

სამხრეთი ხელოვნება

GOBETCKOE
УСКУГГТВО
SOVIET
ЯРТ
SOWJETKUNST
ЯРТ
SOVIETIQUE



1973

სეგჭოთა სელოვნება



შურნალი გამომდის 1921 წლიდან

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
ზრუნველობა
ქორეოგრაფია



საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური,
ლიტერატურულ-მხატვრული, მეცნიერულ-თეორიული ყოველთვიური შურნალი

1973



მ. მერაბიშვილი.

ვ. ი. ლენინის ქანდაკება.

იპო კომუნისტი — ნიშნავს იყო ადამიანის მშვიდობის დამცველი. კომუნისტი ეხმარება ადამიანს მშვიდობიან ადამიანად იქცეს. ამ დიად მიზანს ისახავდა დიდი ლენინი, როცა პირველმა დაკანონა მშვიდობის უფლება, გამოსცა დეკრეტი მშვიდობაზე, მისცა ადამიანებს მშვიდობა და მიწა.

მას შემდეგ ნახევარ საუკუნეზე მეტი გავიდა და კომუნისტური პარტია თანმიმდევრობით იცავს ლენინური დეკრეტის არსს, საბჭოთა სახელმწიფომ საშუალო მშვიდობა დაამყარა საკუთარ ხალხში და მშობლიურ მიწაზე. მშვიდობამ შეჰქმნა და ძლიერ ძალად შეჰკრა მრავალეროვნული და მრავალმინაწილო საბჭოთა კავშირი. ხუთწლიდების პირველივე დღეებიდან ჩვენი ხალხი ხელედაკარწახებული, მშვიდობიანად შრომობდა და იბრძოდა ომების მოსაშლელად, ისეთი სოციალური ფსიქოლოგიის გასამარჯებლად, როცა სხვადასხვა წყობილების ადამიანები ერთმანეთს თოფს არ მიუშვებდნენ, ერთმანეთის ენას ისწავლიდნენ და ერთმანეთში მშვიდობიანად მორიდებოდნენ.

ამ დიად მიზანს დაეწაფა ჩვენი ხალხი და ამ გეზსავე აგრძელებს იგი ახლაც. მიუხედავად ამისა, საბჭოური სახელმწიფოს მოწინააღმდეგე სახელმწიფოები, სოციალიზმის მოწინააღმდეგე პოლიტიკური სისტემები ჩვენი პროგრესული იდეებისათვის მებრძოლი საბჭოელი ადამიანებისა და არმიების სისხლში ჩახშობას ლაშობდნენ. ეს ბევრჯერ მოხდა — ანტანტის ინტერვენციისა და სამოქალაქო ომის მძიმე წლებში, ეს კვლავ განმეორდა სამართლო ომის უმძიმეს წლებშიც, მაგრამ ჩვენმა ხალხმა გამარჯვება ხელიდან როდი გაუშვა.

განსაკუთრებით გაიზარდა „ცივი ომის“ პროპაგანდა უკანასკნელი მსოფლიო ომის შემდეგ. საბჭოთა ხალხი არც ამას შეუშინდა. იგი მამაცურად იცავდა ტრადიციულ სამშვიდობო პოლიტიკას და თანმიმდევრულად ახორციელებდა ხალხთა, სახელმწიფოებრივ სისტემათა შორის თანაარსებობის ნაცად ლენინურ კურსს.

დიდად გაძლიერდა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა კავშირის მთავრობის მშვიდობისათვის ბრძოლის საერთაშორისო რეზონანსი პარტიის XXIV ყრილობის ისტორიული გადაწყვეტილებების შემდეგ. ამაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევმა, რომელიც ქეშმარიტად ვაუკაცურად, ქეშმარიტად ლენინური შორსმჭვრეტელობით ატარებდა და ატარებს ჩვენი დიდი პარტიის უმაღლესი ორგანოს — ყრილობის — მოთხოვნას: მივაღწიოთ მშვიდობიანი თანაარსებობის პოლიტიკის მაქსიმალურ ეფექტურობას.

და მივაღწიოთ კიდევ. ამის დამადასტურებელია ამერიკის შეერთებულ შტატებში სკკ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდიანის ლ. ი. ბრეჟნევის ვიზიტის შედეგები, აგრეთვე საფრანგეთის რესპუბლიკის პრეზიდენტთან მისი შეხვედრები, რასაც არნახული ინტერესით მიესალმა მსოფლიო პროგრესული კაცობრიობა; იგი ცხოველი ინტერესით მოიწონა სოციალისტური ქვეყნების თანამოაზრე, ჩვენი დიდი სამშობლოს დიდმა თუ პატარა მცხოვრებმა.

„ცივი ომის“ პოლიტიკის მოშლა-მოცილება ცხოველყოფილად იმოქმედებს ყველა ხალხის სულიერი სიმდიდრის დაზავებაზე. ის, რაც გვინდა ჩვენ, ორივე სახელმწიფოს, სჭირდება მთელ სამყაროსაც. მსოფლიო ყოველწლიურად 220 მილიარდ დოლარს ხარჯავს შეიარაღებაზე. ასეთი ფასის საომარი დაძაბულობის შენელება დიდად შეუწყობს ხელს მეცნიერების, ლიტერატურისა და ხელოვნების გლობალურ აყვავებას, ადამიანების ფსიქიკის გაჯანსაღებას, მათი ესთეტიკური გემოვნების ამაღლებას.

ამერიიდან, როცა დაიწყო ძირეული შემობრუნება ორ დიდ სახელმწიფოს შორის, მნიშვნელოვნად გაადვილდება მხატვრული შემოქმედებისათვის მეტი სახსრების გაღება, გაძლიერდება კულტურული კონტაქტები ქვეყნებს შორის, გამარავდება უცხოეთში საგასტროლოდ გამიზნული კოლექტივების რიცხვი. მომრავლდება სახვითი ხელოვნების გამოფენები, მოეწყობა ჰუმანიზმისა და თანაარსებობის კურსის დამამკვიდრებელი ექსპოზიციები, ჩატარდება მუსიკალური და კინოფესტივალები, მოეწყობა თეატრებისა და თეატრალური დადგმების გაცვლები, იმატებს თარგმნილი ლიტერატურის გამოცემები.



ამს. ლ. ი. ბრეჟნევის დაბრუნება მოსკოვში ამერიკის შეერთებული შტატებიდან და საფრანგეთიდან.

მშვიდობა და ხელოვნება

ყოველივე ეს, ჩვენი პარტიის მშვიდობის პოლიტიკის ძალი და ცხოველყოფილობა, უკარნახებს ზელოვნებისა და ლიტერატურის მრავალრიცხოვან საბჭოურ არმიას კიდევ უფრო მეტ პარტიულობით წარმართოს შემოქმედებითი მუშაობა, შექმნას მეტი ახალი და უკეთესი ნაწარმოებები, რომლებიც გამსჭვალული იქნება საკაცობრიო იდეალებით, კომუნისტური იდეებით, ჰუმანური სულისკვეთებით, ხალხთა შორის მეგობრობისა და ინტერნაციონალურობის მაღალი გრძნობით.

ახალი, დიდი მასშტაბებით უნდა წარმართოს მუშაობა საბჭოურმა ქართულმა თეატრმა. დრამატურგებმა უნდა დაწერონ ახალი პიესები თანამედროვეობის საჭირო თემატიკაზე, ქალაქისა და სოფლის მშრომელებზე, მეცნიერულ და მხატვრულ ინტელიგენციაზე, მოსწავლეებზე, კომკავშირელებზე, ყველა იმათზე, ვინც ახლა პრაქტიკულად ახორციელებს საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXIV ყრილობის გადაწყვეტილებებს

ეკონომიკისა თუ იდეოლოგიის სფეროებში. საქართველოს თეატრებმა, რეჟისორებმა და აქტიორულმა ძალებმა ახალი, უფრო მკაფიო დადგმებითა და ნამუშევრებით უნდა გაახარონ მაყურებელი, უფრო ღრმად და ფართოდ გააერცელონ წელს აღებული კურსი თანამედროვეობის თემატიკის სპექტაკლების მოსამრავლებლად, მათი მხატვრული და იდეური ხარისხის ასამაღლებლად.

მეტი ყურადღება თანამედროვეობას, ჩვენი სოციალისტური ყოფის ადამიანების ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ტილოზე ასახვას, მასალაში გამოქანდაკებას, გრაფიკულ ფურცლებზე გადატანას — ასეთია საქართველოს მხატვართა კავშირის ამოცანები, ქართველ მხატვართა სადღეისო მოვალეობანი. უკვე ახლა უნდა შევუდგეთ მიმდინარე წლის საშემოდგომო გამოფენის მოწყობას, უკვე ამ დღეებიდან უნდა გაიშალოს ორგანიზებული მუშაობა საზოგადოებრივი მნიშვნელობის, მოქალაქეობრივი

უღერადობის ფერტილობის, ნაქანდაკარის, ქედურფილებისა თუ გრაფიკული ნაწარმოებების გამოსატანად საშემოდგომო გერნისაჟე, რათა აღარ განმეორდეს წინა საგაზაფხულო გამოფენისათვის დამახასიათებელი ნაკლოვანებები, როცა, ძალზე მცირედის გამოწაკლისით, სურათების სახელმწიფო გალერეა შეივსო პროფესიულად ხარისხიანად შესრულებული ექსპონატებით, მაგრამ, იდეურ-მოქალაქეობრივი თვალსაზრისით, უდიდესად და უინტერესოდ ნაწარმოებებით. ის, რაც არ გაკეთდა საგაზაფხულო გამოფენისთვის მზადების დროს, უნდა გაკეთდეს საშემოდგომო ექსპონატიის მოწყობის წინა პერიოდში. ამიტომ მხატვართა კავშირის პრეზიდენტი და სამდივნომ წინასწარ, პრაქტიკულად უნდა იმსჯელონ ყოველი ასეთი ნაგარაუდები თუ ტრადიციული ექსპონატიის მაღალ მხატვრულ და იდეურ დონეზე მოსაწყობად. წინასწარ გამოყონ გამოფენის საორგანიზაციო კომიტეტი: შეიყვანონ მასში კრიტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის სექციის წევრები, ინახულონ მხატვართა სახელოსნოები, მისცენ რჩევა და უზრუნველყონ მომავალი გამოფენების სპირო მასალით ჩვენი დღევანდელი ყოფის ამსახველი მოკლალექობრივი უღერადობის ნაწარმოებების შესაქმნელად. კომუნისტური შრომისა და სოციალისტური შეჭიბრების გაშლის მომწოდებელი და წამახალისებელი ნაწარმოებების წარმოსადგენად. წარმოებისა და საკომიუნიკაციო მიზნების მოწინავე ადამიანების პორტრეტების დასახტად, ცხოვრებასთან ხელოვნების აქტიურად დასაქვშირებად, პრიმიტივიზმისა და არქაიზმის ცდუნებების მოსაშლელად, რითაც ასე ცოდავს ზოგიერთი მხატვარი და რაც ასე მწვავედ იქნა გაკრიტიკებული მომხსენებლებისა და მოკამათების მიერ საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის აპრილის აქტივზე.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი ამოცანები დგას კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ შემოქმედებითი კოლექტივის წინაშე. დირექციამ და სადადგმო ჯგუფებმა ძირითადი შემოღრუნება უნდა მოახდინონ საზოგადოებრივი უღერადობის თემატიკისაკენ, ბოლო უნდა მოეღოს ზოგიერთი რეჟისორის ცდას — კვლავაც აკეთონ პოლიტიკური მოვლენების მიღმა მდგარი ფილმები, სტუდიამ მეტი მომთხოვნელობა და პრინციპულობა უნდა გამოიჩინოს შრომის თემატიკაზე შესაქმნელი ფილმების მომრავლებაზე. დაუშვებელია, რომ ბოლო წლებში „ქართულმა ფილმმა“ არც ერთი სურათი არ გამოუშვა მუშათა კლასის ცხოვრებაზე, თანამედროვე დადებითი გმირებზე. ქართული კინემატოგრაფიის ბოლო წლების ბევრი ნამუშევარი რესპუბლიკისა და ცენტრალური პრესის კრიტიკის პირდაპირი ობიექტი ხდება. პრინციპულ კრიტიკას ვერ გადაურჩა მიმდინარე წლის კინოფესტივალზე რეჟისორისათვის პრემიერებული ფილმიც კი — „როცა აყვავდა ნუში“. ამ ფილმში „იდუტ эпизоды, где ситуации только названы, обозначены, но не разыграны, художественно не осуществлены. Вроде бы все расставлено точно и приготовлено для игры, но самой игры, той волшебной игры художника, нет — в наличии не конфликты, а всего лишь схема конфликтов: нет тут тех драгоценных ПОДРОБНОСТЕЙ, частных, словно бы мимолетных мажков, которые превращают авторское намерение в искусство. Названо, но не осуществлено!.. Налицо вереница весьма обещающих ситуаций, не осуществленных искусством и, следовательно, пропавших для зрителя... Я подробно остановился на этом фильме, потому что ПРОМАХ его характерен для целой группы фестивальных картин...“ — წერს ჟურნალ „სოვეტსკი ეკრანი“ ცნობილი კინორეჟისორი ევგენი გაბრილოვიჩი. ჩვენც იმიტომ შევჩერდით ამ ფილმზე, რომ ზოგიერთი ქართველი კრიტიკოსი, ზოგჯერ კოლეგა-რეჟისორებიც კი ასეთ მართალ, პროფესიულად დამაჯერებელ სიტყვას არ ეუბნებიან: პირიქით, დაუსაბუთებელი ქებით თვითკრიტიკის გრძნობას უმცირებენ ფილმის სცენარის თანავტორსა და რეჟისორ ლანა ლოლობერიძეს. ასეთი კინოფესტივალზე პრემიერებული „ქართული ფილმის“ ერთი ნაწარმოები. ადვილი წარმოსადგენია, რა შეფასებას მიიღებენ თბილისის კინოსტუდიის სხვა წარმომადგენლად უფრო სუსტი,

პროფესიულად უდიდესად და იდეურად უმწეო ფილმები, რომლებიც უკანასკნელი წლების მანძილზე სოციალური მომრავლდნენ. სასიამოვნო გამოწაკლისი მხოლოდ რ. ჩხეიძისა და ს. უდენტის „ნერგებია“, რომელიც იმავე ჟურნალის რეცენზენტის სიტყვებით: «Сколько здесь метких подробностей в любой ситуации, как сложно и точно подмечены детали, сколь щедры штрихи, составляющие образ природы, людей, жилищ, садов, автобуса, саженцев — всего населяющего этот фильм, сверкающий мирным солнцем. И все это вместе, сливаясь, создает тот феномен искусства, когда не знаешь, смеяться тебе или плакать».

Как жаждет таких вот внутренне крупных картин наш зритель! Как благодарно отзывается он на каждую шутку с экрана, как радуется силе, правде, горячим порывам в искусстве и горестно отключается на сухую и фальшь. В каком же мы печальном долгу перед ним, создавая порой картины, от которых веет холодом и расчетливым ремеслом там, где нужны бури, кипение, высокий порыв борьбы, огонь всего человеческого в наших свершениях».

დაიხ, ასეთ, „ნერგებისთანა“ მშვენიერ, ფილმებს ელოდება ჩვენი მაყურებელი და უნდა ხშირად მიიღოს კიდევ. ასეთი ფილმები აღვივებენ ჰუმანიზმის მაღალ გრძნობას, აღიღებენ საბჭოელი ადამიანის სიკეთეს, მის მშვიდობიან სულისკვეთებას. კაცთმოყვარეობასა და ინტერნაციონალურობას, სოციალისტური საზოგადოების პროგრესულობასა და დემოკრატიულობას. თითქმის სწორედ „ნერგები“ უნდა ყოფილიყო უფრო მეტად აღიარებული დადებით ფილმად საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის პლენუმზე გაკეთებულ მოხსენებაში, მაგრამ უცნაურია, რომ სიკო დოლიძემ სწორედ „ნერგებისკენ“ მიმართა თავისი უმართებულო კრიტიკის ცეცხლი; კამათში თუ პრესაში გამოსულმა გიორგი და ელდარ შენგელიაებმაც სწორედ „ნერგების“ ხაზი არ მიიჩნიეს თანამედროულად, მაგრამ ხოტბა არ დააკლეს ლანა ლოლობერიძის „როცა აყვავდა ნუში“ და მერაბ კოკოჩავის „გზა მშვიდობისა, ჭაყოს“, ელდარ შენგელიას „არაჩვეულებრივ გამოფენას“ და გიორგი შენგელიას „ალავერდობას“. ხომ არ არის ეს თანამედროვე ქართული კინემატოგრაფიის წინაშე მდგარი პრობლემების შეუცნობლობა, იმისი გაურკვევლობა, თუ რას როგორი შეფასება უნდა მიეცეს.

განსაკუთრებული ვითარება შეიქმნა საოპერო და საბალეტო ხელოვნების სფეროში. ახლა გადაუდებელი ამოცანაა, რათა ოპერებისა და ბალეტების აღდგენასთან ერთად, თეატრის დირექციამ იზრუნოს საშემსრულებლო ძალების აღზრდა-მომზადებაზეც იმ ვარაუდით, რომ სამი-სუთი წლის შემდეგ ახალ თეატრს მზად ჰყავდეს მომავლისათვის მოქმედი ძლიერი მომღერლები და მოცეკვავეები. ამჟამად კი შეიმჩნევა ერთგვარი უუარაღდელობა ახალგაზრდა მომღერლებისადმი, კონსერვატორიადამთავრებული ისეთი ძალებისადმი, რომლებიცაუ უახლოეს დროში, ინტენსიური მუშაობის შედეგად, ქართული საოპერო და საბალეტო ხელოვნება კვლავ ღირსეულად წარსდგება საკავშირო აუდიტორიის წინაშე. ვიმეორებთ, ამოცანა კონკრეტული და გადაუდებელია და ოპერის თეატრის ახალმა დირექტორმა ირაკლი ბერაძემ და მთავარმა დირიჟორმა ოდისეი დიმიტრიადიმ ამ გადაუდებელ საქმეში დაყვნება არ უნდა გამოიჩინონ, თუ უნდათ, რომ ახალი შენობის მიღებისას უმომღერლებოდ არ აღმოჩნდნენ.

საქართველოს მშრომელები მთელის ინტენსივობით მუშაობენ რესპუბლიკაში ბოლო წლების მანძილზე გამოვლენილი უხეში დარღვევებისა და მრავალი ნაკლოვანების აღმოსაფხვრელად. ამიტომ ჩვენი მხატვრული ძალებიც მთელის თავდავიწყებით უნდა ჩაებას საერთო სახელმწიფოებრივ შემართებაში, რათა კომუნისტური პარტიის წარმართველობით მოპოვებულ საერთო წარმატებაში, საბჭოთა ხალხის მშვიდობისა და პროგრესის ერთობლივ მოქმედებაში, საქართველოს ხელოვნათა კვლიც ღრმად და ლამაზად გამოჩნდეს.



მოქალაქეობრიობის აღზრდა

ა. შევარდნაძე,

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი

აქამდე უკუნაღწაოდ ზღაპრად იქცა ილიას ძე ბრეჟნე-
ვმა ჩვენი რესპუბლიკა, როცა სიტყვით გაშთავდა თბილი-
სში საქართველოს 50 წლისთავის აღსანიშნავ საიუბილეო
ზეიმზე, და ხაზგასმით აღნიშნა, რომ ასეთი გახდა იგი
მშრომელთა ხელმა. საქართველოს სსრ დღეს — ეს არის
სუბტროპიკების უხვი მიწა, ძველი კოლხეთის სიახლეს,
შავი ზღვის კურორტების მარგალიტის, ყურძნის ვაზის
ქარვაც, ჩაის პლანტაციების ზურმუხტისებრი სიმდიდ-
რეს, მაღალგანვითარებული მრეწველობაც.

მეცხრე ხუთწლიანი გეგმის დირექტივებში, როგორც
ცნობილია, გათვალისწინებულია ჩვენს რესპუბლიკაში
სამრეწველო პროდუქციის წარმოების მოცულობა გადი-
დეს 39 — 42 პროცენტით. იგეგმება ამოქმედდეს სიმძ-
ლავრენი ენგურის ჰიდროელექტროსადგურში და ვარცი-
ხის ჰიდროელექტროსადგურების კასკადის პირველ ელექ-
ტროსადგურში; დაწყებულ იქნას ჟინვალის ჰიდროტექნი-
კური კომპლექსის აგება; დათავრდეს მადნეულის სპი-
ლენძის გამამდიდრებელი კომბინატის მშენებლობა და აგე-
ბულ იქნას ფაიფურ-ქაშანურის ქარხანა; გადიდდეს მსუ-
ბუქი და კვების მრეწველობის საწარმოთა სიმძლავრენი;
1975 წელს ჩაის ფოთლის წარმოება აყვანილ იქნას 285
ათას ტონამდე, აგრეთვე გადიდდეს ყურძნის, თამბაქოს
და ციტრუსოვანთა წარმოება; დაწყებულ იქნას 70 ათასი
ჰექტარი სარწყავი მიწების ექსპლოატაცია, დაშრობილ
იქნას 50 ათასი ჰექტარი გადამეტენიანებული მიწები,
უმთავრესად მრავალწლიანი სუბტროპიკული კულტურები-
სათვის; გადიდდეს ზორცის, რძის, კვერცხის წარმოება,
განმტკიცდეს მეცხოველეობის საკვები ბაზა.

ამ პრაქტიკული პროგრამის განხორციელება ბევრ რა-
მეში დამოკიდებულია პარტიული ორგანიზაციების იდე-
ურ-პოლიტიკური, იდეოლოგიური მუშაობის აქტიუზაცი-
აზე, განუზომლად გაიზარდა მასების იდეურ-პოლიტიკუ-
რი და ზოგადსაგანმანათლებლო დონე, ამაღლდა კულ-
ტურული მოთხოვნები, უფრო მრავალფეროვანი გახდა ინ-
ტერესები. შესაბამისად გაიზარდა აგრეთვე პროპაგანდის
სიზუსტის, მობილურობის, დეტალურობის, სიცხადის მო-
თხოვნებიც.

გარდა ამისა, ჩვენი იდეოლოგიური მუშაობის სის-
ტემას არ შეუძლია ცხოვრობდეს მხოლოდ დღევანდელი
დღით და აზროვნებდეს მხოლოდ მიმდინარე ხუთწლედის
მასშტაბებით. საჭიროა ვხედავდეთ ჩვენი განვითარების
შორეულ პერსპექტივებსაც, პროგნოზს ვუკეთებდეთ და ვა-
ახლოვებდეთ მომავალს. უკვე შემუშავებულია ჩვენი რეს-
პუბლიკის სოციალურ-ეკონომიური განვითარების პერსპე-
ქტიული გეგმა 1980-1990 წლებამდე. ბუნებრივია, რომ
იდეოლოგიური მუშაობაც იმგვარად უნდა შენდებოდეს,
რომ მაქსიმალური ეფექტურობით ვახორციელებდეთ არა
მარტო მიმდინარე, არამედ გრძელვადიან, პერსპექტიულ
გეგმებსაც. მეცნიერული პროგნოზირება, მეცნიერული წი-
ნასწარხედვა უნდა უშუქებდეს გზას ჩვენს პროპაგანდასა
და აგიტაციას, მთელ იდეურ-პოლიტიკურ მუშაობას. მო-
მავლის განჭვრეტა კი შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევა-
ში, თუ წარსულსა და აწმყოს უკეთდება მეცნიერული, დი-
ალექტიკური ანალიზი, თუ ჩვენ ვსწავლობთ წარსულის
გაკვეთილებზე, თუ მაქსიმალურად ვიყენებთ რა ძველ
გამოცდილებას, ვავსებთ და ვამდიდრებთ მას იდეოლოგი-
ური მუშაობის ახალი მეთოდებისა და ფორმების ნოვატო-
რული ძიებით — ამას გვასწავლიდა ვ. ი. ლენინი.

ლენინის ავტორიტეტი ესოდენ დიდია იმიტომაც, რომ
მის გამოსვლებსა და პრაქტიკულ მოქმედებას მუდამ გან-
საზღვრავდა პირველ რიგში ჭეშმარიტების, სიმართლის
ინტერესები. ჩვენ ვცდილობთ ამ პრინციპით ვაშენოთ ახ-
ლა კოლექტივთან ხელმძღვანელის ურთიერთობა სამეურ-
ნეო და კულტურული მშენებლობის ყოველ, დიდ და მცო-
რე რგოლში. ეს პრინციპი უდევს საფუძვლად იმ დიდ მუ-
შაობას, რომელიც რესპუბლიკაში უნდა შევასრულოთ.

პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის შესახებ
საკვპ ცენტრალური კომიტეტის ცნობილი დადგენილება,
რომელიც დაფუძნებულია კომუნისტური მშენებლობის

პრაქტიკის ღრმა ანალიზზე, თანაბრად შეეხო როგორც ეკონომიკის, ისე კულტურისა და იდეოლოგიის სფეროს. ამ მიზეზების შესწავლა, რომლებმაც წარმოშვეს მთელი რიგი ხევატიური მოვლენები საქმურნეო და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, გვიჩვენებს, რომ ისინი წარმოიშვა სწორედ იდეოლოგიური მუშაობის გარკვეული შეუფასებლობის შედეგად. ამასთან მთელ რიგ შემთხვევებში მას ზიანი მოსდიოდა ფორმალისმისა და ზერელეობისაგან, წარმოადგენდა იმ „ბუმერანგის ეფექტს“, რომელიც ჩვენსავე პოზიციებს ურტყამდა.

პირველ რიგში უგულებელყოფილი რჩებოდა იდეოლოგიური მუშაობის ისეთი ძირითადი პრინციპი, როგორიც არის სინამდვილის ანალიზის მეცნიერულობა და ობიექტურობა, მოვლენათა შეფასებისადმი კონკრეტული ისტორიული მიდგომა. ამან კი თავი იჩინა სამეურნეო და კულტურული მშენებლობისადმი ხელმძღვანელობაში, სადაც უკანასკნელ ხანს თითქმის მთავარი ორგანიზატორული მეთოდები გახდნენ ვოლუნტარიზმი და სუბიექტივიზმი. იდეოლოგიური მუშაობა უბრალოდ მოწყვეტილი იქნა კონკრეტული პოლიტიკური და სამეურნეო ამოცანებისაგან. უფრო მეტიც, იდეოლოგიური ფრონტის ბევრი მუშაკი თვითონ გვიჩვენებდა იმის ფრიად უხეირო მაგალითს, თუ როგორ უნდა ცხოვრება და შრომა.

ყველა ამ მოვლენის შესახებ იყო საქმიანი, მიუკერძოებელი საუბარი ცენტრალური კომიტეტის უკანასკნელ პლენუმებსა და რესპუბლიკის პარტიული აქტივის კრებებზე, რომლებმაც თავიანთ რეზოლუციებსა და გადაწყვეტილებებში საზგასმით აღნიშნეს, რომ საჭიროა მკვეთრად აძაღლდეს იდეოლოგიური მუშაობის ხელმძღვანელობის დონე, ყოველნაირად ვეცადოთ მივაღწიოთ მის ეფექტურობას, სრულყოფით დარწმუნებისა და აღზრდის ხელოვნება.

ცნობილ წერილში კავკასიის კომუნისტებისადმი ვ. ი. ლენინმა დასახა ამოცანა გადაქცეულიყო ეს მხარე „...ბურჟუაზიის დროს არნახული ეროვნული მშვიდობის ნიშნულად...“. ეს ამოცანა წარმატებით იქნა გადაწყვეტილი.

ამჟამად ჩვენი პირდაპირი იდეური მტრებიც კი იძულებული არიან აღიარონ, რომ საბჭოთა ეროვნული რესპუბლიკების, მათ შორის აგრეთვე საქართველოს, წარმატებანი შეუძლებელი იქნებოდა, ჩვენს ქვეყანაში ეროვნული საკითხი ლენინურად რომ არ გადაწყვეტილიყო. ჯერ კიდევ მეფის თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ ბრძოლის პერიოდში ჩიასახა ამიერკავკასიის რევოლუციონერთა მეგობრობისა და ძმობის დიდი ტრადიციები, პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის მტკიცე საფუძვლები. საბჭოთა ხელისუფლების წლებში ხალხთა მეგობრობა ურდევ ძიობად გადაიქცა.

დღეს საქართველოში ერთიმეორის გვერდით ცხოვრობენ და შრომობენ 70-ზე მეტი ეროვნების წარმომადგენლები. ხალხთა ძმური ურთიერთობის ხარისხობრივად ახალ მაგალითებს გვიჩვენებს დღევანდელი დღე. შრომითს საფუძველზე მტკიცდება და ვითარდება უკრაინის გენიჩესკისა და ჩვენი მახარადის კოლმეურნეთა მეგობრობა. ერთმანეთს გამოცდილებას უზიარებენ რუსთავისა და სუნჯაითის მეტალურგები. თავიანთი საქმიანი კონტაქტები სოციალისტური შეჯიბრების შესახებ ხელშეკრულებით განამტკიცეს სომხეთის, აზერბაიჯანისა და საქართველოს მშრომელებმა. და ეს ხელშეკრულება სცილდება შრომითი შეთანხმების ჩარჩოებს, ხელს უწყობს უთუოდ უწყობს ხელს რესპუბლიკების ძმური კავშირის შემდგომ განმტკიცებას. რაც უფრო მტკიცეა სამეურნეო თუ კულტურული კავშირი, მით ხომ უფრო ძლიერად და ღრმად ვლინდება საბჭოთა ადამიანის ზოგადეროვნული სიამაყე.

ბუნებრივია, რომ ინტერნაციონალურ აღზრდას ჩვენ განვიხილავთ როგორც ერთ-ერთ მთავარ მიმართულებას იდეოლოგიურ მუშაობაში.

როგორც აღნიშნულია სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის ორგანიზატორული და პოლიტიკური მუშაობის შესახებ, ჩვენში გამოაშკარავებულ იქნა სერიოზული ნაკლოვანებანი მშრომელთა ინტერნაციონალურ აღზრდაში, შემთხვევები ნაციონალისტური გამოვლინებებისა, კლასგარეშე შიდგომისა ცალკეული ისტორიული პიროვნებებისა და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური აზრის მიმდინარეობებისადმი.

როგორიღა საკითხი იჩენს აქ თავს ჩვენი პრაქტიკის შეფასებისას?

დაიას, საქართველო ძველი და მაღალი კულტურის, ხელოვნებათა დარგში უმდიდრესი ტრადიციების ქვეყანაა. მის ტერიტორიაზე აღრიცხულია არქიტექტურისა და ფერწერის მრავალი ათასი ძეგლი. ჩვენს მუზეუმებში ინახება ხალხის მატერიალური კულტურის ფასდაუდებელი ექსპონატები: ჭედურობის ხელოვნების, მინიატურების, ხელნაწერების კრებულები. და შემთხვევითი როდია, რომ სწორედ საქართველოში პირველად შეიქმნა ჩვენს ქვეყანაში მატერიალური კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოება. ერთი სიტყვით, ქართველ ხალხს აქვს ის, რითაც შეუძლია იამაყოს.

მაგრამ ეროვნულ თვითშეგნებას ვერ ასაზრდოებს მხოლოდ სიამაყე წარსულის კულტურული მემკვიდრეობისათვის, ვინაიდან ასეთ შემთხვევაში ჩვენ აღვზრდით ჩვენში „მეავე“ პატრიოტების ყოყოჩობას. ისტორია კეთილშობილურად იქცევა, როცა ზოგჯერ კვარცხლბეკზე აჰყავს ისიც კი, რაც თანამედროვეთათვის ჩვეულებრივი იყო. მაგრამ თანამედროვეთა ვალია, რომ ფეხივლად შეაფასონ ეს მემკვიდრეობა, არ გაიტაცონ რელიქვიებმა, იფიქრონ იმაზე, ჩვენი დღევანდელი საქმეები როგორ გამოჩნდება ხვალ, მთამომავალთა სამსჯავროს წინაშე. „თვალეზაზეული“ პატრიოტიზმი, რომელიც თავის გარშემო არ იყუვრება, უნაყოფოა. ამიტომ მსგავსი „კულტურტრევერები“, რომლებიც თავიანთ დროსა და ენერგიას ხარჯავენ პრიორიტეტის ყალბი პრობლემის გამორკვევაზე, არსებითად წყაღს ამღვრევენ, უპირისპირდებიან რა ხალხთა ურთიერთგაგებასა და ურთიერთპატივისცემას.

ჩვენი საზოგადოების თვით ბუნებისათვის უცხოა აზრი ერთ ხალხთა უპირატესობაზე სხვა ხალხებთან შედარებით, მით უმეტეს კი ბოდივითი იდეები ეროვნული განსაკუთრებულობის შესახებ, ითქვა საიუბილეო სხდომაზე მოსკოვში. და ჩვენი სიამაყე ზოგადეროვნულია. სოციალისტური წყობილებით შობილი პატრიოტული და ინტერნაციონალისტური თვითშეგნება გახდა არა თეორია, არამედ სინამდვილე, და ეს მონაპოვარნი ყველა საშუალებით უნდა დავიცვათ.

ეროვნული შეზღუდულობა მრავალსახოვანია თავისი გამოვლინებით, და ამიტომ იმ საუბართან დაკავშირებით, რომ ჩვენი პრინციპები შეუთავსებელია ისეთ ანტიპოდებთან, როგორიც არის წარსულის იდეალიზაცია, დგება ასეთი საკითხიც: ესაჭიროება თუ არა დღეს მეცნიერებას, ლიტერატურასა და ხელოვნებას იდეალიზებული მეფეებისა და მხედართმთავრების სახეები? ჩვენ ვიცით, რომ ბევრი ისტორიული მოღვაწე თავიანთ დროისათვის პროგრესული იყო. მაგრამ საჭიროებენ ისინი დღეს ანგელოზის ფრთებს? ამაზე გვიჩვენებს ხმამაღლა ლაპარაკი, ვინა-

იდან ხშირად საქმე გვაქვს სულაც არა გულუბრყვილო დილექტანტობასთან, არამედ დესპოტიზმის ეპოქის, კლასობრივი ანტაგონიზმების ეპოქის უნამდვილეს აპოლოგიასთან. ამის ვერ შემჩნევა, მისთვის გვერდის ავლა — მაშასადამე, ნაციონალიზმის წაქეზება, რაც ინტერნაციონალიზმის იდეის ანტიპოდი, — ნიშნავს შეთანხმებას სინდისთან (რა თქმა უნდა, ლაპარაკია არა ნაწარმოებზე, რომლებიც ობიექტურად, მარქსისტული პოზიციებიდან ასახავენ ისტორიულ წარსულს).

ეროვნული შეზღუდულობა ხშირად მალავს თავის სახეს პროვინციალიზმის „უწყინარი“ ნიღბის ქვეშ. პროვინციალიზმი არც თუ ისე დიდი ცოდვაა, ეს პოზიცია მაგნეა, ამასთან პირველ რიგში იმათთვის, ვინც მას იზიარებს.

ერთი სიტყვით, ნაციონალიზმისა და შოვინიზმის ბაცილები მეტად გამძლენი არიან, ვინაიდან მათ შეუძლიათ შეეგუონ გარემოს. ამასთან „შოვინიზმის“ ავადმყოფობა შეიძლება ედებოდეთ როგორც დიდი, ისე პატარა ხალხების წარმომადგენლებს, რაც გამოხატულებას პოულობს თავისი, ეგრეთ წოდებული ეროვნული უმცირესობისადმი დამოკიდებულებაში. ამგვარი მოვლენების მკვეთრი კრიტიკის მაგალითი შეიძლება ვნახოთ ვ. ი. ლენინის ნაწერებშიც, რომლებიც თავის უკანასკნელ წერილებში ამ საშიშროებისაგან აფრთხილებდა ცალკეულ თვალსაჩინო პარტიულ და სახელმწიფო მოღვაწეებსაც კი.

„...ყოველი ეროვნების კომუნისტური ლენინი მუდამ მოითხოვდა ზუსტ და პრინციპულ პოზიციას ეროვნულ საკითხში, — ხაზგასმით აღნიშნა ამხ. ლ. ი. ბრეჟნემა სსრ კავშირის 50 წლისთავის აღსანიშნავ საზეიმო სხდომაზე, — ლენინი ყოველთვის უღმრთოდ ბრძოლას ეწეოდა კომუნიისტების რიგებში ნაციონალიზმისა და დიდმაჟრობელური შოვინიზმის ყოველგვარ გამოვლინებათა წინააღმდეგ“.

ფრიად მნიშვნელოვანია, რომ თვითუღმა კომუნიზტმა გამოიმუშაოს ზუსტი პოზიცია ამ საკითხში. შემწყნარებლობა და მერყეობა აქ უადვილოა. მხოლოდ ინტერნაციონალიზმი უზრუნველყოფს თვითუღმა ცალკეული ერის სრულ აყვავებას. ამის თვალსაჩინო მაგალითებს გვიჩვენებს ჩვენი მრავალეროვანი სამშობლოს დღევანდელი დღე.

საქართველოს კომპარტია დღეს ნათლად წარმოგვიდგენს მშრომელთა ინტერნაციონალური აღზრდის დარგას ამოცანათა მთელ უპირველეს მნიშვნელობას. და აქვე წამყვანი ადგილი შეიძლება დაეთმოს ხალხთა მეგობრობის იდეების პროპაგანდას, განა შეგვიძლია დავივიწყოთ ის დიადი როლი, რომელიც შეასრულა რუსმა ხალხმა, და დიდმა ოქტომბერმა საქართველოს უახლეს ისტორიაში, კოლექტივიზაციისა და ინდუსტრიალიზაციის, სამოქალაქო და სამამულო ომის წლებში და მშვიდობიანი მშენებლობის წლებში? ჩვენი ინტერნაციონალური პოლიტიკის მონაპოვართა განა დამაჯერებელი მოწმობა არ არის შრომითი და შემოქმედებითი ურთიერთდახმარების, ურთიერთმიშველების დღევანდელი მაგალითები, რომლებიც ჩვენი ქვეყნის ხალხთა ურთიერთობის ყოველდღიური პრაქტიკა გახდნენ?

ამას წინათ დიდი წარმატებით ჩაიარა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „დაისის“ დადგმა გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, საარბრიუკენის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე. „ხალხთა მეგობრობის სიმბოლო“ უწოდა თვით ამ ფაქტს ადგილობრივმა პრესამ. სსრ კავშირისა და გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ხალხთა ურთიერთგაგებისა და მშვიდობიანი თანამშრომლობის

საქმეში დიდ წვლილად შეაფასა ეს მოვლენა კანცლერმა ვილი ბრანდტმა თავის მისასალმებელ დეპეშაში.

მაგრამ განა მართო ფალიაშვილის მშვენიერი მუსიკის ან დამდგმელთა და შემსრულებელთა კოლექტივის მეცადინეობის მეშვეობით გახდა შესაძლებელი ქართული საოპერო კლასიკის თვალმარგალიტის ევროპული აღიარება? ამ კითხვაზე ამომწურავი პასუხი გასცეს საარბრიუკენის დადგმის თვით მონაწილეებმა საზოგადოებრიობასთან შემოქმედებით შეხვედრაზე, აღნიშნეს პირველ რიგში პარტიისა და მთავრობის დიდი ზრუნვა, სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროს მიერ მიღებული პრაქტიკული ღონისძიებანი, ის დახმარება, რაც ჩვენ დამდგმელ ჯგუფს გაუწია საბჭოთა საელჩომ გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამ ფაქტს ყველა განიხილავდა როგორც მთელი ინტერნაციონალური საბჭოთა კულტურის საერთო, სისხლსორცეულ საქმეს.

სსრ კავშირის ხალხთა საბრძოლო, რევოლუციური, შრომითი და კულტურული ტრადიციებისათვის საერთო-ეროვნული სიამაყე საფუძვლად უნდა დაედოს თაობათა აღზრდას იდეოლოგიის, კულტურის, ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა საშუალებით. პატრიოტული თემა ნათელი მისი სიმდიდრით მხატვრულ ნაწარმოებთა აუცილებელი ლეიტმოტივია, რომელიც ასახავს საბჭოთა ადამიანის უდიდეს მორალურ ძალას. აქვე ვიტყვით, რომ ჩვენში დასახულ ღონისძიებათა თანმიმდევრულ ციკლში „პირველი მერცხალი“ გახდა შემდეგი მოვლენა: საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტისა და რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭოს ერთობლივი დადგენილებით თბილისში იქმნება ხალხთა მეგობრობის მუზეუმი, როგორც სამეცნიერო და პროპაგანდისტული ცენტრი, როგორც რესპუბლიკის მშრომელთა ინტერნაციონალური აღზრდის კერა.

იდეურ-პოლიტიკურ მუშაობაში მეორე მთავარი მიმართულებაა კომუნიისტური მორალისა და ზნეობის სულისკვეთებით აღზრდა. ეს მუშაობა რესპუბლიკაში ამჟამად შედარებით გააქტიურდა. ყველაგან ჩატარდა სასოფლო ყრილობები, მშრომელთა კრებები საწარმოებში, სადაც კომუნიტური მორალის ყოველგვარმა ანტიპოდებმა სასტიკი საზოგადოებრივი დაგმობა განიცადეს. მაგრამ დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ასეთ აღზრდას ვეწეოდეთ მუდმივად, მიზანმიმართულად, ფართო ფრონტით, ყველა შესაძლო ასპექტში. ჩვენთვის ხომ, ვთქვათ, სრულებითაც არ არის ინტერესმოკლებული ვიცოდეთ, როგორია ჩვენი მშრომელი შინ, როგორ ართმევს თავს თავისი შვილების აღზრდას, ვინაიდან მოქალაქის სახე არ ყალიბდება მარტო მისი შრომითი თვისებებით, ხოლო ადამიანის ადგილი საზოგადოებაში ეს მარტო დაზგასთან ან საწერ მაგიდასთან შრომა როდია.

შემთხვევითი არაა, რომ პარტია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს წარსულის გადმოწამების დაძლევის ადამიანთა შეგნებასა და ქცევაში, როგორც იდეოლოგიური მუშაობის ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორს. და აქ უწინარეს ყოვლისა საქმე უნდა ეხებოდეს წვრილ-ბურჟუაზიული ფსიქოლოგიისა და მორალის, კერძომესაკუთრული სულისკვეთების გამოვლინებებთან, მემჩანური ზნე-ჩვეულებების რეციდივებთან ბრძოლას.

აქ უადვილო არ არის გავიხსენოთ ჩვენში გავრცელებული ტრადიციები, ბევრნი, ხალხის სულისკვეთების ნამდვილ გამოხატულებას რომ წარმოადგენენ, ამშვენებენ ჩვენს ყოფაცხოვრებას, უნერგავენ ახალგაზრდობას მაღალ ზნეობრივ და ეთიკურ თვისებებს. მაგრამ ხშირად მოწმენი

ვართ ხალხურ ზნე-ჩვეულებათა მახინჯი ტრანსფორმაციისა. განა შეიძლება კომუნისტი აქ რჩებოდეს თუნდაც გამკიცხავ, მაგრამ განზე მდგომ მეთვალყურედ? საჭიროა აშკარად, სიტყვითა და საქმით ვუწვედეთ წინააღმდეგობას დრომოჭმულ, მავნე, ჩვენი საზოგადოებრივი ურთიერთობის წყობისადმი საწინააღმდეგო გამოვლინებებს.

ამას წინათ საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის გადაწყვეტილებით შეიქმნა სპეციალური კომისია, რომელსაც დაევალა შეისწავლოს ჩვენს ყოფაცხოვრებაში არსებული ტრადიციები და შეფასება მისცეს მათ. კომისიის რეკომენდაციების საფუძველზე შემუშავდება კონკრეტული ღონისძიებანი. ეს საკითხი, ცხადია, პარტიული შეფასების ღირსია. დრომოჭმული, მავნე ტრადიციების საფარქვეშ ხომ ხშირად ბუდეს იკეთებს ეროვნული განსაკუთრებულობის აპოლოგია.

და აქ ჩვენი აქტიური თანაშემწენი ადგილებზე უნდა იყონ კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებანი. რესპუბლიკაში მოქმედებს ათასამდე კულტურის სახლი, ბიბლიოთეკა, სახალხო უნივერსიტეტი, წითელი კუთხე, კინოდანადგარი და კულტურის პარკი. მაგრამ რაოდენობა, როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ არ არის ხარისხი. ბევრი ეგრეთ წოდებული „კულტურის კერა“ უცეცხლოდ დარჩა, ძველებურად მუშაობს. იხერტული და უმწეოა კადრები, რომლებითაც ისინი არიან დაკომპლექტებული. აქვე უნდა ითქვას, ყოველივე ამასთან ერთად ცნობილია სხვა მეტად არასასიხარულო ციფრებიც: რესპუბლიკის 2.000 დასახლებული პუნქტი დღემდე რადიოფიციერებული არ არის. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სოფლის მოსახლეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი დატოვებულია ეფექტიანი იდეოლოგიური გავლენის გარეშე.

ამ ფაქტზე შემთხვევით როდი ვჩერდები. ტელევიზიის გაჩენით რადიოს ხომ სრულებითაც არ დაუკარგავს თავისი როლი საბჭოთა ადამიანების მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში, მათს პოლიტიკურ და კულტურულ განვითარებაში. არავის ეჭვს არ იწვევს აგრეთვე რადიომაუწყებლობის სოციალურ-ფსიქოლოგიური ზემოქმედება მოსახლეობის უადრესად ფართო ფენებზე. რადიომაუწყებლობა და ტელევიზია, როგორც ინფორმაციის არხები, პროპაგანდის ორგანოები და, თუ გნებავთ, გართობისა და დასვენების საშუალებანი სრულებითაც არ ცვლიან ერთიმეორეს.

პარტიის იდეოლოგიური მუშაობის განსაკუთრებული, უადრესად სპეციფიკური უბანია შემოქმედებითი ინტელიგენციის აღზრდა. განა საჭიროა ლაპარაკი, რაოდენ მაღალია ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეების შრომის იდეოლოგიური უკუგდება, როცა ეს შრომა ეყრდნობა ჩვენს, მარქსისტულ-ლენინურ იდეურ პლატფორმას. განა შეიძლება მხედველობაში არ მივიღოთ ისიც, რომ ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა ყოველი წარმატება საერთაშორისო ასპარეზზე — ეს ჩვენი იდეების წარმატებაა, ჩვენი იდეოლოგიის წარმატებაა, მაგრამ, აქვე უნდა ითქვას, რომ ყოველი ჩავარდნაც, ყოველი წარუმატებლობა ასევე გარკვეულ და ამ შემთხვევაში სრულებითაც არასასურველ რეზონანსს იღებს.

ჩვენ ყველამ დიდი აღფრთოვანებით აღვიქვეთ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის აპრილის პლენუმის გადაწყვეტილებანი. მშვიდობის შენარჩუნებისა და განმტკიცების საქმეში განსაკუთრებული დამსახურებისათვის ლეონიდ

ილიას ძე ბრეჟნევის, რომელიც მოქმედებს ჩვენი პარტიის, მთელი ჩვენი ხალხის სახელით, მიენიჭა საერთაშორისო ლენინური პრემია „ხალხთა შორის მშვიდობის განმტკიცებისათვის“. ეს ჩვენი პარტიის პოლიტიკურის მოღვაწეობის, ლენინური კურსისადმი საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ერთგულების მაღალი და კანონზომიერი შეფასებაა.

მშვიდობიანი თანაარსებობის პრაქტიკა საერთაშორისო ურთიერთობაში აქტიური ფაქტორი გახდა საბჭოთა კავშირის ბრძნული საგარეო პოლიტიკის მეოხებით. არსებითად შეიცვალა ძალთა განლაგება მსოფლიოში. ყალიბდება პირდაპირი საქმიანი კონტაქტები სხვადასხვა საზოგადოებრივი სისტემების მქონე სახელმწიფოებს შორის. ამაზე განსაკუთრებით მკაფიოდ მეტყველებს ამხანაგ ლ. ი. ბრეჟნევის ვიზიტი ამერიკის შეერთებულ შტატებში და მისი შეხვედრა საფრანგეთის რესპუბლიკის პრეზიდენტთან ჟ. პომპიდუსთან. ჩვენს საზღვრებს გარეთ ბევრისათვის ნათელი გახდა, რომ სოციალისტური თანამეგობრობის ქვეყნებთან ძალის პოზიციიდან ლაპარაკი არავის არ მოუტანს საარგებლობას.

მაგრამ გულუბრყვილობაა ვიფიქროთ, რომ იმპერიალიზმი უბრძოლველად თმობს თავის ზღუდეებს. პოლიტიკური ბრძოლა გადავიდა უმთავრესად იდეოლოგიის სფეროში, მიიღო ახალი, შენიღბული ფორმები. იმპერიალიზმი იყენებს ყოველ ხერხს იდეოლოგიურ ფრონტზე. და აქ გადამწყვეტი ძალა ხდება პროპაგანდა და კონტრ-პროპაგანდა, რომლის აქტიური წარმომადგენლები არიან მწერლები, კინემატოგრაფისტები, მხატვრები, მსახიობები. ეს უნდა გახსოვდეს, როცა ხელს ჰკიდებ კალამს, დგები გადამღებ კამერასთან, ფიქრობ სუფთა ტილოს წინ.

ქართველ მწერლებს, მხატვრებს, კომპოზიტორებს, კინემატოგრაფისტებს, თეატრალურ მოღვაწეებს საგრძნობი წვლილი შეაქვთ მთელი საბჭოთა კულტურის განვითარებაში, საერთაშორისო ასპარეზზე მისი ავტორიტეტის ამაღლებაში.

საბჭოთა საქართველოს შემოქმედებითი ინტელიგენციის მიღწევათა მარტო უბრალოდ ჩამოთვლა გასცდებოდა საგაზეთო სტატიის შესაძლებლობათა ფარგლებს. ვიტყვი მხოლოდ, რომ ჩვენ არაერთგზის ვყოფილვართ ქართული საბჭოთა ლიტერატურის, კინემატოგრაფიის, თეატრის, მუსიკის, სახვითი ხელოვნების, საშემსრულებლო ოსტატობის მნიშვნელოვან წარმატებათა ბედნიერი მოწმენი. ხოლო როცა სიტყვას იღებს ჩვენი შემოქმედებითი ახალგაზრდობა, ჩვენ შეგვიძლია იმედით ვფიქრობდეთ იმაზე, რომ ქართული საბჭოთა კულტურის ავტორიტეტი დღითიდღე გაიზრდება.

მაგრამ, წარმატებებს რომ აღვნიშნავთ, არ შეიძლება არ შევნიშნოთ, რომ ეს წვლილი უფრო სრული იქნებოდა, ჩვენ რომ შევძლებდეთ პოლიტიკური მუშაობით დავალით სერიოზული ხარვეზები შემოქმედებითს კოლექტივებში. სრულებითაც არ არის იშვიათი, როცა შემოქმედებითს კოლექტივებში ატმოსფეროს გაჯანსაღებისათვის მუშაობა თვითდინებაზეა მიშვებული, როცა შემოქმედებითი კავშირები და ხელოვნების დაწესებულებანი ზოგჯერ შეუწყნარებელ პასიურობას იჩენენ საარსებო პრობლემების გადაწყვეტაში, როცა ჩვენში პოლიტიკური სწავლების სისტემა ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა შორის, სამწუხაროდ, ფორმალისმით ხასიათდება, მიმართული არ არის მხატვრული შემოქმედების განვითარების აქტუალური ამოცანების გადაწყვეტისათვის. და

სრულებითაც არ არის გასაკვირი, რომ ეს თავს იჩენს შემოქმედებითს შედეგებზე: უკანასკნელ წლებში აკლო ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების მოქალაქეობრიობამ, მომთხროვნელობამ, ჟღერადობის პატრიოტულმა პათოსმა, შესამჩნევად გახდა თანამედროვეობის დიდი თემებისათვის თავის არიდება.

შეიძლება დავასახელოთ მთელი რიგი ჩვენი ლიტერატორები, დრამატურგები, სცენარისტები, რომლებიც ნამდვილად სერიოზულ, ღრმა თემებს აყენებენ. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს ჩამოთვლა ისე გრძელი არ იქნება, როგორც სასურველია. აქ ზედმეტი არ იქნება ერთხელ კიდევ გავიხსენოთ, თუ რა შესანიშნავად ჩამოაყალიბა ლენინმა ცნება მომავლის ხელოვნების ნამდვილი თავისუფლების შესახებ, ხელოვნებისა, რომელიც თავის შთაგონებას პროულობს საზოგადოების პროგრესული ძალებისადმი ნებაყოფლობით და შეგნებულ სამსახურში, როგორ მოუწოდებდა იგი ხელოვნებას „... თავისი უღრმესი ფესვებით აღწევდეს მშრომელთა ფართო მასების თვით სიღრმეში... აერთიანებდეს ამ მასების გრძნობებს, აზრსა და ნებისყოფას“...

შემოქმედებითმა ინტელიგენციამ, რომელიც აქტიურად ესმაურება ამჟამად რესპუბლიკაში მიმდინარე პროცესებს და იჩენს ჩვენს წინაშე მდგომი ამოცანების სრულ გაგებას, მხურვალედ დაუჭირა მხარი საქართველოს მშრომელთა მოწოდებას ღირსეულად დაამთავრონ ხუთწლედის მესამე, გადაწყვეტი წელი. მწერლები, კომპოზიტორები, მხატვრები ბეჯითად ეძებენ პრაქტიკულ კონტაქტებს მასებთან, სოციალისტურ ხელშეკრულებებსაც კი დებენ შრომითს კოლექტივებთან. მაგრამ მხოლოდ მაშინ, როცა ამ ღონისძიებებს ფორმალისმისა და კამპანიურობას მოვაშორებთ, ჩვენ შევძლებთ რწმენით ველოდეთ წიგნების ფურცლებზე, მხატვრულ ტილოებსა და კინოფირებზე თანამედროვეობის ნამდვილი გმირის — შრომის ადამიანის ცოცხალ სახეს.

მართალია, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს კონტაქტები უკვე იძლევა ხილულ ნაყოფს — გაჩნდა ლექსები, სიმღერები, ნარკვევები, დოკუმენტური კინოფილმები, რომლებიც ასახავენ მშრომელთა ყოველდღიურ შრომითს საქმიანობას, მათს თანმიმდევრულ ბრძოლას სახალხო-სამეურნეო გეგმების შესრულებისათვის.

შრომითი გმირობა საზოგადოებრივი ინტელექტის უმაღლესი პროდუქტია. მაშასადამე, შრომის გმირები, ახალგაზრდობა, რომლებიც პარტიის მოწოდებით მიღას ხუთწლედის დაკვრითს მშენებლობებზე — აი შემოქმედებითი კვლევის მთავარი თემა; კი არ წამომცდა, სწორედაც კვლევა, ვინაიდან შრომის ადამიანის სახე დღეს უადრესად რთულია, სიღრმისეული და არაჩვეულებრივად საინტერესო. და ამ თემისადმი გაუბრალოებულმა, პრიმიტიულმა მიდგომამ შეიძლება გააქარწყლოს ხელოვანის უადრესად კეთილი განზრახვები.

ჯერ კიდევ საბჭოთა ხელისუფლების გარიჟრაჟზე დიდი ქართველი პოეტი გალაკტიონ ტაბიძე თავის კოლეგებს მოუწოდებდა: „ჩვენს ეპოქას მისი ღირსეული ხელოვნება უნდა აშუქებდეს“. ეს მოწოდება თანამედროვე და სწორია ახლაც. მაგრამ იგი მოწოდებად დარჩება, თუ სურვილს არ მოჰყვება იმის უნარი, რომ გავერკვეთ ახალთან ძვე-

ლის წინააღმდეგობათა კონფლიქტთა რთულ კომპლექსში, თუ არ მოჰყვება საზოგადოების განვითარების დიალექტიკისა და კანონების ცოდნა. შემოქმედება ამ პირობის გარეშე არა მარტო არასერიოზულია, არამედ პოლიტიკურ შეცდომათა საფრთხესაც შეიცავს.

ლენინური პარტია ყოველთვის ილაშქრებდა შემოქმედების სფეროში ადმინისტრირებისა და თვითნებურ გადაწყვეტილებათა წინააღმდეგ, მაგრამ საჭიროა ვქმნიდეთ და ვიცავდეთ შემოქმედებითს ლაბორატორიებში პარტიული პრინციპულობის, გაძლიერებული მომთხროვნელობის, თვითკრიტიკულობის კლიმატს, ვინაიდან, „პარტიული ხელმძღვანელობის ძალა, — როგორც აღნიშნული იყო სკკპ X XIV ყრილობაზე, — იმის უნარი, რომ გავიტაცოთ ხელოვანი ხალხისადმი ამოცანით, გავხადოთ იგი კომუნისტურ საწყისებზე საზოგადოების გარდაქმნის რწმენით აღსავსე და აქტიურ მონაწილედ“.

„საზოგადოების გარდაქმნა კომუნისტურ საწყისებზე“ თვითეული დღის საქმეა ჩვენი საქმიანობის ყოველ სფეროში.

ამასთან დაკავშირებით, ჩვენ ვფიქრობთ, ზედმეტი არ არის საინტერესო ექსპერიმენტი, რომელიც წამოწყებულ იქნა საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს გადაწყვეტილებით. იგი შემდეგში მდგომარეობს: სულ სხვადასხვა დარგების სპეციალისტთაგან შედგენილი კომისია ამუშავებს სოციალური და სამეურნეო განვითარების მეცნიერულ გეგმას რესპუბლიკის ერთი რაიონის 15-20 წლის პერსპექტივით (ობიექტად აღებულია მოწინავე — წითელწყაროს რაიონი). პრაქტიკული ამოცანების გადაწყვეტის გარდა ამ ღონისძიებას, ვფიქრობ, მიზანდასახული პროპაგანდისტული ასპექტი აქვს: მიზნისაკენ მოძრაობა ხომ მით უფრო შედეგიანია, რაც უფრო ნათლად ჩანს თვით მიზანი. ხოლო, აქვე უნდა ვთქვათ, ვინ, თუ არა ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებმა, რომლებიც შეიარაღებული არიან შემოქმედებითი წინასწარხედვის შესაძლებლობებით, უნდა გახადოს ეს მიზანი მოახლოებული და ნათელი?

...ამას წინათ ჩვენს ეკრანებზე გამოვიდა რეჟისორ რეზო ჩხეიძის ფილმი სულიკო ჟღენტის სცენარის მიხედვით „ნერგები“, რომელსაც საფუძვლად უდევს საინტერესო ხალხური თქმა:

— რისთვის რგავ, პაპავ, ამ ხეს? ის ხომ ნაყოფს მრავალი წლის შემდეგ მოისხამს?

— შენთვის ვრგავ, შვილო...

უბრალო ხალხური სიბრძნეა — ჩვენ მოვალენი ვართ ვიფიქროთ, რა ნაყოფს მოიტანს ყოველი ჩვენი ქცევა მომავალში. და ჩვენი საქმეებით, მოქალაქისა და კომუნისტის საკუთარი მაგალითით, მომავლისთვის პასუხისმგებლობის გრძნობას უნდა ვუწვავდეთ ჩვენს შემცველ მომავალ თაობებს. ეს მაღალი პასუხისმგებლობა და უდიდესი პატივია.

„სოვეტსკაია კულტურა“, 6 ივლისი.



ი. ტაბიძე.

მთესელი.

დიდი პოეტის დაბადების 80 წლისთავი

ზოგი რამ ღრეპატურბ მაიაკოვსკის უნესახებ

ვასილ ლაფერაშვილი



ვლადიმერ მაიაკოვსკი. 1924 წ.

ვლადიმერ მაიაკოვსკიმ ჯერ კიდევ რევოლუციამდე აღიმაღლა თავისი ვაჟკაცური ხმა კაპიტალისტური სამყაროს წინააღმდეგ. ამ გზით მოვიდა იგი დიად ოქტომბრამდე, რომელსაც აღფრთოვანებით შეხვდა და თქვა — ჩემი რევოლუციააო. იგი დაუღალავად იბრძოდა კომუნისტური მომავლისათვის, ახალი, რევოლუციური ხელოვნებისათვის.

მაიაკოვსკიმ, როგორც დრამატურგმა, დიდი შემოქმედებითი ამოცანები დაისახა და ხალხის ფართო მასების სამსახურში ჩადგა. ოქტომბრის რევოლუციის თემას ასახავს მისი პიესა „მისტერია-ბუფი“ (1918). აღსანიშნავია, რომ იმავე წელს პეტროგრადის მუსიკალური დრამის კომუნალური თეატრის სცენაზე „მისტერია-ბუფის“ დადგმით აღინიშნა რევოლუციის პირველი წლისთავი.

ამრიგად, „მისტერია-ბუფმა“ საძირკველი ჩაუყარა საბჭოთა დრამატურგიას, იგი იყო პირველი საბჭოთა პიესა, მაიაკოვსკი კი პირველი საბჭოთა დრამატურგი.

1918 წლის 27 სექტემბერს პეტროგრადში მოეწყო „მისტერია-ბუფის“ პირველი კითხვა. ანატოლ ლუნაჩარსკიმ პიესას მაღალი შეფასება მისცა და თქვა, რომ „ამ ნაწარმოების შინაარსი მოცემულია თანამედროვე სინამდვილის მთელი გიგანტური განცდებით, უკანასკნელი დროის

ხელოვნების ნაწარმოებებში ეს შინაარსი პირველად აღექვატური ცხოვრებისეული მოვლენებისა“. ორი წლის შემდეგ ლუნაჩარსკი კვლავ იძლევა პიესის დადებით შეფასებას: „მსოფლიო რევოლუციის ისტორიაში პირველად გვხვდება პიესა, რომელიც იდენტურია მთელი მსოფლიო რევოლუციის მსვლელობისა“.

„მისტერია-ბუფში“ დასახულმა ამოცანებმა დაგვანახეს პიესის მასშტაბები და მონუმენტალობა. „ჩაპაევის“ ავტორი დიმიტრი ფურმანოვი 1921 წელს აღნიშნავდა, რომ ამ პიესით იქმნებოდა სრულიად ახალი ხალხური თეატრი.

ცხადია, პოლიტიკურად მიზანდასახული, მონუმენტალურ-ეპიკური, ნოვატორული დრამა „მისტერია-ბუფი“, რომელშიც მთელი დედამიწა იყო წარმოდგენილი, ხოლო მოქმედი პირები — მრავალი ხალხის წარმომადგენლები, არ ჰგავდა 1913 წელს პეტერბურგის თეატრ „ლუნა-პარკში“ დადგმულ სუბიექტურ ტრაგედიას, რომელსაც პოეტმა „ვლადიმერ მაიაკოვსკი“ უწოდა და თვითონ ასრულებდა მთავარ როლს.

„მისტერია-ბუფში“ მაიაკოვსკიმ გამოიყენა ბიბლიური ლეგენდა მსოფლიო წარდგენის შესახებ. პიესის ძირი-

თადი მოქმედი პირებია „შვიდი წყვილი სუფთანი“ (ბურ-
ქუები) და „შვიდი წყვილი უსუფთანი“ (მუშები). მოქ-
მედებაში მოცემულია „მთელი ქვეყნიერება“, „კიდობანი“,
„ჯოჯოხეთი“, „სამოთხე“ და „აღთქმული მიწა“, რომლის
ფინალია „მზიური კომუნა“. პიესის ავტორი თვითონ წერ-
და 1921 წელს: „მისტერია-ბუფი“ ეს ჩვენი დიდი რევო-
ლუციას, რომელსაც გადმოსცემს ლექსი და თეატრალური
მოქმედება. მისტერიაა ის, რაც დიადია რევოლუციამ,
ბუფი კი ისაა, რაც სასაცილოა მასში. „მისტერია-ბუფის“
ლექსითი სტრიქონები — მიტინგების ლოზუნგებია, ქუ-
ჩების შეძახილებია, გაზეთების ენაა. „მისტერია-ბუფის“
მოქმედება ხალხის მოქმედებაა, კლასების შერკინება,
იდეთა ბრძოლაა...”

მართლაც, პიესაში „ბუფის“ სახით ავტორი დასცინის
მშრომელი ხალხის ექსპლოატატორთა წარმომადგენლებს.
ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორი სატირული ხერხების
მოშველიებით ამხელს ბურჟუაზიულ დემოკრატიას და
ერთ-ერთ ცნობილ აფორიზმში ამბობს: „ერთს ხვდება
ბლითი, მეორეს კი ბლითის ნაჩრეტი. დემოკრატიული
რესპუბლიკაა ასეთი“.

ამრიგად, „მისტერია-ბუფი“ იყო გზა სოციალისტური
რეალიზმის მეთოდზე დაფუძნებული საბჭოთა დრამატურ-
გიისა. ამიტომ იყო, რომ „მისტერია-ბუფმა“ გავლენა
იქონია ვსევოლოდ ვიშნევსკის, ნიკოლოზ პოგოდინისა და
სხვა საბჭოთა დრამატურგების შემოქმედებაზე.

1924 წელს თბილისში ჩამოსულ ვლადიმერ მაიაკოვ-
სკის საუბარი ჰქონდა გამოჩენილ ქართველ რეჟისორთან
კოტე მარჯანიშვილთან. ეს საუბარი ეხებოდა „მისტერია-
ბუფის“ მამადავითზე დადგმას. „მისტერია-ბუფი“ შეიტა-
ნეს რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში. თეატრის დღი-
ურში ნათქვამია: „1924 წლის 1 აგვისტო. მანგლისი.
რუსთაველის თეატრის მსახიობთა საერთო კრება. შესა-
ვალ სიტყვაში მხატვრული ხელმძღვანელი კოტე მარჯა-
ნიშვილი მიესალმება მსახიობებს და აცნობს, როგორ გაი-
შლება მუშაობა ახალ სეზონში. სეზონის გახსნა ნავარაუ-
დევია „მისტერია-ბუფით“, რომელიც დაიდგება ღია ცის
ქვეშ“.

ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ირაკლი გამრე-
კელი თავის მოგონებაში მაიაკოვსკის შესახებ წერს: „და-
დგმა მარჯანიშვილის მიერ დაწერილებით იყო გააზრებუ-
ლი. ჩანაფიქრი გრანდიოზული იყო. პირველი ვარიანტით
მარჯანიშვილს განზრახული ჰქონდა „მისტერია“ მამადა-
ვითის მთაზე დაედგა, პლატოზე, ფუნიკულიორის ზედა
სადგურის უკან... შემდეგში მარჯანიშვილი დარწმუნდა,
რომ ფუნიკულიორის ზედა პლატოზე ძნელი იყო დადგმის
განხორციელება. ვეებერთელა დეკორაციების ამ სიმაღ-
ლეზე ატანა და მაყურებელთა დასაჯდომი ადგილების
გამართვა ძალიან რთულ საქმეს წარმოადგენდა, მაგრამ
მარჯანიშვილი მაინც ვერ ელეოდა თავის განზრახვას —
ღია ცის ქვეშ დაედგა „მისტერია-ბუფი“. უფრო მეტიც,
მას სურდა, რომ ეს დადგმა მთელ თბილისს ეხილა. მაშინ
გადაწყვიტა დაედგა პიესა მთაზე, ფუნიკულიორის ქვედა

სადგურთან. გაფორმება მე მომანდო. მე მოვასწარი რამ-
დენიმე მკავეტის გაკეთება (სულ უნდა დამემზადებინა 25
მკავეტი, თვითული 25 მეტრის სიმაღლისა)... დადგმის
გეგმა უკანასკნელ წვრილმანებამდე იყო გააზრებული,
ზუსტი ხარჯთაღრიცხვაც კი იყო შედგენილი... მაიაკოვსკი
ძალიან გაიტაცა „მისტერიის“ ღია ცის ქვეშ დადგმის
იდეამ, დაწერილებით გამომოითხა მკავეტების ამბავი, და-
ინტერესდა ხარჯთაღრიცხვით“.

მაიაკოვსკი მოხიბლული იყო მთაწმინდის სილამაზითა
და მის პლატოზე „მისტერია-ბუფის“ დადგმის იდეით.
ჯერ კიდევ 1914 წელს მამადავითის მთაზე იდგა მაიაკოვ-
სკი და დიდი სიმაღლიდან დასცქეროდა ქალაქს, მის მი-
დამოებსა და ამბობდა:

— აი, ეს არის აუდიტორია! ამ მთის ესტრადიდან
შეიძლება მთელს მსოფლიოს ელაპარაკო! ასე და ასე —
გადავწყვიტეთ, ძველ ქვეყანაზე, შენი გადაკეთება.

1962 წლის მიწურულში გამოქვეყნდა ნინო ტაბიძის
მოგონებანი მაიაკოვსკიზე, სადაც წერილის ავტორი იხსე-
ნებს, თუ როგორ მოხიბლა ტიცინ ტაბიძე მაიაკოვსკის
„მისტერია-ბუფმა“. კოტე მარჯანიშვილის თხოვნით ტი-
ციანმა ქართულ ენაზე თარგმნა „მისტერია-ბუფი“.

სახელგანთქმული პოეტი ტიცინ ტაბიძე 1936 წელს
წერდა ამის შესახებ: „მაიაკოვსკის ანტერესებდა „მისტე-
რია-ბუფის“ დადგმა, რომელიც მე ვთარგმნე კოტე მარჯა-
ნიშვილისათვის. გამოჩენილი ქართველი რეჟისორი აპი-
რებდა მის დადგმას ფუნიკულიორზე, ღია ცის ქვეშ, ანტი-
კურ სანახაობათა მსგავსად. მაიაკოვსკის ძალიან მოეწონა
მარჯანიშვილის ჩანაფიქრი, რომელიც, სამწუხაროდ, გა-
ნუხორციელებელი დარჩა“.

თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში მაიაკოვსკი
აქტიურად მოღვაწეობდა საბჭოთა დრამატურგიის შექმნი-
სა და განვითარების საქმეში, დიდ ინტერესს იჩენდა თეატ-
რალური საკითხებისადმი, რასაც ადასტურებს მისი გამო-
სვლები თეატრალურ პრობლემებთან დაკავშირებულ უამ-
რავ დისპუტსა და თათბირზე.

1926 წელს მაიაკოვსკიმ დაწერა მცირე სააგიტაციო
პიესა „რადიოოქტომბერი“, რომელიც ოქტომბრის სა-
დღესასწაულო პროგრამაში შევიდა. მაიაკოვსკიმ მასში
გამოიყენა სახალხო თეატრის ფორმები.

თავის შენიშვნაში „რას ვაკეთებ?“ 1927 წელს მაია-
კოვსკი აღნიშნავდა, რომ წერს პიესას „კომედია მკვლე-
ლობით“, მაგრამ ეს ჩანაფიქრი არ განუხორციელებია.

1928 წელს ვლადიმერ მაიაკოვსკიმ შექმნა ცნობილი
კომედია „ბაღლინჯო“. მოსკოვში იგი სცენაზე განახორ-
ციელა გამოჩენილმა საბჭოთა რეჟისორმა ვსევოლოდ მეი-
ერხოლდმა. მთავარი გმირის — პრისიპკინის (ყოფილი
მუშა) როლს ასრულებდა ამჟამად ცნობილი მსახიობი
იგორ ილინსკი.

1929 წლის 13 იანვარს, ჟურნალ „ოგონიოკის“ მეო-
რე ნომერში, გამოქვეყნდა მაიაკოვსკის წერილი „ბაღლინ-
ჯო“, სადაც კომედიის შესახებ ყველაფერი ზედმიწევნით
არის განმარტებული. მოგვყავს მნიშვნელოვანი ადგილები

ამ წერილიდან: „ეს არის ფეერული კომედია 5 მოქმედებად და 9 სურათად... დამუშავებული და კომედიაში შესული მასალა წარმოადგენს უამრავ ობიექტულურ ფაქტს, რომელმაც ჩემ ხელში გაიარა“. შემდეგ მაიაკოვსკი აღნიშნავს, რომ კომედიაში ორი ცენტრალური ფიგურაა — პრისიპკინი, ყოფილი მუშა, ახლა სასიძო, რომელმაც თავისი გვარი უცხოურად გადაიკეთა, დაირქვა პიერ სკრიპკინი და მლიქვნელი ადამიანი ოლეგ ბაიანი. კომედია გამოვიდა პუბლიცისტური, პრობლემური, ტენდენციური.

პრისიპკინი და ბაიანი მომავალი წითელი ქორწინებისთვის რენესანსების ოჯახის ფულით იძენენ წითელ შაშხს, ღვინოს — წითელთავიანი ბოთლებით და სხვ. ამ დროს ახალგაზრდათა საერთო საცხოვრებელში მსჯელობენ შრომითი ცხოვრების ფრონტიდან პრისიპკინის გაქცევის შესახებ. ისინი კიცხავენ „სასიძო“ პრისიპკინს, რომელიც უყვარდა ზოია ბერიოზკინას. პრისიპკინის გამო ზოია თვითმკვლელობის გზაზე დგება. შემდეგ იწყება პიერ სკრიპკინისა და მემანიკურე ქალის — ელზევირა რენესანსის ქორწილი. მაგრამ ამ დროს ხდება ხანძარი, რომლის დროსაც ყველა იღუპება. მხოლოდ პრისიპკინი ვერ იპოვეს დაღუპულთა შორის.

გადის მშენებლობისა და კულტურისათვის ბრძოლის ხუთწლები. შემთხვევით იპოვიან გაყინულ პრისიპკინს. ექიმთა მთელი ფედერაციის გადაწყვეტილებით პრისიპკინს გააცოცხლებენ. მისი გაცოცხლების დროს კედელზე მიცოცავს 1928 წლის ნიმუშის ბალონჯო. გადაგვარებული პრისიპკინის გვერდით მცოცავი ბალონჯო თავისთავად გასაგები სიმბოლოა. ყველა ცდა იმისა, რომ პრისიპკინი მომავლის ადამიანად აქციონ, უშედეგოდ რჩება. ექიმები ხელს იღებენ ამ სპირტით გაჟღენთილ არსებაზე. პრისიპკინს გალიაში ათავსებენ.

„პიესა, — აცხადებს მაიაკოვსკი, — ჩვენი ბრძოლის იარაღია“. „ბალონჯოთი“ კი მაიაკოვსკი თავს ესხმოდა იმ მეშინებს, რომლებიც ხელს უშლიდნენ ნამდვილ ადამიანურ ურთიერთობას. როცა სკრიპკინი საკმაოდ აღივსო მეშინური ჩვევებით, მან უარყო კომკავშირულ ზოია ბერიოზკინას ჭეშმარიტი სიყვარული და კერძო პარკიანების დავით რენესანსის მეშინურ ოჯახს დაუკავშირდა. მას ჰგონია, მეშინაობას გაუბრუნებს და ახალ საინტერესო ცხოვრებას იწყებს, ვერა გრძნობს, რომ სულ უფრო ღრმად იძირება მეშინაობის შლამში:

„ამხანაგო ბაიან, მე წინააღმდეგი ვარ ამ მეშინური ყოფაცხოვრებისა — იადონებისა და სხვა ამგვარი რამის... მე დიდი მოთხოვნილებების კაცი ვარ... — მე — სარკიანი კარადა მაინტერესებს...“ — ამბობს იგი. და, როგორც ლენინი ამბობდა, მეშინაობის ძირითადი დამახასიათებელია საკუთრების მახინჯად განვითარებული გრძნობა, შიში იმისა, რომ არ დაირღვეს მათი დამყაყებული სიმშვიდე.

1929 წელს ვლადიმერ მაიაკოვსკიმ დაწერა „აბანო“, დრამა ცირკითა და ფიერვერკით. ამ ნაწარმოებში აღებულია აქტუალური თემა — ბიუროკრატიზმთან ბრძოლა.

მაიაკოვსკი თვითონ ამბობდა, რომ „აბანო“ ებრძვის ბიუროკრატიზმს, რომ „აბანო“ ჭეუჭყს აცლის ბიუროკრატებს.

პიესა „აბანოს“ პირველი დადგმა, რომელიც 1930 წლის 16 მარტს განხორციელდა, რეჟისორ ესეველოდ მიერ ხოლდს ეკუთვნის. პოზედონოსიკოვის როლს ასრულებდა ცნობილი მსახიობი მ. შტრაუზნი.

„აბანოში“ სატირული ხერხებითაა გამოხატული სვალინდელი დღე დაწესებულებისა, რომელიც აღსავსაა ბიუროკრატიზმის ყველა მანკიერი თვისებით. ამ დაწესებულებას ამჟამად განაგებს „გლავნაჩუპსი“ (შეთანხმების მართვის მთავარი უფროსი — ვ. ლ.) პოზედონოსიკოვი. ეს უკანასკნელი ხელს უშლის ახალი დროის ტემპს, მომავლის გამოგონებას, რომლის სიმბოლოც დროის მანქანაა. ეს გამოგონებული მანქანა ააფეთქებს ბიუროკრატებს და კომუნიზმისაკენ გაეშურება.

პოზედონოსიკოვის დაწესებულება მოწყვეტილია ცხოვრებას. იგი ჩაფლულია დირექტივებსა და ცირკულარებში, საქმიანი ქაღალდები წლობით აწყვია ხელუხლებლად.

ბიუროკრატი პოზედონოსიკოვი გაუბრუნებს მასების მოთხოვნილებას, რეალურ საქმეს ცარიელი სიტყვების რახარხით ცვლის, ემინია თვითკრიტიკისა. ერთი სიტყვით, იგი სავსებით ჩამოყალიბებული ჩინოვნიკია. მისი მდივანი — ოპტიმისტენკო — არ ჩამოუვარდება პოზედონოსიკოს ბიუროკრატიულ მოქმედებაში. თავხედი და მლიქვნელია მხატვარი ისაკ ბელვედონსკიც.

პიესა „აბანოს“ ცენტრალური ფიგურა პოზედონოსიკოვი რამდენადმე წააგავს „ბალონჯოს“ მთავარ გმირს გადაგვარებულ პიერ სკრიპკინს. ასევე ბელვედონსკის მლიქვნელური დამოკიდებულება პოზედონოსიკოვთან ძალზე წააგავს ბაიანის დამოკიდებულებას პიერ სკრიპკინთან.

პოზედონოსიკოვის ცოლს — პოლიას, რომელიც ზოგჯერ მოგვაგონებს ზოია ბერიოზკინას „ბალონჯოდან“ და მემანქანე ქალს უნდერტონს, რომელიც უსულგულო ბიუროკრატების ხელშია ჩავარდნილი, მაიაკოვსკი ლირიკულ სახეებად გვიხატავს. პოლიაცა და უნდერტონიც ისწრაფვიან მშვენიერი მომავლისაკენ.

და ბოლოს, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მაიაკოვსკის პიესები წარმოიშვა პოეტის ხანგრძლივი მუშაობის შედეგად პრესაში. ამიტომ არის, რომ პიესების არა ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი ეხმაურება მაიაკოვსკის უამრავ პუბლიცისტურ თუ სატირულ ლექსებს.

ამრიგად, მაიაკოვსკიმ პიესა „აბანოში“ გვიჩვენა, თუ როგორ ერკინება ბიუროკრატიზმს მუშათა კლასის შემოქმედებითი აზრი და მისწრაფება. და ამ ნოვატორული შრომის შედეგია დროის მანქანის შექმნა. მუშათა კლასის შემოქმედება იმარჯვებს ბიუროკრატების ხრიკებზე. დროის თემა, სოციალისტური მშენებლობის ტემპების ასახვა პირველი ხუთწლედის მანძილზე მაიაკოვსკის დრამატურგიის მთავარი ამოცანა იყო. სწორედ ეს დროის მანქანა იყო ქვეყნის მშენებლობის ხუთწლედის სიმბოლო.

ამიტომ მაიაკოვსკი სავსებით მართალია, როცა ამ-

ბოზს — ჩემთვის ძალზე მნიშვნელოვანია ვაჩვენოთ, რომ თეატრი ასახვის საგანი კი არ არის, არამედ იგი თვითონ იჭრება ცხოვრებაში. საინტერესოა მაიაკოვსკის პასუხიც შევითხვავ — თუ რატომ უწოდა მან თავის პიესას დრამა: „ეს იმიტომ, რომ უფრო სასაცილო ყოფილიყო მეორეც — განა ცოტაა ბიუროკრატები, და განა ეს ჩვენი ქვეყნის დრამა არ არის?“

აქვე უნდა შევხვით ვლადიმერ მაიაკოვსკის ერთ საცირკო სპექტაკლს. მაიაკოვსკის გარდაცვალებიდან ერთი კვირის შემდეგ, 1930 წლის 21 აპრილს, მოსკოვის პირველ სახელმწიფო ცირკში დაიდგა მისი ნოვატორული ხასიათის გმირული მელომიმა. დადგმას ეწოდებოდა „მოსკოვი იწვის (1905)“. ასე შეცვალა მან სათაური თავისი საცირკო ნაწარმოებისა „1905 წელი“. ჟანრის განსაზღვრისას მაიაკოვსკიმ მას ჯერ „პანტომიმა-ფეერია“ დაარქვა, შემდეგ კი „გმირული მელომიმა“. ეს დადგმა ავტორმა მიუძღვნა რუსეთის პირველი რევოლუციის 25 წლისთავს.

იმ ხანებში ეს საცირკო წარმოდგენა თვითონ ენახე და სამუდამოდ დამამახსოვრდა. მაიაკოვსკის გმირული მელომიმა სრულიად ახალი სახის, უნიკალური საცირკო წარმოდგენა იყო.

ლიტერატურული დოკუმენტები მოგვითხრობენ, რომ მაიაკოვსკიმ თავის გმირულ მელომიმას უწოდა აგრეთვე „პიესა ცისკრისთვის“. პოეტი მხურვალე მონაწილეობას ღებულობდა ამ დადგმაზე ცირკის კოლექტივის

მუშაობაში. იგი მსახიობებს ეხმარებოდა მისი ლექსების ფორმისა და შინაარსის დაუფლებაში. სპექტაკლის მსვლელობის დროს მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ კინოეკრანებიც. ამ დიდ საცირკო პიესაში მოქმედებდნენ მუშები, სტუდენტები, ქალიშვილები, ოფიცრები, ტუსადები, პოლიციელები, მინისტრები, მეფაბრიკეები, კაზაკები, გვარდიელები, კლოუნები, გენერალი ტრეპოვი, რომის პაპა, კერენსკი, მაკდონალდი. თვითონ მაიაკოვსკი წერს: „მასში მონაწილეობენ ადამიანები, თოჯინები, მხეცები, ცეცხლი და წყალი“.

ამ პიესის დადგმის საერთო გეგმა მოითხოვდა როგორც ცოცხალი მონაწილეების, ისე ავტომობილების, ცხენოსანთა ნაწილების, პროექტორების, კინოდანადგარების, პიროტექნიკის, ჰიდროტექნიკური ეფექტების, ბუტაფორიის, რეკვიზიტის გამოყენებას.

როგორც მაიაკოვსკი-პოეტი, ასევე მაიაკოვსკი-დრამატურგიც კვალდაკვალ მისდევდა ახალი ცხოვრების გრანდიოზული მშენებლობის განხორციელების დიად მიზანს. მას ყოველთვის აინტერესებდა საჭირობოროტო საკითხები, რადგან იცოდა, რომ ისინი ჩვენი ქვეყნის მშრომელთა ფართო მასებს აღელვებდნენ. მაიაკოვსკი, რომლისთვისაც თეატრი ტრიბუნა იყო, თავისი დრამატურგიით მხარს უჭერდა პოლიტიკურად აქტუალურ თეატრს, მის ახალ, ნოვატორულ ხერხებსა და შინაარსს, მუდამ ერთგულად ემსახურებოდა მშრომელთა ფართო მასებს.

ვლადიმერ მაიაკოვსკის

სახლ-მუზეუმი

გიორგი ებრაღიძე

დაუდგმარი ხანისწყალის მარჯვენა ნაპირზე, მწვანით შემოსილ ეზოში აღმართულია ვლადიმერ მაიაკოვსკის სახლ-მუზეუმის შენობა. აქ 1893 წელს დაიბადა ვლადიმერ მაიაკოვსკი — ოქტომბრის რევოლუციის დიდი პოეტი, საბჭოთა ეპოქის მგზნებარე მომღერალი, აქ დაიწყო მან სამყაროს მრავალფეროვნების შეცნობა, აქ ყალიბდებოდა მისი ვაჟაკური ხასია-

თი, აქ არის მისი შემოქმედების სათავეც...

...ადგილობრივი მკვიდრის კონსტანტინე კუჭუხიძისეული ოდა-სახლის სამ ოთახში ცხოვრობდა მეტყევე ვლადიმერ კონსტანტინეს ძე მაიაკოვსკი, რომელსაც 80 000 ჰექტარი ფოთლოვანი და წიწვიანი ტყის მალივი ებარა.

მუზეუმის პირველ ორ ოთახში მაი-

აკოვსკების ოჯახის მემორიალური ავეჯი და ნივთები ისეა განლაგებული, როგორც პოეტის მამის სიცოცხლეში იყო. საწერი მაგიდა თუ წიგნების კარადა, ტახტი თუ პოეტის დების მიერ მოქარვული ბალიშები, ტყის ჯიშების მერქნის ნიმუშები, თუ პოეტის აკვანი, ვლ. მაიაკოვსკის ხელით ბავშვობისას მოხატული ყუთი, თუ პოეტის მამისეული 1894 წლის «Кавказский календарь», ხაზადი, თუ რუსეთის იმპერიის მოსახლეობის 1897 წლის აღწერაში მონაწილეობის მიღებისათვის ვ. ვ. მაიაკოვსკის მიერ მიღებული მედალი, მრავალი სხვა მემორიალური ნივთი და დოკუმენტი გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის მაიაკოვსკის ოჯახის ცხოვრების პირობების, მისი წევრების მისწრაფებებისა და საქმიანობის შესახებ.

მომდევნო დარბაზებში მოთავსებულია სტაციონარული გამოფენის ლი-

ტერატურულ-ისტორიული განყოფილება. ყოფილ სასტუმრო ოთახში იწყება ვ. ვ. მაიაკოვსკის ბავშვობის პერიოდის ამსახველი ქვეგანყოფილება.

გასული საუკუნის 90-იანი წლების ბაღდადის ხედია ასახული მხატვარ ვ. ჯაფარიძის სურათზე (აკვარელი). აქვეა პოეტის მშობლების, დების, მეზობლების პორტრეტები. ყურადღებას იპყრობს ბაღდადის ცნობილი ციხესიმაგრე. იგი ქართველ-რუსების ჯარმა 1772 წელს გაათავისუფლა თურქი დამპყრობლებისაგან. თავის დროზე ეს ფაქტი ისე დიდ მოვლენად ჩაუთვლიათ, რომ ეკატერინე მეორეს ვოლტერისთვის გაგზავნილ წერილში განსაკუთრებით აღუნიშნავს იგი. მერე ეს ნაგებობა საცხოვრებლად გადაუკეთებიათ და ორი წლის მანძილზე მაიაკოვსკები აქ დაბინავებულან.

პატარა ვალოდიას მხატვრობისადმი მისწრაფებასთან ერთად ლიტერატურისადმი სიყვარულიც ადრე გაღვიძებია: იგი თავისი ტოლების წინაშე დაგორებულ ქვევრს იყენებდა. ეს მომენტი აუსახავს მხატვარ შ. მაყაშვილს.

დარბაზში გამოფენილია პირველი წიგნები, რომლებიც პატარა ვალოდიას დამოუკიდებლად წაუკითხავს.

მ. ჯანაშვილის მხატვრული სურათი ასახავს ზეკარის უღელტეხილით ქუთაისში მომავალი დიდი პროლეტარული მწერლის მაქსიმ გორკის შეხვედრასა და საუბარს პოეტის მამასთან (1903).

ცნობილია, რომ ვლადიმერ მაიაკოვსკი მიაბარეს ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში, სადაც სხვადასხვა დროს სწავლობდა ბევრი გამოჩენილი მოღვაწე. დარბაზში გამოფენილია ამ სასწავლებლის შენობის სურათი (მხატვარი ვ. ჯაფარიძე). ახლა ამ შენობაში ვ. მაიაკოვსკის სახელობის ქუთაისის პირველი საშუალო სკოლაა, აქვე ექსპონირებულია საინტერესო მასალები 1905 წლის რევოლუციის შესახებ. ცენტრალურ ადგილზე გამოფენილია მხატვრული სურათი „ნასაკირალის შეტაკება“ (მხატვ. მ. ჯანაშვილი). პირველი რევოლუციური ნათლობა ვ. მაიაკოვსკიმ ქუთაისში

მიიღო. აქ ისიც მღეროდა ირ. ევდოშვილის ლექსს „მეგობრებს“.

ს. ნადარეიშვილის ზეთის ფერებით შესრულებული მხატვრული სურათი ასახავს იმ მომენტს, როცა ქუთაისელ რევოლუციონერებს 12 წლის ბიჭუნა ვ. მაიაკოვსკიმ მამისეული თოფი („ბერდანკა“) მოუტანა. ვ. მაიაკოვსკი და მისი ამხანაგები რევოლუციონერებს პოლმაციების გავრცელებაშიც შეელოდნენ.

განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ტოვებენ პროკლამაცია, ვალოდიას სასკოლო საკონტროლო რვეული და სხვა ექსპონატები.

პოეტის მამის მოულოდნელად გარდაცვალების შემდეგ მაიაკოვსკების ოჯახი მოსკოვში გადასახლდა. იწყება მოსკოვის პერიოდი. რევოლუციური მოღვაწეობისათვის 1908 წელს პოეტს აპატიმრებენ და ბუტირკის ციხეში ათავსებენ. ზედახედველი საიდუმლო მოხსენებაში წერს — ვ. ვ. მაიაკოვსკი ციხეში პოლიტიკური ბუნტის მოთავეაო. ბ. ვ. ტირაცოვის სურათზე ასახულია მაიაკოვსკის განთავისუფლება ციხიდან.

მომდევნო თემატური ქვეგანყოფილება მიძღვნილია ვ. მაიაკოვსკის რევოლუციამდელი შემოქმედებისადმი.

1911 წელს მაიაკოვსკი სამხატვრო სასწავლებელში მოეწყო, მხატვრობაშიც გაიწაფა ხელი. გამოფენაზე ყურადღებას იქცევს ვ. მაიაკოვსკის მიერ ოსტატურად შესრულებული ჩანახატები და მეგობრული შარჟები (ი. რეპინი, ვ. ხლენიკოვი, ვ. კამენსკი, კ. ჩუკოვსკი, დ. ბურლიუკი და სხვები).

დარბაზში გამოფენილია ვ. მაიაკოვსკის ნაწარმოებები და მათი ილუსტრაციები.

მხატვარ ბროდსკის ნამუშევარი „გორკი და მაიაკოვსკი“ (ასლი) ასახავს ამ ორი დიდი ადამიანის შეხვედრას. აქვეა მოტანილი ვ. მაიაკოვსკის რევოლუციამდელი შემოქმედების მ. გორკისეული შეფასება: «Собственно говоря никакого футуризма нет, а есть Маяковский, поэт, большой поэт».

სახლ-მუზეუმში ერთი სტენდი ეთ-

მობა ოქტომბრის რევოლუციის წინა პერიოდს.

ვ. ი. ლენინის „აპრილის თეზისები“, „ზამთრის სასახლის აღება“ და მრავალი სხვა სურათი თუ დოკუმენტი გვახსენებს მსოფლიო ისტორიული მნიშვნელობის დღეებს. შემდეგი განყოფილება გვაცნობს პოეტის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას საბჭოთა პერიოდში, — ვ. ვ. მაიაკოვსკის დამოკიდებულებას ოქტომბრის რევოლუციის, საბჭოთა მთავრობისა და კომუნისტური პარტიისადმი, ვ. ვ. მაიაკოვსკის სიტყვებს, ჩაწერილ ხელოვნების მუშაკთა კავშირის 1917 წლის ნოემბრის სხდომის ოქმში: «Нужно приветствовать новую власть и войти с ней в контакт».

ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვების დღე ყველაზე უფრო ნათელი და დაუვიწყარი იყო ვ. მაიაკოვსკისათვის, რომელსაც პოეტმა მრავალი ბრწყინვალე ნაწარმოები უძღვნა.

ამავე დროს მაიაკოვსკი დაუღალავად მუშაობდა «Окна сатиры Роста»-ში. იმ პერიოდში მას 3 000 პლაკატი (6 000 წარწერით) შეუქმნია. ეს პლაკატები ასეულ ათასობით ვრცელდებოდა რუსეთში. „როსტაში“ მაიაკოვსკის მუშაობას ასახავს მხატვარ ა. დენიეკას მხატვრული სურათი.

მაიაკოვსკის პლაკატებიდან ზოგიერთი გამოფენილია ექსპოზიციაში. ისინი მხატვრული შესრულებით, სიტყვის სიმკვეთრითა და მიზანსწრაფულობით განუმეორებელია. ერთერთი პლაკატი ვ. მაიაკოვსკიმ მიუძღვნა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას.

მომდევნო ქვეგანყოფილება მიძღვნილია საფრანგეთში, სამხრეთ ამერიკასა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში ვ. მაიაკოვსკის მოგზაურობისადმი. აქ გამოფენილი მასალები მოგვითხრობენ პოეტების შეხვედრას მექსიკელ კომუნისტ მორენოსთან, ამერიკელ მხატვარ გ. გელერტთან, ამერიკელ მწერალ მაიკლ გოლდთან და სხვა გამოჩენილ მოღვაწეებთან. პარიზში მაიაკოვსკი შეხვედრია სსრ კავშირის სახალხო მხატვარს ლადო გუდიაშვილს. ჯგუფურ ფოტოსურათ-

ში მაიაკოვსკისთან აღბეჭდილია ლ. გუდიაშვილის, ი. ერენბურგისა და ამ შეხვედრის სხვა მონაწილეთა სახეები.

მუზეუმის დამთვალეირებლები დიდი ინტერესით ეცნობიან ვ. მაიაკოვსკის ნაწარმოებების ილუსტრაციებს, რომლებიც შესრულებულია მხატვარ პროტოკოვის მიერ.

მუზეუმში მრავალი ექსპონატია, რომელიც ეძღვნება თემის — „მაიაკოვსკი და ათეიზმი“ გაშუქებას. ერთი მათგანია ჯანაშვილის მიერ შესრულებული მხატვრული პლაკატი ვ. მაიაკოვსკის სიტყვებით:

Небо осмотрели
и внутри,
и наружно,
Никаких богов, ни ангелов
Не обнаружено.

მაიაკოვსკი უმღეროდა კომუნიზმის შენებას, მშვიდობასა და ხალხთა მეგობრობას. საბჭოთა ხალხების გრან-

დიოზულ წარმატებებს. აქ ჩვენი ქვეყნის დიად მშენებლობათა ამსახველ ფოტო და მხატვრულ სურათებს ამშვენებს ათეული წლების წინათ მაიაკოვსკის მიერ ნათქვამი სიტყვები:

Отечество
Славно,
Которое есть;
Но трижды,
которое будет.

აქვე გამოფენილია ვ. მაიაკოვსკის სხვადასხვა ენაზე გამოცემული 480 წიგნი.

დარბაზის თვალსაჩინო ადგილასაა მოთავსებული პოეტის ბიუსტი, რომელიც მოქანდაკე ნ. ნიკოლაძის სადიპლომო ნაშრომია.

ვ. მაიაკოვსკიმ მრავალი ნაწარმოები მიუძღვნა ვ. ი. ლენინს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია პოემა „ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი“, რომლის ილუსტრირებული გამოცემა სათუთად ინახება მუზეუმში.

ცალკე ქვეგანყოფილებაა „მაიაკოვსკი და ქართული საზოგადოება“. მ. ჯანაშვილის მხატვრულ სურათზე ვხედავთ მაიაკოვსკის, რომელიც თბილისში თავის ლექსს უკითხავს ტ. ტაბიძეს, პ. იაშვილს, ნ. შენგელაიას, ნ. ვაჩნაძეს, ი. გამრეკელს, გ. ლეონიძეს და სხვებს.

აქვეა მაიაკოვსკის მთარგმნელების სურათები, მათ შორისაა პოეტი მიქელ პატარიძე, რომელიც 17 წლის განმავლობაში ვლ. მაიაკოვსკის სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორი იყო. იგი ნაყოფიერად იღვწოდა დიდი პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების მშრომელი მასებისათვის გასაცნობად. ამ საქმის ღირსეული გამგრძელებლებია მუზეუმის ახლანდელი დირექტორი ნ. კუჭუხიძე, უფროსი მეცნიერ-მუშაკები ნ. ენდელაძე, გ. სოფაძე და სხვები. აქ ქართველ მოღვაწეთა მრავალ მოგონებას ვეცნობით ვ. მაიაკოვსკის შესახებ.

ცალკე სტენდებზე წარმოდგენილია თემები: მაიაკოვსკი და ახალგაზრდობა, ვ. მაიაკოვსკის პოეზია სსრ კავშირის ხალხთა დიდ სამამულო ომში, ვ. მაიაკოვსკის გავლენა მსოფლიოს პროგრესულ ლიტერატურაზე, ვ. მაიაკოვსკის პოეზია მშვიდობისათვის ბრძოლაში...

ოქტომბრის რევოლუციის 10 წლისთავზე მაიაკოვსკიმ გამოაქვეყნა პოემა „კარგია“, რომლის საუკეთესო გამოცემები ექსპონირებულია მუზეუმში.

«Это Октябрьская революция отлитая в бронзу». თქვა ამ პოემის შესახებ ა. ვ. ლუნაჩარსკიმ.

მუზეუმში გამოფენილია პოეტის მოგზაურობათა სქემატური რუკები, რომლებიც თარიღების მიხედვით გვიჩვენებენ მოგზაურობებისა და მოხსენებების ჩატარების ადგილებს.

გამოფენაში სამუზეუმო საშუალებებით ნაჩვენებია ვ. მაიაკოვსკის მნიშვნელობა მსოფლიოს პროგრესული ლიტერატურის განვითარებაში. ამაზე მეტყველებს ლ. არაგონის, ი. ბეხერის, ნ. ჰიქმეთის, პ. ნერუდას, ჟ. ამადუს შემოქმედება, მათი გამო-ნათქვამები ვ. მაიაკოვსკის შესახებ.



საგაზაფხულო გამოფენიდან

მ. კიკნაველიძე.
კარლოვი ვარი.

„მინდიას“ ახალი რეჟისორული გააზრება

მინსკის საოპერო თეატრში

მანანა ახმეტელი

შპანსპანელ ხანებში დიდ საკავშირო სარბიელზე ფართოდ გაიკაფა გზა კომპოზიტორ ოთარ თაქთაქიშვი-შვილის ოპერამ „მინდია“. იგი წარმატებით და-იდგა სომხეთში, ესტონეთსა და ბელორუსიაში. ამათგან განსაკუთრებული რეზონანსი ჰპოვა მინსკის საოპერო თე-ატრის სპექტაკლმა, რომლის დადგმა განახორციელეს უკრაინის სახალხო არტისტმა, დირიჟორმა ი. ვოშჩაკ-მა, რსფსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, რე-ჟისორმა ს. შტეინმა და მხატვარმა მ. მალაზონი-ამ. მინსკელთა სპექტაკლმა ყურადღება მიიპყრო ოპე-რის სრულიად ახალი ორიგინალური რეჟისორული ინ-ტერპრეტაციით.

მინსკელთა სპექტაკლში შერწყმულია ქართული თე-ატრის თვითმყოფადი ტრადიციები და ანტიკური თეატრის პრინციპები; მასში ურთიერთშენაცვლებულია კონკრეტუ-ლი და განზოგადებული აზროვნების მეთოდები, რეალო-ბისა და პირობითობის ელემენტები, პლასტიკისა და ქმე-დითობის საწყისები. სპექტაკლი გადაწყვეტილია სტატი-კის, დინამიკისა და სიმბოლიკის გრადაციებში. იგი სინ-თეზური თეატრალური აზროვნების თვალსაჩინო ნიმუშია, რაც ამ დადგმის სიასლზე მეტყველებს.

ამ საოპერო სპექტაკლის თავისებურებაა ბუნების გა-ცოცხლების, მისი პერსონიფიკირების უაღრესად საინტე-რესო ხერხი, რამაც უმაღლესი მიიპყრო საერთო ყურადღება, რადგან „მინდიას“ მანამდე არსებულ დადგმებში ეს ამო-ცანა დასმულიც კი არ ყოფილა. ამასთან ბუნების ძალთა პერსონიფიკირებისათვის მათ პეიზაჟური დასურათების მარტივი გზა კი არ აირჩიეს, არამედ მრავალსახოვანი სამ-ყაროს გაადამიანების რთული ამოცანა, რაც ზუსტად ემ-თხვევა კომპოზიტორის შთანაფიქრს.

ასეთი ამოცანის განხორციელებაში გადაწყვეტი მიიშ-ენლობა ენიჭება მხატვარ მ. მალაზონიას შემოქმედებითი ფანტაზიით აღბეჭდილ ნამუშევარს. ამაზე მეტყველებს სპექტაკლის დეკორაციული გადაწყვეტა, რომელიც პირო-ბითი და კონკრეტული აზროვნების ურთიერთშენაცვლე-ბას ემყარება. პირობითია სპექტაკლის უაღრესად სადა დეკორაციული ჩარჩო, კონკრეტულია ფერი. სპექტაკლის ექსპოზიციაში სცენური ჩარჩო (კულისები, საქუსარი, ჭე-რი) ერთიან მწვანე ტონალობაშია გადაწყვეტილი. თვით დეკორაცია დაძარღვულია, რაც მცენარეთა ფესვებსა და ხის ტოტებს მოგვაგონებს. აღსანიშნავია დეკორაციული გადაწყვეტის კიდევ ერთი თავისებურება — საორკესტრო ორმოს კიდებზე აღმართულია ორი დანადგარი, რომლე-ბიც გორაკებს გამოსახავენ. მხატვარმა ხატოვნად გააცოც-ხლა ბუნება და მასში ერთვებული კოლორიტი ჩააქსოვა. წარმოდგენის მანძილზე ეს სიმბოლიური დეკორაცია უცვ-ლელია, რაც ბუნებას სპექტაკლის პერიპეტეიების ფონა-

დაც აქცევს და მის მუდმივ მონაწილედაც ხდის. დეკორა-ციის გამოტანა სცენის ფარგლებს გარეთ სიახლეა საოპე-რო თეატრისთვის. ამით საგრძნობლად გაიზარდა სამოქ-მედო ფართობი, გაჩნდა ახალი საყრდენი წერტილები, რომლებმაც ხელსაყრელი პირობები შექმნეს მრავალპლა-ნიანი რეჟისორული ექსპოზიციის რეალიზაციისთვის.

სპექტაკლის საყრდენია სცენის სიღრმეში აღმართული დანადგარი, რომელიც მხატვარმა პირობით-კონკრეტულ პლანში გადაწყვიტა. დანადგარი ამფითეატრის პრინციპი-თაა აგებული, რაც ანტიკური თეატრის ბუნებიდან მომდი-ნარეობს. ცნობილია, ოპერა „მინდია“ კლასიკური ანტი-კური დრამის პრინციპების შემოქმედებითი ათვისების ნი-მუშავე წარმოადგენს. ამ აზრისაა საბჭოთა მუსიკისმცოდ-ნე დ. რომადინოვა; იგი ამ მოსაზრებას ასაბუთებს ოპე-რის სქემით, რომლის საფუძველი ისეთივეა, როგორც ან-ტიკური ტრაგედიისა (ბოროტმოქმედება—სინდისის ქენ-ჯნა-განწმენდა), — ქოროს პრინციპზე აგებული გუნდე-ბით, მთხრობელის ჩართვით და, რაც მთავარია, მხატვ-რული იერსახეების ამადლებით ფილოსოფიურ კატეგორი-ამდე. ამიტომაც დამდგმელმა ანტიკური თეატრის პრინ-ციპები გამოიყენეს. ამაზე მეტყველებს ზოგადად გადაწყ-ვეტილი გუნდის მონაწილეთა კოსტიუმებიც ძველბერ-ძენთა ჩაცმულობის ელემენტებით. ასევეა ჩაცმული მთხრო-ბელიც.

ანტიკური თეატრის საშუალებებმა თავი იჩინეს რე-ჟისორ ს. შტეინის ნამუშევარში, რომელმაც ბუნების რო-ლის შემსრულებელ გუნდს ქოროს ფუნქციები მიანიჭა. ს. შტეინმა შექმნა სიმეტრიულად განლაგებული ორი ჯგუ-ფური კომპოზიცია, რომლის ყოველი წევრი სკულპტურულ ფიგურად აქცია. პლასტიკური მეტყველების ხერხებით მოხდა საგუნდო იერსახეების მკაფიო ინდივიდუალიზაცია. ეს ორი მონუმენტური სკულპტურული ანსამბლი სტატი-კურ ქანდაკებადაა გაქვავებული, მაგრამ უსიცოცხლობა როდი იგრძნობა. პირიქით, სცენიდან სიცოცხლე მოსჩ-ქეფს. ასეთ შთაბეჭდილებას ქმნის ელვარე მწვანე შუქი, რომელიც ერთნაირად ეფინება დანადგარსა და სპექტაკ-ლის დეკორაციულ ჩარჩოსაც. მის შეუწყვეტელ ციმციმს მოქმედებაში მოჰყავს სცენის ყოველი წერტილი, საგუნდო კომპოზიციის ყოველი ფიგურა, რაც სამყაროს მუდმივი მოძრაობის შთაბეჭდილებას ბადებს.

დინამიური სტატიკის ამ ატმოსფეროს საფუძვლად ეფინება სიცოცხლის მშვენიერებისადმი მიძღვნილი კომ-პოზიტორისეული ჰიმნი. მთელი არსებით გალობს ბუნება. მას თანდათან გამოეყოფა მთხრობელის ფიგურა. ეს თვით გაჟაა — დიდი პოეტი და ფილოსოფოსი, რომელმაც ესო-დენ ღრმად და სახონად გააშუქა ადამიანისა და გარე-სამყაროს ურთიერთობის მარადიული პრობლემა. ამ პრობ-



რსფსრ ხელოვნების დამსახურებული
მოღვაწე რეჟისორი — ს. შტეინი (მარ-
ცხნივ), უკრაინის სსრ სახალხო არტის-
ტი ღირიჟორი — ი. გოშჩაკი.

ლემამ თავის მხრივ მოითხოვა ანტიკური სცენური გარდასახვა. ამიტომაც დამდგმელებმა მოხრობელის გარეგნული პორტრეტი ბერძენი ფილოსოფოსების მიწამგვანად გამოაქანდაკეს. ამ გზით მათ ვაჟა არა მარტო დაუკავშირეს, არამედ გაუტოლეს კიდევ ანტიკური ფილოსოფიის ტიტანებს, საზი გაუსვეს მისი ჭუმანური მსოფლმხედველობის ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბს.

როგორ არის სპექტაკლში წარმოსახული მინდიასა და ბუნებას შორის არსებული ჰარმონია? ბუნების სამყარო პირველად მაშინ შეირხა, როდესაც შეიგრძნო სამშობლოში დაბრუნებული მინდიას მოახლოება. მასში უეცრად აიშალნენ მშობლიური ინსტინქტები. „მინდია მოდის, მინდია!“ — ამ აწვირთებული საგუნდო გადაძახილებით ხარობს მთელი სამყარო.

მინდია მღელვარედ შემოიჭრა და სცენური დანადგარის ყველაზე ამაღლებული წერტილიდან წარსდგა მშობლიური ბუნების წინაშე. იგი აღფრთოვანებული შეძახილებით მიესალმა მშობლიურ მთებსა და ველებს, სიყვარულით ეხვევა ბუნების ძალთა განმასახიერებელ ფიგურებს, რომლებმაც მსურვალედ გამოხატეს მინდიასადმი ნდობა და თანაგრძნობა. ამრიგად, შეხვედრისთანავე შეიქმნა ჰარმონიული ურთიერთობის ატმოსფერო, რომელიც მგზნებარედ გამოკვეთეს დადგმის ავტორებმა. მინდიასთან ერთად მოულოდნელად ამოძრავდა სცენური დანადგარი — ასულდგმელებული ბუნება, იგი მაყურებელთა დარბაზისაკენ დაიძრა და თეატრში მყოფნიც ჩააბა ადამიანისა და ბუნების საყოველთაო ზეიმით.

ამ ატმოსფერომ უმაღლეს გამოავლინა მინდიას კეთილშობილება. მოძალელები სინარულითა და სიკეთით გასხივოსნებულია მისი სახე, ხმა, მოძახილი. ფსიქოლოგიურად უკვე საფასებით მომზადებულია აღსარების მომენტი — უმანკო და წრფელია მინდიას პირველივე არია, რომელსაც იგი საოპერო სცენისთვის უჩვეულო ადგილიდან (სცენის ფარგლებს გარეთ, საორკესტრო ორმოს კიდევ აღმარ-

თული დანადგარიდან) მღერის. მისი გულისთქმა ერთდროულადაა მიმართული მაყურებლისა და ბუნებისაკენ. იგი თეატრში მოსულ ადამიანებს ჭუმანიურობისაკენ, საყოველთაო ჰარმონიულობისაკენ მოუწოდებს.

პარტიტურაში უწყვეტილად გრძელდება მუსიკალური აზროვნების დინამიკა, მიუხედავად ამისა, დამდგმელებმა მკაფიოდ გამოჰყვეს ექსპოზიციის დასასრული — დანადგარის წინ, მოულოდნელად ჩამოეშვა სატოვანი პანო, რომელიც ფშავურ კოლორიტიშა გადაწყვეტილი და თვითმყოფადი ეთნოგრაფიული მასალის სტილიზაციას წარმოადგენს. აქ მხოლოდ დროებით შეჩერდა მინდიასა და ბუნების ჰარმონიული ურთიერთობის პროცესი. მოქმედებამ უეცრად, მაგრამ ბუნებრივად გადაინაცვლა ფშავური ყოფაცხოვრების ლოკალურ ატმოსფეროში, ამგვარი გარდატეხები (უწყვეტი მუსიკალური აზროვნების ფონზე) ოპერა „მინდიას“ დრამატურგიულ თავისებურებას წარმოადგენს. აღნიშნული პანოც სპექტაკლში განათებასთან ერთად, სწორედ ამ თავისებურების გამოვლენის მიზნით მონაწილეობს.

სამოქმედო ასპარეზი პანომ ავანსცენის ფართობით შემოფარგლა. ამით დამდგმელებმა აღნიშნეს იმ კამერული სიტუაციის მოახლოება, რომელიც კომპოზიტორს ჟანრულ-ლირიკულ პლანში აქვს გადაწყვეტილი.

ავანსცენის ერთი კუთხე შეივსო ეროვნულ კოსტიუმებში გამოწყობილი ქალთა ჯგუფით. შეიცვალა განათებაც. სცენაზე დღის სინათლის ელვარებამ იფეთქა გამეფდა რბილი, მოყვითალო ტონალობა, რომელზედაც რელიეფურად გამოიკვეთა ფშაველთა შავი კოსტიუმები. ეთნოგრაფიული სიზუსტით შესრულებულმა ჩაცმულობამ მომხიბლავი გრაციოზულობა მიანიჭა ქალთა გუნდს.

შემოქმედებითი სიღალით გამოირჩა რეჟისორი ს. შტეინის ხელწერა. მან მკაფიოდ შეკრა ასიმეტრიული საგუნდო კომპოზიციები, გაამდიდრა მსახიობთა პლას-

ტიკური მოძრაობანი. ხალისისა და მხიარულების ნაკადმა სცენაზე შექმნა სკერცოვული განწყობილება. ქალთა ჯგუფიდან სცენის ცენტრში განცალკევდა მშვენიერი ასულის — მზიას მკვეთრი ფიგურა. მზიას სიმღერამ ემოციური გარდატეხა შეიტანა ჟანრული სურათის ლაღ ატმოსფეროში და ნიადაგი შეუმზადა მინდისთან შეხვედრის მომენტსაც. ცენტრალური დანადგარის სიმაღლიდან მინდია თანდათან მოკრძალებით უახლოვდება მზიას, რომელიც მას თავდაჭერილი მღელვარებით ელის კიდურა დანადგარზე. დიაგონალურად აგებული, ფართო სცენური სივრცის მომცველი ეს მიზანსცენა ბუნებრივ ფსიქოლოგიურ პაუზას შეიცავს. მანძილმა თანდათან შთანთქა მოძალებული მორცხვობა და მხოლოდ ამის შემდეგ დაიბადა ნამდვილი ემოციური კონტაქტი, რომელმაც მიჯნურთა ლირიკულ დუეტში იჩინა თავი. ამჯერადაც რეჟისორმა, გმირთა სიყვარულის საზგასმის მიზნით, სცენის ფარგლებს გარეთ გატანილი კიდურა დანადგარი გამოიყენა, რომელთა გათამაშება სპექტაკლში ყოველთვის დაკავშირებულია ოპერის ამალელებული იდელებისა თუ ემოციების გამოვლინებასთან.

ამ სცენამ შემაკავშირებელი ხიდი გასდო ექსპოზიციასა და ოპერის ამ ახალ იდეურ-დრამატურგიულ ცენტრს შორის, რომელშიც ინტენსიურად ყალიბდება ნეგატიური კონტეფცია. მასში წარმოსახულია ფშაველთა არჩაული ადამიანების ანტიჰუმანისტური მორალი, რითაც იგი მკვეთრად უპირისპირდება ექსპოზიციის ჰუმანისტურ კრედოსს. თუ ექსპოზიციაში განდიდებული იყო პარმონია ადამიანსა და გარესამყაროს შორის, ოპერის ამ ახალ ცენტრში ვითარდება კონფლიქტი ადამიანსა და საზოგადოებას შორის. ამან კი განაპირობა აღნიშნულ ცენტრებში განსხვავებული შემოქმედებითი პრინციპების გამოყენება, რამაც ახალი ამოცანების წინაშე დააყენა დამდგმელები.

სპექტაკლში ტრასფორმირებულია ყველა კომპონენტი, მათ შორის, ცენტრალური დანადგარი. კიბეებისა და კავდრატული მოედნების ეს პირობითი კომპლექსი ოპერის ახალ ნეგატიურ ცენტრში ფშავ-ხევსურთა სოფლების ტიპიურსა და უაღრესად თავისებურ არქიტექტურასაც განასახიერებს. მ. მაღაზონია გაჰყვა ქართული თეატრალური მხატვრობის იმ ორიგინალური ტრადიციების განვითარებას, რომლებიც ეროვნული ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის სტიქიაში იშვნენ. ამან კი მინსკელთა სპექტაკლს მკვეთრი ეროვნული სახე მისცა და, რაც მთავარია, ს. შტეინსაც ხელი შეუწყო ქართული თეატრის ელემენტები ჩაექსოვა რეჟისორულ პარტიტურაში, მართლაც, ეს სპექტაკლი ეროვნული სულისკვეთებით, მონუმენტურობით, ქმედითი მასობრივი სცენებით, მგზნებარე რიტმიკით მსგავსებას ბადებს ს. ახმეტელის ჰეროიკულ სპექტაკლებთან.

ოპერის ნეგატიურ ცენტრში ს. შტეინიც გაჰყვა სცენური გამომსახველობის ტრანსფორმირების გზას, რამაც თავი იჩინა მასობრივი სცენების სტრუქტურულ ცვლაში. მან ფშაველთა მკვეთრი და ვაჟაკური ფიგურებით რაციონალურად შეავსო ვეებერთელა დანადგარის ყოველი წერტილი. ოღონდ ამჯერად ერთი მთლიანი ჯგუფური კომპოზიცია ჩამოაყალიბა, რომელიც პარალელური რიგების მიხედვით ააგო. მჭიდროდ დასახლებულმა სცენამ გააცოცხლა თემური წყობილების ამსახველი ფერტილო. ამასთან რეჟისორმა არ მოახდინა ფშაველთა სახეების ინდივიდუალიზირება, რითაც სპექტაკლში გაიხსნა ის მარტივი სოციალური ფორმულა, რომელიც ტოლფასოვან უფლე-



მზია — ბელორუსიის სსრ დამსახურებული არტისტი ი. შიკუნოვა. მინდია — მ. გალკოვსკი, ხევსბერი — მ. ზდანევიჩი, ჩალხია — ბელორუსიის სსრ სახალხო არტისტი ი. სოროკინი.

ბებს ანიჭებს თემის ყოველ წევრს, გვარსა თუ მოდგმას. სცენაზე გაცოცხლდა სტიქიური სტატიკის თვითმყოფადი ატმოსფერო, გამოიკვეთა ფშაველთა კოლექტიური ყოფის არქაულობა.

ოპერის ნეგატიურ ცენტრში რეჟისორმა მიმართა მოქმედების პარალელური განვითარების ხერხს, რომელაც მან კვლავ მუსიკალური პარტიტურის სიღრმიდან ამოხსნა. მოქმედების ერთი ხაზი ავლენს იმ ფსიქოლოგიურ კონტაქტს, რომელიც აერთიანებს ხალხს, ხევისბერს, ჩალხიასა და მზიას. ამ ერთიანობას საფუძვლად უდევს სისხლის აღების ადათი. იგი თავიდანვე მთელი სიმკაცრით ყალიბდება ფშაველთა თავკაცის — ხევისბერის დრამატულ მონოლოგში. სპექტაკლში ხაზგასმულია ხევისბერის სოციალური ფუნქცია — იგი თემისაგან განუყოფელი ერთეულია. ამიტომაც ამ პერსონაჟის ექსპონირება განსაკუთრებულ პირობებში კი არ ხდება, არამედ საგუნდო კომპოზიციის საერთო ატმოსფეროში, ხალხის გარემოცვაში.

მინდია მშობლიურ თემთან შეხვედრისთანავე წააწყდა გადაულახავ წინააღმდეგობას. პირველად საკუთარი მამისაგან მიიღო სასტიკი ბრძანება — სიკვდილი თანასოფელურ ჩალხიას! ამ მრისხანე გადაწყვეტილებას უმაღლესე აიტაცებს და დაადსტურებს ფშაველთა საკრებულო, რომელიც პირველად მაშინ შეირხევა, როცა მინდიას ჩაციებით ჩასძახებს: „მაჰკალ, მაჰკალ, მინდი!“ ამ დაუნდობელი მოწოდების დროს უკვე აბოხოქრებულია ფშაველთა მთელი სამყარო. აქ პირველად ჩამოყალიბდა მკვეთრი და მახვილი რიტმული იმპულსი, რომელიც სპექტაკლის დინამიკური გარდატეხის სტიმულად იქცა.

რეჟისორმა ოპერის ნეგატიური ცენტრი სრულიად საწინააღმდეგო სქემის მიხედვით ააგო. გავისხენოთ ექსპოზიცია, სადაც მინდია მჭიდრო კავშირში იყო ბუნების სამყაროსთან, ნეგატიურ ცენტრში კი იგი იზოლირებულია ფშაველთა ატმოსფეროსაგან. მინდია განცალკევებით დგას კიდურა დანადგარზე და უცხო სახით ჩაესმის თანასოფელთა ყოვინა. ამ დისტანციით სპექტაკლში სიმბოლიურად აღინიშნა, რომ სამუდამოდ გაწყვეტილია კავშირი თემსა და მინდიას შორის.

მოქმედების მეორე ხაზი ავლენს იმ განხეთქილებას, რომელმაც ჩალხია გამოირიყა ფშაველთა სამყაროსაგან. ჩადენილი ბოროტმოქმედების გამო, უკლებლივ ყველამ მტრად აღიარა იგი. აქ უთუოდ საინტერესოა ფშაველთა მორალური კრედოს არსიც — სიკვდილი — სასჯელი როგორც სამართლიანობის უმაღლესი გამოვლინება და სიკვდილი — ბოროტმოქმედება, როგორც უსამართლობის ასეთივე უმაღლესი გამოვლინება. სწორედ აქ ხდება ჩალხიასა და ფშაველთა მსოფლმხედველობის საერთო წერტილების დამთხვევა და გათიშვა. ამიტომაც, ოპერაში ჩალხია განცალკევებულიცაა თემისაგან და ამავე დროს დაახლოებულიც. სპექტაკლში ეს რთული მდგომარეობაც მკაფიოდ არის მინიშნებული. საგანგებოდაა ექსპონირებული ეს პერსონაჟი. იგი კულისებიდან გამოდის და სცენაზე შუალედურ პოზიციას იკავებს. ამით აღნიშნულია განხეთქილება ჩალხიასა და თემს შორის. (საწინააღმდეგო შემთხვევაში მისთვისაც მოიძებნებოდა ადგილი დანადგარზე) მეორე მხრივ, ჩალხია იმდენად ახლოს დგას ფშაველთა კოლექტიური ყოფის ამსახველ დანადგართან, რომ აგრძელებს ვეებერთელა ჯგუფური კომპოზიციის ნახაზს და მინდიას საპირისპირო ბანაკში იწყებს მოქმედებას.

აღნიშნული სიტუაცია სტრუქტურულად ასე გამოიყურება — სცენაზე ყალიბდება დიაგონალურად აგებული კომპოზიცია, რომლის ერთ კუთხეში დგას მინდია, მის

საპირისპირო მხარეზე კი განლაგებულია ხალხი, ხევისბერი და ჩალხია. მზია კი ჯერჯერობით ნეიტრალურ პოზიციაშია.

ღრმავდება ფსიქოლოგიური ნაპრალი, მინდიასა და ფშაველთა ბანაკს შორის. შესაბამისად რეჟისორი ინტენსიურად ცვლის კომპოზიციურ განლაგებებს და მოქმედების ძირითადი ცენტრი ავანსცენაზე გადმოაქვს. სწორედ აქ, ხდება ანტიჰუმანისტური კონცეფციის ფორმირება, მაშინ როდესაც ოპერის ჰუმანისტური კონცეფცია დანადგარებზე ვითარდებოდა. ამიტომაც მთელი სპექტაკლის მანძილზე ჩალხია არ გასცდება სცენის სამოქმედო ფართობს, რითაც იგი მკვეთრად უპირისპირდება მინდიას, რომელიც დანადგარებით შექმნილ სიმაღლეებზე იმყოფება.

სპექტაკლში ინტენსიურად მომწიფდა კონფლიქტი პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის, დაიძაბა წარმოდგენის რიტმულ-დინამიკური ტალღა, მომზადდა და მოახლოვდა კვანძის გახსნის საბედისწერო მომენტი. სწორედ ამ დროს კვლავ მოულოდნელად და მკვეთრად შეიცვალა მუსიკალურ-სცენური სიტუაციის მთელი არსი. მოქმედებამ უეცრად, მაგრამ ბუნებრივად გადაინაცვლა ფშაველთა გმირულ-პატრიოტული აღზევების ატმოსფეროში.

ამჯერადაც, სპექტაკლში რელიეფურად შეიცვალა მასობრივი სცენის სტრუქტურა. ცენტრალური დანადგარის სიმაღლიდან გაისმა მაცნეს მღელვარე რეჩიტატივი. მტრის შემოსევის ამბავმა შეაჩერა დრამატული ხაზების მოქმედება. შემოიჭრა შეძვეტი, მარშისებური რიტმი, რამაც უკიდურესად დაჭიმული ფსიქოლოგიური იმპულსები ერთბაშად გააერთიანა. სცენაზე იფეთქა საბრძოლო სულისკვეთებამ. მინდია მხოლოდ ახლა შეუერთდა თანასოფელთა საკრებულოს — კვლავ აღსდგა მინდიასა და ფშაველთა შორის არსებული გენეტიკური კავშირი. ხევისბერისა და მინდიას დუეტი ხალხის გარემოცვაში სრულდება და ოპერის პოზიტიურსა და ნეგატიურ ძალებს აერთიანებს.

ასევე მოულოდნელად შეიცვალა განათება — ჩამოხვდება. იფეთქა ცეცხლის ალმა. ერთმანეთს მკვეთრად გაემიჯნა ქალთა და ჯაჟბა გუნდი. მებრძოლი ფშაველები კი ცენტრალურ დანადგარზე სალაშქროდ დაეწყვენ, ჯგუფებად დაბანაკდნენ.

ოპერაში ყველაფერი სწრაფად მომზადდა კულმინაციისთვის, რომელიც ორთემიან ჰეროიკულ საგუნდო ფუგას ემთხვევა. იგი ქმედითი და დინამიკური პოლიფონიური აზროვნებით ამჟღავნებს ფშაველთა პატრიოტულ, გმირულ ბუნებას. ამიტომაც ვერ დაგვიანხმებით სპექტაკლის დამდგმელებს, რომლებმაც სრულიად გაუმართლებლად ამოიღეს იგი წარმოდგენიდან. ამ დინამიკურ-თემატური მწვერვალის გარეშე სამყარომ ცალმხრივი განსახიერება ჰპოვა.

კულმინაციურმა მომენტმა საორკესტრო მარშის ეპიზოდში გადაინაცვლა. ცენტრალური დანადგარი კი საბრძოლო ასპარეზად გარდაიქმნა. მინდიას მეთაურობით ენერგიულად და შემტევად ამოძრავდნენ ფშაველთა ფიგურები. პირობითად გადაწყვეტილი ბატალური სცენის შუაგულში მთიულთა ფარიკაობის საცეკვაო ილიეთები შეიკრა. საქართველოს სსრ დამსახურებულმა არტისტმა, ბალეტმეისტერმა მ. ლომთათიძემ მასობრივი სცენის საერთო ნახაზში ორგანულად ჩააქსოვა მებრძოლთა მკვეთრი და მედგარი ცეკვა, რომლის რიტმულმა პულსაციამ ფინალური სცენა მაქსიმალურად გააღინამიურა. სცენაზე ქართული თეატრის გმირულმა რომანტიკამ იფეთქა.

პირველი მოქმედების გმირულ-პატრიოტულ ფინალს უშუალოდ მოჰყვა ახალი შემავარდნის სცენა, რომელიც განვითარების კულმინაციას მიაღწევს ოპერის ლირიკულმა და დრამატულმა საწყისებმა — მზიას, მინდიასა და ჩალხიას ხასიათებმა, ერთმანეთს გაუტოლდნენ ამბოღებული და მიწიერი სულისკვეთებით გამსჭვალული ეს სახეები, რამაც მოამწიფა საბედისწერო კონფლიქტის გარდუვალობა.

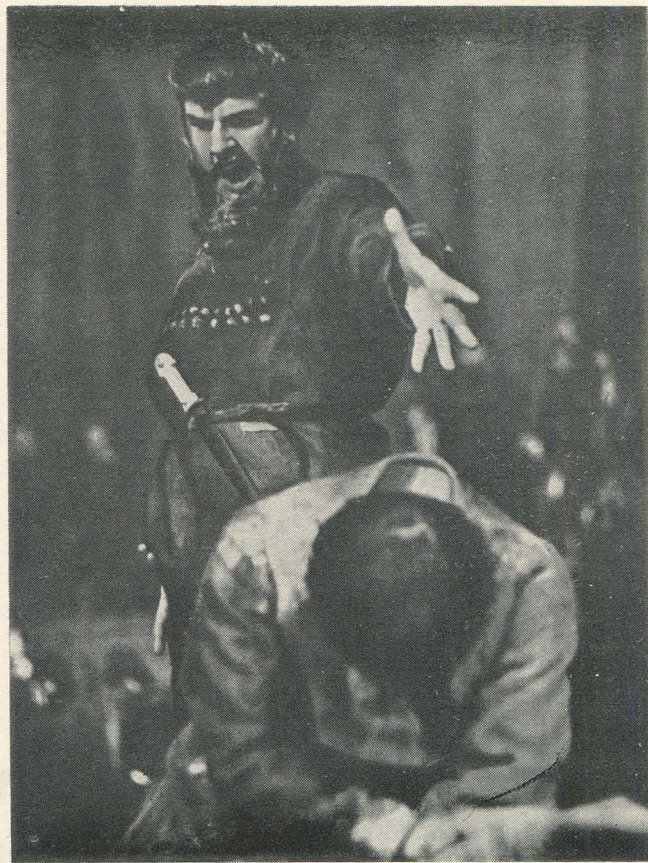
სწორედ ამ კონფლიქტის გამოვლინებას ემსახურება ოპერის ახალი იდეურ-დრამატურგიული ცენტრი, რომელიც გამარჯვებული ფშავეების სახალხო ზეიმის ფონზე იშლება. გმირული პათოსით დამუხტული ხალხი, სასიკვდილოდ განწირული ხევისბერი, გახელეწილი ჩალხია და მზიაც ახალი ძალით მოუწოდებენ მინდიას სისხლის აღების ადათისადმი მორჩილებას. აქ კვლავ აბოზოქრდნენ მოქმედების კონფლიქტური ხაზები, რომელთა ურთიერთგადაკვეთის მომენტი აღიბეჭდა დიდ ანსამბლურ სცენაში. მასში მთელი ულმოებლობით აღიმართა ანტიკონსტრუქციული კონცეფციის ძალა.

აღსანიშნავია, რომ დამდგმელებმა — რეჟისორმა და ღირსიორმა — კორექტივი შეიტანეს ოპერის II მოქმედების სტრუქტურულ აგებულებაში, ადგილი შეუცვალეს მუსიკალური ნომრების თანმიმდევრობას — გამარჯვებული ფშავეების გუნდი, რომელიც მინდიას მამაცობას აღიბეჭდს. მზიას არიასა და მიჯნურთა სატრფიალო დუეტს შორის მოათავსეს. შესაძლოა ამგვარი გადაწყველება, სიუჟეტური ხაზის განვითარების თვალსაზრისით არ არის მოკლებული გარკვეულ ლოგიკას. ერთი შეხედვით, ამ ფონზე თითქმის უფრო ბუნებრივად ჩანს ბრძოლის ველიდან დაბრუნებული მინდიასა და მზიას შეხვედრის ეპიზოდი. გარდა ამისა, მინდიას გმირობის აღიარება კიდევ უფრო უმაღრმეს ჩალხიას მეტოქესთან შერკინების ჟინს.

ცხადია, მუსიკალური ნომრების ასეთმა გადამონტაჟებამ სრულიად შესცვალა ოპერის დრამატურგიული აზროვნების ლოგიკა, დაარღვია იდეურ-დრამატურგიულ ცენტრებს შორის დამყარებული წონასწორობა. გარდა ამისა, კონფლიქტური ცენტრის ფორმირება სწორედ ფშაველთა გუნდის ფონზე მიმდინარეობს. აქ ეს გუნდი არა მარტო აყალიბებს კონფლიქტურ სიტუაციას, არამედ მოქმედების მობილიზებასაც ახდენს. ამაშია ფშაველთა გუნდის განსაკუთრებული დრამატურგიული ფუნქცია, რომლის ნიველირებამ შეასუსტა აღნიშნულ ცენტრში კონტრასტულ საწყისთა ორგანიზირებისა და ურთიერთშენაცვლების პრინციპი.

ასეა თუ ისე, სახალხო დღესასწაულის ეპიზოდმა დროებით შეწყვიტა ლირიკული საწყისის განვითარება. მზიას არიას უშუალოდ მოჰყვა მასობრივი სცენა. ცენტრალურ დანადგარზე ბუნებრივად დაჯგუფებულან ფშავეები, განცალკევებით დგანან ქალ-ვაჟთა ფიგურები. ავანსცენაზე წარმოიშვა პირობითად გადაწყვეტილი საზეიმო ცერემონიალის ამსახველი სურათი. ერთ რიგად ჩამწკრივებულან ბრძოლის ველიდან დაბრუნებული ფშავეები. მათი პოზები დინჯი და მგზნებარე როკვის შთაბეჭდილებას ბადებენ. არქაული ფერხულისთვის დამახასიათებელი ნახევარკალური ნახაზი, ავანსცენის გასწვრივ ისეა გადაჭიმული, რომ კიდურა დანადგარებს შორის მანძილს ავსებს. იგი დროდარო სწორდება, ლარივით იჭიმება. ღონიერებით სუნთქავს სადღესასწაულო ზვიადი რიტუალი.

თანდათან ნელდება და უეცრად წყდება სახალხო დღესასწაულის მაჯისცემა, ავანსცენაზე მარტო რჩება მზია, რომლის მთელი არსება მოლოდინს შეუპყრია. დამდგმელებმა სრულიად სხვა რიტმისა და ემოციურ ტონალობაში წარმართეს მინდიასა და მზიას სატრფიალო ურთიერთობა.



„მინდია“. ხევისბერი — ბელორუსიის სსრ სახალხო არტისტი ვ. ჩერნობაევი, მინდია — მ. ვალკოვსკი.

მათი სიყვარული განმტკიცდა, გულახდილობის გამოვლინებაში გადაიზარდა. ეს ნათლად ჩანს გმირთა შეხვედრის ეპიზოდში, სადაც ურთიერთტოლგვა მჟღავნდება ემოციური იმპულსების ზგზნებარე გამოხატვით.

განსაკუთრებით ჩამჩა მესხიერებაში ერთი მიზანსცენა — ავანსცენის ცენტრში გულადმა გაწოლილი მინდია სატრფოს ეალერსება, განმუხტვას, შვებას განიცდის პისი სხეული. ფსიქოლოგიურად ეს სავესებით გამართლებული მდგომარეობაა — ომგადახდილ მინდიას მოპოვებული აქვს მშობლიური მიწა-წყლის სურნელებით, სატრფოს სიახლოვით ტკბობის უფლება.

სრულიად საპირისპირო ემოციურ მდგომარეობაშია ჩალხია. დამდგმელებმა ამჯერადაც ზუსტად ამოიკითხეს კომპოზიტორის ჩანაფიქრი — ჩალხია არ მიიჩნევს ბოროტების სიმბოლოდ. პირიქით, შეეცადნენ დამაჯერებლად გაემჟღავნებინათ ჩალხიას ტკივილები. იგი კაცური ღირსებების შელახვას განიცდის. ამ მომენტში ჩალხიას სახე, ხმა, მოძრაობა შემადრწუნებელ მოუსვენრობას გამოხატავს — აქეთ-იქით ეხეთქება, წვალობს და ბორგავს იგი. ეს მტკივნეული პროცესი ბუნებრივად გადაიზარდა ჩალხიას დრამატულ ბალადაში, სადაც ერთმანეთს ავსებენ გამოუსავლობისა და შეურიგებლობის მძლავრი იმპულსები.

ამ დროს ჩალხია ცენტრალური დანადგარის კედელთანაა მიბეჭდილი. რეჟისორმა გამიზნულად შეურჩია სცენის შუაგულში მოქცეული და შედრმავებული ადგილი, სიმბოლურად გამოხატა, რომ ჩალხია საბედისწერო პერიპეტეიების რკალშია მომწყვდეული.

კვლავ ინტენსიურად ივსება სცენა სხვადასხვა მხრიდან შემოჭრილი ხალხის ნაკადით. ფშაველთა ერთ ჯგუფს შემოჰყავს საკაცეზე გაწოლილი დაჭრილი ხევისბერი. ამ მომენტიდან სპექტაკლში იწყება ოპერის კონფლიქტური ცენტრის ფორმირება. მასობრივი კომპოზიცია ისეა განლაგებული, რომ სამოქმედო ასპარეზი ისევ ავანსცენაზეა გადატანილი. აქ კვლავ პირისპირ ხედებიან ოპერის გმირები. თანდათან ყალიბდება და ფართოვდება ანტიპუ-მანისტური კონცეფციის გამომხატველი ანსამბლი, რომელიც ხევისბერის მკაცრი მოწოდებით იწყება. შემდეგ კი მასში თანმიმდევრულად ერთიან მზიას, ჩალხიას, მინდიასა და ხალხის ხმები. ამჯერად სრულიად სხვა პრინციპით არის აგებული კონფლიქტური სიტუაციის ამსახველი კომპოზიცია. იგი მოწინააღმდეგეთა გარემოცვაში ამწყვდევის მინდიას, მაშინ როდესაც ნეგატიურ ცენტრში იგი მკვეთრად იყო გამიჯნული თანასოფლელთა სამყაროსგან.

ანსამბლის განვითარების პროცესში თანდათან მცირდება მოქმედ პირთა შორის არსებული დისტანცია — მინდია გამოუვალ ვითარებას განიცდის. ამიტომაც გაუაზრებლად, თავმინებებით მიჰყვება მოვლენათა თავბრუდამხვევ დინებას. ასე გრძელდება მანამ, სანამ ერთმანეთს

პირდაპირ არ შეეჯახებიან განწირული მეტოქეები, სანამ ჩალხია ხმალს არ იშიშვლებს.

რეჟისორმა ს. შტეინმა ორასროვნად გადაწყვიტა გმირთა შებრძოლების მომენტი. საბედისწერო შემთხვევითობით ჩალხიამ საკუთარი ხელით მოიკლა თავი.

მამაპაპური ადათის აღსრულებამ განმუხტა სპექტაკლის უკიდურესად დაძაბული ატმოსფერო — შეუმჩნეველად გაუჩინარდნენ ფშავეები, მარტო დასტოვეს სინდისის ქენჯნის ტრაგედიით შეპყრობილი გმირი. ამ დროს მინდია ცენტრალური დანადგარის კედელთან არის მიბჯენილი. რეჟისორმა ამჯერადაც შეგნებულად შეურჩია ის ადგილი, რომელშიც მანამდე ჩალხია იყო მომწყვდეული. ამით სპექტაკლში ერთმანეთს გაუტოლდნენ მეტოქეები, გათანაბრდა მათი დანაშაული. ბუნების ძალებისაც უმაღლეს გამოქვეყნებას — უარყოფენ მას, ვისთანაც მთელი არსებით იყვნენ შესისხლბორცვული. სპექტაკლში სიმბოლურად აისახა გმირის განწირვის ეს ტრაგიკული წუთები — მინდიას წინაშე უეცრად ჩამოეშვა თალხი ფარდა, რამაც ერთბაშად შესწყვიტა მინდიასა და ბუნების პარმონიული ურთიერთობა.

აქ დასრულდა ოპერის კონფლიქტური ცენტრის მოქმედება, გაიხსნა კვანძი, რომელმაც, ერთი მხრივ, წერ-

სცენა ფინალური სპექტაკლიდან.



ტილი დაუსვა ოპერის დრამატულ პერიპეტეიებს, ხოლო მეორე მხრივ, ამოსავალ წერტილად იქცა მინდიასა და ბუნებას შორის ერთბაშად წარმოქმნილი კონფლიქტისათვის. ოღონდ, ამჯერად კომპოზიტორმა ეს ახალი წინააღმდეგობა კონტრასტული დაპირისპირების გზით კი არ წარმოასახა, არამედ კვლავ აღადგინა პარმონიული ატმოსფერო, რომლის ფონზე კიდევ უფრო გამძაფრდა მინდიას ტრაგედია. არსებითად ეს არის ოპერის ეპილოგი — ჰუმანისტური კონცეფციის განხორციელების მძლავრი ფაზა.

ბუნებრივია, რომ დამდგმელებმა ეპილოგში კვლავ აღადგინეს ანტიკური თეატრის შემოქმედებითი პრინციპები. ცენტრალურ დანადგარზე ისევ ამოძრავდა ბუნებას დიადი სამყაროს სურათი. ოღონდ ახლა ბუნების ძალები გულისტკივილსა და შეძრწუნებას გამოხატავენ. მინდია მათ შორის აღარ იმყოფება, იგი ავანსცენაზეა წაჩოქილი და მთელი არსებით ბუნებისკენ მიილტვის. იგი ხელებით ებღაუჭება დანადგარის ზღურბლს. ამაოდ ლამობს მშობლიური ბუნების სტიქიონთან შეერთებას.

მტკიცე და შეუცვლელია ბუნების სამყაროს გადაწყვეტილება — მიხდება უარყოფილია. სპექტაკლში მკაფიოდ აისახა პროტესტის მომენტიც — მოულოდნელად ამოძრავდება ვეებერთელა დანადგარი, რომელიც ამჯერად ავანსცენიდან სცენის სიღრმისაკენ დაიძრება და სრულიად მართოდ დატოვებს მშობლიური ბუნებისადმი ხელემაპყრობილ მინდიას.

ფინალური არიის შესრულების მომენტში თანდათან ძლიერდება, თავისუფლდება მიხდიას სახე, ხმა, მოძრაობა. იგი განწმენდის ამ წუთებში კვლავაც მაღალი შვებებით ცოცხლობს.

თვითმკვლელობის მომენტში გაცისკროვნებულია მინდიას მთელი არსება. ამ დროს კვლავ შეირხვება ბუნების სამყარო, რომელსაც ჩამოსცილდა და ავანსცენისაკენ დინჯად გამოეშურა ბუნების ძალთა ამსახველი რამდენიმე ფიგურა. ისინი შენელებული ნაბიჯებით უახლოვდებიან და ჭირისუფლებივით გარს ეხვევიან მომაკვდავ გმირს.

მინდიამ სიკვდილის ფასად დაიბრუნა ბუნებასთან ურთიერთობის ბედნიერი წაშები, დაუოკებელი სიხარულით ამღერდა სამარის პირად მყოფი მინდია. სიცოცხლის, ბუნების მშვენიერებისადმი მიძღვნილი ჰიმნით ეთხოვება ცხოვრებას.

მთელი სცენა თანდათან ივსება სხვადასხვა მხრიდან შემოსული ფშაველთა ჯგუფებით. ამ თვითმკვლელობამ მათში მძლავრად შეარხია დაჩლუნგებული კაცთმოყვარეობის სიმები. ისინი მოწიწებით ხრიან თავს მინდიას ხსოვნის წინაშე. ფშავეები, ეწაფებიან სიმბოლურ წყაროს, რომელიც გმირის უკვდავსაყოფად აღიმართა სცენაზე.

მუსიკალური პარტიტურის საფუძვლიანად ამოკითხვამ ს. შტეინი რეჟისორული პრინციპების განხორციელებასთან მიიყვანა. მას ეპილოგში ანტიკური თეატრის პრინციპები ორგანულად შეუთავსა ეროვნული თეატრის ტრადიციებსა და საკუთარ ხელწერას, რითაც ერთსხეულად აქცია მოპირისპირე სამყაროთა რაობა.

ფშაველები თანდათან შეერივნენ ბუნების ძალთა ამსახველ ფიგურებს, სცენის საქუსარზე გამოანათა მზის ვეებერთელა ხატებამ. ოქროს სხივებმა გააშუქეს ბნელით მოცული სამყაროს სივრცე. სცენაზე სინათლემ, პარმონიამ დაისადგურა.

ამ განახლებულ სამყაროს კვლავ გამოეყო მოხრობელი. ამრიგად სპექტაკლში ჭეშმარიტად მხატვრული განსახიერება ჰპოვეს ო. თაქთაქიშვილის ოპერის ქვეტექსტებმა. დამდგმელებმა სცადეს მშვენიერების კატეგორიამდე ამაღლებიანთ ვაჟასეული სამყარო, მისი ფილოსოფიური

მსოფლმხედველობის დედააზრი. ამიტომაც ესოდენ პოეტურია ეს სპექტაკლი. მას ამაღლებული სული და ცხოველყოფილი ძალა შთაბერა დირიჟორ ი. ვოშაქის შთაგონებულმა ხელოვნებამ. მან მუსიკალური პარტიტურის სკრუპულოზური დამუშავების გზა აირჩია, რათა ღრმად ჩასწვდომოდა ო. თაქთაქიშვილის მუსიკალური ენის თვისებებს, მკაფიოდ გამოეცლინა მელოსის ორიგინალური ინტონაციური წყობა, გამოეხსივნებინა ოპერის პარმონიული სამყარო, მისი ტემბრული ბუნება.

ბუნებრივია, რომ ესოდენ რთული შემოქმედებითი ამოცანის გადაჭრას მთელი კოლექტივის საშოშღერლო აზროვნების ჰოქნა-მოზიდვა დასჭირდა, ამიტომაც იგი დაუხიებით მუშაობდა მუსიკალური ფრაზის დახვეწაზე, თითოეული ინტონაციის ამოძრწვლა-გამოთქმაზე, თანაც ისე, რომ სიზუსტის ძიებას არ ჩაეგლა შემსრულებელთა ცოცხალი შემოქმედებითი იმპულსები, არ შთაეხიო მხატვრული აღქმის უხარი. მართლაც, მინსკელმა მომღერლებმა საფუძვლიანად და დეტალურად შეისწავლეს ვოკალური მეტყველების მთელი ლექსიკა და ამ გზით აითვისეს კიდევც ინტონირების ის ეროვნული სტილი, რომელიც ო. თაქთაქიშვილის თვითმყოფადი მუსიკის თავისებურებებიდან მომდინარეობს და განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს არა ქართველ მუსიკოსებში.

იგივე პრინციპით გაიხსნა ოპერის საორკესტრო პარტიტურა ი. ვოშაქამ მკვეთრად განსაზღვრა თითოეული ჯგუფის გამოსახველობითი ფუნქცია, ცალკეული ინსტრუმენტის დანიშნულება, გამოაჩინა საორკესტრო პალიტრის ყველა ფერი, ერთიანი, უწყვეტი სიმფონიური სუნთქვით გასძვალა სპექტაკლი. გარდა ამისა ი. ვოშაქამ სრულიად ახალი თახაფარდობა დაამყარა საორკესტრო ტემბრების ხმოვანებაში, გამოავლინა სიმფონიური ჟღერადობის ელვარება, სიღრმე და სირბილე. პარტიტურის სკრუპულოზური გამოძრწვლის მეთოდით დირიჟორმა შეაღწია ოპერის იდეურ-ესთეტიკური არსის სიღრმეებში, გამოიფრა ჟანრული ბუნების სპეციფიკა, ამოიკითხა დრამატურგიული აზროვნების თავისებურებანი და აქედან გამომდინარე, „მინდიას“ მუსიკალური ინტერპრეტაცია კონტრასტების მკვეთრი დაპირისპირების პრინციპით ააგო. სპექტაკლი ეაოსის, ლირიკის პეროიკის, ჟანრულობისა და დრამატიზმის გრადაციებში გააცოცხლა. დირიჟორმა ვოკალურ-ინსტრუმენტული ტემბრების დიფერენციაციით მიაღწია ამ სახეების მკაფიო ინდივიდუალიზაციას. თითოეულ მათგანს ხმოვანების შესაბამისი ხასიათი და ჟღერადობის შესაფერი მასშტაბი მოუძებნა. მან ამავე ამოცანას დაუმორჩილა ოპერის რიტმული ინტერპრეტაცია, რომელიც სპექტაკლში დინამიკისა და სტატიკის მრავალგვარ გამოვლინებას ბადებს და ახდენს მათ კოორდინირებას.

ბოლოს, ამ სპექტაკლის გამარჯვებას დიდად შეუწყის ხელი მინსკის საოპერო თეატრის სოლისტებმა. ჩვენ გავეცანით თვალსაჩინო ვოკალურ-აქტიორული მონაცემების შემსრულებლებს, წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვეს ვ. ივანოვსკიმ (მინდია), მ. შიკუნოვამ (მზია) ვ. გენერალოვმა (ჩალხია), ე. ჩერნობაევამ (ხევისბერი), ლ. ბრაჟნიკმა (მოხრობელი), რაღა თქმა უნდა, თითოეული მათგანის ხელოვნებაზე დაწვრილებით შეიძლება მსჯელობა, მაგრამ აღნიშნული წერილი მიზნად ისახავდა მინსკელთა სპექტაკლის რეჟისორული ინტერპრეტაციის განხილვას, რეჟისორ ს. შტეინის, დირიჟორ ი. ვოშაქისა და მხატვარ მალაზონიას მჭიდროდ შემოქმედებით კონტაქტში შექმნილი, ამ ფრიად ორიგინალური, მშვენიერი წარმოდგენის თავისებურებათა განახლიზების ცდას.



ანთიმოზი — შალვა ღამბაშიძე.



ევგენი — პიერ კობახიძე.



გიგო ზახარაძე — შაქრო გომელაური.

ვიქტორ გაბესკირიას პიესა „უფსარულ-
თან“, დადგმა გიგა ლორთქიფანიძისა,
მხატვარი — მიხეილ გოცირიძე, კომპო-
ზიტორი — სულხან ცინცაძე. მარჯანი-
შვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრი, 1954 წ.



მინდორა — ელენე დონაური.



ვარლამი — აკაკი კვანტალიანი.

შთაბეჭდილებანი ერთ სექტაკლზე

ფარდა დაეშვა... ჩუმი ტაში, ყრუ ამოსუნთქვა...
რა არის ეს? მაყურებლის გულისწყრომა და უკმაყოფილებით გამოწვეული დუმილი, რომლის სუსხი უფრო მწვავეა, ვიდრე ხმაწეული კილვა და ქირღვა?

ზოგჯერ ასეც ხდება, მაგრამ ახლა ასე როდია... მაყურებელმა უხმოდ თქვა: ბარაკალა დრამატურგს, რაკი თეატრთან ერთად ამაღლებელი ძალისა და ჭკუის სასწავლებელი პაესა შექმნა, ისეთი დამაჯერებელი მხატვრული ტილო გამოფინა, რომელსაც გვერდს ვერვინ აუქცევს, ვერც ის, ვისაც სწორად ესმის საბჭოთა საზოგადოების განვითარების მძიმე გზა და ვერც ის, ვინც მსუბუქად გაზეთბრუნული ნორმებით წარმართავს თავის და სხვების მოქმედებას, — ერთნი რომ ზრდის სიძნელებებს არ უშინდებიან, სხვები კი მიღწევათა ნაჩრდილარსაც უფრთხიან.

დაიხ, დარბაზი სდუმდა, რადგან მაყურებელს ერთი კითხვა აღედგება: რამ წარმართა ორი საბჭოთა ოჯახი ორი სხვადასხვა გზით? ...პირველი, ძნელად სავალი, მაგრამ ბედნიერებასთან მიმყვანი აღმართით, მეორე კი იოლი, მაგრამ უბედურების მომგორებელი დაღმართით.

ეს აწუხებდა ყველას. ამიტომ იყო, რომ ფარდის დაშვებისთანავე არ ატყდა აპლოდისმენტების ქუხილი, როგორც მიღებულია წარმატებით ჩატარებული პრემიერისას. ფიქრს მიცემული მაყურებელი ახლადგაცნობილი სცენური გმირების გვერდით დარჩა, მაგრამ იგი მარტო შემყურე როდია — მსახულობაც ითავა, გულისწყრომით გაკიცხა ფუფუნებით მოთენილი მანდილოსანი მინადორა, რომელმაც ერთადერთი შევიდოც კი უხეიროდ აღწარა და ჩირქიან მუწუკად დაასვა საზოგადოებას. დარბაზი მღუშარებით კილავდა ჭანითა და უნარით სავსე ევგენის, წარსულის გადმონაშთით დაავადებულ ახლგაზრდებს — კუკურისა და ღურმიშანის, ძველად და ახლაც სულით გახრწნილ ხნიერ გიგო ზახარაჩს.

თეატრში მოსული მაყურებელი კეთილშობილების მოთხოვნის საზომით მიუდგა სცენურ იერსახეებს, რომელთა შორის ისეთნიც არიან, ვიწვადაც გული შესტივია და ისეთებიც, ვინც გულს ურევს.

საბჭოთა თეატრი კომუნისმის მშენებელი ადამიანის აქტიური აღზრდის ისეთივე ძალაა, როგორც აზრით სავსე წიგნი. საბჭოთა ხელოვნება ისევე შემოქმედებს ადამიანზე, როგორც პირველი მასწავლებლის აღერსიანი დარიგება, მშობლის ბრძნული რჩევა, კეთილისმეტყველი მეგობრის პირუთვნელი შეხსენება, — ქებასთან ერთად ნაკლზეც რომ მიუთითებს და ცხოვრების გზაზე შეუმჩნეველ უფსკრულზეც თვალს არ ახუჭვინებს.

ასეთ მიზანს ისახავს დრამატურგი ვიქტორ გაბესკირა და მისი პიესა „უფსკრულთან“ მხოლოდ იმით შეაფოთებს, ვინც წინასწარ ვედარ ხედავს, ცხოვრების გარდაქმნისათვის ბრძოლაში ნაჩვევ შეგნებულ ადამიანს კი „უფსკრული“ თავბრუს ვერ დაახვევს და ვერც გულს შეურყევს. პირიქით, უფრო ფხიშლად ამყოფებს. მწერლის პიესაც სიფხიშლისავენ მოგვიწოდებს. რა ვუყოთ, რომ გზაბნეულებიც

არიან, მაგრამ რად უნდა იყვნენ ისინიც კი, ვინც მაინც არიან. დაიხა, რომ არ უნდა იყვნენ, რაკი მრთა ბანქოს თამაშით შესცვალეს, ქორწინება ავხორცობად აქციეს, სამსახურებრივი მივიღინებები სასპეკულაციოდ გაიხადეს, მეგობრობა შემოსავლის წყაროდ დაისახეს და პირადი კეთილმოწყობა სხვების გულისმოსაკლავად მოიმარჯვეს.

ამას კიცხავს, ვ. გაბესკირა და განა შეიძლება ამგვარ უმსგავსოებაზე, რაგინდ გამოწყალისიც არ იყოს, თვალი დავხუჭოთ და თავი ბალიშის ბუმბულში ჩავვლათ?! რატომ, რისთვის? ვინ არ იცის, რომ ბედნიერებას უბედურების აჩრდილიც დასდევს, სიკეთეს ბოროტება ეტუზება, გამარჯვს უქნარა ეტმასნება, პატიოსანს უსინდისო ეტანება და თუმცა სუსტი, მომავლდვი ხმით, მაინც გულის დამღონებელი კილოთი გვემუქრება. ნუ შეუშინდებით ბოროტებას, თვალი თვალში დავუყაროთ, ყვენივით პირუკლმა გრძელუფრე შევსვათ და სოფელ-სოფელ დავატაროთ.

ეს სექტაკლი საბჭოთა ადამიანის წმინდა მორალურ თვისებებზე მით უფრო მკაფიოდ მოგვითხრობს, რაც უფრო მუქი ფერებითა ხატავს ავტორი უარყოფითი პერსონაჟების პორტრეტებს. ამით თეატრი გვაცოდებს იმ მავნე გზას, რომელსაც, თუკი ვინმე დაადგება, აუცილებლად უფსკრულისკენ დაექანება... დაიხ, უფსკრულში გადიხებია! ამიტომ, დაე ხმაძალა იყვიროს თეატრმა: არავინ მიუახლოვდეს უფსკრულს, გვერდი აუქციონ, თავი დაიხსნან გარეწართა ზეგავლენისაგან, რომლებიც ცოტანი არიან, მაგრამ მაინც საშიში, რადგან ისე ბუნებრივად ჩნდებიან. როგორც ქანგი ღვინოში.

მაგრამ დაე დამზიდნენ ისინიც, ვინც შიშობენ, რომ პიესის უარყოფითი იერსახეების სიმრავლე გუნებას შეგვიცდის. თუმცა, მათი გულისწყრომაც გასაგებია, ჩვენი ხალხი დიდი ხანია მოწყდა ასეთ მავნე პირებს, რადგან მოისპო მათი წარმომშობი სოციალური ბაზა, მაგრამ ზოგან მაინც შემოგვრჩნენ და საიმედოდაც შეინიღბნენ. ამიტომ ნულარ ვეძებთ ამ ჩვენს დროში ეთნოგრაფიულად ადვილად გამოსაცნობ პლაკატურ სახეებს, — ფრაქში წელგამოკრულ ხელსტაკოვებს, თვალმოქუტულ ერემია წარბებს, მკერდგამოკლებულ ტარიელ მკლავადებს, გაშიშვლებულ ცულლუტებს, უსაქმურებს, მუქათხორებს, მექრთამეებსა და ვერაგებს. ისინი მოვლენებს შეცუვენ, გარემოს შეეგუენ და სახის იერიც სათანადოდ იცვალეს. დრამატურგმა ახლებურად დაიხაზა ისინი, განაზოგადა, შესაფერისად გააზვიადა კიდეც, რათა ჩვენთვისაც შესაძენვი გაეხადა უფსკრულთან მიმდგარი გუშინ კეთილი, დღეს კი ბოროტი პერსონაჟები და დროულად დაიძახა: „უშველეთ მათ!“

მართლაც, იქნებ კიდეც შეიძლება ზოგი მათგანის შევლა, ან იმათი მობრუნება, ვინც უნებლიეთ მიეცა ცუდის გავლენას? რატომაც არა, — ვინც ხსნას ითხოვს, — დავებმართო, ვინც არა — გზა გადვუქრათ.

ამიტომ, მაღლობა ვუთხროთ დრამატურგ ვიქტორ გაბესკირას და რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძეს იმისათვის, რომ სცენაზე გამოყვანილ გარეწრებს გამოძიების კაბინეტში არ გვახვედრებენ, სექტაკლის აპოთეოზად პროკურორის საბრალმდებო სიტყვას არ გვახმენინებენ და ცხოვრებისეულ კონფლიქტს ორი ოჯახის ფონზე გვიჩვენებენ. ავტორებმა კარგად იციან საბჭოთა საზოგადოების მორალური ზეგავლენის ძალა. ამ ძალას ვერ შეარყევს ვერც ევგენისთანა კაცუნების სიმღიღიღი და ვერც მისი დარღმინადი ძაბვიტების — კუკურისა და ღურმიშანის სიმღერების მომხიბვლელობა. პიესაში ცოტანი არიან ისეთნი, რომლებიც აშკარა აღშფოთებას გამოსთქვამდეს მანკიერი ადამიანების საქციელზე, მაგრამ ეს კიდეც როდი ნიშნავს, რომ პიესის გმირთა უმრავლესობა იღნავ მაინც ურიგდებოდეს უარყოფით პირთა მოქმედებას. შიშველი აღშფოთება გულადობას როდი ნიშნავს, ისევე როგორც თავშეკავება უღონობა არ არის, — ზოგჯერ წარბის შერხვა უფრო მტკივნეულია, ვიდრე მოქნეული მოუშტი.

თქმა არ უნდა, პიესის დადებითი გმირები ბევრად სჯაბნიან უარყოფით სცენურ ტიპებს. ანთიმოში და თავმჯდომარე ყველასათვის მისაბაძი არიან თუმცა არც ისინი გაჰყვირიან — „ქუუა ჩვენგან ისწავლეთო“. განა რეალური ადამიანები არ არიან თამარი და ევა, ვარლამი და კატო, ვენერა, ბაკი, გოგი, იასონი, თუ სტუმარი, რომლებსაც პიროვნული ნაკლიც ახლავთ, მაგრამ, წინააღმდეგობათა ერთობლიობაში ჩამოსხმულნი, მაყურებლის გულხშიერებასაც პოულობენ. დარბაზს ახარებს მათი აზროვნება და საზოგადოებრივად სასარგებლო მოქმედება, ისევე როგორც გულს სტკენს და აწუხებს რომელიმე მათგანის ნებისყოფის მოდუნება, იდეურის მოთენთვა თუ ობივაცტელურობით დაიარაგება.

პიესაში კეთილი საწყისები აშკარად სძლევენ სიბნელე-შეუგნებლობას, რომლის წინააღმდეგ აღმართულან დადებითი გმირები, სექტაკლის ოპტიმისტური სული, საბჭოთა საზოგა-

დოების მკაფიოდ გამოკვეთილი ზეგავლენის წარმართველი მორალური ძალა.

ავტორმა და რეჟისორმა აქტიურ სცენურ მოქმედებაში ჩართეს დარბაზიც, საბჭოთა საზოგადოებრიობა ამხედრეს წარსულის მანკიერების წინააღმდეგ და როცა დასრულდა სიმართლისა თუ ბოროტების გზაზე შემდგარი ორგანიზაციის ადამიანების სულის ჩვენება, — მაყურებელმა უსიტყვოდ დაიძახა: ზოგადი საზოგადოების ნაძირალებს...

ასეთი მაყურებლის აქტიური რეაქცია და ეს უფრო დიდი გამარჯვებაა, ვინც ცხოვრებიდან სცენაზე გადმოყვანილი უარყოფითი პირობების ადმინისტრაციული წესით ბუტაფორული ლიკვიდაცია, მორალური სენტენციებით მათი ლიტერატურული გარდაქმნა.

სპექტაკლის გამარჯვება იქ იწყება, სადაც პიესის ერთი დღეებითი გმირის მოქმედებას ასი სხვა იზიარებს, ათის ბედი ასიათასს აღელვებს და მრავალის ზეგავლენა მარტოობაში მომწყვდეული გზაბნეულ ერთეულებს სწორ გზაზე აყენებს.

მამ, რად უნდა გვაქვოდღეს, რომ მაყურებელი თითქმის იმას გადაიღებს, რაც უარყოფითი ტიპებს ახასიათებს?! დროა შევიცვალოთ აღმაცერი წარმოდგენა საბჭოელი მაყურებლის იდეოლოგიაზე, — ყრმა იქნება იგი თუ მოზოცი, სოფელი თუ ქალაქელი. თეატრში მოსული მშვენივრად არჩევის საღა და ქიანს, შავსა და თეთრს, სინათლეს სინელებში როდი გაცვლის და პროგრესულს ჩამორჩენილს როდი შეუნაცვლებს. პიესაში მკაფიოდ არის გამოძრწოლი უარყოფითი და დადებითი ტიპები, რომელთა შორის ის უფსრულია აღმართული, სადაც ერთი ჩახედვაც კი თავს აუქრებებს თამარივით პატიოსანს, მაგრამ ზოგჯერ მასავით მოტყუებულ სპეტაკ ადამიანს.

* * *

პიესა მშვილად იწყება. მერი და ვითაშვილი სკატო. კეთილი, მაგრამ ცხოვრების პასიურად შემცნობი დიასახლისი, მურაბას ხარშავს. მისი სინდისი ისევ სუფთაა, როგორც მისი სახლი. იგი დიდი სიამოვნებით ამზადებს მურაბას, რათა ამ მარტოხელა ოჯახში თუ ვინმე კარს შემოაღებს, არ შერცხვებს, — სიტკბოთი შეხვდეს და პატივი სცეს. მაგრამ განა ცოტაა შემთხვევა, როცა ასეთი კეთილი ადამიანები ბოროტების უნებლიე ხელისშემწყობნიც ხდებიან...

კატოსთან დროებით ჩასახლდა სოფლიდან ჩამოსული ახალგაზრდა ქვერივი თამარი. სპეციალობით უქიმი, სულით სუფთა ადამიანი, რომელსაც სამაჟლო ომში დაღუპული ქმრის, გეორგის სახელის უკვდავსაყოფად თავისი ერთადერთი შვილის გორგის ღირსიულად აღმზარდა და დაუწყვეტია. მე დეა ჯაფარიძის თამარი მიზანდასახული მოქმედებით გვიქმნის ღრმა რწმუნას, რომ მისთვის არ არსებობს პიროვნული, თუ მას სარგებლობა არ მოაქვს საზოგადოებისათვის.

სამაგალითო ადამიანია თამარის მამამთილის შალვა და მამაშვილის მიერ დიდი სიბოთითი გამოკვეთილი ანთიზმი, კაცი კეთილი, შრომისმოყვარე, მტკიცე ხასიათის ისეთივე მართალი ადამიანი, როგორც მისი გიორგი იყო. გიორგი სცენაზე არ ჩნდება, მაგრამ მაინც მოქმედებს მისი სახელი, იგი არ მომკვდარა, იდეის სახით არსებობს და თამარისა და პატარა გორგის, ანთიმოსისა და პავლეს კეთილშობილებას წარმართავს. გიორგის ნაშთადწარის გახსენება თავშენილბულ ნაძირალებსაც კი აფიქრებთ. მათ გასაგონადაც თქვა პატიოსან შრომაში დაბერებულმა ანთიმოსმა: „ისე უნდა ვიმუშაო, როგორც ჩემს გიორგის უყვარდა...“

ღამაშვილის ანთიმოზი მაღალი შეგნების, კეთილშობილი კაცია. იგი მთელ კოლმეურნეობას ახარებს, ყველა მისით ამყრება და თავს იწონებს. შ. ღამაშვიმ შექმნა მიწაზე მტკიცედ მდგარი, ფაქიზი ზრუნვების კოლმეურნის ისეთი იერსახე, რომლის მსგავსი ამ ძალისა და სიღრმის, ამ გრძნობებისა და კოლორიტისა ქართულ თეატრში ჯერ არ გვინახავს.

ანთიმოზი არაა ისეთი კაცი, რომელიც, მიუხედავად ღრმა მოხუცებულობისა, შვილის დაკარგვის მიმე გრძნობას გაეტეხოს. შრომა, კოლმეურნეობაზე ზრუნვა სიცოცხლის ძალას მატებს და კიდევ უფრო უაყუებს ნებისყოფას, რომელიც ასე აკლათ ევგენისა და მის ამფსონებს, შესაძლოა მომავალში სასარგებლოდ პირმოზრუნებულ ადამიანებს, მაგრამ ახლა აშკარად გზააღდენილ, უფსრულთან მიმდგარ დუმიზმსანს, კუკუ-რისა და გიგოს. ანთიმოზი ძლიერია ნაყოფიერ ფიზიკურ შრომაში მოპოვებული პატიოსნებით, რომელიც მისთვის სულიერი სიამოვნების მომგვრელი მოთხოვნაა. იგი ბრძენი კაცია. ევგენისთან სტუმრობისას, თავისთან მასპინძლობისას, თუ ავადმჯდომ შვილთან მწუხარების სცენებში ანთიმოზის სიტყვები უღერს ბრძნულ განსჯად, ყოველი კეთილი და ძლიერი ადამიანის ყოველგვარი რთული და მძიმე მდგომარეობიდან გამომყვან ნათელ მოწოდება.

დიდმა აქტიორულმა გრძნობამ, ზომიერების ძალამ, როლის

ემოციურად გახსნამ დაუფიქარი გახადეს ღამაშვი-ანთიმოზი მთელს ამ სპექტაკლში, და განა მარტო მასში. იგი დარჩება შ. ღამაშვიის ტელად სცენურ იერსახეთა გალერეის ისეთ ტილოდ, რომლის ცოლად შეიძლება მივიჩნიოთ მხოლოდ მისივე კუტუზოვი და გორდონი. შ. ღამაშვიმ იმით შექმნა ასეთი ბრწყინვალე იერსახე, რომ იგი ახლო იცნობს ჩვენი თანამედროვე კარგი ადამიანის შინაგან სამყვანს, საკუთარი შემოქმედებით გვერდში უდგას კოლმეურნესაც და ინტელიგენტსაც, ყველას, ვინც შრომითი ძიებით წინ სწევს ახალ საზოგადოებას. შ. ღამაშვიის შემოქმედებითი ხედვა რეალისტურია, ეს კი თანამედროვე ცხოვრების ღრმა ცოდნას ითხოვს. ღამაშვი-დე როდი გავს ისეთ მოქალაქეს, ვინც მშობლიურ მთა-ველებს და შრომამოწყურებულ ადამიანებს პრაილა ცალფა ლორწოვით დაჰყურებს. ანთიმოზის მთელი სიცოცხლე საღი და ღამაში ქვერტაა. იგი თავისი ბუნებით ღამაშვებს სხვების ბუნებასაც, ცუდია, როცა ზარმაცი ადამიანი სხვას მოუწოდებს გულმოდგინე შრომისაკენ, კალბი დეკლარაცია კეთილ საქმეს ვნებს, შრომას ღირსებას უტებს, ცხოვრების სიჯანსაღეს ჩრდილს აუენებს. სულ სხვაა, როცა სიცოცხლისა და შრომის ურთობლიობაზე ღაღადებენ თავად გამარჯ ანთიმოზები. მათი სიტყვები უკვე საქმეს ნიშნავს, დეკლარაცია პრაქტიკად იქცევა და შრომა სიამოვნებით ივსება.

ასეთ მოწოდება-განხორციელებას ვხედავთ ღამაშვიის-ული ანთიმოზის ზრუნვება-მოქმედებაში. იგი თავმდაბლობად ირჩება საკუთარი სახლშიც და სტუმრად ყოფნისასაც: „მე თუ ვინმე მაკვირდებოდა, ვერ წარმოვიდგენდი, ჩემთვის, შე-უმჩვენვალად ვიყავი, მეგონა“. ანთიმოზი აზოვანი გარეგნობის გვაუცავია, დღენიდაც პატიოსნურ გარჯაშია და ამიტომაც შეც-ბუნებით მიეტყობს, რომ გარეგნულად ვაუკაცი, თურმე, ყველა როდი ყოფილა შინაგანად რაინდი. მოკრძალებულ კითხვა-ზე, თუ სად მუშაობს ვარლამი მასპინძელი, ელენე დო-ნაუო რის მინდორად დამცინავი მფარველობით აუწყებს: „ხან — აქ, ხან — იქ, ვერსად ვერ მოიკიდა ფეხი“.

— როგორ? კარგი ადამიანის, განათლებული კაცის შთაბეჭდილებას სტოვებს. — გაკვირდა ანთიმოზმა, მაგრამ ისეთივე, მოწყალებით უპასუხეს:

— ურიგო კაცი არაა, მცოდნეც არის, მაგრამ არ უმართლებს ცხოვრებაში, რადაც არ გამოუდის, ცოლი მუშაობს, ის არჩენს ოჯახს, თვით სულ რაღაცის მოლოდინშია, რადაც გგ-მები აქვს... ჩვენც შევეჩვიეთ და არავის ალარ ვეუბნებით.

— ამას კი ვერ წარმოვიდგენდი! — და ანთიმოზ-ღამაშვიმ მოახლოვებულ ვარლამს გულნატკენი თანაგრძნობით შეეკითხა: — შვილები თუ გყავთ, ბატონო ვარლამ?

ამ სიტყვებით ეძებს ანთიმოზი გამოსავალს უნერხულობიდან. რა ვუყოთ, იქნებ ვარლამს ბედმა არ გაუღია, იქნებ საქმეში მართლაც ვერ ივარგა, შვილები კი კარგად გაზარდა და განა ესეც ღამაშვიდებელი არ არის? ანთიმოზსაც ყვდა შვილი, კარგად აღზარდა, მაგრამ, როცა ფრონტზე დაეღუპა, შვილი-შვილს გადაეგო და მასაც შვილივით სასარგებლო კაცად აქცევს. ალბათ ასევე იქცევა ვარლამიც, მაგრამ დახეთ, სულ სხვა რამ მოესმა, ვარლამმა შინაგანი დათუთქულობით გაუმხილა: — არ ისწავლეს.

ანთიმოზს ამ დიალოგმა ჩაუსახა სულიერი უკმარისობის უხილველი გრძნობა, რომელიც შემდგომ მის რაძლას და ევგენის შორის წარმოშობილმა სიახლოვემ გააღრმავა და როცა დარწმუნდა ცუდი ადამიანების ცუდ მოქმედებაში, თავისი ცხოვრების მთავარ მიზნად შვილიშვილის კაცურ კაცად აღზრდა დაიძახა.

მაგრამ სანამ ანთიმოზის კარს ახალი ოჯახური უსიამოვნება შეაღებდა, იგი მასპინძლური მომხიბვლელობითა და კოლმეურნული მოვლივით ხდებდა ვარლამისა და ევგენის სტუმრად სოფელში მოზრდნებას და რაძლს ავალვებს:

— აბა, შენ იცი! უჩემობა არ დაეტყოს აქაურობას, ჩემს მოსვლამდე რაც საჭიროა, ყველაფერს გააკეთებ.

შალვა ღამაშვიმ მზრუნველი მშობლიური სიბოთით წარმოსთქვა ამ სიტყვებს და თამარის უკმაყოფილებას სამუშაოზე წასვლით ხსნით. ანთიმოზი ბოდიშის კილოთი იმართლებს თავს:

— მე რომ დღეს სამუშაოდ არ გავიდე, არ ივარგებს... არცერთი შრომადე არა მაქვს გამცდარი და მინდა ამნაირად ვიყო. მერე კიდევ, იცი, რა გითხრა? გულში მაქვს მოფიქრებული, ჩუმად, ჩემს გუნებაში ფიცი მაქვს მიცემული, ისე ვიცხვოვო, როგორც ჩემი გიორგის სახელს შეფერის, რაც მას უყვარდა, ის ვაკეთო.

ასეთად დარჩა ანთიმოზი და მისი ცხოვრება მისაბამ მაგალითად გავრცელდა მეზობლობაშიც. სწორედ ეს მისაბამ მაგალითია სპექტაკლის არსი, — აზრიანი შრომა აზრიანი სიცოცხლისათვის, ხოლო, რაც ეს ასეა, დაუნდობელი ბრძოლაც

გამოუცხადა უაზრო ცხოვრებას, — უქნარობითა და მომხვეჭელობით გამოწვეულ არსებობას, რასაც ასეთის წყურვილით ეტანება სპექტაკლის ზოგიერთი უარყოფითი სცენური პერსონაჟი.

შალვა ღამაშიძე ღონიერი კაცია, მაგრამ ბალღივით ჩვილი გულია. მისი ასეთი ხასიათი არაჩვეულებრივი სიღრმით გამოვლინდა სპექტაკლის მრავალ სცენაში, განსაკუთრებით კი შვილიშვილ გოგის ავადმყოფობის ეპიზოდში:

— ბაბუ, იმღერე რამე! — დაოსებული ხმით გააგონა სასიკვდილოდ გადადებული შვილიშვილმა გოგამ — ო. ილ. უ. რ. იძე მ.

— გიმღერო? ო, შენ გენაცვალე! ასეთი რამე მითხარი... ოღონდ სასიმღეროდ გამოხადე საქმე და, არ ვიმღერებ? ახლა-ვე! ბაბუ! ჩემი სიმღერა კაცს არ გაუგონია, ამის ნიჭი არ მომცა ღმერთმა, მაგრამ შენ თხოვნას როგორ არ შევასრულებ, რა ვიმღერო, ა?

და ლიღინებს მწუხარებაში დამბალი სიტყვებით, მღერის ღამაშიძის ანთიმოზი, მაგრამ განა ეს ვერდებოდა დარჩეს ისეთი, რათა დაღუპული შვილის სახელის მაცოცხლებელი ავადმყოფი შვილიშვილი მაინც გადაურჩეს. მსახიობი ძლიერი და თბილი ლაღისით ქვითინებს, რათა პატარას დაღუპვამ ბაბუს ღილი სიყვარული არ წაართვას.

შთამბეჭდავია შ. ღამაშიძე-ანთიმოზი შუა სპექტაკლში რძლის წინააღმდეგ სულიერი პროტესტის ამოფრქვევისას და ფინალურ სცენაშიც, როცა ისევ მან იხსნა სხვების მიერ უფსკრულდას მთავარი თამარი, — დედა საკუთარი შვილიშვილისა:

— რაც მითხრეს, თუ მართალია, შვილო, მაშინ ჩემთან წამოდი!

მ. ჭაფარიძემ შინაგანი თავდაპირველობით გამოძერწა ქვრივის იერსახე. თამარიც მოწადინდა ბოლომდე დარჩეს ისეთი, როგორიც იყო გიორგი. იგი მარტო ანთიმოზის კარგი რძალი როდია; მისი მოქმედება და აზრები სამაგალითოა სხვებისათვისაც, იმათთვის, ვინც ახლა სოფლის კოლმეურნეობას მეთაურობენ, ნამდვილი, თუნდაც პატარა ადამიანების სახელს რომ ატარებენ. თამარს სურს სიცოცხლის მიზანი და მისწრაფება შვილსაც ჩაუნერგოს, ისეთ დიდ გრძნობად უქციოს, რომლის ძალას შეეძლოს მოაცილოს დედას სევდაცა და დაღლიც, მარტოობაცა და ცრემლიც.

ჭაფარიძისეული თამარი ის ქალი როდია, ვინც სენტიმენტალურ გრძნობებს შეუპყრია და ცხოვრებაზე გამწვრალა. მას ესმის ცხოვრების მშვენიერების და სურს კარგ მოქალაქედ აღზარდოს შვილი, რადგან იცის, ჩვენი ქვეყნის მორალურ-პოლიტიკური სიძლიერის ერთ-ერთ საფუძველს ოჯახური სიმტკიცე და ზნეობრივი წრთობის ძნელი ვალიც წარმოადგენს, მაგრამ ამ კეთილშობილებებში ხელს უშლის მორეც ქმარი — ევგენი, თამარის სულიერი სიმტკიცის შემრყევი და შემცდუნებელი.

თამარი გაბრუებულია მოვლენების უცნაური განვითარებით, რომლის გათვალისწინებაც მას არ შეეძლო. მსახიობი გვაჩვენებს რომ პატრონისა და ადამიანური, დანდობილი და შეუბღალავი მისი გმირი ცუდლუბებისა და ფუქსავატი ადამიანების ხაფანგში მოხვდა. თამარს ამგვარი მახინჯები არც ცხვრებაში ენახა და არც წიგნებში ამოეცითხა. შესაძლოა, ასეთი რამ არც დამართოდა, რომ ევგენისთან ადამიანებზე ზოგჯერ მაინც წაეკითხა, ზოგჯერ მაინც ემხილებინათ ისინი ეკრანსა თუ სცენაზე. დიახ, თამარმა არ იცოდა მათი არსებობა, რადგან გარეწერებს ხშირად როდი აჟარებდნენ ეკრანს, სცენას, წიგნის ფურცელს, მხატვრის მოღებრტს. ევგენი და მისი ამყოლები მანკიერ მოღვაწეობას საზოგადოებრივად შეუმჩნეველ ალაგას აშეშვლებენ, იქ, სადმე, კარდახურულ ოჯახებში და პროკურატურის დერეფნებში ამთავრებენ. თამარს სად შეეძლო მათ შეყროდა მათი ფიზიონომია თუ ჩვევები დახსომებოდა. ამან შეაცდინა იგი, და როცა მათ წერტილ მოხვდა, გამოსავალი ვერარ ნახა. ამიტომაც უკუიწია ერთმა მაყურებელმა: „ცუდად მოიქცა, რად დამოჩრილდა ნაძირალებს?... უნდა გამოემუღავებინა ევგენი, თვითონ კი ახალი ცხოვრება დაეწყო“.

შესაძლოა ასე უნდა მოქცეულიყო, მაგრამ სპექტაკლის ძლიერი მხარე იმაშია, რაც ზოგს სისუსტედ მიაჩნია. კარგია, რომ თამარის მცდარმა მოქმედებებმა ბევრში წარმოშვა საწინააღმდეგო რწმენა: ისე არ მოვიქცევით, როგორც თამარიო. ამან უფრო განამტკიცა მათი სწიმინდე, მეტი მიზანდასახულობა მისცა. მაგრამ ნუ დაიფიქრებთ, „ყველა არ არის ძლიერი. ზოგს აკლია ნებისყოფა, წინჭვრეტის უნარი, თვითშეგნების ძალა და მაშინ, მათ უკან მოულოდნელად აიტუშება ხოლმე შეცდომა, რომელსაც უბედურებაც მოაქვს. თუ საზოგადოებ-

რივი თვალი ვერ შეამჩნევს და ხელს დროზე არ გაუწვდის — დაღუპვა გარდაუვალია. ამასთან, მნახველისათვის ადვილია სცენური გმირის შეცდომის შემჩნევა, თუ მას ფარდის წინ აყენებენ და ყოველი იმ პირის შეთქმულებას ასმენინებენ, რაც ერთის წინააღმდეგ არის მიმართული. ასეთ ვითარებაში ადვილია თქმა: „მე ასე არ მოვიქცეოდი, მე მათ შეთქმულებას ჩავშლიდი“. მაგრამ ეს ხომ თავდამშვიდება. არც თამარი მოიქცეოდა ასე თვითონაც რომ თეატრში მჭდარიყო და თავისთანავე მდგომარეობის ახალგაზრდა ქალის მოქმედების შეფასება მიენდოთ. მაგრამ ცხოვრება რთული კოლიზიების სასაქარაოზე გამომტანი თეატრი როდია. ასეთი მსჯელობით მართლაც შეცდომას აღარავინ დაუშვებს, ყველა იდეალურად მოიქცევა, ყოველთვის აბსოლუტურად სწორად მოჰმავს და მუდამ გონივრულად მოსწრის. ამგვარი რამ კი ცხოვრებაში ხშირად არა ხდება და არც მხოლოდ ასეთი ადამიანებისაგან შედგება ჩვენი პროგრესული საზოგადოებაც კი. ადამიანები იმიტომ არიან ერთნი, რომ მრავალნაირად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. განა ყველას ერთი სიმაღლე და ერთი ფერი აქვს, ერთი ხასიათი და შეგნების ერთ დონეზე დგას, მაგრამ იმათა სიინტერესო სიცოცხლე, რომ დაუსრულებლად ზრუნავენ იმათ გასაზრდელად, ვინც ჯერ კიდევ მაღალი შეგნების კარიბჭეს ვერ მიახლოებია და იმათ შესაჩერებლადაც, ვინც უკვე მიღწეულის შემდეგ უკან-უკან გორდება.

თამარის სულიერი განცდები დამაჩერებელია. მსახიობმა შეძლო ლაკონურად, აუტრეშებლად გადმოეცა დიდი სევდა, საშუალება მისცა მაყურებელს შეემოწმებინა მოქალაქეობრივი დამოკიდებულება მძიმე სიტუაციისადმი. ამაშია მ. ჭაფარიძისეული როლის საზოგადოებრივი მნიშვნელობა, ამ სცენური იერსახის მსახიობური განფენის ძალა.

შეიძლება ვიკამათოთ პიესის აკავარებლობაზე, მაგრამ უფრო სასარგებლოს ვერ მოვიგებთ, ვიდრე თვით ეს პიესა. სჯობია სცენურ გმირებს მოვუსმინოთ, განწირულებს ხელი გავუწოდოთ, — იქნებ ვიხსნათ! — გამოუსწორებლებს კი გზა შევუვაროთ, არ შემოგვეპარონ, თორემ შვილებს დაგვავადებენ. დიახ, თვალი არ მოვაცილოთ მათ შეთქმულებას საზოგადოების წინააღმდეგ, დავიხსომოთ მათი სახე, ჩვევები, სიტყვა-პასუხი, მიზან-მოზრა, რათა თუ ოდესმე, ან როგორმე ავევტორიზივდეთ, ვიცნოთ და გავცნოთ. თამარი ხომ იმიტომ მომიწევდიეს, რომ წარმოადგენა არ ჰქონდა ამ წრის დამღუპველ მიზნიდევლობაზე.

ევგენისა და მინაღორას, კუკურისა და ღურმიშხანის ბანქოს მოთამაშეთა სალონმა მშვენივრად იცის ფრწოვნად დაღუპული მებრძოლის ღამაში ქვრივის ღირსება და, თუმცა იგი ახლაც მგლოვიარეა, შევებშია ჩაცმული, მაინც თვალს ვერ აშორებს მის სიღამაზე, კეთილშობილებას, სწორედ მას, რაც ავსაქმოსნებს აკლიათ. და რაკი შესაძლებელია მიაჩნიათ ამის ყიდვა, — ასეც იქცევინა, — არამარტო ფულის ენით, სიმღერითაც ხიბლავენ. ღურმიშხანი და კუკური შვოსან თამარს პერფორანით უგალობენ:

— აი, შენ ჩემო შვო მავო მავო,

ფრთა შავი და ფრთაფარფატი.

მიუხედავად ყოველგვარი ცდუნებისა, თამარ-ჭაფარიძე ქმრას ხსოვნისადმი სპეტაკი რჩება. მსახიობი ფსიქოლოგიური უშუალობით ატარებს კატო — მ. დავითაშვილთან გულახდილობით სავსე დიალოგს:

— შეიძლება არც კი უნდა ითქვას, ამიტომ ნუ დამძრახავთ, მე ბევრი მაკვირდება, ბევრი ამდევნებია, მე ბარათებიც მიმიღია ისეთი შინაარსისა და ისეთი პირებისაგან, რომ მათ მაგიერ გავწითლებულვარ, მაგრამ ჩემთვის ყოველივე ეს უმნიშვნელოა.

ჭაფარიძის თამარი აშას ჩუმად, შიშით უმხელს, — არავინ გაიგოსო. ხმამაღლა თქმაც კი ერიდება, მაგრამ განა სამართლებს არ ამბობს! ბევრმა იწამა მისი გარეგნული მომხიბვლელობა, მაგრამ რატომ არა სწამთ მისი შინაგანი მშვენიერებისაც?

— მე ისეთი ქმარი მყავდა, რომ... ის უკვე ექვსი წელი აღარ არის ...რა შემძლია მას გავუეთო? არაფერი, ყველაფერი ტყუილია, მაგრამ თავიდან, იმ დღიდან გადაწყვეტიტე სანამ ცოცხალი ვარ, მისი სახელი ბოლომდე — ვატარო. ჩემი მიზანია ბავშვი აღვზარდო, გზაზე დავაყენო, მხოლოდ ამის შემდეგ მექნება უფლება საკუთარ თავზე ვიფიქრო, მაგრამ მაშინ, ქალბატონო კატო, ამის დროც გადასული იქნება.

მსახიობი ძლიერ შინაგან კეთილშობილებას ავლენს, კი არ ქადაგებს, ამკვიდრებს, ყუჩე სიტყვებით მგზნებარე გრძნობებს გადმოშლის და გვაჩვენებს მწუხარების ძლიერებაში, ერთგულების მშვენიერებაში, ყოველივე იმაში, რაც მას ანთი-

მოზის საქება რძალად და საზოგადოების სათაყვანო არსებადაც ხდის.

ჯაფარიძე-თამარი ზნეობრივი და ესთეტიკური კლემბტარია ევგენის ახალ ოჯახშიც, მაგრამ იმდენად სუფთა და მანათიელი, რომ ქმარსაც თვალსა სჭრის და მისი ავზნაინი მეგობრებიც იზღვირებიან.

— თქვენ როგორც ვნებავთ, მე კი აწი აქ ფეხის დამდგმელი არა ვარ! — განაყენდა ვახტანგ ნინუას კუყური.

— თქვათ, თქვენ არ გცემთ პატივს, მე რა დავაშავე? ისე შემომხედა, რომ ვითომ, აქ რატომ ხარო. — გაიოცა შაქრო გამეღაურის გიგომ.

— ეს რატომ არისო, ის რატომ არისო. ამდენ ღვინოს რატომ სვამენო, კარტს რატომ თამაშობენო. ცოლმა თუ ქმარს ხელი არ შეუწყუ. ისე ოჯახი წინ წავა, ბატონო? — ანახლოვს ფუქსავატობას და მანკიერებას გადაყოლილი ე. ღონაურის მინადორა.

— არა, მე რა ვქნა, მიიხარო? — შებრალებას სთხოვს თავისნაირ შემუბრალებელ ამფსონებს პიერ კობახიძის მცვენი.

ასეთ მძიმე სიტუაციაში, ბუნებრივია, ჯაფარიძის თამარი ხალისიანი და გულგახსნილი ვერ იქნება, იგი სიტყვა-მოქმედების ნაირფეროვნებით არ გამოირჩევა და ბანქოს თამაშით გართულ, ღვინო-სიმღერას გადაუღო ქმრის მეგობრებთან უთქმელ-უმოდრაოდ რჩება. იქნებ ამან წარმოუვა საბაბი იმისა, თითქმის მსახიობი სიცოცხლისეულ ფერხაზებს აკლდის სცენურ ფირს? ჩვენ სხვა აზრს ვადგავართ. ტემპერამენტისა და განწყობილების გადმოსაცემად ხმაბგერაინობის გაზრდა-მოქარება ფსიქოლოგიურად გააღარიბებდა ჯაფარიძის მიერ სკულპტურულად გახსნილ იერსახეს, რადგან ასეთი მიდგომით დააკარგოდა ის დიდი ფარული სედა, რამაც ტრადიციულობა დააბაბა თამარი. სხვა ინტერპრეტაცია ნერვიულ სუბიექტად წარმოსახვდა ქვერი მანდილოსანს და ეს მხოლოდ ავანგარდ სპექტაკლს. ლოგიკურად მოიქცენ რეისორი და მსახიობი. როცა ამ გზას არ გაჰყვენ. მგლოვიარე თამარი თაღის კაბით დადის და შესაფერ სიტყვიერ-რიტმულ, მოძრაობა-მოქმედების პლასტიკასაც ავლენს. იგი ასეთადვე აქანდაკებს სცენური გმირის იერსახეს. მსახიობი შეგნებულად იფერმკრთალებს გარეგნულ პეწსა და ეფექტურობას, რათა მყურებელმა მთელი ყურადღება გმირის შინაგან სამყაროს მიაპყროს. ასეთი ფსიქოლოგიური განსჯა თამარს უმცირებს ფიფქვრეკულ ბრწყინვალეობას, მაგრამ უღრმავებს აზრობრივ მეტყველებას. იგი სპექტაკლის ცენტრში იმითმ დგება, რომ მის გარშემო შეკრებილი ადამიანები უფრო მკაფიოდ გადმოიშალნონ, სპექტაკლს ანსამბლურობა გაუღრმავდეს და მიზანდასახული სიტყვა-მოქმედება მიზანმიმდინარე პლასტიკურ მოძრაობაში არ ჩაიკარგოს.

მთავარი როლების ასეთი ლაბიარობა, შ. ლამაზიძისა და მ. ჯაფარიძის სცენური გმირების აქტიორული უფასოა და კობახიძის მიერ ოსტატობით ჩამოქნილმა ევგენის იერსახეშიც გამოკვეთა. ევგენი სასიამოვნო შესახედაობის ახალგაზრდა ინჟინრად იხედება, რომელსაც კარგი მანერებიც აწინა და სულიერი მანკიერების დაღაც აწის. საზოგადოებაში მიღებული, მეგობრობაში აღიარებული, მანდილოსანთა სამყაროში მომხიბვლელ მამაკაცად მიჩნეული და საქმოსნობაში გამოჩენილი — ასეთი პიერ კობახიძის ევგენი და ამას ავლენ ყოველ სიტყვაში, მოძრაობასა და მოქმედებაში. იგი ლაღად გრძნობს თავს მიღებული მორთულ საკუთარ სახლში, ნივთიერ-მატერიალურ გარემოცვაში, რომლის შექმნა-შექმნაში ძალიან მცირე როლი შეასრულა მისმა პირადმა მოქალაქეობრივობამ, მაგრამ ძალიან დიდი ადგილი დაიკავა ბანქოს თამაშმა და კომბინაციებმა. კობახიძისეული ევგენი არც ისეთი პიროვნებაა, რომ ერთი შეხედვით ადამიანს ანტიპათია გაუჩნდეს. პირიქით, — უფრო ისეთია, ვისაც ადვილად ეტანება კეთილიც და ბოროტიც, სპეტაკიც და ჭუჭყიანიც, რაკი მისი გარეგნული მომხიბვლელობა და ადამიანური თავმდაბლობა ადვილად აფარვინებს სულში ღრმად ჩამჯდარ ეგოიზმს და თავნებობას, ბოროტებასა და ავკაცობას. ევგენიმ ყოველივე ეს იცის და ოსტატურად სარგებლობს გარეგნული მშვენიერებით, გონივრული ლოგიკურობით, ლამაზსიტყვაობის მათრობელობით, ყველა იმ თვისებით, როცა თვითონ გზას ავლენილი, სხვების მრუდე გზებით წინ წამძღოლად ხდება. მიუხედავად ასეთი განებივრებისა, არც თვითონა თამარის გრძნობების ტყვეობისაგან თავდადებული და თუმცა ამ მეორე ცოლის ბევრი რამ არ მოსწონს, მაინც იმდენად ღრმად ჩაუჭდა გულში, რომ მასთან იძულებით განშორებას სულიერად განიცდის.

ბრწყინვალე აქტიორული იერსახე შექმნა სესილიათა თაყაიშვილმა. ძნელია დაადგინო ამ ნიჭიერი მსახიობის შემოქმედებით შესაძლებლობის საზღვრები, როცა უყურებთ კაპასსა და კეთილ, დაკვირვებულსა და მოხერხებულს,

ობივატელსა და ადამიანური წინააღმდეგობებით სავსე ევას იერსახეს, ჭეშმარიტად რეალურ ნიღაბს.

ს. თაყაიშვილი შეუწელებელი ინტუიციით ატარებს ევგენისთან შეხვედრის სცენას, რომელშიც უსიტყვოდც მუდავდება, რომ იგი უფრო მეტს ხედავს, ვიდრე მას აჩვენებენ და მეტი ესმის, ვიდრე ეუბნებიან. იგი სწვდება თამარის სევდის მიწვასაც და როლი ციხხავს მეორედ გათხოვებისათვის, ერთნაირად კარგად ექცევა გარეწარ ევგენისა და პატიოსნების განსახიერებას ანთიმოზსაც, რადგან აკლია შეგნების ის ძალა, რომლითაც ადამიანს შეუძლია განასხვავოს — ვინ უფრო კეთილშობილია — ევგენი, ვინც ევას კილოგრამ ყველში 25 მანეთის მაგიერ ბანქოში იოლად მოგებულ 30 მანეთს აძლევს, თუ ანთიმოზის შვილი გიორგი, კანონიერად 25 კილოგრამი ყველის ჩაბარება რომ შეაწერა.

ს. თაყაიშვილის ევა ადამიანური იმ დაბალ საფეხურზე დგას, ვისაც ობივატელი ადვილად ეწოდება, მაგრამ ამ მხატვრული იერსახის სირთულე იმაშია, რომ ზოგჯერ დადებით თვისებებსაც ავლენს, გაიმედობს და, მაშასადამე, მასზე ზეგავლენისთვის საჭირო წარმართველობასაც ითხოვს საზოგადოებისაგან, გაჭერებთ, რომ იგიც განიწმინდება უარყოფითი ფსიქოლოგიისგან თუ ვინმე გულს გაახსენებებს და თანაგრძნობით მოუხმენს, მსახიობი მეტყველად და მკაფიოდ ძირწავს ევას იერსახეს, დრამატურგიულად მეტად მოძრავ როლს, თუმცა იგი ასევე მკაფიოა „უმოდრაო“ როლებშიც. გვახსენდება უკრაინელი დრამატურგის გალანის პიესაში („სიყვარული გარიჟრაჟე“) სესილიათა თაყაიშვილის მიერ შექმნილი სწული ბებია ოლენას სცენური იერსახე, რომელიც მთელი სამი მოქმედების მანძილზე ერთხელაც არ ჩამოხდებოდა ღუმელზე გაშლილი საწოლიდან. იგი სიკვდილის შესახვედრად ემზადებოდა, რათა აღსარებისას მხოლოდ მღვდლისთვის გაენდო უკანასკნელ წუთამდე გაუნდობი საიდუმლოება. იქ თაყაიშვილი ოლენა მკვერ-მეტყველი უმოდრაობით მოქმედებდა, აქ, ევას როლში კი, დაუცხრომელი ტემპერამენტით მეტყველებს. განა არ არის ეს აქტიორული ოსტატობის ვეებერთელა დიაპაზონი, რომელსაც მხოლოდ ნიჭი და დახვეწილი აქტიორული ტექნიკა აჩენს?

დაახ, ნიჭიერად წარმოსახა მან ევას რთული იერსახე, რთული თავისი ხასიათით, ხან კეთილი, ხან კი ბოროტებით სავსე, ზოგჯერ კაპასი, ზოგჯერაც თავდავიწყებამდე დამყოლი, გულცივიც და მხურვალე სულის ადამიანიც. იგი სინანულით ეცითება თამარ-ჯაფარიძეს:

— ისევ რაღაცეა შვედნი, შენი ჭირმე? რატომ მერე, რატომ? მე ყველას ვეუბნები გათხოვდა, გაიხარა-მეთქი. არ არის მართალი? დამნაშავე ვარ შენთან, დამნაშავე, უნდა მაპატიო.

ს. თაყაიშვილის ევა თავის სხვა საქცილზეც წუხს:

— შენ იმ კოკისპირულ წვიმაში ღობის ძირს რომ იჯექი და ტიროდი, მე ხომ ვხედავდი... რატომ არ მოვედი შენთან მე სასიკვდილოდ, ა?

— ამაზე ნუ წუხარ, ევა.

— როგორ? შენ ბროლის კისერში წყალი ჩაგდიოდა და მე თავშაღმობხეული ვიდექი... ეს მე როგორ უნდა მეპატიოს. — თავსაყვედურობს ევა და ამითაც ავლენს წინააღმდეგობით აღსავსე კეთილი ადამიანის სუსტსა და მგრძნობიარე ხასიათს, მერყევ და ძლიერ თვისებებს.

მაგრამ არა, სუსტი არაა იგი. აკვირდებით ს. თაყაიშვილის ევას და მის თვალდებში კითხულობთ ენერგიის დაუცხრომლობას. კეთილია მისი მწერა, მაგრამ ზოგჯერ სასტიკიც, დარდინია მისი გამოხედვა, მაგრამ ბევრჯერ განრისხებულიც. ტუჩები მწვავედ შეუკრავს და ნიკაპი ბასრად მოუყუნავს, შუბლი ხილბანდით შეუკრავს და ქალბა თმები გასჩეჩა. ასე გასჩეჩა გულში, აფორიექტება სულიც. ეს თვითონაც იცის და აკი გულისტკენით საყვერუდობს დუღუხანა წეროძის ვენერას:

— ჩემზე უთქვამს, ევამ შებრეკილი ლაპარაკი იცისო...

დაახ, იცის, თუმცა ბევრი ისეთი კარგიც იცის, რომლის დახსომება და გადაღება სხვებსაც არგებდათ.

ვ. გაბესკირიას პიესის გმირების დიდი ნაწილი ნამდვილი სასტიკური ადამიანებია, მათ შორის კოლმეურნეობის თავმჯდომარე პავლე, რომელიც მხოლოდ ერთხელ გამოჩნდება პიესაში, მაგრამ თან მოიტანა პარტიის ცხოველყოფილი სული, ზრუნვა ხალხისადმი, კოლმეურნის ოჯახისადმი.

— როგორ არის ბავშვი? — ეკითხება ანთიმოზს თავმჯდომარე იაკობ ტრაპოლსკი და წამალს აწვდის. მისივე განკარგულებით ჩართეს სინათლე ანთიმოზის სახლში, თუმცა ეკონომიის ინტერესები მოითხოვდა, რომ იმუშადა ელექტროენერგია მხოლოდ წარმოებებისათვის დაუზოგათ.

დაახ, ეპიზოდურია ი. ტრაპოლსკის როლი, მცირეა ტექსტიც, მაგრამ ნუ ვიფიქრებთ, რომ დიდი დეკლარაციებითა

და გრძელი მონოლოგებით უფრო მაჟიო გახდება ხალხისად-
მი, კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა ხელისუფლების ზრუნ-
ვის შეგრძნება სცენიდან, სადაც დიდი ქველმოქმედება და სა-
ზოგადოებრივი მნიშვნელობის ზრუნვა, იქ ერთი სიტყვითაც
ზოგჯერ უსიტყვოდ იგრძნობა სოციალისტური საზოგადოე-
ბის წარმართველობის ძალა, ხალხის ინტერესებისათვის სა-
ზოგადოების თავდაცვის თავდადება — რაიკომის მდენის
მხრივ იქნება ის, თუ კომუნისტების თავმჯდომარისა. ამაში
გვაჩერებს ი. ტრიპოლსკის პავლე. იგი თავს აუვარებს მაჟუ-
რებელს, მაგრამ იმასაც გვანიშნებს, რომ სხვაც ასეთი უნდა
იყოს. მაშინ უფრო უკეთ იცნობრებს და ხალხით იზრუნებს
ანთიმოზი და ანთიმოზის მეზობლობა, ყველა ის, ვინც თავისი
სიოცხლის აზრს საკომუნისტურ შრომაში ხედავს. ამისთვის
არის მოწოდებული და ასეთი შრომით პოულობს სილამაზეს
გამრჩე საბჭოელი ადამიანი.

ერთი შეხედვით აკაკი კვანტალიანის ვარლამი
უცნაური კაცის შთაბეჭდილებას სტოვებს. იგი ყოფილი სამ-
ხედროა, ჯარში ბატალიონის მეთაურობდა, საკუთარ ოჯახს კი
თავი ვერ დააღდა, ვერც ერთ ადგილზე ვერ მოიკიდა ფეხი. ცო-
ლის ნაშრომით ცხოვრობს, მაგრამ დროსტარება არ იკლებს.
საცა პურმარილი გაიშლება, ვარლამი ტოლუმბაშია. თუ თაჟ-
დად არ არჩევენ, — მოკრძალებით და მორჩილებით თავს ღუ-
ნავს, მაგრამ ბოროტებისა და საზოგადოების წინაშე კი თა-
ვი ვერაფერს მოახრევეს. მას დასცინიან კიდეც, რომ უსაქმუ-
რობს, მაგრამ გახრწილების მონაწილედ კი ვერ იხდებიან. ხშირად
საყვედურობენ, საკუთარი ოჯახისთვის ვერ მოგვიღიაო, —
მაგრამ ბევრ ცუდლუტსა და თავისუფ უქნარას საზოგადოე-
ბრივი ეთიკის შებღვრის უფლებას მაინც არ აძლევს. ვარლამი
ერთის მხრივ მრუდედ გაწვრთნილი კაცის ჩვევებს ავლენს,
მაგრამ სამშობლოსა და ხალხის, პარტიისა და ხელისუფლების
ფასი მაინც კარგად იცის. მეგობრებიც იცნობენ წინააღმდეგო-
ბებით აღსავსე ვარლამის ბუნებას, ამიტომ მის კარგ ჩვევებზე
განგებ თვალს ხუჭავენ, ცუდზე კი ტაშს უკრავენ და აქეზ-
ებენ. მაგრამ ვარლამი გადამწყვეტ მომენტში პატიოსნობის მხა-
რზე დგება, რადგან საბჭოთა საზოგადოების ზეგავლენას იმ
ძალით განიცდის, რომ განზე ვერ უდგება კეთილსა და აზრიან
ცხოვრებას, მხარს არ აძლევს იმთ, ვინც ჩვენი ცხოვრების
წინსვლას უკან ეწევა. ვარლამი ზოგჯერ აღსვლა ევგენისა და
მისი დამკაშების წინააღმდეგ, ბავშვის სათამაშო რევოლუ-
ციით მუხღვრებზე დააჩქა ვაჟაკობაზე თავგამოდებული ევგე-
ნი, კუკური, ღურმისხანი და გიგო ზახარჩი, დასცინა და
დაცინინა მაჟურებლებსაც.

რამ შთაბერა ასეთი გაბედულება კვანტალიანის ვარლამს?
საბჭოურმა კეთილმოყვებლობამ: რაგინდ შეცდომებს არ უშვებ-
დეს იგი, მაინც საზოგადოებრიობის მორალურ-ეთიკურ ზე-
გავლენას ეძლევა.

აკაკი კვანტალიანი კომიკური უნარის აქტიორია, მაგრამ
გავისხნოთ მისი გიტარაზე დამღერების სცენა. განა ტრაგი-
კული აქტიორის ბუნებაც არ გამოვლინა. კვანტალიანი როლი-
დან როლამდე იზრდება. და ეს იმავე გალანის პიესაშიც გა-
მოჩნდა, როცა მოხუცი შეტეფა პეტრიჩის დრამატისმით აღსავ-
სე ღრმად დასამახსოვრებელი, მისთვის მანამდე უჩვეულო ფსი-
ქოლოგიური ხასიათის რთული როლი ბრწყინვალედ წარმო-
სახა. მაგრამ თუ ზოგს ეს ზრდა სკამარისად არ ეჩვენება, ალ-
ბათ იმიტომ, რომ კვანტალიანმა ბოლო ხანებში შესუსტა მაჟ-
უბოა, ესტრადის უნარი, და უკამარისობას ესტრადაზე დამა-
ტულ ხელოვნებაზეც უფრცელებენ. ეს კი უმართებულო-
ბაა. დიდი ნიჭის მქონე კვანტალიანს უნარი შესწევს ერთნაირად
მალაფასოვნად ემსახუროს საბჭოთა ხელოვნებას — თეატრი
იქნება იგი, კინოეკრანი თუ ესტრადა. ამის სჯერა მაჟურებელს,
ამას გვპირდება მსახიობის უზადო შესაძლებლობანი, თუნდაც
ბრწყინვალედ შექმნილი ვარლამის იერსახე.

მაჟიოდ დასამახსოვრებელი სცენური იერსახეები შექმნეს
სხვა მსახიობებმაც. მშვიდი, დამყოფი ხნიერი ქალის პორტრე-
ტი დახატა ელენე დონაურმა. მისი მინაღორა ცუდად აღზრ-
დილი შვილის ევგენის საუვარელი დედაა, რომლისთვისაც შვი-
ლიც მზადაა თავი დადოს, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ დაფი-
ქრებულა ასეთსავე სიყვარულსა და პატივისცემას თუ პოულო-
ბენ ხალხში, — მეზობლებსა და ახლობლებში. დონაურის მი-
ნაღორა წარსულის სასიამოვნო ბურუსში მალავს ჭაღარა თავს
და ასევე სურს დაასრულოს საკუთარი ავადმყოფური სიცოცხ-
ლე. იგი შინაგანი მომხიბვლელობით ცდილობს კონფლიქტის
მოგვარებას პატიოსან და უპატიოსნო ცხოვრებას შორის და
ამიტომაც ერთნაირად ეფერება გადაგვარებულ შვილსაც და
შეურყვენელ რძალსაც რა თქმა უნდა. მინაღორა, ელენე დო-
ნაურის ბოლო დროის მნიშვნელოვანი როლია.

საინტერესოდ გამოძერწა გიგო ზახარჩის იერსახე ქართუ-
ლი სცენის კოლორიტულმა ოსტატმა შაქრლ გამელაურმა. იგი

გარეგნულად ტანმორჩილი კაცია, მაგრამ შინაგანად ძლიერი,
თითქოს ზუზარა, მაგრამ მრისხანეც, ხნიერი, მაგრამ ჭაბუკივით
მკვირცხლიც, სიცოცხლის ისე მოტრფიალე, როგორც ბანქოში
ფულის მოგების მოწადინე. გომელაურის გიგო თავისი ინტე-
ლექტით და რომანტიკულობით ძალიან შორსა დგას. კობახი-
ძის ევგენისა და მისი დოსტოვისაგან, მაგრამ ძალიან ახლოს
არის მათთან სარფიანი ცხოვრების იოლი გზით მოპოვების
სწრაფვაში. განსხვავება, შესაძლოა, იმაშია, რომ გომელაურის
გიგომ თავაწყვეტილი დროსტარება არ იცის. იგი ყოველთვის
ანგარიშობს, სიტყვებს არჩევს, აზრსა ზეგავს, მაგრამ მომწი-
ფებულ სათქმელს უკვე ხისტად და მაჟიოდ წარმოთქვამს.
იგი ასეთივე მანერით მოძრაობს, მოზომილად მოქმედებს, ნა-
ბიჯს ფრთხილად ადგამს, ყოველ წუთში საფანჯრი ფეხის გაუ-
რას ელის და მხრებში ისე ტეხილად ირხევა, თითქოს მოულოდ-
ნელად ქუხილის ხმა ემსიოს.

გიორგი გელოვანი ბანქოსა და ღვინოს გადაყოლა-
ლი ღურმისხანის ისეთ იერსახეს ქმნის, რომლის მსგავსნი ამ
ბოლო დროს შესამჩნევად მომრავლდნენ. მათი ასეთი მოჭარბე-
ბა რა თქმა უნდა, გარკვეული ფსიქოლოგიური პირობებითაც
აიხსნება. სამამულო ომის დამთავრებამ ჩვენი ხალხის გამარ-
ჯვებით ზოგიერთ უსაქმურს დროსტარების ფსიქოზი დამართა.
და როცა ამას ხასიათის რომანტიკულობაც დაერთო, როცა სიმ-
ღერა-ცეკვის ნიჭიერებაც მოემატა, ბოლოს, როცა, ყოველივე
ამას ახლომელთა უკონტროლობა და საზოგადოებრივი დაუტუქ-
სავლობაც შეუმცირდა, — ღურმისხანმა ქუდი ცაში ააგდო და
ტაში შემოჰყრა, ევგენისთანა ცხოვრება მისწად გაისადა და
ცოცხალი ახალგაზრდა მკვდარ ღუმად იქცა.

ასეთივე ყაიღის, მაგრამ უფრო შემპარავი, მომფრებელი
ხასიათის კუკურის იერსახე შექმნა ვახტანგ ნინუამ. იგი პარ-
ველობაზე თავს არა დებს, მაგრამ თანამფსონობაში კი უკან
არ იხევს. რბილი და მოღიბილი კუკური ღღეს მტკიცებითაც
კმაყოფილია, რათა ხვალ უფრო დიდი ლუკმა მოკბიოს. საქ-
მეში რა მოგახსენოთ, მაგრამ სუფრაზე კარგი მომღვინია მისი
კუკური და განა მარტო ის?!

მეგოვცე ქურთი ქალის ბაჯის კოლორიტულ იერსახეს ქმნის
ლიზიკო ვახანაძე. თავგაზარეული, ცუდლუტების ხა-
ფანგში მომწყვდეული და სასიკვდილოდ განწირული იასონის
გრძნობებით გადმოსცა გიორგი გოციერელმა, ეპიზო-
დურ როლებში გვიჩვენენ დუღუხანა წეროძე (ვენერა) და ღ-
ხულორდავა (სტუმარი). სასიამოვნო შთაბეჭდილება და-
ტოვა პატარა გოგის შემსრულებელმა ო. ილუჩიძემ.

* * *

მიხეილ გოციერძე ერთ-ერთი იმთაგანია, რომელ-
საც მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმების დიდი გამოცდილება
აქვს. ახალგაზრდა რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძეც სწორედ
მას დაუყრდნო და გარკვეულ საწადელსაც მიაღწია. მხატვრმა
და რეჟისორმა ევგენისა და ანთიმოზის ოჯახების რეალური ყო-
ფის გადმოცემა განიზრახეს: პირველთა იოლად მოხვეჭილი
სიმდიდრის, მეორესთან კი პატიოსანი შრომით მოპოვებული
სიკეთისა. ამით აიხსნება, რომ ევგენის ბინა გამოიყურება მდი-
დრულად, სხვისი წამხედი ეკლექტიკური გეოგნებით, ოქრო-
მოვარაუებული კარნიზებით. ბუხრიდან ჭერამდე ასვეტილი მო-
ლაპაპე საჩკით, აბრეშუმის დანაოკებული ფარდებით. —
ღელზე მიმაგრებული ახალგაშთებული, ყვილიად მბზინავი
ბრინჯაოს ბრა-ნათურებით, „ძვილ სტილზე“. ამოკრილი თეთრი
პრაიალა კარებითა და, რასაკვირველია, ძვირად ღირებული ფე-
რადლოვანი შპალერით. ანთიმოზისა და კატოს სახლებში კი
სხვა ნივთობრივ-სივრცობრივი სული იგრძნობა — უბრალო,
სუფთა, სადა, — სითბოთი და სიხალისით სავსე განწყობილება
სუფევს.

მხატვარი და რეჟისორი შეეცადნენ, ნივთობრივ-დეკორა-
ციული დანადგარით არ განემუხტათ ადამიანების ფსიქოლო-
გიური კულმინაცია. უბრალოება-სისადავის ფონზე მაჟიოდ
და მეტყველად გამოეყვანათ სცენური გმირების სათიერო
მღელვარება, ევგენის ცხოვრების ბუტაფორულობა და ანთიმო-
ზის სიცოცხლის მიწიერება; პირველის წარმავლობა, მეორის
უკვდავობა.

ამ განწყობილებას აღრმავებს და ამკვიდრებს ახალგაზრდა
ნიჭიერი კომპოზიტორის სულხან ცინცაძის მუსიკაც,
ხალხურ და ქალაქურ ფოლკლორზე აგებული მელიოდური ფრა-
ზები, რომლებიც ნიშანდობლივად და საზოგადოდ აღრმავებენ
მთავარ მოქმედ პირობა ხასიათსა და განწყობილებას, ერთგან
დარღიანობას, სხვანაგ უდაბნელობას.

მნიშვნელოვანად გამოავლინა რეჟისორული ნიჭი ახალგაზრ-
და გიგა ლორთქიფანიძემ. იგი ახლახანს მოვიდა მარჯანიშვი-
ლის თეატრში და უკვე გვიჩვენა თანამედროვეობის თემატიკა-

ზე დაკვირვებული მუშაობის წყურვილი. რეჟისორი ოცდასუთი წლისაც არ არის, მაგრამ უკვე მტკიცედ შეეჭიდა ცხოვრებისეულ სიმშვიდე-კონფლიქტების ოსტატურად გახსნის სიროულეს, საზოგადოებისთვის მღელვარე პრობლემების დასმა-გადაწყვეტის საჭიროებას. მისი ცდა — სცენური ხორცშესხმა მიეცა ვიქტორ გაბესკირიას ახალი, მორალური პრობლემით გამსჭვალული პიესისათვის, მოსაწონია იმ მხრივაც, რომ გაბელულად აღსდგა მანკიერი ხულის ადამიანების მიმართ საზოგადოებრივი რისხვის წარმოსაჩემლად, ინათ სამხელად, ვინც მუწყად აზის ჩვენს ღდევანდელ ყოფას, მაგრამ თუ ახლაც ძირში არ ამოგვეთეთ, მერე უკვე ძნელად სამკურნალო იარად იქცევა.

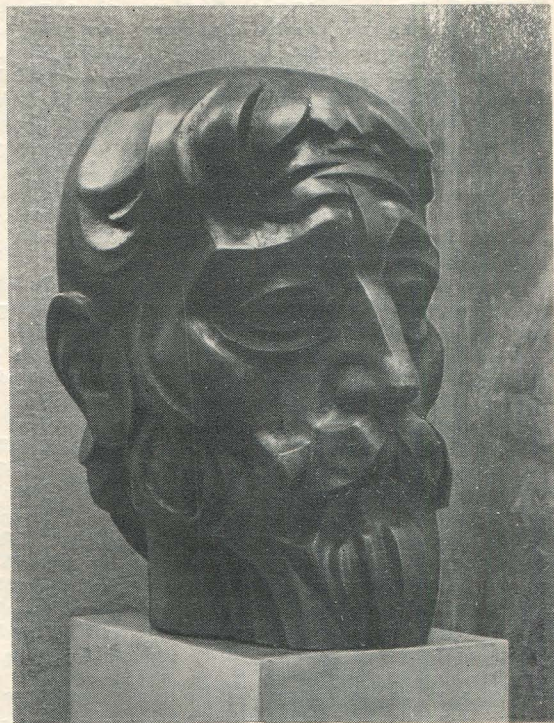
რამა რეჟისორ გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლის ძალა? ვფიქრობთ, იმაში, რაშიც სცოდავს ზოგიერთი რეჟისორი, როცა გვერდს უვლის თანამედროვეობის საჭირობორტო საკითხებს, — იმას, რაც ყოველდღიურად თვალში ხვდება გაჯვლელ-გამომვლელს, თეატრის სცენაზე კი იშვიათად ნახულობს. სპექტაკლის ავტორებმა ცხოვრებისეული მართალი სურათები დახატეს და არა გამოვონილი სქემები; ისეთი რეალური ადამიანები წარმოსახეს, როგორნიც, სამწყხაროდ, ჩვენს გარშემო კიდევ ტორდილობენ. მათი სპექტაკლი მრუდ სარკე არ არის, რომელშიც გარტყსულად ირეკლება ხოლმე საზოგადოებრივი მოვლენა. მათი ხედვა ელამური არ არის, რადგან მაშინ საზოგადოება და მახინჯდებოდა რეალისტური ასახვა, გამონაგონის რეალობასთან შეერთება. განა ძნელია სინამდვილისა და ოცნების შეჯვარება, არსებული კარგის შერწყმა მომიწვებული უკეთესის სურვილთან, იმასთან, რაც მნიშვნელოვნად ამცირებს ადამიანთა ნაკლოვან მხარეს და აღიღებს საზოგადოებრივ დადებით მოქმედებას, ამრავლებს უპატიოსნობაზე პატიოსნების გამარჯვების რწმენის ძალებს. რატომ უმძიმთ თეატრებს შეურწყას რეალური გამოვლილს, რატომ არ შეუძლია სინამდვილე შეაერთონ ოცნებასთან, უფრო უკეთესის სურვილთან, იმასთან, რომ რაც შეიძლება შემცირდეს იმ ადამიანთა ნაკლოვანი მხარეები, რის შემუმჩნევლობაც მხოლოდ საქმეს ვნებს. რატომ არ უნდათ დაძალონ მცირერიცხოვან ჩამორჩენილებს მრავალრიცხოვან მოწინავეთა თვისებები, — საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი კეთილშობილური დამოკიდებულება, რატომ არ შეუძლიათ შეაერთონ რეალური დადებითი საწყისები პრაქტიკულად გასახორციელებელ იდეალურ სრულყოფასთან. განა ჩვენს ხელოვნებას საამისოდ ყველა საშუალება არა აქვს? სოციალისტური ურთიერთობა დიდ შესაძლებლობას აძლევს თეატრს შეაერთოს საბჭოელი მშენებელი ხალხის მოქმედება უფრო ფართო ჰორიზონტების განმახორციელებელ უნართან, რომლის ერთ-ერთი და მოსაწონი ცდაა ვიქტორ გაბესკირიას ამ პიესის დადგმაც მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე.

პატიოსანი და იდეური ადამიანის სახე მაინც გამოიკვეთება მკაფიოდ, თუნდაც მათ გვერდით უპატიოსნო და უიდეო ადამიანებსაც ვუყურებდეთ. ნამუსდაკარგული ადამიანის სცენაზე გამოყვანა საზოგადოებრივ მორალს ვერ ავნებს, პირიქით: ცუდ-ლუტისა და ბოროტის, ფლიდისა და ფუქსავატის, მუქთახორისა და ზარმაცი ადამიანის სულიერი სამყაროს გადმოქექვა და სცენურ ბოგირბანზე გამოტანა უფრო აღამაღლებს სწორპირი და კეთილი, გულმართალი და მუყაითი, გამარჯვ და პატიოსანი საბჭოთა ადამიანის მორალურ თვისებებს, „განა ფლიდი და უსინდისო ადამიანის სულმცირედი სულიერი თვისებების გამოვლინებაც კი არა ხტავს პატიოსანი ადამიანის სახეს?“ — ამბობდა გოგოლი. ზოგიერთების მიერ კანონიერებისა და სიმართლისაგან განწე გადგომაზე გვეგელის — მკაფიოდ წარმოვიდგინოთ, რასაც მოითხოვს ადამიანისაგან კანონი, მოვალეობა და სამართლიანობა. მთავარია იყოს ნიჭი. „ასეთი განდგომას ნიჭის ხელში ყოველთვის შეუძლია გახდეს მშვენიერების მსახურად, თუ რასაკვირველია, მშვენიერების სამსახურისათვის მაღალი აზრებით ვმოქმედებთ“.

ექვს გარეშეა, რომ ნიჭიერი მწერალი ვიქტორ გაბესკირია სოციალისტური მშვენიერების მაღალი სამსახურისთვის მოქმედებს, როცა მას ძლიერი სულის, დადებითი საბჭოთა ადამიანების გვერდით სცენაზე გამოჰყავს კანონის დამრღვენი, უსამართლობის ჩამდენი, ფლიდი ადამიანები და საბჭოურ მორალთან შეჯახებაში დამაჯერებლად ამარცხებს. დამდგმელმა კოლექტივმა — რეჟისორმა და მსახიობებმა — ეს მხატვრული მისია სწორად განახორციელეს და ამან მოუტანა შემოქმედებითი გამარჯვება მწერალსაც და თეატრსაც.

ოთარ მუხამე

1954 წ. თებერვალი.

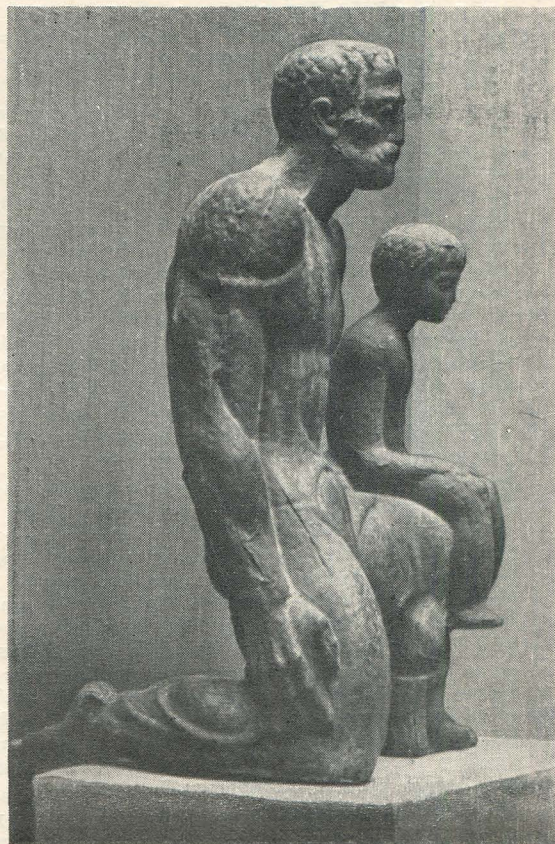


ვ. ჭუმბურიძე.

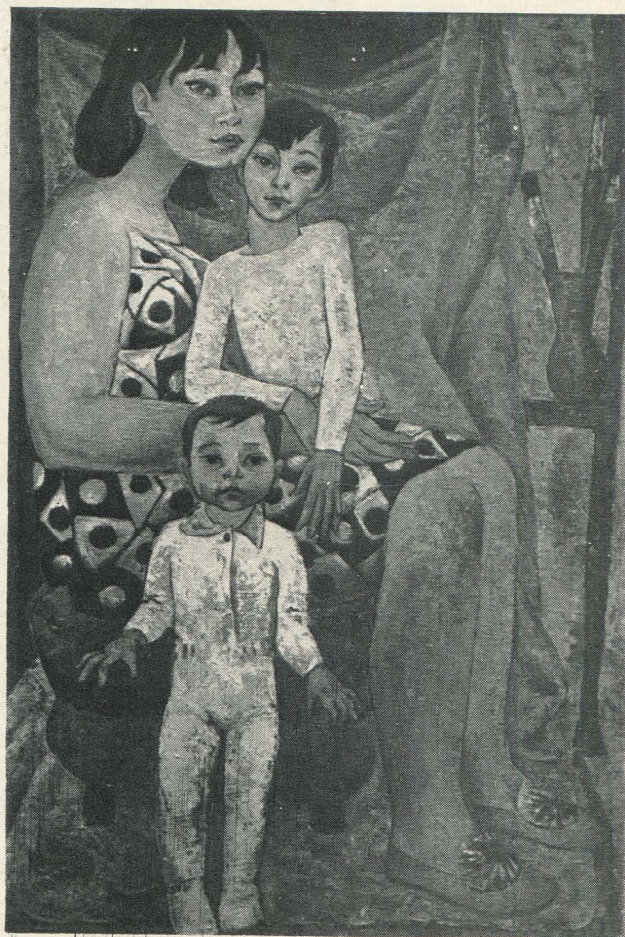
ფიროსმანი.

დ. თუშურაშვილი.

უკვდავი ფესვი.



საგაზაფხულო
გამოფანიდან

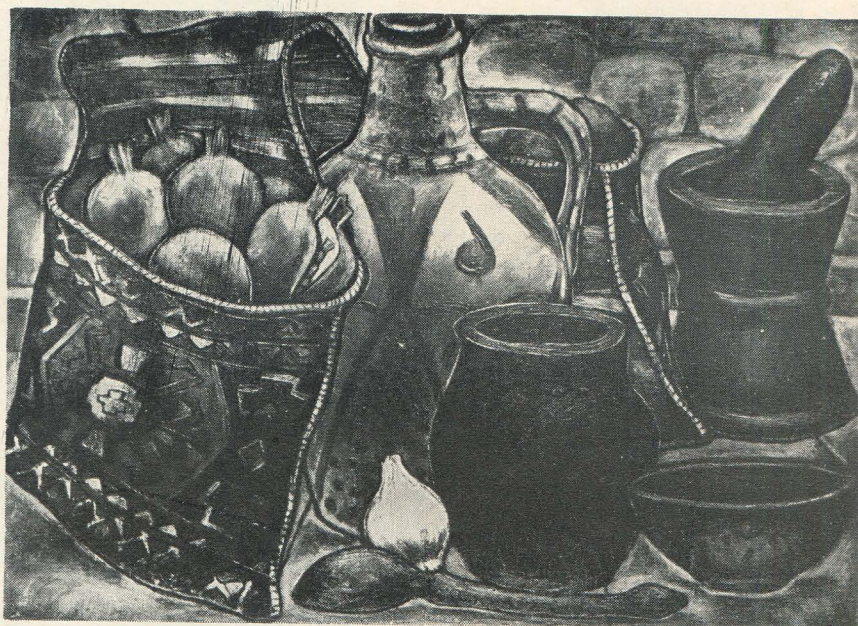


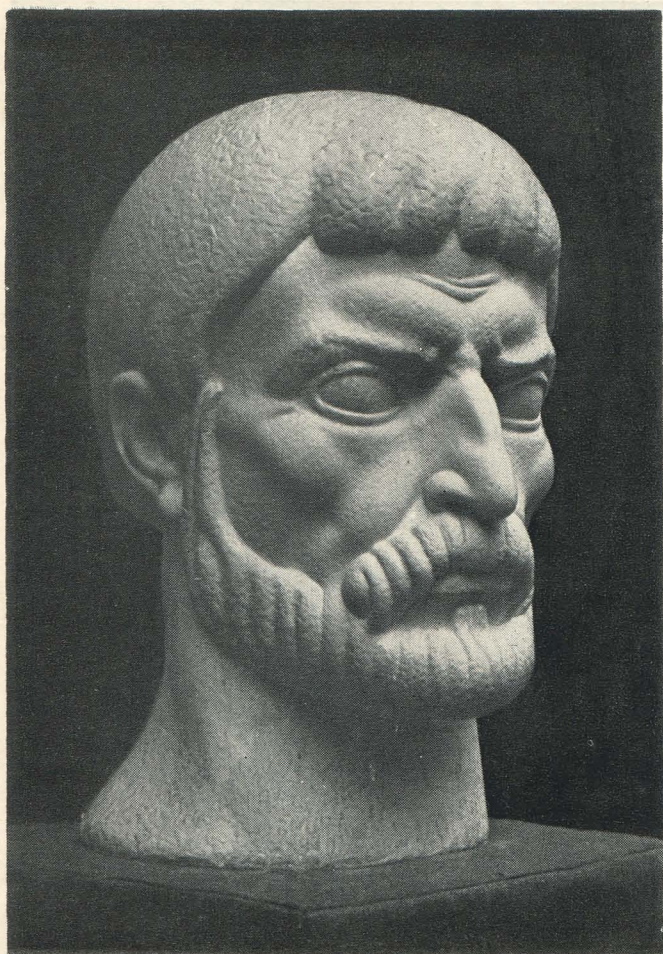
ნ. მესხიძე.

ავტოპორტრეტი.

ჯ. ხუციშვილი.

ნატურმორტი.





კ. ბანეთიშვილი.

ვაჟა-ფშაველა.

საგაზაფხულო

გამოფენიდან

ი. თჩიაური.

ხორუმი.



წიგნი დიდ რეჟისორზე

ლია წერილი ეთარ გუგუშვილს

კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორულ მოღვაწეობაზე ბევრი ითქვა ქართულ და რუსულ პრესაში, სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული რეცენზიები სისტემაშია მოყვანილი და ინახება საქართველოს სსრ თეატრალურ მუზეუმში, გამოცემულა ცალკეული წერილები და გამოკვლევები, მაგრამ ყოველივე ეს მაინც არ არის საკმარისი დიდი საბჭოელი რეჟისორის შემოქმედების სრულფასოვნად შესწავლისათვის. ამიტომ თამამად უნდა ითქვას, რომ ახლახან გამოქვეყნებული თქვენი წაშრომი „კოტე მარჯანიშვილი“ (თბილისი, სთს, 1972 წელი) გარკვეული მნიშვნელობისაა კ. მარჯანიშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესწავლის საქმეში. აქ ფართოდ თავმოყრილი და გაანალიზებულია რუსულ და ქართულ თეატრში მისი მოღვაწეობის მრავალი მხარე, კარგია, რომ მთელი თავი აქვს დათმობილი კინემატოგრაფიაში კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობის საკითხსაც. ყოველივე ეს თავად მეტყველებს თქვენი შრომის მნიშვნელობაზე.

წაშრომში მკითხველის ყურადღებას იპყრობს პირველადი წყაროების ჭარბად გამოყენება და მთელ რიგ პრობლემებზე ვრცელი მსჯელობა. ძალიან საინტერესოდ მიგვაჩნია პირველი თავი „მშობლიურ სათავეებთან“ (გვ. 11-38), რომელშიც დამაჯერებლადაა გადმოცემული ის დიდი როლი, რომელიც კ. მარჯანიშვილის ესთეტიკური და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მრწამსის ჩამოყალიბებაზე იქონიეს 90-იანი წლების ქართულმა თეატრმა, მისმა დიდმა მოღვაწეებმა (კ. მესხმა, ვ. აბაშიძემ, ლ. მესხიშვილმა და სხვ.) და იმ დროს საქართველოში შექმნილმა ატმოსფერომ. მართალია, ასეთი შეხედულება ადრევე იყო გამოთქმული ქართულ თეატრმცოდნეობაში, მაგრამ ეს სწორი და საფუძვლიანი მოსაზრება თქვენც განავითარეთ.

თქვენს შრომაში საინტერესოაა აღწერილი კ. მარჯანიშვილის მიერ სასცენო მოღვაწეობის პირველ წლებში კლასიკური დრამატურგიიდან აღებული როლების განსახი-

ერების მნიშვნელობა, რეჟისურის ძირფესვიანი რეფორმა რუსულ თეატრში, რაც კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელთანაა დაკავშირებული. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს კ. მარჯანიშვილის პირადი და შემოქმედებითი კავშირი მ. გორკისთან, ის როლი, რომელიც კ. მარჯანიშვილს მიუძღვის რუსულ სცენაზე მ. გორკის პიესების სწორ ინტერპრეტაციაში 1905 წლის რევოლუციის პერიოდსა და შემდგომ წლებში.

ყოველივე ეს მისასალმებელია, მაგრამ აქვე უნდა ითქვას გაცილებით უკეთესი იქნებოდა, რომ არ დაკმაყოფილებულიყავით მის მიერ მ. გორკის პიესების ადრინდელი დადგმების მხოლოდ გ. კომისარჟევსკაიას თეატრის დადგმასთან („მოგარაკენი“) შედარებით და ამგვარი შეპირისპირება სამხატვრო თეატრის დადგმებთანაც გაგვეტეხინათ („მდაბინი“, „ფსკერზე“), რადგან იმ პერიოდში სამხატვრო თეატრი ყველაზე მოწინავე იყო და მ. გორკის დრამატურგიას სწორედ ამ თეატრმა გაუხსნა გზა სცენაზე. ამ შეპირისპირებაში, რა თქმა უნდა, კ. მარჯანიშვილის დადგმების რევოლუციური ხასიათი უფრო ნათლად გამოიკვეთებოდა.

თქვენს შრომაში კარგადაა გაქვთ შეფასებული მარჯანიშვილის როლი სამხატვრო თეატრში „კამლეტის“ და „ძმები კარამაზოვების“ დადგმისას. ფართოდ აანალიზებთ 1919 წელს კიევიში დადგმულ ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“, 1920 წელს პეტროგრადში განხორციელებულ გრანდიოზულ წარმოდგენას „მსოფლიო კომუნიზმისაკენ“, მაგრამ ამ დადგებით მსარეკებთან ერთად თქვენს შრომაში დაშვებულია მთელი რიგი პრინციპული ხასიათის შეცდომები, რომელთა უყურადღებოდ დატოვება არ შეიძლება და ჩემს თავს ნებას ვაძლევ, ზოგიერთ მათგანზე მიგანიშნოთ.

თავდაპირველად საყვედური უნდა გამოვთქვათ უხვსიტყვაობაზე, რის გამოც ვერ გადავიწყვეტია რომელ ჟანრს მივაკუთვნოთ თქვენი შრომა. ჩვენი აზრით, უკეთესი იქნებოდა აგერჩიათ მხოლოდ მეცნიერული კვლევის მეთოდი, მით უფრო, რომ ეს შრომა სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად გქონდათ გამიზნული. მაშინ 545 გვერდი ბევრად შემცირდებოდა, წასაკითხადაც გაადვილდებოდა და მოსაზრებანიც უფრო ლოკალური და მკაფიო გახდებოდა. სწორად თქვა შ. რუსთაველმა — „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის...“ მაგრამ ახლა უკვე გვიანია და იმაზე ვიმსჯელოთ, რაც სასწევა.

1. წიგნის დასაწყისშივე („ავტორისაგან“) მკითხველი შეცდომაში შეგყავთ. მხედველობაში გვაქვს თეატრმცოდნე გ. კრიტიცკის შრომების დახასიათება.

თქვენ წერთ: „მარჯანიშვილზე მდიდარი ლიტერატურა არსებობს. უპირველესად, უნდა დავასახელოთ, ცნობილი საბჭოთა თეატრმცოდნის გ. კრიტიცკის შრომები, გამოქვეყნებული პერიოდულ პრესაში და ცალკეულ გამოცემებად. მისი წიგნები „რეჟისორული პორტრეტები“ (თავი „კ. ა. მარჯანიშვილი“) და „კ. ა. მარჯანიშვილი და რუსული თეატრი“ — პირველი და ნამდვილად საუკეთესო გამოკვლევებია, რომლებშიც განხილულია მარჯანიშვილის მოღვაწეობა რუსულ სცენაზე“ (გვ. 5, ხაზი ჩვენი, გ. ხ.).

მკითხველისადმი თქვენს მიერ მიწოდებული ცნობა სწორი არ არის, გ. კრიტიცკიმ ბოლო წლებში მართლაც გამოაქვეყნა შრომა კ. მარჯანიშვილზე („К. А. Марджанов и русский театр“), რომელიც დაზღვეული არ არის

პრინციპული ხასიათის შეცდომებისაგან, მაგრამ ამის შე-
საჩებ ალარაფერს ვიტყვით და ყურადღებას შევაჩერებთ
თქვენს მიერ დასახელებულ და ნაქებ მის პირველ შრომაზე.
იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სხენებული შრომა ზერე-
ლედ წაგვიტოხავთ. იგი არამცთუ „საუკეთესო გამოკლე-
ვაა“ კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული შემოქმედებისა,
არამედ მისი დამამცირებელი და შეურაცხმ-
ყოფელი.

აი, როგორ ახასიათებს გ. კრიტიკიკი კ. მარჯანიშვილს:

«Хаотическая, неорганизованная, почти ирра-
циональная натура. Непроходимейший анархист.
Человек, который не помнит «вчера» и не знает,
что «завтра». Партизан театральной революции.
Театральный Махно. Сегодня здесь, а завтра
там. Живет инстинктом а не рассудком. Ни си-
стемы, ни метода, ни плана»¹.

«Когда он начинает ставить пьесу, он никогда
не знает, как он ее поставит»².

«Человек эстетически невоспитанный и мало-
культурный, Марджанов всю жизнь проработал
без системы (несмотря на мхатовскую школу).
Без системы же и прожил, нашумев, забаламу-
тив, но не дав, в конце концов, ничего осязаемо-
го»³.

«Марджанов, — родился полстолетия тому на-
зад (в 1873 г.) в маленьком местечке Кварели,
в Кахетии, которая впитала его своим золотисто-
огненным вином. Оно играет в его крови и посея-
час, искрясь во всех его постановках»⁴.

«Марджанов всегда прогорал. Вся его жизнь—
вереница прогаров...»⁵.

«Человек бессистемный и— в самой сердцевине
своей—нелепый, Марджанов, при всей своей ин-
туитивной талантливости, не создал ничего дли-
тельно-ценного»⁶.

ფეიქრობთ, კომენტარები ზედმეტია, ალბად გამოგრჩათ
ეს დამამცირებელი ადგილები, თორემ როგორ შეაქვდით.
ახლა ისიც ვნახოთ თუ როგორ წარმოუდგენია გ. კრიტიკ-
ის კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობა ქართულ თეატრში
1922-1928 წლებში, ანუ იმ პერიოდში, რომელიც ქარ-
თული თეატრის „ოქროს ხანადაა“ აღიარებული. აი, რასა
წერს იგი: «Сейчас он, как будто, утомился, ос-
тыл и тихо доживает свои режиссерские дни в
далекой Грузии»⁷.

განა „тихо доживает“ ჰქვია ქართული თეატრის
რეფორმას, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა მოახდინა
1922-1928 წლებში?

გ. კრიტიკის ეს სიტყვები სცილდება უპასუხისმგებლო-
ბის ყოველგვარ საზღვრებს; და იმის ნაცვლად, რომ ეს
შეურაცხმყოფელი აზრი მკაცრად გაეკრიტიკებინათ, იგი
„საუკეთესო გამოკლევადა“ წარუდგინეთ მკითხველს.
გ. კრიტიკიკი სოციალისტური ხელოვნებისათვის მებრძოლი
კ. მარჯანიშვილი უკრაინელი ხალხის მტერს, კონტრევო-
ლუციონერ მახნოს შეადარა და თქვენ მას უხმოდ
ეთანხმებით. ალბათ მახნოს პაროვნებას არ იცნობთ, თი-
რემ ასეთ შედარებას არ მოიწონებდით. სამოქალაქო ომის
ისტორიის გადაკითხვა თუ ბევრ დროს წაგართმევთ, საკ-
მარისია ნახოთ ქართული კინოს მიერ გამოშვებული ფილ-
მი „წითელი ეშმაკუნები“ (რეჟისორი ივ. პერესტიანი) და
დარწმუნდებით ვინც იყო ბატკა მახნო.

2. თქვენ მკითხველს გადაუშალეთ კ. მარჯანიშვილის
პირადი ცხოვრების წვრილმანებიც კი, მაგრამ რა დაგიშა-

ვით ათეული წლების მანძილზე მისი ცხოვრებისა და შე-
მოქმედების ისეთმა ერთგულმა თანამგზავმა, როგორიც
იყო მისი მეუღლე ნადეჟდა დიმიტრის ასული ჟივოკინი,
რომელსაც მხოლოდ ალაგ-ალაგ იმოწმებთ, როგორც ლი-
ტერატურულ წყაროს? ერთ სიტყვასაც არ ხარჯავთ იმაზე
თუ რა დიდი მნიშვნელობისა იყო კ. მარჯანიშვილის ურ-
თიერთობა რუს მსახიობ ნ. დ. ჟივოკინისთან რუსულ თე-
ატრში მოღვაწეობის ადრინდელ პერიოდში.

ნ. დ. ჟივოკინი რუსული თეატრის (მცირე თეატრის)
ცნობილი მოღვაწეების ოჯახის წევრია, მას დამთავრებუ-
ლი ჰქონდა (1893 წელს) მოსკოვის თეატრალური სას-
წავლებელი, მცირე თეატრთან არსებული უმაღლესი დრა-
მატული კურსები და დიდი ნაცნობობა ჰყავდა თეატრა-
ლური წრის გავლენიან პირთა შორის. მათი შვილი კ. კ.
მარჯანიშვილი იგონებს მშობლებზე: „როლებს ერთად
ამზადებდნენ, ერთად კითხულობდნენ კლასიკური დრამა-
ტურების ნაწარმოებებს. დედაჩემი განსაკუთრებული მეს-
სიერებით განირჩეოდა. უმაღლეს დრამატულ კურსებზე
მიღებულ ცოდნას იგი მამაჩემს უზიარებდა, დიქციაში
ამეცადინებდა, ჰეგზამეტრის კითხვაში ხმის დაყენების
ოსტატობას უმაღლესადაა“⁸ და სხვა. თქვენ კი ისე, სასხვა-
თაშორისოდ იხსენებთ ნ. დ. ჟივოკინის, რომ გაუთვითცნო-
ბიერებელ მკითხველს, იგი მხოლოდ მემუარისტი ეგონება
და არა კ. მარჯანიშვილის კანონიერი მეუღლე.

3. ძალიან აზვიადებთ ა. ჩეხოვის დრამატურგიისადმი
კ. მარჯანიშვილის დამოკიდებულების საკითხში. თქვენ
წერთ, რომ კ. მარჯანიშვილი „როცა მუშაობას იწყებდა
ამა თუ იმ თეატრში, ახალ კოლექტივში თ ა ვ ი ს ი დ ე-
ბ ი უ ტ ი ს ა თ ვ ის ი გ ის წორედ ჩეხოვის პიესას ირ-
ჩევდა ხოლმე“ (გვ. 45).

ეს სინამდვილეს არ შეეფერება. კ. მარჯანიშვილს რე-
ჟისორული მოღვაწეობის 32 წლის მანძილზე, ორი შემ-
თხვევის გარდა, არასოდეს აურჩევია თავისი დებიუ-
ტისთვის ა. ჩეხოვის პიესა. პირველ შემთხვევას ადგი-
ლი ჰქონდა 1901 წელს ვიატკაში, როდესაც ნ. დ. ჟივოკი-
ნის საბენეფისოდ წარმოადგინა ა. ჩეხოვის „ძია ვანო“,
თუმცა შესაძლებელია, რომ ასეთი არჩევანი ნ. დ. ჟივოკი-
ნის უფრო ეკუთვნოდა, ვიდრე მას; მეორე შემთხვევა კი კი-
ევში იყო, სოლოვცევის თეატრში, 1907-1908 წლების
სეზონში, როცა კ. მარჯანიშვილმა სეზონი გახსნა ა. ჩე-
ხოვის „სამი დით“.

კ. მარჯანიშვილი ხშირად არ მიმართავდა ა. ჩეხოვის
დრამატურგიას. ამის შესახებ შეგვიძლია ზუსტი ცნობა
მოგაწოდოთ. კ. მარჯანიშვილმა რეჟისორული მოღვაწე-
ობის 32 წლის მანძილზე მხოლოდ ათჯერ დადგა ა. ჩე-
ხოვის პიესები, სახელდობრ: „ძია ვანო“ (1901 წ. ვიატ-
კა, 1902 წ., უფა), „ალუბლის ბაღი“ (1903 წ., პერ-
მი), „სამი და“ (1904 წ., რიგა), „ქორწილი“ (1905 წ.,
რიგა), „ივანოვი“ (1906 წ., რიგა), „სამი და“ (1907 წ.,
კიევი), „ძია ვანო“ (1908 წ., ოდესა) „სამი და“
(1914 წ. როსტოვი)⁹.

ცხადია, კ. მარჯანიშვილს 1914 წლიდან გარდაცვალე-
ბამდე (1933 წ.), ე. ი. თითქმის ოცი წლის მანძილზე,
არც რუსულ და არც ქართულ თეატრში, ა. ჩეხოვის დრა-
მატურგიისათვის არ მიუმართავს და ეს მისთვის, რო-
გორც რევოლუციონერი შემოქმედისთვის, კანონზომიერიც
იყო. როგორც მოგვხსენებათ, ა. ჩეხოვის პიესებში არ არის
სოციალისტური რევოლუციისთვის მებრძოლი გმირი, რაც
ასე აუცილებელი იყო ახალი, თვითმპყრობელობისა და
ბურჟუაზიის წინააღმდეგ მებრძოლი თეატრისთვის, რომ-
ლის მსახურიც კ. მარჯანიშვილი გახლდათ.

რაკი ა. ჩეხოვის დრამატურგიაზე შევჩერდით, მოდით,
პატარა ნახტომი გავაკეთოთ და ისევ 1907 წელს კიევში

ა. ჩეხოვის „სამი დის“ დადგმაზე ვილაპარაკოთ, რის შე-
სახებაზე თქვენ კატეგორიული ტონით წერთ:

„ერთხელ ჩეხოვის პიესის წყ ლობით მარჯანიშვილმა
მაყურებელი იერიშით დაიპყრო, ამ სი-
ტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით“. (ხაზი
ჩვენია, გ. ხ., გვ. 250).

გეთანხმებით, რომ 1907-1908 წლების სეზონი კიევში
კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული შემოქმედებითი ბიოგრა-
ფიის ერთ-ერთი საინტერესო და მნიშვნელოვანი ფურცე-
ლია, მაგრამ ამ სეზონშიც ჰქონდა რეჟისორს როგორც დიდი
წარმატებანი, ასევე ჩავარდნებიც. კ. მარჯანიშვილმა კიე-
ვის „მაყურებელი დაიპყრო“ არა ა. ჩეხოვის „სამი
დის“, არამედ ისეთი სპექტაკლებით, როგორიც იყო
პ. იბსენის „მორჩენილი“, „ბრძოლა ტახტისათვის“, ა. მი-
უსეს „ლორეზანო“ და სხვა.

როგორც პრესა აღნიშნავდა, კ. მარჯანიშვილმა სწო-
რედ ამ სპექტაკლების დადგმით გამოავლინა რევოლუცი-
ურ-დემოკრატიული მსოფლმხედველობა, იდეური სიმწიფე
და პოლიტიკური რეაქციის წლებში სწორედ ამ ნაწარ-
მოებთან სოციალური არსის წინ წამოწევით შექმნა პოლი-
ტიკური ჟღერადობის, თვითმპყრობელობასთან მეტრძოლი
ტენდენციის სპექტაკლი, რასაც ვერ ვიტყვით
ა. ჩეხოვის „სამი დის“ დადგმაზე, რომელიც კიევის დე-
მოკრატიულმა ფენებმა ციკად მიიღეს. აი, რას წერს
„სამი დის“ დადგმის შესახებ უკრაინელი თეატრმცოდნე
გ. ხოროლი:

«Невзирая на то, что Марджанов, режиссируя
этот спектакль, стремился сценически его осуще-
ствить в полном соответствии с намерениями ав-
тора, он все же вызвал не мало нареканий со сто-
роны зрителей, обвинявших его в преклонении
перед декоративными деталями, в излишнем
уточнении обстановки и элементов быта»¹⁰.

გ. ხოროლის აზრი რომ სწორია და მაყურებელი მართ-
ლაც უკმაყოფილო დარჩა „სამი დის“ სცენური გადაწყვე-
ტით, დასტურდება გაზეთ „კიევსკაია მისლში“¹¹. ამ დადგ-
მის გამო დაბეჭდილი იუმორისტული ფელეტონითაც, რო-
მელიც ასე იწყებოდა:

«Да, хорошо, но плохо видно
Ряд стенок не смотреть мешал,
И вместо «Трех сестер» — обидно,
Я полтеры сестры видал».

4. სამწუხაროდ, თქვენ კიდევ „გააცოცხლებთ“ უსაფუძვ-
ლო ვერსია იმის შესახებ, თითქოს კ. მარჯანიშვილმა სამ-
ხატვრო თეატრში გ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხელმძღვანე-
ლობით დადგა კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრწყალებში“
(1911 წ.), ასევე პ. იბსენის „პერ გიუნტი“ (1912 წ.) და
წერთ:

„მარჯანიშვილმა ბოლოს და ბოლოს მოიპოვა ეს დამოუ-
კიდებლობა, მას და გ. ს. ბურჯალოვს დაავალეს სპექტაკ-
ლის რეჟისურა (იგულისხმება „ცხოვრების ბრწყალებში“
გ. ხ.) დადგმის ხელმძღვანელად ნემიროვიჩ-დანჩენკო დაი-
ნიშნა“. (გვ. 148).

შემდეგ, ეხებით რა „პერ გიუნტის“ დადგმას, დაასკენ-
ით — „დადგმის ხელმძღვანელად, ისევე როგორც ადრე,
ნემიროვიჩ-დანჩენკო იყო“ (გვ. 162).

პირველ ყოვლისა უნდა გავგვიმართოთ, როგორ გავიგოთ
თქვენი სიტყვები, რომ კ. მარჯანიშვილმა „ბოლოს და
ბოლოს მოიპოვა დამოუკიდებლობა“, უკე-
თუ სპექტაკლი კ. მარჯანიშვილმა ბურჯალოვთან ერთად
დადგა და ისიც გ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხელმძღვანელო-
ბით?

მაგრამ ეს ასე არ არის. მთელი რიგი უტყუარი წყარო-
ებით დამტკიცებული და ცნობილია, რომ როგორც კ. ჰამ-

სუნის „ცხოვრების ბრწყალებში“, ასევე პ. იბსენის „პერ
გიუნტი“ კ. მარჯანიშვილის აბსოლუტურად დამოუკიდე-
ბელი დადგმები არის და მათ რეჟისურაში არც გ. ნემირო-
ვიჩ-დანჩენკოსა და არც სამხატვრო თეატრის სხვა მუშაკს
რამიმ მონაწილეობა არ მიუღია.

მართალია, სამხატვრო თეატრის ოფიციალურ დოკუ-
მენტში კ. მარჯანიშვილი არც თ. დოსტოევსკის „ძმები
კარამაზოვების“ არც უ. შექსპირის „ჰამლეტის“ თანარე-
ჟისორად არ არის ხსენებული, მიუხედავად იმ კოლოსალუ-
რი შრომისა, რაც მან ამ სპექტაკლების დადგმაზე გაწია,
და „ცხოვრების ბრწყალებისა“ და „პერ გიუნტის“ დადგ-
მებიც ყოვლად უსაფუძვლოდ სხვას ჰქონდა მიწერილი, მაგ-
რამ ეს უსამართლობა დიდი ხანია უარყოფილია. ყველა-
ფერს რომ თავი დავანებოთ, აი როგორ აიმაღლა ხმა ასე-
თი უსამართლობის წინააღმდეგ თქვენს მიერვე დასახელე-
ბულმა გ. კრიტიკიმ 1958 წელს:

«Чрезвычайно странно, что ни в официальных
документах, ни в экспозиции музея МХТ, нигде
не значится фамилия Марджанова как сопоста-
новщика «Карамазовых» и «Гамлета»... Основ-
ным же постановщиком «У жизни в лапах» зна-
чится, вопреки фактам, Немирович-Данченко!»¹².

შეიძლება აქ აღარც კი იყო საჭირო გ. კრიტიკის სი-
ტყვების მოტანა, რადგან ცნობილმა მხატვარმა გ. სიმო-
მა, რომელმაც სპექტაკლი „ცხოვრების ბრწყალებში“ მხა-
ტვრულად გააფორმა, გ. კრიტიკიზე ადრე 1935 წელს
ჟურნალ „ტეატრი დრამატურგიას“ ფურცლებზე დაადას-
ტურა, რომ «Спектакль мы ставили без советов и
указаний со стороны дирекции, Марджанову ни-
кто не помогал»¹³.

5. მოსკოვის „თავისუფალ თეატრში“ 1913 წელს „მშვე-
ნიერი ელენე“ დადგმის შესახებ, თქვენ წერთ:

„კ. მარჯანიშვილმა ლიბრეტოს საჭირობოტო, აქტუა-
ლური ხასიათი, სიანსლე მიანიჭა. რეჟისორმა მოგვცა მწვა-
ვე სატირა ჰომეროსის ხანაზედაც, თვით ოფენბახის და
თავისი თანამედროვე მეოცე საუკუნის ეპოქაზეც“. (გვ. 215)

თუკი კ. მარჯანიშვილმა მიზნად დაისახა „მშვენიერი
ელენეში“ მოეცა მწვავე სატირა ჰომეროსისა და ოფენ-
ბახის ეპოქებზე, მაშინ რაში მდგომარეობდა ლიბრეტოს-
თვის „აქტუალური ხასიათის“ მინიჭება? ჰომეროსისა და
ოფენბახის ეპოქაზე სატირის შექმნა განა შეიძლებოდა
„აქტუალური“ და „საჭირობოტო“ თემა ყოფილიყო პირ-
ველი მსოფლიო ომის წინ, როდესაც ბოლშევიკური პარ-
ტია დიდი ლენინის ხელმძღვანელობით მშრომელ მასებს
სოციალისტური რევოლუციისათვის რაზმავდა? არა, სატი-
რა ჰომეროსის ეპოქაზე იმ წლებში არ შეიძლება „აქტუ-
ალური“ და „საჭირობოტო“ ყოფილიყო და ასეთი რამ
არც კ. მარჯანიშვილს მოსვლია აზრად.

არამცთუ რევოლუციონერ-დემოკრატ კ. მარჯანიშვილს,
ოპერეტის ავტორებსაც კი, როდესაც „მშვენიერი ელენე“
ქმნიდნენ, არ უფიქრიათ სატირის შექმნა ჰომეროსის ეპო-
ქაზე, მათ ბერძნული მითი მშვენიერ ელენეზე მხოლოდ
მხატვრულ ფორმად გამოიყენეს, შენიღბულად დასცინეს
ნაპოლეონ მესამის კარსა და გადაგვარებულ არისტოკრა-
ტიას. კ. მარჯანიშვილიც, როდესაც ამ ნაწარმოებზე დაგმა-
და, მიზნად ისახავდა არა ჰომეროსისა და ოფენბახის კრი-
ტიკას, არამედ თანამედროვეობის ბრძოლას თვითმპყრო-
ბელობისა და ბურჟუაზიის წინააღმდეგ.

ასევე უცნაურად ჟღერს თქვენი მოსაზრება იმის შესახებ,
თითქოს კ. მარჯანიშვილს „ესმოდა, რომ „მშვენიერი
ელენე“ იყო არა კომიკური ოპერა, არამედ ოპერეტა. ამი-
ტომ სპექტაკლის გადაწყვეტისას მთლიანად მუსიკის ხა-
სიათიდან გამოდიოდა“. (გვ. 215).

როგორ? კომიკური ოპერა არ უნდა გადაწყდეს და დაიდგას მუსიკის სასიათის მიხედვით? განა კომიკურ ოპერაში მუსიკა უფრო მეტი არ არის, ვინემ ოპერეტაში? ყოველი მუსიკალური ნაწარმოები, ეს იქნება სერიოზული, კომიკური ოპერა თუ ოპერეტა, უნდა გადაწყდეს, ე. ი. დაიდგას მუსიკის სასიათის მიხედვით, რადგან მუსიკაშია მოცემული სიუჟეტის დრამატული არსი. სამწუხაროდ, ეს დიდად დასაწინააღმდეგებელია.

6. რამდენიმე სიტყვა „თავისუფალი თეატრის“ შესახებ. ამ თავშიც (გვ. 186-250) განვითარებულია თქვენი ლეიტმოტივი და „თავისუფალ თეატრს“ (1913-1914 წ. წ.) „სამხატვრო-თეატრის პირმოლო“ თვლით. ეს მაშინ, როცა „თავისუფალი თეატრი“ დაიბადა, როგორც სამხატვრო თეატრის ტრადიციების პროტესტი; კ. მარჯანიშვილი სამხატვრო თეატრიდან იმისთვის წავიდა, რომ უარყოფდა მის შემოქმედებით პრინციპებს და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მრწამს. კ. მარჯანიშვილი არ იყო ერთადერთი, რომელიც იმ წლებში წინ აღუდგა სამხატვრო თეატრს, მის წინააღმდეგ კრიტიკულად გამოდიოდა პროლეტარიატის დიდი მწერალი მ. გორკი (მხედველობაში გვაქვს მ. გორკის წერილები სამხატვრო თეატრში თ. დოსტოევსკის ნაწარმოებთან ინსცენირების გამო) და ბოლშევიკური გაზეთი „ზვერდა“ (1912 წ., 3 აპრილი), რომელიც ბრალს დებდა თეატრს იმაში, რომ იგი უგულვებელყოფდა საზოგადოებრივ მამხილებელ ტენდენციას კლასიკურ დრამატურგიაში.

თქვენ „თავისუფალი“ და „სამხატვრო თეატრის“ ნათესაობა გარეგანი მსგავსების ნიშნებით გასურთ დაამტკიცოთ და მიუთითებთ, რომ:

ა) კ. სტანისლავსკიმ 1898 წელს, სამხატვრო თეატრის გახსნის წინ, სიტყვით მიმართა დასს. კ. მარჯანიშვილიც ასევე მოქცეულა 1913 წელს. „თავისუფალი თეატრის“ კოლექტივისადმი მიმართულ მანიფესტში იგი წერდა: „წინ, დიდი სერიოზული და ძალზე საპასუხისმგებლო საქმე გველის, ყოველი ჩვენგანის, ხელში ჩაგდება მომავალი, ჩვენი ახალგაზრდა თეატრის ბედი“. (გვ. 191).

„თავისუფალი თეატრის“ ხელმძღვანელის მოთხოვნებიანი უჩვეულოდ აღადგენენ მეხსიერებაში თხუთმეტი წლით ადრე შექმნილ სხვა დოკუმენტს. ეს დოკუმენტი თითქმის გზას უღოცავდა თეატრს, რომელმაც გადატრიალება მოახდინა რუსეთის თეატრალურ ცხოვრებაში. გავისხენოთ კ. სტანისლავსკის სიტყვები, რითაც მან სარეპეტიციო პერიოდის დაწყების წინ მიმართა ახლახან შექმნილ დასს: „თუ ამ საქმეს წმინდა გულით არ მოვკიდებთ ხელს, ჩვენ წავიბლწავთ მას, გავაუხამებთ და ბოლოს რუსეთის სხვადასხვა კუთხეებში გავიფანტებით“. (გვ. 192).

ბ) კ. მარჯანიშვილს „თავისუფალ თეატრში“ მუსორგსკის „სოროჩინის ბაზრობის“ დადგმის დროს მასალების შესაკრებად რეჟისორი ა. სანინი გაუგზავნია უკრაინაში. „სანინის გამგზავრება უკრაინაში სპექტაკლისათვის მასალების შესაკრებად უნებლიეთ გავასხენებს სამხატვრო თეატრის რეჟისორებისა და მხატვრების ექსპედიციებს როსტოვში, რომში, ნეაპოლსა და პომპეიში, ნოროვეგისა და ვოლოგდის გუბერნიისაში“. (გვ. 204).

საქმე იმაში კი არ არის, რომ თეატრის ორივე ხელმძღვანელმა მუშაობის დაწყების წინ სიტყვებით მიმართეს დასს და სპექტაკლის დადგმისათვის მასალების ძებნა ადგილებზე დაიწყეს, არამედ იმაში, თუ რა მიზანი დაუსახეს თეატრს და მის შემოქმედებით კოლექტივს, როგორ გამოიყენეს ადგილებზე შეკრებილი მასალა და როგორ მხატვრულ ჩარჩოებში ჩამოასხეს იგი. ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნაწარმოების შექმნისთვის წინასწარ მასალის შეკრება არც კ. სტანისლავსკის გამოგონებაა და არც კ. მარჯანიშვილისა. ეს ადრევე დამკვიდრებული იყო რუსულ კლასიკურ ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში.

არცერთი ნაწარმოები არ შეუქმნიათ ტოლსტოისა და რეპინს, რომ მასალა ცხოვრების სინამდვილიდან არ აედოთ. თქვენ კი წერთ „უნებლიეთ“ და „უნებლიეთ“, „გვაგონებს“ და „გვასხენებს“ და მხატვრული შემოქმედების ამ ელემენტარულ წესს კი ივიწყებთ. კ. სტანისლავსკის რეჟისორი და მხატვარი ვოლოგდის გუბერნიაში გაუგზავნია, კ. მარჯანიშვილს კი — უკრაინაში. საინტერესოა, რა დასკვნას გააკეთებდით, რომ მარჯანიშვილს რეჟისორი ა. სანინი უკრაინის ნაცვლად ვოლოგდაშივე მიეწვლინებია. ალბათ იტყვოდით: „სამხატვრო თეატრი“ და „თავისუფალი თეატრი“ ტყუპები არიანო.

სამხატვრო თეატრიდან კ. მარჯანიშვილის წასვლა ძალიან არასასიამოვნო ფაქტი გახდა თეატრის ხელმძღვანელთათვის. მას თან გაჰყვა დიდძალი ახალგაზრდობა, რომელიც არ იყო თანახმა თეატრის ესთეტიკურ-საზოგადოებრივი კურსისა და თავისი იდეალების განხორციელების შესაძლებლობას „თავისუფალ თეატრში“ ხედავდა. საჭიროა გადავიკითხოთ ა. გ. კონენის მოგონება,¹⁴ სადაც იგი წერს:

«Скоро в театре стало известно о моем уходе. Я могла чувствовать себя героиней. Меня поздравляли. Молодежь восхищалась моей смелостью».

უნდა გავისხენოთ აგრეთვე კ. სტანისლავსკის წერილები — გაგზავნილი მასხიბო თ. გზოვსკაიასადმი 1913 წლის 7 და 16 აპრილს¹⁵ და პეტროგრადის ჟურნალ „ტეატრი ისკუსტვოში“ გამოქვეყნებული მოსკოველი კორესპონდენტის წერილი: „სამხატვრო თეატრში მარჯანიშვილის სახელის გავგონება კი არა სურთ. ენამახვილი ადამიანები ირწმუნებიან, რომ „პერ გიუნტის“ დეკორაციები მოქპანინას სახალხო სახლს გადაეცა, რომ ამით ყოველგვარი მოგონება გაქრეს მარჯანიშვილზე, რომელმაც „პერ გიუნტი“ დადგა. მისი სურათი მოაბრუნეს და კედელზე პირუკუდნა დაკიდეს“. აქ, რა თქმა უნდა, ბევრი რამ გადამეტებულია, მაგრამ ყველაფერი ერთად აღებული გვანიშნებს იმ დიდ პრინციპულ უთანხმოებაზე, რომელიც არსებობდა სამხატვრო თეატრსა და კ. მარჯანიშვილს შორის.

თქვენ მოიხსენიებთ კ. სტანისლავსკის მხოლოდ ერთი წერილი თავისუფალ თეატრზე; ჩანს, მას მოეწონა მხატვარ სიმოვის მიერ „ნაკუწებისაგან გაკეთებული ფარდა“, მაგრამ არაფერი თქვით კ. სტანისლავსკის 1913 წლის 24-26 ოქტომბრის წერილზე, სადაც მან ოფენბახის „მშვენიერი ილენეს“ დადგმას „дом умолишенных“¹⁶ უწოდა.

7. ახლა კი რამდენიმე შენიშვნა თქვენი შრომის იმ ნაწილზე, სადაც განხილულია კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობა. ქართულ საბჭოთა თეატრში. თქვენზე სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს არის კ. მარჯანიშვილის „რეჟისორული მოღვაწეობის“ ყველაზე მომწიფებული და ნაყოფიერი პერიოდი“ (გვ. 351). ეს მონაკვეთი თქვენს შრომაში ძალიან შეგვეცვლიადა წარმოდგენილი.

თქვენი დასკვნა სავსებით სამართლიანია, რომ „ხელოვანი შეიცნობა უკეთესად, სრულად და უფრო ღრმად მხოლოდ თავის ხალხთან კავშირის საფუძველზე, მშობლიურ ნიადაგზე“. (გვ. 351). სწორედ ამიტომ მკითხველი მოელოდა სქელტანიან ნაშრომში კ. მარჯანიშვილის ქართულ თეატრში მოღვაწეობის ფართო და სრულ სურათს, ფაქტური მასალის (ფართო მკითხველისთვის ჯერ კიდევ უცნობი დოკუმენტებისა და საარქივო მასალის) კვლევა-ძიებას, მის ღრმა მეცნიერულ ანალიზს. მაგრამ, სამწუხაროდ, შრომა არც ამ ნაწილშია უნაკლო. მაგალითისთვის მხო-

ლოდ რამდენიმე ფაქტს დავასახელებთ (დანარჩენი თვით მკითხველმა განსაჯოს):

ა) „ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძემდებელი“ (თავი IX) იწყება ეპოქის ზოგადი მიმოხილვით. მიმოხილვა, სიტყვაუხვია, ზაგრამ მეტად ზოგადი ფრაზებით ახასიათებთ იმ პერიოდს, რომელიც ქართული თეატრისთვის მართლაც კრიტიკული და საბედისწერო აღმოჩნდა. არ მოგვავთ თითქმის არც ერთი ისტორიული დოკუმენტი (ასეთი კი საკმაოდ მოიპოვება თეატრალური მუზეუმის არქივებში), რომლებშიც კონკრეტულადაა ნაჩვენები თუ რა ვითარება იყო ქართულ თეატრში 1922 წლის სექტემბრისთვის. ფაქტობრივ მასალაზე დარყნობით, უფრო ნათლად და დასაბუთებულად გამოჩნდებოდა შექმნილი სიტუაცია და, ამდენად, კ. მარჯანიშვილის მოსვლის მნიშვნელობაც. შეიძლება გვეთხროთ: ავტორის ნებაა, როგორ წარმოადგას საკითხის გაშუქებასო. მაგრამ ამ შემთხვევაში ხომ საქმე გვაქვს კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებისა და პიროვნების ძირფესვიანი შესწავლისა და ანალიზის ისეთ სერიოზულ ვალდებულებასთან, როგორიც არის სადოქტორო შრომა და არა მონოგრაფიულ-ნარკვეული ხასიათის ნაწარმოები.

ამავე შესავალში მხოლოდ რამდენიმე ფრაზით ახასიათებთ ამ პერიოდს (კ. მარჯანიშვილის საქართველოში დაბრუნებამდე) ქართული თეატრის რეჟისურასაც, სადაც სამართლიანად აღნიშნავთ, რომ ქართველი რეჟისორები პრაქტიკულად სამხატვრო თეატრის ცხოვრებასთან იყვნენ დაკავშირებული, მაგრამ სრულიად არაფერს ამბობთ იმ გავლენაზე, რაც ქართული თეატრის რეჟისურაზე მოახდინეს სხვა თეატრებმაც. არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ იმ დიდ ზეგავლენას, რომელიც ქართულ თეატრზე ჰქონდა მოსკოვის სახელგანთქმულ მცირე თეატრს. ამიტომ საკითხი უფრო ფართოდ უნდა განვიხილოთ, ვიდრე წიგნშია მოცემული.

ბ) ქართველი საზოგადოებისათვის კარგად არის ცნობილი, რომ ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ თვისობრივად ახალი თეატრის დასაწყისად უნდა მივიჩნიოთ საქართველოში. თქვენ კი კიევში 1919 წელს განხორციელებულ სპექტაკლს უფრო დეტალურად განიხილავთ, ვიდრე ქართული საბჭოთა თეატრის დასაწყისს. სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, პირველ სპექტაკლს დათმობილი აქვს საკმაოდ დიდი (გვ. 281-301), ქართული სპექტაკლის ანალიზი კი 4 გვერდს მოიცავს.

გ). თქვენ განიხილავთ შექსპირის „ჰამლეტის“ მარჯანიშვილისეულ ინტერპრეტაციას, ფართოდ ჩერდებით სამხატვრო თეატრის დადგმაზე, ვ. კაჩალოვის ჰამლეტისა და ე. ჩხეიძის ჰამლეტის შედარებაზე, რაც ბუნებრივად მიგვაჩნია. ავტორმა, რომელიც კ. მარჯანიშვილის მიერ „ჰამლეტის“ დადგმაზე დაიწყებს მსჯელობას, უნდა გაიხსენოს კ. მარჯანიშვილის მუშაობა გ. კრეგიან ერთად სამხატვრო თეატრში 1911 წელს; მაგრამ განა საჭირო არ იყო გაგვეანალიზებინა მ. ჩხეიძის ჰამლეტიც — შექმნილი თითქმის იმავე წლებში. „მხატ-მეორემ“ „ჰამლეტი“ 1924 წელს დადგა და ორივე დადგმას ერთი და იგივე ეპოქა აერთიანებს; შექსპირის გაგება კი სულ სხვადასხვანაირი იყო. თუკი ასეთი შედარების ხერხი აირჩიეთ, სამინ უკეთესი იქნებოდა მარჯანიშვილისეული ინტერპრეტაციისათვის შეგვედარებინა სხვადასხვა თეატრალურ მოღვაწეთა მიერ ამ როლის გააზრება და ანალიზი. განა საინტერესო არ იქნებოდა გაგვევოთ თუ როგორ ამოხსნეს „ჰამლეტი“ ჩვენს ეპოქაში შექსპირის სამშობლოში?

დ) შრომაში ეხებით ს. ახმეტელის შემოქმედებასაც, „ლამარაზე“ ჩერდებით და დაასკვნით — „სწრაფვა თვითმყოფლობისკენ ზოგჯერ ეთნოგრაფიით თვით-

თ მიზნურ გატაცებად, „წმინდა“ ეგზოტიკად იქცეოდა ხოლმე და თეატრს კონფლიქტებისა და გმირთა ხასიათების არსში ღრმა წვდომის საშუალებას არ აძლევდა“. (ხაზი ჩვენია, გ. ხ., გვ. 456).

ვაუგებარია, რას ნიშნავს ეთნოგრაფია, როგორც თვითმიზნური ეგზოტიკა, რაშია ბრალსა სდებთ ს. ახმეტელს: ერთხელ და სამუდამოდ უნდა გაიხსნას ამ ბრალდებათა ფრჩხილები. რაში გამოიხატება „ლამარას“ ეთნოგრაფიულობა და ეგზოტიკა, იმაში ხომ არა, რომ მოქმედება მთაში წარმოებს და პერსონაჟებს კუთხურა ტანისამოსი აცვიათ? ან მოძრაობა-მოქმედების რიტმში ხომ არა? რითი განსხვავდება ერთმანეთისგან მოძრაობის რიტმი „ანზორსა“ და „ლამარაში“, ან ეს რიტმი „ლამარაში“ რატომაც ეგზოტიკა, ხოლო „ანზორში“ კი, თქვენივე სიტყვით, — „ალსტიკური ლექსიკა“?

თქვენ არამც თუ „ლამარა“, ს. ახმეტელის არცერთი სპექტაკლი არ გინახავთ და, როგორც ჩანს, მსჯელობთ მასზე განაწყენებულ პირთა სიტყვებით და არა ოფიციალური დოკუმენტებით.

აი, რას წერდა ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსი ემ. ბესკინი „ლამარას“ შესახებ 1930 წელს გაზეთ „ვერერ-ნაია მოსკოვში“:

„ამ სპექტაკლზე მხოლოდ ძახილის ნიშნებით შეიძლება წერა. რა საუცხოო თეატრია, რა საუცხოო სპექტაკლია! იგონებ ყველაზე უფრო მკაფიო, ყველაზე უფრო ილიერ თეატრალურ მთაბეჭდილებებს და, მართლაც უნდა ითქვას, არც ერთის შედარება არ შეგიძლია ამ წარმტაც ტემპერამენტთან, ამ განსაცვიფრებელ ფორმასთან. რა ჯანსაღი, რა ცხოველმყოფელი გერვენება ამ თეატრში მაყურებელზე კი, რომელიც არღვევს „კარგი ტონის“ ყველა საზღვარს და ტაშის ცემით წყვეტს მოქმედებას შუა სპექტაკლში, ხოლო ოვაციებით — ბოლოში... განა ჩვენ გვსმენია ოდესმე ისეთი ნამდვილი დრამატულობით ამტყველებული ქორო, როგორც „ლამარას“ მესამე აქტში?“

თქვენ უნდა გახსოვდეთ, რომ პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის ხელმძღვანელებმა 1930 წლის ერთ საღამოს, როდესაც მოსკოვში სპექტაკლ „ლამარაზე“ დაგვიანებით მოვიდნენ, ს. ახმეტელს სთხოვეს და სპექტაკლი გაამეორებინეს, რაც უბაღლო შემთხვევაა მსოფლიო თეატრის ისტორიაში. მათივე დავალებით „ლამარა“ პარტიის XVI ყრილობის დელეგატებს უჩვენეს, როგორც საბჭოთა თეატრალური კულტურის უდიდესი მიღწევა. როგორ მოხდა, რომ თავის დროზე შემოსვენებულმა პირებმა ვერ შეამჩნიეს, ახლა თქვენს მიერ „აღმოჩენილი“ „ლამარას“ ეთნოგრაფიული თვითმიზნურობა და ეგზოტიკა?

მ. გადავიდეთ თქვენი ნაშრომის მთავარ მცდარ დებულებაზე.

ხელოვნებასა და პოეზიაში არ შეიძლება ყველაფრის ერთ მაჩვენებელად დაყვანა. რუსთაველიც გენიალური პოეტი იყო და პუშკინიც, ვაჟა და შევჩენოც, მაიაკოვსკიც და გალაკტიონიც, რეპინიც გენიალური მხატვარია და პიკასოც, რემბრანდტიც და ფიროსმანიც, მაგრამ თითოეული თავისებურად, განსხვავებულად ემსახურება ერთსა და იმავე მიზანს, ადამიანის ბედნიერებასა და თავისუფლებას. ასევე მოხდა საბჭოთა თეატრშიც. კ. მარჯანიშვილი ისევე, როგორც ვ. მეიერხოლდი, ე. ვახტანგოვი და სხვ., თავის დროზე სამხატვრო თეატრში მუშაობდნენ, სწავლობდნენ, ეუფლებოდნენ კ. სტანისლავსკის სისტემას და შემდეგ სხვა გზით წავიდნენ. ე. ვახტანგოვი ერთგული უნდა დარჩენილიყო სამხატვრო თეატრისა, მაგრამ თავისი საუკეთესო სპექტაკლით „პრინცესა ტურანდოტი“ (1922 წ.) იგი ისე განდგომილი აღმოჩნდა სამხატვრო

თეატრის შემოქმედებითი პრინციპებისაგან, რომ ეს კ. სტანისლავსკიმ იგრძნო და ასეთი ეჭვის ქვეშ დაყენებული აზრი გამოთქვა ტელეფონოგრამაში, რომელიც მან ე. ვახტანგოვს გაუგზავნა: «Горжусь таким учеником, если он мой ученик»¹⁸.

კ. სტანისლავსკი გენიალური რეჟისორი იყო, რომელმაც უდიდესი როლი შეასრულა რუსული, მთელი საბჭოთა და მსოფლიოს პროგრესული თეატრის განვითარებაში; სამხატვრო თეატრიც მსოფლიოში ერთ-ერთი უპირველესი თეატრია და, ბუნებრივია, კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობის შეპირისპირება მათთან, მით უფრო, რომ იგი ამ თეატრში მოღვაწეობდა. მაგრამ ეს შეპირისპირება უნდა იყოს მეცნიერული; საჭიროა, მათ შორის ვიპოვოთ როგორც საერთო, აგრეთვე — განსხვავებული. ვკითხულობთ თქვენს წიგნს და კ. მარჯანიშვილის შემოქმედების დასახასიათებლად ნახმარი ტერმინები — „ამაღლებული“, „სეპარატიზმი“, „რომანტიკული“ ცაში გამოკიდებულად გვეჩვენება.

კ. მარჯანიშვილსა და კ. სტანისლავსკის და, ამდენად, სამხატვრო თეატრს შორის ბევრი იყო საერთო, მაგრამ უფრო მეტი განსხვავებული, რაც მთელმა რიგმა ფაქტორებმა განაპირობეს, მათ შორის — ესთეტიკურმა მრწამსმა და, როგორც ა. ლუნაჩარსკი აღნიშნავდა, კ. მარჯანიშვილის ხასიათმა და თვისებებმა. ხომ გახსოვთ — კ. მარჯანიშვილი 1911 წელს სამხატვრო თეატრში დადგმულ კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრტყალებს“ „ჩემ პირველ ქართულ სპექტაკლს“ უწოდებდა. თქვენ არ აღნიშნეთ ის მთავარი, რაც ამ ორ დიდ მხატვარს აერთიანებდა და არამეცნიერული არგუმენტაციით ცდილობთ მათ შორის ნათესაობის დამტკიცებას, კ. მარჯანიშვილი სამხატვრო თეატრთან გააიგივებთ და ამით არც სამხატვრო თეატრს უთხარით კომპლიმენტი, რაკი იგიც ნებსით თუ უნებლიეთ, მისგან განდგომილი მარჯანიშვილის ესთეტიკური შეხედულებების შემგუებლად გამოაჩინეთ, სამხატვრო თეატრის პრინციპულთა შემამცირებელი, მარჯანიშვილის სუბიექტური დამოკიდებულება კრიტიკულად არ შეაფასეთ.

მეცნიერული კვლევა იმას ნიშნავს, რომ დაგინტერესდეთ კ. მარჯანიშვილის მიერ ქართულ სცენაზე განხორციელებული რამდენიმე სპექტაკლით. გაგაგეთოთ მათი იდეური და ესთეტიკური ანალიზი და ამ გზით ვეძიოთ იგივეობა თუ განსხვავება. თქვენ კი ამ ორი ხელოვანის შემოქმედებითი მეთოდების იდენტობის დასამტკიცებლად ასეთ „არგუმენტაციას“ აწვდით მკითხველს:

1. „უწინარეს ყოვლისა, მსახიობთან მარჯანიშვილის მუშაობის უნარით, მზრუნველი დამოკიდებულებით აქტიორის ინდივიდუალობისადმი“ (გვ. 532);

2. კ. სტანისლავსკის მსგავსად — „ისიც უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა სპექტაკლის ანსამბლურობას“ (გვ. 534);

3. „პიესის ტექსტზე მუშაობას რეჟისორი (იგულისხმება კ. მარჯანიშვილი, გ. ხ.) არაჩვეულებრივი სიფაქიზით ეპყრობოდა“ (გვ. 535);

4. „მარჯანიშვილის მიერ პიესისა და სპექტაკლის „საერთო აზრის“, ხოლო უშუალოდ ამის შემდეგ „მსახიობთა აზრის“ ძიება, უნებლიეთ იწვევს ასოციაციას სტანისლავსკის მოძღვრებასთან როლის „ზეამოცანისა“ და „გამჭოლი მოქმედების“ შესახებ“ (გვ. 535);

5. „სტანისლავსკის გენიალური აღმოჩენა მისი სიცოცხლის ბოლო წლებში — ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდი, დიდი რეჟისორის ეს ყველაზე მნიშვნელოვანი წვლილი თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში“ (გვ. 537). შეუპირისპირეთ კ. მარჯანიშვილის სარეპეტიციო ჩანაწერებს, შესრულებულს მოსკოვის მცირე თეატრში მის მიერ

ფ. შილერის „დონ კარლოსის“ დადგმაზე მუშაობის დროს — „მოდი, მოვძებნოთ მიზანსცენები, აქტიუ-ად ვიმოქმედოთ“, — ყველას მოულოდნელად სთავაზობს მარჯანიშვილი და განაგრძობს — „შემდეგ კი მაგიდას მივუსდეთ“ (გვ. 536);

ნ. სამხატვრო თეატრისა და კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სარეპეტიკურო პოლიტიკის „გაპაოცარი დამთხვევა“ (გვ. 477).

თუკი ეს ნიშნები („მსახიობთან მუშაობის უნარი“, „პიესის ტექსტისადმი ფაქიზი მოპყრობა“ და სხვ.) მართლაც მაჩვენებელია ორი რეჟისორის ესთეტიკური მრწამსისა და მეთოდის იგივეობისა, გამოდის, რომ რეალისტური თეატრის ყველა რეჟისორი ერთმანეთის ზიმდევარი ყოფილა და თუ ეს ასე არ არის, დაასახელოთ თუნდაც ერთი რეჟისორი, რომელიც „პიესის ტექსტს არ ექცეოდა ფაქიზად“, არ იჩენდა „მზრუნველ დამოკიდებულებას მსახიობის ინდივიდუალობისადმი“, უარყოფდა „სპექტაკლის ანსამბლურობას“. მაშინ მოდით, და, მეორე დიდი ქართველი რეჟისორი ს. ახმეტელიც გამოვაცხადოთ სამხატვრო თეატრის მიმდევრად. განა ს. ახმეტელი უარყოფდა სპექტაკლის ანსამბლურობას, ან არ ითვალისწინებდა „მსახიობის ინდივიდუალურ თვისებებს“?

როგორ გავიგოთ თქვენი სიტყვები, რომ კ. მარჯანიშვილი იყენებდა — „კ. სტანისლავსკის სიცოცხლის ბოლო წლებში გენიალურ აღმოჩენას — ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდს“?

მართალია, თქვენ უკვე მიგვითითეთ მოსკოვის მცირე თეატრში კ. მარჯანიშვილის „დონ კარლოსის“ დადგმის დროს შესრულებულ სარეპეტიციო ჩანაწერებზე, მაგრამ ეს სუსტი არგუმენტია, რადგან:

ა) თქვენივე სიტყვით, კ. სტანისლავსკიმ „ფიზიკური მოქმედების მეთოდი“ სიცოცხლის ბოლო წლებში აღმოაჩინა. ამაში მართალი ბრძანდებით, ასეთი დასკვნა კ. სტანისლავსკიმ მართლაც 1937 წელს გააკეთა მოლიერის „ტარტიუფზე“ მუშაობის დროს, მაგრამ უნდა გაგვახსენდეს ის ფაქტიც, რომ კ. მარჯანიშვილის სარეპეტიციო ჩანაწერები („დონ კარლოსის“ რეპეტიციებზე) შესრულებულია 1932-1933 წლებში. რის გამოც შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ კ. მარჯანიშვილისთვის ადრევე ცნობილი იყო „ფიზიკური მოქმედების მეთოდი“ და ამ მეთოდით მუშაობდა სპექტაკლის დადგმაზე.

ბ) იმისთვის, რომ ზოგიერთი არაკვალიფიციური მკითხველი „ფიზიკური მოქმედების მეთოდის“ არსში უკეთ გაერკვეს, განვმარტოთ რას ნიშნავს „ფიზიკური მოქმედების მეთოდი“?

კ. სტანისლავსკი ყოველთვის იბრძოდა როლის ფსიქოლოგიურად დამუშავებისათვის („Правда чувств“) და რეჟისორული მოღვაწეობის ბოლო წლებამდე იმ აზრისა იყო, რომ როლის ფსიქოლოგიური ანალიზისა და გრძნობის ნამდვილობის მიღწევისთვის, საჭიროა მაგიდასთან ხანგრძლივი მუშაობა, ამ სტადიაში უნდა გამოვიმუშაოთ ცხოვრებისეული გრძნობა-განწყობილება, შემდეგ გადავიდეთ სცენაზე, სადაც უკვე გამოიმუშავებული გრძნობა-განწყობილება თავისუფლად იბოვოს შესატყვისი მოქმედებას. 1937 წლიდან კ. სტანისლავსკიმ შეიცვალა აზრი და აღიარა, რომ საჭიროა პიესის მზადება დაიწყოთ ფიზიკური მოქმედებით, რომელიც გამოიწვევს შესაბამის გრძნობას, ემოციებს — „ისწავლეთ სწორად იმოქმედოთ და თქვენ უკვე მზა მსახიობები ხართ“, — ასკვნიდა კ. სტანისლავსკი.

თუ ყურადღებით გადაიკითხავთ უმ. ჩხეიძისა და სხვათა მოვწინებებს, რომლებიც აგვიწერენ კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლზე მუშაობის მეთოდს, ნახავთ, რომ კ. მარჯანი-

შვილი პიესის შინაარსის შესწავლის შემდეგ მიზანსცენებით, ე. ი. ფიზიკური მოქმედებით იწყებდა სპექტაკლის მზადებას და ამ გზით აღწევდა მსახიობში საჭირო გრძნობა-განწყობილების გამომუშავებას.

საკითხთან დაკავშირებით, შეიძლება მოვიგონოთ ლ. მესხიშვილის სამხატვრო თეატრიდან წასვლის (1906-1907 წ. წ.) ამბავიც, რაც მის ქალიშვილს, ცნობილ მსახიობს ვ. ვ. ალექსი-მესხიშვილს გადმოცემული აქვს თავის შრომაში „ლადო ალექსი-მესხიშვილი“. ვ. ვ. ალექსი-მესხიშვილი გადმოგვცემს რა იმ უდიდესი პატივისცემის გრძნობას, რომლითაც გამსჭვალული იყო ლადო მესხიშვილი სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელობისადმი და კერძოდ კ. სტანისლავსკისადმი, დასძენს:

„მამას ისიც მოსწონდა, რომ ყველანი საერთო კულტურას ეწაფებოდნენ და ძალიან ბევრს მეცადინებოდნენ. მამას მხოლოდ ახალგაზრდობა ებრალებოდა, ამბობდა ძალიან ბევრს ასწავლიან, მაგრამ სცენიდან შორსა ყავთ და ასე აქტიურად გახდომა ძნელია“ (ხაზი ჩვენი, გ. ხ.).

კ. მარჯანიშვილისა და სამხატვრო თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის მსგავსების დასამტკიცებლად თქვენ ასეთ დასკვნას აკეთებთ:

„სამი ბლენძი“ მარჯანიშვილმა დადგა უშუალოდ მას შემდეგ, რაც იგი განახორციელა ნ. გორჩაკოვმა სამხატვრო თეატრის სცენაზე. ამასთან საყურადღებოა ერთი დეტალი; მარჯანიშვილის სარეპერტუარო მისწრაფებანი, ისევე როგორც წინა წლებში, ბევრ რამეში ემთხვევა სამხატვრო თეატრის მიდრეკილებას. „შიში“, „პური“, „სამი ბლენძი“, ბოლოს გატაცება ვს. ივანოვის „ბლოკადით“, მ. ბულგაკოვით (მისი ოცნება იყო დაედგა „სბროლა“ და „მეწამული კუნძული“), შექსპირის „ოტელიოთი“ დაინტერესება ამ გასაოცარ დამთხვევას (ხაზი ჩვენი, გ. ხ.) ადასტურებს“ (გვ. 477-478).

გეტანხმებით, რომ ვს. ივანოვი და მ. ბულგაკოვი კარგი დრამატურგები იყვნენ, მაგრამ მაინც საიდან აიღეთ, რომ კ. მარჯანიშვილი მათი პიესებით იყო გატაცებული? მ. ბულგაკოვის „სბროლა“ და „მეწამული კუნძული“ სამხატვრო თეატრს საერთოდ არ დაუდგამს. „მეწამული კუნძული“ 1928 წელს დადგა მხოლოდ მოსკოვის კამერულმა თეატრმა, „სბროლა“ კი 1957 წელს სტალინგრადის თეატრში წარმოადგინეს. რაც შეეხება ვ. კირშონის „პურსა“ და ა. აფინოგენოვის „შიშს“, ეს პიესები ისე აქტუალურ თემაზე იყო დაწერილი და ასე ზედგამოჭრილად პასუხობდნენ ჩვენი ქვეყნის სოციალისტური რევოლუციის საქმეს, რომ ისინი დადგეს არა მარტო სამხატვრო თეატრმა და კ. მარჯანიშვილმა, არამედ თითქმის ყველა საბჭოთა დრამატულმა თეატრმა, როგორც ცენტრებში, ასევე პერიფერიებში. რაც შეეხება კ. მარჯანიშვილის მიერ შექსპირის „ოტელიოთი“ დაინტერესებას და ამ „საოცარ დამთხვევას“ თუკი კ. მარჯანიშვილის სამხატვრო თეატრთან სარეპერტუარო პოლიტიკის იგივეობის ნიმუშად ჩავთვლით, მაშინ ძალიან შორს წავალთ და კ. მარჯანიშვილი სხვა მრავალი თეატრისა და რეჟისორის მიმდევარიც აღმოჩნდება. პლანეტაზე ძნელად მოიძებნება ცივილიზებული ერი, რომელსაც თავის სცენაზე შექსპირის ეს გენიალური ქმნილება არ განხორციელებინოს.

თქვენ იმასაც ხაზს უსვამთ, რომ კ. მარჯანიშვილს სურდა დაედგა ერდმანის „მანდატი“ და ტრეტიაკოვის „იღრილე, ჩინეთო“ (გვ. 411). „მანდატი“ და „იღრილე, ჩინეთო“ სამხატვრო თეატრს არასოდეს დაუდგამს, დადგა მხოლოდ ვ. მეიერხოლდმა და, თუ თქვენს ლოგიკას გავყევებით, სარეპერტუარო პოლიტიკის ასეთი „საოცარი დამთხვევის“ გამო კ. მარჯანიშვილი ვ. მეიერხოლდის მიმ-

დევრდაც უნდა გამოეცხადოთ. არც „წინა წლებში“ ემთხვეოდა საოცრად კ. მარჯანიშვილის რეპერტუარი სამხატვრო თეატრის რეპერტუარს. ამ თეატრების რეპერტუარის ჩაკითხვა შორს წავიყვანს და სხვა ფაქტზეც მიგვაბრუნებს — კ. მარჯანიშვილი მთელი ცხოვრების მანძილზე გატაცებული იყო შილერით, სამხატვრო თეატრს კი შილერისთვის არასოდეს მიუმართავს. ამგვარად, თეატრებისა და რეჟისორების ესთეტიკური მრწამსის იდენტურობის მაჩვენებელი მხოლოდ ის კი არ არის თუ რა დადგეს, არამედ მთავარია როგორ დადგეს, როგორ გადაწყვიტეს იდეურად და მხატვრულად ერთი და იგივე პიესა. ლოპე დე ვეგას „ცხვირის წყარო“ მცირე თეატრში იდგმებოდა 1876 წლიდან, აგრეთვე 1905 წლის რევოლუციის დღეებში, სამოქალაქო ომის წლებშიც და არასოდეს იმ დიდ პოლიტიკურ ჟღერადობამდე არ ასულა, რასაც რეჟისორმა მიაღწია კიევში 1919 წელს, მიუხედავად იმისა, რომ მცირე თეატრის სპექტაკლებში ლაურენსის როლს გენიალური ი. ერმოლოვა ასრულებდა.

კ. მარჯანიშვილის წერილებსა და მოხსენებებზე შეიძლება მიგვეთითებინა, მაგალითად: მოხსენება 1922 წელს თბილისის კონსერვატორიაში, წერილი გაზეთ „რუბიკონში“ 1923 წელს, წერილი ვაჟიშვილისადმი 1914 წლის 9 აგვისტოს, წერილი ელ. დონაურისადმი 1932 წლის 13 თებერვალს და სხვა, სადაც ძალიან მკაფიოდაა ჩამოყალიბებული კ. მარჯანიშვილის კონცეფცია, მაგრამ უბედურება იმაშია, რომ თქვენ, კ. მარჯანიშვილის წერილების სრულ ტექსტს მკითხველს არ აცნობთ და როდესაც გჭირდებათ ასეთის გამოქვეყნება, წერილს თავს აჭრით, გულს ამოაცლით და ისე აწვდით მკითხველს. საკმარისია დავასახელოთ კ. მარჯანიშვილის წერილი, დაბეჭდილი 1923 წელს გაზეთ „რუბიკონში“, რომელიც თქვენი წიგნის 265-266 გვერდებზე მოიხსენიეთ, მაგრამ ამოჭრით ის, რაც მთავარი და არსებითი იყო.

უნდა დამეთანხმოთ, რომ სხვისი ტექსტის თქვენებური მანიპულაცია, რაკი ავტორის აზრს უკუღმა გადმოგვცემს, დანაშაულია, მაგრამ როგორც მთელი რიგი სხვა მასალებითაც ირკვევა, კ. მარჯანიშვილის აზრის ქირურგიული ოპერაციის ავტორი მარტო თქვენ კი არ ყოფილხართ, არამედ მთელი სარედაქციო კოლეგია — ილია თავაძის, დიმიტრი ჯანელიძისა და სხვათა სახით, რაც იმით დასტურდება, რომ გაზეთ „რუბიკონიდან“ იგივე წერილი, ასევე თავაწაბრილად და გულამოცლილად არის თარგმნილ-დაბეჭდილი 1958 წელს „კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის“ პირველ წიგნში, რომლის რედაქტორებიც თქვენთან ერთად შემოხსენებული პირებიც არიან.

ერთი ცოდვა შეიძლება ადამიანს მიეცეოდეს, მაგრამ საქმე იმაშია, რომ დაგიწყიათ კ. მარჯანიშვილის მთელი ლიტერატურული მემკვიდრეობის რევიზია და სადაც კი თქვენთვის არახელსაყრელ აზრებს წააწყდებით, მაკრატელს იშველიებთ. არა მაქვს დრო და საშუალება ყველა ფაქტი გადავუშალო მკითხველს, მაგრამ ერთ ფაქტზე კი მიგუთითებ.

კ. მარჯანიშვილის „მემუარები“ 1947 წელს გამოქვეყნდა, მასში დაწერილებითაა გადმოცემული 1911 წელს სამხატვრო თეატრში კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრწყალები“ დადგმა და ამ სპექტაკლის სამხატვრო თეატრის სხვა სპექტაკლებისაგან განმასხვავებელი მთავარი ნიშნები. თქვენ კი, სადაც კ. მარჯანიშვილი ამ განსხვავებაზე ლაპარაკობს, ამოჭრით და კულმოვეცილად გამოაქვეყნეთ „მემუარების“ ყველა შემდგომ გამოცემაში, მკითხველს ვთხოვ შეადაროს „მემუარების“ (1947 წ.) 68-ე გვერდი მის შემდგომ გამოცემებს „Котэ Марджанишвили“ (1958 წ., გვ. 66; სარედაქციო კოლეგიის წევრები —

ე. გუგუშვილი, დ. ჯანელიძე, ი. თავაძე, და სხვ.), კრებული „კოტე მარჯანიშვილი“ (1961 წ., გვ. 77, რედაქტორები მ. მრევლიშვილი, ი. თავაძე), კრებული „კოტე მარჯანიშვილი“ (1972 წ., გვ. 110, სარედაქციო კოლეგიის წევრები — ე. გუგუშვილი, დ. ჯანელიძე, ი. თავაძე და სხვ.).

არ ეთანხმებით კ. მარჯანიშვილს? ცდებოდა იგი? კეთილი ინებეთ და გააკრიტიკეთ, ამხილეთ მისი შეცდომა, უთხარით მკითხველს, რომ ის ცდებოდა სტანისლავსკისადმი, სამხატვრო თეატრისადმი დამოკიდებულებაში. თქვენ კი სდუმხართ. რა თქმა უნდა, უფრო იოლია მაკრატლის ხმარება, ვინემ კ. მარჯანიშვილის სახელთან პირისპირ შებმა, მისი შემოქმედების სისწორე-სიმცდარის გაანალიზება, მაგრამ ასეთი გზის არჩევა მოსაწონი არ არის.

როგორც ჩანს, მონოგრაფიაზე მუშაობის დროს ისიც გათვალისწინებული გქონდათ, რომ ამ წერილების შესახებ ვინმე შეგედავებოდათ და წინასწარ პასუხიც მოგიმზადებიათ. თქვენ წერთ:

„ვერც თვით მარჯანიშვილი და ვერც მისი მოწაფეები (საკმარისია გავიხსენოთ უშ. ჩხეიძის ზემოთ მოყვანილი შეხედულება). ვერ ახერხებდნენ სარეპეტიციო მუშაობისას იმ ხანდახან ქვეშეცნეულად წარმოქმნილი ხერხები-სა და მეთოდების გააზრებას, რომელიც კ. მარჯანიშვილის მეთოდს სტანისლავსკის სისტემის საფუძვლებთან ანათესავებდა“ (გვ. 532).

საბრალო კ. მარჯანიშვილი და უშ. ჩხეიძე! თურმე იმის გააზრებასაც კი ვერ ახერხებდნენ, რასაც აკეთებდნენ.

ერთხელ და სამუდამოდ უნდა დაეიმასოვროთ, რომ კ. მარჯანიშვილი და უშ. ჩხეიძე ასეთ ეპითეტებს არ იმსახურებენ. თქვენ კი ის წესად გაიხადეთ. გახსოვთ ალბათ, ერთხელ პრესის მემწეობითაც გისაყვედურეს, როცა კ. მარჯანიშვილის პიესებს „დილეტანტური“ შეარქვით¹⁾.

რაც შეეხება თქვენს ბოლო არგუმენტს, კ. მარჯანიშვილის დიდ სიყვარულს საერთოდ სამხატვრო თეატრისადმი და პირიქით, ასეთი საბუთი შემოქმედებითი მეთოდების იგივეობის დასამტკიცებლად არ გამოდგება. ურთიერთ პატივისცემა, სხვისი მიღწევებით გახარება და ბრძოლაშიც მეგობრად დარჩენა ყველა კულტურული და დღესულოვანი ადამიანის დამახასიათებელი თვისებაა.

გაიხსენეთ როგორ ებრძოდა ვ. მეიერხოლდი რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ტრადიციებს, მაგრამ, როდესაც ვ. მეიერხოლდის ცხოვრებაში დადგა მძიმე დღეები, როდესაც იგი თანამოაზრეებმაც კი მიატოვეს და გაირიყა, სამხატვრო თეატრმა შერიკი არ იძია, დახმარების ხელი გაუწოდა, შეიკვდილა და შემოქმედების საშუალება მისცა. მხოლოდ პატარა ადამიანები ვერ იტანენ ბრძოლას და როგორც კი მათ მცდარ მოსაზრებებს გააკრიტიკებენ ვინმე, სათქმელი რომ აღარაფერი რჩებათ, მოწინააღმდეგეს რას არ შეარქმევენ და გამოგონილი პოზიციიდან უმართავენ ანგარიშსწორებას.

9. მინდა შევეხო თქვენს კიდევ ერთ მცდარ დებულებას. თქვენ წერთ:

„მარჯანიშვილი არ იყო რევოლუციონერი, მაგრამ ქვეყნის რევოლუციური სიტუაცია მასზე დიდ ზეგავლენას ახდენდა“ (გვ. 85).

ვერ დაგეთანხმებით. კ. მარჯანიშვილი, რა თქმა უნდა, არ იყო პროფესიონალი რევოლუციონერი, მაგრამ სოციალურ-პოლიტიკური მსოფლმხედველობით, რაც მის შემოქმედებაში აირეკლა, ნამდვილად რომ რევოლუციონერი გახლდათ. განა ის, ვინც 1905 წლის რევოლუციის დღეებში რიგაში ტრიბუნიდან ხალხს თვითმპყრობელობისა და ბურჟუაზიის დამხობისაკენ მოუწოდებდა, ვინც თავს ესხმოდა პოლიციას მ. გორკის დასახსნელად; ვინც 1919 წელს კიევში დგამდა „ცხვრის წყაროს“ და მიზნად ისახავდა: «Чтобы после того, как актеры двинутся к рампе, зрители двинулись бы на фронт», და ვისაც დენიკინმა ჩამოხრჩობა გადაუწყვიტა, როგორც „სამშობლოსა და მეფის მოღალატეს“, არ იყო რევოლუციონერი?

ჩვენ კიდევ მთელ რიგ უზუსტობებსა და მცდარ დებულებებზე შეგვეძლო მიგვეთითებინა, მაგრამ ყველაფრის ერთ წერილში ამოწურვა შეუძლებელია, ამასთან სიფრთხილევცა საჭირო, ზოგიერთი მათგანი, შესაძლებელია, მონოგრაფიის ქართულად მთარგმნელის ბრალიცაა და სხვის ნაკლს თქვენ ვერ მოგაწერთ.

გიორგი ხარაბიშვილი.

შენიშვნები:

- 1 გ. კრიჭიკის დასახელებული შრომა. გვ. 58.
- 2 იქვე.
- 3 იქვე, გვ. 58-59.
- 4 იქვე, გვ. 59.
- 5 იქვე, გვ. 65.
- 6 იქვე, გვ. 66.
- 7 იქვე, გვ. 65.
- 8 ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972 წ. № 12, გვ. 49.
- 9 საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმი, საქმე № 15375.
- 10 С6. К. А. Марджанишвили, 1958 г., стр. 416.
- 11 1907 წ. 31 სექტემბერი, № 222.
- 12 Г. К. Крыжицкий, «К. А. Марджанов и русский театр», М., 1958 г., стр. 66.
- 13 «Театр и драматургия», 1935 г., № 9, стр. 51.
- 14 ჟურნალი „ტეატრ“, 1967 წ. № 3, გვ. 71.
- 15 კ. სტანისლავსკის თხზ. კრებული, ტ. 7, გვ. 557, 589.
- 16 იქვე, გვ. 589.
- 17 გაზ. „ვეჩერნიაა მოსკვა“, 1930 წ. 10 ივნისი, № 132.
- 18 კ. სტანისლავსკი, თხზ., კრებული, ტ. 6, გვ. 116.
- 19 1923 წ., გვ. 56.
- 20 ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972 წ., № 11, გვ. 65-66.

ამ რამდენიმე წლის წინ თბილისის ქუჩებში გამოკრული აფიშები იუწყებოდნენ მოლდავეთის საოპერო თეატრის სოლისტების მარია ბიეშუსა და შალვა ღოღობერიძის გასტროლების შესახებ.

დღეს უკვე საყოველთაოდ აღიარებულია მომღერალმა მარია ბიეშუმ სწორედ ჩვენი ქალაქით დაიწყო საგასტროლო მოღვაწეობა, მისი პარტნიორი შალვა ღოღობერიძეც თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ პირველად გამოდიოდა დედაქალაქის სცენაზე. ამიტომაც ბუნებრივი იყო მათი მღელვარება და მაყურებლის ინტერესიც. მსახიობები გამოვიდნენ ჯ. პუჩინის „ტოსკაში“ და ლეონკავალოს „ჯამბაზებში“.

ქართველი მსმენელი აღტაცებით შეხვდა ახალგაზრდა ვოკალისტებს და მათ გამოსვლას მაღალი შეფასება მისცა.

შ. ღოღობერიძემ ბავშვობიდანვე გამოამჟღავნა თვალსაჩინო მუსიკალური ნიჭი და ხელოვნებისადმი სიყვარული. ამ ლტოლვას უფრო მეტად უღვივებდა დედამისი თამარ ყოჩიაშვილი, რომელსაც ძალზე ლამაზი ლირიკული სოპრანო ჰქონდა და შესანიშნავად უკრავდა გიტარაზე.

სკოლის დამთავრების შემდეგ შალვა ჩაირიცხა თბილისის საოპერო თეატრის საბალეტო დასში ქართული ცეკვების შემსრულებლად, მაგრამ სიმღერაზე ოცნება და ფიქრი ყველგან და ყოველთვის თან სდევდა. ცნობილმა მომღერალმა მიხეილ ყვარელაშვილმა წარუდგინა პროფესორ ოლა შულგინას, რომელიც აღტაცებაში მოიყვანა შალვას ხმამ. შულგინამ მას მუსიკალურ სასწავლებელში შესვლა ურჩია და საგამოცდოდ მოამზადებინა მალხაზის გამოსასვლელი არია „ჩემი ბედის ვარსკვლავი ხარ“.

მისაღებ გამოცდებს სხვა პედაგოგებთან ერთად ესწრებოდა პროფესორი ვრონსკი. საბედისწერო აღმოჩნდა ეს გამოცდა. შალვამ ვერ იმღერა და, ცხადია, სასწავლებელშიც ვერ მოხვდა.

ამის შემდეგ შ. ღოღობერიძე ჩაი-



შალვა ღოღობერიძე

კონა მიქაძე

რიცხა კონსერვატორიასთან არსებულ ორწლიან მოსამზადებელ კურსებზე. აქ მისი პირველი მასწავლებელი იყო ზინაიდა ლინევიჩი, გამოჩენილი პედაგოგის რიადნოვის მოწაფე.

1956 წელს შ. ღოღობერიძემ ბრწყინვალედ ჩააბარა მისაღები გამოცდები თბილისის სახელმწიფო კო-

ნსერვატორიაში. გამოცდებს ესწრებოდნენ დ. ანდლულაძე, ვ. ხმალაძე, გ. მარგივეი, ნ. ბუზოლი, ნ. ბოკუჩავა და სხვები.

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა, პროფესორმა დავით ანდლულაძემ უმაღლეს შეაფასა შ. ღოღობერიძის ვოკალური მონაცემები, მუსიკალური ნიჭი და თავის კლასში ჩარიცხა.

კონსერვატორიაში სწავლისას შალვა წარმატებით მონაწილეობდა აკადემიურ და საშეფო კონცერტებში. საოპერო სტუდიის სცენაზე, გარდა ნაწყვეტებისა სხვადასხვა ოპერიდან, იმღერა აბესალომისა და („აბესალომ და ეთერი“) ალფრედის („ტრაგიატა“) პარტიები. დაუღალავ, ენერგიულ, ნიჭიერ ახალგაზრდას პ. ჩაიკოვსკის სახელობის სტიპენდია დაენიშნა და კონსერვატორიაც წარჩინებით დაამთავრა.

საქართველოს კულტურის სამინისტრომ შ. ღოღობერიძე თბილისის საოპერო თეატრში მიაგვლინა. შალვა მღელვარებითა და სიამაყით ელოდა ქართულ თეატრში მოღვაწეობას, მაგრამ ბედმა სულ სხვაგვარად წარმართა მისი ცხოვრება. ჯერ კიდევ საოპერო სტუდიის სცენაზე შალვას აბესალომს მოუსმინა კიშინიოვის საოპერო თეატრის სცენაზე რეისორმა გიორგი გელოვანმა და შალვას კიშინიოვის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის წამყვანი სოლისტის ადგილი შესთავაზა. შ. ღოღობერიძე დათანხმდა.

საბჭოთა კავშირის საოპერო თეატრებს შორის კიშინიოვის თეატრი ერთ-ერთი ყველაზე ახალგაზრდაა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი კარგი ავტორიტეტით სარგებლობს. ამ თეატრში ხშირად მართავენ გასტროლებს ჩვენი ქვეყნისა და საზღვარგარეთის გამოჩენილი მომღერლები. თეატრის დასმა გულთბილად მიიღო ქართველი სოლისტი. შესანიშნავი მომღერალი, თეატრის წამყვანი სოლისტი, მარია ბიეშუ პირველსავე შემღერებაზე მოიხიბლა შალვას სასიამოვნო ტემბრის ლირიკულ-დრამატული ტენორით. მათ შორის მაშინვე დამყარდა ნამდვილი პროფესიუ-

ლი კონტაქტი. შალვა მისი შეუცვლელი პარტნიორი გახდა ოპერებში „ტოსკა“, „პიკის ქალი“, „აიდა“, „ჯამბაზები“. დასმაც დააფასა მომღერლის ნიჭი და პატივისცემით განეწყო მისდაზი. შ. ლოლობერიძე მღელვარედ ემზადებოდა დებიუტისათვის. იგი კავარადოსის პარტიით უნდა წარმდგარიყო მოლდაველი მაყურებლის წინაშე. დებიუტმა ბრწყინვალედ ჩაიარა. მსმენელმა მხურვალე ოვაციები გაუმართა ქართველ მომღერალს. მაყურებლის მოთხოვნით შალვამ განმეორებით, უკვე იტალიურ ენაზე, შეასრულა კავარადოსის არია მესამე მოქმედებიდან. შალვა ლოლობერიძემ რვა წელი დაჰყო კიშინიოვში. იგი თეატრის თითქმის მთელ რეპერტუარში მონაწილეობდა.

1964 წელს კიშინიოვის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარმა დირიჟორმა, ლატვიის სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ლ. ხუდოლემი შექსპირის დაბადებიდან 400 წლის იუბილესთან დაკავშირებით გადაწყვიტა ვერდის ოპერა „ოტელოს“ დადგმა. მთავარ როლს სამი პრეტენდენტი ჰყავდა, არჩევანი შ. ლოლობერიძეზე შეაჩერა. შალვა გატაცებითა და დიდი პასუხისმგებლობით შეუდგა როლზე მუშაობას და წარმატებით დასძლია ვოკალურ-ტექნიკური და მხატვრული სირთულეები. შ. ლოლობერიძე პარტნიორობას უწევდა ცნობილ მომღერლებს სსრკ სახალხო არტისტებს მ. ბიეშუს, ა. ივანოვს, კარმალიუკს, პ. ამირანაშვილს; ბულგარეთის სახალხო არტისტ კ. პოპოვას, რუმინეთის სახალხო არტისტ ლ. სტენესკუს; რუმინეთის დამსახურებულ არტისტ ტ. ტუგარინოვას. ბელორუსიის სსრ სახალხო არტისტებს კ. კუდრიაშოვას, ბ. საროკინს; საქართველოს სსრ სახალხო არტისტებს ლ. გოცირიძეს, მ. ამირანაშვილს, ლ. ჭყონიას; თათრეთის სახალხო არტისტ ვ. შარიპოვას; უკრაინის დამსახურებულ არტისტ ა. რეზილოვას; მოლდავეთის სახალხო არტისტს ვ. სავიციკაისა და თ. ალიოშინას.

განსაკუთრებული სითბოთი და გულისტკივლით იგონებს შალვა

ბულგარეთის სახალხო არტისტს კატია პოპოვას, რომელიც ტრაგიკულად დაიღუპა საჰაერო კატასტროფის დროს. შალვა-ოტელოსთვის იგი დღესაც განუმეორებელ და შეუდარებელ დეზდემონად რჩება. შალვასთვის ძვირფასია მუსლიმ მაგომაევის პორტრეტი წარწერით: „პატივცემულ კოლეგასა და არტისტს, დიდებულ მუსიკოსს ლოლობერიძეს.

მაგომაევი“. 1966.

კიშინიოვის ოპერისა და ბალეტის თეატრი ხშირად აწყობდა გასტროლებს ჩვენი ქვეყნის ქალაქებში — მოსკოვის კრემლის თეატრში, კიევში, ოდესაში, სოჭში, დონეცკში, ჩერნოვიცაში, მიჩურინსკში, ტამბოვში, სტავროპოლში, გროზნოში, ორჯონიკიძეში, გომელსა და ბრიანსკში. შ. ლოლობერიძე პერსონალური გასტროლებითაც გამოდიოდა ლვოვის, ყაზანის, ნოვოსიბირსკის, თბილისის საოპერო თეატრების სცენებზე.

ადგილობრივი პრესა მაღალ შეფასებას აძლევდა და აღტაცებულ რეცენზიებს უძღვნიდა შალვას გამოსვლებს. აი რას წერდა ვ. ნოვიკოვი

ოტელო — შ. ლოლობერიძე.



1964 წლის 14 ივნისის გაზეთში „ბრიანსკი რაბოჩი“: „...მაყურებელთა ყურადღება კავარადოსის პარტიის შემსრულებელმა მიიპყრო. მხატვარი სწრაფად შემოიჭრება სცენაზე, რამდენიმე რეპლიკას ესვრის ეკლესიის მსახურს, რა გაჟვავურად და მღელვარედ ჟღერს ეს რეპლიკები, ყველასთვის საგრძნობი გახდა, რომ ახალგაზრდა მომღერალი შალვა ლოლობერიძე შესანიშნავ ფორმაშია. და აი ცნობილი არია „იდუმალი ჰარმონია“, რომლის შემდეგაც დარბაზში აღფრთოვანებული ოვაციები გაიმართა. ლოლობერიძეს ძლიერი, ლამაზი, მრავლის აღმოქმედი ხმა აქვს“.

არც ჩვენს პრესას დაუკლია შ. ლოლობერიძისათვის ყურადღება. აი, რას წერდა მ. ბაქრაძე 1964 წლის 19 თებერვლის „კომუნისტში“ შ. ლოლობერიძის პირველი გასტროლების შესახებ თბილისის ოპერისა და ბალეტის აკადემიურ თეატრში: „...თავისუფლებისმოყვარე, რევოლუციურად განწყობილი კავარადოსის სახე შალვა ლოლობერიძემ შექმნა ტემპერამენტითა და გატაცებით. მსახიობის ლირიკულ-დრამატული ტენორი მყარი და მტკიცეა მაღალ რეგისტრებში... მომღერალს ჩინებული დიქცია აქვს, რაც მთელ მის ვოკალურ მეტყველებას მკაფიოსა და გასაგებად ხდის. პირველი აქტის არიის „იდუმალი ჰარმონიის“ შესრულებისას მსახიობმა ლამაზი ზედა ნოტები გვიჩვენა, მესამე აქტის არია „ბრწყინავდნენ ვარსკვლავები“, რომელიც ესოდენ უყვარს მაყურებელს და მუდამ იწვევს დარბაზის მქუხარე გამომხატურებას, მომღერალს გაამეორებინეს.. შ. ლოლობერიძე — კანონმდებლად დასძლია პარტიის მაღალი ტესტირება, ერთხელ კიდევ გვიჩვენა სცენური ტემპერამენტი, ტემბრიანი წკრიალა ზედა ნოტები“.

1969 წლის იანვარში შალვა მეორედ ესტუმრა მშობლიურ ქალაქს, ამჯერად იმღერა „პიკის ქალსა“ და „ჯამბაზებში“. გაზეთებმა კვლავ მაღალი შეფასება მისცეს მის გასტროლებს. „ვეფერნი ტბილისი“ წერდა: „შალვა ლოლობერიძის გამოსვლა სეზონის საინტერესო მოვლენა იყო“.

სწორედ ამ დროს საფუძველი ეყრებოდა თბილისის საოპერო თეატრის ქუთაისის ფილიალს. თბილისის ოპერის თეატრის დირექციამ შალვას ქუთაისში გადმოსვლა შესთავაზა. ძალზე უჭირდა შალვას კიშინიოვის თეატრის დატოვება, მაგრამ გრძნობდა, რომ ქუთაისში უფრო მეტ სარგებლობას მოუტანდა ქართულ ხელოვნებას და აქეთ გამოემშურა.

1969 წლის 29 დეკემბერი სამახსოვრო თარიღია ქუთაისის კულტურულ ცხოვრებაში. უძველესი მუსიკა-

ლური ტრადიციების ქალაქში გაიხსნა ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის ლენინის ორდენოსანი სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ქუთაისის ფილიალი. შალვა პირველი დღიდან ჩაება ქუთაისის საოპერო თეატრის ცხოვრებაში. ამ სცენაზე მას შესრულებული აქვს ოცამდე პარტია. მათ შორის: აბესალომი, მინდია, ალფრედი, ნიკო, სიკო, თანდილა, თანდარუხი, ტიტო და სხვა. მისი ყოველი პარტია გამოირჩევა მაღალი პროფესიული

დონითა და გამომსახველობით. შ. ლოლობერიძე შეიყვარა ქუთაისელმა მაყურებელმა. მომღერალი ცდილობს გაამართლოს ასეთი დამოკიდებულება. ამიტომაც ყოველთვის კრიტიკულად უყურებს თავის ნამუშევარს, ყოველ გამოსვლას სცენაზე.

შალვა ლოლობერიძე შესანიშნავ შემოქმედებით ფორმაშია, გვჯერა, რომ იგი კვლავაც დიდ სამსახურს გაუწევს ქუთაისის საოპერო თეატრს, ქართულ საოპერო კულტურას.

რ თ უ ლ ი შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი თ ი გ გ ი თ

კარლო გრიგოლაშვილი

შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე რაიმე განსაკუთრებული განცხადების გარეშე, დინჯად, აუჩქარებლად ვითარდება, ყალიბდება და დამაჯერებელ სიტყვას ამბობს ხელოვანი მერაბ მერაბიშვილი.

მან ყრმობიდანვე განსაზღვრა თავისი ცხოვრების მიზანი, წრე, კონტაქტები, ოჯახის სულიერი ინტერესები — აი, ის განმაპირობებელი გარემო, რომელშიც მ. მერაბიშვილმა გაარკვია და ჩამოაყალიბა საკუთარი მისწრაფებანი.

მრწამსის ასეთი მდგრადობა დაედო საფუძვლად მერაბის შემოქმედებით პრინციპებს, რომლებიც მაღალი მოქალაქეობრიობითა და პასუხისმგებლობის გრძნობით ხასიათდებიან.

პირველი ნაშრომი, რომელიც მერაბის ნიჭსა და მომწიფებულ ოსტატობას მოწმობდა, იყო უმაღლესი სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ შექმნილი ქანდაკება ალექსანდრე გრიბოედოვი.

ამ ნებიერი ბატონკაცის, გარეგნულად თითქმის ცივი, მაგრამ უდიდესი შინაგანი წვის პატრონის, დახვეწილი ესთეტიკისა და გესლიანი სატირიკოსის, ადამიანთა განთავისუფლებისათვის მედგარი მებრძოლისა და სათუთი სულის მქონე ღრმა მოაზროვნე ადამიანის წარმოსახვა მეტ-

ნაკლები წარმატებით არა ერთსა და ორ გამოჩენილ მხატვარსა და მოქანდაკეს უცდია.

რამდენიმე წლის ძიებითა და აღმაფრენით შექმნილი „გრიბოედოვი“ თითქმის აღარ იძლევა პოეტის სახის სხვაგვარად წაკითხვისა და აღქმის საშუალებას, ვინაიდან მოქანდაკემ მოახერხა მოედებნა მისი უმთავრესი, საკვანძო თვისებები, ყველაზე დასაშვები და მიახლოებული განსახიერება.

ქანდაკების ძუნწი, სიმშრალემდე მისული ფორმები, თავისუფლად მოსმული ვერტიკალური და დიაგონალური ხაზები ქმნიან მშვიდ და ღრმად ჩაფიქრებულ ჰარმონიულ ფიგურას. დეტალების სიმცირესა და საერთო დინჯ ტონს კონტრასტულად ავსებენ და ერწყმიან წიგნს ჩაჭიდებული ნერვული, ემოციური ხელები; გონიერებით მეტყვევს სახეს თითქმის ირონიული, ოდნავ სევდიანი ღიმილი გადაჰკრავს. ამავე დროს, მთელი ფიგურა სულიერი სიმტკიცითა და შეუდრეკელობით არის გასსჯვალული.

ქანდაკება მამადავითისაკენ იმზირება და ამით ავტორმა გრიბოედოვის სახე იმ მიწასა და ხალხს შეურწყა, სადაც მან პირველი სიყვარული და მეორე სამშობლო ჰპოვა.

მწერლის აკლდამა მამადავითზე, მდინარისაკენ ჩა-

მოქანებული მთაწმინდის კალთები, მტკვარი და ქანდაკება მის სანაპიროზე — ყოველივე კომპოზიციურ მთლიანობაში აღიქმება და ხაზს უსვამს სახის სიღრმეს, სახისა, რომელიც რუსი და ქართველი ხალხების მეგობრობის, მათი ერთიანობის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება.

გარბიან წლები.

მოქანდაკის სახელოსნოში იქმნება არა ერთი ახალი ნაწარმოები, მაგრამ ძვირად თუ რომელიმე მათგანი იხილავს მზის შუქს, საჯაროდ იფინებოდეს. საკუთარი თავისადმი მომთხოვნელობა მერაბს საშუალებას არ აძლევს ხილვის საგნად გახადოს ის, რაც ოდნავად მაინც არ აკმაყოფილებს თვითონ, თუმცა მრავალი ამ ნამუშევართგან — პორტრეტები, ჯგუფური ქანდაკებები, ესკიზები, ძეგლების პროექტები, ოსტატობით არის შესრულებული. რომელიმე ქანდაკება, რომელმაც მრავალი ათეული წლის განმავლობაში უნდა დაამშვენოს ქალაქი, მოედანი, ქუჩა, შეუძლებელია იყოს ოდნავ მაინც მოუთავებელი, ატარებდეს ავტორის ხანმოკლე გატაცების, ან წარმავალი მოდურობის მცირეოდენ დაღსაც კი.

მსოფლიო პროლეტარიატის დიდი ბელადის — ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის დაბადების 100 წლისთავთან დაკავშირებით მერაბ მერაბიშვილი წყვეტს ძალზე პასუხსაგებ შემოქმედებით ამოცანას.

იქ, სადაც გამუდმებით შენდება ახალი, სადაც ძალუმაღ იგრძნობა ქვეყნის მაჯისცემა, მოსკოვში — ზელენოგრადში, ახალი შენობებითა და წარმოებებით შემორკალულ მოედანზე მშვიდად მოაბიჯებს, დიახ, არ კი დგას, არამედ მოაბიჯებს — ბრინჯაოს ლენინი. მერაბმა ოსტატურად განახორციელა ჩანაფიქრი, იპოვა საინტერესო გადაწყვეტა. ლენინის სახე წარმატებით გამოუსახავს მრავალ გამოჩენილ ოსტატს და ამგვარ პირობებში, ბუნებრივია, ბელადის, მეცნიერის, ფილოსოფოსის, რევოლუციის გენიის სახის შესაქმნელად მეტად რთული იყო საკუთარი გზის პოვნა, მიუხედავად დიდი გაბარიტებისა, ქანდაკება კამერულ, სადა განწყობილებაშია გადაწყვეტილი. ზედაპირის დამუშავების ხერხმა კი ავტორს შესაძლებლობა მისცა თავი აერიდებინა ნატურალისტურობისათვის.

თითქმის არ მოიპოვება ადამიანის მოძრაობის ფორმა, რომელიც უკვე არ ყოფილიყოს გამოყენებული ქანდაკების ვრცელ და მდიდარ ისტორიაში. ქანდაკებები დგანან, სხედან, მირბიან, ისწრაფიან, წვანან, ეცემიან, მაგრამ ასეთი ცოცხალი და მშვიდად „მიმავალი“ ფიგურა იშვიათად თუ შეგვხვდება სადმე.

მძლავრი, გაშლილი მოძრაობა — მოდის ფიქრებში წასული ადამიანი და კითხულობს დეპეშას. სწორედ ეს დეპეშის ფურცელი უწყობს ხელს უშუალობას, ღრმა აზროვნების მქონე, საქმით გართული ადამიანის უშუალო აღქმას. პლასტიკური მანერის წყალობით, ქანდაკება ხელშესახებად ცოცხალი, ლაკონიური, მკაფიო, სივრცობრივად ძალზე ლაღი და რომანტიკულია.

ერთი დამახასიათებელი თვისება მოქანდაკისა: იგი არასოდეს განასხვავებს ნაწარმოების მთავარ და მეორე-

ხარისხოვან მხარეებს, მისთვის ფიგურის ზედაპირის ყოველი მილიმეტრი, ყოველი წერტილი ემსახურება ჩანაფიქრის ძირითად მიზანს — გააძლიეროს და დაადასტუროს სახის კომპოზიციური ერთიანობა. ამჯერადაც, ლენინის ფიგურას ზურგის მხრიდან, ზევიდან რომ დავხედოთ, თვალში გვეცემა ფართოდ გაშლილი ღონიერი მხრები და მეტყველად წინწახრილი თავი. მაგრამ ამ დეტალებში უბრალოდ ფიზიკური ძლიერება კი არ იგრძნობა, არამედ ის სიმძლავრე, რომელმაც შესაძლებლობა მისცა ვლადიმერ ილიას ძე ლენინს ეტვირთა და განეხორციელებინა თავისი ცხოვრების დიადი მიზანი.

განსაკუთრებით საჭიროა აღინიშნოს, რომ შემოქმედმა წარმატებითაც დააღწია თავი ზოგიერთ მოარულ მოვლენას, როდესაც ლენინის სახის წარმოსახვისას ქანდაკების, ფერწერის, კინოსა თუ თეატრის არა ერთი გამოჩენილი ოსტატიც კი სცოდავს. მხედველობაში მაქვს ტენდენცია — ლენინი წარმოგვიდგინონ ზედმეტად „სურათოვნად“ მოძრავ ადამიანად. ნამდვილად შეუფერებელია დიდი ინტელიგენტის, ამ ტიტანური გონებისა და სულის, უდიდესი გემოვნების, შინაგანი ტაქტის მქონე ადამიანისათვის ეს კაზინოური პათოსი, ყალბი რომანტიკა, ნაძალადევი უბრალობა და მშრალი პარადულობა.

ზელენოგრადში აღმართული ლენინის ქანდაკება აღსავსეა მშვიდი, დამაჯერებელი მიზანსწრაფვით, მძლავრი გონებითა და სიბრძნით. იგი მედგარი რწმენით აღსავსე მოდის მამათა და პაპათა დიადი წარსულიდან შვილთა და შვილთაშვილთა ნათელი მომავლისაკენ და ქმნის დროის უწყვეტობის ჯანსაღ რწმენას.

შემდგომ წლებში მერაბის შემოქმედებაში სულ უფრო მეტად გამოსჭვივის ძირითადი ტენდენცია — წარმოსახოს სულიერად მასშტაბური, მძლავრი ინტელექტის, შეუდრეკელი ნების ისტორიულად ფართოდ განმავრცადებული სახეები. კიდევ ერთი გამჭოლი ტენდენცია — ინტერნაციონალიზმი, ცრუპატრიოტიზმისა და ნაციონალური შეზღუდულობის კატეგორიული უარყოფა იქ, სადაც ამის ყველაზე მეტი საშიშროებაა — მხედველობაში გვაქვს ეროვნული გმირების სახეთა შექმნა.

სწორედ ასე მიუღდა მერაბი თავის ერთ-ერთ უძლიერეს ნაწარმოებს — ცხენზე ამხედრებულ ერეკლე მეორის ქანდაკებას თელავში.

იგი ამჯერადაც არ გაექცა სიძნელეს და მართებულად გადაწყვიტა ურთულესი ამოცანა. არავითარი ძალდატანება და გარეგნული დინამიზმი, კვლავ შინაგანად მონუმენტური და თითქმის დაგუბებული ძლიერება, კვლავ გმირული სულისკვეთების ადამიანის სახე.

ობიექტურად რაოდენ პოზიტიური პიროვნებაც არ უნდა იყოს მონარქი, ჩვენთვის ის მაინც მონარქია ყველა თავისი თვისებებით და თანამედროვე შემოქმედისათვის, სულ სხვა მრწამსისა და სოციალური ფსიქოლოგიის მქონე ადამიანისათვის რაოდენ რთული უნდა იყოს მეფის სახის შექმნისას იპოვოს და წინა პლანზე წამოსწიოს სწორედ მისი დადებითი მხარეები: ერისადმი ერთგულება, მედგარი, დაუღალავი მშრომელისა და მეგრძოლის, პო-

ლიტიკური მოაზროვნისა და ნათელი გონების ადამიანის თვისებები.

ერეკლე, რომელიც ცხოვრებაშივე ლეგენდად იქცა, დგას იმ კერის წინ, სადაც დაიბადა და სული დალია. დგას, როგორც მცველი და მოამაგე, გასცქერის ალაზნის ველს, სამშობლოს, ხალხს, რომელშიც ეძიებდა და მუდამ ჰპოვებდა ნებისყოფასა და ძალას გარეშე და შინა მტრებთან ბრძოლაში.

ქანდაკების პლასტიკური სიძუნწისა და სისადავის მიუხედავად, ყურადღებას იპყრობს, თუ როგორ ზის მხედარი უნაგირზე, რა მძლავრად დაუდრეკია ცხენს კისერი, დიდი შინაგანი ექსპრესიას ჩაქსოვილი წინ გაშვებული ხელში, იგრძნობთ უძლიერეს შინაგან მისწრაფებასა და დინამიზმს. განსაკუთრებით მეტყველია და კონტრასტული ერეკლეს ხელი, რომელიც მძლავრად ჩასჭიდებია შვეულად აღმართულ მახვილს და სწორედ ეს ვერტიკალური ხაზი უქმნის ფიგურას წინ სწრაფვის განწყობილებას. ამ ხმალშია კონცენტრირებული ქანდაკების მთელი აზრობრივემოციური დატვირთვა. ის გვიდასტურებს ერეკლეს სახის მთავარ შინაარსს, ერის ფიზიკური გადარჩენისათვის ხანგრძლივი და დრამატიზმით აღსავსე ბრძოლით განპირობებულს, მისი ცხოვრების მთავარ პოლიტიკურ იდეას, რომ ხსნა რუსეთთან კავშირსა და ერთობაშია. ამ აზრს ბრწყინვალე წერტილს უსვამს მახვილის ჯვრისმაგვარი ვადა, ჯვრისა, რომელიც იმ ეპოქაში ერთმორწმუნე რუსეთთან კავშირის მორალურ-პოლიტიკური საფუძვლის სიმბოლო იყო.

ქანდაკებას ერთობ გააზრებული ადგილი აქვს მოძებნილი. თითქმის ციხის გალავნიდან გამოსულ, საბრძოლველად ამხედრებულ ფიგურას ფონად მარცხნივ (ჩრდილოეთიდან) საიმედო ბურჯად და დასაყრდენად კავკასიონის თოვლიანი მთები გაჰყვება. ამ დიდებულ ფონზე ფიგურა ძალზე გრაფიკულად იკითხება.

ასლახან მერაბ მერაბიშვილმა კიდევ ერთ შემოქმედებით წარმატებას მიაღწია. ამჯერად მამასთან — გამოჩენილ მოქანდაკე კოტე მერაბიშვილთან ერთად, შექმნა გიორგი დიმიტროვის შთამბეჭდავი სახე, რომელიც მოსკოვში დიმიტროვის დაბადების 90 წლისთავის აღსანიშნავად გაიხსნა. რთულია განსაზღვროთ ორი ავტორის ნაშრომში რომელმა სად და რა ჩააქსოვა, მაგრამ სულ მცირეოდენი რომ იყოს დიმიტროვის ფიგურაში მერაბის წვლილი, მაინც იგრძნობთ მისთვის ჩვეულ განწყობილებას — გასაოცრად ენერგიული ჟესტი, ამაყი, გონიერი, შეუდრეკელი სახე, და მთელი ფიგურის თავისუფლად გაშლილი, მოქნილი მოძრაობა, ენერგია და საბრძოლო შემართება საოცრად ერწყმის ერთმანეთს ამ დიდი ადამიანის ბრინჯაოს ქანდაკებაში.

მეტად ყურადღასაღებია, რომ მერაბ მერაბიშვილის მიერ შექმნილ ყველა ქანდაკებას, რომელიც თელავს, მოსკოვსა თუ თბილისს ამშვენებს, განხორციელებამდე სხვადასხვა კონკურსის პრიზები აქვთ მოპოვებული.

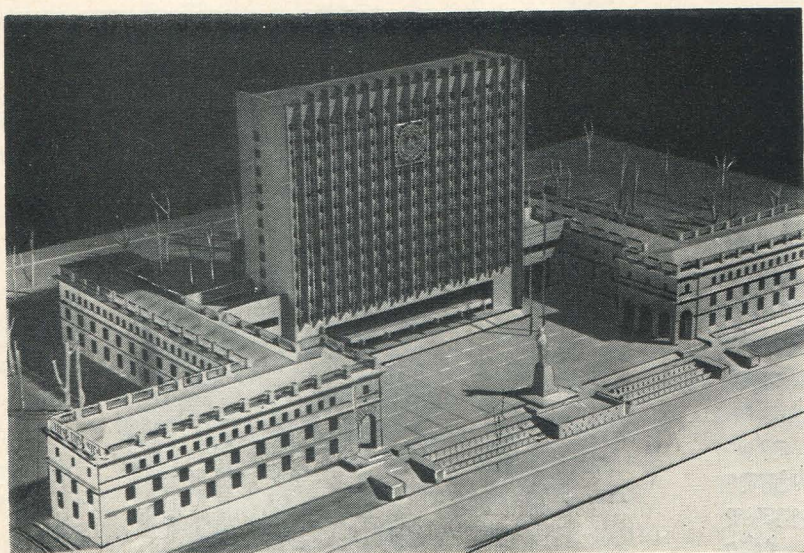
ასეთი გამარჯვებები, დიპლომები, პრემიები, მედლე-



ა. გრიბოედოვის ძეგლი თბილისში.

ბი, გამოფენები მოსკოვში, ბერლინსა თუ სხვაგან მერაბის ფართო შემოქმედებით და მოქალაქეობრივ აღიარებას მოწმობენ.

ძნელია და რთული ხელოვანის გზა. ეს ხომ ყოველდღიური ძიებაა, ფიქრი, ჩაწვდომა, ერთი და იგივე სახის სხვადასხვაგვარად ხედვა, ზოგჯერ სანუკვარისა და შესისხლხორცეხულის უკუგდება, ისევ ძიება, პოვნა და შემდეგ კი, ნებისყოფისა და ნიჭის მთელი დაძაბვის მეშვეობით, ჩანაფიქრის განხორციელება. მერაბი თითქმის არასოდეს ეთიშება ამ მიმე პროცესს, რომელიც ზოგჯერ წლობით გრძელდება. სწორედ ასეთივე ძიებისა და პოვნის დამადასტურებელია ის მრავალი შესანიშნავი ნამუშევარი მერაბის სახელოსნოში, რომელიც ავტორის მრავალმხრივ შესაძლებლობასა და მისწრაფებაზე მეტყველებენ.



მთავრობის სახლის ცენტრალური კორპუსი.
მაკეტი.

სოხუმის სახელმწიფო ბიბლიოთეკა

ზაურ არშვა

თავისი ბუნებრივი მონაცემებით სოხუმს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს შავი ზღვის ქალაქ-კურორტებს შორის. სოხუმის განთქმული ყურე, ოცდაოთხილომეტრიანი ზღვისპირა ზოლითა და მეტად ცხოველხატული ლანდშაფტით, მართლაც წარმოადგენს სანახაობას. იშვიათმა კლიმატურმა პირობებმა (საშუალო წლიური ტემპერატურა 14°) იგი ჯანმრთელობის მნიშვნელოვან კერად აქციეს. ამასთან, სოხუმი რკინიგზის, საჰაერო, საზღვაო და საავტომობილო გზების შემწვობით უშუალოდ არის დაკავშირებული ჩვენი ქვეყნის მნიშვნელოვან ცენტრებთან. მაგრამ, სოხუმის მნიშვნელობა მხოლოდ და მხოლოდ საკურორტო დანიშნულებით როდი განისაზღვრება.

ბოლო წლებში საქართველოში ვითარდება ტურიზმი. უძველესი დიოსკურია და მის ირგვლივ — აფხაზეთის მთელი ტერიტორია მნიშვნელოვანი არქიტექტურული ძეგლებითაა მოფენილი. თუ ამას დავუმატებთ აფხაზეთის მრავალფეროვან, წარმატ

ბუნებას, ალპინიზმისა და სპელეოლოგიის განვითარების შესაძლებლობებს, ცხადი გახდება, თუ რატომ დაიკავა სოხუმმა ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი საქართველოს ტურისტულ ცენტრებს შორის. მკვეთრად მოიმატა შინა და უცხოელ ტურისტთა რიცხვმა. 1975 წლისთვის მათი რაოდენობა რამდენჯერმე გაიზარდა. ეს კი ტურისტული ბაზის ძირფესვიან გარდაქმნას. სასტუმროების, მოტელების, კემპინგებისა და ტურისტულ ინდუსტრიასთან დაკავშირებულ სხვა დაწესებულებათა ფართო მშენებლობის გაშლას მოითხოვს.

ბოლო წლებში ბევრი რამ გაკეთდა სოხუმის კეთილმოწყობისთვის, მაგრამ ეს საკმარისი არ არის. ამიტომაც სოხუმის მომავალი განაშენიანება უნდა დაეფუძნოს წინასწარ გააზრებულ, მეცნიერულად დასაბუთებულ გეგმას.

უკვე დამუშავებულია და მომავალ მშენებლობას საფუძვლად დაედება სოხუმის ცენტრის დეტალური დაგეგმარების პროექტი, რომლის შედგენისას სახელმძღვანელოდ იქნა მიღე-

ბული სამი ქალაქმშენებლური წინაპირობა (ქალაქმშენებლური ფაქტორები).

პირველ ყოვლისა უნდა გავითვალისწინოთ სოხუმის მნიშვნელობა, როგორც აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის დედაქალაქისა. აქ განლაგებულია მნიშვნელოვანი ადმინისტრაციული, კულტურულ-საყოფაცხოვრებო დაწესებულებები, მუზეუმები, ბიბლიოთეკები, გაშომცემლობები, რედაქციები, შემოქმედებითი ორგანიზაციები, უმაღლესი სასწავლებლები, ტექნიკუმები. მეორე პირობა გახლავთ სოხუმის, როგორც კურორტის განვითარების გზების დასახვა და, ბოლოს, მესამე ფაქტორია — ტურისტული ინდუსტრიის მკვეთრი გაზრდა. სწორედ ამ სამმა წინაპირობამ და, რა თქმა უნდა, ქალაქის თავისებურებებმა განსაზღვრეს ცენტრის დეტალური დაგეგმარების პროექტის ნიშანდობლივი თვისებები.

სოხუმის ცენტრის ცნება მოიცავს ვრცელ ტერიტორიას, რომელსაც აღმოაჯვალეთისა და დასავლეთის მხრი-

დან საზღვრავენ მდინარეები ბესლეთი და ტეხურა, ჩრდილოეთიდან რკინიგზა, ხოლო სამხრეთიდან შავი ზღვის სანაპირო. დღეს ეს ტერიტორია დაყოფილია ურთიერთმართბულად განლაგებული ქუჩების ხშირი ქსელით, რომელიც მეტად მცირე ფართობის (1-2 ჰა) სწორკუთხა კვარტალებს ქმნის. ცენტრალური რაიონის საგრძნობი ნაწილი ერთ-ორსართულიანი სახლებითაა გაშენებული. თუმცა ბოლო დროს სამ-ოთხსართულიანი სახლებიც გაჩნდა. ისიც უნდა ითქვას, რომ განაშენიანების უმეტესობა მდარე არქიტექტურული ღირებულებისაა. ამასთან, ცენტრალურ ნაწილში აღმოჩნდნენ სასაწყობო და სამრეწველო ნაგებობები (ქარხანა „ელექტროხელსაწყო“, თამბაქოს ფაბრიკა, საქსოვი და საგალანტერიო ფაბრიკების საამქროები, ჩამოსასხმელი და მექანიკური ქარხანა, მსუბუქი და სატვირთო მანქანების ავტოსატრანსპორტო კანტორა, საქსოვი ფაბრიკა და სხვ.), რომლებიც არ უნდა იყვნენ განლაგებული საცხოვრებელ ზონაში.

სოხუმის დაგეგმარების სქემის მიხედვით, ამ საწარმოებს გადაიტანენ ქალაქის სხვა ზონებში. თავის დროზე სწორად არ იქნა გამოყენებული ტერიტორიები რკინიგზისა და ზღვის ნაპირის გაყოფებით, სადაც გაშენდა მცირე ზომის ინდივიდუალური სახლები, რამაც შელახა სოხუმის არქიტექტურული იერი ზღვის მხრიდან.

ახალი პროექტი ინარჩუნებს ცენტრის სწორხაზოვან ჩსელს, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ ხდება არსებული მცირე კვარტალების გაერთიანება-დამსხვილება. ამასთან, თუ აქა-

მდე სწორხაზოვანი ქუჩების ქსელი ერთგვარად ინდიფერენტული იყო კომპოზიციური ამოცანების ადგილზე, ახალ გეგმაში ცენტრის წამყვანი კომპოზიციური ღერძი მკაფიოდ გამოიყოფა. ეს ღერძი აქცენტირებულია მთავრობის სახლისა და ზღვის პირზე დაპროექტებული მაღლივი სასტუმროს მოცულობებით. მის გაყოფებაზე იქმნება ე. წ. „უტრანსპორტო ზონა“, რომელიც მხოლოდ ფეხით მოსიარულეთათვის იქნება განკუთვნილი და გარშემო საზოგადოებრივი შენობებით შემოიფარგლება. ამგვარი სიღრმივი კომპოზიციური ღერძის შექმნა სანაპიროს გაშენების ფონზე მეტ ჯღერადობას მიანიჭებს ქალაქის ცენტრის მთელ არქიტექტურულ წყობას. ამასთან, გაიზრდება ზღვისპირა ზოლის გავლენის სფერო, რაც მეტად ორგანულია სოხუმისთვის. დამსვენებლებს, ტურისტებს სანაპიროს გარდა სასეირნოდ და დასასვენებლად ეთმობათ სიღრმეში წასული, ფართო ზოლი, რაც დამახასიათებელია საკურორტო ქალაქისთვის.

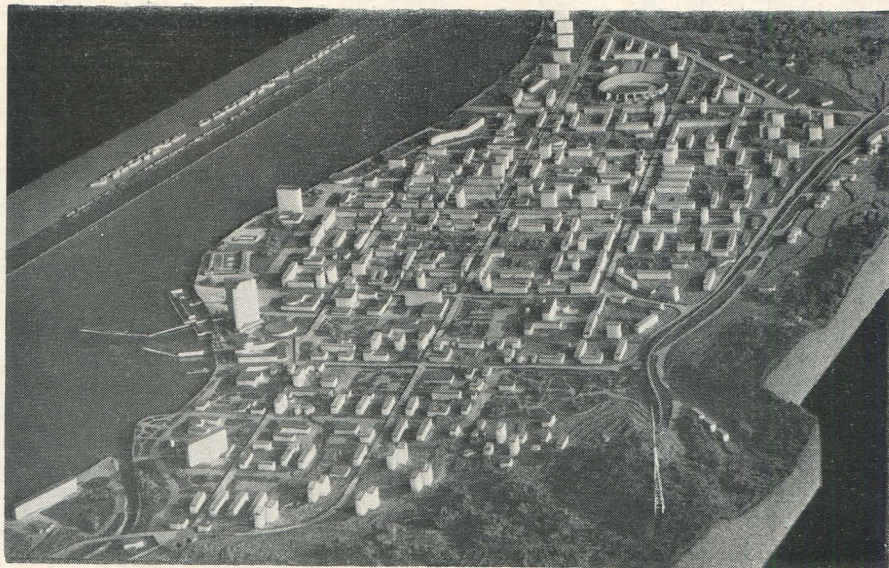
კომპოზიციური ღერძის სიღრმე ნაწილში, ვრცელ მოედანზე, განლაგებულია მთავრობის სახლის პარადული კომპლექსი, რომლის ცენტრში აღმართულია ვ. ი. ლენინის ძეგლი. უახლოეს ხანში დაიწყება კომპლექსის შუა, მაღლივი ნაწილის, მშენებლობა. ვრცელი ხეივანი მეორე ბოლოში ზღვას ებჯინება. აქ უკვე დაწყებულია ორიგინალური კომპოზიციის ახალი საზღვაო ვაგზის მშენებლობა. იგი უშუალოდ ზღვაში განლაგდება ხიმინჯებზე დაყრდნობით სანაპირო პლატფორმაზე. ადმინისტრ-

რაციის გარდა ამ თავისებურ კუნძულზე მოთავსდება მგზავრთა მოსაცდელი დარბაზები, რამდენიმე კაფე, და ა. შ. ახალ ნაგმისადგომთან უპირატესად მცირე გემები ჩაუშვებენ ღუზას. დიდი გემები კი ძველ მისადგომს მიაშურებენ. გემისაკენ მგზავრებს ავტომატარებელი გადაიყვანს.

დასახულია ტერიტორიის ფუნქციონალური ზონირება. საკურორტო, საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი ზონების დაგეგმარებისას ძირითად პრინციპად მიჩნეულია ის დებულება, რომ ქალაქ-კურორტში მწვავე ზოლით გამოყოფილი საკურორტო კომპლექსი და საცხოვრებელი რაიონები ერთმანეთს ესაზღვრებიან ზონაში, სადაც განლაგებულია სამკურნალო, კულტურულ-საყოფაცხოვრებო და სანახაობითი დაწესებულებები.

საგრძნობლად ვითარდება სანაპირო ზონა, რომელიც ზღვის პირს გაყვება და 51 ჰექტარს დაიკავებს. ამ გამწვანებულ ზოლში თანდათან აიღებენ ერთ-ორსართულიან, ამორტიზირებულ საცხოვრებელ სახლებს და სანაპირო მთლიანად დაეთმობა დამსვენებლებს. გეგმით ნაგარაუდევია ამ ზოლში აშენდეს ხუთი 14-სართულიანი პანსიონატი (1.500 ადგილით), 25-სართულიანი სასტუმრო უცხოელთათვის (900 საწოლით), რვა სართულიანი ტურისტული სასტუმრო (500 ადგილით), ასორმოცდაათადგილიანი საბავშვო პანსიონატი, 800-ადგილიანი დასასვენებელი სახლი. ეს შენობები განლაგდებიან 150-250 — მეტრიან ზოლში, სასტუმრო „აფხაზეთიდან“ მდინარე ტეხურამდე. შეიქმნება კაფე-რესტორნების, სასადი-

სოხუმის ცენტრის მაკეტი.



ლოების, სპორტული და გასართობი ბაქნების ფართო ქსელი.

მწვანე ზოლთან ახლოს, ქალაქის ცენტრის დასავლეთ ნაწილში, ათი პექტარია გამოყოფილი სპორტული კომპლექსისთვის. კომპლექსის ბირთვს შეადგენს სტადიონი 25 ათას მაყურებელზე (პირველი რიგი — 10 ათასზე). გარდა ამისა გათვალისწინებულია ფეხბურთის საწვრთნელი მინდვრები, ჩოგბურთის კორტები, ფრენბურთისა და კალათბურთის ბაქნები, ორდარბაზიანი სპორტული ნაგებობა და ა. შ. სპორტული კომპლექსის მშენებლობა დაწყებულია. არსებული „დინამოს“ სპორტული ბაზა გადაეცემა ახალგაზრდობას. სანაპიროზე გაფართოვდება და კეთილმოეწყობა საცურაო აუზი. დასავლეთით, ქალაქის განაპირას, ყოფილი იპოდრომის ტერიტორიაზე, მშენებლობის პროცესშია საბჭოთა კავშირის სპორტული საზოგადოებებისა და ორგანიზაციების კავშირის ცენტრალური საბჭოს სასწავლო-სპორტული ბაზა.

საცხოვრებელი რაიონი ახლოსაა საკურორტო ზონასთან, ამიტომ მომსახურე პერსონალისთვის საცხოვრებელი სახლები მწვანე ზოლში არ აშენდება. სამკურნალო და კულტურულ-საყოფაცხოვრებო დაწესებულებები გაანგარიშებულია როგორც ადგილობრივი მოსახლეობისათვის. ასევე ყველა სახის პანსიონატსა თუ სასტუმროში მყოფ დამსვენებელთა მომსახურებისთვის.

პროექტის მიხედვით, საცხოვრებელი რაიონისათვის სოხუმის ცენტრის 35 პროცენტია განკუთვნილი (დაახლოებით 130 ჰა). ნაგარაუდევია ცენტრში საკარმიდამო ტიპის ცალკეული სახლების მოხსნა. საცხოვრებელი რაიონი, ძირითადად, ხუთსართულიანი სახლებით იქნება გაშენებული. თუმ-

ცა, კომპოზიციური აქცენტების შესაქმნელად ზოგიერთ კვანძში მაღლივი, ცხრასართულიანი სახლები დაიდგმება. მაღლივი შენობების უმრავლესობა საკურორტო და საცხოვრებელი ზონების საზღვარზე გაშენდება. საცხოვრებელი ფართის ანგარიშისას მხედველობაში მიღებულია 12 კვადრატული მეტრი თითოეულ მაცხოვრებელზე.

დიდი ყურადღება ექცევა სოხუმელთა საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესებას. ნაგარაუდევია კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების ქსელის გარდაქმნა აშენდება 600-ადგილიანი კინოთეატრი, საგამოფენო დარბაზი, მშენებლობის პროცესშია ბიბლიოთეკა (500 ათას ტომის მოცულობით), განვითარდება სავაჭრო ქსელიც: აშენდება ახალი სასადილოები, მაღაზიები, დახურული ბაზარი და ა. შ.

გეგმა ითვალისწინებს ტრანსპორტის მოძრაობის ორგანიზაციას: სოხუმელთა და დამსვენებელთა მომსახურების გასაუმჯობესებლად საგრძნობლად იზრდება საზოგადოებრივი ტრანსპორტის ხვედრითი წონა. სატრანსპორტო ტრანსპორტი ქალაქში არ შემოვა და ჩქაროსნული გზების საშუალებით გავრდეს აუხვევს მის ცენტრალურ ნაწილს.

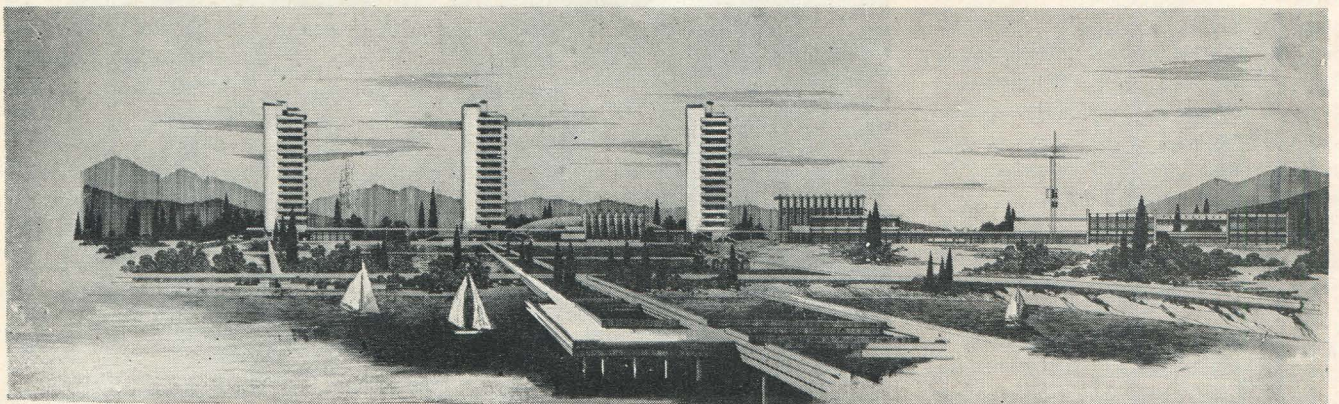
შავი ზღვის კურორტებს შორის სოხუმი ერთ-ერთი ყველაზე კეთილმოწყობილი და გამწვანებულ ქალაქთაგანია. გამწვანება განსაკუთრებით გაუმჯობესდა ბოლო წლებში. შექმნილია პარკები, სკვერები. ქალაქის ცენტრში განლაგებულია საუკეთესო ბოტანიკური ბაღი. პროექტი ითვალისწინებს ცენტრის გამწვანების სისტემის ძირეულ გარდაქმნას. კლიმატური პირობები საშუალებას აკადლევს გამოვიყენოთ მცენარეთა ნაირ-

სახეობა. ეს კი მეტად მრავალფეროვან პალიტრას წარმოადგენს სპეციალისტებისთვის მაღალმხატვრული ლანდშაფტების შესაქმნელად. ნაგულისხმევია გამწვანების ერთიანი სისტემის შექმნა. ზღვის პირის მწვანე ზონიდან ქალაქში შეიჭრებიან განიერი ხეივანები, რომლებიც შიდაკვარტალურ გამწვანებაში გადაიზრდება. ჩრდილოეთ ნაწილში ნაგარაუდევია ვრცელი სანაპირო პარკის მოწყობა.

სოხუმის მთის ფერდობზე გაშენებული პარკი უხვად იზიდავს ადგილობრივ ხალხსა თუ სტუმრებს. აქედან მეტად ცხოველხატული ხედები იშლება. ზღვის მხრიდან ქალაქის ცალკეული ნაწილები გამწვანებულ მთებთან ერთიანობაში აღიქმება. მთები შენობებთან ერთად ქმნიან სოხუმის თვითმყოფად სილუეტს. ასეთ პირობებში დიდი მნიშვნელობა აქვს ქალაქის სილუეტში კომპოზიციური აქცენტების (დომინანტების) სწორ განაწილებას. ჩვენი მიზანია არ შევლახოთ წარმატაც ბუნება, გამოვიყენოთ მისი სილამაზე. პროექტში მაღლივი აქცენტები ძირითადად ზღვის სანაპირო ზოლშია შექმნილი და ეს სწორია, რადგან სიღრმეში განლაგებული მაღალი შენობები ვერ შეერწყმოდნენ ბუნებრივ დომინანტს — მაღლობებს. მთების მწვანე ფონზე კონტრასტულად გამოიყოფა წინა პლანზე წამოზიდული თეთრი შენობების ვერტიკალები, რაც თავისებურ ლაზათს შესძენს ქალაქის სილუეტს და, ამავე დროს, ხაზს გაუსვამს სანაპიროს არქიტექტურის კომპოზიციურ მნიშვნელობას.

შესაძლებელია ცხოვრებამ კორექტივები შეიტანოს დასახულ გეგმებში, მაგრამ ერთი რამ ცხადია — სოხუმი კიდევ უფრო კეთილმოწყობილი და თვალწარმატაცი გახდება.

ცენტრალური სპორტული ბაზის პროექტი.



ფოლკლორის ზოგიერთი პრობლემა საბჭოთა სახვით ხელოვნებაში

ვიქტორ პლოტნიკოვი

მხატვრული სკოლის ეროვნული თავისებურების ერთ-ერთი აუცილებელი პირობათაგანია მემკვიდრეობის პროგრესული ტენდენციების განვითარება, ე. ი. მისი ხალხური საწყისების გაგრძელება ახალ სოციალურ ურთიერთობაში. ყოველ ისტორიულ ეტაპზე ხელოვნება იქმნება თანამედროვეობის მხატვრული აღმოჩენებითა და იმ მემკვიდრეობის გადამუშავებით, რომელიც არ იფარგლება ეროვნული კულტურის ჩარჩოებით (მხედველობაში გვაქვს ახალი დროის ხელოვნება). ხალხი ეროვნულ კულტურას არასოდეს ივიწყებს, მხატვრები კი მას ყოველთვის შეგნებულად, ან სწორად ვერ იყენებენ. ეროვნული ტრადიციების საძირკველი საბჭოთა ჩხატვრებთან სხვადასხვაგვარია, ისევე როგორც საბჭოთა ქვეყნის ამა თუ იმ ხალხის ცხოვრება რევოლუციამდე. მაგრამ ისინი ყალიბდებიან ყველასათვის საერთო სოციალისტურ გარემოში და შემოქმედების მიზანიც საერთო აქვთ. ამით აიხსნება, რომ საბჭოთა ხელოვნებაში ბუნებრივად მიმდინარეობს ურთიერთგავლენისა და ურთიერთგამდიდრების პროცესი.

ახლად შექმნილ მხატვრულ სკოლებში აღინიშნება შეუწელებელი ინტერესი თავისი ერის კულტურული მემკვიდრეობისადმი. ფოლკლორს (ამ სიტყვის ფართო გაგე-

ბით) აქ თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს და აუცილებელი ხდება ეროვნული შემოქმედების ტრადიციების შესწავლა, თუმცა მხატვარი აქ შეიძლება ესთეტიკურ ტყვეობაშიც მოხვდეს. ხელოვნების ისტორიაში არა ერთი მაგალითის დასახლება შეიძლება, როცა მემკვიდრეობის გულწრფელი, მაგრამ მცდარი შესწავლა გადაიქცევა ხოლმე მხატვრული იდეების რეტროსპექტიად; ფორმალური ხერხების სტილიზაციისა და დადგენილი სახეების მხატვრული აზროვნების სხვაგვარ სტრუქტურაში გადაჯანის გზით იქმნება წინააღმდეგობა მეთოდსა და მსოფლმხედველობას შორის.

საინტერესოა, რომ თვით ახალგაზრდა მხატვრული სკოლების წარმომადგენელი მხატვრები ღრმად უფიქრდებიან ამ პრობლემას. მაგალითად, უზბეკი ფერმწერი ისმატ კლიჩიევი წერს: „ჩემთვის აგრეთვე ახლობელია თურქმენული ხალხური ხელოვნების ეროვნული კოლორიტი. მაგრამ ამ საფრთხი უზომო გატაცებას ალბათ უდაჯიშო მიყვავართ ქაომახრიგობისკენ... დეკორატივიზმის, ორნამენტალობის წინაშე ქედის მოხრა მიგვიყვანს ადამიანის სასიათის გახსნაზე მათი პრიორიტეტის აღიარებამდე.“¹ ამიტომ ძალზე მნიშვნელოვანია ფოლკლორის, როგორც სახვითი ხელოვნების მემკვიდრეობის პრობლემა. ეს თეორიისა და პრაქტიკის აქტუალური საკითხია. ამასთან არ უნდა დავივიწყოთ, რომ საბჭოთა ახალგაზრდა ეროვნული სკოლების მხატვრებისთვის მისაწვდომი და ნაცნობია აგრეთვე მსოფლიოსა და რუსული რეალისტური ხელოვნება.

მსოფლიოს ზეპირი პოეტური შემოქმედების ძირითადი თემა, სამშობლოს სიყვარულის იდეა, გამოხმაურებას პოულობს ჩვენს თანამედროვეთა გულებში. პატრიოტიზმთან ერთად ფოლკლორი ხშირად მიმართავს ალგორითმად ამადლებულ სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირების იდეას. ეს იმიტომ, რომ ხალხურ პოეზიაში ასახულია მხატვრული მსოფლათქმა და ხალხის ეთიკური შეხედულებები: ფოლკლორის პერსონაჟების დახასიათებებში ყოველთვის გახდდება ზნეობრივი შეფასება, რომლის ნათელყოფის გარეშე შეიძლება პოეტური შემოქმედების იდეებისა და სახეების სწორი გადაწყვეტა.

ეროვნული ეპოსი და თქმულებები უპირაღიეს ყოვლისა ამ ეთიკური და პატრიოტული კუთხით შეიღწიან რუსულ დემოკრატიულ ხელოვნებაში და XIX საუკუნის ბოლო დროის ფერწერაში. მაგალითად, გასწეცოვის გოლიათების ესთეტიკური და ეთიკური იდეალი ყალიბდებოდა ხალხის დადებითი ტიპის ძიებისას თანამედროვე გლეხობის ყოფისა და ეპიკური პოეზიის შესწავლის გზით.

ახალგაზრდა მხატვრული სკოლებისთვის რუსული ხელოვნება იყო და რჩება მთელი ტრადიციად. შემთხვევითი არ არის, რომ ოსური ფერწერისა და გრაფიკის ფუძემდებელი მ. ტუჩანოვი ჯერ კიდევ რევოლუციამდე მიმართავდა ნართების ეპიკურ სახეებს, თვალყურს ადევნებდა გასწეცოვს და მთელი სიცოცხლე ფოლკლორის თემებზე მუშაობდა. ამრიგად, საბჭოთა ხელოვნებამ ეს ამოცანა მემკვიდრეობით მიიღო. იგი არ ეწინააღმდეგება სოციალისტური რეალიზმის იდეურ-ესთეტიკურ პრინციპებს.

როგორც ცნობილია, ფოლკლორი თვითნებურად, იზოლირებულად არ ვითარდებოდა. ხალხი და მისი მხატვრული მსოფლმხედველობა ყალიბდებოდა სხვადასხვა ეთნიკური შერევისა და შეჯვარების პროცესში. ისტორია რუსეთის ხალხებისა, რომლებიც საბჭოთა პერიოდში სოციალისტურ ერებად ჩამოყალიბდნენ, ნაყოფიერი ურთიერთგავლენის

ბევრ მაგალითს იცნობს. ინტერნაციონალური ნიშნები ფოლკლორსა და ხალხურ ხელოვნებაში იმიტომაც ჩნდება, რომ ისინი კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფი ფი არიან, ემხრობიან ტრადიციულ ფორმებსა და ხერხებს და თავის თავში არ ატარებენ სუბიექტურ პირად საწყისებს.

ნაზიმ ჰიქმეთი წერდა: „ზღაპარი ხელოვნების სფეროა, სადაც ნაციონალიზმი ვერ შეადგენს“² ლ. ტოლსტოი პროფესიული ხელოვნების განსხვავებას ტრადიციული ხალხურისაგან იმაში ხედავდა, რომ მხოლოდ ეს უკანასკნელი შეიძლება იყოს ყველა ეროვნებისთვის გასაგებში. აქ არ შევუდგებით ამ მოსაზრების ანალიზს, მაგრამ თანამედროვე პოეტსა და დიდ მწერალს მხედველობაში უთუოდ ჰქონდა ხალხური პოეტური შემოქმედების დემოკრატიული საფუძველი.

ეროვნულ ხელოვნებათა განვითარების თანამედროვე ეტაპზე ფოლკლორის ინტერნაციონალური არსი ხელს უწყობს მხატვრულ კულტურათა ურთიერთობას, ესთეტიკურ ფასიულობათა გაცვლასა და თავისებურებათა ახალი ნიშნების დაგროვებას.

ფოლკლორმა საბჭოთა მხატვრების ყურადღება განსაკუთრებით 1930-იან წლებში მიიპყრო. 20-იან წლებში არჩიაკასა და თეორიაში ხალხურობის პრობლემას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, საბჭოთა ხალხების ისტორია კი იხსენებოდა თვითონ ხალხის კონკრეტულ მოქმედებაში. მთელი თანამედროვე ცხოვრება აღსავსე იყო ახალი საზოგადოების დამკვიდრების პათოსით. საბჭოთა მეცნიერება წარსულის მხატვრულ გამოცდილებას განიხილავს, როგორც ცოცხალი, ნამდვილად ხალხური შემოქმედების ტრადიციას, რომელიც კვლავ გრძელდება და საყოველთაო აუთენტიკობად იქცა. საერთო საკავშირო მნიშვნელობის მოვლინად იქცა იუბილეები ეპოსებისა: ძველი რუსული — „იგორის ლაშქრობის ამბავი“, ჩართული — „ვეფხისტყაოსნის“, ალმეიკური — „ჯანგარის“, სომხური — „დავით სასუნილისა“, და სხვა.

ჩართული ისტორიული მეცნიერება დიდი ხანია იკვლევს შუასაუკუნეების მხატვრულ მეცნიერებას. აქ თავიდან რენესანსული რომანტიზმის პრობლემა, რამაც გამოხატა ჰუმანური პათოსი — ს. ქობულაძის მიერ „აფხაზისკაცისნისთავის“ შესრულებულ მონუმენტურ ილუსტრაციებში. ამავე დროს მხატვრები, კერძოდ, ლ. გუდიაშვილი შორდება ფოლკლორის პოეტურ და სახვით ტრადიციებს. მან ახლებურად გაიგო მეცნიერება და თავისი საოლა შექმნა. საბჭოთა ხელოვნება ხალხური აუოლორის მსოფლიო ისტორიულ პროცესებთან დაკავშირებით ახლებურად გაიზარებს მრავალეროვნულ მხატვრულ ტრადიციებს.

სახალხო-განმათავისუფლებელი ბრძოლის პათოსმა დიდი სამამულო ომში მწვავედ შეაგრძნობინა ხალხებს ეპოქის ჰუმანისტური იდეები. რომ საჭიროა ერების მემატიონობის მოფრთხილება. ხალხური ანდაზები და გამოთქმები გამოიყენებოდა პოლიტიკურ პლაკატებში. ისტორია ირწყმოდა თანამედროვეობას. ამ თვალთახილით ასურათებდნენ ფინელი მხატვრები კარელი-ფინურ ეპოსს „კალევალა“. მხატვრები მასში ხედავდნენ არა არქაიზმს, ან სანონინაურ მეტროლორ საგანსაგარ იდეებს, არამედ პოემას შრომისა და ბედნიერებისთვის ბრძოლაზე.

ფოლკლორულ-ისტორიული სახეები ფერწერაშიც გაჩნდა. თუ ჯუდაშვილის შემოქმედებაში ეს გასაკვირი არც იყო, ვინაიდან იგი ყოველთვის ავლენდა მიდრეკილებას პოეტური იგავებისა და პლასტიკურ-მხატვრული მეტაფორებისადმი, სამაგიეროდ, მოულოდნელი იყო ბუბ-

ნოვის „გოლიათი“, თუმცა მისი არჩევანი შემთხვევითი არ ყოფილა არც ფოლკლორული მასალის მიხედვით და არც იმიტ, რომ რუსულ რეალისტურ ხელოვნებას ეყრდნობოდა.

უფრო ბუნებრივად გამოჩნდა ეს ტენდენცია პ. კორინის ტრიპტიქში, სადაც ალექსანდრე ნეველი წარმოსახულია, როგორც რუსული იგავური გმირის სახე. ამ ტილოს იერსახული წყობა, ფერწერა და კომპოზიცია, სივრცობრივი გადაწყვეტა, ფიგურის რაკურსი, გარემოსთან მისი პროპორციული დამოკიდებულება — ყველაფერი ლაპარაკობს, რომ ნაწარმოები შეიქმნა ხალხური მხატვრული აზროვნების სტრუქტურის, რეალისტური ხელოვნების ფსიქოლოგიზმის გულდასმითი ანალიტიკური შესწავლის შედეგად.

ძალზე თავისებურად გაიზარა ეს მოვლინა ვ. ფავორსკიმ „იგორის ლაშქრობის ამბავი“ ილუსტრაციებში, რომელთა შესრულება მან ჯერ კიდევ ომამდე დაიწყო. კორინის ზოგიერთი პლასტიკური მიგნება მოგვიანებით ფართოდ გამოიყენებოდა თანამედროვე თემაზე შექმნილ კომპოზიციებშიც. ამგვარად ამდიდრებდა ხალხური ესთეტიკა საბჭოთა ხელოვნებას.

ფოლკლორისადმი საბჭოთა ხელოვნების ინტერესს გაღრმავებაში ხელსაყრელ საზოგადოებრივ და ეროვნულ პირობებთან ერთად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თვითონ ეპოსს, როგორც მხატვრულ მასალას. იგი აღბეჭდას ხალხის ფსიქოლოგიური წყობის ყველაზე მყარ ნიშნებს. ამიტომაც იქცევა პატრიოტული და ესთეტიკური აღზრდის აუცილებელ საოლად. თუმცა ხელოვნების ხალხურობის პრობლემაში მხატვრული ტრადიციების ასახვა მთავარი ამოცანა როდია.

ეპოქის სტილი გამოკვეთილია. ი. ზაბელინი ამბობდა: „ეპოსი პოეზია და მოქმედებაა, ეს არის ფერწერა, სკულპტურა და, საერთოდ, პლასტიკა“³ ფოლკლორი იზიდავს მხატვარს, აყალიბებს მის ესთეტიკურ გემოვნებას, აზიარებს ხალხურ ნიადაგს. ფავორსკი აღიარებდა: „როცა იწყებ ასეთი ნაწარმოების ილუსტრირებას (ლაპარაკია „იგორის ლაშქრობის ამბავზე“ — ვ. პ.), ერთი მხრივ, მისი მხატვრული სრულყოფილება ართულებს საქმეს, მეორე მხრივ, კი აიოლებს მას, ვინაიდან შენს წინაშე არის მალა-ლი ნიმუში გამოკვეთილი ხასიათებითა და საკუთარი მხატვრული სტილით“⁴.

ეპოსის როლი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ ეროვნული მხატვრული სკოლისთვის, სადაც იგი მხატვრული სიტყვის თითქმის ერთადერთი ნაწარმოებია. იქ ახალგაზრდა ლიტერატურა ვერ შეედრება ეპოსს. ამასთან დაკავშირებით არა ერთი მაგალითის მოტანა შეიძლება. თანამედროვე ალტაის ხელოვნების ფუძემდებლის გ. ჩოროს-გურკინის შემოქმედებაში აისახა ეროვნული ფოლკლორი. ესტონეთში უკვე XIX საუკუნის ბოლოს შეიქმნა რეალისტური ხელოვნება. მაგრამ დღესაც, XX საუკუნის გრაფიკაზე კვლავ ძლიერია „კალევიპოევის“ გავლენა. კარელიის პოეტურმა და ხალხურ-დეკორატიულმა მეცნიერებებამ დიდად შეუწყო ხელი საბჭოთა კარელიის ხელოვნების ჩამოყალიბებას. ხოლო კარელიის გრაფიკოსები დღემდე „კალევალადან“ იღებენ მასალას. და ყოველი შეხვედრისას მასთან კარგელოფინური ეპოსის სახეებს ახალ-ახალ გაზრებას აძლევენ.

ფოლკლორის ეროვნული თავისებურება, მისი საერთო კაცობრიული, მხატვრული და იდეური შინაარსი მხოლოდ და მხოლოდ მოწინავე მეთოდის პოზიციებიდან იხსნება. ახალგაზრდული მხატვრული სკოლებისთვის ფოლკლორი ერთგვარი ხილია თანამედროვე რეალისტური ხელოვნებასა და ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციას შორის, თუკი მას მიმართავენ პროფესიონალი მხატვრები, რომლებიც ფლობენ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს.

თვითმოქმედი ხელოვნება ამ რთულ პრობლემას მხოლოდ ნაწილობრივ წყვეტს, რადგანაც ასეთი მხატვრები ჯერ გამოვიდნენ ტრადიციული ხალხური პოეტური მსოფლმხედველობის ესთეტიკური ატმოსფეროდან. მაგალითისთვის დავასახელებთ იაკუტელ ფერმწერს პ. რომანოვს, რომელმაც მითოლოგიურ პლანში გადაწყვიტა არა მარტო „ოლონსო“ სიუჟეტები. მის სურათებში სამოქალაქო ომის გმირი ი. ალექსიევი გაშლისას უღებდა გვაგონებს გოლიათს საბაზრო ნახატებიდან. თუმცა მას ხალხური ხელოვნების ესთეტიკური თვისებები უკვე დაკარგული აქვს. თანამედროვე იაკუტელმა გრაფიკოსებმა კი გაიარეს პროფესიული სკოლა, იცნობენ სხვა რესპუბლიკების მხატვრების მოღვაწეობას ამ სფეროში. ისინი აყენებენ ფოლკლორის ესთეტიკური მსოფლალქმის შემოქმედებითი რეკონსტრუქციის ამოცანას. მხედველობაში ააჩაჩს პირველი რიგში ვ. ვასილიევის, გ. კარაზინისა და ა. მუნხალოვის გრაფიკურები.

მხატვრის დასაყრდენი პირველი რიგში უნდა გახდეს თვითონ ფოლკლორის ნაწარმოები და თვით იმ ეპოქის კულტურა, რომელმაც იგი შექმნა. მაგრამ ამ ქმნილების იდობისა და სახეობა სიმდიდრე ხალხური ესთეტიკური გემოვნების განვითარების ახალი ეტაპისთვის ახლობლი გახდება მხოლოდ ფოლკლორის ახლებური წაკითხვის შიშობაში. ამიტომ ფოლკლორის აღდგენისას (როდესაც ეპოქის ილუსტრირება ხდება) არ შეიძლება გამოირიცხოს არსებული სინამდვილე. თუმცა იგი შეიგრძნობა არა უშუალოდ, არამედ სხვათა მეშვეობით.

ფაფორსი იგორის ჯაფიგობიდან გამოქაფვისა და იაროსლავნას ტირილზე ამბობდა: „აქ მხატვარმა უნდა მოიგონოს, რომ თვითონაც იყო ასეთ ადგილებში, შესაძლოა ისიც საუბრობდა. როგორც იგორი და იაროსლავნა, ოღონდ სოლო სხვა რამეზე. სამამულო ომის გმირები ასევე ესაუბრებოდნენ თუნაც გოლგას და ისიც, თავის მხრივ, პასუხობდა მათ.“⁵ მხატვრის მიერ იგორის ამბის პანთეისტური იდეა გაიპყრება როგორც ადამიანის შერწყმა ბუნებასთან, როდესაც ბუნება თვითონ შეიძენს მოქალაქეობრივ, ამავე დროს ღრმა ლირიკულსა და ინდივიდუალურ გრძნობებს.

ეპოსის თანამედროვე წაკითხვისას მითების შექმნა თითქმის გამორიცხულია. ფოლკლორის ასეთი გაგება შოპილია მხოლოდ ისეთ ხელოვნებას, რომელიც ფლობს პეიზაჟის სუბიექტური ფსიქოლოგიური და პოეტურ-ინდივიდუალური ასახვის მეთოდს.

ფოლკლორის ტრადიციები ახლა უკვე არა მარტო გასცდა ერთიანი კულტურის საზღვრებსა და ტერიტორიას, არამედ მათი მხატვრულ-სტილისტური სტრუქტურის ანალიზის საგნადაც გადაიქცა. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა, ხელოვნების თეორია, საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობა და ხელოვნებათმცოდნეობა ხსნიან პროფესიული და ხალხური მხატვრული შემოქმედების ურთიერთკავშირისა და ურთიერთდამოკიდებულების დიალექტიკას, ეს გარემოება უდავოდ მოქმედებს მხატვრების მიერ ტრადიციის აღქმაც.

ფოლკლორის თავისი მხატვრული განსაკუთრებულობა ახასიათებს, რაც მას ლიტერატურისაგან განასხვავებს: ეს ეხება პოეტიკის თავისებურებას, მანძილისა და დროის გადაცემას, ინდივიდუალურის, ტიპიურისა და იდეალის თანაფარდობას, ფანტასტიკისა და რეალობის ადგილს, მეტაფორისა და ალეგორიის, ფერისა და პლასტიკის ხასიათს.

გ. ჟირმუნსკი ეპოსს უწოდებს „პეროიკული იდეალიზაციის მასშტაბების“ ცოცხალ ისტორიულ წარსულს.⁶ ფ. ფავორსკი, თავის მხრივ, „იგორის ლაშქრობის ამბის“ სპეციფიკურ ნიშნად მიიჩნევდა „მონუმენტურ ლირიკას“.⁷ რო-

გორც ვხედავთ, ლიტერატურათმცოდნეც და მხატვარიც თითქმის ყოფითობისაგან „სწმენდენ“ ეპოსს, უახლოვებენ მას, ერთი მხრივ, კლასიკურ ლიტერატურას, მეორე მხრივ, კი — მონუმენტურ შუასაუკუნეობრივ ხელოვნებას.

ეპოსში ფართოდ აისახება გარე სამყარო, ადამიანი, ცხოველებისეული მოვლენები. მასში ხშირად გამოიყენება ჰიპერბოლა, როგორც მხატვრული, კონსტრასტული იდეური შინაარსის მწვავედ და სრულად გამომხატველი. ეპოსის ეს თავისებურება იზიდავს ყველას, ვინც კი მოინდომებს ფოლკლორის გადატანას სახვით ფერწერულ სახეებში.

რეალისტი მხატვარი თავისი შემოქმედების მიზნად ისახავს ინტელექტუალურ-ესთეტიკური და მორალური იდეების ბრძოლას, ჰუმანიზმის გამარჯვების ჩვენებას. ფოლკლორის სახეების ასეთი გააზრება რეალიზმის მიერ კიდევ უფრო აღრმავებს საბჭოთა ხელოვნებას. მხატვრობაში ეპოსის ასახვის უფრო მყარი თავისებურებაა მისი განსაკუთრებული დინამიკის გადმოცემა. აქ რეალისტურმა მეთოდმა გმირთა ფსიქოლოგიური დახასიათების ახალი მეთოდები შეიმუშავა.

ფოლკლორში გმირები ნაკლებს ფიქრობენ, უფრო მოქმედებენ, გმირობას ავლენენ. ეპოსის ამ ობიექტურ თავისებურებაზე ილუსტრატორების ყურადღება მიაქცის ფოლკლორის მკვლევარმა ფ. ბუსლაევმა და ვ. ფავორსკიმ.

ფანტაზია, ურთმლისოდაც არ არსებობს ფოლკლორი, ეპოსში დიდ როლს ასრულებს უფრო ცხოვრებისეული კონკრეტული მასალის განზოგადების თვალსაზრისით, ვიდრე ფაქტების გამოვლენისა და კონსტრუირების მხრივ. იმიტომ რომ ეპოსის მსოფლმხედველობა განყენებული როდისა. ფავორსკი აღნიშნავს, რომ ზღაპრის მთქმელი ლიტერატორზე უფრო მყარად დგას მიწაზე. „ეპოსი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ხან ძალზე ფანტასტიკურია, ზღაპრულიც კი, საბოლოოდ მაინც რეალურ ცხოვრებას ასახავს“.⁸

ეპოსში სივრცე და დრო სხვაგვარად აისახება, ვიდრე ლიტერატურაში. ეპიკურ ფოლკლორს ახასიათებს მოთხრობის სივრცობრივი დროისა და სიუჟეტურ-თხრობითი ციკლოზობა. აქაც, როგორც ხალხურ დეკორატიულ ხელოვნებაში, მონაცვლეობენ ერთი და იგივე ორნამენტული მოტივები. პირობით-თხრობითი სცენები, ისევე როგორც ზღაპრის მთქმელი ხელახლა, ხშირად სამჯერ უბრუნდება ნაწარმ სიუჟეტს. მხატვარი ილუსტრატორი ასეთი თავისებური პოეტური რეფერენის გამოძახილს პოულობს რიტმულად სახვითი თხრობის თავსართსა და ბოლოსართში. მით უმეტეს, რომ ეპოსში თხრობა ფრონტალურად მიმდინარეობს, მოაღწევი ერთმანეთს ისე ენაცვლებიან, რომ ერთმანეთს არ უშლიან ხელს, რ. ი. ერთ რაკურსსა და სივრცობრივ განფენილობაში. იქმნება ერთგვარი პანორამა ფრთხული დაუმთავრებელი კომპოზიციით, რომელსაც, სკულპტურული რელიეფის მსგავსად, მცირე სიღრმე ახასიათებს. ეს აარგად აქვს გამოყენებული რ. ქოჩანს თავის ილუსტრაციებში „თავით სასაუნელისთაის“. მასში ეპოსი ისეა გადატანილი ქაღამაზე, რომ გვაგონებს შუასაუკუნეობის სომხური ხუროთმოძღვრებისა და პლასტიკის შედევრებს.

ეპოსში არ გვხვდება პერსპექტივის დადგენილი კანონზომიერებები, რითაც ხელოვნება ჯერ კიდევ რენესანსის დროიდან სარგებლობს. მასში ჯერ კიდევ არ არის ადამიანსა და გარემოს შორის პროპორციული დამოკიდებულება. ეპოსში მხოლოდ ორი რაკურსია: გამოსახვის ობიექტთან მაყურებლის უშუალო სიახლოვე ან სივრცე ისეა გამოსახული, თითქმის სიმბოლიდან იყოს დანახული და დიდ მასშტაბებს მოიცავს. ძირითადი მოვლენა მსხვილ პლანშია მოცემული, თხრობის ცენტრშია გმირი და ყველაფერი მას ემორჩილება. ხოლო ბუნება, რომლის აღწერილობაში არ იგრძნობა ადამიანის ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური

მსოფლშეგრძნება, ფონად გამოიყენება. შესაძლოა, ფ. ბუს-
ლაევი ამის საფუძველზე ავლებდა პარალელს ანტიურ
მიტებისა და რუსულ ბილინებს შორის, ამტკიცებდა მათ
ერთნაირ ესთეტიკურ თვისებებს, მიუთითებდა მსგავსებას
ხალხურ მხატვარულ შემოქმედებასა და პროფესიულ, კლასი-
კურ ხელოვნებას შორის.

პაერის ატმოსფეროს გავლენა ეპოსში არ გადმოიცემა.
აქ ბატონობს ფორმა, საგანი, როგორც ასეთი, სულოვანი და
უსულო. მხოლოდ გვიანდელ ფოლკლორში აღინიშნება ნა-
ხევარკონიები.

ფერის შეგრძნება და გავლენა ეპოსის შემქმნელებს, არც-
თუ დიდად განავითარებულნი ჰქონდათ. ბატონობს ლოკალურ-
რი პალიტრა, რომელშიც შედის არა მთელი სპექტრი, არა-
მედ მხოლოდ ძირითადი ფერები.

მოვიტანთ რამდენიმე მაგალითს: ბურიატულ ეპოსში
„გესერი“ გამოყენებულია ფერთა ძალზე მსუყე და ჭრელი
პალიტრა. ხშირად იხსენიება შავი, თეთრი, შემდეგ თით-
ქმის ერთნაირი თანაფარდობით — ლურჯი, წითელი, ყვი-
თელი, შედარებით იშვიათად — მწვანე და ცისფერი და,
ბოლოს, კიდევ უფრო იშვიათად — ამ ფერების სხვადა-
სხვა ელფერი. არის, რა თქმა უნდა, ზოგან ოქროსთან, ჯერ-
იქლთან შეთარებაც იმდენჯერ, რამდენჯერაც, მაგალითათ,
ნახსენება მწვანე და ცისფერი. კარგო-ფინურ ეპოსში
„კალევალა“ პალიტრა განაწილებულია ასეთი თანმიმდევ-
რობით: ლურჯი, შავი, წითელი, ოქროსფერი, მწვანე, ჯერ-
ცხლისფერი, თეთრი. იშვიათია ყვითელი, ისე როგორც
„გესერში“ — მწვანე. ის იმდენივეა თითქმის, რამდენიც
არის ძირითად ფერთა ელფერი.

ესტონურ ეპოსში „კალევიპოეგში“ შედარებით გავრ-
ცელებულ შავს სცვლის ოქროსფერი, თეთრი, მწვანე, წი-
თელი, ლურჯი, ვერცხლისფერი და ცისფერი. ელფერი
აქვს მხოლოდ ალისფერს. ძუნწია პალიტრა „იგორის ამ-
ბავში“ (ტექსტიც სხვებით შედარებით მოკლეა). ოქრო
აქ გვხვდება როგორც საგნის მეტაფორა, რაც სხვაგან არ
შეინიშნება. აქ არის ლურჯი, წითელი, მწვანე, შავი და
თეთრი. ძველ რუსულ ეპოსში ფერთა მეტაფორის სიღარი-
ბის გამო ბატონობენ ლოკალური ფერები და არა მათი
ელფერები.

მეცნიერები ამტკიცებენ, რომ ფერთა მიხედვით „ამბა-
ვი“ შუასაუკუნეების რუსულ ლიტერატურასთან შედარე-
ბით მდიდარია და ბილინებს უახლოვდება.⁹

ასეთი წინასწარი, ზოგადი დაანგარიშების მიუხედავად
შეიძლება ითქვას, რომ ეროვნული ეპოსები სხვადასხვანა-
ირად არის „შეღებილი“, განსხვავება მათ შორის რომელი-
მე ერთი ფერის ჭარბად გამოყენებაშია. უდავოა, ეპოსის
კოლორიტზე გერ ვიმსჯელებთ ხალხური დეკორატიული
შემოქმედებისა და მონუმენტური ფერწერის (სადაც ეს
უკანასკნელი არსებობდა) ზედმიწევნით შესწავლის გარე-
შე. თუ გავიხსენებთ, რომ ეპოსს, რომელიც გამოირჩევა
დასრულებული, მყარი სახეებითა და სიუჟეტით, ახასია-
თებს კონკრეტული რიტმული წყობა, მოვლენათა განსა-
კუთრებული დინამიკა, რაც მხატვარს დიდ ობიექტურ მა-
სალას აძლევს. რა თქმა უნდა, ილუსტრატორის მთავარი
ამოცანაა პირველ რიგში ეპიკური სტრუქტურის არქიტექ-
ტონიკა, რაც გამოხატავს ფოლკლორული ძეგლის იდეურ-
მხატვრულ შინაარსს და გმირთა მონუმენტურ დახასიათე-
ბას.

ეპოსის გმირები და მოვლენები აღწერილი და გამოსა-
ხულია ერთმანეთთან შინაგანი ფსიქოლოგიური კავშირის
გარეშე, ეპოსს არ შესწევს ადამიანისა და სიუჟეტის ფსი-
ქოლოგიური ერთობის წარმოსახვის უნარი, იგი ლიტერა-
ტურისაგან განსხვავებით, სადაც ტიპი ამავე დროს პორტ-
რეტაცაა, სრულიად სხვა საფუძველზე განაზოგადებს. ინ-

დივიდუალურს, ასე ვთქვათ, შთანთქავს ტიპიური — ზო-
გადი. იგი ლოკალურ დროში არ „ჯდება“. ფოლკლორის
გმირში ძნელად გამოიწნობა რეალური პიროვნება, თუმცა,
შესაძლოა, ამ გმირის სახეს საფუძვლად ედოს რომელიმე
ისტორიული პროტოტიპი. ეს პიროვნება პირადი ყოვლისა
ზეპირი ხალხური პოეზიის ნაყოფია, ამიტომ ფოლკლორ-
თან დაკავშირებით არ შეიძლება ვილაპარაკოთ კონკრე-
ტულ-ინდივიდუალური გარეგნული ნიშნებისა და ფსიქო-
ლოგიური ცხოვრების მაჩარბელო პორტრეტში.

ეპიკური მსოფლოვება არ ხსნის ადამიანის შინაგან
განცლებს. მას შეიძლება მიმოყენოთ ენგელსის შენიშვნა
ძველ ლიტერატურაში გმირის დახასიათების ნაკლებობის
შესახებ. ეპიკური გმირები თავის თავში ატარებენ ტიპი-
ურსა და პირადულს: ტიპიურს ხალხის ეროვნულ ნიშნებ-
თან კავშირში. პირადულს კი თითოეულ მათგანთან და-
კავშირებით. მთქმელი გამოყოფს სასიათის ერთიან რამდო-
ნიმე ზნეობრივ თვისებას. გაიხსენოთ მაგალითთაგან:
ილია მურომეცი, დობრინია ნიკიტინი და ალიოშა პოპო-
ვიჩი.

ფავორსკი, რუსული ტრადიციული და მსოფლიო ხე-
ლოვნების გამოცდილებიდან გამომდინარე, ურჩევდა მხატ-
ვრებს გმირები არ გამოეხატათ ახლო მანძილიდან, რო-
გორც ამას პორტრეტიკებისას აკეთებენ, ვინაიდან ეს მო-
თხოვს ჩაღრმავებას პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ მდგომა-
რეობაში, ამასთან მხატვრის მიზანია არა კერძო მოვლენის,
არამედ მთელი სამყაროს ასახვა. ამ თვალსაზრისით შეიძ-
ლება გაავაპრიტიკოთ კარელიელი გრაფიკოსის გ. სტრონ-
კას მიერ „კალევალას“ გმირების თითქმის პორტრეტული
გამოსახულება. ეს რჩევა, რასაკვირველია, კატეგორიულად
არ უნდა მივიჩნიოთ: მთავარია, არ გადავამჯიხოთ საზო-
გადოებას, რომელიც არსებობს ფოლკლორისა და ახალი დრო-
ის ლიტერატურის გმირთა დახასიათებებს შორის.

ხალხის წარმოდგენაში ჩამოყალიბებული ეთიკური და
ესთეტიკური იდეალი შემოქმედების ყოველ სახეობაში მყა-
რია. მშვენიერება, ფოლკლორული გავრცელებით, განისაზღვრე-
ბა არა შინაგანი ნიშნებით, არამედ გარეგნულით. ტიპი-
ური დამკვიდრებულია გარკვეული სტერეოტიპით, რომლის
გადალახვა ძნელია, სწორედ ისინი კარნახობენ მხატვარ-
ილუსტრატორს განზოგადებას. ტიპიზაციის ერთ-ერთ სა-
შუალებას წარმოადგენს მუდმივი ეპითეტები. როგორც
ფოლკლორისტი ამტკიცებენ, მაგალითად, გამოთქმა
„ტურფა ასული“ („Красная девица“) ბილინებში გა-
მომხატავს არა ლამაზი ქალის გარეგნულ ნიშნებს, არამედ
ჩვეულებრივი გლეხის ქალის ტიპს.¹⁰

ფოლკლორული სახე თავის თავში ალექორიასაც გუ-
ლისხმობს. გმირის მოქმედების იქით წარმოიშვება მისი
ალექორიული იდეა, რაც განასახიერებს ხალხს, მის ზოგად
თვისებებს — სოციალურს, ზნეობრივსა და ესთეტიკურს.

ფოლკლორი მთლიანობაში ოპტიმისტურია, განსაკუთ-
რებით მისი ეპიკური ფორმები. ამ თვალსაზრისით მას
ყველაზე მეტად ეხმადება დეკორატიულ-გამოყენებითი
ხელოვნება. ტანიშვესკის სახელისნაშთი მომუშავე სმოლენ-
სკელ გლეხებს თავდაპირველად არ მოეწონათ მკრთალ,
მოღერის ტონებში ქარგვა. ასეთ ფერებს ისინი „ამღვრე-
ულს“ ეძახდნენ.¹¹ საბაზრო ნახატი ხალხს შეფერადებული
უყვარს, რადგან მშობლიურ, ეროვნულ ბუნებაში აღზრდი-
ლი გლეხის გემოვნებას არ ახასიათებს განყენებულობა.¹²

ხალხური შემოქმედების დეკორატიული თვისებებისად-
მი ყურადღება განსაკუთრებით შეინიშნება კარელიელ მხატ-
ვრებთან — თ. ბოროდკინთან და ტ. იუფთან. ბოროდკინი
თავისი თავსართების გამას აგებდა ლურჯი, ცისფერი, ყვი-
თელი, მუქწითელი, ზურმუხტისფერი-მომწვანო ტონებზე,
როგორცაა ჩრდილოეთის ხავსი. ამასთან იყენებდა ჩრდი-

ლო-რუსული, კარელიური და ფინური ნაქარგობის დეკორაციულ ფორმებსა და ფერებს, აგოგევე ქარგვის თავიანთი ფორმების. იუფა კარგად ესმის არა მარტო „კალევალას“ ფერები, არამედ საგზოთი ფორმებიც (მხედველობაში გვაქვს მისი საუკეთესო ილუსტრაციები).

ფეოს ფოლკლორში სიმბოლური ძინაარსიც აქვს. მაგალითად, ბუროტულ ეპოსში „გესერის“ შავი და ყვითელი ფერები, როგორც წესი, უარყოფით ხასიათს ატარებენ. ასაბთახ გარკვეული საგნების ყვითელი ფერი, მაგალითად, მახვილის ტარში, თავსაძკაულის ფუხაში, დადებითად აღიქმება. ყოველთვის დადებითი ფერებია თეთრი, წითელი, გოცნისფერი.¹³ გავიხსენოთ, ფავორსკი „იგორის ამბის“ ილუსტრაციებისას სწორად იყვებოდა ბუქ წითელ ფერს, ასით აცოცხლებდა ძველი რუსული ხელოვნების კოლორიტს, ხახრებით გადაიფუჭული და გაძარცვული რუსეთის მიწას.

მთელი თავისი იდეურ-მხატვრული წყობით ეპოსი ახლოსაა ხალხური მხატვრული შემოქმედების სხვა ფორმებთან. ეს უხეიურად იძლევა ორიენტაციას შუასაუკუნეების ხელოვნების, ხალხური მხატვრული მეთოდების რეკონსტრუქციისათვის.

ჯერ კიდევ ზაბელინი ურჩევდა მხატვრებს არ დავიწყებოდნენ შუასაუკუნეების მხატვრული სახეები, ზოგჯერ პარალელური ხალხური პოეზიიდან და საბაზრო ნახატებიდან.¹⁴ სტილიზაცია თავისთავად არ ქმნის პოეტური უმუალობის საფუძველს, რომლის შენარჩუნება მხატვრისათვის აუცილებელია ფოლკლორულ თემაზე შექმნილ ხაზარმოებში. ორხამეტული ნაყმიანობა, დეკორატიული ფერადოვნება, რომლებიც ხალხური ოსტატების კოლორიტის ციტირებას ახდენენ, და ფორმის გაძარცვებული კოსმტრუქციული ეხა მომხიბვლელ შთაბეჭდილებას ტოვებენ ჩამოყალიბებული გემოვნების გამომდინარე.

მხატვრები უნდა მიდიოდნენ მემკვიდრეობის მთელი კომპლექსის ორგანული განვითარებისა და შემდგომი თაობების მიერ დაგროვილი გამოცდილების გამდიდრების გზით. ამის მაგალითია ე. კიბრიკის რამდენიმე ლითოგრაფიული ნამუშევარი, შესარულებული ომის შემდეგ „რუსული გმირული ბილინებისთვის“. კიბრიკი, ისევე როგორც „კალევალას“ გვიანდელი ილუსტრატორი მ. შერევი, ეპიკურ ატმოსფეროს იხარჩუნებს პოეტურ სიუჟეტში, ამით ერთგვარად ამუშავებს XIX საუკუნის ტრადიციებს. იგი არ იცავს კოსტიუმების სიზუსტეს და არ ძინართავს გადაჭარბებულ ფორმებს. ნიჭიერი მხატვარი ქალის — იუფას მიერ „კალევალასთვის“ შექმნილ ილუსტრაციებს ახასიათებთ სახეების დეკორაციულ-გრაფიკული გართულება. ეს უფრო სუბიექტური გემოვნების გამოვლენაა, ვიდრე ხალხური შემოქმედების მეთოდებში წვდომა.

მეცნიერები ამტკიცებენ, რომ ეპიკურ ფოლკლორში გამოყენებული ეპითეტების ძირითადი მასა ხედვითი და შეხებითია. ისინი მყარია და ზოგადი. ეს ფოლკლორის ფართოდ ასახვის საშუალებას იძლევა, ამასთან ერთად ართულებს მხატვრის ამოცანას, ვინაიდან ანიველირებს გმირთა ნიშნებს. მაგრამ ამოსავალ პუნქტად მაინც რჩება მეტაფორები, რომლებსაც ფერწერასთან მიყვავართ (*«писаная красавица»*). ეს მეტაფორები ატარებენ ხედვით-პლასტიკურ ნიშნებს. ფ. ბუსლაევი ამბობდა: რუსული ხალხური ესთეტიკური იდეალების გამოხატველი სიმღერა ქალს „მედის“, „ფარშავანს“ ადარებს.¹⁵

აღმოსავლეთის ხალხების ფოლკლორში სრულიად სხვა პლასტიკა გვხვდება. აქ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შესტს, მჭევრმეტყველ დეტალებს, ღირსებისა და გრძნობების უმუალობის გამომსახველ დახვეწილ მოძრაობას. ერთი სიტყვით, წარმოიქმნება მრავალ ენაზე მოლაპარაკე და ხმაუ-

რინი აღმოსავლეთი თავისი სულიერი ცხოვრებით. არ არის ეპოქის ქართველი ილუსტრატორი, რომელსაც არ გადმოცეს აქ დასაბეჭდებული თვისებების ნაწილი მახიც. ეს გახსაკუთრებით გვაფიოდ გამოვლინდა ლ. გუდიაშვილის კალმითა და ტუთით შესრულებულ ნახუძვერებში „ვეფხისტყაოსნისთვის“. მონუმენტურობით და მდიდარი დეკორატიულობით გამოირჩევა მ. სარიანის ილუსტრაციები სოფიური ზღაპრებისთვის, რომლებიც უდავოდ შუასაუკუნეების მხატვრების გავლენითაა წარმოშობილი.

საბჭოთა კავშირის მხოლოდ ზოგიერთი ხალხის ხელოვნებამ მიიღწია ერთიან მხატვრულ-ისტორიულ დოხსა. ფოლკლორული სახეების წარმატებით წამოსახვის ერთ-ერთი პირობათაგანია ხალხური მხატვრული ტრადიციების ფართო წრის მიხიდევა. ამასი მხატვრებს ხელს უწყობს მემკვიდრეობის ინტერხაციონალური არსი და ხალხთა უმუაღესი მჭიდრო კულტურული კავშირები. მაგალითად, „კალევალას“ ილუსტრატორებისთვის ისტორიულად გამართულია კარელიისა და რრდილოეთ რუსეთის დეკორაციული შემოქმედების კომპლექსის გამოყენება, სულ ერთია, რაზე ბუშაოიეს ისინი, კარელო-ფინურ ეპოსზე თუ რუსულ ბილინებზე. პატარა ხალხებისა და ეოების ხელოვნებაში მხატვრული მემკვიდრეობის წრის გაზრდას ეხიფება არა იმდენად რაოდენობრივი, რამდენადაც ხაოისხობრივი მნიშვნელობა და აზრი. ეს განსაკუთრებით კარგად ესმით ნიჭიერ პროფესიონალ მხატვრებს, რომელთა მათფლამდეველობა და მეთოდი ჩამოყალიბდა სხვა ეროვნებათა კულტურებთან ურთიერთობაში.

ფოლკლორისტიები ხშირად კამათობენ ტრადიციული ხალხური პოეზიის ბედზე და, როგორიც არ უხდა იყოს იგი, ფოლკლორი ძალიან აქტიურად გადადის სახვით ხელოვნებაში, თავის შემდგომ მხატვრულ არსებობას აგრეილეს წიგნში, არქიტექტურაში (მონუმენტურ-დეკორატიული კომპოზიციის სახით), ასევე დეკორატიულ საკულტურაში.

ომის შემდეგ წლებს გახეკუთვნება დაზგუთი ფეოფეიოსა და საკულტურის (ტრადიციული ფოლკლორის სიუჟეტებით) იშვიათი ნაწარმოებები. ეს ცალკე საუბრის თემაა, მაგრამ აღვნიშნავთ, რომ ამის მიხეზები უდავოდ თვითიხ ფოლკლორისა და საბჭოთა ხელოვნების განვითარების ფიქტურ ვითარებაშია. ამავე დროს მონუმენტურ და დეკორატიულ ხელოვნებაში იხტერესი ფოლკლორის სახეებისადმი მყარდება და იზრდება იქ, სადაც საბჭოთა ხელისუფლებამდე არ იყო რეალისტური პროფესიული ხელოვნება და მხოლოდ ამის შეხდეგ დაიწყო ხიის გახვითარება, უკანასკნელ ორ ათეულ წელიწადში შეიქმმა მონუმენტურ-დეკორატიული მხატვრობა (ყაზახეთი, უზბეკეთი, რომელიც ასე თუ ისე, მაინც ფოლკლორთანაა დაკავშირებული). საიხტერესოა, რთხ ყველაზე მნიშვნელოვანი ყაზახური კომპოზიციები ეკუთვნის გრაფიკოს ე. სიდორკინს, რომელიც თახამედროვე ყაზახეთის ხალხურ ყოფას, ჩვევებს სწავლობდა ეპოსიდან „მანასე“.

აღდგენილი ქართული ჭედური ხელოვნება შუასაუკუნეების დაზგური ფორმებიდან გადავიდა საზოგადოების შეხობათა კედლებზე და პირველ რიგში გამოყენებული იქნა სურათები „ვეფხისტყაოსნიდან“, (მაგალითად, ოჩაურის ნაწარმოებები). ახტიკური მითოლოგიური ნიშნები ორგანულად შეერწყა ქართულ ეპიკურ ტრადიციებს მ. ბერძენიშვილის დეკორატიულ საკულტურაში „მედია“. ბოლო თხუთმეტიოდე წელია შეიმჩნევა აშკარა ტენდენცია: ეპოსის განსახიერებისას მხატვრები საყრდენს ეძიებენ არა მარტო ხალხურ ტრადიციებში, არამედ ევროპულ ისტორიულ სტილში, რეალიზმის კლასიკოსების მიგნებაში. ეს თვალსაჩინოა ბ. სვინინის „ევროპის მოტაცებისა“ და „იარილოს“ დეკორატიულ ჯგუფურ ნახა-

ტებში, რომელთაც სათავე ვ. სეროვისა და ადრეული ს. კონენკოვის შემოქმედებაში უდევს. ლიტვაში ამის შესანიშნავი მაგალითია რ. ანტინისის „ველე—ანკარების დედოფალი“. იგი გვაგონებს ლიტვაში თავის დროზე საკმაოდ გავრცელებულ ბაროკოს ხერხებს.

ეროვნული ფოლკლორის ახალ და მღელვარე ცხოვრებაზე როცა ვლაპარაკობთ, არ შეიძლება დიდი ყურადღება არ დავუთმოთ მას გრაფიკაში — წიგნი და ესტამპი. ამის ყველაზე ნათელი მაგალითია ლიტვის მხატვრული სკოლა. აქ შეიძლება ჩამოვთვალოთ ძველი და საშუალო თაობის მრავალი მხატვარი. დავასახელებ მხოლოდ ი. კუშმინსკის, ა. მაკუნაიტესა და რ. გიბაიჩიუსს. ფოლკლორის ისინი ითვისებენ მისი საუკეთესო ნაწარმოებებიდან პოეტურ, დეკორატიულ-დაზგურ და არქიტექტურულ სახეებთან თანაფარდობაში. ეს მხატვრები ამ მასალაზე დაყრდნობით სწავებენ ტრადიციისა და თანამედროვეობის პრობლემას.

ვერ დავასახელებთ ახალგაზრდა ეროვნულ ხელოვნებას, რომელსაც მნიშვნელოვანი წარმატება ჰყოფიერებს ხალხური ზღაპრების, ანდაზების ან ფოლკლორის ლიტერატურული გადამუშავების დასურათხატების გარეშე. ამ სარბიელზე ყველაზე მეტს მაინც ის მხატვრები აკეთებდნენ, რომლებიც ხედავდნენ რეალური თანამედროვე ცხოვრების კავშირს ფოლკლორთან. ისინი მუშეუმი კოლექციებით როდი კმაყოფილდებოდნენ, აგროვებდნენ ცოცხალ დამატებით მასალას. ფავორსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ — მხატვრები „ძველი ხელოვნებიდან იწოდნენ რაღაც მხატვრულ წარმოდგენებს, ითვალისწინებდნენ ისტორიულ სინამდვილეს და უარს ამბობდნენ მხოლოდ იმაზე, რაც ხალხს მთლად დავიწყებული ჰქონდა.“¹⁶

უცილობელია აგრეთვე ისიც, რომ ფოლკლორის უფრო ღრმა განსახიერებას ეხმარება ეროვნულ სკოლებში რეალისტური ხელოვნების სხვა სახეობათა განვითარებაც. ა. სახაროვსკის შესანიშნავი გრაფიურები „გესერისთვის“ ნაყოფია არა მარტო ბურიატიის მხატვრების ნიჭიერებისა, არამედ ეროვნული კულტურის განვითარებისა, რომელმაც მოგვცა ძალზე თავისებური ფერმწერი ც. სამპილოვი.

ჩვენი ქვეყნის რესპუბლიკებში ასურათხატებზე ძირითადად ზეპირ ეროვნულ პოეზიას და იშვიათად მიმართავენ მსოფლიოს სხვა ეპოსებს. ასეა იქაც კი, სადაც განვითარებულია პოლიგრაფიული ბაზა. ბალტიისპირეთში თი-

თქმის არ ასურათებენ რუსულ ფოლკლორს, მაშინ როცა რუსურ-ში რუსულ ენაზე საბჭოთა ხალხების მრავალი ეროვნული ეპიკური ძეგლია გამოქვეყნებული.

ფოლკლორის თარგმნა ძალიან რთულია. საჭიროა ეპოსის პუბლიკაცია სხვადასხვა ერთა ენებზე და მათი ილუსტრირება სხვადასხვა სკოლათა გამოჩენილი ოსტატების მიერ. ეს დიდ როლს შეასრულებს საბჭოთა ქვეყნის ხალხთა ხელოვნების დაახლოებაში. ასეთი ილუსტრირებული ეპოსი შეიძლება დავაყვებოთ კიდევ კლასიკური ლიტერატურის გვერდით. მისი შემწეობით სხვადასხვა ხალხის კულტურის მხატვრულ შემოქმედებას (პოეტურსა და სახვით-დეკორატიულს) გაცნობა მკითხველთა გაცილებით ფართო წრე. ძალზე სასარგებლოა აგრეთვე იმის გაცნობაც, რომ ერთი ეროვნული კულტურა ანსახიერებს მეორის სახეებს. უცილობელია, რომ კალმიკი ხალხის მხატვრული კულტურა რუსი მკითხველისათვის უფრო მისაწვდომი გახდა ფავორსკის მიერ ილუსტრირებული კალმუკური ეპოსის „ჯანგარას“ გამოქვეყნების შემდეგ. საბჭოთა კალმუკეთისთვის ამ გამოჩენილი რუსი გრაფიკოსის აკვარელები ეროვნული ტრადიციების ორგანული ნაწილია. გავიხსენოთ აგრეთვე როგორ ახლებურად, ორიგინალურად ხსნის ს. ქობულაძე „იგორის ლაშქრობის ამბავს“. მხატვარი ამ ეპოსის მონუმენტურ პოეზიაში ხედავს რენესანსული მხატვრული მემკვიდრეობის ნიშნებს და ამით უნათესავენ მას „ვეფხისტყაოსანს“.

ხელოვნება მიმართავს რა ეროვნულ და მსოფლიო ფოლკლორს, ამუშავებს თემას მხატვარი ხალხის შესახებ. არ ასეობს ეპოსი, რომლის გმირს არ ჰქონდეს მომადლებული შემოქმედის ყოვლისმძლე ძალა და რომელსაც არ შესწევდეს უხარი ხელოვნების დახმარებით სამყაროს გარდაქმნისა. ამის მაგალითები ცნობილია საყოველთაოდ. რეალიზმმა ხალხის მასები თავის მთავარ გმირად გაიხადა, მათში განჭვრიტა ისტორიის მამოძრავებელი და მისი გენიალური მხატვარიც.

არსებული სინამდვილის ასეთმა ტრაქტოვამ განსაზღვრა ფოლკლორის ესთეტიკისადმი ყურადღება, რამაც, თავის მხრივ, გავლენა იქონია თანამედროვე ცხოვრების სურათების განხორციელებაზე, იდეალისა და სტილის ძიებაზე. საბჭოთა ხელოვნება (გააფართოვა რა მხატვრული მემკვიდრეობის მრავალეროვნული საზღვრები) გახდა ამ ტრადიციის მემკვიდრე.

შენიშვნები:

¹ Иззат Клычев, Мои университеты, «Советская культура», 1972, 9 сентября.

² Назым Хикмет, Влюбленное облако, Стихи. М., 1962.

³ Ив. Забелин, Опыты изучения русских древностей и истории, ч. 2, М., 1873, стр. 564.

⁴ В. Фаворский, Иллюстрации к «Слову о полку Игореве», М., 1961, стр. 3.

⁵ Цит. по книге Ю. Халаминского, Владимир Андреевич Фаворский, М., 1964, стр. 178 (далее Халаминский...).

⁶ Сб. «Вопросы изучения эпоса народов СССР», М., 1958, стр. 24.

⁷ Халаминский... стр. 163.

⁸ Там же, стр. 167.

⁹ «Литературные связи древних славян», «Труды отдела древне-русской литературы», т. XXIII, Л., 1968, стр. 13.

¹⁰ Сб. «Основные проблемы эпоса восточных славян», Л., 1958, стр. 16.

¹¹ М. К. Тенишева, Впечатления моей жизни. Париж, 1933, стр. 313.

¹² «Искусство», 1929, № 3-4.

¹³ Гэсэр. М., 1968, стр. 9.

¹⁴ ГИМ, ф. 440, д. 6, л. 62.

¹⁵ Ф. Буслаев, Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, СПб, стр. 592-593.

¹⁶ Халаминский... стр. 133.

ბორის სანაკოვეის

ამ რამდენიმე ხნის წინ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს მხატვართა კავშირის გამგეობის თაოსნობით სურათების სახელმწიფო გალერეაში მოეწყო ცნობილი ოსი მხატვრის ბორის სანაკოვეის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენა.

გამოფენის გახსნას დიდძალი ხალხი დაესწრო. აქ თავი მოიყარეს ჩვენი ინტელიგენციის წარმომადგენლებმა, ხელოვნებათმცოდნეებმა, რომლებმაც ღირსეულად შეაფასეს ნამუშევრები და გულთბილი სიტყვები უძღვნეს ნიჭიერ მხატვარს.

გამოფენამ დიდხანს გასტანა, თბილისელებსა და მის სტუმრებს საშუალება ჰქონდათ ეხილათ და დამტკბარიყვნენ ოსი მხატვრის საუკეთესო ქმნილებებით. აქ წარმოდგენილი იყო როგორც ადრეული, ისე ბოლო დროს შესრულებული თემატურად და ჟანრობრივად მდიდარი ფერწერული ნამუშევრები. მხატვარი სიყვარულით

ნახატების გამოფენა



აღწერს ჩვენი ხალხის ყოფასა და ცხოვრებას. მას განსაკუთრებული ყურადღება გაუმახვილებია გულმართალი, მშრომელი ადამიანის წარსულსა და მომავალზე, საბჭოთა ხალხის უდიდეს გამარჯვებებზე ტექნიკის, კულტურისა თუ სხვათა სფეროში.

შთაბეჭდილებათა წიგნი შეივსო მხატვრის მიმართ კმაყოფილების აღმნიშვნელი სტრიქონებითა და წინადადებებით. ექსპოზიციაში გამოფენილ ნამუშევართა მრავალფეროვნება ხელოვანის მაღალ პროფესიულ ოსტატობასა და ფართო შემოქმედებით დიაპაზონზე მეტყველებდა.

ბ. სანაკოვეის ნამუშევართა გამოფენაზე.



პაიროს ნებისმიერი კინოთეატრის წინ რეკლამის საოცარი მრავალფეროვნება მიიპყრობს ადამიანის ყურადღებას. სარეკლამო ფარზე შავი საღებავით დახატული ამა თუ იმ კინოფილმის გმირი, რომელიც ძალზე შორსაა სვედისა და ღრმა განცდებისაგან, დააფიქრებს მნახველს. შავი ფონი, ალბათ, იმაზე მიუთითებს, რომ სვემწარე და მძიმე გზა გაიარა ეგვიპტის კინომ.

გასული საუკუნის ბოლო წლებში კინომ ეგვიპტელთა ყურადღებას მიიპყრო. ინგლისელი კოლონიზატორები შეეცადნენ თავიანთი მიზნებისათვის გამოეყენებინათ ეს მისწრაფება, დაბეჩავებული ქვეყნის ხალხის ეს ლტოლვა და პირამიდების ქვეყანაში ზოგიერთი კულტურული ღონისძიების გატარებით მოეგოთ ხალხის გული. ამიტომ ლიუმერებისეული ფილმების ჩვენება სასწრაფოდ გადმოიტანეს ქალაქ ალექსანდრიაშიც. 1896 წელს ეგვიპტეში გაიხსნა პირველი 400-ადგილიანი კინოთეატრი.

ეგვიპტის ინტელიგენციას დიდი და მწვავე შემოქმედებითი ბრძოლის გადატანა მოუხდა ეროვნული კინემატოგრაფის შესაქმნელად. პირველი მხატვრული მუნიჯი ფილმები „უფსკრულის პირას“ (1917), „მოწყვეტილი ვარდი“ (1918) და სხვა, რომლებიც ეგვიპტურ სინამდვილეს ასახავდნენ, უცხოელებმა გადაიღეს უცხოელივე მსახიობების მონაწილეობით. ამ კინოსაქმოსნებმა ალექსანდრიაში ხელთ იგდეს კინოს წარმოება. იტალიელმა ფოტოგრაფმა უმბერტო უორედმა ჩამოაყალიბა ეგვიპტე-იტალიის კინოკომპანია, რომელსაც რომის ბანკი აფინანსებდა. ეს კომპანია კინოფილმებს იღებდა უცხოურ სიუჟეტებზე და უცხოელ კინოვარსკვლავთა მონაწილეობით, ამიტომ ხალხმა არ შეიძლო ისინი, რამაც 1919 წლისთვის გამოიწვია კომპანიის გაკოტრება.

1926 წელს კაიროსა და ალექსანდრიაში ლიბანელმა არაბმა ძმებმა იბრაჰიმ და ბადრ ლამუბებმა შექმნეს კინომოყვარულთა კლუბი. სულ მალე მათ დაიწყეს ფილმების „უდაბნოში“, „ტრაგედია პირამიდებთან“ და სხვების გადაღება, რომლებიც თავიანთი დასავლური წინამორბედებისაგან იმით გამოირჩეოდნენ, რომ ფილმებში მონაწილეობდნენ არაბები, ეკრანზე ნამდვილად ეგვიპტური პეიზაჟები კიაფობდნენ.

ეგვიპტის ეროვნული კინოს დაბადების თარიღად 1927 წელი ითვლება. ამ წელს ეგვიპტეში ჩამოვიდა თურქი მწერალი ველად ორლი, როგორც გერმანიის კინოკომპანია „მარკოსის“ წარმომადგენელი, და შეუდგა ისლამის რელიგიის დამაარსებლის მუჰამედის შესახებ ფილმის გადაღებას. მუჰამედის როლის შესრულება მან დრამის ცნობილ ეგვიპტელ მსახიობს იუსუფ ვახაბის მიანდო. ამ ფილმის გადაღებისათვის ალ-აზჰარის უმაღლესმა რელიგიურმა უნივერსიტეტმა ორლი შარიათის სამართალში მისცა, (არსებული ტრადიციის მიხედვით, მუსლიმანურ რელიგიასთან დაკავშირებულ ყველა კანონიკურ საკითხს განაგებს კაიროს „ალ-აზჰარის“ უნივერსიტეტი. მხოლოდ ამ უნივერსიტეტს აქვს აღნიშნული რელიგიის ზოგიერთი პრობლემის განმარტებისა და ახსნის უფლება. უნივერსიტეტის შეიხი ითვლება მუსლიმანური რელიგიის უმაღლეს მსახურად), მაგრამ ვ. ორლის დაცვის მიზნით შეიქმნა საზოგადოებრივი აზრი, იგი გაამართლეს, ფილმი კი დაუსრულებელი დარჩა.

ვ. ორლისთან ერთად ეგვიპტის ეროვნული კინოს შექმნაში დიდი წვლილი მიუძღვის თეატრის ნიჭიერ მსახიობ ქალს აზიზა ამირს, რომელიც ვ. ორლის მოწვევით მთავარ როლს ასრულებდა ფილმში „ღმერთის ბურთი“. ამ ფილმის სამი მეთთხედი მზად იყო, როცა პირველად უჩვენეს ეკრანზე, მაგრამ მაყურებელმა იგი არ მიიღო. ა. ამირმა ამის შემდეგ შეწყვიტა ურთიერთობა ვ. ორ-

ეგვიპტური კინო დაეოუქილაელი განვითარების გზაზე

ომარ ქაჯაია

ლისთან და ეგვიპტელ მსახიობს რ. როსტის (რომელიც ადრე პარიზში სწავლობდა კინოგადაღების საქმეს) სთხოვა ეს ფილმი ხელახლა გადაეღო. ფილმი ახალი სახელით — „ლეილა“ გამოვიდა ეკრანზე. ამ ფილმთან არის დაკავშირებული ეგვიპტის კინოხელოვნების დაბადება. ასევე დიდია ეგვიპტელი მსახიობი ქალების ფაქტმა რუსდისა და აზიზა ბაჰაათის წვლილი. ეს უკანასკნელი ბოლო ხანებში ეგვიპტის ერთ-ერთი მსხვილი და საქმიანი კინოპროდუსერი იყო.

ჩვენი საუკუნის 20-იანი წლების მიწურულში გამოჩნდნენ ეგვიპტელი კინორეჟისორები, რომლებიც კარგად იცნობდნენ ადგილობრივ სინამდვილეს. პირველი ეგვიპტელი კინორეჟისორები იყვნენ ვალად ყარფი და მუჰამედ ქერიმი.

ვალად ყარფი საკმაოდ ენერგიული სცენარისტი, რეჟისორი და კინოსაქმოსანი იყო. სულ მოკლე ხანში მან ათეული მუნიჯი ფილმი შექმნა, ხოლო მუჰამედ ქერიმმა საკმაოდ კარგი პროფესიული განათლება მიიღო, იგი მონაწილეობდა იტალიასა და გერმანიაში შექმნილ ფილმებში, მას იცნობდა ისეთი ცნობილი რეჟისორი, როგორც

იყო ფრანც ლანგი. მ. ქერიშმა ხელი მოჰკიდა ეგვიპტური მწერლების ნაწარმოებთა ეკრანიზაციას, კერძოდ, გადაიღო ფილმი მ. ჰეიქალის რომანის „ზეინაბის“ მიხედვით. სწორედ ამ ფილმმა მისცა დასაბამი ახალ ხელოვნებას, ხელი შეუწყო ეგვიპტური კინოს სახალხო აღიარებას.

ხელოვნათა ბრძოლამ სასურველი შედეგი გამოიღო. უკვე 30-იანი წლების დასაწყისისთვის შეიქმნა ეგვიპტური ხმოვანი კინო. კინორეჟისორმა იუსუფ ვასაბმა განახორციელა პიესა „მდიდრების ბავშვების“ (1931) თეატრალური დადგმის ეკრანიზაცია. ფილმმა დიდი მოწონება დაიმსახურა. ეს პირველი ფილმი იყო, რომელშიც არაბული ენა ამეტყველდა. მალე ამას მოყვა ეგვიპტური ვოკალური ფილმი „თეთრი ვარდი“. ცხოვლილი ეგვიპტელი კომპოზიტორისა და მომღერლის აბდელ ვასაბის დადგმითა და მონაწილეობით.

ინგლისელმა კოლონიზატორებმა ეგვიპტის ეროვნული კინემატოგრაფის ახალი მიმართულების წინააღმდეგ ბრძოლაში მოხერხებულად გამოიყენეს ეგვიპტის რეაქციული წრეები. ასე მაგალითად: „თეთრი ვარდი“ აკრძალა თვით ეგვიპტის ხელმწიფემ ფარუკმა. ბრალდება ასეთი იყო: ეს ფილმი პაროდიაა რელიგიასა და ერზე, ციტირებაა ყურანისა და ბიბლიისა (მუსლიმანური კანონმდებლობა „მარიათი“ კრძალავს ყურანის ციტირებას არარელიგიურ ლიტერატურაში, განსაკუთრებით კი ხელოვნების დარგებში), ეგვიპტის ერის გაშარვებული სურათია, შეიცავს კომუნისტურ პროპაგანდასა და მიმართულია ხელმწიფის ძალაუფლების წინააღმდეგ.

„თეთრ ვარდს“ მოჰყვა ფილმი „ვედადი“, რომელიც გერმანელმა რეჟისორმა ფრიც კრამპფმა გადაიღო ახალგაზრდა სცენარისტის ახმედ ბადრახანის სცენარის მიხედვით. ფილმში მთავარ როლს ასრულებდა ცნობილი ეგვიპტელი მომღერალი ქალი უმ ქალუსუმი.

აბდელ ვასაბის („თეთრი ვარდი“, „სიყვარულის იარაღი“, „გუმარჯოს სიყვარულს“, „ბედნიერი დღე“, „მე ახვლოვნი არა ვარ“, და სხვები), ფარიდ ალ-ყარტაშის („არ ძალმიძს“, „არ მინდა დავკორწინდე“, „ჩემი სიყვარულის სიმღერა“ და სხვები) და მუჰამედ ფაჰისის ვოკალურმა ფილმებმა საბოლოო გამარჯვება მოიპოვეს. მათში გამოვლინდა ეგვიპტის კულტურის თავისებურება. ცნობილი კომპოზიტორებისა და მომღერლების შემოქმედებითმა მოღვაწეობამ კინოში დიდად შეუწყო ხელი ეგვიპტის ეროვნული მუსიკის აღმავლობას.

30-იანი წლებისათვის ინგლისელმა კოლონიზატორებმა ეგვიპტეში შეცვალეს კოლონიური მართვის ტაქტიკა. ისინი დაადგინეს ეგვიპტელთა კეთილშობილური მისწრაფების ჩახშობის ტაქტიკას. მათ განსაკუთრებით გააძლიერეს ცენზურა, რომელიც საშუალებას არ იძლეოდა, აღმავლობის გზაზე მდგარი ეგვიპტის ეროვნული კინო შესებოდა თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებს. სწორედ ამიტომ, კინოფილმებში მთავარ გმირებად გამოჰყავდათ ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასა და მის იდეებს მოწყვეტილი, პირად სამყაროში ჩაკეტილი და ვიწრო იდეალებით გატაცებული ადამიანები. ასე მაგალითად: ე. წ. კინოტრაგედიებში, რომელთა დადგმებსაც თეატრიდან მოსული რეჟისორები — იუსუფ ვასაბი, ამერ გამინი და სხვები ანხორციელებდნენ, კინოფილმის სიუჟეტის განვითარებას განსაზღვრავდა ფაქტები, ე. ი. ბედისწერით, „ღვთის ნებით“ წინასწარ განსაზღვრული, „განგების“ მიერ გამოწვეული უბედურება, ჭირვარა და უკუღმართობა. ისინი თავს ატყდებოდნენ გმირებს და არა მოქმედების მსვლელობას. ასეთი იყო ფილმები: „მურის-გების დრო“, „ღარიბთა შვილი“, „სისხლიანი გზა“, „ადამიანს, რომელსაც არ სძინავს“ და სხვები. ასეთ ფილ-

მებში მსახიობებიც მკვეთრად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან თავიანთი პრინციპით: ერთნი სიკეთის მატარებლები იყვნენ, ხოლო მეორენი — ბოროტებისა.

მეორე მსოფლიო ომის წლებში საკმაოდ გაიზარდა კინოფილმების გამოშვება. ამ პერიოდისთვის ეგვიპტე საკმაოდ მნიშვნელოვან პოლიტიკურ როლს თამაშობდა მუსლიმანურ აღმოსავლეთში, რაც, თავის მხრივ მოითხოვდა ეგვიპტის კულტურული წვლილის გადიდებას არაბული კინოხელოვნების შექმნაში; ამას კი განაპირობა ეგვიპტეში რადიკიზმე ეროვნული კინოსტუდიის შექმნა. კაიოს საქმოსახმა და ძილიონერმა თალათ ხარბმა ჩამოაყალიბა ეროვნული კინოსტუდია „სტუდო მისრ“. მას მოჰყვნენ სხვა ეგვიპტური კინოსტუდიები: „რამზესი“, „ლაჰა“, „ნასიბიანი“, რომლებიც ყოველწლიურად ჩვიდმეტ ახალ ფილმს იღებდნენ. 1939 წლისთვის კინოთეატრების რაოდენობა ეგვიპტეში 130-დან 250-დე გაიზარდა.

ეროვნული კინოხელოვნების აღმავლობას აქვე შემოეტმასნა მავნე ტენდენცია — ფრანგული და ამერიკული ფილმების დიდი ზეგავლენა. იულიანო სიუჟეტები, უბედურებათა, ბოროტმოქმედების, ჰკვლელობასა და თვითმკვლელობების, მორალური აღვირახსნილობისა და სხვა ამორალურ მოქმედებათა მთელი ჯაჭვი იყო გაბმული ამ პერიოდის ეგვიპტურ სალონურ კინოტრაგედიებში. „დასაჯა“ (რეჟისორი ბარაქათი), „ქალის აღსარება“ (პახან ალ-ემა), გარყვნილი ქალის სახე ფილმებში „ას-სასუტა“, „გაზელ ალ-ბანათი“ და „სადღესასწაულო ღამე“ განსაზღვრავდნენ იმდროინდელი ეგვიპტური ფილმების სახიანთს. კინოეკრანებზე ასეთი გმირების ჩვენებამ ბოლო მოუღო იმ კეთილშობილურ პანგებს, რომლებიც ჟღერდნენ პირველ ეგვიპტურ მუნჯასა და ხმოვან ფილმებში. ამ ახალ ფილმებში მუსლიმანი ქალის ემანსიპაციისა და ცხოვრების დიდ პროგრესულ გზაზე გაბმის მოტივები არ ჩანდა, პირიქით, ქადაგებდნენ, რომ ქალებისათვის მოქალაქეობრივი უფლებების მინიჭება საშიშია სოციალურად და მორალურადაც. სწორედ ამაში გამოჩნდა მათი რეაქციულობა.

რეაქციულობის დაღი ესვა ამავე პერიოდის სხვა კინოფილმებსაც, რომელთა უმრავლესობაც მოწყვეტილი იყო თანამედროვეობას, ასახავდა რომელიღაც უცნობ სამყაროს, გარემოსაგან მოწყვეტილს, გრძნობებისაგან გამოფიტულსა და ჰუმანური, კეთილშობილური განცდებისა და მისწრაფებების უღიმამო გაკივივისაკენ მიმართულს.

აღნიშნული პერიოდის ეგვიპტური ფილმები განიცდიდნენ აშკარა პოლივუდიზაციას. სხვათა შორის, თვით ეგვიპტელი კინოკრიტიკოსები (ქ. ატ-ტალმასანი და სხვები) პირდაპირ აღნიშნავენ ამ მომენტს. სწორედ ამაზე მიუთითებს ქ. ატ-ტალმასანი, როდესაც წერს: „სიტყვა პოლივუდიზაციას რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს. ფრანკ: „ზეიდმა ნახა პოლივუდიზირებული ფილმი“, შეიძლება ასე გავიგოთ, რომ მან ნახა არაბული ფილმი, რომლის შექმნაც პოლივუდის ფილმების გავლენითაა ნაკარნახევი. კრიტიკოსი, რომელსაც მოეწონება ასეთი ფილმი, ალბათ, ეტყვის თავის მეგობარ რეჟისორებს, „წადით, ნახეთ ეს ფილმი, მასში მოცემულია შესანიშნავი პოლივუდიზაცია“... ფილმის პროდუსერი ალბათ ეტყვის რეჟისორს: „ჩემი ფილმი პოლივუდის ყაიდაზე მოაქციე“ და რეჟისორიც პროდუსერის თხოვნას ასრულებს, ხოლო ფილმი კი ჩავარდება, საზოგადოებრივი აზრის შექმნის გამო“.

ქ. ატ-ტალმასანი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ პოლივუდიზაცია ინფექციასავით მოედო ეგვიპტური კინოხელოვნების ყველა უბანს, აქტიურთა ჩაცმულობას, დეკორაციებს და იპყრობს ეგვიპტური ფილმის სიუჟეტსაც.

ეროვნული ფილმების ბედისადმი ასეთმა მიდგომამ გა-
ნაპირობა, — დასძენს ავტორი, — რომ პოლიევდიზა-
ციამ მოიცვა ეგვიპტური კინემატოგრაფიის ყველა მხარე
და, რაც მთავარია, ეგვიპტური ფილმების 75 პროცენტი
ეროვნული კინოსელოფენების ტრაგედიის მარვენებელია.
სწორედ ამიტომ იყო, რომ იმ პერიოდის კაიროს სტუდი-
ებში გადაღებულ ფილმებში თითქმის არ ჩანდა ეგვიპ-
ტის სახალხო, უფრო სწორად, ათაბული ადმინისტრაციის
ხალხებისა. ზოგიერთ ფილმში არაბული მხოლოდ ენა დარ-
ჩა, ისიც დამახინჯებული. „მე თვითონ, — წერს ქ. ატ-
ტალმასანი, — არ ვისურვებდი ამგვარად მოქცეულიყავი.
ჩვენი ფილმების პოლიევდიზაცია სულიერი კოლონიზა-
ციისა და იდეური შემოსევის ერთ-ერთი ფორმაა, რომელ-
თა მიზანია შეუმჩნეველად, თანდათანობით მომზადდეს
ჩვენს რიგებში „მეხუთე კოლონა“.

ეროვნულ კინოსელოფენებში დამკვიდრებულმა ამ რე-
აქციულმა ჟანრმა ერთგვარი, არც თუ ისე ძლიერი, მაგ-
რამ მაინც საგრძნობი გამოხმაურება ჰპოვა მთელ არაბულ
ადმინისტრაციებში. ეგვიპტურ კინოფილმებზე მოთხოვნები
სხვა არაბულ ქვეყნებშიც იმატა. 1945 წლისათვის ეგვიპ-
ტურ ფილმებს უჩვენებდნენ სუდანის, ერიტრეის, აბისინი-
ის, ირანის, ფრანკის, სირიისა და ლიბანის 431 კინოთეატ-
რში, სადაც 37 მილიონამდე ადამიანი ნახა ისინი. ამა-
თან 1945-46 წლებში 338 ეგვიპტური ფილმი შეისყიდეს
ინდონეზიის, ეგვატორული აფრიკის, კინემაიკის, ტუნი-
სის, ალჟირისა და სხვა ქვეყნებმა. საინტერესოა ის გარე-
მოება, რომ ამერიკული და ფრანგული ბულვარული
ფილმები არაბულ ადმინისტრაციებში, არ იბრძოდნენ ეგვიპ-
ტური ფილმების საკონკურენტოდ, ვინაიდან ეს უკანას-
კნელი აქ ასრულებდა ამერიკული თუ დასავლური ფილმე-
ბის პროპაგანდისტის როლს, ეს არ ეწინააღმდეგებოდა
ამერიკულ და ფრანგ კინოსაკმოსანთა ინტერესებს. ამრი-
გად, ახლო აღმოსავლეთში ეგვიპტურ ფილმებზე მოდიო-
და ამ რაიონში შემაჯავლი ქვეყნების კინოიმპორტის 45
პროცენტზე მეტი, მაშინ როდესაც 1939 წლისათვის იგი
5 პროცენტს არ აღემატებოდა.

მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებამ, ფაშისმზე საბ-
ჭოთა ხალხის გამარჯვებამ და ამის შედეგად ეროვნულ-
განმათავისუფლებელი მოძრაობის აღმავლობამ, დიდი ზე-
მოქმედება იქონია ეგვიპტური კინოს პროგრესული გზით
განვითარებაზე. ამის ნათელი დადასტურებაა ქამალ სე-
ლიმის ფილმი „ალ-აზიმა“. ეს იყო პირველი ეროვნული
ფილმი, რომელიც ასახავდა საშუალო ფენის ეგვიპტელის
ცხოვრებას მძაფრი სოციალური ეპიზოდების თხრობით,
ყოველგვარი პომპეზურობისა და მოჩვენებითობის გარე-
შე. მასში მოთხრობილი იყო კომერციული ფაქულტეტის
კურსდამთავრებულის ბედი, რომელმაც თავისი ცოდნისა
და შრომის გამოყენების საშუალება ვერ იპოვა საკუთარ
სამშობლოში.

ომის შემდგომი წლების ეგვიპტური კინოსელოფენების
განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანა კინოსარბიელ
გამოსულმა ახალმა თაობამ — აბდელ აზიზმა, ჰაქიმ ხა-
ფიზმა, ხილმი რეკლამ, აბას ქამილმა, ქამილ ატ-ტალმა-
სანმა. მათ შექმნეს თვალსაჩინო კინოფილმები. „დღეები
და ღამეები“, „სიმახინჯე და სილამაზე“, „ფატჰიმა, მარი-
კა და რაშელი“, „ქაიდები“ და სხვა. ახალი თაობის კი-
ნოსელოფანთა შორის გამოირჩევა ქამილ-ატ-ტალმასანი,
როგორც ნიჭიერი კინორეჟისორი და ძლიერი კინოთეორე-
ტიკოსი.

1957 წელს ქ. ატ-ტალმასანმა გამოაქვეყნა ნაშრომი
„ამერიკული ფილმები ეგვიპტელთა თვალით“. ამ ნაშ-
რომში დიდი ადგილი ეთმობა პოლიუდის ფილმების კრი-
ტიკულ განხილვას. ავტორი აღნიშნავს, რომ პოლიუდის

წარმოდგენით, აფრიკა კონტინენტი, სადაც „ორფეზიანი
და ოთხფეხიანი ცხოველები ცხოვრობენ“. აზიისა და აფ-
რიკის ხალხების ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლა
ამერიკულ ფილმებში ისეა წარმოდგენილი, რომ მნახვე-
ლებს მთავრობის, თითქმის ამ კონტინენტების ხალხები
ბარბაროსებია, რომელთაც არ გააჩნიათ თვითმყოფადი
კულტურა, მათ არ ძალუძთ დამოუკიდებლად მართონ თა-
ვიახთი ქვეყნები, რომ ამერიკულ ფილმებში არაბი და
სხვა ხალხების ისტორია ფალსიფიცირებულია.

ქ. ატ-ტალმასანი სამართლიანად შენიშნავს, რომ ბო-
როქმოქმედთა რაოდენობის განუზრელი ზრდა, განსა-
კუთრებით მოზარდებსა და ახალგაზრდობას შორის, ფსი-
ქიურად აშლილთა დიდი რაოდენობა, რომელიც ძალზე
დამახასიათებელია ამერიკის შეერთებული შტატებისათ-
ვის, თავის გამოსახულებას პოულობს პოლიევდიის პრო-
დუქციაში. წიგნში დამაჯერებლადაა ნაჩვენები ამერიკულ
ფილმების მიზანი — ადამიანების შეგნებაში ჩაახშოს
კეთილი და კარგი, გაადვილოს მათში ყველაზე დაბალი
ისტინქტები, გაახეიტრლოს მათი მისწრაფება და სურ-
ვილი იბრძოლოს სოციალური უთანასწორობის წინააღ-
მდე, უკეთესი მომავლისათვის. „ბრძოლა იმპერიალიზმის
წინააღმდეგ და კოკა-კოლას სმა ერთდროულად შეუძლე-
ბელი“, — დასძენს ავტორი.

ქ. ატ-ტალმასანი ერთადერთი კინოსელოფანი როდია,
რომელმაც ხმა აიმაღლა პოლიევდიზაციის წინააღმდეგ.
ცნობილი ეგვიპტელი პუბლიცისტი ახმედ ბახა-ედ-დინი
ამავე დროს მიუთითებდა ეგვიპტის ეროვნული იდეოლო-
გიის დაცვის აუცილებლობაზე. იგი წერდა: „ეგვიპტის
მთავრობამ ბრძნული გადაწყვეტილება მიიღო. ეროვნული
მრეწველობის უცხოური კონკურენციისაგან დაცვის მიზ-
ნით მან გააღიდა საბაჟო გადასახადები... მაგრამ როდის-
ღა დაიცავთ ჩვენს ეროვნულ იდეოლოგიას? ეგვიპტეში
ხანგრძლივად ყოფნის დროს არაერთხელ წამიკითხავს კა-
იროსა და ალექსანდრიის გაზეთებში, თვითონაც ხშირად
მინახავს, თავისი გავლენის ქვეშ როგორ ითრევდა ახალ-
გაზრდობას ესა თუ ის ამერიკული ფილმი. მაგალითად,
იქაური გაზეთები ხშირად იუწყებოდნენ შემთხვევებს, რომ
22 წლის ახალგაზრდა გახდა ქურდი, ან ჯიბგირი, ორმა
მოზარდმა როგორ გააუპატიურა გოგონა, მცირეწლოვან
ხულიგანთა ჯგუფი როგორ შეიჭრა ბარში და იქ მყოფთ
სროლა აუტეხა. სასამართლოზე ისინი აღნიშნავდნენ, რომ
ამერიკული კინოფილმების გმირებს ბაძავდნენ.

ომის შემდგომ ეგვიპტეში ამერიკული ფილმების ჩვე-
ნებამ ფართო სასიათი მიიღო. 1952 წლამდე ეგვიპტის
კინობაზარზე მეფობდნენ ამერიკული კინოფილმები. ამა-
ვე წელს მიღებული იქნა კანონი, რომელიც განსაზღვრავ-
და უცხოეთიდან შემოტანილი ფილმების რაოდენობას.
ამან სასურველი შედეგი გამოიღო. 1950 წელს ეგვიპტეში
შემოტანილი იყო 405 ამერიკული და ინგლისური ფილ-
მი, ხოლო 1953 წლისათვის ასეთი ფილმების შემოტანა
300-მდე შემცირდა. ასევე შემცირდა იტალიური ფილმე-
ბის შემოტანაც (40-დან 13-მდე). მაგრამ ეს კანონი
მაინც ვერ იცავდა ეგვიპტის ეროვნულ კინემატოგრაფს
უცხოური ფილმების შემოტევისაგან.

ასეთი მოვლენის წინააღმდეგ სასტიკად გაილაშქრეს
ეგვიპტელმა კინომოღვაწეებმა. ქ. ატ-ტალმასანის კოლე-
გამ — ფატჰი ხალილმა 1959 წელს კაიროში გამოსცა
წიგნი „არაბული კულტურის დაცვისათვის“, რომელშიც
გამოამჟღავნებელი იყო არაბულ ადმინისტრაციებში აშშ-ის
იდეოლოგიური ექსპანსიის ნაშედეგი მიზნები. კინო ამ
მიმართულებით დიდ როლს თამაშობდა, ვინაიდან ეგვიპ-
ტის სანახაობით დაწესებულებათა 70 პროცენტს კინო-
თეატრები წარმოადგენენ და მარტო 1958 წელს 48 მი-

ლიონი მნახველი ჰყავდა უცხოურ კინოფილმებს, რომელთა დიდი უმრავლესობა ამერიკული იყო. ავტორს აქვს ცნობა, რომ ამავე პერიოდისათვის ეგვიპტეში ყოველწლიურად შემოჰქონდათ ასზე მეტი უცხოური ფილმი. უფრო მეტიც, 1960-1966 წლებშიც კი ეგვიპტეში ჯერ კიდევ იყო კინოთეატრები („მეტრო“, „ამირი“, „რადიო“ და სხვ. ქ. ალექსანდრიაში), რომლებშიც მხოლოდ ამერიკულ ფილმებს უჩვენებდნენ.

ეგვიპტის 1952 წლის რევოლუციამ საგრძნობლად შეარყია ამერიკული და უცხოური ფილმების საერთო რეპუტაცია ეგვიპტეში და მძლავრი ბიძგი მიეცა ეროვნული კინოს აღმავლობას. 1954 წლისათვის ეგვიპტის ყველა 8 კინოსტუდიამ („მისრი“, „რამა“, „ნასიბიანი“, „ალ-აჰრამი“, „სარბა“, „გალალი“, „ნასასი“ და „რამი“) ეგვიპტის კინემატოგრაფიის ისტორიისათვის კინოფილმების უჩვეულო რაოდენობა — 84 ფილმი გადაიღო. შემდგომ წლებში კინომრეწველობა წლიურად უშვებდა 50-60 — კინოფილმს. ეგვიპტის არაბთა რესპუბლიკის კინემატოგრაფიას ამჟამად აფრიკის კონტინენტზე პირველი და აზიაში მესამე (ინდოეთისა და იაპონიის შემდეგ) ადგილი უკავია ფილმების გამოშვების რაოდენობით.

ეგვიპტის ეროვნულ კინოში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავთ ისტორიული შინაარსის კინოფილმებს. თუ კი 1952 წლამდე გადაღებული ფილმების („ლაგინი“ — 1939) მთავარი მიზანი მეფისადმი ერთგულების გრძნობის აღზრდა იყო, სულ სხვა ხასიათი მიეცა ომის შემდგომი წლების ამ ჟანრის ფილმებს. ამ პერიოდში ახმედ ბად-რახანისა და ტოვი მისურის მიერ „ათას ერთი ღამის“ მოტივებზე გადაღებული ორი ფილმი, ძველი ლეგენდის „ანტარა და აბლის“ ეკრანიზაცია ნიაზი მუსტაფას მიერ და სხვა) ისტორიული ჟანრის ფილმები, მართალია, ასახვდნენ შორეულ წარსულს, მაგრამ ლეგენდარული გმირების საქმიანობის აღდგენით ეკრანზე ისინი აჩვენებდნენ არაბული კულტურის სიდიადეს, აღვიძებდნენ პატრიოტულ გრძნობებს, მოუწოდებდნენ იმპერიალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ.

ისტორიული ჟანრის კინოფილმების განვითარებას მოჰყვა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი პატრიოტული შინაარსის კინონაწარმოებები. პალესტინის ომის შემდეგ (1948 წ.) გადაიღეს ფილმი „ნადია“. ინგლისელთა საოკუპაციო ჯარების წინააღმდეგ ეგვიპტელ პარტიზანთა ბრძოლას სუეცის არხის ზონაში მიეძღვნა ფილმები „მუსტაფა ქამილი“, „ძირს იმპერიალიზმი“. საინტერესოა ამ უკანასკნელი ფილმის ბედი. რეჟისორმა ხუსეინ ღიდაკიმ დიდი პატრიოტული ტემპერამენტით გადაიღო. ფილმის მთავარი გმირი — ეგვიპტელი პატრიოტი — გაჟეთის ფურცლებზე ხშირად გამოდის ინგლისელ იმპერიალისტთა კრიტიკით, მერე კი იარაღით ხელში იბრძვის მათ წინააღმდეგ სუეცის არხის ზონაში. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ფილმში არ იყო ეგვიპტის ხელმწიფის ფარუკის კრიტიკა, იგი აიკრძალა მონარქის მიერ და ეკრანზე გამოვიდა ფარუკის ხელისუფლების დამხობის შემდეგ. ასევე აიკრძალა რეჟისორ ქამალ სალანის ფილმი „სანატრელი ოცნება“, რომელშიც ასახული იყო სტუდენტთა პატრიოტული მოძრაობა.

ამ ჟანრის ყველაზე გრანდიოზული ფილმი, რომელიც კი ოდესმე გადაუღია კაიროს კინოსტუდიებს, არის „სალაჰ-ედ-დინი“. ფილმის გადაღებისათვის რამდენიმე წელი ემზადებოდა რეჟისორ ნურ ად-დინ ზულფიკარი, მაგრამ ვერ დაასრულა გადაღება. 60-იან წლებში განახორციელა რეჟისორმა იუსეფ შახინმა ზულფიკარის ჩანაფიქრი.

1952 წლის 23 ივლისის რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ ახალი ეტაპი დაიწყო ეგვიპტური კინოს ისტორიაში. „ჩვენ მოვითხოვთ, — აღნიშნული იყო რევოლუციური მთავრობის მოწოდებაში, — ინტელექტუალურ სცენარებს, რომელთაც მნახველებისთვის შემეცნებითი ღირებულებაც ექნება. ყველა ახალ ფილმს სოციალური, კულტურული და დოკუმენტური მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. არ უნდა გამოვიდეს ისეთი ფილმები, რომელთა შინაარსიც მარტო ცეკვებითა და სიმღერებით განისაზღვრება. ჩვენ წინააღმდეგი არა ვართ ფილმებისა, სადაც ცეკვაც არის და მუსიკაც, მაგრამ ყოველივე გამართლებული უნდა იყოს სიუჟეტის მსვლელობით. და ბოლოს, ჩვენ მოვითხოვთ, რომ კინემატოგრაფი სახალხო მასების განათლების ქმედითი საშუალება გახდეს“.

1956 წელს 28 ოქტომბერს პრეზიდენტმა ნასერმა გამოსცა დეკრეტი, რომლის თანახმადაც კინოთეატრების მფლობელები ვალდებული იყვნენ ყოველი თვის განსაზღვრულ დღეებში ეჩვენებინათ ეგვიპტური ფილმები. კინოხელოვანთა წახალისების მიზნით, იმავე წელს შემოღებული იქნა ფულადი პრემიები. 1963 წელს ეგვიპტის მთავრობამ თავის კონტროლქვეშ დააყენა ფილმების წარმოება და მიიღო კინოს წარმოების განვითარების ხუთწლიანი გეგმა, რომელიც ითვალისწინებდა ყოველწლიურად 60 სრულმეტრაჟიანი და 100 მოკლემეტრაჟიანი ფილმის გადაღებას. კაიროს მახლობლად აშენდა კინოსტუდიის დიდი კომპლექსი, რომელიც ამავე დროს კინემატოგრაფიის უმაღლესი ინსტიტუტის ტექნიკური ბაზაცაა. ინსტიტუტი ამზადებს კინოხელოვანთა კადრებს. უნდა აღინიშნოს, რომ აქ საბჭოთა კინოს გამოცდილებასაც სწავლობენ.

მხოლოდ 1952 წლის რევოლუციის შემდეგ გახდა შესაძლებელი ისეთი ფილმების გადაღება, რომლებიც ეგვიპტის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას ასახავდნენ. ესენია: „ღმერთი ჩვეთანაა“ (ფატენ ალ-ხამამასა და ახმედ ხამდის მონაწილეობით), რეჟისორ ნურ ად-დინ ზულფიკარის „დამიბრუნე სიცოცხლე“, ცნობილი ეგვიპტელი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის იუსეფ ას-სიბაის სცენარის მიხედვით. საინტერესოა რეჟისორ სალაჰ აბუ-სეიფის ფილმი „30-იანი წლების კაირო“, ამავე რეჟისორის, ალი ალ-ზარქანის და ვაფია ხაირის სცენარი ნაგიფ მაჟუუხის რომანის მიხედვით და რეჟისორ ჰუსეინ ქამალის — „ფოსტის უფროსი“ დუნია ალ-ბაბას და საბარი მუსას სცენარი, იაჰია ხაკის მოთხრობის მიხედვით. ეს ორი უკანასკნელი ფილმი ეგვიპტის ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდებს ასახავს, მაგრამ მათ ერთი საერთო თვისება აქვთ — ახალ კინემატოგრაფს უჩვენებენ ეგვიპტელებს.

30-იან წლებში, როდესაც ეგვიპტეში მწიფდებოდა რევოლუცია, კაიროს ეკრანებზე გამოვიდა სალაჰ აბუ-სეიფის ზემოდასახელებული ფილმი.

მისწრაფებამ, რომ სინამდვილე განხილულ იქნეს ისტორიულ და მორალურ ასპექტში, მიუხედავად მთავარი კონფლიქტისა და ცალკეული თემების ლოკალური და ზოგჯერ მელოდრამატული ხერხებით გახსნისა, თემის აქტუალობამ, სოციალური ჟღერადობის თანადროულობამ და სახალხო მასების აქტუალობამ, სოციალური ჟღერადობის თანადროულობამ და სახალხო მასების იმპერიალიზმისა და კოლონიალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის მოწოდებამ, ეს ნაწარმოები გამოარჩია სხვა ეროვნული კინოფილმებისაგან.

„30-იანი წლების კაირო“, აღწერს რა ეგვიპტის დიქტატორში გამეფებულ სიტუაციას, რამაც შეაშალა 1952 წლის რევოლუცია, გვიჩვენებს ერთი თაობის სოციალური

წირსა და დაახლოებით ერთი და იგივე შეხედულებების სა-
თი ახალგაზრდის სხვადასხვა ბედს.

ფილმში მკვეთრადაა ბოცმეული სამშობლოს განახ-
ლებაზე მეოცნევე ადამიანის სახე. ცდილობს იგი საქმითაც
დაიმე გააკეთოს თავისი ქვეყნის, ხალხის საკეთილდღეო-
ს. კარგი ტექნიკის გვერდით ფილმში შეიხიშნება იმ-
დროინდელი საზოგადოებრივი აზრის გავლენა. ფილმის
მთავარი გმირი (ალი) ზოგჯერ განყენებული იდეებით
საზოგადოების, არ ეძებს თანამოზიარეს. იგი მარტოა თავი-
სი გახედებითა და ფიქრებით, მაგრამ ეს უკვე შედარებით
დადებითი ვარიანტია.

მეორე ვარიანტი ადამიანების ბედის გადაწყვეტისა, ამ
ფილმის ძირეული, მოცემულია ახალდის სახით. ეს არის
უპრინციპობა და მლიქვნელობა, ეს ავადმყოფური შიშია
საკუთარი ბედის მიძაოთ, ეს მხოლოდ შემთხვევითობის
გამო არ გადადის ღალატსა და ვერაგობაში. შესამე ვა-
თიანტს მახვები გახსოვსივლებს. აქ წინა პლანზე ეგო-
იზმი და შუთია წამოწეული. მახვები მიდის მორალურ
დაცემაზე არა იმიტომ, რომ იგი „გაჭირვებამ აიძულა“
(რაც ასე დამახასიათებელი იყო ხელოვნებისეული კიხე-
მატოგრაფისათვის), არამედ მის ბუნებაში მოცემული
იყო უფროსი და უწმინდური ცხოვრების წინამძღვრები.

აღოეული ეგვიპტური ფილმებისთვის დამახასიათებე-
ლი მიაძიკური პირდაპირობა და დიდაქტიკურობა, ამ
ფილმში შესუსტებულია მრავალი ფსიქოლოგიური და
სიტუაციიდან გამომდინარე ნიუხსების საზგასმით.

საინტერესოა მეორე ეგვიპტური ფილმის „ფოსტის
უფროსის“ დასაწყისი. ერთი შეხედვით იქმნება შთაბეჭ-
დილება, რომ ეს ეგვიპტის სოფლის ცხოვრების სერიოზუ-
ლი სოციალური სურათია, მაგრამ ფილმის ბოლოში მნახ-
ველი ოწმუხდება, რომ მასაც აზის ეკრანული მელოდრა-
მის დაღი.

ეს ფილმი გადატვირთულია მრავალი მოულოდნელი
და უეცარი ამბით, ღამის სცენა მეძვე ქალთან, რომელსაც
თავს დაატყდა ადგილობრივი კლიენტურის რისხვა, უფ-
რო ძლიერადაა გამოკვეთილი, ვინემ სცენა, რომელიც
აჩვენებს თუ როგორ მოკლავს მამა თავის ქალიშვილს, რო-
მელმაც მშობლების მოჭრა თავი საქვეყნოდ.

ფოსტის ახალი უფროსი აბას ხუსეინი თავიდანვე საბრ-
ძოლველადაა გაწყობილი, ის სოფელში ჩამოვიდა, რათა
წესრიგი დაამკვიდროს აქ, მაგრამ მისი მებრძოლი სულ-
ადგილობრივი მკვიდრთა ტრადიციებისა და ჩვევების სიმ-
ტკიცით იმსხვერვა. მას სურს წინ აღუდგეს იხტირიგებსა
და სოფლის თითქმის ველურ ჩვევებს. მას აფრთხილებს,
რომ ეს შეუძლებელია, რომ ამისათვის საჭიროა უდიდესი
ნებისყოფა და ძალა, რომ შეუძლებელია ასეთ ვითარებაში
ადამიანი არ მიეძალოს ალკოჰოლს. ფოსტის ახალი უფ-
როსი ვერ უძლებს ყოველივე ამას, მართალია, იგი არ გა-
ლოთდება, როგორც მისი წინამორბედი, მაგრამ პოულობს
სხვა გზას — ხსნის და კითხულობს სოფლის მკვიდრთა
წერილებს. ამ დროიდან მთელი მისი ყურადღება (სამ-
წუხაროდ, ფილმის ავტორთა ყურადღებაც) გადატანი-
ლია ჯამილისა და ხალილის ლირიკულ ისტორიაზე. ამი-
ტომ ფილმის მეორე ნახევარს ჩამოსცილდა სოციალური
მოტივები, რითაც საერთო ჯამში სურათმა წაავო.

„ფოსტის უფროსი“ დაასუსტა ასეთმა ფინალმა, მაგ-
რამ მასში მაინც იგრძნობა ავტორების აქტიური მისწრა-
ფება, რომ კინოხელოვნების ნაწარმოები გასაგები გახდეს
მაყურებელთა დიდი მასებისათვის, რომ კინოფილმმა დას-
ვას რთული და მნიშვნელოვანი პრობლემები, იბრძოდეს
მთამომავლობით გადმოცემული დახასესებული წესწყობი-
ლების წინააღმდეგ. სამწუხაროა, რომ ფილმის ავტორები
ბოლომდე ვერ იცავენ ამ სახს.

ფილმი „ფოსტის უფროსი“ მხატვრული თვალსაზრი-
სით უფრო მოიგებდა, რომ მეორე ნახევარი (ჯამილისა და
ხალილის უბედური სიყვარული) სრულიად შემთხვევით
ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი ხაზებით არ ყოფილი-
ყო დაკავშირებული პირველ ნახევართან. რა თქმა უნდა,
სოფლის ცხოვრების ჩვენებისათვის არ არის საკმარისი
მარტო ეტიუდების ჩართვა ფილმში, საჭიროა უფრო
ღრმად, კონკრეტულად იყოს ნაჩვენები ადამიანის ბედი.
მაგრამ შეძლეს თუ არა ავტორებმა ამ მიზნის მიღწევა
იმით, რომ ფოსტის უფროსს აკისრებინეს სხვისი წერი-
ლების კითხვა და თვალყურის დევნება ორი შეყვარებუ-
ლის ცხოვრებისადმი? სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშ-
ნოს, რომ ამ სცენის გარეშე არ შეიძლებოდა ეფექტური
ფინალის გამოხატვა, სადაც გაოგნებული მამა ბრბოს წი-
ნაზე დანით კლავს თავის ქალიშვილს, მეორე გონება არეუ-
ლი ხელში აიტაცებს ცხედარს, თითქოს ამით ხალხს არწ-
მუნებს თავისი იძულებითი სიმკაცრის სამართლიანობაში.

ფილმში ჩართული ასეთი სცენები, მნახველს აფიქრე-
ბინებს, რომ ეგვიპტის სოფლის ცხოვრების რეალისტური
სურათები (რაც უფრო მეტად საინტერესოა აღნიშნულ
ფილმში) ავტორებს არც თუ ისე მნიშვნელოვან მომენ-
ტად აქვთ წარმოდგენილი, და ამიტომ მელოდრამის ხერ-
ხებს მიმართავენ.

მნიშვნელოვანი მიღწევები მოიპოვეს ეგვიპტელმა
კინომოღვაწეებმა ახალი კინოკომედიების შექმნაშიც.
კომედია „წურბელამ“, რომელიც დადგა სალას აბუ-
სეირმა, დიდი მოწონება დაიმსახურა 1956 წელს კანის
კინოფესტივალზე. ასევე საყურადღებოა კომედია „ცო-
ლი № 13“, რომელიც გადაიღო ეგვიპტური კინოს ორმა
უძველესმა მოღვაწემ ალ-ხაქრანიმ და რეჟისორმა აბდელ
ვასაბმა.

რევოლუციის შემდგომი წლების ეგვიპტურ კინოხე-
ლოვნებაში აშკარად იგრძნობა ზოგადსაქაოებრიო ჰუმა-
ნური თემების მოზღვაება. ამ მხრივ დიდი ყურადღება
ექცევა ქალების ემანსიპაციის საკითხებს. ამ თემას მიე-
ძვნა რეჟისორ ნურ ად-დინ ზულფიკარის ფილმები:
„შეხვედრა ბედნიერებასთან“ (მთავარ როლში ეგვიპტის
კინოვარსკვლავი ფატენ ალ-ხამამა და ახმედ ხამდი),
„უცნობი ქალი“ (ორ სერიად), აგრეთვე რეჟისორ სეიფ
ად-დინ შაჰატის ფილმები: „სამოთხის ჩიტუნები“, „ოო
გზას შორის“, „სიყვარული და ცრემლები“.

ამავე თემას ასახავს ეგვიპტის ერთ-ერთი საუკეთესო
სურათი „ფრინველის მოძახილი“, რომელიც დადგა რე-
ჟისორმა ბარაქათმა ცნობილი ეგვიპტელი მწერლის და
მეცნიერის ტახა ხუსეინის მოთხრობის მიხედვით. ფილმის
გმირ ქალს — ამინას, რომელიც ვერ მოტყნა ბედის სი-
მუხთლემ, თამაშობს ფატენ ალ-ხამამა. აღნიშნული სუ-
რათი მაღალ მხატვრულ დონეზეა გადაღებული.

ეგვიპტის კოლონიური ჩაგვრისაგან განთავისუფლე-
ბის შემდეგ შესაძლებელი გახდა კინოფილმების გადაღება
ქვეყნის სოციალური განახლების პრობლემებზე. ამავ
დროს გაჩნდნენ ისეთი სურათებიც, რომლებიც მოუთხრო-
ბენ ეგვიპტელი გლეხების (ფელახების) სვემწარე ცხოვ-
რებაზე. სამი ფილმი, რომლებიც მიეძღვნა ამ უკანასკნელ
თემას, ეკრანზე გამოვიდა ეროვნული რევოლუციის პირ-
ველსავე წლებში. ესენია: „მენი ოფლით მოწეული“, „სა-
ოცრება“ და „ჯოჯოხეთის ცა“, (საბჭოთა ეკრანზე მი-
დიოდა სათაურით „ბრძოლა ველზე“). ეს უკანასკნელი
ფილმი აღინიშნა ახალგაზრდა დამდგმელის იუსეფ შა-
ხინის საინტერესო რეჟისურით, აქ ფაქიზად იყო გამოსა-
ხული ფელახების ყოფაცხოვრება, ხოლო აქტიორები ფა-
ტენ ალ-ხამამა, ომარ ამ-შარიფი და ფერიდ შაჰვი გა-

მოიჩეოდნენ შესრულების მაღალი ოსტატობით, გმირთა სახეების დამაჯერებელი გახსნით, უშუალოდ და ფსიქოლოგიური სიზუსტით.

სოციალური გარდაქმნების შემდგომ გაღრმავებასთან ერთად ეგვიპტურ კინოხელოვნებაში იზრდება და ვითარდება სოციალური დრამის თემატიკაც. ამ მხრივ რთული პრობლემატიკით საინტერესოა ორსერიანი ფილმი „გმირთა ბრძოლა“ (რეჟისორი სალახ აბუ სეიფი) და „შავი სათვალეები“ (რეჟისორი ხუსამ ად-დინ მუსტაფა).

1965 წელს ეგვიპტის არაბთა რესპუბლიკის კინემატოგრაფიამ დიდი წარმატებები მოიპოვა. ფილმ „გზას“ (კაიროს სტუდია) შვეიცარიაში დიდი ოქროს პრიზი მიეკუთვნა, ხოლო ფილმმა „მოღალატე ქალი“ ბეირუთის კინოფესტივალზე

სენსაცია მოახდინა. საერთოდ, ეგვიპტური კინოფილმები არც თუ ისე იშვიათად იხვეჭდნენ დიდ სახელსა და პატივისცემას საერთაშორისო ფესტივალებზე.

ეგვიპტის კინემატოგრაფისტები დიდ ყურადღებას უთმობენ სხვა არაბული ქვეყნების კინომუშაკებთან მეგობრული კავშირის განმტკიცებას. 1967-1972 წლებში მათ ლიბანელ კოლეგებთან ერთად შექმნეს ფილმები „სიხარული“ და „ელ-აინ?“ („საიდან?“) ერაყელებთან ერთად ფილმი „მამაკაცი“, ხოლო იორდანელ კინემატოგრაფისტებთან — „ერთი პეშვი სილა“.

ეგვიპტის ეროვნული კინოხელოვნება აღორძინების გზაზე დგას და იგი დღეს თანმიმდევრულად მიდის წინ, პროგრესისაკენ.

საგაზაფხულო

გამოფენიდან

თ. გოცაძე.

განწირული სამყაროს ვედრება.



მონუმენტი ქალაქ უოთისთვის

ნიკო ნიკოლაძის დაბადებიდან 130 წლისთავი

შალვა კვასხვაძე

„და ვინც პროგრესისათვის გზის გაკაფვით, მგზნებარედ, დაუღალავად იბრძვის ამ პროგრესისადმი მტრულად განწყობილი ყველა ელემენტის წინააღმდეგ, იგი იპოვის ადვილს თავის თანამემამულეთა გულში და სსოვნაში“.

„ყოველმა თაობამ თავისი რამ უნდა შეიტანოს ახალი, სავარგისი ერის საერთო საღაროში“.

ნიკო ნიკოლაძე.

დიდი მატომბრის რევოლუციის შემდგომ პირველ დღეებშივე ვ. ლენინმა ხელოვნების მუშაკებს დაუსახა კომუნისტური იდეების მონუმენტური პროპაგანდის ამოცანა. მაშინ, ლენინური იდეების განხორციელების საფუძველს ისევე, როგორც ამჟამად, წარმოადგენდა სახალხო კომისართა საბჭოს 1918 წლის ივნისის დადგენილება.

ლუნაჩარსკის მოწმობით, ლენინს ჯერ კიდევ 1918 წელს დაუყენებია „საკითხი ხელოვნების წინ წაწევისა და მისი აგიტაციის საშუალებად გამოყენების“ თაობაზე. ა. ლუნაჩარსკისავე თქმით ლენინი ამას უწოდებდა „მონუმენტურ პროპაგანდას“.

დღეს ხელოვნების ამოცანაა — განასახიეროს საზოგადოების სულიერი ცხოვრების მთელი მრავალფეროვნება და სიმდიდრე, ახალი სამყაროს მაღალიდევრობა და ჰუმანიზმი“ (საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამა, გვ. 147).

„ხელოვნება ეკუთვნის ხალხს“. ლენინური მონუმენტური პროპაგანდის იდეა არა მარტო გასაგებასა და მისაწვდომს გულისხმობს, არამედ მისი გამოსახვის მაღალ ფორმასაც, აგრეთვე წარსულთან დამოკიდებულების იმ ლენინურ კრიტერიუმს, რაც ლენინის მიერ ნათლად არის

ჩამოყალიბებული, ერთი მხრივ, დეკაბრისტებისა და გერცენის მისამართით, ხოლო, მეორე მხრივ, კულტურულ მემკვიდრეობასთან დამოკიდებულებას.

ვერ ვიტყვით, რომ საქართველოში ლენინური მონუმენტური პროპაგანდის განხორციელებისათვის ცოტა რამ იყო გაკეთებული, მაგრამ ამ მხრივ ნაკლებ გვაქვს. დღემდე არ არის შედგენილი რესპუბლიკის ქალაქებში, დაბებსა და სოფლებში დასადგმელი ძეგლების ქრონოლოგიური სია, მათ შორის აუცილებელი ძეგლებისა. ამ მხრივ არც საზოგადოებრივი აზრია შექმნილი და არც პერსპექტივაა სჩანს.

მხატვრის მოღვაწეობის საფუძველს წარმოადგენს მისი მაღალი მოქალაქეობრიობა, ხალხის სულიერი ცხოვრებისა და მისწრაფებათა ასახვა. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში მიადევს იგი მიზანს — შექმნას მაღალიდევური, მაღალმხატვრული ნაწარმოებები.

რა დასამალია, რომ რესპუბლიკაში არსებული ზოგი მონუმენტი ნაჩქარევი ან დაბალი პროფესიული დონისაა. ასევე გვხვდებით აშკარა ხალტურის ნიმუშებსაც.

მიგვაჩნია, რომ მხატვრისთვისაც ისევე აუცილებელია თავის თავზე ყოველდღიურად მუშაობა, როგორც ხელოვნების სხვა დარგების მუშაკ-

თათვის. მხატვარი, გარდა დაკვეთისა და წინასწარი „საქმის ჩაწყობისა“, დამოუკიდებლად უნდა მუშაობდეს.

ზოგი საქმოსანი მხატვარი სამუშაოს მხოლოდ მაშინ ასრულებს სწრაფად, როცა გაჩარხული აქვს დაკვეთის საქმე, ჭეშმარიტი მხატვარი, თუ კი იგი ნამდვილი მხატვრობითა და ხალხის ცხოვრებით სულდგმულობს, ყოველგვარი დაკვეთის გარეშე უნდა მუშაობდეს.

გავიხსენოთ რა არის ჩვენში გაცეთეული „მონუმენტური პროპაგანდისთვის“ და უმაღლეს დავრწმუნდებით თუ რაოდენ ქაოტური და შემთხვევითი ხასიათისაა ეს დიდი საქმე.

მხატვრის მუშაობა საკუთარ თავზე ადასტურებს არა მხოლოდ მის მაღალმოქალაქეობრივ შეგნებას, არამედ მის პროფესიონალურ ინტერესს, დიპაზონს, მხატვრული ამოცანის პრობლემებით გატაცებას, ძიებებს და, რაც მთავარია, მის ეთიკურ პიროვნებას. ამიტომ ქართველ მხატვართა მუშაობაც ამ თვალსაზრისით უნდა ავწონ-დავწონოთ.

ჩვენი სამოციანელები ხალხის, ერის კეთილდღეობისთვის იყვნენ თავდადებულნი. მათ „ერის წყლული აჩნდათ წყლულად“, ქართველმა ხალხმა კი ღირსეულად დააფასა სახალხო საქმისთვის მათი თავდადება.

ქართველ სამოციანელთა შორის, რომლებიც ხალხის საკეთილდღეოდ იბრძოდნენ და ჩვენს საუკუნეს თვით საბჭოთა წყობილებამდე შემორჩნენ, იყო დიდი ქართველი საზოგადო მოღვაწე ნიკო ნიკოლაძეც. ილია ჭავჭავაძემ მას სამოციანელთა ფალავანი უწოდა.

ნიკო ნიკოლაძე, მართლაც იყო ქართველი ხალხის უკეთესი მერმისისათვის მებრძოლი, გულმართალი და თავგამებელი ფალავანი.

ნიკოლაძემ მთელი თავისი ცხოვრება მშობლიური ქვეყნის წინსვლის საქმეს შესწირა. იგი თავის ხალხს, ერს ახალგაზრდული ცეცხლით ავსნებული და ბრძნული შემართებით ემსახურებოდა.

ამ დიდი მოღვაწის ხილვა ჩემმა თაობამაც მოასწრო, მათ შორის მისი ნახვის ბედნიერება მეც მქონდა.

ნ. ნიკოლაძეს უყვარდა საქართველოს სურათების გაღერის დარბაზებში ყოფნა. მეც იქ ვნახე და პირველად მისგან გაგიგონე გიორგი მისურაძის მისამართით თქმული თბილისი სიტყვები. მაშინ იგი 80 წელს გადაცილებული იყო, მაგრამ მაინც

ურვეულოდ ძლიერი და ენერგიული ჩანდა. იგი აღსავსე იყო შინაგანი ძალით.

ნიკოლაძის გამხედვა შთამაგონებელი იყო. სიტყვა მისი კი — ორღესული მახვილი რკინისებური ლოგიკით.

დიდმა ქართველმა მხატვარმა გიგო გაბაშვილმა სწორედ იმ ხანებში შექმნა ნიკოლაძის პორტრეტი. სამწუხაროდ, მისი სხვა მხატვრული პორტრეტი შთამომავლობას არ დარჩენია.

საინტერესოა ნიკოლაძის ლიტერატურული პორტრეტი, რომელიც სერგეი მესხმა დაგვიტოვა — „როგორც გალიაში დამწყვდეული ვეფხე თავის დღეში არ ისვენებს, მოძრაობს, ხან ერთ კედელს შეახტება და ხან მეორეს, სწორედ ისეა ნიკოლაძეც — მოუსვენარი, დაუდგარი კაცია... ბრძოლა ისეთ საჭიროებას შეადგენს მისთვის, როგორც წყალი თევზისათვის“.

ნიკო ნიკოლაძე სულის უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე დარჩა შეუდრეკელ, ერისთვის თავდადებულ დიდ მოღვაწედ.

ასეთი ყოფილა თურმე იგი ადრე და ასეთი იყო მაშინაც, როდესაც ჩვენ — ქართული უნივერსიტეტის სტუდენტებმა — ვიხილეთ იგი თბილისის ქუჩებში მოსიარულე თუ სურათების გალერეაში გამოფენათა დათვალიერებისას.

ნიკო ნიკოლაძის პიროვნება და ცხოვრება მხატვარს დიდსა და საინტერესო მასალას აძლევს. მისი ასახვით გამოვლინდება არა მხოლოდ შემოქმედის დამოკიდებულება ამ დიდი მოღვაწისადმი, არამედ ჩვენი თანადროულობისადმი დამოკიდებულებაც.

მხატვარმა აუცილებლად უნდა გამოავლინოს ნ. ნიკოლაძის მთლიანი პიროვნება, ე. ი. მისი დამოკიდებულება ჩვენი ხალხის ყოფასა და ცხოვრებასთან.

ნ. ნიკოლაძეს საქართველოში გაკეთებული აქვს მრავალი დიდმნიშვნელოვანი საქმე. ამის მაგალითად გამოდგება მისი პრაქტიკული მოღვაწეობა ქალაქ ფოთში (1894-1912 წლები) — ნავსადგურის რეკონსტრუქცია, ქალაქის დაგეგმარება, დიდი კაპიტალური მშენებლობები: საავადმყოფო, სკოლა, წყალსადენი, ზღვის მხრიდან ქალაქის დასაცავი დაბების მშენებლობა, არხების გაყვანა ჭაობთა დასაშრობად და მრავალი სხვა.

დღეს საქართველოს მრავალ ქალაქსა და რაიონის ცენტრში აღმართულია მონუმენტები იმ გამოჩენილ მოღვაწეთა უკვდავსაყოფად, რომლებმაც დიდი ამაგი დასდეს ჩვენს ქვეყანას, ხალხს.

ამ რამდენიმე ხნის წინ დიდ ჯიხა-იშში, ნიკოლაძის სახლმუზეუმის ეზოში აღმართეს მისი ბიუსტი (მოქანდაკე ვ. ჩხეიძე). მხატვრული თვალსაზრისით იგი საკმაოდ საინტერესოა, მაგრამ ეს ღონისძიება იმ ღვაწლთან შედარებით, რაც ნიკოლაძეს თავისი ხალხისა და სამშობლოს წინაშე მიუძღვის, რასაკვირველია, ცოტაა.

ნიკოლაძის სხოვნის უკვდავყოფისა და სკულპტურული პორტრეტის შექმნაზე ქართველ მხატვართაგან რამდენიმე წელია მუშაობს საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვარი ვლადიმერ (დუტუ) ჩხეიძე.

ნიკოლაძის ცხოვრება-მოღვაწეობით მოქანდაკე ბავშვობიდანვე დაინტერესებულა. მის მიერ ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმის ეზოში აღმართულმა ბიუსტმა თავის დროზე დიდი მოწონება დაიმსახურა.

ვ. ჩხეიძეს ბიუსტზე მუშაობისას შეუსწავლია ნიკოლაძის ცხოვრება-მოღვაწეობა და ჯერ კიდევ მაშინ გადაუწყვეტია ქ. ფოთისთვის ნიკოლაძის მონუმენტის შექმნა.

როგორც აღვნიშნეთ, ნ. ნიკოლაძის საზოგადოებრივი მოღვაწეობის დიდი მონაკვეთი ქალაქ ფოთთან არის დაკავშირებული. იგი ქალაქის აყვავებისა და განმტკიცებისათვის იბრძოდა.

მონუმენტის შექმნისას ვ. ჩხეიძე ხელმძღვანელობდა ხელოვნებაზე ნიკო ნიკოლაძისეული კონცეფციით.

მოქანდაკე თვლის, რომ მონუმენტის შექმნა არა მარტო საზოგადოებრივი სასარგებლო საქმეა, არამედ იგი ამ შემთხვევაში უნდა გამოსახადეს დიდი მოღვაწის შეხედულებებსაც ხელოვნებაზე.

ნ. ნიკოლაძის თვალსაზრისით „ხელოვნებას მიზნად უნდა დაუსახოთ ცხოვრება, ცხოვრება მთელი საზოგადოებისა და ხალხისა. ხელოვანი უნდა ხელმძღვანელობდეს ნამდვილი, სისწორის ესთეტიკური კანონებით“.

ეს თვალსაზრისი წარმოადგენს ჩხეიძისთვის მის მიერ შექმნილი ნ. ნიკოლაძის მონუმენტის მხატვრული გააზრების საფუძველს. ეს არის მისთვის ის სამოქმედო დებულება, რომლის მიხედვითაც წარმართავს იგი არა მხოლოდ ფიგურულ

ლი კომპოზიციის აგებას, არამედ მთლიანი მონუმენტის აგებას, მის წყობას, ანსამბლურობას.

უფრო მეტიც, ნ. ნიკოლაძის მონუმენტის შექმნისას ჩხეიძე ხელმძღვანელობს დიდი ქართველი მოღვაწის იმ ესთეტიკური კრედიტით, რომლის მიხედვითაც მხატვრის მიზანს შეადგენს: „შეუფერავად, შეუღამაზებლად, ყველა შინაგანი წინააღმდეგობით, კრიტიკულად ასახოს თანამედროვე ცხოვრება“.

ნიკო ნიკოლაძისავე სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს ვერც „ნატურალისტური მღებავობით“ და ვერც „ფორმალისტური ოინბაზობით“ ვერ მიიღწევა, მისი აზრით მხატვარს „თავისი საუკუნის ადამიანთა ფიქრებისა და მისწრაფებების გამოსატყაველება“.

ვ. ჩხეიძე ქ. ფოთისთვის განკუთვნილ ნ. ნიკოლაძის მონუმენტში ისეთ მხატვრულ სახეს წარმოგვიდგენს, რომელიც დიდი გამომსახველი ძალით ემთხვევა არა მარტო ნიკოლაძის გარეგნულ იერსახეს, არამედ მის თანამედროვეთა მიერ ღრმა ფსიქოლოგიურსა და ფილოსოფიურ დახასიათებასაც.

ვ. ჩხეიძე ქანდაკებაში პლასტიკის მეშვეობით მხატვრული სიმართლით გამოსატყავეს ნ. ნიკოლაძის ფსიქოლოგიას, შინაგან სამყაროს.

მოქანდაკე გამოსახვის მეტყველი პლასტიკური ხერხებით ცდილობს ცოცხლად და დიდი მხატვრული ძალით გამოსატყოს ნიკოლაძე — მებრძოლი, ღირსეული მამულიშვილი, პატრიოტი, მოაზროვნე.

მოქანდაკემ მონუმენტის მოდელი შექმნა ნიკოლაძის ცხოვრებისა და შემოქმედების სრული აღქმით, ქალაქის ანსამბლში ფიგურის ჩაწერისა და ფორმათა მონუმენტური, რეალისტური გააზრებით. საქანდაკო პლასტიკის ყოველი ელემენტი აქ ერთ მთლიანობაშია წარმოდგენილი.

მონუმენტს მხატვარი წარმოადგენს არა ინტიმურ ატმოსფეროსა და გარემოში, არამედ ღია, გაშლილ ადგილზე, ქალაქის გარემოცვის შესატყვისად.

მიუხედავად იმისა, რომ ქანდაკება მტკიცედ დგას, მაინც ისე აღიქმება, როგორც სივრცეში მდგომი მოძრავი ფიგურა.

მოქანდაკე დიდი ფსიქოლოგიური ქვეტექსტებით ტკირთავს ნამუშევარს, რომელშიც ჩანს ნიკოლაძე ჩაფიქრებული, ქალაქის უკეთეს მომავალზე მზრუნველი.

ქანდაკების ეს აზრი, მისი ასეთი

მეტყველება ხელს უწყობს ნაწარმოების ემოციურ-ესთეტიკური მხარის გაძლიერებას, მაყურებლის სათანადო განწყობილების შექმნას, რომელიც მონუმენტის კომპოზიციური წყობიდან გამომდინარეობს.

მონუმენტის ყოველი ელემენტი კონსტრუირებულია საგნობრივი, მოძრაობისა და ფიზიოლოგიური მეტყველების საზომის შესატყვისად. მოქანდაკეს აქ ყველაფერი დიდი ქართველი მოღვაწის აზრის მხატვრული გახსნისა და გადმოცემისათვის აქვს გამიზნული და გამოყენებული. მისი კომპოზიცია თითქოს რეჟისორულად გააზრებულ მეტყველ მოძრაობაზეა დამყარებული.

მონუმენტისთვის აღებული პროპორციები და ძერწვის მანერა ზუსტია და მტკიცე.

მოქანდაკის მიერ მოძებნილი მონუმენტური პროპორციები სივრცეში კარგად იკითხება, ავტორი ცოდნით და ერთგვარი არტისტიზმითაც კი მისდევს რეალისტური მონუმენტური ქანდაკების წესებს.

ძერწვის მატერიალურობა, ფაქტურა და დიდი მოცულობები შეთანხმებულია მონუმენტის მასშტაბთან და მთლიანის მემორიალურ ანსამბლურ გააზრებას არ ეწინააღმდეგება.

ფიგურის დგომაში კარგად ვლინდება პიროვნების ხასიათი — სიმტკიცე, იდეურობა, მომავლისთვის ბრძოლის წყურვილი.

ჯოხი მარცხენა ხელში უპყრია, ხოლო მარჯვენით მკერდთან მიუკრავს გრაგნილი, რომელიც ფოთის დაგეგმარება-განვითარების გამოშახველია.

ფიგურა მტკიცედ დგას საყრდენზე, ამ დგომაში არის იმედი, რწმენა და დამაჯერებლობა, რომელიც ხაზს უსვამს ნამუშევრის იდეურობას, და ავლენს პიროვნების ფსიქოლოგიას.

ამ განწყობას განსაკუთრებით აძლიერებს მოდელის თავის დაყენება და სახე, რომელიც დიდი მხატვრული სიმართლით ხსნის ნიკოლაძის მოღვაწეობის შინაგან ფსიქოლოგიურ სამყაროს.

ეს მონუმენტი მართალი მხატვრული სახის აღქმის საშუალებას მისცემს იმას, ვისაც ნ. ნიკოლაძე არასოდეს უნახავს. საინტერესოა ერთი გარემოებაც. თუ ჩვენ ერთმანეთს შევედარებთ გ. გაბაშვილის მიერ ნ. ნიკოლაძის ხანდაზმულობისას შექმნილ ფერწერულ პორტრეტსა და ჩხეიძისეული მონუმენტის საქანდაკო პორტრეტს, პირველი შეხედვისთანავე დავინახავთ იმ საერთო ფსიქოლოგიურ მომენტებს, რაც დამახასიათებელი უნდა ყოფილიყო დიდი მოღვაწისათვის.

მონუმენტის მოდელში პლასტიკურად არის ხაზგასმული მარქსიზმის კლასიკოსთა ის თვალსაზრისი და მიდგომა, რასაც მონუმენტს და, კერძოდ, პორტრეტს უყენებდნენ. ეს ძეგლი უდავოდ საინტერესო და მხატვრულად სრულყოფილი ნამუშევარია, რომელიც ღირსეულად დამშვენებს ქ. ფოთს. იგი იქნება ძეგლი იმ უკვდავებისა და სიყვარულისა, რაც დაიმსახურა ერისთვის თავდადებულმა ნ. ნიკოლაძემ.

სსრკ 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი გამოფენიდან



დ. გრიგოლი.
გაცილება (1941 წ.).

კობე მარჯანიშვილის

დ ე უ ღ ბ ე ე ლ ი

კინოსცენარები

გივი ბოჯგუა

„როგორღაც შევეჩვიე ჩემს მარტოობას და დრო-დღეობა ბებრულ სიამოვნებასაც კი მგვრის ეს. ვადავ-ფურცლე ჩემი ნაწერები და ვავოცდი, რამდენი რამ დამიწერია — ლექსები, პიესები, მოთხრობები, სცენარები და ა. შ. მაშასადამე რამდენჯერ ავნთებულვარ შემოქმედებითი სიხარულით. ამან გამამხნევა. ამ სამი დღის განმავლობაშიც კი ოთხი ლექსი დავწერე“.

კ. მარჯანიშვილის წერილიდან ე. დონა-ურისადმი. მოსკოვი, 1932 წლის 17 თებერვალი.

კობე მარჯანიშვილმა, როგორც კინორეჟისორმა, 1924-29 წლების მანძილზე საქართველოში ექვსი მხატვრული ფილმი შექმნა. ესენია: „ქარიშხლის წინ“ (სცენარის ავტორი — შალვა დადიანი), „სამანიშვილის დედინაცვალი“¹ (სცენარის ავტორები — სერგო კლდიაშვილი და ნიკოლოზ შენგელაია), „გოგი რატანი“ (სცენარის ავტორი — არისტო ჭუმბაძე), „კანონი და მოვალეობა“, ანუ „ამოკი“, „კრახანა“, „კომუნარის ჩიბუხი“. აღსანიშნავია, რომ სამი უკანასკნელი ფილმის სცენარის ავტორი თვით კობე მარჯანიშვილია. ამრიგად, კობეს — თეატრალურსა და კინორეჟისორს — სცენარისტის საკმაო გამოცდილება ჰქონდა.

სცენებულ (კოტრესულ) გადაღებულ კინოსცენართან ამჟამად მხოლოდ „ამოკია“ შემორჩენილი, რომლის ასლიც ათეული წლების მანძილზე დაცული იყო ქართული კინოს ისტორიკოსისა და კინოდრამატურგის კარლო გოგოძის პირად არქივში, ამჟამად კი იგი საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის არქივშია. (იმავე კ. გოგოძემ გასულ წელს მიაკვლია ლიტერატურულ კინოსცენარს „სამანიშვილის დედინაცვალი“. სამწუხაროდ, არც ეს სცენარია მთლად სრული — აკლია 12 კადრი).²

კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარისტობა ამით არ ამოწურულა. მეტიც: იგი უფრო ადრე — 1925 წელს დაიწყო და სწორედ საქართველოში. ამ წლიდან მოყოლებული დიდ

რეჟისორს შეუქმნია კინოსცენარები: „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევენი და ქეთევანი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“ (ჯეკ ლონდონის მოთხრობის „ა ჩოს“ მიხედვით), „მისი თვალები“ (დაუმთავრებელი), „12 სკამი“ (ი. ილიასა და ე. პეტროვის ამავე სახელწოდების ცნობილი რომანის მიხედვით; დაუმთავრებელი). ყველა მათგანი დაცულია საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის არქივში.

აღნიშნულ სცენართან არც ერთს არ ღირსებია ეკრანის ხილვა.

შესაძლებელია, კ. მარჯანიშვილს სხვა კინოსცენარებიც ჰქონოდა, მაგრამ მიკვლეული არ არის. საინტერესოა ცნობა იმის შესახებ, რომ კობეს სურვილი ჰქონია ი. ოლეშას პიესა-ზღაპრის „სამი ბოენდის“ მიხედვით კინოსცენარის შექმნისა, მაგრამ ხელშეშემული მიზეზების გამო ეს სურვილი ვერ განუხორციელებია. ამასთან დაკავშირებით კობე 1931 წლის 17 თებერვალს მოსკოვიდან ატყობინებთა ელენი დონაურს: „სამი ბოენდის“ სცენარად გადაკეთების აზრი ჯერ კიდევ არ განმისხორციელებია. ვერაფრით ვერ შევხვდი ოლეშას. როცა გავეხსენებ, რომ ახლა ყველა კინო-ფაბრიკაში ფირების საშინელი ეკონომიაა და ამიტომ ჩემი ჩანაფიქრის განხორციელება შეუძლებელია კი იქნება, ალბათ მინდა ხელის მოკიდება ამ საქმისათვის. შესაძლოა ისე, ჩემთვის კიდევ ერთი პიესა გამოვაცოდვილიყო.“³

ზემოხსენებული კინოსცენარები. გარდა „12 სკამისა“, კ. მარჯანიშვილს დასახელებული აქვს თავის ნუსხაში „ჩემი ლიტერატურული შრომები“,⁴ რომელიც სათანაოდ მოალე კომენტარების დართვით გამოამწეურა თეატრმცოდნე გ. ბუხნიკაშვილმა.⁵

სპეციალურად კობე მარჯანიშვილის მიერ შექმნილ კინოსცენარებზე დღემდე არაფერი იცნობილია; რასაკვირველია, არც მის დაუდგმელ კინოსცენარებზე თქმულა საგანგებოდ.

როგორც აღვნიშნე, გ. ბუხნიკაშვილი მოკლე კომენტარებით შემოიფარგლა კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარების „აბესალომ და ეთერის“, „მისი თვალების“, „12 სკამისა“ და „როსტევენი და ქეთევანის“ მიმართ (მაშინ მთავარი და საინტერესო იყო თვით კ. მარჯანიშვილის ლიტერატურულ ნაწარმოებთა სიის გამოქვეყნება); ხოლო ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ეთერ გუგუშვილმა საბაზეთო სკაჩიაში მოკლედ განიხილა მხოლოდ „აბესალომ და ეთერი“ და „12 სკამი“. აქვე მან ორად ორი სტრიქონი უძოვნა სკანარს „მისი თვალები“⁶. პირველ ორ სცენარზე იგი ასევე მოკლედ შეჩირდა თავის ახალ წიგნშიც.⁷

იჩვენება, ჩვენი ლიტერატურული და კინოკრიტიკოსების საერთო სენია კინოთრამატურგიისადმი უარადღებობა. მათ უფრო კინოფილმების ანალიზი აინტერესებთ და არა მათი საფუძვლისა, რომელსაც სწორედ სცენარი წარმოადგენს.

ამ ნაკლის შესახებ გალისკაცილით წერდა კ. გოგოძი: „ქართული კინოდრამატურგიის შესწავლის საათხი ერთ-ერთი მივიწყებული უბანია. მის შესახებ არ დაწერილა არა თუ სპეციალური შრომა. არამედ სერიოზული სკაჩიაც კი. განსაკუთრებით შეუსწავლელია ოქიანი წლების ქართული კინოთრამატურგია, მისი თაისებურება, ხასიათი და როლი ქართული საბჭოთა კინოხელოვნების განვითარების პირველ ეტაპზე.“⁸

მართალია, იქვე მითითებულია, რომ ამ საქმეს აძნელებს მათნდელი მრავალი კინოსცენარის დაკარგვა, ან დაკარგულად ჩათვლა, მაგრამ რაც გვაქვს, ისიც არ გამხდარა სერიოზული კვლევის ობიექტად.

აღნიშნული ხარვეზის შევსება თვით კ. გოგოძემ დაიწყო, როცა საინტერესო გამოკვლევა გამოაქვეყნა მის მიერ-

5. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1973.

ვე აღმოჩენილ ლიტერატურულ კინოსცენარზე „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (იხ. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1972 წ.). მანვე მიმოიხილა კინოსცენარები „ამოკი“ და „აბესალომ და ეთერი“ სტატიის „მარჯანიშვილი და ქართული კინემატოგრაფია“ („საბჭოთა ხელოვნება“ № 11, 1972 წ.).

კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარებს „ამოკს“, „კრაზანას“ და „კომუნარის ჩიბუხს“ შეეხო აგრეთვე ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოცენტი გიორგი ხარატიშვილი (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 1972 წ., „კოტე მარჯანიშვილი — კინორეჟისორი“). ამ სტატიის ცალკე ქვეთავშიც — „სცენარისტ“ მან ზოგად ხაზებში განიხილა კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარები „აბესალომ და ეთერი“, „მისი თვალები“ და „12 სკამი“.

თითქმის საკმაო ლიტერატურაც კი მოგროვდა. მაგრამ საქმე ის არის, რომ პატივცემული მკვლევარები ა. გოგოძი და გ. ხარატიშვილი სპეციალურად არ შეჩერებულან კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარების ამომწურავ განხილვაზე; მათი კვლევის ძირითადი მიმართულება იყო მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობა კინოში, ხოლო კინოდრამატურგია ამ შემთხვევაში მეორეული თემაა, თუმცა ამ მხრივაც საინტერესო მოსაზრებებია გამოთქმული, რაც უთუოდ დადებით გავლენას მოახდენს მარჯანიშვილის, როგორც კინოდრამატურგის, მკვლევარებზე.

წინამდებარე გამოკვლევის ავტორმა მიზნად დაისახა, ლიტერატორის თვალთ, შეძლებისდაგვარად, საგენგობდ განიხილოს კ. მარჯანიშვილის კინოდრამატურგიის ის ნაწილი, რომელიც ეკრანს გარეთ დარჩა დაუმთავრებლობისა თუ სხვა მიზეზების გამო. ამრიგად, კვლევის ობიექტი იქნება კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარები: „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევენი“ და „ქეთევანი“, „ა—ჩოუ და ა—ჩო“, „მისი თვალები“, „12 სკამი“.

„აბესალომ და ეთერი“

ქართული ხალხური სამიჯნურო-რომანტიკული ეპოსის თითქმის ათსაუკუნოვანი მშვიდობა „აბესალომ და ეთერი“, რომელიც ცნობილია სხვადასხვა სათაურით („ეთერი“, „ზღაპარი ეთერისა“, „ეთერიანი“, „ეთერისა და აბესალომის ამბავი“ და სხვა), მეტად პოპულარული ქმნილებაა. „ამირანის თქმულების შემდეგ ეთერიანს პირველი ათაბაგი უჭირავს ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში“ — აღნიშნავს მისი პირველი მეცნიერული შემსწავლელი, პროფესორი მიხეილ ჩიქოვანი და დასძინს: „სამიჯნურო ეპოსის სფეროში ჩვენს ხალხს მსატყურელომ აზროვნებად უმადლოეს დონეს ეთერიანის შექმნით მიაღწია.“⁹ მისივე აზრით, აბესალომისა და ეთერის თქმულების „საბოლოო ჩამოყალიბება მე-10-11 საუკუნეებშია საგარაუდებელი.“¹⁰

ეს პოემა-ამბავი საუკუნეების მანძილზე ზეპირაო ვრცელდებოდა და საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში დაიდო ბინა. მაგრამ „აბესალომ და ეთერის“ პირველი თარიღიანი ჩანაწერი მხოლოდ ასი წლისაა (იგი ზ. ჯანდიერაშვილს ჩაუწერია 1873 წელს).¹¹ პოემის პირველი ნაბეჭდი სახით გამოცემა (1875 წ.) ეკუთვნის ხალხური სიტყვიერების მოამაგის პეტრე უმიკაშვილს.

მის გარდა „აბესალომ და ეთერის“ ჩაწერაში თავიანთი წვლილი შეიტანეს დ. სიზანიშვილმა, გ. აფშინაშვილმა, თ. რაჭიკაშვილმა, ი. გომელაურმა, ან. ჯაბანაძემ, ნ. ასათიანმა, გ. ნათაძემ, კ. ბაქრაძემ, ნ. მარმა, მ. კელინჯერიძემ, კ. დონდუამ, თ. ბეგიაშვილმა, ს. გორგაძემ, ჯ. კოტეტიშვილმა და სხვებმა.¹² მათ ნაღაწს ემატება საბჭოთა პერიოდის მრავალრიცხოვანი ჩანაწერი. ამჟამად

„ეთერიანის“ ჯარიანტები ასს აღემატება.¹³ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან და საინტერესო ვარიანტად ითვლება თ. რაჭიკაშვილის მიერ ჩაწერილი „ეთერისა და აბესალომის ამბავი“, რომელიც 1909 წელს დაბეჭდა.¹⁴

არსებობს იოსებ ელიოზიშვილის, აგრეთვე პეტრე მირიანაშვილის მიერ მთლიანად გალექსილი ვარიანტები „ეთერიანის“ სახელწოდებით,¹⁵ მაგრამ ეს ნაწარმოებები მხოლოდ იმ ადგილებშია ძლიერი, სადაც ხალხური ტექსტია მოცემული.

აღსანიშნავია, რომ ხალხურმა „აბესალომ და ეთერმა“, როგორც ჭეშმარიტმა მაღალმხატვრულმა ქმნილებამ, მრავალი ქართველი ხელოვანი შთააგონა. მათ შორის პირველია ვაჟა-ფშაველა, რომელმაც 1890 წელს შეთხზა პოემა „ეთერი“; ზაქარია ფალიაშვილმა იგივე ხალხური ლეგენდა ბრწყინვალედ ააჟღერა მუსიკის ენაზე პ. მირიანაშვილის ლიბრეტოთი და მისივე შთაგონებით 1910-17 წლებში დაწერა ოპერა-ტრაგედია „აბესალომ და ეთერი“. კოტე მარჯანიშვილმა 1925 წელს დაასრულა ამავე სახელწოდების კინოსცენარი და გადასაღებად ჩააბარა სახელმწიფოს. საბჭოთა პერიოდშივე შეიქმნა ილი მოსაშვილის კინომოთხრობა „აბესალომ და ეთერი“ (1937 წ.); გარდა ამისა „აბესალომ და ეთერის“ მოტივები გამოიყენეს კინორეჟისორებმა სიკო დოლიძემ („ეთერის სიმღერაში“) და მიხეილ ჭიაურელიმ („აარსენაში“). კინორეჟისორმა ლიო ესაკიამ 1966 წელს გადაიღო ფერადი ფილმი-ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ ზ. ფალიაშვილის ამავე სახელწოდების ოპერის მიხედვით.

მოკლედ განვიხილოთ ვაჟა-ფშაველასა და პეტრე მირიანაშვილის ნაწარმოებები, რომლებიც ქვემოთ დაგაჭირდება კოტე მარჯანიშვილის კინოსცენართან შესადარებლად და მათ შორის პარალოლების გასაველებად.

* * *

ვაჟა-ფშაველას პოემაში „ეთერი“ ათთოდე მოქმედი გმირია: ეთერი, მისი დედინაცვალი, გოდერძი (იგივე აბესალომი), გურგენ მეფე (გოდერძის მამა, იგივე აბიო), შერე (აფხიზი; იგივე მურმანი), გურგენ მეფის სპასპეტი, ლიკან მეფე (რომლის ქალიშვილი უნდაა შერთო გოდერძის), გოდერძის დედა (დედოფალი), კუდიანი ბებერი, სახლთუხუცესი. პ. მირიანაშვილის ლიბრეტოსთან შედარებით ვაჟასთან ძირითადად აკლია: მარისი — აბესალომის და, ნანო — მურმანის დედა და მურმანისავე ცხრა დამა.

როგორც საერთოდ, ვაჟასთვისაც ამოსავალი და დასაყრდენია ხალხური თქმულება „აბესალომ და ეთერზე“, მაგრამ პოემა თავისებურად გადაწყვიტა მრავალი საკითხი და შექმნა ორიგინალური ნაწარმოები.

პროფ. ქსენია სისხარულიძის აზრით, „ვაჟას პოემის სხვადასხვა მოტივის პარალელები სხვადასხვა კუთხის ვარიანტებშია. ვაჟა არ ეყრდნობა მხოლოდ ერთი რომელიმე კუთხის ვარიანტს, მისი პოემის ჩონჩხად გამოყენებულია ეთერიანის როგორც მთის, ისე ბარის ვარიანტები.“¹⁶ ეს ნათლად ჩანს პოემის შინაარსიდანაც.

შინაარსი კი ასეთია: უღრან ტყეში ერთმანეთს ხვდებიან დედინაცვლისგან განაწამები მწყემსი ეთერი და სამადიროდ გასული უფლისწული გოდერძი. ეთერის სილამაზემ მოწუხა მეფის ძე და გადაწყვიტა ქალიშვილის ცოლად შერთვა. ეთერი უარზეა, მაგრამ ფიცის შემდეგ მიყვება გოდერძის. ყმებმა იქვე დალოცეს ეთერი, რადგან გოდერძიმ მათ განუცხადა:

„ეს ჩემი ცოლი იქნება
და დედოფალი თქვენია!“¹⁷

ყველამ დაუკრა თავი დედოფალს. მხოლოდ ვეზირი შერე შეტბა. მის გულში „მეფის ღალატი ჰყოლდა“, „შური და სიყვარული ჰქალავს, ცეცხლი სწავას ალ-ათიანი.“

გლეხის ქალის შემრთველმა გოდერძიმ განარისხა მეფე გურგენი (გოდერძის მეფე ლევანის ასული უნდა შერთო). მამამ იგი არ გაიკარა. გოდერძიმ ცალკე აიშენა სახლი, დაკარგა მემკვიდრეობა; მხოლოდ დედამ არ გასწირა შვილ-რძალი.

გავიდა ორი თვე. გურგენ მეფემ ვეზირები მიიწვია და დადგინდა, რომ გოდერძის შეაძულონ ეთერი. ეს სამარცხეინო მისია შერემ იკისრა და კუდიანი დედაბრის „ჯადოთი“ მატლ-ჭია-გველები დაასია ეთერს. ამით თავისი სურვილის ასრულებაც მოიწადინა და ამისთვის სულიც კი დაუთმო ქაჯებს.

ამასობაში შურაცხყოფილმა ლევან მეფემ ომი გაუმართა გურგენს, მაგრამ დამარცხდა. ეთერის ბედიტ გულმოკლული გოდერძი დასწულდა; ასეთ ყოფაში გოდერძი გარდაიცვალა, რომელსაც თავი დააალა ეთერმაც.

გურგენ მეფემ გადაწყვიტა შვილის გადარჩენა ეთერის განკურნებით და ისეა შერეს მიმართა, მაგრამ სულგაყიჯილი ვეზირი რას გააწყობდა. მეფის ბრძანებით ეთერს ხის კუბო შეუარეს, გოდერძის კი — ძვირფასი და ერთად დაასაფლავეს, თუმცა „ერთურობის მომორებითა“. მათ საფლავებზე ერთმანეთის მოჭრფივალე ია და ვარდი ამოვითა („იას შორს ყოფნა არ უშლის, ვარდს ეთანება პირითა“). მათ ფრხტით, ჭიყვინის სულდგმულთა საბედნიეროდ, უკვდავების წყარო დის.

ვაჟამ დიდებულად გამოკვეთა მთავარ მოქმედ გმირთა პოეტური სახეები და განსაკუთრებით გაუსავ ხაზი შემდეგ მომენტებს: ხალასი სიყვარულის აკეთილშობილებას, სოციალური უთანასწორობის დამოუკველობას, ბოროტების სამართლიან დათრგუნვას. ამ მხრივ ერთობ საინტერესოა ვაჟასული გოდერძის, გურგენისა და შერეს სახეები. რაც შეეხება ეთერს, პოეტი მთლიანად დაეყრდნო ხალხურ ფორმებს, თუმცა უფრო ღრმად გახსნა გმირი ქალის შინაგანი ბუნება.

ვაჟას ეთერი გამჭრიახია. მას კარგად ესმის, რომ გლეხის გოგოს ხელი არ მიუწვდებოდა დედოფლობაზე. ამიტომაც ეუბნება იგი მისთვის უკვე საყვარელ გოდერძის:

„ღირსი არა ვარ, ხელს გზანდე,
განაღმც გყვანდე ცოლად;
მეფე ხარ, რატომ არ ჰფიქრობ?
საქმეს რად იქერ ყოლად?
მიგყვარა ჭუბიანაი,
მქონან ჰიტველნი მკლავნაი;
ხომ გავწყრა შენი დიდ-მამა
და დაგემდურნენ ყმანაი.“ (გვ. 378, ხაზი აქ და ყველგან ჩემია — გ. ბ.).

ეთერი ხაზს უსვამს სოციალურ უთანასწორობას, მაგრამ საინტერესოა ერთი დეტალიც — იგი ამაყობს კიდევ თაჟისი მდგომარეობით და ჟყოყმანოდ აცხადებს: „მაგრამ სიმდიდრე, სიდიდე ფუჭია ჩემთვის ყველა“. პოემაში ყველგან წამოწეულია ეთერის აკეთილშობილება (ეთერმა თვითონ დაიბრალა გოდერძისთვის სიცოცხლის გამწარება) და უზრუნველად ცხოვრების უარყოფა:

„არ ვიყავ შენი საფერი...
ღმერთმა დამწვევლა ამითა,
რომ ფუფუნება ვარჩიე
ცხოვრებას თავის ჭანითა.“ (გვ. 403).

და ყოველივე ამის საკომპენსაციოდ იგი სიცოცხლეს სწირავს სატრფოსთან ერთად.

პოემაში გოდერძი უფრო ბრძოლისუნარიანია, ვიდრე ხალხურ თქმულებებში (უნდა ითქვას, რომ ეს გან-

პირობებულია მისი დაპირისპირებითაც მამისადმი). გოდერძი აღჭურვილია უფლისწულის ხელშეუვალობით. მან იცის, რა ღირსება-უფლებებიც აქვს ჩამომავლობით, მაგრამ, იგი თვით ჭეშმარიტ სიყვარულს ამეფებს და ასე მიმართავს ეთერს:

„ვხედავ და მიკვირს მეფის ძე
მწყემსმა ვით დაამოწონა!
მიკვირს, რით დამორჩილე
ჩემი გული და გონა?
მეფე შენა ხარ... გაუქმდა
მეფის ძალი და ღონა!“ (გვ. 380).

გოდერძის ხომ ძალადობაც შეუძლია, თუ მოისურვებს:

„თუ ავი მედვას გულშია,
არც-კი გაცემდი ხმასაო,
ხმლის ყუას გცემდი და ისრე
შაგიყენებდი გზასაო.“

მაგრამ:

„ჩემს გულს ის უნდა, რომ შენი
გულიც აძლევდეს ბანასო.“ (იქვე).

გააგებული მამის წინაშე გოდერძი თავს არ თვლის დამნაშავედ. იგი დამოუკიდებელი ადამიანია და გულის კარნახით მოქმედებს.

როცა გასჭრა შერეს წამალმა და ეთერის უბედურებამ გოდერძი დაასწულა, უფლისწულმა მტკიცე გადაწყვეტილება მიიღო — არ გაეწირა სატრფო:

„ქალი არავის დაუთმო,
კოშკს ეჭდა დაფარულად
და მისნი ერთგულნი ყმანი
გარს ედგნენ ყარაულად.“ (გვ. 402).

ეს ახალი, ვაჟასეული შტრიხია გოდერძისადმი მინიჭებული, რაც კიდევ უფრო აკეთილშობილებს მეფის ძის ვაჟაცურ სახეს.

ხალხური ვარიანტებისაგან განსხვავებით, მეფე გურგენი თავკამოდებით იკავს წოდებრიობას. როცა სპასპიკმა აცნობა მეფეს, რომ გოდერძიმ ულამაზესი ქალი შეირთო, ხელმწიფე წამსვე დაინტერესდა:

„იკითხა: მიფის ქალია?
სისხლით ვინ არის, ჭიშთა?“ (გვ. 387).

გურგენმა არად ჩააგდო ლევან მეფის მოსალოდნელი შემოტევა და სიტყვის გატეხაც კი. მას მხოლოდ ერთი აწუხებს:

„ის მიკლავს გულსა, რომ შვილმა
ჩემმა დაამცრო გვარია.“ (გვ. 391).

მისთვის გაუგებარი და შეურაცხყოფელია ეს გარემოება:

„მეფის ძე მონას ქალთანა
ნეტავ რა შესაყარია?“ (იქვე).

ამიტომ გურგენი შეპყრის ნახირ-ვეზირებს და გადასწყვეტს:

„რომ ჩემს შვილს უჭიშო ცოლი
გამოვაცალო ხელითა.
ჭერ შევაძულოთ როგორმე,
გულში მოვუკლათ ტრფილი...“ (იქვე).

შერეს შემწეობით მეფემ მართლაც სცადა ცოლ-ქმრის გაყრა, მაგრამ გოდერძის ვერც შეაძულა ეთერი და ვერც მისი ტრფიალი მოუკლა გულში.

მართალია, გურგენი ერთგან მოლბა, როცა შერეს სთხოვა ეთერის განკურნება და ამით გოდერძის სხნა სიკვდილისაგან, მაგრამ თვით სატრფოთა გარდაცვალების შემდეგაც იმაზე ფიქრობდა, რომ გოდერძის დაღუპვით „სამეფო დარჩა კარლია.“ ამასთან მეფემ ბოლომდე არ უღალატა აღებულ „კურსს“ და განსხვავებულად დაასაფლავებინა გლეხის გოგო და მეფის ძე.

პოემაში განსაკუთრებული სიძლიერითაა დახატული ვეზირი შერე. ცხადია, შერეს კეთილმა საწყისმა — სიყვარულმა ჩაადგინა ბოროტება, მაგრამ ეს დადებითი შტრისი კეთილშობილებას ვერ მატებს მის სახეს, რადგან იგი ცბიერებით, მუხთლობით, ადამიანების გაწირვით ისწრაფვის საწადლის მისაღწევად.

შერე მეფის ბრძანებით შეუდგა ავისმქნელობას, მაგრამ იგი ამავე დროს საკუთარი ბედნიერებისათვისაც იღწოდ. ვეზირმა წამსვე გაამჟღავნა სულმდაბლობა მკითხველის წინაშე, როცა გურგენ მეფეს ვითომ გულმომბიერებით სთხოვა:

„ქალს ნურას ავნებთ, თქვენს მადლსა,
იმისი არა ბრალია,
მთა-კლდით გაწრდილი მხეცებრივ
ერთი ბეჩავი ქალია.
თუნდაც მე მომე, ნუ მოჰკლავ,
ცოდვა, შეიწყალია.“ (გვ. 392).

„მოწყალე“ მეფემაც არ დააყოვნა თამასუქის გაღება:

„შენ გყავდეს, ჩემო შერეო,
მეფისგან ნაქრთამება!“

მაგრამ დღემოკლეა შერეს სიხარული, რადგან მისი სული ქაჯებს ეკუთვნით, ხოლო კუდიანის მიერ მიცემული ჯადო, რომლითაც იგი ეთერს „განკურნავდა“ (თუ ხელთ იგდებდა), უქმად დარჩა.

ვაჟამ ისიკე გასწირა შერე, როგორც თვით ვეზირი ხელყოფდა სხვის სიცოცხლეს. სიმბოლურია ისიც, რომ

„მან (შერემ — გ. ბ.) ვეზირობა უარჰყო,
დააქვს ტიტველა ფეხები
და ხმას არ იღებს. როს თავში
უფაჩუნებენ გლეხები.“ (გვ. 409).

გლეხის ქალის წმინდა სიყვარულის ხელმყოფი ვაჟამ გლეხების „თავში საფარუნოდ“ აქცია. მეტიც, პოეტმა არ დაუშვა (წინააღმდეგ ლეგენდისა), რომ შერე ეთერს შეყროდა, რადგან ეს წმინდა სიყვარულის შებოლავად მიიჩნია. ვაჟამ არც საფლავი არგუნა შერეს ეთერსა და გოდერძის შორის, რათა ეკლად არ ამოსულიყო. ჭკუაზე შერყეული შერეს ერთადერთი გზაა — საკუთარი ხელით დაითხაროს თავლები.

ბუნებრივია, რომ ვაჟა-ფშაველას „ეთერს“ დიდი რეზონანსი ჰქონდა; და იგი, ხალხურ თქმულებასთან ერთად. ახალი შთაბრძნების წყარო გახდა. მუსიკისმცოდნე ანტონ წულუკიძის აზრით, „შესაძლოა..., ფალიაშვილს ხალხური საგუნდო ეპოსის გარდა სტიმული მისცა ვაჟა-ფშაველას პოემაზე („ეთერი“), რომელშიც მეტად ორიგინალურად არის გარდატეხილი ხალხური ლეგენდა, თუმცა ამ პოემისა და ოპერის სახალხო სცენების საკვანძო მომენტები ურთიერთს არ ემთხვევა.“¹⁸

* * *

„აბესალომ და მთმარი“ ზაქარია ფალიაშვილის პირველი და უძლიერესი ოპერაა; დიდმა კომპოზიტორმა თავისი გენიალური მუსიკით მეორედ მოუპოვა უკავადება ხალხურ „ეთერისას“. ზაქარია ფალიაშვილის ეს ქმნილება თანდათან სულ ახალ-ახალი სხივით ნათდება და თამამად გადის

რესპუბლიკისა და საბჭოთა კავშირის გარეთაც. ამის ნათელი დადასტურებაა კიევის საოპერო თეატრის სცენაზე ბრწყინვალედ განხორციელებული „აბესალომ და ეთერი“ ახალი, მიმზიდველი ინტერპრეტაციით. ზ. ფალიაშვილის ეს ოპერა ამჟამად დასადგმელად მზადდება ჩეხოსლოვაკიასა და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში.

სხვათა შორის, ამ ოპერის მომავალი წარმატება იწინასწარმეტყველა კ. მარჯანიშვილმა, რომელმაც 1925 წელს ასე მიმართა ზ. ფალიაშვილს:

„დიდი დღესასწაულია!
დღესასწაული ნამდვილი ხელოვნებისა!
დღესასწაული კულტურის გამარჯვებისა!
სარკმელია ევროპისა კენ!“

გასაოცარი ლეგენდაა — სამშობლო ქვეყნის ჰანგებით მოსევადებული, ევროპული ოსტატობით შემუშავებული. მელანდება და მგონია, ხორცს ისხამს ჩვენი მესიანობა ხელოვნებაში, მსოფლიო ხელოვნებაში.“¹⁹ (ხაზი ორიგენალზე ჩემია — გ. ბ.).

საინტერესოა ისიც, რომ პროფ. ვლ. დონაძე ზ. ფალიაშვილს უპირველეს ყოვლისა კომპოზიტორ-დრამატურგს უწოდებს²⁰ და მის ღირსებად თაღის მისწრაფებას მუსიკისა და პოეზიის ერთიანობისაკენ.²¹

როგორც ზემოთ ითქვა, „აბესალომ და ეთერის“ ოპერად დაწერა ზ. ფალიაშვილს შთააგონა ქართული ფოლკლორის შესანიშნავმა მცოდნემ, პედაგოგმა, ლიტერატორმა და მუსიკის მოტრფიალემ პეტრე მირიანაშვილმა (1860-1940 წწ.). ვლ. დონაძე მიუთითებს, რომ პ. მირიანაშვილს ჯერ კიდევ 1905 წელს შეუთავაზებია ზ. ფალიაშვილისთვის „ეთერიანის“ თემაზე ოპერის დაწერა, მაგრამ კომპოზიტორს მაშინ უარი უთქვამს ამ წინადადებაზე და მხოლოდ 1909 წლის ბოლოს დაუწვია ფიქრი ოპერის შექმნაზე.²² პროფ. ვლ. დონაძე წერს: „იგი (პ. მირიანაშვილი — გ. ბ.) არ შემოიფარგლა იმით, რომ ოპერის შეთხზვის წინადადება მისცა, მან დაწერა ლიბრეტო და მჭიდრო კონტაქტში იმყოფებოდა კომპოზიტორთან ოპერის შექმნის მთელ მანძილზე“²³ (ე. ი. 1910-1917 წლებში — გ. ბ.).

პ. მირიანაშვილის ლიბრეტოზე შექმნილი ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ პირველად 1919 წლის 21 თებერვალს დაიდგა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე.

რას წარმოადგენდა პ. მირიანაშვილის ლიბრეტო? ლიბრეტოს გმირებია: აბიო (ქართლის მეფე, აბესალომის მამა), აბესალომი (უფლისწული), ნათელა (დედოფალი, აბესალომის დედა), მარინი (აბესალომის და), ეთერი (ობოლი), ეთერის დედინაცვალი (ამჟამად ამოყარდნილია ოპერიდან), მურმანი (აბესალომის ვეზირი), ნანო (მურმანის დედა), თანდარუხი (სარდალი).

სიუჟეტი: ეთერი მისტიკის ობოლბასა და თავის მწარე ხვედრს დედინაცვლის ხელში. მოულოდნელად ტყეში ეთერს წააწყდებიან აბესალომი და მურმანი. უფლისწულსა და ვეზირს შეუყვარდებათ უღამაზესი ობოლი ქალი. ეთერი სიყვარულზე უარს ეუბნება აბესალომს, ვინაიდან მის საკადრისად არ თვლის თავს. მურმანს სურს ეთერის ხელში ჩაგდება. აბესალომი მეორედ ხვდება ეთერს, ფიცს აძლევს და ითანხმებს ცოლობაზე (I მოქმედება).

აბიო მეფემ და ნათელა დედოფალმა დალოცეს შვილ-რძალი. მეფის სასახლეში ქორწილია. მურმანი ჯადოსან-ჩუქარს გადასცემს ეთერს და მიიმე სენს შეპყრის მას (II მოქმედება). უკანასკნელ დადგმაში თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე ეს ადგილი მართალადაა ნაჩვენები. აბესალომ და ეთერი მხოლოდ საჩუქარს ღებულობენ მურმანისგან. მაყურებლისთვის გაუგებარია, რა მოიტანა მურმანმა, რამ დაავადა ეთერი. კიეველთა სპექტაკლში ეს

მომენტი გამოკვეთილია. საბოლოოდ კი ეთერი იგლეჯს და მიწაზე ახეთქებს მურმანის ჯადო-ძღვეს — ყელაიაძას.

სასახლეში ყველა შეწუხებულია ეთერის მოულოდნელი და მოუჩივრელი ავადმყოფობით. აბესალომი გოდებს. ხათელა, ძარიბი და თვით ეთერი სთხოვენ აბესალომს, რომ გასცილდეს პატარძალს. აბესალომი უარყოფს ამ რჩევას, თვითონ იოლოს დათანხმდება და ეთერს მურმანს გადასცემს. სურვილასრულეულ მურმანს ეთერი თავის კოშკში მიჰყავს (111 მოქმედება).

ახლა აბესალომი დაასწავლა ეთერთან გაყრამ. მას სწავლია ეთერის ხილვა, მაგრამ უკვე გასკურნეული ეთერი არ თანხმდება (იგი შეურაცხყოფილია). აბესალომი სიკვდილის პირზეა მისული, მისთვის მთელ სიცოცხლედ ღიას ეთერისთვის თვალის შევლება. აბესალომი უკვდავების წყლის მოსატახად ისტუმრებს მეუღლის წამრთველ მურმანს. ეთერი ასრულებს აბესალომის უკანასკნელ თხოვნას — ხვდება მას. აბესალომი კვდება, ეთერი კი თვითმკვლელობით ამთავრებს გაწამებულ სიცოცხლეს (IV მოქმედება).

ფართოდ გავრცელებული ეს სიუჟეტი თითქმის მთლიანად ხალხურიდან მოდის. ვლ. დონაძე წერს: „ოპერის ლიბრეტოს შედარებამ „ეთერიანის“ ხალხურ თქმულებასთან გვიჩვენა, რომ საკუთარი გადამუშავების საფუძვლად ა. მირიანაშვილმა აიღო პ. უბიკაშვილის მიერ ჩაწერილი ძალზე გავრცელებული ვარიანტი, ასევე დ. ხიზანიშვილისა და თ. რაზიკაშვილის მიერ ჩაწერილი ვარიანტები, რომლებშიც განსაკუთრებით წმინდა სახითაა ფიქსირებული ხალხური თქმულების ტექსტი.“

გარდა იმისა, რომ პ. მირიანაშვილმა ტექსტულურად გაიხშირა თითქმის მთელი ხალხური ორიგინალი, ლიბრეტოში გვხვდება ვაჟა-ფშაველას პოემიდან აღებული სტროფი. მაგალითად, აბესალომის არიოზული რეჩიტატივისა პირველი მოქმედების დიალოგიური სცენიდან: „რამაზი ხარ, ეთერო“. ლიბრეტოს ზოგიერთი ადგილი შეთხზულია თვით მირიანაშვილის მიერ — მაგალითად, მარისის კანცონეტის ტექსტი — „საყვარელო გულისა“ (მეორე მოქმედება).

ლიბრეტოში გამოყენებულია აგრეთვე ადგილები შ. რუსთაველის პოემის ხალხური ვარიანტიდან („ავთანდილ გადინადირა“ — მონადირეთა გუნდი პირველ მოქმედებაში) და ი. ჭავჭავაძის ლექსი („ქართველო, ხელი ხმალს იკარ“ — საქორწილო გუნდი მეორე მოქმედებაში). ტექსტის ნაწილი ოპერის მეორე მოქმედებაში ეკუთვნის საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს, რეჟისორ ა. წუწუნავას.²⁴

საინტერესოა, რომ პ. მირიანაშვილმა კომპოზიტორს წარუდგინა ხუთმოქმედებიანი (6 სურათად) საოპერო ლიბრეტო. ზ. ფალიაშვილმაც სწორედ ხუთ მოქმედებად დაწერა ოპერა და ამ სახით წავიდა იგი პირველი დადგმისას. შემდეგ კი მოიხსნა ოპერის მთელი III მოქმედება, რომელშიც მურმანი ბელიარ-ეშმაკს მისცემს საკუთარ და დედის სულეს. ამით ოპერა უფრო კომპაქტური გახდა (და, ნცოდნეთა აზრით, არც მუსიკალურად წაუგია), მას ჩამოსცილდა რეალური გმირების ურთიერთობა ზებუნებრივ ძალებთან (კერძოდ, ბელიარ-ეშმაკი) და ოპერაში თავიანთი ტკივილებითა და მისწრაფებებით ერთმანეთის წინაშე დადგნენ ჩვეულებრივი, ცოცხალი ადამიანები. ოპერის ლიბრეტოს შეკვეცაში დიდი წვლილი მიუძღვის ზ. ფალიაშვილის მუსიკის მოტრფიალესა და ოპერა „აბესალომ და ეთერზე“ პირველი ნარკვევის შემქმნელს ილია ზურაბიშვილს, რომლის რჩევითაც გადადგა ეს ნაბიჯი კომპოზიტორმა.

ოპერის ლიბრეტოშიც დგას სოციალური უთანასწორობის საკითხი, მაგრამ ნეგატიურად. ვაჟა-ფშაველას პოე-

მისგან განსხვავებით, აქ ეს მოტივი მხოლოდ ეთერის პიროვნებაში ჩანს და შემდგომ არ პოულობს გაღრმავებას. ლიბრეტოსა და, ცხადია, ოპერაშიც მთავარია უძლეველი სიყვარულის იდეა, მისი გამარჯვება თვით სიკვდილზედაც კი.

ლიბრეტოსა და ოპერის ლირსებად ჩათვლება ისიც, რომ მასში ხალხი, მასა გამოყვანილია ერთ-ერთ მთავარ კოლექტიურ გმირად. ხალხისა და დადებითი გმირების ურთიერთობა მტკიცე, შეუვალი და დამაჯერებელია. ასევე საინტერესოა, რომ ტრაგიკული ფინალი არ გადადის პესიმიზმში; პირიქით, იგი გვიჩვენებს, რომ წმინდა სიყვარული მძლევამძლე ძალაა.

ხალხურ თქმულებაზე დაყრდნობით, აბესალომ და ეთერი არ არიან მებრძოლი სულისკვეთებისანი (ვაჟასთან ეს მხარეც წამოწეულია). მათ მხოლოდ ზვარაკად მიაქვთ თავიანთი თავი ძალადი ზნეობისა და წმინდა სიყვარულის სახსრებზე. ამ მხრივ უფრო ძძლავრი მონასმებითაა დახატული მურმანის სახე.

მიუხედავად იმისა, რომ პ. მირიანაშვილმა გენიალური ოპერა შეაქმნევინა კომპოზიტორს, თვით მისი ლიბრეტო ვერ არის მაღალმხატვრული პოეტური ნაწარმოები. ამ ნაკლის შესახებ ილია ზურაბიშვილი წერდა: „უხდა აღინიშნოს, რომ პეტრე მირიანაშვილის ლიბრეტო სცენურ მოქმედებას მოკლებულია და მასში ხშირია სიმღერაში ძნელად გამოსატყეფი სიტყვა-პასუხი. მხოლოდ ზოგიერთი ადგილი, სადაც ხალხური გამოთქმებია დაცული (მაგალითად, აბესალომ-მურმანის დიალოგი), მშვენივრად ეწყობა მუსიკას.“ მაგრამ ი. ზურაბიშვილი იქვე მიუთითებს ერთ მიზეზწევლად მომენტზე: „ყოველ შემთხვევაში, მისმა გადაკეთებამ, ერთ-ერთი დადგმისათვის რომ სცადეს, უფრო დააზიანა ეს ლიბრეტო, კიდევ კარგი, შემდეგი დაძღმეულები კვლავ ძველ ვარიანტს დაუბრუნდნენ.“²⁵

ეტყობა, ცუდი გადაწყვეტილების ხელში მოხვედრილა ლიბრეტო და სანატრელი გამხდარა „ძველი ვარიანტი“. მიუხედავად ამისა, ახლა იქნებ საჩოთირო არ იყოს რომელიმე ცნობილი ქართველი პოეტისა და ლიბრეტისტის ჩარევა „აბესალომ და ეთერის“ ლიტერატურულ ნაწილში და ტექსტის დახვეწა-გარანდვა ზ. ფალიაშვილის მუსიკასთან სრულ ჰარმონიაში (აქ მხედველობაშია მიღებული კერძოდ ის ადგილები, რომლებიც პ. მირიანაშვილის მიერ ნაკლები პოეტურობითაა დამუშავებული, ვიდრე ამას ხალხური „ეთერიანი“ გვაწვდის).

ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ გასაგები და მისაწვდომია ხალხთა ფართო მასებისათვის; იგი შეიყვარეს სხვადასხვა ეროვნების ადამიანებმა, რის გამოც დასაფასებელია პ. მირიანაშვილის ამაგი, მაგრამ „ეთერიანს“ აღიარება მოუტანა გენიალური კომპოზიტორის მაღალნიჭიერებამ, რომელმაც შექმნა საკაცობრიო მნიშვნელობის ნაწარმოები.

* * *

ცნობილია, რომ დიდი რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი არ იჩემებდა მწერლობას, მაგრამ მისი ლიტერატურული შრომების საგრძნობი ნაწილი (განსაკუთრებით პიესები, კინოსცენარები, პანტომიმათა ლიბრეტოები) არ საჭიროებს რაიმე შედგენას. მათ მიმართ არც კეთილი ღიმილის გამოჩენა გვმართებს, რადგან აშკარად ვხედავთ საქმის მცოდნე ხელოვანს. აქი თვითონ კოტე წერს, რომ მხატვრული ნაწარმოების წერისას რამდენჯერ ავნთებულვარ შემოქმედებითი სიხარულით.

ტიციან ტაბიძე ასე ახასიათებს კ. მარჯანიშვილს: „... არის მეორე ოსტატი, რომელიც ცხოვრობს თავისი შემოქმედებით, რომელიც განუწყვეტელი შემოქმედების

ჟრუანტელით თრთის, რომლის გათიშვა შეუძლებელია მი-
სი ქმნილებიდან, მას აქვს მოკაჰკაშებული ძეწყერის შთა-
გონება და თუ ზგავათ წამოვიდა, არ გაჩერდება, სხვასაც
გაიტანს და თვითონაც დაიფრფლავს...²⁶

მართალია, აქ. ტ. ტაბიძის მხედველობაში აქვს კ. მარ-
ჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობა, მაგრამ როგორ
შეიძლება ხელოვანი გულგრილად, სასხვათაშორისოდ ეკი-
დებოდეს საკუთარ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, როდე-
საც ისინი უშუალოდ უკავშირდებიან თეატრსა და კინოს,
როგორც პიესა ან კინოსცენარი, ე. ი. სპექტაკლისა და კი-
ნოფილმის საფუძველთა საფუძველი?

კოტე-რეჟისორი ყოველთვის იჩენდა მომთხროვნელობას
საკუთარი თავისადმი და არც ლიტერატურული ნაწარმოე-
ბების შექმნისას ივიწყებდა ამას (თუმცა ხშირად მათი გა-
დაწერისა და გადამუშავების დროც არა ჰქონდა. ამიტომ
არის, რომ მისი ზოგიერთი თხზულება შემდგომ ლიტერა-
ტურულ დახვეწას მოითხოვს).

მწერლის კეთილსინდისიერება, მხატვრული გემოვნება,
იმდროინდელი კინოსპეციფიკის სათანადო ცოდნა ეტყო-
ბა კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარს „აბესალომ და ეთე-
რი“.²⁷

კ. მარჯანიშვილის ნუსხაში „ჩემი ლიტერატურული
შრომები“ ეს ნაწარმოები რიგით მეოცეა და ასეა მოხსენე-
ბული: «Абесалом и Этери» — кино-поэма.²⁸

საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში
დაცული კინოსცენარი რუსულ ენაზე დაწერილი და შეი-
ცავს მანქანაზე გადაბეჭდილ 31 გვერდს (ფურცლები ჩვე-
ულებრივზე გრძელია და ნაბეჭდი სვეტი შედარებით ვიწ-
რო). ტექსტის 1-2 გვერდი დაუნომრავია (დანომრავა იწ-
ყება მესამე გვერდიდან), ამიტომ ბოლო ნაბეჭდ გვერდს
უზის რიცხვი 29. კინოსცენარის ბოლოს მიბეჭდილია:
«Конец 8/III-1925 г. гор. Тифлис».

პირველ (დაუნომრავ) გვერდზე წერია სათაური —
„აბესალომ და ეთერი“, დრამატული ლეგენდა 4 ნაწილად
(ხალხური თქმულების მიხედვით), კ. მარჯანიშვილი.
მეორე (ასევე დაუნომრავ) გვერდზე კვლავ გამოვრებულია
სათაური, ოღონდ გამოტოვებულია „ხალხური თქმულების
მიხედვით“ და მის ნაცვლად წერია: სცენარი. აქვე ჩამო-
თვლილია მოქმედი გმირები:

აბესალომი — ქართველი უფლისწული.

ხელმწიფე აბესალომის მოხელეები.

დედოფალი

აბესალომის და.

მურმანი — კარისკაცი, აბესალომის ზავშვობის მეგობარი.

სახლთუხუცესი.

საქართველოს კათალიკოსი.

უშვილო დედაკაცი დატაკი გლეხები.

უშვილო ბერიკაცი

მკითხავი ქალი.

ეთერი.

ბებერი ქინკა.²⁹

ბებრუცუნა.

მათხოვარი.

სპარსეთის შაჰი.

მღვდელი.

დიაკონი.

მამასახლისი.

მოცეკვავნი საეკლესიო დღესასწაულზე (26).

მოჭიდავენი საეკლესიო დღესასწაულზე (26).

მხედრები საეკლესიო დღესასწაულზე (26).

მენავე.³⁰

ავტორი ქვესათაურით გვამცნობს, — კინოსცენარი
ხალხური თქმულების მიხედვითაა შექმნილი, მაგრამ ეს
როდი ნიშნავს, რომ იგი ფოლკლორული ლეგენდის ასლია.
კოტემ ხალხური თქმულება უბრალოდ კი არ მიუსადაგა

კინემატოგრაფს, არამედ ხალხურ ეპოსზე დაყრდნობით
შექმნა საკუთარი ლიტერატურული ნაწარმოები. ეს ნათ-
ლად იგრძნობა თუხდაც მოქმედი გმირების ჩამოთვლისას,
სადაც გზედვით კოტესეულ პერსონაჟებს: კათალიკოსს,
მკითხავს, არწივს(!), მათხოვარს, სპარსეთის შაჰს,
მღვდელს, მამასახლისს, მენავეს და სხვ.

ავტორმა მხოლოდ მთავარ მოქმედ გმირებს — აბესა-
ლომს, ეთერსა და მურმანს შეუენარჩუნა საკუთარი სახელე-
ბი, დახარჩენები კი ვინაობით ან თანამდებობით მოიშ-
სენია.

კინოსცენარის დაწერამდე კ. მარჯანიშვილისთვის
ცნობილი უნდა ყოფილიყო „ეთერიანის“ ხალხური ვარიან-
ტები, ვაჟა-ფშაველას „ეთერი“, პ. მირიანაშვილის მიერ
გალექილი და მისივე ლიბრეტო ზ. ფალიაშვილის ოპე-
რისთვის „აბესალომ და ეთერი“. ცხადია, ამ უკანასკნელს
განსაკუთრებით კარგად იცნობდა კოტე, რადგან 1924
წელს თვითონვე დადგა ზ. ფალიაშვილის ქმნილება თბი-
ლისის საოპერო თეატრში.

საინტერესოა, რომ კ. მარჯანიშვილი არ გაყვა არც ვა-
ჟასეულ და არც პ. მირიანაშვილის თხზულებებს; მან თა-
ვისი კინოსცენარის სიუჟეტურ საფუძვლად ძირითადად აი-
ღო ხალხური „ეთერისა და აბესალომის ამბავი“ (ჩაწერი-
ლი თ. რაზიკაშვილის მიერ).³¹ კ. გოგოძის მართებული
შენიშვნით, „ხალხურთან შედარებით სცენარში ამბის იდე-
ური მიზანდასახულება კიდევ უფრო გაღრმავებულია, აქ
სიყვარულის ამბავს პატრიოტული მოტივები და სამშობ-
ლოსადმი თავდადების გრძნობები უკავშირდება, რაც უფ-
რო აქტუალურსა და თანადროულს ხდის კინოსცენარს.“³²
— რადგან კ. მარჯანიშვილმა სცენარში ახალი გმირები
შეიყვანა, ცხადია, მათთვის სამოქმედო სარბიელიც უნდა
შექმნა და შექმნა კიდევ. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქ-
ტორი ე. გუგუშვილი აღნიშნავს: კინოსცენარში „თხრობა
იმრიგად მიმდინარეობს, რომ იძლევა არა მარტოდენ სიუ-
ჟეტის თავისებური გამოკვანძვის, არამედ საქართველოს
შორეული წარსულის ცხოვრების ჩვენების საბაზას.“³³

ამავე დროს კინორამატურგს ერთი მნიშვნელოვანი
გეზი აქვს აღებული (რომელსაც იგი თანმიმდევრულად ან-
ვითარებს) — მრავალსაუკუნოვანი წარსულის მქონე ლე-
გენდა მაქსიმალურად დაუახლოოს თანადროულობას.

კ. მარჯანიშვილამდე ყველა ავტორმა „აბესალომ და
ეთერის“ ამბავი მხოლოდ ტრაგიკული სიყვარულის ისტო-
რიას დაუკავშირა და წინა პლანზე წამოსწია სასიყვარულო
სამკუთხედში მოქცეული სამეულის (ეთერი, აბესალომი,
მურმანი) სულიერი დეღვა, ვნებათა ჭიდილი, გამარჯვება
და დამარცხება, სიყვარულისთვის თავგანწირვა. ვაჟა-ფშა-
ველამ ლეგენდის სიუჟეტი გაამწვავა სოციალური შინა-
ბრძოლით (რომელიც შემდგომ ი. მოსაშვილმა კიდევ უფ-
რო გააღრმავა სხვა კუთხით). მარჯანიშვილმა კი უფლის-
წულისა და გლეხის ქალის სიყვარული ეროვნულ საქმეებს
დაუკავშირა და ამით სცადა პატრიოტიზმის გრძნობის გაღ-
ვივება.

საინტერესო აღმოჩნდა ხალხური ვარიანტის („ეთერი-
სა და აბესალომის ამბავი“) შედარება კ. მარჯანიშვილის
კინოსცენართან. კოტეს ხალხურიდან უსესხებია ჩონჩხი:
ბავშვს დანატრებული უშვილო ცოლ-ქმარი, მამაკაცის წა-
სვლა მკითხავთან. მკითხავის მიერ მოცემული „წამლის“ —
სამი ვაშლის შეჭმა. ეთერის ჩასახვა მამაკაცის კანჭში. კან-
ჭის მოჭრა და გზაზე დაგდება. ამ კანჭიდან გაჩენილი გო-
გონას გაზრდა ორბის (არწივის) მიერ. სანადიროდ გასუ-
ლი აბესალომისა და მურმანის სიყვარული ეთერისადმი.
აბესალომისა და ეთერის ქორწილი (ორივეგან ერთი სიტყ-
ვითაც არ არის მინიშნებული ეთერის მდაბიური წარმო-

მავლობა, გარდა იმისა, რომ თვით ეთერი უსვამს ამას ხაზს). ემზავისადმი სულმიცემული ზურმანი (ზღაპარში მურმანი დედის სულსაც თმობს) და მისი ვერაგობა. მურმანის გაგზავნა უკვდავების წყლის მოსატახად. აბესალომისა და ეთერის სიკვდილი. ხათ საფლავეის შორის ღურმანის ცოცხლად დამარხვა. საფლავეებზე ამოსული ია, ვარდი და ეკალი.

მაგრამ ამ ჩონჩხს კოტემ ახალი ხორცი შეასხა საკუთარი მდიდარი ფანტაზიითა და, რასაკვირველია, კინოსპექტივიკის გათვალისწინებით.

უპირველეს ყოვლისა, კ. მარჯანიშვილმა თითქმის ათ-საუკუნოვანი ამბავი ქრონოლოგიურად ახლოს გადმოსწია. მოხუცი, უშვილო ცოლ-ქმარი (ქართლები) კინოსცენარში წარმოდგენილია ფართო ყოფითი სურათებისა და დეტალების მომარჯვებით. ხალხურ თქმულებასი ლაკონურადაა ხათქვამი: „იყო ერთი უშვილო ცოლ-ქმარი“. კოტემ კი ისინი გაგვიცოცხლა კალოზე მუშაობისას, სადაც დიკონი და მახასაძლის ბეგარის ასაკრეფად მოსულან და ერთობ დიდი კოდით ღლეტენ გადასახადს. მოხუცები „უშვილოდ გადაგებას აპირებდნენ“ — ვკითხულობთ ხალხურ ვარიანტში. კოტე სცენარის პირველი სტრიქონებიდანვე ამხეილეს ყურადღებას ამაზე, როცა ტიტატონ გვამცხობს მღვდლის დამცხივ სტყევებს მოხუცებისადმი: „რალათ გიხდათ ამდენი ხორბალი? შვილები ძინიც არ მოუცია თქვენთვის ღმერთსა და...“

მოქმედება სწრაფად ვითარდება და ვგებულობთ უშვილო დედაკაცის მწუხარების ნამდვილ მიზეზს: „განა ხორბალი მატირებს. მართალი თქვა მამამ: უშვილძიროდ გწყდებით და ეგ არის“.

ბედისგან გულდათუთქული მოხუცების, ბავშვებისადმი მათი უსაზღვრო სიყვარულის გადმოსაცემად მარჯანიშვილმა შექმნა რამდენიმე საინტერესო სცენა საექსპოზიციო ნაწილში. მაგალითად, სცენა სოფლის წყაროსთან, სადაც უშვილო ქალი ტკბება სხვისი ბავშვების ცქერით და ავიწყდება საესე დოქის გადმოდგმა წყაროდან; ან კიდევ — სცენა სოფლის გზაზე, როცა მოხუცი ცოლ-ქმარი საკუთარი შვილივით ეალერსება პატარა მწყემსს, ასევე, სცენა მოხუცების ოჯახში, როდესაც დედაკაცი გადაწყვეტს: „სალოცავად უნდა წავიდეთ წმინდა გიორგისთან, იქნებ ისმინოს ჩვენი ვედრება და შვილი მოგვცეს“. ამას ემატება ჩურჩხელების დამზადების სცენა და სხვა.

კინოსცენარში მეტად კოლორიტულია საეკლესიო დღესასწაული მდიდარი ტიპებითა და ქრისტიანული წეს-ჩვეულებების ხატოვანი გადმოცემით. აქვე ხაზგასმულია ცრურწმენის გამოვლინებანი, რომელიც მძიმე უღლად დასწოლია გაუნათლებელი ხალხის გონებას (მოხუცებზე ფორთხვა საყდრის გარშემო, ღამის თევა ეკლესიაში, კენჭის მიკრობა ეკლესიის კარებზე, მკითხავისადმი უყოყმანო ნდობა და სხვა).

„წავიდა კაცი მკითხავთან და აკითხვინა. მკითხევმა სამი ვაშლი მისცა“... — ვკითხულობთ თქმულებაში. სცენარში კი ამ ნაწყლობევი ვაშლების მოსაპოვებლად ავტორმა უშვილო გლეხს მრავალი სიფათი გადაჰყარა; ამასთან იგი შეახვედრა ფშვავლებსა და ხევსურებს, მოხუცს მოატარა იმერეთი, გურია, სამეგრელო, აჭარა. ამავე დროს კ. მარჯანიშვილმა ფართოდ გვიჩვენა მშრომელი ხალხი (მეცხვარეები, მენავე), მათი შრომის პროცესი და ცრუმორწმუნეთა ტიპები. თქმულებისგან განსხვავებით, ავტორმა ერთობ დრამატულად, დაძაბულად წარმოგვიდგინა მოხუცის მიერ ვაშლების შეჭმა, ბავშვის ჩასახვა კანჭში და მისი უპატრონოდ მიტოვება გზაში.

უშვილო ცოლ-ქმარი ავტორს მხოლოდ კინოსცენარის

I, საექსპოზიციო ნაწილში დასჭირდა და ამით მთავრდება მათი მონაწილეობა ნაწარმოებში.

სცენარის მეორე ნაწილში კ. მარჯანიშვილი ოსტატურად ძაბავს სიუჟეტს. თავს უყრის თითქმის ყველა არსებით მოქმედ გმირს და ცოცხლად ხატავს ხასიათებს. მოქმედება აქ (და საერთოდ მთელს სცენარში) ხასიათდება მოხატვლევითა ძრავალფეროვნებით. ერთუროს ცვლიან ნადირბობის სცენები და უკვე ურდადარულებული ეთერისადმი არწივის მთობლიური ზოუნვა; ეთერის თავდადება არწივის გადასარჩევად; აბესალომისა და ეთერის სიყვარულის ჩასახვა; მურმანის ბრძოლა ეთერის მოსაპოვებლად; აბესალომისა და ჭრა ეთერის ხელიდან უკაბედად გაგარდნილი ვარსკვლავით; საარსეთის შაჰის მიერ თავისი ქალიშვილის ცოლად შეთავაზება აბესალომისადმი და პასუხად უაოის მიღება; ხელშეწყობის დოხისმიებანი აბესალომის ეთერთან დასაქორწინებლად და გასამეფებლად; არწივისა და მურმანის საშვედრო-სასიცოცხლო შეტაკება; ზურმანის პირველი შეხვედრა ჭინკებთან; განრისხებული შაჰის საომრად ხსადება; თადარიგი აბესალომისა და ეთერის ქორწილისთვის; არწივის ვერაგულად მოკვლა და სხვა.

კინოსცენარის შესაბამე ნაწილი კულმინაციურია და შედარებით ვოცელიც. პარალელურ მოქმედებათა მოხატვლევობის პრიციპი ერთობ ძაბავს სიუჟეტს. ამასთან ერთხანეთში ჩახლართული სიუჟეტური ხაზები ერთ მთლიანობაში წარმოგვიდგებიან და გვაცხობენ აბესალომისა და ეთერის ჯვარის წერა-ქორწილს, ზურმანისა და ემზავის (ჭინკის) ბოროტულ ფახდებს, საარს-ქართველთა ომის პერიპეტიებს, ეთერის დაავადებას უკუნებელი წყულებით, ეთერი-სა და აბესალომის გაყრასა და ზურმანის დროებით გაძარჯვებას ეთერის დასაკუთრებით, აბესალომის დაავადებას.

მეოთხე ნაწილში სიუჟეტური დაძაბულობა დაღმავალი გზით უნდა წასულიყო, მაგრამ კ. მარჯანიშვილის ფახტა-სიამ საინტერესოდ განავითარა თხრობა, შეიქმნა ორიგინალური სცენები: მურმანის ბრძოლა გველებთან, მის მიერ ცხრა ციხესიმაგრის აგება მათ ცენტრში მოქცეული ბროლის კოშკით (რაც მიღწეულია ზებუნებრივი ძალების მოშველიებით). ფახტასტიკურ ძალებს კი ავტორმა მოუხმო ადამიანური გრძნობების უკეთ გამოხატვლად.

ხალხური თქმულებისაგან განსხვავებით, მურმანმა ჯადოსნური ძალით წაბში ააგო ძიუვალი და თითქოს აუღებელი ციხესიმაგრე ეთერის შესახარუნებლად, მაგრამ საკმარისი აღმოჩნდა ეთერის მიერ ნაჭრილობევი აბესალომის მკერდიდან თითო წვეთი სისხლით ჯვრის გამოსახვა ციხის კედლებზე, რომ იგი უხულასავით იშლებოდა.

ყოველივე ეს მარჯანიშვილის მწერლური კალმის ნაყოფია და საკმაოდ მიმზიდველად შესრულებულიც.

ნიშანდობლივია, რომ II ნაწილის დასაწყისშივე ავტორმა ერთმანეთს შეარკინა კეთილი არწივი (ბუნების ლალი შვილი) და ხელმწიფის მოხელეთა მიერ საგანგებოდ დაგეშილი შეგარდენი, რომელიც პირველის გამარჯვებით მთავრდება. ეს დეტალი თავიდანვე მიგვანიშნებს, რომ შემდგომში ცხარე ბრძოლების მოწმენი ვიქნებით და გამარჯვება სიკეთის თანახმარი უნდა გახდეს.

ეთერი. თ. რაზიკაშვილის მიერ ჩაწერილ ხალხურ თქმულებაშიც აბესალომი და მურმანი ხეზე შენიშნავენ ეთერს. აბესალომი „მოდიოდა ყოველდღე ხესთან და შორით ესიყვარულებოდა“. — ვკითხულობთ ზღაპარში. კინოსცენარში ეს მომენტი ორიგინალურად და უფრო ეფექტურადაა გადმოცემული. სიმბოლურია სცენა: არწივის ბუდეში მჯდომმა მზეთუნახავმა ვარსკვლავის მეოხებით უნებლიეთ მკერდში დაჭრა მომავალი მიჯნური.

დაჭრილი აბესალომი შინ მიჰყავთ, გაოგნებული მურმანი კი ცდილობს ეთერის მოხელეთას და, თავის მხრივ,

დაისრავს ქალწულის მფარველ არწივს. ამას გამოდგა მურმანის წადილი — საჩუქრებით მოეხიზლა ეთერი. საჭირო შეიქნა რაღაც ზებუნებრივი ძალის მოშველიება (ჭინკა).

ქვეყნად არაჩვეულებრივად მოვლენილი ეთერი (რაც ხალხურიდან მოდის) ასევე უცნაურად გაზარდა არწივმა. მარჯანიშვილისეულია ის, რომ არწივმა ვარსკვლავის წოვებით გამოკვება უმწეო ბავშვი და სახელიც ვარსკვლავისა ეწოდა ქალწულს (ამ განმარტებას თვითონვე იძლევა სცენარისტი).

საბას მიხედვით „ეთერი ცეცხლი არს შემცველი ჰაერისა ცათა უდაბლესად“. ³⁴ უცხო სიტყვათა ლექსიკონში რამდენიმე განმარტებაა. მათ შორის: „2. გარემომცველი ჰაერო სივრცე, ჰაერი, სადაც ვრცელდება რადიოტალღები“ ან „4. ბერძნულ მითოლოგიაში: ჰაერის ყველაზე ზედა და წმინდა, გამჭვირვალე ფენა“. ³⁵

„ეთერი... ჰაერის მაღალი ფენის განსახიერება, ზეცას ადგილსამყოფელი... მოგვიანებით ეთერი მიიჩნეეს მათემატიკოს უმაღლეს სფეროდ, საიდანაც წარმოიშვა მზე, ვარსკვლავები, სადაც ცხოვრობდნენ ღმერთები. იგი მიიჩნეეს სამყაროს პირველსაწყისად. გადატანითი მნიშვნელობით ეთერი სუფთა ჰაერს ნიშნავს“. ³⁶

ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში წერია: „ეთერი... ძველ ბერძენ ფილოსოფოსთა მოძღვრებით — ნივთიერება, რომელიც თითქმის ავსებდა მსოფლიო სივრცეს, — ე. წ. „მეხუთე სტიქია“ (კვინტესენცია), უპირისპირდება ოთხ ელემენტს („სტიქიას“): ცეცხლს, ჰაერს, წყალს, მიწას... გადატანითი მნიშვნელობით — ჰაეროვანი, ნაზი“. ³⁷

ერთი სიტყვით, ეთერი მითოლოგიური წარმომოხსენისაა, ხოლო როგორც საკუთარი სახელი, იგი აღნიშნავს ჰაეროვანს, ნაზს, სპეტაკს.

საინტერესოა ვაჟა-ფშაველას მიდგომა ამ სახელისადმი. მხატვრული სიტყვის დიდოსტატი ითვალისწინებს რა ეთერის გატანჯულ ცხოვრებას დედინაცვლის ხელში, მის სოციალურ წარმოშობას, ამ სახელისთვის საგანგებოდ არჩევს სიტყვებს:

„ეთერი მქვიან... რად გინდა
ჩემი სახელი წყეული?
რაც-კი რამ სახელდება,
ყველაში გამოჩნეული?
ხომ იცი, რაა „ეთერი“;
ხომა გაქვს გამოჩვენული?
მაშ, მე ვინ მეტყვის: „აბა და დი,
მეტყვიან — ეთერია,
ათას-ფრად, ათას კილოზე;
გათერი-წათერი ა!““ ³⁸

ამ სიტყვებს თავად ეთერი ამბობს საკუთარ თავზე, თორემ თავის გმირს პოეტი სიწმინდისა და სინატიფის ეტალონად წარმოგვიდგენს.

ასევე წმინდად გვიხატავს ეთერს კ. მარჯანიშვილიც, რომელმაც ეთერის სახეშიც ჩააქსოვა ლეგენდურობა. თავდაპირველად ეთერი არ იცნობს ადამიანებს, მათ ბუნებას; მისი სიყვარული აბესალომისადმი (ასევე სიძულვილი მურმანისადმი) სტიქიურია. ავტორი ასე გადმოგვცემს აბესალომისა და ეთერის სიყვარულის ჩასახვას: „ეთერი ჭუჭრუტანას აკეთებს ბუდეში და დაბლა (ე. ი. აბესალომისაკენ — გ. ბ.) იცქირება. აბესალომის თვალები. ეთერის თვალები“. ეთერის ბუნებრივი სიყვარული აქ მხოლოდ არწივს ეკუთვნის, როგორც მის „გადასას“. იგი თავს ევლება არწივს, ჭრილობას უშუშებს, თავგანწირვით იცავს მას მურმანის თავდასხმისაგან.

შექმნილი ორიგინალური მდგომარეობის გამო სცენარისტმა ეთერის პიროვნებაში სრულიად მოხსნა მის სოციალურ წარმოშობასთან დაკავშირებული საკითხები, ცხადია, უარყოფილ იქნა დედინაცვლის თემატიკაც. ეთერი არწივით ბუნების შვილია. აქ საინტერესოა პარალელი აბესალომისა (მეფის შვილი) და ეთერს (ფრინველთა მეფის შვილობილი) შორის.

ხალხური თქმულების მიხედვით, „ერთხელ აბესალომმა ყელმოდერებული ეთერი რომ დაინახა, ვედარ გაძლო და უთხრა:

„ჩამოდი, ეთერო, ძირსაო,
მანდ რას უზიხარ ხესაო.
ჩამოდი, ცოლად გამომყევ;
მანდ ნუ იღერებ ყელსაო!“

ეთერმა უარი განაცხადა, რადგან მდიდრის შვილს, დედ-მამით ქებულს ცოლად არ გამოადგებოდა ობოლი, ობლობით დაჩაგრული, კაცის კანჭში ჩასახული და ორბის მიერ გამოზრდილი ქალი. თანაც ეთერს აწუხებდა მნიშვნელოვანი გარემოება:

„შენ შენი ჰქნა და წახვიდე,
გამიშვა წყალწაღებული!“

კინოსცენარშიც მსგავსი სიტუაციაა. წარწერა გვაუწყებს აბესალომის მიმართულებას ეთერისადმი: „შემიწყალე, ქალწულო, ხომ ხედავ, შენი სურვილი მაღავეს, ჩამოდი ჩემთან, ცოლად წამომყევ“. ეთერი პასუხობს: „არა, ყმაწვილო, ადამიანები ვერაგები ხართ, მომატყუებ და მიმატოვებ“. ოღონდ ეს აზრი კოტესეულ ნაწარმოებში არწივმა ჩაუნერგა ეთერს: „ჩემო გოგონა, ნუ უჭვრეტ ჭაბუკს. ადამიანთა მოდგმა ვერაგია — იგი მოგატყუებს და მიგატოვებს... დაგივიწყებს“. ასე გაიცნო ეთერმა ადამიანები. პირველივე შეხვედრის შემდეგ ეთერს უსაზღვროდ უყვარს აბესალომი, მაგრამ განქორწინებისას იგი ბედის მორჩილია, უსიტყვოდ მიყვება მისთვის საძულველ კაცს, თუმცა „თვალს არ აშორებს აბესალომს“... ეთერი აქ გამოუვალ მდგომარეობაშია და ეს მორჩილებაც დროებითია, რადგან მის გულში არ დამცხრალა სიყვარულის მხურვალება. ეთერი მეოთხე ნაწილის დასაწყისშიც კი გაოგნებულია, მაგრამ ნიადავ აბესალომზე ფიქრობს. კ. მარჯანიშვილი ასე აგვიწერს ეთერის მდგომარეობას: „კოშკში ჩაკეტილი ეთერი. მოკუნტულა, დაწვებზე ცრემლები ჩამოსდის. ეთერი ხსნის აბესალომის მიერ ნაჩუქარი ბეჭდის სახურავს და მასში ფრთხილად აწვეთებს ცრემლს; შემდეგ ხურავს ბეჭდის სახურავს და ჩურჩულთ კოცნის.

წარწერა: „ცხრა კვირა გავიდა უკვე, რაც შენ დაგშორდი და ცხრა კურცხალი ჩაეწურე შენს ცხრა სუნთქვაში.

კოცნის ბეჭედს და ტირის“.

ეთერი სიახლოვეს არ იკარებს მურმანს („კანონიერ“ ქმარს) და არც აბესალომის ბეჭედს უთმობს უბრძოლველად. იგი გულის ტოლის ერთგულია. დადგა ამ სიყვარულისთვის თავგანწირვის დროც. როდესაც მურმანმა აუწყა ეთერს — აბესალომი შენი კოშკის კედელთან დგასო, ოთახში გამოიწყვდელი ეთერი შეკრთა. ეს იყო პირველი იმპულსი. ეთერი იწყებს მოქმედებას. „იგი აბესალომის მიერ ნაჩუქარი დანით საფეხურებს აკეთებს კედელზე, რათა სარკმელამდე მივიდეს“; „ეთერი კედელზე მიცოცავს, სარკმლისკენ მიიწევს“; „ეთერი წრიალებს — არ იცის, როგორ ჩააღწიოს აბესალომამდე, ბოლოს, აბესალომის ნაჩუქარი დანით იჭრის ნაწნავებს და მისგან თოკს გრეხს“... „შემდეგ ეთერი თავად გადმოძვრება სარკმლიდან და ნელა ეშვება ჩალიჩით“.

ასე მიაღწია ეთერმა მომაკვდავ აბესალომამდე და უკანასკნელი სურვილი შეუსრულა მიჯნურს.

ეთერი კეთილი, უბიწო და უბოროტოა. იგი თვითონ იბრალეებს აბესალომის გაუბედურებას, მისდამი დალატს, ტიტრი და შემდგომი ნაწყვეტი გვიმხელს ეთერის გულის-ნადებს: „მან (აბესალომმა — გ. ბ.) თქვა, დაე, ამ ხანჯლის შვილმა გააპოს ის გული, რომელიც სიყვარულს უღალატებდა... მე... მე ვუღალატე. მისი სიცოცხლე ჩაქრა, მე კი კიდევ მიდგას სული.

იგი ნელა იყრის დანას მკერდში და მიწაზე ეცემა.

დაჭრილი ეთერი მიხობას აბესალომის საწოლისკენ, ემთხვევა მის უსიცოცხლოდ გადმოკიდებულ ხელს და კვდება...”

ა ბ ე ს ა ლ ო მ ი. კ. მარჯანიშვილის აბესალომი რაინდისთვის დამახასიათებელ ყველა თვისებას ატარებს: იგი უმაღლეს წოდებობას განეკუთვნება; პატიოსანია და დიდსულოვანი; უშიშარი, თავდადებული მეომარია; კეთილშობილი და ნაზად მოსიყვარულე სატრფოა. მის ამ თვისებათა ერთობლიობას მხოლოდ ვაჟა-ფშაველასა და კ. მარჯანიშვილის ნაწარმოებებში ჩვადვებით.

ავტორს აბესალომი კინოსცენარის მეორე ნაწილიდან შემოჰყავს მოქმედებაში. მისი ვაჟკაცობის ისტორია სწორედ ამ და მომდევნო ნაწილებშია გაშლილი. ფინალურ ნაწილში აბესალომი უკვე ფიზიკურად ჯანგაბტყილია და ეთერის ნახვის სურვილის ასრულებასა ცდილობს დედის, დისა და ამაღლის დახმარებით. თუმცა კ. მარჯანიშვილმა აქაც არ გასწირა დაუძლურებული გმირი და მას ისეთი ზეებუნებრივი ძალა მიანიჭა, რომ ეშმაკეული მანქანებით აღმართული მურმანის ცხრა ციხესიმაგრე და გალავანი უბრალოდ თითის შეხებით დაანგრევიან. ეს კი მეტყველი სიმბოლოა ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვებისა.

დასაწყისში აბესალომი სიცოცხლით სავსე ლაღი ვაჟკაცია, მაგრამ უცაბედად და უცნაურ მდგომარეობაში ნახი ეთერის სიყვარულმა იგი პირველი წუთებიდანვე გულში დაჭრა (ამ სიტყვის პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით). კოტესული აბესალომი ხასიათით რამდენადმე რუსთაველის ტარიელს მიაგავს. ისიც ხშირად იბნიდება, გული მისდის, ცრემლებს ღვრის, მაგრამ ეს ნიშნები როდი ამცირებენ მის ღირსებებს. ყოველივე კი იმიტომ სჭირდება ავტორს, რომ უფრო დამაჯერებლად დაგვიხატოს შეყვარებული ვაჟკაცის სულიერი მდგომარეობა. აბესალომი უეცრად მოზღვავებული სიყვარულის მონაა; იგი მხოლოდ ეთერმა მოაჯადოვა, თორემ რაინდული შემართების უფლისწული არად აგდებს თვით სპარსეთის შაჰის გადამტყრებას, მასთან მოსალოდნელ სისხლის-მღვრელ ომს, ბოროტი და შურისმაძიებელი მტრის (შაჰი) ხელში ტყვეობას.

ტიტრი გვამცნობს: „აბესალომს არ უნდა სპარსელის შერთვა“... მიუხედავად იმისა, რომ ამას უთუოდ მოჰყვება მძიმე ომი. ტყვედ ჩავარდნილი უფრისწული უარს ამბობს შაჰის მოწყალებაზე (ხმაღს არ იბრუნებს მისგან და „უკმეხად ფეხთით მიუგდებს“...), მანამდე და შემდგომ კი თავის ლაშქარს მამაცურად მიუძღვის, როგორც მხედართმთავარსა და უკვე მეფეს (ბრძოლის წინ მან სამეფო გვირგვინი მიიღო მამისგან) შეეფერება.

ფოლკლორული და მისთვის ცნობილი ლიტერატურული აბესალომის იერსახეს კოტე მარჯანიშვილმა მრავალი ახალი დეტალი, შტრიხი და ნიუანსი შემატა, რითაც გამდიდრდა და გამრავალფეროვნდა მისეული გმირი; ამავე დროს მარჯანიშვილი ცდილობდა ყველაფერი კინოსცენარისტიკა და კინორეჟისორის სპეციფიკურობით განესაზღვრა.

ეთერისადმი სიყვარულთან დაკავშირებით აბესალომ-

მა მრავალი დაბრკოლება გადალახა. აბესალომის საცო-ლის მოსაძებნად ხელმწიფემ მთელი საქართველო შესძრა — სამეფოს ყველა კუთხიდან ჩამოაყვანინა უტურფის ასულები, მაგრამ აბესალომს ნიდავ ეთერი ესახება თვალ-წინ, მხოლოდ იგია მისი გულის სწორი. გულდაკოდლი უფლისწული მორჩილად დადის არწივის ბუდეში გაზრდილი მზეთუნახავის სანახავად და ცოლობას ევედრება. „ეთერი უარს ნიშნად თავს იქნევს“; გაოგნებული ჭაბუკი მტკიცე ფიცს დებს სატრფოს წინაშე: „დაე, ამ ხანჯლის შვილმა გააპოს იმისი გული, ვინც ჩვენს სიყვარულს უღალატა“. და მართლაც, ბოლომდე უღალატა გამიჯნურებული ვაჟკაცი, თუმცა ბედმა ხელი დარია და საბო-ლოდ გაამეტებინა უსაყვარლესი არსება: „რა ვქნა. როგორც ჩანს, ღმერთმა არ ინება ჩემთვის ეთერი“; „ხალხო, ვის გინდათ ქალწული ეთერი?“

კოტე მარჯანიშვილი დაძაბულად წარმოგვიდგენს ეთერისა და აბესალომის განქორწინებას. ხელმწიფემ ყოველი ღონე იხმარა ეთერის გამოსაჯანმრთელებლად, მაგრამ ვერაფერი გააწყო ავსულთა ჯადოს წინააღმდეგ. და რადგან უსაშველო შეიქნა შვილ-რძლის ბედნიერება, მურმანის მიერ მიღებული ღონისძიებით დაარწმუნებულმა მამამ საჯარო განქორწინება მოაწყო და სასოწარკვეთით მიმართა უკვე გახელმწიფებულ ერთადერთ ძეს: „რა ვქნათ, შვილო. ჩანს ღვთის ნებაა — გაუშვი ეთერი, ისეც ისიც და სახელმწიფოც“. და მოხუცი ხელმწიფე შვილთან ერთად ტირის, მასთან ერთად ლოცულობს. იგი გულკეთილია, მაგრამ სამმავე ცეცხლში ჩავარდნილს სხვა გამოსავალი არა აქვს. მას ტანჯავს ეთერის საცოდაობაც, შვილის დარდიცა და სახელმწიფოს ბედიც.

საშინელებით შეძრული აბესალომი, რომელიც გულში ეთერის გამოჯანსაღების იმედს ატარებდა და ომგადახდილი სასოებით ელოდა სატრფოსთან შეხვედრას, შეძრწუნებულია მწარე ხვედრით. იგი ჯერ მივარდება გულწასულ ეთერს, კაბის კალთებს დაუკოცნის და მხოლოდ შემდეგ „წარმოთქვანს ტანჯვით აღმომხდარ სიტყვებს: „ვის გინდათ“...

გამარჯვებული მურმანი ზემოთს: კვლავ მზეთუნახავად ქცეული ეთერი მან „მედიდურად გაატარა... ხალხში...“ „ეთერი თვალს არ აშორებს აბესალომს“; „ყველა გააკვირვა სასწაულმა. აბესალომს გული მისდის“. მაგრამ ეს იყო საჯაროდ გამოცხადებული ფიზიკური დაცოლება ორი მოსიყვარულე გულისა; სინამდვილეში კი სიყვარული ღვეღფვიტ ღვიოდა.

და ამ ცნობილი, დაძაბული მომენტის მხატვრულად გადმოცემას ავტორმა კინემატოგრაფიული წერტილი დაუსვა: „აბესალომის მკერდზე ნელა მოჰონავს სისხლის წვეთი.“

ნიშანდობლივია, რომ ხალხური წყაროებისგან განსხვავებით კინოსცენარში აბესალომი უცებ კი არ ირთავს ეთერს და ფაქტის წინაშე კი არ აყენებს მშობლებს (რაც სხვა ლიტერატურულ ნაწარმოებებში ერთ-ერთი წამყვანი მომენტია ეთერის გლეხურ წარმოშობასთან დაკავშირებით), არამედ წინასწარ შეამზადებს და თანხმობასაც იღებს. არც განქორწინება მომხდარა ხელმწიფისა და დედოფლის გარეშე. პირიქით, აბესალომი მამის შთაგონებით, მისი რჩევითა და კარნახით (რასაკვირველია, გამოუვალი მდგომარეობის გამო) გასცილდა საყვარელ ადამიანს.

კოტესული აბესალომი უეჭვოა და მიმნდობი. იგი ვერც კი ამჩნევს, რომ მურმანი ეთერის დანახვის დღიდანვე ფეხდაფეხ დასდევს, ყოველ ნაბიჯზე მახეს უგებს, სასიკვდილოდ იმეტებს. ეს ნდობა იმითაც არის გამართლე-

ბული, რომ ავტორმა მურმანს მხოლოდ კარისკაცობა კი არ დააკისრა, არამედ იგი წამოგვიდგინა აბესალომის ბავშვობის მეგობრადაც. ამიტომ არის, რომ ეთერის სიყვარულმოპოვებული, „ბედნიერი აბესალომი გახარებულია დიდი ხნის უნახავ მურმანთან შეხვედრით. აბესალომი კოცნის მურმანს“. ამ დროს კი საკოცნელად ლოყაშეშვერილი მურმანი მხოლოდ ეთერის წართმევაზე ფიქრობდა. მაგრამ ეთერს ისევე ძლიერად უყვარს აბესალომი, რამდენადაც მურმანი ეჯავრება. ეს კი გადამწყვეტია.

ერთადერთი ადგილი, სადაც შეილახა აბესალომის რა-

ინდობა, ის არის, რომ სიკვდილის წინ აბესალომი მუხლებს იყრის მამის წინაშე და ეჯება. „მაცნე კვდები, მამავ ბატონო, მომეცი ნება, გავემგზავრო და თვალი მაინც შევაგლო ეთერს.“ თუმცა ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ (ამაზე ზემოთაც ითქვა) ზებუნებრივმა ძალამ აბესალომს მაინც შეაძლებინა შეუძლებელი (მურმანის ციხესიმაგრის დანგრევა), წადილის ასრულება (სიკვდილის ფასად) და რაინდად დარჩენა.

მთლიანობაში ავტორმა მკვეთრად დაგვიხატა აბესალომის ნათელი კინემატოგრაფიული სახე.

შენიშვნები:

- 1 კ. მარჯანიშვილმა ეს ფილმი დადგა კინორეჟისორ შაქრო ბერიშვილთან ერთად. იხ. კ. გოგოძის გამოკვლევა „კინოსცენარი „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972 წ., № 4, გვ. 48.
- 2 იქვე, გვ. 52.
- 3 კ. მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ორ ტომად, თბილისი, „ხელოვნება“, 1972 წ., ტ. I, გვ. 302-303.
- 4 საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის არქივი (ქვემოთ — სსთმა), ფ. I, საქმე 18, ხ — 11484.
- 5 კ. მარჯანიშვილი, 1872-1947, საიუბილეო კრებული, თბილისი, „ხელოვნება“, 1948 წ., გვ. 162-168, გ. ბუხნიკაშვილი, „კოტე მარჯანიშვილის ლიტერატურული ნაშრომები“.
- 6 ეთერ გუგუშვილი, „მარჯანიშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა“, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1972 წ., 15 და 22/IX.
- 7 ეთერ გუგუშვილი, „კოტე მარჯანიშვილი“, თბილისი, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1972 წ., გვ. 449-450.
- 8 იხ. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1972 წ., გვ. 48.
- 9 მიხეილ ჩიქოვანი, „ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია“, თბილისი, 1956 წ., გვ. 438.
- 10 იქვე, გვ. 440.
- 11 პეტრე უმიკაშვილი, „ხალხური სიტყვიერება“ ოთხ ტომად, ტ. IV, თბილისი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964 წ., გვ. 239. ამასთან დაკავშირებით პროფ. ვლ. დონაძე წერს: „არსებული მონაცემების მიხედვით, „ეთერიანის“ ცალკეული ფრაგმენტების პირველი ჩანაწერი გამოჩნდა 1867 წელს ი. ელიოზიშვილის შრომაში (გამოქვეყნებულია ჟურნალ „მნათობში“ 1868 წელს). შედარებით სრული ჩანაწერი განეკუთვნება 1875 წელს და ეკუთვნის ცნობილ საზოგადო მოღვაწეს, ქართული ფოლკლორისტიკის ფუძემდებელს პ. უმიკაშვილს. თქმულების სხვა ვარიანტთა შემდგომი ჩანაწერები აწარმოეს დ. ხიზანიშვილმა (გამოქვეყნდა გაზეთ „ივერიაში“, 1888, № 74) და თ. რაზიკაშვილმა (1909, „ხალხური ზღაპრები“, ტ. II). იხ. В. Донадзе, Захарий Палиашвили, М., Государственное музыкальное издательство, 1958 г., стр. 68.
- 12 «Грузинские народные сказки», сто сказок, сборник составлен и переведен Н. И. Долидзе. Под редакцией проф. М. Я. Чиковани, Тбилиси, «Мерани», 1971 г., стр. 343.
- 13 იქვე.
- 14 იხ. „ხალხური სიბრძნე“ ხუთ ტომად, თბილისი, „ნაკადული“, 1964 წ., ტ. III, ქართული ებოსი, გვ. 61-69.
- 15 იხ. „ხალხური შემოქმედების მარგალიტები. არსენას ლექსი, ეთერიანი, ლექსი ვეფხვისა და მოყმისა“, თბილისი, „განათლება“, 1965 წ., გვ. 47-97, სადაც გამოყენებულია გამომცემლობა თემის მიერ 1927 წელს დაბეჭდილი ტექსტი.
- პროფ. ქსენია სიხარულიძის აზრით, პ. მირიანაშვილი „ძირითადად ეყრდნობა თ. რაზიკაშვილისა და დ. ხიზანიშვილის ფშაურ ვარიანტებს. მასში გვხვდება ოდნავ შეცვლილი ადგილი, „შეტანილი ვაჟას პოემიდანაც“ (იხ. ქსენია სიხარულიძე, „ქართველი მწერლები და ხალხური შემოქმედება“. წიგნი I. თბილისი, „სახელგამი“, 1956 წ., გვ. 230).
- 16 ქსენია სიხარულიძე, „ქართველი მწერლები და ხალხური შემოქმედება“, წიგნი პირველი, თბილისი, „სახელგამი“, 1956 წ., გვ. 228. ამავე ნაშრომში ავტორი დაწვრილებით განიხილავს ვაჟას პოემისა და ხალხური ვარიანტების ურთიერთმიმართებას.
- 17 ვაჟა-ფშაველა, თხზულებანი, ლექსები, პოემები, მოთხრობები, პიესები, თბილისი, „საბჭოთა მწერალი“, 1960 წ., გვ. 332 (ქვემოთ ციტირება ამ გამოცემიდანაა).
- 18 ანტონ წულუკიძე, ქართული საბჭოთა მუსიკა, თბილისი, „ხელოვნება“, 1971 წ., გვ. 23.
- 19 კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ორ ტომად, ტ. I, 1972 წ., გვ. 167.
- 20 В. Донадзе, Захарий Палиашвили, стр. 7.
- 21 იქვე, გვ. 77.
- 22 იქვე, გვ. 57.
- 23 იქვე.
- 24 იქვე, გვ. 69.
- 25 ილ. ზურაბიშვილი, თეატრალური პორტრეტები, ნარკვევები მუსიკაზე, თბილისი, „ხელოვნება“, 1972 წ., გვ. 74.
- 26 სსთმა, ხ — 14600. „აბესალომ და ეთერი“ ქართულად ითარგმნა და პირველად გამოქვეყნდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (1973 წ., № 6).
- 27 იქვე, ფონდი I, საქმე 18, ხ — 11501.
- 28 იქვე, ხ — 11484.
- 29 ტექსტში მოხსენებულია ჭინკების მეფედ.
- 30 მოქმედ გმირებში აკლია მწირი, რომელიც მურმანმა ხელმწიფეს მიუგზავნა, აგრეთვე — დიაკონი.
- 31 იხ. ხალხური სიბრძნე ხუთ ტომად, თბილისი, „ნაკადული“, 1964 წ., ტ. III, ქართული ებოსი, გვ. 61-69.
- 32 ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972 წ., № 11, გვ. 41.
- 33 იხ. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“. 15/IX, 1972 წ.
- 34 სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული ორ ტომად, წიგნი I, თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“, 1966 წ., გვ. 230.
- 35 უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, შემდგენელი მიხეილ ჭაბაშვილი, თბილისი, „ნაკადული“, 1964 წ., გვ. 127.
- 36 მითოლოგიური ლექსიკონი, შემდგენელი ნოდარ გაფრინდაშვილი, თბილისი, „განათლება“, 1972 წ., გვ. 97-98.
- 37 ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. III, თბილისი, 1953 წ., გვ. 1290.
- 38 ვაჟა-ფშაველას დასახელებული კრებული, გვ. 376.

ე ლ ე ნ ე ს ი ბ ი ლ ა

მანანა მოდებაძე



„სიბილა ერთნაირი ემხით გამო-
დის სცენაზე როგორც კომედიაში,
ისე დრამაში; ორივე როლი ემარჯვე-
ბა, გარდასახვის დიდი ოსტატია.
კომედიაში მუდამ ცქრილაა, კისკი-
სა. მისი სცენაზე გამოსვლა გაზაფ-
ხულსა ჰგავს: ასევე მომხიბვლელია
დრამაში, მისი ცრემლები მაყურებელ-
ში გადადის და ყველას, დიდსა და
პატარას, თვალი ცრემლით ენამება...“

ეს სიტყვები პოეტ იოსებ გრიშაშ-
ვილს ეკუთვნის. იგი საკმაოდ სახი-
ერად და სწორად გვიხატავს მსახიო-
ბის ხელოვნებას. და ვისაც კი უნახავს
ელენე სიბილა სცენაზე, უთუოდ გაი-
ზიარებს პოეტის ამ აზრს.

რესპუბლიკის დამსახურებული არ-
ტისტი ელენე სიბილა (მჭედლიშვი-
ლი) დაიბადა 1903 წელს თბილის-
ში, საზოგადო მოღვაწე და მსახიობ
ივანე მჭედლიშვილის ოჯახში. ბავ-
შვობისას მამას ელენე ხშირად დაჰ-
ყავდა თეატრში, ესაუბრებოდა თეატ-
რის შესახებ. მალე ელენე წმინდა ნი-

ნოს სასწავლებელში მიაბარეს, სადაც
სიმღერას ასწავლიდა გამოჩენილი
ქართველი კომპოზიტორი ზ. ფალი-
აშვილი. პარალელურად ელენე მი-
ხეილ მორდვინის საბალეტო სტუ-
დიაშიც მეცადინეობდა.

სასწავლებლის დამთავრების შემ-
დეგ ელენე სახალხო თეატრთან არ-
სებული დრამატული წრის წევრი
ხდება.

1922 წელს ნაძალადევის მუშათა
თეატრში ნიკო გოცირიძე და ელისა-
ბედ ჩერქეზიშვილი დგამდნენ პიესა
„ხანუმას“. ამ სპექტაკლის შესახებ
ელენე სიბილა თავის მოგონებებში
იხსენებს: „ნიკო გოცირიძემ მითხრა,
რომ სონა უნდა მეთამაშა. მოწაფე-
ობის დროს ორი როლი ვითამაშე,
მაგრამ ეს იყო რამდენიმე წლის წი-
ნათ. ნიკოლოზ სიმონის ძემ შემატყო,
რომ მთლად დავიბენი ასეთი მოულო-
დნელი ამბით და ხუმრობა-ხუმრობი-
დამითანხმა“...

მათივე მონაწილეობით ეს პიესა

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში
იქნა წარმოდგენილი ელისაბედ ჩერ-
ქეზიშვილის იუბილეზე. ხელოვნების
დამსახურებული მოღვაწე დავით ჩხე-
იძე წერს: „წარმოდგენას ესწრებო-
და ქართული სცენის კორიფე მაკო
საფაროვა-აბაშიძისა. წარმოდგენის
დასრულების შემდეგ მაკომ დამავალა
ელენესათვის გადამეცა დიდი მად-
ლობა, ამბორი და თან დასძინა: „ჩე-
მი როლების ღირსეული მემკვიდრე
და შემსრულებელია“. ეს სპექტაკლი
ფირზე ჩაიწერა და რადიოკომიტეტის
„ოქროს ფონდში“ შევიდა.

სულ მალე (1923-24 წლების სე-
ზონისთვის) იუზა ზარდალიშვილმა
და ვალერიან გუნიაშვილმა ელენე ქუთაისში
მიიწვიეს. წასვლის სურვილი დიდი
იყო, შესრულება კი არც ისე ადვი-
ლი. ელენეს მშობლებს უნდოდათ,
შვილი ექიმში გამოსულიყო და, რა
თქმა უნდა, სერიოზულ წინააღმდეგო-
ბას უწევდნენ ქალიშვილის თეატრით
გატაცებას. ბოლოს და ბოლოს, ყვე-

ლაფერი ელენეს სურვილისამებრ გადაწყდა. ახალგაზრდა დამწყებ მსახიობს დიდ დახმარებას უწევდნენ ვალერიან გუნიამ და იუზა ზარდალიშვილი, ამის შესახებ სიბილა თავის მოგონებებშიც აღნიშნავს: „იუზა ზარდალიშვილი მარიგებდა, ეს სეზონი შენთვის გადამწყვეტია. თუ ქუთაისი შეგიყვარებს, ყველგან მიგიწვევენ მთავარ როლებზე, შენ ყველაზე უმცროსი ხარ და ყველაზე მეტი უნდა იმუშაო. ნუ გეშინია, მე და ვალერიანი აქა ვართ. სეზონი სანდრო შანშიაშვილის „ბერდო ზმანიათი“ გავსენით, მე ტურფას ვთამაშობდი. პირველი როლი ქუთაისის სცენაზე, იმ სცენაზე, სადაც ელვარებდნენ ჩვენი სცენის კორიფეები. სეზონის გახსნა ნამდვილ ზეიმად გადაიქცა. აი, ქანდარიდან ქალაღი გადმოისროლეს. ამდენ გამოჩენილ მსახიობთა შორის ქუთაისის ქანდარამ მეც შემამჩნია. ბარათში გწერა ელენე სიბილაზე: „ტურფავ, კეთილი იყოს შენი მოფრენა, ჩვენი სცენის მერცხალო — მოსწავლეები“.

ის წარმატება, რომელიც ელენე სიბილას ჰქონდა არა მარტო პირველ სეზონში, არამედ საერთოდ მთელი თავისი აქტიური შემოქმედების გზაზე, ვალერიან გუნიამ, ალექსანდრე იმედაშვილმა, იუზა ზარდალიშვილმა, შალვა დადიანმა, ქართული სცენის ძველი თაობის მთელმა რიგმა სხვა მსახიობებმა განაპირობეს. მათ გვერდით უხდებოდა მუშაობა ელენე სიბილას თავისი შემოქმედების პირველ წლებში, მათ აზიარეს იგი ქართული თეატრის შესანიშნავ ტრადიციებს. მათთან ერთად შესრულებულმა როლებმა წარმატება მოუტანეს დამწყებ მსახიობს.

ელენე სიბილა წლების მანძილზე მოღვაწეობდა თავის მეუღლესთან — რეჟისორსა და მსახიობ მიხეილ ჯულელთან ერთად ფოთის, ჭიათურის, სოხუმის, ქუთაისის დასებში და ყველგან მაყურებლის სიყვარულსა და სიმპათიებს იმსახურებდა.

1930-31 წლებში სიბილა ესტრადაზე გამოდის. მას ყველა მონაცემები ჰქონდა წარმატების მისაღწევად: იუმორის გრძნობა, პლასტიკურობა,

კარგი ხმა. ამ დასმა პავლე კანდელაკის ხელმძღვანელობით მთელი საქართველო მოიარა და პოპულარობა მოუპოვა ელენე სიბილასაც.

მაგრამ ელენეს გული მაინც დრამატული თეატრისკენ უწევდა და აი, იგი მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში იწყებს მუშაობას.

1931 წლის ახალ სეზონს თეატრი ხვდებოდა უკრაინელ დრამატურგ მიკიტენკოს პიესით — „ნათეთ ვარსკვლავნო“. პიესაში დაკავებული იყვნენ თეატრის წამყვანი მსახიობები: ცეცილია წუწუნავა, ვერიკო ანჯაფარიძე, შალვა ღამბაშიძე, სანდრო ჟორჟოლიანი და სხვები. ელენეს წილად ხვდა სტუდენტი ქალიშვილის ეპიზოდური როლი. მსახიობი დიდი გატაცებით შეუდგა მის მომზადებას. აპლოდისმენტებით დააჯილდოვა მთელი შემოქმედებითი კოლექტივი, მათ შორის ელენე სიბილაც.

მარჯანიშვილი კმაყოფილი დარჩა ელენეს პირველი გამოსვლით და ამავე სეზონში სამ სპექტაკლში დააკავა, ესენი იყო კარლო კალაძის კომედია „სახლი მტკვრის პირას“, აფინოგენოვის „შიში“ და გერცელ ბაზოვის დრამა „მუნჯები ალაპარაკდნენ“. გარდა ამისა, ელენეს მოუხდა რამდენიმე როლის შესრულება, ადრე დადგმული პიესებიდან რეპერტუარში იყო „ყვარყვარე თუთაბერი“. მოულოდნელად ავად გახდა ცეცილია წუწუნავა და მის შესაცვლელად კოტე მარჯანიშვილმა სიბილას მიმართა. უკან დახვეის დრო აღარ იყო. სპექტაკლი ვარდებოდა და სიბილამ მოიშველია ესტრადაზე შესრულებული აგრავინას სახე სპექტაკლიდან „შემნახველი სალარო“. მიუხედავად დიდი ღელვისა, ლირსას სახე ახლებურად და დამაჯერებლად გამოიყურებოდა. მაყურებელი და დასი აღტაცებით შეხვდა მსახიობის ახალ როლს და, რაც მთავარი იყო, კოტე მარჯანიშვილიც კმაყოფილი დარჩა.

აი, მარჯანიშვილის წერილი მსახიობსადმი: „პატივცემულო ელენე! გიგზავნი ნატავს „შიშიში“. ირინა დონაური სერიოზულად ავად გახდა; და დღეს საჭიროა სასწრაფოდ ითამაშოთ. რასაკვირველია, სპექტაკლის

წინ გამოაცხადებენ, რომ ექსპრომტად თამაშობთ, ურეპეტიციოთ. იყავით თეატრში ექვს საათზე. მოვა რეჟისორი, გიჩვენებთ ადგილებს.

პატივისცემით, კ. მარჯანიშვილი“.

თავის მოგონებებში სიბილა წერს: „გადის მცირე დრო, მარჯანიშვილი დგამს ტოლერის პიესას „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. სპექტაკლში სიბილა „ტანგოს“ ცეკვავს. ვისაც ეს სპექტაკლი უნახავს, ალბათ არასოდეს დაავიწყდება დავით მაჭავარიანის მიერ დადგმული „ტანგო“, რომელსაც შესანიშნავად ასრულებდა ელენე სიბილა. რეჟისორი მალე ვვა ბერგის მთავარ როლს აძლევს მსახიობს. იწყება ახალ როლზე ფიქრი, ძიება, სიძნელეების გადალახვა. მალე ეს როლიც დაძლეული იქნა, რეჟისორი კმაყოფილი დარჩა.

კოტე მარჯანიშვილთან მუშაობის დროს ელენე სიბილამ ბევრი საინტერესო სახე შექმნა. უილიამ შექსპირის „ოტელოში“ მას წილად ხვდა დეზდემონას როლის განხორციელება. „ოცნებაშიც კი ვერ წარმოვიდგენდი, რომ მარჯანიშვილის რეჟისორობით დეზდემონას ვითამაშებდი და მის ამბორს დავიმსახურებდი“, — იგონებს მსახიობი. გავიხსენოთ უშანგი ჩხეიძის წერილი ოტელოსა და დეზდემონას ერთ-ერთი სცენის შესახებ. „ამ სცენაში ისეთი ინტიმური, სანუკვარი გრძნობა და დამოკიდებულება მოსჩანდა ახლადშეუღლებულ საყვარელ ადამიანებისა, ისეთი სულიერი სიახლოვე და სიწმინდე, რომ სამუდამოდ ჩამრჩა მეხსიერებაში. იშვიათად ნახავ რომელიმე სცენაზე ისეთ სადა და ადამიანურ დამოკიდებულებას ოტელოსა და დეზდემონას შორის“.

მაყურებელმა კარგად მიიღო მისი დეზდემონა. ეს იყო სიბილას უკანასკნელი როლი კოტე მარჯანიშვილთან.

რამდენიმე წლის განმავლობაში ელენე სიბილა შეთავსებით მუშაობდა ქართული თოჯინების თეატრში, 1937 წელს (მაშინ იგი უკვე აღარ იმყოფებოდა თოჯინების თეატრში) საკავშირო დათვალიერებაზე სპეციალურად მიიწვიეს თავის თოჯინა „ცაცოთი“, სადაც დიდი მოწონება

დაიმსახურა. სიბილა რადიონსკენი-რებებშიც იღებდა მონაწილეობას და გამოდიოდა როგორც მხატვრული კითხვის ოსტატი. იგი დაჯილდოებული იყო ოთხი მედლით, თორმეტი საპატიო (მათ შორის შვიდი საკავშირო მნიშვნელობის) სიგელით.

ამ სპექტაკლებიდან აღსანიშნავია ელენეს მონაწილეობა „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილში“. ვახტანგ ტაბლიაშვილი იგონებს: „ჩემს სპექტაკლ „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილში“ ელენეს როლს ვერიკო ანჯაფარიძესთან ერთად მშვენივრად ასრულებდა ელენე სიბილა. ეს არ იყო მიბაძვა, გააზრებული სახის თავისებური აღქმა, თავისი ინდივიდუალური ამოქარგვა, ეს იყო სიბილას საკუთარი ელენე.

ჩემმა სპექტაკლმა ვერიკო ანჯაფარიძის მომხიბვლელ ელენესთან ერთად შეიძინა ელენე სიბილას კეთილშობილი, უბრალოებით აღსავსე, ჭეშმარიტად ლამაზი ელენე“.

გავიხსენოთ მის მიერ შექმნილი

ლუიზას იერსახე შილერის პიესაში „ვერაგობა და სიყვარული“. აი, რას წერს ამის შესახებ პროფესორი კოტე მედვინეთუხუცესი: „არა ერთხელ მომისმენია კოტე მარჯანიშვილისაგან დადებითი აზრი ელენე სიბილას სამსახიობო პერსპექტივების შესახებ და მინახავს ეს მსახიობი სხვადასხვა როლში, მაგრამ სიბილას შემოქმედებამ შილერის „ვერაგობა და სიყვარულში“, სადაც ეს მსახიობი გამოდიოდა ლუიზას როლში, იმდენად ამაღელვა თავისი გულწრფელი და დამაჯერებელი განცდებით, და ეს შთაბეჭდილება იმდენად ღრმად ჩაისახა ჩემს მეხსიერებაში, რომ მრავალ წელთა დენამ ვერ შეარყია ჩემ ფსიქიკაში ორგანულად შედუღებული ასოციაცია, და დავინახავ, რა, ან მოვიგონებ ელენე სიბილას, მაშინვე წარმომიდგება ხოლმე იგი ახალგაზრდა და უმანკოებით აღსავსე ლუიზას სახით“.

ელენე სიბილა წლების მანძილზე მუშაობდა თეატრის ადგილკომში და

პარტორგანიზაციაში. როცა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიერ შეიქმნა მხატვრული ბრიგადა, რომელიც მომსახურებებს უწევდა ფრონტის პირას მოქმედ ჯარს და ოსმალეთის საზღვრებზე განლაგებულ სამხედრო ნაწილებს, სიბილამ 500 საშეფო კონცერტი ჩაატარა ჰოსპიტლებსა და სამხედრო ნაწილებში.

სამამულო ომში ელენემ დაკარგა ერთადერთი შვილი, მალე იგი თეატრსაც ჩამოსცილდა. ყოველივე ამან მძიმედ იმოქმედა მის ჯანმრთელობაზე და 1970 წელს გარდაიცვალა.

ელენე სიბილას წლების მანძილზე მხრებზე აწვა თეატრის რეპერტუარის მთელი სიმძიმე და ისიც ღირსეულად და ერთგულად ეწეოდა ამ საპატიო ჭაბანს. მსახიობმა საინტერესო და რთული გზა განვლო. იგი ეკუთვნოდა მსახიობთა იმ პლეადას, რომლებმაც ქართული საბჭოთა თეატრი შექმნეს.

საგაზაფხულო გამოფენის ერთ-ერთი კუთხე.





რუსუდან გაგაშელი.

ნიჭიერი პიანისტი

იზა ნადირაძე

შვიდი წლის იყო რუსუდან გაგაშელი, როდესაც პედაგოგ დ. ხირსელის ხელმძღვანელობით საქართველოს სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად წარმატებით შეასრულა ი. პაიდინის საფორტეპიანო კონცერტი რე მაჟორი (მესამე ნაწილი). ერთი წლის შემდეგ მან მეტი პასუხისმგებლობითა და მზარდი ტექნიკით კვლავ სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად დაუკრა შოსტაკოვიჩის საფორტეპიანო კონცერტი — № 2. მაშინვე ნათელი გახდა ნორჩი შემსრულებლის ნიჭი, მისი

მონაცემების ინტენსიური განვითარება.

მას შემდეგ რ. გაგაშელი სისტემატურად გამოდიოდა საკლასო თუ სოლო კონცერტებში. მის ხელოვნებაში მუდამ შეიმჩნეოდა ტექნიკური ზრდა, საშემსრულებლო ხარისხის განუხრელი ამაღლება. თბილისის მუსიკალური საზოგადოება, ინტერესით ადევნებდა თვალყურს ნიჭიერი პიანისტის ფორმირებას.

„მრავლად მიიზიდა მსმენელი ნიჭიერმა ნორჩმა გოგონამ, ზ. პ. ფალი-

აშვილის სახელობის თბილისის ცენტრალური მუსიკალური ათწლედის მოსწავლემ (პროფესორ ვ. ნ. შიუკაშვილის კლასი). დიდი შთაბეჭდილება დატოვა კლოდ დებიუსის ნაწარმოებთა ნატიფმა, კოლორიტულმა შესრულებამ. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს რუსუდან გაგაშელის მიერ ლისტის ბრწყინვალე ნაწარმოების ჭეშმარიტად ოსტატური გადმოცემა. დღეს ნორჩი მუსიკოსი მართლაც, რომ მაღალი შეფასების ღირსია, ეს კი შემდგომი წარმატებების უტყუარი საწინდარია“ — წერდა კომპოზიტორი ნ. გაბუნია გაზეთ „კომუნისტში“ (1966 წლის 8 მარტი).

1963 წლის 24 აპრილს რ. გაგაშელმა ყურადღება მიიქცია მოსკოვში, კრემლის დიდ თეატრში გამართულ საზეიმო კონცერტზე. მას მაღალი შეფასება მისცა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა ლ. გ. ილინამ და ცნობილმა საზოგადო მოღვაწემ, პედაგოგმა ს. კალიანოვმა.

„ლაურეატების სამჭედლო“ — ასეთი სათაურით გამოქვეყნდა სტატია „ვეჩერნი ტბილისში“. მერვე კლასის მოსწავლემ რუსუდან გაგაშელმა შეასრულა რ. შუმანის საფორტეპიანო კონცერტი საქართველოს სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად. დირიჟორები ჯ. გოკიელი და ზ. ხუროძე აღფრთოვანებაში მოჰყავდა ნორჩი პიანისტის მონაცემებს.

„უკრავს ვ. ვ. გარნასტაევას კლასი“ — გვაუწყებს გაზეთი „სოვეტსკოე ისკუსტვო“ (1968 წ., 20 მარტი). „პირველი კურსის სტუდენტი რ. გაგაშელი მეტად რთული ამოცანის წინაშე იდგა, მას მთლიანად უნდა დაეკრა შუმანის საფორტეპიანო კონცერტი. აღმოჩნდა, რომ იგი უაღრესად პერსპექტიული პიანისტია, გააჩნია მშვენიერი ტექნიკური აპარატი, ცეცხლოვანი ტემპერამენტი და განცდათა მთლიანობა. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ იგი ახლოსაა ფლორესტანის იმ მხატვრულ სახესთან, რომელსაც შუმანი ჭმუნვარედ დაშორდა“. — წერდა ი. ს. ლელჩუკი.

1970 წელს მოსკოვში, შუმანის საერთაშორისო კონკურსისათვის ჩატარებულ გასინჯვაზე, რუსუდან გა-

გამელმა შეასრულა ბეთჰოვენის მე-
ვიდმეტე სონატა, შუმანის ოთხი ნო-
ველეტა, შოპენის ნოქტიურნი და მა-
ჟორი, ეტიუდი № 5. მან ელისო ვირ-
სალაძის დიდი მოწონება დაიმსახუ-
რა, რომელმაც მიულოცა, გაამხნევა
და ახალი გამარჯვებისაკენ მოუწო-
და.

1973 წლის 4 აპრილი ღირსშესა-
ნიშნავი თარიღია რუსუდანისათვის.
იმ საღამოს თბილისში გაიმართა შე-
სანიშნავი პიანისტის ელისო ვირსალა-
ძის კლასის პირველი კონცერტი, რო-
მელიც გამოირჩეოდა პროგრამის სი-
რთულითა და მრავალფეროვნებით.
და აი, ჩვენს წინაშე წარსდგა მოს-
კოვის სახელმწიფო კონსერვატორიის
V კურსის სტუდენტი რუსუდან გავა-
შელი.

კონცერტის პირველ განყოფილება-
ში ახალგაზრდა პიანისტმა შეასრუ-
ლა მოცარტისა და ბეთჰოვენის სონა-
ტები. იგი ღრმად ჩასწვდა კლასი-
კოსთა მუსიკალურ სტილს, მათ იდე-
ურ სამყაროს. თვითველ მათგანს მო-
ეძებნა შესაბამისი გასაღები. გამჭ-
ვირვალედ და ემოციურად დაუკრა რ.
გავაშელმა მოცარტის სონატა ფა მა-
ჟორი, ხოლო ბეთჰოვენის მესამე სო-
ნატაში გამოავლინა მღელვარე დრა-
მატიზმი და მკაფიო აზროვნების
უნარი.

შთაგონებით, ლირიკული გამომ-
სახველობით შეასრულა შუმანის ორი
ნოველეტა, პოეტურად გადმოსცა ფა-
ჩიზი რომანტიკული განცდები, მე-
ლოდიის ორნამენტების გამომსახვე-
ლობა, ნატიფი მღერადობა.

შოპენის ანდანტე და დიდი პო-
ლონეზი გრაციოზულად, ლაღად
ჟღერდა. პიანისტმა თვალისმომჩრე-
ლი ტექნიკა გამოამჟღავნა პასაჟებში.
იგი ლამაზი, ხავერდოვანი ბგერით,
დახვეწილი ნიუანსირებით აღწევდა
კოლორიტულ მრავალფეროვნებას. რ.
გავაშელმა მხატვრული წარმოსახვის
უნარიტა და შესრულების ინდივიდუ-
ალური მანერით, მუსიკალური საზო-
გადოების დიდი მოწონება დაიმსახუ-
რა. მის პიანისტურ ხელოვნებაში ნა-
თლად იგრძნობა საუცხოო პედაგო-
გის ე. ვირსალაძის სკოლის მაღალი
კულტურა, ნატიფი გემოვნება.

შემოქმედებითი

შთაგონებით

ალექსანდრე მხარგრძელი

რუსპუბლიკის დამსახურებულ არ-
ტისტ მიხეილ ციციშვილს დაბადების
60 და სასცენო მოღვაწეობის 45 წე-
ლი შეუსრულდა. ამავდარი მსახიო-
ბისა და რეჟისორის შემოქმედება
ერთი წინწყალია ქართული თეატრა-
ლური ცხოვრებისა, რომლის რთულ
გზაზე მან რიდით აიდგა ფეხი და
საპატიო კვალიც დატოვა.

ციციშვილის თეატრალური ცხოვ-
რების გზა ქუთაისიდან იწყება. უბა-
ნი, სადაც მიხეილი ცხოვრობდა, „და-
ავადებული“ იყო თეატრის სიყვარუ-
ლით. ამ კეთილშობილურ გრძნობას
აღვივებდნენ ცნობილი თეატრალური
მოღვაწეები ზაქარია ფალიაშვილი,
ალექსანდრე იმედაშვილი, ვალერიან
გუნია, იუზა ზარდალიშვილი, შაქრო
გომელაური. პატარა მიშა ცნობისმოყ-
ვარეობით აედევნებოდა ხოლმე თე-
ატრში მიმავალთ და მის დიდ კარებ-
თან ჩერდებოდა. თეატრის კარები
მისთვის პირველად 1918 წელს გაი-
ღო.

იმ წელს ნიჭიერი ქართველი მსა-
ხიობის გ. არადელ-იშხნელის მონა-
წილეობით იდგმებოდა პიესა „ჩაძი-

რული ზარი“, რომელშიც ბავშვებიც
მონაწილეობდნენ. პიესისათვის საჭი-
რო ბავშვი უკვე შენიშნული ყავდა
ყველას, თვით თეატრის დარაჯ ივა-
ნე ნაჭყებიასაც კი, რომელსაც თეატ-
რი საკუთარ თავზე მეტად უყვარდა.
თეატრის ხელმძღვანელობამ ნაჭყები-
ას დაავალა მოეყვანა ის ცნობისმოყ-
ვარე ბიჭი, თეატრის ეზოს რომ არ
შორდებოდა. მ. ქორელთან ერთად
პატარა მიხეილიც ეზიარა პირველ
სიხარულს „საკუთარ“ თეატრში და
მაღე პატარა-პატარა როლები შესთა-
ვაზეს.

რაოდენ დიდი სიხარულის მომგვ-
რელი იყო ახალბედა მსახიობისთვის
გამოჩენილი საზოგადო მოღვაწის შა-
ლვა დადიანის ხელმძღვანელობით
მუშაობა. იმხანად „პატარა კახში“
ჭაბუკმა ერეკლეს როლი განასახიერა.
ციციშვილი სათუთად უფრთხილდებო
შალვა დადიანის იმ ორიოდ სიტყ-
ვას, რომელიც მის შესახებ ითქვა:
„ციციშვილი, მასხოვს, მუშაობდა იმ
დროსაც, როდესაც მე კიდევ ქართულ
სცენაზე ვხელმძღვანელობდი სეზონს.
ეს იყო ქუთაისში 1920-1921 წლის

სეზონში. ციციშვილი მაშინ იწყებდა სასცენო მოღვაწეობას და ასრულებდა მასზე დაკისრებულ მოვალეობას მუდამ ბეჯითად და პირნათლად“.

მიხეილ ციციშვილი მალე ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი გახდა. მაშინ ქუთაისში, კომკავშირული ახალგაზრდობის კლუბში, ჩამოყალიბდა ქართული დრამატული წრე და მიხეილი პარალელურად იქაცღებულობდა მონაწილეობას.

1924-1925 წლების სეზონში ქუთაისის თეატრს სათავეში ჩაუდგნენ რეჟისორები — შოთა მანაგაძე და ნიკო გოძიაშვილი. მათი რეჟისორობით მიხეილმა მონაწილეობა მიიღო პიესებში: „ვარაზი“, „ფრთამოტეხილი ყორანი“, „კონტრბანდისტები“, „სინათლე“, „ჯაყოს ხიზნები“, „წარდგანა“, „გუშინდელი“, „წმინდა იორგენის დღესასწაული“, „იმერიადა“, „ბეთქილი“ და სხვ. იგი ღირსეულ პარტნიორობას უწევდა ცნობილ მსახიობებს: ნუნუ მაჭავარიანს, ნუცა ჩხეიძეს, იუზა ზარდალიშვილს, ცაცა ამირეჯიბს.

მომდევნო სეზონში მიხეილი უკვე ამიერკავკასიის თბილისის რკინიგზის თეატრშია, რომელსაც მიხეილ ჭიაურელი ხელმძღვანელობდა, ხოლო შემდეგ, 1926-27 წლებში, აკაკი ფალავასთან წავიდა ბათუმში, სადაც მუშაობდნენ ვერიკო ანჯაფარიძე, მარო მესხიშვილი, ნინო ერისთავი, თამარ თვალთაშვილი, შალვა ბეჟუაშვილი, ვასო ურუშაძე, ბორის გამრეკელი.

ნიჭიერ ქართულ თეატრალურ მოღვაწეებთან ახლო მეგობრობა შთააგონებდა მიხეილს ხელოვნებისადმი უანგარო სიყვარულს. როცა დიდმა რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა ბათუმის ახალგაზრდულ თეატრში „წითელი ეშმაკუნები“ დადგა, მასში მიხეილიც მონაწილეობდა და ამის გახსენება მუდამ დიდ სიხარულს ჰგვრის. შემდეგ კი ახალგაზრდა მსახიობმა წრთობა მიიღო თვალსაჩინო ქართველ რეჟისორ პავლე ფრანგიშვილ-

თან, რომელიც ჭიათურის მუშათა თეატრს ხელმძღვანელობდა.

ათი წლის მანძილზე (1930 წლიდან) მიხეილი თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში მოღვაწეობდა როგორც წამყვანი მსახიობი. ნორჩ მაყურებელს სიბლავდა მსახიობის უშუალობა და სისადავე, უხვი გამომსახველობითი ფერები. ამ თეატრში მიხეილმა მრავალი დასამსახიოვრებელი სახე შექმნა. მაყურებელი ტაშს უკრავდა მის მიერ გამოძენილ გმირებს სპექტაკლებში. „შორეული გზით“, „ეშმაკი“, „შირაქის გულში“, „სურამის ციხე“ (ამ სპექტაკლში იგი დურმიშხანის როლს ასრულებდა), „კაცი შავი სათვალთ“. სპექტაკლში „ბორის ძნელად“ მიხეილმა ბორის ძნელადის გმირული იერსახე შექმნა.

დიდმა სამამულო ომმა მოზარდ მაყურებელთა თეატრში მოუსწრო მსახიობს და იგი სამშობლოს დამცველთა რიგებში ჩადგა: მუშაობდა დივიზიისა და არმიის კლუბის უფროსად, დგამდა პატრიოტულ პიესებს, იყო საინტერესო კულტურული ღონისძიებების მოთავე.

საბჭოთა არმიიდან დაბრუნების შემდეგ მიხეილი ისევ თეატრს დაუბრუნდა. ერთხანს მთავარ რეჟისორად მუშაობს ლანჩხუთის, ხოლო შემდეგ ფოთის თეატრებში.

პირველი პიესა მ. ციციშვილმა ჯერ კიდევ 1925 წელს დადგა საბურთალოს სახალხო სახლში. ხოლო შემდეგ ავჭალის წყალსადენის დრამატულ წრეში.

გურჯაანის სახალხო თეატრის წარმატებანი, რომლებიც მან უკანასკნელ წლებში მოიპოვა, დაკავშირებულია ციციშვილის სახელთანაც. საქართველოს სსრ სახალხო არტისტ სოსო მეზურიშვილის პენსიაზე გასვლის შემდეგ ამ დასს მიხეილი ხელმძღვანელობს. მისი დადგმები გამოირჩევა ღრმა გააზრებით და მიზანდასახულობით. გურჯაანის სახალხო

თეატრის სპექტაკლები რესპუბლიკურ დათვალერებაზე მრავალჯერ იქნა აღნიშნული სიგელებითა და დიპლომებით. მაყურებელს ახლაც ახსოვს მისი რეჟისორობით განხორციელებული სპექტაკლები: „და-ძმა“, „სურამის ციხე“, „გეგეჭკორი“, „ველეონორა“, „პატარა მეომრები“. მას დიდი წვლილი მიუძღვის გურჯაანის თეატრალური ძალების შემოქმედებით ზრდაში. რეჟისორ სოსო მეზურიშვილთან ერთად მან სცენაზე დაავაჟიკა მერაბ მეთეფშიშვილი, გივი გორხელაშვილი, ალექსანდრე გრიქულოვი, ზურაბ გოგლიძე, ოლია ხვედელიძე, სიმონ ყალაბეგაშვილი, მიხეილ მოსულიშვილი.

მიხეილს „თოჯინების მესაიდუმლეს“ ეძახიან. იგი ერთ-ერთი ორგანიზატორია გურჯაანის თოჯინების სახალხო თეატრის, რომელიც 1964 წელს რესპუბლიკურ დათვალერებაზე პირველი ხარისხის დიპლომით დაჯილდოვდა. ასეთივე ღირსების დიპლომით აღნიშნა ციციშვილის რეჟისორული ნამუშევრებიც. პატარებს ახსოვთ „ზარმაცი კიკო“, „მამლაყინწას თავგადასავალი“, „ორჯერ ორი ოთხია“, „ნანა ტყეში“ და სხვ. მ. ციციშვილმა თოჯინების თეატრისათვის დაწერა პიესა „უცნაური კონცერტი“, რომლის სცენური განხორციელება მასვე ეკუთვნის.

ხანში შესული კაცი ყოველ დილა-სადამოს შეადებს სახალხო თეატრის კარებს. ვინ მოთვლის, სასცენო მოღვაწეობის 45 წლის მანძილზე რამდენჯერ გაჰყოლია გზას, რომელიც თეატრში მიდის, ამ გზაზე იგი გაჭაღარავდა, მაგრამ გული კვლავ ახალგაზრდულად უძგერს. გასაგელი და გასახარელი კიდევ ბევრია.

დაფასდა ამავდარი მსახიობის და რეჟისორის ღვაწლი, 1965 წელს მას მიენიჭა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის წოდება. მაყურებელი ღირსეულად იგონებს მის ყოველ ახალ დადგმას.

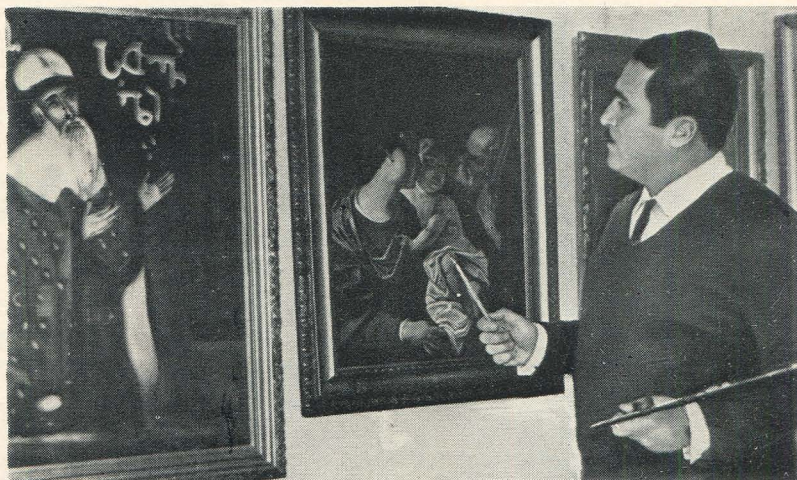
სოსუმელმა ექიმმა-ფსიქიატრმა ივანე ერქომაიშვილმა ათიოდე წლის წიხ, მხატვართა ნამუშევრების გამოფენაზე სურათი იყიდა და შინ მიიტანა. პირველად სწორედ მაშინ აიღო ხელში ფუნჯი. დიდხანს ათვალიერებდა ნამუშევარს, ტკბებოდა ფერებით, ცვლიდა განათებებს. სცადა კიდევ მისი კოპირება, არაფერი გამოუვიდა, მაგრამ გული არ გაუტეხია. თავდავიწყებული შრომით მიზანსაც მიაღწია. მალე სახლი მხატვრის სახელოსნოდ იქცა.

ასე მგონია ყოველი ადამიანი, თუნდაც მეორე ან მესამე, ვინც აფხაზეთის ამ ლამაზ ქალაქში ცხოვრობს, ამ სილამაზით ტკბება და სუნთქავს, პოეტი იგი თუ მხატვარი, ცდილობს აღტაცების უნებლიე სტრიქონებითა თუ ფერებით ხოტბა უძღვნას აქაური ბუნების სიდიადეს.

ი. ერქომაიშვილი სოსუმის ფსიქიატრიული საავადმყოფოს ერთ-ერთი განყოფილების უფროსია. თითოეული ავადმყოფის გამოჯანმრთელება ექიმისაგან უდიდეს ფიზიკურ ძალასა და სულიერ დაძაბულობას მოითხოვს. ვინც იცნობს ერქომაიშვილს, ვისაც თავის თავზე გამოუცდია მისი მზრუნველი, ყურადღებიანი და საოცრად კეთილი დამოკიდებულება, მადლიერებით იგონებს მას.

ი. ერქომაიშვილმა ცხოვრების მეტად რთული გზა განვლო. დიდი სამამულო ომის წლებში ქართველ ჯარისკაცთა მხარდამხარ იდგა და შეუპოვრად იცავდა სამშობლოს. მრავალი სიძნელის გადალახვა მოუხდა მაშინ. ყოველივე ეს ღრმად ჩაეხედა მხსიერებაში და დღეს სულიერ მოთხოვნილებად აქვს ქცეული პატიოსნად, ერთგულად ემსახუროს ხალხის ჯანმრთელობას, კეთილდღეობას, სხვადასხვა ფორმით გამოსატოს სილამაზე, სიკეთე. ერთ-ერთი მათგანი ფერწერაა, რომელსაც მთელ თავისუფალ დროს ანდომებს. იგი მსურვალედ და გატაცებით ლაპარაკობს მხატვრობაზე.

მხატვრულად იოლი სამუშაოების შესრულების შემდეგ ი. ერქომაიშვილმა ხელი მოჰკიდა დიდ ხელო-



ი. ერქომაიშვილი თავის ნახატებთან.

ექიმი, მხატვარი

იულია გერია

ვანთა ნამუშევრების კოპირებას. იგი ცდილობს ღრმად შეიჭრას მხატვრის ოსტატობის საიდუმლოებებში, რაც შეიძლება ზუსტად და ფაქიზად გადმოიღოს ორიგინალის ასლი. დაინახავს თუ არა რომელიმე მუზეუმში ამა თუ იმ ცნობილი მხატვრის ნაწარმოებს, იწყებს მასზე მუშაობას. მუშაობს დიდხანს, გულმოდგინედ, ვიდრე სურათის ასლი გარკვეულ ადგილს არ დაიჭერს მის წინა ნამუშევრებს შორის, ისეთ ბრწყინვალე ქმნილებათა გვერდით, როგორიც არის ი. მაკაროვას „გრაფის მეუღლე სტალი“. პირველად ეს ნამუშევარი ერქომაიშვილმა კრასნოდარის სურათების გალერეაში იხილა, შემდეგ შვებულებით ჩავიდა და მუშაობა დაიწყო. ორი თვე მუშაობდა იგი პორტრეტზე. ახლა ამ სურათს ახალი მისამართი აქვს: სოსუმში, გულიას ქუჩა, სახლი 15. შე-

გიძლიათ ეწვიოთ და დატკბეთ მისი მშვენიერებით.

ივანე ერქომაიშვილის სახლის კედლებს ამშვენებს: ლუვრის, ერმიტაჟის, დრეზდენის გალერეის უმდიდრესი კოლექციების ასლები. პირველად ეს ნამუშევრები მხოლოდ შემინულ აივანზე იყო გამოფენილი. შემდეგ კი მათ ბინის ყველაზე დიდი ოთახი დაიკავეს, ახლა აქაც ვერ ეტევიან. ყოველი ოთახის კედლებიდან შემოგუქერიან ნაცნობი დიდი ტილოები. აქ იხილავთ მურილიოს მშვიდ „მადონას“, ჟან ბატისტა სანტერესის „გოგონას შარფით“, რაოდენი მომაჯადოებელი სინაზეა მის გამოხედვაში, განათებულ სახის ოვალში, რომელსაც ნაწილობრივ თავსაფრის ჩრდილი გადაჰკრავს, იმდენად ცოცხალი და ახალგაზრდულია მისი სახე, რომ გიძნელდება თვალი მოწყვიტო. იხილავთ



ვახტანგ მჭედლიშვილი.

ვახტანგ მჭედლიშვილის

ს ტ უ ლ ი ა

სტუდიის დაარსების ნახევარი საუკუნე

გაიოზ იაკაშვილი

„ვერა მამა ვერ უზამდა, რაც
მან ღვაწლი ჩვენზე სთესა“.

გიორგი ღვანაძე

1923 წლის აგვისტოს ერთ მზიან დღეს რუსთაველის გამზირს ოდნავ გასავლნი საუბრით ორნი მოყვებოდნენ. შემხდურნი მოწიწებით ესალმებოდნენ და სიყვარულით თვალს აყოლებდნენ.

— ბატონო კოტე, ვინ არის ეს ახალგაზრდა, ასეთი მამულიშვილური საქმე რომ განუზრახავს და მოსკოვში ქარ-

აგრეთვე ანტუან ვატისა და სხვათა ნამუშევრებს.

ამ უმდიდრეს „მუზეუმში“ არა მარტო კლასიკოსთა ნამუშევრებს შეხვდებით. აქვეა უჩა ჯაფარიძის „ორი მოხუცი“, რომლებიც გზაზე სასაუბროდ გაჩერებულან. კაშკაშა ფერების თამაში შერწყმით შექმნილი მ. სარიანის „არაბული პეიზაჟი“, და მთვარის მკრთალი შუქით განათებულ ქვიშაზე მიმავალ აქლემზე შემოძვარი განმარტოებული ბედუინი. აქვეა სოხუმელი ოლღა ბრენდელისა და გუდაუთელი ნიკოლოზ კრანინუკოვის ნამუშევართა ასლები. არის კიდევ ი. ერქომაიშვილის მიერ რუსთაველის თემაზე შექმნილი დიდი ციკლი, რომელშიც თამარ მეფის პორტრეტიცაა წარმოდგენილი. მაგიდას მისჯდომია რუსთაველი, ამაყი, ლამაზი იერსახის რაინდი, თვალები უელავს,

თითქოს შინაგანმა ცეცხლმა შეუფაკლა ლოყებით, ხელთ კალამი უპყრია. მაგიდას ქაღალდის გრაგნილი გადმოჰკიდებია. პოეტი ჩაფიქრებულია, მის გონებაში იკინძება უკვდავი სტრიქონები სიყვარულზე, გმირობასა და მეგობრობაზე. ეს ნამუშევარი თითქოს აერთიანებს, თავს უყრის მხატვრის სახელოსნოში რუსთაველიანას თემაზე შექმნილ ყველა ნახატს. ჩვენს წინაშეა რაინდი კალმით ხელში, აქვეა მოჯირითე ცხენზე ამხედრებული ყმაწვილი, ვხედავთ სამლოცველოს წინ დახრილ სპეტაკი სახის თეთრწვეროსან მოხუცს. ამავე ოთახში გამოფენილია ახალგაზრდა და მოხუცი რუსთაველის პორტრეტები. პირველი თვით ერქომაიშვილმა შექმნა (იგი უკვე თავადაც ცდილობს ხატვას). შემდეგ იგი აკეთებს ლ. გუდიაშვილის რუსთაველისა და იერუ-

სალიმის ქართული მონასტრის ფრესკის ასლს.

ი. ერქომაიშვილს აქვს რამდენიმე საკუთარი ნატურმორტი, მაგრამ ყველაზე მეტად იზიდავს პორტრეტის ჟანრი. ტილოებზე ძირითადად მისი კოლეგები არიან აღბეჭდილი. სოხუმის პირველი ქირურგიული განყოფილების ჰოლს ამშვენებს ი. ერქომაიშვილის მიერ შესრულებული აფხაზეთში ქირურგიის ფუძემდებლის ვარლამ შერვაშიძის პორტრეტი. რესპუბლიკურ საავადმყოფოს კი — უროლოგის, აკადემიკოს ა. წულუკიძის პორტრეტი. გამოჩენილმა ქართველმა ფსიქიატრმა, აკადემიკოსმა ა. ზურაბაშვილმაც დიდი მადლიერებით მიიღო მხატვრის მიერ ნაბოძები თავისი პორტრეტი.

დასასრულ მოვიგონებ ერთ პატარა ეპიზოდს, რიმელიც თბილისის სუ-

თული სტუდიის დაარსებას თავგადასვლა? სიმართლე გითხრათ, მე მის შესახებ არა მსმენია-რა, — ჰკითხა განათლების სახალხო კომისარმა დავით კანდელაკმა კოტე მარჯანიშვილს, რომელიც სპეციალურად ჩამოსულიყო ბორჯომიდან და მოსკოვის სტუდიის საგამოცდო საბჭოსთვის უნდა ეხელმძღვანელა.

— ვახტანგ ლევანის ძე მჭედლიშვილი გახლავთ, — უპასუხა კოტე მარჯანიშვილმა, — რა ხანია მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მოღვაწეობს რეჟისორად და პედაგოგად. უდავოდ ნიჭიერი კაცია.

— საინტერესოა, რატომ შემოიღო მოსკოვს, — ნუთუ სამშობლოში ვერ პოვა სასურველი სარბიელი მოღვაწეობისათვის, — კვლავ ჰკითხა კომისარმა, რომელიც ამავე საგამოცდო კომისიაზე დასასწრებლად მიდიოდა.

— ვახტანგი მთლიანად და სავსებით ეზიარა კონსტანტინე სერგის ძე სტანისლავსკის მოძღვრებასა და მასთან სიახლოვე როგორც ხელოვანს დიდ ბედნიერებას ანიჭებს. სამშობლოში ფიქრი რომ არ მოსცილებია, ამის ნათელი დადასტურებაა სამოსკოვედ სტუდიელების შერჩევა.

— ბატონო კოტე, თუ არ შეწუხდებით, ორიოდ სიტყვით მაინც მომიყვით მის შესახებ...

— ბატონი ბრძანდებით. მოსკოვის უნივერსიტეტის სტუდენტი 1904-1905 წლების სეზონში თეატრისადმი დიდმა სიყვარულმა მიიყვანა სამხატვრო თეატრში. მსახიობობისთვის მას თითქმის არ ჰქონდა მონაცემები, მაგრამ გრძნობდა, რომ სცენის გარეშე ცხოვრება არ შეეძლო. მონაწილეობდა გლადიმერ ივანეს ძე ნემიროვიჩ-დანჩენკოსა და კონსტანტინე სერგის ძე სტანისლავსკის დადგმების მასობრივ სცენებში. თეატრში დაიღო ბანა, არც ერთ რეპეტიციას, არც ერთ სპექტაკლს არ გამოტოვებდა. დრუბილივით ისრუტავდა სცენურ სიბრძნესა და ოსტატობას. განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა პედაგოგიკისადმი, მაგრამ იმაც

რათების გაღწერაში მოხდა. შავთმიანი უცნაური მამაკაცი ორი დღის განმავლობაში იჯდა ერთ-ერთი ნატურმორტის წინ და დაკვირვებით იხატავდა. მას მხატვარი ნ. თამამშვევა მიუახლოვდა, ზურგს უკან დადგა და ნამუშევარს დააქვერდა.

— თქვენ რომელი აკადემია დაამთავრეთ? — ჰკითხა მან და ძალიან განცვიფრდა, როდესაც გაიგო, რომ მხატვარი თვითნასწავლი იყო, რომ ადრე არასოდეს სჭერია ფუნჯი და მხოლოდ რამდენიმე წლის წინ მოჰკიდა ამ საქმეს ხელი. ის მხატვარი მეორე დღესაც მოვიდა და აჩუქა მას ღია ბარათი, რომელზედაც აღბეჭდილი იყო ის ნატურმორტი, რომელსაც იხატავდა ერქომაიშვილი, მასზე კი ეწერა: „სახსოვრად ივანე ერქომაიშვილს ავტორისაგან“.

კარგად იცოდა, სხვებისათვის რომ ესწავლებია, თვითონ უნდა ყოფილიყო განსწავლული. ძალიან ბევრს კითხულობდა, დღენიადაგ მოთმინებითა და ბეჯითად სწავლობდა მსახიობის ტექნიკას.

1907 წელს პირველი შესაძლებლობა მიეცა პედაგოგიკაში მორჩალებული ნაბიჯების გადადგმისა. მან თავის გარშემო შემოიკრიბა თეატრის მოყვარული ახალგაზრდობა და მათთან სისტემატური მეცადინეობით მოამზადა ა. პ. ჩეხოვის „თოლიას“ ერთი მოქმედება. იმდენად მოიწონეს მისი ნამუშევარი, რომ მასწავლებლად მიიწვიეს ადამიანთა და ხალხიკინას სტუდიებში. ამავე დროს იგი სამხატვრო თეატრში ასრულებს რეჟისორის თანამშემოს რთულ და პასუხსაგებ მოვალეობას. ვახტანგმა თავის მხრებზე გადაიტანა ისეთი სპექტაკლების მომზადება და გაშვება, როგორიცაა: „ვაი ჭკუისაგან“, „ძმები კარამაზოვები“, „ბორის გოდუნოვი“, „ლურჯი ფრინველი“, „ბრონდი“ და სხვა. პარალელურად იგი აქტიურად ჩაება სამხატვრო თეატრის საოლის მოღვაწეობაში... ისწრება საკლასიკო ნიჭიერი ახალგაზრდობა სასოფრაგეთილებაში. ვახტანგ მჭედლიშვილი თავს უყრის მათ; ესენი არიან: გ. სოკოლოვა, ს. სტანიცინი, გ. იაშინი, გ. კედროვი, ა. ჯარასოვა, ნ. ბაქალოვი, გ. ვერბიკი და სხვები. საკუთარ ბინაზე ატარებს მეცადინეობებს, სჯერა მათი ნიჭისა, არ უნდა სამხატვრო თეატრს დაუარაღოს საუკეთესო შედეგა, მოსამზადებლად ირჩევს ზინაიდა გიბიულის „მწვანე რკოლს“. ეს პიესა ჩაყარდა ალექსანდრეოლ თეატრში, მაგრამ დიდი გამარჯვება მოიპოვა მჭედლიშვილის საკლასიკო. ამ სპექტაკლით დაიბადა სამხატვრო თეატრის მორე სტუდია, რომლის ორგანიზატორიც ვახტანგ მჭედლიშვილი იყო. ვახტანგმა გაიმარჯვა იმიტომ, რომ მისი სჯიროდათ. მას შეაწვეს უნარი სტუდიის სამყაროში ფაქიზად, უმტკივნეულოდ შეიჭრას და მიავნოს იქ მიმალულ საგანძურს. დასასრუქოს და გაამდიდროს მისი-ვე განძით. მორე მისი დიდი თირსება იმაში მთავარიობს, რომ მას შეუძლია დააფასოს სხვათა ოჯახი, სხვათა შრომა, სხვათა ნიჭიერება. მიუხედავად იმისა, რომ იგი სულით ხორამთე სტანისლავსკელია — ყოველთვის პატივისცემით იხსენიებს სხვა მიმართულებებს; რამდენჯერ უთქვამს მიიერხლოდის შესახებ: მე არ მყავს ასეთი მიმართულების თეატრი, მაგრამ ასეველთდ მიიერხლოდთან ორ-სამ წელიწათს სიამოვნებით დაგყოფ მოწაფად, მისგან ბევრი კარგი რამ შეიძლება ისწავლოს ადამიანმა.

ჩვენი ვახტანგი დღეისათვის მოსკოვში ერთ-ერთი უბოპულარესი პედაგოგია, ახალგაზრდობის საყვარელი აღმზრდელი და ჩვენს ბავშვებს დიდი ბედი ეწიათ მისი ჩამოსვლით.

მწერალთა სახლის კარიბჭესთან კოტესა და დავითს ვახტანგი შემოეგებათ.

გამოაოთა დაიწყო...

1923 წლის 8 ოქტომბრის სრეკინკაზე (№ 11) ოქრო-მჭედლოვის ყოთილ სახოში საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა ქართული დრამატული სკოლი.

სკოლიის ორგანიზატორმა და სკოლისჩამდგმელმა ვახტანგ მჭედლიშვილმა პირილით წაიკითხა სკოლიოთა სია: შ. აღსაბაძე, გ. ბახტაძე, ნ. გომიშვილი, მ. ზურმოხვაშვილი, ა. მიქელაძე, გ. ჟურული, გ. სულიაშვილი, შ. სოსოანი, გ. ციხისთავი, კ. შარაბიძე. სიაში შეტანილი იყვნენ აგრეთვე თავისუფალი მსმენელები: ს. გომიშვილისა, გ. ანდროსოვა და ა. ჭუმბურიძე.

დაიწყო პირველი ლექცია-საუბარი.

გ. მჭედლიშვილმა სტუდიელებს გააცნო სასწავლო პროგრამა და მასწავლებელთა გვარები.

— ყმაწვილებო! მე შეგასწავლით სცენურ ხელოვნებას და იმპროვიზაციას, — დაიწყო ვახტანგ მჭედლიშვილმა.

— მსახიობის ოსტატობას კ. ს. სტანისლავსკის მიხედვით და როლზე მუშაობას შეგასწავლით სამხატვრო თეატრის სკოლის ხელმძღვანელი და მეოთხე სტუდიის რეჟისორი, პატივცემული ნ. ვ. დემიდოვი.

— რითმისა და სასცენო მოძრაობას — სამხატვრო თეატრის მსახიობი და მუსიკალური სტუდიის რეჟისორი, პატივცემული ლ. ვ. ბარათოვი.

— მეტყველებისა და ხმის დაყენებას — სამხატვრო თეატრის სკოლის, მეიერხოლდის სახელოსნოსა და ლუნაჩარსკის სახელობის სტუდიის პედაგოგი, პატივცემული ე. ფ. სარიჩევი.

— კომედია დელარტეს — ისტორიის პროფესორი, პატივცემული ა. კ. ჯივილეგოვი.

— აკრობატიკასა და გიმნასტიკას — მე-4 სტუდიის მსახიობი, პატივცემული ა. კ. დანილევსკი.

— გრიმის ხელოვნებას — პატივცემული ს. ი. გუსკოვი.

— მუსიკის ელემენტებსა და სიმღერას — პატივცემული გ. ონიშვილი.

— სადადგმო ხელოვნებას — მეორე სამხატვრო თეატრის რეჟისორი და მსახიობი, პატივცემული ლ. ა. ვოლკოვი.

— სცენურ პრაქტიკას — სამხატვრო თეატრის რეჟისორი, პატივცემული კ. ი. კაკლუბაი.

— ქართული კულტურის ისტორიასა და ქართული ენის თავისებურებებს პატივცემული შ. ნ. დადიანი.

ზემო აღნიშნული მასწავლებლების გარდა ლექციებს წაგიკითხავენ თეატრალური კულტურის გამომჩენილი მოღვაწენ: სუმბათაშვილი, მეიერხოლდი, როსოვი, არმენიანი, ფაიკი, რუდაკოვი, ალ. წუწუნავა და სხვები.

ლექციების მიმდინარეობის პარალელურად ვ. მჭედლიშვილმა სტუდიელებს დაათვალიერებინა მოსკოვის თითქმის ყველა თეატრი, გააცნო მათი მუშაობის თავისებურებანი და დააახლოვა მათ ხელმძღვანელებთან (ეს იმით, რომ გასამრჯელოს გარეშე შესძლებოდათ სპექტაკლებზე დასწრება).

ტურნე თეატრებში მცირე თეატრიდან დაიწყო. მათ განსაკუთრებით გულთბილად შეხვდა თეატრის დირექტორი, თანამემამულე, გამოჩენილი მსახიობი ალექსანდრე ივანეს ძე სუმბათაშვილი-იუჟინი. პირადად დაათვალიერებინა და თავისი მდივნის მეშვეობით გადასცა საშვი, რომლის საშუალებითაც ისინი დაესწრებოდნენ თეატრის სპექტაკლებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ სტუდიის ხელმძღვანელს, სამხატვრო თეატრისა და მეორე სტუდიის რეჟისორს, ამავე დროს თეატრალური სკოლებისა და სტუდიების პედაგოგს ვახტანგ ლევანის ძე მჭედლიშვილს საკმაოდ დიდი ავტორიტეტი ჰქონდა მოსკოვის თეატრალურ წრეებში. ამიტომ იყო, რომ სადაც კი გამოჩნდებოდნენ ხოლმე სტუდიელები, ყველგან არაჩვეულებრივი გულისხმიანობითა და სიყვარულით ხვდებოდნენ.

ვ. მჭედლიშვილის თხოვნით სტუდიელებს თეატრებში ცალკეულ რეპეტიციებსაც ასწრებდნენ, რასაც ძალიან დიდი სარგებლობა მოჰქონდა. მათ ნახეს მოსკოვის ბევრი თეატრი და მოთუშნულად ელოდნენ სამხატვრო თეატრის გაცნობას, რომელზედაც ბევრი რამ სინებოდათ. ერთ დღეს ვახტანგ მჭედლიშვილმა სასიამოვნოდ გამოუცხადა:

— ყმაწვილებო! ხვალ დილით, 11 საათზე, მიწვეულნი ბრძანდებით სამხატვრო თეატრში.

როგორც ზევით მოგახსენეთ, სამხატვრო თეატრზე იმდენი ლეგენდა ჰქონდათ გაგონილი, რომ იგი ყველას არაჩვეულებრივად გრანდიოზულ ნაგებობად წარმოედგინა. ამიტომ სამხატვრო თეატრის პირველი ნახვითანვე გაწბი-

ლებული დარჩნენ, მოეჩვენათ, რომ მის ფასადს პარადულობასთან ერთად აკადემიურობაც აკლდა.

ზუსტად 11 საათზე კარიბჭესთან შემოეგებათ თეატრის ინსპექტორი თედორ ნიკოლოზის ძე მიხალსკი და ძველი მეგობარვით მოიკითხა — გაუღიმა, მიუალერსა.

მის კაბინეტში თეატრის თანამშრომელთა ჯგუფი დახვდათ. ეს გახლდათ ტექნიკურ მუშაკთა საუკეთესო პლუდა, რომლებიც სტუდიებს უნდა დახმარებოდნენ სამხატვრო თეატრის დათვალიერება-გაცნობაში.

მიუხედავად იმისა, რომ კ. ს. სტანისლავსკის განსაზღვრით, თეატრი გარდერობიდან იწყება, სტუდიელებმა მისი დათვალიერება დაიწყეს კულისებიდან. ამის მიზეზი ის გახლდათ, რომ ორი საათის შემდეგ სცენა და კულისები რეპეტიციას ეთმობოდა. თეატრის ყოველი უბნის დათვალიერების შემდეგ უბნის უფროსი მიაცილებდა ახალ უბანზე და ა. შ. იგი უცებ ერთ უბრალო ოთახთან შეჩერდა, ოთახი ორად იყო გაყოფილი ვიწრო ფარდით. გამცილებელი მოწიწებით შეუძღვა ჯგუფს და განუცხადა — თქვენ იმყოფებით კ. ს. სტანისლავსკის საგრიზოროში, — ჩვენი დაბეჯებითელი თხოვნაა ნივთებს ხელით ნუ შეეხებით; კონსტანტინე სერგის ძე საზღვარგარეთ იმყოფება მოგზაურობაში და თეატრის სურვილია ყოველივე დახვდეს, ისე, როგორც დატოვა. რამდენი სიყვარული და პატივისცემა გამოიხატებოდა დიდი ხელოვანის მიმართ მორიგის ამ სიტყვებში.

სცენაზე უჩვენეს „ლურჯი ფრინველის“ დეკორაციები („ლურჯი ფრინველის“ მონაწილეთა ძირითადი შემადგენლობის საზღვარგარეთ ყოფნის გამო, აღნიშნული სპექტაკლი მეორე სტუდიის ძალებით აღადგინა ვ. ლ. მჭედლიშვილმა).

ბოლოს ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სამუშაო ოთახი მოინახულეს. მისაღებში გაიცნეს სარეპერტუარო კანტორის გამგე, კ. ს. სტანისლავსკის პირადი მდივანი, რიფსიმე კარპის ასული ტამანცოვა, რომელიც იმჟამად ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მდივნის მოვალეობასაც ასრულებდა.

ვლადიმერ ივანეს ძე კარებში შემოეგებათ და ქართულად მიესალმა — „გამარჯობათ“, ეს ისე მოულოდნელი იყო მათთვის, რომ პასუხი ვერც კი მოახერხეს. ვლადიმერი მიხვდა, ყველას ხელი ჩამოართვა. სტუდიელებს ეღიმებოდათ მის ქართულად ნათქვამ — „გამარჯობაზე“.

— რა გაციანებთ? მეც ხომ ნახევრად ქართველი ვარ.

— უთხრა მან რუსულად.

— საქართველო მიყვარს, მიყვარს ჩემი გურია, მინდა საქართველოში ჩამოსვლა, მაგრამ კი არ დამცინოთ და, გამოგიტყდებით, მეშინია. ასე მგონია, საქართველოში რომ ჩამოვიდე, მერე მალე მოგკვდები. ლაპარაკობდა და ეღიმებოდა, მარჯვენა ხელით თავის ღამაზე წვერს აწვავდა (ასეთი ჩვეულება ჰქონდა დიდ რეჟისორს).

ყველას გამოკითხა მოკლე ბიოგრაფიული მონაცემები. შეეკითხა საგნებისა და პედაგოგების შესახებ (საერთოდ ქართველთა სტუდია ნემიროვიჩის ხელმძღვანელობით მუშაობდა). ამჯერად პასუხს ვახტანგ მჭედლიშვილი აძლევდა. სწავლაში წარმატებები უსურვა და მთელი შემადგენლობით მიიწვია იმ საღამოს წარმოდგენაზე. მხატვნი მიდიოდა პირველი სტუდიის წარმოდგენა — ბერგერის „წარდგენა“.

ასე დამთავრდა სტუდიელთა მიერ მოსკოვის თეატრების დათვალიერება, რაც მეცადინეობის გეგმაში შედიოდა.

სტუდია ჯერ არ იყო სუფსიდირებული. თბილისიდან გამოგზავრებისას საქართველოს განათლების კომისარიატმა მხოლოდ 15 ჩერვონეცი გაიღო და დაპირდა შემდგომ ფულად დახმარებას.

სტუდია სახსრების უქონლობის გამო დიდ გაჭირვებას განიცდიდა. ყველაზე მეტად მჭედლიშვილი იჩივებოდა. იგი იძულებული გახდა თავისი საკუთარი სამუშეოში ხალიჩა დაევიწყო, რათა სტუდიელთათვის თბილი ტანსაცმელი შეეძინა და ლექტორ-პედაგოგებისათვის გასამრჯელო გადაეხადა.

სტუდიელების მიმართ ბევრი ჩვენი თანამემამულე იჩენდა მზრუნველობას, ესენი გახლდათ მგელაძეების ოჯახი, იურისტი ალექსანდრე ჯაფარიძე (უჩა ჯაფარიძის ძმა). ალ. ყაზბეგი, გერასიმე კვატაბიძე, ქალაქ მოსკოვის ბაღების დეკორატორ-მხატვარ-აგრონომი ბეჟანი და ქართველი მხატვარი ბაბო როსტომაშვილი (სამხატვრო თეატრის მსახიობ ს. ლ. ვორონოვის მეუღლე).

მათ ხშირად იწვევდნენ საოჯახო საღამოებზე მოსკოვის რეკლამბიუროს დირექტორის თედო დოლიძის ბინაზე. თედო ყოველმხრივ ცდილობდა სტუდიების დახლოებას ხელოვნების ისეთ გამოჩენილ მუშაკებთან, როგორიც იყვნენ: ნეჟდანოვა, სობინოვი, გელცერი, გოლოვინი, ლაზარევი, ჩვენი თანამემამულენი დ. დავიდოვი (მგალობლიშვილი), თამარ წერეთელი და ის მეცნატები, ვის ხარჯზედაც ეს საღამოები ეწყობოდა. ასეთ პიროვნებებთან ყოფნა, მათი შემოქმედების ახლოს გაცნობა, გარკვეულ გავლენას ახდენდა სტუდიელთა აღზრდა-ჩამოყალიბებაზე. ასეთი შეხვედრები შემდეგ თვით სტუდიის შენობაშიც ხდებოდა, უფრო ფართო საზოგადოების თანდასწრებით, რაშიაც ლექტორებიც მონაწილეობდნენ.

სტუდიის დაარსების მესამე თვეზე — მისი მოღვაწეობის გასაცნობად და სუფსიდირების საკითხის გადასაწყვეტად საქართველოს სახკომსაბჭოს სპეციალური დავალებით თბილისიდან ჩავიდნენ განათლების კომისიარი დ. კანდელაკი და კომისიის მოადგილე მ. ორახელაშვილი.

ისინი გაეცნენ მუშაობის პირობებს, სასწავლო პროგრამას და სურვილი გამოსთქვეს მეტყველებისა და იმპროვიზაციის ლექსებზე დასწრებისა.

ელენე სარიჩევამ სტუმრები განაცვიფრა ქართული მეტყველებით. იგი სტუდიელებს არაჩვეულებრივი სიზუსტით უსწორებდა მახვილებს ტექსტში. ისინიც, რა თქმა უნდა, დიდი გულმოდგინებით ცდილობდნენ მიღებული ცოდნის გამომჟღავნებას. მეტყველების ლექსიამ კარგი შთაბეჭდილება დატოვა საპატიო სტუმრებზე და მათ მადლობა გადაუხადეს პედაგოგს.

შემდეგ დაესწრნენ სამგანყოფილებიან იმპროვიზაციას; გაითამაშეს კონტრაბანდად არყის გადატანის სცენა. ეტიუდი შემდეგი შინაარსისა იყო: ე. წ. „მშრალი კანონის“ დროს, როდესაც სასტიკად იყო აკრძალული მაგარი სასმელების ტრანსპორტირება, ზედამხედველების თვალის ასახვევად განუწყვეტლივ უნდა დაეტირათ ვითომდა უდროოდ გარდაცვალებული სპირიდონი, ყოველივე ეს უნდა შეესრულებიათ მიცვალებულის დატირების მეგრული ზნე-ჩვეულებებით. ეს სცენა ალბათ ოსტატურად გაითამაშეს სტუდიელებმა, რადგან სტუმრებმა ბევრი იცინეს, წარმატებები უსურვეს და დახმარებაც აღუთქვეს. მალე პედაგოგებს დაენიშნათ მყარი ხელფასი. სტუდიელებს კი სტიპენდია.

გ. მჭედლიშვილმა პრაქტიკული მუშაობისათვის არჩევანი „ოტელოზე“ შეაჩერა. პიესაზე მუშაობა ყველა პედაგოგმა ერთდროულად დაიწყო. თითოეულს, თავისი საგნიდან გამომდინარე, გარკვეული წვლილი შეჰქონდა საერთო აქქეში, კოორდინირებას რა თქმა უნდა, ვახტანგ მჭედლიშვილი ახდენდა. მუშაობის ეს ორიგინალური მეთოდი ვახტანგმა შეიმუშავა. ამიტომ იყო, რომ სახელოვანი კოტე მარჯანიშვილი მას დიდ პედაგოგს უწოდებდა.

„ოტელოზე“ მუშაობის დროს ხშირად ესწრებოდნენ რე-

პეტიციებზე ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწენი, კინორეჟისორები — ეიზენშტეინი და კულიშოვი, ცნობილი შექსპიროლოგი როსოვი და იაგოს როლის აღიარებული შემსრულებელი არმენიანი. ვახტანგის საუბრებსა და მათ რჩევებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა სტუდიელებისათვის და კიდევ ბევრს გააკეთებდა, მაგრამ არ დასცალდა... იგი გარდაიცვალა.

ვახტანგ მჭედლიშვილის ცხოვრება სტუდიაში იწყებოდა და თეატრში მთავრდებოდა. მისთვის რომ გვეითხათ — ეს ქვაყანა იმიტომ იყო ღირსშესანიშნავი, რომ მას თეატრი ჰქონდა, ხოლო თვით თეატრი ის ღერძი იყო, რომელზედაც დედამიწა ტრიალებდა.

ვახტანგ მჭედლიშვილის გარდაცვალების შემდეგ სტუდიელები სასოწარკვეთამ მოიცვა. ყველას ერთი წინადადება ეგერა პირზე: ჩავვიქრა შუქურა!

ვახტანგის ნეშტი სტუდიის შენობაში დაასვენეს. მოსკოვის საზოგადოებრიობა გულისტკივილით გამოეთხოვა თეატრის მოამაგეს.

ნეშტი დიდის პატივისცემით დაასვენეს სამხატვრო თეატრის შენობის წინ, სადაც გაიმართა სამლოვთიარო მიტინგი. სიტყვები წარმოსთქვეს: ვ. ნემიროვიჩი-დანჩენკომ, ბატალოვმა... ნეშტი ვახტანგის სასაფლაოზედ ხელით წაასვენეს. მოსკოვის თეატრალურ სტუდიებში ხშირად იგონებენ, რომ კინომსახიობ ვერა ხალოდნაიას გასვენების შემდეგ ასეთი გრანდიოზული პროცესია სხვა არ უნახავთ.

საბჭოთა თეატრალურმა საზოგადოებრიობამ დაკარგა უმწიკველი, თავმდაბალი, მომთხროფი და ნიჭიერი თეატრალი, დიდი საზოგადო მოღვაწე და პედაგოგი.

ვახტანგ მჭედლიშვილი გახლდათ სამხატვრო თეატრის მეორე სტუდიის დამაარსებელი და პედაგოგი, სადაც აღიზარდნენ: ა. ტარასოვა, მ. კრიჟანოვსკაია, ნ. ბატალოვი, ვ. ვერბიცკი, მ. კედროვი, მ. კნებელი, ა. კომისაროვი, ი. რავესკი, ვ. სოკოლოვა, ვ. სტანიცინი და საბჭოთა სცენის მრავალი სხვა ღირსეული წარმომადგენელი.

ამ მიმე დაწაკლისმა სტუდიელები დააბნია, არ იცოდნენ როგორ წარიმართებოდა მათი შემდგომი საქმიანობა. სტუდიაში მოულოდნელად მოვიდნენ კოტე მარჯანიშვილი და ზაქარია ფალიაშვილი. კოტემ სტუდიელებს მიმართა:

— ყმაწვილებო! ძალიან კარგი რეჟისორი, დიდი პედაგოგი და საყვარელი ადამიანი დაგვარგეთ ქართველებმა, მაგრამ თქვენ გულს ნუ გაიტყვთ. ჩვენ ვცდებით, რომ განსვენებული ვახტანგის დიდმა წამოწყებამ ფრთები შეიხსას. ქართული სტუდია მოსკოვში უსათუოდ იარსებებს.

ეს ასეც მოხდა. ვლ. ნემიროვიჩი-დანჩენკომ კოტე მარჯანიშვილს შესთავაზა სტუდიის ხელმძღვანელობა, მაგრამ ვინაიდან იმჯერად კოტე რუსთაველის სახელობის თეატრს უდგა სათავეში, სტუდიის ხელმძღვანელობა დააკისრეს ვახტანგ მჭედლიშვილის განუყრელ მეგობარს შალვა დადიანს.

სცენური ტექნიკის დაუფლების მიზნით, „ოტელოზე“ ნუშაობა განაგრძო რეჟისორმა ქსენია კაგლუბაიმი. თუმცა მუშაობა იმავე სისტემით მიმდინარეობდა, როგორც ვახტანგის დროს, მაგრამ არა ისეთი გააზრებით და ინტენსიურობით. შეიძლება ამის გამო იყო, რომ ერთ დღეს ნემიროვიჩი-დანჩენკომ შალვა დადიანს ურჩია სამუშაოდ აერჩია ქართული ცრუკლასიკური პიესა ვ. ყიფიანის „სამეგრელოს მთავარი ლევანი“. მის დასადგმელად პირველი სტუდიიდან მოიწვიეს რეჟისორი და მსახიობი ლ. ლ. ვოლკოვი.

1926 წლის გაზაფხულზე პიესა შავად უკვე მზა იყო. დაიწყო უწყვეტი რეპეტიციები. სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებისათვის სტუდიის ხელმძღვანელობამ იმ დროისათვის საკმაოდ სახელგანთქმული მხატვრები ისაკ რაბინო-

ვიჩი და ს. ი. ივანოვი მოიწვია. არჩევანი ივანოვის ესკიზებზე შეაჩერეს. პარალელურად იკერებოდა კოსტიუმები, მზადდებოდა დეკორაციები. როლების შესრულებასთან ერთად სტუდიელები ტექნიკური პერსონალის მოვალეობასაც ასრულებდნენ.

1924-26 წლებში მოსკოვის თეატრალურ ცხოვრებაში მოხდა ცვლილებები; სამხატვრო თეატრის პირველი სტუდია მეორე სამხატვრო თეატრად იქცა; მეორე სტუდია სამხატვრო თეატრს შეუერთდა; მესამე სტუდია ვახტანგოვის თეატრად ჩამოყალიბდა. სომხური დრამატული სტუდია, რომელიც ქართველთა სტუდიაზე ერთი წლით უფროსი იყო, გადავიდა ერევანში და დაბოუკიდებელ თეატრად იქცა. მჭედლიშვილის სახელობის სტუდიელებს კი მიეცათ წინადადება თბილისში დაბრუნებულიყვნენ და სხვადასხვა თეატრებში ემუშავა. ეს, რასაკვირველია, სწორი ნაბიჯი არ იყო, სტუდიის ხელმძღვანელობა შეცდა, რომ ამ გაჭირვების დროს კოტე მარჯანიშვილს არ მიმართა. კოტე უთუოდ მოახერხებდა სტუდიის მუშაობის გაგრძელებას. ნემიროვიჩი-დანიჩენკო კი ამ დროს საზღვარგარეთ იყო.

შალვა დადიანმა ის მოახერხა, რომ სტუდიის არსებობა გაგრძელებინა წარმოდგენის ჩვენებამდე. და აი, დანიშნული დროისათვის, 1926 წელს სამხატვრო თეატრის მცირე სცენაზე სტუდიელებმა სპექტაკლი წარმოადგინეს. წარმოდგენას უამრავი ხალხი დაესწრო. აქვე იყვნენ საქართველოდან ჩამოსული ხელმძღვანელი ამხანაგებიც. ყველაზე კმაყოფილებას გამოთქვამდნენ სპექტაკლით, მაგრამ განკარგულება მაისც ძალაში დარჩა და სტუდიელთა უმრავლესობა ნაადრევად დაბრუნდა საქართველოში.

თბილისში სტუდიელებმა ცალკე მუშაობა მოისურვეს, მაგრამ საამისო ბაზა ვერ იპოვეს.

„სამეგრელოს მთავარი ლევენის“ დადგმის დეკორაცია, მისი მაკეტი, ტანსაცმელი და ბუტაფორია, რომლებიც სტუდიელებმა თან ჩამოიტანეს, ხელმძღვანელი ორგანოების დადგენილებით, ბათუმის სახელმწიფო თეატრს გადაეცა.

რა მოგვცა ვახ. მჭედლიშვილის სახელობის სტუდიის სამი წლის არსებობამ?

მოსკოვში დარჩენილ მსმენელთაგან ტ. შარაშიძე დიდი თეატრის რეჟისორი გახდა, იოსებ თუმანიშვილი ჯერ სტანისლავსკის საოპერო სტუდიაში მსახურობდა დირექტო-

რის მოადგილედ, შემდეგ პუშკინის სახელობის თეატრის ხელმძღვანელი გახდა, დღეს კი იგი დიდი თეატრის მთავარი რეჟისორია. გიორგი ჟურული ჯერ მეიერხოლდის თეატრში მუშაობდა, შემდეგ თბილისში, მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში, მერე კი სხვადასხვა თეატრს ხელმძღვანელობდა. შ. აღსაბაძე რუსთაველის სახელობის თეატრის რეჟისორი იყო, შემდეგ თბილისის კონსერვატორიაში საოპერო კლასის რეჟისორობას ეწეოდა. ვ. გველესიანი ადმინისტრაციულ საქმიანობას შერჩა. იგი წლების მანძილზე მოსკოვში სტანისლავსკის სახელობის თეატრის დირექტორი იყო. ელენე ციხისთავი და თამარ თვალაშვილი თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობები გახდნენ. გიორგი ჯავაშვილმა ნაძალადევში პროფკავშირის საზით დააარსა სტუდია-თეატრი, გიორგი როსტომიშვილი წლების მანძილზე მსახიობობდა და რეჟისორობდა სხვადასხვა რაიონულ თეატრში. ს. გოძიაშვილი და წულუკიძე ოპერის თეატრში მღეროდნენ; გალაქტიონ რობაქიძეც რაიონის თეატრებს ხელმძღვანელობდა. მიხაშვილი რუსთაველის სახელობის თეატრში იყო მსახიობად; ალ. მიქელაძემ ჯერ მუშა-ახალგაზრდობის თეატრი დააარსა და მისი ხელმძღვანელი გახდა, მას შემდეგ დღემდე თეატრალურ ინსტიტუტში ასწავლის მსახიობის ოსტატობას. გრიგოლ სულიაშვილი მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში რეჟისორობდა, შემდეგ კონსერვატორიაში ასწავლიდა. მედვა ქორელი ჯერ მარჯანიშვილის სახელობის, ხოლო შემდეგ ბათუმის თეატრში მსახიობობდა. მერიტა ზურმუხტაშვილი ავადმყოფობის გამო ჩამოცილდა ხელოვნებას. მარო ბერიძე ბათუმის თეატრის მსახიობი იყო: გიორგი ბახტაძე ადმინისტრაციულ თანამდებობას შერჩა მოსკოვში; შალვა სოსლანიც, რომელიც იმთავითვე ლიტერატურული მუშაობით იყო გატაცებული, მოსკოვში დარჩა და ამ გზითვე განაგრძო მუშაობა, ნიკოლოზ გოძიაშვილი ჯერ მსახიობობდა, შემდეგ რეჟისორობდა.

ვახტანგ მჭედლიშვილის სტუდია ქართული თეატრის კადრების სამედიოლ სამედიოლ იქცა. სამხატვრო თეატრში განსწავლულმა ქართველმა მოღვაწეებმა დიდი სამსახური გაუწიეს მშობლიურ თეატრს. ჩვენი ერი, ქართული თეატრალური საზოგადოებრიობა მადლიერების გრძნობით იხსენებს სასიკეთო მამულიშვილს ვახტანგ მჭედლიშვილს და თაყვანს სცემს მის ნათელ ხსოვნას.



ვ. რურუა.
მდინარე კაპარკინა.

ქალქ ფოთში კარგად იცნობენ თვითნასწავლი მხატვრის ვლადიმერ რურუას შემოქმედებას. იგი სამ ათეულ წელზე მეტია ქმნის დიდი და მცირე ფორმის ფერწერულ ტილოებს, პლაკატებს, თემატურ სტენდებს, სარეკლამო ბუკლეტებსა და ფირნიშებს. მათგან საუკეთესოები დროდადრო გააქვთ ქუთაისისა და თბილისის სამხატვრო გამოფენებზე. სწორედ ასეთ გამოფენებში მონაწილეობით გახდა იგი საქართველოს სსრ სამხატვრო ფონდის ქუთაისის შემოქმედებითი განყოფილების მხატვარი.

— მხატვრობისადმი ინტერესი, — იგონებს ვლ. რურუა — ბავშვობაში აღმედრა, საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ ერთხანს ქალაქის კინოქსელსა და სახელმწიფო თეატრში ვმუშაობდი. გადაწყვეტილი მქონდა ამ პროფილით მიმედო უმაღლესი განათლება, მაგრამ 1939 წელს საბჭოთა არმიის რიგებში გამიწვიეს და ჩემი მიზანი ვერ განვახორციელე. დროს მაინც არ ვკარგავდი და შეძლებისდაგვარად ვაკეთებდი ესკიზურ ჩანახატებსა და სხვა ნამუშევრებს.

იგი იარაღით ხელში იბრძოდა ჯერ თეთრფინელების, შემდეგ გერმანელი ფაშისტების წინააღმდეგ და ხიშტთან ერთად ფუნჯსაც მარჯვენდ იყენებდა საერთო საქმის სამსახურში. ამ წლებში იგი თავისი ნაწილის ოფიცერთა სახლში აფორმებდა თემატურ სტენდებს, პლაკატებსა და ლოზუნგებს. ომში მის თავდადებულ შრომასა და ბრძოლაზე ნამაზობია წიგნში „სტალინგრადს ახსოვს ქართველი გმირები“.

ომში უშუალოდ ნანახსა და განცდილზე ააგო მან მრავალი ფერწერული ნახატი, მათ შორის აღსანიშნავია: „შეტევა“, „სნაიპერი“, „დაჭრილი ამხანაგი“, „მედლა“ და სხვ.

ვლ. რურუამ გულმოდგინებითა და ოსტატობით შექმნა პორტრეტებისა და ნახატების სერია მეცნიერული კომუნიზმისა და კომუნისტური პარტიის ბელადებზე. მათ შორის განსაკუთრებულ მოწონებას იმსახურებენ „კ. მარქსი — მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებელი“ და „ვ. ი. ლენინი პეტროგრადში“.



ფოთის ნავსადგური.

თვითნასწავლი მხატვარი

კარლო კომახიძე

მხატვრის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია საქართველოს სხვადასხვა კუთხისა და განსაკუთრებით, მშობლიური ქალაქის ცხოვრების, მისი ადამიანების შრომითი საქმიანობის ასახვის თემას. ამ ციკლს განეკუთვნებიან ნახატები: „ნავსადგურის ბოლაში“, „გემი დოკზე“, „მიწისმოწივი“, „თევზაობა პალიასტომის ტბაზე“, „თოლიების ლაშქარი“, „მალთაყვის პანორამა“ და სხვა. ზოგიერთი მათგანი გამოფენილი იყო ქუთაისელ მხატვართა ნამუშევრების გამოფენაზე. გასული წლის ბოლოსათვის მოწყობილ გამოფენაზე, რომელიც სსრ კავშირის შექმნის 50 წლისთავს მიეძღვნა, წარდგენილი იყო მისი ნამუშევარი „შემოდგომის პეიზაჟი მთებში“.

ვ. რურუას ემარჯვება პლაკატზე მუშაობა. ამ მხრივაც მას არაერთი

საინტერესო ნიმუში აქვს შესრულებული, ზოგიერთი მათგანის რეპროდუქცია გამოქვეყნდა ფოთის საქალაქო გაზეთ „ახალი კოლხეთის“ ფურცლებზე. ყველა ნაწარმოები იქმნება მისავე სამხატვრო სალონში, რომელშიც იგრძნობა მასპინძლის დიდი შრომისმოყვარეობა და გატაცება.

ვლადიმერმა მხატვრულად გააფორმა ფოთელ კინომოყვარულთა მიერ გადაღებული ფილმი „ფოთი“, რომელმაც საკავშირო დათვალიერებაზე პრემია დაიმსახურა.

დღეისათვის მისი სამხატვრო ფონდი ასზე მეტ დიდ და მცირე ფორმის ნახატს, პლაკატს, პეიზაჟს, პორტრეტს ითვლის. ისინი შთაგონებულია საბჭოთა სინამდვილით, ჩვენი ხალხის შრომითი ჰეროიკითა და მაღალი პატრიოტიზმით.



რეჟისორი და ოპერატორი გია ჭუბაბრია.

სიასლის კიეზაუი

(გია ჭუბაბრიას დოკუმენტური ფილმები)

ასმათ დავითიშვილი

ცნობილი ფრანგი დოკუმენტალისტის ჟან რუშის აზრით, ყოველ ოპერატორში მომავალი რეჟისორი თვლემს და თუ კინემატოგრაფისტი ოპერატორიც არ არის, მაშინ მას საკმარისად განსაზღვრული სიუჟეტი და ამ სიუჟეტთან გარკვეული დამოკიდებულება არ ექნება. უცხოელად, ამ მოსაზრების მტკიცებაც და უარყოფაც თანაბარი დაბეჯითებით შეიძლება, ვინაიდან ერთისა და მეორის სასარგებლოდ დოკუმენტური კინოს ისტორიაში მრავალი მაგალითია ცნობილი.

ეს კია, რომ ახალგაზრდა ქართველი რეჟისორის გია ჭუბაბრიას შემოქმედება სრულად შეესაბამება რუშის აზრს.

გ. ჭუბაბრიამ კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ (მანამდე იგი ჯერ მუსიკალურ სკოლაში ვიოლონჩელოს სპეციალობით სწავლობდა, შემდეგ კი თბილისის უნივერსიტეტის ფილოლოგიურ ფაკულტეტზე) ქართულ კინემატოგრაფიაში ოპერატორად დაიწყო მუშაობა, მაგრამ მასში „თვლემარე“ რეჟისორმა სულ მალე „გაიღვიძა“ და უკვე 1969 წლიდან ოთხი მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმის ავტორი გახდა. ესენია: „თეთრი თორღვაი“, „უმგული“, „ჩუქურთმა“, „თეთრი ზღაპარი“.

რაოდენობის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, წელიწადში ერთი მოკლემეტრაჟიანი ფილმის შექმნა არც თუ ისე ნაყოფიერია, მაგრამ თვით ფილმები ნათლად მეტყველებენ, რომ ამ შემთხვევაში რაოდენობა საკუთარი მხატვრული აზროვნების შესატყვის ფორმათა ძიებამ და მიგნებამ შეიწირა.

გ. ჭუბაბრიას ნაწარმოებთა გაცნობისას ცხადი ხდება, რომ მისი, როგორც ხელოვანის მრწამსის, სტილის, გემოვნების ჩამოყალიბებას საფუძვლად დაედო კლასიკური დოკუმენტური კინოს მიღწევათა შემოქმედებითი აღქმა. გამოსახვითი ხერხების, დეტალების შერჩევის რეჟისორისეული პრინციპი, მხატვრული აზროვნება და ხელწერა უფლებას გვაძლევს ვთქვათ, რომ ჩვენს წინაშე ნამდვილი ხელოვანია. რაზედაც უნდა მოგვითხრობდეს იგი — მეცხვარეებსა თუ საქართველოს ულამაზესი კუთხის — სვანეთის მცხოვრებთა ყოფით ჩვევებზე, ბავშვთა გუნდსა თუ ნადირობის უძველეს რიტუალზე, იგი ყოველთვის დამაჯერებლად ძერწავს პიროვნების მომხიბვლელობას. ფორმითა და მასალით ღრმად ერთვნიშული მისი ფილმები ჭეშმარიტ სინამდვილეს ასახავენ და ემოციური შემოქმედებითი ძალით გამოირჩევიან. ოთხივე ფილმის მონტაჟში კარგად იგრძნობა მასალისადმი ავტორისეული აქტიური დამოკიდებულება და ცხოვრების ინტერპრეტაცია. ეს უკანასკნელი კი სალი, ნათელი აზროვნებით ხასიათდება და ჰუმანურ მისწრაფებათა მტკიცებას ემსახურება.

„თეთრი თორღვაი“ (ამ ფილმმა 1970 წელს მინსკის IV საკავშირო კინოფესტივალზე მეორე პრემია, ხოლო იმავე წელს ქ. ობერჰაუსენის საერთაშორისო კინოფესტივალზე დიპლომი მიიღო) 1969 წელს გამოვიდა და მასში ნათლად გამოიკვეთა გ. ჭუბაბრიას თხრობისთვის დამახასიათებელი თავისუფალი, ეპიური მანერა და ნათელი აზროვნება, ადამიანის სიყვარული და ხედვის სიზუსტე, ცხოვრების მრავალმხრივ მოვლენებში ღრმად ჩაწვდომის უნარი.

დრამატურგიული კონსტრუქციის მხრივ „თეთრი თორღვაი“ ლოგიკურად გამართული და დამაჯერებელია. ფილმში მოქმედება ვითარდება თანმიმდევრულად, აუჩქარებლად. იგი მოგვითხრობს, თუ როგორ გადაწყავთ ქართველ მეცხვარეებს ცხვრის ფარა საგაზაფხულო საძოვრებზე თორღვას უდელტეხილით.

ფილმის თითოეულ კადრში ჩანს ავტორის მისწრაფება — ღრმად და სრულად ჩაწვდეს ადამიანის ბუნებას, გვიჩვენოს მისი სულიერ-ემოციური სამყარო. ამ რთულ ამოცანას რეჟისორი დადებითად წყვეტს გამოსახულებითი მასალის სწორი შერჩევით და, რაც მთავარია, ცალკეულ დეტალებზე ყურადღების გამახვილებით. დეტალები კი მის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს. მათ შერჩევაში იგრძნობა საქმის ღრმა ცოდნიდან წარმოქმნი-

ლი ინტუიცია, უმთავრესად კი ადამიანისადმი სიყვარული. ამიტომაც დამაჯერებლად გვიჩვენებს პერსონაჟთა რთულ შინაგან სამყაროს.

ამ მხრივ თვით მასალაც ძალზე მომგებიანია. შეხედეთ თუნდაც ხანში შესულ მეცხვარეს, მის დაფიქრებულ, მეტყველ სახეს. მისი თითოეული მოძრაობა შინაგანი ღირსებითა და კეთილშობილებით არის აღსავსე.

თავისთავად მრავლისმეტყველია გარემო პირობებიც, რომლის ფონზეც ვითარდება მოქმედება.

გ. ჭუბაბრია განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს იმას, რომ მკაცრ ბუნებრივ პირობებში ცხოვრებამ, დამქანცველმა შრომამ მეცხვარეებში კი არ ჩაკლა, არამედ უფრო გააღრმავა ადამიანში უხვად ჩაქსოვილი პოეტური საწყისები. ამ ნიშანდობლივ თვისებაზე მისი კამერა ფრთხილად, დაკვირვებული მუშაობით ამახვილებს ყურადღებას. საერთოდ, გ. ჭუბაბრიას ფილმებიდან კარგად ჩანს, რომ პერსონაჟებმა ყოველთვის იციათ, რომ მათ იღებენ, მაგრამ კამერას შეჩვეულნი არიან და სრულებით აღარ აქცევენ ყურადღებას. ამიტომაც მათი მოქმედება ბუნებრივი, უშუალო, დამაჯერებელი. რეჟისორის დაკვირვებულ თვალთან ერთად, სწორედ ეს წარმოადგენს დამახასიათებელი დეტალების მიგნებისა და ჩვენების აუცილებელ პირობას. და თუ რეჟისორის კეთილსინდისიერებას შევხებით, გ. ჭუბაბრია კამერას იყენებს მხოლოდ და მხოლოდ იმ მომენტების ფიქსირებისთვის, რომლებიც პერსონაჟების დასამახსოვრებელი სახეების გამოძერწვაში ეხმარება.

ასეთია ხანში შესული მეცხვარის მიერ თოჯინას ყიდვის აღმსუსხველი კადრები. თოჯინასი, რომელიც შრომისგან დაკოჭრებულ ხელებში ფეერიულ პირებად გვესახება. უნაზესი მშობლიური გრძნობითაა ნაკარნახევი მისი ყიდვა, ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ოჯახურ სიბოძასა და მზრუნველობას მოკლებულ მეცხვარეს თოჯინა რამდენადმე შეუმსუბუქებს შვილებზე ფიქრს და თავისებურ სიმშვიდეს აღუძრავს. სხვა ახსნაც აქვს ამ ეპიზოდს. იგი აღიქმება ადამიანის მიერ მშვენიერებისკენ მუდმივი სწრაფვის სიმბოლოდ, რაც ადამიანის სულის ნატიფი, პოეტური საწყისებიდან, თვით მშვენიერების სრული აღქმიდან გამომდინარეობს.

ასეთ რთულ და საოცრად სათუთ ადამიანებად წარმოგვიდგენს რეჟისორი თავის გმირებს. გავიხსენოთ თუნდაც

ეპიზოდი მეგობრის საფლავთან. დაფიქრებულნი, ჩუმი ნალღველითა და გაუნელებული სევდით აღსავსე მეცხვარეები დგანან მეგობრის სამუდამო სავანესთან, შესანდობარს სვამენ და თბილი სიტყვებით იგონებენ გარდაცვლილს. ეს ეპიზოდი შეიძლება ინტიმური განცდების შეურაცხყოფელ გამომზეურებად გადაქცეულიყო, მსგავსი მომენტის ჩვენება თვითმიზნად რომ დაესახა რეჟისორს. მაგრამ პერსონაჟებისადმი მოკრძალებული დამოკიდებულება, მათი შინაგანი სამყაროს გახსნისას, ჰუმანურობის მაღალ ჟღერადობაში გადადის.

შემდეგ კვლავ გრძელი და ძნელი გზა, თოვლსა და ყინვამი. გზა, რომელიც მაღლა და მაღლა მიიწევს. მხოლოდ ერთხელ გვიჩვენებს რეჟისორი, როგორ ცდილობს ერთი მეცხვარე სუნთქვით გაითბოს გათოშილი ხელები. ეს მრავლისმეტყველი დეტალი აღარ საჭიროებს კომენტარს იმის დასამტკიცებლად, თუ რა მძიმეა მათი გზა.

და აი, უღელტეხილიც.

სადღაა თავშეკავება.

ახლა ეკრანისეული გმირები სრულიად სხვა კუთხით წარმოგვიდგებიან. ის უშუალოა, პოეტური საწყისები, რაც მათში ასე კარგად იყო შენიღბული, ყველაფერს სძლევს და

ეპე-ჰეი-იი-ი...

ეპე-ჰეი-იი-ი...

უსასრულო ექოდ მიიწევს მწვერვალთან მწვერვალამდე, მაღლა და მაღლა, უძირო ცისკენ მათი ბავშვური უშუალობითა და გატაცებით წამოძახებული

ეპე-ჰეი-იი-ი...

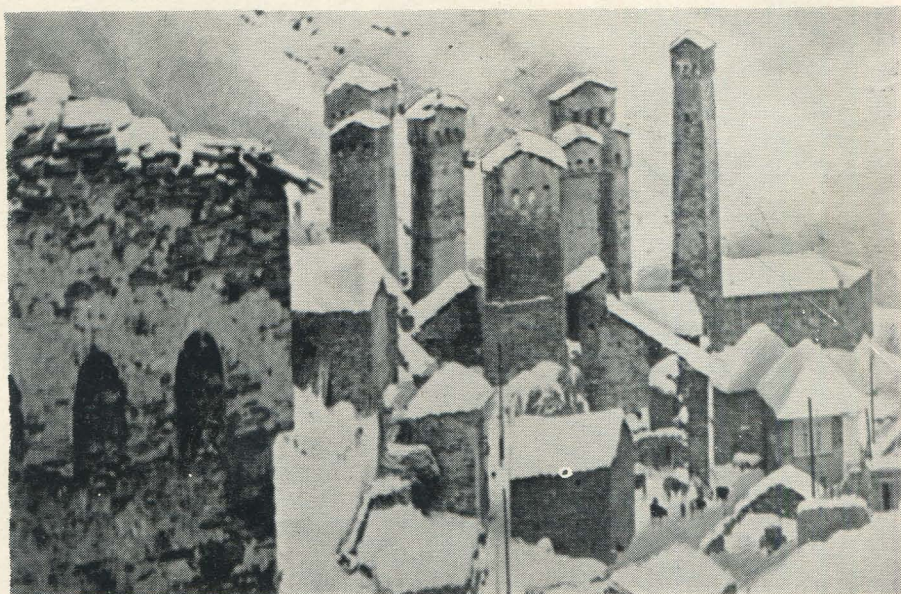
გაბრწყინებული, ბედნიერი სახეები!

ერთი ქუდს ისვრის ჰაერში.

შინაარსისა და სიუჟეტური ხაზის განვითარებით, ადამიანის ბუნების გახსნით, ფილმის გამოსახულებითი მხარის შერჩევითა და გმირებისადმი ავტორისეული დამოკიდებულებით ეს კადრი ფილმის კულმინაციური მომენტია.

ლოგიკურად ფილმი აქ მთავრდება. მეორე ნაწილი, რომელიც მოცულობით ფილმის ნახევარს შეადგენს, უღელტეხილის შემდგომი მონაკვეთის გადალახვაზე მოგვითხრობს და კვლავ შეუწელებელ ინტერესს იწვევს, თუმცა ცალკეული ეპიზოდების აზრობრივ დატვირთვას დეტალე-

კადრი ფილმიდან „თეთრი ზღაპარი“.



ბის მნიშვნელობასა და დანიშნულებას მხოლოდ დამატებითი შტრიხი შეაქვთ გმირთა სახის გახსნაში.

ეს ცალკეული ეპიზოდები და დეტალები სანახაობითი თვალსაზრისითაც არ კარგავენ ინტერესს. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს ადამიანებისა და ფარის დაშვება ყინვარზე. ერთი მეცხვარე ყინვარს მშვიდობიანად ჩაივლის, მაგრამ მიწაზე ფეხის დადგმისას წონასწორობას კარგავს და წაიქცევა. შესანიშნავადაა ნაჩვენები მეგობრების დამოკიდებულება ამ ამბისადმი, მათი გულკეთილი სიცილი. იგივე შეიძლება ითქვას ხანში შესულ მეცხვარის დაშვებაზე. წონასწორობის ზუსტი შეგრძნებაა ჩაქსოვილი მის თითოეულ მოძრაობაში. ეს, როგორც უკვე ვთქვით, ცალკეული ეპიზოდების დეტალიზაციაა, მაგრამ კარგად დანახული და გადაღებული (ბომბორა ძაღლების თამაში თოვლიან უღელტეხილზე, ცხენებსა და სხვა ნივთებთან ერთად თოჯინას დაშვება და სხვა), შეუწელებელ ინტერესს იწვევს მაყურებელში.

და ბოლოს, მაჟორული მუსიკის ფონზე ცხვრები საძოვარს მიაშურებენ.

ფილმი დამთავრდა. მაყურებელთა თვალწინ კი კვლავ მეცხვარეთა კოლორიტული, დამაჯერებელი სახეები და ოპერატორულად ბრწყინვალედ გადაღებული კადრები. მთლიანად ფილმი აღიქმება, როგორც ავტორის აღტაცება ეკრანული გმირებით.

* * *

ბოლო ხანებში საკმაოდ მომრავლდა ხედვითი ფილმები, სადაც თემის სათანადო სიღრმით გაშუქება გაუმართლებლად ენაცვლება ლამაზ, ეფექტურ კადრებს.

გ. ჭუბაბრიას ფილმი „უშგული“ (1970 წ.) რამდენადმე გამოირჩევა მსგავსი ხასიათის ფილმებისგან. მასში მრავლად შეხვდებით სხვადასხვა კუთხიდან დანახული ბუნების ულამაზეს სურათებს. მაღალპროფესიულ დონეზე გადაღებულ ამ ფილმში სხვებისგან განსხვავებით ყურადღება გამახვილებულია ყოფითი ხასიათის მომენტებზე. მთავარი კი ის არის, რომ ფილმში წინა პლანზეა ადამიანი. ბუნების პირველქმნილ მომხიბვლელობას, სვანეთის კოშკთა სილამაზეს რეჟისორი თითქმის განგებ უპირისპირებს

რებს რთულ ბუნებრივ პირობებში მცხოვრებთა საქმიანობას. ამ მხრივ განსაკუთრებით მეტყვევლია შორეული სათიბიდან თივის ჩამოტანა. გზას, ერთის მხრივ, მთები გადამოჭაფრებია, მეორე მხრივ კი უფსკრული ჩაღრმავებულა.

ღიახ, სწორედ უშგულშია ეს მშვენიერება — მთები და ტყეები, ცის უძირო ლაქვარდი და ნაზი ფერებით შემკული ფერდობები (ეს კადრი განსაკუთრებით კარგადაა გადაღებული: უკანა ხედი — მსუბუქ ჩრდილში გახვეული მთები და მთის ძირი, შემდეგ მწვანე და თავთუხისფერი ფერდობები. წინა ხედი — მზის სხივებში მოხანავე სოფელი და მისი მიდამო. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი და ეფექტურია მთიანი მხარისთვის დამახასიათებელი შუქჩრდილთა და, საერთოდ, ფერთა მონაცვლეობა).

და ყველაფერ ამასთან ერთად რეჟისორი გვიჩვენებს, რომ უშგული ეს არის შრომა, შრომა და შრომა: მკა, კალოობა, პირუტყვისთვის ზამთრის საკვების მომარაგება. ამ ეპიზოდებს ცვლის ცხენთა ჯირითის შინაგანი ექსპრესიით აღსავსე კადრები, შემდეგ კი მეცადინეობა კლასში.

შაოსანი ქალიშვილი, სახის სრულყოფილი ნაკვთებითა და კდემით აღსავსე — ამქვეყნიურ მშვენიერებათა სიმბოლო. და კიდევ უძველესი ჭედური ხელოვნების ნიმუშები — ერის მაღალი სულიერი და კულტურის ძეგლი.

მაყურებლისთვის გასაგები და ახლობელნი ხდებიან მშრომელი ადამიანები.

დანარჩენი სამი ფილმისაგან განსხვავებით „უშგული“ მოკლებულია გარკვეულ სიუჟეტურ ხაზს და ძირითადად ცხოვრების ცალკეული მომენტების აღმნუსხველი კადრებისგან შედგება. მიუხედავად ამისა, ფილმი ეკლექტურ შთაბეჭდილებას არ ტოვებს, პირიქით, იგი ერთ მთლიანობაშია გადაწყვეტილი, რასაც ბევრად უწყობს ხელს კადრების აზრობრივი და ფსიქოლოგიური ურთიერთკავშირი.

„უშგულში“ ნათლად გამოიკვეთა გამოსახულებითი მასალის შერჩევის ავტორისეული თვალთახედვა, მისი დახვეწილი გემოვნება და ზომიერების გრძნობა. ფილმისადმი ინტერესს აძლიერებს აგრეთვე მსხვილი პლანების ზომიერად გამოყენება, რაც ყოველთვის გამოირჩევა აზრობრივი დატვირთვით.



კადრი ფილმიდან „უშგული“.

კადრი ფილმიდან „თეთრი ზღაპარი“.



* * *

მომდევნო — 1971 წელს გ. ჭუბაბრიამ გადაიღო ერთ-ნაწილიანი ფილმი „ჩუქურთმა“, რომლის სცენარიც და ოპერატორული ნამუშევარიც მასვე ეკუთვნის. ფილმი ბავშვთა გუნდის მიერ უძველესი ქართული საგალობლის შესწავლაზე მოგვითხრობს.

პოლიფონიური საგალობლის ეკრანზე ასახვა გარკვეულ სიძნელეს წარმოქმნის, ვინაიდან მოქმედება ძირითადად ფსიქოლოგიურ-საშემსრულებლო ასპექტში წყდება. ამდენად საჭირო იყო თემის ფრთხილი, ორიგინალური გააზრება, რათა ფილმი თანაბრად საინტერესო ყოფილიყო სპეციალისტთა ვიწრო წრისა და ფართო მაყურებლისთვისაც. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ სიძნელეს რეჟისორმა წარმატებით გაართვა თავი. ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებასაც, რომ ბავშვებთან დაკავშირებული მასალის დაკვირვებულმა და საგულდაგულო შერჩევამ საშუალება მისცა თავიდან აეცილებინა ფილმის სენტიმენტალურ ტონალობაში გადაწყვეტის საშიშროება.

ფილმში, ძირითადად, ყურადღება გამახვილებულია დირიჟორისა და ბავშვთა ურთიერთობის ამსახველი ფსიქოლოგიური ხასიათის მომენტებზე, პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს ჩვენებაზე. ცალკეულმა დეტალებმა, მონტაჟმა, საგალობლის შესწავლის სხვადასხვა ეტაპისა და ასოცირაციით წარმოსახული სურათების ჩვენებამ, განაპირობა სიუჟეტის განვითარება, მოქმედების თავისებური დინამიურობა.

შავი ფონი. დირიჟორის ხელები.

და ბიჭუნას სახე — ზეშთაბეჭედებული, მეტყველი, შთამბეჭდავი. ბავშვი ნაჩვენებია სწორედ იმ მომენტში, როდესაც გარეშე თვალისთვის ხელმისაწვდომი და გასაგები ხდება მისი განცდები, მისწრაფებები. ბავშვს მოლოდინისგან დაძაბულ სახეზე ნათლად ემჩნევა მშვენიერების აღქმის უნარი. ასეთივეა ტყუპის ცალი გოგონა, რომელიც საოცარი მონდომებითა და გულისყურით ცდილობს სწორად აღიქვას და შეასრულოს საგალობელი. ამ კადრების შინაგანი სიმართლე განსაკუთრებულ ჟღერადობას ღებულობს და ფილმის ფსიქოლოგიურ საფუძვლად იქცევა.

მთლიანად ფილმი აგებულია მსგავსი ხასიათის შინაგანი დინამიკით აღსავსე კადრებსა და მრავლისმეტყველ დეტალებზე. გავისხნით თუნდაც შემდეგი მომენტი: გუნდმა

მთავარი სიძნელე დასძლია და საგალობელი ახლა უკვე გამართულად, მთელი ძალითა და მომხიზვლელობით ჟღერს. ამ დროს დირიჟორი ხედავს, რომ გუნდის ერთ წევრს — პატარა გოგონას ძილმა წაართვა თავი. ამ კრიტიკულ მომენტში მკაცრ და მომთხოვნ დირიჟორს უმაღლეს ცვლის ადამიანი და იგი იღიმება. მის ღიმილში მშობლიური სიყვარულიცაა ჩაქსოვილი და გულისხმიერებაც. სიბრალულიც შეიძლება ამოვიკითხოთ მის სახეზე — ბავშვი გადაიღალა და ბოლომდე ვერ მიჰყვა სწავლების დაძაბულ პროცესს. ერთის შენედვით, თითქოს უბრალო დეტალზე აგებული ეს მომენტი ავლენს დირიჟორის მდიდარ მიხედვას.

ბავშვებთან ურთიერთობის დამაჯერებელი მომენტების გარდა დირიჟორი ნაჩვენებია მუშაობის სხვადასხვა პერიოდში. ხელოვნების ეს დაუღალავი ქურუმი საოცარი მონდომებითა და მოთმინებით ცდილობს ბავშვების წინაშე გააღოს მშვენიერების კარიბჭე. იგი ზედიზედ ამეორებინებს ცალკეულ მუსიკალურ ფრაზებს, ხეწვს, რანდავს საგალობლის შესრულების ცალკეულ ეტაპებს.

პოლიფონიური საგალობლის შესწავლის პროცესს რეჟისორი ორგანულად უკავშირებს უძველეს ტაძართა სამკაულს — ჩუქურთმას, ისეთსავე ფაქისსა და ლამაზს, სრულყოფილსა და მეტყველს, რთულსა და ძნელად შესასრულებელს, როგორიც საგალობელია. ეს ასოციაცია ძალზე ბუნებრივია და იგი ფილმის ძირითად აზრს ავსებს. ამიტომაც, რომ ფილმი აღიქმება, როგორც ერის მაღალი კულტურისა და სულიერი სიმდიდრის ეკრანისეული ძეგლი, რომლის გამოძერწვაზე რეჟისორი კრძალვითა და დაფიქრებით მუშაობდა.

ფილმში რეჟისორისეული თხრობის დინჯ, აუჩქარებელ კილოს თითქოს ერთგვარი საზეიმო ელფერი გადაჰკრავს. ასეთ კილოს საგალობლის შესწავლის ცალკეული მომენტის დეტალიზაციაც კი ვერ არღვევს. ალბათ იმიტომ, რომ თვით დეტალებია ძალზე ემოციური და შთამბეჭდავი. შესაძლებელია, საკუთრივ თემა იწვევს ასეთ შეგრძნებას — საზეიმოსა და ამამაღლებელს, რაც ფილმის ფინალში კულმინაციურ მომენტს აღწევს.

* * *

საერთო აღიარებით, ალბერ ლამორისის სრულმეტრა-

ქიანი მსატკრული ფილმი „თეთრი ფაფარი“ დოკუმენტურ პოეტიკას მიეკუთვნება. ეს არის ფილმი-ზღაპარი, სადაც ყველაფერი სინამდვილეს შეესაბამება. მასში მოთხრობილი ისტორია, ზღაპრული ამბავი დოკუმენტური სიტყვით არის გადაღებული.

მართებულია იგივე ითქვას გ. ჭუბაბრიას ბოლო ერთ-ნაწილიან დოკუმენტურ ფილმზე „თეთრი ზღაპარი“.

შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმის მოქმედება რეჟისორს კვლავ საქართველოს მაღალმთიან კუთხეში — სვანეთში გადააქვს. სწორედ ამ მხარის გარემო პირობებმა, ყოფითი ხასიათის ამბებმა, და ბოლოს, დიდი ვაჟას შემოქმედებამ (ფილმი ვაჟას შემოქმედების მოტივებზეა აგებული) უკარნახა მას თემატ, ეკრანისეული ხორცშესხმის სერხებიც, ადგილსამყოფელიც, მოქმედებათა ნიშანთვისებაც.

დოკუმენტურობის გასაძლიერებლად და გასაღრმავებლად ფილმის ექსპოზიციაში ნაჩვენებია ზამთრის სამოსით შემკული უშვული და მისი შემოგარენი.

დათოვლილი მთები, ფერდობები, ტყეები, სოფელი. თოვლის ქედებით შემკული საოცრება-კოშკები, თოვლიანი მთებისა და მის კალთებზე ამოტივტივებული ცხენთა ულამაზესი სილუეტები — ყოველივე ეს ფორმითა და ზანათით უნატიფეს გრაფიკულ სურათებს გვაგონებს, ყველაფერი ჰარმონიულად შერწყმია ერთმანეთს. და ასე მთლიანობაში აღიქმება. რეჟერნი — თეთრი და შავი — თეთრი და შავი. ფერთა საგანგებო, კონტრასტულ დაპირისპირებაში ავბედითობა არ იგრძნობა. ეს დაპირისპირება სილამაზისა და ბუნებრიობის შემოქმედების გაძლიერებას ემსახურება. მაჩუბის წინ დინჯად დგას ცხენი და ყურად არ იღებს ქოფაკის ყეფას.

თოვს.

მაჩუბში შეკრებილან უშვულელები. მომავალ ნადირობაზე ბჭობენ. ჯიხვზე ნადირობა ძალზე სახიფათოა, ზამთარში ხომ განსაკუთრებით, რადგან ზამთრის სუსხი უფრო მიუვალსა და საშიშს ხდის ჯიხვთა სამყოფელს.

სწორედ ამიტომ შეკრებილან უშვულელები — უნდა დაგვემონ, სად და როდის, ვინ და როგორ ინადიროს ჯიხვზე. როგორც ყველაფერს, ჯიხვზე ნადირობასაც თავისი წესი და რიგი აქვს.

დასაზვერად გასული ჯგუფი, მაშხალების მოციალე შუქი, უძველესი სიმღერა — ჰიმნი, ზარის რეკვა, შაოსანი ქალი მონადირეთა გაცილებისას — ყველაფერი ეს ხელახლა გამეორდება, მაგრამ ისეთი სიზუსტითა და უშუალობით, რომ არსად ყალბად არ ჟღერს და სრულებით არ ტოვებს საგანგებოდ გათამაშებული სცენის შთაბეჭდილებას.

გ. ჭუბაბრიას ფილმებში ყოველთვის იგრძნობა მისი, როგორც შემოქმედის დამოკიდებულება მომხდარი ამბისა და მოვლენებისადმი. გამონაკლისია მხოლოდ „თეთრი ზღაპარი“, უფრო სწორად, ფილმის ნაწილი უშუალოდ ნადირობის დაწყებამდე.

მანამდე გ. ჭუბაბრია განგებ არ ერევა მოვლენებში, არ აჩქარებს მოსახდენს, არ ცდილობს მათ შეფასებას. იგი, უბრალოდ, გვიჩვენებს, რა ხდება. და მისი პოზიცია აშკარად ჩანს მხოლოდ ნადირობის დაწყებისას. აქ ავტორი ყველაფერს იყენებს, რათა გვიჩვენოს, თუ რაოდენ მიუღებელია მისთვის ნადირთა გაუმართლებელი ხოცვა (რასაკვირველია, აუცილებლობას არ გამოიცხადებს). ასეთი დამოკიდებულების ნიშნად აღიქმება ჯიხვის მოკვლის მომენტში ცხენის ავბედითი ჭიხვინი, ან კიდევ მოკლული ცხოველის ლამაზი თვალი მსხვილი პლანით, თითქმის მთელს ეკრანზე ნიშანდობლივია, რომ სიცოცხლის უკანასკნელ ჟამს ცხოველის თვალით დანახულ მონადირეს თითქოს უხილავი ხელით წარეშლება სახის ნაკეთები. ხოლო რადგანაც

სხეული ფორმათა სიმკვეთრეს ინარჩუნებს, ეს ამბავი სიცოცხლის ჩაქრობის ჟამს გარემო სამყაროს გაბუნდოვნებად არ მიიჩნევა. მხოლოდ აქ ღალატობს რეჟისორი შემოქმედებით პრინციპებს და პირველად მიმართავს აზრის სიბოლოური ხერხებით გადმოცემას.

მომხდარის დრამატულობის გაძლიერების მიზნით, რეჟისორი გვიჩვენებს, როგორ დასტირის ბუნება მოკლულ ჯიხვს. ამავე მიზანს ემსახურება ჯიხვის თვალის განმეორებითი ჩვენება მსხვილი პლანით. შემდეგ თვალს ობოლი ცრემლი წყდება და რუხი ფერის ბეწვში უკალოდ იკარგება. სევდიანი მუსიკა კი, უკანასკნელ კადრებს რომ ახლავს, ადამიანში მომეტებულად აღრმავებს სინანულისა და სიბრალულის გრძნობას.

ემოციურობით აღსავსე კადრებით გადმოცემული რეჟისორისეული პოზიცია შესანიშნავად აგვირგვინებს ფილმს. იემის გადაწყვეტა, ავტორის (გ. ჭუბაბრია აქაც ფილმის რეჟისორ-ოპერატორი და სცენარის ავტორია) ცხოვრებისეული კონცეფცია ჰუმანურია და ამალეხულად ჟღერს.

* * *

ორიოდ სიტყვა გ. ჭუბაბრიას ფილმების ოპერატორულ ხელოვნებაზე, სადიქტორო ტექსტსა და მუსიკალურ მხარეზე.

გ. ჭუბაბრიას ფილმების სახეითი მასალის განხილვისას ადვილად შეიმჩნევა, რამდენად სრულყოფილია და უფლებული იგი ოპერატორობას. კადრების ორგანიზაცია და კომპოზიცია, კინოგამოსახულების ტექნიკური სრულყოფით გადმოცემასთან ერთად, ნათლად მეტყველებენ გ. ჭუბაბრიას, როგორც ოპერატორის შემოქმედებით ახერხებულზე. გავიხსენოთ, როგორ „მსუბუქად“, „მსატკრულად“ მოძრაობს მისი კამერა თუნდაც ბოლო ფილმში „თეთრი ზღაპარი“. აქ, ისევე როგორც წინა ფილმებში, ჩანს, რომ გ. ჭუბაბრიამ ფილმის გადაღების დაწყებამდე კარგად იცის რა და როგორ უნდა თქვას.

ჟორჟ სადულთან შეხვედრისას ცნობილმა ამერიკელმა რეჟისორებმა რიჩარდ ლიკოკმა და რობერტ დრიუმ დოკუმენტური ფილმების სადიქტორო ტექსტზე ასეთი მოსაზრება გამოთქვეს: „ჩვენს ფილმებს ლოგიკურ საფუძვლად გამოსახულებასა და ხმას ვუდებთ. თუ ფილმი ნახევარ საათს გრძელდება, ხოლო კომენტარი 2 წუთს, ფილმი კარგია, ხოლო თუ ეს უკანასკნელი 15 წუთს გრძელდება, ფილმი არაფრად ვარგა. ვოცნებობთ შევქმნათ ფილმი, სადაც საერთოდ საჭირო არ იქნება დიქტორი“.

დოკუმენტურ კინოში სადიქტორო ტექსტის ამ ასპექტით განხილვისას შეიძლება ითქვას, რომ გ. ჭუბაბრია „თეთრ თორღავში“, „უშვულსა“ და „ჩუქურთმაში“ საგნებით აღწევს თემის გამოსახულებითი მასალით გახსნას. ვფიქრობთ, ამ მხრივ „ჩუქურთმის“ რუსულ ვარიანტში ფილმის დასასრულს მოცემული წარწერა არაფერს ახალსა და მნიშვნელოვანს არ იძლევა.

„თეთრ ზღაპარში“ ფილმის ხანგრძლიობა და სადიქტორო ტექსტი ზემოაღნიშნული მოსაზრების შესაბამისი პროპორციითაა მოცემული. ისე, კი ტექსტის პრეტურობისა და ლირიკულობის მიუხედავად, რეჟისორს თავისუფლად შეეძლო ტრადიცია არ დაერღვია (გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენთანაც, უცხოეთშიც უკანასკნელ ხანს მრავლად გვხვდება უდიქტორო დოკუმენტური ფილმები და საჭირო შემთხვევაშიც არც ფართო მოცულობის სადიქტორო ტექსტის გამორიცხვა შეიძლება).

გ. ჭუბაბრიას დახვეწილი გემოვნება მაინც ყველაზე ჭარბად მის მიერ ფილმების მუსიკალურ გაფორმებაში გამოსტყვის (როგორც წესი, ამ ფრიად მნიშვნელოვან

საქმეს მუდამ საკუთარ თავს ანდობს). ძირითადად იგი კლასიკურ მუსიკას მიმართავს. მუსიკალური ნაწარმოების ფრთხილი, გააზრებული კომპილაცია თემის ხასიათითაა ნაკარნახევი და ფილმის შინაარსიდან გამომდინარეობს. ამიტომაც, რომ რეჟისორისეული ინტერპრეტაცია მუსიკას ფილმის მამოძრავებელ ძალად ხდის და არსებით გავლენას ახდენს მაყურებლის მიერ ფილმის აღქმაზე. გ. ჭუბაბრიას ფილმებში მუსიკა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და წამყვანი ფაქტორი ხდება და საშუალებას იძლევა მაყურებელამდე მთელი სიღრმითა და მნიშვნელობით მიიტანოს ფილმის იდეურ-დრამატურგიული მხარე.

„თეთრი თორღვას“ დასაწყისში მეცხვარეთა მიერ შორეული გზისთვის მზადებას თან ახლავს გიტარაზე შესრულებული კლასიკური მუსიკალური ნაწარმოები. იგი სრულად შეესატყვისება კადრების შინაარსს და ისეთივე სერიოზული, დამაფიქრებელი, ღრმა და შინაარსიანია, როგორც ყველაფერი, რასაც კამერა გვიჩვენებს. სიცოცხლით სავსე, ხალისიანი, ლაღი, საოცარი გაქანების და თანამართლებული განცდების აღმძვრელი მუსიკა ახლავს მეცხვარის სრბოლას აყვავებული ხეების ფონზე. ეს ეპიზოდი განსაკუთრებით ეფექტურია ჩანაფიქრითაც და გამოსახულებითაც და მისი ცქერისას ცხადად იგრძნობა მეცხვარის უსაზღვრო სიხარული, განწყობა. მსგავს განცდას იწვევს შინ მოულოდნელი წასვლის ამბავი, ამ აყვავებული ხეების თვალშეშვება, ცხენით ჯირითი, გაზაფხულის მშვენიერი ამინდი. ამ შემთხვევაში მუსიკა მექანიკურად კი არ ემთხვევა გამოსახულებას, არამედ ისინი „საკუთარი ენით“ ლაპარაკობენ და ერთმანეთს ავსებენ.

„ჩუქურთმაში“ მუსიკალურ მხარეს რამდენადმე განსხვავებული მნიშვნელობა აქვს. ფილმში, პირობითად თუ ვიტყვი, თვით საგალობელი წარმოადგენს ერთ-ერთ მოქმედ პირს. ასეთ შთაბეჭდილებას რეჟისორი აღწევს ჯერ საგალობლის ცალკეული მუსიკალური ფრაზების გამოვლით, შემდეგ მას ოდნავ შეკრულად, დაბოლოს, ერთ მთლიანობაში წარმოგვიდგენს. მაყურებელი ბავშვებსა და დიდიხორს გარდა თვით საგალობლის არსს ეცნობა. ამდენად გამორიცხულია საგალობლის მუსიკალური კომპონენტის ასპექტში განხილვა.

ყველაზე მეტად მუსიკა, როგორც კინონაწარმოების შინაარსის გამხსნელი და ჭეშმარიტი დრამატურგიული მონაწილე „თეთრ ზღაპარშია“. ეს არის შუა საუკუნეების უცნობი კომპოზიტორის პიესა ჰობოისთვის. ფილმის სხვადასხვა ეპიზოდისთვის რეჟისორი პიესის მეორე ნაწილს ირჩევს — სევდის მგერელსა და ღრმა ფილოსოფიური შინაარსით აღსავსე მელოდიას. ამ შემთხვევაში ფილმის მუსიკალური მხარე „თეთრი თორღვას“ მუსიკალური მხარის სრული დამთხვევაა.

* * *

ვის ძალუძს გულგრილი დარჩეს ხელოვნების სრულქმნილი ნიმუშების ნახვისას და სრულად არ დაემორჩილოს მშვენიერების უსაზღვრო ძალას.

ასეთ განცდებს აღუძრავს მაყურებელს ახალგაზრდა ქართველი დოკუმენტალისტის გია ჭუბაბრიას ფილმები: „თეთრი თორღვი“, „უშგული“, „ჩუქურთმა“, „თეთრი ზღაპარი“.

ს ს რ კ 5 0

ფილისთავისადმი

მიძღვნილი

გამოცხანიდან

ბ. ციბაძე.

ქართველი ქალიშვილი.



პარმეველ რეჟისორთა ძველი თაობის ერთ-ერთი წარმომადგენელი დავით რონდელი მრავალი სრულმეტრაჟიანი და დოკუმენტური ფილმის ავტორია. კინორეჟისორ დავით რონდელის დასახასიათებლად მისი „დაკარგული სამოთხეც“ კმარა, რომელიც საბჭოთა კინოხელოვნების ოქროს ფონდშია შესული. თუმცა, სანამ ეს მახვილგონიერებითა და სევდით, სიკეთითა და სატირით სავსე ფილმი შეიქმნებოდა, იყო ლიტერატურული მოღვაწეობის ხანგრძლივი წლები...

დავით რონდელი დაიბადა 1904 წელს, ქუთაისში. ოქტომბრის ძღვეამოსილმა რიტმმა, ეპოქალური გარდაქმნების სიდიადემ შესძრა ჭაბუკის სული. და ისიც რევოლუციას ლექსებით, ნარკვევებითა და კრიტიკული წერილებით გამოეხმაურა.

1922 წელს დ. რონდელი უკვე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პოლიტექნიკური ფაკულტეტის სტუდენტია და აქტიურ მონაწილეობას იღებს თბილისის ლიტერატურულ ცხოვრებაში. ეს იყო ათასგვარ ლიტერატურულ სკოლათა გაფურჩქვნის პერიოდი, ახალგაზრდობა დუღდა, ახალი ლიტერატურული პრინციპებისათვის თავგანწირული ბრძოლები მიმდინარეობდა. 1924 წელს დავით რონდელი ლიტერატურული კრებულის — „დინამიტის“ შემქმნელთა რიგებშია, 1925 წელს „პროლეტარული ლიტერატურის ახალი ფრონტის“ ორგანიზატორია; 1927-28 წლებში იგი საქართველოს კომკავშირის ცენტრალურ კომიტეტთან არსებულ კომკავშირელ მწერალთა წრეს ხელმძღვანელობს. ამავე წლებში ჟურნალ „პროლეტარული ლიტერატურა“ რედაქტორობს, რუსული ჟურნალის — „ადმოსავლეის“ სახელმძღვანელო — „რედაქციის“ წევრია. ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის ღრმა აზრის, რევოლუციური შემართების, მაღალი ჰუმანიზმის განმტკიცებისათვის იბრძვის, წერს, მართავს დისკუსიებს. დავით რონდელმა სტატიების ციკლში „პროლეტარული ლიტერატურა“ წინ წამოსწია კოლექტიური მშენებლობის თეზისი, კოლექტივიზმის საწყისებზე აგებული ლიტერატურის, შემოქმედებითი მასობრიობის მეთოდი. „კოლექტივიზმი ახალი ლიტერატურის აუცილებელი პირობაა, — წერდა დ. რონდელი, — იგი ერთი რომელიმე სკოლის პროკრუსტეს სარეცელზე არ ეტყვა. ეს ლიტერატურა შედგება იმ გარდატეხისა, რომელიც რევოლუციამ სოციალ-ეკონომიურ სფეროში წარმოქმნა

კინორეჟისორის უეგუბზიარაშის

ია მუხრანელი

და რამაც მშრომელებს კულტურულ-მხატვრული თვალსაზრისით ახალი, არნახული ჰორიზონტები გადაუშალა წინ“.

ლექსები, თეორიული წერილები, საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში წაკითხული ლექციები, ლიტერატურული საღამოები და დისკუსიები, ხელოვნების საკითხებზე კამათი და სწავლა, სწავლა დაუსრულებლად, აი, რითი იყო გატაცებული მომავალი რეჟისორი ახალგაზრდობის წლებში.

დავით რონდელი 1928 წელს რევოლუციური მწერლობის საკავშირე ყრილობის დელეგატია. ამის შემდეგ იგი საქართველოს „სახკინმრეწვის“ სასცენარო სალიტერატურო განყოფილების ხელმძღვანელად ინიშნება. აქედან მოყოლებული, მისი ცხოვრება განუყრელად უკავშირდება კინემატოგრაფს. 1928 წელს ასისტენტია მ. გელოვანთან, იღებენ ფილმს — „ახალგაზრდობა იმარჯვებს“, 1929 წელს კი ლ. პუშესთან ერთად კინოფილმ „განწირულთა“ გადაღებაზე მუშაობს, რომელიც პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ საზღვარგარეთ, კერძოდ, საფრანგეთში დარჩენილი რუსი ჯარისკაცების ცხოვრებას ეხება.

უკვე პირველსავე დამოუკიდებელ ფილმში „უეგუბზიარა“ რეჟისორმა დავით რონდელმა სერიოზულ თემას მოჰკიდა ხელი, ოსტატურად უჩვენა ის დიდი გარდაქმნები, რომლებიც მიყრუებულ აფხაზურ სოფელსაც კი მისწვდა; აქ თვალნათლივანა ჩაჩვენები ძველისა და ახლის, სიბნელისა და სინათლის თავგანწირული შეტაკება...

ამ ფილმში გამოკვეთილად გამოჩნდა რეჟისორის ერთ-ერთი დადებითი თვისება: გამახვილებული ყურადღება ცხოვრებისადმი, ხალხში ტრიალი და მათი ჭირ-ვარამისა და სიხარულის გაზიარება. მიუხედავად იმისა, რომ სცენარში მოქმედება ერთგვარად სწორხაზოვნად ვითარდება, დავით რონდელს ცდა არ დაუკლია სპეკულაციური ილუსტრირების, უაზრო შტამბის, დეკლარაციულობის უარსაყოფად. იგი რთულ კონფლიქტებს მოხერხებულად ხსნიდა, უარყოფით გმირშიც კი ადამიანთა ბედის ურთულეს ნიუანსებს ეძიებდა. ასეთია მისი ჯოტო და სხვანი.

პირველი ხმოვანი ფილმი „არშაულას კლდე“ დავით რონდელმა 1935 წელს გადაიღო. აქაც, ისევე როგორც „უეგუბზიარაში“, ძველისა და ახლის ჭიდილია გადმოცემული. განწირული კულაკების მომწამვლელ შურისგებასა და რელიგიური ფანატიზმით შეპყრობილ ჩამორჩენილ, გონებაჩლუნგ ადამიანებს დღემდე არარსებული, გაბედული ადამიანური ურთიერთობები უპირისპირდება. კარსაა მომდგარი ქვეყნის ინდუსტრიალიზაციისათვის დაძრული მძლავრი ტალღა... გეოლოგები არშაულას კლდეს აფეთქებენ. კლდე წმინდა ადგილად ითვლება, ფეთქდება წარსულის გადმოწამოვები, იხსნება ჭეშმარიტი არსი ადამიანის ცხოვრებისა... თემა ოსტატურად გადაწყდა და, ცხადია, რეჟისორმაც გაიმარჯვა. ცხოვრების ცოდნა, ფონი, სახეები, ხასიათები, ადამიანებს შორის ურთიერთდამოკიდებულება ფილმში კარგადაა წარმოდგენილი.

ეგრეთწოდებული „მცირე დეტალე-ბით“ განზოგადების მიღწევა, ხასიათების შექმნით დროის ჩვენება; ჭეშმარიტი კონფლიქტების აღმოჩენა, ხალხის სულის ფსიქოლოგიური მიგნება, ყოველგვარი შედაპირულისა და ერთფეროვანის უარყოფა — აი, მთავარი, რაც დ. რონდელის შემდგომ ფილმებში მკვეთრად აისახა. ფილმის შექმნისას რეჟისორი ცენტრალური ფიგურა — ყოველი კადრის შერწყმის, მონტაჟის სული და გული, ასე საზღვრავს იგი მომავალი ფილმის მთლიანობას, მის მთავარ, ერთიან ხაზს. რეჟისორის გემოვნებასა და შესაძლებლობას ექვემდებარება სცენარის საუკეთესო დეტალები, მსახიობები, კინოოპერატორები და მთელი გადამღები ჯგუფი მისი წარმოდგენებით, ფიქრითა და გადაწყვეტილებებით მოქმედებენ. ორგანიზატორული და შემოქმედებითი უნარი ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორმა „დაკარგული სამოთხის“ შექმნისას (1936 წ.) გამოავლინა. სცენარის ავტორები — გ. მდივანი, დ. რონდელი, ოპერატორი ბ. ბურავლი-ოვი, მხატვრები — დ. კაკაბაძე და კ. ლებანიძე.

ფილმში მოხერხებული და ზუსტი რეჟისურა შესანიშნავად შერწყმა სცენარის კარგ საფუძველს, შთაგონებულსა და სახეობრივ აქტიურულ თამაშს, დავით კაკაბაძის განუმეორებელ მხატვრულ ტაქტსა და ფოლკლორის ტრადიციებს დაყრდნობილ ანდრია ბალანჩივაძის მშვენიერ მუსიკას.

როცა იხსენებ ამ ფილმში ნაჩვენებ სატირულ კომედიას, გაპარტანებულ იმერელ აზნაურ კალმასელიძეებსა და მათ მსახურებს, გასული საუკუნის 80-იანი წლებისათვის დამახასიათებელ ამ სასაცილო და სამწუხარო, საცოდავ და ტიპიურ ისტორიას, გაგიჭირდება რომელიმე კადრის განსაკუთრებით გამოყოფა. ფილმში ყოველივე პარმონიული და მახვილგონიერულია, ყველაფერი გამართლებული და ღრმავ... ფორმის სისრული, რიტმის ზუსტი გრაფიკული კომპოზიციების აღმოჩენები, სამონტაჟო გადაწყვეტები, სტილური ელემენტების პარმონიული კავშირი მოქმედების საერთო განვითარებასთან — აი, რით არის ძლიერი ეს ფილმი.

ფილმში „დაკარგული სამოთხე“ კადრთა პლასტიკურობას ერწყმის აქტიურთა ზუსტი თამაში. ა. ხინთიბიძე (მიქელა), შ. ბეჟუაშვილი (ასლანი), ბ. კრაჟიშვილი (ლაზარია), დ. წეროძე (პეპილა) და სხვ. გამხდარი მამალი, მიკნავებული ცხვარი, ჯან-

დაგი ცხენი, ცალი ჩექმა, გადაქცეული ჭიშკარი და ფარღალა, სახურავდაფრენილი ოდა-სახლია შემორჩათ ზარმაც ძმებს აზნაურობის დასტურად. ფაქიზად, ძლივს შესამჩნევი შტრიხებით იძერწება მოქმედ პირთა პორტრეტები (ქორწილში მიმავალი გზადაგზა „იმოსება“ მეზობლებისაგან ნათხოვი ტანსაცმლით, მამვალთან გამართული სცენა, ქალის გასინჯვა), თვალწინ წარმოგვიდგება ამ დამშეული აზნაურობის სრული არაობა, ჯიბეში გახვრეტილი შაურიანი რომ არა აქვთ და გაფხორილები რომ გადაფაფრვიან თავიანთ ტიტულს... რეჟისორმა ამ ძალაგამოცლილ აზნაურობას, ერთი მხრივ, მდიდარი, მემჩანური სიმადლით გათავხედებული კულაკი (შ. ჯაფარიძე) დაუპირისპირა, ხოლო მეორე მხრივ, გულდია, მიმნდობი, მშრომელი მსახური ლაზარია, რომელსაც ჯერ კიდევ არ დაუკარგავს იმედი, რომ ათი წლის გასამრჯელოს ერთბაშად მიიღებს ბატონებისაგან.

ფილმის ფინალში „დაკარგული სამოთხის“ ინტონაცია მკვეთრია, თითქმის გროტესკული. იხსენება ჭეშმარიტი არსი ადამიანების მოქმედებისა, მოქმედებებისა და ცრუპენტელათა; აქ რელიგიის ფარისევლობა მზის სინათლეზეა გამოტანილი. გრძნობ, რომ რაღაც ახალი უნდა დაიწყოს, იცი, რომ სახალხო მრისხანება დაძრულია და მალე წაღეკავს ყოველივე ძირგამომშალს.

1941 წელს დავით რონდელმა კვლავ მოკიდა ხელი ისეთ თემას, რომელიც რესპუბლიკის ცხოვრების საჭირობოტო საკითხს ეხებოდა; მაშინ წარმატებით დავიკრეფინდა კოლხეთის „დაპყრობის“ გმირული ეპოპეა, ჭაობთა ამოშრობის, აყვავებული პლანტაციების გაშენების, ძველთაძველი მხარის გაჯანმთელების ეპოპეა. 1941 წელსვე ამთავრებს იგი თავის ახალ კინომოთხრობას „კოლხეთის ჩირაღდები“. 1942 წელს იქმნება მგზნებარე ესპანელი მეგრძოლის — ხოზე დიასისადმი მიძღვნილი დოკუმენტური ფილმი. 1944 წელს რეჟისორ ს. დოლიძესთან ერთად დ. რონდელი ახორციელებს მუსიკალური ფილმის — „ჯურღაის ფარის“ დადგმას, რომელმაც დიდი გამოხმაურება პოვა და სახელმწიფო პრემია დაიმსახურა. ლევენდას იმ გმირის შესახებ, რომლის ფარი მუხის ტოტებზეა ჩამოკიდებული და მტრების მიასლოებისას გამაფრთხილებელ ჟღრიალს გამოსცემს, ორგანულად ერწყმის ფილმ-კონცერტის ქარგა.

აი, რას წერდა კომპოზიტორი იური შაპორინი ამ ფილმზე:

„ჯურღაის ფარი“, ეს თავისებური და ნოვატორული ფილმი, საინტერესოდ სწევებს მუსიკალური ფილმ-კონცერტის დრამატურგიულ პრობლემას. მუსიკა უბრალო მოქმედების ილუსტრირებას კი არ ახდენს, არამედ მისი მამოძრავებელი ძალაა და ამიტომაც გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ფილმი მუსიკალური კინოსურათის ჟანრში ახალ ფურცლებს გვთავაზობს. ფილმის ავტორებმა წარმოგვიდგინეს როგორც ხალხური შემოქმედების, ისე პროფესიული მუსიკის საუკეთესო ნიმუშები“.

დავით რონდელი დაუღალავი ენერგიით ეჭიდებოდა ახალ თემებს, ამოწმებდა სცენარის ყოველ დეტალს, სწვდებოდა მის არსს, ხასიათებს, ეძიებდა ყველაზე ნიშანდობლივს, საუკეთესოს, თუ სადმე ნაღვერდალს ფერფლი ჰფარავდა, სულს უბერავდა, აღაგზნებდა... ამიტომაც ფილმებში არც თუ იშვიათად გვხვდებოდა აღმოჩენები, მიგნებები, ჩანაფიქრთა სიღრმე.

1957 წელს ეკრანებზე გამოჩნდა დავით რონდელის ახალი ფილმი „ჩრდილი გზაზე“. (სცენარის ავტორები — კ. ლორთქიფანიძე, ე. ფეიგინი, კომპოზიტორი ს. ცინცაძე). ფილმი მიეძღვნა ქართველ ჰეცტვარეთა ძძიმე, ფათერაკიან ცხოვრებას, სიყვარულსა და სიძულვილს, სიმართლისა და სიცრუის ჭიდილს.

ფილმში ადამიანური ურთიერთობების სირთულე კარგადაა გახსნილი. რეჟისორი გვიყვება საზოგადოებაში ადამიანის ადგილისა და როლის შეაზნებ, ცხოვრებისეული დამაჯერებლობითა და სიღრმით ასახავს მოქმედ პირთა ინდივიდუალურ თავისებურებებს, მოხერხებულად ხატავს ყოფით სურათებს და ქართველი მეცხვარეების შრომით პროცესებს. როდესაც უარყოფით გმირს ახასიათებს (მაგალითად, რაიადმასკომის თავმჯდომარის: მოადგილეს ლევან გელაშვილს — მსახიობი ე. მაღალაშვილი), რეჟისორს ზოგიერების გრძნობა არასოდეს ღალატობს.

ტრაფარეტი, ბოროტმა რომ მხოლოდ ბოროტი საქმე უნდა აკეთოს, უარყოფილია. ლევან გელაშვილი ზოგ შემთხვევაში თავდადებულ კაცადაც კი წარმოგვიდგება. გავისენოთ კადრები, როცა ხიდი ჩატყდება და აღადგებულ მდინარეში იღუპება ფარა. ამ კადრებში ლევან გელაშვილი სხვებთან ერთად და სხვებზე არანაკლები თავგანწირვით მოქმედებს. ერთ-

ერთი პირველთაგანი იგი ზოიფიკრებს, რომ ცხვარს თუ რამე უშველის, ისევ მანქანებზე გადაყვანა და ამ გზით გადარჩენა. ეს საქმისადმი პედანტურად დაბოკიდებული ადამიანი, პატივმოყვარე კარიერისტი და პატარა დიქტატორი, რომლისთვისაც არც ხალხი არსებობს და არც საყვარელი ქალი, გაჭირვების ჟამს ენერგიულად, გაბედულად მოქმედებს.

სოფლის მასწავლებლის ნინოს მორალური გამარჯვება უბრალო ხალხის გამარჯვებაა, რომელიც ისეთივე პირველქმნილი სიწმიდისაა, როგორც მშობლიური მთები, ცა, მიწა და პური... ხალხის მიძიმე გამარჯვება მშვენიერების, სიხარულის ჰიმნად ჟღერს. სხვათა შორის, ნინო მასწავლებლის თბილი, პოეტური სახე, რომელიც ღია ელიავამ შექმნა, მსახიობისთვის სადებიუტო იყო.

რეჟისორი ახალი ფილმისათვის ემზადება. ჩვეული გულმოდგინებით სწავლობს ისტორიულ დოკუმენტებს, ამუშავებს ლიტერატურულ წყაროებს, წერს დრამას. ფილმს საფუძვლად დაედო კ. თათარისვილის (უიარაღო) მოთხრობა „მამლუქი“, სცენარი კი თვითონ დ. რონდელმა დაწერა. შემდგომში ამ საინტერესო ფილმმა მსოფლიოს სამოცდაათზე მეტი ქვეყნის ეკრანები მოიარა.

აი, რას წერს პროფესორი ალექსანდრე ბარამიძე „მამლუქის“ შესახებ: „მამლუქი“ ძალზე ბევრისმომცველი, მაღალიდუქური ფილმია, მაღალი პატ-

რიოტული გრძნობით განსჭვალული. ოსტატურადაა დადგმული ურთულესი ბატალური სცენები, მშვენიერი სიმღერები, მუსიკა (კომპოზიტორი ა. ბალანჩივაძე). უნაკლოაა ნაჩვენები ჩვენი დიდებული ბუნების სურათები (ოპერატორი ლ. სუხოვი, მხატვარი რ. მირზაშვილი), ბრწყინვალეა ვ. ანჯაფარიძის, ა. ხორავას, გ. დავითაშვილის, გ. შავგულიძის, ლ. ელიავას, თ. კობერიძისა და სხვათა ოსტატობა. ფილმი მაყურებელს, დიდ სიხარულსა და ჭეშმარიტ ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს.

წარმატება და წარუმატებლობა ყოველი შემოქმედის თანამგზავრია. როდესაც დავით რონდელზეა საუბარი, ერთი რამ ცხადია, რომ მის ნაწარმოებს არასოდეს აკლია მაღალი მოქალაქეობრივი მრწამსი... რეჟისორი არასოდეს გაურბის სიძნელეებს, ხან სვანეთის მთებშია და სვანი ტყისმჭრელების ურთულეს ცხოვრებას გვაცნობს („ენგურის ნაპირებზე“), ხან შხელდისა და უშბის დამპყრობთა სიმამაცეზე ყვება („მწვერვალთა დამპყრობნი“, სხვათა შორის, ეს გახლავთ ქართველი ალბინისტებისადმი მიძღვნილი პირველი ფერადი ფილმი, სცენარის ავტორები — ნ. ტიხონოვი და რონდელი), ხან კიდევ თავისი ბავშვობის ქალაქს — ქუთაისს უბრუნდება და ამ პატარა ქალაქის ცხოვრების ერთ საინტერესო მომენტს გვთავაზობს („პიერი — მილიციელი“).

დავით რონდელის ბოლო ფილმი („ზოია რუხაძე“) ეძღვნება ჩვენს სიმფეროპოლელ თანამემამულეს — ზოია რუხაძეს, მის გმირობასა და თავგანწირვას.

დავით რონდელმა ხელოვნებაში საინტერესო შემოქმედებითი ცხოვრება განვლო. მან 14 სრულმეტრაჟიანი, 3 დოკუმენტური და ორი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი გადაიღო. იგი ავტორი და თანაავტორია მრავალი სცენარისა. ისეთი გამორჩენილი მწერლების თანაავტორიც კი ყოფილა, როგორიცაა ი. ერენბურგი. („არაგონის მთებში“), კ. ლორთქიფანიძე („მეჩი“), ნ. ტიხონოვი („მწვერვალთა დამპყრობნი“).

დავით რონდელი საქართველოს სახალხო არტისტის საპატიო სახელს ატარებს, არის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, დაჯილდოებულია მრავალი ორდენითა და მედლით.

ყოველთვის შემოქმედებითად დამუხტულსა და ახალგაზრდული ენერგიის მქონე, სიტყვაძვირ, ჭაღარა კაცს ისევ და ისევ იტაცებს ახალ-ახალი თემები, სახეები, ისევ და ისევ ეჭიდება ცხოვრებისეულ სიღრმეებსა თუ სიძნელეებს.

ახლა დავით რონდელი ისევ ახალი პრობლემით აენთო, აინტერესებს ენგურაძის ახალგაზრდა მშენებელთა რთული ცხოვრება და მათი ახალგაზრდული შემართება. შემოქმედებითი გზა კვლავ გრძელდება...

მინ პარის ღა მის რიუზში?

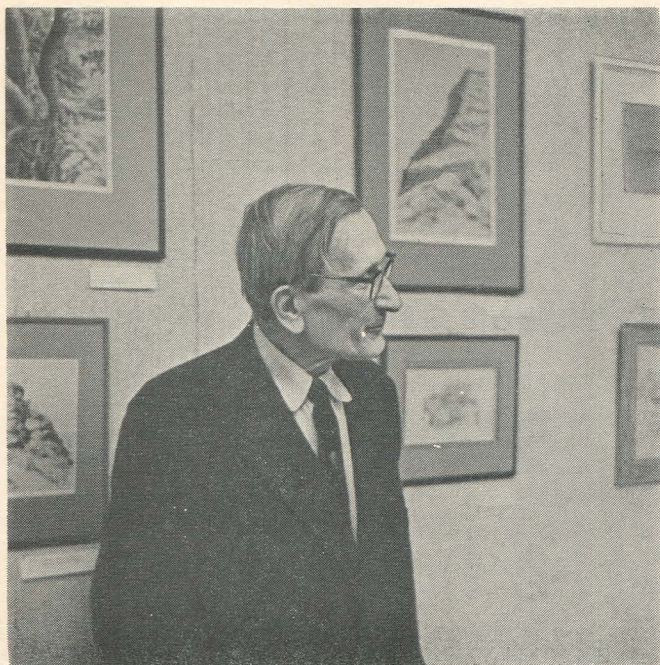
პასუხი მემკვიდრე ნომრის ფოტოზე



ჩვენი ჟურნალის მეექვსე ნომრის 112-ე გვერდზე დაბეჭდილია სცენა სპექტაკლიდან „მზის დაბნელება საქართველოში“.

სურათზე მარჯვნიდან მარცხნივ — ნიკო გოცირიძე (გეურქა), ელისაბედ ჩერქეზიშვილი (ნენე) და შაშო გომელაური (მიეირტუმი).

რედაქციას სწორი პასუხები გამოუგზავნეს: ა. მარინაშვილმა, მ. ქართელაშვილმა, მ. ბაბოვმა (თბილისი), თ. ბუაძემ, გ. კეზევაძემ (ქუთაისი), ვ. რუხაძემ (წულუკიძე), ვ. ჭყონიამ, ე. ბურჯანაძემ (ლანჩხუთი).



ლეონიდ პოტაპოვის ნამუშევართა გაგოფენაზე

ახლახან საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა სახლში მოეწყო ერთ-ერთი უხუცესი მხატვრის, საქართველოს სსრ დამსახურებული მასწავლებლის ლეონიდ პოტაპოვის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენა.

განათლებული, კეთილშობილი, ფაქიზი გემოვნების მქონე, გულისხმიერი პედაგოგი არა ერთი ხელოვანის აღმზრდელია, მრავალი მისი უკვე შეჭადარავებული მოსწავლე ცნობილია, როგორც შესანიშნავი მხატვარი,

მეცნიერი, არქიტექტორი, ინჟინერი, პედაგოგი.

შთაბეჭდილებათა წიგნი გვიჩვენებს ხალხის მიერ მხატვრის აღიარებას.

გამოფენაზე ექსპონირებული იყო ლ. პოტაპოვის მიერ სხვადასხვა დროს კალმით, ფანქრითა და აკვარელით შესრულებული 120 გრაფიკული ნამუშევარი, რომლებიც გამოირჩევიან დიდი გემოვნებით, მკაცრი ნახატი და დახვეწილი ტექნიკით.

ჟანრობრივად მეტად მდიდარია მხატვრის პალიტრა. გამოფენაზე წარმოდგენილია მისი პეიზაჟები, პორტრეტები, მეგობრული შარჟები, ჟანრული ჩანახატები, თეატრალური კოსტიუმების ესკიზები, საოცარი სიფაქიზითა და უშუალოდ შესრულებული საქართველოს ფლორის ჩანახატები.

გამოფენამ წარმატებით ჩაიარა და დამთვალეფრებელთა ცხოველი ინტერესი გამოიწვია.

ლ. პოტაპოვის ნამუშევართა გამოფენის ერთ-ერთი კუთხე.





ნაბი ხაზრი პოეტ ნაბი ალექსანდრე ოდლი ბაბაე-ვის ლიტერატურული ფსევდონიმია. ლიტერატურული მოღვაწეობა პოეტმა 1944 წლიდან დაიწყო. მისი პირ-ველი წიგნი „ფრთხილს ისხამს ოცნება“ 1954 წელს გა-მოვიდა. ამჟამად კი იგი ოცდაათამდე კრებული ავ-ტორია. მისი ლექსები თარგმნილია საბჭოთა კავში-რის ხალხთა, ბულგარულ, ჩეხურ, პოლონურ, სერ-ბულ, სპარსულ, თურქულ და სხვა ენებზე.

1968 წელს ნაბი ხაზრი დააჯილდოვეს ლენინური კომპაგზირის სახელობის პრემიით; ხოლო წლეულს მისი ლექსებისა და პოემების ორი წიგნი სსრკ სა-ხელმწიფო პრემიაზეა წარდგენილი.

პიესა „გიტოვებ ცეცხლს“, რომელსაც ვაცნობთ ჩვენი ჟურნალის მკითხველებს, პირველი ცდა არ არის ნაბი ხაზრის შემოქმედებაში. მისი პიესები წარმატე-ბით იღვება ბაქოსა და აზერბაიჯანის სხვა ქალაქების თეატრების სცენებზე.

ნაბი ხაზრის ლექსები ქართულად კარგა ხანია თარ-გმნილია; ხოლო როგორც დრამატურგი, ქართველ მკითხველის წინაშე ამ პიესით პირველად წარსდგება.

ნაბი ხაზრი

ც ე ც ხ ლ ს გ ი ტ ო ვ ე ბ

დრამა სამ მოქმედებად და ათ სურათად

მოქმედი პირნი

იანარი — აკადემიკოსი.
ინამი — გეოლოგი.
თანჯილე — მისი მეუღლე.
საჭილე — მათი გოგონა.
დურდანე — ინამის დედა.
სადაია — დურდანეს ქალიშვილი.
ელდარი — სადაიას მეუღლე.
მალათი — იანარის ასპირანტი.

პიესაში აღწერილია თანამედროვეობის სურათები.

მოქმედება პირველი

სურათი პირველი

ზღვის სანაპირო. კლდეები. იანარი ლოდზე ჩამოქდარა და ტალღებს გასცქერის. შორიდან ისმის ჭაბუკის ხმა.

ხ მ ა.

ჩამოხურულა ზეცის თავანი,
ზღვაზე ღელვაა ჭერ არნახული.

გულშიც მღელვარებს ფიქრი მრავალი,
გულს ოცნებები აქვს ჩასახული.
მე უშენოდ ვარ. მაფორიაქებს
ეს ზღვა, ეს ღელვა-აბოზოქრება,
ქარში დაწეწილ სულის იალქნებს
შენგან სწადიათ ძალის მოკრება.

(შემოდის სადაია. იანართან მისვლას ვერ ბედავს, არ უნდა, მყუდროება დაურღვიოს. იანარმა იგრძნო ქალის მზერა და მიუბრუნდა).

სადაია. (მორიდებით). გამარჯობათ, იანარ-მუალიმ!

იანარი. გამარჯობათ, სადაია-ხანუმ!

სადაია. (ღიმღიმით). ხელი ხომ არ შეგიშალეთ?

იანარი. არა, როგორ გეკადრებათ, სწორედ დროზე მოხვედით. მითხარით ერთი, ქვეყნად რა ამბებია?

სადაია. იანარ-მუალიმ, თქვენს ასპირანტს, მადათს შეგხვდი და მითხრა, იანარ-მუალიმი შეუძლოდ არისო.

იანარი. ტყუილია. მშვენივრად ვგრძნობ თავს.

სადაია. ჩემს მეუღლეს ვთხოვე, მოვა და... თუ ნებას დართავთ, გაგსინჯავთ.

იანარი. ვიცი, თქვენი მეუღლე — ელდარი ექიმი. მე კი ექიმებს ვერ ვეწყობი, ტყუილუბრალოდ შეწუხებულიხართ, ჩემო კარგო! თავს ჩინებულად ვგრძნობ. ხანდახან გული შემომიძვრება ხოლმე. არც ამითა ვარ უმაყოფილო. კაცმა ხომ უნდა იგრძნოს, რომ გული აქვს. რატომ აწუხებთ ელდარს?

სადაია. მადათმა მითხრა, რომ...

იანარი. მადათს ყურს ნუ უდებთ, მაგას გაზვიადება უყვარს... გახედეთ ერთი, ირგვლივ რა სილამაზეა, რა ცაა, რა ზღვაა... ყველაფერი ცისფერ სამოსშია გახვეული. თქვენც ამ ცისფერ კაბაში ზღვის ნაწილი მგონიხართ. იცით, სადაია-ხანუმ, ცისფერი ყველაზე ახალგაზრდა ფერია.

სადაია. როგორ, განა ფერებსაც ასაკი აქვს?

იანარი. რა თქმა უნდა. არის ახალგაზრდა და ხანდაზმული ფერი. ზოგი ფერი ათას წელიწადს ითვლის; ზოგი სულ მცირე ხნისაა. მაგალითად, ძველი ბერძნები ცისფერს არ სცნობდნენ. ცას პირველად ცისფერი რომ უწოდა, პოეტი ან მხატვარი იქნებოდა.

სადაია. ვინმე უცნობი გენიოსი, ალბათ.

იანარი. ეს სანაპირო, სადაც ახლა ჩვენ ვართ, მსოფლიოს უცნობ გენიოსთა თავშესაფარი ყოფილა. მთელი აზერბაიჯანის კუთხე-კუთხულის ფეხით მომიჯლია, მაგრამ მხოლოდ აქ, ბაქოს ცხვირწინ, აფშერონის კლდეებში მივაკვლი ჩვენი წინაპრების ამ საიდუმლოებით მოცულ ნამოსახლარს. (უჩვენებს რამდენიმე სურათს). შეხედე, აქ ცხოვრობდნენ ისინი, ნადირობდნენ, ისვენებდნენ, უყვარდათ, განიცდიდნენ, ზეიმობდნენ...

სადაია. იანარ-მუალიმ, თქვენ ბრძანეთ, რომ უცნობმა გენიოსებმა ქვის წიგნებში ჩვენი ხალხის ისტორია აღწერესო.

იანარი. დიას. მაგრამ უნდა შეგეძლოს მათი წაკითხვა, მოსმენა. აი, მონადირეები ხელიხელჩაკიდებულნი ცეკვავენ... და საუკუნეთა წყვილიადმი მოჩანს კოცონის ნაპერწკლები... ღრეობენ, შორიხლოს კი მე ვხედავ ჩვენს შორეულ წინაპარს შეყვარებულის გავრდით. ხელი ჩაუკიდია... ცეცხლის ალი სახეზე დასთამაშებთ. კაცი ბედნიერია, რომ კვლავ ხედავს საყვარელ ქალს; ქალიც ბედნიერია, რომ კაცი დაუბრუნდა, გამოიარა ქარიშხალი, ღელვა და მდიდარი ნა-

დავლი მოიტანა... ეს კი ზღვის პირას იჯდა და დიდხანს ელოდა...

(შორიდან ისმის ქალის ხმა).

ქალი. მოხვედი, ჩემო ძვირფასო, ჩემო საყვარელო! რარიგ მიხარია, ასე საღსალამათს რომ გხედავ. ვიცოდი, რომ დამიბრუნდებოდი. შენ ხომ ზღვაზეც ძლიერი ხარ და ქარიშხალზეც.

ჰამაკაცი. ზღვის ტალღებთან ერთად მოვისწრაფოდი შენსკენ.

ქალი. ძალიან დაიღალე?

ჰამაკაცი. შენ როცა გხედავ, დაღლილობას სულაც ვერა ვგრძნობ. ჩემი ძალა შენშია...

იანარი. მე მესმის მათი ხმა. თქვენც გესმით, სადაია-ხანუმ?

სადაია. (გაკვირვებით მისჩერებია). ვისი ხმა, იანარ-მუალიმ?

იანარი. ჩვენი წინაპრების. თქვენ განა არ გესმით მათი? სადაია. აქ ჩვენს მეტი არავინაა, იანარ-მუალიმ!

იანარი. მზე ერთნაირად ანათებს მთებსა და ზღვებს. იგი ჩვენს ზემოთაა... რაც უფრო მაღლაა, მით უფრო კარგად მოჩანს. ძველად ხალხი თავის თავს მზის შვილს უწოდებდა. განთიადისას ისინი მზეს ესალმებოდნენ. მიცვალებულებს პირით მზისკენ მარხავდნენ. სწამდათ, რომ გარდაცვალების მერე მზეს შეუსისხსლობრცდებოდნენ... ამ კლდეებს თუ ყურადღებით დააკვირდები, ბევრ რამეს ამოიკითხავ. ეს გამოსახულებები ჩვენი ხალხის სიმხნევისა და უკვდავების, მისი სიყვარულისა და სინაზის, სიკეთისა და იმედების მოწმეა.

სადაია. იანარ-მუალიმ, დიდი ხანია, ინსტიტუტში აღარ ყოფილხართ. შემდეგ კვირას თქვენი ნაშრომის განხილვაა დანიშნული.

იანარი. იმათ ჩემი საკითხის განხილვა უნდათ და არა ჩემი ნაშრომისა... (იციხის). ზოგს ჰგონია, ჩვენ ტყუილუბრალოდ ვკარგავთ დროსა და ენერგიას. საზსრებიც კი შეგვიწყვიტეს. არა, ინსტიტუტში არ მივალ. საბოლოო სიტყვას სამეცნიერო საბჭო კი არა, აი, ეს კლდეები იტყვიან.

(შემოდის ელდარი, სადაიას მეუღლე).

ელდარი. ისტორიკოსებს ჩემი მხურვალე სალამი!

იანარი. სალამი, ელდარ, სასიამოვნოა თქვენი ნახვა. მაგრამ თუ ჩემი გულისთვის შეიწუხეთ თავი, ტყუილად გარჯილხართ. სრულიად ჯანსაღი ვარ. ვერ გამოვივა, რისთვის ავაფორიაქეთ ჩემმა ასპირანტმა მადათმა.

ელდარი. საავადმყოფომდე სულ ოცი წუთის სავალია. იქ ანალიზებს გაავაქეთებთ, დიაგნოზს დაგისვამთ. მანქანით ვარ, ხელად მიგიყვანთ.

იანარი. დამიჯერეთ, ექიმო, ეს ზღვა, ეს კლდეები, ეს ჰაერი უკეთ განმკურნავს. დამემოწმეთ, სადაია-ხანუმ!

ელდარი. (ეჭვით უყურებს იანარსა და სადაიას). როგორც გენებოთ, იანარ-მუალიმ! ჰო, მართლა, თქვენთან დეპეშა გამომატანეს. მადათმა მთხოვა, გადმომეცა, დღეს ინსტიტუტში მიუღიათ.

იანარი. (ართმევს დეპეშას). გმადლობთ (კითხულობს).

სადაია. (შეშფოთებით). რა არის, იანარ-მუალიმ, ცუდი ხომ არაფერია?

იანარი. პირიქით, ძალზე სასიამო ამბავია. ისევ მგზავრობა, ამჯერად ინდოეთში, არქეოლოგთა სიმპოზიუმზე. (ამოიოხრებს). მე კი არსადაც არ წავალ. დეპეშას გავუგზავნი, მოვიბოდიშებ. ვიდრე სამუშაოს არ დავასრულებ, ფეხს არსად გავადგამ!

ელდარი. ჩვენთანაც არ მობრძანდებით? სადაიას დე-

დას — დურდანე-ხანუმს ხომ დაჰპირდით, საოჯახო დღესასწაულზე გეწვევითო?

ი ა ნ ა რ ი. მომლხენი არა ვარ. ასეთ დღესასწაულებზე არ გამოდგები.

ე ლ დ ა რ ი. არა, ეს შეუძლებელია. დურდანე-ხანუმმა პირდაპირ გვიბრძანა ხვალ თქვენი მიყვანა! რომ არ ეწვიოთ, არაფრით არ შეიძლება. დურდანე-ხანუმმა არც მე მაპატიებს და არც თქვენ...

ი ა ნ ა რ ი. არავის წყენინება არ მინდა, მაგრამ რა ვქნა.

ე ლ დ ა რ ი. სადაია, ხმა ამოიღე!

ს ა დ ა ი ა. იანარ-მუალიმ, რომ იცოდეთ, მთელი ჩვენი ოჯახი როგორ გელოდებათ! ძალიან გთხოვთ...

ი ა ნ ა რ ი. კარგი, კარგი, რაღა გაეწყობა!..

ე ლ დ ა რ ი. აი, ასე! ხვალ მოვალ და წაგიყვანთ.

ი ა ნ ა რ ი. არა, ნუ შეწუხდებით!

ე ლ დ ა რ ი. პირიქით, თქვენთან მგზავრობა სასიამოვნო-ცაა.

ი ა ნ ა რ ი. გმადლობთ! ხვალამდე! (ხელს ართმევს სადა-იას, მერე ელდარს და გადის).

ე ლ დ ა რ ი. (სადაიას). ეს არის შენი მძიმე ავადმყოფი?! რაღაც არაფერი ეტყობა. წავიდეთ შინ. (მიდის). (სადაია უკან მიჰყვება).

შორს მოჩანს იანარი. ზღვისპირა ლოდზე ზის და ზღვის ხმაურს უგდებს უურს.

ჭ ა ბ უ კ ი ს ხ მ ა.

ზღვა ღელავს და ქარი
ნავარდობს ნაპირზე,
და თოვლი ნელ-ნელა
აღნება მწვერვალებს...
მე ზღვა ვარ, სიმშვიდეს
დღეს აღარ ვაპირებ,
მე ზღვა ვარ და მიყვარს,
როცა ვარ მღელვარე...

ს უ რ ა თ ი მ ე ო რ ე

ზღვის ნაპირას მდებარე სახლის ეზო. სადაია ხელნაწერებს ჩაჰკირკიტებს. მისი რძალი თანზილე იქვე ფუსფუსებს.

თ ა ნ ზ ი ლ ე. სადაია, გეყოფა ამდენი მუშაობა. შეხედე, რა საუცხოო დღეა, მთები რა ახლო ჩანს. ასეთ ამინდში დედამიწაზე მხოლოდ სიხარული და ბედნიერება უნდა მეფობდეს.

ს ა დ ა ი ა. (თავს იღებს ქაღალდებიდან). თანზილე, მითხარი ერთი, მეჩვენება თუ მართლა ყველაფერი ცისფერია — ცა, ზღვა, ბუჩქი...

თ ა ნ ზ ი ლ ე.

არ ვიცი რატომ,
ყოველივე
დღეს ცისფერია,
ზეცას და მიწას,
ხესა და ბალახს
გასაოცრად
ერთი ფერი აქვს...

ს ა დ ა ი ა. (აგრძელებს).

ცისფერმა სივრცემ
მე გამიხსნა
გულის კარები,
ცისფერ ბურუსში
აჩრდილივით დავიარები...

თ ა ნ ზ ი ლ ე. (გაოცებული). ეს ლექსი საიდან იცი?

ს ა დ ა ი ა. გუშინ პროფესორმა იანარმა წამიკითხა და ზეპირად ვისწავლე. შენ თვითონ საიდან იცი?

თ ა ნ ზ ი ლ ე. მე კი თვითონ ავტორმა წამიკითხა...

ს ა დ ა ი ა. რაღაცას მიმაღავ, თანზილე!

თ ა ნ ზ ი ლ ე. მერე, სხვა დროს გიამბობ ყველაფერს.

ს ა დ ა ი ა. უშენოდაც გავიგებ. იანარ-მუალიმს ვკითხავ და ის მეტყვის. სადაცაა აქ მოვა.

თ ა ნ ზ ი ლ ე. არა მგონია, ეს საიდუმლო იცოდეს. (შემორბის საპილე, თანზილეს გოგონა).

ს ა ჰ ი ლ ე. დედიკო, მამიდა! მამამ იმდენი თევზი დაიჭი-რა!.. იცი, დათვლაში ვშველოდი.

თ ა ნ ზ ი ლ ე. რამდენი გამოვიდა?

ს ა ჰ ი ლ ე. ორი, მერე კიდევ ორი და სამი...

ს ა დ ა ი ა. აბა, ერთად რამდენი იქნება?

ს ა ჰ ი ლ ე. ასი. იმიტომ რომ ძალიან ბევრია. იცი, მამამ რა მითხრა? ასე თქვა: დედასთან მიდი, აკოცე და უთხარი: დედიკო, გილოცავ ჩემი დაბადების დღესო! (შემოდის დურდანე — სადაიას დედა, წინსაფრით, მხარზე ტილოთი. ეტყობა, დაღლილია. საპილეს სიტყვებს მოჰკრავს ყურს).

დ უ რ დ ა ნ ე. ბებოს აკოცეო, არ გითხრა?

ს ა ჰ ი ლ ე. არა, ბებო, შენზე არაფერი არ უთქვამს. მაგრამ სულერთია, მე მაინც გილოცავ ჩემი დაბადების დღეს და გაგოცებ კიდევ. (კოცნის ლოყაზე).

დ უ რ დ ა ნ ე. ო, ჩემო გატლევკილო, ჩემი დედისერთა შეი-ლის სახაფიფო გოგო!

თ ა ნ ზ ი ლ ე. „დედისერთაო“ — რატომ თქვით, დურდანე-ხანუმ? განა თქვენ ორი შვილი არა გაყავთ — სა-დაია და ინამი?

დ უ რ დ ა ნ ე. სიტყვაზე კი არ უნდა დამიჭირო. მე ვთქვი: დედისერთა ვაჟის შვილო-მეთქი.

ს ა ჰ ი ლ ე. ბიჭი რომ გყოფილიყავი, უფრო მეტად გეყვარებოდი, არა, ბებო?

დ უ რ დ ა ნ ე. საიდან მოიგონებს ეს ბავშვი ასეთ რამეს? ჩემი შვილიშვილი ხარ, შემოგველე და მთელ ქვეყანას მიჩვენებო!

(შემოდის ინამი. ხელში თევზით სავსე სათლი უჭირავს).

ი ნ ა მ ი. (კოცნის დედას). გამარჯობა, დედა!

თ ა ნ ზ ი ლ ე. ვაი, რამდენი თევზი დაუჭერია!

დ უ რ დ ა ნ ე. ჩვენი სტუმარი იღბლიანი ყოფილა. ჰო, მართლა, სად არის ელდარი?

ს ა დ ა ი ა. იანარ-მუალიმის მოსაყვანად წავიდა.

დ უ რ დ ა ნ ე. ძალიან კარგი. დღეს ჩვენს ოჯახს ორნაი-რი დღესასწაული აქვს — ჩემი შვილიშვილის დაბა-დების დღე და იანარ-მუალიმის პირველი სტუმრობა. ხუმრობა საქმეა, სახელგანთქმული არქეოლოგი, სა-დაიას მეცნიერ-კონსულტანტი, პროფესორი, აკადე-მიკოსი ჩემს ოჯახს უნდა ესტუმროს. სადაია, აკრიფე შენი ქაღალდები და მიდი, თევზს მიხედე! გემრიე-ლი კერძის მომზადება მეცნიერებისათვის ზოგჯერ უფრო სასარგებლოა, ვიდრე საუკეთესო მოხსენებაში გამოთქმული ჭკვიანური აზრები... ჩემო შვილებო, საქმეს მივხედოთ! გაშალეთ სუფრა, ჩართეთ მუსიკა! შენ კი, ჩემო საპილე, დიასახლისობას აქედანვე უნდა შეიფეო, — სტუმრების მიღება შენ გევალება! (სადაია, თანზილე და საპილე გადიან, რჩებიან დურ-დანე და ინამი).

ჩვენთან პატივსაცემი სტუმრები რომ მოდიან, გული სიხარულით მეფლება. საწყალი მამაშენი დიდი მეცნიე-რი იყო, მაგრამ უჩემოდ არაფერიც არ იქნებოდა. ჩე-მით გახდა ცნობილი კაცი. მაშინ ასალგაზრდები ვი-ყავით, გვშიოდა, გვწყუროდა, მაინც ვამხნევებდი,

გვერდში ვუდექი, ვეუბნებოდი: იმუშავე, იმუშავე, შენი დროც მოვა-მეთქი. ასეც მოხდა. მერე ძალიან კარგად ვცხოვრობდით. ვინ მითვლის — რამდენი საპატიო სტუმარი სწევია ჩვენს ოჯახს...

ინამი. დედა, განა „სტუმარი“ და „საპატიო“ ერთი და იგივე არ არის? სტუმარი შეიძლება არასაპატიო იყოს?

დურდანი. სტუმარი ათასგვარია, შვილო. ზოგი სახლს შნოსა და ლაზათს მატებს, ზოგს სარგებლობა მოაქვს, ზოგი თავისი სტუმრობით შენს ოჯახს დაამხობს, ზოგიც — ააძაღლებს. (თვალს იწმენდს). როცა უბედური მამაშენი...

ინამი. ისევ დაიწყე, დედაჩემო!

დურდანი. შვილო, პატივი ეცი სტუმარს, ოღონდ იცოდე — ისიც პატივს უნდა გცემდეს. დაე, ჩემს სადაიას მან მეგობრის თვალთ შემიხედოს. აი, მაშინ ყველა მისი ღირსება წინა პლანზე წამოიწევა, ნაკლი კი იოტისოდენად დაპატარავდება. მეგობრის თვალი მეტისმეტად საჭირო თვალია, შვილო!..

ინამი. მოძველებული ფილოსოფიაა.

დურდანი. შეიძლება ძველია, მაგრამ ახლაც დიდ მოწონებაშია.

(შემოდის თანზილე).

თანზილე. სუფრა გაშლილია.

დურდანი. აი, ხომ ვამბობდი, თანზილესთანა რძალი მთელ დუნიაზე არ მოიძებნება-მეთქი. ჩემო მშვენიერო, სერვანტში რაც საუკეთესო ბროლის ჭურჭელია, ყველა სუფრაზე მოიტანე!

თანზილე. თქვენ ხომ ამბობდით, ის ჭურჭელი მხოლოდ თვალის საამოდ არისო!

დურდანი. ვამბობდი, მაგრამ ჩვენი სტუმარი აკადემიკოსია, იმედია, არ დაგვიმსხვრევს. შვილო ინამ, მწვადების საქმე შენ გევალება! შენ კი, თანზილე, ყურძენი დაკრიფე და ბროლის ვაზებზე დააწყვე! ასე უფრო გემრიელი იქნება. სადაია, ფლავს შენ მოიტან და ჩამოარიგებ! კონიაკი ჭაში ჩაუშვით გასაციებლად!

ინამი. (იციინს). დედაჩემი ნამდვილი რეჟისორია, ყოველ მსახიობს თავის ადგილს მიუჩენს.

დურდანი. ნუ დამცინით, თორემ მე ვიცი თქვენი!..

ინამი. კი არ დამცინით, შენი ენერგიულობა მოგვწონს.

დურდანი. როგორც ყველა ქალს, მეც მიყვარს, როცა მაქებენ. თუმცა უფროსებს იშვიათად აქებენ.

ინამი. (ეხვევა). ჩვენი საყვარელი დედა ხარ.

დურდანი. გეყოფა, თორემ ავტირდები და სტუმრები სულ დამავიწყდება. საქმეს მივხედო! (გადის).

თანზილე. (იღიმება). ზოგჯერ დედას ისე ესაუბრები, თითქმის ათი წელი არ გენახოს და ახლა შემთხვევით შეხვდი.

ინამი. დედაჩემისადმი ჩემი სიყვარული სასაცილოდ არ გყოფნის.

თანზილე. სიყვარული არასოდეს არ არის სასაცილო. მე გეუბნები მის გამოხატვაზე. ჩემის აზრით, სიყვარული, თუნდაც დედისადმი, სიტყვების რახარუნის გარეშე უნდა იგრძნობოდეს...

ინამი. მართალი ხარ, მაგრამ მთლად ასეც არ იქნება. თუ დედა შვილის სიყვარულს ყოველ წუთს გრძნობს, სიმხნევე ემატება. მთელი ჩვენი ოჯახი მაგის კისერზეა. ოჯახის თავი ეგ არის... (თანზილეს ეხვევა). დედას ისე უყვარხარ, შენ კი... იყავი რა მასთან უფრო თბილი, ალერსიანი...

თანზილე. განა უყურადღებო ვარ?

ინამი. კარგი რძალი ხარ და საუკეთესო მეუღლე. ზოგ-

ჯერ ვფიქრობ ხოლმე: რა იქნებოდა ჩემი ცხოვრება, შენ რომ არ შემხვედროდი!.. რას ვიზამდი?

თანზილე. რას იზამდი და მეორე ქალს გაუყრიდი ხელს და ეტყოდი: ჩემო მშვენიერო, რა იქნებოდა ჩემი ცხოვრება, შენ რომ არ შემხვედროდიო.

ინამი. რა თქმა უნდა, თუ ის სხვა შენი მსგავსი ქალი იქნებოდა.

თანზილე. სახით?

ინამი. სახითაც, გულითაც. (თანზილესაკენ იწევს საკოცნელად).

(შინიდან დურდანეს ხმა ისმის: „ინამ, ჰაი, ინამ!“). მოვდივარ, დედა! (გადის).

თანზილე. (თავისთვის, ხმადაბლა).

გულში ბოხოქრობს ფიქრი მრავალი,

ჩემი ხმა სწვდება მთებს და მწვერვალებს...

რამდენი გზა ქვეყნად სავალი,

იქით ისწრაფის სული მღელვარე!

სადაია. რაზე ფიქრობ, თანზილე, რას ბუტბუტებ?

თანზილე. ყურადღებას ნუ მომაქცევ, სადაია, ძალიან გთხოვ!

სადაია. რამ აგაფორიაქა? ჰო, თუმცა დღეს შენი გონას დაბადების დღეა.

თანზილე. ეგეც არის...

სადაია. გულახდილად რომ გითხრა, რაც დედაჩემმა ალიაქოთი დაატრიალა, სულ არ მომდის ჭკუაში.

თანზილე. შენი გულისთვის ხდება ყველაფერი.

სადაია. განა არ ვიცი, დედამ ჩემი გულისთვის მოიპატიჟა იანარი; ჩემი გულისთვის ელდარი წავიდა მის მოსაყვანად; ჩემი გულისთვის არის ეს დღესასწაული! სერვანტში ბროლს წლობით მტვერი რომ ჭამდა, ჩემი გულისთვის მაგიდაზეა გაშლილი... ნუ-თუ ინსტიტუტის, ასპირანტურის დამთავრების შემდეგ, საკანდიდატო დისერტაციის დაწერის შემდეგ კიდევ პროტექტორის ძებნაა საჭირო?.. თანზილე, ამ სახლში ერთადერთი ადამიანი ხარ, რომელსაც გესამის ჩემი. ეს ყველაფერი ხომ გულისამრევი სიყალბეა! რისთვის არის საჭირო? ჩვენი სადაია მეცნიერებათა კანდიდატია! ყურადღება! გზა მიეციო! დედაჩემს უნდა ჯერ კანდიდატად მიხილოს, მერე — დოქტორად და აკადემიკოსად! გადაწყვიტა, ოჯახში ყველა მეცნიერი გამოიყვანოს — მამა, ინამი, მე. ხელს ნუ შემუშლით, იგი დიდ საქმეთა შემოქმედია!

თანზილე. (სიცილით). მარტო მე დამიგულა დიასახლისად.

სადაია. მოიცა, თანზილე, შენთვისაც მოიცლის, შენი ჯერიც დადგება. ჩემი მეცნიერობის გარდა, მოინდომა ექიმის ცოლიც ვყოფილიყავი. არც დაინტერესებულა, მიყვარდა თუ არა ელდარი.

თანზილე. მერე შენ თვითონ რას ფიქრობდი, სადაია, როგორ დათანხმდი?

სადაია. ვინ მკითხა? ვერ შევძელი წინააღმდეგობის გაწევა და დავემორჩილე. წარმოიდგინე რამდენს შურს ჩემი, ბედნიერი ქალი ვგონივარ.

თანზილე. საერთოდ, ჩვენი ოჯახისა ბევრს შურს.

სადაია. სიცოცხლე უსიყვარულოდ დაუსახლებელ პლანეტას ჰგავს, — უწყლოს, უჭაეროს, უსინათლოს. ცარიელი უსასრულობა და უსასრულო სიცარიელე...

თანზილე. ასეთი კაეშანი რად შემოგწოლია?

სადაია. ჩემი ცხოვრება სწორედ ასეთ პლანეტას ჰგავს. აი, დაწვერე დისერტაცია. ინსტიტუტში მიირჩიეს, აკადემიკოს იანარს სთხოვე, სამეცნიერო კონსულტანტო-

ბა გაგიწიოსო. მეც მივუტანე ჩემი დისერტაცია, გა-
ვაცანი, რამდენჯერმე შეგხვდით ამ საქმეზე... თანზი-
ლე, დედას გეფიცები, არაჩვეულებრივი კაცია!
თანზილე. ჰო, რა თქმა უნდა, საქვეყნოდ ცნობილი
მეცნიერია!

სადაია. როგორც ადამიანი—საოცრად მგრძნობიარე,
გამგები. იცი რა უბედურება დაატყდა? მაგრამ თავს
ისე იჭერს, ვითომც არაფერი.

თანზილე. ვიცი, ერთადერთი ვაჟი ჰყავდა...

სადაია. ზღვაში დაეღუპა. საპილი ერქვა. (შემორბის
საპილეს).

საპილე. დედიკო, სტუმრები, სტუმრები...
(შემოდიან იანარი და ელდარი. ეგებებიან დურდანე
და იანარი).

დურდანე. (საზეიმოდ). კეთილი იყოს თქვენი ფეხი,
იანარ-მუალიმ!

იანარი. გამარჯობათ, დურდანე-ხანუმ! თქვენი ოჯახის
მთელი შემადგენლობა წინასწარ გავიცანი, დაუს-
წრებლად. თუ არ ვცდები, თქვენ ინამი უნდა იყოს!

იანამი. მართალია, ინამი ვარ.

სადაია. დიას, ჩემი ძმაა. ეს კი — თანზილე, მისი მე-
უღლეა.

იანარი. (უყურებს). თანზილე? მშვენიერი სახელია.

დურდანე. თქვენი მოსვლა ჩვენს ოჯახში პირველია და
არ ყოფილიყოს უკანასკნელი! მრავალჯერ მოსული-
ყავით საბედნიეროდ!

ელდარი. დურდანე-ხანუმი ჩვენი — ყველას დედაა;
დიასახლისიცაა და ამ სახლის აღსაყალიც!

დურდანე. რა ხელად დამაბერა ჩემმა სიძემ!

ელდარი. ასტრონომების ენით რომ ვთქვათ, იგი მზეა,
ჩვენ კი მის გარშემო მბრუნავი პლანეტები. მუსიკო-
სების ენით — დირიჟორია. არქეოლოგებისა კი —
კლდეა, ჩვენ კი — გამოსახულებანი კლდეზე...

დურდანე. ახლა კლდედ მაქცია. იანარ-მუალიმ, მაგას
ყურს ნუ დაუგდებთ. ჩვეულებრივი ქალი ვარ, ჩემი
შვილების აღმზრდელი. რა დროს ეს არის, შინ შევი-
დეთ!

იანარი. თქვენი ნებართვით, დურდანე-ხანუმ, ცოტა ხანს
აქ დავრჩებით სუფთა ჰაერზე.

დურდანე. კი, ბატონო! სადაია, სტუმარს სურნელოვა-
ნი ჩაი მორთვი!

სადაია. ახლავე, დედა! (გადის).

იანამი. იანარ-მუალიმ, მე სადაიას გაზრდილი ვარ, ჩემ-
ზე ცოტათი უფროსი იყო. შესანიშნავად უკრავდა და
მღეროდა. მას შემდეგ, რაც თქვენი წიგნები წაი-
კითხა, არქეოლოგობა გადასწყვიტა და ძველი საუ-
კუნეების ისტორიაში ჩაეფლო.

დურდანე. (საჩქაროდ). ჰოდა, ახლა მისი ბედი თქვენს
ხელშია, იანარ-მუალიმ!

იანარი. ჩემს შეფასებას მალე მივცემ.

ელდარი. საინტერესოა, რას იტყოდა დიდი ჰეროდო-
ტე, რომ შეეტყო, თუ ისტორიულ მეცნიერებას როგორ
ეპოტინებიან ქალები.

იანარი. ალბათ, გაუხარდებოდა.

ელდარი. ვეჭვობ. ქალები ჩვენი მეგობრები, დედები,
დედები, დიასახლისები არიან. ისინი სილამაზისა და
სიკეთის სიმბოლოები უნდა იყვნენ. მეცნიერებას რად
უნდა შეაყაზნ თავი?..

იანამი. თუკი ყველაფერს თავს ართმევენ? ნახე, რამდე-
ნი ქალია მეცნიერებათა კანდიდატი, რამდენი დოქ-
ტორი, პროფესორი...

თანზილე. (ჩაის არიებს). იმდენად ბევრი, რომ გა-

დასწყვიტე, შენი ცოლი დიასახლისად გექცია, არა?
(იანარი და ელდარი იცინიან).

ელდარი. ინამი მართალია, მეცნიერი ქალი იმდენია,
რომ შვილები ვიღამ უნდა გაგვიზარდოს!..

დურდანე. განა ჩვენი სადაია ცუდი დიასახლისია? რას
იტყვი, ელდარ?

ელდარი. ოჯახისთვის იშვიათი დიასახლისია. საინტე-
რესოა, როგორი დიასახლისი იქნება იგი ისტორიის-
თვის.

იანარი. ისტორიას არც დიასახლისები სჭირდება და
არც მამასახლისები. როგორც კი ადამიანები მის და-
პატრონებას დაიწყებენ, ისტორია სიყალბეთა ბუდედ
გადაიქცევა. მას არ უყვარს განმკარგულებლები,
მეცნიერს უნდა შეეძლოს მისი მოსმენა და გაგება.

დურდანე. (აღტაცებით). თქრო სიტყვებია, იანარ-
მუალიმ! შვილებო, მოისმინეთ და დაიმახსოვრეთ,
რასაც მეცნიერი გასწავლით.

სადაია. (დედის გამო უხერხულ მდგომარეობაშია. ამის
დასაფარავად ყველას ხმამაღლა პატივებს სუფრას-
თან). ძვირფასო მეგობრებო, იანარ-მუალიმ, სუფრა
გაშლილია და ჩვენ გველოდება!

იანამი. სად არის საპილე?

იანარი. საპილე ვინ არის?

დურდანე. ჩემი შვილიშვილია, იანამისა და თანზილეს
გოგონა. სტუმარს ყვავილები უნდა დაუგერიფო და
ბაღში გაიქცა.

იანარი. (თავისთვის). რა სახელებია: საპილე, თანზი-
ლე. რა არის, შემთხვევითობა?! (შემორბის საპილე
თაიგულით ხელში და იანარს აწვდის).

საპილე. ეს თქვენ, ძია-მუალიმ!

ს უ რ ა თ ი მ ი ს ა მ ე

იგივე გარემო. შემოდის სადაია, უკან ინამი მოჰყვება.

იანამი. რატომ გამოსხვედი?

სადაია. შეუძლებელია დედას მოსმენა. როგორ იმცი-
რებს თავს, ცრუობს. მოთმინება არ მყოფნის...

იანამი. მეც ვეღარ გაუძეული და გამოვედი. მეტისმეტს
სჩადის.

სადაია. ელდარიც კარგი ვინმეა. ისეთი დუეტია, რომ
ყველანი ზედმეტნი ვართ. პროფესორმაც რა ჰქნას,
ჭკვიანი, დარბაისელი კაცია, ზის და უსმენს.

იანამი. დიტირაშების გალობა ყველას უყვარს, აკადემი-
კოსებსაც კი.

სადაია. სცდები, ინამ, ამ აკადემიკოსს არც უყვარს და
არც სჭირდება.

(გამოჩნდებიან დურდანე და იანარი).

იანარი. დურდანე-ხანუმ, ლამაზი ბალი გაქვთ და ძა-
ლიან მყუდრო ბინა.

დურდანე. ჩვენი და თქვენი ვის გაუყვია! ჩვენი სახ-
ლი — თქვენი სახლი, ჩვენი ბალი — თქვენი ბალი.
აი, ეს ჭადრები საწყალმა იანამის მამამ დარგო. ის
ალარ არის, ჭადრები კი, ხედავთ, როგორ გაზრდი-
ლან. ეს ორი ჭადარი ჩემი შვილების სახელზეა დარ-
გული და მათი ტოლია.

იანარი. შვილების გაზრდა დიდი გმირობაა, დურდანე-
ხანუმ.

დურდანე. მართალია, მაგრამ ვინ აფასებს.

იანარი. შვილები თავისთავად ჯილდოცაა და დაფასე-
ბაც.

(სადაია და იანამი ცოტა შორის მიდიან).

დურდანე. გეოლოგია, მთებში დაბობლავს. მავანაც

აირჩია პროფესია, რაღა! როგორმე ქალაქს უნდა დავუბრუნო, მეცნიერებას მიპყვეს, არა სჯობია?! პატარა ხელის წაკვრა უნდა, იანარ-მუალიმი!

ი ა ნ ა რ ი. მერედა, აქვს საამისო მოწოდება, ნიჭი? დახმარება მხოლოდ ნიჭიერ ადამიანებს უნდა...

დ უ რ დ ა ნ ე. მართალს ბრძანებთ, იანარ-მუალიმი, ჩემი ინამი უნიჭიერესი ყმაწვილია. ცოტა დახმარება უნდა, დანარჩენს თავისით გაიკვლევს და ძალიანაც შორს წავა.

ი ნ ა მ ი. (ველარ ითმენს, დურდანესთან მიდის). დედა, ძალიან გთხოვ!..

დ უ რ დ ა ნ ე. ხელს ნუ მიშლი, შვილო, შენს მომავალზე ვზრუნავ.

ს ა დ ა ი ა. იანარ-მუალიმი, აქეთ წამობრძანდით, ჩვენს ბაღს დაგათვალიერებინებთ.

ი ა ნ ა რ ი. სიამოვნებით. (სადაია და იანარი გადიან).

დ უ რ დ ა ნ ე. (ქალიშვილის საქციელით აღშფოთებული). როგორ იქცევა ეს გოგო?

ი ნ ა მ ი. შენი პურ-მარილი კაცს ჯერ ყელში არ გადასვლია და თხოვნა-მუდართი გაუტენე თავი.

დ უ რ დ ა ნ ე. განა რა არის ამაში ცუდი, — დედას უნდა, თავისი შვილები მეცნიერები გამოიყვანოს!..

ი ნ ა მ ი. იქნებ მე არ მინდა შენი მეცნიერება, მაშინ? ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი გეოლოგი მინდა ვიყო, ვიფოფხო მთებზე, გავეცნო ბუნების საიდუმლოებას...

დ უ რ დ ა ნ ე. კარგი შვილები, კარგი მეუღლე, კარგი თანამდებობა, — შენი ბუნების საიდუმლოებაც ეგ არის!

ი ნ ა მ ი. თანაზილევ ჩვენი ოჯახის წევრია, რატომ არ გინდა, თავის საქმიანობას დაუბრუნდეს?

დ უ რ დ ა ნ ე. ბავშვებს ვინდა მიხედავს? დავიდალე, გენაცვალე, გაგზარდეთ, აქამდე მოგიყვანეთ. ახლა თავი დამანებეთ!

ი ნ ა მ ი. საპილევ დიდი უკვე, მალე სკოლაში წავა.

დ უ რ დ ა ნ ე. შენმა ცოლმა ჯერ ჩვენი ოჯახის წინაშე ვალი მოიხადოს, მერე გინდ პროფესორი გახდეს და გინდ აკადემიკოსი.

ი ნ ა მ ი. (გაკვირვებით). რომელ ვალზე ლაპარაკობ?

დ უ რ დ ა ნ ე. რომელზე და, საპილევ ძმა უნდა, გაიგე? აი, (მხოლოდ ამის მერე შეიძლება მაგის კარიერაზე ზრუნვა. ასეთია ჩემი გადაწყვეტილება!

ი ნ ა მ ი. განა ბიჭები გადაწყვეტილებით იზადებიან?

დ უ რ დ ა ნ ე. ჰო, რა თქმა უნდა, დედაშენის სურვილებს შენი ცოლისთვის გროშის ფასიც არა აქვს.

ი ნ ა მ ი. ვიცი, თანაზილევ არ გიყვარს. მაგრამ ჩემი გულისთვის ბევრ რამეზე უნდა დახუჭო თვალი...

დ უ რ დ ა ნ ე. მთელი ჩემი ცხოვრება თქვენი განაცხადით. რამდენი შიმშილი, უძილო ღამე გამომივლია თქვენი გულისათვის და კიდევ მე დავხუჭო თვალი, კიდევ მე მოვითმინო?! (ისმის თანაზილევს ხმა: ინამ, მოდი ჩემთან, მაგიდის ალაგებაში მომხმარე!). წადი, შვილო, წადი, მიეხმარე! არასოდეს ჩემი ქმრისათვის არ მითქვამს — მომხმარე-მეთქი. ჩემს საქმეს მუდამ თვითონ ვართმევდი თავს. (ინამი მიდის). როგორი წვალებით ვზრდით შვილებს, ისინი კი ერთ მშვენიერ დღეს უცხო ქალს შემოგიგდებენ ოჯახში და დედა ვილას ახსოვს!.. თანაც გასაყვედურობენ, ჩემი ცოლი არ გიყვარსო. ეს ქვეყანა რატომ არის ასე მოწყობილი?!

(საუბრით შემოდის იანარი და სადაია. დურდანეს ვერ ამჩნევენ და საუბარს განაგრძობენ).

ს ა დ ა ი ა. რა შესანიშნავი ლექსები წამიკითხეთ, რა მეხსიერება გაქვთ, იანარ-მუალიმი!

ი ა ნ ა რ ი. თანდათან სუსტდება ჩემი მეხსიერება.

ს ა დ ა ი ა. ჯერ ადრეა, იანარ-მუალიმი.

ი ა ნ ა რ ი. ნახევარ საუკუნეს გადავაბიჯე.

ს ა დ ა ი ა. ამბობენ, ფუზულიმ თავისი საუკეთესო ლაზერები ოცდაათი წლის მერე დაწერაო. თქვენს მიერ წაკითხული ლექსების ავტორი ვინ არის?

ი ა ნ ა რ ი.

იქნებ იმიტომ
იყო ცახფერი,
ეს ცა,
ეს მიწა,
და ყველაფერი,
რომ შენ გემოსა
კაბა ციხფერი,
მადლიან ზეცის
სხივით ნაფერი.

დ უ რ დ ა ნ ე. რას ნიშნავს ეს? სიყვარულს ხომ არ უხსნიან ერთმანეთს? და ისიც ლექსებით. რატომ მიწა არ გამისკდება?! (ხეს ეფარება).

ს ა დ ა ი ა. იანარ-მუალიმი, კითხულობთ ლექსებს ბედნიერებაზე, მაგრამ თქვენი ხმა მწუხარება და თვალები ნალვლიანი.

ი ა ნ ა რ ი. ბედნიერება და მხიარულება ერთი და იგივე არ არის. ცხოვრებაში ბედნიერება ყველას თავისებურად ესმის.

ს ა დ ა ი ა. თქვენ როგორ გესმით?

ი ა ნ ა რ ი. ახლა ჩემთვის ბედნიერება მხოლოდ საყვარელი საქმის სამსახურია...

ს ა დ ა ი ა. ყველაზე ბედნიერი კაცი ყოფილხართ. თქვენს შრომებს მთელი მსოფლიო იცნობს, უყვარხართ, გაფასებენ...

ი ა ნ ა რ ი. ვინ?

ს ა დ ა ი ა. ყველა.

ი ა ნ ა რ ი. ჩემო კარგო, საოცრად სცდებით! ძალიან ბევრს არ ვუყვარვარ. ზოგი ვერც კი მიტანს. თავს ვალდებულად ვთვლი, ყოველთვის სიმართლედ ვთქვა. განა ყველას უყვარს სიმართლე?

ს ა დ ა ი ა. სულელებსა და უსინდისოებს, რა თქმა უნდა, არ უყვართ.

ი ა ნ ა რ ი. სამწუხაროდ, ასე როდია. ზოგჯერ სიმართლეს გაურბის კარგი და ჭკვიანი კაციც. აი, მაგალითად, სადაია-ხანუმ, მე რომ გითხრა: თქვენი სადისერტაციო ნაშრომი არ მომეწონა, დღევანდელ მოთხოვნილებებს ვერ აკმაყოფილებს-მეთქი, რას იტყვით?

ს ა დ ა ი ა. თუკი ეს სიმართლე იქნება!..

ი ა ნ ა რ ი. ვიცი, არ დაიჯერებთ. ჩვენს ცხოვრებაში გასათვარი პარადოქსები ხდება: მიიღებ მაღალ თანამდებობას და აუცილებლად გინდა, რატომღაც იგი ავტორიტეტით განამტკიცო. ამისათვის საჭიროა მეცნიერი გახდე. დაკარგავ თანამდებობას, მეცნიერება სადღა გაგეცქევა!.. გექნება სამეცნიერო ხარისხი და შენც ახალ ადგილს გაგიმზადებენ.

ს ა დ ა ი ა. მერედა რა საერთო აქვს ამას მეცნიერებასთან?

ი ა ნ ა რ ი. სამწუხაროდ, ზოგჯერ ყურს ვუგდებთ არა იმას, თუ რას ამბობენ, არამედ იმას, თუ ვინ ამბობს. ჭეშმარიტებას უბრალო კაცი რომ წარმოთქვამს, რატომღაც ეჭვის თვალით ვუყურებთ ხოლმე, მაგრამ თუკი იგივე აზრს მაღალი პოსტის კაცი იტყვის,

ბრძნულად მიგვაჩნია.

სადაია. ასეც ხდება ხოლმე.

იანარი. აი, მე ხვალ თქვენი თეატრში რომ მივიდე და რომელიმე საუკეთესო თქვენი მთავარი პარტია ვითხოვო, განა ეს სიცილს არ გამოიწვევს?

სადაია. რა თქმა უნდა.

იანარი. მომდერლისთვის ხომ ნიჭია საჭირო?

სადაია. უსათუოდ.

იანარი. მეცნიერებასაც ხომ თავისი ნიჭი უნდა! და კიდევ მოწოდება. უამისოდ არც მეცნიერება შეიქმნება, არც ხელოვნება, არც ლიტერატურა... ოღონდ მზარის, რომ უნიჭო ხალხი ამას ვერ გრძნობს. თუ მეცნიერებაში მოეცარებათ ხელი, მერე მწერლობაში სცდიან, ან პირიქით...

სადაია. რა მძიმე სურათია.

იანარი. იცით რა, ტყეში იზრდება ერთი ჯიშის სოკო, რომელსაც მიწაში კი არა აქვს ფესვები, ხეებზე იზრდება და ხის წვენი იკვებება.

სადაია. გინდათ თქვან, რომ ზოგიერთი მეცნიერი იმ სოკოს ჰგავს?

იანარი. ისინი მეცნიერები კი არა, შესამასოკოები არიან. მათთვის სულერთია სად აღმოცენდებიან, რით იკვებებიან. გავა დრო და ჰკითხავენ: აი, კანდიდატი გახდი, მეცნიერებათა დოქტორი, მოგილოცეს, მჭევრმეტყველურად შეგაქვს, დაგლოცეს. მერე, მერე რა იქნება?

სადაია. მე რატომ მეკითხებით ამას?

იანარი. პასუხს თავს არიდებ?

სადაია. (დარცხვნილად). არ ვიცი, რა გიპასუხობ, თქვენი შეკითხვა ისეთი მოულოდნელი იყო...

იანარი. აი, ხედავთ, სადაია-ხანუმ, თქვენ არ შეგიძლიათ მიპასუხოთ.

სადაია. იანარ-მუალიმ, რასაც ამბობთ, ჩემს ნაშრომთან აქვს რაიმე საერთო? მითხარით გულახდილად...

იანარი. არა. თქვენი ნაშრომი ჯერ არ წამიკითხავს. რომ წამეკითხა, დასამალი რა არის, ჩემს აზრს პირდაპირ გეტყვოდა. პირფერობა ხომ უხმო პისტოლეთის გასროლას ჰგავს, — არ იცი, სად მოგეწევა ტყვია. ასეთ იარაღს არ მიგმართავ.

(შემოდის ხელიხელჩაკიდებული თანზილე და საპილე).

საპილე. ძია-მუალიმ, სათევზაოდ მივდივართ. ჩვენთან ერთად არ წამოხვალთ?

იანარი. ალბათ ძალიან გიყვართ ზღვა, თანზილეს-ხანუმ.

თანზილე. არა, ზღვა არ მიყვარს.

იანარი. ზღვას მოაქვს ადამიანებისათვის სიხარული, სიმშვიდე...

თანზილე. ზოგჯერ პირიქით, ზღვას მიაქვს სიხარულიცა და ბედნიერებაც.

საპილე. გელოდებით, ძია-მუალიმ!

(საპილე და თანზილე გადიან. იანარი მათ გასცქერის. მერე სადაიას მიუბრუნდება).

იანარი. რაზე ფიქრობთ, სადაია-ხანუმ?

სადაია. თქვენმა სიტყვებმა ჩამაფიქრა, იანარ-მუალიმ. ალბათ დიდხანს ვიფიქრებ მასზე.

იანარი. თანზილეს დიდი ხანია იცნობ?

სადაია. იმ დღიდან, ჩემმა ძმამ — ინამმა რომ გაიცნო. ასე, რვა წელიწადი იქნება.

იანარი. რვა წელიწადი... ძალიან გიყვარს თანზილე?

სადაია. დებივით ვართ.

იანარი. თანზილე... საპილე... რომ იცოდეთ, რა ძვირფასი სახელებია ჩემთვის...

სადაია. ვიცი, იანარ-მუალიმ.

(შემოდის ელდარი. ხელში ქალის მოსასხამი უჭირავს).

ელდარი. მეცნიერების ქურუმთ ჩემი სალამი!

იანარი. როგორი ზღვაა დღეს, ელდარ?

ელდარი. საოცრად თბილია. ჰაერი კი გრილი და გამჭვირვალეა. შენ ეს მოსასხამი მოგიტანე, სადაია. თქვენ, იანარ-მუალიმ, ხომ არ გცივათ?

იანარი. გმადლობთ, არა. სანაპიროსკენ გავივლი. იქ პატარა გოგონა — საპილე მელოდება. (მიდის).

ელდარი. ვიმედოვნებ, შენი გზა ისტორიული მეცნიერებისაკენ გიგანტური ნაბიჯებით მიემართება!..

სადაია. გეყოფა, ელდარ!

ელდარი. სახელგანთქმულ აკადემიკოსთან ერთად აზერბაიჯანის უძველეს კლდეებზე გამოსახულ ისტორიის ფურცლებზე იმოგზაურე? რომელ გვერდზე შეჩერდი?

სადაია. გულახდილობის, პატიოსნების, სამართლიანობის გვერდზე.

ელდარი. შემდეგი გვერდი სიყვარულია?

სადაია. არა, შემდეგი სულელური და უაზრო ეჭვიანობის გვერდია, არავის რომ არ სჭირდება. (შედის სახლში).

ელდარი. შესანიშნავია! ცოლი რომ მეტისმეტ სიბრძნეს მოეჭიდება, ქმარს ამ დროს სისულელის მეტი რაღა დარჩენია!..

ფარდა.

მოქმედება მეორე

სურათი მეთხუთხე

სანაპირო. შორიახლოს მოჩანს სახლი. თანზილე ზის და მზის ჩასვლას გაჰყურებს.

თანზილე.

ჩამოხურულა ზეცის თავანი,
ზღვაზე ღელავა ჭერ არნახული,
გულშიც მღელვარებს ფიქრი მრავალი.
გულს ოცნებები აქვს ჩამარხული.
მე უშენოდ ვარ. მაფორიაქებს
ეს ზღვა, ეს ღელვა-აბოხოქრება,
ქარში დაწეწილ სულის იაღქნებს
შენგან სწადიათ ძალის მოკრება.

(შემოდის იანარი. თანზილე იანარის დანახვაზე შეკრთება და გაჩუმდება).

იანარი. ზღვას ესაუბრებოდით?

თანზილე. ზღვას, ტალღებს, ჩემს თავს...

იანარი. ეს ლექსი საიდან იცით? სადაია-ხანუმმა წაგიკითხათ?

თანზილე. არა.

იანარი. (მღელვარედ). აბა, ვინ?

თანზილე. ვინც დაწერა.

იანარი. თანზილე, თქვენ ის თანზილე ხართ?

თანზილე. დიახ, იანარ-მუალიმ, მე ვარ.

იანარი. მაშ, თქვენ ის გოგონა ხართ, ჩემს ვაჟს რომ უყვარდა?

თანზილე. ეს იყო დიდი ხნის წინათ.

იანარი. ჩემთვის გუშინდელ დღესავე მახლობელია... თუმცა ათი წელიწადია გასული. მხოლოდ ერთხელ და ისიც წერილით მამცნო საპილმა, რომ უყვარს

ერთი გოგონა, რომელსაც თანზილე ჰქვია. რამდენი თანზილეც შემხვედრია, იმდენჯერ მიფიქრია, ნეტავ ეს ხომ არ არის-მეთქი ჩემი ვაჟის რიეული. გიყურებთ და ასე მგონია, შვილი გამიცოცხლდა. დგახართ ნაპირზე და ელოდებით, აი, სადაცაა დაბრუნდება ზღვიდან...

თანზილე. მხოლოდ ერთი წელი ვსწავლობდით ერთად ინსტიტუტში. მანცვიფრებდა მისი სერიოზულობა, თავდაჭერილობა, ვაჟკაცობა... ათი წელიწადი გავიდა მას შემდეგ და სულ მგონია, მისი დაღუპვის მიზეზი მე ვარ.

იანარი. რატომ, თანზილე?

თანზილე. ერთხელ მოირბინა ჩემთან. ძალიან ბედნიერი და მხიარული იყო. მამაჩემის წერილი მივიღეო...

იანარი. ჩემი?

თანზილე. საზღვარგარეთ ბრძანდებოდით მივლინებაში. იქ მოუწერია თქვენთვის წერილი, რომლის პასუხიც მომირბენინა.

იანარი. ათასჯერ მაქვს ის წერილი წაკითხული. ზეპირადაც ვიცი.

ისმის ჭაბუკის ხმა: „მამა, რომ იცოდე, როგორ მიწადა ახლა ჩემთან იყო... თუმცა ახლოს რომ იყო, ამის თქმა გამიჭირდებოდა. მაგრამ ისე შორს ხარ, არ მეუხერხულება გითხრა: ბედნიერი ვარ, მამა, მიყვარს ერთი გოგონა, სახელად თანზილე ჰქვია. ჩამოხველ თუ არა, გაგაცნობ. მე მგონი, მოგეწონება...“

თანზილე. ასე მითხრა, როგორც მამა დაბრუნდება, ორივე მოვალთო შენთან. მე კი ვუთხარი, რა გვეჩქარება, ჯერ მხოლოდ თვრამეტ-თვრამეტი წლისანი ვართ-მეთქი. ვცდილობდი, ისე მეთქვა, არ სწყენოდა. მაგრამ სასტიკად იწყინა, მისაყვედურა, — არ გიყვარვარო და წავიდა... ვერაფრით ვეღარ გავაჩერე. იანარ-მუალიმ, ნამდვილად არ იყო მართალი, მიყვარდა იგი, ძალიან მიყვარდა. მაგრამ აღარ მომიხმინა... დაიწყო გამოცდები. ერთ დღეს მივედი ინსტიტუტში იმის იმედით, რომ საპილს ვნახავდი, მაგრამ ჩემს მტერს, მე რომ ამბავი გავიგე...

იანარი. თქვი, შვილო, თქვი. ყველაფერი დაწვრილებით მიაბნე!

თანზილე. მეგობრებთან ერთად ზღვაში ცურავდა თურმე. გვერდით პიონერთა ბანაკის ბავშვები ჭყუმბალობდნენ. უცებ ყვირილი გაისმა. საპილი საშველად გაემართა. ორი ბავშვი იხრჩობოდა. საპილმა ერთს უშველა, ახლა მეორისთვის უნდა ეტაცნა ხელი, რომ ტალღამ კვლავ მოიტაცა ბავშვი...

იანარი. საპილი ზღვაში გადაეშვა და თვით იქცა ზღვად...

თანზილე. ბევრი ვიტყვით, ვიგლოფე... ორი წლის შემდეგ ინამს შევხვდი.

იანარი. სიტყვა „ინამი“ რწმენას, ნდობას ნიშნავს. თქვენი მეუღლე თავის სახელს ამართლებს, ჩემი აზრით, კარგი ყმაწვილია.

თანზილე. ნამდვილად ასეთია, კეთილი, მზრუნველი. ყველაფერი ვუბამე, გამიგო, გაიზიარა... როცა შევუღლდით, გადავწყვიტეთ, თუ ვაჟი შეგვეძინებოდა — საპილი დაგვეჩქარებია. მაგრამ გოგონა დაიბადა და ჩვენც საპილე დავარჩევით. იანარ-მუალიმ, ხომ ნახეთ ჩვენი გოგონა, დღეს მისი დაბადების დღეა.

იანარი. თანზილე, რა ბედნიერი ვარ, რომ შეგხვდით, გაგიცანიო... ასე მგონია, იმ გადაუხდელი ქორწილის მუსიკის ხმა მესმის. აბა, შემომხედე, თანზილე, ჩემო საყვარელო რძალო, რომლის მამამთილიც ვერასოდეს ვიქნები.

თანზილე. გმადლობთ, იანარ-მუალიმ! (იანარი შებლზე ჰკოცნის. შემოდის სადაია).

იანარი. სადაია, ათი წლის ნანატრი თანზილე ვიპოვე! სადაია. რა მოგდით, იანარ-მუალიმ, მთლად გაფითრდით.

იანარი. არაფერია, ნუ მიაქცევთ ყურადღებას.

სადაია. ელდარს დავუძახებ.

იანარი. არ არის საჭირო. ახლავე გამივლის. (ძალად იღიმება). აი, გამიარა. ახლა შინ წავალ, ბავშვს გავეთამაშები. არ მინდა გაცილება. (იანარი მიდის სახლისაკენ. სადაია და თანზილე გაჰყურებენ).

სადაია. თანზილე, გენაცვალე, ტირი? დამშვიდდი. ამდენი წელი წარსულის მოგონებით ცხოვრება არ შეიძლება! ხომ გიყვარს ჩემი ძმა?

თანზილე. რას ამბობ, სადაია, მიყვარს, აბა რა! მაგრამ საპილიც მიყვარს. უფრო სწორად, მისი მოგონება მიყვარს. შენი ძმის ღალატს ხომ არ მწამებ?

სადაია. არა, თანზილე, არც მიფიქრია. არც არაფერში გადანაშაულებ. სადაც წამიკითხავს: სიყვარული ძალიან ჰგავს მალულ, მაგრამ საკმაოდ საშიშ წყალქვეშა მეჩერს, რომელიც არცერთ რუკაზე არ არის აღნიშნული. ზღვა რომ ბოტოქრობს და ირგვლივ უკუნი სიბნელეა, კაპიტანს მხოლოდ ინტუიცია თუ ააცდენს ამ მეჩერს. და ყოველ კაპიტანს თავისი ალ-ლო აქვს, თავისი გზა... იყავი ცოტა ხანს მარტო, ზოგჯერ აუცილებელია მარტო დარჩენა. მარტოობა ხომ მარტოხელობას არ ნიშნავს... იანარ-მუალიმთან წავალ. მისი ჯანმრთელობა მაფიქრებს. (გადის).

თანზილე. (მარტო).

მე უშენოდ ვარ.

მაფორიაქებს

ეს ზღვა,

ეს ღელვა-აბოზოქრება,

ქარში დაწვრილ

სულის იალქნებს

შენგან სწადათ

ძალის მოკრება!

(შორიდან ისმის ინამის ხმა: „თანზილე! ჰაი, თანზილე!“).

(ხმამალა). აქ ვარ, ინამ!

(შემოდის ინამი, ხელში ანკესი უჭირავს).

ინამი. მომესმა, თითქმის მეძახდი.

თანზილე. ყოველთვის გეძახი, ინამ, მაშინაც კი, როცა ხმას არ ვიღებ. ახლა მართლა ძალიან მინდოდა შენი ნახვა, ინამ, ინამ, ჩემო ძვირფასო.

ინამი. რა მოგივიდა, თანზილე?

თანზილე. ძალიან მიყვარხარ, ინამ!

ინამი. ახლა რატომ მეუბნები ამას? რა მოგივიდა, თანზილე?

თანზილე. არაფერიც არ მომივიდა. სრულ ჭკუაზე ვარ და ძალიანაც მიყვარხარ!

ინამი. ახლა მიხვდი, რომ გიყვარვარ?

თანზილე. (თავს მის მეკრდს მიაყრდნობს). ჰო, მხოლოდ ახლა...

სურათი მეხუთე

მეორე სურათის დეკორაცია. სახლის ეზო.

ელდარი. (მარტო). შესანიშნავია! ჩემი მეტოქე, ჩემი პაციენტია.

ს ა დ ა ი ა. (შემოდის). როგორ არის იანარ-მუალიმი?
 ე ლ დ ა რ ი. ნემსი გაგუკეთე და ჩასთვლიმა. ისეთ სახელ-
 განთქმულ არქეოლოგს, როგორიც იანარია, ჩემნაირი
 ცნობილი ექიმი ხელს რომ დაადებს, რა თქმა უნდა,
 ყველაფერი კარგად იქნება.
 ს ა დ ა ი ა. იქნებ საავადმყოფოში დაგვეწვინა?
 ე ლ დ ა რ ი. რამდენადაც ვიცი, ავადმყოფს ეგ არ სურს.
 ს ა დ ა ი ა. შენ როგორ მიგაჩნია?
 ე ლ დ ა რ ი. მე თუ მკითხავ, ჩემი ცოლის ყველა თაყვა-
 ნისმცემელს საავადმყოფოში განვაშწესებდი.
 ს ა დ ა ი ა. მაგ სისულელეებს როდის დაანებებ თავს?
 ე ლ დ ა რ ი. როცა ჩემი ცოლი ცივი და გულგრილი აღარ
 იქნება. როცა საკუთარ ქმარზე უფრო მეტს იფიქ-
 რებს, ვიდრე კლდეებზე.
 ს ა დ ა ი ა. გინდა, რომ მეცნიერებაზე ხელი ავიღო, ყვე-
 ლა ნაცნობი და მეგობარი დავივიწყო და მხოლოდ
 შენზე ვიფიქრო, არა? შენ კი მოკალათდი რაიონის
 საავადმყოფოში და მეტი აღარაფერი გინდა, არაფე-
 რი გაინტერესებს. დამხედეთ აპენდიციტის სპეცია-
 ლისტს!
 ე ლ დ ა რ ი. აპენდიციტსაც სჭირდება თავისი სპეციალის-
 ტი. და ვინ იცის, რამდენი კაცი ცხოვრობს იმ ბრმა-
 ნაწლავის ხარჯზე. სხვათა შორის — შენც!
 ს ა დ ა ი ა. მე რა შუაში ვარ?
 ე ლ დ ა რ ი. ეს ანტიკვარული ავეჯით გამოტენილი ოთა-
 ხები, ძვირფასი ჭურჭლეულით სავსე კარადები, ბრი-
 ლიანტის ბეჭდები და საყურეები რითი შეიძინე? არ-
 ქეოლოგიით? არა, ჩემო კარგო, ყველაფერი აპენდი-
 ციტის დამსახურებაა.
 ს ა დ ა ი ა. ღმერთმა დასწყევლოს ყველა ძვირფასეულობა!
 ე ლ დ ა რ ი. მაშასადამე, შენ პირველი ქალი ხარ, რომე-
 ლიც ვერ იტანს იმას, რაც ამშვენებს და ალამაზებს
 ქალს. მაპატიე, გენაცვალე, მაგრამ რატომღაც არა
 მჯერა.
 ს ა დ ა ი ა. რომ იცოდე, როგორ მეცოდები, ელდარ!
 ე ლ დ ა რ ი. გეცოდები?
 ს ა დ ა ი ა. ადამიანი — ბუნების შემოქმედების გვირგე-
 ნი — ახლა მონად ქცეულხარ.
 ე ლ დ ა რ ი. ნუ გწყინს, ეს მხოლოდ ხუმრობა იყო, ლი-
 რიკული გადახვევა... ერთი ამბავი გამახსენდა. ზოგ-
 ჯერ ამ ჩვეულებრივ რაიონულ საავადმყოფოში უჩ-
 ვეულო ამბავიც ხდება. აფრიკის რომელიღაც სახელ-
 მწიფოდან პრინცი ჩამოფრინდა. მიწას დაადგა თუ
 არა ფეხი, მუცლის არეში საშინელი ტკივილები და-
 ეწყო. მაშინვე ჩვენს საავადმყოფოში მოიყვანეს. სა-
 სწრაფო ოპერაცია გაუკეთე და ხუთი დღის მერე თა-
 მამდ ცეკვავდა ტუმბო-ტუმბოს. მის უდიდებულე-
 სობას ყველა ცოლი ჩამოეყვანა. მზეთუნახავები წუ-
 თით არ სტოვებდნენ თავიანთ მფარველს, დღე და ღა-
 მე სარეცელთან უტრიალებდნენ. მის უდიდებულე-
 სობას მსუბუქად ჩატარებული ოპერაციისათვის ისე
 შეუუყვარდი, რომ...
 ს ა დ ა ი ა. სასახლის ექიმობა შემოგთავაზა.
 ე ლ დ ა რ ი. შენ ხუმრობ და ასე კი იყო.
 ს ა დ ა ი ა. რატომ არ მიიღე წინადადება? შეგეძლო აფ-
 რიკულ პრინციდან ერთად გამგზავრებულიყავი და სა-
 ჩუქრად ჰარამხანა მიგეღო.
 ე ლ დ ა რ ი. რა თავში ვიხლი ჰარამხანას! რამდენი ცო-
 ლია იქ? ორმოცზე მეტი ხომ იქნება? მე კი ჩემი
 ერთადერთი და საყვარელი ცოლი ასობით მზეთუნა-
 ხავს მირჩენია.
 ს ა დ ა ი ა. როცა ვიქორწინეთ, ყველას ეგონა, შენგან კარ-

გი ექიმი და მეცნიერი გამოვიდოდა... და რა გამო-
 ხვედი — გონებაშეზღუდული ობივატელი.
 ე ლ დ ა რ ი. განსაკუთრებით იანარ-მუალიმია გვერდით
 ვჩანვარ ასეთი, არა?
 ს ა დ ა ი ა. დიახ, განსაკუთრებით იმის გვერდით. მის
 გვერდით ბევრი ჰგავს კაცუნას...
 ე ლ დ ა რ ი. ისე უჭირავს თავი, უსიტყვოდ აცხადებს: მე
 არაჩვეულებრივი ვარ, მე წმინდანი და წინასწარმეტ-
 ყველი ვარ! ერთი საოპერაციო მაგიდაზე მომახელ-
 თებინა ეგ წინასწარმეტყველი და მერე მე ვიცი...
 (შემოდის ღურდანე).
 დ უ რ დ ა ნ ე. რაზე ლაპარაკობ ანე გაფთრებით, ელდარ?
 ე ლ დ ა რ ი. ჩემს ცოლს ვარწმუნებ, ღურდანე-ხანუმ, რომ
 კაცს ჰყავდეს ისეთი დედა, როგორიც თქვენა ხართ,
 დიდი ბედნიერებაა. თქვენ რომ არა, ჩვენი ოჯახი დი-
 დი ხნის წინ დაინგრეოდა.
 დ უ რ დ ა ნ ე. მართლა ამას გეუბნებოდა? (სადიაა მოი-
 ქუფრა და არაფერი უთხრა). წადი, ელდარ, ჩემს
 ქალიშვილთან ცოტა ხანს მალაპარაკე! (ელდარი გა-
 დის). „დედამიწას ერთი დიდი საიდუმლო აქვს“? —
 რა საიდუმლო უნდა გქონდეს დედისა და ქმრისაგან
 დაფარული?
 ს ა დ ა ი ა. (მოუთმენლად). ეს ხომ ლექსია, დედა! იანარ-
 მუალიმი რომ მიკითხავდა.
 დ უ რ დ ა ნ ე. არავის არა აქვს უფლება, ქმრიან ქალს
 ლექსები უკითხოს! კარგად მესმოდა, რითაც დაგახვია
 თავბრუ მაგ მეცნიერმა. „დღეს შენ გაცვია ცისფერი
 კაბა“, — რა ესაქმება შენს ჩაცმულობასთან? აგ-
 რემც მიწა გაუსკდეს მაგას!
 ს ა დ ა ი ა. გვისმენდი, დედა?
 დ უ რ დ ა ნ ე. როცა ოჯახს უბედურება ემუქრება, მოსმენა
 საძრახისი არ არის. მე ვიცი, რასაც ვეტყვი...
 ს ა დ ა ი ა. ერთი სიტყვა მაინც გითქვამს და...
 დ უ რ დ ა ნ ე. ერთს არ დავაჯერებ, ასს ვეტყვი. რა მინდა
 მე? — სულ უბრალო რამე: ოჯახური მყუდროება:
 მინდა, რომ ჩემს ოჯახში ცოლებს თავიანთი ქმრები
 უყვარდეთ; რომ ერთ ბალიშზე გაუჭადრაკდეთ თმა.
 (მკაცრად). თორემ მე ვიცი... დავწყევლი იმ ძუძუს,
 რომლითაც გაგზარდი და...
 ს ა დ ა ი ა. ყოველთვის შენს ნება-სურვილს ვასრულებდი,
 დედა!
 დ უ რ დ ა ნ ე. განა შენთვის ამას ბედნიერება არ მოჰ-
 ქონდა?
 ს ა დ ა ი ა. დედა, მეც ხომ დიდი ქალი ვარ. ხალხზე,
 ცხოვრებაზე ჩემი შეხედულებები გამაჩნია. რატომ
 ცდილობ, ყველანი მონებივით გემორჩილებოდეთ?
 დ უ რ დ ა ნ ე. დედის სიტყვა შვილისთვის უწმინდესია.
 ს ა დ ა ი ა. თუ შვილი თანახმაა.
 დ უ რ დ ა ნ ე. როგორ შეგიძლია არ დამეთანხმო, როცა
 თქვენზე უკეთ ვიცი, ვის რა გჭირდებათ! მე არ გავა-
 თხოვე შენი დეიდაშვილი? ნახე, რა ბედნიერად ცხოვ-
 რობენ! ბინა მეთოთხმეტე სართულზე მიიღეს.
 ს ა დ ა ი ა. ადამიანთა ბედნიერება სართულებით რომ
 იზომებოდეს, ყველაზე ბედნიერი ადამიანები ნიუ-
 იორკის ასმეორმოცე სართულის მცხოვრებნი იქნე-
 ბოდნენ. (შემოდის იანარი). საით გაგიწევიათ, იანარ-
 მუალიმი?
 ი ა ნ ა რ ი. უკვე გვიანაა, შინ წასვლის დროა.
 (შემოდის თანხილე. უკან საპილე მოჰყვება სახტო-
 მელათი).
 ს ა ჰ ი ლ ე. მიბრძანდებით, ძია-მუალიმი? ხომ შემპირ-
 დით, სახტომელათი ვითამაშოთო!
 ი ა ნ ა რ ი. (თავზე ხელს უსვამს). სხვა დროს, ჩემო გო-

გონა. მე და შენ ხშირად შეხვედებით ერთმანეთს.
(საპილეს მკერდზე იხუტებს).

შორიდან ისმის ჭაბუკის ხმა:

ჩამოხურულა ზეცის თავანი,
ზღვაზე ღელვაა ჭერ არნახული,
გულშიც მღელვარებს ფიქრი მრავალი,
გულს ოცნებები აქვს ჩამარხული...

ს უ რ ა თ ი მ ე ნ ა მ ა

გამოქვაბული. იანარი და მადათი.

ი ა ნ ა რ ი. აი, ამ კლდეებმა ბოლოს და ბოლოს ენა ამოი-
დგეს. მიწის საფარველი გადაიძრეს და მთელი საი-
დუმლოება გადაგვიშალეს.

მ ა დ ა თ ი. იანარ-მუალიმ, ვისი ნამუშევრებია ესენი,
ახალგაზრდა კაცისა თუ ხნიერის?

ი ა ნ ა რ ი. ვფიქრობ, მხატვრის ქმნილებაა. რა ხნისა იქ-
ნებოდა, ვერ გეტყვი, დიდი მხატვარი კი ყოფილა.
რამდენიმე ათეული ათასი წლის შემდეგ გვესაუბრე-
ბა ჩვენი წინაპარი...

მ ა დ ა თ ი. იანარ-მუალიმ, შეხედეთ ერთი ამ ხარს! რამ-
დენი ძალაა მასში, როგორ აქვს კისერი წაწვდილი.

ი ა ნ ა რ ი. მაგრამ დაჭრილია, ხედავ, ისარი გულთან მო-
ხვედრიდა. აი, სადაცაა დაეცემა და ვეღარც წამოდგე-
ბა...

მ ა დ ა თ ი. კაცი იმარჯვებს მხეცზე, თუმცა იგი სიმაღლი-
თაც და ღონითაც კაცზე ძეგია...

ი ა ნ ა რ ი. დიახ, ამას მოგვითხრობენ კლდეები. აი, ქალე-
ბი... ისინი ნადირობიდან დაბრუნებულ ქმრებს ელო-
დებიან. რა მაგიური სურათებია. როგორც ჩანს, ჩვენი
წინაპრები აქ, ამ ადგილებში მიწათმოქმედებას მის-
დევენ. აი, საოჯახო ნივთები. აი, მონადირეები, მხარ-
ზე მშვილდ-ისრით, ხელში — კეტებით.

მ ა დ ა თ ი. იანარ-მუალიმ, აბა, ამ ექვს მამაკაცს შეხე-
დეთ!

ი ა ნ ა რ ი. საიდან მიხვდი, რომ მამაკაცები არიან?

მ ა დ ა თ ი. ყველას წელზე სარტყელი აქვს, წინ ჩამოფარე-
ბული ტყავით. წელი წვრილი აქვთ და ფეხები ღო-
ნიერი.

ი ა ნ ა რ ი. მართალი ხარ! რამდენს დადიოდნენ და
მსხვერპლს ეძებდნენ.

მ ა დ ა თ ი. აქ კი ცეკვავენ.

ი ა ნ ა რ ი. დიახ, ძველებურ ცეკვას ასრულებენ. სანადი-
როდ წასვლის წინ ხელ-ხელ ჩაკიდებულები ცეკვა-
დნენ. ამით ერთგვარად გზას ილოცავდნენ.

მ ა დ ა თ ი. ამ ცეკვას ჩემს სოფელში ახლაც ცეკვავენ ქორ-
წილებსა და დღეობებში.

ი ა ნ ა რ ი. არა, მადათ, სცდები, მას მთელს ჩვენს რესპუბ-
ლიკაში ცეკვავენ. საიდანა ხარ წარმოშობით?

მ ა დ ა თ ი. ჩემი სოფელი შაჰდადის მწვერვალებთანაა.

ი ა ნ ა რ ი. მამასადამე, სოფელ ხანალილიდან ყოფილხარ.
ეს მართლაც მსოფლიოს ერთ-ერთი უღამაზესი კუთ-
ხეთაგანია. ვყოფილვარ იქ, შემისწავლია მათი ზნე-
ჩვეულებანი, ჩაცმულობა, ენა...

მ ა დ ა თ ი. პირველი არქეოლოგი ვიქნები სოფელ ხანალი-
ლიდან. იანარ-მუალიმ, წაგიყვანთ ჩვენთან, ჩვენს
მთებს გასტუმრებთ, იქ ბევრი ამოუცნობი საიდუმ-
ლოებაა.

ი ა ნ ა რ ი. იმ საიდუმლოს შენ ამოხსნი, შაჰდადის შვი-
ლო! მე კი, რა თქმა უნდა, გესტუმრებით. მოდი,
სურათებს დაუბრუნდეთ!

მ ა დ ა თ ი. მოცეკვავე ქალთა გარემოცვაში ვარ, იანარ-
მუალიმ, ისინი თანდათან მრავლდებიან. ახლა წავალ
და მათთან ვიცეკვებ... რა მოგივიდათ, იანარ-მუა-
ლიმ?

ი ა ნ ა რ ი. (იანარი წელში მოიხარა და ჩაჯდა). ისევ ის
წყეული...

მ ა დ ა თ ი. ექიმის მოსაყვანად გავიქცევი!

ი ა ნ ა რ ი. არ გინდა. აი, იქ პიჯაკის ზემოთა ჯიბეში...
წამალია... მომიტანე... (მადათს მოაქვს წამალი).
როგორც კი ამას დავლევ, ხელად მოვფობინდები
ხოლმე... (ყლაპავს). ახლავე გამივლის... ნუ გეში-
ნია... ნუ მიაქცევ ყურადღებას, შენს საქმეს მიხედე...
აი, გამიარა ტკივილმა. (მადათმა შიშით შეხედა თა-
ვის პროფესორს და მისი ბრძანებისამებრ გამოქვა-
ბულის სიღრმეში გაუჩინარდა. იანარიც თავის სამუ-
შაოს აგრძელებს). აქედან არსადაც არ წავალ, ვიდ-
რე ამ ციკლს არ დავასრულებ... (ვიდაცის ჩრდილი
ჩამოწვა. ეს ელდარია).

ე ლ დ ა რ ი. ჩვენი დროის ფარჩადს დიდება!

ი ა ნ ა რ ი. სალაში, ელდარ!

ე ლ დ ა რ ი. იანარ-მუალიმ, მართლაც იმ ზღაპრულ ფარ-
ჩადს ჰგავხართ, კლდეებს რომ აპობდა და გზა გაპ-
ყავდა.

ი ა ნ ა რ ი. ასეთი გამოთქმა დარჩა: ფარჩადი დიდი ხანია
წავიდა, მაგრამ მისი წერაქვის წკრიალი ისევ ყურში
გვიდგასო.

ე ლ დ ა რ ი. კარგი გამოთქმაა, იანარ-მუალიმ.

ი ა ნ ა რ ი. დაბრძანდით, ელდარ, გვაპატიეთ, აქ სტუმ-
რდსახვედრად მოწყობილები არა ვართ.

ე ლ დ ა რ ი. (ირველივ მიმოიხედა). შესანიშნავი სასახლე
გაქვთ, ნამდვილი მეცნიერთა სასახლე.

ი ა ნ ა რ ი. იგი ჩვენი წინაპრებისგან სახსოვრად მივიღე.
ისინი აქ ათი ათასი წლის წინათ ცხოვრობდნენ. მა-
გრამ ჩაის ხომ არ ინებებთ?

ე ლ დ ა რ ი. გამაღობთ, ცოტა არ იყოს, ვჩქარობ. ერთ სა-
კითხზე მინდა თქვენთან საუბარი.

ი ა ნ ა რ ი. მამასადამე, ჩემი წერილი მიიღეთ?

ე ლ დ ა რ ი. რა წერილი?

ი ა ნ ა რ ი. სადაია-ხანუმს რომ მივწერე.

ე ლ დ ა რ ი. არა, არავითარი წერილი არ მიგვიღია. უფ-
რო სწორად, დიდი ხანია ქალაქში არ ვყოფილვარ,
ჩვენს ბინაზე. საღამოს შევივლი უსათუოდ.

ი ა ნ ა რ ი. ვიცი, გამინაწყენდება სადაია-ხანუმი.

ე ლ დ ა რ ი. რატომ დაწერეთ ისეთი წერილი, რომელიც
ქალს წყენას მიაცენებს?

ი ა ნ ა რ ი. არავისი წყენა არა მსურს. მაგრამ დაწერე,
რასაც მისი სადისერტაციო ნაშრომის თაობაზე ვფიქ-
რობ. რა გქნა, ვერ მოვიწონე...

ე ლ დ ა რ ი. (ცდილობს სიხარული დაფაროს). ამას სე-
რიოზულად ბრძანებთ?

ი ა ნ ა რ ი. იქნებ გამიბრაზდეთ, მაგრამ ასეა.

ე ლ დ ა რ ი. იანარ-მუალიმ, ჩემს ყურებს არ ვუჯერებ. შე-
სანიშნავია!

ი ა ნ ა რ ი. ვიცი, ეს წერილი ჩემი მტრების რიცხვს კიდევ
უფრო გაზრდის.

ე ლ დ ა რ ი. და ამავე დროს მეგობართა რიცხვსაც.

ი ა ნ ა რ ი. ვინ იქნებიან ის უცნობი მეგობრები?

ე ლ დ ა რ ი. პირველი მე ვიქნები.

ი ა ნ ა რ ი. თქვენი მეუღლის მარცხი ასე გახარებთ?

ე ლ დ ა რ ი. რა თქმა უნდა. მეგონა, რომ თქვენ და ჩემმა
სიღვრამა — დურდანე-ხანუმმა მისი სასოგადო მო-
ღვაწედ ქცევა მოინდომეთ. თუნდაც ეს პირადად მი-

სი და მისი ოჯახის, თვითონ მეცნიერების საზარალოდ ყოფილიყოს მიმართული.

ი ა ნ ა რ ი. ვინ გითხრათ, საიდან მოიტანეთ?

ე ლ დ ა რ ი. (სიხარულით). მას ხომ არავითარი მეცნიერული მონაცემები არ გააჩნია, არავითარი! თქვენც ამას ამტკიცებთ. ეს ძალიან მახარებს...

ი ა ნ ა რ ი. მეცნიერებს კი არ ვაცხობ?

ე ლ დ ა რ ი. მაშასადამე, ყოველივე დურდანე-ხანუმის მოგონილია, არა? სადაიას გარეშე სიცოცხლე არ შემოიძლია. ეს წყველი არქეოლოგია საყვარელ ქალს მართმევს...

ი ა ნ ა რ ი. გიყვარდეთ იგი. სადაია-ხანუმი სიყვარულის ღირსია. შესანიშნავი ქალია... მაგრამ რას ერჩით არქეოლოგიას, რატომ არის დაწყევლილი? მართალია, სადაიამ ვერ დაწერა კარგი ნაშრომი, ჯერჯერობით არ ეყო ძალა საკითხთა განხილვისა და მეცნიერული ანალიზის, მაგრამ დახმარებაა საჭირო, შეცდომებს მითითება უნდა, გამოსწორების გზების დასახვა, დაწყებული საქმე რომ დაგვირგვინდეს. თქვენ კი მისი ხელმოცარვა გახარებთ?

ე ლ დ ა რ ი. რას ბრძანებთ, მახარებს თქვენი მომთხვენელობა, პრინციპულობა. პირიქით, ვერ ვიტან ხალხს, სხვისი ცუდი რომ უხარიათ.

ი ა ნ ა რ ი. აი, ახლა სწორედ იმას ამბობთ, რასაც არ ფიქრობთ.

ე ლ დ ა რ ი. ჩემი დევიზი სიმართლეა, როგორი მწარეც არ უნდა იყოს იგი.

ი ა ნ ა რ ი. ხშირად შეგხვედრივარ მატყუარა ხალხს, რომლებიც სხვებს ატყუებენ, მაგრამ ადამიანი თავის თავს რომ ატყუებდეს, პირველად ვნახე. ეს უფრო საშინელებაა...

ე ლ დ ა რ ი. იანარ-მუალიმ, რაც უფრო მეტს გისმენთ, ძით უფრო იზრდებით ჩემს თვალში. ყველაფერში გეთანხმებით, მაგრამ მთავარი მითხარით, როგორ გრძნობთ თავს? ნება მომეცით, წინევა გაგიზომოთ, ძაჯას მოვუსმინო...

ი ა ნ ა რ ი. დიდი მადლობა! სრულიად ჯანმრთელად ვგრძნობ თავს.

ე ლ დ ა რ ი. ხვალ შემოვივლით, ნახვამდის, იანარ-მუალიმ, ნახვამდის! (იანარს ხელს ართმევს. გადის. იანარი მარტოა. თავის ხელს დაჰყურებს).

ი ა ნ ა რ ი. თითქოს მედუზა მეჭირა ხელში და დამადნა. (შემორბის მაღათი).

მ ა დ ა თ ი. მაპატიეთ, იანარ-მუალიმ, თუ შეიძლება, იქით წამოხრდებით, მეზობელ გამოქვაბულში, მოცეკვავე ქალთა ფერხული ნახეთ...

ი ა ნ ა რ ი. რაიმე ახალი ნახე?

მ ა დ ა თ ი. ერთ ქალს ხელში რაღაც უჭირავს, მუსიკალურ ინსტრუმენტს ჰგავს... ძალიან გთხოვთ... (იანარი და მაღათი გამოქვაბულის სიღრმეში იკარგებიან, შემოდის დაფეთებული დურდანე).

დ უ რ დ ა ნ ე. ვინ არის აქ? ხმა ამოიღეთ! (ეჭო ეხმიანება).

ღმერთო ჩემო, სად მოვხვდი, მიწისქვეშა სამეფოა, თუ რა არის! შოფერმა მატარა, მატარა... ოჰ, ეს შოფრები!.. თურმე აქვე არ ყოფილა! იქნებ სხვაგან მოვხვდი, ჰა? დათვის ბუნავია? ახლა მანქანით კაცი რომ შემხვდა, სულ ელდარს ჰგავდა... თუ ის იყო, აქ რა უნდოდა? (მღვიმეს ათვალიერებს). აქ კაცი ქვის ხანის ადამიანს დაემსგავსება... (შემოდის მაღათი, დურდანეს შენიშნავს და მიესალმება). აქ რას აკეთებ, შვილო?

მ ა დ ა თ ი. ჩვენი წინაპრების კვალს დავეძებ. ვინ გენბავთ, ხანუმი?

დ უ რ დ ა ნ ე. იანარ-მუალიმი მინდა, აქ არის?

მ ა დ ა თ ი. იქით მხარესაა.

დ უ რ დ ა ნ ე. დაუძახე, გეთაყვა, თორემ იქით წასვლის შემინია. ვინ იცის, არქეოლოგები იქნებ აქ კაციჭამიები გახდით.

ი ა ნ ა რ ი. (შემოდის გაკვირვებული). რას მივაწერო თქვენი მობრძანება, დურდანე-ხანუმი?

დ უ რ დ ა ნ ე. ეძიებდეთ და ჰპოვებდეთ, ხომ გაგიგონიათ?

ი ა ნ ა რ ი. დღეს რატომღაც ხშირად მაკითხავენ, — სულ ახლახან ელდარი იყო აქ.

დ უ რ დ ა ნ ე. (ყური სცქეიტა). ელდარი? აქ რა უნდოდა?

ი ა ნ ა რ ი. (სიცილით). თავისი პაციენტი მოინახულა. დაბრძანდით, დურდანე-ხანუმი. ეტყობა, თქვენც ჩემმა ჯანმრთელობამ შეგაწუხათ!..

დ უ რ დ ა ნ ე. იანარ-მუალიმ, ჩვენო ძმაო და მეგობარო, მოდი, გულახდილად ვისაუბროთ. თქვენზე უფროსი ხომ ვარ რამდენიმე წლით, მაინც უფროს ძმად მიმაჩნისხარ. ხომ არ გწყინთ?

ი ა ნ ა რ ი. გისმენთ, დურდანე-ხანუმი. (მაღათი ფოტოაპარატს იღებს და მღვიმის სიღრმეში შედის).

დ უ რ დ ა ნ ე. მე დედა ვარ და ჩემი შვილების არცერთი ნაბიჯი არ გამომპარვია. ამას განსაკუთრებით ჩემს ქალიშვილზე მოგახსენებთ. ყველაფერს ვხედავ და ყველაფერი მესმის... უმორჩილესად გთხოვთ, გზიდან ჩამოქსენით!

ი ა ნ ა რ ი. რომელი გზიდან, დურდანე-ხანუმი?

დ უ რ დ ა ნ ე. ხომ ხედავთ, როგორი ოჯახი გვაქვს, წყნარი, მშვიდობიანი, ბედნიერი... გვიყვარს და პატივს ვცემთ ერთმანეთს...

ი ა ნ ა რ ი. დიას, კარგი ოჯახი გაქვთ.

დ უ რ დ ა ნ ე. მისი დანგრევა განა გაგეხარდებათ?

ი ა ნ ა რ ი. რა თქმა უნდა, არა.

დ უ რ დ ა ნ ე. მიეცით ნაშრომზე ის რაღაც რეცენზია, რომ სწრაფად დაიცვას დისერტაცია, ჩქარა გახდეს კანდიდატი და გავეცალთ, წავიდეს.

ი ა ნ ა რ ი. სად, სად წავიდეს?

დ უ რ დ ა ნ ე. სულერთია, ოღონდ შორს თქვენგან. არ მესმის, რატომ უგვიანებთ. თუმცა ვიცი, ყველაფერს იმისათვის აკეთებთ, რომ თქვენს მიერ დაგებულ მახეში მოახვედროთ.

ი ა ნ ა რ ი. რატომ მაყენებთ ამგვარ შეურაცხყოფას?

დ უ რ დ ა ნ ე. თქვენ თვითონ შეურაცხმყავით მეცა და მთელი ჩვენი ოჯახიც.

ი ა ნ ა რ ი. კარგად ვერ გავიგე, რა გენბავთ ჩემგან?

დ უ რ დ ა ნ ე. თქვენ მოაჯადოვეთ ჩემი ვაჟი ინამი, მისი ცოლი თანხილე და მათი გოგონა საპილე... ჩემი ქალიშვილი სადაია... მაგრამ ასე ადვილად ვერ მომხიბლავთ მე, იანარ-მუალიმი! მე გაგიგეთ მხოლოდ, მეტ-მა ვერავინ!

ი ა ნ ა რ ი. გეყოფათ!

დ უ რ დ ა ნ ე. მეც გეტყვით: გეყოფათ! ჩემმა ვაჟმა ინამმა ხვალ სტუმრად მოგიწვიათ. თქვენ არ მოხვალთ, იანარ-მუალიმი, გასაგებია?

ი ა ნ ა რ ი. (პაუზის შემდეგ). თქვენ მიმიხვდით, დურდანე-ხანუმი, მე არ მოვალ. ნახვამდის!

დ უ რ დ ა ნ ე. აფსუს, ამ მღვიმეს კარი არა აქვს, თორემ ისე გავიჯახუნებდი, კლდეები სულ ბათქაბუთქს დაიწყებდნენ. (გადის).

(იანარი მარტო. ტკივილისაგან ლოდს ეყრდნობა.)

მღვიმე ბნელდება. ისმის ჭაბუკის ხმა).

ხ მ ა :

არ ვიცი რატომ, —
ყველაფერი დღეს ცისფერია,
ზეცას და მიწას,
ხესა და ბალახს
გასაოცრად ერთი ფერი აქვს.
ცისფერმა სივრცემ
მე გამიხსნა გულის კარები,
ცისფერ ბურუსში
აჩრდილივით დავიარე...

ი ა ნ ა რ ი. (ხმადებლა). ეს შენა ხარ, შვილო საპილ?...
(წამოიწევა, ერთ ნაბიჯს გადადგამს და წაიქცევა.
შემორბის მადათი, ხედავს უგონოდ დავარდნილ ია-
ნარს).

მ ა დ ა თ ი. იანარ-მუალიმი, იანარ-მუალიმი...

ფ ა რ დ ა

მ თ ქ მ ე დ ე ბ ა მ ე ს ა მ ე

ს უ რ ა თ ი მ ი რ ვ ა

ისევ ღურდანეს სახლი. ღია აივანი. მოჩანს ზღვა. მაგიდას
უსხედან ღურდანე და ინამი. შემორბის საპილე.

ს ა პ ი ლ ე. ბებო, იცი, რა ლამაზი პეპელა დავიჭირე!
ლურჯია და ყვითელი ზოლები აქვს.

დ უ რ დ ა ნ ე. აბა, მიჩვენე!

ს ა პ ი ლ ე. გამიფრინდა. ვიტირე, დედამ კი მითხრა: მის-
თვის უკეთესია რომ გაფრინდა, მინდორში ყვ ვილებს
მოინახულებსო... ბებო, ჩვენი სტუმრები რატომ არ
მოდიან? ძია იანარიც ხომ მოვა?

დ უ რ დ ა ნ ე. (ბავშვს ეფერება). შენი ძილის დროა,
გენაცვალე.

ს ა პ ი ლ ე. სტუმრები რომ მოვლენ, ხომ გამადვილებ?

ი ნ ა მ ი. აუცილებლად გაგადვილებ. (შემოდიან სადაია და
თანხილე).

ს ა პ ი ლ ე. დედა, მამიდა, ძია იანართან ერთად პეპლის
საძებრად წავალ, კარგი?

თ ა ნ ზ ი ლ ე. კარგი, შვილო, წადა! (კოცნის საპილეს).
(ისმის მანქანის ხმა. სადაია და ინამი წამოხტებიან
და გაიხედავენ).

ი ნ ა მ ი. მოვიდნენ!

ს ა დ ა ი ა. ელდარი მარტოკა გადმოვიდა მანქანიდან.

თ ა ნ ზ ი ლ ე. რატომ? (ნელი და მძიმე ნაბიჯებით აივან-
ზე შემოდის ელდარი).

ს ა დ ა ი ა. იანარ-მუალიმი სად არის? რატომ არ მოი-
ყვანე?

ე ლ დ ა რ ი. (შუბლს ცხვირსახოცით იწმენდს და ჯდება).
იანარ-მუალიმი საავადმყოფოშია.

თ ა ნ ზ ი ლ ე. რაა?!

ე ლ დ ა რ ი. ჰო, ჩვენს საავადმყოფოში.

ს ა დ ა ი ა. რა დაემართა?

ე ლ დ ა რ ი. ახლავე გიამბობთ: ის-ის იყო მორიგეობა და-
ვამთავრე და იანართან წასვლას ვაპირებდი, რომ ზა-
რის ხმა გაისმა. მიმღებში გავიქეცი. „სასწრაფო და-
ხმარების“ მანქანით იანარი მოეყვანათ. ჩვენი სა-
ავადმყოფო ხომ იმ გამოქვამულთან ყველაზე ახლოა.
(ღურდანე შემოსულა, კართან დამდგარა და უს-
მენს).

დ უ რ დ ა ნ ე. მერე, მერე?

ე ლ დ ა რ ი. ძლიერი შეტევა ჰქონდა. ყოველგვარი ზომე-
ბი მივიღეთ, რომ სიცოცხლე შეგვენარჩუნებინა.

ს ა დ ა ი ა. ასეთი სერიოზული მდგომარეობაა?

ე ლ დ ა რ ი. მეტად სერიოზული. მღვიმეში რამდენიმე
დღე გაუტარებია, გადაღლილა, არ უძინია... თავისი
ბრაღია. ასე უთქვამს, დრო არა მყოფნის, კათედრის
სხდომაზე აფშერონის კლდეებზე გამოსახულების თა-
ობაზე მოხსენება უნდა გავაკეთოთ. ის გამოსახულე-
ბანი ათი ათას წლობით იცდიდნენ და ორი-სამი კვი-
რა ვეღარ მოიცდიდნენ?! აი, როგორ უდიერად ვექ-
ცევით ჩვენს ჯანმრთელობას! ჰო, მართლა, სადაია,
გზად ქალაქში, ჩვენს ბინაზე შევიარე და აი, ეს წე-
რილი დამხვდა.

ს ა დ ა ი ა. ვისგან არის?

ე ლ დ ა რ ი. იანარ-მუალიმისგან. ა, ბატონო! (აწვდის).

ს ა დ ა ი ა. რაო, რა წერია?

ე ლ დ ა რ ი. სხვისი წერილების კითხვა ჩვევად არა მაქვს.
ვფიქრობ, შენს სადისერტაციო ნაშრომზე იქნება.
(სადაია ხსნის წერილს).

დ უ რ დ ა ნ ე. შვილო, ხმამაღლა წაგვიკითხე, ხომ იცი,
ყველას გვაინტერესებს.

ს ა დ ა ი ა. (წერილს აწვდის დედას). თქვენ თვითონ წაი-
კითხეთ.

დ უ რ დ ა ნ ე. სად არის ჩემი სათვალე? (ხმამაღლა კით-
ხულობს): „ვიდრე თქვენი ნაშრომის თაობაზე გა-
თედრას ოფიციალურ რეცენზიას გავუგზავნიდე, საჭი-
როდ ჩავთვალე ეს წერილი პირადად თქვენთვის მო-
მეწერა. ვიმედოვნებ, სწორედ გამოიგებთ...“ (აღშფო-
თებით). რა არის ეს? (კითხულობს). ისტორიის და-
მასხინაჟება არ შეიძლება, მაგრამ არ შეიძლება მის
მიმართ გულგრილობა, არამეომქმედებითი დამოკი-
დებულება. თქვენი ნაშრომი კი სწორედ ასეთია...“
გაიპე, დედამიწავ, და ეს თხუნელა თან ჩაიტანე!
„თქვენს ნაშრომს ხელახალი დამუშავება სჭირდება;
უფრო ღრმა და სერიოზული ჩაჯდომა! ეცადეთ,
ხალხს მოუთხროთ ახალი, თქვენი საკუთარი ნიჭითა
და დიდი მეცადინეობით მიღწეული და არა სხვათა
აზრების უბრალო გამოერებით შთაგონებული“. რას
ნიშნავს ეს? — გამოგჭრა ყელი და ეს არის! ტალახ-
ში ამოგსვარა და ფეხით გაგთელა! და ყოველივე ერ-
თი ხელის მოსმით მოახერხა ჩვენმა ძვირფასმა მეგო-
ბარმა! გაი, სირცხვილო და თავის მოჭრაჲ!..

ე ლ დ ა რ ი. შეანიშნავია!

დ უ რ დ ა ნ ე. თითქმის კარგი რეცენზია რომ დაწერა, ქვე-
ყანა გადაბრუნდებოდა. არ შეიბრალა ოჯახი, რო-
მელსაც კარგის მეტი მაგისტრის არაფერი გაუკეთე-
ბია.

ე ლ დ ა რ ი. თავიდანვე ჭკუაში არ მომდიოდა ეგ კაცი.

დ უ რ დ ა ნ ე. რა მოხერხებულად ინიღებოდა, ვერ უყუ-
რებ!

ს ა დ ა ი ა. (დგება). კარგი, კარგი! ჩემი გაჭირვებაც მე-
ყოფა, თქვენი მოსმენა აღარ შემიძლია.

დ უ რ დ ა ნ ე. ნუ იღარდებ, შვილო, მარტო იანარი კი არ
არის ამ ქვეყნად ერთადერთი არქეოლოგი, სხვებიც
არიან. ახლა უკვე ვიცი, როგორც უნდა მოვიქცე.

ს ა დ ა ი ა. არავისი დახმარება არ მინდა, გესმის! ჩემს
საქმეში ცხვირის ჩაყოფას გიკრძალავთ. რასაც იანარ-
მუალიმი წერს, ყველაფერი სრული სიმართლეა. ეს
ნამდვილი მეგობრის გულწრფელი რჩევაა.

ე ლ დ ა რ ი. განა ეს სამართლიანობაა?

დ უ რ დ ა ნ ე. ჩემი ქალიშვილი დაბრმავდა, ხალხნო, თა-
ნაც დაყრუვდა. ამასაც საავადმყოფო სჭირდება!

ს ა დ ა ი ა. დედა, მართალი ხარ, დაბრმავებული ვიყავი

და ახლა მეხილება თვალი. კარგად გხედავთ შენც. ელდარსაც...

ელდარი. რა თქმა უნდა, მეცნიერებით ისე იყავი და-კავებული, პროფესორ იანარით დაბრმავებული, რომ საერთოდ ვერ გვაზნევიდი.

დურდანი. ოცდაათი წლის წინათ გამიჩნდი, ოცდაათი წელიწადი თანა გყვები, მთელი ჩემი ცხოვრება შე-მოგწირე, მადლობაც ასეთი უნდა! ეშმაკმა დალაზე-როს ეს ქვეყანა! (ტირის).

ელდარი. დედა, გთხოვთ, დაწყნარდეთ!

სადაია. გუშინ ამ სახლში იანარის სახელს ლოცავდით და ხოტბას ასხამდით; არ იცოდით, რითი გამასპინ-ძლებოდით; დღეს კი, როგორც კი ჩემს ნაშრომზე ასე-თი აზრი გამოთქვა, მიუხედავად იმისა, რომ ნაშრო-მის ავტორიანობაზე წარმოდგენაც არა გაქვთ, ადა-ნაშაულებთ ამ წმინდა პიროვნებას და რაც ენაზე მო-გადგებთ, იმას უწოდებთ. სიმაართლისთვის ასე რო-დი კიცხავენ ადამიანებს! უკუღმართები თქვენ თვი-თონა ხართ!

დურდანი. რატომ ყურები არ დამეფსება, ეს რა მეს-მის!..

თანზილე. დაწყნარდით, დედა! (თანზილესა და ინამს გაჰყავთ აქვითინებული დურდანი).

ელდარი. ასეც ხდება, მაღალი მწვერვალი რომ გგო-ნია, თურმე სულ პატარა გორაკი ყოფილა.

სადაია. რაც ჩვენს ოჯახში შემთხვედი, სიცრუეც თან მოიყოლე...

ელდარი. შესანიშნავია. აი, როცა მიძღებში მივედი, ეგ შენი ძვირფასი იანარი მაგიდაზე უგრძნობლად იწ-ვა, უძღური და უღონო იყო. ძალიან ვნანობ, რომ არ გამოფეხატე...

სადაია. (შეშინებული). ამას ამბობს ექიმი, რო-მელსაც ყველაზე ჰუმანური პროფესია აქვს! ასე შეუ-ძლია ილაპარაკოს მხოლოდ მკვლელმა და ჯალათმა!

ელდარი. კი მაგრამ, მე ხომ ცუდი არაფერი მიქნია.

სადაია. ხომ იფიქრე. დანაშაულის გაფიქრება იგივე დანაშაულის ჩადენაა. გუშინ ინახულები, ნახე როგორ ცუდად გრძნობდა თავს, რატომ არ წამოიყვანე და საავადმყოფოში არ დაწვინე?

ელდარი. შევთავაზე, მაგრამ გაგონებაც არ უნდოდა.

სადაია. იმიტომ, რომ მართო თავის თავზე არ ფიქ-რობს.

ელდარი. ალბათ როგორ გინდა, რომ იმის ადგილას მე ვიყო! ის კი ჩემს ადგილას, არა? ერთი სიტყვით, გუშინ მე მართო არ ვიყავი იმასთან, დურდანი-ხანუ-მიც იქ ბრძანდებოდა.

სადაია. შენთან ერთად?

ელდარი. არა, ჩემს შემდეგ.

სადაია. რატომ? რა უნდოდა?

ელდარი. არ ვიცი.

სადაია. მოგლაპარაკა, კარგი რეცენზია დაუწერეთ? შენ იცოდი ამის შესახებ?

ელდარი. გეფიცები, არა.

სადაია. შენი ფიცის არ მჯერა, ელდარ! დედა, დედა?

ელდარი. შენ იცოდე და დედაშენმა, მე კი თავი დამა-ნებეთ! (წასვლას აპირებს).

სადაია. მოიცა! (გამოჩნდება დურდანი).

დურდანი. რას ჩხუბობთ, რა მოგივიდათ?

სადაია. დედა, იანარ-მუალიმთან იყავი?

დურდანი. ვინ გითხრა?

სადაია. ელდარმა.

დურდანი. (ეჭვით, ელდარს). შენა თქვი?

ელდარი. მკითხა და ვუთხარი, ხომ არ მოვატყუებდი?

სადაია. რას მიკეთებ, დედა! რატომ იმცირებ თავს და მეც მამცირებ?

დურდანი. დედა ვარ, დედა!

სადაია. დედა! — ძვირფასია. ამაზე ძვირფასი და წმინ-და, არაფერია. შენ კი... ჩემს შრომაზე კარგი რე-ცენზიისთვის რას არ სჩადიხარ, როგორ არ იმცირებ თავს!.. განა დედა ამას უნდა უკეთებდეს შვილს!.. შენს მაგივრად მრცხვენია! (გადის).

დურდანი. რად გამოთქვი, სიძვე, ხომ შევთანხმდით, კრინტი არცერთს არ უნდა დაგვეძრა.

ელდარი. მაინც გაიგებდა.

დურდანი. ვისგან?

ელდარი. იანარი ვერ ეტყოდა?

დურდანი. ხომ თქვი, იანარი უგრძნობლად არისო; ო, რა გრძელი ენა გქონია!

ელდარი. ჩემი არაფერი არ გჯერა.

დურდანი. ჩემი ქალიშვილის მჯეროდა, შენი მჯერო-და, იანარის მჯეროდა, ახლა არავისი არა მჯერა. გეს-მით? — არავისი. (გადის. ჩანთით ხელში გამოჩნდე-ბა სადაია. ჩქარი ნაბიჯით მიდის).

ელდარი. (შეშფოთებით). საით?

სადაია. საავადმყოფოში.

ელდარი. (წინ გადაუდგება). არ გაგიშვებ!

სადაია. სულერთია, წავალ!

ელდარი. ძალიან გთხოვ, ეს კომედია დამთავრე!

სადაია. კომედია დამთავრებულია, ელდარ! (გადის).

(შემოდის თანზილე და ინამი. გაჰყურებენ ელდარს, რომელიც მეუღლეს მისდევს).

ელდარი. დაბრუნდი, სადაია, დაბრუნდი!

ს უ რ ა თ ი მ ე რ ვ ე

საავადმყოფო. გრძელი დერეფანი. მორიგე ექთანის მაგიდა. სადაია ტელეფონზე რეკავს.

სადაია. მთავარ ექიმს სთხოვეთ! პატივცემულო ექიმო, სასწრაფო კონსილიუმი საჭირო. დიახ, თქვენივე სა-ავადმყოფოდან გირეკავთ. მაპატიეთ, მყუდროება და-გირღვიჯო, მაგრამ საქმე სერიოზული და გადაუდე-ბელია. მოგახსენეს, რომ საშიში არაფერია? სწორად არ უთქვამთ. საკითხი დიდი ადამიანის სიკვდილ-სიცოცხლეს ეხება. იცოდეთ, რაიმე რომ დაემართოს, თქვენი აგებთ პასუხს! (ჰკიდებს მილს, ჰკრებს სხვა ნომერს). პროფესორ ჯამილ-ზადეს ბინაა? მაპატიეთ პროფესორო, რომ ამ უდროო დროს გაწუხებთ, საქმე პროფესორ იანარის ჯანმრთელობის ეხება. დიახ, მთა-ვარ ექიმს დავურეკე, მაგრამ მითხრა, დასვენების დღე მაქვს და ავადმყოფებისთვის არა მცალიაო. აქ კი ყოველი წუთი ძვირფასია. რა ბრძანეთ? დიდი მადლობა, დიდი მადლობა! (ჰკიდებს მილს. შემოდის ელდარი).

ელდარი. (სადაიას არც უყურებს). მთლად გამამასხ-რე ამხელა კაცი!..

სადაია. რითი? საყვარელი მასწავლებლის ჯანმრთე-ლობაზე რომ ვიზრუნე?

ელდარი. მთელი ქალაქი ფეხზე დაიკიყნებია. ახლა ყველასთვის ნათელია შენი იანარისადმი დამოკიდე-ბულება. შესანიშნავია!

სადაია. ნუთუ ყველას ცალ-ცალკე უნდა ავუხსნა, რომ პროფესორი იანარი ჩემი მეგობარი და მასწავლებე-ლია; ნუთუ საკმარისია, ქალმა მამაკაცზე იზრუნოს, რომ მისი სახელი ლაფში ამოსვაროს ხალხმა!..

ელდარი. დავუშვათ, მე არაფერს ვფიქრობ, ხალხს რა პასუხს გასცემ, ჩემს რეპუტაციას რითი აღადგენ?!

სადაია. თუ იანარ-მუალიმი გამომჯობინდა, შენი რეპუტაციის საქმე თავისთავად კარგად იქნება.

ელდარი. მთავარ ექიმს რად მოუხმე, ან პროფესორი რისთვის შეაწუხე, შენ გგონია, ჩვენ ვერაფერს გავხდებოდით?

სადაია. შენ ხომ ქირურგი ხარ, ელდარ, ადამიანის გულისა კი არაფერი გაგეგება. ჯამილ-ზადე კი ცნობილი კარდიოლოგია.

ელდარი. ასე გგონია, გჭირვარ, რომ მაგ შენს იანარს არასწორად ვმკურნალობთ, მაგისი სიკვდილი გვინდა.

სადაია. გაისხენე ჩვენს აგარაკზე რა მითხარი: „ჩემს წინ მაგიდაზე რომ იწვა უგონოდ, ვნანობ, არ გამოვფატრეო...“

ელდარი. ხუმრობა არ იცი?

სადაია. კარგი ხუმრობაა. მთელი კვირა იცოდი მაგისი ავადმყოფობის ამბავი და ზოგები არ მიიღე.

ელდარი. მოვესალურე, მაგრამ არც მომისმინა.

სადაია. განა ავადმყოფებს ეკითხებიან!

ელდარი. პროკურორივით ლაპარაკობ! ხომ არ თვლი საჭიროდ, სასამართლოს გადამცე?

სადაია. სამწუხაროდ, კოდექსში სიცრუისა და გულგრილობისათვის მუხლი არ არის.

ელდარი. ხომ არ გინდა, ასეთი მუხლი შეიტანო? შესანიშნავია!

სადაია. დაე, ჩემი შენდამი ზიზღი იყოს შენი განაჩენი! (გადის).

ელდარი. (მარტო). ამბობენ, სიყვარულსა და სიძულვილს შორის ერთი ნაბიჯიაო. მაგრამ სიძულვილსა და სიყვარულს შორის მთელი უფსკრულია. და ამ უფსკრულში ჩემი სახლის ნანგრევებია მთელი თავისი ავადმყოფობით. სიზმარში ხომ არა ვარ. მომეყურა თუ რა არის? არა, ზუსტად ასე თქვა: „ჩემი შენდამი ზიზღი იყოს შენი განაჩენიო!“ განა ადამიანებს იმისათვის სჯიან, რომ მათ უყვართ და ამ სიყვარულს უფრთხილდებიან? შესანიშნავია! ეშმაკმა დალაზეროს!..

ფ ა რ დ ა

ს უ რ ა თ ი მ ე ჯ ს რ ა

დურდანეს სახლის ზღურბლი. თანზილე და ინამი.

თანზილე. ახლა დარეკა სადაიამ. იანარ-მუალიმი უკეთ არისო. გონჯეც მოსულა.

ინამი. ძალიან გთხოვ, სადაიას სახელი ჩემთან აღარ ახსენო! სადაია აღარ არსებობს ჩემთვის.

თანზილე. ამ სახლში ყველას ტვინი აერია.

ინამი. ვიცი, ვისაც ადანაშაულებ.

თანზილე. ყველა თქვენგანს.

ინამი. პირველ რიგში დედას, არა?

თანზილე. რა თქმა უნდა, იმასაც.

ინამი. თავიდანვე არ შეიყვარე დედაჩემი.

თანზილე. არა ხარ მართალი, ინამ. ღმერთმა იცის, ვცდილობდი, დედასავე შემიყვარებოდა დურდანე-ხანუმი და მეგონა კიდევ, რომ თანდათან ვეთვისებოდი ერთმანეთს... მაგრამ მხოლოდ მეგონა... დღითი დღე ისეთი მომთხროვნი და სასტიკი გახდა ჩემს მიმართ, რომ თითქმის რაღაც ეჭვები არ ასვენებსო.

ინამი. თანზილე, შენი ჭირიმე, გაჩუმდი, მეტი აღარაფერი თქვა!

თანზილე. როდისმე შემოდგომას თუ დაჰკვირვებინხარ? როგორ სცვივა ხეს ფოთლები ერთიმეორის მიყოლებით თანდათან, ნელ-ნელა... მოიხედავ და... ხეები ფოთლებისაგან გაძარცვულნი დგანან, მხოლოდ აქა-იქ შერჩენიან ფოთლები, რომლებიც ცოტაოდენი ნიავისაგანაც კი ისე ათრთოლდებიან, გეგონებათ, ქარიშხალმა შემოუტიაო. ერთ მშვენიერ დილას გაიღვიძე და — არც ერთი ფოთოლი... აი, ასე ჰპარგავს ადამიანიც რწმენას. პირველ ხანებში ნელა, შემჩნევლად... მერე კი უფრო სწრაფად... ბოლოს, ადამიანს აღარაფერი რჩება... ასე გგონია, ამ ხეებს არც არასოდეს ჰქონიათ ფოთლები... ინამ, გაუფრთხილდი რწმენას ადამიანებში, ნუ დატოვებ მართოს, გაძარცვულს. გთხოვ, გემუდარები, ისე მოიქეცი, რომ შენში, შენს სიყვარულში, შენს სამართლიანობაში არასოდეს დაგვარგო რწმენა...

ინამი. ყოველთვის ვფრთხილობ, თანზილე.

თანზილე. განა შენ არ ამბობდი: იანარი შესანიშნავი ადამიანიაო.

ინამი. ვამბობდი და ახლაც ასე ვფიქრობ.

თანზილე. იგი შემოვიდა ჩვენს ოჯახში და თითქმის ჩვენ ერთმანეთი პირველად დავინახეთ. ვისაც გვიყვარდა ერთმანეთი, უფრო ძლიერად შევიყვარეთ; ხოლო ვისაც არ გვიყვარდა, ეს უსიყვარულობა უფრო ნათლად დავინახეთ... ჩვენს ოჯახში მან თავისი დაკარგული შეილი იპოვა. იგი შეეთვისა ჩვენს გოგონას... ყველას აღერსი და სიყვარული უწილადა...

ინამი. განა რამე ვთქვი იანარ-მუალიმის საწინააღმდეგოდ?

თანზილე. ეტყობა, ცხოვრებაში იანარების გამოჩენაა საჭირო, რომ ადამიანებმა უფრო მეტად შეიყვარონ სიცოცხლე, მეტად დააფასონ იგი...

ინამი. წავალ იანარ-მუალიმთან, მაგრამ სადაია...

თანზილე. შენ სადაიას ძმა ხარ, მაგრამ სულაც არ იცნობ მას. იგი ჩვენს ოჯახში ყველაზე სპეტაკი პიროვნებაა. როგორ შეგიძლია გჯეროდეს, რომ მისი დამოკიდებულება იანარ-მუალიმთან რაიმე ქვენა გრძნობებით არის ნაკარნახევი? როგორ უჯერებ დედას ან ელდარს?... ისინი ხომ თავთავიანთი ბნელი მოსაზრებებით არიან თვალდავსებულნი და ვერ იტანენ მათ, ვინც არ ეთანხმებათ. წავიდეთ ახლავე საავადმყოფოში, წავიდეთ, გენაცვალე...

ინამი. (მცირე ყოყმანის შემდეგ). კარგი. (წინ დურდანე შემოხედებათ).

დურდანე. საით გაგიწევიათ! რა დროს სადმე წასვლა?

ინამი. (თითქმის მუდარით). დედა, საავადმყოფოში მივდივართ. იანარ-მუალიმს მიმიწვით წუთები აქვს...

დურდანე. ჩემზე ცუდად არის? ჩემი ქალიშვილი და სიძე თავს ადგანან, ჩემი შვილი და რძალიც იქით გარბიან და მე — ჰიპერტონიით დაავადებულს — შინ მარტოს მტოვებენ!

ინამი. მალე მოვალთ, დედა. ჩვენი წასვლა საჭიროა. (თანზილე და ინამი გადიან).

დურდანე. მათი წასვლა საჭიროა. ჩემი მარტო დატოვებაც საჭიროა... მთელი ჩემი ცხოვრება შვილებს შევწირე და სად არიან ისინი ჩემი გაჭირვების ჟამს? სად გაიქცნენ? ვიღაც იანართან, რომელსაც ჩემი ოჯახისათვის მტერზე მეტი უბედურება მოუტანია. რაში ვარ დამნაშავე? იქნებ იანარია მართალი და მე კარგი და ცუდი ვერ გამიჩრევია? ოი, დურდანე-ხანუმ, სულ გამოჩერჩეტი, შე საწყალო!..

საავადმყოფოს პალატა. იანარი სავარძელში ზის. შემოდის სადაია.

იანარი. (მძიმედ სუნთქავს, ხმადამლა ლაპარაკობს).

ეს თქვენა ხართ, სადაია-ხანუმ? დიდი მადლობა! სადაია. რისთვის მიხდით მადლობას, მუალიმ?

იანარი. იმისათვის, რომ არ გამიბრახდით; რომ მაინც მოხვედით, გამიგეთ...

სადაია. განა სიმართლე საწყენია? არ ადგეთ, არა! თქვენი ადგომა არაფრით არ შეიძლება... არც ადულგება...

იანარი. განა ადამიანს მღელვარების გარეშე სიცოცხლე შეუძლია? არ ღელავენ მხოლოდ მიცვალებულები. მე კი ცხოვრება მინდა. ვერც კი წარმოიდგენთ, სადაია-ხანუმ, როგორ მინდა სიცოცხლე განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ფეხი იმ მაღალმთიან მწვერვალს დაჟადგი. მუშაობა მინდა, გესმით, მუშაობა!.. (თვალს ხუჭავს).

სადაია. გადაგლალეთ, იანარ-მუალიმ!

იანარი. სულაც არა. აი, ხვალ რომ მოვიდნენ ჩემთან და მითხრან: ნება მოგვეცით, სხვა ადამიანის გული გადმოგიწეროთ, მაშინ ას წელიწადს იცოცხლებო, იცით რას ვუპასუებდით: ჩემი გულითაც დიდად კმაყოფილი ვარ. სხვისი გულით ასი წელი ცხოვრება არ მინდა-შეთქი. თუმცა ასეთი ადამიანებიც გვხვდებიან ცხოვრებაში. ასეთი ხალხის გეშინოდეთ, სადაია-ხანუმ! ასეთი ადამიანები ბევრს ლაპარაკობენ და ცოტას გრძნობენ. ისინი მეგობრობას გაჰკვირებენ და მეგობარს გაჭირვებაში ღალატობენ. მოდი, ჩვენი-ჩვენი საკუთარი გულით, საკუთარი სინდისით ვიცხოვროთ, ასე არ არის?

სადაია. მართალი ბრძანდებით, იანარ-მუალიმ, მხოლოდ...

იანარი. სადაია-ხანუმ, ფანჯრიდან კის ნაკლებს გხედავ. მის ქვევით ზღვაა და არ ჩანს, თუმცა ვიცი, რომ იგი კისფერია. რადგან ზღვა ქაზე ირეკლება ზღვა და სანაპირო... სანაპიროსთან კლდეებია... კლდეებზე ჩვენი წინაპრების გამოხატულებია. იცით, რატომ ვიკვლიეთ წარსულს, სადაია-ხანუმ? იმიტომ, რომ ნათელი წარმოდგინა გვექონდეს მომავალზე. აი, ეს აკლია შენს ნაშრომს. ეს კი აუცილებელია. სხვაგვარად რად გავინდა წარსულის შესწავლა?

სადაია. სასიამოვნო ახალი ამბავი მოგიტანეთ, იანარ-მუალიმ.

იანარი. მიყვარს კარგი ახალი ამბები.

სადაია. გუშინ სამეცნიერო საბჭოს ღია სხდომა შედგა. დიდი კამათი გაიმართა. თქვენ ამბობდით, რომ ცოტა მეგობრები მყავსო. მაგრამ თქვენს აღმოჩენას თქვენმა მეგობრებმაც დაუჭირეს მხარი და თქვენმა მტრებმაც. აფშერონის კლდეებზე აღმოჩენილი გამოსახულებანი კულტურის ისტორიის ახალი ფურცელია...

იანარი. (იღიმება). ბოლოს და ბოლოს შეიგნეს? აზერბაიჯანი უძველესი კულტურის ქვეყანაა. ამ მიწამ ადამიანთა სულიერი სიმდიდრის უნიკალური ძეგლები შეიმოგვინახა... აზერბაიჯანი — ცეცხლის ქვეყანაა, ცხელი გულების მხარეა! მსურვალე გული ადამიანთა ნათელ მომავალს ჰქმნის.

სადაია. თქვენი აღმოჩენით დიდად დაინტერესდნენ მეცნიერები. გაზეთისათვის წერილს ამზადებენ; საკავშირო მეცნიერებათა აკადემიის დელეგაციას ელოდებიან.

იანარი. (შენიშნავს, რომ კართან თანხილე, ინამი და

საპილე დგანან). თქვენც მოხვედით? დიდი მადლობა, რატომ შეწუხდით! (საპილეს ხელს დაუქნევს). მოდი ჩემთან, საპილე! (საპილე მიიჩნევს მასთან). რა კარგი გოგონა ხარ, რომ მოხვედით. რამ გაგიყენა ხელები. რა რბილი თმა გაქვს... (შემორბის დურდანე).

დურდანე. ჩემს გარდა ყველანი აქა ყოფილხართ.

იანარი. აი, თქვენც აქა ხართ, დურდანე-ხანუმ.

დურდანე. ყველას მიაჩნია, რომ თქვენ ავად ხართ. იანარ-მუალიმ, მაგრამ ჩემნაირი ავადმყოფობისაგან დმერთმა დაგიფაროთ!

იანარი. რა გტკივათ, დურდანე-ხანუმ?

დურდანე. გული მაქვს გახეთქილი. (იანარი წამოდგომას აპირებს, მაგრამ დურდანე მხარზე ხელს დაადებს და დასვამს). ნუ დგებით, ძმაო იანარ, თქვენს მაგივრად ავდგები კიდევ, ვიბრუნ კიდევ და რასაც მეტყვი, იმას გააკეთებ!

(კარს იქით ექთანის ხმა ისმის: „არ შეიძლება, არ შეიძლება! მთავარმა ექიმმა აუკრძალა. აი, ხედავთ, რამდენი მნახველია“).

მადათის ხმა: „მხოლოდ ერთი წუთით! იანარ-მუალიმმა თვითონ მომიხსო“.

იანარი. შემოუშვით, გეთაყვა!

მადათი. (შემოდის პალატაში. ყველას ესალმება). აი, მოვედი, იანარ-მუალიმ!

იანარი. ჰო, მადათ, იმიტომ მოგიხმე, რომ მეკითხა: აკადემიის კომისია ჩამოვიდა?

მადათი. ჯერ არა. ტელეფონით დაუკავშირდით. დღეს მოფრინავენ.

იანარი. შესანიშნავია! კლდეებმა თქვენს თავისი სათქმელი, ახლა სამეცნიერო საბჭოსაც შეიძლება მოუყვსინოთ. კათედრას გადაეცე, რომ ხვალ ჩემი მოხსენება მზად იქნება. შეატყობინონ ყველას, ვისაც ეხება.

მადათი. იანარ-მუალიმ, როგორ წახვალთ? თქვენთვის ადგომა შეუძლებელია!

იანარი. არა, მე არ წავიკითხავ, ამ საქმეს შენ მოგანდობ.

მადათი. მეე?

იანარი. დიას, შენ, მადათ! ჩვენ ხომ ერთად ვმუშაობდით, ეს საერთო აღმოჩენაა. შენ ჩემზე ნაკლებად არ მოუყვები მეცნიერებს, რაც ვნახეთ და რასაც მივაკვლიეთ.

მადათი. ასეთი საპასუხისმგებლო მისიით არასოდეს წარმედგარვარ მეცნიერთა წინაშე.

იანარი. ახლა წარსდგები! ცხოვრებას წუთით არ უნდა ჩამორჩე! ლამპარი, რომელიც ხალხთან მიგაქვს, მუდამ უნდა ენთოს და ანათებდეს! მე თუ წავედი თქვენთან, დაგიტოვებთ კლდეებს, მთებს, ჩვენი შორეული წინაპრების მიერ დანთებულ ცეცხლს...

ისმის ზღვის ხმაური და ჭაბუკის ხმა:

ზღვა ღელავს და ქარი
ნავარდობს ნაპირზე,
და თოვლი ნელ-ნელა
აღნება მწვერვალებს...
მე ზღვა ვარ. სიმშვიდეს
დღეს აღარ ვაპირებ,
მე ზღვა ვარ და მიყვარს,
როცა ვარ მღელვარე!..

ფარდა

აზერბაიჯანულიდან თარგმნა ლეილა ერაქმე.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 7, 1973

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ,
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

МИР И ИСКУССТВО

В передовой статье показана неустанная борьба Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза за утверждение мира, прогресса и демократии во всем мире, в частности, речь идет о личном вкладе тов. Л. И. Брежнева в это дело, а также о задачах грузинского советского искусства.

Эдуард Шеварднадзе

ВОСПИТАНИЕ ГРАЖДАНСТВЕННОСТИ

В номере печатается статья Первого секретаря Центрального Комитета КП Грузии Э. А. Шеварднадзе, которая была опубликована в газете «Советская культура» за 6 июля 1973 г.

Василий Лапешвили

КОЕ-ЧТО О МАЯКОВСКОМ ДРАМАТУРГИИ

Как Маяковский-поэт, так и Маяковский-драматург следовал великой цели осуществления грандиозного строительства новой жизни. Поэтому для него чужда была такая тема, которая никак не бы-

ла связана с социалистическим строительством. Маяковский, для которого театр являлся трибуной, своей драматургией («Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня»...) поддерживал политически актуальный театр, его новое содержание и новаторские методы, всегда верно служил широким массам трудящихся. В статье рассмотрены пьесы Маяковского «Мистерия-буфф», «Клоп» и «Баня».

Георгий Эбралидзе

В ДОМЕ-МУЗЕЕ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

В статье рассказывается об экспонатах государственного дома-музея Маяковского в Маяковском (Багдади) и о связанных с ними значительных фактах жизни и деятельности поэта.

Манана Ахметели

НОВОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ОПЕРЫ «МИНДИЯ» В МИНСКОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

За последние годы приобрела широкую известность на всесоюзной оперной сцене опера компо-

зitora Отара Тактакишвили «Миндия». Она с успехом поставлена в трех республиках Советского Союза — в Армении, Эстонии и Белоруссии. Из этих постановок особенный резонанс приобрел спектакль Минского оперного театра, постановку которого осуществили народный артист Украины, дирижер И. Воцак, заслуженный деятель искусства РСФСР, режиссер С. Штейн и художник М. Малазония... Спектакль минчан обратил на себя внимание совершенно новой, оригинальной музыкально-сценической интерпретацией оперы, основательным прочтением глубин музыкальной партитуры.

Это тем более значительно, что коллектив Белорусского оперного театра впервые встретился с грузинской музыкой, с ее национальной спецификой... Для восприятия глубоко-национальной оперы О. Тактакишвили этот коллектив не обладал никаким опытом или традициями.

Несмотря на это, минчане не только осилили сложности партитуры, но и всем существом слились с ее музыкальной природой. Они даровали новую жизнь этому крупному творению грузинского оперного искусства, что принесло истинную творческую победу как автору оперы, так и всей оперной труппе.

შეცდომების გახწორება

ჩვენი ჟურნალის ა/შ მეხუთე ნომერში, 69-ე გვერდის III სვეტის ზემოდან მე-12 სტრიქონში უნდა იყოს „ექსპონატების“. 70-ე გვერდის I სვეტის ზემოდან მე-18 სტრიქონში უნდა იყოს

თხზობდეს „რალური დასის მოღვაწეობას XIX საუკუნის ბოლოს. შემდეგ როგორც ტექსტშია. იქვე ქვემოთა და მე-8 სტრიქონი უნდა იკითხებოდეს „და სხვათა მოღვაწეობას კანდაღურების“. ამავე ჟურნალის 87-ე გვერდზე დაბეჭდილი სურათის „ფოლკლორის საგანძური“ ავტორია შ. ჩლაიძე.

Отар Эгадзе

ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОБ ОДНОМ СПЕКТАКЛЕ

Рецензия касается пьесы «У пропасти», написанной В. Габескирия и поставленной в 1954 году на сцене театра имени К. Марджанишвили, которая посвящена волнующим вопросам современности. Режиссер спектакля — Г. Лорткипанидзе, художник — М. Гоциридзе, композитор — С. Цинцадзе.

Георгий Харатишвили

КНИГА О ВЕЛИКОМ РЕЖИССЕРЕ

В дни празднования столетия со дня рождения великого грузинского режиссера Котэ Марджанишвили вышла на грузинском языке книга доктора искусствоведения Э. Гугушвили «Котэ Марджанишвили» (Тбилиси, изд. «Театральное общество Грузии», 1972 г.).

В связи с этим автор рецензии — доцент Г. Харатишвили отмечает, что в труде правильно рассмотрено множество важных вопросов о жизни и деятельности режиссера. Вместе с тем, автор рецензии критикует существенные недостатки книги.

Кона Микадзе

ШАЛВА ГОГОБЕРИДЗЕ

В статье рассмотрено творчество певца Шалвы Гогоберидзе. Шалва Гогоберидзе сейчас является ведущим солистом Кутаисского филиала Тбилисского Государственного Академического театра оперы и балета имени З. Палиашвили.

Карло Григолашвили

СЛОЖНЫМ ТВОРЧЕСКИМ ПУТЕМ

Еще юношей определил Мераб Мерабишвили цель своей жизни. Первая работа, которая свидетельствовала о способностях и созревшем мастерстве М. Мерабишвили, после окончания высшего учеб-

ного заведения, была скульптура Александра Грибоедова. Ей достался особый успех.

После же Мераб создал не одно интересное творение, которое украшает многие города нашей страны.

В статье автор рассматривает творчество М. Мерабишвили и, соответственно, анализирует известные его работы.

Заур Аршба

ПРЕОБРАЗОВАНИЕ СУХУМИ

По своим природным данным Сухуми занимает значительное место среди городов-курортов Причерноморья.

За последние годы многое сделано для благоустройства Сухуми. Лицо города значительно изменили новые общественные и жилые здания, декоративные скверы и др.

В статье рассказано о застройке Сухуми, о построении баз отдыха, комплексов культурно-бытовых зданий, которые еще более украсят город.

Автор знакомит нас с планами, согласно которым осуществляется это грандиозное строительство.

ВЫСТАВКА КАРТИН БОРИСА САНАКОЕВА

Недавно, по инициативе Министерства Культуры Груз. ССР и Союза Художников, в Государственной картинной галерее открылась персональная выставка работ известного осетинского художника Б. Санакоева. В экспозиции были представлены тематически разнообразные работы.

Виктор Плотников

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФОЛЬКЛОРА В СОВЕТСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Одним из обязательных условий национального своеобразия художественной школы является развитие прогрессивных тенденций наследия, то есть продолжение в новых социальных условиях его народной основы. На каждом ис-

„ზეზგთთბ
ზეზგთბთბთბ“
№ 7, 1973

„საბჭოთა“ გეოგრაფიკა № 7, 1973

торическом этапе искусство складывается, конечно, не механически из художественных открытий современности и переработки наследия, не ограниченного рамками национальной культуры (речь идет об искусстве нового времени), которая никогда народом не забывается, но не всегда художниками сознательно и верно используется.

Ленинградский автор, кандидат искусствоведения, доцент Виктор Викентьевич Плотников, опираясь на обширный материал изобразительного искусства советских многонациональных народов, на примере национальных художественных школ заключает, что поэтическое и фольклорное декоративное наследие нашего народа весьма способствовало становлению советского искусства.

Омар Каджая

ЕГИПЕТСКОЕ КИНО НА ПУТИ НЕЗАВИСИМОГО РАЗВИТИЯ

Автор рассказывает о путях развития египетского национального кино, о той борьбе, которую начала интеллигенция Египта для создания самобытной кинематографии, которая ознаменовалась успехом в 1927 году.

В статье разобраны несколько египетских фильмов, которые отличаются национальным своеобразием и завоевали успех на международных кинофестивалях.

Шалва Квасхадзе

МОНУМЕНТ ДЛЯ ГОРОДА ПОТИ

Среди грузинских шестидесятников XIX века, которые боролись во имя блага народа и чьи имена сохранились в наш век до самого советского строя, был великий грузинский общественный деятель Нико Николадзе.

В статье рассказана история создания памятника этому большому деятелю.

Автор анализирует работу В. Чхеидзе над монументом Н. Николадзе, который предназначен для установления в городе Поти.

Гиви Боджгуа

НЕПОСТАВЛЕННЫЕ КИНОСЦЕНАРИИ КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ

Великий грузинский театральный режиссер Котэ Марджанишвили плодотворно работал и в кино. В 1924-29 годы он в Грузии поставил шесть фильмов, сценарий для трех из них он создал сам. Кроме них, Котэ Марджанишвили оставил несколько непоставленных киносценариев: «Абесалом и Этери», «Ростеван и Кетеван», «А-чоу и а-чо», «Его глаза» (незаконченный), «12 стульев» (незаконченный).

Автор ставит своей целью литературный анализ этих произведений. В первой статье разбирается первый киносценарий К. Марджанишвили «Абесалом и Этери» (1925 г.). Автор разбирает его во взаимной связи с народным «Этериани», с либретто Петра Мирианшвили (к опере З. Палиашвили «Абесалом и Этери») и с поэмой Важа-Пшавела «Этери»...

Манана Модебадзе

ЕЛЕНА СИБИЛЛА

Заслуженный деятель Грузии, Елена Сибилла (1903-1970) на протяжении многих лет несла на плечах всю тяжесть репертуара театра имени Марджанишвили и верно служила этой почетной цели. Артистка прошла интересный и сложный путь развития. Особенно значительна ее деятельность под руководством Котэ Марджанишвили. Елена Сибилла на грузинской сцене сыграла до 140 ролей. Среди них в театре Марджанишвили—43 роли. Она принадлежала к той плеяде мастеров сцены, которые создали грузинский советский театр.

Иза Надирадзе

СПОСОБНАЯ ПИАНИСТКА

Автор дает высокую оценку концерту молодой грузинской пианистки Русудан Гавашели, который недавно состоялся в Тбилиси. Р. Гавашели студентка V курса Московской Государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Она учится в классе известной грузинской пианистки Элисо Вирсаладзе.

Александр Мхаргрძელი

С ТВОРЧЕСКИМ ВДОХНОВЕНИЕМ

Заслуженному артисту республики Михаилу Цицишвили исполнилось 60 лет со дня рождения и 45 лет сценической деятельности.

Творческий путь и театральная деятельность заслуженного артиста и режиссера началась с Кутаиси. Он работал во многих театрах республики, а сейчас он трудится в Гурджаанском народном театре. Успехи этого театра во многом связаны с именем Цицишвили. Его постановки всегда выделяются простотой, многообразием.

Михаил Цицишвили — один из организаторов Гурджаанского кукольного народного театра, который был награжден дипломом I степени на республиканском смотре в 1964 году.

Юлия Герия

ВРАЧ, ХУДОЖНИК

В статье автор рассказывает об увлечении живописью врача-психиатра Ивана Эркоманшвили, о его любви к изобразительному искусству... Всего несколько лет как Ив. Эркоманшвили взялся за копирование известных полотен. Он с большой любовью копировал работы как классиков, так и современных грузинских и русских художников... Копии богатейших коллекций Лувра, Эрмитажа, Дрезденской галереи украшают стены его квартиры.

Есть у Ив. Эркоманшвили и собственные полотна: пейзажи, портреты, натюрморты, которые выделяются своей непосредственностью.

Ганоз Якашвили

СТУДИЯ ВАХТАНГА МЧЕДЛИШВИЛИ

8 октября 1923 года в Москве, в бывшем доме Окроемчедлова, в

торжественной обстановке открылась грузинская драматическая студия, организатором и вдохновителем которой был Вахтанг Леванович Мчедлишвили, режиссер Художественного театра и второй студии, педагог Московских театральных школ и студий.

Студия просуществовала три года, так как неожиданно скончался Вахтанг Мчедлишвили. Однако ее недолгое существование принесло большие плоды. Студия Мчедлишвили превратилась в настоящую кузницу кадров грузинского театра. Воспитанные в Художественном театре грузинские артисты сослужили большую службу родному театру, за что грузинская театральная общественность с чувством благодарности вспоминает славного земляка, Вахтанга Мчедлишвили.

Карло Комахидзе

ХУДОЖНИК-САМОУЧКА

Статья касается потийского художника-самоучки, Владимира Рурца, который пользуется большой любовью потийцев... За три десятилетия им создано более ста произведений живописи, плакатов, рекламных буклетов и т. д.

Художник частый участник художественных выставок Кутаиси и Тбилиси.

Аснат Давитишвили

В ПОИСКАХ НОВОГО

(Документальные фильмы
Г. Чубабрия)

Гия Чубабрия представляет молодое поколение грузинских кинодокументалистов. Его творчество характеризуется оригинальностью художественного мышления, убедительностью показа внутреннего мира человека — создателя нового.

В статье анализируются созданные Г. Чубабрия за последние три года документальные ленты «Белый Торгвай», «Ушгули», «Белая сказка», в которых он выступает

не только как оператор, но и кинодраматург и, что самое главное, как режиссер.

Ия Мухранели

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ КИНОРЕЖИССЕРА

Статья касается жизни и творчества Давида Рондели, одного из представителей старшего поколения грузинских кинорежиссеров. Давид Рондели — автор многих полнометражных и документальных фильмов. Для характеристики кинорежиссера достаточно упомянуть его «Потерянный рай», который вошел в золотой фонд советского киноискусства.

НА ВЫСТАВКЕ РАБОТ ЛЕОНИДА ПОТАПОВА

Информация и фотоснимки рассказывают о персональной выставке художника, заслуженного Учителя СССР, Леонида Николаевича Потапова, которая недавно экспонировалась в Доме Работников Искусств Грузии.

Выставка вызвала живой интерес посетителей.

Наби Хазри

ОСТАВЛЯЮ ТЕБЕ ОГОНЬ

(Пьеса)

В этой пьесе азербайджанского поэта и драматурга Наби Хазри, описана жизнь современной интеллигенции.

Пьесы Хазри с успехом ставятся в Азербайджане, его стихи переведены на языки народов Советского Союза, а также, на болгарский, чешский, польский, сербский, турецкий и другие языки.

В Грузии известны стихи Наби Хазри. Наби Хазри впервые предстал перед грузинским читателем пьесой «Оставляю тебе огонь». Перевод пьесы с азербайджанского осуществлен Лейлой Эрадзе.

მთავარი რედაქტორი — ოთარ შვანიძე

სარედაქციო კომპლექსი: შალვა ამირანაშვილი, გელა განაშლავაძე, კარლო გომიშვილი, ალექსი მაჭავარიანი, ნათელა შრუშაძე, ღიმიტრი ჯანაშიძე, ვანო წულუკიძე.

საგჟოთა სელოვნება

№ 7, 1973

ზინაარსი

მეზიდოვან და ხელოვნება	2
ედუარდ შევარდნაძე —	
მოქალაქეობრიობის ალწრდა	5
ვასილ ლაფერაშვილი —	
ზოგი რამ დრამატურგ მიაკოვსკის შესახებ	11
გიორგი ებრაელიძე —	
ვლადიმერ მიაკოვსკის სახლ-მუზეუმში	14
მანანა ახმეტელი —	
ოპერა „მინდრას“ ახალი სცენური გააზრება მინსკის	
საოპერო თეატრში	17
ოთარ ევაძე —	
შთაბამდილობანი ერთ სპექტაკლზე	24
გიორგი ხარატიშვილი —	
წიგნი დიდ რეჟისორზე	33
კონა მიქაძე —	
შალვა ლოღობერიძე	41
კარლო გრიგოლაშვილი —	
რთული შემოქმედებითი გზით	43
ზაურ არშა —	
სოხუმის სახეცვალეობა	46
ვიქტორ პლოტნიკოვი —	
ფოლკლორის ზოგიერთი პრობლემა საბჭოთა სახ-	
ვით ხელოვნებაში	49
ბორის სანაკოვის ნახატების გამოფენა	55

ომარ ქაჯაია —	
მეზიპტური კინო დამოუკიდებელი განვითარების გზაზე	56
შალვა კვასხვაძე —	
მონუმენტი ქალაქ ფოთისთვის	62
გივი ბოჭგუა —	
კოტე მარჯანიშვილის დაუდგმელი კინოსცენარები	65
მანანა მოდებაძე —	
ელენი სიბილა	75
იზა ნადირაძე —	
ნიჰიერი პიანისტი	78
ალექსანდრე მხარგრძელი —	
შემოქმედებითი შთაბრძნებით	79
იულია გერია —	
მეჩიმი, მხატვარი	81
გაიოზ იაკაშვილი —	
მხატვან მხედრიშვილის სტუდია	82
კარლო კომახიძე —	
თვითმანქანა მხატვარი	87
ასმათ დავითიშვილი —	
სიხლის ძიებაში	88
ია მუხრანელი —	
კინორეჟისორის შემოქმედებითი გზა	94
მინ არის და ვის როლში?	96
ლემონი კოტაშვილის ნაშუაგართა გამოფენაზე	97
ნაბი ხაჯი —	
„ცეცხლს გიტოვებ“ (პიესა)	98

ნომერში: 2—მ. მერაბიშვილი — „გ. ი. ლენინის ქანდაკება მოსკოვში“; 3 — ა. მ. ლ. ი. ბრეჟნევის დაბრუნება მოსკოვში ამერიკის შეერთებული შტატებიდან და საფრანგეთიდან; 10 — ი. ტაბიძე — „მთევლი“; 11—ვლ. მიაკოვსკი (1924 წ.); 16 — მ. კიკნაველიძე — „კარლოვი ვარი“ (საგაზაფხულო გამოფენიდან); 19-20 — მინსკის საოპერო თეატრში ოპერა „მინდას“ დადგმის ამსახველი ფოტოები; 26 — მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში „უფსკრულთან“ მონაწილენი; 30-32—საქართველოს მხატვართა 1973 წლის საგაზაფხულო გამოფენიდან: ვ. ჭუმბურიძე — „ფიროსმანი“, ჯ. თუშუაშვილი — „უკვდავი ფესვი“, ნ. მესხიძე — „ავტობიოგრაფი“, ჯ. ხუციშვილი — „ნატურ-მორტი“, კ. ბანეთიშვილი — „ვაჟა-ფშაველა“, ი. ოჩიაური „ხო-რუმი“; 41 — შალვა ლოღობერიძე, 42 — შ. ლოღობერიძე ოტე-

ლოს როლში; 45 — მ. მერაბიშვილი — „ა. გრიბოედოვის ძეგ-ლი თბილისში“; 46-48 — ქ. სოხუმის განაშენიანების პროექტე-ბი; 55 — ბ. სანაკოვი. ბ. სანაკოვის ნაშუაგართა გამოფენაზე, 61 — თ. გოცაძე — „განწირული სამყაროს ვედრება“; 64 — დ. გრიგოლია — „გაცილება“; 75 — ელენე სიბილა; 77 — საგა-ზაფხულო გამოფენის ერთ-ერთი კუთხე; 78 — რუსუდან გავა-შელი; 81 — ი. ერქომაიშვილი თავის ნახატებთან; 82 — ეახტანე მჭედლიშვილი; 86-87 — ვ. რურუას ნახატები; 88 — გია ჭუ-ბაბრია; 89-91 — კადრები გ. ჭუბაბრიას ფილმებიდან; 93 — სსრკ 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი გამოფენიდან — ბ. ციბა-ძე — „ქართველი ქალიშვილი“, 97 — ლ. პოტაპოვი თავისი ნა-მუშევრების გამოფენაზე, გამოფენის ერთ-ერთი კუთხე; 98 — ნაბი ხაჯი.

მორიგე ნომერზე ნუგზარ გოპუჩაშვილს.
მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბალაშუაშვილი.
კონტროლიორ-კორექტორი ვანდა ხახუაშვილი.

საქართველოს კპ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1978.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 31/VII-73 წ. უკ 09073.
შეკ. 2086. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19.75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 98-98-59.

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის 5, ტელ. 95-10-24.

საბჭოთა ხელოვნება

Журнал выходит
с 1921 года

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

№ 7, 1973

СОДЕРЖАНИЕ

МИР И ИСКУССТВО	3
Эдуард Шеварднадзе — ВОСПИТАНИЕ ГРАЖДАНСТВЕННОСТИ	5
Василий Лаперашвили — КОЕ-ЧТО О МАЯКОВСКОМ-ДРАМАТУРГЕ	11
Георгий Эбралидзе — В ДОМЕ-МУЗЕЕ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО	14
Манана Ахметели — НОВОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ОПЕРЫ «МИНДИЯ» В МИНСКОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ	17
Отар Эгадзе — ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОБ ОДНОМ СПЕКТАКЛЕ	24
Георгий Харатишвили — КНИГА О ВЕЛИКОМ РЕЖИССЕРЕ	33
Кона Микадзе — ШАЛВА ГОГОБЕРИДЗЕ	41
Карло Григолашвили — СЛОЖНЫМ ТВОРЧЕСКИМ ПУТЕМ	43
Заур Аршба — ПРЕОБРАЗОВАНИЕ СУХУМИ	46
Виктор Плотников — НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФОЛЬКЛОРА В СО- ВЕТСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	49
ВЫСТАВКА КАРТИН БОРИСА САНАКОВЕВА	55
Омар Каджаия — ЕГИПЕТСКОЕ КИНО НА ПУТИ НЕЗАВИСИМОГО РАЗВИТИЯ	56

Шалва Квасхадзе — МОНУМЕНТ ДЛЯ ГОРОДА ПОТИ	62
Гиви Боджгуа — НЕПОСТАВЛЕННЫЕ КИНОСЦЕНАРИИ КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ	65
Манана Модебадзе — ЕЛЕНА СИБИЛА	75
Иза Надирадзе — СПОСОБНАЯ ПИАНИСТКА	78
Александр Мхаргрдзели — С ТВОРЧЕСКИМ ВДОХНОВЕНИЕМ	79
Юлия Герия — ВРАЧ, ХУДОЖНИК	81
Гайоз Якашвили — СТУДИЯ ВАХТАНГА МЧЕДЛИШВИЛИ	82
Карло Комахидзе — ХУДОЖНИК-САМОУЧКА	87
Асमत Давитишвили — В ПОЙСКАХ НОВОГО	88
Ия Мухранели — ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ КИНОРЕЖИССЕРА	94
КТО И В ЧЬЕЙ РОЛИ? НА ВЫСТАВКЕ РАБОТ ЛЕОНИДА ПОТАПОВА	96
Наби Хазри — ОСТАВЛЯЮ ТЕБЕ ОГОНЬ (ПЬЕСА)	98

В номере: 2 — М. Мерабишвили — Скульптура В. И. Ленина в Москве; 3 — Возвращение в Москву Л. И. Брежнева из Соединенных Штатов Америки и Франции; 10 — И. Табидзе — «Сеятель»; 11 — Вл. Маяковский (1924 г.); 16 — М. Кикнавелидзе — «Карловы Вары» (из весенней выставки); 19-20 — Фотографии, отображающие постановку оперы «Миндия» в Минском оперном театре; 26 — Участники спектакля театра им. Марджанишвили «У упрости» — фото М. Бабова; 30-32 — Из весенней выставки художников Грузии 1973 года: В. Чумбуридзе — «Пиросмани», Дж. Тушурашвили — «Бессмертный корень», Н. Месхидзе — «Автопортрет», Дж. Хуцишвили — «Натюр-морт», К. Банетишвили — «Важа-Пшавела», И. Очнау-

ри — «Хоруми»; 41 — Шалва Гогоберидзе; 42 — Ш. Гогоберидзе в роли Отелло; 45 — М. Мерабишвили — Памятник А. Грибоедову в Тбилиси; 46-48 — Проекты застройки г. Сухуми; 55 — Б. Санаков. На выставке работ Б. Санаков; 61 — Т. Гоцадзе — «Мольба обреченной вселенной»; 64 — Д. Григолия — «Проводы»; 75 — Елена Сибилла; 77 — Один из уголков весенней выставки; 78 — Русудан Гавашели; 81 — И. Эркоманшвили со своими картинами; 82 — Вахтанг Мчедлишвили; 86-87 — Рисунки В. Руруа; 88 — Гия Чубабрия; 89-91 — Кадры из фильмов Г. Чубабрия; 93 — Из выставки, посвященной 50-й годовщине СССР — Б. Цибадзе — «Грузинка»; 97 — Л. Потапов на выставке своих работ, один из уголков выставки; 98 — Наби Хазри.

Гл. редактор Отар Эгадзе. Редакционная коллегия: Шалва Амиранашвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанелидзе, Алексей Мачавариани, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

Издательство ЦК КП Грузии. Тбилиси, 1973.

Типография издательства ЦК КП Грузии,
Тбилиси, ул. Ленина, 14, тел. 93-93-59.
Адрес редакции: Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5,
Тел. 95-10-24.

Founded
in 1921

SABCHOTA KHELOVNEBA SOVIET ART

№ 7, 1973

CONTENT

PEACE AND ART	3	Omar Kajaia	
Edward Shevardnadze		EGYPT CINEMA ON THE WAY OF INDEPENDENT DEVELOPMENT	56
TO BRING UP ACTUAL CITIZENS	5	Shalva Kvashvadze	
Vasil Lapherashvili		MONUMENT TO NICO NICOLADZE FOR PHOTI	62
SOMETHING ABOUT VLADIMIR MAIAKOVSKI'S PLAYS	11	Givi Bojgua	
Giorgi Ebralidze		KOTE MARJANISHVILI'S UNREALIZED SCRIPTS	65
VLADIMIR MAIAKOVSKI'S HOUSE-MUSEUM IN GEORGIA	14	Manana Modebadze	
Manana Akhmeteli		ELENE SIBILA	75
THE STAGE REALIZATION OF THE OPERA «MINDIA» IN MINSKI OPERA HOUSE	17	Isa Nadiradze	
Otar Egadze		A GIFTED PIANIST	78
IMPRESSION ON THE PERFORMANCE OF MARJANISHVILI THEATRE «AT THE GUFT»	24	Alexandre Mkhargrdzeli	
Giorgi Kharatishvili		WITH A REAL INSPIRATION	79
A BOOK ON THE GREAT STAGE MANAGER	33	Iulia Geria	
Kona Mikadze		I. ERKOMAISHVILI, DOCTOR AND PAINTER	81
SHALVA GOGOBERIDZE	41	Gaioz Iakashvili	
Karlo Grigolashvili		THE STUDIO OF VAKHTANG MCHEDLISHVILI	82
SCULPTOR MERAB MERABISHVILI	43	Karlo Komakhidze	
Zaur Arshba		SELF-TAUGHT PAINTER	87
NEW PROJECTS FOR SUKHUMI	46	Asmat Davitashvili	
Viktor Plotnikov		FILM DIRECTOR GIA CHUBABRIA	88
SOME PROBLEMS OF FOLKLORE IN THE SOVIET FINE ARTS	49	Ia Mukhraneli	
AT THE EXHIBITION OF BORIS SANAKOEVS PAINTING	55	THE CREATIVE WAY OF A FILM DIRECTOR DAVID RONDELI	94
		WHO IS THE ACTOR AND IN WHOSE ROLE? AT THE EXHIBITION OF WORKS OF LEONID POTAPOV	97
		Nabi Khazri	
		«I LEAVE YOU THE FIRE» (a play)	98

Pages: Monument to V. I. Lenin in Moscow (author-sculptor M. Merabishvili); 3 - The return of L. I. Brezhnev from USA and France; 10 - «Sowing» by I. Tabidze; 11 - Vladimir Maiakovski in 1924; 16 - «Karlov Vari» (from the Spring Exhibition); 19-20 - Otari Taktakishvili's opera «Mindia» in Minsk Opera House; 26 - Participants of the performance of Marjanishvili Theatre «At the Guft»; 30-32 - From the Spring Exhibition «Georgian Painting-73»; «Phirosmani» by V. Chumburidze; «Immortal Root» by J. Tushurashvili; «Self-portrait» by N. Meskhidze; «Still-life» by J. Khutishvili; «Vazha Phshavela» by K. Banefishili; «Khorumi» by I. Ochiauri; 41 - Shalva Gogoberidze; 42 - Shalva

Gogoberidze as Othello; 45 - Monument to Griboedov in Tbilisi (author sculptor M. Merabishvili); 46-48 - New projects for Sukhumi; 55 - Boris Sanakoev, at the exhibition of his paintings; 61 - «The Entreaty of Doomed World» by T. Gotsadze; 64 - «Seeing-off» by L. Grigolia; 77 - Elene Sibila; 77 - a corner of the Spring Exhibition; 78 - Rusudan Gavasheli; 81 - I. Erkomaishvili with his paintings; 82 - Vakhtang Mchedlishvili; 86-87 - V. Rurua's paintings; 88 - Gia Chubabria; 89-91 - From his films; 93 - From the exhibition «USSR-50 Years»: «A Georgian Girl» by B. Tsiabadze; 97 - L. Potapov at the exhibition of his works, a corner of the exhibition; 98 - Nabi Khazeli.

SOCIAL-POLITICAL, LITERARY-ARTISTIC AND
SCIENTIFIC-THEORETICAL MONTHLY ORGAN OF THE
MINISTRY OF CULTURE OF GEORGIAN SSR.

Editor-in Chief Otari Egadze. Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleksii Machavariani, Natela Urushadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

Lenin Street, 14, Tbilisi, Georgian SSR. 93-93-59;
Address of editorial office: Marjanishvili, 5. Tel. 95-10-24.

SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

SOWJETKUNST

Erscheint
seit 1921

№ 7, 1973

INHALT

FRIEDEN UND KUNST	3	Omar Kadshaia	
Eduard Schewardnadse		DER ÄGYPTISCHE FILM AUF DEM EIGENEN	
ERZIEHUNG DER BÜRGERSCHAFT	5	WEG SEINER ENTWICKLUNG	56
Wassil Lapheraschwili		Schalwa Kwaschwadse	
ZU MANCHEN FRAGEN ÜBER DIE DRAMATUR-		EIN MONUMENT FÜR DIE STADT PHOTI	62
GIE MAJAKOWSKIS	11	Ciwi Bodshgua	
Georg Ebralidse		MANCHE DREHBÜCHER VON MARDSHANI-	
IM HAUS-MUSEUM VON WLADIMIR MAJA-		SCHWILI OHNE VERFILMUNG	65
KOWSKI	14	Manana Modebadse	
Manana Achmeteli		ELEN SIBILLA	75
SZENISCHE INTERPRETATION VON «MINDIA»		Isa Nadiradse	
IM MINSKER OPERNTHEATER	17	EIN BEGABTER KLAVIERSPIELER	78
Othar Egadse		Alexander Mchargrdseli	
EINDRÜCKE VON EINEM BÜHNENSTÜCK	24	SCHÖPFERISCHE BEGEISTERUNG	79
Georgi Charatishwili		Julia Geria	
DAS BUCH VOM GROSSEN REGISSEUR	33	ARZT UND KÜNSTLER	81
Kona Mikadze		Gaio Jakaschwili	
SCHALWA GOGOBERIDSE	41	STUDIE VON WACHTANG MTSCHEDLISCHWILI	82
Karlo Grigolaschwili		Karlo Komachidse	
AUF DEM SCHÖPFERISCHEN WEG	43	KÜNSTLER-AUTODIDAKT	87
Saur Arschba		Asmath Dawitischwili	
WANDLUNGEN VON SUCHUMI	46	AUF DER SUCHE DES NEUEN	88
Wiktor Plotnikow		Ia Muchraneli	
ZU MANCHEN PROBLEMEN DER VOLKSDICH-		SCHÖPFERISCHER WEG DES FILMREGISSEURS	94
TUNG IN DER SOWJETISCHEN DARSTELLENDEN		WER IST DER MEISTER UND IN WELCHER	
KUNST	49	ROLLE?	96
AUSSTELLUNG DER ERZEUGNISSE VON BORIS		AUSSTELLUNG DER ERZEUGNISSE VON POTA-	
SANAKOEW	55	POW	97
		Nabi Chasri	
		ICH LASSE DIR DAS FEUER (EIN BÜHNENSTÜCK)	98

In dieser Nummer der Zeitschrift: 2 – M. Merabischwili – Lenins Denkmal in Moskau. 3 – Rückkehr von L. I. Breshnew aus den Vereinigten Staaten von Amerika und Frankreich. 10 – I. Tabidse – «Saatsreuer». 11 – Wl. Majakowski (1924). 16 – M. Kiknawelidse – «Karlowski Wari» (Aus der Frühlingsausstellung). 19-20 – Darstellende Fotos zu Anlaß der Auf-führung des Opernstückes «Mindia» auf der Opernbühne in Minsk. 26 – Teilnehmer der Bühnenaufführung des Stückes «Am Rande des Abgrundes», im Mardshanischwilitheater. 30-32 – Aus der Frühlingsausstellung der georgischen Maler vom Jahre 1973. W. Tschumburidze – «Phirosmani», D. Tuschuratschwili – «Unaustilgbare Wurzel», N. Meschidse – «Selbstbildnis», Dsh. Chuzischwili – «Stilleben», K. Banetischwili – «Washa Pschawela», I. Otschiauri «Chorumi». 41 – Schalwa

Gogoberidse. 42 – Sch. Gogoberidse als Otello. 45 – M. Merabischwili – Griboedows Denkmal in Tbilissi. 46-48 – Bebauungsplan für die Stadt Suchumi. 55 – B. Sanakoeu auf dem Ausstellungsgelände seiner Erzeugnisse. 61 – Th. Gozadse – Flehentliche Bitten der verdammten Welt. 64 – D. Grigolia – «das Geleit». 75 – Elen Sibilla. 77 – Ein Winkel der Frühlingsausstellung. 78 – Russudan Gawascheli. 81 – I. Erkomaischwili bei seinen Kunsterzeugnissen. 82 – Wachtang Mtschedlischwili. 86-87 – Gemälde von Rurua. 88 – Gia Tschubabria. 89-91 – Szenen aus den Filmen von G. Tschubabria. 93 – Aus der Ausstellung an-lässlich des 50. Jhrestages der Sowjetunion – B. Zabadse – «das georgische Mädchen». 97 – L. Potapow bei seinen Erzeugnissen. Ein Winkel der Ausstellung. 98 – Nabi Chasri.

POLITISCH-GESELLSCHAFTLICHE, BELLETRISTISCHE
UND WISSENSCHAFTLICH-THEORETISCHE
MONATSSCHRIFT DES KULTURMINISTERIUMS
DER GEORGISCHEN SSR.

Chefredakteur – Othar Egadze, Redaktionskollegium – Sch.
Amiranatschwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Matschawa-
riani, N. Uruschadze, D. Dshanelidze, W. Zulukidse.

Georgische SSR, Tbilisi, Leninstraße, 14. Tel. 93-93-59

Redaktionsanschrift: Mardshanischwilistraße, 5. Tel. 95-10-24.



ИНДЕКС

76177