საშუალებით იხვევ იძენს კონკრეტულ არსებობას, როგორც ცალკეულისა და კერძოს სუბიექტურობა ზოგადში პირველად მოიპოებს ურყევ ბაზისს და ნამდვილ შინაარსს თავისი სინამდვილისათვის.

ყვ) აქედან ქვეყნის საერთო მდგომარეობისათვის თავისთავადობის, თვითმყოფობის ფორმა ისე უნდა განვიხილოთ, რომ სუბსტანციალურ ზოგადობას ამ მდგომარეობაში, იმისათვის რომ თავისთავადი იყოს, თვით მასში სუბიექტურობის სახე ჰქონდეს.

იდენტურობის გამოვლენის უახლოესი წესი, რომელიც ჩვენ შეიძლება თავში აზრად მოგვივიდეს, არის აზროვნების წესი. ვინაიდან აზროვნება არის, ერთის მხრით, სუბიექტური, მეორეს მხრით კი, როგორც თავისი ქვეშაირტი საქმიანობის პროდუქტი მას აქვს ზოგადი და არის ორივე, ზოგადობა და სუბიექტურობა თავისუფალ ერთიანობაში. მაგრამ აზროვნების ზოგადი ხელოვნებას მის სიმშვენიერეში არ ეკუთვნის და გარდა მავისა, აზროვნების დროს კერძო ინდივიდუალობა თავის ბუნებრივობაში, სახეში, ისე როგორც მის პრაქტიკულ ქცევასა

და აღსრულებებში, აზროვნების ზოგადობასთან აუცილებელ თანხმობაში არ იმყოფება, და ჩნდება, ანდა შეუძლია ვაჩნდეს, განსხვავება, განხეთქილება სუბიექტის როგორც ასეთის თავის კონკრეტულ სინამდვილეში და სუბიექტისა როგორც მოაზროვნე [სუბიექტისა]. იგივე გაყრა, განსხვავებულობა ეხება აგრეთვე ზოგადის შინაარსსაც, სახელდობრ, როდესაც მან მოაზროვნე სუბიექტში უკვე იაყრა მისი სხვა რეალობისაგან განსხვავება, მაშინ ის უკვე გამოყოფა აგრეთვე ობიექტურ არსებობაშიაც როგორც თავისთვის ზოგადი სხვა დანარჩენ არსებობას და ამ უკანასკნელის წინააღმდეგ არსებობის სიმტკიცე და ძალა მიიღო. მაგრამ იდეალში სწორედ კერძო ინდივიდუალობა უნდა დარჩეს განუყრელს თანხმობაში სუბსტანციალურთან, და რამდენადაც იდეალს სუბიექტურობის თავისუფლება და თავისთავადობა მოსდგამს, ამდენად მდგომარეობათა და პირობა-მიმართებათა გარემო ქვეყანას არ შეუძლია ჰქონდეს სუბიექტურისა და ინდივიდუალურისაგან დამოუკიდებლად არსებითი ობიექტურობა. ვინაიდან იდეალური ინდივიდუუმი თავისთავში ჩაეკტილი უნდა იყოს, ხოლო ობიექტური მისი უნდა იყოს, მას უნდა ეკუთვნოდეს, და სუბიექტის ინდივიდუალობისაგან არ უნდა იყოს მოწყვეტილი, არ უნდა მოძრაობდეს და ქმნიდეს თავად თავისთავს, თორემ წინააღმდეგ შემთხვევაში სუბიექტი უკან დაიხვედა როგორც უბრალო დაქვემდებარებული, მეორეხარისხოვანი თავისთავად უკვე მზა ქვეყანასთან შედარებით. ამ თვალსაზრისით ზოგადი, ამგვარად, ინდივიდუუმიში ნამდვილი უნდა იყოს როგორც მისი უსაკუთრესი რამ, მაგრამ არა როგორც სუბიექტის საკუთარი თვისება, რამდენადაც მას აზრები აქვს, არამედ როგორც მისი ხასიათისა და გრძობის საკუთრება, თვისება. სხვა სიტყვებით, აქედან ჩვენ მოვითხოვთ ზოგადისა და ინდივიდუალურის ერთიანობისათვის უშუალო ბის ფორმას, აზროვნების მეშვეობისა და განსხვავების წინააღმდეგ, და თავისთავადობა, თვითმყოფობა, რომლის აუცილებლობაზე ჩვენ მიუუთობთ, იღებს უშუალო თა-



ვისთავადობის, თვითყოფობის სახეს. მაგრამ, აქ მაშინვე ჩანს ისიც, რომ მასთან დაკავშირებულია შემთხვევითობა. რადგან სწორედ ზოგადი და სულიერი ცხოვრების გამსჭვალავი უშუალოდ თუ არსებობს ინდივიდთა თავისთავადობაში როგორც მხოლოდ მათი სუბიექტური გრძნობა, სული, გუნება, ხასიათის ბუნებრივი ნიჭი და თუ მან არ უნდა მიიღოს არსებობის სხვა არავითარი ფორმა, მაშინ იგი მარტო ამით ნებისყოფისა და განამდიელების შემთხვევითობის აპარა არის უკვე მიტოვებული. ვინაიდან მაშინ იგი [ის ზოგადი] მხოლოდ ამ ინდივიდთა და მათ აზრთა ხასიათის თავისებურებად დარჩება, და როგორც მათს მხოლოდ კერძო საკუთრებას თავისთვის აღარავითარი ძალა და აუცილებლობა არ გააჩნია, რომ გზა გაიკაფოს, განხორციელდეს, არამედ, იმის ნაცვლად, რომ სულ ახლად და ახლად განამდიელდეს ზოგადი და თავისი თავის შემწეობით განმტკიცებული წესით, ვლინდება როგორც გადაწყვეტილება, შესრულება და ასევე შესრულებაზე თვითნებური უარისთქმა მხოლოდ თავისთავებ დაყრდნობილი სუბიექტისა, მისი შეგრძნობისა, ნიჭისა, ძალისა, უნარიანობისა, ცბიერებისა და სიმარჯვისა.

ამგვარად შემთხვევითობის ეს სახე აქ შეადგენს იმ მდგომარეობის დამახასიათებელ თვისებას, რომელსაც ჩვენ მოვითხოვდით როგორც იდეალის ნიადაგსა და გამოვლენის საერთო წესს.

ჰ) რათა ასეთი, ხელოვნებისათვის მისაწვდომი, სინამდიელის გარკვეული სახე უფრო ნათლად გამოჩნდეს, ჩვენ გვსურს არსებობის მონაპირდაპირე წესს გადავცვალოთ თვალწინ.

ა) იგი იქ არსებობს, სადაც ზნეობრივი ცნება, სამართლიანობა და მისი გონივრული თავისუფლება კანონიერი წესრიგის ფორმაში უკვე გამოთქმულია და საქმით დამტკიცებულია, ისე რომ იგი თვით გარეგანშიც არსებობს როგორც თავისთავში უძრავი, უცვლელი აუცილებლობა და დამოუკიდებელია სულის ემოციური წყობისა და ხასიათის კერძო ინდივიდუალობისა და სუბიექტურობისაგან. ამას ადგილი აქვს

სახელმწიფო ცხოვრებაში [აღამიანთა ცხოვრება] სახელმწიფოს ცნების შესატყვისად ხორციელდება: ვინაიდან ინდივიდთა ყოველ ერთადერთ მოყრას ერთ საზოგადოებრივ კავშირად, ყოველ პატრიარქალურ შეერთებულ ლობას არ ეწოდება სახელმწიფო. ქემშარიტ სახელმწიფოში სახელდობრ კანონებს, ჩვეულებებს, უფლებებს, რამდენადაც ისინი თავისუფლების ზოგად, გონივრულ განსაზღვრებს ადგენენ, ძალა აქვთ აგრეთვე ამ თავიანთს ზოგადობასა და აბსტრაქციასი, და უკვე მეტად აღარ არიან გაპირებულნი თვითნებობისა და კერძო თავისუფლობის შემთხვევისაგან. ისე, როგორც ცნობიერებამ თავის წინაშე დააყენა ბრძანებები და კანონები მათს ზოგადობაში, ასევე ისინი გარეგნულადაც ნამდიელი არიან როგორც ასეთ ზოგადი, რომელიც თავისთვის თავის კანონზომიერი გზით მიდის და ინდივიდუუმებზე საჯარო ხელისუფლება და ძალა გააჩნია, თუ ისინი შეეცდებიან კანონს საზიანოდ დაუპირისპირონ თავიანთი თვითნებობა.

ჰ) ასეთი მდგომარეობა გულისხმობს კანონმდებელი განსჯის ზოგადობათა არაბუნებულ გამოყოფას უშუალო ცხოვრებისაგან; თუ ჩვენ ცხოვრების ქვეშ გვესმის ის ერთიანობა, რომელშიაც ზნეობრიობისა და სამართლიანობის ყველა სუბსტანციონალური და არსებითი პირველად მხოლოდ ინდივიდებში იძენს ნამდიელობას, როგორც გრძნობა და გუნება, სულიერი განწყობილება, და მხოლოდ მით განხორციელდება. სახელმწიფოს განვითარებულ მდგომარეობის დროს უფლება და სამართლიანობა, ასევე რელიგია და მეცნიერება, ან ზრუნვა მისი რელიგიურობისა და მეცნიერულობის აბსაზრდელად საჯარო, საზოგადოებრივ ხელისუფლებას ეკუთვნის, მას ხელმძღვანელობს და ატარებს.

ყ) ცალკეულ ინდივიდებს ამის მეოხებით სახელმწიფოში ისეთი ადგილი უჭირავთ, რომ ისინი ამ წესრიგს და მის არსებულ სიმტკიცეს უნდა შეუერთდნენ, მიემხრონ და მას დაემორჩილონ, რადგან ისინი



მათის ხასიათითა და სულიერი წყობით უკვე აღარ არიან ზნეობრივ ძალთა ერთადერთი არსებობა, არამედ პირიქით, როგორც ამას ჰეშმარიტ სახელმწიფოში ნამდვილად აქვს ხოლმე ადგილი, მათი აზრთა წყობის, სუბიექტური მოსაზრებისა და შეგონების ერთობლივი კერძო თვისებები ამ კანონიერებით უნდა წესრიგდებოდეს და მასთან თანხმობაში უნდა მოდიოდნენ. სუბიექტური თვითნებობისაგან დამოუკიდებელი სახელმწიფოს ობიექტურ გონიერებასთან შეერთება. შეიძლება იყოს ან უბრალო დამორჩილება, რადგანაც სამართალს, კანონებს და დაწესებულებებს, როგორც მიღწერას და გავლენიანებას იძულების ძალა გააჩნიათ ანდა იგი შეიძლება წარმოსდგებოდეს თავისუფალი ალიარებიდან, არსებულის გონიერებაში ღრმად ჩახედვიდან, ისე რომ, სუბიექტი თავისთვის კვლავად ნახულობს ობიექტურნი. მაგრამ მაშინაც ცალკეული ინდივიდები მუდამ არიან და დარჩებიან მხოლოდ თანამგზავრები და სახელმწიფოს სინამდვილის გარეშე თავიანთ თავში არავეითარი სუბსტანციალობა არ გააჩნიათ. ვინაიდან სუბსტანციალობა სწორედ ახლა აღარ არის მარტო კერძო საკუთრება ამათუიმ ინდივიდისა, არამედ არსებობს თავის თავისათვის და ყოველის მხრით თვით უმცირეს დეტალებამდის საყოველთაო და აუცილებელი წესით ნათლად არის გამოკვეთილი. აქედან რაც არ უნდა უფლებრივი, ზნეობრივი, კანონზომიერი საქციელი ზაიდინონ ცალკეულმა [პიროვნებებმა] მთლიანის ინტერესების გულისთვისა და მთლიანის განვითარების პროცესში, მათი ნებულობა, სურვილები და აღსრულება ისე, როგორც თვით ისინიცა მთლიანთან შედარებით დარჩებიან მუდამ უმნიშვნელო და უბრალო მაგალითად. ვინაიდან მათი ქცევები მუდამ რომელიმე ცალკეული შემთხვევის სრულიად კერძო განმდვილებაა, მაგრამ არა მისი როგორც ზოგადობის განამდვილება იმ აზრით, რომ ეს ქცევა, ეს შემთხვევა მისი მეოხებით კანონად გადიქცევა, ანდა გამოვლინდება როგორც კანონი. ასევე, პირუტყვი აქ საქმე ცალკეულებში როგორც ცალკეუ-

ლებში სულაც არაა, სურთ მათი თანხმობას სურთ, რომ უფლებასა და სამართლიანობასა ძალა ჰქონდეს. მათ აქვთ ძალა თავისთავად და თავისთვის, და მათ რომ არც სურდეთ. მაინც ძალა აქვთ მათ. მართალია, ზოგადი საჯარო, საზოგადოებრივი [უფლება] დაინტერესებულთა, რომ ყველა ცალკეული მათი თანახმა აღმოჩნდეს და ყველა მათ სურდეთ ისინი, მაგრამ ცალკეული ინდივიდები იმ მიმართებით კი არაა საინტერესო, რომ სწორედ ამ ან იმ [პიროვნების] თანხმობით იქნის უფლება და ზნეობა ძალასა და ღირებულებას, არა, — ამ ცალკეულ გარკვეულ მოსახლეს. განსაზღვრას იგი არ საჭიროებს. სასჯელიც ხდის მას ძალის მქონედ იმ შემთხვევაშიც, თუ იგი დარღვეულია.

ცალკეული სუბიექტის დაქვემდებარებული, დამორჩილებული მდგომარეობა განვითარებულ სახელმწიფოებში დაბოლოს იმამში მეღაენდება, რომ ყოველი ინდივიდუუმი მხოლოდ სრულიად განსაზღვრულ და მუდამ შეზღუდულ მონაწილეობას იღებს მთლიანში. ჰეშმარიტ სახელმწიფოში, სახელმწიფო, შრომა საზოგადოებისათვის ისე როგორც სამოქალაქო საზოგადოებაში სავაჭრო და სამრეწველო საქმიანობა და ა. შ. უმრავალფეროვანესად განაწილებულია, ასე რომ სახელმწიფოს მთლიანი ცხოვრება ერთი ინდივიდუუმის კონკრეტულ მოქმედებას არ წარმოადგენს ანდა არ შეიძლება მინდობილი იქნას მის თვითნებობას, ძალას, სიმამაცეს, ვაჟაკობას, გულოვნობას, ძლიერებას, ძალაუფლებასა და შეგნებას, არამედ უამრავი საქმენი და მოღვაწეობანი, რომელსაც სახელმწიფო ცხოვრება მოიცავს. ასევე მოსაქმე პირთა უამრავ მასს უნდა მიენდოს. დამანაშავის დასჯა, მაგალითად, უკვე აღარ არის ინდივიდუალური გმირული სიმამაცისა და ერთობლივად სუბიექტის საქმე, არამედ იყოფა თავის სხვადასხვა მხარეებად, საქმის ფაქტური ვითარების გამოძიებად და შეფასებად, სასამართლო განაჩენის გამოტანად და მის შესრულებად, ის კი არა და ყოველ ამ მთავარ მომენტს აქვს თავად კიდევ თავისი სპეციალური განსხვავებები, რომლიდანაც ცალკეული [ინდივი-



დები] მოქმედებაში მოსაყვანად მხოლოდ ერთ რომელიმე მხარეს იღებენ. აქედან, კანონები რომ სისრულეში მოდის, ერთ ინდივიდუალზე კი არ ჰკიდია ესა, არამედ იგი შედეგია მრავალმხრივ ერთადმოქმედების, თანამშრომლობისა და მისი განმტკიცებული წესრიგისა. გარდა მაგისა, თვითველი ცალკეული [ინდივიდუალისათვის] საზოგადო თვალსაზრისი წინასწარ ბრძანებით დადგენილა როგორც სახელმძღვანელო ხაზი მის საქმიანობაში, და ის, რასაც იგი ამ წესების მიხედვით ასრულებს, უმაღლეს ხელისუფალთა სჯასა და კონტროლს ექვემდებარება.

γ) ყველა ამ მიმართებით კანონით მოწესრიგებულ სახელმწიფოში საჯარო ხელისუფალით არ გააჩნიათ ინდივიდუალური სახე, არამედ საყოველთაო როგორც ასეთი ბატონობს მის საყოველთაობაში, რომელშიაც ინდივიდუალურის სიცოცხლე, მისი ცხოვრება ელინდება როგორც მოხსნილი, ან როგორც მეორეხარისხოვანი და განურჩეველი. ამგვარად, ამ მდგომარეობაში ჩვენ ვიპოვით ჩვენს მიერ მოთხზულ თავისთავადობას, დამოუკიდებლობას. ამის გამო ინდივიდუალობის თავისუფალი ჩამოყალიბებისათვის ჩვენ მოვითხოვდით დაპირისპირებულ მდგომარეობათ, რომლებშიაც ზნობრივის ძალა და მნიშვნელობა დამყარებულია მხოლოდ იმ ინდივიდებზე, რომლებიც თავიანთი განსაკუთრებული ნებისყოფის და ხასიათის თვალსაზრისი სიდიადისა და გავლენიანობის ძალით იმ ზინამდვილის თავში დგებიან, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ. მაშინ სამართლიანი რჩება მათს უსაკუთრეს გადაწყვეტილებად და თუ ისინი თავისთავად და თავისთვის ზნობრივს დაარღვევენ თავიანთის ქცევით, მაშინ არ არსებობს არავითარი საჯარო ხელისუფლების მფლობი ძალა, რომელიც მათ პასუხისმგებში მოსცემს და დასჯის, არამედ არსებობს მხოლოდ ერთგვარი შინაგანი აუცილებლობის უფლება, აუცილებლობისა, რომელიც ცხოვლად ინდივიდუალიზდება განსაკუთრებულ ხასიათებად, გარეგან შემთხვევითობებად, გარემოებად და ა. შ., და მხოლოდ ამ ფორ-

მაში გახდება ნამდვილი. სწორედ ამით უნდა მოირჩევა სასჯელი შურისძიებისაგან. კანონიერი სასჯელი დანაშაულის წინააღმდეგ იყენებს საყოველთაო, მტიკედ დადგენილ უფლებას და თავისთავს ანხორცილებს თანახმად ზოგადი ნორმებისა საჯარო ხელისუფლების თავისი ორგანოებით, სასამართლოს და მოსამართლეების საშუალებით, რომლებიც როგორც პიროვნებები შემთხვევითია და არაარსებითი. შურისძიებაც აგრეთვე შეიძლება სამართლიანი იყოს თავისთავად, მაგრამ ის ეყრდნობა მათს სუბიექტურობას, რომლებიც ესარჩლებიან გაქედილ სამართლიანობას და თავიანთი საკუთარი გულისა და განწყობილების მიერ ნაკარნახევი უფლებით შურს იძიებენ დამნაშავის უსამართლობაზე. ორესტის შურისძიება, მაგალითად, სამართლიანი იყო, მაგრამ მან იგი განახორციელა თავისი კერძო სიქევის, სათნობის კანონის თანახმად და არა სამართლისა და უფლების თანახმად. —ამგვარად, იმ მდგომარეობაში, რომელსაც ჩვენ მოვითხოვთ მხატვრული გამოსახვისათვის, ზნობრივმა და სამართლიანმა ინდივიდუალური სახე მთლიანად უნდა შეინახოს იმ აზრით, რომ ისინი განსაკუთრებით ინდივიდებისაგან არიან დამოკიდებული და მხოლოდ მათში და მათი საშუალებით ცხოველყოფილობასა და ზინამდვილეს აღწევენ. ასე რომ, იმისათვის, რომ ამაზედაც მივეთვითოთ აგრეთვე, მოწესრიგებულ სახელმწიფოებში ადამიანთა გარეგანი არსებობა უზრუნველყოფილია, მისი საკუთრება დატყუილია და მას გააჩნია საკუთრივ მხოლოდ თავისი სუბიექტური განწყობილება და შეგნება თავისთვისა და თავისთვის მეოხებით. მაგრამ იმ უსახელმწიფო მდგომარეობაში სიცოცხლისა და საკუთრების უზრუნველყოფა დამყარებულია მხოლოდ იმ თვითველი ინდივიდის ცალკეულ ძალასა და ვაჟკაცობა-სამამაცეზე, რომელმაც ასევე უნდა იზრუნოს აგრეთვე თავის საკუთარ არსებობასა და იმის შენახვა-შენარჩუნებაზე, რაც მას ეკუთვნის და ერგება.

ჩვეულებრივად გმირთა ხანას მიეწეროთ ხოლმე ასეთ მდგომარეობას. მაგრამ



რომელია უკე-უესი ამ მდგომარეობათაგან, განვითარებული სახელმწიფო ცხოვრების თუ გმირული ხანის მდგომარეობა.—ამის განსამარტებლად აქ არაა ადგილი; ჩვენ მიზნად ხელოვნების იდეალი გვიანტერებს და ხელოვნებისათვის ზოგადისა როგორც თავისთვის მტკიცე არსებობისა და ინდივიდუალობის გათიშვა, გაყოფა, როგორც ძალიან საჭირო არ უნდა იყოს ეს განსხვავება სულიერი არსებობის დანარჩენი სინამდვილისათვის, უნდა მოიხსნას, ვინაიდან ხელოვნება და მისი, იდეალი სწორედ ეგ ზოგადია, რამდენადაც იგი მჭკრეტლობისათვის გაფორმებულია და ამით კერძო არსებობათა და მათი ცხოველმყოფელობის არეშია შესული.

αα) ამას ადგილი აქვს ევრეთწოდებულ გმირთა თაობაში, საუკუნეში, რის დროსაც იგი ისეთ ხანად გვევლინება, რომელშიაც სათნოება, სიკეთე, *ἀρετή* ბერძნული გაგებით, ქცევათა საფუძველს შეადგენს. ჩვენ *ἀρετή* და *virtus* რომაული გაგების თანახმად აუცილებლად უნდა გავარჩიოთ, რომაელებს ჰქონდათ თავიანთი ქალაქი, თავიანთი სამშობლო, თავიანთი კანონიერი დაწესებულებები და სახელმწიფოს წინაშე როგორც საყოველთაო მიზნის წინაშე პიროვნებაზე უარი სთქვეს. აბსტრაქტულად მხოლოდ რომაელად ყოფნა, თავის საკუთარ ენერგიულ სუბიექტურობაში მხოლოდ რომის სახელმწიფოს, სამშობლოს, მისი უმდიდესობისა და ძლიერების წარმოდგენა—აი ესაა რომაული სათნოების, სიკეთის ღირსება და სერიოზულობა. გმირები, პირიქით, იმისთანა ინდივიდებია, რომლებიც თავიანთი ინდივიდუალური გონებრივანწყობილების თავისთავადობითა და თვითნებობით მთელ მოქმედებას თითონ კისრულობენ და ასრულებენ და აქედან მათში კერძო თვითნებობის საქმეა შეასრულონ ის, რაც სამართლიანია და ზნეობრივი. მაგრამ ეს უშუალო ერთიანობა სუბსტანციალურისა და მიდრეკილების, მისწრაფების, ნებელობის ინდივიდუალობისა ბერძნულ სათნოებაში, სიკეთეში ისე გვაქვს, რომ ინდივიდუალობა თა-

ვისთავის კანონია და არ ემორჩილება თავისთავად არსებულ კანონს, დადგენილებასა და სამართალს. მაგალითად, ბერძენი გმირები კანონების შემოღების წინასაუკუნეებში ან თითონ არიან სახელმწიფოების ფუძემდებლები, ასე რომ სამართალი, უფლება და წესრიგი, კანონი და ზნეობა მათგანვე გამოდის ანდა ხორციელდება როგორც მათთან დაკავშირებული მათი ინდივიდუალური ნაწარმოები. ამგვარად ჯერ კიდევ ჰერკულესს აქებენ ძველი ბერძნები და მათთვის იგი მათ წინაშე დგას როგორც თავდაპირველი გმირული სათნოების იდეალი. მისი თავისუფალი თავისთავადი სათნოება, რომლითაც იგი თავისი კერძო ნებისყოფით აღსდგა უსამართლობის წინააღმდეგ და იბრძოდა როგორც ადამიანურ, ისე ბუნებრივ საშინელებათა წინააღმდეგ. მისი დროის საყოველთაო მდგომარეობა როდია, არამედ მხოლოდ-დამხოლოდ და განსაკუთრებით მას ეკუთვნის, და მასთან იგი სულაც არ იყო მორალური გმირი, როგორც ამას გვიჩვენებს მისი ისტორია თესპიოსის ორმოცდაათ ქალიშვილთან, რომლებიც მისგან ერთ ღამეს დაორსულდნენ და აგრეთვე არც წარჩინებული, თუ ჩვენ მოვიგონებთ ავგაის თავლას, არამედ იგი გვევლინება საერთოდ როგორც უფლებისა და სამართლიანობის მოსარჩელი და დამოუკიდებელი ძალისა და სიძლიერის სურათი, სამართლიანობისა, რომლის განსახორციელებლად იგი უამრავ სიძნელებებსა და შრომა-გარჯაში ჩაეარდება თავისუფალი არჩევანითა და საკუთარი ნებასურვილითა. მართალია, იგი თავის საგმირო საქმეთა ერთ ნაწილს ევრისთელის სამსახურში და ბრძანებით ასრულებს, მაგრამ ეს დამოკიდებულება მხოლოდ სრულიად აბსტრაქტული კავშირია და არა სრულიად კანონით განმტკიცებული ბორკილები, რომელთა ძალით მას მოესპობოდა საკუთარი ნებით მოქმედი ინდივიდუალობის დამოუკიდებელი ძალა.—მსგავსივე ხასიათისაა ჰომეროსის გმირები. თუმცა მათაც ჰყავთ ერთი საერთო უფროსი მეთაური, მაგრამ ანავდროს მათი კავშირი არ არის წინასწარ კანონით დადგენი-



ლი ურთიერთობა, რომელიც მათ მორჩილებას აიძულებდეს, არამედ ისინი თავისუფალი სურვილითა და საკუთარი ნებით მისდევნენ ავამემონს, რომელიც სულაც არაა მონარქი სიტყვის დღევანდელი გაგებით, და ამგვარად თვითებული გმირი თავის რჩევა-თათბირს იძლევა; განრისხებული აქილესი დამოუკიდებლად სწყვეტს კავშირს და საერთოდ თვითული მოდის და მიდის, იბრძვის და ისვენებს ისე, როგორც ეს მას მოესურვება. ასეთივე თავისთავადობით, დამოუკიდებლობით ხასიათდებიან უძველესი არაბული პოეზიის გმირები და აგრეთვე ფირდოუსის შაჰ-ნამეც მსგავს სახეებსზე გადმოგვეცემს, გმირები, რომლებიც ერთხელდასამუდამოდ განმტკიცებულ წესრიგთან არ არიან დაკავშირებული და არ წარმოადგენენ მის უბრალო ნაწილებს. ქრისტიანულ დასავლეთში ლენური ურთიერთობა და რაინდობა ნიადაგია თავისუფალი გმირობისა და თავისთავაზე დამყარებული ინდივიდუალობებისათვის, ამგვარი ხასიათისა არიან რვეული მაგიდის გმირები, ისე როგორც გმირთა წრე, რომლის ცენტრს კარლოს დიდი წარმოადგენს. კარლოსი ისე როგორც ავამემონი გმირთა თავისუფალი სახეებით არის გარშემორტყმული და აქაც ამიტომ ისეთივე სუსტი კავშირი არსებობს, რომ იგი იძულებულია თავისი ვასალები თათბირზე რჩევისათვის მიიწვიოს და უყუროს, თუ ისინი სწორედ ისევე თავიანთ საკუთარ ვნებებს როგორ მისდევნენ; და თუმცა მას შეუძლიან კიდევაც ივრავინოს და იბრაზოს როგორც იუპიტერმა ოლიმპზე, მაგრამ მაინც ისინი მას თავისი წამოწყევლებით ბედის ამარა ტოვებენ, ლალატობენ და დამოუკიდებლად ეძიებენ სათვკვადასავლო ამბებს. შემდეგ ამ ურთიერთობის სრულ სანიმუშო სურათს ვნახულობთ სიდში. ისიც აგრეთვე კავშირის წვერია, მეფისგან დამოკიდებულია და ვალდებულია შეასრულოს თავისი ვასალური მოვალეობანი, მაგრამ ამ კავშირს უბირისპირდება კანონი პატივისა, როგორც საკუთარი პიროვნების მბრძანებელი ხმა და მისი შეუზღველავი ბრწყინვალეობა, კეთილშობილება და ღირსება. და ამნაირად, აქაც მეფეს

შეუძლია იმსჯელოს, გაასამართლოს, გადასწყვიტოს, ომი აწარმოოს მხოლოდ თავისი ვასალების რჩევითა და თანხმობით; თუ მათ არ სურთ, მაშინ არც იბრძვიან მასთან ერთად და არც ხმის უმრავლესობას ემორჩილებიან, არამედ თვითიული თავისთვის ღვას განზე და საკუთარი ნებისყოფის ვადწყვეტილებითა და ძალით მოქმედებენ საკუთარი თავიდან. დამოუკიდებელი თავისთავადობის მსგავს ბრწყინვალე სურათს გვაძლევენ სარაციონელი დევგმირები, რომლებიც უფრო ფიციხი და ქედმაღალი გვეჩვენებინან.—თვით რაინეკე მელაც ჩვენს წინაშე მსგავსი მდგომარეობის სანახაობას ანახლებს. მართალია, ლომი ბატონია და მეფე, მაგრამ მეგლ და დათვიც და ა. შ. იმავე დროს მასთან ერთად თათბირს ესწრებიან, რაინეკე და სხვებიც აგრეთვე იქვეიან ისე, როგორც სურთ, თუ საქმე საჩივარზე მიდგა, მაშინ გაიძვერა ეშმაკურად თავს იძვრენს ტყუილებით, ანდა პოულობს მეფისა და დედოფლის კერძო ინტერესებს, რომელთაც იგი თავის სასარგებლოდ იყენებს და ჰკვიანურად იცის თავისი მბრძანებლის დაყოლიება და გადაბირება იქით; საითაც კი მას სურს.

გვამარამ ისე როგორც გმირულ მდგომარეობაში სუბიექტი თავის ერთობლივ ნდობა-სურვილებთან, მოქმედებებსა და აღსრულებებთან უშუალო კავშირში რჩება, ასევე იგი განუყოფლად პასუხს აგებს ყველა იმ შედეგისათვის, რომლებიც ამ მოქმედებებიდან წარმოსდგებიან. პირიქით, როდესაც ჩვენ ვმოქმედობთ ან მოქმედებებს ვსჯით, მაშინ ჩვენ მოვითხოვთ, იმისათვის, რომ ინდივიდუუმს რაიმე მოქმედებაში ბრალი დავდოთ, რათა მან თავისი მოქმედების ხასიათი და ის გარემოება-ვითარება, რომელშიაც მან ეს ჩაიდინა, იცოდეს და შეგნებულად შეაჩინოს. თუ გარემოებანი სხვა ხასიათისაა და ამდენად ობიექტურობა სულ სხვა განსაზღვრებს ატარებს თავისთავში, ვიღრე ისინი, რომლებიც მოქმედის ცნობიერებაში შესულა, მაშინ თანამედროვე ადამიანი თითონ არ კისრულობს მთელის



საქართველოს
ქრონიკა

მოცულობით მის მიერ ჩადენილის პასუხის-
მგებლობას, არამედ იგი თავიდან იხსნის
თვის მიერ ჩადენილის იმ ნაწილს, რომელიც
თვით გარემოებათა უცოდინარობისა ან არა-
სწორი გაგების გამო უნებურად სულ სხვა
გამოთვლიდა, ვიდრე ეს მას გუნებაში ჰქონდა
და თავს ბრალად იღებს მხოლოდ იმას, რაც
მან იცოდა და ამ ცოდნის მიმართებით გან-
ზრახ და შეგნებულად ჩაიდინა. მაგრამ გვი-
რული ხასიათი ამ განხიზვევებს არ აკეთებს,
არამედ იგი მის მიერ ჩადენილზე მთლიანად
აგებს პასუხს მთელი თავისი ინდივიდუალო-
ბით. ოიდიპოს, მაგალითად, მისანთან გამ-
გზავრებული გზაში ხვდება ერთ კაცსა და
ჩხუბში ჰკლავს. იმ ჩხუბის დღეებში ეს ქმე-
ლობა არ იყო დანაშაული; რადგან იმ კაც-
საც ხომ ჰურდა მის მიმართ ძალის ხმევა.
მაგრამ ის კაცი მამა იყო მისი. ოიდიპოსი
ცოლად ირთავს დედოფალს. მაგრამ მეუღ-
ლე დედაა მისი, უცოდინარობით სისხლას-
აღმრევი შეუღლება მოახდინა. მაინც ყველა
ამ ბოროტმოქმედებებში იგი თავისთავს აღი-
არებს დამნაშავედ და სჯის თავისთავს რო-
გორც მამისმკვლელს და სისხლისაღმრევს,
თუმცა მამის მოკვლა და დედის [სა-
ქორწილო] სარეცელის შებილწვა მას აზრად
არ ჰქონია. გვირული ხასიათის სიმტკიცესა
და მთლიანობას არ უნდა დანაშაულის განა-
წილება და არც არაფერი იცის სუბიექტურ
განზრახვებისა და ობიექტური ქმედობის
და მისი შედეგების დაპირისპირებულობის
შესახებ, მაშინ, როცა დღევანდელი დახ-
ლართული და მრავალგზის განშტოებული
საქციელის დროს თვითთული ყველა სხვაზე
მიუთითებს, სხვას იმიზეზებს და რამდენა-
დაც შესაძლებელია დანაშაულს თავიდან
იშორებს. ჩვენი შეხედულება ამ მიმარ-
თებით უფრო მორალურია, რამდენა-
დაც მორალურში სუბიექტური მხარე ცოდ-
ნისა გარემოებებისა და კეთილის რწმენის შე-
სახებ, ისე როგორც საქციელის დროს შინაგანი
განზრახვის შესახებ მთავარი მომენტს შეად-
გენს. მაგრამ გამართა ხანაში, რომელშიაც ინ-
დივიდუალურ არსებობად ერთიან [არსებად] და
ობიექტური კი, როგორც მისგან ამომავალი,
მისი არის და დარჩება, სუბიექტს სურს აგრეთ-

ვე იცოდეს, რომ რაც გაუკეთებია, მთლიანად
და მარტო მისგან არის გაკეთებული და ის,
რაც მომხდარა, შესრულებულა, თვითონ
მისგანვე წარმომდგარა.

ამდენადვე ნაკლებ სწყვეტს გვირი ინდი-
ვიდუალური თავისთავს იმ წნეობრივ მთლიანს,
რომელსაც ის ეკუთვნის, არამედ ის შეიგ-
ნებს თავისთავს როგორც ამ მთლიანთან
სუბსტანციალურ ერთიანობაში მყოფს. ჩვენს,
პირიქით, ჩვენი დღევანდელი წარმოდგენის
თანახმად გამოგვიფთ ჩვენს თავს როგორც
პიროვნებებს ჩვენი პირადი მიწნებითა და
ურთიერთობებით ამგვარი მთლიანის მიწნე-
ბისაგან; ინდივიდუალური რასაც აკეთებს, აკე-
თებს თავისი პიროვნებიდან თავისი თავისთ-
ვის როგორც პიროვნებისათვის, ამიტომაც
მხოლოდ თავის საკუთარ საქციელზე აგებს
პასუხს და არა იმ სუბსტანციალური მთლი-
ანის ქმედებისათვის, რომელსაც ის ეკუთვ-
ნის, ამიტომაც ჩვენს, მაგალითად, პიროვნე-
ბასა და ოჯახს შორის გარჩევას ვახდენთ.
ამისთანა გარჩევა-განხიზვევა გვირთა ხანამ
არ იცის. წინაპრის დანაშაული იქ შვილი-
შვილზე გადმოდის და მთელი გვარი იტან-
ჯება პირველი დამნაშავის გულისთვის; და-
ნაშაულისა და შეცოდების ბედისწერა მემკ-
ვიდრეობით გადადის თაობიდან თაობაზე.
ასეთი განკიცხვა ჩვენ უსამართლოდ მოგვე-
ჩვენებოდა როგორც უფუნური დასჯა ბრმა
ბედისწერის მიერ. ისე როგორც წინაპართა
საქმენი შვილებსა და შვილიშვილებს ვერ
აკეთილშობილებს, ასევე წინაპართა დანა-
შაული და სასჯელი შთამომავალთ სახელს
ვერ უტეხს, და მით უფრო ნაკლებ შეუძ-
ლიათ ჩირქი მოსცხონ მათს სუბიექტურ
ხასიათს, ის კი არა და, დღევანდელ აზრთა
მიმართულების თანახმად თვით ოჯახის ქო-
ნების კონფისკაციაც კი ისეთი სასჯელია,
რომელიც უღრმესი სუბიექტური თავისუფ-
ლების პრინციპს არღვევს. მაგრამ ძველ
პლასტიკურ მთლიანობაში ინდივიდუალური გან-
კერძოებული არაა თავისთავში, არამედ იგი
თავისი ოჯახის, თავისი ტომის წევრია. ამის
გამო ხასიათიც, ოჯახის ქცევა-მოქმედება
და ბედი მისი თვითთული წევრის საკუთარ



საქმედ რჩება და ძალიან დამორებულია იმას, რომ თავისი მშობლების საქმეებსა და ბედზე ხელი აიღოს, პირიქით, თვითეული ცალკე პიროვნება მათზე როგორც თავის საკუთრებაზე ხალისითა და თავისი ნება-სურვილით ზრუნავს, ისინი მასში ცხოვრობენ, და ამგვარად იგი არის ის, რაც მისი მამა-პაპა იყო, მათი ტანჯვა და დანაშაული მისივე ტანჯვა-დანაშაულია. ჩვენთვის ეს შეტისმეტრი სიმკაცრეა, მაგრამ მხოლოდ თავისთავზე პასუხისმგებლობაცა და ამგვით მოპოებული სუბიექტური თავისთავადობაც, მეორეს მხრით, პიროვნების მხოლოდ აბსტრაქტული თავისთავადობაა, მაშინ, როდესაც გმირული ინდივიდუალობა უფრო იდეალურია, იმიტომ, რომ იგი ფორმალური თავისუფლებითა და დაუბოლოვებლობით თავისთავში არ კმაყოფილდება, არამედ შეკავშირებული რჩება მუდმივ უშუალო იდენტურობაში სულიერ მიმართებათა ყველა სუბსტანციალურთან, რომელიც მას ცოცხალ სინამდვილეს ანიჭებს. სუბსტანციალური მასში უშუალოდ ინდივიდუალურია, ხოლო ინდივიდუალური ამგვით სუბსტანციალურია თვით თავისთავში.

რე) ამაში ჩვენ მაშინათვე შეგვიძლია ვნახოთ საფუძველი იმისა, რომ ხელოვნების იდეალური სახეები მითიურ ხანაში, ხოლო საერთოდ წარსულის, როგორც მათი სინამდვილისათვის საუკეთესო ნიადაგის, უძველეს დღეებში გადაიზანება. სახელდობრ, თუ თანადროულობიდან არის აღებული მასალა, რომლის განსაკუთრებული ფორმა, როგორცადაც ის ჩვენს თვალწინ არსებობს, წარმოდგენაში ყველა თავისი მხარეების მიხედვით უკვე განმტკიცებულა, მაშინ ის ცვლილებანი, რომელთაგან პოეტს არ შეუძლია თავის დაღწევა, ადვილად იღებენ უბრალოდ, უხეიროდ და ხელოვნურად გაკეთებულისა და განზრახულის სახეს. წარსულის პირიქით, მხოლოდ მოგონებას ეკუთვნის, ხოლო მოგონება უკვე თავისთავად ხასიათებს, ამბებსა და მოქმედებებს ზოგადობის სამოკელში ახვევს, იმ ზოგადობისა, რომლიდანაც განსაკუთრებული, გარეგანი და შემ-

თხვევითი კერძო თვისებები აღარ გამოიყურებიან. რაიმე მოქმედების ან ხასიათის ნაღვლილი არსებობისათვის საჭიროა ბევრი მცირე მნიშვნელოვანი უშუალოდური გარემოებები და პირობები, მრავალნაირი ცალკეული შემთხვევები, ამბები, მოქმედებები და საქმეები, მაშინ, როდესაც მოგონების სურათში ყველა ეს შემთხვევითობანი წარხოცილია, გამჭრალია. გარეგანის შემთხვევითობისაგან ამ განთავისუფლების დროს, თუ საქმენი, ამბები, ისტორიები, ხასიათები ძველ დროს ეკუთვნის, კერძო თვისებებისა და ინდივიდუალურის მიმართებით ხელოვანს ხელეობერად უფრო განთავისუფლებული, გახსნილი აქვს და თავისუფალი გასაქანი ეძლევა, თავისი მხატვრული გაფორმების ხერხებისათვის. მართალია, მას ისტორიული მოგონებებიც აქვს, რომლიდანაც მან შინაარსი ზოგადის სახეში უნდა გამოიმუშაოს და ჩამოასხას, მაგრამ წარსულის სურათს, როგორც უკვე ვთქვით, როგორც სურათს დიდი ზოგადობის უპირატესობა გააჩნია, მაშინ, როდესაც პირობათა და ურთიერთობათა მრავალნაირი უშუალოდ ძაბები ზოლოვადობის მთელი თავისთავი წრით მასთანვე ხელოვანს ხელთ აძლევს საშუალებასა და დასაყრდენ წერტილს იმისათვის, რომ ინდივიდუალობა, რომელსაც ხელოვნების ნაწარმოები საჭიროებს, არ წაიშალოს. სახელდობრ გმირული ხანა უფრო გვიანდელ და უფრო განვითარებულ მდგომარეობასთან შედარებით იმ უპირატესობას იძლევა, რომ ცალკეულ ხასიათს და ინდივიდუუმს საერთოდ ამ ხანაში სუბსტანციალური, ზნებრივი, უფლებრივი ჯერ კიდევ არ მიაჩნია, როგორც მის პირისპირ მდგომი კანონიერი აუცილებლობა, და რამდენადაც პოეტის წინაშე უშუალოდ არსებობს ის, რასაც იდეალი მოითხოვს.

მაგალითად, შექსპირმა თავისი ტრაგედიებისათვის ბევრი მასალა იმ ქრონიკებიდან ან ძველი ნოველებიდან ამოიღო, რომლებიც მოგვიტობრობენ ისეთ მდგომარეობაზე, როდესაც ეს მდგომარეობა ჯერ კიდევ არ დაშლილა სრულიად განმტკიცებულ წესრიგად, არამედ ისეთ მდგომარეობაზე, რომელშიაც



ინდივიდუუმის ცხოველყოფილობა თავის გადაწყვეტილებათაშია და შესრულებათაშია ჯერ კიდევ გაბატონებულია და განმსაზღვრელი რჩება. მის საკუთრივ ისტორიულ დრამებში, პირიქით, მთავარი შემადგენელი ნაწილი წმინდა გარეგნული ისტორიული ხასიათისაა და ამის გამო გამოსახვის იდეალურ წესს ბევრად დაშორებულია, თუმცა აქაც მდგომარეობანი და მოქმედებები ხასიათთა მკაცრი თავისთავადობიდანა და თვითნებობიდან გამოდის. ცხადია, რომ ეს [ხასიათები] თავიანთს თავისთავადობაში უმეტესად და კიდევ უფრო მეტად რჩებიან ფორმალურ დანდობად თავისთავზე, თვითმკაცროფილებად, მაშინ, როცა გმირული ხასიათის თავისთავადობის დროს არსებითად უნდა დაფასდეს აგრეთვე შინაარსიც, რომლის განხორციელება მათ მიზნად დაუსახვით.

ამ უკანასკნელი პუნქტითვე ირღვევა აგრეთვე იდეალის საერთო ნიადაგის შესახებ ის წარმოდგენა, თითქოს ამნაირი [ნიადაგი] უპირატესად იყოს იდილიური [მდგომარეობა], რადგან ამ მდგომარეობაში თავისთვის კანონიერისა და აუცილებლის და ცოცხალი ინდივიდუალობის გაორება, განხეთქილება არავითარ შემთხვევაში არ არსებობს. მაგრამ როგორც არ უნდა მარტივი და თავდაპირველი იყოს კიდევაც იდილიური სიტუაციები და სულიერი ცხოვრების განვითარებული პროზიდან განზრახ რაც არ უნდა შორს ეჭიროთ, მაინც სწორედ ეს სიმარტივე, მეორეს მხრით, განსაკუთრებული, ნამდვილი შინაარსის თანახმად, მეტად ნაკლებ საინტერესოა იმისათვის, რომ შეიძლება იყოს მისი აღიარება იდეალის ნამდვილ საფუძვლად და ნიადაგად. ვინაიდან ეს ნიადაგი თავისთავში არ ატარებს გმირული ხასიათის უმნიშვნელოვანეს მოტივებს: სამშობლო, ზნობრიობა, ოჯახი და ა. შ., და მათ განვითარებას, არამედ, პირიქით, შინაარსის მთელი არსი იმით განისაზღვრება, რომ საღვთვ ცხვარი დაკარგულა ანდა ვილაც შეჰყვარებია გოგოსაო. ამგვარად ხშირად იდილიურს სთვლიან ხოლმე სულის

თავშესაფარად და გამამხიარულებლად, რასაც ხშირად ერთვის ხოლმე, როგორც, მაგალითად, გესნერთან ტკბილი საამურობა და უნიათობა, მოღუწებულობა. ჩვენს დღევანდელ, თანამედროვეობის იდილიურ მდგომარეობას კიდევ ის ნაკლი აქვს, რომ ეს უბრალოება, შინაურული და სოფლური [განწყობილება] სიყვარულის, ან თავისუფალ, სუფთა ჰაერზე კარგი ყავით დატკბობის გრძნობაში და ა. შ. ასევე ნაკლებად საინტერესოა და უმნიშვნელო, რადგან სოფლის მღვდლებს ამ იდილიური ცხოვრების დროს მხოლოდ განეყენებიან ხოლმე უფრო ღრმა გართულებებთან, ცვლილებებთან, ხლართებთან, შინაარსით მდიდარ მიზნებსა და ურთიერთობებთან ყოველგვარ შემდგომ კავშირს. ამიტომ გოეთეს გენიამ ჩვენში ამ მიმართებითაც უნდა გამოიწვიოს გაკვირება, რადგან, მართალია, მისი ყურადღება „ჰერმან და დოროთეაში“ მსგავს სფეროში ტრიალებს, რის დროსაც იგი თანამედროვეობის ცხოვრებიდან ვიწროდ შემოფარგულულ კერძო შემთხვევებს იღებს, მაგრამ ამავდროს უკანა ფონისა და ატმოსფეროს სახით, რომელშიც იძვრის [ამბების] ეს წრე, თვალწინ გვიშლის რელიუქციისა და საკუთარი სამშობლოს დიად ინტერესებს და თავისთავად განსაზღვრულ მასალას მსოფლიოს უდიდეს, უძლიერეს მოვლენებთან და ამებთან აკავშირებს.

მაგრამ საერთოდ სიამე, სიციუდე და ბოროტება, ომი, ბრძოლები, შურისძიება იდეალიდან გამორიცხული არაა, არამედ ხშირად ხდებიან გმირული, მითითური ხანის შინაარსად და ნიადაგად, რომელიც იმდენად უფრო მკაცრ და ველურ ფორმაში გამოდის, რამდენადაც უფრო შორს დგანან ეს დრონი სრული კანონიერი და ზნობრივი განვითარებისაგან. რაინდობის სათავგადასავლო ამბებში, მაგალითად, რომლებშიაც მოგზაური რაინდები ბოროტისა და უსამართლობის წინააღმდეგ დასახმარებლად გამოდიან, ეს გმირები ხშირად თვითონვე ვარდებიან ველურობასა და თავაშვებულობაში, მსგავსივე სახით მარტვილობის რელიგიური გმირობა ბარბაროსო-



ბისა და უღმობელობის ასეთ მდგომარეობას გულისხმობს. მაგრამ მინც მთლიანად ქრისტიანული იდეალი, რომელსაც თავისი ადგილი შინაგანი ცხოვრების გულწრფელობასა და სიღრმეებში ვაჩნია, გულგრილია გარეგანობის მიმართ.

ისე, როგორც ქვეყნის უფრო იდეალური მდგომარეობა უპირატესად გარკვეულ ეპოქებს შეესატყვისება, ასევე ხელოვნება ირჩევს სახეებისათვის, რომელთაც ის აძლევს ამ [ქვეყნის მდგომარეობაში] გამოვლენენ უპირატესად გარკვეულ წოდებას — თ ავად თა და მეფეთა წოდებას. მაგრამ არა არისტოკრატიისა გამო და წარჩინებულთა სიყვარულით, არამედ ნებისყოფისა და წარმოების, მოქმედების სრული თავისუფლების გამო, რომელიც მეფობის შესახებ წარმოდგენაში რეალიზებული აღმოჩნდება. ასე, მაგალითად, ძველ ტრაგედებში ჩვენ ვხვდებით, რომ გუნდი წარმოადგენს აზრთა განწყობილების, წარმოდგენებისა და ემოციების ინდივიდუალბამოკლებულ საყოველთაო ნიადაგს, რომელზედაც უნდა მოხდეს გარკვეული მოქმედება. ამ ნიადაგიდან შემდეგ აღიმართება მომქმედ პიროვნებათა ინდივიდუალური ხასიათები, რომელნიც ხალხის დამმორჩილებლებს, მბრძანებლებს, მეფეთა ოჯახებს ეკუთვნიან. პირიქით, დამორჩილებულ წოდებათა ფიგურებში, როდესაც ისინი თავიანთი შეზღუდული პირობების ფარგლებში მოქმედებას იწყებენ, ჩვენ ყველგან ვხვდებით ჩავკრას, დათრგუნვას; ვინაიდან ისინი განვითარებულ მდგომარეობებში ნამდვილად ყოველის მხრით დამოკიდებული არიან, შევიწროებული და თავიანთის ვნებებითა და ინტერესებით მთლიანად მძიმე, გაჭირვებულ მდგომარეობაში და მათთვის გარეგანი აუცილებლობის უღელქვეშ არიან მოქცეული, რადგან მათს უკან სამოქალაქო წესრიგის დაუძლეველი ძალა დგას, რომლის წინააღმდეგ ისინი ვერაფერს ვაწყობენ, პირიქით, თითონვე უმაღლესი წოდების თვითნებობას განიცდიან, სადაც ეს თვითნებობა კანონით არის გამართლებული, არსებული პირობებისა და ურთიერთობების

მხრით ეს შევიწროებულობა, **ჩვენი** კვლევარ დამოუკიდებლობას ამოისა ხდის და აწილებს. ამის გამო ეს მდგომარეობანი და ხასიათები ამ წრიდან უფრო კომედიას და საერთოდ კომიკურს შეეფერება, ვინაიდან კომიკურში ინდივიდუუმებს რამდენიც სურთ და შეუძლიათ, უფლება აქვთ გაიქიმონ, გაიბლინდონ და თავიანთი სურვილით, ფიქრით აზრითა და წარმოდგენით მათ შეუძლიათ თავიანთთავს მიაწერონ თავისთავადობა, დამოუკიდებლობა, რომელიც მათ უშუალოდ კვლავად გაუქრებთ როგორც მათივე ასევე მათი შინაგანი და გარეგანი დამოკიდებულების შეიხებით. მაგრამ, უმთავრესად, ასეთი გადმოღებული ყალბი თავისთავადობა გარეგანი პირობებისა და მათ მიმართ ინდივიდუუმების არასწორი მდგომარეობის პირისპირ ილუბება. ამ პირობებისა და ურთიერთობების ძალა დაბალი წოდებებისათვის გაცილებით უფრო სხვაგვარი ხარისხით არსებობს, ვიდრე მბრძანებლებისთვის და ქვეყნის თავადთათვის. პირიქით, შოლერის „მეისინელ სასქლოში“ დონ ცეზარს სრული უფლებით შეუძლია შესძახოს: „ჩემს ზევით არავითარი უმაღლესი მსაჯული არ არსებობს“, და თუ მას სურს დაისაჯოს, მან თითონ უნდა წარმოსთქვას ვანაჩენი თავისთავზე და თითონვე უნდა შეასრულოს. ვინაიდან ის უფლება-სამართლისა და კანონის არავითარ გარეგან აუცილებლობას არაა დაქვემდებარებული და დამორჩილებული და სასჯელის მხრითაც ის მხოლოდ თავისთავისგან არის დამოკიდებული. შექსპირის სახეები თუმცა, მართალია, ყველა არ ეკუთვნის თავადთა წოდებას და ნაწილობრივ უკვე ისტორიულ და არა მითიურ ნიადაგზე დგანან, მაგრამ ისინი მაგიერში სამოქალაქო ომის ხანაში არიან გადატანილი, როცა წესრიგისა და კანონების ბორკილები მოშვეტულია, შესუსტებულია ანდა დარღვეულია, და ამის წყალობით საჭირო დამოუკიდებლობას და თავისთავადობას კვლავად იძენენ.

ბ) ახლა ყველა აქამდე აღნიშნული მიმართებით თუ შევხვდებით ქვეყნის დღევანდელ მდგომარეობასა და მის განვითარებულ



უფლებრივ, მორალურ და პოლიტიკურ პირობებსა და ურთიერთობებს, დავინახავთ, რომ ახლანდელ სინამდვილეში იდეალური სახეებისათვის ძალიან ვიწრო წრე არსებობს, რადგან რიცხვითა და მოცულობით მცირეა, უმნიშვნელოა ის წრეები, რომლებშიც კერძო გადაწყვეტილებებისათვის თავისუფალი სარბიელი რჩება. შინაურულობა, ოჯახისმამობა და პატიოსნება, პატიოსანი მამაკაცებისა და ყოჩაღი დედაკაცების იდეალი საერთოდ, რამდენადაც მათი სურვილები და მოქმედებები იმ სფეროებით განისაზღვრება, რომელშიც ადამიანი როგორც ინდივიდუალური სუბიექტი ჯერ კიდევ თავისუფლად მოქმედობს, ე. ი. თავისი ინდივიდუალური თვითნებობის თანახმად იგი არის ის, რაც არის და აკეთებს იმას, რასაც აკეთებს — აი ესენი შეადგენენ ამ მიმართებით უმთავრეს მასალას, მაგრამ ამ იდეალებსაც აკლიათ ღრმა შინაარსი და ამგვარად საკუთრივ მნიშვნელოვანი რჩება მხოლოდ აზრგანწყობილების სუბიექტური მხარე; შინაარსი უკვე არსებული მტკიცე ურთიერთობებით მოცემულია და ამის გამო ის წესი და ხასიათი, როგორადაც იგი ინდივიდებში და მათს შინაგან და სუბიექტურ ობიექტში, მორალობაში და ა. შ. ვლინდება, უნდა არსებით ინტერესად დარჩეს. პირიქით, შეუფერებელი იქნებოდა, ჩვენი დროისათვისაც აგრეთვე მოგვენდომებია, მაგალითად, მოსამართლეების ან მონარქების იდეალის წამოყენება. თუ, სახელდობრ, სასამართლოუწყების მოხელეს თავი ისე უჭირავს და იქცევა ისე, როგორც ამას თანამდებობა და მოვალეობა მოითხოვს, ის ამით მხოლოდ თავის გარკვეულ, წესრიგის შესაბამ, უფლება-სამართლითა და კანონით დადგენილ ვალდებულებას ასრულებს; შემდეგ, ის, რაც შეაქვთ ამ შესრულებაში სახელმწიფოს მოხელეებს თავიანთი ინდივიდუალობიდან, რბილი მოპყრობა, გამჭრიახობა და ა. შ., არ არის მთავარი რამ და სუბსტანციალური შინაარსი, არამედ განურჩეველი და მეორეხარისხოვანი, შემთხვევითი, ასევე ჩვენი დროის მონარქები აღარ არიან ისე, როგორც

მითიური ხანის გმირები მთლიანად თავში კონკრეტული მწვერვალები, არამედ მეტად ანუ ნაკლებად აბსტრაქტული ცენტრები თავისთვის უკვე განვითარებული და კანონითა და კონსტიტუციით განმტკიცებული დაწესებულებების შიგნით. მმართველობის მნიშვნელოვანი ფუნქციები ჩვენი დროის მონარქებმა ხელიდან გაუშვეს; ისინი უკვე თითონ აღარ აწარმოებენ მართლმსაჯულებას, ფინანსები, სამოქალაქო წესრიგი და უზრუნველყოფა აღარ არის მათი საკუთარი სპეციალური საქმიანობა, ომი და ზავი საყოველთაო საგარეო პოლიტიკურ პირობებითა და ურთიერთობებით განისაზღვრება, პირობებით, რომლებიც მათ კერძო პირად ხელმძღვანელობასა და ძალას არ ექვემდებარება, და თუ მათ ყველა ამ ურთიერთობათა მიმართ მიიწე უკანასკნელი უშაბლესი გადაწყვეტილება ეკუთვნით, გადაწყვეტილების საკუთარი შინაარსი მთლიანად მაინც მათი ნებისყოფის ინდივიდუალობისაგან ნაკლებად არის დამოკიდებული, იგი უკვე დადგენილია ხოლმე თავისთავად ადრევე, ასე რომ საკუთარი სუბიექტური, მონარქიული ნებისყოფის მწვერვალი საყოველთაოს და საჯაროს მიმართ მხოლოდ ფორმალური ხასიათისაა. ამგვარადვე ჩვენს ხანაში გენერალსა და სარდალს, მართალია, დიდი ძალა აქვს, მათ ხელშია (გადაცემული) არსებითი მიზნები და ინტერესები, მის წინახედულობას, სიმამაცეს, სიმედარეს, გამბედაობას, მის ჭკუას გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ მაინც ის, რაც მის სუბიექტურ ხასიათს, როგორც მისი პირადი საკუთრება ამ გადაწყვეტილებაში შეიძლება მისწერებოდა, მხოლოდ უმნიშვნელო და მცირე მოცულობისაა, რადგან ერთის მხრით მიზნები მას ადრევე მოცემული აქვს და იმის მაგივრად, რომ მათ თავიანთი წარმოშობის სათავე მის ინდივიდუალობაში ჰქონდეთ, იმ ურთიერთობებსა და გარემოებებიდან წარმოსდგებიან, რომლებიც მისი ძალაუფლების გარეშე სფეროში იმყოფებიან, მეორეს მხრით, იგი ამ მიზნების განსახორციელებლად საშუალებებსაც თითონ



თავისთავიდან კი არ ჰქმნის; პირიქით, ისინი მას გარედან ეძლევა, რადგან ისინი მას არ ექვემდებარებიან და მისი პიროვნების მორჩილი არ არიან, არამედ ისინი მის მიმართ სრულიად სხვა მდგომარეობაში იმყოფებიან და მისი ასახედრო ინდივიდუალობის [გავლენის] გარეშე დგანან.

ამგვარად ქვეყნის დღევანდელ მდგომარეობაში საერთოდ სუბიექტს თუმცა შეუძლია ამათუიმ მხრით იმოქმედოს თვით საკუთარი თავიდან, მაგრამ ყოველი ცალკეული [ინდივიდუალში], როგორც არ უნდა იტრიალოს, მაინც საზოგადოების გარკვეულ არსებულ წესწყობილებას ეკუთვნის და გამოდის არა როგორც თვით ამ საზოგადოების თავისთავადი, მთლიანი და ამავე დროს ინდივიდუალური ცოცხალი სახე, არამედ როგორც მხოლოდ მისი შეზღუდული წევრი. ამის გამო ის მოქმედობს კიდევაც როგორც შებორკილი და ჩაძირული ამ საზოგადოებაში და ინტერესი ამნაირი სახისადმი, ისე როგორც მისი მიზნების შინაარსი და საქმიანობა დაუსრულებლად კერძო ხასიათისაა. რადგანაც ბოლოსდაბოლოს ეს მუდამ იმით განისაზღვრება, რომ ჩვენ გვინდა ვნახოთ, რა დემარტება ამ ინდივიდუალს, მიღწევს თუ არა თავის მიზანს ბედნიერად, რა დაბრკოლებები, უსიამოვნობანი დაუხვედება წინ, რა შემთხვევითი და აუცილებელი დახლართული გარემოებები აბრკოლებენ ან ხელსუწყობენ ბედნიერ დასასრულს და ა. შ. და თუ თანამედროვე პიროვნება თავის გულსა და გონებაში, თავის ხასიათში თავისთვის როგორც სუბიექტი დაუბოლოებელია და ვლინდება თავის მოქმედებაში, ტანჯვაში, უფლებაში, კანონში, ზნეობრიობაში და ა. შ., მაინც უფლებების არსებობა ამ ცალკეულში ისევე განსაზღვრულია, როგორც თითონ ცალკეული და არ წარმოადგენს, ისე, როგორც საკუთრივ გმირთა მდგომარეობის დროს, უფლების, ზნეობის, კანონიერების არსებობას საერთოდ. ცალკეული [პიროვნება] ახლა უკვე აღარ წარმოადგენს ამ ძალთა მატარებელსა და ერთადერთ სინამდვილეს, ისე, როგორც გმირობის დროს.

C) მაგრამ ასეთი ნამდვილი ინდივიდუალური მთლიანობისა და ცოცხალი თავისთავადობის ინტერესი და მოთხოვნილება ჩვენ არასოდეს არ მიგვატოვებს და შეუძლია არც მიგვატოვოს, რაც არ უნდა სასარგებლოდა და გონიერულად ველიართ განვითარებულ სამოქალაქო და პოლიტიკურ ცხოვრებაში მდგომარეობის არსებობა და გაშლა-განვითარება. ამ აზრით ჩვენ შეიძლება გაკვირვებული დავჩნეთ შილერისა და გოეთეს ახალგაზრდული პოეტური სულითა და მისწრაფებებით, როდესაც ისინი ცდილობენ ახალი დროის წინასწარნახული ამ პირობებისა და ურთიერთობების ჩარჩოებში კვლავ აღადგინონ სახეთა დაკარგული თავისთავადობა. მაგრამ რას ვამჩნევთ, როგორ ახდენს ამ ცდას შილერი თავის პირველ ნაწარმოებებში? მხოლოდ აღშფოთებით, აწხედრებით მთელი ამ სამოქალაქო საზოგადოების წინააღმდეგ. კარლ შოერი, შეურაცხყოფილი არსებული წესწყობილებითა და იმ ადამიანების მიერ, რომლებიც ბოროტად იყენებენ მის ძალებს, კანონიერების სფეროდან გამოდის და გააჩნია რა გამბედაობა დაანგრიოს ის ზღუდეები, რომლებიც მას სულს უხუთავენ, ავიწროებენ, და ამნაირად შეჰქმნას ახალი გმირული მდგომარეობა, თითონვე ხდება უფლებების აღმადგენელი და უსამართლობის, ჩაგვრა-შეჭირვების დამოუკიდებელი შურისმაძიებელი. მაგრამ, ერთის მხრით, რა უუსუსტად, უმნიშვნელოდ და იშვიათ განკერძობად უნდა ჩაითვალოს ეს კერძო შურისძიება მაშინ, როდესაც საჭირო საშუალებები არაა საკმარისი და, მეორეს მხრით, ამ შურისძიებას შეუძლია მიიყვანოს იგი მხოლოდ დანაშაულებამდე, რადგან ის თითონვე შეიცავს იმ უსამართლობას, რომლის მოსპობა მას სურს. კარლ შოერის მხრით ეს უბედურებაა, საბედისწერო შეცდომა და თუ იგი მაინც ტრაგიკულიცაა, ამ ყაზისი იდეალით მხოლოდ პატარა ბიჭების მოწყურება შეიძლება. ასევე დაბორილობენ გაწამებული ინდივიდები არსებული პირობების ჩაგვრის უღელ ქვეშ „ვერაგობა და სიყვარულში“ თავიანთის პაწია კერძო ინტერე-



სებიტა და ტანჯეა-წამებით, და პირველად მხოლოდ „ფიესკოსა“ და „დონ კარლოსი“ გამოჩნდებიან მთავარი სახეები აღმადლებული, რადგან ისინი აქ აითვისებენ ერთგვარ სუბსტანციალურ შინაარსს, სამშობლოს განთავისუფლებას, ან რელიგიურ რწმენა-შეხედულებათა თავისუფლებას და ამით მიზნისთვის მებრძოლ გმირებად ხდებიან. კიდევ უფრო მაღალმნიშვნელოვანი ხდება ვალენშტაინი თავისი არმიის სათავეში როგორც პოლიტიკურ ურთიერთობათა რეგულატორი. მან იცის ძალა ამ ურთიერთობათა, რომელთაგან დამოუკიდებელია თვით მისი საკუთარი საშუალება, არმია, და სწორედ ამიტომ თითონ იგი დიდხანს მერყეობაშია ჩავარდნილი სურვილსა და მოვალეობას შორის. ძლივს გაბედა და გადასწყვიტა მაშინ, როდესაც დაინახა, რომ ის საშუალებანი, რომლისაც მას გარკვევით სწამდა და სჯეროდა, მის ხელში დნებოდა, ილეოდა, რომ იარაღი მისი დამსხვრეული იყო. ვინაიდან ის, რაც მხედარმოთავერება და ვენერალებს, დაბოლოს, მასთან აკავშირებს, არის არა მალდიერება იმისათვის, რაც მას მათთვის მადლობის ღირსი უწევნება დანიშნისა და დაწინაურების საშუალებით, არა მისი სახელი სარდლისა არამედ მათი მოვალეობა საყოველთაოდ აღიარებული ძალაუფლებისა და მმართველობის წინაშე, ფიცი, რომელიც მათ სახელმწიფოს მეთაურისთვის, ავსტრიის მონარქიის კაიზერისთვის მიუციათ. ბოლოს იგი სულ მარტო აღმოჩნდება და იმდენად პირისპირმდგომ გარეშე ძალიან სჯან კი არ განიცდის დამარცხებას, რამდენადაც თავისი მიზნის განსახორციელებლად ყოველგვარი საშუალებებისაგან განიძარცვება; მაგრამ არმიისაგან მიტოვებული იგი იღუპება. მსგავს, თუმცა შებრუნებულ ამოსავალ წერტილს იღებს გოეთე თავის „გოც“-ში. გოცისა და ფრანც ფონ ზიკინგენის ხანა საინტერესო ეპოქაა, რომელშიაც რაინდობა თავისი ინდივიდების თავადაზნაურული თავისთავადობით ახლადწარმოშობილი ობიექტური წესრიგისა და კანონიერების ხელით იღუპება. საშუალო საუკუნეების გმირული ხანისა და კანონით მოწესრიგებული თანამედროვე ცხოვრების შეხებისა და კოლიზის

პირველ თემად არჩევა, გოეთეს დიდებული სა და ალღოს მათუწყებელია. რადგან გოცი და ზიკინგენი ჯერ კიდევ ისეთი გმირებია, რომელთაც სურთ თავიანთი პიროვნებიდან, თავიანთი სიმამაცითა და სამართლიანობის სწორი გრძობით თავიანთს ვიწრო თუ ფართე წრეში დამოუკიდებლად მოაწესრიგონ მდგომარეობა; მაგრამ საქმეთა ახალი ვითარება და წესრიგი თითონ გოცს უსამართლობამდე მიიყვანს და ლუპავს კიდევაც. რადგან მხოლოდ რაინდობა და ლენური ურთიერთობა არის საშუალო საუკუნეებში თავისთავადობის ამ გვერდობისათვის განსაკუთრებული ნიღაბი. — მაგრამ რაკილა კანონიერი წესრიგი თავისი პროზაული ფორმით სავსებით განვითარებულა, უმალეს ვაბატონებულ ძალად ქცეულა, მაშინ რაინდული ინდივიდების ავანტიურული თავისთავადობა და დამოუკიდებლობა ურთიერთობის გარეშე რჩება, მნიშვნელობას ჰკარგავს და, თუ მას მაინც სურს თავისთავი ერთადერთ მნიშვნელოვან და ღირებულების მქონედ ჩასთვლოს და რაინდობის აზრით უსამართლობას შეებრძოლოს, დაჩაგრულ-შევიწროვებულებს დაეხმაროს, ისეთი სასაცილო შეიქნება, როგორც ეს სერვანტესმა თავისი დონ-კიხოტის სახით თვალნათლივ დავგანახეა.

ხოლო, შევხებით რა სხვადასხვა მსოფლმხედველობათა და ქცევა-მოქმედებათა ამნაირ დაპირისპირებულობას ამ კოლოზიის ფარგლებში, ჩვენ უკვე მივადექით იმას, რაც ზემოთ ზოგადად აღვნიშნეთ როგორც ქვეყნის საერთო მდგომარეობის უფრო ზუსტი გარკვეულობა და განსხვავებულობა, როგორც სიტუაცია საერთოდ.

2. სიტუაცია

ქვეყნის იდეალური მდგომარეობა, რომლის განსახორციელებლად პროზაული სინამდვილისაგან განსხვავებით მოწოდებულია ხელოვნება, ჩვენი აქამომდელი განხილვის თანახმად შეადგენს სულიერ არსებობას საერთოდ, და ამით მხოლოდ ინდივიდუალური განსახიერების, გაფორმების შესაძლებლობას და არა თითონ ამ გაფორმებას, განსახიერებას. აქედან ის, რაც ეს-ეს არის ჩვენი განხილვის საგანს შეადგენდა.



მხოლოდ ზოგადი საფუძველი და ნიადაგი იყო, რომელზედაც ხელოვნების ცოცხალ ინდივიდებს გამოსვლის შესაძლებლობა აქვთ. მართალია, იგი [ნიადაგი, მთარგ.] განაყოფიერებულია ინდივიდუალობისაგან და მის თავისთავადობაზეა დაყრდნობილი, მაგრამ როგორც საყოველთაო მდგომარეობა, ის ჯერ კიდევ არ გვიჩვენებს ინდივიდების საქმიან მოძრაობას მათს ცოცხალს სინამდვილეში ისე, როგორც ტაძარი, რომელსაც ხელოვნება აგებს, ჯერ კიდევ არ არის თვითღმერთის ინდივიდუალური გამოხატულება, არამედ მხოლოდ ჩანასახს შეიცავს მისას. ამის გამო ის ზემოხსენებული მდგომარეობა ქვეყნისა ჯერ კიდევ უნდა განვიხილოთ როგორც თავისთავში უძრავი, როგორც იმ ძალთა ერთგვარი ჰარმონია, რომლებიც მას მართავენ და ამდენად როგორც სუბსტანციალური ერთნაირი მნიშვნელობის მქონე არსებობა, რომელიც მაინც არ შეიძლება გავიგოთ როგორც ეგრედწოდებული უდნანაშუალოების მდგომარეობა. ვინაიდან იგი აქამდე იყო მდგომარეობა, რომლის ზნეობრიობის სისასესესა და ძალაში გაორების სასწაულებსა, საოცრებას ჯერ მხოლოდ სთვლემდა, რადგანაც მან ჩვენი განხილვისათვის მხოლოდ თავისი სუბსტანციალური ერთნაირობის მხარე გვიჩვენა და აქედან ინდივიდუალობაც მხოლოდ მის ზოგადსახეში არსებობდა; რომელშიაც იმის მაგივრად, რომ გამომავლენოს და დაიცვას თავისი გარკვეულობა, უკვალოდა და არსებითი დარღვევის გარეშე კვლავ იკარგება. მაგრამ ინდივიდუალობას ახსიათებს გარკვეულობა, განსაზღვრულობა და თუ იდეალი ჩვენ უნდა მოგვევლინოს როგორც გარკვეული სახე, მაშინ აუცილებელია, რომ იგი არა მარტო თავის ზოგადობაში დარჩეს, არამედ ზოგადი კერძო სახით გამოავლინოს და მას ამით პირველად მიანიჭოს არსებობა [მუნყოფიერება] და მოვლენა. ხელოვნებამ ამ მიმართულებით, ანაირად, უნდა გამოსახოს არა მარტო ქვეყნის საერთო მდგომარეობა, არამედ ამ განუსაზღვრელი წარმოდგენიდან უნდა გადავი-

დეს გარკვეული ხასიათებისა და ქვევა-მოქმედებების სურათებზე. ამიტომ ინდივიდების მხრით საერთო მდგომარეობა მათთვის არსებული ნიადაგია, რომელიც გაიშლება სპეციალურ მდგომარეობებზე და ამ გათვისთვისებთ მივა კოლიზიებსა და გართულებებამდე, რომლებიც ინდივიდებისთვის იმის საბაზის შეიქნება, რომ გამოავლინონ ის, რაც თითონ არიან და გამოაშკარავენ როგორც გარკვეული სახე, მაშინ, როდესაც ქვეყნის თვითგამოაშკარავება როგორც მისი ზოგადი თვითგამოაშკარავება როგორც მისი ზოგადობის ქმნადობა ვლინდება ცოცხალ განკერძოებულ და ცალკეულობად, რომელშიაც ამავე დროს მაინც დაცული არის ზოგადსაყოველთაო ძალეში როგორც გაბატონებული [ძალები]. ვინაიდან გარკვეულ იდეალს, თავისი არსებობის მხრით აღებულს, თავის სუბსტანციალურ შინაარსად აქვს მარადიულობა, ქვეყნის მპყრობელი ძალები. ხოლო არსებობის ის სახე, რომელიც შეიძლება მიღებულ იქნას შიშველი მდგომარეობის ფორმაში, ამ შინაარსის ღირსი არ არის. სახელობრ, მდგომარეობას ნაწილობრივ თავის ფორმად აქვს ჩვეულება, ხოლო ჩვეულება იმ უღრმეს ინტერესთა სულიერ თვითცნობიერ ბუნებას არ შეესატყვისება, — ნაწილობრივ კი სწორედ ეს ინტერესები ცხოვრებაში შედიან ინდივიდების შემთხვევითი და თვითნებური თვითმოქმედების გზით, ხოლო არა-არსებითი შემთხვევითობა და თვითნებობა კვლავ ასევე ნაკლებად შეესაბამება იმ სუბსტანციალურ ზოგადობას, რომელიც თავისთავში ქვეშაობის ცნებას შეადგენს. ამის გამოდ ჩვენ უნდა გამოვძებნოთ, ერთის მხრით, უფრო გარკვეული და, მეორეს მხრით, უფრო ღირსეული მხატვრული მოვლენა იდეალის კონკრეტული შინაარსისათვის.

ეს ახალი გაფორმება, განსახიერება ზოგად-საყოველთაო ძალებს თავიანთს არჩეულ ბაზაში მხოლოდ იმით შეუძლიათ მიიღონ, რომ ისინი ვლინდებიან თავიანთს არსებობის განსწავებებსა და მოძრაობაში საერ-



თოდ, და უფრო კი ზუსტად, იმით, რომ ისინი ერთმანეთის წინააღმდეგ დაპირისპირებულობაში ვლინდებიან. იმ განსაკუთრებულში, რომელშიაც ამგვარად ზოგადი ვადადის, ჩვენ უნდა გამოვყოთ ორი მომენტი; ჯერ ერთი, სუბსტანცია როგორც ზოგად-საყოველთაო ძალთა ერთგვარი წრე, ძალებისა, რომელთა განკერძოების საშუალებით სუბსტანცია თავის დამოუკიდებელ ნაწილებად დაიყოფა; მეორეც, ინდივიდები, რომლებიც გამოდიან როგორც ამ ძალთა საქმიანი შესრულება და მათთვის ინდივიდუალურ სახეს იძლევიან.

მაგრამ განსხვავება და დაპირისპირებულობა, რომლებშიაც ამის გამო დგინდება ადრე თავისთავში პარამონიული მდგომარეობა ქვეყნისა თავისი ინდივიდებით, ქვეყნის ამ მდგომარეობის მიხედვით განხილული, არის იმ არსებითი შინაარსის გამოდენა, გამოვლენა, რომელსაც იგი [მდგომარეობა] თავისთავში ატარებს, მაშინ, როდესაც, პირიქით, სუბსტანციალური ზოგად-საყოველთაო, რომელიც მასში არის მოთავსებული, თავის შემდგომ წინსვლაში გადადის კერძობასა და ცალკეულობაში იმგვარად, რომ ეს ზოგადი თავისთავის არსებობას ანიჭებს, რადგან, მართალია ის ამით თავისთავს შემთხვევითობის, განხეთქილებისა და გაორების მოჩვენებასაც აძლევს, მაგრამ ამ მოჩვენებას სწორედ იმი-თი ხაზს კვლავ, რომ ის მასში თავისთავს ავლენს.

მაგრამ, შემდეგ, ამ ძალთა ერთმანეთისგან გამოყოფა და მათი თვითგანხორციელება ინდივიდებში შეიძლება მოხდეს მხოლოდ გარკვეულ გარემოება-ვითარებებსა და მდგომარეობებში, რომლებსაც ღრის და რომელთა სახით მთელი მოვლენა არსებობაში შემოდის, ანდა რომლებიც წარმოადგენენ აღმძვრელ [ბიძგს] ამ განამდვილების მიმართებით. თავისთვის აღებულნი ამნაირი გარემოება-ვითარებანი უინტერესო არიან და თავიანთს მნიშვნელობას პირველად იძენენ მხოლოდ ადამიანთან მიმართებაში, მასთან კავშირში. ადამიანთან, რომლის თვით-ცნობიერების საშუალებით იმ სულიერ ძალ-

თა შინაარსი ნამდვილად გადადის მნიშვნე-
ნაში. ამის გამო ვარგვანი გარემოებანი არ-
სებთიად ამ დამოკიდებულებაში, ამ მიმარ-
თებით უნდა ვავივოთ და ავითვისოთ, რად-
გან მნიშვნელობას ისინი იძენენ მხოლოდ
იმის საშუალებით, რასაც ისინი სული-
ის წარმოადგენენ, სახელდობრ, იმ წესის
საშუალებით, რომლითაც მათ ინდივიდები
ათვისებენ, მისწვდებიან და იმის საბაბ-მი-
ზეზს იძლევიან, რომ შინაგანი სულიერი
საქირობეები, მიზნები, განწყობილება-მიდრე-
კილებანი, ინდივიდუალურ წარმონაქმნთა
გარკვეული არსება საერთოდ, განხორციელ-
დეს. როგორც ასეთი უახლოესი საბაბ-მიზეზი
გარკვეული გარემოება-ვითარებანი და
მდგომარეობანი ჰქვიათ სიტუაციას, რომ-
ელიც სპეციალურ წარანმძღვარს შეადგენს
ყველა იმის ნამდვილი და განსაკუთრებული
თვითგავარგანების, თვითგამოვლიანებისა და
მოქმედებისათვის, რაც ქვეყნის საერთო
მდგომარეობაში თავიდან ჯერ კიდევ განუ-
ვითარებლად არის ჩამარხული, რის გამოდ
საკუთრივ მოქმედების განხილვას წინ უნდა
წარუვმძღვაროთ სიტუაციის ცნების დად-
გინება.

სიტუაცია საზოგადოდ არის, ერთის მხრივ,
მდგომარეობა საერთოდ გარკვეულ-
ობად პარტიკულარიზებული და
ამ გარკვეულობაში, მეორეს მხრით, ამავ-
დროს აღმძვრელი სტიმული შინაარსის
გარკვეული გამოქლენისათვის, შინაარსისა,
რომელიც მხატვრული გამოსახვით უნდა
გამოვლინდეს [გარეგან] არსებობაში. უპი-
რატესად ამ უკანასკნელი თვალსაზრისით სი-
ტუაცია მსჯელობა-განხილვათა ვრცელ ას-
პარეზს გადავივლის, ვინაიდან უხსოვარ
დროიდანვე ხელოვნების ერთ მნიშვნელო-
ვან მხარეს ის შეადგენდა, რომ გამოქმენ-
საინტერესო სიტუაციები, ე. ი. ისეთი, რომ-
ლებიც გამოავლენენ ღრმა და მნიშვნელო-
ვან ინტერესებს და სული ქეშმარიტ შინა-
არსს. სხვადასხვა ხელოვნებათათვის ამ ნი-
მართებით წაყენებული მოთხოვნილებებიც
სხვადასხვანაირია; სკულპტურა, მაგალითად,
სიტუაციების შინაგანი მრავალგვარობის
მიმართებით უფრო შეზღუდული აღმოჩნ-

დება, ფერწერა და მუსიკა მასთან შედარებით ბევრად უფრო ფართე და თავისუფალი, ხოლო ყველაზე უფრო ამოუშრეტელი პოეზიაა.

მაგრამ რადგანაც ჩვენ აქ ჯერ კიდევ კერძო ხელოვნებების სფეროში არ ვიმყოფებით, ამიტომ ამ ადგილზე ჩვენ უნდა წამოყვენთ მხოლოდ უზოგადესი თვალსაზრისები და შეგვიძლია ისინი შემდეგი თანამიმდევრობით განვაწევროთ.

პირველად, სიტუაცია სახელდობრ, ვიდრე იგი თავისთავში გარკვეულობად სრულიქმნება, ჯერჯერობით ზოგადობისა და ამიტომ განუსაზღვრელობის ფორმასაც იღებს, ასე რომ თავდაპირველად ჩვენ გვაქვს ამასთანავე მხოლოდ სიტუაცია უსიტუაციოშია. ვინაიდან განუსაზღვრელობის ფორმა თითონ მხოლოდ ერთი ფორმაა სხვა ფორმის, გარკვეულობის ფორმის გვერდით და ამით თავისთავს გამოავლენს როგორც ცალმხრივობა და გარკვეულობა.

მაგრამ, მეორედ, ამ ზოგადობიდან გამოდის სიტუაცია და გადადის განკერძოებაზე და პირველად იქცევა საკუთრივ უწყინარ გარკვეულობად, რომელიც ჯერ კიდევ არ იძლევა არავითარ საბაბს დაპირისპირებულობისა [ანტაგონიზმისა] და მისი აუცილებელი მოხსნისათვის.

დაბოლოს მესამედ, გაორება და მისი გარკვეულობა შეადგენს არსებას სიტუაციისა, რომელიც ამით კოლიზიად იქცევა, რასაც რეაქციებამდე მივყევართ და ამ მიმართებით ჰქმნის როგორც ამოსავალ წერტილს ასევე გადასასვლელს საკუთრივ მოქმედებაზე.

ვინაიდან სიტუაცია საერთოდ შუასაფეხური აქვეყნის ზოგად თავისთავში უძრავ მდგომარეობასა და თავისთავში აქციად და რეაქციად გაშლილ კონკრეტულ მოქმედებას შორის, ამის გამო მან უნდა განახორციელოს კიდევაც თავისთავში როგორც ერთი, ისე მეორე უკიდურესობის ხასიათი და ერთი უკიდურესობიდან მეორეზე გადაგვიყვანოს.

გერმანულიდან სთარგმნა შალვა პაპუაშვილმა





მამია ლულუაშვილი

შოთა რუსთაველი და აკისვოფედუს პოეზიკა

შ. რუსთაველის ესთეტიკური შეხედულებების ისტორიულ გენეზისს, რუსთაველოლოგიაში დღემდე შემუშავებული კონცეპციები, უმთავრესად ნეოპლატონიზმს, აგრეთვე აღმოსავლეთის პოეზიისა და სტოიციზმის ესთეტიკურ პრინციპებს უკავშირებენ. რუსთაველის ესთეტიკა სინამდვილეში ზედმიწევნით მკრთალ ფორმებში შეიცავს ისეთ ტენდენციებს, რომლებიც მითითებულ ერთმანეთის მოწინააღმდეგე ცდების სასარგებლოდ ლაპარაკობენ. ამავე დროს ეს ტენდენციები რუსთაველის მხატვრული სოფლგაგების მხოლოდ ცალკეული, კერძო მომენტების სფეროს ეკუთვნიან. მხატვრული სიტყვის გენიალური ოსტატისა და უდიდესი ჰუმანისტის ესთეტიკური სოფლმხედველობის მთლიანი ბუნება, ძირითადი ხასიათი კი არსებითად განსხვავებული ნიშნის მატარებელია: იგი ეწინააღმდეგება რუსთაველოლოგიაში წარმოდგენილ, როგორც დასახელებულ თეორიებს, ისე ყველა სხვა მათთან დაკავშირებულ ვარიაციულ შეხედულებასაც.

ჩვენ აქ არ შევუდგებით ამ წინააღმდეგობის ჩვენებას — აღნიშნულ რუსთაველოლოგიურ თვალსაზრისთა დალაგებასა და კრიტიკულ განხილვას. შევეცდებით მხოლოდ იმ გავების ირგვლივ მჯავლობას, რომელიც უფრო მართებულად მიგვაჩნია, რაც. ცხადია, თავისი იქნება კრიტიკული ელემენტების მატარებელიც.

შ. რუსთაველის ესთეტიკური სოფლმხედველობა ორ ძირითად მომენტს შეიცავს. პირველი მომენტი „ფეხის-ტყაოსნის“ შესავლის *ars poetica*-ს შემცველ ცნობილ სტროფებში განვითარებული თვალსაზრისით: „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“. მაგრამ ამავე დროს, აღნიშნულის მიუხედავად, პოეზია და უკანასკნელის ანალოგიურად ხელოვნების სხვა დარგებიც, არ

ისაზღვრება მხოლოდ ამათუიმ თეორიის, სოფლგაგების გადმოცემით, მშრალი მსჯელობით. პირიქით, მას, უწინარეს ყოვლისა, სიბრძნის, აზროვნების ერთერთ დარგს, — აქვს საკუთარი თვისებაც. საკუთარი მე, რომელიც გამოთქმის (გადმოცემის, გამოხატვის) სფეროს განეკუთვნება და მას აზროვნების სხვა ფორმებისაგან ანსხვავებს. ეს ფაქტორი მხატვრული მხარეა, რომლითაც „მსმენელთათვის დიდად მარგი“, „მუსიკობით“, „ხელოვნებით“, განცდით ამეტყველებული „სრულქმნილი სიტყვით“ გადმოიცემა მოკლედ და მიზიდველად. ამ მომენტის გარეშე რუსთაველისათვის შეუძლებელია შემოქმედება. მას ღრმად სწამს, რომ პოეზია არ არსებობს იქ, სადაც სიბრძნის, „ქებას“ თან არ ახლავს „გული და ხელოვნება“; „სრულქმნა სიტყვათა გულისა გასაგმირეთა“. ამიტომ ამბობს იგი პოემის დაწყების წინ: „აწ ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვნება“. და ეს თვალსაზრისი, რომელიც ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის პრინციპს ემყარება, გენიალურ პოეტს ახასიათებს არა მხოლოდ როგორც თეორიული გაგება, არამედ იგი უდიდესი ოსტატობითაა განსახიერებული (გასხეულებული) „ფეხის-ტყაოსნის“ მთელს კონსტრუქციავშიც: აზრი და განცდა, სიბრძნე და მხატვრობა, ჭეშმარიტება და პოეტური აღმაფრენა, „ლექსითა გოძელთა თქმა“ დაუზრდილავი ორგანულობითაა მასში გასხეულებული შინაგან პოეტურ მთლიანობაში, რაც იმ კავშირის შემოქმედებით ჩვენებას წარმოადგენს, რომელსაც რუსთაველის ესთეტიკური იდეები აზროვნულსა და მხატვრულს შორის აღიარებს ხელოვნებაში.

მითითებული თვალსაზრისის განვითარებით რუსთაველმა ხელოვნება შემეცნების, აზროვნების სპეციფიკურ სფეროდ გამოაცხადა.



ზადა. ეს პრინციპი არსებითად რუსთაველის ესთეტიკის ამოსავალი, საერთო დასაყრდენი მომენტია.

ფაქტურად ამავე მომენტის ნაწილს წარმოადგენს რუსთაველის ესთეტიკურ იდეებში წარმოდგენილი შემოქმედების სუბიექტური თეორიაც. უკანასკნელის ქვეშ რუსთაველის იმ გაგებას ვგულისხმობთ, რომლის მიხედვით შემოქმედებითი პროცესის, მხატვრული ნაწარმოების სიძლიერე, შემოქმედების ინდივიდუალობას, შემოქმედებით „მეს“ უკავშირდება. ეს გაგება, რომელიც განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოსჭვივებს შაირის კლასიფიკაციის შემოქმედულ სტროფებში, ბუნებრივია, უკვე მითითებულ პრინციპთა გამო, გულისხმობს შემოქმედების არა მხოლოდ სპეციფიკურ „ძალასთან“, (უნართან, ნიჭთან), არამედ, ამავე დროს, შექმენებით, აზროვნულ სფეროსთან, საერთო რაციონალურ ჰორიზონტთან ორგანულ კავშირსაც.

რუსთაველის ესთეტიკის მეორე ძირითად მომენტს ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის პრობლემა წარმოადგენს. ამ პრობლემას „ეფეხის-ტყალსანი“ არც ერთი სიტყვით არ ეხება პირდაპირ. სამაგიეროდ იგი შესანიშნავადაა წარმოდგენილი პოემის პოეტიკაში. უკანასკნელის მიხედვით სიბრძნის სპეციფიკური ფორმა-პოეზია, ხელოვნება სინამდვილის გადმოცემის (ასახვის) გზით აელენს თავის თავს. მაგრამ ამავე დროს თვით ეს სინამდვილის გადმოცემა, რომლის ცენტრში ადამიანი დგას თავისი მიწიერი გრძნობებით, ინტერესებითა და იდეებით, არ ზდება მონური მიბაძვის გზით; პირიქით, პოეზია, საერთოდ შემოქმედება, სინამდვილეს განზოგადებულ, იდეალიზირებულ ფორმით შეიცავს. სხვაგვარად, იგი სინამდვილეს ანსახიერებს არა ისე, როგორც ის არის, არამედ ისე, როგორც შეიძლება არსებობდეს. ამრიგად, ხელოვნება — არაა სინამდვილის არც მონური განმეორება, არც უარყოფა. წინააღმდეგ ამგვარი უკიდურესობისა, ის არსებულის, სინამდვილის შემოქმედებით ასახვას წარმოადგენს, რაც ყოველთვის ზოგადის ძიებას გულისხმობს, და აზროვნულ

და მხატვრულ მომენტთა მთლიანობას უწყობს რება.

ასეთია რუსთაველის ესთეტიკური სოფლმხედველობის ძირითადი პრინციპები.

სად უნდა ვეძიოთ მისი ისტორიული წინამორბედი, სათავე: პლატონთან ან ნეო-პლატონიზმში? აღმოსავლეთის პოეზიაში? სტოიციზმში? არც ერთი მათგანი, ისე როგორც არც სხვადასხვა ავტორების მიერ დასახელებული ისტორიული წყაროები, ამგვარი იდეების მსგავს არ შეიცავს. მათ ესთეტიკურ პრინციპებს ხელოვნებაში არ დაუნახავთ აზროვნება შესაფერისი სიმკვეთრით, ისე, როგორც მათ არ ახასიათებს არც სხვა ისეთი მომენტები, რომლებიც არსებითაა რუსთაველის ესთეტიკისათვის. ის ცალკეული შეხვედრები, რომლებიც რუსთაველს მათთან აკავშირებს, წარმოადგენს მხოლოდ პერიფერიულ მომენტებს და არა არსებითს. უკანასკნელი მომენტი — რუსთაველის ესთეტიკური იდეების ძირითადი ბუნება, ტენდენცია არსებითად განსხვავებულ ისტორიულ გზას მიუთითებს; ეს ის გზაა, რომელიც გენიალურ პოეტს ანტიკური ფილოსოფიისა და ესთეტიკის მწვერვალის, უდიდესი იდეალისტის — არისტოტელეს ესთეტიკურ ნააზრევთან აკავშირებს.

არისტოტელეს ესთეტიკური სისტემა ანტიკური ესთეტიკის ყველაზე პროგრესულ და ბრწყინვალე მწვერვალს წარმოადგენს. მასში მშვენიერებისა და ხელოვნების პრობლემები მხოლოდ ადამიანსა და სინამდვილეს უკავშირდება ყოველგვარი გარეგანი საწყისის გარეშე. სილამაზის განყენებულ იდეაზე დამყარებული პლატონის ესთეტიკური მეტაფიზიკა აქ ადგილს უთმობს სინამდვილისა და მხატვრული ფორმის დუალისტურ აპოლოგიას. ამგვარი პრინციპების ჩარჩოში არისტოტელეს სისტემაში ისტორიულად პირველად გამოვლინდა ისეთი უაღრესად მნიშვნელოვანი მომენტები, მატრიცალისტური ელემენტების სახით, რომლებიც შედარებით უფრო მთლიან ფორმაში სწორად ასახავენ ხელოვნების, კერძოდ პოეზიის, ობიექტური ბუნების ცალკეულ თვისებებს და ტენდენციებს. უმთავრესად ეს იქ-



მის არისტოტელეს ძირითად ესთეტიკურ შრომაზე — „პოეტიკაზე“. ამ ცნობილ ესთეტიკურ ტრაქტატს უკავშირდება ძირითადად რუსთაველის ესთეტიკური იდეებიც: მხოლოდ მასში შეიძლება მოინახოს უკანასკნელთა ისტორიული სათავე, წინამორბედი პრინციპები.

შევეცადოთ დასაბუთებას.

არისტოტელეს „პოეტიკის“ ერთერთ ძირითად მომენტს პოეზიის საერთო არსის გარკვევა წარმოადგენს. ამ პრობლემის ირგვლივ „პოეტიკაში“ განვითარებულ მსჯელობიდან, ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან დაკავშირებით, განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს პოეზიის სინამდვილესთან დამოკიდებულების ანალიზი. პოეტი ისტორიკოსისაგან, ამ ანალიზის მიხედვით, არ განსხვავდება იმით, რომ პირველი ამბებს გადმოგვცემს ლექსით, ხოლო მეორე — ჩვეულებრივი პროზით, უმეტრით. შეიძლებოდა ჰეროდოტეს თხზულებები დაწერილიყო ლექსად, მაგრამ ისინი მაინც ისეთივე ისტორიულ თხზულებებად დარჩებოდნენ, რასაც წარმოადგენენ უმეტრით. ისტორიას და პოეზიას შორის არსებული განსხვავება სხვა საფუძველს შეიცავს, სახელდობრ, იგი სინამდვილის სხვადასხვაგვარ გადმოცემას, ასახვას ემყარება: პირველი ლაპარაკობს „ნამდვილად მომხდარზე“, ხოლო მეორე იმაზე, რაც შეიძლება მომხდარიყო, ალბათობით ან აუცილებლობით. პოეზია ანსახიერებს უფრო ზოგადს, ისტორია კი კერძოს. ამის გამო „პოეზია ისტორიაზე ფილოსოფიურია და სერიოზული“. ეს ერთის მხრივ; მეორეს მხრივ, პოეზიაში სინამდვილის შემოქმედებითი ასახვა ხდება და არა პირდაპირი გამეორება. ფაქტურად მხოლოდ ამგვარი ვაგებით ააზრიანებს არისტოტელე მიბაძვის ცნებას, როგორც „პოეტიკაში“, ისე სხვა შრომებშიც, თვით ასახვის პროცესში კი პოეტი, ამ პრინციპის თვალსაზრისით, ყოველთვის ჰქმნის (იკონებს) ფაბულას, მაგრამ იმგვარად, რომ მასში ადამიანები ნაჩვენებია მათი ზოგადი თვისებების მიხედვით: ან ისე, როგორიც უნდა იყენენ ისინი, ან იმგვარად, როგორიც არიან. ამავე დროს, ასეთი სახით

წარმოდგენილი სინამდვილე (ადამაფიქსირდა მათი მოქმედება) პოეზიაში, საერთოდ და ხელოვნებაში, ბუნებასთან შედარებით ხან უფრო მშვენიერია, ხან კიდევ უფრო ნაკლები მშვენიერების მატარებელი.

არისტოტელეს კონცეპციით ძირითადად მხოლოდ ეს მომენტები საზღვრავს პოეზიის სპეციფიკას — მხატვრულ ფორმას. ფორმის გარეშე კი არ არსებობს პოეზია. პირიქით, „ხელოვნება ეს ფორმაა“ — ასეთია მეტაფიზიკაში“ განვითარებული დებულებით გამოხატული დასკვნა არისტოტელისი.

ამგვარი მსჯელობის ჩარჩოში „პოეტიკაში“, ისტორიულად პირველად აღინიშნა პოეზიის სფეროში ფილოსოფიური, აზროვნული მომენტის არსებობა. რასაკვირველია, ეს პრინციპი აქ არ ყოფილა განვითარებული დასრულებული სახით, კერძოდ არისტოტელეს პოეზია არ განუსაზღვრავს როგორც შემეცნების, აზროვნების დარგი. მიუხედავად ამისა, ეს იყო მაინც უაღრესად პროგრესული ნაბიჯი, რომელიც მომდევნო საუკუნეების ესთეტიკურმა აზროვნებამ, არსებობდა, მთლიანად დაიიწყა. ჯერ კიდევ ანტიკული ესთეტიკის დასასრულს პლოტინმა განსაკუთრებული სიმკვეთით განავითარა პლატონის ესთეტიკური მეტაფიზიკა, რაც ისტორიულად გამოვლინდა, როგორც არისტოტელეს წინააღმდეგ მიმართული რეაქცია. უფრო გვიან, სქოლასტიკის ბორკილებმა კიდევ უფრო შეაფიქროვეს მხატვრული იდეების ჰორიზონტი. მეცხრე საუკუნემ სცადა ამ ტრადიციის დარღვევა „პოეტიკისადმი“ განსაკუთრებული ინტერესის გაღვივებით, ხოლო პირველ ძლიერ ხმას, რომელმაც საბოლოოდ დალევია ეს ტრადიცია და პოეზიის, ხელოვნების სფეროში აზრის არსებობას გამოექომაგა, რუსთაველის შემოღობითი-ბული ის თვალსაზრისი წარმოადგენდა. რომლის მიხედვით „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“. ამ პრინციპს ისტორიულად არისტოტელეს „პოეტიკის“ გარდა არ გააჩნია წინაპარი. ამავე დროს, როგორც ეს ჩვენი მსჯელობიდანაც აშკარად ჩანს, არისტოტელეს „პოეტიკა“ მხოლოდ მომენტის სახით აღიარებდა, ხედავდა პოე-



ზიამი აზრის არსებობას, რუსთაველთან კი პოეზია არა მხოლოდ შეიცავს აზროვნულს, არამედ, როგორც ვნახეთ უწინარეს ყოვლისა აზროვნების, სიბრძნის ერთერთ ფორმას, დარგს წარმოადგენს.

არისტოტელეს შემომოყვანილ მსჯელობაში წარმოდგენილია ის პრინციპიც, რომელიც გარკვევით მეორდება რუსთაველის ესთეტიკის მეორე მომენტად განხილულ პრინციპებში: სინამდვილის წარმოდგენა შესაძლებლობისა და ზოგადობის ასპექტში. მაგრამ იგივეობა რუსთაველსა და არისტოტელეს შორის აქაც გამოირჩეულია; სახელდობრ, ერთის მხრივ რუსთაველთან სინამდვილის ამგვარ ასპექტში წარმოდგენის დროს გაცილებით მეტ როლს თამაშობს აზროვნება, ვიდრე არისტოტელესთან, ხოლო მეორეს მხრივ, რუსთაველის ზოგადი და საგრძნობლად იდეალიზირებული პერსონაჟები შედარებით უფრო მეტად არიან დატვირთული მიწიერი, მომქმედ-ადამიანური გრძნობებითა და განცდებით, ვიდრე ეს არისტოტელეს პრინციპების მიხედვით იგულისხმება.

არისტოტელესთან იღებს სათავეს რუსთაველის ის პრინციპიც, რომელიც შემოქმედების პროცესს შემომქმედის ინდივიდუალობას უკავშირებს. როგორც ცნობილია, არისტოტელეს სისტემამდე ამ მხრივ ანტი-სუბიექტური თეორია იყო გაბატონებულია, რომელიც განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოხატა პლატონმა. ამ უკანასკნელის კონცეპციით შემოქმედება არ წარმოადგენს შემომქმედის ინდივიდუალურ თვისებათა შედეგს; პირიქით, მას განყენებული საფუძველი გააჩნია, ხოლო თვით შემომქმედი, ეს — მხოლოდ მექანიკური საშუალებაა, რომელიც მას ზემოთაგანებით ავლენს. არისტოტელემ ამგვარ გაგებას „სუბიექტური“ თვალსაზრისი დაუპირისპირა: შემოქმედება შემეცნებასა და შემოქმედებითი ნიქს დაუ-

კავშირა. როგორც ვნახეთ, ამ პრინციპს უნდა დაეთ თავისებურ ფორმაში რუსთაველთანაც.

რუსთაველისა და არისტოტელეს ურთიერთობისათვის უაღრესად დამახასიათებელია აგრეთვე მათი შეხედულებების შეხედვები: პოეზიის ფორმების (სახეების) მხატვრული ფორმისა და ეპოსის მნიშვნელობის შესახებ.

აქამდე აღნიშნული გარკვევით მიუთითებს რუსთაველის ესთეტიკური იდეების არისტოტელეს „პოეტიკასთან“ ნათესაობაზე. ეს დასკვნა კიდევ უფრო თვალსაჩინო იქნება, თუ ერთხელ კიდევ გავიხსენებთ იმ ფაქტს, რომ „პოეტიკის“ მითითებული პრინციპები არც „პოეტიკის“ დაწერამდე, არც შემდეგ ისეთი სიმკვეთრით ესთეტიკურ აზროვნებას არ წამოუყენებია. მეორეს მხრივ, ამავე დებულების სასარგებლოდ ლაპარაკობს აგრეთვე ის ისტორიული ფაქტიც, რომ რუსთაველის ეპოქაში, უფრო ადრეც, როგორც საბერძნეთში ისე საქართველოშიც, გარკვეული ინტერესი იყო აღძრული არისტოტელესადმი. ქართულად არისტოტელეს რამდენიმე თხზულებაც კი იყო თარგმნილი. ასეთ ისტორიულ სიტუაციაში რუსთაველისათვის, ამ უდიდესი გონებრივი ჰორიზონტის ჰქონე გენიალურ პოეტიკათვის, არ შეიძლება ნაცნობი არ ყოფილიყო არისტოტელეს „პოეტიკა“, ეს ერთადერთი კლასიკური შრომა პოეზიის შესახებ, ამ დროისთვის. დასასრულ, ჩვენი მტკიცების სასარგებლოდ ლაპარაკობს აგრეთვე პროფ. მ. გოგიბერიძის მიერ „კომუნისტა“ და „ლიტერატ. საქართველოში“ გამოქვეყნებულ წერილებში მოცემული, ამ მხრივ მეტად არსებითი ხასიათისა და უდაოდ გარკვეული ისტორიული საფუძვლის შემცველი დებულება, მ. რუსთაველის სოფლმხედველობის არისტოტელეს სისტემასთან ნათესაობის შესახებ.





იაკობ ბალახაშვილი

შინაური ნაკომრგენები და მუსიკალური სალამოები საქართველოში

პეტერბურგის უნივერსიტეტის დასრულებების შემდეგ საქართველოში დაბრუნებული სოლომონ დოდაშვილი 1829 წელს აარსებს „ამხანაგურ წრეს“.

„სოლომონ დოდაშვილი, — სწერს ზაქარია ჭიჭინაძე. — შეადგინა თბილისში „ამხანაგობა“ ანუ გუნდი ამ დროის თბილისის სასწავლებლის მოწაფეების. ამ რიცხვში შედიან იმ დროის „კეთილშობილთა სკოლის“ მოწაფენი, სასულიერო სემინარიის მოწაფენი და ასევე სხვანიც.

ხ. დოდაშვილი კრებებს მართავდა თავის სახლში, გოლოვინის პროსპექტზე, სადაც შემდეგ არტისტული თეატრი იყო. იქვე ჰქონია სტამბა და რედაქციაც.

„ამხანაგური წრე“ არსებობდა ქართველობის გასაფხიზლებლად. ქართველ ერში კარგი წესების შესატანად, ქართული მწერლობის ასაღორძინებლად და მწერლობაში კარგი იდეის შესატანად.“¹⁾

დოდაშვილის ლიტერატურული წრის წევრებად ითვლებოდნენ: ალექსანდრე ჩიქოვანი, ვახტანგ ორბელიანი, გრიგოლ ორბელიანი, გიორგი ერისთავი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ლუკა ისარლოვი, დავით მაჩაბელი, სოლომონ რაზმაძე, ალექსანდრე ორბელიანი, ბერი ფილადელფოს კიკნაძე, ტარასი მესხიევი, სოფრომ მესხიევი და სხვები.

ამ „კრებებზე“ სოლომონ დოდაშვილი წრის წევრებს ასეთი სიტყვებით მიმართავდა ხოლმე:

„ქართველებო, გაახილეთ თვალები. ქართველებო, ნუ გძინავთ, ნუ ლოთობთ. მამულეებს ნუ ფლანგავთ, იზრუნეთ მომავლის ცხოვრებისათვის, თორემ მომავალში ჩვენ

ყველანი გასაკიცხი გავხდებით და ჩვენი შთამომავლობა არ გვაპატიებს, კიცხვით მოგვიხსენიებენ.

ვიზრუნოთ საქართველოს შესახებ, თორემ დავიღუბებით, დავიქცევით და დავნელდებით; ქართველებო, მოდით გონს, ახალგაზრდებო, გაახილეთ თვალები და დაანებეთ თავი არშეიყულ ლექსების და ბაიათების წერას, ლექსები სწერეთ საქართველოს შესახებ, ქართველი ერის წარსულზედა. რომ ქართველმა ოდესმე კიდევ დაიბრუნოს დანაკარგი“¹⁾.

წრე ხშირად მართავდა მუსიკალურ კონცერტებს.

მოგუსმინოთ სოლომონ დოდაშვილს: „ოსმალიეთის ელჩი 1831 წლის დასასრულს ჩემი ბინის მახლობლად გენერალ კომაროვსკის ცოლის სახლში ცხოვრობდა. გავიცანი რა იგი, მასთან ხშირად დავიარეზობდი. ერთ საღამოს ჩაიხე მოვიწვიე, რადგან თავისი თარჯიმანის პირით მიხოვა, რომ სურდა მოესმინა ფორტოპიანოზე და მის ტონთან თავისი ბალალაიკა შეეთანხმებინა.

მე მოვიწვიე სოვეტნიკი ალექსანდრე ორბელიანი, რომელიც ფორტოპიანოზე აზიურ სიმღერებს კარგად უკრავს და მისი ძმა ვახტანგი, რომელიც რუსულ სიმღერებს უკრავს, და ელჩის მოსალხენად პატარა კონცერტი შევადგინე, ფორტოპიანოზე და ბალალაიკაზე უკრავდით და ემღეროდით ევროპულ და აზიურ სიმღერებს.“²⁾

წრე სისტემატურად ატარებდა, როგორც ცნობილ, ისე დამწყებ ავტორთა ნაწერების

¹⁾ ხ. ჭიჭინაძე — „ს. დოდაშვილი და ნ. ბარათაშვილი“ გვ. 11.

²⁾ გ. გოზალიშვილი — „1832 წლის შეთქმულება“, ტ. 1, გვ. 57.



კითხვა-გარჩევას. ამავე წრემ განიძრახა ბიბლიოთეკის და სტამბის შექმნა.

იგივე სოლომონ დოდაშვილი გადმოგვცემს:

„ვახშამი ჩემს ბინაზე გაიძარათა. ჩვენ აქ წავიკითხეთ მოწაფე მახაბელოვის თხზულებანი და ვმსჯელობდით გამოგველო ფული, ამ თანხით შეგვეძინა ბიბლიოთეკა და სტამბა, ვამბობდით აგრეთვე ნიჭიერი მოწაფეები გავვეზავნა უნივერსიტეტში და დაგვენიშნა მათთვის სტიპენდია.“¹⁾

1832 წლის იანვრიდან სოლომონ დოდაშვილის ლიტერატურულმა წრემ საკუთარი ნაბეჭდი ლიტერატურული ორგანოს გამოცემა დაიწყო. „ტფილისის უწყებანის“ დამატება „სალიტერატურო ნაწილნი“ ზემოდასახელებული წრის დაუცხრომელი და დაუღალავი მუშაობის შედეგია.

ერთი წლის განმავლობაში (1832 წ.) სულ გამოვიდა ამ ჟურნალის ხუთი ნომერი. მე-ხუთე, უკანასკნელი, ნომერი გამოვიდა მარტში. ცენზურისაგან ნებართვა გაცემულია 15 მარტს.

ლიტერატურული წრის ორგანო, მკაცრი საცენზურო პირობების გარდა, დიდ მატერიალურ ხელმოკლეობასაც განიცდიდა...

სოლომონ დოდაშვილი ფილადელფოს კიკნაძისადმი 1832 წლის 6 თებერვლის თარიღით ვაგზავნილ წერილში ასე შესწივოდა ჟურნალის უსახსრობის შესახებ:

„მამაო წმინდა ფილადელფოს!

...ჟურნალი გამოდის, წელიწადში რვა მანეთი თეთრი ფული გახლავთ მისი ფასი. უკეთეს თუ თქვენ აღწერთ რასმე სტიხად თუ პროზად დაჰბეჭდენ ჟურნალში. მე გირჩევთ იყიდოთ, ამისათვის რომელ მრავალნი სასარგებლო აღწერა იქნება იმაში და უკეთეს შეპნიშნავთ რამე ცუდსა, ძალგიდთ წინააღმდეგომი დასწეროთ, რომელიც დაიბეჭდება.

ორს ნომერს ეხლავე გიგზავნით, რვა მანეთი გამოგზავნეთ, თუ გნებავთ მანდაურს ნაჭალნიკს მიართვით და ის გამოგზავნის,

რათა შემდგომი ნომრებიც კომიტეტმა გამოგზავნოთ.

სხვათაც სთხოვე და კიდევ ეცადევი, რათა ხელი მოაწერონ, მე ფრიად დამავალებთ, ამისათვის რომელ ცოტანი არიან ხელის მომწერნი და ხარჯი მრავალი უნდა, თუ დალგეს დაბეჭდვა მთავრობისაგან, ქართველთათვის სირცხვილია.

როგორ არ უნდა ვისურვოთ ენის გამდიდრებისათვის მამულის დიდებისათვის და გონების განათლებლისათვის ესრეთი სასარგებლო საქმე. ვთხოვეთ ეცადეთ ათიოდ მსურველი იშოვნოთ, თუ მეტს იშოვნით, უფრო უკეთესი, ნურავინ დაზოგავს რვა მანეთს, ყოველთვის ურჩიეთ“¹⁾.

სოლომონ დოდაშვილის ლიტერატურული წრე თანდათანობით შეერია იმნაირადვე დაარსებულ „ფარულ საზოგადოენას“ და მისი მსჯელობისა და მოქმედების ფარგლებში მოექცა სოციალურ-პოლიტიკური ხასიათის საკითხებიც.

იწერებოდა მთელი რიგი ლექსები და პოემები, მიმართული რუსეთის მონარქიის წინააღმდეგ და საქართველოს განთავისუფლებისაკენ.

იქმნებოდა ერთგვარი არალეგალური მხატვრული ლიტერატურა, რომელიც იკითხებოდა ოჯახებში და ხელიდან ხელში გადადიოდა.

ეს გარემოება შეუმჩნეველი არ დარჩა ხელისუფლებას.

საგამომიებლო კომისია სწერდა გაკვრით: „საზოგადოება ერთგვარი ლიტერატურულ სახეს ღებულობს.“²⁾

დოდაშვილის ლიტერატურული წრე განაგრძობდა თავის მოღვაწეობას.

წრემ ზ. დოდაშვილისავე სტამბაში დაბეჭდა პროკლამაცია, რომელიც ბოლოვებოდა სოლომონ დოდაშვილის ლექსით.

აი ესეც:

„ქვეყნის დაარსებიდან მამულსა ჩვენსა აქვნდა თავისი საკუთარი მდგომარეობა, აქვნდა თვისნი სჯულნი, თვისი სარწმუნოე-

¹⁾ გ. გოხალიშვილი — „1832 წლის შეთქმულება“, ტ. I, გვ. 177.

¹⁾ „ლიტერატურული მეგვიდროება“, 1935 წ. ტ. I, გვ. 318, 319.

²⁾ „Акты“, ტ. VIII, გვ. 402.



ბა, თვისი ენა, და თვისი ჩვეულება და ყვან-
და ყოველსა დროსა საკუთარი თვისი ხელმ-
წიფე და არაოდეს არ იყო მოკიდებული
სხვასა ზედა და არცა მონა, ვითარცა აწ
არც მამული ესე ჩვენი და ჩვენი ხმა, სახე-
ლი მხნეობა და მამაცობა წინაპართა ჩვენთა.
ყოველთვის ჰქუხდა და ღაცებდა მსოფ-
ლიოსა.

მტერი მარადის მოწყულულ იყო და დამხ-
ნობილ მათგან ხოლო აწ ხედავთ დამხობასა
და არარაობასა მამულისა ჩვენისასა, ჰგრძნობ-
და შევიწროვებასა ყოვლისა კაცისასა.

რაისთვის არს ესე ესრეთ, ნუ უკვე ჩვენ
არა ვართ შეილნი მამა პაპათა ჩვენთანი, ნუ
უკვე ჩვენ არა გვაქვს სიმხნე და ძალი ესე-
ოდენი, რაოდენიც ჩვენს მამათა ანუ სხვათა
მსგავსთა კაცთა, მაშა რაისთვის ვცოცხალ-
ვართ.

მაისის თვესა იქმნას ძახება,
გამოხატული ქართველ უფლება
აწვიპყრათ ხელსა შიში ძლიელი
შემოვიკრიბოთ გულით მხურველნი
ვეცეთ ვეძგერნეთ დაგულებულნი
განვდევნოთ სოფლით ძალით მოსულნი,
ჩვენ მამულისა მათხრებელნი
ქართულენო ხართ სადმე თუ არა
ჩარინ არ იცის მოიგეთ გონება“.)

1832 წლის დეკემბრის 9-ს შეთქმულება
გამომჟღავნდა. სხვა მონაწილეებთან ერთად
დააპატიმრეს სოლომონ დოდაშვილიც და
წრემ სამუდამოდ შესწყვიტა მუშაობა.

რ. ი. ბაგრატიონის სალონი

ეს სახლი თეატრალურ სანახაობათა ნამ-
დვილი კერა იყო.

1831 წელს „სამსახურის ქარმა“ ჭალაქ
პეტერბურგიდან სცენით გატაცებული ახალ-
გაზრდა სამხედრო პირი—მიხეილ გამაზოვი
„გადმოავლო“ კავკასიაში მესანგრეთა ოფიც-
რათ. „ყველაზე მეტად,—სწერდა ის რამდენიმე
ათეული წლის შემდეგ,—მე თეატრა-
ლური დატკობა მწყუროდა, თეატრი კი,
იმ ხანად თბილისში არ იყო. არც შინაურ

წარმოდგენების შესახებ ისმოდა რამე და მე
გადავწყვიტე საოჯახო წარმოდგენები მო-
მეწყო“.)

თბილისში მიხეილ გამაზოვი შეხვდა თა-
ვის ძველ ნაცნობს კრასნოსელსკის იააკილან
იუნკერ რომან ალექსანდრეს-ძე ბაგრატიონს,
რომელმაც იგი ბოროდინოს ცნობილი გმი-
რის პეტრე ივანეს-ძეს ძმის—რომან ბაგრა-
ტიონის სახლში მიიყვანა.

რომან ივანეს-ძე ბაგრატიონის სახლობა
შესდებოდა: ცოლის, ცოლის გაუთხოვარ-
დისა და ორი ქალ-ვაჟისაგან. არც თუ ისე
ეკონომიურად უზრუნველყოფილი ოჯახი,
მეტად ხელგაშლილსა და უღარდელ ცხოვ-
რებას ატარებდა. ჟამიდან ჟამამდე ღია იყო
კარი მომსვენლთათვის და სახლი მუდამ
სტუმრებით სავსე.

მუსიკის მოყვარე მეუღლე თავადისა გა-
მუდებებით აწყობდა კვარტეტებს. შემდეგ
იმართებოდა ცეკვა. საღამო კი ჩვეულებ-
რივ თავდებოდა კახური ღვინით დამშვენ-
ბულ ვახშმითა და მხიარული საუბრით.

ასეთი მომხადებული ნიადაგი ჰპოვა ბაგ-
რატიონების სახლში მესანგრეთა ოფიცერ-
მა თავისი განზრახვის სისრულეში მოსაყვ-
ნად და საქმესაც შეუდგა.

მასზე არა ნაკლებ იყო ვატაცებული თე-
ატრით მისი ძველი მეგობარი, იუნკერი რო-
მან ალექსანდრეს-ძე ბაგრატიონი. ამის წყა-
ლობით ბაგრატიონების სახლი მალე თეატ-
რალურ ასპარეზად იქცა.

თბილისის უმაღლესი წრის საზოგადოება
აქ იყრიდა თავს და „თეატრალური სახე-
ლოსნოს“ კედლებს სიცილითა და მხიარუ-
ლებით აყრუებდა. მასპინძლები საქმის მე-
თაურთ ამხნევებდნენ და მადლობას სწირა-
დნენ.

სწარმოებდა ძველი პიესების ძიება და ახ-
ლების გამოწერა, როლებსი განაწილება და
დასწავლა.

გამოძებნილ იქნა რეჟისორიც, რომე-
ლიც; თბილისის სახელმწიფო პალატაში
ოცდა-ხუთ მანეთიან სამსახურიდან რაღაც
დანაშაულისათვის დაქვეითებული, ახლანორ

1) გ. გვხალიშვილი — „1832 წლის შეთქმულება“, ტ. I. 1935 წ., გვ. 95,96.

2) შურ. „Вестник Европы“, 1875 წ., № 7.



მანეთს იღებდა თვეში; ეს იყო ლავროვსკი, რომელმაც დიდი ლიტერატურული გამოგონება და თეატრალური ცოდნა გამოიჩინა და მომავალი წარმოდგენის მონაწილენი უღაო გამარჯვებაში დაარწმუნა.

აკლდათ მხოლოდ მუსიკა, მაგრამ ერთ საღამოს ვილაკამ თავადის სახლში შემოიყვანა დაბალი ტანის, ილიაში სკრიპკა-ამოჩრილი წყნარი სახის მოხუცი, რომლის სახელი რუსეთისათვის საკმაოდ ცნობილი იყო. სტეფანე სტეფანეს-ძე აპრაქსინს ეძახდნენ ამ მაღლიან მოხუცს.

დაიწყო წარმოდგენები. პირველად კარატიგინის „უცნობი ნაცნობნი“ გაითამაშეს. მერე ხმელნიცკისა და იმავე კარატიგინის სხვა პიესები. რამდენიმე ხნის შემდეგ წარმოდგენილ იქნა მიხეილ გამაზოვის ორიგინალური ვოდევილი „Грузины 19 века“.

წარმატებით წახალისებლნი „ვაი ჭკუისავანის“ დადგმის სამზადისსაც შეუდგნენ. ამ პიესის დადგმა კი არც ისე იოლი იყო.

წარმოდგენის ინიციატორი ამ დადგმის შესახებ მოგვითხრობს:

„ყველაზე მძიმე ამოცანა მონაწილეთა შერჩევა იყო, განსაკუთრებით ქალთა შემადგენლობისა. ხშირად საქმე მუხლზე ჩოქებამდე მიდიოდა, რომ იქნებ ამით მაინც დაგვეთანხმებია ქართველი გათხოვილი და გაუთხოვარი თავადის ქალები.“

ქალაქური ჭორის, ქალური ეკვიანობის და შობბლების ვაკუნის წყალობით ჩვენს რიგებს არა ერთი და ორი მშვენიერი თავადის ქალი გამოაკლდა. ამ დამაბრკოლებელ მიზეზთა გამო იძულებული ვაგხდით კომედიის თავი და დასასრული შეგვეკვეცა. დაგვეწყო იგი პირველი მოქმედების მეშვიდე გამოსვლიდან ჩაქვის გამოჩენით და დაგვესრულებინა რეპეტილოვის გამგზავრებით“.

ამავე პიესის მონაწილის დიმიტრი ზუბარევის სიტყვით: „დიდი ხნით ადრე, სანამ „ვაი ჭკუისავანს“ დასდგამდნენ, თბილისის საღარბაზო ადგილებში ამ კომედიის წარმოდგენის შეუძლებლობაზე მასლაათობდნენ ხოლმე. ზოგს პიესა მიაჩნდა უვარგისად ში-

ნაურ წარმოდგენისათვის და ვინ უწყისი რაა არ ამბობდნენ ჭორების მოყვარულნი“¹⁾

მიუხედავად ყოველგვარი დამაბრკოლებელი მიზეზებისა, 1832 წლის იანვრის 21 კავკასიის მთავარმართებლის ბარონ რიზენის, მისი მეუღლისა და მთელი თბილისის „რჩეულთა“ თანდასწრებით რუსულად წარმოდგინეს კომედია „ვაი ჭკუისავან“, რომელმაც ყოველგვარი წინასწარი მოლოდინი დაჩრდილა.

ალექსანდრე სერგეის-ძე გრიბოედოვის უკვდავი კომედიის თბილისში პირველ წარმოდგენას სოლომონ დოდაშვილის „ტფილისის უწყებანის“ იანვრის ნომერმა ასეთი თბილი შეფასება მისცა:

„ჩვენს ქალაქში, — სწერდა. — გაზეთი, — წარსულ კვირას იყო თეატრი ერთსა ჩინებულსა სახლსა შინა, საკურელად წარმოდგინეს, უკეთესად არ შეიძლება“²⁾

წარმოდგენის ხელმძღვანელი თავის მოგონებებში შემდეგს სწერს: „მე ოცი წლის ოფიცერი ფამუსოვს ვთამაშობდი. პეტერბურგში რიაზანცევის გაკვეთილებისა და თბილისში ლავროვსკის რეჟისორული უნარის წყალობით ჩემი ნაქისრი ვალდებულება ბრწყინვალედ შევესრულე“³⁾

რეპეტილოვის როლი მოხდენილად ითამაშა კონსტანტინე ივანეს-ძე სახსტაიანოვმა, რომელმაც 1829 წელს ორთაქალის ბაღში ნადიმი მოუწყო რუსეთის უდიდეს პოეტს — ალექსანდრე სერგეის-ძე პუშკინს.

თბილისის პალატის სოვეტნიკმა დიმიტრი ელისივის-ძე ზუბარეგმა პიესის ცენტრალური როლი ჩაქვისა მთლიანად ვერ დასძლია. ზუბარევი თავისი თამაშის შესახებ გულახდილობით აღნიშნავს: „ჩაქვიმ ვერ შესძლო როლის თანაზომიერად წაყვანა, სიყვარულის ახსნისას იგი ერთობ ცივი იყო“⁴⁾

არც სოფიო იღვა თავის ადგილზე სოფიოს როლს თამაშობდა სახლის პატრონის ცო-

1) გაზ. „Тифлисские ведомости“, 1832 წ., № 3.
 2) გაზ. „ტფილისის უწყებანი“, 1832 წ., № 2.
 3) უფრ. „Вестник Европы“, 1875 წ., № 7.
 4) გაზ. „Тифлисские ведомости“, 1832 წ., № 3.



ლის და სამაგიეროდ მასპინძლის ვაჟმა მხი-
არულად და ჰკვიანურად შესარულა ლიზას
როლი. სოფიო ივანეს-ასული ორბელიანი
ნატალია დიმიტრიევნას როლში მეტად ორი-
გინალური იყო და საერთო აღტაცება გა-
მოიწვია. ნატალიას ქმრის პლატონ მიხაილი-
ჩის როლს თამაშობდა თვით რეჟისორი
ლავროვსკი. მოლჩალინი კი საკმაოდ კარგად
შეუსრულებია ოფიცერ აოლშევსკის.

ჯანსაყუთრებით აღსანიშნავია სკალოზუ-
ბის შემსრულებელი. „ასეთი სკალოზუბები,
—ამბობს რეცენზენტი,—შეიძლება თამამად
თქვას, არც ერთს საჯარო თეატრს არ ჰყო-
ლია“.) თავად რომანი ალექსანდრეს-ძე ბა-
გრატიონი თამაშობდა მას.

ზაგორეცკის როლში გამოვიდა თბილისის
გუბერნატორის ნათესავი ზავილესკი. კარ-
გი იყო ზღესტოვაც. იგი შესარულა ულამა-
ზესმა ქართველმა თავადის ქალმა მარიამ
ივანეს-ასულმა ორბელიანმა.

წარმოდგენის დასრულებისთანავე გაიმარ-
თა ბალი.

„გათვინდა თუ არა პიესა,—სწერს დამსწ-
რა,—სცენა და დეკორაცია აალაგეს, იგრი-
ლა მუსიკამ და ახალგაზრდამა ხალისით
დაეწაფა ვალსს. მაზურკა და ფრანგული
კადრილები გაგრძელდა ღამის ორ საათამ-
დე.

მე თუმცა მოხუცი ვარ,—განაგრძობს მო-
გონების ავტორი,—მაგრამ ჰაბუკუთი გატა-
ციებით ვუმზერდი, თუ როგორ სრიალებდა
ქართველი ქალების თვალმომტაცი ფეხები
კადრილში და როგორ იხატებოდა მათი მოქ-
ნილი ტანი ფრანგულ კადრილების ასრულე-
ბისას. მუსიკა მითთვის შეთხუელი იყო
თურქული და ქართულ სიმღერებიდან თბი-
ლისის მკვიდრთათვის დაუვიწყარ კომპოზი-
ტორ ი. ა. სოკოლოვსკის მიერ, რომელიც
1830 წელს გარდაიცვალა ხოლგით.

ვახშმის დროს გაისმა რუსული გუნდის
ხმა. მომხიბვლელმა ხმებმა აღტაცებაში მო-
იყვანა მსმენელები. ვახშმის შემდეგ კვლავ
გაიმართა ცეკვა და დასრულდა დილის ხუთ
საათზე“.)

იმავე წელს, ნინო ალექსანდრე ჰავჭავა-
ძის ასულ გრიბოედოვას წინანდალიდან დაბ-
რუნების გამო, „ვაი ჰკუისავან“ მეორედ იქ-
ნა წარმოდგენილი, მაგრამ ნინო ჰავჭავაძე
არ დასწრებია ამ წარმოდგენას. იგი მძიმე
ავადმყოფი იყო.

მიხეილ გამაზოვის ზაქათალაში გადაყვა-
ნის გამო, ბაგრატიონის სახლში წარმოდგე-
ნების გამართვა შეწყდა.

**ვახტანგ ორბელიანის ლიტერატურული
წრე ***

რუსეთიდან საქართველოში ჩამოსვლისთა-
ნავე შეთქმულებაში ჩაბმული პოეტი ვახ-
ტანგ ორბელიანი ლიტერატურული სალა-
მოების მართვას იწყებს თავის ბინაზე.

მასთან თავს იყრიან: გიორგი ერისთავი,
დიმიტრი ყიფიანი, სლომოზნ რაზმაძე, ელი-
ზბარ ერისთავი, ზაალ ავთანდილაშვილი,
ივანე მუხრანსკი ალექსანდრე ორბელიანი
(მისი ძმა) და სხვანი.

წრის წევრნი საკუთარ თხზულებათა გარ-
და კითხულობდნენ და არჩევდნენ როგორც
ძველი, ისე თავიანთ თანამედროვე ქართვე-
ლი მწერლების ნაწარმოებს.

წრის სათანადო ლიტერატურით მომარა-
გებაზე ზრუნავდა მისი გამგებელი—ვახტანგ
ორბელიანი, რომელსაც თვითონ ჰქონდა საკ-
მაოდ ძვირფასი კოლექცია წიგნებისა და
ხელნაწერებისა და ნაწილს კი დროებით
სარგებლობისათვის შოულობდა ნაცნობ-მე-
გობრებში. ივონებს რა ერთ ასეთ შემთხვევას,
პოეტი ამბობს: „ვრ. ორბელიანოვის ლექსი
სათაურით „იარალისადმი“ წასაკითხად გად-
მომცა გენ.-მაიორ თ. ა. ჰავჭავაძის მეულ-
ლე“.)

ამას გარდა, ჯგუფი ხარბად ეწაფებოდა
ავრეთვე უცხოეთის ლიტერატურასაც, რო-
მელიც რუსეთიდან ჰქონდა ვახტანგ ორბე-
ლიანს ჩამოტანილი.

ამ წრის წევრი, თბილისის გიმნაზიის მას-
წავლებელი ზაალ ავთანდილაშვილი, თავის
ჩვენებაში სწერს:

1) გაზ. „Тифлисские ведомости“, 1832 წ., № 3
2) იქვე

1) გ. გოხალიაშვილი—„1832 წლის შეთქმულება“,
1935 წ., ტ. I, გვ. 442



„ვახტანგ ორბელიანს ვიცნობდი, დავიარე-
პოდი მასთან დროს გასატარებლად, სადაც
ვკითხულობდით მის მიერ ს. პეტერბურგი-
დან ჩამოტანილ საუკეთესო ნაწარმოებებს,
რომელთა შესახებ მსჯელობას ვმართავდით
ხოლომე.“¹⁾

მაღე წრემ საკმაოდ დიდი გეგმები დაი-
სახა.

მოეუსმინოთ ვახტანგ ორბელიანს: „ჩვენ
ემსჯელობდით ზოლმე, რომ დაეარსოთ ერ-
თი კარგი პანსიონი, შეეგაროვოთ შემოწი-
რულება გიმნაზიისათვის, დაეარსოთ ბიბ-
ლიოთეკა და სხვა.“²⁾

ამავე ხანებში, ვახტანგ ორბელიანმა ქარ-
თულად სთარგმნა პ. ა. კარატივინის ვოდე-
ვილი „ნაცნობნი უცნობნი“ და მონიდომა
თავისი წრის ძალებით მისი წარმოდგენა.

დაიწყო ენერგიული მზადება ამ პიესის
დასადგმელად. პიესაში მონაწილეობას ლე-
ბულობდნენ ალექსანდრე ორბელიანი, გი-
ორგი ერისთავი, დიმიტრი ყიფიანი, ელიზ-
ბარ ერისთავი, ივანე მუხრანსკი, ზაალ ავ-
თანდილაშვილი, თვითონ მთარგმნელი პიე-
სისა და სხვანი.

ეწყოზობა რეპეტიციები.

პიესის დადგმა განზრახული იყო 1832
წლის ყველიერში. ყველა მოუთმენლად
ელოდა წარმოდგენას.

როცა ეს ამბავი რუსეთში მყოფმა დიმიტ-
რი ბატონიშვილმა ჯაიგო, 1832 წლის 20
ავგისტოს თარიღით პეტერბურგიდან თამარ
ბატონიშვილს კერძო წერილში მოსწერა:
„რას შერებთან ჩვენი მახინჯები, ე. ი. ელიზ-
ბარი, ვახტანგი, ივანე და სხვანი და წარ-
ნოადგინენ თუ არა კომედია, რომელზედაც
ასე ბევრს მწერდა ვახტანგი, რომ მათ აქვთ
ახალი რამ, რომ თავი გაირთონ.“³⁾

მაგრამ პიესა არ დადგმულა.

„მამინ ჩვენ.—გვიამბობს ზაალ ავთანდი-
ლაშვილი.—ხშირად დავიარებოდით რეპე-
ტიციებზე, რომლებიც შესწყდა იმის გამო,

რომ არ აღმოჩნდა თანხა მის დასადგმე-
ლად“.

რამდენიმე თვის შემდეგ „შეთქმულება“
გამომქლავებული იქნა და წრეც დაიშალა.

ელისაბედ როზენის სალონი

საქართველოს მთავარმართებლის გრიგოლ
ვლადიმერის-ძე როზენის სახლი ერთი მთა-
ვარი ადგილთაგანი იყო ოცდაათიანი წლე-
ბის თბილისში, სადაც უდარდელი სალონი-
რი ცხოვრება სდებდა.

სალონი მართავდა როზენის მეუღლე ელი-
საბედ დიმიტრის-ასული, ორმოც წელს გა-
დაცილებული, მაგრამ ჯერ ისევ მიმზიდვე-
ლი და ლამაზი.

როზენიანთ ოჯახის დიდი მეგობარი, მთ-
თი სალონის მუდმივი სტუმარი თედორე
ტორნაუ მოვიციხრობს:

„კვირაში ორჯერ, ხუთშაბათსა და კვირა
დღეებში საღამოობით, ელისაბედ დიმიტრის
ასული ლებულობდა თბილისის მთელ საზო-
გადოებას.

საღამოებზე ჩვეულებრივ იკრიბებოდნენ
რვა საათისათვის. სტუმრებს ბარონესა იღებ-
და შადრევნით. გამშვენებულ, ვარდებითა
და ბუჩქებით მოკაზმულ ტერასაზე, საიდა-
ნაც საუცხოოდ მოსჩანდა ქალაქის დაბალი
ნაწილი და შორეული მთები.

ქალიან კარგი სამყოფი იყო აქ. გრილო-
და. თავისუფლად შეიძლებოდა მისვლა და
გამოლაპარაკება მასთან, ვინც უფრო და-
განტერესებდა, ისე, რომ სრულიადაც არ
დაირღვეოდა იერარქიული წესი და საჭირო
სიჩუმე.

ოთახში შესვლისას სცენა სრულიად იც-
ვლებოდა. საპატიო ასაკის მოხუცი და დე-
დაკაცნი ჯდებოდნენ ბანქოს სათამაშო მაგი-
დებთან. წითელი ფერის ფრანგული შპალე-
რით ვაკრულ დიდ სალონიში.

ამ ოთახშივე მჭიდრო წრეთ ჯგუფდებოდ-
ნენ ის ახალგაზრდა ყმაწვილნი, რომელთაც
არ ჰყოფნიდათ გამბედაობა შესრულიყვენ
შეორე საოცნებო სალონიში, სადაც ელისა-
ბედ დიმიტრის ასული ქალთა იმ მარაქას-
თან ერთად იჯდა, რომელნიც ბანქოს არ
თამაშობდნენ.

¹⁾ გ. გოზალიშვილი — „1832 წლის შეთქმულეა“
გვ. 152.
²⁾ იქვე, გვ. 194.
³⁾ იქვე, გვ. 118.



ტერასის დატოვების შემდეგ ის ორ თავის უფროს ქალიშვილთან ერთად თავსდებოდა სალონის სიღრმეში, მისგან კი კედლის გასწვრივ მარჯვნივ და მარცხნივ ეწყობოდნენ ასაკისა და წარმოშობის მიხედვით ქალები და ქალიშვილები.

ისინი იძულებულნი იყვნენ შესიტყვებოდნენ ერთმანეთს, რადგან ყმაწვილთა წრიდან მხოლოდ რამდენიმეს ჰყოფნიდა გამბედაობა შეჭრილიყო მომჯადოებელ ქალთა წრეში და გამოეცადა თავისი ბედი მხვილკონიერებისა და სადარბაისლო სიმარდის თამაშში.

ვინ ჩამოთვლის იმ დროის ქართველ ლამაზმანებს? არ იცოდი რომელ მათგანზე შეგეჩერებინა თვალი, როდესაც ისინი ბარონესას მისაღებ ოთახში წყობით ჩამწყრივდებოდნენ ხოლმე.

კარგი იყო გრაფინია სიმონიჩისა და მასზე არანაკლები თვადის ქალი მანანა. ვინ არ სტკებობდა ტანწერწერტა თვადის ასულ ელენეს მზერით და მის შავგრემან სახის წიგნს დის — მაიკოს ყურებით.

ვინ არ ხიბლავდა გრაფინია სიმონიჩის ასული სოფიო, იდეალურად კარგი მაიკო ქაიხოსროს ასული და თვადი ამილახვრის ქალი, რომელსაც ძალზე სწორ სახის ნაკეთობა და კენარტანობის გამო მინერვას უწოდებდნენ.

ვის არ ასხოვს მარიამ ივანეს ასული. შავი, ჰკვიანური თვალების მქონე, საკმაოდ სრული. ძალზე ცოცხალი ქალიშვილი, წყნარად რომ იჯდა გულკეთილ დეიდა თინას გვერდით⁴.

სალონის მსვლელობას ტონს აძლევდა ელისაბედ დიმიტრის ასული.

დამსწრე გვიამბობს:
„ბარონესა ცდილობდა საზოგადოების გამხიარულებას ყოველი სახის „jeu d' esprit“-ის გამოგონებითა და მუსიკალური გასართობების მოწყობით, რომლებშიაც თვითონ იღებდა მონაწილეობას თავის ქალიშვილებთან ერთად.
სალამოების ნაირფეროვანებისათვის ელისაბედ დიმიტრის ასული იყენებდა სალონის დამსწრე უნარისმქონე ძალებსაც. ზოგს

ფორტეპიანოზე დაკვრას ავალებდა, ზოგს სკრიპკაზე და ვიოლონჩელზე აკომპანირებას, ზოგს სიმღერას, ზოგს ხატვას, ზოგს კითხვას ან დეკლამაციას⁵.”¹⁾

როზენიანთ სალონში ეწყობოდა ბალეტიც.

1832 წლის 6 დეკემბერს მთავარმართებლის ბინაზე მოწყობილი ბალის დამსწრე თედორე ტორნაუ თავის მოგონებებში სწერს: „კავკასიის მთავარმართებელთან გამართულ საღამოებს თავისი ბრწყინვალეობით თავისუფლად შეეძლო მეტოქეობა გაეწია სატახტო ქალაქების ბალებსათვის, ხოლო მოწყობილობითა და სტუმართა ნაციონალურ ნაირფეროვანებით იგი გაცილებით მაღლა იდგა.

აქ შეგეძლოთ შეხვედროდით ყველა ევროპულ და აზიურ ერთა წარმომადგენლებს. ლამაზმანებს სათვალავი არ ჰქონდათ, და მათ შორის ისე, როგორც ორი უპირველესი ვარსკვლავი, ანათებდნენ ნინო გრიბოედოვა და მისი და ეკატერინე.

ვოლხოვსკიმ, მათი მამის თვად ა. გ. ჰავეაძის ძევლთა მეგობარმა, თითონ მიმიყვანა მის მუთულე კნენა სალომესთან და მის ქალიშვილებთან და გამაცნო ისინი“²⁾.

ახე იყო 1837 წლამდე როზენიანთ სალონი, ვიდრე ისინი არ წავიდნენ საქართველოდან.

ბალე თბილისში 1837 წლის 10 ოქტომბერს

დანტესთან დუელში ნიკოლოზ პირველის ტყვეით ვანგამირული ალექსანდრე სარგეისძე პუშკინი სვიატოგორსკის მონასტერში განისვენებდა. „რუსული პოეზიის მზის“ თავიდან მოშორებით გახარებული ჰისხლისმსმელი მონარქი კი რამდენიმე ხნის შემდეგ საქართველოსაკენ გამოემართა.

1837 წლის ოქტომბრის რევას დღის ოთხ საათზე შემოვიდა იგი „ცხელი ციმიბრის“ (როგორც წინათ ეძახდნენ ამ მხარეს) სატახტო ქალაქ თბილისში.

მეორე დღეს გაიმართა ჯარებია აღლუმი. „ქართველი თვადები, — სწერს ისტორი-

¹⁾ შტრ. „Русский вестник“, 1869 წ., № 4.
²⁾ იქვე



საქართველოს
წიგნების კავშირი

კოსი პოტო, — ასი და ორასი ვერსის სიშორიდან მოდიოდნენ თბილისს, თან ახალგაზრდა შვილები მოჰყავდათ, რომ ხელმწიფესათვის ეჩვენებინათ და მონაწილეობა მიეღოთ დღესასწაულში¹⁾.

აღლუმში მონაწილე ნიქეგოროდის დრავუნთა პოლკში იმხანად იმყოფებოდა რუსეთის გამოჩენილი პოეტი მიხეილ იურისძე ლერმონტოვი, რომელსაც იმპერატორმა ჯარების გასინჯვისას აპატია „დანაშაული“ და კვლავ გვარდიაში — გროდნოს გუსართა პოლკში — გადაიყვანა კორნეტის ჩინით.

ამ აღლუმზევე ნიკოლოზ პირველმა ფლიგელ-ადიუტანტობა ახადა საქართველოს მთავარმართებლის ბარონ გრიგოლ ვლადიმერისძე როზენის სიძეს, პუშკინიანთ ოჯახის ნათესავს ალექსანდრე ლევანისძე დადიანს.

ელისაბედ ყაზბეგი თავის მემუარებში შემდეგნაირად აგვიწერს ამ ამბავს ალექსანდრე ყაზბეგის დედის კეკეას და ბებუის სოფლის დიალოგში.

„კეკე, ხომ გახსოვს ნიკოლოზ ხელმწიფის მობძანება და იმისი ყაბახზე ჯარების გასინჯვა? ღმერთო ჩემო, რა ამბავი იყო, იმის მრისხანე ხმა ეხლაც რომ მომაგონდება, შემაშინებს ხოლმე... გახსოვს ბარონ როზენის სიძეს დადიანს (ტომით რუსს) ექსილბანდები რომ თავისი ხელით ააგლიჯა?“

— ქა, როგორ არ მახსოვს, ენ. მანანა ორბელიანის სახლის აივანზე ვისხედით, რომელიც ყაბახს ზედ გადაჰყურებდა. ბარონის ცოლს და ქალს გულები შემოეყარათ და ერთი წიოკობა გაიმართა.

— შენ ხომ გაიგონე, ხელმწიფე რისთვის გაუწყრა დადიანს! პოლკის უფროსად იყო და სალდათებს მრავლობით და ურიგოთ თურმე იმსახურებდა: ზოგი მელორეთ დაეყენებინა, ზოგი მეტეზარეთ, მებატეთ და სხვ. ამასთან ამბობდნენ, რომ სხვასაც ბევრს, რასაც შეადიოდა უკანონობას და სალდათებმა უჩიილესო²⁾.

10 ოქტომბერს ყოფილ სემინარიის შენობაში

ბაში (სადაც ამჟამად სასტუმრო „პალას-ოტელია“) ქართველმა თავადაზნაურობამ ბრწყინვალე ბალი გაუმართა იმპერატორს.

სწორედ იმ დღეს მოვიდა კოკისპირული წვიმა, ქუჩები ისე ატლახიანდა, რომ შეუძლებელი შეიქნა ერთი კუთხიდან მეორე მხარეზე გადასვლა.

„რა უნდა ექნათ, — სწერს პოეტი ი. გრიშაშვილი, — დაპატიებულ სტუმრებს? ბალზე დასწრება სიცოცხლეთ უღირდათ. დიქირავებს კურტნიანი მუშები და ასე ხელში აყვანილები გადატანილ იქმნენ მეორე მხარეს“³⁾.

სხვა სტუმართა შორის ბალზე მოწვეულ იქნა ინგლისელი მოგზაური კაპიტანი რიჩარდ ვილბრუკამი.

თავის მოგონებაში ვილბრუკამი გვიამბობს: „როდოფინკინმა მიმიპატიყა სადილზე და მთხოვა გავყოლოდი ბალში, რომელიც იმპერატორის აქ ყოფნისას მოეწყო. აქ მე ფრიად გავერთე ჩემთვის ახალი სცენებით. როდესაც ჩვენ მივდიეთ, რვა საათზე ცოტა მეტი იყო, მაგრამ გასასვლელები და სასტუმრო ოთახი უკვე საცხე იყო ხალხით.

მამაკაცების უმრავლესობა ჯგუფებად იდგა ოთახის შუა გულში, ნაწილი კი ბრბოში იდგაყვებით იკაფავდა გზას. ქალები ჩამუკრევიებულნი ისხდნენ კედლების გასწვრივ ჩამოლაგებულ სკამებზე.

საკეკეაო დარბაზს უკან მოყვებოდა გრძელი როგი ოთახებისა და თავდებოდა პატარა რვაკუთხიანი ბუდეარით, რომლის კუთხეებზე განლაგებულნი სავარძლები გიზიდავდნენ თავისი სიმშვენიერით.

ქართული ტანსაცმელი გაცილებით უხდებოდათ მამაკაცებს, ვიდრე ქალთა სქესს. ისინი დიდს უპირატესობას ამჟღავნებდნენ სომეხი სოვდაგრების გვერდით, რომლებიც თავიანთ ერთობ მოკრძალებულ ტანისამოსში იყვნენ გამოწყობილნი.

ბალს ესწრებოდნენ თათრებიცა და სპარსელებიც, ასე რომ, რომელიმე ევროპელი რომ მოეყვანათ აქ, რომელსაც წინასწარ არ სცოდნოდა სად იმყოფებოდა, ალბად მასკა-

1) ჟურ. „მომბე“, 1997 წ., № 11.
2) ჟურ. „მნათობი“, 1925 წ., № 3.

3) „ლიტერატურული გაზეთი“, 1934 წ., № 23.



რადზე ეგონებოდა თავისი თავი, იმდენად ნარევი ხალხი იყო შეყრილი.

მოხუცი მუშტიდიც აქ იყო; მან ჩამკიდა ორივე ხელი და პირდაპირ გადამაყოლა შეკითხვებს, განსაკუთრებით მელაპარაკებოდა თავის სამშობლო ქვეყნის შესახებ.

ცხრა საათზე იმპერატორი მოვიდა და ბალიც დაიწყო. მისმა დიდებულებამ თვითონ გახსნა იგი.¹⁾

ნიკოლოზ პირველმა პირველი პოლონეზი იცეკვა მართა სოლოღაშვილის ქალთან.

„იმპერატორი, — სწერს პოტო, — მხიარული იყო და მან პირველი პოლონეზი იცეკვა სილამაზით გამოჩენილ მართა სოლოღაშვილის ქალთან (შემდეგ თავად ალექსანდრე ერისთავზედ გათხოვილი), ხოლო მეორე — ქალაქის თავის სარაჯიშვილის ცოლთან“.²⁾

განსაკუთრებული თავაზიანობით ექცეოდა ხელმწიფე ბალზე გრაფინია სიმონიჩს, ნინო ჭავჭავაძე-გრიბოედოვას და მაიკო ორბელიანს.

ბალის დამსწრე გვიამბობს:

„იმპერატორი განსაკუთრებით ყურადღებანი იყო გრაფინია სიმონიჩთან, გრიბოედოვასთან და მაიკო ორბელიანთან“.³⁾

ევროპულ ტანისამოსში გამოწყობილი რამდენიმე ქართველი მამაკაციც აჰყვა პოლონეზის ცეკვას და მთელი დარბაზი ახმაურდა.

რიჩარდ ვილბრეჰამი გადმოგვცემს:

„რამდენიმე ქართველიც ევროპულ ტანსაცმელში გამოწყობილი შეუერთდა ცეკვას. ამის შემდეგ დაიწყო კიდევ სხვა პოლონეზი და ოთახის გრძელ რიგში ისე გაერეულა ეს სეირნობა, რომ ბევრ მათგანს მუსიკის ხმაც არ ესმოდა.

დიუფალი დადიანის დედა და და ესწრებოდნენ ბალს და მე ვგრძნობდი მთელ მწუხარებას ამ ქალებიას, რომელთა მხიარულება აქ ძალდატანებითი იყო, რის საწინააღმდეგოსაც ისინი გამოხატავდნენ ტირილი-საგან დაწითლებულ თვალებით“.⁴⁾

ეჭვი არაა, რომ ამ ბალს დაესწრო მიხეილ ლერმონტოვიც.

„ახალგაზრდა პოეტი, — სწერს სრულიად სამართლიანად მწერალი ლევან ასათიანი, — დრაგუნთა ოფიცერი ლერმონტოვი, ალბათ, დაესწრო ამ ბალს და საფიქრებელია, რომ შეხვდა გამოჩენილ წარმომადგენლებს მაშინდელი ქართული საზოგადოებისას: ალექსანდრე ჭავჭავაძეს, რომელიც წინად ლერმონტოვთან ერთად გუსართა გვარდიის პოლკში მსახურობდა, გრიგოლ ორბელიანს, მაშინ ახალგაზრდა შტაბს-კაპიტანს, ახლად დაბრუნებულს რუსეთიდან და იქნებ ნიკო ბართაშვილსაც, ოცდაერთი წლის ჭაბუკ პოეტს, რომელსაც უკვე დაწერილი ჰქონდა „შემოღამება მთაწმინდაზე“ და „ფიქრითკვერის პირად“. ამ დროს თვით ლერმონტოვი ოცდა სამი წლისა იყო“.¹⁾

ბალზე დამსწრე თურქებს თავი მეტად ცუდად ეყავათ.

მოწმე გვიამბობს:

„ბალზე იყვნენ ბევრი თათარი, რომლებმაც ბალი ბაზრად გახადეს. ერთმა მათგანმა ვკონებ შირვანელმა მუსტაფა-ხანმა გაიძორო ჩექმები და უბრძანა მსახურს საჯაროთ ეფხანა მისთვის ფეხის გულეტი“.²⁾

პოლონეზი კადრილმა შეცვალა, კადრილი ლეკურმა, ლეკური კი ვალსმა.

რიჩარდ ვილბრეჰამი სწერს:

„კადრილის ცეკვაც დამთავრდა. რამდენიმე ქართველმა იცეკვა ლეკური. იმპერატორი დიდხანს არ დარჩენილა და როდესაც ოთახში ხალხი ცოტათი შეთხელდა, მკირე ჯგუფმა დავიწყეთ ვალსი.

ჩემი დამა დიუფალი კატინკა (ეკატერინე ჭავჭავაძე), ლამაზი ქართველი ასული, თავისუფლად ლაპარაკობდა ფრანგულს, მისი მიხვრამოხვრად და ტანსაცმელი იყო ევროპული.

აქვე იყო მისი და მადამ გრიბოედოვა, ქვრივი რუსეთის გაუბედურებული ელჩი-

1) რ. ვილბრეჰამი — მოგზაურობანი ამიერ-კავკასიაში — 1839 წ. (ინგლისურ ენაზე) გვ. 247, 248, 249.

2) შურ. „მოამბე“, 1897 წ. № 11.

3) შურ. „Русский архив“ 1904 წ. № 1

4) რ. ვილბრეჰამი „მოგზაურობანი ამიერ-კავკასიაში“ 839 წ. გვ. 250.

1) შურ. „ჩვენი თაობა“, 1917 წ. № 9.

2) შურ. „Русский архив“, 1904 წ. № 1

სა, რომელიც მოკლულ იქნა თეირანში. მათი შამა გენერალია რუსეთის სამსახურში.

აქაური ადამიანი უკრძალავს ქალებს ერჯერ მეტად შემოუთარონ წრეს ერთსადიმავე ჯენტლმენტან, ამის გამო იყო მუღმივი ცკლა დამებისა“.¹⁾

ბალის დასასრულს ვამართა ვახშამი. იგივე ვილბრეჯში გადმოგვეცმს:

„ვახშამი ვამართა ძალზე გვიან, მეტად ლამაზ სტილზე და როგორც კი ქართველებმა შეზარხოშება დაიწყეს, მე გამოვეთხოვე მათ და შინისაკენ წამოვეღ“.²⁾

ბალის შემდეგ ვამართულმა ვახშამმა გასტანა შუადღემდე.

მარიამ ორბელიანის სალონი

თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებლის საჯარო აქტებს ქალები ჩვეულებრივად არ ესწრებოდნენ ხოლმე, მაგრამ ამ აქტების წაბაძევივე 1828 წელს სასკოლო არდადეგების დროს მარიამ ივანეს ასულ ორბელიანის სახლში მოწყობილ იქნა აქტისნაირი წარმოდგენა.

დიმიტრი ყიფიანი თავის მემუარებში ამის გამო სწერს:

„...წარმოდგენაზე მანდილოსნები არასდროს არ ყოფილან. არ შეიძლება კი, რომ მათს ცნობისმოყვარეობას არა ნდომებოდა ერთხელ მაინც გაგება იმისი, თუ რა ხდებოდა იქ.“

თბილისის მაშინდელ მანდილოსანთა მცირე ჯგუფში შუქურგარსკვლავივით ბრწყინავდა ორი თავადის ქალი: ნინო ალექსანდრე ქავჭავაძის ასული, შემდეგში მეუღლე გრიბოედოვისა, და მარიამ ივანე ორბელიანის ასული, შემდეგში დედა ფელდმარშალ თავად ბარიათინსკის მეუღლისა.

მოინდომეს ამათ სასწავლო აქტის შინაურულად წარმოდგენა.

ვის შეეძლო მოსვლოდა აზრად, რომ ქართველთა სილამაზის საუკეთესო წარმომადგენელთათვის ასეთი უმანკო სურვილი დაეშალა.

რასაკვირველია, არავის და გამართეს აქტისნაირი წარმოდგენა.

ოფიციალური მოხელეები, რასაკვირველია, წარმოდგენას არ დასწრებიან. იყვნენ სულ ნათესაეები თავადის ასულებისა.

ეს იყო არდადეგების დროს, ე. ი. სწავლისაგან თავისუფალ დროს, თავადის ასულ მარიამ ორბელიანს სახლში.

წარმოდგენაში მონაწილეობას იღებდნენ უფროსი კლასების ხუთიოდ-ექვსი მოწაფე, მათ რიცხვში გახლდით მეც.

წარმოდგენილმა აქტმა ძალიან კარვად ჩაიარა და თავბრულდამსხმელი მადლობის ღირსნი ვაგვხადეს.

გაიარა არდადეგების დრომ, დაიწყო სწავლა...

სასწავლებლის მართველობამ შიშულინის მეთაურობით თავისი უფროსული მრისხანების უანგარიშო მეხი თავზე გადმოგვაყარა:

— როგორ და რაინარად? როგორ თუ თქვენ ეს გაბედეთ?

თავისმართლება — არც ერთი სიტყვით! ეს კიდევ ცოტაა: გადასწყვიტეს ამ საშინელი თავხედობისათვის ექვსივე კაცი სამაგალითოდ დაცესაჯათ: გაეწყებლათ ყველანი და გაეწყებლათ ყველა კლასში, რომ მოწაფეებს დაენახა!

თავის მოკვლა ქართველებს სამარცხვინოდ მიანჩნიათ, მაგრამ ჩვენ მზად ვიყავით ამისათვის, რომ მაშინდელ მნათობთა ყოველ შემძლებელი სილამაზე ენერგიულად არ გამოგვსარჩლებოდა და არ დავეხსენით.

მერე რაში იყო ჩვენი დანაშაული?

ეს ჩვენთვის არავის არ განუმარტავს“.¹⁾

როგორც ქართული, ისე უცხოური მწერლობის საუკეთესო მკოდნემ მარიამ ორბელიანმა უახლოეს დროში „ლიტერატორი ქალის“ სახელი დაიმსახურა.

მის სალონში ყოველთვის ნახავდა კაც-როგორც ქართველ პოეტებს, მწერლებსა და პოლიტიკურ მოღვაწეებს, ისე რუს და ევროპელ მწერლებს, მოგზაურებსა და სხვადასხვა სამსახურბერიე და არა სამსახურბერიე მიზნით დაბრუნებულ ჩამოსულ პირებს.

1) რ. ვილბრეჯში — „მოგზაურობანი...“ 1839 წ., გვ. 251

2) იგივე წყარო, გვ. 251.

1) დ. ყიფიანი — „მემუარები“, 1930 წ., გვ. 9.10.

მარიამ ივანეს ასული თვითონ იწვევდა ზოლმე ქალაქში ახლად გაჩენილ მწერალსა თუ მოგზაურს.

ინგლისელი მოგზაური კაპიტანი რიჩარდ ვილბრეკამი თავის მოგონებებში ასე აგვიწერს მარიამ ივანეს ასულ ორბელიანთან თავის სტუმრობას:

„მე ვისადილე გრაფ დე-ლა რატი მენტონთან და როდესაც დაებრუნდი სუვოროვმა შემომთავაზა ლიტერატორ ქალთან წასვლა, რომელსაც განეზრახა ჩემი ვაცნობა.

ჩვენ იგი ვნახეთ შილიფად ჩაცმული ღამის პერანგში და გრძელ ხალათში გამოწყობილი. ის დიდ ჩიბუხიდან თუთუნს სწევდა, რომლის ტარი მუხლებზე წამოჩქილ ქმარს ეკავა.

ჩვენი საუბარი შეეხებოდა ამ ლედის სტატუსს, რომელიც რომელიღაც ჟურნალში ყოფილა გამოქვეყნებული. მისი მეუღლე (დიმიტრი ორბელიანი) ძლიერ დამტყრელი ფრანგულით მიხსნიდა ამ წერილის შინაარსს, თვით ლედი კი თავმდაბლობით ილაშქრებ-

და მოსიყვარულე ქმრის მიკერძოებული ქების წინააღმდეგ“.¹⁾

საფრანგეთის გამოჩენილი რომანისტი ალექსანდრე დიუმა, 1858 წელს თბილისში მყოფი, მარიამ ივანეს ასულ ორბელიანის შესახებ სწერდა:

„ქენინა ორბელიანი ეხლა ორმოცი წლისაა, იგი როგორც სჩანს ერთი ულამაზესი ქალთავანი ყოფილა თბილისში. ფერუმარილი, რომელსაც ის იცხებს პირზე, აძლევს მას XVIII საუკუნის ქალის იერს.

მე არასდროს, არ მქონია შემთხვევა მენახა ასეთი საპატიო და წარმოსადგენი შეხედულების ქალი. თუ თქვენ შეხვდით ქუჩაში ფეხით მომავალ ქენინა ორბელიანს, უნებურად მიესალმებით მას, თუ გინდ არ იცნობდეთ პირადად“.²⁾

სიკვილიამდე შეინარჩუნა სალონის გამგებელმა ეს სიმშვენეირე და 1886 წელს ასეთივე მომზიბლავი და მედიდური ჩავიდა სამარეში.



¹⁾ რ.ვილბრეკამი—„მოგზაურობანი...“ 1839 წ., გვ. 61, 262.

²⁾ А. Дюма „Кавказ“, 1861 წ., выпуск II, გვ. 445



საგომო გარსამო

გეოგრაფიკული საუკუნის თეორიული მოღვაწეები

„კაცი ვინმე მსახიობი“ — მაჩაბელი

მეთვრამეტე საუკუნის ქართულ თეატრში მოღვაწეობდა მსახიობი მაჩაბელი. იგი გარდა იმისა, რომ სცენაზე მუშაობდა, ამავდროს უშიშარი მეომარიც იყო და 1795 წელს აღამაჰმადხანის შემოსევის დროს თავი ისახელა კრწანისის ველზე. ვინ იყო იგი, როგორია საერთოდ მისი ცხოვრება და მოღვაწეობა? ეს საკითხი ჯერ შეუღწავლელია. არსებული ცნობებიც კი არ არის ამჟამად წესრიგში მოყვანილი, ვიცით მხოლოდ, რომ თეიმურაზ ბატონიშვილი მას იხსენიებს თავის შრომაში, რომელსაც ეწოდება „ტფილისის აღება აღამაჰმადხანის მიერ 1795 წ.“. ავტორი აქ რამდენიმე ცნობას გვაწვდის ამ შესანიშნავ პიროვნებაზე.

თეიმურაზის მიერ მოცემულ ცნობების საფუძველზე საშუალება გვეძლევა გამოვარკვიოთ მაჩაბლის პიროვნება. და ჩვენც განვიძრახეთ ამ ცნობებს დავეყრდნოთ და რამდენიმე ახალი საბიოგრაფიო ცნობაც დავუმატოთ.

თეიმურაზ ბატონიშვილი შემდეგს მოგვითხრობს მსახიობ მაჩაბლის შესახებ.

„კვალად მცხოვრებთაგან ტფილისისათა გამორჩეულ იქნეს კაცი მამაცნი და მარჯვენი, რომელთაც აღირჩიეს წინამძღვრად თვისად კაცი ვინმე მსახიობი (რომელსაც საზანდრად უხმობდნენ). ესე იყო ერთ-ერთი წარჩინებულთა ძე საკრავთა და მსახიობთაგან მეფისა, მუხიკი და კომენდიანტი და ესე იყო უფროსი მსახიობთა შორის და ცნობილი იყო სამეფოსა სახლსა შინა. ესე იყო გვარულობითა და სარწმუნოებითაცა ქართველი, რომელსა სახელსა ზღბენ მაჩაბლად. ესე მიუძღვა გუნდსა მას ტფილისელთასა

მტერთა ზედა და ეპყრა ხელთა მისთა ბარბითი, ე. ი. ლაირა და უკრავდა მასზედა შადიანსა, ე. ი. ხმასა მას, რომელსაც ლხინა შინა დაუკურენ, ეამსა შინა უმეტეს სიხარულისასა. ვინაიღვან ხმა ესე განამხიარულებს მსმენელთა, ხოლო მეზრძოლნი ესე იყვეს მკვირცხლნი და მიმართეს ქვეითად და ბრძოდეს მტერთა ფიცხელად და შეერთდა გუნდიცა ესე გუნდსა მას ფშავ-ხევსურთა, არაგველთა და ქიზიყელთასა და ყვა მთა ატაკა მტერთა მიმართ და მიიწვინეს ვიღერ დროშებამდე აღამაჰმადხანისათა. მისტაცეს დროშანი რაოდენიმე მხედრობითა აღამაჰმადხანისათა და მრავალი სპარსთაგანი მოსწყვიტეს წინაშე მისა. იხილა რა აღამაჰმადხანმან სიმხნე ესე ვითარი ქართველთა მხედრობისა, განუკვირდა ფრიალ და იტყოდა: „სიყრმიდან ჩემით, ვიღერ აქამომდე დამიყოფიეს ბრძოლასა შინა და არსადა მიხილავს მე წინააღმდეგნი ვითარ ესე კაცნი ჩემდა მიმართ ჰყოფენ ბრძოლასა“. (პროფ. დ. ჩუბინოვი — ქართული ქრისტიანობა, ნაწილი პირველი, გვ. 179).

აი ყველაფერი ის, რაც ამჟამად ვიცით ამ მსახიობზე.

რა ერქვა სახელად მაჩაბელს, ამაზე ცნობას გვაწვდის გენერალ-ლეიტენანტი ს. ქიშიშივი თავის მონოგრაფიაში, რომელიც ეხება ირანის შაჰის ნადირ-შაჰის ლაშქრობათა აღწერას. იგი სხვათა შორის მოგვითხრობს აღამაჰმადხანის შემოსევის და ამასთან დაკავშირებით კრწანისის ველზე ბრძოლას და ამბობს:

„ერთი ვერსი ძლივს გაიარეს (ლაპარაკია ქართველ ჯარზე. ს. გ.), რომ სპარსელებმა ნახეს მოწინააღმდეგის ერთი რაზმი, შეუბოგრად ეკვეთენ მას, იმ იმედით,



რომ სიპრავლით სძლევენ, მაგრამ ირაკ-
ლი (მეფე ერეკლე II. ს. გ.) არ დაფრთხა,
მისი ჯარი მეფის პირადი მაგალითით და
სახალხო მომღერლის **დავით მაჩაბლის**
საბრძოლო სიმღერებით გამხნეებული,
ჩაება ხელჩართულ ბრძოლაში“... (Ген.-
лейт. С. С. Кнншмншев — Походы Напир-
Шаха в Герат და სხვ., 1889 წ. გვ. 275).

შემდეგ ავტორი იქვე სქოლიოში დასძენს:
„სახალხო მომღერალ მაჩაბლის შეთხზულ
სიმღერებს კიდევ ძღეროდენ ტფილისში
20-იან წლებში (მეცხრამეტე საუკუნე. ს. გ.),
მაგრამ ამჟამად მისი ხსენებაც კი არსად
არის“ (იქვე, სქოლიო 22).

აქ ჩვენ დამატებით ახალ ცნობას ვღე-
ბულობთ: 1. კრწანისის ველზე ბრძოლაში
მონაწილეობა მიუღია სახალხო მომღერალს
მაჩაბელს, რომელსაც სახელად დავითი ჰქმე-
ვია. 2. ეს დავითი აგრეთვე პოეტიც ყოფილა
და 3. მისი ლექსები გასული საუკუნის ოციან
წლებში ძლიერ გავრცელებული ყოფილა
ხალხში და მღეროდნენ კიდევ.

ახლა ეს ორი ამონაწერი რომ ერთმანეთს
შევეუფარდოთ. ცხადია, გავიგებთ, რომ ეს
დავით მაჩაბელი და „ვინმე მსახიობი“, რო-
მელსაც „სახელს სდებდენ მაჩაბლად“ ერთი-
დაიგივე პირია.

ეს ურყევი ფაქტია.
აქედან შეგვიძლია სხვა ფაქტებიც ამოვკ-
რიბოთ ისტორიიდან.

მსახიობი მაჩაბელი რომ ამავე დროს პოე-
ტიც იყო, ამას ადასტურებს პოეტი ვ. გრიშა-
შვილის მიერ მოწოდებული ცნობებიც.
იგი თავის წიგნში „საიათნოვა“-ში შემ-
დეგს გვიამბობს: „ვფურცლავდი, ვაკვირ-
დებოდი, ვაკვირდებოდი, ვფურცლავდი და
ტუჩები კი ჩემდა დაუკითხავად ჩურჩუ-
ლებდნენ: „ბიჭოს! ვერ უყურებ! ალბად ჩვე-
ნი ძველები არ თაკილობენ რომ თავიანთი
მოდეაწყოთს სსახელო დროს, აშუღთა მი-
ბაძვით, აშუღლირი ლექსები სწერონ-25)თქი“.
(ი. გრიშაშვილი „საიათნოვა“, გვ. 25)... და
შემდეგ ავტორი მთელ რივ ასეთ პოეტს ჩა-
მოთვლის, რომლებიც მოდეაწეობდნენ მეთე-
რამეტე საუკუნეში. მათ შორის იხსენიებს

დავით მაჩაბელსაც (იქვე, გვ. 25)
და შენიშვნაში უმატებს, რომ აქ ჩამოთე-
ლილ „მომღერალ-მწერალთა ლექსები ინა-
ხება ქართველთა შორის წერა-კითხვის გა-
მავრცელებულ საზოგადოების საგანძურში“-ო
და სხვ.

როგორც ვხედავთ, ქიშმიშევის ცნობა დავ-
მაჩაბლის პოეტობის შესახებ დასტურდება
და აგრეთვე, რაც მთავარია, მის დაწერილ
ლექსებს თურმე ჩვენამდე მოუღწევია.

მსახიობ-პოეტის შესახებ ჩვენ სხვა ცნო-
ბების მოძებნაც შეგვიძლია.

ბატონიშვილი დავითი თავის „საქართვე-
ლოს ისტორიის მასალებში“ გვაცნობებს, რომ
დავით მაჩაბელი თავდაპირველად სამხედრო
ღარგში მუშაობდა და 1785 წელს ბორჩა-
ლოს ციხე-სიმაგრის მოურავად ან, თანამედ-
როვე ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, კომენ-
დანტად ყოფილა... და როცა იმ ხანად აღ-
მოსავლეთ საქართველოს ომარ-ხან ავარიე-
ლი შემოესია, მაშინ დავითმა მონაწილეობა
მიიღო ომში და ბორჩალოს ციხის დასაცა-
ვად იბრძოდა. ამ ამბავს ხსენებული ისტო-
რიკოსი ასე მოგვითხრობს:

„... მაშინ ციხე იგი ვაამაგრა მოურავმან
მისმან დავით მაჩაბელმან გოგიას
ძე მან ბორჩალოელთა და ბაიდარელის
ხალხითა, ვინაითგან ველარა უძლო ციხის
მის აღება, ამისათვის აღძრა და აღვიდა და
მოადგა მადანსა ვერცხლისა (ლაპარაკია
ომარხანზე. ს. გ.) რომელ ამაშია სხვა ხალხ-
ნი არა იპოვებოდეს თვინიერ ბერძენთა და
ესენიცა ომის გამოუცდელნი რამე თუ იყე-
ნენ ესენი მადნის ხელოვანნი მუშაკნი და
იდგენ რაოდენიმეცა მორიგენი, რომელთაცა
თავად ყავდათ სესია ბარათაშვილი“... (დავ-
ბატონიშვილი და ძმ.—მასალები საქართვე. ის-
ტორისთვის, გვ. 32).

ამრიგად ირკვევა, რომ დავ. მაჩაბელს ამ
ბრძოლაში დიდი გმირობა გამოუჩენია და
შემოსული მტერი უკუთქცევია.

საგონად ვგებულობთ რომ დავითის მამას
სახელად გიორგი ანუ მოფერებითი სახელი
გოგია. რქმევია.

შემდეგ დავით მაჩაბელი ამ თანამოციბო-

ბიდან გაუნთავისუფლებიათ და მის მაგიერ დაუნიშნავეთ ბორჩალოს მოურავად ჯანდიერ ჯანდიერიშვილი, რასაც ადასტურებს იმავე დავით ბატონიშვილის ცნობები. ეხება რა აღამაჰმადხანის შემოსევას, იგი ამბობს:

.....და აღიღეს ტფილისი წელსა 1795, სექტემბერსა 11, დღესა სამშაბათსა და მიუღეს ყოველივე თოფხანაი მეფესა. დღესა მას იყო მხნედ მეფის ძე ივანე და მ ა ჩ ა ბ ე ლ ი დ ა ვ ი თ ი, და მოურავი ბორჩალოსა ჯანდიერ ჯანდიერიშვილი და სინჯა ქეჭვა საქობოსი ქიზიყელი“. (იქვე, გვ. 44).

როგორც ვხედავთ, დავით მაჩაბელი აქ უკვე აღარ იხსენიება ბორჩალოს მოურავად, აქ არც სხვა მისი თანამდებობა იხსენიება, ისტორიკოსმა რატომღაც საჭიროდ არ დინახა მისი მსახიობად ან პოეტად დასახელება. როდის მოხდებოდა მისი განთავისუფლება ბორჩალოს მოურავობის თანამდებობიდან?.. თუ ის 1785 წელს იყო მოურავად, მაშასადამე, მისი ამ თანამდებობიდან განთავისუფლება მოხდებოდა 1785—1795 წლების შუა პერიოდში.

თუ რათ გადააყენეს იგი მოურავის თანამდებობიდან, ეს ამბავი ჯერ უცნობია.

დავ. მაჩაბელს ჰყოლია ძმა, რომელსაც სახელად ხეხე ჰქვამევია. დავ. ბატონიშვილის ცნობით მან 1779 წელს მონაწილეობა მიიღო ერევნის ხანის უსეინ ალიხანის წინააღმდეგ ბრძოლაში და იქ მოჰკლეს. (იქვე, გვ. 25, სქოლიო).

სად დანიშნეს დავით მაჩაბელი შემდეგ, ამის შესახებ შესაძლებლობა გვაქვს შემდეგი დასკვნა გამოვიტანოთ.

საქართველოს XVII და XIX საუკუნის ისტორიის რუსი მეკლევარი დღებრივნი, რომელმაც დასწერა მონოგრაფია საქართველოს უკანასკნელ მეფე გიორგი XII-ზე, ეხება რა დავით მაჩაბლის მონაწილეობას 1795 წ. ომში, მემუსიკეთა და ხუმარათა უფროსად იხსენიებს მას. თუ ამ ცნობას თეიმურაზ ბატონიშვილის ცნობას შევუფარდებთ, რომ „ესე იყო ერთი წარჩინებულთა—ძე საკრავ-თა და მსახიობთაგან მეფისა, მუხიკი და კო-

მენდიანტი და ესე იყო უფროსი მსახიობთა შორის“,—გამოდის, რომ იგი ყოფილა მსახიობი და მუსიკის დამკვერელთა უფროსი.

იმ დროს მართლაც არსებობდა სამეფო მუსიკა, რომელიც „ნალარა-ხანის“ შემადგენლობაში შედიოდა. ამრიგად, როგორც ეტყობა, როდესაც ერეკლეს ეს ნალარახანა მოუწყვია, დავით მაჩაბელი, როგორც მუსიკის დამკვერელი და როგორც საერთოდ მუსიკის მცოდნე ნალარახანის ზედამხედველად დაუნიშნავს. რადგან მაჩაბელი მსახიობიც იყო, მისთვის შეუთავსებია მსახიობთა უფროსობაც და 1795 წელს იგი უკვე აღნიშნულ თანამდებობაზე ირიცხებოდა.

აქ იბადება ერთი საკითხი: შესაძლებელია იმდროინდელი ქართული თეატრი რაიმე სახით იღებდა სუბსიდიას სახელმწიფო ხაზინიდან და რადგან მუსიკაც ხელოვნების ერთი დარგია, ამიტომ შესაძლებელია, თეატრიც დაუქვემდებარეს ნალარახანის უფროსს და მსახიობი მაჩაბელი ერთდამივე დროს „მსახიობთა შორის უფროსიც“ იყო და „მემუსიკე და ხუმარათა უფროსიც“.

წამოჭრილი საკითხი ძლიერ საინტერესოა და მისი საბოლოო დასაბუთება მომავლის საქმეა.

რა დავმართა დავით მაჩაბელს ბრძოლის ველზე—ამის შესახებ ცნობები აღარ მოგვეპოება. ყოველ შემთხვევაში, გიორგი XIII-ის დროს, ნალარახანის ზედამხედველად, პლატონ იოსელიანის ცნობით, უკვე სხვა პირია, სახელდობრ, იოსებ ბარათაშვილი (პლ. იოსელიანი—„ცხოვრება გიორგი მეცამეტისა“, გვ. 251. „სამეფოისა ნალარა-ხანისა პირნი“) გიორგი გამეფდა თავისი მამის გარდაცვალების შემდეგ. 1798 წელს, და გარდაიცვალა 1800 წლ. დეკემბერს. ამ პერიოდში კი დავით მაჩაბელი არსად იხსენიება.

იგი მორიგ მემუსიკეთა შორის არ დარჩებოდა, თეატრი კი უკვე აღარ არსებობდა. ორში ერთთა საფიქრებელი: იგი ან სხვა თანამდებობაზე გადაიყვანეს, ან უკვე ცოცხალი აღარ იყო.



მაყალა მკავლიშვილი

აღქსანრა მკავლიშვილი

„ნახაზ-ნახატი — ეს მსოფლიო ენაა, როგორც ამერიკელები ამბობენ, რადგანაც ის უფრო ადვილი გასაგებია, ვიდრე წერაკითხვა და ლაპარაკი. და ერთნაირად ადვილი მისახვედრია ფრანგისა, ქართველისა თუ ამერიკელისათვის... ხელოვნების კულტურა გვიჩვენებს, რომ წერაკითხვა და ანბანი წარმოსდგა და განვითარდა ხატვისაგან...“

ეს ციტატი ამოღებულია ალ. მრეველიშვილის მიერ შედგენილ მუშათა ფაკულტეტის ხატვის პროგრამის წინასიტყვაობიდან.

მაგონდება მამის ნაამბობი: საზღვარგარეთ წასვლისას, ფრანგული ენა მხოლოდ მეგზურით მქონდა შესწავლილი — „საყველბუროთ“. რუსეთის რკ. გზის სადგურებზე სამი ზარის ჩამორეკვას და კონდუქტორის სასტვენს მიჩვეული, შევიცარიოზ ერთ სადგურზე არხეინად ჩამოვედი მატარებლიდან და გავიარეო; რამდენიმე წუთში დაბრუნებულს მატარებელი აღარ დამხვდა, შემომხვია ხალხი; ხან თავზე დავიდე ხელი, რათა ქული მენიშნებინა, ხან ჩემოდანი მოვხატე, ხან ორთქლმავალის დამახასიათებელი ქშენა და გუფუნი გავიმეორე; ყველა ხარხარებდა, ვერ გამიგეს; ზოგმა ფულიც კი გამომიწოდა.

უქმე დღე იყო და ბაქანზე უსაქმურები ბლომად იყვნენ. ბოლოს მამას მოჰპეზრებოდა, ამოეღო უბის წიგნაკი, დაეხატა მატარებელი და შიგ დატოვებული ნივთები; მაშინ კი მიხედნენ, აცნობეს სადგურის უფროსს, მამას კი ქალებმა ხელი გაუყარეს და მეორე მატარებლის მოსვლამდე უვიღხივილით ასეირნეს ბაქანზე. ბოლოს, ძველი მეგობარივით გაისტუმრეს დაბრუნებული ნივთები.

ასე იქცეოდა თურმე რძის ყიდვის დროსაც; დახატავდა ძროხის ცურს, საწველელს და ისე აცნობებდა მერძევეებს რძის ყიდვის სურვილს.

უნდა გამოტყუდე, მამას ფანტაზია დიდი ჰქონდა, მაგრამ ამ კურორტულ ფაქტების ამბობას მაინც ერთი მიზნისათვის იყენებდა: მხატვრობა თვითმიზნად არასოდეს სწამდა და მას, უეჭველად, პრაქტიკულ, გამოყენებითს მნიშვნელობას აძლევდა.

— ხაზები და ფერები, ჩვენთვის ნიშნებია დაფარული რეალობისაო, — უშინაარსო ოსტატობისა, გარეგნულ ეფექტს მუდამ ერიდებოდა.

— თუ აზრი სწორად არის გამოსახული სურათში, მაშინ ძირითადი უკვე გვაქვს, დეტალები არსებითად არაფერს მატებენ, — ხშირად მეტყოდა ხოლმე, თუ ხატვას ვცდილი და სურათზე წვრილმანებს გამოვეყიდეობი.

მამაჩემის ცნობილი სურათების უმეტესობა სწორედ ასეთია: ნაკლებ გარეგნულ ეფექტს ახდენენ ფერებით და შესაძლოა ტექნიკურადაც, მაგრამ მონოტონური ფერები ალ. მრეველიშვილის მიერ თითქოს შეგნებულად არის ნახმარი იდეის გასაშუქებლად.

რომ მას შეეძლო აგრეთვე ეფექტური, ცოცხალი ფერებით ეხატა და ფორმის მხრივ უფრო სრულყოფილი სურათები მოეცა, ამის სანიმუშოდ შეიძლება შემდეგი ტილოები დავასახელოთ: „მთის შრომნები ვერცხლის სურათში“ (საკუთრება თამარ მაყაშვილისა), „მზის სხივი“, „გაზაფხული“, „მინები“, „ყვევილები“ და სხვ.

მხატვრობის გარდა, მამას თიხაზე მუშაობა და კერამიკა უყვარდა. მცხეთაში ატელიეს თაროებზე აუარებელი ქანდაკებანი, ქილები და ჯამები ჰქონდა, ზოგი მცხეთის მიწაში ნაპოვნი — ისტორიული მნიშვნელობისა, ზოგიც — თავისი ნამუშევარი. სამწუხაროდ, თითქმის ყველა დაკარგულია. გამოფენილიც ჰქონდა ზოგიერთი, მაგალითად, 1920 წლის ქართ. მხატვ.



III გამოფენაზე. სურათების გარდა, მამას შემდეგ პატარა ზომის ქანდაკებები წარმოუდგენია: „თავის ზანცა“, „მოსარეცხე“ „ქალი ვანაში“ (ფერადი თიხა, საკუთრება პ. დ. საყვარელიძისა), „სირინოზნი“, „ძთარა“.

ხატვასა და ქანდაკებაში. ალ. მრეელი-შვილის მუშაობის მეთოდს უექველად. ფრანგი მოქანდაკის როდენის ძლიერი გავლენა ეტყობოდა; თავის ატელიეში, ცოცხალ ნატურად იყენებდა მთელს ოჯახს, ადამიანის სხეულის მოძრაობას სწავლობდა, მის ბუნებრივ მოქმედებაში დაიჭერდა მხატვრისათვის საჭირო მომენტს; მოდელისათვის პოზა არასდროს არ შეუკვეთია, ჩემს მიერ ზემოდასახელებული პატარა ქანდაკებები სწორედ ასეთი უშუალო დაკვირვების შედეგი იყო.

ოჯახის წევრთა მიმართ მამაჩემი ხშირად უცნაურად იქცეოდა; მაგალითად: თავისი ცოლი. ერთი დღის პატარძალი, არაგვის რიყეზე ჩაიყვანა, დაესვა ნიშანი და, მიუხედავად დედაჩემის თოფისადმი შიშისა, აქედნელებინა ესროლა.

ერთხელ, პატარაობისას, თავისი და ნინო შეუწყვანია სარდაფში—უზარმაზარ ბნელ დარბაზში და თმებჩამოშლილი შეუსვამს აბლაბუდეებიან ტერზე: ვნახო ალი როგორია!

მე ასეთი შემთხვევა მახსოვს: დედას ეტლი გადაუბრუნდა და ქირურგი იყო საჭირო ფეხის ღრმა ქრილობისათვის. მამამ უწამლოდ შეუხვია და ორი კვირის განმავლობაში არ გაახსენებინა—თვითონ მოუშუშებდნენ. შემდეგ დაწყულულბულ იარას ჯაგრისით და საპნით დაუბირა ვახეხვა. ჩვენს პროტესტზე, ბოლოს, სკამი თოკით აიკიდა ზურგზე და დედას ამ სკამით უბირებდა სავადმყოფოში წაყვანას! საერთოდ ბევრი რამ არ სწამდა მკურნალობისა და ეს თუ იყო მისი ქცევის მიზეზი ამ შემთხვევაში.

ოჯახში ძალიან თავისებური და მკაცრი იყო. გვიან დაოჯახდა (40 წელს გადაცილებული იყო). შვირთო თავისი მოწაფე, 16-17 წლის ქალი. სახლში სპარტანულ ჩვევებს ახორციელებდა; მაღალს საზოგადოებაში მიღებული ვიზიტები და წესები საშინლად

ეჯავრებოდა. „მღვდელს კილობშიც კარგად ბენ“,—იტყოდა ხშირად. სტუმარი ძალიან იშვიათი იყო ჩვენთვის. მამა ხატავდა ჩაკეტილი, ჩვენ ფეხაკრფით დავდიოდით.. მთელი შეგნებით ვამბობ: პირადი და ოჯახური კეთილდღეობა მამაჩემმა მთლიანად მხატვრობას შეგწერია. ამიტომ, სახლში ხშირი უსიამოვნება იყო.

ხელოვნებით იგი ვატაცებულ იყო მეტისმეტად: ჩვენ ხომ ვავიწყდებოდით,—ხშირად თავისი თავიც ავიწყდებოდა. მაგალითად. სუფრაზე აიღებდა ყველის სიფრიფანა ნაჭერს და ცალთვალმოხუტული შუქზე გასცქეროდა. ან შეაჩერებდა ჭამას. თავს ხელეებით დაიჭერდა და ჩაფიქრდებოდა თვალდახუტული. მაშინ, ოდნავ ხმაურსაც ვერ იტანდა.

საერთოდ მარტო ყოფნა უყვარდა: გაიჭობდა ქედში ორ-სამ მინდვრის ყვავილს და ქალამნებიანი, ჯოხზე დაყრდნობით დააბიჯებდა თბილისის მიდამოებში მწყემსად. ხშირად მთელი დღეობით ავიწყდებოდა ჭამა.

მცხეთის არემარე ძალიან უყვარდა. იქაურ პეიზაჟებს ხშირად ხატავდა. ჯვრის ფერდობზე (დასავლეთით) ერთი შესანიშნავი წყაროა, ხალხი მას „ძუძუს წყაროს“ უწოდებს, მამა ოცნებობდა მის ამომენებებს და წყაროზე ქანდაკების დადგმას, რომლის ეჭვიზებიც დახატა (ჩემთან ინახება).

შეიძლება ითქვას, მამაჩემი ბევრად უფრო მეტს აზროვნებდა და ამზადებდა, ვიდრე ხატავდა. მაგ., სურათი „კრწანისის ზრძოლის შემდეგ“—ოცი წელიწადი ვხატეო,—იტყოდა ხოლმე. მისი სიღინჯის ბრაღია, რომ ბევრი დასამთავრებელი აზრი დარჩა ესკოზებად დახატული. ხშირად მასალაც არ ჰქონდა სახატავად. მუშაობდა ვათენებიდან სადამომდე; ხანდახან როცა მიიღლებოდა, წყვეტდა მუშაობას და კითხულობდა. ყველა დარგის წიგნები აინტერესებდა: მოგზაურობიდან, ავიაციიდან, ტექნიკიდან, უკანასკნელად გადაშლილი დარჩა ალფ. დოდეს ერთერთი ნაწარმოები (ფრანგულ ენაზე). ადრევე ბევრჯერ გადაკითხული. ერთხანს სტადიონზეც დამყვებოდა: მოვარჯი-



შეგების ხალისიანი მაყურებელი იყო.

ძლიერ უყვარდა ხალხური სიტყვიერება; იწერდა ბევრ ნიმუშს. მისი სიყმაწვილის მეგობრები გვიამბობენ: დასხამდა სოფლის ბიჭებს. მოხუცებს და ამბობინებდა. თვითონ კი იწერდა (ვლ. ცაგარლის მოგონებებიდან). გარდაცვალების წინა დღეებში გადმომცა, თავისი ჩანაწერების და ნახატების რვეული, რომელსაც წინათ ძალიან უფრთხილდებოდა, და მითხრა ეგებ როგორმე დაბეჭდოო. მისი ჩანაწერები უმთავრესად იგავარაყებია, არაგვის ხეობაში შეკრებილი.

მე მამა, როგორც ორის, სრულიად ერთი მეორის მოწინააღმდეგე ხასიათის კაცი მახსოვს: 1925-9 წლამდე, უმკაცრესი, პრინციპული, ამ ხნიდან კი გულჩვილი, მომთმენი. ბოლო წლებში ხშირად ესაუბრობდით ერთად.

ერთხელ ფშავ-ხევსურეთიდან დაბრუნებულმა, ჩემს მიერ ჩაწერილი „ეთერიანის“ ახალი ვარიანტი წავეუთხე. მამა ცრემლებს ეერ იმაგრებდა. განსაკუთრებით იმ ადგილმა იმოქმედა, სადაც ავადმყოფი აბესალომი მალავს ეთერის დაშორებით გამოწვეულ წუხილს და დედა სატკივარის გამოსარკვევად ფშაურ, მსუყე ქადას შეუღდამს: აბესალომი იტყვის:

—რა ლამაზი ხარ ქადაო, წვენი გიდგა წურვილივითა.*

შაკამო,—გულზე მიდები ეთერის სურვილივითა“.

ამ სიტყვებზე გული აუჩუყდა.

მუსიკა ძალიან უყვარდა, განსაკუთრებით ზაქ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“.

კარგად უკრავდა სალამურზე, ერთნაირად, მგრძნობიარედ მღეროდა ჰაზირას ზიმღერებს და ფრანგულ რომანსებს (გატარის აკომპანემენტით).

ახალგაზრდობაში მცხეთელ სცენის მოყვარეთა დასშიც მონაწილეობდა თურქე (ასიკო ცაგარლის ბიესაში ციმბირელ-ს როლი).

ჩვეულებრივად სიტყვა-ძღუწი იყო, განსაკუთრებით ვისმე ქებაში ან ძაგებაში; ადამიანს უმთავრესად ფაქტებით ახაიათებდა.

მხატვრობაში ხშირად ახსენებდა მაქულ-ანჯელოს: განსაკუთრებით მის ფრესკებს აქებდა. ანტიური ქანდაკებების ვარდა მოსწონდა იტალიური მხატვრული სკოლა, რუსებიდან—რეპინი, პოლენოვი (მისი „ცოდელოი კოლის“ ასლი ჰქონდა გადაღებული აკადემილით), მაქსიმოვი და სხვ. მახსოვს კიდევ, ორ მაკოვსკის შესახებ ესაუბრობდით, მეორეს, ე. ი: შვილს, არ აქებდა: თურმე ფოტოგრაფიულად იღებს ტიპებს და შემდეგ ხატავსო. მამას ძალიან არ უყვარდა ფოტოგრაფია, სახლში არც ერთი ფოტოსურათი არ გვქონდა კედელზე ან ალბომში; არც ჩვენ გადაგვიღია; ხშირად იტყვდა ხოლმე: თუ ხელოვანი ფოტოგრაფიით სარგებლობს, თავის შემოქმედებას არ აფასებსო; მხატვარი მუშაობის პროცესში ობიექტის ცოცხალ, ცვალებად იერს იკერს, ფოტო კი ერთ გაყინულ მომენტს ასახავსო.

ბავშვების აღზრდის საკითხში მამა სპარტანული წესების მომხრე იყო; ვარეგულადაც გვემჩნეოდა ეს: ვარეშეებს კარგა ხანს ეგონათ საშა მრველიშვილს ორი ვაჟი ჰყავსო—ესენი ვიყავით მე და ჩემი ძმა. ორივე ბავშვი თმაგაყრეკილები, მოკლე შარველებით, ტილოს ბლუზით და ქალამნებით; ორიენი მამასთან ერთად დავდიოდით საბანაო, სანადიროდ და მწყემსებად. მეტად მოსწონდა ხევსურული, სამი შალის პერანგი—შიშველ ტანზე.—ჰიგიენურია,—იტყოდა ხოლმე. მოუქნელი ქალამნები მოზარდ ბავშვებსაც კი სულ ფეხებს გვამტკრევდა.

ზამთარში გაუთბობ ოთახებში ვყავდით—ყინვას ვეჩვეოდით. თუ ძალიან გავვიჭირდებოდა გაძლგა—ესკიმოსთა ცხოვრების და სიცივისადმი შეგუების ფაქტებს მოგვიყვანდა. ზაფხულში კი, წვიმაში გავგატიტვლებდა და წვიმის მილის ქვეშ ვმანაობდით. ფიზიკურად ბევრს ვმუშაობდით ყველანი; მორალურ მხრივაც ასეთივე მკაცრი იყო. ვერ ითმენდა ტყუილის თქმას ჩვენგან, ან შიშის გრძნობას. მცხეთაში ერთი დიდი ყოჩი გვეყავდა, რქებით დაჯახება იცოდა, და ეწოში მას ყველა გაუბრბოდა. მამამ ხერხი მასწავლა: რქებში ხელებს ჩავავლებდი, თავს გადაუკრახავდი და უცებ ზურგზე წამოვავო-

რებდი. მოზრდილები გაკვირვებულნი მიყუ-
რებდნენ შორიდან, როდესაც ექვსი წლის
ბავშვი ლონიერ ცხოველს ვამარცხებდი,
ზოგჯერ მდინარეში ცურვას გვასწავლიდა.
ზოგჯერ უაღვირო. უბელო ცხენებით გავ-
დიოდით ხოლმე არავეში.

პირად ცხოვრებაში მეტად უანგარო იყო,
შეიძლება ითქვას—იდეალისტი. არც თავის
თავზე, არც ოჯახზე ზრუნვა არ ენერხებო-
და. მისი ერთადერთი მიზანი მხატვრობა იყო
თავისი გულის დუდილის გამოსათქმელად.

მატერიალურ მხარეს მხატვრობაში არასო-
დეს არ დაუინტერესებია, სძულდა სურათე-
ბის შეკვეთით დახატვა. თავის სურათებზე
ლაპარაკს ერიდებოდა და ვერც მოახერხა
მათი უზრუნველყოფა. ამიტომ ზოგი სურა-
თი დაკარგულია.

უნდა აღინიშნოს, რომ ალ. მრეველიშვი-
ლის შრომიდან ბევრი რამ არ არის ცნობი-

ლი. მაგალითად, ილუსტრაციები ხალხური
საბავშვო ზღაპრებისა („ვახრაყას წყარო“,
„ორი ცრუბანტელა“ და სხვ.). ილუსტრა-
ციები ხალხური ზღაპრის „კომბლესი“ (15
სურათი). სახელმძღვანელო „მეგობარში“
მოთავსებული ილუსტრაციები და, დასას-
რულ, საქ. მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდში,
იაკობ გოგებაშვილის არქივში დაცული
ილუსტრაციები.

მამას ესკიზების სახით ბევრი განუხორციე-
ლებელი (დიდ ტილოზე გადაუტანელი) აზ-
რი დარჩა.

მის მხატვრულ კრედოსათვის შეიძლება
როდენის შეხედულება (მამას მიერ ფანქრით
ხაზგასმული) გავიმეორო: „მხატვარი, რომე-
ლიც სურათის ტექნიკას მის აზრზე წინა
სწევს, ივივია.—მიწის მუშაზე გუთანი რომ
გარედან გააპრილოს და კი არ გალესოს
მიწის გასაკვეთად“.





ილია ზარაბიშვილი (ელეუთარძე)

ოთხი პოეზია

(გაკო საფაროვი-აბაშიძისა, მასო აბაშიძე, ნათო ბაბუნია-ცაბარღისა, ლადო მახსიშვილი)

პოეზია IV

ლადო მახსიშვილი

(გაგრძელება)

ლადოს ზოღვაწეობა ორ პერიოდად განიყოფება: პირველი პერიოდია—როდესაც მას შესანიშნავი ხმა ჰქონდა, მეორე პერიოდი—როდესაც მას ეს ხმა აღარ ჰქონდა.

პირადად მე ამ გარემოებას დიდ ყურადღებას ვაქცევ, ვინაიდან ზევით უკვე ავლენიშნე, თუ რა უაღრესი მნიშვნელობა აქვს ხმას მსახიობის შინაგანი აღძვრის გამოსავლინებლად.

აი, ლადო—ლევან ხიმშიაშვილი („სამზობლო“). ცოცხალი მიდგას თვალწინ, მით უფრო, რომ არაერთხელ მინახავს ამ როლში. რა მშვენიერი ვაჟაკი იყო!

თუ შეიძლება ერთ ადამიანში განხორციელდეს მთელი ერის ზოგადი სიტურფე და სილამაზე—ერთ ფოკუსში მოქცეული,—მაშინ ლადო —ლევანი სრული ხატება იყო ქართული სილამაზისა. სილამაზისა, რომელშიაც გამოიხატებოდა არა მარტო ხორციელი სინატიფე, არამედ აგრეთვე ცოცხალი სული ერისა.

თითქმის უგრიმო (ან გრიმი რათ უნდაოდა?)... საკუთარი შავი კოკობი უღვაშები... საკუთარი შავი თმა, რომელიც ხუჭუტუა ტალღებივით ირხეოდა არტისტის მოძრაობის დროს.. ახალგაზრდა ბრძენის შუბლი.. სახის ნაკეთებზე არას ვამბობ,—აქ კლასიკამ ჰპოვა თავისი საუკეთესო გამოხატულება. ამას თვით სიცოცხლეუნიათო ფოტოც კი აშკარად ღალადებს.

მაგრამ თვალები... გასაოცარი თვალები... ლამაზი თვალების მოყვანილობას თითქმის ყოველთვის ნუშს ადარებენ ხოლმე. და



ლადო მახსიშვილი

ახალგაზრდობაში

თუ მეც ამ შედარებას მივმართავ—მაშინ ჰიპერბოლური ნუში უნდა წარმოვიდგინოთ, რადგანაც ლადოს ძალიან დიდრონი თვალები ჰქონდა, ზომიერად ზემომჯდარი კაკლებით. ფერი... ჩემის დაკვირვებით—თითქოს ღია-ლევან თვალები ჰქონდა, მაგრამ ფერზე გადაჭრით არა ითქმის რა... რადგანაც თვალში ისეთი წყალი უთამაშებდა, რომ



ინინი ერთ წამს თუ ლურჯად ჩაუმუქდებოდნენ, მეორე წამს ისეთი შუქით აციალდებოდნენ, რომ სულ სხვა ფერად იღებებოდნენ. ეს თითქოს ძვირფასი ბრილიანტის წყლის თამაში იყო, რომელიც ათასწორად აელვარებს ამ აკეთილშობილ ქვას.

ამ თვალებით ლადოს შეეძლო უსიტყვოდ ელაპარაკა, მრავალი სხვადასხვა ნილაბი შეექმნა მაკოსავით. მით უფრო, რომ სახეც საკვირვლად მოძრავი ჰქონდა.

მაგრამ ლევან ხიშვიასეილი დამავეიწყდა...

მეორე მოქმედება. ოთახი სვიმონ ლეონიძის სახლში. ქეთევანი მღელვარებით ელოდება ლევანს ფანჯარასთან. შემოდის ლევანი (მისი როლი ამ მოქმედებიდან იწყება). შემოდის და მას თან შემოაქვს... მთელი მწუხარება. როგორც მძიმე ტვირთი....

სახის კუნთები შეკუმშული. ამიტომ სახე — კუშტი და მწყრალი, თვალებში კაემანი, რომელიც თითქოს შენივთებულა და მდორე მორევივით ჩაბზორებულა. მთელი სხეული როგორღაც მოდუნებული.

თქვენ გგონიათ, რომ ეს ქართველი ხალხის მწუხარებაა, რომელიც ლევანს გულში დააქვს. მაგრამ არა. ეს სხვა მწუხარებაა, ლევანი ამ შემთხვევაში ასე მოლევნითი არ იქნებოდა. იგი გმირია, მებრძოლი. მაშასადამე, იმედოც უნდა უღვიოდეს გულში... გამარჯვებისა.

არა ეს უფრო საშინელებაა. ეს სინიძისის მხილებაა, რომელიც მაჯლაჯუნასავით დასწოლია მის კაცურ კაცობას, ახალგაზრდულ გატაცებას სიყვარულით ამ ქალისადმი... სინიძისის მხილებაა, რომელიც სწამლავს და ჰბილწავს თვით უწმინდეს იდეას საქართველოს განთავისუფლებისას.

იგი მოლაღატაა... იგი საყვარელია იმ ადამიანის ცოლისა, რომელიც მამასავით უყვარს, რომელსაც თაყვანსა სცემს, როგორც ღვთაებას. როგორც სამშობლოს განთავისუფლების სოლისჩამდგმელს—საყვარელია სვიმონ ლეონიძის ცოლისა... და აი, ახლაც მოვიდა, მოწოდებული ამ სიყვარულით, რომელსაც გაურბის, მაგრამ ვერ გაჰქცევია.

და... მოვარდება სცენაზე გრძნობათა ღვა-

რი... დიდი, გრძნობათა და არა მარტო... რიგებისაზე გრძნობისა. ქალის ალერსი და—სიტყვაში გადასული ჰაბუტური სისხლის აალება... თვალბში ანთებული ვნება ტრფი-ალბისა... მაგრამ წუთიერი გამოფხიზლება, თავისი ცოდვის გახსენება და სასოწარმკვეთი ყვედრება თავისთავისადმიც. ქალისადმიც.

თრთის, ირხევა სივრცეში ჰაბუტის ხმა... ხან ნახი. ჰაეროვანი—ვით ჩანვის წკრიალი, ხან მცხუნვარე, ვნებიანი—ვით ვიოლონჩელის ჟღერა, ხან მკვეთრი—ვით გლოვის ხარა.

სცენაზე ფეთქავს სიყვარული მთელი თავისი მრავალფეროვანებით, მთელი თავისი სიტკობებით და სიმწარით. თქვენს წინაშე რამდენიმე წუთის განმავლობაში ხან ჯოჯოხეთი გიზვიზებს, ხან სასუფეველი ნათელ-მოსილობს... ხან კი ჩუხჩუხებს „უკვდავების წყარო-ნექტარი, ნღველ-სამსალით გამწარებული“.

და ამას ჰქმნის ერთი ადამიანი, რომელიც ხეშთავონებით ამაღლებულა ჰემშარიტ გრძნობათა ვანცდამდე.. თვით დაავადებულა ცოდვიანი სიყვარულით და ვადამდებ სენისავით ავრცელებს მას მთელს დარბაზში... თანაც თილისმასავით გზიბლავთ.

გზიბლავთ იქამდე, რომ თქვენც მასთან ერთად ხართ—ტანჯვაშიაც და სიამეშიაც... მთელ სხეულში ჟრუანტელი გივლით, ხან თბილი, ხან ცივი... მაჯისცემა გიხშირდებთ, შუბლი გენამებთ... თქვენ თავს აღარ ეკუთვნით...

ეს გადაჭარბება არ გეგონოთ... ვითომ ლანაზი სიტყვების თქმის სურვილი. ვისაც ლადო უნახავს მის ახალგაზრდობისას, ის დაადასტურებს ამ ჩემს ნათქვამს.

მესამე მოქმედება. შაჰაბაზთან. შემოდის ლევანი—ლადო და მას თან შემოაქვს... გმირული სული. იგი თავისი სამშობლოს გამანადგურებელთან არის... მტარვალთან... ყოველ წამს უნდა მოელოდეს მის რისხვას... თავის სიკვდილსაც... მაგრამ ვერ შეამჩნევთ დამარცხებულის ქედმოხრილობას და შიშის ანარეკლსაც კი. პირიქით. დგას როგორც



თანასწორი თანასწორის წინაშე, რომელ-
თანაც მოვიდა ორივესათვის საჭირო საქმე-
ზე. იგი აღარაფრით აღარ მოგავიწყებთ მეო-
რე მოქმედების ლევანს—ისე უძლურს თა-
ვისი სინიღისის მხილებისა და ზონას ქეთევა-
ნის სიყვარულის წინაშე.

მოელი სხელი სიმით დაქიმული, მაგ-
რამ დამშვიდებული სახე... თვალბეჭდში გამ-
ბედაობის ელვარება... დვას ამაყად, ხმალზე
ხელდაბჯენილი...

შაჰი — როგორ გაბედე ჩემთან ხმლით შემოსვლა?^{*)}
ლევან — როგორც ქართველი ჯარის სარდალს...
შაჰი — (აწყვეტივნებს) რის ჯარი? რის სარდალი...
სადა გყავს ჯარი?!

შაჰი ბრძანებს ხმლის ჩამორთმევას. ლევანი
— ლაღო დამშვიდებით მოიხსნის ხმალს და
მთავარ ვეზირს ისრაფილს გადასცემს. ისიც
ხმალს თავის მბრძანებელს მიაართმევს და
ფეხით დაუდებს.

ლევანი მოითხოვს ქალაქის გალავნის და-
რაჯების ერთ ღამით გადაყენებას, რათა
შესაძლებელი გახდეს ქართველი ჯარის ია-
რალის შემოზიდვა შაჰის ბრძანებისამებრ.
დარაჯების გადაყენება შეთქმულთა ფან-
დია: იარაღის ნაცვლად ქალაქში დავით ბა-
ტონიშვილის შემოყვანას აპირებენ მისი ჯა-
რით.

ვეზირებთან თათბირის შემდეგ შაჰი და-
რაჯების გადაყენების დასტურს იძლევა.
ლევანი გახარებული გასვლას აპირებს. მაგ-
რამ ამ დროს იქ მყოფი ფაიხოში, შაჰის ასუ-
ლი, ჩაერევა და ჩუმად მამასა სთხოვს—ლე-
ვანს ხმალი დაუბრუნოს. რადგანაც გმირი
ვაჟაკისათვის იარაღის აყრა დამამცირებე-
ლია, და როდესაც შაჰი ჰკითხავს—მერე, რით
არის ეგ გმირიო, ფაიხოში უამბობს, თუ
როგორ ვადაარჩინა იგი ლევანმა ქალაქში
სეირნობის დროს ხალხის თავდასხმისაგან.

შაჰი თითქოს ლმობიერდება. შეაჩერებს მი-
მავალ ლევანს, გაუწვდის ხმალს და ეუბნე-
ბა—ჩემმა ქალმა მიაბო შენი ვაჟაკობა,
აიღე ეს ხმალი. გნიშნავ ჩემს თანამხლებ-
ელად. იმედი მაქვს ეს ხმალი ერთგულად
მემსახურებაო.

ლევან — (ხმალს ჩამოართმევს). ვეუბნარ, დიდ-
ბული შაჰო, რომ ვერ შეგასრულებ თქვენს
ბრძანებას... ეს ხმალი სულ სხვანაირად არის
დაჩვეული. იგი მუსრავს თავისი ქვეყნის
მტერს, იცავს უძლურსა და გაჭირვებულს.
მაშინ თითონ ამოდის ქარქაშიდან და ელავს-
შხის სხივებზე. მაგრამ, თუ უბრძანეს თავი-
საწინააღმდეგო გულაშკრება—ოჰ მე კარგა ვიცნობ
ჩემ ხმალს!—იგი ამჯობინებს ჩემს გულში
გადატყდეს, ვიდრე თავის მტერს ემსახუროს.
მე და ჩემი ხმალი ქართველები ვართ, დი-
დებული შაჰო!

და ხმალს გადაუდებს. გაშმაგებული შაჰი
დაიძახებს—ისრაფილ, ჯალათიო. მაგრამ ფა-
იხოში ფეხთ ჩაუვარდება მამას და ლევანის
პატიებას სთხოვს. შაჰი შეისმენს, თუმცა
კბილთარქვებით, თავისი ავადმყოფი ქოლის
ვედრებას და მრისხანედ ეუბნება ლევანს —
კიდევ კარგი, ჩემი ქალი გადავიჩინეო, თო-
რემ აქედან ცოცხალი ვერ გახვიდოდიო.

ძალიან ეფექტიური სცენაა. მაგრამ მე-
ტისმეტად თეატრალური. თითქმის ულოგი-
კობამდე მიღწეული. ნამდვილი ჭკუთამყო-
ფელი სარდალი ასე არ მოიქცეოდა, რად-
განაც ამ ეფექტიანი, მაგრამ მოუფიქრებელ
საქციელით დიდ საფრთხეში ავდებდა
არა მარტო თავის სიცოცხლეს, — ეს შედარე-
ბით არაფერია, — არამედ აგრეთვე შეთქმუ-
ლების ბედსაც. რაც უმთავრესია. სწორედ
ამ მოსაზრებით ალექსანდრე იმედაშვილი
ცოტათი არბილებდა ავტორის მიერ შექმნილ
მწვავე სიტუაციას: შაჰის შეურაცხყოფელ
სიტყვებს, შართალია, წარმოსთქვამდა, რაკ
ეს აუცილებელი იყო პიესით, მაგრამ ხმალს
არ მიახლიდა ხოლმე მტარვალს, არამედ
მიუტანდა და ფეხთა წინაშე დაუდებდა.

ლაღო კი უცვლელად ასრულებდა ავტო-
რის რეპრეკას. და სწორედ ეს ასრულება
იყო იმდენად მხატვრულად დამაჯერებელი,
რომ უნდა გეპატიებინათ ლევანისათვის
ასეთი ულოგიკო, საქმის დამღუპველი საქ-
ციელი.

შაჰის სიტყვები ერთგულ სამსახურზე
ისეთ განუსაზღვრელ შეურაცხყოფად აირეკ-
ლებოდა ხოლმე ლევან—ლაღოს მთელს არ-
სებაზე, რომ გვეგონებოდათ იგი ტრანსში ჩა-
ვარდა, დაჰკარგა ნებისყოფა. აღარაფერი

*) ყველა ცოტათა ხსოვნით მომყავს



ახსოვს ამ შეურაცხყოფის მეტი და მისი საქციელი რეფლექსურიაო.

ასეთი განმარტება—მატერული გამართლება იყო თავისთავად ყალბი სიტუაციისა, ხოლო ამის გამოვლინება შეეძლო მართლადოს თავისი გასაოცარი მგზნებარე ბუნების მეოხებით.



ალარ ვაგნერდები შეთქმულების სცენაზე (მეტეხის ციხეში), თუმცა ლადოს აქაც შესანიშნავი მომენტები ჰქონდა. მარტო ლევანის ხვეწნა—მომაკალ სვიმონ, მომაკალ! სიკვდილი მიჩვენებია შენს სულგრძელ პატიებასო—ნამდვილი ლადოსი იყო. მართალია, ციხის სიბნელეში მისი სახის მეტყველებას ვერ არჩევდით, მაგრამ ხმა იმდენად სასოწარკვეთილებას გამოხატავდა, ისე თრთოლით და ცრემლით ჟღერდა, რომ გულის სიღრმემდე გვეწვდებოდათ და თითქოს სახეზედაც კითხულობდით ლევანის უზომო ტანჯვას. ან ექსტაზით შეძახილი — საქართველოს გაუმარჯოსო—სადღესასწაულო ზარივით გაისმოდა მთელ დარბაზში.

არ შეეჩვრდები არც სხვა მნიშვნელოვან სურათებზე და პირდაპირ უყანასქნელ მოქმედებაზე გადავალ.

შეთქმულება ჩაიფუშა. სვიმონმა თავი მოიკლა წამების წინ. სხვა შეპყრობილი შეთქმულნი დასაწვავად მიჰყავთ. ლევანი განთავისუფლებულია ფაიხოშის შუამდგომლობით. ქალაქიდან გასვლის უფლებაც აქვს; მაგრამ არ მიდის, რადგანაც სვიმონის ანდერძი აქვს ჯერ კიდევ შესასრულებელი. ე. ი. შეთქმულების გამკემის გამოაშკარავება და მოკვლა.

შეოდნიდან, სადაც შეთქმულნი უნდა დასწვან, ლევანი გიჟივით გამოიბის, ვინაიდან დასაწვავად მიმავალია შეთქმულებმა. თავისუფალი რომ ნახეს, გამკემად სწორედ ის მიიღეს და მოლაღატე უწოდეს. ქეთევანთან მიიღეს.

შემოდის გაოგნებული, გაფითრებული, მთელი სხეულის თახთახით. სახეზე სიგიჟე და მკმუნვარება ერთმანეთში გადახლართულია. სულს ძლივს ითქვამს. უამბობს ქალს

ნაწვეტ-ნაწვეტად ქმრის სიკვდილს. ნელ შეხვედრას სასიკვდილოდ განწირულ ამხანაგებთან, რომელთაც იგი მოლაღატედ აღიარეს.

ქალის ალერსი უძღურია ვაღვიძოს მასში წინანდლები გიჟური ვნება. იგი მხოლოდ ანადრეულად თუ იფეთქებს და იქვე ჩაქრება ხოლმე. სვიმონის პატიებაში, რაც ქეთევანს ბედნიერებად მიიჩნია, როგორც მათი სიყვარულის დასტური, იგი სულ სხვა რასმე ზედაც, სახელდობრ იმას, რომ სამუდამოდ უნდა განშორდნენ ერთმანეთს. აღარა დარჩენიარა, რაც მას სიციცხლესთან აკავშირებდეს. სვიმონისათვის მიცემული აღთქმის ვარდა: გამოაშკარაოს გამკემი და მოკლას სვიმონისავე ხანჯლით, რომლითაც მან თავი მოიკლა და რომელიც ლევანმა სპარსელებს გამოსთხოვა. მოკლას, ვინც უნდა იყოს, თვით ლეილი დედაც და მამაც.

ფანჯარაში ცეცხლის ალი ავარდება. ეს საკირვა, რომელშიაც შეთქმულნი უნდა დასწვან, ლევანი მივარდება ფანჯარას. შეთქმულნი შენიშნავენ და გაისმის: მოლაღატე! გამკემლო! უნდა გადავარდეს მათთან, დაიწვას საკირეში, მაგრამ აღთქმა? თანაც, ქეთევანი არ უშვებს.

ტანჯვა, სასოწარკვეთილება—განყენებული ცნებებია, რომელთა კონკრეტულად შენივთებულად წარმოდგენა თვითველად ამის თავისებურად შეუძლიან. ეს მის წარმოსახვის უნარსა და ფანტაზიაზე დამოკიდებული.

მაგრამ გადაქარბება არ იქნება ვთქვა, რომ თეატრის დარბაზში მყოფ შეიდასამდე მაყურებელს შორის არაფერ იქნებოდა ისეთი, ვისაც სხვანაირად წარმოედგინა ეს ცნებები, ვიდრე ამას გამოხატავდა ლადოს სახე, სხეულის მოძრაობა, ხმა და ესათვის წარმოთქმული ფრაზა ან ცალკეული სიტყვა.

ელვარების ნაცვლად თვალეში რალაც განუშვრეტელი ნისლი, სახე თითქოს დაღარული შინაგანი ტკივილებით, სხეული ღვედვით მოღვენითილი, ყრუ გმინვა ხმაში.

ხენს წინაშე გრძობისა და აზრისაგან დაც-
ლილი არსება იყო.

და როდესაც ქეთევანს ეუბნებოდა—წამი-
ყვანე აქედან სადმე, მომაზორე ამ საშინე-
ლებასაო—გრძობდით, რომ მის ნებისყო-
ფას დამბლა დასცემოდა და რომ მას არ
შეეძლო თავისით მოქმედება.

ქალი უპასუხებს—ქალაქიდან გავიდეთო-
ამაზე ლევანი უაზროდ ამბობს—სადაც გინ-
და. თუნდა თვით ჯოჯოხეთშიო. ხოლო, რო-
დესაც ქეთევანი საამისო მზადებას დაიწ-
ყებს, ლევანი მაშინაღურად ეკითხება—რო-
გორ გავიდეთ ქალაქიდანაო. ქეთევანი—
შენ ხომ გაქვს გასვლის ბარათი? ლევანი—
მეც კი მაქვს, მაგრამ შენ? ქეთევანი—
მეც მაქვს. ლევანი—ვინ მოგცა? ქეთევანი—შაჰმა.

ეს არის და... ლევანს გაახსენდება დადი-
ანის სიტყვები—თქვენ როგორ იქნებით მო-
ლაღატე, როდესაც ნამდვილად ვიცი—მო-
ლაღატე ქალიაო, რომელმაც დღეს დილით
შაჰისაგან ქალაქიდან გასვლის ბარათი მიი-
ღიო?

როგორც ხელში მოღუთული ხმლის პირი,
მედგრად ნაწრთობი ფოლადისა, წკრილით
გასწორდება ხოლმე, წვერზე რომ ხელს გა-
უშვებენ.—სწორედ ასევე ლევანი—ლადოც
ანახლულად წელში გაიმართება... სახეზე
ალმური... თვალბეში ნაკვერჩხლები... წე-
ღანდელი ლანდის ნაცვლად თქვენ წინ—ლე-
ვანდარული ღმერთია შურისძიებისა..

—მაშ შენ!—გაისმის გაბზარული ზა-
რის ხმასავით.

მარტო ეს შემზარავი შეძახილი კმარა,
რათა ქალი მიუხედეს, რას ნიშნავს იგი. შე-
ეცდება დააჯეროს—მე არა ვარ გამცემიო,
მაგრამ ამაოდ. და ბოლოს იძულებულია გა-
მოტყდეს—შენმა სიყვარულმა ჩამედინინაო.

ლევანი—შენ კიდევ სიყვარულზე ლაპარაკობ? და
იწყევლოს შენი სიყვარული, რომელმაც მე
მოლაღატე გააზადა!.. (უაზრასთან მი-
აბრუნებს) მიუჩიე ამ ციხეს. რომ ჯოჯოხე-
თის გენინსა არ შეშინოდა!

ქეთევანი—შენ ხუ, ლევან, შენ ხუ მოჰკლავ.
შენის ხელით სიკვდილი...

ლევანი—არა, მე შენ! გესმის სიშინის სიტყვები?...
დაჰკა, ლევან—მით სამშობლოს იცავ გუ-
დასა, მისი საქართველოს ასრინა!

და ჰკლავს თავის მიჯნურს. მერე მივარ-
დება ფანჯარას, შედგება მასზე და შესძა-
ხებს—ქმანო, მომიცადეთ! მე გასწავლით,
როგორ უნდა სამშობლოსათვის სიკვდილი!
და გადაეშვება ცეცხლში.

როგორი იყო ამ დროს ლადო?

უფრო დაწვრილებით რომ ავწერო, სიტყ-
ვა მეტად გამიგრძელდება. უკეთესია იმას
გეტყვიო, რას განიცდიდა მაყურებელი.

მაგრამ იგი ახლა მაყურებელი როდი იყო...
არა, მაყურებელი იყო, ხოლო არა სცენიუ-
რი მოქმედებისა, არამედ—ნამდვილი ცხოვ-
რებისა. მოწმე საშინელი ამბავისა, რაც მის
თვალწინ ხდებოდა.

სულგანაბული, გადაფითრებული სახით,
ოვლში ვაქნილი, გულისტკერით აღევნებდა
ანთელულ თვალებს დრამის განვითარებას
და ძრწოლით მოელოდა დასასრულს. მაშინ-
აც კი, როცა პიესა უკვე რამდენიმეჯერ
ჰქონდა ნახული.

და არა ერთსა და ორს, ვისაც კიდევ
ყრუდ ახსოვდა, რომ იგი თეატრში იყო.
შიში იტანდა—მსახიობის თავდავიწყებამ
იქამდე არ მიღწიოს, რომ მართლაც ხანჯალი
არ ჩასცეს გულში ქალსაო, იმდენად რეა-
ლური იყო, იმდენად ქეშმარიტი იყო ლა-
დოს ბუნებადგრულობა.

ამას ვამბობ არა შთაბეჭდილების გასაძ-
ლიერებლად. არა! მე თითონ განვიციდიდი ამ
შიშს და, წარმოდგენის გათავებისას, არა
ერთისაგან გამიგია—მეც ასეთ შიშში ვიყა-
ვიო.

შედარებით ასე ვრცლად იმიტომ შევეხე
ლევან ხიმშიაშვილის როლს, რომ იგი, ჯერ
ერთი, ლადოს არტიტული მოღვაწეობის
გაზაფხულის ერთი საუკეთესო ყვავილია და,
მეორეც, იმიტომ, რომ ეს როლი დამახასია-
თებელია ლადოს მეტად ფართო რეპერტუ-
არის უდიდესი ნაწილისა. ეს არის როლები
უენბრემიერისა და ახალგაზრდა დრამატიუ-
ლი გმირებისა, უპირატესად ევროპულ პიე-
სებში.

იმ რამდენიმე შტრიხის მიხედვით, რაც მე
ხიმშიაშვილის როლის განსახიერებაში აღე-
ნიშნე, შეიძლება მკითხველმა წარმოიდგინ-

ნოს, თუ როგორი იქნებოდა ლადო ამ ხასიათის სხვა როლებში.

ლადოს რებერტუარში არის მთელი რიგი როლები, რომელთა სცენაზე განხორციელება გვაჩვენებს ლადოს შემოქმედების ჩემის აზრით, ერთ უძლიერეს მხარეთაგანს. ეს სახეები არიან ევრეთწოდებული ნევრასტენიკები. და სულიერად ავადმყოფი ადამიანები.

ლადოს ნიჭის მიდრეკილება ამ მხრივ იმდენად ძლიერი იყო, რომ ხანდახან იქაც იჩენდა ხოლმე თავს, სადაც, შეიძლება, ეს საჭირო არ იყო. მაგალითისათვის დავასახელებ ედვარს „მეფე ლირში“. ამ როლის იმ ადგილებში, სადაც ედვარი თავს იგიჟიანებს, რათა ლირმა და მისმა მსლებლებმა ვერ იცნონ, და სრულიადაც გიჟი არ არის, ლადო ისეთი დამაჯერებლობით იძლეოდა სიგიჟეს, რომ არავითარი ეჭვი აღარ რჩებოდა, რომ ედვარი (სიგიჟეში — საწყალი თომა) მართლაც სულით ავადმყოფია და არა მხოლოდ „შეშლილის ნიღაბის მატარებელი“.

მეორე მაგალითი — „კინის“ ჯკანასკნელი მოქმედება — ქართული (ლადოს) ვარიანტი. მაყურებელი დარწმუნებული იყო, რომ კინი მართლაც გაეიჟა სცენაზე ჰამლეტის როლის შესრულების დროს. ნამდვილად კი კინი თავს იგიჟიანებს, რათა საჯაროდ შეურაცკყოს ლორდ მელვილი და უელსის პრინცი. ერნესტო როსის სწორედ ასეთ ინტერპრეტაციას იძლეოდა და მეზუთე მოქმედებასაც სდგამდა. ამ მოქმედებიდან ყველასთვის ნათელი ხდებოდა, რომ კინმა მხოლოდ სასკანდალოდ მოიგოიანა თავი და, შეისრულა რა ძლიერთა ამა ქვეყნისათა უზნეობის საქვეყნოდ მხილების წადილი, ახლა იგი ამეროკაში მიდის მისს ანნა დემბისთან ერთად.

ნესამე მაგალითი — ჰამლეტი... მაგრამ ჰამლეტზე ცალკე გვექნება საუბარი.

აი. ამ პათოლოგიურ პიესებს შორის აღანიშნავია „შეშლილი“. „ავადმყოფი ხალი“ და „შვიდ ბერი“. ასეთი ხასიათის პიესე-



„სამშობლო“
ლადო მენხიშვილი
კოტე ყიფიანი

ლეიან
სემონი

ბი სხეაც იყო, მაგრამ ახლა არ მაგონდება. მე გავჩერდები მხოლოდ „შეშლილიაზე“. ლორდ ჰარლეიგი, ჩემის აზრით, ლადოს საუკეთესო როლი იყო არა მართო ამ ხასიათის როლებს შორის, არამედ თითქმის მთელ მის რებერტუარშიაც. ლადოს ხელოვნებამ ეს, შედარებით, სუსტი დრამატული ნაწარმოები ისეთ დონემდე აამალა, რომ იგი არა მხოლოდ საინტერესო სანახაობად გადაიქცა, არამედ აგრეთვე დიდ გულხმეირებას, დიდ აღძვრას იწვევდა საზოგადოებაში.

საყურადღებოა, რომ ილია ქავჭავაძემ ვრცელი რეცენზია უძღვნა „შეშლილიას“ პირველ წარმოდგენას და, მე მგონია, მხოლოდ იმიტომ, რომ მსახიობის თამაშობას მასზე უძლიერესი შთაბეჭდილება მოუხდენია. ეს რეცენზია მთელი ხოტბაა არტისტის ნიჭისა და ოსტატობის მიმართ.

„შეშლილია“ ორ მოქმედებიანი (ქართულ სცენაზე სამ მოქმედებად იღვმოდა) თითქმის



უსუფეტო ფსიქოლოგიური პიესაა—დიდი მელოდრამატული განხრით.

უსუფეტო-მეთქი—მიტომ, რომ ნამდვილად დრამა, რამაც პიესის მთავარი გმირი ლორდ პარლეივი კვლავ შეარყია, უკვე წარსულშია, სცენის გარეთ, პიესის დაწყებამდე მომხდარი. ამ დრამას ჩვენ ვეცნობით უკვე პიესის მოქმედ პირთა ადგილ-ადგილ თხრობით.

მაგრამ ავტორი ისეთ მდგომარეობასა ჰქმნის, რომ მაყურებელი კარგა ხანს ვერ მიხვედრილა, პარლეივი მართლაც შეშლილია თუ არა. პარლეივს ჰგონია, რომ შეშლილია მისი ცოლი—ლენი ანა. ცოლის ფარულად მონიშნულად მოწვეულ გამორჩენილ ექიმს, თავის ახლო მეგობარს პარრისონს იგი შეხვედბა როგორც სრულიად ნორმალური ადამიანი, დიდის გულისტკივილით და ტანჯვით გაუმჟღავნებს თავისი საყვარელი მეუღლის სიცივის ამბავს და შეეღას სახოვს როგორც ექიმსა და როგორც მეგობარს. რასაკვირველია, ამ სამწუხარო ამბავია მოთხრობას დროს იგი ღელავს, მაგრამ ეს მღელვარება სრულიად ბუნებრივია და გასაგები მისი უბედური მდგომარეობის გამო. სხვათაგან ისე დალაგებით და ქვეყანურად ლაპარაკობს, რომ არამცთუ მაყურებელი, თვით ექიმიც ვერას ამჩნევს. მხოლოდ პირველი მოქმედების უკანასკნელ სცენაში, მაყურებლისათვის ჯერ კიდევ თუ არა, ექიმისათვის მაინც აშკარა ხდება, რომ ცოლი კი არა, თვით პარლეივია სულით ავადმყოფი.

და ხელოვანი არტისტის ამოცანაა—ამ თითქოს სრულ ნორმალურობაში შეიტანოს ისეთი შტრიხები, მხოლოდ შტრიხები—სახის მოძრაობით ან ლაპარაკის კილოთი, რათა მაყურებელი დაადვიქროს, ვისთან აქვს მას საქმე—ნორმალურ ადამიანთან თუ გონება-შერყეულთან.

მ. მხრივ ლადო პირდაპირ სასწაულს იხდენდა.

აქა თუ იქ ხან თვალების მონისღვა, ხან ამ ნისლში ეღვის ათამაშება; სახის კუნთების ისე შეეკუმშვა, რომ იგი ერთსადაიმავე დროს მღელვარებასაც გამოხატავდა და კიდევ სხვა რასმე, რაც ჩვეულებრივ მღელვარებაზე მეტი იყო: ხელების ნერვიულად ფშვინება და ზოგჯერ სხეულის თრიოლვა, სიტყვების ხან მძიმე ტემპით გამოთქმა, ხან კი ერთმანეთზე მიყრა და ხან ნახევარ სიტყვაზე პაუზის გაკეთება მეორე ნახევრის ძებნაში: განსაკუთრებით კი ხმის საკვირველი მრავალბგერაინობა—ხან ჩურჩული, როცა ექიმს აფრთხილებდა, ისე მოექცე ჩემს ცოლს, არ გაიგოს, რისთვისაც მოვიწვიეო, ხან კი მელოდიური, ლირიზმით სავსე აფლერება, როცა თავის სიყვარულზე იტყოდა რასმე—ყოველივე ეს და მრავალი სხვა ნუანსი მაყურებლის თვალსაც ხიბლავდა, ყურსაც და გულსაც საკვირველი ბუნებრიობით, მაგრამ ამასთანავე რალაც საიდუმლოებითაც.

ხლო პირველი მოქმედების უკანასკნელ მომენტში, როდესაც სულიერი აღრულობის მწვერვალზე ავარდნილი მსახიობი უეცრად წამოიჭრებოდა მერხიდან და მძაფრი ყვირლით—„თეთრი ცხვირსახოცი, გესმის... თეთრი ცხვირსახოცი“—ზღვისკენ გაქანდებოდა და რამდენიმე ნაბიჯის გადადგმის შემდეგ ციბრუტივით დატრიალებული გულმგლონებული მიწაზე ეცემოდა,—საზოგადოება ერთ ხანს თავსარდაცემული იჯდა და ვერ ამოესუნთქა. რამდენიმე წამის შემდეგ გაოგნება გაივლიდა ხოლმე და... ატყდებოდა გრგვინვა.

აი, გადუხხნის პარლეივი ვარამით დაწყულულულ გულს ნელლის... იმას ჰგონია, კვლავ ნელლის ველაპარაკებო. მაგრამ საუბარის დასაწყისშივე ნელლი, პარლეივის შეუქმნველად, მისმა ცოლმა შესცვალა. და... იწყება პოემა ცოლისადმი სიყვარულით აღსავსე გულის წამებისა.

„პოემის“ შინაარსი ჩვეულებრივია... სადა... გაგიუბებული სიყვარული ცოლისადმი წარსულშია და ახლაც... ცოლისათვის გაუმხეული ეჭვი... სიტყვები არც თუ პოეტური... ფრაზები ნაწყვეტ-ნაწყვეტი.

მაგრამ აღმძვრელი იყო ამ უბრალო სიტყვების მუსიკა—ლადოს ჰანგოვანი ხმა. ეს არ იყო არც სიმფონია, არც სხვა რამ რთული ფორმის მუსიკალური ნაწარმოები. არა, ეს იყო სედეის მელოდია... ნელი ცეცხლის მე-



ლოდია, რომელიც ბევრ მაყურებელს არა ერთხელ ცხვირსახოცს მიატანინებდა ხოლმე თვალზეთან.



რასაკვირველია, გამოჩენილი ექიმი სას-
წაულს მოახდენს. პარლევს გონებას
დაუბრუნებს. და იგი დარწმუნდება, რომ
მისი ეჭვი უსაფუძვლო ყოფილა, რომ
ცოლს ისევე მხურვალედ ჰყვარებია ქმა-
რი, როგორც მას ცოლი უყვარდა, რომ
ვითომ მისი მტერი მაქსველი, რომელიც
პარლევმა ზღვაში გადააგდო, რის გამოც
მისი, პარლევის, ცოლი ჰკუთაზე შეიშალა,
ცოცხალია და ნელლის ფარული ქმარია.
რომ მთელი ეს კომპარია მხოლოდ მისი ეჭ-
ვით დაბნელებული გონების ცთუნება ყო-
ფილა.

როგორ ახერხებს ამას ექიმი—ეს საინტე-
რესო არ არის, მეტისმეტად ახვლანჭილ-დახ-
ვლანჭილი საქმეა, მელოდრამატული სიტუ-
აციებით სავსე.

მაგრამ აქ საუბლისხმიერო პარლევის
ჰკუთაზე მოსვლის მომენტია, ხოლო არა იმ
სახით, როგორც მას ავტორი იძლევა—ავტო-
რი საამისოს არაფერს იძლევა,—არამედ
მსახიობის შემოქმედების გამოვლინებით. მე
შემძლო დაწვრილებით ამეწერა თვითთელი
დეტალი ხანგრძლივი პაუზისა, რომლის გან-
მავლობაშიაც პარლევით— ლადო გონებაზე
მოდოდა —ისე კარვად მახსოვს ყოველგვა-
რი წვრილმანები, მაგრამ ეს კონკრეტული
აწერილობა ძალიან გაგრძელდება და ამი-
ტომ ისევე შედარებას მიემართავ, უფრო
მოკლე გამოვა.

წარმოიდგინეთ თვალწინ საშინელი ნის-
ლი. ვერავითარი მახვილი მხედველობა
ვერ განსჭვრეტავს მას, ვერ დაინახავს,
რა ხდება ამ ნისლის იქით. ძალიან კი
გაინტერესებთ. და ამ დროს გრანობთ,
ამ ნისლს უკანიდან რალაცა ძალა აწვე-
ბა. ადგილიდან ვერა სძრავს, მაგრამ
როგორღაც არღევეს, ათხლებს მის სისქეს,
ადგილ-ადგილ ჰფლეთავს კიდევ და ნათ-
ლით ჰვერავს. ეს მზის სხივებია. უამრავი
მილიონი ცეცხლის ნემსებივით ესობიან ამ
ნისლს. სულ ღრმად და ღრმად იჭრებიან მის

სხეულში, თანდათან სიფრიფანად აქცევენ
მას, აშორებენ შედედებულ ორთქლს. აქა-იქ
მრავალ ფარდებად იკეცება ცის საბურავი
და ოქროს ვარაყი ევლება მის კიდევებს. აი,
ნისლი მთლად გაიფანტა და გამოჩნდა მნა-
თობი მთელი თავის ცხოველმყოფელობით.

ასეთი იყო ლადოს გამოფხიზლება იმ სა-
შინელი სულიერი ბურუსიდან, რომელშიაც
იგი იტანჯებოდა და სხვესაც სტანჯავდა.

ეს იყო უსაზღვრო ბედნიერება, რომელმაც
მხესავით გაანათა მისი მშვენნიერი სახე.

ახლაც ასე მიდგას იგი თვალწინ.



იძლეოდა თუ არა ლადო პარლევის სიგი-
ვის ვგრეთწოდებულ კლინიკურ სახეს?

არა. არც შედეგი. პიესა საიმისო მასალას
არ იძლევა, რომ მსახიობმა სიცივის რომე-
ლიმე გარკვეული სახე აირჩიოს, დაამუშაოს
თვითთელი დამახასიათებელი დეტალი და
შექმნას მთლიანი გარეგანი კონკრეტული
გამოხატულება უწყებელი ხასიათის სიგიფი-
სა. რამდენადაც იგი ამათუიმ მოძრაობაში,
სახის თუ ხმის მეტყველებაში ვლინდება.

იგი იძლეოდა ზოგად სახეს სიცივისას და
იძლეოდა ისეთის სინამდვილით, რომ თვით
ფსიქიატრებიც კი ეჭვში შედიოდნენ. აი სა-
ინტერესო მავალითიც.

სწორედ დღეს (ამ სტრიქონებს რომ ვწერა)
დამსახურებულმა არტისტმა ნინო დავითა-
შვილმა, რომელსაც არა ერთხელ უთამაშნია
ლელი პარლევის როლი ლადოსთან, მიაპბო
შემდეგი: „შეშლილია“ ერთერთ წარმოდგე-
ნას თბილისში ვილაც ფრანგი ფსიქიატრი-
დასწრებია. ლადოს—პარლევს ასეთი ძლიე-
რი შთაბეჭდილება მოუხდენია ფრანგ ფსიქი-
ატრზე, რასაკვირველია, მხოლოდ გარეგნუ-
ლი ნიშნებით, რომ კაცს დაუფინია, არა მჯე-
რა, ეგ მსახიობი ნორმალური ფსიქიკის იყო-
სო. წარმოდგენის შემდეგ მას ლადო გააცნეს.
ვახშმალაც ერთად იყვნენ. ფსიქიატრი დი-
დის დაკვირვებით ადევნებდა თვალყურს
ყოველ მის მოქმედებას, ლაპარაკს, სახის მე-
ტყველებას. რალა თქმა უნდა, ლადოსათვის
შეუქმნევალდა. ბოლოს, დარწმუნდა რა, რომ
ლადო სრულიად ნორმალური ადამიანია,



გამოუტყდა თავის ექვებში, რის გამოც ორივემ, ალბათ, ზეერი იცინეს.

პირიქით, გოგოლის „შეშლილის წერილებში“ ლადო განასახიერებდა „მინია გრანდიოზას“, რადგანაც აქ ეს ხასიათი სიგიჟისა ლარივით არის გატარებული.

კლინიციზმის საკითხი აქ იმიტომ აღეძარი, რომ ოდესღაც სცენაზე ამ მეთოდის გამოტანა ძალიან მოდაში იყო და დიდად საქებარიც. მაგალითად, ხშირად ვაიგონებდით, რომ სახელგანთქმული სარა ბერნარი მარგარიტა გოტიეს სიკვდილს ქლექისაგან კლინიკური კონსპირაციებით განასახიერებსო. ამასვე ამბობდნენ ადრინა ლეკუტერის როლზე, როგორც მოწამულზე.

აი, ერნესტო როსსიც ნამდვილ კლინიკურ პროცესს გვიჩვენებდა კორრადოს სიკვდილში („დამნაშავის ოჯახი“). უკანასკნელი მოქმედების დასაწყისში მაცურებელი ტყობილობს, რომ კორრადოს საწამლავი დაუღევია, სახელდობრ „ატროპა-ბელლადონა“. და, წარმოიდგინეთ, თითქმის მთელი მოქმედების განმავლობაში თქვენ ხედავდით, თანდათან როგორ სჭრიდა ეს საწამლავი. სიტყვასა და სიტყვას შორის სახის თუ სხეულის უეცარი კრუნჩხვა, თვალების გადმოკარკვლა, ჩაქრობა და აელკარება და მრავალი სხვა ნუანსი. ეს იყო მთელი კლავიატურა სხვადასხვა მოძრაობისა. წარმოდგენის შემდეგ ექიმები ამბობდნენ, არტისტმა უტყუარად გვიჩვენა იმ ნიშნების მთელი კომპლექსი, რომლითაც ხასიათდება სწორედ „ატროპა-ბელლადონით“ მოწამულად.

იგივე როსსი ლუდოვიკო XI როლში დამბლადაცემის სრულ სახეს იძლეოდა. მარჯვენა თუ მარცხენა ხელის კონფორსიები, პირზე დორბლის მოდგომა და სხვ... არტისტს ისე ჰქონდა დამბლადაცემის ნიშნები ათვისებული, რომ ვილაცას საათით ედევნებინა თვალი და ამბობდა, ხელის ავადმყოფურ მოძრაობას არტისტი ყოველ ორ თუ სამ წუთში იმეორებდაო.

ლადოც მშვენივრად გადმოგვეცმდა კორრადოს როლში საწამლავის მოქმედებას. სახის მდიდარი მიმიკა ამის სრულ შესაძლებლობას აძლევდა. მაგრამ ტანჯვა უფრო

ხანმოკლე იყო და არც ასახელებდა, თუ რა საწამლავი დაელია. ძნელი სთქმელია, რომლის სიკვდილი უფრო მოქმედებდა მაცურებელზე კორრადოს როლში—როსსისა თუ ლადოსი?.. ჩემდათვად ვიტყვი, ლადოს სიკვდილი უფრო ადამიანური იყო, უფრო გრძნობიერი. იქნება, იმიტომ, რომ როსსის უხვი აქტიორული ტექნიკა ჩრდილავდა სწორედ ამ გრძნობიერებას.

უბედური შემთხვევის გამო სცენაზე, ლადომ დაჰკარგა თავისი მშვენიერი ხმა.

ეს დიდი ტრაგედია იყო მისთვისაც და მაცურებლისთვისაც. ბოლო ხანს თუმცა დაავადებამ იკლო და ხმა შედარებით გამოუტყვალა, მაგრამ იგი წინანდელი ხმის ანარეკლიც არ იყო.

პირველ ხანს ძალიან სამძიმო იყო ლადოს მოსმენა. ჩვენს წინ ავადმყოფი არტისტი იდგა, რომელიც იტანჯებოდა იმით, რომ არ შეეძლო შინაგან განაცადი გრძნობის გარეთ გამოშვებება. მაგრამ თანდათან ხალზი მიეჩია ამ ავადმყოფ ხმასაც. და, ვინაიდან სწორედ ამ პერიოდში მისმა აქტიორულმა ოსტატობამ უმაღლეს მწვერვალს მიღწია, მაცურებელი როგორღაც შეუთრავდა ამ ნაკლს.

აი, ახლა შექმნა ის საკვირველი პაუზები, მიმიური სცენები, თანასწორ რომ ხიზლავდა ახალ მაცურებელსაც, რომელსაც მსახიობის შესანიშნავი ხმა არ გაეგონა, და წინანდელსაც.

ძალიან საინტერესოა ეს მასური ფსიქოლოგიის დამახასიათებელი მოვლენა.

ახალი მაცურებელი ლადოს დაავადებულ ხმა თითქოს მის ბუნებრივ ხმად სთვლიდა და კმაყოფილდებოდა სახის შესანიშნავი მეტყველებით, სხეულის საკვირველი პლასტიკით და საუცხოო ოსტატობით. ხოლო წინანდელი მაცურებელი, რომელსაც სმენა გაქდნთილი ჰქონდა ლადოს მელოდიური ხმით, თითქოს ოცნების ძალით აღვიძებდა თავის სმენის მცხსიერებას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, და ამ ცოცხალი წარმოდგენით ჰფერავდა საყვარელი მსახიობის ოსტატობას.



მე სხვანაირად ვერ ამიხსნია ის, რომ გულხმიერება ლადოსადმი არამატყუ არ დაკლებულა, არამედ თითქოს გაიზარდა კიდევ.

სწორედ ამ პერიოდს ეკუთვნიან საკვირველი სახეები ან ცალკეული სცენები „ავად-ყოფე ხალხში“, „ლაღატში“ (სულემიანი, რომლისთანაც არც ჩვენ სცენაზე, არც რუსულ სცენაზე არ მინახავს), „გულის-თქმაში“ და „შავ ბერში“.

სამწუხაროდ, იბნენის „მოჩვენებებში“ ლადო—ოსვალდი არ მინახავს. ბევრისაგან კი გამოიგონია—მეუღლარებელი იყო. ზოგიერთნი ორლენევიზე მადლა აყენებდნენ. თუ ეს გადაქარბებული გატაცება არ იყო, მაშინ უნდა ვთქვა. მართლაც უებრო რამ ყოფილა. ორლენევი მინახავს ამ როლში რამდენიმეჯერ და გადაქრით ვამბობ. საკვირველ: დაუვიწყარ სახეს ჰქმნიდა, როგორც გონებისათვის, ისე გრძნობისათვის. განსაკუთრებით ამაზრუნენი იყო უკანასკნელი მოქმედების უკანასკნელ მომენტში—პროგრესიული პარალიჩი რომ ემართება. ნამდვილად კლინიკური განსახიერება იყო, მაგრამ დიდად მხატვრულიც.



ლადოს ურიელ-აკოსტაზე რა არა თქმულა და რა არ დაწერილა!

მართლაც მომხიბლავ სახეს ჰქმნიდა. მხოლოდ უნდა აღვნიშნო, ამ როლში დომინანტი ლირიზმს უფრო ეკუთვნოდა ვიდრე მებრძოლ ადამიანს. გამოდიოდა, თითქოს ის, რასაც კ. ს. სტანისლავსკი უჩიოდა თავის წიგნში, ხოლო შებრუნებით: ფილოსოფოსის. მებრძოლი ადამიანის სახე დავძლევ, მაგრამ ლირიზმზე გამიწვრილა გულიო. მართალია, იგი ამ სიტყვებით არ ამბობს, მაგრამ სწორედ ამ აზრს გამოსთქვამს, დასციენის რა თავის უნიათობას ლირიკულ მომენტებში.

ლადოს, პირიქით, გადაქარბებით შეჰქონდა ამ როლში ლირიზმი. ვავისხენით თვით გალილეს შესანიშნავი სიტყვები „მაინც ბრუნავს, მაინც ბრუნავს!“, რომლებსაც ურიელი იმეორებს. ახლაც თვალწინ მდ-

ვას ლადო, ამ სიტყვებს რომ წარმოვადგინებდი თვალმომლოცველი, სახე ტანჯვით დაღარული და ბავებზე მწარე ღიმილი. ურიელი კი, როგორც მებრძოლი ადამიანი, ამას უეჭველად ექსტაზით. ცეცხლშეკიდებით იტყოდა. მაგრამ ვიმეორებ, მაინც საერთოდ მშვენიერი იყო.

ლადოს ფრანც მოორი მე პირადად არ მაქმაცოფილებდა. ამ როლშიაც იგი დიდი აქტიური სჩანდა, ხოლო გარეგანი ოსტატობით. სამაგიეროდ, დიდ ცალმხრივობასაც იჩენდა. მისი ფრანცი მეტისმეტად გადატვირთული იყო მლოცრამატული ელემენტებით. კოჭლი, კუზიანი, საზარელი სახე—ყოველგვარი სიმახინჯე ერთად დაგროვილი! მარტო ერთი მისი წითური პარიკირად ღირდა? აგრეთვე პათოლოგიასაც საკმაოდ უთმობდა ადგილს. ჩემის აზრით, აქ ხასიათი კი არ იყო მოცემული, არამედ პათოლოგიური სიმახინჯე, ცალკეული სცენები, რაღა თქმა უნდა, პათეტური იყო. განსაკუთრებით უკანასკნელი მოქმედება—ნამდვილი ცხოველური შიში შესანიშნავად გამოდიოდა.

კარლოს მოორის როლში არ მინახავს. ამბობენ ჩინებული რამ იყოო. უეჭველია, ასე იქნებოდა. მეტისმეტად ახალგაზრდობაში, როცა თავისი მკლერავი ხმა თან ახლდა. მგონა, ერთხელ ორივე ძმის როლი ერთ წარმოდგენაში უთამაშნია. ძალიან საინტერესო უნდა ყოფილიყო. ერთსადამიანე დროს ამ სრული ანტიპოდების ერთი მსახიობას მიერ განსახიერება... მაყურებლის დღესასწაული იქნებოდა!

„კაკ გრაკხში“ ლადომ გვიჩვენა სამაგალითო პლასტიკა და რომაული წამოსასხმით ადამიანის სხეულის იშვიათი სილამაზით დეკორირება. როლი ვასაქანს არ აძლევდა. ცოცხლი სახე შეექმნა. ხოლო ქადაგისმკრელი სიტყვისათვის ხმა არ ყოფნიდა. და მოგვცა გარეგნული სტატურობა, მოხდენილი პოზები. ყოველივე ეს ახალგაზრდა არტისტებისათვის მშვენიერი ვაკვეთილი იყო. მათ შეეძლოთ ამ ცოცხალ სურათზე ესწავლათ ყოველივე ის, რაც საერთოდ მსახიობისათვის აუცილებელია: საკუთარი სხეუ-



ლის სცენაზე ისე გამოტანა, რომ თეატრალობა ნამდვილმა ნატურამ დაჰფაროს.

მაგრამ ამ პერიოდის ყველაზე შესანიშნავი როლი სულეიმანია „ლალატში“. უკეთესის წარმოდგენა შეუძლებელია. იგი მოჩანდა სცენაზე, ვით წარსული ვაჟკაცობისა და ონაერული ინსტინქტის ყრუ გამოძახილი, სარწმუნოებისა და აღმოსავლური განცხრომისაგან მოდუნებული ადამიანის სიმბოლო, უფრო კი. ვით თხელ ბურუსში მძიმედ მოძრავი ქანდაკების სილუეტი. მისი სიტყვა-პასუხის კილო რალაც მისტიკური იყო, თითქოს ხმა საუკუნეების სიღრმიდან ისმოდა.

ამაერული სახე იყო.

ჰამლეტი...

პირადად მე არ ეიზიარებ იმ, თითქოს, საყოველთაო აზრს, ვითომც ლადომ ჰამლეტის სრულყოფილი სახე შექმნა და ეს სახე იყოს მისი მხატვრული შემოქმედების გვირგვინი.

პირიქით, გგონია, ეს თავისთავად ძნელი პრობლემა მას გადაუჭრელი დარჩა, თუცა მისი ვადაჰრა ლადოს ბრწყინვალედ შეექმლო.

ლადოს ჰამლეტს, ჩემის დაკვირვებთ. რამდენიმე სხვადასხვა ძირითადი სახე ჰქონდა. იმ მხრივ კი არა, რომ მისი ჰამლეტი მდიდარი იყო მრავალგვარი თვისებებით. არა. სხვა მხრივაც.

მიემართავ მარტივ შედარებას.

ვთქვათ, ჩვენ ვამბობთ, ესა და ეს კაცი საერთოდ გულფიცხიაო. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ამ კაცს სიღინჯის უნარი აღკვეთილი ჰქონდეს. მაგრამ უპირატესი მომენტი, რითაც იგი ჩვენს ყურადღებას იქცევს — ეს არის მიდრეკილება ადვილად აღძვრისადმი. ამასთანავე, უეჭველია, მისი სიღინჯიც სულ სხვა იერისა იქნება, ვიდრე თავისთავად ღინჯხასიათიანი ადამიანისა.

ასევე ითქმის ღინჯხასიათიან კაცზე. იმასაც შეუძლიან გაფიცხება, იქნება პირველზე ძალიანაც, მაგრამ არა ისე ადვილად, როგორც გულფიცხ ადამიანს, და არა იმ გამომეტყველებით, როგორც საერთოდ გულფიცხ ადამიანს სჩვევია.

და, როდესაც სცენაზე თუ სხვა ხერხით ასეთ ადამიანებს ვახასიათებთ, უეჭველად სახელმძღვანელოდ უნდა გვექონდეს მათი ძირითადი მიდრეკილება და ამას შევუფარდოთ ხოლმე სხვა კერძობანი მათი ხასიათისა.

ლადოს ჰამლეტი ფილოსოფოსიც იყო, სულთ ავადმყოფიც, კეთილიც, ბოროტიც, ნებისყოფიანიც, უნებისყოფიც, და თვითუფლი ეს თვისება, ლადოს გადმოცემით, ვლინდებოდა სათანადო მომენტში როგორც ძირითადი ხასიათი ჰამლეტისა და არა როგორც ერთი მთლიანი ხასიათის კერძობითი თვისება.

ამდენი ხასიათების დაგროვება ერთ ადამიანში — ვით ამ ადამიანს აქცევდა უკვე არა გარკვეულ ხასიათად. არამედ ხასიათების კონგლომერატად.

აი, სამისო ილუსტრაცია.

მაგალითად. ჰამლეტი თავს იგიჟიანებს მეფისა, დედოფლისა და მთლად სამეფო კარის მოსატყუებლად, — და ჰამლეტი — ლადო გვევლინებოდა ჩვენ, მაყურებლებსაც კი, ვით ნამდვილი შემლილი. ასე რომ, ლადო ჰამლეტს განმარტავდა როგორც პათოლოგიურ ხასიათს.

ჰამლეტი, რალა თქმა უნდა, ღრმად მოაზროვნე ადამიანია, და — ამის მიხედვით — ლადო ვარგუნულად ნამდვილი ფილოსოფოსის ნილას იფარებდა, როდესაც იგი ჰამლეტის შესანიშნავ მონოლოგს „ყოფნა — არ ყოფნა“ — ს წარმოსთქვამდა. ეს ფილოსოფიური ჩაღრმავება და თითქოს განყენება ამ სოფლიდან აცივებდა ამ მეტისმეტად მგზნებარე, უფრო გრძნობისა, ვიდრე გონების აღძვრელ მონოლოგს, რომელიც გამოხატავს ჰამლეტის სულისა და გულის მწველ საკითხს სიკვდილ-სიცოცხლისას. ჰამლეტს სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხი აწუხებს არა როგორც ფილოსოფოსს, არამედ როგორც დიდად მგრძნობიარე ადამიანს, რომელიც სწორედ ცხოვრების სიხალდე მიიყვანა ამ ქვეყნისა და იმ ქვეყნის გზაჯვარედინამდე.

ვიმეორებ, ლადოს ჰამლეტი საღი ჭკუის პატრონიც იყო, შემლილიც, ფილოსოფოსიც და სხვ. და ყოველივე ეს განსახიერებოდა

თავის თავად. ცალკეულად, ერთი განსაზღვრული ხასიათისათვის შეუფარდებლად. ამიტომ იგი არც იყო ერთი მთლიანი სახე, ქანდაკებასავეთ ჩამოქნილი, რომელშიაც ყოველი ხაზი, ყოველი ამონაკვეთი მეტყველებს არა ვით თვითარსი რამ. არამედ—ვით ამ ქანდაკებაში მოთავსებული ერთი მთავარი იდეის დამახასიათებელი ნაწილი.

აქ უნებურად შეკვიატება შედარება „ლა-ოკონ“-ის სკულპტურასთან, მაგრამ ეს ძალიან შორს წამიყვანდა.

ჰამლეტი, ჩემის აზრით, ყოვლად სრული, ყოვლად საღი ადამიანია, საწყაო უძლიერესი ინტელექტისა. უდიდესი გრძობისა და უფაქიზესი სიწილისისა. თუ არსებობენ ზეადამიანები, მაშინ ჰამლეტი მართლაც ზეკაცია. ამიტომ არის იგი ყველასათვის სანუკვარი და ძვირფასი—ზოგადკაცობრიული სახე.

და მისი ტრაგედია ის კი არ არის, ვითომც ჰამლეტში დარღვეული იყოს წონასწორობა ინტელექტსა და ნებისყოფას შორის. არც ის, რომ ჰამლეტის ბიძა თავის ძმასა ჰკლავს—ჰამლეტის მამას, აღის მის სამეფო ტახტზე და ცოლად თავის დაქვრივებულ რძალს ირთავს—ჰამლეტის დედას, არამედ—ის, რომ ჰამლეტს გარშემო ცხოვრების ისეთი სიბილწე ახვევია, რომ შესაძლებელი ხდება ასეთ ჯოჯოხეთურ დანაშაულთა ჩადენა და მაინც მათ ჩამდენთა კვლავ აღამიანად წოდება, მეფეთა ტახტზე ჯდომა და ქვეყნის ბედის გამგებლებად ყოფნა.

ჰამლეტის გარშემო სულიერი სიბნელეა, რომელიც ჰფარავს ბოროტმომქმედი მეფის გასისხლიანებულ სახეს, ბედის დაუოკებელ ავხორცობას და მუხლებზე მხოხავ კარისკაცთა სისაძაგლეს.

მხოლოდ ოდნავ მბუუტავ სინათლედ მო-



ვალერიან შალიკაშვილი და ლადო მესხიშვილი



ჩანს თითქოს ოფელიას უმწიკვლო სახე, მაგრამ ისიც მალე ჩაქრება. როგორც ტიალ მინდვრად ღამის წყვილადაში უეცრად მოვლენილი თვალის ყალბი ცდუნება.

განა ეს ამძოვრებული გარემოცულობა საკმარისი არ არის იმისათვის, რათა წარმოიქმნას ისეთი პიროვნების სულიერი ტრაგედია, როგორც ჰამლეტია, რომელიც თავისი პარმონიულად აღნაგ არსებიდან გამოსხივებული ნათელით აშუქებს ამ ბნელეთის სამყაროს და ხედავს და გვიჩვენებს მთელ მის სიბინძურეს?

ასეთი მოკლე, თეხისური და დაუსაბუთებელი განმარტება შექსპირის დიდებული ტრაგედიისა არაფერს ეტყვის მკითხველს იმის შემდეგ, რაც დაწერილა და თქმულა დიდი ადამიანების მიერ. და თუ გავებდე ჩემი აზრის გამოთქმა ასე გავკრით და დამამტკიცებელი აპარატის გაუშლელად, მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს შემთხვევამ მოიტანა, მერე, ასეთ საყურნალო პორტრეტში მსჯელობის ფართოდ ვაშლა ამ დიდ საგანზე შეუძლებელია.

ისიც უეჭველია, რომ აზრადაც არა მაქვს იმის მტკიცება, ლადო სწორედ ამ თვალსაზრისით უნდა მისდგომოდა-მეთქი ჰამლეტის ინტერპრეტაციას. მას, როგორც დიდ მხატვარს, შეეძლო მრავალნაირი თვალსაზრისი აერჩია საამისოდ. მაგრამ საქმე ის არის, რომ რაიმე გარკვეულ თვალსაზრისს ვერა ვხედავ ლადოს ინტერპრეტაციაში.

ლადო კი ისეთი შემომქმედი იყო, რომ, ვიმეორებ, მისთვის დიდ სიძნელეს არ შეადგენდა ჰამლეტის როლის შესანიშნავად განსახიერება. ამისთვის მას ყველაფერი ჰქონდა მიმადლებული. საჭირო იყო მხოლოდ საერთო სახელმძღვანელო იდეის მიგნება.

და თუ ეს არ მოხდა—მხოლოდ იმიტომ, რომ „ჰამლეტს“ მან უდროოდროს მოჰკიდა ხელი, ე. ი. თავისი არტისტული მოღვაწეობის დასაწყისში, როდესაც იგი ჯერ კიდევ არ მომწიფებულ იყო ასეთი რთული ამოცანისათვის. ხოლო შემდგომი მუშაობა ამ როლზე—ახალი დეტალების მოძებნა და ძველის გაშალაშინება იყო და არა მთავარი ხა-

ზის მიგნება მთლიანი ხასიათის გასათვალისწინებლად.

ამ მხრივ თეატრალურმა კრიტიკამ ვერავე-თარი დახმარება ვერ გაუწია ლადოს. „ჰამლეტზე“ დაწერილ რეცენზიებს რომ კითხვლივობით—განცვიფრებო მათი ზეზეურობა. რეცენზენტები ეხებიან მხოლოდ ყერძო მხარეებს, ცალკეულ სცენებს, ამათუიმ მონოლოგს. ერთ სიტყვასაც ვერ შეხვდებით ჰამლეტის საერთო ხასიათზე, ამ ხასიათის დედა-არსზე და მონოლოთურობაზე.

რა სამწუხაროა, რომ ილია ჭავჭავაძე აო შეხებია „ჰამლეტს“. ამათუიმ საგანში მისი ზალრმავების უნარი რომ ვიცით, დარწმუნებული უნდა ვიყვნეთ, იგი სწორედ აქედან მიუდგებოდა „ჰამლეტს“ და თავისებურად, პრინციპულად დააყენებდა საკითხს. ლადოც, რასაკვირველია, მეტ ანგარიშს გაუწევდა ილიას ავტორიტეტს. ვიდრე შემთხვევითს მოკალამეთ, და მაშინ, ეჭვი არ არის, მისა ჰამლეტი სულ სხვა იქნებოდა.

ამით შინდოდა გამეთავებია ლადოს პორტრეტი, მაგრამ სულმა წამძლია და მინდა შევეხო კიდევ ერთ აზრს ლადოზე, საყოველთაო კუმმარტებად რომ არის აღიარებული. ესაა—მისი ვითომ კომიკური ნიჭის უეჭველობა.

მაგრამ, ვიდრე ამაზე ვიტყოდე რასმე, კვლავ უნდა გავიმეორო ჩემს მიერ არაერთხელ განოთქმული გაფრთხილება: ჩემი პორტრეტები უადრესად სუბიექტიურიია, მხოლოდ პირად შობაეჭვლილებებზე დამყარებული. და, ადვილად შესაძლებელია, რომ აქაც ვცდებოი, როგორც, ალბათ, ბევრ სხვა რამეშიაც.

მე მგონია, ლადოს კომიკური ნიჭი არ ჰქონდა.

იმის საბუთად, რომ მას ეს ნიჭი ჰქონდა და უხვადაც, რასპლუვევის როლს ასახელებენ, რომელსაც იგი ვითომ შესანიშნავად თამაშობდა.

მე მინახავს ლადო ამ როლში. სწორედ იმ წარმოდგენაზე, არჩილ ჯორჯაძემ რომ დიდი ქება დასწერა ლადოზე.

ვგოქრობ, აქ გაუგებრობაა. რეცენზენტებ-

მა აურიეს ერთმანეთში წმინდა აქტიორული ტექნიკა, როლის განსახიერების გარეგნული მხარე და ბუნებრივი კომიზმი.

ტექნიკურად როლი ლადოს ჩინებულად ჰქონდა დამუშავებული. მაგრამ მასში რას-პლუევის სული არ იყო. ე.-ი. კომიზმი. უამსულოდ კი არც დრამატული როლი გამოდის, არც კომიკური, იმდენად არ იყო. რომ მე პირადად ღიმილი არ მომკარებია.

ახირებულაო—მეტყვიან —აქაო და შენ არ გეცინებოდა...

მე რომ არ მეცინებოდა—ეს ბევრ რამესა ნიშნავს. ჩემთვის, რასაკვირველია, ჩემი აჭრის შედგენისათვის. მე კი ისე ვიცი სიცილი, როდესაც არის რამ სასაცილო, რომ სცენაზე ყოფნაც და ვასოს თვალების მრისხანე ბრიალიც ვერ მაჩერებდა ხოლმე. ამაზე უკვე მქონდა ნათქვამი მესამე პორტრეტში.

შეიძლება ისიც მიიხრან—რას დაგიყინია ეს სიცილი? განა კომიკურმა პერსონაჟმა უეჭველად უნდა გაგაცინოსო?

უეჭველად! განსაკუთრებით რასპლუევმა. თუ არ ვამაცინა, ის რასპლუევი არ არის. მაშ როგორ? რასპლუევმა უნდა მატროსო? ეს შეუძლებელია! რაც უნდა დრამატულ მდგომარეობაში იყოს, რაც უნდა ცრემლად იმერებოდეს, მისდამი უაღრესი თანაგრძნობა—გულიანი სიცილია.

ძალიან საყურადღებოა ლადოს ქალის ვარიას შენიშვნა ამ საგანზე:

„რასპლუევის როლის შესრულების დროს დიდ დამსახურებათ უნდა ჩაითვალოს საოცარი ოსტატობა კომედიური შესრულებით მაყურებლის ატირებისა, ტრაგიკულად გაკეთებული ფრაზით, რადგან როცა ხედავ ამ სასაცილო სახეს, ყოველთვის გრძნობ ამ ადამიანის უბადრუკობას.

ასეთი იყო სცენა ფულების გადათვლისა.

შემდეგ ბევრი გამოჩენილი მინახავს ამ როლში, მათ შორის რუსეთის სცენის ისეთი გოლიათი, როგორიც დავიდოვი იყო, მაგრამ ამნაირად გავება რასპლუევის ტრაგიკული აზრისა, კომედიის საშუალებით, მე ყოველთვის უფრო სამართლიანად მეჩვენებოდა“.

(ვარია ალექსი-მესხიშვილი - „ლადო ალექსი-მესხიშვილი“—გამოც. შრომისა, გვ. 6).

ჩემთვის ახლა აშკარაა, რატომ არ მიცინებდა ლადოს რასპლუევი. თურმე ლადო მას ტრაგიკულ ფიგურად ჰქმნიდა. მაგრამ მეტყვის აღმა დაბრუნება უფრო ადვილად შეიძლება, ვიდრე რასპლუევის ტრაგიკულ ფიგურად გადაქცევა. მკერეხელობად ნუ ჩამოთვლით და იგი კუბოშიაც კომიკური პერსონაჟი იქნება.

სწორედ ამიტომაც მართლაც გოლიათმა დავიდოვმა. რომლის რასპლუევიც პირდაპირ გენიოსური ქმნილებაა. ვერაფერი ნახა მასში ტრაგიკული. თორემ სწორედ იმან იცოდა თვით მცირე ადამიანთა გულში ჩახედვა და ისეთი რამეების ჩვენება, რომ მთელ ლამეს მოსვენებას ვერ ჰპოულობდი. ეს მე ვასოს პორტრეტშიაც აღვნიშნე.

მაგრამ, რაზე ვიმტყრევ თავს? განა რა საჭიროა ლადოსთვის რასპლუევი ან კომიკური ნიჭი? განა მისი დიდი თავანკარი ნიჭი დრამატული არტისტისა საკმარისი არ არის იმისათვის, რომ, სიცოცხლეში ყველასაგან სათაყვანებელი, ასევე სათაყვანებელი და შარავანდედმოსილი გადავიდეს შთამოებათა ხსოვნაში?!

განა სწორედ ამ ნიჭისა და მასთან დაკავშირებული მოღვაწეობისათვის არ დააფასა იგი საბჭოთა ხალხმა და მისმა მთავრობამ და განა ამისათვის არ დააჯილდოვა იგი, უკვე სიკვდილის შემდეგ, სახალხო არტისტის მაღალი წოდებით?!

1938 წ. ოქტომბერი, თბილისი





ანიკო ნიკოლაძე

„ღარისკანის გასაჭირი“ ქართულ სცენაზე

დავ. კლდიაშვილმა რამდენიმე შესანიშნავი პიესა უძღვნა ჩვენს სცენას. ყველაზე დიდი რეზონანსი მათ შორის მოიპოვა კომედია „ღარისკანის გასაჭირმა“. თვითმპყრობელობის სულის შემხუთველ რეჟიმის დროს ქართულ თეატრს უმძიმეს პირობებში უხდებოდა არსებობა.

ცნობილი პუბლიცისტი სერგეი მესხი „დროებაში“ ასე აგვიწერს ცარიზმის კლანჭებში მოქცეულ ქართული თეატრის მდგომარეობას:

„ჩვენ გვეყვანან ნიჟიერი დრამატული მწერლები; გვეყვანენ და გვეყვანან ნიჟიერი აქტიორები და აქტრისები. წარმოდგენები, რომელიც მომეტებულ ნაწილად დიდის ჰუბან-წყვეტითა და ტანჯვა-წვალებით იმართებთან, რადგან სცენისათვის აუცილებელი ნივთები (დეკორაციები, ნივთები, ტანსაცმელი და სხვ.) და სახლი არ არის, ვამბობ წარმოდგენები მაინც ისე კარგად მიდიან, რომ ხშირად საუკეთესო ევროპული მოთამაშეებიც და თეატრების მნახველნიც კმაყოფილნი არიან ქართული სცენისა. ყველა ეს ცხადათ გვიმტკიცებს, რომ ჩვენს ხალხში ყოფილა აღძრული, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, სცენიური სიტკბოების საჭიროება; ამტკიცებს, რომ ჩვენს საზოგადოებას ესმის—რა არის სამშობლო სცენა, თუ რა მნიშვნელობა აქვს იმას, რა სარგებლობის მოტანა შეუძლიან ხალხისა და ლიტერატურისათვის“... („დროება“ 1879 წ. № 261).

მოწინავე ქართველი მწერლები მხურვალე თანაგრძნობით ეკიდებიან ჩვენს სცენას, როგორც ქართული კულტურის ჩაუქრობელ კერას, ეროვნულ-რევოლუციური მოძრაობის უძლიერეს იარაღს. ძველად ქართული სცენა ხშირად განიცდიდა ხოლმე რეპრეტუარის კრიზისს.

დავით კლდიაშვილი იყო ერთი პირველ-

თავანი, რომელიც უდიდესი ერთუზიანობით ეკიდებოდა ჩვენი თეატრის საქმეს. მწერალი იმდენად გატაცებული ყოფილა თეატრით, რომ კიდევ უცდია სცენაზე გამოსვლა. თავის მეშუარბში კლდიაშვილს მოჰყავს ერთი საინტერესო ეპიზოდი მისი პირველი და უკანასკნელი სასცენო დებიუტის შესახებ. „ერთი ამ დასის ჩამოსვლაზე.—სწერს კლდიაშვილი,—მე გავეცანი ჩამოსულ არტისტებს,—მარიამ საფაროვ-აბაშიძისას, ქეთო ანდრონიკაშვილისას, ვასო აბაშიძეს, სანდრო ყაზბეგს და ლაღო მესხიშვილს. ჩემს სიხარულს ამითი გაცნობის გამო საზღვარი არ ჰქონებია. ერთხელ სცენაზედაც კი გამოვედი მათთან, როცა მოთამაშე დააკლდათ. დაღვეს დავ. ერისთავის „სამშობლო“ და მოთამაშეს გოგია დიაკვანი.

ახლა წარმომიდგენია, რა გოგია ვიქნებოდი ქართულის უხეიროდ მოლაპარაკე, შიშით შეპყრობილი, სცენაზედ გამოუცდელი ყმაწვილი. სანდრო ყაზბეგი თამაშობდა სიმონ ლეონიძეს. მესამე მოქმედებაში გატაცებით რომ მიმართავდა მეტეხის ციხეში თავმოყრილ შეთქმულებს, მე შიშისაგან დაბნეულმა წამოვავლე ხელი ბაირალს, გავედი სცენაზედ და სანდროს მივაჩხირე ბაირალი. გაცეხულმა სანდრომ სათქმელი არ შესწყვიტა, გამომართვა ბაირალი, გაიტანა გარეთ, მეც უკან გავყვევი, დარცხენილი, რომ ასე უდროო დროს შემოვიჭერი სცენაზე და ასეთი სიბრიყვე ჩავიღინე. ეს იყო და ამის შემდეგ არტისტებთან აღარ გამოვსულვარ სცენაზე არასოდეს—ისე დამარცხვინა ამ შემთხვევამ“.

თუ დავ. კლდიაშვილის პირველი სასცენო დებიუტი მარცხით დამთავრდა, სამაგიეროდ მისი პიესები ყოველთვის განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობდა ქართულ სცენაზე. დავ. კლდიაშვილის მომხიბლავმა იუ-



მორმა, თავი იჩინა მის პიესებშიც. ქართული სცენის დამსახ. მსახიობი ვასო ბალანჩივაძე „ირინეს ბედნიერების“ დადგმის შესახებ სწერს: „საზოგადოების სიცილ-ხარხარს დასასრული არ ჰქონდა პიესის მსვლელობის დროს“. „დარისპანის გასაჭირმა“ კიდევ მეტი გამარჯვება მოიპოვა.

საინტერესოა „დარისპანის გასაჭირის“ გაცენიერების ისტორია.

სათეატრო მუზეუმში ინახება საინტერესო დოკუმენტი—ნატო გაბუნია-ცავარლის წერილი ვასო ბალანჩივაძისადმი. როგორც ამ წერილიდან ირკვევა, დავ. კლდიაშვილს „დარისპანის გასაჭირი“ დაუწერია სპეციალურად ვასო ბალანჩივაძისათვის.

მოგვყავს მთლიანად ჩვენი შესანიშნავი არტისტი ქალის ეს წერილი:

„ძვირფასო ძმავო ვასო.

კლდიაშვილის ერთმოქმედებიანი კომედია, რომელიც შენს საბენეფისოდ დაუწერია, ოთხშაბათს წავიკითხე... (ცენზორთან): ძალიან კარგი რამ არის, რასაკვირველია უპირველესი როლი შენია დარისპანის სახელათაც იმა ჰქვიან. „დარისპანის გაჭირვება“. ახლა აი რასა ვთხოვ, თუ შესაძლებელი იყოს ჩემს ბენეფისში შინა ვითამაშო, რასაკვირველია შენ უნდა ითამაშო დარისპანი. მგონია ჩვენ ერთმანეთს არას დავუშლით, უფრო კარგია შენთვისაც და ჩემთვისაც, რადგანაც ავტორმა თითონ მიიხრა ბათუმში „შენთვის და ბალანჩივაძისათვის დაწერეო“. მე რასაკვირველია ვიცი სუსტი ვიქნები, რადგანაც კილო მიღალატებს, მაგრამ მე მინდა შენ დააკმაყოფილო ჩემი სტუმრები, რადგანაც დარწმუნებული ვარ მთელი საღამო შენი იქნება და არა ჩემი. ძალიან კარგი როლი გაქვს. კლდიაშვილიც იმ დამეს იქ იყო. მე უთხარი ვასოს წერილს მიეწერ მეთქი. პიესა ჩემთან არის. ბენეფისიც 3 თებერვალს არის დანიშნული. ვადავიწერო როლი, თუ პიესა გამოვიგზავნო. ჩქარა მოიწერე ვასო. სრული იმედი მაქვს არ მიღალატებ.

პატივისცემა შენს ქალბატონს.

შენი და და ამხანაგი ნ. გაბუნია-ცავარლისა.

ჩემი ადრესი: ავჭალის ქ. № 4.
24 იანვარი.

წერილიდან არ ჩანს დაწერის წელი (დათარიღებულია მხოლოდ თვით და რიცხვით—24/1), მაგრამ როგორც ირკვევა, ბარათი დაწერილია 1904 წ. ამ წელს ნატო გაბუნია-ცავარლის საბენეფისოდ 2 თებერვალს უნდა დადგმულიყო „დარისპანის გასაჭირი“. ამის შესახებ „ივერიის“ 1904 წ. 1 თებერვლის ნომერში ვკითხულობთ:

„ორშაბათს 2 თებერვალს, 1904 წ. ქართ. დრამ. საზოგადოების დასის მიერ წარმოდგენილი იქნება გაბუნია-ცავარლის საბენეფისოდ.

I—ახალი პიესა „ინჯილერი სიძე“ კომ. 3 მოქ. ნ. აზიანისა;

II—პირველად—„დარისპანის გასაჭირი“ სცენა 1 მოქ. დ. კლდიაშვილისა.

მონაწილეობას მიიღებენ: ქ-ნნი—ტასო აბაშიძე, ნ. გაბუნია-ცავარლისა, ნ. დავითაშვილი, ნებიერიძისა, ელ. ჩერქეზიშვილისა, ბ-ნნი: დ. ბაქრაძე, ნ. გვარაძე, კ. მესხი, ს. სვიმონიძე, კ. შათირიშვილი, ვ. შალიკაშვილი.

ანალოგიური განცხადებები იყო დაბეჭდილი „ივერიის“ 2 თებერვლის ნომერში და „ცნობის ფურცლის“ 1904 წ. 30-I, 1-II და 2/III ნომრებში. ამასთან ერთად სათეატრო მუზეუმის არქივში ინახება 1904 წლის 2 თებერვლის დიდი აფიშა, რომელიც ვგაუწყებს, რომ 2 თებერვალს ნატო გაბუნია-ცავარლის საბენეფისოდ აკაკი წერეთელის რეჟისორობით დაიდგება:

1. აზიანის პიესა „ინჯილერი სიძე“ და
2. დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“.

მაგრამ როგორც სჩანს 1904 წლის 2 თებერვალს ნატო გაბუნიას საბენეფისოდ „დარისპანის გასაჭირი“ აღარ დადგმულა. იგი შეუტკვლიათ აქვ. ცავარლის პიესით „მათიკო“. ამ წარმოდგენის შესახებ 1904 წლის 4 თებერვლის „ივერიის“ ქრონიკაში ვკითხულობთ:

„ორშაბათს 2 თებერვალს ნ. გაბუნია-ცა-



ვარლის საბენეფისოდ წარმოადგინეს აზიანის პიესა „ინჯილური სიძე“ და „მათიკო“ ცაგარელისა. „ცნობის ფურცლის“ 4 თებერვლის ნომერში დაბეჭდილია ნატო გაბუნის საბენეფისო სპექტაკლის ქრონიკა, სადაც პირდაპირ აღნიშნულია: „დასასრულ „დარისპანის გასაჰირის“ მაგიერ წარმოდგენილ „მათიკოს“ მესამე მოქმედებაში საუცხოვო იყო იოსებას როლში ვასო აბაშიძე“.

ასეთი შემთხვევები, როცა წინააღმდეგობა გამოცხადებული სპექტაკლები იცვლებოდა მაშინდელ თეატრის პრაქტიკაში არც თუ იშვიათი შემთხვევა იყო. „ცნობის ფურცლის“ ერთერთი რეცენზენტი გულისწყურით აღნიშნავს ერთ ანალოგიურ შემთხვევას.

„ოთხშაბათს, 4 თებერვალს ქართულ თეატრში კ. დ. ყიფიანის საბენეფისოდ ორი პიესა წარმოადგინეს... თეატრი ნახევარზე მეტად ცარიელი იყო. ყოველ შემთხვევაში ამის მიზეზი ის არის, რომ საზოგადოება არ აფასებს და პატივს არ სცემს ბან. ყიფიანს. მიზეზი ის გახლავთ, რომ გუშინდელის წარმოდგენის შესახებ დროზედ და რიგზედ არ იყო გამოცხადებული. ჯერ განაცხადეს, რომ ხუთშაბათს 5 თებერვალს დანიშნულია ვ. გუნიას ბენეფისი და აფიშებიც გამოდინეს, მერე სცენიდან გამოაცხადეს, რომ ოთხშაბათსაც კ. ყიფიანის ბენეფისია დანიშნულიო. ქალაქშიაც ორ-ორი აფიშა იყო გამოკრული. ერთი აღუყვებდა კ. ყიფიანის, მეორე ვ. გუნიას ბენეფისს.“ (ცნობის—ფურც., 1904 წ. 6 თებერ.).

საკითხავია, რა მიზეზით არ დაიდგა „დარისპანის გასაჰირი“ 2 თებერვალს ნატო გაბუნის საბენეფისოდ? ამის შესახებ პიესის ავტორი დავ. კლდიაშვილი თავის მემუარებში სწერს:—„დარისპანი კაროენას დაათრევდა, მე კი ორივეს; მინდოდა რიგიანი რომ ყოფილიყო. ნატო გაბუნამ მთხოვა პიესა მის საბენეფისოდ. შევეთავაზე „დარისპანის გასაჰირი“. პიესა წაიკითხულ იქნა... მოწონებულიც, მაგრამ ნატომ არ დადგა, არ მოეწონა მართა. ამით ისარგებლა შალკიაშვილმა და თავის ბენეფისზედ დარისპანის როლით გამოვიდა“.

(დ. კლდიაშვილი „მემუარები“, 1932 წ. გვ. 372).

როგორც ნატო გაბუნის შემომოყვანილ წერილიდან ირკვევა, იგი მართლაც არ თვლიდა თავის ამპლუსასათვის შესაფერისად, მართას როლს, განსაკუთრებით იმერული „კილოს ლალატი“ ამხნებდა. მაგრამ ვასო ბალანჩივაძის გამარჯვების იმედით, ნატო გაბუნის მინც ვადაუწყებეტა, როგორც მისი წერილიდან ჩანს „დარისპანის გასაჰირის“ დადგმა საბენეფისოდ. ამასვე ადასტურებს „ცნობის ფურცლის“ კორესპონდენტიც, რომელიც წერს: „ნიჭიერ ბელეტრისტს და დრამატურგს დავ. კლდიაშვილს დაუწერია ერთმოქმედებიანი კომედია „დარისპანის გასაჰირი“. შემთხვევა გეჰქონდა წაგვეკითხა ეს პიესა და უნდა ვთქვათ, რომ იგი მშვენიერი ნაწარმოებია. შინაარსი ამ პიესას ბან ბალანჩივაძის მონაწილეობით წარმოადგენენ ქნ გაბუნია-ცაგარლის ბენეფისში“.

(„ცნ. ფურც.“ 1904 წ. № 2392)

ვასო ბალანჩივაძის ჩამოუსვლელობის გამო პიესა არ იქნა წარმოდგენილი. ვასო ბალანჩივაძე თავის მოგონებებში, რომელიც ქვემოთ მოგვყავს, აღნიშნავს, რომ მან უარი შეუთვალა ნატო გაბუნის დარისპანის როლის შესრულებაზე, რადგან სწორედ იმავე დღეს ქუთაისში მისი ბენეფისი იყო დანიშნული.

პირველად „დარისპანის გასაჰირი“ დაიდგა 1904 წლის 30 მარტს. როგორც ეს სჩანს ვახ. „ივერიის“ ქრონიკიდან. ამის შემდეგ „დარისპანის გასაჰირი“ ქართული თეატრია მუდმივი რეპერტუარის დამამუშვენებელი შეიქნა. განსაკუთრებული რეზონანსი გამოუწვევია 1904 წ. 29 მაისის სპექტაკლს. „ივერიის“ რეცენზენტი სწერს:

„შაბათს 29 მაისს ჩვენის ნიჭიერი მახიობის ვ. აბაშიძის სასარგებლოდ გამართულმა წარმოდგენამ საერთოდ კარგად ჩაიარა. პიესებიც: „ცხოვრების გარეშე“ პროტოპოპოვისა და „დარისპანის გასაჰირი“ დ. კლდიაშვილისა—კარგები იყო და კარგად შესრულებულიც და ხალხიც ბევრი დაესწრო. წარმოდგენას.“

ახალი პიესა დ. კლდიაშვილისა ისეთივე



ნაყოფია მისი ნიჭიერი ავტორის დაკვირვებისა და შემოქმედებისა, როგორც დანარჩენი მისი თხზულებანი. ეგ სცენა ცოცხად აღბეჭდილი სურათია იმერულ-ქართველთა ცხოვრებიდან ამოგლეჯილი, რომელშიაც ხელოვნურად თავმოყრილია ბევრი ტიპიური, იმერულ ცხოვრების დამახასიათებელი ამბავნი. („ივერია“, 1904 წ. 2 ივნისი). ამ სპექტაკლში დარისპანის როლს ასრულებდა შალიკაშვილი, ნატო გაბუნია კი თამაშობდა მართას.

როგორც შიანს „დარისპანის გასაჭირი“ დავ. კლდიაშვილს ვასო ბალანჩივაძისათვის დაუწერია. ასეთი შემთხვევები ჩვენი თეატრის წარსულში ხშირი იყო. ცნობილია, რომ აკაკიმ ნატო გაბუნიასათვის დაწერა „კინტო“. ა. ცაგარელსაც „ხანუმა“ და ილია ჭავჭავაძეს „მაჰანკალი“ ნატო გაბუნიასათვის დაუწერიათ.

(იხ. პოეტ ი. გრიშაშვილის წერილი — ილიას „მაჰანკალი“; „ლიტერატ. საქართველო“, 1937 წ. № 12.)

თუ რატომ გაითვალისწინა ავტორმა „დარისპანის გასაჭირი“ ვასო ბალანჩივაძისათვის — ამას საინტერესო ისტორია აქვს.

ვასო ბალანჩივაძე იყო პირველი მსახიობი, რომელმაც შესძლო სცენაზე ხორცი შეესხა. რეალისტური სიმართლით განესახიერებია დავ. კლდიაშვილის შესანიშნავი ტიპები. ვასო ბალანჩივაძის შემდეგ დარისპანის დაუღეწყარი სახე შექმნა შალიკაშვილმა და კაროენასი — ნ. ჯავახიშვილმა.

დავ. კლდიაშვილის პიესების ვასცენიურებისა და საერთოდ ქართული თეატრის იმერული ტიპაჟის ისტორიისათვის უღირესად საინტერესოა დამახ. მსახიობის ვასო ბალანჩივაძის ერთი დაუბეჭდავი მოგონება.

— „როდესაც დავით კლდიაშვილის პიესა „ირინეს ბედნიერება“ ტფილისის სცენაზე დაიდგა, — სწერს თავის მოგონებაში ვ. ბალანჩივაძე, — არტისტებმა ვერ შესძლეს იმერული კილოს დაცვა სცენაზე და პიესამ უფერულად ჩაიარა. მესხიშვილი დაესწრო წარმოდგენას, დაინახა დავითი, რომ ძალიან შეშფოთებული და აღელვებული ყველას შესჩიოდა პიესის ცუდად წასვლას. ლადომ უთ-

ხრა: ნუ გემინიან დავით, მომეცი ეს პიესა მე, ქუთაისში დავდგამ, ფილიპეს ვასო ბალანჩივაძეს ვთამაშებ, აბესალოს შალვა დალიანსო, როდესაც მზად იქნება შეგატყობინებთ და ჩამოვლი, როგორც ლადომ გადმოგვცა თურმე ძალიან ვაგხარდა და იმ წუთი შევე პიესა ჩააბარა. — ჩამოვიდა ქუთაისში ლადო და გვითხრა, აბა ბიჭებო, მასახელეთ, დავით კლდიაშვილის პიესა ტფილისში ჩაღვლავდა და აქ უნდა უშველოთ, დავითმა გვთხოვაო. — მოვამზადეთ პიესა და ლადომ მოიწვია დავითი ბათუმიდან. ფილიპე როლს მე ვთამაშობდი. აბესალოს შალვა დადიანი. დავითი ლოქაში იჯდა, წარმოდგენის მსვლელობის დროს სკამზე ვერ ჯდებოდა, წამოდგებოდა და დაჯდებოდა, ეტყობოდა ძალიან ნერვიულობდა. როდესაც მე გამოვედი ხელში გოჭის თავით და ცხელის ღომით, დავითი ლოქიდან კინალამ გადმოვარდა, ის არ მოელოდა ამას (პიესაში არ იყო აღნიშნული, მხოლოდ მერე შეიტანა გოჭის თავი და ღომი). შემოვარდა კულისებში თვალცრემლიანი, მივარდა ლადოს და გადაკოცნა, მომვარდა მე. დამიწყო კოცნა და მითხრა: ჩემო ვასო, შენ დღეს ჩემ ფილიპეს სული ჩაუდგი არ ვიცი რით ვადაგხადლო. საზოგადოების სიცილ-ხარხარას ხომ დასასრული არ ქონდა პიესის მსვლელობის დროს. დავითი ძალიან კმაყოფილი და გახარებული წავიდა.

რამდენიმე თვის შემდეგ დავითისაგან მოვიცდა წერილი, მსწერდა: „ჩემო ვასო.. შენგან ფილიპეს როლის შესრულებით, ისე ალტაცებული წამოვედი ქუთაისიდან, რომ ჩემს გონებიდან ვერ გამოვიცა შენი სცენაზე შამოფაფხურება ხელში გოჭის თავით და ღომით. ეხლა პიესას ვსწერ „დარისპანის გასაჭირს“, რომელსაც გიძღვნი შენ. იმედია ისევე ჩაუდგამ სულს, როგორც ფილიპეს. დავასრულებ თუ არა ჩამოვიტან — გაკოცებ შენი დ. კლდიაშვილი. ჩემდა საუბედუროთ წერილი ვერ აღმოვაჩინე, დავკარგე.

1904 წელს ტფილისიდან მოვიდა წერილი ნატო გაბუნია-ცაგარლისაგან, რომელიც მთხოვდა მის ბენეფისში მიმელო მონაწილე-

ობა და მეთამაშნა დარისპანის როლი. მწერ-
და დავით კლდიაშვილი მძლევს პიესას
„დარისპანის გასაჭირს“. რომელიც შენთვის
ჰქონია მოძღვნილი. ნებას მძლევს იმ შემთ-
ხვევაში, თუ შენ ითამაშებ დარისპანს. ჩემ-
და სამწუხაროთ ნატოს თხოვნა ვერ შევას-
რულე. რადგან სწორედ იმ დღეს დარიცხეს,
რა დროსაც ნატოს ბენეფისი იყო დანიშნუ-
ლი ტფილისში, იმ დღეს ქუთაისში დანიშ-
ნული იყო ჩემი ბენეფისი და უარი შეუთვა-
ლე.

შემდეგ გავიგე ვალ. შალიკაშვილს ეთა-
მაშნა დარისპანის როლი და კარგათაც.

დავითმა პიესა ქუთაისში ჩამომიტანა წარ-
წერით: „უძღვნი ჩემს (ფილიბე ბარბაქაძეს)
საყვარელ მსახიობს ვასო ბალანჩივაძეს. დ.
კლდიაშვილი“. გადმომცა პიესა და მითხრა:
ვალკო შალიკაშვილმა დიდებულათ შეას-
რულა დარისპანის როლი, მაგრამ მე მაინც
მინდა შენ გნახო იმ როლში, ვინაიდან ვა-
ლიკო ქვემო იმერეთის კილოს იცავს, შენ
კი ნამდვილი სიმონთელი აზნაურის კილოს
იცავო, როგორც ფილიბეში.—მაგრამ მე ის
როლი შემდეგ აღარ მითამაშნია; როდესაც
ქუთაისის სცენაზე დარისპანის როლში შა-
ლიკაშვილი ვნახე, გადავწყვიტე აღარ მე-
თამაშნა, რადგან იმ როლის თამაშს უკეთე-
სად მე ვერ შევძლებდი.

შალიკაშვილის დარისპანი და ნატ. ჯა-
ვახიშვილის „კაროენა“ ეს ისეთი განსახიე-
რება იყო, რომ მე არა მგონია, რომელიმე
არტისტს შესძლებოდა იმ დროს ისე შესრუ-
ლება.

ჩემი სამწუხარო ის არის, რომ დავით
კლდიაშვილის ხელით წარწერილი პიესა

რომელიღაც არტისტს ვათხოვე და აღარ
დაუბრუნებია“.

კაროენას საუკეთესო შემსრულებელი
დამსახ. მსახიობი ნ. ჯავახიშვილი დავ.
კლდიაშვილის პიესების და „დარისპანის გა-
საჭირის“ დადგმის შესახებ შემდეგ გვია-
მბობს ჩვენის თხოვნით დაწერილ მოგონე-
ბაში: „კაროენას როლი პირველად მე ვი-
თამაშე და თითქმის ყოველთვის მე ვასრუ-
ლებდი, ნატო გაბუნია კი მუდამ მართას
როლს ასრულებდა. მე და შალიკაშვილმა
შეგვქმენით დარისპანის და კაროენას ნამდვი-
ლი ტიპები. ავტორი ყოველთვის ესწრებო-
და თავის პიესების წარმოდგენებს. ამისათ-
ვის იგი სპეციალურად ჩამოდიოდა ბათუმი-
დან. სადაც იმუშავდა დავ. კლდიაშვილი მსა-
ხურობდა.

საზოგადოება „დარისპანის გასაჭირს“ შემ-
დეგ ჩვენც და განსაკუთრებით ავტორს დიდ
ოვაციას უმართავდა. დავ. კლდიაშვილი —
წარმოდგენის ბოლოს—სცენიდან უძღვნიდა
მადლობას მსახიობთ და დასწრე საზოგა-
დოებას. იგი შემოდიოდა კულისებში ანტ-
რაქტების დროს და ალტაცებით მადლობას
გვიხდიდა—„ჩემ პიესებს მე ველარ ვიკნობ
ისე გაამშვენიერეთ თქვენის ხელოვნების
თამაშითო“.—გვეუბნებოდა დავ. კლდია-
შვილი.

განსაკუთრებით აღფრთოვანებით შეეგება
დავ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირს“
ქუთაისის საზოგადოება. იქაურმა ინტელი-
გენციამ პიესის პირველი დადგმის შემდეგ
მწერალს ბანკეტი გაუმართა და მთელი სა-
ზოგადოების სახელით მადლობა გადაუხადა
ნაყოფიერი მუშაობისათვის“.





ბიჭვორ ნინია

საკომუნისტო თეატრის რათვარება

საკომუნისტო წყობის საბოლოოდ გამარჯვებამ, რაც მიღწეულია პარტიისა და ხელისუფლების უდიდესი ზრუნვით, გამოიწვია სოციალისტური სოფლის მეურნეობის საწარმოო ძალთა დიდი აღმავლობა და კომუნისტურ გლეხების მატერიალური და კულტურული დონის არანახელი ზრდა.

საკომუნისტო შრომამ, უზრუნველყო ჩვენი გლეხობისათვის ბედნიერი და საამუერი ცხოვრება და ამავ დროს შექმნა ახალი კულტურა. ამ კულტურის ერთერთ თვალსაჩინო მოვლენად უსათუოდ უნდა ჩაითვალოს საკომუნისტო თეატრები, რომელთა, რიცხვი მთელ საბჭოთა კავშირში უკვე სამასამდე აღწევს, საკმარისია აღვნიშნოთ, რომ 1938 წ. განმავლობაში ამ თეატრების მიერ ჩატარებულია 54.000 წარმოდგენა, რომელსაც დაესწრო 17 მილიონი მაყურებელი. და ჩვენთვის ნათელი გახდება საკომუნისტო თეატრების უდიდესი როლი მშრომელთა კულტურული მომსახურების საქმეში სოფლად.

საკომუნისტო თეატრების მუშაობის გამოცდილების გაზიარებისა და შემდგომი შემოქმედებითი ზრდისა და განვითარების მიზნით მთელ საბჭოთა კავშირში ჩატარდა საკომუნისტო თეატრების მუშაობის შემოწმება-დათვლიერება. საქართველოს სახკომპარტისთან არსებულ ხელოვნების საქმეთა სამმართველომაც ჩატარა საქართველოს საკომუნისტო თეატრების მუშაობის შემოწმება-დათვლიერება.

იმისათვის, რომ სისწორით აღვნიშნოთ ჩვენი საკომუნისტო თეატრების მუშაობის ნაკლი და მიღწევები, საჭიროა გამოვარკვიოთ, თუ რა პირობებში უხდებათ მათ მუშაობა.

დავიწყეთ მაყურებელიდან, რომელიც ყოველი თეატრისათვის მთავარ დასაყრდენს

წარმოდგენს. როგორი მდგომარეობა გვაქვს ამ მხრივ რაიონებში? ერთხელ კიდევ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ საკომუნისტო წყობის საბოლოოდ გამარჯვებამ სამუდამოდ გაანთავისუფლა სოფლის მშრომლები კულაკური მონობისაგან და ფართო ვაზა გაუხსნა მათ ბედნიერი, საამური და კულტურული ცხოვრებისაკენ. ამის შედეგია, რომ ჩვენს საკომუნისტო თეატრებს ჰყავს მუდმივი მაყურებელი კომუნისტო მასიდან. რომელსაც უყვარს თავისი თეატრი, ახლოს დგას მასთან და დანტერესებულია მისი ყოველდღიური საქმიანობით.

ყველაზე უფრო თვალსაჩინო, საყურადღებო და სასიხარულო მოვლენად უნდა ჩაითვალოს ის გარემოება, რომ ყველგან, სადაც დათვლიერების კომისიამ შეამოწმა საკომუნისტო თეატრები, კოლექტივების დიდი უმეტესობა შესდგებოდა ადგილობრივი ახალგაზრდობისაგან; მათი საგრძნობი ნაწილი მეტად ნიჭიერია და მდიდარ მასალას წარმოდგენს მუშაობისათვის. ის გარემოება, რომ ადგილობრივ მუშაკებისაგან კოლექტივის ჩამოყალიბება ხელს უწყობს ისეთ დიდ საქმეს თეატრების მუშაობაში, როგორცაა სტაციონირება, აგრეთვე ქმნის მთელ რიგ ხელსაყერ პირობებს საკომუნისტო თეატრების წორმალური და ნაყოფიერი მუშაობისათვის.

ბევრ ალაგას კოლექტივებში ადგილობრივი ახალგაზრდობისაგან თავმოყრილია ისეთი ნიჭიერი მუშაკები, რომლებიც თავისუფლად შეიძლება სერიოზულ და პასუხსაგებ როლებში იქნას გამოყენებული ჩვენს დიდ აკადემიურ თეატრებში. მაგალითისათვის დავასახელებთ:

ლანჩხეთის თეატრში — უშანგი იმნაძეს, ალექსანდრე ჯორბენაძეს, ნიკანდრე იმნაძეს, სალუქვაძეს, კუხალინვილა, წულაძეს, კირთაძეს; მახარაძის თეატრ-



რ შ ი — ქეიშვილს, მახარაძეს, ბაჯელიძეს, ლომინაძეს, ღლონტს, სიხარულიძეს, გომრონიძეს, ხუტუსს, ველაშვილს; სიღნაღის თეატრში — ნაცვლიშვილს, ფხოველიაშვილს, ჯარიაშვილს, მენტუშაშვილს; ცხაკაიას თეატრში — გოგაძეს, კობიძეს, ვაზისკირიას, სიღამონიძეს, თვალთვაძეს, ჩხეიძეს, არჩიაას; ხობის თეატრში — გეგუკორს, ელიაძეს, თათარიშვილს, ფიფიას, დეებუაძეს; ველისციხის თეატრში — ყაზაროვს, სამნიაშვილს, მესხს, მ. ლობჯანიძეს, მ. მესხს, ლალაშვილს, ოვანოვს, შაგოღეხის თეატრში — ჩუთლაშვილს, ნუცუბიძეს, შალიკაშვილს, გოგოსაშვილს, ხუციშვილს; ჩოხატაურის თეატრში — კეჭეყმაძეს, ჯალალანიას და სხვ.

სტალინურმა ზრუნვამ და ყურადღებამ ადამიანის მიმართ მშრომელთა წრიდან ბევრი ნიჭი გამოავლინა ჩვენი სოციალისტური მშენებლობის ყველა დარგში. ამავე ზრუნვისა და ყურადღების შედეგია ისიც, რომ თეატრალურ დარგში ადვილებზე გვყავს შემქმნელობელი, მუშაობის უნარისმქონე, საქმისადმი უაღრესი სიყვარულითა და ენერგიით აღსავსე კოლექტივები, რომლებიც ძირითადად ადგილობრივი ნიჭიერი ახალგაზრდა კადრებისაგან შესდგება. ეს კადრები ჩვენი თეატრალური საქმიანობის მომავალი წინსვლა-განვითარებისათვის ოქროს ფონდია, რომელიც საჭიროებს სათანადო მიდგომას, ზრუნვას და, რაც მთავარია, სათანადო აღზრდას.

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ამ კადრების აღზრდისა და მოვლის საქმე მოიკოკლებს. ზოგან ჩვენი საკოლმეურნეო თეატრების ხელმძღვანელები მთლიანად აკმაყოფილებენ იმ მოთხოვნილებას, რომელსაც მათ უყენებს როგორც თეატრის კოლექტივები, აგრეთვე ჩვენი კოლმეურნე მაყურებელი.

ხშირად თეატრის დირექტორი კი დგას სათანადო სიმაღლეზე, სამაგიეროდ სამხატვრო ნაწილის ხელმძღვანელი მოიკოკლებს და დირექტორს უხდება სამხატვრო ხელმძღვანელობის საქმეში ჩარევა და პირობით — არის შემთხვევა, როდესაც სამხატვრო ნაწ. ხელ-

მძღვანელი თავის სიმაღლეზე დგას. დირექტორი კი მოიკოკლებს და თუ სამხატვრო ხელმძღვანელი ერევა დირექტორის ფუნქციებში, ეს იწვევს არეცდარევას და უსიამოვნებას, ხოლო თუ არ ერევა — საქმე გაუკეთებელი რჩება.

ყველასთვის ნათელია, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს სამხატვრო ხელმძღვანელის და რეჟისორის ავტორიტეტს თეატრის მუშაობაში. შემოქმედებითი მუშაობაში აუცილებელია ავტორიტეტი და ნდობა, რომლითაც უნდა ეპყრობოდეს კოლექტივი თავის ხელმძღვანელს, ან პიესის დამდგმელ რეჟისორს. თუ ეს ნდობა არ არსებობს, არ შეიძლება იყოს საღი შემოქმედებითი ურთიერთობა და, მაშასადამე რიგიანი პროდუქცია, საქეტაყალიც არ გვექნება. ეს ნდობა და ავტორიტეტი უნდა ექნას მოპოებული არა ადმინისტრაციული ზეგავლენით, არამედ ცოდნით, დამაჯერებელი და სწორი შემოქმედებითი მუშაობით. ჩვენი საკოლმეურნეო თეატრის ზოგიერთი ხელმძღვანელი კი არ არის შეიარაღებული სათანადო ცოდნითა და გამოცდილებით და, რაც უმთავრესია, ნაკლებად მუშაობს ამ ნაკლის გამოსასწორებლად.

ჯერჯერობით ძალიან ცოტაა ვაკეთებული ამ მიმართულებით ხელოვნების სამმართველოს მხრივაც. რა თქმა უნდა, აქ მთავარი მიზეზი ის არის, რომ ჩვენი მოსახლეობის კულტურული ზრდა და წინსვლა იწვევს თეატრების ქსელის სწრაფ ვაფართოებას და ხელმძღვანელთა და რეჟისორთა კადრები აღარ გვეოფნის. სწორედ ამით უნდა აეხსნათ ის ვარემობა, რომ ზოგი რეჟისორი, რომელსაც მინდობილი ჰქონდა ამათეიმ რაიონის თეატრის ხელმძღვანელობა და რომელმაც რამდენიმე ალთავს ჩაშალა სეზონი და ხელოვნების საქმეთა სამმართველოსაგან მიიღო კუდი დახასიათება. მაინც ექნა ვაგზავნილი რაიონში თეატრის ხელმძღვანელად. ამას შემდგომში აღარ უნდა ექნეს ადგილი. უნდა დაჩქარდეს ღონისძიებათა გატარება ხელმძღვანელთა და რეჟისორთა კადრების აღსაზრდელად. მანამდე კი, სარაიონო საკოლმეურნეო თეატრებზე, სლაც ეს



აუცილებელია, უნდა მიემაგროს ცალკეული დადგმებისათვის თბილისის თეატრების ის გამოცდილი მუშაკები, რომლებიც ადგილებზე არ არიან დატვირთული. არ შეიძლება ვანმოვრდეს ისეთი მდგომარეობა, როგორც ველისციხის თეატრში იყო გასულ სეზონში, როცა რამდენიმე ხელმძღვანელი გამოიცივალა სეზონის დასაწყისშივე და მთელი სეზონი ისე გავიდა, რომ არც სამხატვრო ხელმძღვანელი და არც მუდმივი რეჟისორი იქ არ ჰყოლიათ; თუმცა, თეატრის დირექტორისა და კოლექტივის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მათ სეზონი მაინც არ ჩაშალეს და მუშაობა მიმდინარეობდა.

არ უნდა დაგვივიწყოთ, რომ სწორად შერჩეულ რეპერტუარს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თეატრის მუშაობაში. სწორად შერჩეულ რეპერტუარზე იზრდება თეატრის კოლექტივი. ყალიბდება თეატრის შემოქმედებითი სახე. თითქმის ყველგან რეპერტუარი აქრელებულია. რეპერტუარში შეტანილია ისეთი უმნიშვნელო და ფუჭსავეტი კომედია, როგორც არის „ბიჭუნა“, რომელიც არაფერს არ ჰმატებს არც მაყურებელს და არც თეატრს. დაახლოებით იგივე ითქმის ვსევოლესკის პიესაზე „წარჩინებული ცოლი“. რომელიც ადრევე დაიდგა რუსულ სცენაზე და რომელსაც თავის დროზე უარყოფითად შეხვდა ჩვენი საზოგადოება და პრესაც.

ზოგან დგამენ პიესებს, რომელიც მოცემული კოლექტივის ძალიან ალღობდა. მაგალითისათვის ავიღოთ შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“. რამდენადაც ვიცით, ეს პიესა ფოთში 1933 — 34 წ. სეზონში დადგა რეჟისორმა ჟურულმა. მას შემდეგ ყველა, ვინც კი იმ დროს იქ მუშაობდა და ახლა სხვა თეატრებში არიან ხელმძღვანელებად ან რეჟისორებათ, სავალდებულოდ სთვლიან დადგან ეს პიესა იმავე სახით, როგორც ამჟამად ჟურულს დაუდგამს. ბევრს არ უფიქრია იმაზე, ჰყავს თუ არა თეატრში ამ პიესისათვის მსახიობთა საჭირო ძალები ან აქვს თუ არა ტექნიკური და მატერიალური შესაძლებლობანი. რა თქმა უნდა, თეატრმა რეპერტუარში უნდა შეიტანოს კლასიკოსები, რაც აუცილებელია მსახიობთა შემოქმე-

დებითი და კულტურული ზრდისათვის. რეპერტუარში აგრეთვე უნდა იყოს ნათარგმნი პიესებიც; მაგრამ ეს უნდა ხდებოდეს ფრთხილი შერჩევით, დროულად და ზომიერად. არ შეიძლება ნორმალურად ჩაითვალოს ის გარემოება, როცა 8-9 პიესიდან, რომელიც თეატრს რეპერტუარში აქვს, მხოლოდ ორ ან სამია ორიგინალური პიესა, დანარჩენი ექვსი კი ნათარგმნი და კლასიკოსებია. მაგალითისათვის მოვიყვანოთ ლავოცხის თეატრს, რომელმაც გვიჩვენა „ვერაგობა და სიყვარული“ და რომელიც ძალზე სუსტი სპექტაკლი იყო. ამავე კოლექტივმა გვიჩვენა მეორე სპექტაკლი — კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, რომლითაც გამოავლინა თავისი უნარი და რომელიც უსათუოდ მიღწევით ჩათვლება თეატრს. მეორე მაგალითისათვის შეიძლება დავასახელოთ ლანჩხუთის თეატრი, რომელმაც გვიჩვენა ბალხაკის „პროვინციული ისტორია“ და მიუხედავად კარგი მხატვრული გაფორმებისა, სპექტაკლი სუსტი გამოვიდა. ამავე თეატრის მეორე სპექტაკლი „კოლმეურნის ქორწინება“ კი, რომელშიც ლანჩხუთის თეატრის კოლექტივის ახალგაზრდობა იყო ჩამოყალიბებული. ერთერთ საუკეთესო სპექტაკლად უნდა ჩაითვალოს ამ თეატრის მუშაობაში.

იმ ცოდებში, რომელიც რეპერტუარის საკითხში აქვს ჩვენს საკოლმეურნეო თეატრებს, უსათუოდ მონაწილეა ხელოვნების საქმეთა სამმართველო; ის ვალდებულია ამათუიმ თეატრის რეპერტუარის დამტკიცების დროს მხედველობაში მიიღოს როგორც თეატრის მსახიობთა შემადგენლობა, აგრეთვე ყველა ის შესაძლებლობა, რომელიც მოეპოვება თეატრს და რომელიც აუცილებელია დამტკიცებული რეპერტუარის კარგად დასამუშავებლად. არის შემთხვევა, როცა სამმართველო ვიზას აძლევს ისეთ ნაწარმოებს, რომელიც სრულიად დაუმუშავებელია. როგორც, მაგალითად: „ქარიშხლის მოლოდინში“, რომელიც დაიდგა ცხაკაიას რაიონის საკოლმეურნეო თეატრში. როგორ პირობებში უხდებოთ მუშაობა ჩვენს სარაიონო საკოლმეურნეო თეატრებს სათეატრო შენობების მხრივ, ლანჩხუთისა და



ველისციხის თეატრებს აქვთ სპეციალურად აგებული შენობა-ნაგებობები. შედარებით უკეთეს შენობებში მუშაობენ მახარაძის, ლავოდების და ჭოხატაურის თეატრები. ცუდ პირობებშია ხობის, ცხაკაიას და სიღნაღის თეატრები; მაგრამ თითქმის ყველგან, ლანჩხუთის ახლადაგებულ თეატრიდან ვიდრე ხობის თეატრის შენობამდე, წვიმის დროს შენობაში ჩამოდის წყალი და სრულიად მოუწყობელია ვათობა, რაც ზამთრობით შეუძლებელს ხდის მუშაობას. საერთოდ, შენობები საჭიროებს სათანადო რემონტს.

გარდა მახარაძისა და ლანჩხუთისა, ყველგან თეატრის შენობები გამოყენებულია კინოსათვის. თვის განმავლობაში კინოს დათმობილი აქვს 15 დღე, რომელსაც შთლიანად იყენებენ კინოსურათების საჩვენებლად. დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ არსად არაერთარ სამორტიზაციო ხარჯებს კინოფიკაციის სამმართველო არ იხდის, თეატრის შენობაში თვეში მიდის 7-8-ჯერ წარმოდგენა და 15-ჯერ კინო. იმტვრევა და ფუჭდება ავეჯი და სათეატრო შენობა და მისი შეკეთება კი თეატრის ბიუჯეტს აწვება. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ სახკინმრეწვამაც ამ მხრივ სათანადო ხარჯები უნდა გაიღოს.

მაგრამ მატერიალური მხარის გარდა აქ არის უფრო მნიშვნელოვანი საკითხი. თეატრი თვეში მხოლოდ 15 დღე სარგებლობს შენობით. აქედან 7-8 საღამო წარმოდგენებს მიეძღვნება. ამას დაუმატეთ ის დღეებიც, რომელიც კრებებისა და თათბირებისათვის არის გამოყენებული. ასეთ პირობებში რეპეტეციებისათვის ძლიერ მცირე დრო რჩება, რაც უპირატესად აქვეითებს სპექტაკლების ხარისხს. დილაობით რეპეტეციებს ვერ გადიან, რადგანაც მსახიობთა უმრავლესობა მუშაობს. ეს საკითხი ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ გადაუდებლად უნდა მოაგვაროს, რა თქმა უნდა, ყველგან ერთ და ორ წელიწადში არ შეიძლება აშენდეს კინოსათვის სპეციალური შენობები, მაგრამ მანამდე, სანამ ეს ვაკეთდებოდეს, სათეატრო შენობებით სარგებლობისათვის კინომ უნდა გა-

ილოს სათანადო ხარჯები, რაც ხელს შეუწყობს სათეატრო შენობების გადაუდებელ რემონტის ჩატარებას.

არ შეიძლება დამაკმაყოფილებლად ჩიითვალოს იმ გამსვლელი წარმოდგენების რაოდენობა, რომელიც დათვალიერების მომენტში ჰქონდათ ჩატარებული ჩვენს თეატრებს. სიღნაღს 12 ივნისისათვის გამართული ჰქონდა 15 წარმოდგენა, ცხაკაიას 6 ივნისისათვის — 7, ლანჩხუთს 3 ივნისი. — 14. ველისციხეს 30 ივნისი. — 8, ხობს 24 აპრილისათვის — 12, ლავოდებს 28 ივნისი. — 3, ჭოხატაურს 22 ივნისი. — 6 და მახარაძეს 21 ივნისისათვის — 20 წარმოდგენა.

როგორც ჩანს, ამ მხრივ უკეთესი მდგომარეობაა მახარაძისა და სიღნაღის თეატრებში. მახარაძეში ქალაქის მოსახლეობის დიდი ნაწილი მუშა-მოსამსახურენია. საკოლმეურნეო თეატრის დანიშნულება რომ გაამართლოს, ამისათვის თეატრი ცდილობს გაადიდოს გამსვლელი წარმოდგენების რიცხვი; ასევეა სიღნაღში. ნაწილობრივ ამას ხელს უწყობს ისიც, რომ სწორედ ამ თეატრებს ჰყავს საკუთარი ავტომანქანები.

თითოეულ რაიონში ცალკეულ კოლმეურნეობებში ყველგან არის 5-6 საკულბო შენობა, სადაც შეიძლება გამსვლელი წარმოდგენების ჩატარება. თუ ჩვენს საკოლმეურნეო თეატრებს სურთ შეინარჩუნონ ნამდვილი საკოლმეურნეო თეატრის სახე და გაამართლონ თავისი დანიშნულება, წლიური სამუშაო გეგმის 50% მათ უნდა განახორციელონ უშუალოდ სოფლად. ხელოვნების სამმართველომ და ადგილობრივმა ხელისუფლებამაც ხელი უნდა შეუწყონ თეატრებს და უზრუნველჰყონ ისინი ტრანსპორტით. უტრანსპორტობა ხელს უშლის თეატრის მუშაობას.

ჩვენი საკოლმეურნეო თეატრების შემდგომი განვითარება უნდა მოხდეს კოლექტივების პროფესიონალიზაციის გზით, არც ერთი საკოლმეურნეო თეატრის კოლექტივი არ შესდგება მთლიანად განთავისუფლებული მუშაკებისაგან. რომლებიც მხოლოდ თეატრში მუშაობენ. ყველაზე უკეთეს მდგომარეობაში ამ მხრივ ლანჩხუთის და ველის-



ციხის თეატრია, მაგრამ 2-3 კაცი აქაც შე-
თავსებით მუშაობს. არის ასეთი მაგალითე-
ბიც: ხობის თეატრში 18 კაციდან შეთავსე-
ბით მუშაობს 14, ლოგადენში 20-დან 15,
ჩოხატურში 22-დან — 19 კაცი, დანარჩენ
თეატრებშიაც შეთავსებით მომუშავეთა
რიცხვი 50 — 60 % აღწევს. ცხადია ის უარ-
ყოფითი შედეგები, რომელიც თან სდევს
ასეთ მდგომარეობას. თეატრების ხელმძღ-
ვანელები უნდა შეეცადონ ადგილობრივ
მომუშავეთაგან ნიჭიერ და სასარგებლო მუ-
შაკებს შეუქმნან სათანადო პირობები და
თანდათანობით გადმოიყვანონ ისინი მთლი-
ანად თეატრში სამუშაოდ ისე, როგორც ვე-
ლისციხეში მოიქცნენ, რათა უახლოეს
დროში მოახდინონ დასის სრული პროფე-
სიონალიზაცია.

თეატრების უმრავლესობას არ ჰყავს მუდ-
მივი მხატვარი. სპექტაკლებს უმეტეს შემ-
თხვევაში აფორმებენ ამ საქმის ნაკლებად
მკოდნე პირები; ან არა და, მხატვრებს
იწვევენ თბილისიდან. ეს უკანასკნელი
ცილობენ რაც შეიძლება მკირე დროის
განმავლობაში მოათავონ სამუშაო: ასეთი
სიჩქარე კი სათანადო უარყოფით დაღს
ასვამს სპექტაკლს. ხარჯების მხრივაც, თუ
მხედველობაში მივიღებთ სეზონის განმავ-
ლობაში 7-8 ახალ დღემას, თეატრებს გა-
ცილებით უფრო ძვირი უჯდებათ ეს საქმე,
ვიდრე მუდმივი მხატვრის შტატში ყოლა.
ამ მხრივ გამონაკლისს შეადგენს მხოლოდ
მახარაძის, ველისციხის და ლაგოდების
თეატრები, რომლებსაც შეხარდა ახალ-
გაზრდა ნიჭიერი მხატვრები. ისინი მუდმი-
ვად მუშაობენ ამ თეატრებთან; ამის შედე-
გად, ამ თეატრების სპექტაკლების ყველა
გაფორმებას ემჩნევა საქმისადმი სიყვარუ-
ლი. მოტიჟებია, შეხამება და საკმარისი
მხატვრული გემოვნებაც. ჩვენი სამხატვრო
სასწავლებლები უშვებენ სათანადოდ მომ-
ზადებულ კადრებს, საჭიროა მათი სწორად
განაწილება ადგილებზე.

ასეთივე მდგომარეობაა ორკესტრისა და
გრიმიორების მხრივაც. თუ კი მუსიკას ვა-
ლიარებთ სპექტაკლის ხელისშემწყობ ელე-
მენტად, აუცილებლად უნდა ვიზრუნოთ

იმაზედაც, რომ თეატრებთან იყოს ორკესტ-
რის შემადგენლობის მინიმუმი მაინც. იმ სა-
ხით, როგორც ეს დღეს არის ჩვენი საკოლ-
მეურნეო თეატრების უმრავლესობაში, მუ-
სიკა მხოლოდ ხელს უშლის სპექტაკლს,
ანერვიულებს მსახიობსაც და მაცურებელს-
საც. ლანჩხუთის თეატრში, ჩვენი იქ ყოფნის
დროს, იყო შედარებით უფრო მისაღები
ორკესტრი. მაგრამ ცალკეულ სპექტაკლებ-
ზე ორკესტრს იწვევენ სხვა ქალაქებიდანაც,
რაც ძვირად უჯდება თეატრს. ამ მხრივ შე-
დარებით კარგი მდგომარეობაა სიღნაღის
თეატრში, რომელსაც ადგილობრივი მუშა-
კებისაგან მკირერიცხოვანი ორკესტრი შე-
უდგენია. ეს ორკესტრი მუდმივად მუშა-
ობს თეატრთან. ჩვენ საკმაოდ მოგვეპოება
მუსიკალური სასწავლებლები, რომლებიც
გვიზრდის საჭირო კადრებს, საჭიროა ამ
კადრების სწორად გამოყენება.

რაც შეეხება გრიმიორებს, ერთი შეხედ-
ვით ეს თითქოს პატარა საკითხია, მაგრამ
არ უნდა დავივიწყოთ ის გარემოება, რომ
რაიონულ საკომეურნეო თეატრებში თავ-
მოყრილია ადგილობრივი ახალგაზრდა მუ-
შაკები, რომლებიც ჯერჯერობით დახმა-
რებას საჭიროებენ გრიმის გაკეთების საქ-
მეში, და მუდმივი გრიმიორის უყოლობა
თეატრში უარყოფით გავლენას ახდენს სპექ-
ტაკლზე.

გარდა მახარაძის და ლაგოდების თეატ-
რებისა, სხვაგან გრიმს მსახიობებს უკე-
თებს ან სამხატვრო ხელმძღვანელი, რომე-
ლიც უმეტეს შემთხვევაში თითონაც დაკა-
ვებულია სპექტაკლში, ან პრემიერისათვის
მოიწვევენ გრიმიორს ქალაქებიდან და შემ-
დეგ, მორიგ წარმოდგენებზე, ახალგაზრდა
მსახიობები ერთი-მეორის ანაბარა არიან
დარჩენილი.

მათხედავად იმ ხელისშემშლელი პირო-
ბებისა, რომლებიც ზემოდ აღვნიშნეთ და
რომელთა უმრავლესობასაც მომავალში
უსათუოდ თავს დააღწევენ ჩვენი თეატრე-
ბი, მათი დღევანდელი მუშაობა მაინც ნა-
ყოფიერი და სასარგებლოა და ბევრი მათ-
განის ნამუშევარი საკმაო მხატვრულ შე-
მოქმედებით ღირებულებას წარმოადგენს.

იმ პიესებიდან, რომელიც კომისიამ დაათვალიერა ადგილებზე, ყველაზე უკეთესი სპექტაკლი ჩვენმა თეატრებმა შექმნეს კაკაბაძის კომედიიდან „კოლმეურნის ქორწინება“. ეს პიესა გვიჩვენებს მახარაძის, ლანჩუთის, ცხაკაიას და ლავროდების თეატრებში. იგივე პიესა შემოწმებულ იქნა ჩოხატაურის თეატრშიაც. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ყველგან ეს სპექტაკლი თეატრის საუკეთესო ნამუშევარია, იგი ყველგან შესრულებულია განსაკუთრებულის მონდობებით, სიყვარულითა და სისწორით. ძირითადად პიესა ყველგან ერთნაირად სწორად არის გაგებული. მაგრამ სახეები ყველგან შესრულებულია თავისებური ხერხებითა და მიდგომით და არც ვარაუდობდა და არც შინაგანი სახეებით არ ჩანს ის შტამბი და ტრაფარეტი, რაც ასე ხშირად გვინახავს სხვა დროს ასეთ შემთხვევაში.

სილნაღის თეატრის სპექტაკლებში მნიშვნელოვანია „უდანაშაულო დამნაშავენი“ და „შუქტრა“. სცენის სივიწროვე, ტექნიკური დაბრკოლებანი და ვაფორმების სიღარიბე, რა თქმა უნდა, დაღს აკავებს აქტიორულად კარგად შესრულებულ პიესებს. უფრო სუსტი სპექტაკლი გამოუვიდა ამ თეატრს შანშიაშვილის პიესიდან „ფოლადაური“. ლავროდების თეატრის ნამუშევრიდან სავსებით მისაღები სპექტაკლია „კოლმეურნის ქორწინება“. უსათუოდ სუსტია მეორე სპექტაკლი „ვერაგობა და სიყვარული“, რომელიც კოლექტივს ვერ დაუძლევიდა და რომლის დადგმაც, ჩვენის აზრით, ამ კოლექტივისათვის ნაადრევია.

ველისციხის თეატრის სპექტაკლებიდან კარგია „პარტიზანები“, რომელიც კარგად შეკრული და გამართული სპექტაკლია, თუ რამე ნაკლი აქვს ამ სპექტაკლს, ეს მთლიანად პიესას უნდა მიეწეროს, კოლექტივის, დამდგმელისა და მხატვრის ნამუშევარი უსათუოდ კეთილსინდისიერია. უფრო სუსტი სპექტაკლია „უდანაშაულო დამნაშავენი“, რაც უმთავრესად ზოგიერთი მთავარი როლის შემსრულებლის სისუსტეს მიეწე-

რება. მახარაძის და ლანჩუთის თეატრების ნამუშევრებიდან აღსანიშნავია „კოლმეურნის ქორწინება“. ეს პიესა ისე შესანიშნავად არის შესრულებული ორივე თეატრში, რომ მციროდენი დამატებითი მუშაობით მივიღებთ საუკეთესო სპექტაკლს საკოლმეურნეო თეატრებისათვის სანიმუშოს. უფრო სუსტი სპექტაკლები მახარაძის თეატრში არის „გმირთა თაობა“ და „ბრმა მუსიკოსი“, რომელთაგან პირველს აკლია დამუშავება; დანარჩენ ორ სპექტაკლიდან თეატრს კარგად დაუძლევიდა „ვერაგობა და სიყვარული“, რომელიც აღწევს მაყურებელამდე. ეს ნაწილობრივ მიეწერება იმას, რომ ორ მთავარ როლს ასრულებენ გამოცდილი მსახიობები — თეატრის ხელმძღვანელი ლაღიძე და მსახიობი ლოლუა. მესამე — პიესა „პროვინციული ისტორია“ უსათუოდ გაუმართლებელია ამ თეატრის მუშაობაში. ცხაკაიას თეატრმა კარგი სპექტაკლი გვიჩვენა „კოლმეურნის ქორწინების“ სახით. მთელი რიგი სახეები რჩება მაყურებლის მეხსიერებაში, ღარიბია ვაფორმება, რაც უმთავრესად სცენის ტექნიკურ დაბრკოლებებს უნდა მიეწეროს. სუსტია ორი დანარჩენი სპექტაკლი: „წარჩინებული ცოლი“ და „ქარიშხლის მოლოდინში“. ხობის თეატრში სპექტაკლები სუსტია და ეს გასაკვირვებელიც არ არის, თუ შევხედვით მის მივიღებთ იმ პირობებს, რომელშიაც უხდებოდა მუშაობა თეატრს. ჩოხატაურის თეატრში შემოწმდა სპექტაკლი „კოლმეურნის ქორწინება“ და დამაკმაყოფილებლად იქნა ჩათვლილი იმ პირობების მიხედვით, რომელშიაც თეატრი მუშაობს.

მომავალში აუცილებელია ვიზრუნოთ საკოლმეურნეო თეატრების მუშაკთა ცოდნის დონის ამაღლებაზე ადგილებზე ლექტორების სისტემატური მივლინებით და სხვა საშუალებებით, რომ ეს მეტად მდიდარი მასალა, რომელიც ადგილებზე მოგვეპოება ახალგაზრდა კადრების სახით, პრაქტიკულ მუშაობასთან პარალელურად შეიარაღდეს თეორიული ცოდნითაც.



ინა ჯიოჯა

ძველი ოსური თეატრი

ცხრაასიანი წლების აღზნებული ჩირად: დანია ოსთა პირველი გამოჩენილი პოეტ კოსტა ლევანის-ძე ხეთავუროვი, რომლის კალამს ეკუთვნის წიგნი „ირონ ფენდრ“ (ოსური ჩანგი).

„ირონ ფენდრი“ დაედო საფუძვლად ოსეთში სწავლა-განათლებას და საერთოდ კულტურას ოსურ ენაზე.

1905 წლის რევოლუციამ, თითქოს დიდი მუჯღლეუნი წაჰკრა ყველა დაჩაგრულს და ჩამორჩენილ ხალხს თავისი უფლებებისათვის საბრძოლველად.

ოსებმაც, თუმცა დაგვიანებით, მაგრამ მაინც მოისურვეს და მოითხოვეს ოსურ ენაზე კულტურული ქუროს გაჩაღება. ძლივს-ძლივობით ნებადართულ იქნა ოსური თეატრის დაარსება.

ამრიგად, 1906 წელს თბილისში მცხოვრებ ოსთა საზოგადოებამ პირველი საძირკველი ჩაუყარა ოსურ თეატრს ოსურ ენაზე.

ამ საქმის სულისჩამდგომელი იყვნენ: ყალკყო თომაევი, ანა თეოდორეს ასული თომაევი, მაქსიმე რამონოვი და სხვები.

პირველად ოსურ სცენაზე დადგმულ იქნა სამშოქმედებიანი დრამა „შერცხენას სიკვდილი მიჩვენია“ ბრიტაევისა. ამ პიესაში ქალის როლი არ იყო და მისი დადგმაც იმდენად ვასაჰირი არ აღმოჩნდა. მაგრამ ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ პიესა შეგნებულად დაწერა ბრიტაევმა ასე, რადგან იცოდა, რომ ოსი ქალის სცენაზე გამოსვლა ადვილი საქმე არ იყო. მაგრამ შემდგომ პიესებში მან მთავარი როლები ქალებს დაუთმო („ორი დი“, „ხაზბის დედა“ და სხვ.). მაგრამ ჯერჯერობით თვით ამ როლების განმასახიერებელი არსაიდან სჩანდა. ქალების როლებს ჯერჯერობით ვაყები ასრულებდნენ. მაგრამ არც ამან უშველა საქმეს.

პიესები იყო, აღმსრულებლები კი არ სჩანდა. სულ ერთიდაიგივე პიესაც მაყურებელს

მოსწყინდა. თეატრი, რომელიც ძლივს ვლირსა ოსთა საზოგადოებას, წინ ვერ მიიწევდა. გაჰირეებულ მდგომარეობაში ჩავარდა.

ერთ ასეთ გაჰირეებულ საღამოს, როდესაც მამაკაცთა როლები დაარჩევს და ქალების როლებს პატრონი არ აღმოუჩნდა, ზინა მაქსიმეს ასულმა რამონოვისამ უხერხულად იგრძნო თავი, ის წამოდგა. ბოდიში მოიხადა და სიტყვა მოითხოვა:

— პატივცემულო საზოგადოებავ!— დაიწყო მან,— ჩვენ აქ ყველა ცოტად თუ ბევრად შეგნებული ვართ და ჩემის აზრით დრო არის, რომ შეგნებულად შევედგეთ იმ სერიოზულ საქმეს, რომელიც წამოვიწყეთ.

ჩვენ აქ ყველანი დები და ძმები ვართ და სასირცხოდ არ უნდა მიგვჩანდეს ჩვენს ძმებთან ერთად მუშაობა!... მე პირადად მსურს, რომ მომკეთ ერთი როლი. მართალია, მე არტისტი არა ვარ, მაგრამ თქვენის დახმარებით ვეცდები, რომ შეძლებისდაგვარად შევასრულო ჩემზე დაკისრებული მოვალეობა.

ზინას თითქმის ყველამ დიდის პატივისცემით ხელი ჩამოართვა, რის შემდეგ მისცეს მთავარი როლი. დარჩა კიდევ რამდენიმე ქალის როლი. ნინა ზურაბის ასული ყაზიევი, რომელიც აქტიური საზოგადო მუშაკი იყო, წამოდგა და სიტყვა რუსულად:

— ბატონებო, მართალია, მე ოსურად ლაპარაკი კარგად არ მეხერხება, მაგრამ თუ მომკეთ ერთ პატარა როლს, ვეცდები, რომ არ შევრცხვე.

ამრიგად, გაჩნდა ორი მსახიობი ქალი.

რეპეტიციის დროს ნინამ კიდევ მოიყვანა ორი ქალი: მარო ვანევევი და ჩოჩოევის ქალი. ესენიც დასთანხმდნენ პიესაში მონაწილეობის მიღებაზე. იმ პიესას ქალი მეტიც არ სჭირდებოდა და თითქმის საკმარისი კადრი შესდგა.

გაჩაღდა მუშაობა. ამ კულტურულმა კე-



რამ მიიზიდა ხალხი და თითქოს საქმეც კარგად მიმდინარეობდა 1908 წლამდე.

1908—1909 წლის სეზონში კი ცოტა უკმაყოფილებამ იჩინა თავი ოსურ დრამწერში, ექამდე, რომ განხეთქილებაც ჩამოვარდა.

ზოგიერთმა მუშამ დააყენა საკითხი იმის შესახებ, რომ მუშები ჩასდგომოდნენ სათავეში ოსურ დრამწერს (კისტა ჯატიევი). ზოგი იძახდა ინტელიგენციამ თავისთვის იმუშაოს და მუშებმა თავისთვის. ამრიგად, აირდაირია საქმე, დაიწყო ბუტიობა და თეატრის მუშაობა ერთი-მეორის ყურებაში შენედა. ის-ის იყო, ოსურ თეატრს კარები უნდა გამოკეტოდა. მაგრამ მოწინავე გულშემბატყვარმა ადამიანებმა მოჰკიდეს ხელი ამ საქმეს და უფრო ვაამარეს საძირკველი.

1909 წლიდან ზუბალოვის სახელობის სახალხო სახლში რამდენიმე დრამწერ არსებობდა. ოსთა საზოგადოების მოწინავე მუშაკებმა იშუამდგომელს ადგილობრივი ხელისუფლებასთან, რათა ერთი ადგილი ოსურ დრამწერისთვისაც დაეთმოთ. მკითხველი თვითონ მიხვდება, თუ როგორ ძნელი იყო მაშინ ადგილობრივი ხელისუფლების დარწმუნება იმაში, რომ ოსებს ჰყავთ ისეთი ძალები, რომელნიც შესძლებენ ნორმალურად მუშაობას მთელი სეზონის განმავლობაში. ოსებიც, რასაკვირველია, თავის მხრივ იბრძოდნენ და ამტკიცებდნენ, რომ მათ ძალაც და უნარიც შესწევთ ამ საქმისათვის. და როგორც იყო მიიღეს ადგილი. 1909—1910 წლებში თეატრალური სეზონიც გაიხსნა ზუბალოვის სახელობის სახ. სახლში. ოსური დრამწერეც შეუდგა მუშაობას. დრამწერსათავეში ჩაუდგნენ თომაევი, ქარქუსოვი და რამონოვი. ამ ახალმა გამგეობამ ძველი დრამწერის მოთამაშეთაგან შეინარჩუნა ხუთი კაცი: ვ. გავლოვი, სიმონ აბაევი, გ. ჯიოევი, გ. აბაევი, ნინა ყაზიევი, მაგრამ სამაგიეროდ ახალი წევრებიც საკმარისად მიემატა. ჩემი თეატრალური მოღვაწეობაც 1909—1910 წ. სეზონიდან იწყება.

ჩვენ ლონიერი დრამწერ ჩამოვაყალიბეთ, მაგრამ თეატრალური გამოცდილება არ გვქონდა, გამოცდილი ხელმძღვანელი გვჭირდებოდა, ასეთი კი ჩვენში არ მოიპოებოდა.

ზუბალოვის სახლში მაშინ ორი კაცი იყო: ქართული და რუსული. იქ ყველა ნამდვილი არტისტი იყო და რეჟისორებიც უმაღლესი არტისტული ცოდნით ჰყავდათ (ქართულ თეატრს—წუწუნავა, რუსულს—რადოლინი), ჩვენ კი ხან ვის ვეხვეწებოდით და ხან ვის, რომ ჩვენი წრისათვის ხელმძღვანელობა გავწია. ორჯერ თუ სამჯერ რუსული თეატრის არტისტი მოვიწვიეთ, გვარათ ოსეტროვი, რომელიც ცოტა ნერვოზი: კაცი იყო და ვერ გაუძლო ჩვენს მოუხეშავ მიხვრა-მოხვრას და თავი გაგვანება.

ქართული მსახიობნი ჩვენთან ძალიან მეგობრულ განწყობილებაში იყვნენ. ყოველ მათგანს ესმოდა ჩვენი მდგომარეობა და ძალიან დაინტერესებული იყვნენ ჩვენი საქმის გამოკეთებაში. ისინი ხშირად ესწრებოდნენ ჩვენს რეპეტიციებსა და წარმოდგენებსაც და ყველა მათგანი თბილ მეგობრულ დახმარებას გვიწვედა თავისი ცოდნის მიხედვით. ამ გულთბილმა მეგობრულმა ურთიერთობამ ჩვენ წაგვახალისა და ხელმძღვანელად მოვიწვიეთ ოსი ხალხის ერთგული მეგობარი, ამჟამად დამსახურებული სახალხო არტისტი ნიკოლოზ სვიმონის-ძე გოცირიძე. ნიკომ კარგად იცოდა ჩვენი სცენის მოყვარეთა ნორჩი შემადგენლობა და ისიც კარგად ესმოდა, რომ მას დიდი უნარი სჭირდებოდა ამ ნედლი მასალის ვადასამუშავებლად. მაგრამ ის არ დააფრთხო ამ მდგომარეობამ. მან მოჰკიდა ხელი ოსურ თეატრს და დიდის ხალისითა და ენერგიით შეუდგა მის ნამდვილ თეატრალურ ხაზზედ ვადაყვანას. ნიკო ოსურ სცენას „სხვათა შორის“ არ უყურებდა, ის ისეთივე სიყვარულით ეგებებოდა ამ სცენის გამარჯვებას, როგორც საზოგადოდ თეატრისა, რომელიც მას უყვარდა, რომელმაც თვით ნიკო გამოზარდა.

ნიკო მეტად საყვარელი და დასაფასებელი უფრო იმისთვის იყო და არის, რომ ის უსასყიდლოდ ემსახურებოდა ჩვენს სცენას. მაგრამ სამსახურიც არის და სამსახურიც. ოსური სცენის გაჯანსაღება-გალამაზებაში ის ყველა ჩვენგანზე მეტად იყო დაინტერესებული. გასაგებია, რომ ნიკო გოცირიძის სახელი სასიყვარულო ვახდა ოსეთში.

1910 წლიდან გაჯანსაღებული ოსური თეატრი განაგრძობდა თავის მუშაობას, თავისი ახალი შემადგენლობის მჭიდრო, მეგობრული კავშირის საფუძველზე.

ჩვენი თეატრალური კადრი უკვე დღითიდღე იზრდებოდა. აქამდე თუ სანთლით ვეძებდით სცენის მუშაებს და ყოველ პირველ მოწვეულ მოქალაქეს სერიოზული როლის შესრულებას ვაკისრებდით, ახლა საქმე შემაგრდა. გამოცდილება მივიღეთ და ტიპების შერჩევაც ვისწავლეთ.

ჩვენ უკვე მუდმივ შტატს ვავსებთ დახელოვებული სცენის მოყვარეებისაგან. ჩვენ აღარ ვეძებთ სცენის მოყვარეებს.

ნაციონალური პიესებით ძველ დროს ჩვენ ძალიან დარიბი ვიყავით. მეტი წილი ჩვენი პიესებისა ქართული და რუსული პიესებიდან იყო ნათარგმნი. წარმოდგენებს აუარებელი ხალხი ესწრებოდა. 6 თუ 7 წარმოდგენის დადგმას ძლივს ვახერხებდით მთელი სეზონის განმავლობაში. მაგრამ თბილისის ოსთა საზოგადოება ისე დაინტერესებული იყო ამ ერთადერთი კულტურული საზრდოთი, რომ ის კიდევ მეტს მოითხოვდა.

ზუბალოვის სახ. სახლი გახდა ოსების საკრებულო. საზოგადოების მოწინავე ნაწილი იქ იკრიბებოდა და აყენებდა სხვადასხვა საიმედო საკითხებს. იმ დროს თბილისში არსებობდა „სალამოს უნივერსიტეტები“, რომლის მიზანი იყო წერა-კითხვის მცირემცოდნე მუშებისათვის სალამოს კურსების გახსნა. ოსურ ენაზე ასეთი არ არსებობდა. ჩვენმა

დრამატიკულმა წრემ აიღო ინიციატივა და სალამოს კურსებიც მოაწყო ოსურ ენაზე.

ამ კურსებზე ლექციებს ატარებდნენ ჩვენი სცენის მოყვარეებიც (რომელთაც ასეთი ცოდნა ჰქონდათ); არ შემოძლია განსაკუთრებით არ აღვნიშნო ნინა ყაზიევის დაუღალავი და აქტიური მუშაობა.

ჩვენი სცენის მოყვარეთა უშუალო ინიციატივით მოხდა თბილისში პირველი ოსური პირველდაწყებითი სკოლის გახსნაც, რომელსაც ნაშდვილი განვითარების პირობები შეუქმნა მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლებამ, ამ სკოლას შემდეგ ოსური ტექნიკუმიც დაემატა.

ამრიგად, სამ ფრონტზე გავიმარჯვეთ: თეატრით, სალამოს კურსების მოწყობით მოზრდილთათვის და პირველდაწყებითი საშუალო ოსური სკოლის გახსნით. გარდა ამისა, ეს კულტურული კერა პოლიტიკურად აღზრდის კერადაც გადავაქციეთ. სწორედ ამ დრამაწრის ირგვლივ მომუშავეთა მიერ იქნა დაარსებული ბოლშევიკური პარტიის უჯრედი.

ერთერთი ბოლშევიკთაგანი ამ უჯრედიდან იყო ამხ. ზნაურ აიდაროვი, რომელიც ვერაგულად იქნა მოკლული სოფ. ხცისში მენშევიკების განსაკუთრებული რაზმის მიერ 1919 წელს.

რაც შეეხება ოსურ თეატრს, მან თავისი დაუღალავი მუშაობა განაგრძო 1920 წლამდე. 1920 წლიდან კი თბილისში ოსური თეატრი აღარ არსებობს.





სამხრეთ-ოსეთის აყვავებული ხელოვნება

ლენინურ-სტალინური ნაციონალური პოლიტიკის ურყევად გატარებამ, პარტიისა და მთავრობის, პირადად ხალხთა ბელადის დი-სტალინის უდიდესმა მზრუნველობამ სამხრეთ-ოსეთის მშრომელ ხალხს შეუქმნა ნამდვილად ბედნიერი და საამური ცხოვრება.

ჰყვევის, იფურჩქნება და იზრდება ფორ-მით ნაციონალური და შინაარსით სოცია-ლისტური კულტურა და ხელოვნება სამხ-რეთ-ოსეთში.

1938-39 წლის სეზონში წარმატებით მუ-შაობდნენ ოსური და ქართული სახელმწი-ფო დრამატული თეატრები, სახელმწიფო მომღერალთა ეთნოგრაფიული გუნდი ბ. გა-ლავეის ხელმძღვანელობით, ოსური მოცე-ვავეთა ანსამბლი, რაიონული კლუბები და საწარმოო და მრავალი საკოლმეურნეო თვით-მომქმედი წრე.

ოსური საკოლმეურნეო სიმღერები აღსაე-სება უდიდესი აღმაფრთოვანებელი სიხარუ-ლით ბედნიერი და საამური ცხოვრებისადმი; ამ სიმღერებში გამოხატულია ღრმა სასიყვარ-ლო გრძნობები ხალხთა ბელადის — დიდი სტალინისადმი და ქართველი ხალხის უსაყვარლესი შვილის, სამხრეთ-ოსეთის მშრომელთა საუკეთესო მეგობრის, ბოლშე-ვიკ-სტალინელის ამხანაგ ლავრენტი პავლეს-ძე ბერიასადმი.

სტალინის ქართული სახელმწიფო დრა-მის თეატრმა მიმდინარე სეზონი ვ. გაბისკი-რიას „მათი ამბავით“ დაამთავრა 28 ივნისს, ამ პიესის წარმოდგენას, რომლის დადგმა ეკუთვნის ახალგაზრდა რეჟისორ ვ. ჯანჯა-ლიძისთვის. უდიდესი ინტერესით შეხვდა საზოგადოება. ახალგაზრდა რეჟისორს საკ-მაოდ ენერგიული მუშაობა ჩაუტარებია ამ დრამატული ნაწარმოების დადგმისათვის. კარგი იყო მისი მხატვრული გაფორმებაც მხატვარ რახმაძის მიერ.

თეატრის ახალგაზრდა კოლექტივიდან კერძოდ ამ დადგმაში აღსანიშნავი არიან მსახიობები: სონია იარალოვა და ნიკ. ბეგი-ზოვი.

მთელი სეზონის განმავლობაში მსახ. ს. იარალოვა ასრულებდა სხვადასხვა ხასიათის პასუხსაგებ როლებს, რაც უდაოდ მოწმობს მსახიობის ყოველდღიურ ზრდას. მის მიერ განსახიერებული დარეჯანი, გარეგნულად მშვენიერი, მიმზიდველი, მომხიბლავია და ამავე დროს სიცრუით. პირფერებით აღსაე-სება ფუქსავატი, ზნეობრივად ლატაკი და სუ-ლიერად გამოფიტული ტიპია, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ კეთილშობილურ აზრსა და გრძნობებს.

კარგად მოგვცა ბოლშევიკ შალვას რო-ლი მსახიობმა არჩილ მაისურაძემ. მსახიობს ეტყობა ზრდა და დახელოვნება სხვადასხვა ტიპების მოცემაში.

მსახიობ ვ. ბიჩიკაშვილს მეტად ნაყოფიე-რი მუშაობა ჩაუტარებია პიესის ძალზე რთული როლის — ყარამანის განსახიერებე-ისთვის, რაც მაჩვენებელია მისი სცენიური ნიჭისა და შესაძლებლობისა.

სუსტად, ერთფეროვნად და მოსაწყენად მონოტონურ ფორმებში იყო მოცემული პი-ესის ცენტრალური ფიგურა — საბჭოთა ინ-ტელიგენციის წარმომადგენლის — პროფე-სორ დავით ორბელიძის როლი (მსახიობი ვ. ქურთიშვილი).

შემსრულებელთაგან აგრეთვე აღსანიშნავი არიან თამარის (მანია მელქოვეა), ეკას (ალა-სიაშვილი) და გაიოზის (ჭარხალაძე) როლე-ბის შემსრულებლები.

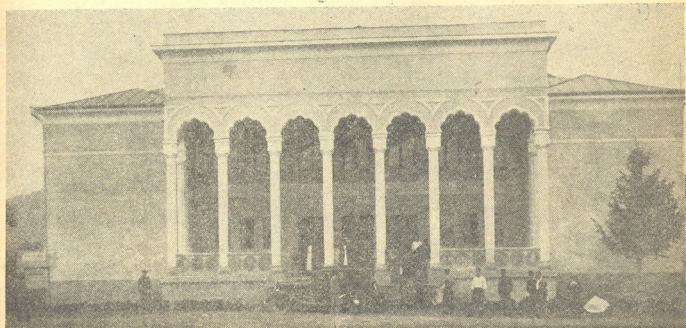
თეატრმა წარმატებით დაამთავრა მიმდი-ნარე სეზონი და თავისი ახალგაზრდა კო-ლექტივის მუყაითი მუშაობით საზოგადოე-ბაში ავტორიტეტი, ნდობა და სიყვარული დაიმსახურა.

სეზონის განმავლობაში თეატრის მიერ წარმოდგენილ იქნა თანადროული აქტუალური პიესები: „უკვდავი მადრიდი“ — ნ. ბეგიზოვისა, „ხალხის რჩეული“ — გ. თაქთაქიშვილისა, „გულნარი“ — მ. ალლადისა, სტუმარ-მასპინძლობა“, „გმირთა თაობა“, „მათი ამბავი“ და სხვ. ამ პიესებს უდიდესი წარმატება ხვდათ.

აღსანიშნავია, რომ თეატრის ხელმძღვანელობამ მსახიობთა კოლექტივში შემოიკრიბა ადგილობრივი ძალები, რომელთაგან ბევრი მალე დახელოვნდა, დაწინაურდა და

საზოგადოების ყურადღება მიიქცია. მთელი სეზონის განმავლობაში გამოირჩეოდნენ და მაყურებელთა ყურადღების ცენტრში იყვნენ მსახიობები: სონია იარალოვა, არჩილ მაისურაძე, მანია მელქოევა, სონია კობალაძე, ნიკ. ბეგიზოვი, ტობა კრიხელი, გ. ბიჩიკაშვილი და სხვები.

ამჟამად თეატრის მთელი კოლექტივი შევსებულია. მალე თეატრი განახლებული ენერგიით შეუდგება ახალი სეზონისათვის მზადებას.



ლანჩხუთის საკოლმეურნეო თეატრის შენობა



ხაშურის თეატრი



ხაშურის თეატრის სამხ. ხელმძღვანელი და რეჟისორი ს. ვაჩნაძე

საქართველოში ძნელად თუ შეხვდებით ისეთ რაიონს, სადაც არ იყოს საკუთარი თეატრი, არა სეზონური, არამედ მუდმივი, რომლის შემადგენლობაც უკვე ორ წელზე მეტია მუშაობს. ყველა მათგანი: რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, გრიმიორი მონაწილეობს დიად სოციალისტურ მშენებლობაში ისე, როგორც მუშა, კოლმეურნე, პროფესორი თუ რაიკომის მდივანი.

მსახიობს დღეს აღარ ახსიათებს კარჩაკეტილობა, მის შემოქმედებითს ლაბორატორიაში მთავარი ადგილი დაიკავა ლენინ-სტალინის პარტიის მოძღვრებამ. თეატრის მომუშავენი დღითიდღე ეუფლებიან დიდი კლასიკოსების ნაწარმოებს.



„მათი ამბავი“
თამარი — ლ. გურგენიძე



„მათი ამბავი“
დავითი — ჯაფარიძე



„მათი ამბავი“
დარეჯან — თ. ძიძიგური



ყოველივე ეს იმის საწინდარია, რომ თე-
ატრების უმრავლესობა გვაჩვენებენ პატი-
ოსნად გაკეთებულ სპექტაკლებს. ჩვენი
სინამდვილე ცისარტყელასავით მდიდარია,
მას ახასიათებს მდიდარი ფერები, მას ახასი-
ათებს სიხარული, გმირობა, სიყვარული.
საჭიროა მეტი გამბედაობა, გამბედაობა არა
თავბედური, არამედ გამართლებული, რო-
მელსაც საფუძვლად უდევს ცოდნა, ნიჭი,
გამოცდილება.



„მათი ამბავი“
გაითხ—კვარაცხელია



„მათი ამბავი“
ყარამანი—დ. ჩხეიძე



„მათი ამბავი“
ვეა—მ. ნოზაძე



„მათი ამბავი“
შალვა—კ. ზამბახიძე



თელავის სახელმწიფო თეატრი

თელავს თეატრალურ დარგში თავისი კარგი და ლამაზი წარსული აქვს. კახეთის ამ მშვენიერი ქალაქის მცხოვრებნი ყოველთვის სიყვარულით შუბუყრებენ თეატრს. თელავის მსაყურებლებს უნახავთ მრავალი კარგი და ნიჭიერი აქტიორი. თელავში უმუშავენიათ ქართული თეატრის კორიფეებს: დიდ არტისტს ვლ. მესხიშვილს, კოტე მარჯანიშვილს, დავით აწყურელს, ვიქტორ გამყრელიძეს და სხვ. თელავში ხშირად ყოფილან საგასტროლოდ და თავიანთი მოხდენილი თამაშითა და აქტიორული ოსტატობით დაუტკბიათ საზოგადოება: მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ვასო აბაშიძის, შალვა დლიანს და სხვ.

ოქტომბრის რევოლუციამდე თელავს არ ჰქონდა თეატრის კეთილმოწყობილი შენობა, მაშინ მხოლოდ ერთი პატარა კლუბის შენობა იყო, სადაც ადგილობრივი დასის

მიერ იმართებოდა ხოლმე წარმოდგენები და ვასტროლიორებიც აქ თამაშობდნენ.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დღიდანვე თეატრს განსაკუთრებული გულისხმიერებით მოეპყრენ და მშრომელი მასების ინიციატივით და აქტიური მხარდაჭერით თელავში 1925 წელს ააგეს თეატრის ახალი შენობა 400 მსაყურებლის ტევადობით. უკვე მეთხუთმეტე წელია თელავში მუშაობს ს. ორჯონიკიძის სახელობის სახელმწიფო თეატრი საკუთარი დასით. ამ ხნის განმავლობაში თეატრმა მრავალი კარგი და მაღალხარისხოვანი დადგმა უჩვენა მსაყურებელს, მაგრამ მუშაობაში მას ბევრი ჩავარდნაც, ჰქონდა, რაც თეატრში მოკალათებულ ხალხის მტრების მუშაობის შედეგი იყო.

1938-39 წლის სეზონი თეატრმა გახსნა გასული წლის ოქტომბერში. ეს პირველი



თელავის თეატრის დირექტორი და სამხ. ხელმძღვანელი არტ. დავითიანი



„ჯაშუშის ბილიკი“
ცეხარია—ქ. კველიშვილი

მოვლენა თელავის თეატრის ისტორიაში: მაგალითად, 1937-38 წლის სეზონი, ნაცვლად ოქტომბრისა, იანვარში გაიხსნა.

მიმდინარე სეზონი თეატრმა წარმატებით დამთავრა. სეზონში დაიდგა როგორც ორიგინალური, ისე ნათარგმნი პიესები: ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“, ფ. შილერის „ყაჩაღები“, მ. ქოჩარინის „ბრმა მუსიკოსი“, გ. თაქთაქიშვილის „ხალხის რჩეული“, ა. დიუმას „ჯაშუშის ბილიკი“, ა. ცავარლის „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“, გ. ნახუცრიშვილის „ცეცხლის ხაზზე“, ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ და უკანასკნელად კი მე-9 პრემიერა — ვიქტორ გობისკირიას „მათი ამბავი“.

წელს თელავის თეატრმა სეზონში გამართა 50 სპექტაკლი. თეატრმა შექმნა თავისი კარგი და ძლიერი შემოქმედებითი კოლექტივი, რომელიც ყოველდღიურად იზრდება. ამ კოლექტივში გამოირჩევა მსახიობები გრ. კეველიშვილი, ქ. კეველიშვილი, ა. კუბატაძე, ჩელთისპირელი, პ. ახვლედიანი, მ. კორინთელი, ქ. მაკავარიანი, მ. ობოლაძე, ნ. ას-



„ყაჩაღები“
ემილიან ვან მოზორ — გ. ჩელთისპირელი
ფრანც მოზორ — ა. კუბატაძე



„ხალხის რჩეული“

პირველი სურათი

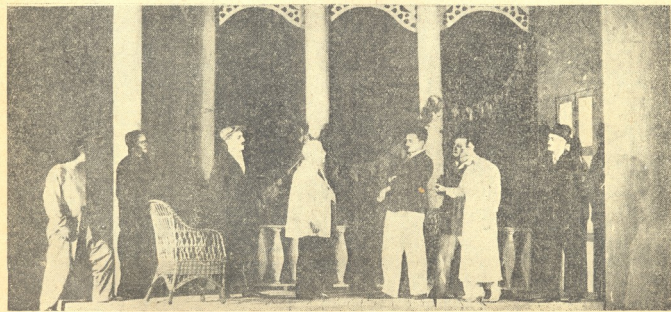


„ყაჩაღები“
გერმანოზ-კ. ჩხეიძე

შ. გაუარაშვილი, ს. სახივეი, ვ. ბოჭორიშვილი, ვ. კირაკოზოვი, ს. პაპუაშვილი და სხვ. გარდა ქალაქისა თეატრი მომსახურებას უწყევს აგრეთვე რაიონის კოლმეურნეობებს და საბჭოთა მეურნეობებს. ამ დღეებში თეატრი მიემგზავრება სოფ. წინანდლის, ნაფარელისა და ფშავლის საბჭოთა მეურნეობებში და კოლმეურნეობებში სპექტაკლების გასამართავად.

მოსამზადებელ მუშაობას 1939-40 წ. სეზონისათვის თეატრი დროულად შეუდგა. უკვე შემუშავებულია რეპერტუარი, რომლის მიხედვით გათვალისწინებულია 9 ახალი დადგმა: გ. ნახუციშვილის და ბ. გამრეკელის „ლადო კეცხოველი“, ა. ცაგარლის „ხანუმა“, ძმ. ტურების და შეინინის „გენერალური კონსული“, გ. ბერძენიშვილის „აჭარის მთებში“, მ. გორკის „მტრები“, მოლიერის „ძალად ექიმი“, ა. შირვანზადეს „პატიოსნებისათვის“, გედევანიშვილის „მსხვერპლი“ და ერთი პიესაც თავდაცვითი თემაზე.

საქ. კ. პ. (ბ) თელავის რაიკომისა და საქ. სსრ სახკომსაბჭოსთან არსებული ხელოვნების სამმართველოს ყოველდღიური დახმარებითა და ხელმძღვანელობით თელავის სახელმწიფო თეატრი შესძლებს მომავალი წლის სეზონიც წარმატებით დაამთავროს.





ზემო-სვანეთის თეატრი

კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა ხელისუფლების დიდი ყურადღების და მზრუნველობის შედეგად, ოდესღაც უგზოუკვლო სვანეთში მანქანები დადის, თვითმფრინავები დაფრინავს, გახსნილია სკოლები. სვანეთს ახლა გააჩნია თავისი საკუთარი დრამატული თეატრი, რომელიც დიდ კულტურულ მომსახურებას უწევს მოსახლეობას.

ზემო-სვანეთის თეატრს, რომელიც იმყოფება მესტიაში, სულ სამი წლის ისტორია აქვს. 1937 წლამდე, ხალხის მტრების მანებლობის შედეგად, თეატრის მუშაობა მთლიანად ჩაშლილი იყო და თეატრისათვის გათვალისწინებული თანხები იხარჯებოდა არადანიშნულებისამებრ.

1938 წლიდან, თეატრში ახალი ხელმძღვანელობის დანიშვნის შემდეგ, გამოცოცხლდა მისი მუშაობა. ადგილობრივ სვან ახალგაზრდა ძალებისაგან შეიქმნა სათეატრო კადრები. ვასული წლის სეზონში დაიდგა ისეთი თვალსაჩინო წიესები, როგორც „გმირთა თაობა“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „რაც გინახავს



ზემო სვანეთის სახ. თეატრის დირექტორი და სამხ. ხელმძღ. ვ. მარჯანი ველარ ნახავ“; „ბატონი და ყმა“ და „ქრისტინე“.



„კალმეურნის ქორწინება“
ჯიბილო—ვ. რატანი



„კალმეურნის ქორწინება“
მირიანე—დ. ფალიანი



„კალმეურნის ქორწინება“
ბარტონი—ვ. მარჯანი



20 ივნისს გაიხსნა 1939 წლის ახალი სეზონი პ. კაკაბაძის კომედიით „კოლმეურნის ქორწინება“, რომელიც დიდის წარმატებით ჩატარდა და დიდძალი მაყურებელი მიიზიდა. აღსანიშნავია სენაი ახალგაზრდები, რომლებიც ენერგიით და სიყვარულით ეცილებიან თეატრის მუშაობას: პ. დადვანი, გ. ჯაფარიძე, ნ. ნიგურანი, დ. ფალიანი, კ. რატიანი, ვ. ქალდანი, ვ. ხოჯელანი, ნ. ჯაფარიძე, შ. ბაქრაძე, შ. ხერგიანი, ტ. მარგიანი, მ. ვაბლიანი და სხვ.



„კოლმეურნის ქორწინება“
გვირისტინე—ტ. მარგიანი

„კოლმეურნის ქორწინება“
კაკალა—შ. ხერგიანი

თეატრი მორიგ პრემიერად ამზადებს ა. ცაგარლის კლასიკურ კომედიას „ხანუმა“. რეპერტუარში შეტანილია აგრეთვე ლ. კარასევის „შუქურა“, „სურამის ციხე“ და განახლებული იქნება პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“.

ზემო-სვანეთის თეატრის მუშაობას ხელს უშლის შენობის სივიწროვე. საჭიროა აგრეთვე შენობის კაპიტალური რემონტი, რომ თეატრმა შესძლოს უფრო ფართოდ გაშალოს თავისი მუშაობა. ამ მხრივ ხელოვნების სამმართველომ უნდა გაგვიწიოს დახმარება.

მ. მარგიანი



„კოლმეურნის ქორწინება“
ხახული—პლ. დადვანი

„კოლმეურნის ქორწინება“
ლომკაცა—ნ. ნაგურანი

„კოლმეურნის ქორწინება“
მანუჩარი—გ. ჯაფარიძე



ბ ი ბ რ ი მ ბ რ ა უ ი ა

ჰაინრიხ ჰაინე ქართულად

ქართულად თარგმნილს ლიტერატურას მიემატა კიდევ ერთი უდიდესი კლასიკოსი დასავლეთ-გეროპისა— ჰაინრიხ ჰაინე, რომელიც გერმანულიდან უთარგმნია პეტრე ხარიტონ ვარდოშვილს.

ჰაინეს თარგმნა ძველ რუსეთში დაიწყო დაახლოებით XIX ს. ორმოციან წლებში. პირველად ჟურნალმა „ნივაჰ“ გამოცა მისი ლექსებისა და თხზულებების სრული თარგმანი. ჰაინეს თარგმნიდნენ მაშინდელი რუსეთის საუკეთესო მთარგმნელები.

საქართველოშიც თითქმის იმავე დროს, ან უკეთ რომ ვთქვათ, ცოტა დაგვიანებით, დაიწყო ჰაინეს თარგმნა. მისი ლექსები პირველი გადმოთარგმნისთანავე ისე გავრცელდა ხალხში, რომ ხალხმა დიდის სიყვარულით იმღერა კიდევ ერთი ლექსი, რომელსაც დღესაც მღერიან თვით შორეულ ადგილებში:

ვის არ ახსოვს სიმღერა:
„ტურფავ, ტურფავ, რას მიყურებ,
მოაცურე ჩემსკენ ნავი,
ერთად დავსდეთ და ვუყუროთ,
როგორ არხეხს ხელები ნიავი.
ნურას ფიქრობ ჩემზედა“... და სხვ.

ეს თარგმანი უნდა ეკუთვნოდეს, ჩემის აზრით, იოსებ ბაქრაძეს.

ჰაინე თითქმის ყველა ქართველმა მწერალმა თარგმნა. უკანასკნელ დროს, ანუ მეოცე საუკუნის დასაწყისში ხშირად თარგმნიდა ხალხმ მას სანდრო შანშიაშვილი ზოგჯერ პირდაპირ, ზოგჯერ თავისუფლად და ზოგჯერ მიბაძვითაც. ასევე იქცეოდნენ მისი თანამოკავლები: სიკო ფაშალიშვილი, ი. გრიშაშვილი, ამ წერილის ავტორი და სხვები. მაგრამ არცერთს მათგანს მიხნდა არ ჰქონია ჰაინეს თხზულებათა მთლიანად გადმოთარგმნა.

ასეთის მიზნით აღჭურვილი იყო მხოლოდ ქოლალომთათიძე, რომელმაც მშვენივრად თარგმნა ჰაინეს ლექსების საკმაო ნაწილი. ჰაინეს ხასიათი, სული და შინაარსი ზედმიწევნით გადაიტანა მან ქართულ სიტყვაში. მაგრამ მეფის მთავრობის მიერ დევნილსა და ციხეშითი სიცოცხლე გამწარებულ ახალგაზრდა ჰაინეს ლომთათიძეს არ დაცალდა ჰაინეს გადმოთარგმნა სრულად.

ქოლალომთათიძის შემდეგ ამ აზრის განხორციელებას შეუდგა პეტრე ხარიტონ ვარდოშვილი, რომლის თარგმანებზედც მინდა ორიოდ სიტყვა მოვახსენოთ. მაგრამ ვიდრე თარგმანის შეფასებას შევეუდგებოდე, მოკლედ მოვახსენებთ ჰაინრიხ ჰაინეს ამბავს.

ჰაინრიხ ჰაინე გერმანელი პოეტია; იგი დაიბადა დიუსელდორფში 1797 წელს. შთამომავლობით ებრაე-

ლი, იყო, მაგრამ, რადგან ებრაელებს გერმანიაში მაშინაც სდევნიდნენ, მის მშობლებს ქრისტიანობა ჰქონდათ მიღებული.

ჰაინრიხ ჰაინეს, მიუხედავად იმისა, რომ იგი გაჭრისტიანებული იყო, მაინც სდევნიდნენ გერმანიაში, რის გამო ხან საფრანგეთში გაიქცეოდა, ხან ისევ სამშობლოში ბრუნდებოდა ხოლმე.

ჰაინეს თავისი ებრაელობა ერთ ლექსში გამოთქვამს, რომელიც ილიას ასე აქვს მიბაძვით გადმოცემული:

„მეცა მქონია კარგი მამული,
თურმე სუფევდა იქ სიყვარული,
თურმე იქ ჰქენდა ბედი მლიმარი,
ახლა კია ეს მარტო სიხმარი!

თურმე იქაცა ბრწყინავდნენ დღენი,
იქაც ცხოვრობდნენ ერთგული ძენი
ღია ჰქონიათ მაშინ ცის კარაი,
ახლა კია ეს მარტო სიხმარი“

ამკარაა, ჰაინრიხ ჰაინე ამ ლექსში თავის ძველს მამულს, ძველს სამშობლოს, ურისტანს ჰგულისხმობდა, ხოლო ილია ჭეჭვაგაზე—საქართველოს. სამწუხაროდ, ეს ლექსი ხარიტონ ვარდოშვილის თარგმანში ჯერჯერობით არ არის.

ჰაინრიხ ჰაინეს ლექსები მეტად მკვირცხლი, სიცოცხლით სავსე, ბევრჯერ ცრულნარევი სიხარულით გაჟღენთილი და ისეთი მკვეთრი, გონებაბანჯილი, თანაც ენაბანჯილი ჰუმორით არის აღსავსე, რომ მკითხველი შეპყრობილია მთელი არსებით.

სიხარულით უნდა აღენიშნა, რომ თარგმანი დედანთან ძალიან ახლოს არის. არა თუ ახლოს, ამაზე ახლოს აღარც შეიძლება, ჩემის აზრით. მაგრამ შედარებას რომ თავი დავანებოთ და თუნდაც დედანთან ზუსტად არ იყოს მიტანილი თარგმანი, თავისთავად ისე მშვენივრად არის ლექსები აწყობილი, რომ დედაზე აღარ იფიქრებთ.

შედარებული ლექსების მიხედვით სრულად არის გადმოცემული ჰაინრიხ ჰაინეს შემოქმედების მშვენიერი თავისებური სურნელება და სული. ამასთანავე ლექსები არის თარგმნილი მშვენივრად, სუფთა ქართულით.

ჰაინეს თავისებურობა და ხასიათი ლამაზად მოუთავსებია ხარიტონ ვარდოშვილს ქართულს სიტყვაში გერმანული გამოთქმებისათვის გამოუძენბია მშვენიერი ქართული გამოთქმები:

„სატრფავ, დაადე ამ ჩემ გულს ხელი,
გესმის, როგორ სცემს იგი ბუდეში?
იქ ხის დურგალი, კაცი უხეში,
კუბოს სტელს ჩემთვის ის საძაგელი“



ან კიდევ

„დონა კლარა — გიზაროდეს,
შენს საქმაროს ვიენობ რაინდს.
აჰ ნეტავი მენს ჭორწილზე
თუ მიმიწვევ სტუმრად მაინც?“

გეგონებათ ლექსები თარგმნილი კი არა, ქართველი პოეტის მიერ იყოს დაწერილი, მაგრამ შიგვე მშვენიერად შეიკნობა ჰაინრიხ ჰაინე.

ძალიან ძნელია პატარა წერილში ჩაეტოს ყველა ის მშვენიერი შთაბეჭდილება, რომელსაც უმკველად მიიღებს ყოველი მკითხველი გარდამავალი მთარგმნელის მიერ გადმოთარგმნილ ჰაინრიხ ჰაინედან. მაგრამ მოკვლედ მაინც შეიძლება გააკნოთ მკითხველს თარგმანის ნიმუშები.

გრძელი ლექსი დიდ ადგილს დაიჭერს, ამიტომ მოვიტანოთ პატარა ლექსები, მით უმეტეს, რომ პატარა ლექსები დამახასიათებელია ჰაინესათვის. „იანი იხანდენ და სვამდენ ჩაის და სიყავრულზე ჰქონდათ ბაასი, ვაჟნი — მორათუნნი ესთეტურად, ქალნი — აღსავე ჯრინობით ნახით. სიყვარული სჯობს პლატონურს, სთქვა ეს ჰომერაჟმა, ვამბდარმა მეტად. ცოლს გაეღიმა ირონიულად და თაჲ წამოცდა „აჰ“ უცაბედად.“

მშვენიერად არის გადმოცემული მთარგმნელის მიერ ჰაინეს ის დამახასიათებელი თავისებურება, თუ როგორ უყვარს და ეხერხება მას პატარა ლექსებში გამოთქმა დიდი აზრებისა.

მაგალითად:

„ზენს მშვენიერს ლოყებზე
ცხელი ზაფხული ღვივის
და პაწია გულში კი
არის ზამთარი ცვიო.“

მაგრამ გელის ძვირფასო,
შეხც ცვლილება ამგვარი.
გულს ზაფხული გმეწვივა
და ლოყებზე ზამთარა“ (გვ. 84).

შესაძლოა სადმე ცოტაოდენი გადახვევა ჰქონდეს მთარგმნელს დედნიდან და ის აზრი, რომელიც ჰაინრიხ ჰაინეს აქვს, სწორად არ არის გადმოცემული, მაგრამ ასეთი ნაკლი არა თუ სხვასაც აქვს, არც არის მგონი ისეთი მთარგმნელი ლექსია, რომ ეს ნაკლი არ მოეპოვებოდეს.

მესანიშნავად არის გადმოთარგმნილი ლექსი „1829“, რომელიც ჰაინეს ახასიათებს, როგორც შეძლებულ კლასთან მეპაზოლს:

„რომ დავიწოტო სისხლისგან მწვიდად,
მომეცოთ მწკანე მინდობი ვრცელი
ო, ნუ დამტოვებთ აქ დასალრჩობად,
მსუთავს ჩარჩების ქვეყანა ბნელი.“

იმით განცხრომას არ აქვს სახლვარი,
აზარებთ დიდთ თხუნულას ბედი,
მათი სიკეთე ისე დიდია,
როგორც გლახაკის თასის ნახვრეტი.. (გვ. 210)
პირში გაჩრილი აქვთ სივარები,
არ აწორებენ ჯიბებს ხელებს,
კარგად ინელებს მათი სტომაჟი,
მაგრამ თვითონ მათ ვინ მოინელებს?
ვაჭრობენ ტკბილი ნელსაცხებელით,
მოსდით ყვევლადღე აუზრაცხელი,
მაგრამ მათ ახლოს თვითონ ჰაერიც
მეტად მყარალია და შემზუთველი...“ (გვ. 210).

ამ ლექსში მხოლოდ ერთი შეცდომაა ბოთოგრაფიული: „აზარებს დიდთ თხუნელას ბედი“. უნდა იყოს თხუნელის ბედი. საერთოდ ასეთი სიტყვები: დედა, კატა, ქვა, ზღვა, ცა, თხუნელა და სხვა ამისთანები ასე იუღვლება: დედის გული (და არა დედას გული), კატის კნუტი, ზღვის ტალღა, ცის მნათობი, თხუნელის ბედი (და არა თხუნელას ბედი).

რაკი ამ ლექსში აღენიშნეთ ენობრივი ერთი შეცდომა, ახლა მოგახსენებთ საერთოდ თარგმანის ნაკლსაც.

გივივრს: ამდენი ქართულის მცოდნეს, ლექსის ასე მშვენიერად ჩამომქნელს, აზრის ასე მშვენიერად გამოთქმელს, როგორ მოუვიდა ასეთი შეცდომები:

ხელში უჭირავს ბარი მახვილი
მაღალ ორმოც თხრის ის თავდაზრბილი (გვ. 7)

მაღალი ორმოც როგორ უნდა მოითხაროს წარმოუდგენელი. მაღლის მაგივრად რომ ღრმა ორმოცოფილიყო — აჯობებდა.

„უკვე დაჰკარგა სატრფო — საუნჯე
და მითომ ელტვის მიწას სამარის“...

საერთოდ, სტარტიონი „და მითომ ელტვის მიწას სამარის“, აქ მთარგმნელს უნდა თქვას მითომ მიილტვის მიწის მიწისკენაო, მაგრამ სიტყვა „ელტვის“ სულ წინააღმდეგს გამოხატავს: „ელტვის“ ნიშნავს გაურბის, „მას ელტვიან სიამენი სოფლისა“ (ნ. ბარათაშვილი), ე. ი. მას გაურბიან სიამენი სოფლისაო.

„ბიჭები ბატებს მიერეკება“ (გვ. 50).
უნდა იყოს „ბიჭი ბატებს მიერეკება“ ან ბიჭები ბატებს მიერეკებინა“.

„ვისდენ შენს ახლოს მყუდრო ოთახში...“ (გვ. 125).
განა შეიძლება ერთი კაცი იხსდეს? უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა:

„ვიჯდე შენს ახლოს მყუდრო ოთახში“...

„უმკველად შენს ჰაინე კიდევ გამოიკვება და, თქმა არ უნდა, ამ პატარა შეცდომებს მთარგმნელი სრულიად ადვილად შეასწორებს. არამცთუ ჩემს მიერ აღნიშნულ შეცდომებს, თვითონაც მონახავს.“

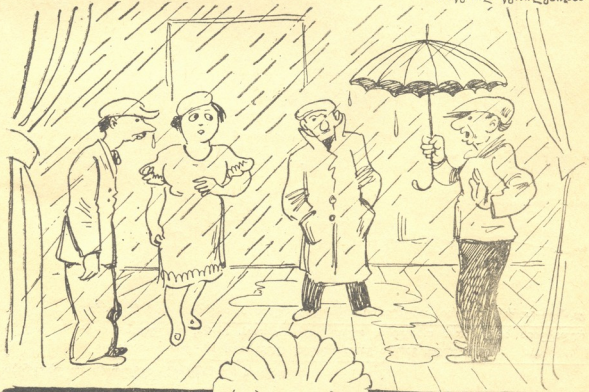
ზარბიულ ვარუდშვილის მიერ თარგმნილი ჰაინრიხ ჰაინე საამური და სასიხარულო ძღვენია ქართველი მკითხველისათვის. მაგრამ უფრო სასიხარულო იქნება თუ იგი მის სხვა ნაწერებსაც გადმოთარგმნის.

ხეზონის გახსნის წინ



რეჟისორები—დაიკით არ გაუშვათ ეს კაცი, როგორც ვიცით მაგას
პიესა უნდა ქონდეს დაწერილი!

ზოგიერთი რაიონული თეატრის შენობა
შეუკეთებელია და შიგ წვიმა ჩამოდის
მოწერილ წერილებიდან



რეპეტიციაზე

ლონ

რეჟისორი (მსახიობებს)—აი წარმოიდგინეთ ამხანაგებო, რომ უცებ წვიმა წამოვიდა, შექმე-
ნით ასეთი მთაბეჭდილება...—დიდი ხანია გვაქვს მასეთი მთაბეჭდილება ამხ. რეჟისორო!



ს მ მ ე რ უ ნ ი

მოწინავე—თეატრალური სეზონის გახსნის წინ	3:
აღ. თაყაიშვილი—„აბესალომ და ეთერი“ მოსკოვის დიდ თეატრში	6
შალვა დადიანი—უცხოეთის დრამატურგია	11
შალვა აღმაშენებელი—საქართველოს მხატვართა სურათების გამოფენა	18
ნ. გუდიაშვილი — ეან დომინიკ ენგრი	27
შალვა აფხაიძე—„ფოლადაური“	32
ელ. კვიციანი—ახალი პიესები	41
შეგელი—ლექციები ესთეტიკის შესახებ (თარგმანი შ. პაპუაშვილისა)	45
შ. დუდუჩავა—შოთა რუსთაველი და არისტოტელის პოეტიკა	62
იაკობ ბაღაზაშვილი—შინაური წარმოდგენები და მუსიკალური საღამოები საქართველოში ხერგო გერსამია—მეთვრამეტე საუკუნის თეატრალური მოღვაწენი	66
77	
მაყვალა მრეწველი—ალექსანდრე მრეწველი	80
ელია ზურაბიშვილი—ოთხი პორტრეტი „ლადა მესხიშვილი“, გაგრძელება)	84
ანიკო ნიკოლაძე—„დარისპანის გასაჯარი“ ქართულ სცენაზე	98
ბიქტორ ნინიძე—საკომედიურნო თეატრების დათვალიერება	103
ნინო ჯიფცვა—ძველი ოსური თეატრი	109
შ. გოზალიშვილი—სამხრეთ ოსეთის აყვავებული ხელოვნება	112
ზაშურის თეატრი	114
თელავის სახელმწიფო თეატრი	116
გ. მარგანი—ზემო-სვანეთის თეატრი	119

ბ ი ბ ლ ი ო გ რ ა ფ ი ა

ი. შტედილიშვილი—ჭაინრიხ ჰაინე ქართულად	121
ლონი—შარჟი („სეზონის გახსნის წინ“ „რეპეტიციაზე“)	123

ყდაზე—გორის თეატრი, ნამუშევარი არქიტექტორების შ. თავაძისა და მ. ჩხიკავაძისა რედაქციის მისამართი: თბილისი, რუსთაველის პროსპ. № 23, ტელეფონი 3-09-64, მიღება ყოველდღე, გარდა გამოსასვლელ დღეებისა, 10 - დან 5 საათამდე

რედაქცია ხელნაწერებს ავტორებს არ უბრუნებს

ტექნიკური-გამომწვევები — სიმონ აბულაძე

გამოცემის მეზუთე წელი, 8 ბეჭდვ. ფურცელი. გადაეცა წარმოებას 25/VII-39 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდათ 28/VIII-39 წ. შეკვ. № 2377. მთავლიტის რწმუნებული № 3038. ტირაჟი 2600

თბილისი „ზარია ვოსტოკა“-ს სტამბა, რუსთაველის პროსპექტი № 36