



საგჭოთხ სელოვნეე

СОВЕТСКОЕ
УСКУГГТВО
SOVIET
ART
SOWJETKUNST
ART
SOVIETIQUE



1973

სეგვითა სელოვნება



შურნალი გამომცემის 1921 წლიდან

თქუთბი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
უჩუბიბუბუბუ
ქოჩუბოზუბუბუ

10

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

1973



თბილისი. 1978 წლის 5 ოქტომბერი. სურათზე: სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიბიუროს წევრი, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ამხანაგი ბ. პ. კირილენკო ხალხთა მეგობრობის ორდენს ამაგრებს საქართველოს სსრ რესპუბლიკის დროშაზე.

ბილოცავთ

ხალხთა მეგობრობის ორდენს,

ძვირფასო ამხანაგებო!

მთავარი რედაქტორის გავიერ — გივი გოგუა

სარედაქციო კოლეგია: შალვა ამირანაშვილი, გელა ბანძელაძე, გარეკო გოგუაძე, ითარ მუხამ, ალექსი მაკასარიანი, ნათელა ურუშაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ვანო წულუკიძე.

სსრკ 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი გამოფენიდან

ს. ცინცაძე.

„მევენახეები“. სერიადან „ჩემი სოფელი“.



პიროვნების

იდეალისტური

ფილოსოფია და

პიროვნული ხელოვნება

ოლეგ მაკაროვი

შპსანსანში ორი ათეული წლის ბურჟუაზიული ხელოვნების ევოლუცია დიდად არის დამოკიდებული პესისტურ ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობაზე, პირველ რიგში კი — პიროვნების უსაღეს იდეალისტურ ფილოსოფიაზე.

დღეს უკვე საყოველთაოდ აღიარებული ეს ტენდენცია თავს იჩენს ჯერ კიდევ 50-იან წლებში, როდესაც დასავლეთში ფართოდ გაიშალა მოძრაობა სოციალური და კულტურული ცხოვრების „დეიდეოლოგიზაციისათვის“.

აქ არ შევირძნებთ იმ თეორიულ მოსაზრებებზე, რომელთაც აყენებდნენ მხატვრული შემოქმედების დემოკრატიული, სოციალისტური ტენდენციების იდეური მოწინააღმდეგეები. გავისხენით მხოლოდ, რომ ისინი ასეთ ტენდენციურობის თვლიდნენ მხატვრული აზროვნების არაობიექტურობის გამოხატულებად, რომელიც ხელოვნების როლს იდეოლოგიურ ინსტრუმენტად აქცევდა. განტის ეპიგონებიდან მოყოლებული ესთეტიკური იდეალიზმის ეს ტრადიციები არსებით ცვლილებებს არ განიცდიან. თუმცა მათი ავტორიტეტს შესაძინებდა მეორეა და ეს კარგად ესმით მის შემკვიდრებსაც. ამიტომ, აღნიშნული ინტერპრეტაციის გააქტიურებისა და დასაბუთების მიზნით, ისინი მიმართავენ დემოკრატიული ხელოვნების, უპირველესად რეალისტური ხელოვნების მოვლენების ფილოსოფიურ კრიტიკას.

ისინი ისწრაფვიან დამატკივნ, რომ საზოგადოებრივი პრობლემებისადმი მხატვრის უპირატეს ყურადღებას

უცილობლად მიეყვანოს მის მიერ შექმნილი ადამიანის სახის გაღარიბებამდე, სოციალურ ყოფიერებაში მის გაქრობამდე. ასეთ კრიტიკას, როგორც წესი, თან სდევს მოწოდება ადამიანის არსებობის მაღალი ღირებულების რეაბილიტირების შესახებ.

ამასთან დაკავშირებით გავისხენით რეალიზმის წინააღმდეგ მიმართული იდეოლოგიური კამპანიის ზოგიერთი თავისებურება.

ნეორეალიზმის დემოკრატიული ხელოვნება, როგორც გაბატონებული მიმართულება, შედარებით სწრაფად და დამსახურებულად განმტკიცდა ომის შემდგომი პერიოდის იტალიურ კინემატოგრაფიაში. მის მიმდევართა შემოქმედება უდიდესი წარმატებით სარგებლობდა მთელ მსოფლიოში და გარკვეული გავლენა მოახდინა კიდევ ევროპულ და არა მარტო ევროპულ სულიერ კულტურაზე.

მდგომარეობა იცვლება 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, როდესაც ნეორეალიზმი შედის კრიზისის ფაზაში. კრიზისის სიტუაციამ წარმოქმნა მთელი რაიი ვერსიები მის ხასიათსა და მიუხეზებზე.

ნეორეალიზმმა ამოწურა და უკანა პლანზე გადასწია პრობლემები, რომელთა ბატონობა განაპირობებს ნეორეალიზმის ესთეტიკურმა პრინციპებმა. ასეთი განაწილი გამოუტანა ამ ხელოვნებას ბურჟუაზიულმა კრიტიკამ. ამ ვერსიის თუ დავერწმუნებით, იტალიელებისათვის, ეროვნული ეკონომიკის განვითარების შედეგად, აქტუალობა დაკარგვის ისეთმა თემებმა, როგორიცაა სოციალური უსამართლობა და ადამიანთა სოლიდარობა, მშრომელთა ბრძოლა ელემენტარული ცხოვრებისეული კეთილდღეობისა და საზოგადოების დემოკრატიზაციისათვის. ასეთი დასკვნა მოკლებულია ყოველგვარ საფუძველს. მიუხედავად ამისა, დამოკრატული ხელოვნების ავანგარდული მიმართულების მსგავსმა კრიტიკულმა შეფასებამ დიდი გავრცელება პოვა და არა მარტო ბურჟუაზიულ ესთეტიკურ შეხედვაში. ამის საყვეს იძლეოდა კინოშარამოებლების მიერ ხელშეწყობილი ე. წ. „ვარისტიერი“ ნეორეალიზმის პროდუქცია, რომელიც სინამდვილეში ნეორეალისტური შემოქმედების მოტივების პაროდირებას ეწეოდა. თუმცა, იტალიელი და საბჭოთაო მკვლევარების სამართლიანი დასკვნით, ნეორეალიზმის პრესტიჟისთვის საკარგოდ დარტყმა იყო ფელინისა და ანტონიონის შემოქმედება.

ორივე რეჟისორმა თავისი შემოქმედება ნეორეალიზმით დაიწყო. ამ მიმართულების შუაგულიდან ახორციელებდნენ მათივე საპროგრამო პრინციპების პრაქტიკულ გადახედვას.

ცნობილია, რომ ფელინი ყოველთვის (როცა არ ჰქონდა ამის საფუძველი) ამტკიცებდა ნეორეალიზმისადმი თავის ერთგულებას. მაშინაც კი, როდესაც მის სამართლიანად უკვირებდნენ ირაციონალობისა და ანტიკატეტიული სიმბოლიკისადმი დათმობას (ფილმში „კასა“), იგი ხაზს უსვამდა, რომ მისი ამოცანა ნეორეალიზმის გაღრმავებაა.

ფელინის მიანია, რომ თანამედროვე ადამიანის პრობლემების გასაგებად და გადასაწყვეტად „საჭიროა სურათების ვიკამდე ფილოსოფიურ პლანზე — ისეთ თემებზე, როგორიცაა ადამიანთა სიმატევე, სევდა და უიმედობა...“ ამის საწინააღმდეგო არაფერი გვაქვს, მაგრამ შევძლება, როდესაც ხელოვნის ამაღლებული პრობლემების პირველ მიზეზებს ვეძებთ ადამიანთა რეალური ურთიერთობის მიღმა.

ნეორეალიზმზე საუბარში ფელინი არა ერთხელ აღნიშნავდა ამ ხელოვნების მიმდევარ შემოქმედთა ყურადღებას ადამიანში გამეფდენიანთა საზოგადოებრივი. საშუალოდ, ამ მნიშვნელოვან თვისების მისეული განმარტება მისტიკოსს უფრო დააკმაყოფილებს, ვიდრე რეალისტ ხე-

ლოგანს. „ჩემი აზრით, — ამბობდა ფელინი, — ყველაზე სასაზღაოებრივი ელემენტი ადამიანში არის საიდუმლო. საიდუმლოსკენ გვიხიდავს არა ბუნდოვანი სპირიტუალიზმი, არამედ სიყვარული ადამიანისადმი“².

საიდუმლო, ფელინის გაგებით, არის არა ადამიანის ყოფილი და შეგნებანი ჯერ შეუცნობელისა და ძნელად შესაძრევლის სიონიში, რომელიც მუდამ იხიდავს ჭეშმარიტი შემოქმედის წარმოდგენას, არამედ ადამიანთა არსების ხარისში წარმოდგენილი ფსიქოლოგიური ცხოვრების ღრმა ინდივიდუალური გამოვლენა. საზოგადოების ასეთი მისტიფიკაცია უდავოდ მოქმედს, რომ ფელინიმ გაწყვიტა კამერა სერიოზოზმის საკუთარი ტრადიციებით.

უსამართლო იქნებოდა ფელინის წარმოდგენა ანგარიშ-მიუცემელ ხელოვანად, ბედისაგან განცხრებულად, რომელიც საკუთარი ხელოვნებისთვის გარკვეული ზიანის მიყენების გარეშე გატაცებულია ძნელად გასაგები მიღწერ-ფილოსოფიური მოძღვრებით. სწორედამგვარად ახასიათებენ დასავლეთელი კრიტიკოსები იტალიელი კინორეჟისორის ძიებას. მათი აზრით, ფელინის ავტორიტეტს ამტკიცებს ცნობილი თეზისები, რომელთა შინაარსი ასეთია: რაც უფრო მნიშვნელოვანი და ორიგინალურია ტალანტი, მით უფრო ნაკლებ არსებით როლს ასრულებენ მის შემოქმედებაში ჰოლიკიტური, ეთიკური, ფილოსოფიური და სხვა მსოფლმხედველობითი თუ იდეოლოგიური უპირატესობანი. ასეთი იდეოლოგიური თვალსაზრისი ხელოვნებაზე ისევე ცალმხრივია, როგორც მეორე უკიდურესობა, რომელიც მხატვრული ფენომენის მნიშვნელობას განსაზღვრავს მასში აღბეჭდილ სოციალურ იდეებთან ერთობლიობაში. ორივე უკიდურესობა დავაგვირგებელია მთლიანის თითოეული მხარის (ეტიკური, ფორმალური ან კონცეპტუალური) აბსოლუტისაციასთან და მათ გავლენასთან ინდივიდუალურ და საზოგადოებრივ შეგნებაზე. ხელოვანის შემოქმედების გარკვეული ღირებულების შეფასებისას, მაგალითად, კინომაყურებელს ფელინის სურათებში თუ ხიზოვს პიროვნების სამყაროში ფსიქოლოგიური წვდომის სიღრმე და იერსახეთა ემოციური ძალა, ეს არ ნიშნავს, რომ მათი ფილოსოფიური სარწმუნო კვალს არ აჩვენებს მის ცნობიერებას.

ჭეშმარიტად მხატვრული ქმნილების ფილოსოფიური შინაარსი ყალიბდება მის ყველა სხვა ელემენტთა ორგანულ კავშირში და ამიტომაც ხდება იგი არამარტო სპეციალური ახალისის, არამედ ხელოვნების ამ მოვლენის მასიური აღქმის საგანი. ორმაგად სამშობა, როდესაც ფართო აუდიტორიის ცნობიერებაზე შექმნილნი დიდი ხელოვანის ნიჭითა და ოსტატობით შექმნილი ნაწარმოები იდეალისტური და რელიგიური მოტივებით.

საუფერესო შეტი ხნის წინათ მარქსი წერდა, რომ ბურჟუაზიის ელემენტნი ტალანტები. თანამედროვე კაპიტალისტური საზოგადოების კულტურისთვის ძალზე დამასიანათებელია ეს გარდაუვალი პრიციპი. მეორე მხრივ, გაბატონებულ კლასს დღეს, როგორც არასდროს, ესაზიზივება თავისი იდეური გავლენის ორბიტაში ჰყავდეს გამოჩენილი მოაზროვნეები და ხელოვანნი.

რეაქციული მხატვრული კრიტიკისა და ესთეტიკის დამოკიდებულება ფელინის შემოქმედებისადმი ბურჟუაზიული დემოკრატიზმის წინააღმდეგობისა და არათანმიმდევრობის იდეოლოგიური გამოყენების ტიპიური მაგალითია. ფელინიმ მათი ყურადღება მიიპყრო არა პიროვნების სამყაროში ჩართულობის მისწრაფებით, არამედ იმით, რომ მან ამ მხარეთიქმედის გაწყვიტა კამერით ადამიანის გამოსახვის კრიტიკულ-რეაღისტურ ტრადიციებით.

მამნი რთი შეიძლება აქსნათ ფელინის ხელოვნების შეუქმნელი კრიტიკა მარჯვნიდან, რაც ხშირად უფრო მწკვეი იყო ხოლმე, ვიდრე დემოკრატიული ბანაკის ოპო-

ნენტების გამონათქვამები ამ კინორეჟისორზე. ამ კონტრასტზე პასუხი, პირველ ყოვლისა, უნდა ეცემოდნენ ფელინის მხატვრული სამყაროს წინააღმდეგობრობასა და მრავალნიშნაობაში.

ვოლიტარული კულტურის მიმდევრებს, რომლებიც ღირსეულ მხუთხელ ფელინის ფანტაზიას, და უკიდურეს შემთხვევებში მრწამსის ადამიანებს წიხის გარის შემოქმედის დემოკრატიული სიმპათიები. ისინი ვერ ურიგდებიან მის გუნდობლობას, რითაც ის პიროვნების რღვევას ხატავს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. ამიტომ დაპირაკი კი ზედმეტია ბურჟუაზიული კულტურის იდეოლოგიისა და მიმდევრების მიერ ფელინის უსიტყვო აღიარებაზე. შემთხვევითა მიერ ფელინის კრიტიკაში უნდა დაენახათ არამარტო რეჟისორის შესანიშნავი ხელოვნების ბურჟუაზიული დამცველური რეაქცია, არამედ მის ავტორზე იდეური ზეგავლენისათვის ბრძოლის ფორმაც. რაც უფრო ნაკლებად ქმნის კრიზისი თუ იდეოლოგიის მისი გაგლების ქვეშ მყოფ ხელოვანთა შემოქმედების შინაარსი, მით უფრო აქტიურად ემშენიან ასეთ ბრძოლაში ბურჟუაზიული ესთეტიკოსები და კრიტიკოსები.

საზოგადოებრივი პროგრესის კონცეფციებთან ანგარიშ-სწორება ეს არის პათოსი და ისტორიის უახლესი იდეალებისტური ფილოსოფიის ძირითადი შინაარსი. ასეთ კონცეფციების ავტორებს ბრალად ედებათ ისტორიული პროცესების მსვლელობაზე დეტერმინისტული, უსახური თვალსაზრისის გავრცელება, რასაც რეალური ინდივიდები მორალურ განაზრებადმედ და დემოკრატიზაციადმედ მიჰყავს.

მხატვრული შემოქმედებაზე ფილოსოფიის გავლენის ანალიზს ხშირად ხუდება ზეხელ მთელ ფილმსაკითხებში, მათ შორის პირველია ნაწარმოების დიდი ფილოსოფიური მოტივების წყაროები და სასაითი. გამოსატყვევ თუ არა ასეთი მოტივები შემოქმედის მრწამსი, ან საზოგადოების განსაზღვრულ განწყობილებას ექნება მასში უნდა დაეინახათ არსებული თეორიული იდეების წარმოსახვა, ან იქნება ისინი უნდა განვიხილოთ როგორც ცხოვრებისეული მოვლენების მხატვრული ახალადმოჩენის კონცეპტუალური ელემენტები? სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჩანს თუ არა მათში მწერლის, კომპოზიტორის, რეჟისორის სიახლოვე რამდენიმე ფილოსოფიურ მოძღვრებასთან, თუ ისინი საკუთარ მიგნებებს გამოსატყვევ?

მხატვრული შემოქმედების დეტერმინაციის ფილოსოფიურ-იდეოლოგიური სირთულესა და მრავალპლანაინობაზე გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს თვით ხელოვანთა აღიარება და სხვა უტყუარი საბუთები.

აიპონელი მწერალი კ. აბე მისი შემოქმედების კომპეტენტური მკვლევარების დასკვნებზე საუბრობს აშკარა უპირატესობას აძლევს რელიგიურ პირობებებს. რაც შეეხება ფილოსოფიას, ისიყვით, ახალგაზრდობაში იგი განიცდიდა სარტრის გეგისტენციალიზმის გარკვეულ გავლენას, მაგრამ დარწმუნებულია, რომ ლიტერატურის, მათ შორის მსოფლიოში ცნობილ ნაწარმოებს „ქალი რიყზე“, ამ ფილოსოფიასთან არაფერი აქვს საერთო³.

სახელმწიფოებრივ შედეგ კინორეჟისორი ი. ბერგმანი თავის ინტელექტუალურ ინტერესებზე საუბრობს აშკარა უპირატესობას აძლევს რელიგიურ პირობებებს. რაც შეეხება ფილოსოფიას, ისიყვით, ახალგაზრდობაში იგი განიცდიდა სარტრის გეგისტენციალიზმის გარკვეულ გავლენას, მაგრამ დარწმუნებულია, რომ ლიტერატურის, მათ შორის მსოფლიოში ცნობილ ნაწარმოებს „ქალი რიყზე“, ამ ფილოსოფიასთან არაფერი აქვს საერთო³.

ფილოსოფიურ პროვოცებასთან სისტემატური ნაცნობობიდან შორს არის ფელინის. ამაზე მითითებებს ბ. რომანი, როდესაც აღნიშნავს კინორეჟისორის ფილოსოფიურ

ნიჭსა და მიდრეკილებებზე. მისი დამოწმებით, ფრიდისა და იუნგის ფსიქოანალიტიკური შრომებით დაინტერესებულმა ფელნიმ მხოლოდ ერთხელ მიმართა ფილოსოფიურ თხზულებას. მხედველობაში აქვს იტალიელი ფილოსოფოსი უ. სპირიტოს შრომა „სიცოცხლე, როგორც სიყვარული“. ამ შრომამ ფელნის ყურადღება მიიპყრო მას შემდეგ, რაც წიგნის ავტორმა ერთგვარი დამთხვევა აღმოაჩინა საუბარო იდეებსა და მისი თანამემამულის მთელი რიგი ფილმების თემატიკასა და მოტივებს შორის.

შესაძლოა რომელიმე აქ მთლად სწორი არ იყოს, მაგრამ, ფილმის ფილოსოფიური შეცნენის დასასაბუთებისა, იგი ჭეშმარიტებასთან ახლოს დგას.

აქ დასაყუდებულ ხელოვანთაგან განსხვავებით ამერიკელი პოეტის ს. კუნიცის ცხოველ ინტერესს იჩენს ძალიან ახალი ფილოსოფიური მოძღვრებისადმი. იგი ამბობს: „ჩემი გემრი ჯერ პლატონი იყო, შემდეგ გამიტაცა კანტმა, შოპენჰაუერმა, უფრო გვიან — ჩარლზ ჰ. სპრსმა. ამ ბოლო პერიოდში კი ძალიან დაინტერესდები ვიტგენშტეინით და საერთოდ ლიუნგისტური მიდგომით“.

მართალია, კუნიცს უნდოდა პასუხის გაცემა იმასზე, თუ როგორ მოქმედებს მისი ფილოსოფიური კრედიტა პოეტურ პრაქტიკაზე, მით უნდა, რომ ის მზადაა შემოქმედება გააიგივოს ადამიანის ქვეცნობიერ მოღვაწეობასთან.

დასავლეთის ბევრი ხელოვანი, პირიქით, ღმრისტანციულად აცხადებს თავის ერთგულებას სულის ხელოვნებასთან და უახლეს ფილოსოფიასთან, მისი სპეციალური განწყობების ჩართვით, რომელთა არაფერი აქვთ საერთო მხატვრულ შემოქმედებასთან.

ამერიკელი ესთეტიკოსი ფ. გოულდ-გლაკი ირონიით შენიშნავს, რომ ფილოსოფიასა და მეცნიერებაზე საუბრისას ხელოვნებასთან კავშირში ისინი (მხატვარი-დისკრეტისტიკოსები, სექპინიგისა და ე. წ. კონკრეტული ხელოვნების მიმდევრები) ისწავლიან შექმნის ავტორიტეტების მონაწილრობასთან ფლანგები იმისათვის, რომ გააზრთონ მათ თავიანთი ხელოვნების მორალურ-ესთეტიკური კანონიერება. ამ კატეგორიის შემოქმედთა ფილოსოფიური სიმპათიები გადადის ვენის წრის პოზიტივიზმიდან კიბერნეტიკასა და ინფორმაციის თეორიაზე⁷.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 50-იანი წლებიდან დასავლეთის ბურჟუაზიულ კულტურაში შეიმჩნევა ფილოსოფიურ მხატვრული შემოქმედების დამოკიდებულების ზრდა. აღნიშნული გარემოება სრულიადც არ ნიშნავს იმას, რომ ეს დამოკიდებულება მანამდე ეპოქურული იყო. მხოლოდ იმ მასშტაბებით, იმ დონით, როგორც ბოლო ოცი წელი, იდეალისტური ფილოსოფია არასოდეს განასხვავებდა მხატვრული პოლდეუქციის შინაარსს. ცნობილია, რომ თანამედროვე ბურჟუაზიულ ხელოვნებაზე უდიდესი მსოფლმხედველობით გაცვლბა მოახდინა ფსიქოანალიზმა (მისი ანთროპოლოგიური ვარიანტები) და ეგზისტენციალიზმის იდეებმა.

ფსიქოანალიტიკური ანთროპოლოგია XX საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა და უკვე 20-30-იან წლებში ფართო რეზონანსს პოვა ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი აზროვნების სხვადასხვა სფეროში. რაც შეეხება მის გავლენას ომამდელ მხატვრულ კულტურაზე, იგი არც თუ ისე მცირე იყო, მაგრამ როგორც შეედრება 50-70-იანი წლების დასავლეთის ლიტერატურაში, კინემატოგრაფიაში, თეატრსა და სახვით ხელოვნებაში გავრცელებულ „ფსიქოანალიტიკურ აურსაურს“.

ანალოგიურია ეგზისტენციალური მსოფლმხედველობის გავრცელების სურათიც. 20-40-იან წლებში ეგზისტენციალური იდეების კონკრეტული თუ მხატვრული გამოვ-

ლინება ძირითადად ინტელიგენციაში შეიმჩნევა. ეს იდეები იმ პერიოდის ხელოვნებაში ძირითადად ეგზისტენციალისტ მწერალთა ნაწარმოებებში იჩენს თავს. ასეთი მწერლებია: გ. მარსელი, ა. მალორ, ა. კამიუ, ჟ. სარტრი, ს. დე ბოვუარი.

იმის შემდგომ პერიოდში, განსაკუთრებით 50-იან წლებში, მდგომარეობა არსებითად შეიცვალა. სწორად აღვნიშნავს ე. სლოვიოვი: „სხვადასხვა სახისა და ჟანრის მასობრივ ლიტერატურაში გავრცელდნენ უაღრესად ენოტერიული, უაღრესად არაპოპულარული კატეგორიები, რომლებიც „საერთო ენის კულტურის“ კუთვნილებად იქცნენ. მთავარი მიზეზი ამ გავლენიანი ფილოსოფიის გავრცელებისა იყო ის, რომ იგი არამარტო სოციალური კატასტროფების კრიტიკულად გააზრების საშუალებას იძლეოდა, არამედ თანამედროვე საზოგადოების ჩვეულებრივი, შედარებით სტაბილური, გათანაბრებული ცხოვრებისაც“⁸.

ე. წ. აბსტრუქის ხელოვნების პრობლემა, თეატრალურ და ლიტერატურულ პრაქტიკაში განხილვის შედეგად, სრულიად სხვა გააზრება მიიღო, იდრე ეგზისტენციალურ დრამაში. „აბსტრუქის თეატრის“ დრამატურგებისა და თეორეტიკოსებისთვის მთლიანად მისაღებია სოციალისტის ან-სურდულობის თეზისი. ამასთან ერთად მათ გულუბრყვილოდ მიაწინათ თავისუფლებისა და პასუხისმგებლობის ეგზისტენციალისტებისეული იმედი, როგორც კაცობრიობის მოღვაწეობის პრინციპი. მათი აზრით, ისინი „შორს წავიდნენ“ ამ მორიგე ილუზიისაგან. მათ ბურჟუაზიული (აგრეთვე, საერთო საკაცობრიო) ფასეულობანი და ქცევის ნორმები დაიკვირეს ისტორიულ მოვლენათა მსგეულობასა და საკუთარი არსებობის პირობებამდე.

„აბსტრუქის ხელოვნებაში“ შედარებით იოლია მის მიმდევართა უკმაყოფილების თეზისის მიდევნება დასავლეთში გაბატონებული ფილოსოფიური და სოციალოგიური იდეების გამოყენების გზით.

დასავლეთის ხელოვნებაში შორის გავრცელებული შემეცნებითი პესიმიზმის მიზეზი იყო და რჩება მათი დამოკიდებულება ბურჟუაზიულ იდეოლოგიაზე.

ადამიანის გათქმევა პესიმიზტური ფილოსოფიის აბსტრაქციანთა ხანდა არამარტო ზეამოცანა, არამედ მოდერნისტული შემოქმედების თავისებური საშუალო პრინციპი. მაგალითისთვის აი როგორ გამოიყურება იონესკის რეჟო-მინდაციები თანამედროვე თეატრალურ-დრამატული სტრუქტურის შესახებ. მისი რწმენით, დრამატურგისა და დამდგმელისთვის აუცილებელია, ერთი მხრივ, ასახოს უზარო-ბა და ძალადობა, არსებული, ადამიანის გონების სიცარი-ელე; მეორე მხრივ, ნება დართოს ამ სიცარიელის თანდა-ინობით შეავსოს სცენა, სიტყვებს იქით დამალს რეალური ადამიანების არარსებობა, ამოავსოს რეალურობაში გაჩენი-ლი ხელოვნები⁹.

ამრიგად, — განაგრძობს იონესკო, — „პერსონაჟები და სტრუქტურის აუცილებელი საფუძვლები არარეალურ-ნი არიან, ყოველთვის არ არის არც რეალური და არც არარეალური (გაუგებარია, რას უნდა ნიშნავდეს ეს), უბრალოდ, მიუღილა და უხილავი. ეს „არაფერია“ რომელიც სცენაზე ცოცხლობს, არის ხალხი. სცენაზე უნდა იგრძნო-ბოდეს ხალხის ყოფნა. ამრიგად, სულ ერთია, რომ ვიქვით სცენაზე არაფერი არ არის, ანდა არის ხალხი¹⁰. ამ სიტყ-ვეში არის არა მხოლოდ ეგზისტენციალისტური ტერმი-ნოლოგიის კოეკტობა, მასში თავმოყრილია ადამიანის სცე-ნური შეგნების მთელი პროგრამა, რომელიც არაფრით არ არის გამარტებული, არც თანამედროვე ცივილიზაცი-აზე გულის აყრით, არც მისი მისწრაფებით ბოლომდე და-



ამშოს პიროვნების დამღუპველი კაპიტალისტური კულტურის ყალიბი ფასეულობა.

ბურჟუაზიული სელოვნების დამოკიდებულება იდეალისტურ ანთროპოლოგიაზე გავრცელდება, სექსუალურ პრობლემას რატიმ უკავია მნიშვნელოვანი ადგილი პიროვნების დაღუპვის პანორამაში.

ქსეში გამოიხატება თამაშის ხარისხში და ადამიანური ძალის თავისებური რევანშიზ ადებში. ვარაიციები ამ თემის მრავალფეროვანია. 60-იანი წლების შუა წიდან დასავლეთის სელოვნებაში ფართო გავრცელება პოვა სექსუალური რევოლუციის ე.წ. რადიკალურმა მემარცხენა იდეამ, რომელიც გულისხმობდა პიროვნების განთავსებულებას და ძირს უთხრიდა ტრადიციული საზოგადოებრივი წყობის საფუძვლებს.

განვითარებულ კაპიტალისტურ ქვეყნებში დღეს გავრცელებული სექსუალური სიტუაცია (ფიქსირებული მრავალრიცხოვან სოციალიზაციურ დოქტრინებში) ფილოსოფიური ხასიათის მხატვრული განსაზღვრების საგნად მასალას იძლევა.

ანთროპოლოგიურ ტერმინს თუ მივმართავთ, შეგვიძლია დავადგინოთ, რომ ფართო მასებში შემწვეული „სექსუალური წონისწილობა“ საზოგადოების არაკონსოლიდირების უტყუარი მოწმეა. აღნიშნულ მოვლენებს შორის არსებული გარკვეული კავშირი ნათელია. ამ კავშირის თეორიულ და მხატვრულ გასარებაში ორი გზა შემინწევა: ერთი გამომდინარეობს საზოგადოებრივი ურთიერთობის კონკრეტული ანალიზიდან, რომელშიც იმყოფებიან რეალური ინდივიდები, მეორე — თვით ინდივიდების უცვლელი ბუნების შესახებ წარმოდგენიდან.

ასეთი მიდგომა პრობლემებისადმი ისტორიულიცაა და კონსტრუქციულიც. ის არამარტო ხსნის პრობლემას, არამედ შეესაძვნებს სოციალურ-პრაქტიკულად მისი გადაწყვეტის პერსპექტივებსაც. ბუნებრივი და ძველთაგან კულტურული გრძნობითი კონტაქტი ინდივიდისა ინდივიდთან, ინტიმური კავშირის უსუფ, ყოველტურ ან პათოლოგიურ ლტოლნის გადაქცევა — ეგოცენტრიკი, საბოლოო ანგარიშში, პროდუქტია ადამიანური ურთიერთობის კაპიტალისტურ-ვაკუოლი პროსტიტუირებისა. ამ სოციალური დაავადების გავრცელებაში განსაკუთრებული „დამსახურება“ მიუძღვის ბურჟუაზიულ სელოვნებს, რომელმაც თავის შემოქმედებაში უკვე კარგა ხანია ასახა სექსობრივი სიყვარული, მისი „საიდუმლოება“ და „მორალი“.

ბურჟუაზიულმა მხატვრებმა, ადამიანის ქცევის მიზეზების ძიებისას, არაერთხელ წარმოსახეს სელოვნებაში ფსიქოანალიტიკური წარმოდგენისა და იდეების ჯამი, ფიქრობდა და მის მიმდევარსა მიერ დაკანონებული სქემა. ეს სიტუაცია, რასაც ზოგიერთი მისი კომენტატორი აღარებს ბიოლოგიური სუბექტებისა და სიმბოლიკის მოძღვრობას შუასაუკუნეების ევროპის მხატვრულ პრაქტიკაში, წარმოდგენს გვიქმნის კონკრეტული ადამიანის ცალმხრივ-ბიოლოგიურ, ე. ი. აბსტრაქტულ არსებამდე მიყვანის „მექანიზმს“.

როგორც ცნობილია, ინდივიდუალური და შეუცნებელი კოლექტიური სელოვნების მხატვრული ათვისების კანონიერი და ძალზე პერსპექტიული სფეროა. ადამიანთა მოღვაწეობაში შეუცნებოლ (ქვეშეცნულ) განზრახვებსა და პროცესებს მნიშვნელოვანი ადგილი განეკუთვნება. ზოგ შემთხვევაში (მაგალითად, გაბატონებული იდეოლოგიური წარმოდგენების გაჭიანურებით კრიზისის პირობებში) ისინი დავწყენ საგრძნობ გავლენას ადამიანის სოციალურ ქცევაზე. მაგრამ ადამიანის ქვეშეცნული გულისწილობის გამოხატვა, როგორც მათი ინდივიდუალური და სოციალუ-

რი აქტივობის განმსაზღვრელი ფაქტორისა, ნიშნავს სელოვნების ნამდვილის ფილოსოფიურებას. დასავლეთის მკითხველი, ანდა მაყურებელი ხშირად ხვდება ადამიანთა ხასიათებისა და ურთიერთობის რეალური სიმდიდრის სქემატორებს. ბურჟუაზიული სელოვნება, კულტურული და სოციალური-პოლიტიკური ხასიათის მნიშვნელოვანი მოვლენების მხატვრული ასახვისას, ყოველთვის მიმართავს ადამიანში აგრესიული და სექსუალური ინსტინქტების გამორჩევის, ანდა ამ უკანასკნელთა სუბლიმირების მოტივს.

ბურჟუაზიული სელოვნების ფილოსოფიური საფუძვლების დასახსნისათვის შეუძლებელია არ შევხებით ამ სელოვნების შემქმნელთა რელიგიურ ტენდენციებს. დღეს დასავლეთული შემოქმედების დიდი ნაწილი კრიტიკულად ეკიდება კანონიკურ რელიგიურ მოძღვრებას და, რა თქმა უნდა, სულის გადარჩენის საეკლესიო პრაქტიკას. ამასთან ერთად ბევრ მათგანს ზისლსა ჰგვრის პიროვნების ბურჟუაზიული ფილოსოფიის ინდივიდუალური პათოსი. ეს სიტუაცია მსოფლმშენებლობითი მიპილიზმის ერთ-ერთი წყაროა, ნიპოლიზმისა, რომელიც ხშირად წარმოშობს ახალ — სამყაროეული და ჭეშმარიტად ადამიანური რელიგიის არარსებობით განაწვეულ სეველს. სელოვანი, რომლებიც გრონობენ თავიანთ პასუხისმგებლობას ადამიანთა წინაზე, სელოვნებაში ძებნენ რაღაც დიდს, ვიდრე ადამიანისა და სამყაროსადმი საკუთარი ცნობისმოყვარეობის დამაყოფილება. ყველას ვერ მოატყუებენ მითითი ციკლობრივს წინაზე ავანგარდობის „რელიუქციურ დამახშურებაზე“. სელოვნება მოწოდებული უნდა იყოს შემაჯიბროვის ადამიანები სიკეთისთვის, ყველასთვის და ერთისთვის.

ი. ბერგმანი წერს: „ჩვენ დაგვითრიალებთ წრეში, რომელიც ჩვენიკუ სელოვნებით ისეა შემოვრდული, რომ ერთმანეთისაგან ვერ გარჩევთ ნიპართლესა და სიყალბეს, განცხტრულ ჭინიანობასა და წმინდა იდეალებს... საბოლოო აპარიზში ყველაფერი თავს ვიყრით ერთ დიდ ზაკში. ვდგავართ და ვბლათით ი ჩვენს სიმარტოეულზე, არ უპაწმინო ერთმანეთს, ვერ ვაძნობთ, რომ ვაძრობთ ერთმანეთს...“

ბერგმანი დარწმუნებულია, რომ დღეს სელოვნებას დავარგულ აქვს ძველი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა და განწირულია უნაყოფო იმანენტური არსებობისთვის.

ბერგმანი ერთადერთი დასავლეთული ინტელიგენტი როდია, რომელიც ამ აზრს იზიარებს. ბერგმანის, ისევე როგორც სხვა დასავლეთეობელი სელოვანის, დრამა იმანია, რომ მისი საკუთარი აზროვნება ვერ სძლევს ამ მანკიერ წერს. ამ რელიგიური შეგება, ან უწმინდური ვულგარუზ-მატერიალისტური მსოფლმხედველობა, რაც ადამიანს აიძულებს შეგვივს ბოროტებას და უკასუსებდებლობას. იფიციკალური რელიგიის „მეკადრში“ ღმერთის ნაცვლად იგი ეძებს სხვა ღმერთს — უმაღლესი იდეის გა-მატერიალიზებულს. იგი ყველამ თავის თავში უნდა აღმოაჩინოს, რათა ადამიანებთან იცხოვროს.

ახალი ღმერთის ძიების ტენდენცია დასავლეთ ევროპის სელოვნებაში მოშობს იმას, რომ ბურჟუაზიული ფილოსოფია უძღვრია ადამიანის ყოფილების, სიმარტოვის, შიშის ახსურდულობის კატეგორიებში ფიქსირებულ მოვლენათა ახსნაში. თანამედროვე იდეალისტური ანთროპოლოგია სცნობს ტრადიციური რელიგიური აზროვნების კრიზისის ფაქტს და ხელს უწყობს რელიგიური ზრახვების შეღწევის საზოგადოებრივი შემეცნების სხვა სფეროშიც.

რომანტიზმის იდეოლოგებთან პოლომიკას ე. მარქსი წერდა, რომ „ისინი ადამიანის ბუნების სამშო იერს ხატავენ...“¹² დღეს ეს სიტყვები საუკეთესოდ ახასიათებენ ფილოსოფოსებსა და „მომაღლის აპოკალიპსის“ სელოვანთ.

დასავლეთის კულტურის ოსტატებისა და ყველას, ვინც დაინტერესებულია ხელოვნების აწმყოთი და მომავლით, გა-
დაუღებელი ამოცანაა — უარყონ ბურჟუაზიულ-იდეოლო-

გიური წარმოდგენები ადამიანის უიმედოდ დაცემად, ნა-
ნავითარონ და გააგრძელონ დემოკრატიული, სოციალის-
ტური იდეალები.

შენიშვნები:

¹ კრებული „ფედერიკო ფელინი“, მ., 1968, გვ. 81 (რუსულ ენაზე).

² იქვე, გვ. 82.

³ იხ. სტატია „სტუმრად კობო აბესთან“, გაზ. „ლიტერატურ-
ნაია გაზეთი“, 1973 წ., 1 იანვარი.

⁴ ი. ბერგმანი, როგორ კეთდება ფილმები, კრ. „ინგმარ
ბერგმანი“, მ., 1969 გვ. 249.

⁵ კრ. ფ. ფელინი, გვ. 141.

⁶ რიჩარდ კოსტელიანეცი, საუბარი სტენლი კუნიცთან,
ტ. „ამერაიკა“ № 148, გვ. 35.

⁷ P. Gold-Gluck. The Moral Pronouncements of Some Curent
Art Movement «Abstracts». Bucharest. 1972. p. 209.

⁸ კრ. „ფილოსოფია თანამედროვე სამყაროში“, მ. კ. მამარ-
დაშვილი, ე. ი. სოლოვიოვი, ე. ს. შვირიოვი. კლასიკა და თანა-
მედროვეობა: ბურჟუაზიული ფილოსოფიის განვითარების ორი
ეპოქა. მ., 1973 წ. გვ. 72 (რუსულ ენაზე).

⁹ Eugene jonesco, Notes and Counter Notes, New York,
1964, p. 192.

¹⁰ იქვე.

¹¹ ი. ბერგმანი, გვ. 250.

¹² კ. მარქსი, ფრ. ენგელსი, თხზ., ტ. I, გვ. 70 (რუსული გა-
მოცემა).



ა. ვორგაძე.
ფიქრები კოსმოსზე

3. ი. ლენინი კინოს შესახებ*

კავოლუცის ზეგლოგი პერიოდი

გიორგი დოლიძე

დოქტორის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ ახალგაზრდა საბჭოთა კინემატოგრაფი მტკიცედ დადგა ჩვენი იდეოლოგიური ფრინტის მოწინავე პარტიის ერთგულ თანაშემწედ იქცა. საბჭოთა მთავრობა, მიუხედავად მიმდევარი კონომიური მდგომარეობისა და გააფთვებული სამოქალაქო ომისა, რომელსაც უნდა გადაეწყვიტა მსოფლიოში პირველი სოციალისტური სახელმწიფოს ყოფნა-არყოფნის საკითხი. ურადღებასა და სახსრებს არ აკლებდა სამამულო კინემატოგრაფი.

1919 წლის 22 თებერვალს სახალხო კომისართა საბჭომ გ. ი. ლენინის თავმჯდომარეობით „კინემატოგრაფის გადადიდებელი საკითხებისათვის“ გამოიყო 10 მილიონი მანეთი¹, 27 აგვისტოს ისტორიული დეკრეტი კი, რომელსაც ხელი მოაწერა სახალხო კომისართა საბჭოს თავმჯდომარემ გ. ი. ლენინმა, მოხდა მთელი კინოს ნაციონალიზაცია. ამის შემდეგ სახელმწიფო დახმარება სამამულო კინემატოგრაფიასა და კინო ინტელისური ხასიათი მიიღო. 1919 წლის 6 ნოემბერს, გ. ი. ლენინის ხელმოწერით, საბჭოთა კინოს მატერიალურ-ტექნიკური ხისის გასამტკიცებლად გაღებული იქნა 26 482 800 მანეთი.

1920 წლის დამდეგისთვის ძლევამოსილმა წითელმა არმიამ საბოლოოდ გაანადგურა კოლჩაკი; იმავე წლის 7 თებერვალს ირუტსკის სამხედრო-რევოლუციური კომიტეტის გადაწყვეტილებით, კოლჩაკი დახვრიტეს. რამდენიმე წლის შემდეგ ქ. ომსკში გაიმართა კოლჩაკის მინისტრების სასამართლო პროცესი, რომელზედაც სახელმწიფო ბრალდებულად გამოვიდა ცნობილი საბჭოთა იურისტი, მაშინდელი მცირე სასოქმადპოს თავმჯდომარე ა. გ. გოიხბერი (1883-1962). ივინის იგი მისი კოეს დაბრუნდა და ლენინს ჩამოტყდა ამ სასამართლო პროცესის რამდენიმე საინტერესო ფოტოსურათი და დოკუმენტი. გ. ი. ლენინს კარგად ესმოდა, თუ რა დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობა ჰქონდა აღნიშნულ პროცესს. ამიტომაც მან ფოტო-კინო-განყოფილების გამგე დ. ლეშჩენკოს დაავალა სასწრაფოდ შეეჩინა ფოტოსურათები და კინოფილმი თეიერგვადრეულ მინისტრთა გასამართლების პროცესზე („ერეკლე“, გვ. 25).

დ. ლეშჩენკომ სასწრაფოდ მოიწვია წინასწარი თათბირი, რომელსაც ესწრებოდნენ თეთი ა. გ. გოიხბერი, განყოფილების სადადგმო ნაწილის გამგე აბრამოვიჩი, ლიტერატურულ-მხატვრული კოლეგიის თავმჯდომარე ფ. ა. ოქუნი და განყოფილების პასუხისმგებელი ფოტოგრაფი და

მხატვარი. თათბირზე ა. გოიხბერის ინფორმაციისა და მის მიერ ჩამოტანილი მასალის საფუძველიანი განხილვის შემდეგ გადაწყდა დაუყოვნებლივ დაეწყო მუშაობა სცენარზე, შემდეგ კი — დიდ ფილმზე, რომელიც თავისი მიზნარსით გასცდებოდა მხოლოდ ერთი სასამართლო პროცესის ჩარჩოებს და გამოიძიებთ მოპოვებული მასალებით ყველას გააცნობდა კოლჩაკის ავანტიურის არსს.

ა. გ. გოიხბერს დაევალი მომავალი სცენარის პროექტის შედგენა ყოველგვარი კინემატოგრაფიული სპეციფიკის გაუთვალისწინებლად. ეს პროექტი მთელი დღე-ღამე იქნა წარმოადგენილი და განხილული, რის შედეგადაც დაადგინეს სცენარის საბოლოო გეგმა, ხოლო ამ გეგმის სრულყოფილად დამუშავებისთვის ავტორს მიამარგეს გამოცდილი სცენარისტი და ლიტერატორი, კინოგანყოფილების ლიტერატურულ-მხატვრული კოლეგიის წევრი ივანოვი. ა. გოიხბერმა და ივანოვმა რამდენიმე დღე იმუშავეს სცენარის შესაქმნელად მიღებული გეგმითა და კინოს სპეციფიკის გათვალისწინებით. კინოგანყოფილების ლიტერატურულ-მხატვრული კოლეგია გულდასმით გაეცნო მას. სცენარში მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეიტანეს.

ყოველივე ამის შესახებ ვლადიმერ ილიას ძეს დაწერილ წერილში დიმიტრი ლეშჩენკო. დ. ლეშჩენკოს ეს წერილი მრავალმხრივ არის საყურადღებო. უპირველეს ყოვლისა, მასში ნამდვილი მოქალაქეობრივი გულისტკივილით არის აღწერილი ის საველლო მდგომარეობა, რომელსაც მაშინ განიცდიდა ჩვენი კინემატოგრაფია. ამის გამო კინოგანყოფილების ხელმძღვანელები იძულებული იყვნენ თეთი ვლადიმერ ილიას ძისთვის ეთხოვათ... კინოფილი. გ. ი. ლენინი დიდი გულისტკივრით გასწორდა ამ საკამოდ ვერც წერილს, რასაც დასტურებს არა მარტო მისი რუსულენოვანი საკერო ვაჭრობის სახალხო ომის რ. ბ. კარასინსადმი: „Прошу очень нажать и удовлетворить просьбу сыстро“, არამედ ლენინის მნიშვნელოვანი იმზე, თუ ყველაზე მეტად რისთვის მიექციათ ყურადღება წერილში. ვლადიმერ ილიას ძის მიერ ხაზგასმული ადგილები ერთხელ კიდევ ადასტურებენ იმასაც, თუ როგორი გულისტკივრითა და პასუხისმგებლობით ეცნობოდა იგი დოკუმენტებს.

უპირველესად ვლადიმერ ილიას ძე ხაზს უსვამს დ. ლეშჩენკოს წერილის იმ ადგილს, სადაც ლაპარაკია იმაზე, თუ განყოფილება, რომელსაც მზად აქვს სცენარი და შეუძლია შეუდგეს კიდევ მის გადაღებას, რატომ ვერ დგამს პირველ პრაქტიკულ ნაბიჯებს. წერილში ხაზგასმულია, რომ განყოფილება შეუძლია დაუყოვნებლივ შეუდგეს ამ ფილმის გადაღებას და ორ-სამ კვირაში დაამთავროს კი-

* დასაწევის იხ. „საბჭოთა ზელოვება“ № 12, 19/2 წ.



დევ, მაგრამ, ამჟამად, ფირის აბსოლუტური უქონლობის გამო არაფრის გავეყება არ შეიძლება.

როგორც ვხედავთ, კინოგანყოფილება აშკარად იდგა იმ საზოგადოების წინაშე, რომ ვერ შეასრულებდა ვ. ი. ლენინის სასწრაფო დავალებას. მას შემდეგ, რაც 1920 წლის განაწესებულე გაიხსნა ფორმტი პანუო პოლიოთთან, განყოფილება სასწრაფოდ (ისიც კონკურსის გადამცემებით) მოამზადა ასალი სერია აგიტფილმების. ესენია: „წითელ ფრონტში“, „ურბი და ნაგაბი“, „ომი—ომს“ და სხვ. კინოგანყოფილებამ მთელი თავისი მარაგი ამ აგიტფილმების შევალა. როგორც დ. ლუშინკოს წერილიდან ირკვევა, ამასთანავე სერიის მერვე დაგეგმილი ფილმის გადაღება ვერც კი დაიწეს სანეგატეო ფირის უქონლობის გამო. სასამ იყო შესაძლებელი, განყოფილება პაქეჟანტიებისა თუ შესთავაზეთ ადამიანებისაგან გაუგონარ ფასებში იძენა მცირედივე ფირი, მაგრამ მაღელ საკუთარებასაც აძოეწურათ გადასაღული მარაგი. ამდენად, განყოფილება იძულებული გახდა სრულიად შეეწყვეტა კინოფილმების დაღება.

ვლადიმერ ილიას ძეს განსაკუთრებული ყურადღება მიუქცევია იმ გულგრილობისათვის, რომელსაც ზოგიერთი ამასიანე იჩენდა კინემატოგრაფიის, მასობრივი აგიტაციის ამ უმდაბრესი საშუალების მიმართ. დ. ლუშინკო კვლავ მოაგონებს ვ. ი. ლენინს, რა უწეო და უფერხულ მდგომარეობაში იმყოფება განყოფილება, რომელსაც დიდი სურვილია და ეთუზიასიზმს მიუხედავად, ფიზიკურად, სათანადო მასალების უქონლობის გამო, არ შეუძლია დაკანყოფილოს წითელარმიებისათვის და პარტიული ორგანიზაციების მოთხოვნები საავიტაციო მნიშვნელობის ფილმების შექმნაზე. ამასთან დ. ლუშინკო ვლადიმერ ილიას ძის ყურადღებას მიაქცევს იმ გარემოებას, რომ ზოგიერთ დაუქმებულებს (ჯანმრთელობის სახალხო კომისარიატს და სხვ.) ჯერ კიდევ გამოუყენებელი ჰქონდა კინოფირების აბრე შექმნილი მარაგი. ცხადია, კინოგანყოფილება ამ შემძლე ასეთი დაწესებულებისთვის უბრალოდ წაერთმია შემორჩენილი ფირები, მაგრამ, რაკი ასე სასწრაფოდ უნდა შექმნილი მებად მნიშვნელოვანი საავიტაციო ფილმები, დ. ლუშინკო ითხოვდა, რომ კინოგანყოფილებისათვის დროებით გადაეცათ სხვა დაწესებულებებსა და ორგანიზაციებში შემორჩენილი ფირები; ამასთან კინოგანყოფილება პირბაბს იძლეოდა, რომ მათ უკანვე დაბრუნება სასლკარგოთიდან კინოფირების მიღებისთანავე. წერილის დასასრულს გამოთქმულია აზრი, რომ განყოფილება უმოკლეს ვადაში გადაიღებს ფილმს კოლჩაკოშინიდან, თუკი კინოფირი გაჩნდება („იერებული“, გვ. 26-28).

ვლადიმერ ილიას ძე ჩვეული გულისსიფერებით გაეცინა ზემოხსენებულ წერილს. იმავე დღეს, 1920 წლის 8 ივლისს, იგი საპეიალურ წერილს უგზავნის ჯანმრთელობის სახალხო კომისარიატს და სთხოვს, რომ მნიშვნელოვანი და სასწრაფო საავიტაციო საშუალების ჩასაღებოდ კინოგანყოფილებისათვის გადაეცა თუნდც ნაწილი კინოფირის მარაგისა („იერებული“, გვ. 29). ანალოგიური შიზაარის წერილები გაუგზავნათ სხვა ორგანიზაციებსა და დაწესებულებებს, რომელთა ხელმძღვანელობა ყველაფერი გააკეთა ამ საპატიო და საპასუხისმგებლო დავალების შესასრულებლად. ივლისის დასასრულს საგარეო ვაჭრობის სახალხო კომისიის მადადივსა ა. ლუგავას მოახსენეს, რომ დამატებით 70 000 მეტრი კინოფირზე შეგვიდა მიყვლია და საქონელი ნაწილობრივ უკვე მიყვლით. ამ მხრივ არც შემდგომში შესუტებულა ყურადღება. 6 აგვისტოს საგარეო ვაჭრობის სახალხო კომისარიატმა წერილობით აცნობა სრულიად რუსეთის ფიტო-კინოგანყოფილებას, რომ კინოგანყოფილების სახელზე ესტოიეთიდან მიღებულია

კინოაპარატებისა და აღჭურვილობის სამი ყუთი, ხოლო 10 ოქტომბრის ა. ლუგავა ატყობინებდა ა. ვ. ლუზარსკის, რომ მხედველობაში მივიღო რა თქვენი არაერთგის მოგზაურობის მართვა და ის მნიშვნელობა, რასაც ასე. ლენინი ანიჭებს ამ საქმეს, განკარგულება გავეცი სასწრაფოდ, რიგგარეშე შეიძინოს აუცილებელი მასალა კინოგანყოფილებისთვის („იერებული“, გვ. 70).

ამ მხრივ განსაკუთრებით ფექტური გამოდგა მუშაობა მას შემდეგ, რაც 1920 წლის 12 ოქტომბრის სახალხო კომისარია საბჭომ დაადგინა, რომ დამტკიცებულიყო ა. ლუგავას წინადადება და კინოგანყოფილებისათვის გამოყვით ერთი მილიონი მანეთი ოქროთი. სამი დღის შემდეგ საგარეო ვაჭრობის სახალხო კომისარიატის ერთ-ერთ დოკუმენტში აღინიშნა, რომ წლის განმავლობაში ბერლინიდან მიიღეს ფირმა „პატეს“ 5 კინოაპარატი თავისი მოწყობლობით, ამას გარდა მითითებული იყო, რომ ყველა სათანადო ორგანიზაციის მიღებული ჰქონდა 68.372 მეტრი კინოფირი. ერთი თვის შემდეგ, 15 ნოემბერს, საგარეო ვაჭრობის სახალხო კომისარიატი უკვე ატყობინებდა კინოკომიტეტს, რომ რევიდან კომიტეტის სახელზე გამოიგზავნა ერთი ყუთი, რომელშიც 3.300 მეტრი სანეგატეო ფირი („იერებული“) იყო, ამასთან დამატებით იგზავნიოდა კიდევ 1.700 მეტრი.

მიუხედავად ამისა, როგორც ირკვევა, ფილმი „კოლჩაკის მინისტრების გასამართლება“ მაინც არ დადგმულა. ჟერჯეობით ჩვენივე უნებობა ამის კონკრეტული მიზეზი. შეკვიდილა მხოლოდ ვივარაუდო, რომ სამქალაქო ომისაგან განთავისუფლებული ქვეყნისთვის დადგა გაცილებით მწვავე და საჭირობოროტ პრობლემები, რომელთა გადაჭრა უპირველეს ამოცანად იქცა ასალგაზრდა საბჭოთა რუსუბლების სახალხო მეურნეობის აღსადგენად და ნორმალისაციისათვის. ეს ვარაუდი კიდევ უფრო საგულისხმოდ გვეჩვენება, თუ გავიხსენებთ ვლადიმერ ილიას ძის თუთისებს „სამრეწველო პროპაგანდის თაობაზე“, რომლის პირველსავე პუნქტში ნათქვამია:

„ასთანდავე მომზებენ, რსფსრ-ის სახელმწიფო გამარჯვებთან და სერითვე მის საერთაშორისო მდგომარეობასთან დაკავშირებით, საწარმოო პროპაგანდა კვლავ პირველ რიგში უნდა იქნეს წამოყვლი (ხაზი ჩენია — გ. ა.). გამოიყენებული და ორგანიზაციულად განმტკიცებული“.

ყოველივე აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ იმ დროისათვის, როცა ქვეყანა გადავიდა ახალ ეკონომიურ პოლიტიკაზე და უპირველესი ყურადღება დაეთმო სამრეწველო პროპაგანდას, კოლჩაკოშინის არსის მხილებსავე გაცილებით მნიშვნელოვანი იქნებოდა ძირითადი ძალების გადაბაბა ქვეყნის აღმშენებლობაზე. მისი ეკონომიურ-სამრეწველო სიდიდრის განმტკიცებაზე. ამიტომ, როგორც კი საბჭოთა მეცნიერებმა შეიმუშავეს ტორფის მოპოვების ახალი პირდაპირიერეო მეთოდი, ვ. ი. ლენინმა იგი „პირველსარისსოვან სახელმწიფო მნიშვნელობის საქმედ“ მიიჩნია და დაუყუენებელი მოიხსოვა კინემატოგრაფიით მისი ფართო პროპაგანდა.

როგორ უნდა გავიგოთ ამ საკითხით ვლადიმერ ილიას ძის ასეთი დაინტერესება, რა ისტორიულ-კინერეტულმა მიზეზებმა განაპირობა იგი?

პარტიის IX ყრილობამ (1920 წლის მარტი-აპრილი) განიხილა საკითხი ერთიანი სამეურნეო გეგმის შესახებ. ამ გეგმაში მთავარი ადგილი ეჭირა სახალხო მეურნეობის ელექტრიფიკაციას. სწორედ ამ დროს დაიბადა ვ. ი. ლენინის ცნობილი ლოზუნგი: „კომუნისში ეს არის საბჭოთა ხელისუფლება პლუს მთელი ქვეყნის ელექტრიფიკაცია“.

როგორც ცნობილია, ბმულს-ს მიხედვით, უპირველეს ყოვლისა უნდა აშენებულიყო ტორფზე მოშუშავი რამდენიმე მძლავრი ელექტროსადგური. ამჟამად, გასვებიდან, რატომ უკავშირდება ვ. ი. ლენინი ტორფს, როგორც საბოთბოს, გამაყენების საკითხს ელექტროფიკაციის პრობლემებს, რომელ მანადა, რომ სწორედ ტორფის მოპოვების მექანიზმ-ტექნიკური პრობლემების წყარო გახდა დაყენება იყო ბმულს-ს დროული და ნაყოფიერი განხორციელების ერთ-ერთი ძირითადი წინაპირობა.

ამ დროს ჩვენი ქვეყანა განიცდიდა ვ. წ. საბოთბოს შიმშილობას. კიბიხის უმთავრესად იმან გამოიწვია, რომ საბოთბოს ძირითადი ცენტრები (დონბასი, ბაქო, გროზნო) ან განაპირა რაიონებში მდებარეობდნენ, ან თეთრგვარდიელების მიერ იყვნენ მოწყვეტილი. ამიტომაც, რუსეთ-ს ცენტრალური ნაწილი, მაშინდელი საბჭოთა ქვეყნის სამრეწველო მიწები, საბოთბოს კრიზისში ჩაყარდა. საქმე იქამდე მივიდა, რომ 1919 წელს თითქმის ერთი თვით შეწყდა სამგზავრო მატარებლების მოძრაობა მთელს რუსეთში. ამის შედეგად განხორციელდა 220 ორთქლმანქანით, რომელთა შემწეობითაც 3,5 მილიონი ფული პური უნდა გადაეტანათ ქვეყნის ცენტრში. 1919 წლის 17 ნოემბერს სახალხო კომისიარმა მიცერ საბჭოში, ვ. ი. ლენინის ხელმოწერით, დაადგინა საბოთბოს კრიზისის გამა დაეხურათ მოსკოვის თეატრები.

ცხადია, საბოთბოს კრიზისმა თავისა დაიო დასავა კონსტრუქციული ცხოვრებასაც, რადგან საგრძნობლად შეიძლება კონთოეატრებისადმი ელექტრონერგიის მიწოდება. ზოგჯერ, როგორც ეს თეატრების მიმართ მოხდა, ხელმძღვანელი ორგანოები იძულებული იყვნენ ან სულ დაეხურათ კონთოეატრები, ან საგანგებო წესები თუ ლიმიტები შემოიღოთ ელექტრონერგიის დასაბოლოვად და იგი უპირველეს ყოვლისა ახალგაზრდა რესპუბლიკის სახალხო მეურნეობის ფეხზე დასაყენებლად გამოეხატა. ასე, მაგალითად, 1919 წლის 13 იანვარს მოსკოვის საქალაქო საბჭოს პრეზიდიუმმა მიიღო საკუთალური დადგენილება კონთოეატრებისთვის ელექტრონერგიის მიწოდების შემცირებაზე.⁴

მიმიდ მდგომარეობის გამო შეიქმნა „მოსკოვის ელექტრონერგიის მომარაგების საგანგებო კომისია“, რომელმაც 25 თებერვალს დაადგინა, რომ დროებით შეწყვეტილიყო ყველა კონთოეატრის მუშაობა, თუმცა იმავე დღეს ხელოწერების მუშაობა პროდუქციის დროებითმა გამგებობამ კომისიის წინაშე აღძრა შუამდგომლობა ამ დადგენილების გაუქმებაზე.

ცხადია, ქვეყნის დედაქალაქი ვერ დარჩებოდა უენო-თიერება. არადა, მდგომარეობა კატასტროფულ ხასიათს ღებულობდა. ბოლოს გადაწყდა, რომ კონთოეატრებისთვის პერიოდულად შეეწყვიტათ ელექტრონერგიის მიწოდება.

როგორც ვხედავთ, საბოთბოს კრიზისი, რომელთანაც ბრძოლის იმხანად უდიდეს ყურადღებას უთმობდა ვ. ი. ლენინი, მოედო მთელ ქვეყანას და საგრძნობო ზიანს აყენებდა მის ყოველდღიურ ცხოვრებას. ერთ ან მეორე გამოსავალი იყო საბოთბოს ადგილობრივი რესურსების მაქსიმალური და დროული გამოყენება. იმ დროს კი ყველაზე რეალური და ყველაზე ხელმისაწვდომი გახლდა ტორფი, რომლის გამოუღვევლი მარაგი გაჩნდა რუსეთს. ვ. ი. ლენინი პირდაპირ წერდა, რომ ტორფის მხრივ ჩვენთანაა მდლარი არე ერთი ქვეყანა არ არის.⁵ მაგრამ ტორფის მოპოვების არსებულ კესპარული მეთოდი, რაოდენ ძლიერიც არ უნდა ყოფილიყო შრომითი ენთუზიაზმი, მაინც არ იძლეოდა იმის გარანტიას, რომ უახლოეს 10-15 წელიწადში ტორფის მოპოვება 10-ჯერ გაიზარდებოდა, როგორც ეს ბმულს-ს გეგმით იყო გათვალისწინებული. ამი-

ტომ დაიწყო დიდი პრაქტიკულ-თეორიული სამუშაოები. ტორფის საბადოთა მასივების შესწავლა-გამოკვლევის მიზნით, 1918 წელს მატურში (მოსკოვის ოლქი) საფუძველი ჩაეყარა ტორფის პირველ ქარხანას და ა. შ.

საბჭოთა კინემატოგრაფის სასახლოდ უნდა იქცეს, რომ მიუხედავად სიმაწვილისა, მან შეტად მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ამ საერთო-სახალხო საქმეში და ამით თავიდანვე განასაზღვრა თავისი ადგილი სოციალისტურ მშენებლობაში.

უშუალოდ ვლადიმერ ილიას ძის მითითებითა და დავლებით შეიქმნა ფილმი ტორფის პირდავლიკური წესით მოპოვებაზე. ამ ფილმის, შესახებ გვიამბოს მისი ავტორი, რეჟისორი და ოპერატორი ი. ჟელიაბუჟსკი: ამ უკანასკნელს ვ. ი. ლენინი იცნობდა ჯერ კიდევ 1907 წლიდან, როცა კენშუტ კარზე ერთად იყვნენ მაქსიმ გორკისთან.⁶

ვ. ი. ლენინის მითითებითა საფუძველზე სასწრაფოდ დაიწყო რამდენიმე ელექტროსადგურის მშენებლობა.

ი. ჟელიაბუჟსკი იგონებს, რომ 1920 წლის გასაზღვრულე მასთან მივიდა მატურის ელექტროსადგურის ერთ-ერთი მშენებელი რეჟისორი — გადამოე ელექტროსადგურის მშენებლობა და თვით ტორფის მოპოვების პროცესი.

როცა დაგებრდი გადაღებული მასლით, — იგონებდა ჟელიაბუჟსკი 1955 წელს, — შემსვდა კინემატოგრაფიული საქმის მაშინდელი ხელმძღვანელი დ. ლემჩენკო. მან მაიამო ვლადიმერ ილიას ძის სურვილზე ელექტროსადგურის მშენებლობის გადაღების შესახებ. და რადგან შეიტყო, რომ მე უკვე მზად მქონდა კადრები, დ. ლემჩენკო დაქვეყნებოდა დაუკავშირდა ვლადიმერ ილიას ძეს ტელეფონით და აუწყა ყოველივე. ამის შემდეგ დ. ლემჩენკო იწმინა, რომ მე ტორფის საქმის რაღაც გამკეგებლად, როცა შემოხდებოდა ინჟინერმა კლასიმა სპობოვა, პიროტორფის მუშაობის გადაღება, ეს სამუშაო მე დაამატებდა ამჯერად ი. ჟელიაბუჟსკის გადაუღია ტორფის მოპოვების როგორც ძველი, ისე ახალი, ვ. ი. პირდავლიკური მეთოდით.

იდეა, რომ ი. ჟელიაბუჟსკის მიერ გადაღებული კადრები ვ. ი. ლენინისათვის ეწეებინათ, მაქსიმ გორკის კეთვინს. მას დაწვრილებით გამოუკითხავს ი. ჟელიაბუჟსკისთვის ყველაფერი, რაც მატურის ელექტროსადგურზე მის მუშაობას ეხებოდა. თანაც უთქვამს: „ტყუილბოროლოდ როდი გამოკითხე ასე დაწვრილებით ყოველივე ეს. მე ვიცი, რომ ვლადიმერ ილიჩი მაითან ცუდად არის ინფორმირებული პიროტორფის საკითხებზე და ლენინის (კრასინი) მაიანია, რომ აუცილებელია სწორი ინფორმაციის მიწოდება. არ შეიძლება, რომ ილიჩს ვაჩვენოთ შენს მიერ გადაღებული კადრები და ისიც რაც შეიძლება ჩქარა?“

ი. ჟელიაბუჟსკის თავი შუუკავებია, ვინაიდან, ჯერ კადრებისთვის წარწერები არ ჰქონდა გაკეთებული.

„არა უშავს, თავად ილაპარაკე“ — უთქვამს მაქსიმ გორკისს. დაიწყო ზურუნვა ვ. ი. ლენინისთვის საკუთალური სეანისი მოსაწყობად.

ეს სეანისი ჩატარდა 1920 წლის 27 ოქტომბერს, კრებულში. ვ. ი. ლენინის გარდა მას დასწრენ: სტრულიად რუსეთის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის მდივანი ა. ს. ენქიძე, „მოთავარტორფის“ ხელმძღვანელები: ი. ი. რაღინევი და ვ. შ. მოროზოვი, აგრეთვე მაქსიმ გორკი, მარია ანდრეევი, დ. ლემჩენკო, ვ. ბოლტანსკი, გ. კრეტიკონოვსკი, ელ. ბონინ-ბრუველი, თვით ი. ჟელიაბუჟსკი და რ. კლასინი, აქვე იყვნენ პრესის წარმომადგენლები, მეორე სახმოსამბოთის მთელი აპარატი, კრემლის სამთავრო კურსების მსმენელები, ძველი ბოლშევიკი, იმხანად სრულიად რუსეთის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტე-

ტის თანამშრომელი ე. ი. დრახანა, რომელმაც საინტერესო მოგონებები შემოგვინახა.⁸

ამ სპეციალურ ხესან მხოლოდ საინფორმაციო ხასიათი როლი ჰქონდა. ეს იყო ნამდვილი დისკუსია, რომელსაც უნდა გადაეწყვიტა საკითხი: მიეცემა თუ არა მოქალაქეობრივი უფლება ტორფის მოპოვების ახალ ჰიდრაულიკურ, გაბილუბით მექანიზებულ მეთოდს, რომლის ავტორები იყვნენ საბჭოთა მეცნიერები ბ. ე. კლასონი⁹ (1868-1926) და ვ. დ. კირაჩინიკი. თავდაპირველად ამ ახალ მეთოდს დიდი წინააღმდეგობის გადალახვა მოუხდა, რადგან ძველი მეთოდის მიმხრეები, მათ შორის ტორფის მრეწველობის მთავარი სამმართველოს ხელმძღვანელებიც ი. ი. რაზინკი და მ. ვ. მორსოვი, არსებითად უარყოფდნენ ახალი მეთოდის სამეურნეო და ტექნიკურ მნიშვნელობას.

საბოლოო აზრის გამოსატანად, სხანსეუ დემონსტრირებული იყო ტორფის მოპოვების ძველი და ახალი მეთოდის ამსახველი კადრები, რომელთაც ვლადიმერ ილიას ძის განსაკუთრებული ყურადღება დაუქმნასურებით.

„მასთვის, თუ როგორი ჩქარი ნაბიჯით, თითქმის სირბილით შემოვიდა ილიაი, — იგონებად ი. ფელაბუესკი 1933 წელს, — გულთბილად მიგვესალმა ყველა, მოგონა ჩემთან ძველი შეხვედრები კიპრზე, მერე გვერდით ჩამოხიდა და მთხოვა, პირდაპირ დაეკითხოთო. ვინაიდან სურათი უპირატესოდ იყო, მე ვიძლეოდი ასხან-განმარტებულს, ვლადიმერ ილიამ მთხოვა, რაც შეიძლება ხმამაღლა ილაპარაკა, რომ ყველამ გაიგონოს.“

სხანსე მოსვლისას ვ. ი. ლენინმა ძალიან დაღლილი ჩანდა, მაგრამ იგი უცებ გამოცოცლდა. აიარ კმაყოფილებოდა ჩემი ასხან-განმარტებით და შეკითხვას გვამოუღეს, როგორც მე, ისე იქვე. შორისაღო მჯდომ რ. ე. კლასონს. ცხადი იყო, რომ ყოველმე იმან, რაც ვერანაზე ხდებოდა, ლენინი ძლიერ დაინტერესდა.¹⁰

ესიანის დამთავრებისთანავე იქვე, დარბაზში, გაიმართა დისკუსია ძველი და ახალი მეთოდის მიმხრეებს შორის. აღსანიშნავია, რომ ვლადიმერ ილიას ძე, როგორც ი. ფელაბუესკი იგონებს, არა თუ აიერება მოკანათივს, არამედ, პირიქით „აქუხებდა“ და კამათს ამწყვავებდა, რადგან ბოლოს და ბოლოს უნდა გადაეწყვეტილიყო მეტად საგულისხმო და სახელმწიფო მნიშვნელობის საქმე.

როცა ძველი მეთოდის ერთმა მომხრემ განაცხადა, ყველაფერი ეს პარგია თორიულად, მაგრამ პრაქტიკულად ტორფი არ გავანიათ, ვ. ი. ლენინი მიუბრუნდა ი. ფელაბუესკის და ჰკითხა: მან გადამიღო ეს კადრებიო. „ჰიდროტორფუზი“ — მიუგო სად. მაშინ ვ. ი. ლენინმა ყველას მაღოთა გადაუხადა, მერე სწრაფად შებრუნდა და გავიდა.

კინემატოგრაფიის თვალსაჩინოების წყალობით ასე გადაეცა ტორფის მოპოვების ახალი ჰიდრაულიკური მეთოდის პრაქტიკაში დანერგვა. ვ. ი. ლენინისთვის ნათელი გახდა ამ სახალისი ფევეტიზმობა და ამიტომაც გამოსცხადა იგი „პრეფლხარისისხანსე სახელმწიფო“ სახელად. კინოტექნიკის სამსახურში — დიდებულ საქმეა — გახანცხადა ვლადიმერ ილიას ძემ. ი. ფელაბუესკით აღფრთოვანებულმა მარიამ ანდრეევას გადაუღაპარაკა: ხედავ, როგორია ჩვენი იური?¹¹

როგორც ირკვევა, ვლადიმერ ილიას ძეზე ისე იმოქმედა ი. ფელაბუესკის მიერ გადაღებულმა კადრებმა და სხანსის შემდეგ ჩატარებულმა დისკუსიამ, რომ მოსურნე საუბრის გაგრძელება მაქმან გორიხათა, მარიამ ანდრეევასთან და ფილმის გასინჯვის სხვა მონაწილეობთან ერთად. იგი წავიდა რკ(ბ) ცენტრალური კომიტეტის მდივნის ე. დ. სტასოვას ბინაზე, სადაც მთელი საღამო საუბ-

რობდნენ ახალი გამოგონების პერსპექტივებზე, მოქალაქეებზე, რუსეთის ელექტრიფიკაციის მომავალზე.

მეორე დღესვე ვ. ი. ლენინმა, როგორც სახალხო კომისაროთა საბჭოს თავმჯდომარე, წერილი გაუგზავნა „მთავარტორფის“ მმართველს ი. ი. რაზინკის, წერილის ასლები კი — რამდენიმე პასუხისმგებელ მუშას, მათ შორის სამხედრო და სასწავლო საქმეთა სახალხო კომისარია და რესპუბლიკის რევოლუციური სამხედრო საბჭოს თავმჯდომარის მთადილეს ე. მ. სელიანსკის, ა. მ. ლევაგას, პროფ. ი. ვ. ლომინოსკის, თვით რ. კლასონს. ვლადიმერ ილიას ძე თავის სადირექტივო წერილში ხაზს უსვამდა იმ გარემოებას, რომ ქვეყნის სახალხო მეურნეობისა და ელექტრიფიკაციის აღსადგენად ტორფის მოპოვების მექანიზაცია იძლევა შესაძლებლობას წინ წავიდეთ გაცილებით ჩქარა, მაგისტრალ და უფრო ფართო ფორმით. ამიტომაც, ვ. ი. ლენინი მოითხოვდა, რომ სასწრაფო ზომები მიეღოთ, რათა ამ საქმისათვის სასწრაფო მასშტაბი მიეცათ. ვ. ი. ლენინის წერილი ამავე დღის შეიცავდა რამდენიმე განკარგულებას შესაბამისი უწყებებისა და ორგანიზაციების მიმართ, რაც შეეხება კინოგანყოფილებას, ვ. ი. ლენინი მოითხოვდა, რომ კინოს საშუალებით ფართო პროპაგანდა გაეწოდა ჰიდრაულიკურ მეთოდს, ამავე დღის ფილმების ჩვენებას აუცილებლად წამდგარებოდა მოკლე განმარტებითი ლექცია ტორფის მოპოვებისა და ელექტრიფიკაციის მექანიზაციის გიგანტურ მნიშვნელობაზე.

ამ მითითების საფუძველზე ვ. ი. ლენინის მიერ ნანახი და მოწინებელი კადრებისაგან ი. ფელაბუესკიმ დაამონტაჟა სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი „უნდა შეგვედლოს საკუთარი სიმდიდრის გამოყენება“, რომელიც ოთხი ნაწილისაგან შედგებოდა. ამ ნაწილების სახელწოდებანიც კი საკმაო წარმოდგენას გვაძლევს ფილმის ნათელ თემატიკაზე და იღვრე მზანდისაშულობაზე: 1. რა არის ტორფი და როგორ ხდება მისი მოპოვება; 2. ტორფის მოპოვების მექანიზაცია; 3. რისთვის არის საჭირო ტორფი და რა საგნებლობა მოაქვს მის გადაქცევას ელექტროენერგიად. 4. საბჭოთა ხელისუფლების მიერ ძლიერი რაიონური სადგურების აგება.

ამდენად, გასაგები უნდა იყოს ის ცხოველი ინტერესი, რომელიც ამ ფილმმა გამოიწვია. იმდენად დიდი იყო მასზე მოთხოვნები, რომ ავტორმა გამრავლებაც ვერ მოასწერა, ისე დაიწყეს ამ ერთადერთი გენგენლარის დემონსტრირება სხანსე საბჭოსამეგობრო შეხვედრებზე. ასე, მაგალითად, იგი უჩვენეს საბჭოების სახლის სვეტებზე დარბაზში საბჭოების VIII ყრილობის დელეგატებს, რკ(ბ) მოსკოვის კომიტეტის წევრებს, ახალგაზრდობის კომუნისტური კავშირის კრების დელეგატებს და ა. შ. მხოლოდ 1921 წლის იანვრის მიწურულში გახდა შესაძლებელი შეეძინათ ფილმის ოთხი გენგენლარი, ერთი ცალი გადაეცა პეტროგრადის კომიტეტს, მეორე — სრულიად რუსეთის ცენტრალური დამსარულებელი კომიტეტის ავტოგენებისა და მატარებლების სამმართველოს, მესამე — მიწათმოქმედების სახალხო კომისარიატს.

ამას გარდა, გაკეთდა კიდევ ორი ცალი ფილმის იმ ნაწილებისა, რომლებიც უშუალოდ ჰიდროტორფის ენებოდა. ერთი კომიტეტის გადაეცა, მეორე კი — საბჭოთა რუსეთის სრულუფლებიან წარმომადგენელს იტალიაში ვ. ი. ვოროგოვის (1871-1923), რომელსაც იმ ხანებში დავიდა გენერის კონფერენციამ საბჭოთა დელეგაციის გენერალური მდილობაზე, მაგრამ უჩვენეს თუ არა ეს კადრები იტალიაში, არ არის ცნობილი. დაუბრუნდა აგრეთვე სპეციალური გენგენლარიც, რომელიც თვით რ. კლასონმა წაღო გერმანიაში.

1920 წლის 22 დეკემბერს, თავის მოხსენებაში სახალხო კომისართა საბჭოს მუშაობის შესახებ საბჭოების VIII სრულიად რუსეთის ყრილობაზე, ვ. ი. ლენინი სპეციალურად შეეხო, თუ რა მნიშვნელობა ენიჭებოდა ტორფის მოპოვების ახალ, პირდაპირ ზუსტ და ბოლის ყრილობის დელეგატებს ურჩია ენახათ შემოსწებული ფილმი.

...სათბობის დარგში, — ამბობდა ვ. ი. ლენინი, — ჩვენ გვაქვს ერთ-ერთი უდიდესი წარმატება ტორფის მოპოვების პირდაპირ ზუსტის სახით... ჩვენ ისეთი დიდი რევოლუციის წინ ვიმყოფებით, რომელიც სამეურნეო მხრივ დიდ დასაყრდენს მოგვცემს... ტორფის პირდაპირ ზუსტი ყვითი მოპოვება, რაც ასეთი წარმატებით დასძრა წინ სახალხო მეურნეობის უმაღლესმა საბჭომ, შესაძლებელს ხდის დიდძალი რაოდენობით მოვიპოვოთ სათბობი... ჩვენ ეს მანქანები დავამზადეთ, მე პირადად ვურჩევდი ამხანაგ დელეგატებს ენახათ ტორფის მოპოვების სამუშაოთა კინემატოგრაფიული ასახვა, რაც მოსკოვში უჩვენეს და შეიძლება დემონსტრირებული იქნას ყრილობის დელეგატებისათვის. ის მოგვცემს იმის კონკრეტულ წარმოდგენას, თუ სად არის სათბობის შიშვლილობაზე გამარჯვების ერთ-ერთი საფუძველი.¹¹

ცხადია, ვ. ი. ლენინის გამოსვლის შემდეგ მართლაც გაიმართა ასეთი სეანსი ყრილობის დელეგატებისთვის. მაგრამ მისი თარიღი ჯერჯერობით ზუსტად დადგენილი არ არის. გ. ბოლტიანსკი ჯერ კიდევ 1925 წელს წერდა, რომ ეს იყო 1920 წლის 23 დეკემბერს,¹² ვ. ი. ლენინის მოხსენების მეორე დღესვე; ვენ. ვიშნევსკი კი იგი წლის შემდეგ, რატომაც, ჩვენთვის უცნობ საბუთზე დაყრდნობით, ეს თარიღი 26 დეკემბრისთვის გადაიტანა.¹³ აღსანიშნავია, რომ ამ სეანსს დაესწრო აგრეთვე შემოსწებელი ვ. ი. დრაბკინა, რომლის მოგონების ერთი თავი (მისი მომავალი წიგნის ნაწყვეტი) 1965 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „სუსსტვო კინოში“.¹⁴ ისტორიკოსი ა. გაკი ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან დაკავშირებით იმყოფებს ჟურნალში გამოქვეყნებულ მასალას და ასკვნის,¹⁵ რომ თითქმის ამ მოგონების მიხედვით ზუსტად მტკიცდება დელეგატებისათვის ჩატარებული სეანსის თარიღი 23 დეკემბერში, მაშინ როცა სინამდვილეში 1965 წლის ჟურნალ „სუსსტვო კინოში“ გამოქვეყნებულ ვ. დრაბკინას მოგონებაში არაფერია ნათქვამი თარიღზე.

ჩვენი აზრით, არაფერი სადავო არ უნდა იყოს იმაში, რომ ი. ქვლიაბუჟსკის ფილმი „უნდა შეგვეძლოს საკუთარი სიმდიდრის გამოყენება“ სწორედ ვ. ი. ლენინის მოხსენების მეორე დღესვე უჩვენეს ყრილობის დელეგატებს — ვ. ი. 23 დეკემბერს. სხვა თუ არაფერი, ამას წერს თვით ავტორი ფილმისა ი. ქვლიაბუჟსკი.¹⁶

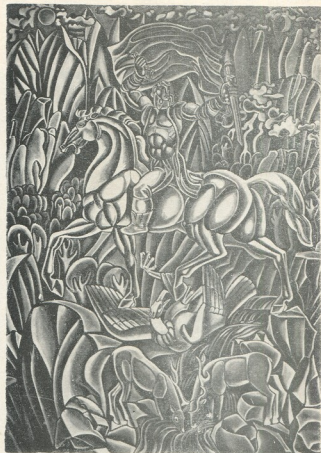
როგორც შემდეგ დაერწმუნდით, ი. ქვლიაბუჟსკი ფილმის ჩვენების წინ ყოველთვის გამოდიოდა შესავალი სიტყვით, რომელსაც ცოტა ჰქმევით ჩვენც გავცევით. ასე მოხდა ამ დღესაც, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ სეანსის დაწყებამდე აუდიტორიის წინაშე მოხსენებით გამოვიდა პირდაპირი ერთ-ერთი თანაავტორი ინჟინერი ვ. დ. კირპიჩნიკოვი.

იგივეს მოითხოვს გ. ბოლტიანსკიც, რომელიც სხვა საინტერესო ცნობასაც გვაწვდის. კერძოდ, იგი წერს, რომ ამავე სეანსზე ნაჩვენებია იქნა მოკლემეტრებიანი მულტიპლიკაციური ფილმი¹⁷ გომოლ-ს გეგმის შესახებ.

ვ. დრაბკინას მოგონება კი გვამცნობს, რომ დელეგატებისათვის მოწყობილ კინოსეანსს ვლადიმერ ილიას ძეც დასწრები. ლენინს ეს ფილმი, უფრო სწორად, მისი მასალა, ნახავს ჰქონდა 27 ოქტომბერს, მაგრამ სეანსზე სელახლა დასწრებით მან ეროვნულ კიდევ გაუსვა ხაზი ფილმის მნიშვნელობას.

სსრკ 50 წლისთავისადმი
მიმღვნილი გამოფენიდას

ა. ბანძელაძე. ლევანის გაგრძელება (ფრაგმენტი).



ვ. ი. ლენინმა მოითხოვა, რაც შეიძლება ფართოდ და ემპირიურად გაეშალათ ტორფის მოპოვების პირდაპირ ზუსტი წესის პროპაგანდა, ფილმი ეჩვენებინათ ყველგან, სადაც კი ამისი ტექნიკური შესაძლებლობა იქნებოდა და, როგორც წესი, ყოველ სეანსს თან სლევოდა შესაბამისი ლექსია. სწორედ ამ მიზნით „პირდაპირ ზუსტი“ შეიქმნა სამრეწველო პროპაგანდის განყოფილება, რომელსაც განაგებდა ი. ქვლიაბუჟსკი.

ვ. ი. ლენინი ყოველთვის მოითხოვდა იმის უზუსტეს შემოწმებას, როგორი ოპერატიულობითა და ეფექტურობით სრულდებოდა მცდელობა დადგენილობაში, თუ სადინტეგრეტო მითითებაში. 1920 წლის დეკემბერში სახალხო კომისართა საბჭოს საქმეთა მწარმოებელმა ნ. პ. გორბუნიოვმა სპეციალური რეგულირება კი შეიძოდა, რომელშიც

ყოველდღიურად, შეაქონდა ვლადიმერ ილიას ძის ახალ-ახალი დავალებანი.¹⁸ ამ თავისებური დღიურიდან ირკვევა, რომ სხვა უაღრესად მნიშვნელოვანი სახელმწიფო საკითხებთან ერთად, ვლადიმერ ილიას ძე სისტემატურად აღვყენებდა თვალ-ყურს თუ როგორ სრულდებოდა მთითებული კინემატოგრაფიის საკითხებზე. მაგალითად, 1921 წლის 20 იანვარს ვ. ი. ლენინს გაუცია შემდეგი განკარგულება — შეემოწმებინათ, კინოფილმ „ჰიდროტორფის“ ჩვენებას თუ ახლად პოპულარული ხასიათის საუბარი ამ თემაზე. ერთი კვირის შემდეგ ვლადიმერ ილიას ძეს კვლავ მოუხიზრია შემოწმება. ამ მიზნით ნ. გორბუნოვმა „ჰიდროტორფში“ ვ. კირპინიკოვის სახელზე გაგზავნა სპეციალური ტელეფონოგრამა.

როგორც ჩანს, ნ. გორბუნოვი დ. ლემჩენკოსაც დაუკავშირა ტელეფონითა და უფრო დაწვრილობით გააცნო საქმის ვითარება, რადგან ორი დღის შემდეგ დ. ლემჩენკო საბასუნი ტელეფონოგრამას აგზავნის სახალხო კომისართა საბჭოს საქმეთა სამმართველოში და მოასვენებს, რომ ფილმის ჩვენება თან ახლავს პროფესორ რ. კლასონის, ინჟინერ ვ. კირპინიკოვისა და ფოტოკინოგრაფიული მუშის საპროექტული თანამშრომლის ი. ჟელიაბუჟსკის შესავალი სიტყვა და განმარტებანი.

ამასთან ლემჩენკო თავის თავზე იღებდა სრულ პასუხისმგებლობას ი. ჟელიაბუჟსკის, როგორც ლექტორის „ტექნიკურ კომპეტენტურობასა და გამოცდილებასზე“.

ტელეფონოგრამის დასასრულს აღნიშნულია, რომ 19 იანვარს ფილმი გადაეცა საავტორიო ვეშებისა და მატარებლების განყოფილებას, რომელიც დამოუკიდებლად აწყობდა ფილმების დემონსტრაციას.¹⁹

როგორც ჩანს, დ. ლემჩენკო არ დაკმაყოფილდა ზემოხსენებული ტელეფონოგრამით სახალხო კომისართა საბჭოს საქმეთა სამმართველოსადმი და ვლადიმერ ილიას ძეს გაუგზავნა ვრცელი წერილი, რომელსაც დაურთო ახსნა-განმარტებითი ბარათები.

ბოლოს დ. ლემჩენკო შენიშნავდა — ფილმი იმდენად მნიშვნელოვანი (ჯერჯერობით პირველი) ცდაა საწარმოო პროპაგანდას, რომ ფოტო-კინოგაყვანილობა უკვე შეუძლებელია იმის მიმდევრობითი ოთხი ვგზნებლობის მიღებას.

ახსნა-განმარტებითი ბარათები ერთად ლემჩენკომ ვ. ი. ლენინს გაუგზავნა სტემა იმ შესავალი სიტყვისა, რომელსაც ი. ჟელიაბუჟსკი წაუძღვარებდა ხოლმე ფილმის დემონსტრირებას. ამასთან დ. ლემჩენკოს წერილს თან ერთვის ფილმის ოთხმოცდათრამეტევი წარწერის მთლიანი ტექსტი, მაგრამ ყველაზე უფრო საინტერესოა მოხსენებითი ბარათი, რომელიც ამ საკითხთან დაკავშირებით ი. ჟელიაბუჟსკის დ. ლემჩენკოსთვის წარუდგენია.

ახსნა-განმარტებითი ბარათში ი. ჟელიაბუჟსკი დ. ლემჩენკოს, როგორც ფოტო-კინოგაყვანილობის გამგეს, უპირველეს ყოვლისა, აუწყებდა ფილმის შემქმნის ისტორიას. შემდეგ ჩამოთვლიდა თუ სად, როდის და ვისი ახსნა-განმარტებითი ლექსებით იქნა დემონსტრირებული აღნიშნული ფილმი. პირველი ოფიციალური სეანსის გარდა, რომელიც ფოტო-კინოგაყვანილობის შენობაში შედგა თვით დ. ლემჩენკოს თანდასწრებით, ფილმი მთლიანი სამხრეთ დემონსტრირებულ იქნა ექვსჯერ. ი. ჟელიაბუჟსკი თანხმდებოდა ჩამოთვლის ყველა ამ სეანსს. აქედან სამჯერ თვითონვე მიუცია სათანადო ახსნა-განმარტებები, ერთხელ ლექტორის როლში ინჟინერი ვ. დ. კირპინიკოვი გამოსულა, ორი სეანსი კი (ორივე სრულიად რუსეთის ცენტრალური ამაზისრულებული კომიტეტის საავტორო მატარებლებისა და გემების განყოფილებანი) ულექტორობდა. სხვა შემთხვევა კი ფილმის დემონსტრირებისა ჩემთვის უცნობია — შენიშნავს ი. ჟელიაბუჟსკი ბა-

რათის ბოლოს, თუმცა იქვე მიაწერს, რომ ა. წ. 11 იანვარს რუს ინჟინერთა ასოციაციამ, სადაც ვ. დ. კირპინიკოვმა გააყენა მოხსენება ჰიდროტორფზე, ცალკე იქნა ნაჩვენები ჰიდროავიატური წესით ტორფის მოპოვების ჩემს მიერ გადაღებული კადრებით.

მთელი ეს ახსნა-განმარტებითი მასალები ვ. ი. ლენინს გაეგზავნა 1921 წლის 29 იანვარს. ორი დღის შემდეგ კი უკვე „ჰიდროტორფმა“ სახალხო კომისართა საბჭოს საქმეთა სამმართველოში გაგზავნა ტელეფონოგრამა, რაც შეტყობინებდა საყურადღებო დოკუმენტია, რადგან საკითხს შეესწავნა „დანიტრესებელი მხარის“ პოლიციებთან.²⁰

„ჰიდროტორფის“ ტელეფონოგრამაში თითქმის აბსოლუტური იდენტურობითაა მოთხრობილი იმის შესახებ, რაც ჩვენ უკვე ვიცით დ. ლემჩენკოსა და ი. ჟელიაბუჟსკის ახსნა-განმარტებითი ბარათებიდან. კერძოდ, აღნიშნული ფილმის დანიშნულება მნიშვნელოვან, დადასტურებულია, რომ ყოველ სეანსს თან ახლდა კომპეტენტური პირების (ვ. კირპინიკოვის, ი. ჟელიაბუჟსკისა და ლექტორ კოპჩენკის) საუბარი, მოხსენებელია ისიც, რომ „ჰიდროტორფში“ შეიქმნა კიდევ პროპაგანდის განყოფილება ი. ჟელიაბუჟსკის ხელმძღვანელობით, რომ განყოფილებას ჰქავს ხუთი სასეანითი მომზადებული ლექტორი.

მთელი ამ დოკუმენტური მასალის შესწავლა-შეჯამებში შემდეგ გადაწყდა, რომ ფილმის დემონსტრაციისას აუდიტორიის წინაშე გალოფიციურ ლექტორის გამოსვლაზე კონტროლი დევნებინა „ჰიდროტორფის“ პროპაგანდის განყოფილებას. რის შესახებაც სახალხო კომისართა საბჭოს საქმეთა მწარმოებელმა ნ. გორბუნოვმა 1922 წლის 2 თებერვლის ოფიციალურად აცნობა ფოტო-კინოგაყვანილობას. ნ. გორბუნოვის ტელეფონოგრამაში გამეორებულია „ჰიდროტორფის“ ხელმძღვანელთა სურვილი, რომ მოსკოვის რაიონში მხოლოდ მათი ნებათაღობა და მათივე ლექტორების დახმარებით მომზადდარიყო ტორფის ჰიდროავიატური წესით მოპოვებასთან დაკავშირებული ფილმების დემონსტრირება. ხოლო თუ სეანსი როგორღაც პროვინციაში შედგებოდა, სავალდებულოდ ეცნოთ პროპაგანდას განყოფილების ლექტორების თანხლება.

აქედან ცნობა ხდება, რომ სახალხო კომისართა საბჭომ ირწმუნა „ჰიდროტორფის“ ხელმძღვანელთა კანონიერი მოთხოვნა და ყოველმხრივ შეუვლი ხელი ამ სწორი საგან-ქირაველო პოლიტიკის გატარებას.

ყოველივე ამის შემდეგ ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს ზემოხსენებული ფილმის ბედი. სამწუხაროდ, იგი დაიკარგა. საბჭოთა კინომეცნიერები შეეცადნენ მის პოვნას; ამ მხრივ ჯერ კიდევ 30-იან წლებში ზეპნის ბოლოს ვ. ბოლტანსკიმ და ვ. ასკოვნიმ დიდი ენერგია დახარჯეს, მაგრამ ძიებას არ მოჰყვა სასურველი შედეგი. გამოძიებნა მხოლოდ ცალკეული კადრები. კერძოდ, მოსკოვის ტორფის ინსტრუქტორ ალმონდა სასწავლო ფილმი, რომელიც ეძღვნება საბჭოთა გაუმრის ელექტროფიკაციის ისტორიას. მასში ჩამოტყვევებული რამდენიმე კადრი 1920 წელს ჰიდროტორფზე შექმნილი ფილმისა. გ. ბოლტანსკისა და ვ. ასკოვნიის მიერ მიკვლეული ამ ისტორიული კადრებიდან გაკეთდა რამდენიმე ცალი და დღემდე ინახება კინომატიანის ფონდში. ამ კადრების საერთო მეტრაჟია 120 მეტრი.

სათანადო დოკუმენტებიდან ირკვევა, რომ ვ. ი. ლენინი შემდეგვე დიდ ყურადღებას აქცევდა ტორფის წარმოების პროპაგანდას კინემატოგრაფიის საშუალებით. 1921 წლის 9 აპრილს მან განათქვამის სახალხო კომისარს ა. ვ. ლუნინარსა და გემების განყოფილებაში (სალი) — „მოავტოროვებს“, რომელიც, სხვა მნიშვნელოვან სახელმძღვანელო ღირებულებებთან ერთად, მიუთითებდა, რომ კინო-

განყოფილებას დაავალბოდა მასის განმავლობაში გადაღულ 12 ფილმი ტორფის მოთოვების პროპაგანდაზე. ფილმის დაფინანსებლად „მოთავრტორფმა“ კინოგანყოფილებას დაავალბოდა 3.500.000 მანეთი, მაგრამ, ფირსა და სხვა აუცილებელი მასალების უქონლობის გამო, ეს დაავალბა დროულად და მთლიანად ვერ შესრულდა. გადაღებები მხოლოდ 6 ივლისს დაიწყეს და ხანგრძლივი შესვენებებით 25 ნოემბრამდე გააგრძელეს, გადაღებებზე მუშაობდნენ ოპერატორები ი. ჟელიაბუჟსკი და ა. ლემბერგი, ორგანიზატორი და სცენარის ავტორი იყო ა. როტმინი.²¹ მოგვიანდ ფილმის ერთ-ერთ კადრში აღბეჭდილია სრულიად რუსეთის ცენტრალურა აღმოსავლეთელი კომიტეტების დაავადმომარას მძებელ კ. ლინინის გამოსვლა მუშების წინაშე.

გადაღებული მასალა ექვსი ფილმის შექმნას ითვალისწინებდა, რომელთა საერთო ფორმატი იქნებოდა 2300 მეტრი, მაგრამ გაჯიანურდა ფილმის მოზტაჟი. ამ ხნის მანძილზე ვ. ი. ლენინი არაერთხელ დაინტერესებულა საქმის მსვლელობით და ყოველთვის ითხოვდა ახალ-ახალ ინფორმაციებს. ასე მაგალითად: 1921 წლის 27 ივნისს ტორფის მიწვევლობის მოთავარი კომიტეტის უფროსი ი. ი. რადჩენკო ტელეფონოგრაფიას უგზავნის ფოტო-კინოგანყოფილების თავმჯდომარეს პ. ი. ვოევილინს და სთხოვს, რომ სასწრაფოდ, ვ. ი. ლენინისთვის მოსასხენებლად, აცნობონ, რა არის დღემდე გაცემული და საერთოდ, როდის დამთავრდება კინოგადაღებები. 1922 წლის 2 მარტს, ი. ი. რადჩენკო ისევ აცნობებს პ. ვოევილინს, ვ. ი. ლენინის წინაშე მოსხენებები უნდა წარესდეს და გთხოვთ, 3 დღის განმავლობაში მომავლით ამოიწურავი პასუხი.²² ეს დოკუმენტები დამატარებულ მეტყველებებ იმაზე, თუ როგორ იყო დაინტერესებული ვლადიმერ ილიას ძე აღნიშნული საკითხით. საქმე მაინც გაჯიანურდა, შეიძლება იმიტომაც, რომ ამ დროისათვის ი. ჟელიაბუჟსკი სხვაზე გადადიდა სამუშაოდ და დამწყობ ფიქრი მზატვრე კინემატოგრაფიაზე...

გაუგადა კიდევ სამი თვე და, როცა ფოტო-კინოკომიტეტმა მაინც ვერ შესძლო ვ. ი. ლენინის დავალბის შესრულება (იგულისხმება ვ. ი. ლენინის საღირვეტევი წერილი, დათარიღებული 1921 წლის 9 აპრილით იმის შესახებ, რომ ტორფის მოთოვების ფართო პროპაგანდისტული მიზნებისათვის კიდევ გადაღებულ 12 ახალი ფილმი), ი. რადჩენკომ 1922 წლის 1 ივნისს საგეიალური ახსნა-განმარტებით ბარათი გაუგზავნა ვ. ი. ლენინს. 12 ივნისს საქმითა მწარმოების მოადგილე ვ. ი. სმოლიანინოვმა, ვ. ი. ლენინის დავალბით, ერთხელ კიდევ წერილობით შეასწავს ფოტო-კინოკომიტეტს მთავრობის წავლება ტორფარმოებზე ახალი ფილმების შექმნის შესახებ.

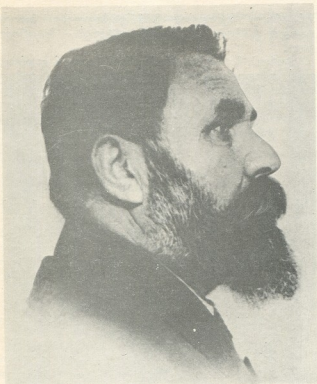
მაგრამ ვერც ამ ბარათმა გასჭრა. როგორც ირკვევა, კინოკომიტეტის ახალი თავმჯდომარე ლიბერმანს ინფორმაციებს ვი აწვდიდა სახალხო კომისარიათა საბჭოს, მაგრამ ეს თავის გამართლებას უფრო ჰგავდა და საქმეს წინ არ სწვდა. მაშინ ვ. ი. სმოლიანინოვმა ლებერმანს გაუგზავნა კატეგორიული წერილი, რის შედეგადაც, კინოკომიტეტმა შესძლო ერთი წლის წინათ გადაღებული ფილმების მონტაჟი (1922 წლის აგვისტო) და ექსპლუატაციამო გაშვება. სულ შეიქმნა შეიდი მიკლემეტრაჟიანი ფილმი: რა არის ტორფის ჭაობი, ჭაობების ძიება და ნიველირება, ჭაობის გამაწვება დასამუშავებლად, ტორფის მოთოვების

კუსტარული მეთოდები, მანქანურ-საყალიბო მეთოდი, ტორფის გაშრობა და ტრანსპორტირება, მეტორფეთა ყოფი.

ტორფის წარმოების პროპაგანდაზე იმიტომ გაგამხვილეთ ყურადღება, რომ გვეგვიზნება ასაღფფადმული საბჭოთა კინემატოგრაფია ვ. ი. ლენინის უშუალო ხელმძღვანელობით როგორ ჩაღდა რევოლუციის შემოქმედი ხალხის სასახურში და როგორ ჩავყარა საფუძველი საბჭოთა კინოს სახელოვან ტრადიციებს.

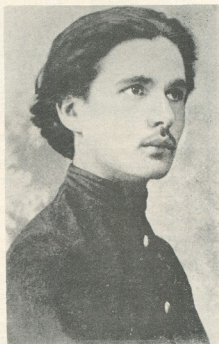
შენიშვნები:

- 1 ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვნების დარგებიდან. ლენინი კინოს შესახებ, დოკუმენტებისა და მასალების კრებულში, შევსებული გამოცემა, მოსკოვი, გამოცემლობა „ისკუსსტეკი“, 1973, გვ. 48 (რუსულად), შემდეგში ამ კრებულს დაიწყოშებთ პირბითადა: „კრებული“ და სათანადო გვერდის მითითებით.
- 2 ვ. ი. ლენინი, ტ. 31, გვ. 493.
- 3 იქვე, გვ. 634.
- 4 კრებული „კინოს ისტორიიდან“, დოკუმენტები და მასალები, ტ. 11 მოსკოვი, 1958, გვ. 63 (რუსულად).
- 5 ვ. ი. ლენინი, ტ. 33, გვ. 144.
- 6 ჩვენს ხელთ არის ი. ელიაბუჟსკის ორი მოგონება: პირველი გამოქვეყნდა 1933 წელს (რუსული გზებითი „კინო“, 1933 № 4, გვ. 3) მეორე 1955 წ. თვით ი. ელიაბუჟსკისაგან სტენოგრაფიულად ჩააწერა ი. ვასილევმა, იხ. მის სტატია „გორი და კინო“, ჟურნალი „ისკუსსტეკი კინო“, 1958, № 3, გვ. 129).
- 7 ეს იყო შატეროს ელექტროსავფერის არტიკტატორის პრექტის ავტორი ლებეფსკი.
- 8 „ისკუსსტეკი კინო“, 1965, № 1, გვ. 26-29.
- 9 კ. კლასინს ლენინი ვერ კიდე 1893 წლიდან იცნობდა, როცა მასთან ერთად პეტერბურგელ მაქსისტთა წრის წევრად ითვლებოდა.
- 10 ელიაბუჟსკი მარია ანდრეევას შვილი იყო.
- 11 ვ. ი. ლენინი, ტ. 31, გვ. 626-627.
- 12 ვ. ბოლტანსკი, „ლენინი და კინო“, მოსკოვი, 1925, გვ. 30 (რუსულად).
- 13 ვენ. ვიშნევსკი „საბჭოთა კინოს 25 წელი“, მოსკოვი, 1945, გვ. 13. (რუსულად).
- 14 „ისკუსსტეკი კინო“, 1965, № 1.
- 15 „კინოს ისტორიიდან“, ტ. VII, 1968, გვ. 12.
- 16 „ისკუსსტეკი კინო“, 1958, № 3, გვ. 131.
- 17 ეს ფილმი ვ. ბოლტანსკის გვეგვითა და ხელმძღვანელობით ვალადო ოპერატორმა ს. ზაპოზაევმა, რომელიც შემდგომ (1923 წლიდან) საქართველოში მოღვაწეობდა. მან ვალადო ცნობილი ქართული ფილმები: ალ. ჟუჟუნავას „ვერ არის დამნაშავე“, „ორი მონადირე“ და „ხანუმა“, კ. მარჯანიშვილის „კახანა“, „ამოქნარის ჩიხები“ და სხვა.
- 18 ეს რეგული მთლიანად გამოქვეყნდა. იხ. ჟურნალი „ისკუსსტეკი კინო“, № 5, გვ. 24-73.
- 19 „ისკუსსტეკი კინო“, 1959 წ., № 9, გვ. 20.
- 20 „ისკუსსტეკი კინო“, 1959 წ., № 9, გვ. 23.
- 21 სცენარზე მუშაობისას ა. როტმინს კონსულტაციას უწევდა პრფ. ვ. ე. ვილიამსი (1863-1939), შემდეგში ცნობილი აკადემიკოსი.
- 22 1920-1921 წლებში სრულიად რუსეთის ფოტოგრაფიოლების თავმჯდომარე იყო ძველი ბოლშევიკი პ. ი. ვოევილინი.

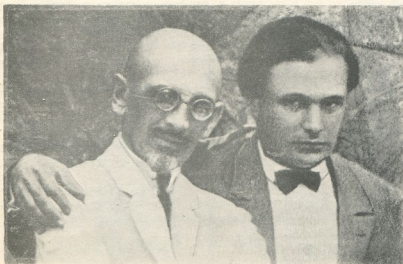


გალაქიონ ტაბიძე

გ ა ლ ა კ ტ ი ძ ე



გალაქიონ ტაბიძე — სემინარიის მოწაფე.



გალაქიონ ტაბიძე და მიხეილ ჭავჭავაძე.
ფოტო. 1928 წ.

ტ ა ბ ი კ ი ს

ღ ა ბ ა ღ ა ბ ი ს

80 წლისთავისათვის



გაბაძე და ტაბაძე. 1922 წ.

გაბაძე ტაბაძე ქართულ მწერალთა შორის. ქუთაისი, 1914 წ.



მმართველ მუდამ იმით ფასდებოდა თუ რამდენად თანამედროვე იყო იგი. სხვაგვარად თეატრს არ შეუძლია ფიზიკური არსებობა. მაყურებელი თეატრში სამუშეოში ექსპონატების სანახავად როდი მიდის. თეატრი კი უმალვე ბერდება, როგორც კი ცოცხალ კონტაქტს კარგავს თავის აუდიტორიასთან. ჩვენ აქ თეატრისა და დროის ურთიერთობის მასშტაბებსა და სიღრმეებზე როდი ვლაპარაკობთ, არამედ თვით პრინციპზე. პრინციპი კი თავად თეატრალური ხელოვნების არსში ძეგს. ახლა მთავარია, — გაირკვეს რამდენად თანამედროვეა საქართველოს თეატრი? როგორ გამოვინიშნა მისი თვისებები გასულ სეზონში? რა გააკეთა მან ერთი წლის მანძილზე და რა ვერა?

თეატრი

და

დრო

განხილვით სეზონის მიმოხილვა

გასილ კიკნაძე

გასულ თეატრალური წელი თავისი მოვლენებით მეტად მდიდარი იყო. ჩვენს რესპუბლიკაში დაიწყო განახლებისა და გაჯანსაღების პროცესი. იგი შეეხო სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველგან მხარეს, მათ შორის, თეატრსაც. საქართველოს კვებულთა კომიტეტის თეატრალური პლენუმზე სრულად გარკვევით, მთელი პირდაპირობით ითქვა, რომ სამტრია საზოგადოებისათვის უცხო ტენდენციებმა სოციალურ-ეკონომიკურ ცხოვრებაში დიდი დანიშნავად აღამიანის შეგება. შეიქმნა ცხოვრებაზე ობიექტური შესვდულების მთელი სისტემა, რომელმაც ფსიქოლოგიური ნიადაგი მოუზარდა მექრთამეობას, მომხვეჭილობას, თავი იჩინა მექრთამეობის აპოლოგიამ, შეიქმნა გულგრილობის, ინდიფერენტისმის ატმოსფერო, რამაც მეტად რთულ პირობებში ჩააყენა ისინი, ვინც გრძნობდა მთელი ამ მოვლენის მანკიერებას და იბრძოდა კიდევ მის წინააღმდეგ. ასეთები კი ერთეულები როდი იყვნენ. აქ იყო ჩვენი ხალხი, ჩვენი საზოგადოების ჯანსაღი ნაწილი, მუშა და გლეხი, ინტელიგენცია — მათი საუკეთესო წარმომადგენლები. მათ შორის იყო ჩვენი თეატრის თავისი მიღწევებით. თეატრში იდგმებოდა რიგი სპექტაკლებისა, რომლებიც ამხელდნენ ჩვენს ყოფაში შემოჭრილ მანკიერებას, იბრძოდნენ სამართლიანობის დასამკვიდრებლად.

ადგილო როდი იყო ეს ბრძოლა. სუბიექტივიზმმა ხელმძღვანელობაში გარკვეულად რთულ პირობებში ჩააყენა თეატრიც, რადგან როგორც პლენუმზე აღინიშნა, „უფრო ძნელია გარდატეხა მოხდინო აღამიანის შეგებაში, ვიდრე ეკონომიკაში“.

იმდენად იმძლავრა ფორმალიზმმა სახელმწიფო საქმიანობის მსრულებელთა და კულტურულ ღირებულებათა შეფასებლობაში, რომ მან გარკვეული გამოძახილი ჰპოვა თეატრალურ ხელოვნებაშიც. აქ საქმე კურიოზუმიდგე კი მივიდა. პირდაპირ დაუჯერებელ ფაქტებსაც კი აქონდა ადგილი. მაგრამ ფაქტი მაინც ფაქტია, დაუჯერებს თუ არ დაუჯერებს ვინმე მის არსებობას. საქმე ეხება ღირის ხორციის დამზადების კამპანიას, რომელიც 1970 წელს გაიმართა. და აი, თელავის რაიონში სახელმწიფო თეატრს ხორცი დასასადლის გეგმა შეაწერეს. ანექლტიკური ყველიდნენ ამ ფაქტზე სხვა თეატრების მუშაკები, მაგრამ თელავის თეატრის ხელმძღვანელმა დიდი გასაკვირი აღგათ. ფინანსურ გასაჭირს ვიღა დაეძებს, მორალურად უკიდრდა თეატრს. როგორ გაეზარდა ღირებ? ერთი გზა აქონდა — ყვიდა იგი სადმე და ჩაებრებინა დანიშნულებისამებრ. ასეც მოხდა. გოგოლის კალამი უნდა ჩვენი საზოგადოებისათვის ამ უცხო, მაზინჯი მოვლენის აღწერას. კლდიაშვილი კი ამგვარ ფაქტზე იტყობდა: ეს ამბავი სასაცილო იქნებოდა, სატირალო რომ არ იყოს!..

სუბიექტივიზმმა დიდი ზიანი მოუტანა რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებსაც. ვინ მოხთვლის, რამდენი დრო, ენერგია და ხერხები შეეწირა ამ თეატრებში წარმომქმნელ კონფლიქტებს.

ახლა ძნელია განისაზღვროს ამ კონფლიქტების ყველა შედეგი. იგი ყოველთვის ძნელად განისაზღვრება ხოლმე თეატრში, რადგან ზარალი „სახსზე არ ჩანს“. თუმცა, დაკვირვებულ თვალითვის არც თუ ისე ძნელად შესაძენვეია ეს ზარალი.

მიუხედავად ყოველივე ამისა, გასული სეზონი ისე დაიწყო, რომ ჩვენი თეატრები ერთგვარად მომზადებული შეხვდნენ იმ პროცესებს, რომლის დაბადებაც სწორედ სეზონის დასაწყისის დამთავრება. დაიწერა და დაიდგა პიესები, რომლებიც ვაგაბაძე გულმართებით, მოქალაქობრივი პირდაპირობით, დიდი შემოსიკივლით ლაპარაკობდნენ ადამიანთა ყოფაში, მათ მორალში, მათ შეგებაში წარმოქმნილ მანკიერებათა შესახებ.

ეს ტენდენცია საკმაოდ ნათლად იგრძნობოდა გასული სეზონის რეპერტუარში. მისი სარეპერტუარო პოლიტიკის საფუძველს წარმოადგენდა ნაკლოვანებათა მხილების პათოსი, რომელიც, თავისი არსით, მაღალი მოქალაქობრივი პრინციპების გამარჯვების ემსახურებოდა. მოვლენებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება, თეატრის „ზნეობრივი მსჯულის“ როლის წარმოჩინება, აშკარა იყო გასულ სეზონში. ასე მაგალითად, დიდგა ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა“, რუსთაველისა და რუსთაველის სახელობის თეატრებში; გ. ხუბაშვილის „მოსამართლე“ მარჯანიშვილისა და ბათუმის სახელმწიფო თეატრებში. უფრო ადრე კი ქუთათისა და მასხარაძის თეატრებში, თ. ჭილაძის „სურათები საოჯახო ალბომიდან“ ქუთაისისა და გორის თეატრებში, ა. ჩხაიძის „დღის წესრიგშია ერთი საკითხი“ მარჯანიშვილის, ქუთაისისა და სოხუმის სახელმწიფო თეატრებში. ი. ვაკელის „აპრაქსე კიმიკიმილი“ მარჯანიშვი-

ლის სახელობის თეატრში და სხვა. ისინი განსხვავებულ დონეზე, მაგრამ თავიანთი ტენდენციით ერთი მიზნისაკენ მიმართულნი, ერთსა და იმავე ჰუმანურ, იდეალებს ემსახურებოდნენ. რასაკვირველია, არაიანამარც იყო მათი დღე-ღამის ხარისხი, მაგრამ ამჟერად ჩვენ მათ კეთილშობილურ მიზანზე ვლავარაობით და ამ მიზნების მნიშვნელობაზე მოვირე როდი.

ქართულმა დრამატურგიამ წამყვან ადგილს დაიკავა რეპერტუარში. გასული სეზონი ამ მხრეზე იყო საკურად-ღებო. მარტო რუსთაველისა და მარჯანაშვილის თეატრები 11 დადგომიდან ქართველ მწერელთა კუვუთნობით 5 პიესა. დაახლოებით ასეთივე სურათი გვაქვს სხვა თეატრებშიც. ჩვენს მაყურებელს უყვარს თანამედროვეობის ამ-სახელი ნაწარმოებები, მეტი ხალხით ესწრება მას. ამიტომ არის, რომ თანამედროვეობისადმი მიძღვნილ საშუა-ლოდ დონის ნაწარმოებს უფრო მეტი მაყურებელი აქვს, ვიდრე ზოგიერთ კლასიკურ პიესას. სხვაზე რომ არა ვთქვათ, საილუსტრაციოდ, დღემადის მაგალითად გვარა. მის პიესებში ბოლო წლებში უფრო მეტი ნაყურებელი და-ესწრო ჩვენი და რესპუბლიკის გარეშაც, ვიდრე ჩვენი რესპუბლიკის თეატრების მიერ კლასიკურ რეპერტუარს. ეს იმას ნიშნავს, რომ მაყურებელს უნაღ სცენაზე ასახულ გმირი ახლოს იყოს მის სულიან, მის ტკივილებთან, მის გმირთან. იგი დიდი ინტერესით უყურებს, როცა სცე-ნაზე მისი ცხოვრება, მისი ყოფის ყოველდღიურობა. მაგ-რამ მას სურს ყველაფერი ეს გამოიხატოს მაღალი ჰუმანი-ური პოზიციებით. ჰუმანიზმი, ადამიანისადმი შეუწყლე-ბელი სიყვარული უღვებს საფუძვლად დღემადის ნაწარმო-ებებს და სწორედ ეს იზიდავს მაყურებელს.

გასული სეზონის მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო მოძმე ხალხთა პიესების სიმრავლე რეპერტუარში. ჩვენი თეატრ-ების სცენაზე დაიდგა რუსული, უკრაინული, სიმშური, აზერბაიჯანული, მოლდავერი, ესტონური, ბელორუსული პიესები. თეატრის ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის მაღალი ტრიბუნაა. იგი თავისი ბუნებით ინტერნაციონალურია. მის სცენაზე ყოველდღიურად ციხილობენ სხვადასხვა ქვეყნის შეშვები, სხვადასხვა ერის წარმომადგენლები. ჯერ კიდევ ადრე დიდი რევოსიოი რ. ამხეველი ამბობდა: „ეროვნული კულტურის ხარისხობრივ განვითარებას ინტერნაციონა-ლურისაკენ მივყავართ!“ და იქვე განაგრძობდა: „ჩვენი მიზანია მასების ინტერნაციონალური აღზრდა“.

ფორმა საშუალებაა და არა მიზანი. „თუ ნაციონალუ-რი ფორმა ხელს უწყობს სოციალისტური შინაარსის და-წერვას, თუ იგი ეხმარება ინტერნაციონალურ აღზრდას, მაშინ ჩვენი ნაშეშვარი გამართლებულია“. ამას ამბობდა დიდი რევოსიოი და მის დრმა ეროვნულ ძიებებს ხელი არ შეუშლია ყოფილიყო დიდი ინტერნაციონალისტები თავისი სპექტაკლებით. ქართულ თეატრს ხალხთა ძმობისა და მე-გობრობის იდეების გამოხატვის დიდი ტრადიცია აქვს. შე-იძლება მრავალი საილუსტრაციო ფაქტის დასახელება. გავისწავნებ მხოლოდ ორს. როცა დიდი რუსი დრამატურ-გი ა. ოსტროვსკი საქართველოში ჩამოვიდა, ვასო აბაშიძემ მას სიტყვით მიმართა: „ქვიფასო ჩვენი მოძღვარო! ჩვენ დაგრწმუნდით და სხვანიც დაგარწმუნეთ, რომ თქვენს წმინ-და რუსეთის სურათებს შეუძლიან აადგლონ გული და გო-ნება არა მარტო რუსეთის საზოგადოებას. თქვენი დიდი სახელი რუსეთზე სასიკადულოა აქ, საქართველოში, რო-გორც იქ, ისეთივე. დიდად და დიდად ბედნიერი ვართ, რომ ჩვენ შეგვხვდა ვიყენეთ თქვენი ქმნილებათა გიო-ნებით შეუამავალ ზნეობრივის კავშირისა ამ ორ ხალხს შორის, რომელთაც ბევრი აქვთ საერთოდ მისაღწევი, რომ-ელთა შორის არსებობს ერთმანეთისადმი სიყვარული და

თანაგრძნობა“. ეს იყო ძალდაუტანებელი ძმობისა და მეგობრობის ნიშნები!

ცნობილია მეორე ფაქტიც. 1903 წელს საქართველოს საგასტროლოდ წვდია დიდი რუსი მსახიობი ვერა კომი-სარევესკაია. მსახიობმა ერთი დღის მთელი შემოსავალი სახალხო უნივერსიტეტის გარემგებლის გადასცა. ამ გულ-წრფელ ქველმოქმედებას სიხარულით შეხვდა ქართული საზოგადოება, კიდევ უფრო მეტად შეიყვარა მსახიობი, ხოლო, როცა 1910 წელს იგი გარდაიცვალა, საქართველომ გულწრფელად დაიტარა დიდი რუსი მსახიობი.

ინტერნაციონალიზმის დიდი ტრადიციები, რომელიც ქართულ თეატრს აქვს, ახლებურად აქედრდა და ახალი მასშტაბები შეიძინა ჩვენს დროში. იგი გამოვლინდა გასუ-ლი სეზონის რეპერტუარშიც. გასულ წელს ჩვენი თეატრ-ების სცენაზე მოძმე ხალხთა დრამატურგიის საფუძველზე შექმნილი ორმოცამდე სპექტაკლი იყო. მათ შორის უნდა დავასახლოთ რამდენიმე. ი. დვორეცკის „უკუთო კაცი“ (რუსთაველის სახელობის თეატრი), მ. კაიბის „მოგუ-არის დაწმულებების დამეს“ (სიმშური და ოსური თეატრები, მესხეთის თეატრი), გ. მაშინის „იე, შენ“ (მოსრულ მა-ყურებელთა ქართული თეატრი), უ. რაულის „ყოყოფისა კვერცხი“ (თბილისის თეატრების თეატრი), ი. დრუცკის „კასა მარე“ და ლ. უკრაინის „ტყის სიმღერა“ (სიმშურის ქართული და აფხაზეური დრამა), ა. კორნიევიკის „ალა-ტონ კრეჩევი“ (ქუთაისის თეატრი), ვ. მაიაკოვსკის „აბა-ნო“ (რუსთავი), ა. პაპაიანის „დიხა, ქვეყანა გადამბრუნ-და“ (გორი), ა. ოსტროვსკის „უღანაშაული დამაშავენი“ და ა. მაკაიონის „ტრიბუნალი“ (თელავი), ა. პარონი-ანის „ძია ბოდდასარი“ (ჭიათურა), ნ. მატკოვსკის „ამ-ნისტია“ (ზუგდიდი), ბ. რაჩიკისა და ვ. კონსტანტინოვის „უთანასწორო კორწიწება“ (მხარაბი) და სხვ.

სისი გაგებულმა შეიძლება, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, დასახელებული მაგალითებიც საკმარისია, რომ ნათელი წარმოდგება ვიქონიოთ ქართველთა პოლიტიკის მი-ტენდენციას, რომელიც ქართულ თეატრში ხალხთა ძმო-ბისა და მეგობრობის იდეების დამკვიდრებას ისახავდა მიზ-ნად.

არც მოძმე რესპუბლიკის თეატრები დარჩენილან ვალ-ში. საკმარისია ითქვას, რომ სამჭოთა კავშირის შექმნის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ საკავშირო კონკურსში გა-მარჯვებულთა შორის ქართული დრამატურგების ნაწარ-მოებებიდან 37 სხვადასხვა სახის ჯილდო მიიღეს. ამავარი არ არასოდეს არ მომხდებოდა, არასოდეს არ ჰქონია ქარ-თულ დრამატურგებს ასეთი წარმატება. და ეს თავისთა-ვად, სტიქიურად როდი მოხდა. ხალხთა ძმობისა და მე-გობრობის დიდ ზეიმში თავისი სიტყვა თქვას ჩვენმა თე-ატრებმა. ეს იყო ერთი მთლიანი პროცესი სწორი იდეურ მიზანდასახულობითა და მოვალეობის გრძნობით აღ-სავსე; პროცესი, რომელიც თავისებურ ელფერს სძენს გა-სულ თეატრალურ სეზონს.

საბედნიეროდ, ქართულ თეატრს არასოდეს უქადავია სიმამიზნის, აპოლიტიკურობის იდეები. იგი არ ჩაკეტულა ვიწრო ნაშუქში და ეს სიკეთე თავისებურად აისახა სეზო-ნის რეპერტუარშიც.

თეატრის ისეთივე ჯანსაღი უნდა იყოს, როგორც თვით ხალხის სულია, როგორც მისი იდეალები, მისი ჰუმანისტუ-რი სამყაროა წმინდა და ნათელი.

როდესაც გასული წლის თეატრალური სეზონის მო-დელზე, მის ხასიათზე ვლავარაობით, ბუნებრივად, პირველ რიგში რუსთაველის, მარჯანიშვილის, რუსთაველისა და გრი-ზოლოდის თეატრების მიმართ ვართ განსაკუთრებით მომ-თხოვნი. ქართული თეატრის თანამედროვე დონეს კი გან-

საზღვრავს პირველი სამი თვატრი და ეს არ უნდა გავ-
ვიკეთოთ. რუსთაველი თვატრის სასუბითი დაინახურა ეს
ადგილი. მაგრამ არ შეიძლება ამის გამო ჯეროვანი არ ვა-
ფასებდეთ სხვა თვატრებსაც. განა ნაკლებად მნიშვნელო-
ვანი, გარკვეული თვალსაზრისით, მეტიც არ არის მოხარ-
დაყურებელთა და, საერთოდ, საბავშვო თვატრების ნამო-
ვარია? ისინი ხომ პირველად ხვდებიან იმ თაობებს, რომ-
ლებიც შემდეგ დიდ თვატრებში უნდა მოვიდნენ; პირვე-
ლად მათ უნდა მათი ფორმირება?

შ. რუსთაველის სახელობის თვატრმა სეზონი კ. ლორ-
თქიფანიძის „კოლხეთის ცისკრით“ დაიწყო და შექსპირის
„იულიუს კეისრით“ დაამთავრა. თვატრმა უკანასკნელ
ათწლეულში რთული, წინააღმდეგობრივი გზა გაიარა. იგი
ეძებს სასცენო ხელოვნების თანამედროვე ენას. მისი მიზა-
ნითა თანამედროვე თვატრი თანადროული იყო თავისი
პრობლემებით. მიზანი კეთილშეშობითა და თვით
დროის მოთხოვნითი გაპირობებული. მაგრამ ხშირად სურ-
ვილი და შედეგი ერთნაირი როდია, თუმცა ბოლო ხანს თე-
ატრმა შესძლო ძიებანი წმინდა ფორმისეული სფეროდან
პრობლემების სფეროში გადაიტანა. ამაზე მეტყველებს
„უესტი გაისი“, „საბარალდები დასკვნის“ დადგმა, ამა-
ვეს ფიქრობდა, როცა თვატრმა ხელი მოჰკიდა იხსენის
„ქეში მტკამანი“ დადგმას. თითქმის ყველა წარმოდგენა,
რომელშიც ამ თვატრში დაიდგა, გვგვარწმობს, რომ თე-
ატრი ცდლობს მისი აზრი იყოს ნათელი, ემოცია თავდა-
ჭერილი. მიძინილი იქნას ზუსტი ნახაზი, ლაკონური
ფორმები. ცილობის მისი მსახიობი აზროვნებდეს სცენაზე
ეს მომენტი განსაკუთრებით რელიეფური გახდა სეზო-
ნის ბოლო სპექტაკლში „იულიუს კეისრის“. თვატრმა დი-
დი ხნის შემდეგ დაუბრუნდა შექსპირს. მისი ნაწარმოე-
ბის არც ერთმა დადგმამ არ უნდა ჩაიაროს ფართო ყუ-
რადგების, საზოგადოებრივი განხილვის გარეშე. ეს მით
უფრო საჭიროა, რადგან მის სახელთან თავს იყრის ბევრი
პრობლემა და ყოველი მათგანი გარკვეულ პასუხს მოი-
თხოვს. ეს პრობლემები კი უშუალო კავშირშია რუსთავე-
ლის თვატრის ისტორიასთან, მის თანამედროვე მდგომარე-
ობასთან.

რუსთაველის სახელობის თვატრი პირველად შეზება
გ. ლორთქიფანიძის, მისი დრამატული შემოქმედების სა-
უკეთესო ნიმუშს „ბერნარდა ალბას სახლს“. ეს პიესა წარ-
მატებით დაიდგა სოხუმში ამ ორიოდე წლის წინათ. პაქ-
საშვილის მიერ. ი. ჩხეიძემ სრულიად სხვაგვარად გაიაზ-
რა წარმოდგენა და მივიღეთ მასფერი, სინაგანად საესე.
პლასტიკური, ლამაზი სპექტაკლი, სადაც სრულიად ახლე-
ბურად გამოჩნდა ს. ყანჭილის აქტიური შესაძლებლო-
ბანი. თუმცა, საერთოდ, წარმოდგენის არტიკული დონე
სერიოზულ დაფიქრებას იწვევს!

„ქეში მტკამანი“ გამოვიდა პროფესიული გემოვნებით
დადგმული წარმოდგენა, მაგრამ სპექტაკლს ავლია სიმ-
ბაფერი, მებრძოლი სული და ამის გამო მას თანადროული
ქულარდობაც მოუკლდა. ყველა მომსახურებით ეს ასე არ უნ-
და მომხდარიყო. ის ფაქტი, რომ კლასიკურმა პიესებმა
მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავეს რუსთაველის თვატრის
რეპერტუარში, ყურადსაღები მოვლინა. ჩანს, თვატრი
ცილობს ახალი დამოუკიდებელი დამაყარის „ძველ“
დრამატურგიასთან. ახლებურად გაიზაროს და წაიკითხოს
იგი. ამასთანავე, საცანაურია ის სურვილიც, რომ კლასიკა
არტიკული შესაძლებლობის გამოვლენის საუკეთესო სა-
შუალებია.

ჩვენ მხარი უნდა დავუჭიროთ რუსთაველის თვატრის
ამ სურვილს. მაგრამ ჯერჯერობით პრობლემა მაინც გა-

დაუწყვეტელი რჩება. სცენურ საშუალებათა ის არსენალი,
რომელიც თვატრის ამჟამად გააჩნია, სრულიად არასაკმაო-
რი აღმოჩნდა კლასიკური რეპერტუარის მასშტაბებისათ-
ვის. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ სხვა საკითხებთან ერთად,
განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს აქტიური
ისტატიკის ზრდის პრობლემას. თვატრი ხშირად იმარე-
ვებს კომედიის, ამ ლირიკული დრამის დადგმასაც, მაგრამ,
როცა საქმე ეხება დიდ მასშტაბებს, ტრაგიკულ საწყისებს,
ხასიათების ფართო მონახმებს და სილამუსს, თვატრის
შესაძლებლობანი აღარ ემართა საბოლოო. როგორც ჩანს,
აზროვნების სიმაღლის, ემოციური მუხტის პრობლემა
უპირველესი პრობლემათაგანია ამ თვატრის ესთეტიკაში.

თანამედროვეობის, უშუალოდ ჩვენი ცხოვრების სინამ-
დვილის გამოსახვა დროსა და მოთხოვნების დონეზე
ყოველი თვატრის იდეალია და, ცხადია, ამ მიზანს ემსა-
ხურებოდა რუსთაველის თვატრი გასულ წელსაც. ამაზე
მიგვაჩვენებს მისი სპექტაკლები ნ. ლუმაბაძის „საბარალ-
დები დასკვნა“ (რეჟ. რ. სტურუა) და ი. დვორცკის „უეს-
ტი გაისი“ (რეჟ. თ. ჩხეიძე). ჩვენი გაანდგული დღეების
კლასიკური ბრძოლის სიმრავლე ერთხელ კიდევ გვგვარ-
წმობს „კოლხეთის ცისკრამ“ (რეჟ. მ. მიჩქვალაძე).
ამ სპექტაკლებში არის არაერთი საინტერესო სცენა, ზო-
გიერთმა აქტიურულმა სახემ (კ. სალანაძე, მ. თავაძე,
გ. ხარაბაძე) ახლებურად წარმოაჩინა მსახიობთა შესაძ-
ლებლობანი და ეს უთუოდ საყურადღებო ფაქტია წლის
მოსაგალში, მაგრამ საკმარისი არ არის იმ შესაძლებლო-
ბის ფონზე, რომელიც ამ თვატრს გააჩნია!

კ. მარჯანიშვილის სახელობის თვატრმა გასული სეზო-
ნის ოთხი სპექტაკლით შემოიფარგლა და ეს ძალზე ცოცხა
მართალია, თვატრმა მოსკოვსა და ლენინგრადში შარშან-
დელი გასტროლების გამო გვიან გახსნა სეზონი. მაგრამ
გასტროლები ხელს როდი უნდა დაეხმოს თვატრის რიტ-
მულ მუშაობას. მით უფრო, როცა თვატრის საკმაო რაოდე-
ნობითა ჰყავს რეჟისორები, მსახიობები.

გასული სეზონის ოთხი პიესიდან, ოთხივე ქართველი
მწერლის ნაწარმოებია. თავისთავად ეს ფაქტი სასიხარუ-
ლოა და მხარდაჭერასაც მოითხოვს. სეზონში დაიდგა გ. ხუ-
ნაშვილის „მოსაბართლე“, გ. ლორთქიფანიძის „კამა-
საივე“, ა. ჩხაიძის „დღის წესრიგშია ერთი საკითხი“ და
ი. ვაკეის „აპარკუნე კიშქიმელი“. რეპერტუარის ამ წყო-
ბაში არის ლოგიკა. თვატრის სურვილია დაიკავოს მებრ-
ძოლი ხელოვნების პოზიცია. აი, თუნდაც „კამა საივე“ და
„მოსაბართლე“ (რეჟ. მ. ქუჭუხიძე, ა. ქუთათაძე).

ორივე სპექტაკლი აქტიური, მებრძოლი, მამოხილებელი
პათოსისაა. ერთი კრიტიკულად აფასებს წარსული დროის
ჟამთა სიყვანს, ხოლო მეორე თანამედროვეობის მღელვარე
პრობლემებს ეძღვნება. ორივე სამართლიანობისათვის იბრ-
ძვის და მაღალი ზნეობრივი პრინციპების გამაყარებლის
იდეას ემსახურება. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი,
რომ მ. ქუჭუხიძის რეჟისორული მანერისათვის თითქმის
მოულოდნელი იყო ასე ენერგიული, ვაჟაკური, რთული
„ინსტრუქციის სპექტაკლის დადგმა. რეჟისორმა გვჩვენა
მისი შესაძლებლობის ახალი მხარე და ეს საყურადღებო
მოვლენაა. პირველად დაიდგა ნ. ლორთქიფანიძის ნაწარ-
მოები ქართულ სცენაზე. ესეც საუკუნისწინ ფაქტია. პ. კა-
კაბაძის „კახაბერის ხმელს“ დადგმის შემდეგ (ეს სპექტაკ-
ლი კი დიდ წარმატებით დადგა გ. ლორთქიფანიძემ ამავე
თვატრში) ჩვენი ისტორიისთვის არაერთ სპექტაკლს არ
შეუხებდას ასე პიროვნულად, ასე დიდი ტკიპილით.

გარეგნულად მოხდა, რომ რეპერტუარში გამოჩნდა
მხცოვანი დრამატურგის ი. ვაკეის სახელი თავისი „აპ-
არკუნე“ (რეჟ. თ. მესხი). პუბლიცისტური სიმახვილი,

თემატიკა აქტუალობით გამოირჩეოდა. ა. ჩხაიძის „დღის წესრიგშია ერთი საკითხი“ (რეფ. ნ. გაჩაძე).

მავრად სტრონის ამ წარმტყებებს ჯერ კიდევ არსებითი ცვლილება ამ შეუტანიათ მარჯანიშვილის თეატრის წინაშე მდგარი პრობლემების ხასიათში. თეატრის წინაშე კი ერთობ რთული და მრავალმხრივი ამოცანები დგას, დაწყებული სპექტაკლების სადაცმე კულტურით და წმინდა გამოცხადებითი საშუალებების საკითხით დამთავრებული. თეატრის ესთეტიკაში ჯერ კიდევ არ ჩანს ერთიანი მხატვრული პოზიცია, არ ჩანს ძიება აქტიური (და ამა მარტო აქტიური!) არსების განახლებისა და გადარსებისათვის. აქ ბევრი რამ მოუწესრიგებულია. ასე ჩანდა იგი გასულ სეზონშიც, მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნულ სპექტაკლებშიც შეიქმნა რამდენიმე მნიშვნელოვანი აქტიური სახე (მაგალითად, ა. მახარაძის „დავითი და სხე“) და მაინც თეატრის თანამედროვე პირობებში ძველია მონახი შემოქმედებითი პოზიციისა და ხელწერის ნეიტრალიზაცია. თაობათა მონაცვლეობის რთულმა პროცესმა, რომელიც ამ თეატრში მოხდა, დიდი გავლენა იქონია მის შემოქმედებაზე. მიმდევარ იყო ახალგაზრდული, დიდი აქტიური ჯგუფის ჩამოშორება თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებისა. ამ ორმა ფაქტორმა — ძველი და ახალი თაობის წარმომადგენელთა გამოთქმამ დიდი დარტყმა მიადგინა თეატრს. ამ ხარვეზის შესაყვებად არასაკმარისი აღმოჩნდა განუყოფელი წლები. თეატრის ხელმძღვანელობისათვის (დ. ალექსიძე) ადვილი როდი იყო წყობით დაგროვებული სიმძიმეების ერთხელად გადაწყვეტა. თეატრის წინ კვლავ რთული გზაა. ამ გზამ ახალი შესაძლებლობები უნდა ათავსდეს!

ამ ორმოცდაათი წლის მანძილზე ერთი თეატრიდან ორი თეატრი წარმოიშვა. მხედველობაში გვაქვს რუსთაველის თეატრი. 1928 წელს მის ბაზაზე შეიქმნა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი. გავიდა წლები. მარჯანიშვილის თეატრსაც გამოეყო დიდი ჯგუფი და რუსთაველ დამკვიდრდა. მარჯანიშვილის თანამოაზრეები პირველად ქუთაისში, ინდუსტრიულ ქალაქში წავიდნენ. ასევე ინდუსტრიულ ქალაქში უხადო წლიად მათ შეიღობეს. ორივე შემთხვევაში გამოყოფა მოხდა დიდი ტაქტიკით, ბრძოლით. თავის დროზე მარჯანიშვილის თეატრმა, როცა იგი ქუთაისში იყო, თავისი საუკეთესო სპექტაკლებით, მონოლოგიური სულით, ერთი გრობობითა და აზრით გამსჭვალულმა რუსთაველის თეატრს დაანახა, რომ მას შეეძლო დიდი თეატრალური ხელოვნების შექმნა. რუსთაველი თეატრმაც დაგვანახა, რომ იგი არის მონოლოგიური, მაღალი აქტიური ოსტატობის, მებრძოლი, თანამედროვე თეატრი.

გასულ სეზონშიცა გამოჩნდა თეატრის ეს მკაცრი, ნათელი, მებრძოლი პოზიცია. ამის საუკეთესო მაგალითია ნ. დუმენილის „საბრალდებო დასკვნა“. ლ. ლორთქიფანიძის დადგმით და მაიაკოვსკის „აბაზონ“ (რეფ. ი. კაკულია). პირველი ყოფილია სწორედ აქტიური მიღწელების სიუნჯე გვიხილავს ამ სპექტაკლებში. ძველია ისინი ერთმანეთისაგან გამოყოფილი. ეს არის ნიჭიერთა ანსამბლი და ამაში რეჟისორის უპირველესი გამარჯვება. და მაინც განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ნ. გორგილაძის წარმატება. ეს რეჟისორის შესანიშნავი აქტიური აღმოჩენა!

მავრად ამ თეატრსაც აქვს თავისი სეზონის აქილევსის ქუსლი. ზოგჯერ იგრძნობა, რომ თეატრი მეტად ეგრძობა თავის ძაძვს და არ იწებს ჯეროვან მომხმარებლობას რეპერტუარის შერჩევისას. თეატრმა სუსტი, უღიმღამო სპექტაკლი გვაჩვენა ო. ისახელიანის პიესის სახით („ბუნტი საბუნიში“). იგი მეტად უნდა უფრთხილდებოდეს თავის ავტორიტეტს!..

ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრის სეზონის წარმა-

ტება იყო ა. ჩხუბიძის „ივანოვი“, ისევე, როგორც აქ, თითო-ორიოლა შესამწევ სპექტაკლი თითქმის ყველა თეატრს ჰქონდა. უნდა გავიხსენოთ გ. ხუსაშვილის „მოსამართლე“ ბათუმის თეატრში და ახალგაზრდა რეჟისორ ლ. ნიკოლაძის უდავო წარმატება. უნდა გავიხსენოთ ლ. უკრაინკას „ტყის სიმღერა“ სოხუმის აფხაზურ დამსმე (ნ. ეშმას დადგმით). ა. ჟვინის „მეფე სპარსეთში“ ბათუმის თეატრში, ახალგაზრდა ძალებით რომ დაიდგა (რეფ. რ. მირცხულავა), ბ. ქარბიძის „მოგარის დაწმენის ღამე“ ოსურ დასში, ი. ჭავჭავაძის „გოგონის საამბო“ ქართულ დასში. დელმარის „დავით ადგილი სვალნიდელ დღეს“ და თ. გილაძის „სურათები საოჯახო აღმობიდან“ ქუთაისის თეატრში, ა. პაპიანის „ღიახ, ქვეყანა გადარუნდა“ გორში, მატკოვსკის „ამინტია“ ზუგდიდში...

ამასთანვე, საგანგებოდ უნდა გამოვყოთ მესხეთის ახალგაზრდა კოლექტივის ნაყოფიერი მუშაობა; კოლექტივისა, რომელიც გამოირჩევა ყველა თეატრისაგან თავისი ახალგაზრდული გზებით, საკმისად დიდი სიყვარულით: დიდი ხელოვნება ყოველ სეზონში როდი იქმნება, იგი ვერც ყველგან და ყოველნაირ პირობებში გამოირყინდება ხოლმე. მაგრამ თეატრი მოწოდებულია ყოველდღიურად ემსახურის თავის ხალხს. იყოს მისი მოკრძალებული და ერთგული მსახური. სწორედ ასეთია მესხეთის თეატრი და ჩვენც ვალოა, მეტ დახმარებას ვუწვევებ მას.

ნახა დემეტრეშვილა შესწილ საკუთარ მხრებზე გადაეტანა ყოველი სეზონის სიმძიმე. საჭიროა რესპუბლიკის საუკეთესო რეჟისორები ხანდახან მაინც ეწვიონ ხოლმე ამ ახალგაზრდულ თეატრს!

გასულ სეზონში გარკვეული ცვლილებები მოხდა ფოთის და ზუგდიდის თეატრებში. ფოთის თეატრში (მთ. რეჟისორი რ. აბულაძე) უფრო რიტმული, სტანდარტული და საინტერესო გახდა მუშაობა. ნაყოფიერი მუშაობას ეწვევა კორტეზა ზუგდიდის თეატრში და ჩვენ იმედით მოვუვლით მის ყოველ ახალ წარმოდგენას.

დაიძაბული და საყურადღებო იყო თელავისა და მახარაძის თეატრის მუშაობაც. მაგრამ უნდა ვთქვათ, რომ საერთოდ მეტს მოვლოდით ადგილობრივი დაქვემდებარების თეატრებისაგან. დალგა დრო, რომ ეს თეატრები უკრადლებას აქციენდნენ მხატვრული ოსტატობის საკითხს, უფრო მეტს მომთხოვნილობით ეკიდებოდნენ იმ პრობლემას, რომელსაც თავიანთ მავრებელს აწვდიან!

ქართული თეატრის ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი დაიკავებს რესპუბლიკის საბავშვო თეატრებმა. ჩვენ ვლამაობით მოხარად მავრებელთა ქართულ და რუსულ, თბილისისა და ქუთაისის თეატრების თეატრებს. ახლა ამ თეატრების გარეშე შეუძლებელია კია მოგვინახობა წარმოვადგინოთ გასულ სეზონის ხასიათი. საბავშვო სპექტაკლებში ბატონო 1972 წელს 177 ათასი კაცი დაესწრო. ეს ხომ მთელი თაობა, ერთობ დიდი ნაწილია საქართველოს მოსახლეობისა. და განა შეიძლება განსაკუთრებული გულისხმიერებით არ ეყვიდებოდეთ მათ?

ჩვენს ქვეყანაში ახალგაზრდობის დივერ-ესთეტიკური აღზრდა ერთ-ერთი დიდი სახელმწიფოებრივი საკითხია. უნდა ვთქვათ, რომ ბოლო ხანს უფრო მიზანშეწონილი და ნაყოფიერი გახდა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრისა და თბილისის თეატრების თეატრის მუშაობა. სეზონის რამდენიმე სპექტაკლი (მაგალითად, „იო, შენ“, „ბა-ბა-ბა-ბა-ბა“, „ყოყლონიან კვერცხი“, „მზის სხივი“) სხვადასხვა სახის უფრთხილობა და დიპლომებით აღიზნა. ეს ცოტა როდია! პერიოდ რთულ პირობებში უხდებოთ მუშაობა მოზარდ მაყურებელთა რუსულ და ქუთაისის თეატრების თეატრებს. მათ არა აქვთ შესაფერისი შერნა და ეს ნაკლებ გავლენას როდი ახდენდა მათ შემოქმედებით ცხოვ-

რებაზე, მაგრამ ორივე თეატრს უკვე ნათელი პერსპექტივა აქვს და ვიმედოვნებთ, რომ ახალ შენობას ისინი ახალი წარმატებებით შეხვდებიან.

როცა საბავშვო თეატრების შესახებ ვსაუბრობთ, გვა-გონდება კ. სტანისლავსკის ცნობილი სიტყვები: ბავშვები-თვის უნდა ითამაშო ისე, როგორც დიდებისათვის, მაგრამ უკუთო. ვერ გიტყვით, რომ ეს დებულება სასტიკი პოპოვ-ის თავის პრაქტიკულ გამართლებას ჩვენი თეატრების მა-გალითზე. ჯერ კიდევ მოსავაგრებელია ბევრი პრობლემა. მათ შორის პროფესიული ოსტატობის, დასების განახლე-ბის პრობლემა და სხვ.

რესპუბლიკის დრამატული თეატრების გასული სეზო-ნის რეპერტუარი გაცილებით უკეთ გამოიყურებოდა, ვიდ-რე იმ საშუალოების დონე, რომლებიც მის საფუძველზე შეიქმნენ. ეს იმას ნიშნავს, რომ თეატრის რეჟისურისა და აქტიორობის ოსტატობის (აქ გამოვიყენებ თეატრის ორგა-ნიზაციულ მხარეს!) დონე ზნორად საკმარისი აღარ არის, რომ ღრმად ჩასწვდეს საწარმოებს, იგი გამყოფი-დება მათი ილუსტრაციით, არაიშვიათად — ზერელე ინ-ტერპრეტაციით.

ამასთანვე, ნაკლები მნიშვნელობა როდი აქვს არსე-ბული შესაძლებლობის მაქსიმალურ გამოყენებას, ინტენსი-ურო, მონოლითურ მუშაობას. რა დასაძალოა და ზოგიერთი თეატრის რეჟისორები და დირექტორები მეტად დიდ დროს კარგავენ საკუთარი ამბიციების დასაცავად. ეს დრო რომ საქმეს ხმარდებოდეს, შედეგად გაცილებით უკეთესი იქნებოდა. უსარგებლო კინკლაობა მოიცავს ხოლმე მივლს კოლექტივს და წარმოშობს არაუანალო ატმოსფეროს. ასე მოხდა მაშინანის სასელობის სიმშრე თეატრში; უფრო ნაკ-ლები მასშტაბით, მაგრამ გაჩვეული ასპექტით თითქმის იგივე გაფორმა ჭიათურის თეატრში. ხოლო უფრო რთუ-ლი იყო სთუმის თეატრის აფხაზური დასის ცხოვ-რებაში მომხდარი კონფლიქტი. ბრძოლა უნდა გამოფხვხა-დოთ ურთიერთდაპირისპირების ყოველგვარ გამოვლენას.

როცა თეატრების მუშაობას ვაფასებთ, არ გვაგონებ-და, რომ ისევე უსარგებლო იქნებოდა ნიალიზმი, როგორც ბაქიობა. პირველი ურწმუნოებას ბადებს, მეორე — მედი-დურობას. ორივე უკიდურესობაა და ჩვენი ვალია დაუნ-დებლად ვეზრძოლოთ ერთსაც და მეორესაც. გასულ სე-ზონში გვიქნდა მიღწევები, მაგრამ უფრო მეტად დარჩა გა-დაუჭრელი პრობლემები. ცხადია, ერთ სეზონში ვერ გა-დაიჭრება ყველა საკითხი, არც ყოველი ნაკლი თუ სი-მართლე წარმომდგარა მხოლოდ გასული სეზონიდან. ზო-გიერთი უწოდებენ წლიობით გადადის სეზონიდან სეზონში.

გასულმა თეატრალურმა წელმა კიდევ უფრო რელიე-ფური გახადა დიდი სიმწვანეობი აქტიორობის ოსტატობის სფეროში. ფილი თაბა არსებითად უკვე ვაყვია საპრეზი-დან. მხოლოდ სამი-თონი მასობრივია შემორჩა სცენას. ე. წ. „სეზონი თაბაში“ კი შეიმჩნევა ზრდის ტემპის სწო-რად ის შეჩერება, რომლის შესახებაც სეზონი ვამბობთ. ახალგაზრდობა კი მეტად ნელა, დუნედ იკვლევს გზას და ერთბაშად მორიდებით იკავებს პოზიციებს. მეტად იშვიათად ვხედავთ წლიურ, თვითმყოფადი ნიჭის ახალგაზრდა მსა-ხობის წარმატებას. არ ჩანან ისინი, რომლებმაც უკვე ხელს უნდა ჩაიბარონ თეატრის სადგვები. რეჟისორ ჩანს, ამ პრობლემის გადაწყვეტა განუძღვდება, თუ თვით საზოგა-დოების ფსიქიკაში არ მოხდა გარკვეული ცვლილება. მხედ-ველობაში გვაქვს ახალგაზრდობისათვის პროფესიის შერ-ჩევის საკითხი.

ვინ მოსთვლით, რამდენად ნიჭიერმა, შემოქმედის მად-ლი დაჯილდოებულმა ახალგაზრდამ სრულიად სხვა სფე-რო აირჩია თავისი ცხოვრების მიზნად, იმის გამო, რომ

იგი „ცხოვრებისთვის“ უფრო საჭირო, უფრო მყარ და ეკონომიურად მომგებიანი დარგი აირჩინდა. პრაქტიკისში შეიჭრა მათ სულში და ასე ადვილი როდია მისი განდევნა. მსახიობის პროფესია კი უნებარე, მუდმივი შრომის, წყის, აურაცხელი ენერგიის ხარჯვის უმძიმესი პროფესიაა და ბევრმა მშობლებმა აღარ ისურვა ამ გზაზე წაყვანა თავისი შვილი. ამ მხრივ, როგორც ჩანს, დიდი საფრთხეა აქვთ ჩვენ სკოლებსაც, რათა იმავალივე წესრიგ გას მიეცეს შე-მოქმედის ნიჭით დაჯილდოებული ახალგაზრდა.

როცა ახალგაზრდობის პრობლემაზე ვლაპარაკობთ, არ გვაგონებდა, რომ მათი რიცხვი მცირე როდია. იგი საკმა-ოდ ბევრია რუსთაველის, მარჯანიშვილის, რუსთაველის, მეს-ხეთისა და სხვა თეატრებში. მაგრამ ცოტაა გამორჩეული, ცოტანი არიან 30 წლამდე ახალგაზრდები. მეტად ხელა სდება მათი დაწინაურება, რაც თეატრის შესყვერების უპირველესი საზრუნავი უნდა ყოფილიყო. მაგრამ ვერ გიტყვით, რომ ამ მხრივ რამე ერთიანი პოზიცია იგრძო-ბოდა თანამედროვე ქართულ თეატრში. მხედველობაში არა გვაქვს ცალკეული მიღწევები, რომელიც ხშირად უფ-რო მშობნეველი ხასიათს ატარებს. ახალგაზრდა მსახიო-ბებმა უნდა ისწავლონ უფროსი თაობის ოსტატებისგან ხა-სიათის სიღრმეებში წვდომის საიდუმლოება, უნდა შეეძ-ლოთ არტისტული ვირტუოზულობა, უნდა ასსულიყო, რომ ახალგაზრდობა ასაკობრივი უპირატესობაა მხოლოდ. ნიჭ-მა და ოსტატობამ წლები არ იყოს. ქართულ თეატრში ცო-ტა როდია იმის მაგალითი თუ რის მიღწევა შეუძლია კაცს, როცა ნიჭთან ერთად შრომისმიყვანებაა, გასას საიასლს, თანადრობების მაგალითი არ არის ა. ვასაძის მიღწევა-ობა რუსთაველის თეატრში? განა მისი ყოველი გამოჩენა დიდ აქტიორობა სიხარულს არ გვანიჭებს? გავიხსენით თუნდაც გასული სეზონიდან „საბარდღები დასვენა“ და ა. ვასაძის პაირობები როლი. თითქმის საშუალოდ ნახევარ დროს იგი სცენაზე ზნობდა, მაგრამ როგორი მეტყველება და აწ-რიანია მისი ყოველი მოძრაობა, ყოველი რეაქცია!

განა უდიდესი სიხარულს არ ვგრძნობთ, როცა სცენაზე ღრინა კ. ანჯაფრადი და გ. გომიძევილი. ამ სიხარულს მათი დიდი ხელოვნება წარმოშობს.

ჩვენს წინ გვარეს საბჭოთა თეატრის კლასიკოსებმა, დიდმა მსახიობებმა. თაობები შეეჩვივნ მათ ხელოვნებას. ისინი განებივრებული იყვნენ დიდი შემოქმედებით. ანტიკო-ალარ სურს მაყურებელს კომპრომისი, არ უნდა ვინმეს რა-იმე აპატიოს. ასეთი მომთხოვნელობის დროს სრულიად აღარ გვარა მუშაობის ის ტემპი, რომელიც ჩვენს აქტიო-რულ თაობებს აქვთ ამჟამად. მაგრამ აქტიორობა მიმართ გამოთქმული შენიშვნები პასუხისმგებლობიდან როდი აწ-თავისუფლებს ჩვენს რეჟისორებს. პირიქით, მისი მუშაობის მეთოდებ, — იმ შესაძლებლობების ხასიათები უნდა ვეფიქროთ ნაკლოვანებათა ბევრი მიზეზი. ახლა წარმატებით ვერ გა-დაწყდება ვერც ერთი პრობლემა რეჟისურის გარეშე.

უნდა ვაღიაროთ, რომ ნიჭიერ, გამოცდილ რეჟისო-რს მეტად მცირე ჯგუფი გვაყავს, დაბალი კვალიფიკაციის რეჟისორები კი საკმაოდ მომრავლდნენ. ამასთანავე, უკვე აქტიურად აღარ მავლავებენ თეატრში უფროსი თაო-ბის რეჟისორები. მაგალითად, გასულ სეზონში არც ერთი საშუალო ან დაუღვამს ისეთ ცნობილ რეჟისორს, როგო-რიც დ. ალექსიძეა. საშუალოდ ან დაუღვამს ა. ჩხარტი-შვილს, კ. ტაბლიაშვილს, ლ. იოსელიანს. მხოლოდ თითო წარმოდგენა დადგეს მ. თუშინაშვილმა, რ. მირცხულავამ, მ. კუჭუშიძემ, მ. გაჩაგმა, აქტივობა არ გამოუჩენია ს. ჭე-ლიძეს, თ. მაღალაშვილს.

როგორც ვხედავთ, გასულ სეზონში მდგომარეობა ამ მხრივაც მეტად არასახარბილო იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ერთგვარ წარმატებას მიაღწია

ჩვენმა დრამატურგიამ, იგი მაინც ვერ აკმაყოფილებს თანამედროვეობის მოთხოვნებებს. რესპუბლიკის თეატრებს ყველწლოვანი 15-20 ახალი პიესა მაინც სჭირდება. პრაქტიკულად კი შეუძლებელი ხდება ამ რიცხვის შევსება თანამრად მაღალი ხარისხის პიესებით. ამიტომ სცენისაკენ არც თუ ისე ძნელად იკვლევენ გზას სუსტი ნაწარმოებები. თეატრები მეტ მომთხოვნელობას უნდა იქონიან პიესების შეჩერებისას. მეტი პირობაპირობა და პრინციპულია საჭირო ამ მხრივ.

სამწუხაროდ, ხდება ხოლმე, როცა მწერალი თეატრისკან დროულად ვერ იღებს პასუხს, ხშირად პასუხი ორტოფულია და არაგულწრფელი; ეს ქმნის ერთმანეთის მიმართ უნდობლობის ატმოსფეროს! აქამდე, ზოგიერთ ავტორს თავი მოსწონდა ნართაული, გადაკრული, „მაგარი“ ფრაგმენტით. იყო „გაბეჭდილობის“ სხვა ფორმებიც. ახლა, როდესაც პრაქტიკაში პირდაპირ და გარკვევით თქვა ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრებაში წარმოქმნილი მასკიერების შესახებ, რასაკვირვებია, სრულიად აღარ გმარა შემოქმედებითი სიითამაშის ის დონე და მასშტაბი, როგორც აქამდე იყო. დიდი ტრებიზიდან უკვე ყველაფერი ითქვა პირდაპირ და ხმაშავლა. ახლა ჩვენი დრამატურგები მოვლენის არსს უნდა ჩასწვნიან. მსატკრული ოსტატობით უნდა გვიჩვენონ სინამდვილე. სცენაზე უნდა ენახათ არა მარტო, თუ როგორ არ უნდა იყოს ესა თუ ის მოვლენა, ადამიანი, აზრად ისიც (და ეს არის მთავარი) თუ როგორი უნდა იყოს იგი. პოზიტიური მოვლენების წარმოჩინებას განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ახალ სუბიონი, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს ნაკლოვანებათა მიჩქმალვის ტენდენციას. პირიქით, ყოველი ახალი ძეგლიდან გვიღიმიან იმადება და განვითარების ცნობილი კანონები ხომ ეს არის!

როგორც ცნობილია, თეატრი არ არსებობს მასურების გარეშე. მასურებელი არის მისი თანაშემოქმედი. ცალკე სურათის შედგენე ვლადარაკობა, უნდა ვიასპოროთ იმ მოვლენებზე, იმ ავკარგინაზნაზე, რომელიც მასურების პრობლემასთან არის დაკავშირებული. ახლა ჩვენს მომედ რესპუბლიკებში უდიდეს ყურადღებას აქცევენ მასურების პრობლემას. მეცნიერულად სწავლობენ სოციალური შემადგენლობის ბუნებას, მათ თეატრალურ ინტერესებს, დიფერენცირებულად განიხილავენ მათ და შესაბამის რეკომენდაციებს აძლევენ თეატრებს, რათა ზუსტად იყოს განსაზღვრული რეპერტუარის ხასიათი. თეატრმა უნდა იცოდეს თუ რომელ ფენას, საზოგადოების ან ნაწილს და ხასიათის ნაწარმოები აინტერესებს. სამწუხაროდ, ჩვენი ჯერჯერობით არაფერი არ კეთდება ამ მხრივ. გამოკვლევა კი აუცილებელია. მაგალითად, თქვენ ხშირად გაიკონებთ მთარულ ფრაზას: საჭიროა დაიდგას კარგი სპექტაკლი იმ მასურებელის ითვის თეატრში. გარკვეული თვალსაზრისით ეს ნართალია, მაგრამ როცა სოციალურად გამოკვლევის, იგი პრინციპში არასწორი აღმოჩნდა. თვით მოსკოვისა და ლენინგრადის მაგალითზეც კი, თეატრში „არ დასწრების“ მოტივში მნიშვნელოვან პროცენტს არ შეადგენს უკმაყოფილება რეპერტუარით, მასხიონითა თამაშით, არ სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტილებით.

გამოკვლეულ ქალაქებში თეატრში დასწრების უნარიანი მოსახლეობის 70 პროცენტმა თეატრში სიარულის სურვილი განაცხადა, მაშინ, როცა ამ ქალაქების ფაქტური მასურებელი ათჯერ ნაკლებია. ასე რომ, სურვილი არ ემთხვევა სინამდვილეს. რატომ მოხდა ასე? მიზეზები მრავალი აღმოჩნდა. მაგალითად, ერთ-ერთ მიზეზად დასახელებული იქნა ტრანსპორტი. ამას კი თავისთავად უკავშირდება დროის გეონომიის საკითხი. და თავს წარმოიდგინეთ, ბევრ ქალაქში თეატრისა და ტრანსპორტის ურთიერთ-

ბის საკითხიც განიხილეს და დადებითად გადაწყვეტილ. მე მაგონდება შემთხვევა, ამ ორი თუ სამი თვის წინათ შეგებნა ელმასალმეკათვებელი ქარხნის მუშებს. გაიმართა ცხოველი კამათი თეატრის ირგვლივ. მუშები საპირითიან პრეტენზიას აცხადებდნენ რუსთაველისა და მარკსანიშვილის თეატრების მისამართით, რომ მათ დაივიწყეს კულახნობის თეატრში წარმოდგენების ჩვენების პრაქტიკა. პლენთან ახლოსა ქარხნის მუშათა დასახლება და სპექტაკლზე დასწრებაც ადვილიათ, აცხადებდნენ ისინი. პრეტენზია საპირითიანი იყო. ჩვენი თეატრები უფრო ახლოს უნდა მივიდნენ ქარხნების, ფაბრიკების მუშებთან, კომუნარებებთან. ცხოვრების სიღრმეებში უნდა შეიჭრას მათი ხელოვნება, რომ მასურებელთა მეტი აქტივობა გამოიწვიოს. ხელოვნება ეკუთვნის ხალხს და ჩვენი თეატრის უპირველესი საზრუნავიც ეს არის. ამ მხრივ უფრო ინტენსიური იყო ადგილობრივი თეატრების გასული წელი. ისინი სისტემატურად გადიოდნენ კულმურებობებსა და საპრობა მუერებებში, მელდებისამერ ემსახურებოდნენ მასურებელთა უფართოეს ფენებს.

განვიხილომ წელმა ისიც დაგვანახა, რომ გასული სეზონის მიღწევები არ იქნება საკმარისი მომავალი წლისთვის. შემოქმედებითი გაბედულობის, მოქალაქეობრივი შემართების ის მაგალითები, რომელიც გასული სეზონში იყო მასურებლობის გარკვეული ინტერესიც გამოიწვია, ახლა უკვე კარგავს თავის სიმძაფრეს. მარტო აქტიულობი წარმოდგენებით ფონს ვფარავინ გავა. საჭიროა უკომპრომისო ბრძოლა ხარისხისთვის. მსატკრული ოსტატობა პიესებში და სცენაზე, ფილოსოფიური სიბრძნე და პრობლემატურობა შეფარდებული დიდ თანამედროვე კლერადისტასთან. მასურებელს არ უნდა სცენიდან ჰკუთნა სწავლება, მარტო დიდქება. ამისათვის იგი არ მოვა თეატრში. მას არც მარტო იადვასიანი, უპირო, მხოლოდ დახვეწებისათვის გამიზნული გაერთობა უნდა. თუცა ასეთ სპექტაკლებს მოძალებული მასურებელი ცოტა როდია. მაგრამ კარგი თეატრი ის არის, რომელსაც შეუძლია ცხოვრების სიბრძნე, ადამიანური ყოფის მთელი სიღრმე და სირთულე გამოხატოს მდიდარ სანახაობრივ ფორმებში. სანახაობა და გაერთობა, მდიდარ აუცილებელი ნაწილი თეატრისა, ის სარგებელია, რომლიდანაც უნდა დაივსახთ ცხოვრების კიდე-განი, გავიგოთ მისი აზრი. მხოლოდ მასურებელსა და თეატრს შორის სულიერი ერთობა, მჭიდრო კონტაქტი იძლევა სამუალებას თეატრმა ზუსტად თქვას თავისი სათქმელი.

თეატრის არსებობს მასურებლობათვის. ისინი ერთმანეთზე შემოქმედებენ და ხელს უწყობენ ერთმანეთის განვითარებას. ისინი ხვდებიან სამი-თხუთ საათით, მაგრამ დროის ამ მცირე მონაკვეთში ნახავენ ადამიანის მთელ ცხოვრებას, მის ტანჯვას, სიხარულს. ცხოვრების ღრმა კონფლიქტებში ერთად ჩაიხვდებიან.

განა გამოსარკვევი არ აძრის რატომ ხდება, რომ ადამიანთა მნიშვნელობის ნაწილს დროც ბევრი აქვს, საშუალებაც, მაგრამ მაინც არ მიდის თეატრში? ხშირად შესვლებით აღმავანს — აკრიტიკებს თეატრს, მაგრამ როცა კითხვას ნახს, არ როდის იყო უკანასკნელად თეატრში, აღმოჩნდება, რომ წლებიც განმავლობაში ჩამოთხოვნიბა მას. რომ გააკრიტიკო, უნდა ნახო. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ჩვენში სუსტადაა დაყენებული თეატრის პროპაგანდის საქმე.

ცნობილი რეჟისორი გიორგაროვი „პრადანის“ წყნდა: „რაც უფრო მეტ სიხალეს იძენს ჩვენგან მასურებელი, მით უფრო მეტ ინტერესს იჩენს იგი სპექტაკლისად... სცენასა და მასურებელთა დარბაზს შორის არ დამკვირდება კონტაქტი, თუ რეჟისორის მიერ არ იქნა ნაპოვნი სასოვანი გვეკვალენტები სინამდვილის პროცესებისა და პრობლე-

მების განოსახატავედ. თუ სამყაროსადმი განსაზღვრული დამოკიდებულება არ იქნება გამოყენებული სენური მეტაფორების, პაპირობების, სიმბოლოების ენით. — ზუსტადაა ნათქვამი.

დადგა დრო გადაიდგას პრაქტიკული ნაბიჯი მთელი ამ პრობლემის შეცნობილი შესწავლისათვის. სიცილიოვური გამოკვლევების შედეგებზე დაცრდნობით შეიძლება შემოხედვად თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის შეცნობილი გასაძველი. მაშინ ნაპოვნი იქნება იმპროვიზაცია და შემოხვედრის, რომელიც საკმაოდ უხედად იყო გასული სეზონში. თვით ისეთ თეატრებშიც კი, როგორიცაა მარჯანიშვილისა და გრიბოედოვის თეატრები; აგრეთვე პერიფერიული თეატრების გარკვეული ნაწილი. რეპერტუარიან არასიმარცხ იმითაც არის გამოწვეული, რომ სწორად რეჟისორებს ნათლად არა აქვთ გარკვეული თუ რა პიესაზე უნდა იმუშაონ წლის მანძილზე, არა აქვთ თავიანთი რეპერტუარი.

და კიდევ ერთიც, ჩვენ ვაკრიტიკებთ თეატრის ნაკლოვანებებს პიროვნულად. ეს კარგია, მაგრამ ყოველთვის იგი ზომ არ არის დანაშაუვად განა მაცურებლის ნაწილიც არ არის გასაკრიტიკებელი? ცნობილია, რომ მაგალითად, ოპერის თეატრს საუკეთესო სოლისტები ჰყავს. ამ თეატრში ახალგაზრდობა, სტუდენტობა რომ მივიღო, 30 პატიკიანი ბიულეტენიც იყიდება. შერე და ვინ მოსოვლის, რამდენი ახალგაზრდა თბილისში, რომელიც ერთსადაც არ დასწრება საოპერო სპექტაკლებს. მას დროცა აქვს და საშუალებაც. ხშირად იგივე ხდება დრამატულ თეატრებშიც. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ გარკვეულ რეჟიმში ფეხი მოიკიდო ყოველად უსაფუძვლო გულგრილობად, ინდიფერენტობა. საწესწაროდ, ზოგიერთი ძალიან დიდ დროს ატარებს ფუნქციანზე, კეთილმოწყობაზე, მაგრამ არავითარ ყურადღებას არ აქცევს თავისი შვილის გონებრივ და ემოციურ აღზრდას.

მიზეზები სხვაც ბევრია და იგი ცალკე განხილვას მოითხოვს. ჩვენ კი მეტი უნდა მივიხედოთ თეატრს. იგი უნდა იდგეს თანამედროვეობის დონეზე. მით უფრო, რომ სწორად ჩვენი მაცურებელი ცხოვრების სიღრმეში უკედაა ჩახედული, უკეთ იცნობს სინამდვილეს, ვიდრე ამას სცნაზე ხედავს და ზოგჯერ თეატრისადმი გულგრილობაც აქედან წარმოდება.

ახლა სეზონმა უნდა გავგერბოზიბოს, რომ გარდატეხა ხდება ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში; უნდა შეიქმნას თანამედროვეობის თანახმიური, იდეურად და მხატვრულად მაღალხარისხიანი წარმოდგენები. ხარისხისთვის ბრძოლა, რომელიც ახლა ყველა სფეროში მიმდინარეობს, თეატრსაც ეხება.

განვილო სეზონში 120-მდე ახალი სპექტაკლი შეიქმნას; რესპუბლიკის თეატრებს დაესწრო 3.426 ათასი მაცურებელი, 1971 წელს — 3.251 ათასი, 1970 წელს კი — 3.061 ათასი. როგორც ვხედავთ, უკანასკნელი სამი წლის მონაცემებით თეატრში მაცურებელს საგრძნობლად უმატება. ეს იმითაც არის გამოწვეული, რომ გამრავლდა სპექტაკლების რიცხვი. მაგალითად, 1971 წელს 8.583 სპექტაკლი გაიმართა, 1972 წელს კი — 9.016. ეს მშრალი ციფრები მხოლოდ ჩვენი თეატრების მიერ გაწეულ შრომაზე როდი მიგვანიშნებენ. აქ უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ როგორ გაზრდილა ქართული თეატრის მოქმედების რადიუსი, მისი გავლენის სფერო. ჩვენს თეატრს კი მივლი თავისი ისტორიის მანძილზე არასდროს ჰყოლია ისეთი მრავალრიცხოვანი მრეკლი, რომელსაც მაღალი სულიერ საზრდო უნდა. გვჯერა, რომ ახალი სეზონი ახალ სიხარულსა და სიკეთეს მოუტანს თავის მაცურებელს.

...დაიწყო ახალი სეზონი. დასაწყისი კი უსრულდა მნიშვნელოვანი მოვლენით აღინიშნა. რესპუბლიკის თეატრების ხელმძღვანელობა პირველად შეხვდა პარტიულ კომიტეტს უმაღლეს დონეზე. საქართველოს კპ ცენტრალურ კომიტეტში გაიმართა დიდი საუბარი თეატრის პრობლემებზე, დაისახა ახალი პრესპექტივები. რასაკვირველია, ყველა პრობლემა ერთ სეზონში ვერ გადაწყდება, მაგრამ ახალმა სეზონმა ახლებური მუშაობის მაგალითიც უნდა გვიჩვენოს. უკვე ძირითადად გარკვეულია თუ რა პიესებზე იმუშავენ ჩვენი თეატრები.

რესპუბლიკის სახელობის თეატრი დგამს პ. კაკაბაძის „ვარკავერ თუთაბერს“ (რეჟისორი რ. სტურუა). ქართული საბჭოთა კლასიკის ეს ნიმუში ბევრ თეატრში დიდგა, მაგრამ ეს მშვენიერი პიესა შედიოდა უნდა იყოს ჩვენი თეატრების რეპერტუარში, რადგან მისი თემა და იდეა არ ძველდება.

ამვე თეატრის რეპერტუარშია ალ. ტოლსტოის „ივანე მირისაგან სიკვდილი“ (რეჟისორი რ. მირქეშელავა). თეატრს აქვს რუსული დრამატურგიის დადგმის დიდი გამოცდილება და საკმარისი კანონიზირება ტოლსტოის პიესის დადგმის სურვილიც. პიესა უაღრესად რთულია. მის დადგმას, გარკვეული თვალსაზრისით, ექსპერიმენტული ხასიათი აქვს და იმედოვნებს ვიქონიოთ, რომ ჯეროვან შედეგსაც მივიღებთ.

უკანასკნელ წლებში ქართულ თეატრში გაიზარდა ინტერესი და კლასიკისთვის შემოქმედებისადმი. კაცობრივარული იდეები განსაკუთრებული ძალით ჟღერს დღესაც. რეჟისორი თ. ჩხეიძე დგამს და კლასიკის „ქამუშაძის გასაქრის“.

თეატრის რეპერტუარშია გ. ნახუცრიშვილის „კალმახობა“, თი. კაკაბაძის „წათას წითელი წაღები“, რ. თაბუკაშვილის „გაზაფხულის ნიაღვარი“.

თეატრის რეპერტუარში შეტანილი ექვსი პიესიდან ხუთი ქართულია. ეს კარგი მაჩვენებელია ახალი სეზონისთვის. უნდა მოველოდეთ, რომ რეპერტუარი ჯეროვან მხატვრულ დონეზე გადაწყდება.

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის რეპერტუარში კვლავ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ქართულ დრამატურგიას. თეატრის სურვილია, — განაგრძოს ორიგინალური დრამატურგიისადმი მხარდაჭერის ის კურსი, რომელიც მან გასული სეზონის რეპერტუარშიც გამოაქვეყნა.

იდგმება ცნობილი დრამატურგის გ. ბუაჩიძის სატირული ნაწარმოები „პლატონი“. გ. ბუაჩიძის პიესები გამოირჩევიან ხასიათების სიმკვეთრით, ლამიადრული ენით, გონებაშეხეობით, ხალასი ნიჭით. პიესას დგამს ა. ქუთოელაძე.

რეჟისორი ნ. განავე მუშაობს გ. ფანჯიკიძის გახმაურებული ნაწარმოების „თავილი პატისონის“ დადგმას. გ. ქუჩიძე დგამს მ. გორკის პიესას „მოაგარაკენი“. თეატრის ხელმძღვანელი და ალექსიძე განახორციელებს არისტოფანეს „ფრინველების“ დადგმას. უნდა ითქვას, რომ არისტოფანეს კომედიები არასდროს დადგმულა ქართულ სცენაზე.

გამოჩენილი მსახიობი ვ. გიძიაშვილი დადგამს ი. გედევანიშვილის „სინათლეს“.

ამას გარდა თეატრი იმუშაებს სხვა ნაწარმოებებზეც. რათა უფრო სრულად წარმოდგეს მისი კოლექტივის შესაძლებლობანი.

მუშაობის სახელობის სიმსხრე თეატრის რეპერტუარშია ა. შირვაშაძის „შორანის ნათლობა“. პ. შაპინიანის „დაე დარეკოს ზარმა“, მ. შამხალავის „შენ ჩემი

დღდა ხარ“, ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა“, ა. გე-
წაძის „პაემანი ცაში“. სომხური თეატრისათვის მნიშვნე-
ლოვანი უნდა იყოს ახალი სესონი. თეატრმა ყველაფერი
უნდა გააკეთოს მხატვრული დონის ასამაღლებლად.

საინტერესო სარეპერტუარო განაცხადით ხვდებიან
ახალ სეზონს საბავშვო თეატრები. მოზარდ მაყურებელთა
ქართული თეატრის სცენაზე დაიდგება გ. ნახუცრიშვილის
„ჭინჭრაქა“ (რეჟ. თ. მაღალაშვილი), შილერის „ქანა
დარკი“, ციფერაის „ანდერსენის ზღაპრები“. რუსული
მოზარდ მაყურებელთა თეატრი სეზონის პირველ ნახევარ-
ში წარმოადგენს მოლიერის „სკაპენის თიხებს“ (რეჟ
ნ. ჯანდიერი), კურგატნიკოვის „შენ რას აირჩევდი“,
ვ. სმირნოვის „შფოთიან თევს“.

თბილისის თოჯინების თეატრი დადგამს ლ. პროკოფი-
ვის პიესას „ჩემებიანი მგელი“, აგრეთვე კომპოზიტორ
ჩორგოლაშვილის საინტერესო მუსიკალურ ნაწარმოებს
„ნახევარი წიწილა“.

სეზონის მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა იქცეს რუსთა-
ვის თეატრის „მეფე ლირი“ (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე).
ლირის როლს შეასრულებს აკ. ვასაძე. დიდი ინტერესით
ველით შეესაირთან ახალ შეხვედრას. ქართული საზოგა-
დოებისთვის მეტად საინტერესო იქნება ცნობილი რუსი
დრამატურგის კარასტილოვის „ფიროსმანის“ დადგმა.
რუსთავის თეატრში კარასტილოვის პიესას „ასი წლის შემ-
დეგ“ დიდი წარმატება ხვდა და ახალი ნაწარმოებიც ალ-
ბათ ახალ სიხარულს მოგვითმას.

თეატრი დადგამს აკ. გეწაძის გონებამახვილურსა და
ხალისიან ნაწარმოებს „გზა მიცით ყარამანს“ (რეჟ.
ი. კაკულია).

სეზონს ახალი გეგმებით ხვდებიან თბილისის გრიბო-
ფეოს სახელობის, ქუთაისის, სოხუმის, ბათუმის ცხინვა-
ლის, გორის, თელავის, მესხეთის, მახარაძის, ზუგდიდის,
კიათურის, ფოთის, ქუთაისის თოჯინების თეატრები.

ახალმა სეზონმა უნდა გავავრცოხინოს, რომ ჩვენს თე-
ატრალურ ცხოვრებაშიც ხდება გარდატეხა. უნდა შეიცვან
თანამედროვეობის თანახმიერი, იდეურად და მხატვრულად
მაღალხარისხოვანი წარმოდგენები.

გასაკეთებელი ბევრია. თეატრების შემოქმედებითი და
ორგანიზაციული მუშაობის გაუმჯობესება, მთელი ძალე-
ბის კონსოლიდაცია, სინთეზი ბათი ნაფიქრისა და გახც-
დილის, ნიჭისა და უნარის, რომელიც თეატრის კოლექტი-
ურ შემოქმედებაში ხვდებიან — მიმართული უნდა იყოს
საბჭოთა ხალხის საგმირო საქმეების სადიდებლად.

თეატრი უნდა დაეხმაროს ხალხს ჩვენი საზოგადოების-
თვის უცხო მოვლენების მხილვებაში. ხაკლოვანებათა და-
უნდობელი კრიტიკა, უკომპრომისო ბრძოლა წვრილბურ-
ჟუაზიული, კერძომესაკუთრული ფსიქოლოგიის წინააღმ-
დეგ თეატრის გადადუმებელ ამოცანაა.

თეატრი ჩვენი იდეოლოგიური მუშაობის ავანგარდში
უნდა ჩადგეს. მის სცენაზე მთელი სიღრმითა და სიმართ-
ლით უნდა აისახოს მშვიდობისმოყვარე საბჭოთა ხალხის
ცხოვრება.

ხალხურ შემოქმედონა ნაგუშაჟარაზის გამოვანილან



გამოვანის ერთ-ერთი
კუთხე.



გალაკტიონი კურორტ შოვეში. 1947 წ.

გალაკტიონი ლოკუენტუკი კინოში

კარლო გოგობიძე

ძარმულ ღოკუმენტურ კინემატოგრაფიაში დღემდე სა-
ნიმუშოდ რჩება პირველი ქართული კინოოპერატორის —
ვასილ ამაშუველის მიერ 1912 წელს გადაღებული სრულ-
მეტრაჟიანი ღოკუმენტური ფილმი „აკაკი წერეთლის მოგ-
ზაურბა რაჭა-ლეჩხუმში“. მიუხედავად ასეთი კარგი და-
საწყისისა, ჩვენში ტრადიციად ვერ იქცა ამ ჟანრის ფილ-
მების შექმნა ლიტერატურისა და ხელოვნების კორიფეო-
ცხოვრება-მოღვაწეობის შესახებ.

ამ თვალსაზრისით ძალზე ცოტა გაკეთდა ჩვენი ეპო-
ქის უდიდესი პოეტის გალაკტიონ ტაბიძის მიმართაც. და
აი, როცა ფართო მასშტაბით აღინიშნება ჩვენი სასიკა-
დულო მგონის იუბილე, სამწუხაროდ, სახეზე გვაქვს ქარ-
თველი კინოდოკუმენტალისტების მხოლოდ თითო-ორილა
ნამუშევარი.

ჯერჯერობით მიკვლეული და ცნობილი მასალების მი-
ხედვით, პირველი ღოკუმენტური ფილმი, რომელშიც
გალაკტიონი გამოჩნდა, იყო 1929 წელს გადაღებული კი-
ნოსიუვეტი „კომინტერნის მეექვსე კონგრესის მონაწილენი
თბილისში“. ეს სიუჟეტი შევიდა საკინემატოგრაფიო კინოფურ-
ნალის მეორე ნომერში, რომელსაც უშვებდა 1928 წელს
საკინემატოგრაფიო სამოყალბებელი ქორიკალურ-ღოკუმენ-
ტური ფილმების სექტორი რეჟისორ სიკო დოლიძის ხელ-
მძღვანელობით.

კომინტერნის მეექვსე კონგრესზე საქართველოდან დე-
ლეგატად გაიგზავნა სახელმწიფოებრივი პოეტი გალაკტიონ
ტაბიძე. აქ პოეტი შეხვდა ჩეხოსლოვაკიის კომპარტიის გე-
ნერალურ მდივანს ანტონინ ზაპოტოცკის. კონგრესის შემ-
დე ანტონინ ზაპოტოცკიმ, გალაკტიონ ტაბიძემ და სხვა
დელეგატებმა იმოგზაურეს რუსეთში და საქართველოშიც
ჩამოვიდნენ.

ამ მოგზაურობას თავის დროზე ვრცელი წერილით გა-
მოეცნაურა გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“, სადაც ვკითხუ-
ლობთ: „ანტონინ ზაპოტოცკი მეუღლითურთ ჩვენში

გალაკტიონ ტაბიძის მოწვევით ჩამოვიდა. მას ყველგან
დაყვება ჩვენი დიდად ნიჭიერი მგონი, უდიდესი პატ-
რიოტი გალაკტიონ ტაბიძე და აცნობს ჩვენს დედაქალა-
ქსა და მის ღირსშესანიშნაობებს, კულტურის ძეგლებს...“
ანტონინ ზაპოტოცკის მოგზაურობა საქართველოში,
კერძოდ თბილისში, გადაიღო საკინემატოგრაფიო კინოკორნი-
კის სექტორმა. შექვევლია, ამ კინოდოკუმენტში გალაკტიო-
ნიც არის, მაგრამ ეს კინოფურნალი ჯერჯერობით ვერ ვი-
პოვებთ. ალბათ იგი ახლო მომავალში მოიძებნება და მაყუ-
რებელს საშუალება ექნება ეკრანზე ნახოს 38 წლის პო-
ეტი ანტონინ ზაპოტოცკისთან ერთად.

ცნობილია გალაკტიონ ტაბიძის უსასწაურო სიყვარული
ხალხისა და განსაკუთრებით ახალგაზრდობისადმი. პოეტს
არა მარტო მგზნებარე ლექსები ახსოვებდა მკითხველთა
ფართო მასებთან, არამედ პრაქტიკული ცხოვრებაც. ნას
შემოქმედებით სტიმულს მატებდა უბრალო ადამიანებთან,
მშრომლებთან ურთიერთობა, ამიტომაც იყო, რომ
გალაკტიონი თავისუფალ დროს ხალხთან ატარებდა.

ქართულ ღოკუმენტურ კინოფურნალებში ძუნწად, მაგ-
რამ მაინც შემონახულია დიდი პოეტისა და მოქალაქის
ურთიერთობა მშრომლებთან.

„გალაკტიონი მუშებთან“, ასეთია თემა კინოსიუჟეტი-
სა, რომელიც რეჟისორ თეორ ჭიკაურელის კინოფურნალ
„საბჭოთა საქართველოს“ 1957 წლის მეცხე ნომერში შე-
ვიდა.

კინოსიუჟეტი ნაჩვენებია პოეტის შეხვედრა თბილი-
სის ორთქლმავალ-ვაგონმეგეტეტილი ქარხნის მუშებთან
იმავე წლის ივნისში. ფილმი გადაიღეს კინოოპერატორებ-
მა შაქრო მაჩაიძემ და ნიკოლოზ ნავოინიმ, რომლებმაც
ფირზე აღბეჭდეს პოეტისადმი პატივისცემის გამოხატე-
ლი, მხატვრულად გამართული არა ერთი მომენტი. კარგ-
მა მონტაჟმა კიდევ უფრო სრულყო სიუჟეტის აზრობრივი
ჩანაფიქრი, მისი მხატვრულობა.

ასეთივეა კინოსიუვეტი „სასახლო პოეტთან შეხვედრა“ კინოფურანაში „საბჭოთა საქართველო“ (1946 წ., № 3, რეჟისორი ვლადიმერ ალავეძე, ოპერატორი ალექსანდრე აჯიბეგაშვილი), რომელშიც ასახულია გალუაკტიონი ტაბიძის შეხვედრა ქ. თბილისის პირველი მაისის სახელობის რაიონის მუშა-მოსამსახურებთან სანკულტურის თეატრში. გალუაკტიონი ტაბიძე არაერთხელ შეხვედრია თავის მსოფლივს დღედაღამის ბიბლიოთეკებში. ერთ-ერთი ასეთი შეხვედრა მოუწყო ქ. თბილისის ჯაფარიძის სახელობის ბიბლიოთეკაში 1946 წლის 25 მარტს. ეს მომენტები აღბეჭდა კინოფორმა და შევიდა კინოფურანაში „საბჭოთა საქართველო“ 1946 წლის მეთორმეტე ნომერში (რეჟისორი ვლადიმერ ალავეძე, ოპერატორი ლევან არზუმაშვილი).

პიქტურული გერმანიის დამარცხებამ და დიდი სამამულო ომის მოვლასობილად დამთავრებამ საზეიმოდ განაწყო საბჭოთა სახლი. მუშები, კოლმეურნეები, ინტელიგენცია სახელდასხლოდ მოწყობილ მიტინგებსა და დემონსტრაციებზე შეიმობილდნენ გმირულ გამარჯვებას.

1945 წლის 9 მაისს საზეიმო მიტინგი გაიმართა საქართველოს მწერალთა კავშირშიც, რომელსაც ესწრებოდნენ ქართული მხატვრული სიტყვის გამორჩეული ოსტატები. მათ შორის იყო გალუაკტიონი ტაბიძეც, რომელმაც ამ მედნიერ დღეს ფოთიანი ლექსით მიმართა საზოგადოებას. ეს მომენტი შევიდა რეჟისორ ირაკლი კანდელაკის კინონარკვევში „გამარჯვების დღესასწაული“.

გალუაკტიონი არა მარტო პოეზიით ეხმარებოდა საბჭოთა ადამიანების დიდ აღმშენებლობით შრომას, არამედ ძალზე ხშირად პირადად მონაწილეობდა ამა თუ იმ თვალსაჩინო ღონისძიებაში. ამაზე მეტყველებს ქართულ დოკუმენტურ ფილმებში შემორჩენილი რამდენიმე კინოსიუვეტი.

1947 წლის 1 დეკემბერს რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო-აკადემიური თეატრში გაიმართა დიდი ქართველი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის ილია ჭავჭავაძის დაბადებიდან 110 და გარდაცვალებიდან 40 წლისთავისადმი მიძღვნილი საზეიმო საღამო, რომელზედაც ლექსით გამოვიდა გალუაკტიონი; ამ დროს იგი გადართავს კინო-ოპერატორებმა ლევან არზუმაშვილმა და ნიკოლოზ ნავროსიმ. შემდეგ კი ეს სიუვეტი შევიდა ოთარ ჭიაურელის კინოფურანაში „საბჭოთა საქართველო“ (1947 წ., № 38).

1949 წლის 21 დეკემბერს კინოოპერატორებმა შალვა გეგელაშვილმა, არჩილ ფილიპაშვილმა, ლევან არზუმაშვილმა, ალექსანდრე სემიონოვმა და სხვებმა გადაიღეს ო. ბ. სტალინის დაბადების 70 წლისთავისადმი მიძღვნილი საზეიმო საღამო გორში, რომელშიც მონაწილეობდნენ ქართველი, რუსი, უკრაინელი, სომეხი, აზერბაიჯანელი და სხვა მომხმარებელი რესპუბლიკების მხატვრული სიტყვის ოსტატები.

კინოფურანებში, რომლებიც გადაღებულია ო. სტალინის სახელ-შეხვედრა, არიან ნიკოლოზ ზაბოლოვნი, მიკოლა ბაგინი და სხვები. ამ კინოდოკუმენტში ასახულია აგრეთვე კომისის სახელმწიფო თეატრში გამართული მწერალთა და კომპოზიტორთა კავშირების გახსნისათვის საზეიმო პლენუმი. რომელშიც სხნის მწერალთა კავშირის მდივანი სიმონ ჩიქოვანი. პლენუმზე ლექსები წაიკითხეს გალუაკტიონი ტაბიძემ, სომეხმა პოეტმა ვილამ სარიანმა, აფხაზმა პოეტმა ივანე თარამი, კარლო კალაძემ და სხვებმა. აღსანიშნავია, რომ ეს საღამო ჩაწერილია სინქრონულად. სიუვეტი შევიდა კინონარკვევში „21 დეკემბერი გორში“ (რეჟისორი ირაკლი კანდელაკი).

1950 წლის 17 დეკემბერს, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს არჩენების დღეს, ქალაქ თბილისის პოლტეკნიკურ

ინსტიტუტში, სადაც მოთავსებული იყო ოცდამეორე საარჩევო უბანი, ამომრჩეველთა შორის ერთ-ერთი პირველითაა გალუაკტიონი მივიდა. კინოოპერატორმა რამდენიმე კადრით ფორზე აღბეჭდა დიდი პოეტის მოწინააღმდეგეობა არჩევნებში.

აღნიშნული კადრები შესულია კინოფურანაში „საბჭოთა საქართველო“ 1950 წლის ოცდამეორე ნომერში (რეჟისორი შალვა ჩავენავა).

მომდევნო წელს, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს დებუტატობის კანდიდატების წამოყენებისას, ორთქლმავალ-ვაკონშემგებელ ქარხანაში გამართულ საზეიმო ცერემონიაში მონაწილეობა მიიღეს აკადემიკოსმა ნიკოლოზ მუსხელიშვილმა და პოეტმა-აკადემიკოსმა გალუაკტიონ ტაბიძემ. გალუაკტიონმა მხარი დაუჭირა წამოყენებულ კანდიდატს და სიტყვა ლექსით დაასრულა. ეს სიუვეტი შესულია რეჟისორ გიორგი გუნიას კინოფურანაში „საბჭოთა საქართველო“ (1951 წ., № 2).

გალუაკტიონი სიცოცხლენვე წიგნის დიდი მეგობარი იყო, ამიტომ მისი ნახვა ხშირად შეიძლებოდა წიგნების მაღაზიაში. ამდენად გასაკვირი არ არის, რომ ქართველმა კინომოღვაწეებმა სწორედ მაშინ გადაიღეს პოეტი, როცა იგი 1957 წელს თბილისში გამართულ წიგნის ბაზრობაზე ერთ-ერთ მაღაზიაში საგულდაგულოდ არჩევდა მისთვის სასურველ გამოცემას, ოპერატორის მარჯვლად დაუჭერდა მგოსნისთვის დამახასიათებელი შტრიხი — სათუთი დაბოვიღებულია წიგნისადმი. ეს სიუვეტი შევიდა სიკო დოლოძის კინონარკვევში „აყავებულ საქართველო“ (რეჟისორ-ოპერატორი გიორგი ასათიანი), რომელიც 1957 წელს გამოვიდა ეკრანებზე.

1958 წელს მოსკოვში ჩატარდა ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადი, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს ქართული კულტურის გამორჩეულმა მოღვაწეებმა, რომელთა შორის მწერლებიც იყვნენ და, რასაკვირველია, გალუაკტიონიც. ამ თვალსაჩინო მოვლენას მიეძღვნა შალვა ჩავენავას და შალვა ხომერგიას კინონარკვევი „მეგობართა ზეიმი მოსკოვში“ (მთავარი ოპერატორი გიორგი ასათიანი).

მოსკოვის მშრომელებმა ქართველი მწერლებს კავშირების სახლის სვეტებთან დარბაზში მოუწყვეს შეხვედრა, რომელიც გახსნა მწერალმა ლეონიდ სობოლევმა. მისსენეს ცვლიდნენ შალვა დადიანი, სიმონ ჩიქოვანი, გალუაკტიონი ტაბიძე და სხვები. სხვათა შორის, აქ გალუაკტიონმა წაიკითხა ლექსი „დროშები მალა“.

გალუაკტიონის ეს გამოსვლა გადაიღო ფილმის მომზადება ოპერატორმა გიორგი ასათიანმა. აღსანიშნავია, რომ გადაღებამ მიიღოდა სინქრონულიად.

ქართველმა დოკუმენტისტებმა მგოსანი გადაიღეს ჩვეულებრივ ყოველდღიურობაში: დასვენების დროს, აკაკაზე, სამუშაო ოთახში (თბილისსა და დასასვენებელ სახლში). ასეთია კურორტ შვეში შექმნილი კინოსიუვეტები: კინოოპერატორმა პირის კრეპსმა რამდენიმე მეტრეკლი კადრით აღბეჭდა პოეტი თავის სამუშაო ოთახში. სიუვეტი შევიდა ოთარ ჭიაურელის კინოფურანაში „საბჭოთა საქართველო“ 1947 წლის ოცდამეცხრე ნომერში.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ოპერატორმა გალუაკტიონი „დაიჭირა“ შოვის თვალწარმატაცი ბუნების წიაღშიც; მგოსანი თბიბით იყო გართული.

ეს რამდენიმეგერმანი სიუვეტი, ნათლად გვიხატავს პოეტს, როგორც სოფლის მურნეობისა და მინდვრის სამუშაოების მცოდნეს.

კინოსიუვეტი შესულია სრულმეტრაჟიან კინონარკვევში „საბჭოთა საქართველო“, რომელიც რესპუბლიკის 30

წლისთვის აღსანიშნავად გამოვიდა 1947 წელს (რეცისორი ალექსანდრე ჯალაღილი).

გალაკტიონის მუშაობას ლექსების ახალ ციკლზე ასახავს კინოსიუჟეტი, რომელიც რეცისორ შალვა ჩაგუნავის კინოჟურნალ „საბჭოთა საქართველოში“ შევიდა (1949 წ., № 32).

გალაკტიონ ტაბიძისადმი მიძღვნილი კინოფიგურებიდან ბოლოსთვის საგანგებოდ შემოვიტოვეთ კინოსიუჟეტები: „პოეტის იუბილე“, „მოგზაურობა მშობლიურ მხარეში“ და ორნაწილიანი კინონარკვევი „გალაკტიონ ტაბიძე“, რადგან ბევრი რამ გვაქვს სასაყვედურო ქართული დოკუმენტური კინემატოგრაფიის ხელმძღვანელებისა და კინოლოგ-მენტალისტებისადმი.

1938 წლის 23 დეკემბერს საქართველოს საზოგადოებრიობამ ფართოდ აღნიშნა გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებით და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის 30 წლისთავი. დოკუმენტური კინემატოგრაფიის მუშაეებს, მათ ხელმძღვანელებს საშუალება ეძლეოდათ სრულყოფილად და მრავალფეროვნად აესახათ ეს საზეიმო დღეები. სამწუხაროდ, ეს ასე არ მოხდა.

ნაცვალად იმისა, რომ ამ მოვლენისადმი მიძღვნილ სპეციალური გამოშვება, ორი-სამი, თუნდაც ერთნაწილიანი კინონარკვევი, მათი თავიანთი მოვალეობა ჩვეულებრივად, სტანდარტული კინოსიუჟეტით განსაზღვრული რამდენიმე პლანითა და სინქრონული ჩანაწერით ამოწურეს.

კინოსიუჟეტი ვერ გადმოგვცემს იუბილეს აზრსა და მნიშვნელობას, მის სასიათს, იმ დიდ სიყვარულსა და პატივისცემას, რომელსაც მეოხნის მიმართ იჩენდნენ როგორც ქართველი, ისე მოძმე რესპუბლიკების მშრომელები, საერთოდ, და, განსაკუთრებით, საიუბილეო დღეებში.

რასაკვირვლია, რამდენიმე პლანისაგან შემდგარ პატარა კინოსიუჟეტში შეუძლებელი იყო ამის გადმოცემა, მაგრამ რა უშლიდა ხელს მოზრდილი ფილმის შექმნას? ამის გამო კი ჩვენს ახალგაზრდა თაობას ბევრი რამ საინტერესო და საჭირო დეკარგა ამ საიუბილეო დღეებიდან. ერთადერთი, რაც გაკეთდა ამ საღამოზე, ის არის, რომ შეიქმნა გალაკტიონის ხმის სინქრონული ჩანაწერი. დასა-

ნანია ისიც, რომ სათანადოდ არ აისახა გალაკტიონ ტაბიძის მოგზაურობა ვანში, შუამთასა და ჭყვიშში.

ჩვენს სასიქადლო პოეტს კარგად ვიცნობდი პირადად და ხშირადაც ვხვდებოდი. მაშაქმი — იოსებ გოგოძე და პოეტის მშობლები, ახლობლები იყვნენ, მეგობრობაც კარგი ჰქონდათ. ჩვენთან საუბარში გალაკტიონი ხშირად ახსენებდა თავის სოფელს და მუდამ ჰქონდა წყურვილი მშობლიური მხარის ნახვისა.

დიდმა პოეტმა ეს სურვილი 1955 წლის ივლისში აისრულა. მეოხნის მოგზაურობისას თან ახლდნენ კინოოპერატორები ვართან კურიანი და არტურ პოლოსოვი.

სამწუხაროდ, თბილისში არყოფნის გამო, ამ მოგზაურობის დროს ვერ ვეახლე გალაკტიონს, რის გამოც იძულებული ვარ სხვათა ჩანაწერებსა და ნათქვამს დავეყრდნო.

აღნიშნულ მოგზაურობას გულთბილი სტრიქონები უძღვნეს ლავროსი კალანდაძემ და ფატი ნინიანიძემ. ისინი დაწერილობით აცვიფრენ იმ ზეამს, რომლის მსგავსი ვანის რაიონს მანამდე არ ენახა.

ქართული დოკუმენტური კინემატოგრაფიის მუშაეებმა მოცემულ პირობებში ძაღლივით არ დაიმურეს, რომ ეს მოგზაურობა აესახათ. მათ დიდძალი მასალა გადაიღეს, მაგრამ მათგან, სამწუხაროდ, ძალზე ცოტა იქნა გამოყენებული. ამ შემთხვევაშიც საზეიმო ვითარების ამსახველი მეტრადი ჩვეულებრივი სტანდარტით განისაზღვრება. ფირზე ფიქსირებულიდან ბევრი რამ არ შევიდა კინოჟურნალში, რომელიც აწ განსვენებულმა რეცისორმა ვლადიმერ ალავიძემ გააკეთა. იგი მუდამ წუხდა, რომ ორნაწილიანი ფილმის გაკეთების საშუალება არ მიეცა.

კინოჟურნალ „საბჭოთა საქართველოში“ (1956 წ., № 25) გამოყენებული მასალა 40-50 მეტრს არ აღემატება (სიუჟეტში სულ 19 პლანია), მაგრამ ზოგად წარმოგვინას მაინც იძლევა პოეტის მოგზაურობაზე მშობლიურ მხარეში.

საწყენია, რომ ამ მოგზაურობიდან კინემატოგრაფისტებს სინქრონულად არაფერი ჩაუწერიათ. მართალი იყო ლავროსი კალანდაძე, როცა აღნიშნავდა: „...კინო და ფოტოაპარატების ნაცვალად საქართველოს კინომუშაეებს ერთი



გალაკტიონი თბილისის ორთქლძვალ-ვაგონ-ზემკეთებელ ქაზანში. 1957 წ.

მაგნიტოფონი რომ წამოეღოთ და პოეტის... სიტყვები ჩა-
ეწერათ, შთამომავლობას პოეტის ბრწყინვალე ნააზრევს
შეუნახადენენ“.

დასაბამი სხვაც არის: ამ მოგზაურობიდან ბევრი რამ
ძვირფასი და საინტერესო დაიკარგა შთამომავლობისათვის,
რომლის აღდგენა მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოხერხდება,
თუ დამონტაჟების შემდეგ გადაღებული მასალიდან რა-
იმე გადარჩა.

ქართველმა დოკუმენტალისტებმა ვერც პოეტის მესხეთ-
ჯავახეთში მოგზაურობა ასახეს სათანადოდ; ფირზე აღბეჭ-
დილი არ არის გ. ტაბიძის მნიშვნელოვანი შეხვედრები და
საკმაია ურთიერთობა ფაბრიკა-ქარხნების მუშა-მოსამ-
სახურეებთან, მოსწავლე ახალგაზრდობასთან, მისი ჩასვლ-
ცხინვალში, ტყიბულში და სხვა.

ასეთ ვითარებაში მაღლიერების გრძნობით იმსჯელები
ვასილ ამაშუკელის მიმართ, რომელმაც 60 წლის წინ მძი-
მე პირობებში მარტკაბე შესძლო 1200 მეტრის ფირის
გადაღება და სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმის
შექმნა აკ. წერეთლის მოგზაურობაზე რატა-ლეჩხუმში.
ამით მან აკაკის უკუდავი სახე ცოცხლად შეიბრუნა შთა-
მომავლობას. სამწუხაროდ, გალაკტიონისადმი მიძღვ-
ნილი, ამჟამად ცნობილი კინოდოკუმენტური მასალა მეტ-
რატის მხრივ ძალზე ცოტაა და 300 მეტრსაც არ აღემა-
ტება.

გადაღებულ მასალაა სიმცირემ უთუოდ თავისებური
გველი დაჩნია ორნაწილიან კინონარკვევს „გალაკტიონ
ტაბიძე“, რომელიც საქართველოს სსრ განთლების საბი-
ნისტროს დაკვეთით (მწერთა კლავდია დვდარიანის
სცენარის მიხედვით) რეჟისორმა შალვა ჩაგუნავამ, სა-
ქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური
ფილმების სტუდიაში 1971 წელს დაიღა (კონსულტანტი
აკადემიკოსი ირაკლი აბაშიძე).

მიუხედავად ამისა, ფილმი ერთ-ერთ საუკეთესო კინემა-
ტოგრაფიულ ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს. იგი გაკე-
თებულია გალაკტიონის შემოქმედებით სტილში. კარგი
სცენარის საფუძველზე რეჟისორი ინტაქტად იყენებს უკ-
ვე არსებულ დოკუმენტურ კინოვადებს გალაკტიონის ცხოვ-
რებად (გალაკტიონი თავის სამშობლო რიასში, ბალახის
თიბებისას შოში, ორთქლბაგალ-ვაგონზემკეთებელ ქარხ-
ნაში, არჩევნებზე, მოგზაურობისას მშობლიურ მხარეში...
და ავსებს მას სათანადოდ შერჩეული, ინსცენირებული სა-
სიათის დეტალებით, რომლებიც მხატვრულ სიღრმეს მა-
ტებენ ფილმს; მაყურებელს ნათლად წარმოუდგენენ
გალაკტიონის ხასიათს, მისი ლექსების მგზნებარებას.
ასეთი დეტალებია მოწირადე ვერხვები, დათოვლილი მთე-
ბი, აღუღებელი ზღვა, ადგილები რიონი და მცხა ატე-
ხილი ჭალები, მიმავალი ურმის ჩრდილი ტალახთან გზა-
ზე, ავრორას ბათვი, მუხუდგაურები ჯავშნისანზე, ამხანაგ
ლენინის გამოსვლა და სხვა.

ფილმის სიტყვიერი მასალა წარმოდგენილია კარგად
დაწყობილი სადიტორო ტექსტით, რომელიც უხვად არის
გაორკვენილი გალაკტიონის ლექსებით, მათს მხატვრულ
და ჰერმეტიკ გახსნას ელმსახურება ზემოაღნიშნული ინს-
ცენირების მომენტებში.

ყურადღებას იპყრობს ფილმის გამომსახველობითი მხა-
რე, ოპერატორ გიორგი ლევკიშვილის მიერ გადაღებული
მასალა სტილისტურ მთლიანობაში ადრე გადაღებული
მომენტებთან.

გალაკტიონისადმი მიძღვნილი უკანასკნელი კადრები
შეიქმნა მისი დაკრძალვის დღეს, როცა მთელმა საქარ-
თელმა დაიკარგა საყვარელი მესხი და მისი ნეშტი მთაწ-
მინდის მწირდა მიწას მიიარა; მაგრამ ქართველი კინო-
დოკუმენტალისტები ამჟერადაც ვალში დარჩნენ დიდებუ-



გალაკტიონი მშობლიურ ვანაში. 1956 წ.

ლი მამულიშვილის წინაშე. ამიტომ მომავალში მაინც
უნდა შეიქმნას სრულმეტრაჟიანი მაღალმხატვრული დო-
კუმენტური კინოფილმი ჩვენი გაოქის ამ მგზნებარ პოეტ-
ზე. სანამ გვიან არ არის, ამ მიზნით უნდა მოიხატოს
გალაკტიონის ცხოვრებისა და მოღვაწეობისადმი მიძღვნი-
ლი სხვადასხვა დროს გადაღებული დოკუმენტური ფი-
რები, აგრეთვე დამონტაჟების შემდეგ დარჩენილი ნაჭრები.

რასაკვირველია, ვითვალისწინებ იმ სიმძლელებს, რომლე-
ბიც ამ ხასიათის ფილმზე მომზადე კინემატოგრაფისტს
შესცდება, მაგრამ დაუძლეველი არაფერია და ქეშმარიტად
ერთნული საქმე გაკეთდება.

ამჟამად არსებული კინოდოკუმენტური მასალა, რომე-
ლიც გალაკტიონს ეხება, საკმაოდ დაზიანებულია. საქარ-
თველოს სსრ კინო-ფოტო-ფონო სახელმწიფო არქივსა ეს
მასალა შელახული სახით მიიღო და თუ ჩვენს მკვლევარ-
ებს რისიმე პოვნა შეუძლიათ, თუ რამ გადარჩა და შემო-
ნახვლა, მხოლოდ არქივის მუშაკთა დიდ გულმოდგინე-
ბას უნდა ვემალოდეთ.

კინოკურნალების მრავალ პოზიტივში ამოჭრილია
გალაკტიონის ეპიზოდები, ზოგჯერ იგი არც ნეგატივშია
დაცული. მკვლევარი იძულებულია მხოლოდ სამონტაჟო
ფურცლებით ისარგებლოს, მაგრამ სრულ წარმოდგენას
ესეც არ გვიქნის. მიზეზი კი ის არის, რომ სამონტაჟო
ფურცლების ჩაწერა დაბალ ტექნიკურ დონეზეა შესრულე-
ბული.

ეს მდგომარეობა უნდა გათვალისწინონ კინოდოკუმენ-
ტალისტებმაც და არქივის მუშაკებმაც. მაკერი კონტროლ-
დაწყებსა საკირო ფილმების მიღება-გაცემისას, ხოლო
სურათის დამზიანებლები უნდა დაისაინონ, როგორც ერის
საგანმურსადაც ხელმოყოფი დანაშაულები.

გალაკტიონთან დაკავშირებით ერთხელ კიდევ უნდა შე-
ვასხებით ქართული დოკუმენტური კინემატოგრაფიის მოღ-
ვაწეებს, რომ ამ სფეროში ძალიან ცოტაა გაკეთებული.
მეტი ინიციატივა, ორიგინალობა და მხერვალე დამოკი-
დებულები გამოჩნა გვამართებს ასეთი ხასიათის ფილმე-
ბის შესაქმნელად. საჭიროა გამოჩენილი მწერლობა და
ხელოვნების მუშაკთა ცხოვრება-შემოქმედებაზე უფრო
მეტი და სრულფასოვანი დოკუმენტური ფილმები შეიქ-
მნას, ვიდრე დღეს გვაქვს.



პოლონური პლაკატის გამოფენის გახსნა გამოცემლობა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში.

პოლონური პლაკატის გაეოფენა თბილისში

მშობრული შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებთ საქართველოსა და სოციალისტური ქვეყნების გამოცემლობებს. ისინი ხშირად ხვდებიან ზოლზე ერთმანეთს და გამოცდილებას უზიარებენ, რაც აღრმავებს ხალხების თანამშრომლობასა და მეგობრობას. სწორედ ეს მიზანი დაუდო საფუძვლად გამოცემლობა „ხელოვნებისა“ და პოლონეთის გამოცემლობა „პრასას“ ურთიერთობას.

ახლახან, პოლონეთიდან თბილისში ჩამოვიდნენ გამოცემლობა „პრასას“ წარმომადგენლები, რომლებმაც თან ჩამოიტანეს სხვადასხვა სახის პლაკატები; მათი ექსპოზიცია მოეწყო გამოცემლობა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში. პოლონეთის სახვითი ხელოვნება, განსაკუთრებით გრაფიკა საკმაოდ მაღალ დონეზე დგას. ეს დაადასტურეს ექსპოზიციაში წარმოდგენილმა საინტერესო ნამუ-

შევრებმა. მათ შორის ყურადღება მიიქცევს მშვიდობის, საპირველობის, საფესტივალო და თეატრალურმა პლაკატებმა.

გამოფენა გახსნა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნით ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარის მიადგილემ შ. ნემსაძემ.

გამოფენის დანიშნულებაზე, მის მრავალფეროვნებაზე ილაპარაკა გამოცემლობა „ხელოვნების“ დირექტორმა, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორმა ოთ. ევაძემ.

ექსპოზიციაზე აზრი გამოთქვეს: საქართველოს მხატვართა კავშირის მდივანმა, რესპუბლიკის დამსახურებულმა მხატვარმა რ. თარხან-მოურავმა, თბილისის სახელმწიფო უნი-

ვერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტის დეკანმა, დოცენტმა გ. ხარატიშვილმა, გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნით ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის მთავარმა მხატვარმა, რესპუბლიკის დამსახურებულმა მხატვარმა ვ. ონიანმა, გამოცემლობა „ხელოვნების“ უფროსმა მხატვრულმა რედაქტორმა ლ. ღვინჯილიამ. გამოფენის გახსნას დაესწრნენ ხელოვნებათმცოდნეები, ჟურნალისტები, მწერლები, მხატვრები.

მაღლ გამოცემლობა „ხელოვნების“ წარმომადგენლები გაემგზავრებიან პოლონეთში და ესტუმრებიან გამოცემლობა „პრასას“, სადაც ისინი მოილაპარაკებენ გამოცემლობების სპეციალისტთა და გამოფენათა ურთიერთგაქცევაზე, ერთობლივ გამოცემებზე. ამავე დროს იქ მოეწეება ქართველ მხატვართა პლაკატების გამოფენა.

ქ ა რ ა მ ა ჯ ო

თამაზ სანიკიძე



კარავაჯო.

ავტოპორტრეტი.

1603 წელს რომში ვინმე ბოლიონეს ერთ-ერთ ფერწერულ ნაწარმოებზე დაიწერა ანთონიური პასკვილი. აღმოფთვებულმა ბოლიონემ სასამართლოს მიმართა. დაასახელა რამდენიმე ეჭვმიტანილი პირი და მათ შორის იმ დროისათვის უკვე სახელგანთქმული მხატვარი მიქელანჯელო კარავაჯო. თავისი უკომპრომისობის გამო კარავაჯო მანამდეც და მას შემდეგაც არაერთხელ წარმდგარა მართლმსაჯულების წინაშე, მაგრამ მისი ცხოვრების ეს ეპიზოდი განსაკუთრებით საყურადღებოა. კარავაჯო დაკითხეს. შედგა ოქმი. ეს ფრიალ მნიშვნელოვანი დოკუმენტი არის ერთადერთი წყარო, რომელშიაც ფიქსირებულია კარავაჯოს შეხედულებები მის თანამედროვე მხატვრებზე. ჭეშმარიტი მხატვარი არის ის, — ამბობს კარავაჯო, — „ვისაც კარგად შეუძლია გადმოსცეს ნატურა“. ყველაფერი, რაც კარავაჯომ შექმნა თავისი ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე, ამ სიტყვების ცხადზე უცხადესი ილუსტრაციაა. მეგობარი, ცხოვრებისეული რეალობი უდევს საფუძვლად მხატვრის მიერ შემკვიდრებობას. ამის გამო კარავაჯოს შემოქმედება უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა იტალიის მხატვრულ ცხოვრებაში XVI-XVII საუკუნეთა მიჯნაზე.

ამ პერიოდში იტალია მძიმე ეკონომიურ და პოლიტიკურ კრიზისს განიცდიდა. ჩიხში მოექცა რენესანსული კულტურა. გამარჯვებული ფეოდალურ-კათოლიკური რეაქცია სასტიკად სდევნიდა პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანებს. ბოიოქრობდა ინკვიზიცია. შესაბამისად გაძლიერდა საზოგადოების მოწინავე წარმომადგენელთა პროტესტი ამ ისტორიული უკუღმართობის წინააღმდეგ. კარავაჯოს მთელი შემოქმედება ამ პროტესტის თავისებურ გამონახულებებს წარმოადგენდა. ჯორდანო ბრუნოს და ტომაზო კამპანელის სოციალური ბოროტებისა და ძალმომრეობის წინააღმდეგ მიმართულმა იდეებმა მხატვრული გარდასახვა გამოვეს კარავაჯოს ბუნტარულ, ხაზგასხლად დემოკრატიულ ხელოვნებაში.

XVI საუკუნის მეორე ნახევრიდან იტალიის ხელოვნებაში ირლევან მხატვრული ასოვნების რენესანსული მოღიწობა. მანიერისტები და აკადემისტები მხოლოდ აღორძინების ხანის დიდი ოსტატების გარეგნული მიზაძვით კამაფოვდებიან. ბაროკოს სტილის გადამეტებული მოუხმეტურობა, დეკორაციულობა, ჭარბი დინამიზმი ადგილს აღარ ტოვებს ხელოვნებაში ამაღლებული ჭეშმანტური იდეალებისათვის. ეპიკონური არისტოკრატიული ხელოვნება კარავას სამყაროს ასახვისა და შემეცნების ფუნქციას; იმ საფუძველს, რომელზედაც აღმოცენდა ზეგანსული კულტურა. ამ თვალსაზრისით კარავაჯოს ყველაზე მეტად შეფერება რენესანსული ტრადიციების შემკვდრის სახელი.

მიქელანჯელო მერიზი და კარავაჯო დაიბადა 1573 წელს ლომბარდიის ერთ-ერთ პატარა ქალაქში (კარავაჯო მას დაბადების ადგილის სახელწოდების მიხედვით შეწერეს). ფერწერის ხელოვნებას იგი მიღწეში ეზიარა — წლების განმავლობაში სწავლობდა მილანელი მაინიერისტი მხატვრის, სიმონე პატრენცის სახელოსნოში, მაგრამ მასწავლებელს აღსაზრდელზე განსაკუთრებული ზეგავლენა ვერ მოუხდენია. კარავაჯოს მხატვრული მეთოდის ჩამოყალიბებაში არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩრდილოიტალიელ რეალისტ მხატვართა შემოქმედებას.

ჩვიდმეტი წლის კარავაჯო, უკვე საკმაოდ ხელგაწყოული ოსტატი, რომში გადასახლდა. რომი — მხატვართაოების ალთქმული ქალაქი, ანტიკური და რენესანსული შედევრების ჭეშმარიტად ცოცხალი მუზეუმი, კვლავაც მხატვრული ცხოვრების უმთავრეს კერას წარმოადგენდა იტალიაში. იქმცა კარავაჯო კლასიკურ მეგვიდრობას განსაკუთრებული კრძალოვითა და ინტერესით არასოდეს ეყიდებოდა.

რომში კარავაჯომ დამოუკიდებელი სამუშაო კარგა ხანს ვერ იშოვა და თანამოქმედ მხატვართა დახმარებით გაქონდა თავი. შემდეგ მდიდარი მეცენატის იპოვა და შეკვეთ-



კარავაჟო.

ბახუსი.

ბიც მიიღო, მაგრამ მისი ნოვატორული ხელოვნების ნამდვილი გამგები და შემფასებელი თანამედროვეთა შორის მაინც არავინ აღმოჩნდა.

კარავაჟომ თავისი ნაწარმოებების პერსონაჟებად იმთავითვე უბრალო, რეალური ადამიანები იჩინა შეულამაზებელი, ცხოვრებისეული გაცნობითა და ვნებებით. მისთვის მხოლოდ ნატურა წარმოადგენდა შთაბეჭდილის წყაროსა და სტიმულს. ევროპული ფერწერის ისტორიაში კარავაჟომ პირველმა მიმართა ყოფით თემატიკას. იგი ერთ-ერთი პირველი ნატურმორტიკა, თავისებური სიახლე შეიტანა ტრადიციულ რელიგიურ და მითოლოგიურ სიუჟეტებშიც (ყოფილი სასაითი მიაჩნდა მათ).

ეს პრინციპები ასაზრდოებდა კარავაჟოს მთელ შემოქმედებას და ბუნებრივია, რომ იგი ვერ შეიგუა იტალიის იბერიზმულმა ოფიციალურმა სასოფალოებმა. მართალია, მან იმთავითვე მიიქცია ყურადღება, მაგრამ მხატვრის პოპულარობა უფრო სკანდალური იყო, ვიდრე მისი შემოქმედების ჭეშმარიტი ღირებულება.

სასოფალოება აღიზიანებდა კარავაჟოს, ერთი შეხედვით, უღარდლო, მოუსყდარი, ბოქმური ცხოვრებაც, მაგრამ სწორედ ამგვარი ცხოვრება იყო მხატვრის შემოქმედებითი სტიქია. იგი თემებზე და პერსონაჟებს თავის თანამოსაქმეთა შორის, ქუჩებში, ტავერნებში, მხიარულ ბოქმურ საყაროში პოულობდა.

კარავაჟოს ბიოგრაფი ბელორი მოგვითხრობს: მხატვრისთვის რომელიღაც ანტიკური ქანდაკება უჩვენებიათ. იგი გულგრილი დარჩენილა ნაწახისადმი და უთქვამს — ბუჩხბაზე უკეთესი მასწავლებელი არ ჩეგულდებაო. თავისი სიჩვევების დასადასტურებლად სახელონისონი ბოშა ქალი შემოუყვანია და დაუხატავს იქ მყოფ ერთ ყმაწვილთან ერთად. ბელორი გულმოდგინებით კარავაჟოს ცნობილ სურათს, რომელსაც „მკითხავი“ ეწოდება. კოსტად გამოწყო-

ბილ ბოშა ქალს ყმაწვილის ხელი უჭირავს, ბედს უწინასწარმეტყველებს მას და თან ემშაქური ღიმილი დასთამაშებს სახეზე. ყმაწვილი არც უსმენს, ქალის სილამაზით მოჯადოებული თვალებში შესტყობის მას. აქ, რა თქმა უნდა, არაფერი განსაკუთრებული და ამაღლებული არ იგულისხმება. მხატვარი თვითონ არის მოხიბლული ამ ჩვეულებრივი სცენით, სურს საკუთარი განწყობილება გადასცეს მაყურებელს და აღწევს კიდევ მიზანს.

ადრეულ ნამოშევრებში კარავაჟო ცდილობს რაც შეიძლება ზუსტად ასახოს რეალური სინამდვილე — ადამიანები, საგნები, გარემო. მათში სასურათო სივრცეს თითქმის მთლიანად ავსებს წინა პლანზე წამოწეული ერთი ან ორი ნახევარფიგურა. ამით მხატვარი ცდილობს მჭიდრო კონტაქტი დაამყაროს გამოსახულებასა და მაყურებელს შორის. ამასვე უწყობს ხელს კომპოზიციების სიმარტივე და განწყობილების უშუალობა. დამასახათებელია აგრეთვე მკვეთრი კონტურები, რელიეფურად გამოკვეთილი ფორმები, ინტენსიური ფერების კონტრასტული დაპირისპირება. დეტალების ზედმიწევნით ზუსტი დამუშავება. მხატვარს მხოლოდ ლამაზი და ნატიფი საგნები არ აინტერესებს. იგი აღწესასვს ყველაფერს, რასაც ადამიანის მზერა დაიჭერს. ამიტომ არის, რომ მის ერთ-ერთ ადრეულ ნატურმორტში („ხილით სახე კალათა“) ყურძნის ხასხასა ჩტევენის გვერდით დაფეხულ ვაშლებსაც ეხედავთ.

ამ დროის ფიგურულ კომპოზიციებში შეიმჩნევა ტიპათი ერთგვარობებმა. მხატვარი იმთავითვე ქმნის სილამაზის საკუთარ იდეალს. მისი პერსონაჟები უმთავრესად გრუსთომიანი, შთავალა ახალგაზრდები არიან, სახის სწორი თვალური მიყვანილობითა და სხეულის რბილი ფორმებით.

ერთ-ერთ ტილოზე ეხედავთ ყმაწვილს, რომელიც მაყურებელს სთავაზობს ბუჩხბის უხე ნაბაბს — ხილს. მეორე — „აეადმეოფი ბიჭი“, მკვლევართა ვარაუდით, მხატვრის ავტობიოგრაფია. ავადმყოფის მისუსტებული, ფერჩრიალი სახე, ტანჯული ღიმილი, მოთვითი, მიწვეული სხეული დიდი დამაჯერებლობითაა გადმოცემული შესრულების სასაითი ანალიზიურია „ბახუსი“, ლეონისა და თორბის მითოლოგიური ღვთაება, რომელიც კონკრეტული მოდელიდან დაიწერა.

კარავაჟო ახალგაზრდობაშივე გატაცებულია ერთი, მეტად მნიშვნელოვანი თემით, რომელიც შემდეგ მთელს მის შემოქმედებას გასდევს. იგი ესწრაფვის ადამიანის ფიზიკური ტკივილით გამოწვეული მდგომარეობის, მოძრაობის, წუთიერი ეფექტის („გორონა“, „ბიჭი, რომელსაც თითზე ხელი იკებს“) გადმოცემა.

მხატვრის წინაშე დასმული ამოცანები თანდათან რთულდება. ისეთ კომპოზიციებში, როგორცაა „ამბროსი მძიერ ისააკის მსხვერპლად შეწირვა“ და „ივლით“, მოქმედების დრამატისაჟია კლამინაციურ წერტილამდე აყვანილი. მიუხედავად ამ ნაწარმოებთა რელიგიური და მითოლოგიური სიუჟეტებისა, მხატვარი ცდილობს ისე გადმოცემა ამაგი, როგორც ცხოვრებაში შეიძლება მომხდარიყო. „ივლითში“ მხატვარი ახაფვის მიწურებს იმისთვის, რათა მთელი სისასტიკით გვიჩვენოს სიკვდილის შემზარავი სურათი. ჭრილობაში ჩამჯდარი ხმალი, სისხლი, მომაკვდავი ოლიფერის განწირული სახე საშინელ სანაშაბოს ქმნის, რასაც ავტორი უფრო მეტად ამძაფრებს ნატურული ხერხებით — ნაწი, მომხიბლველი იდლითი სახეს უპირისპირებს მისსავე მოქმედებას. ამასთან მხატვარს აშკარად ღალატობს ზომიერების გრძნობა და ტაქტი. ცხოვრებისეული სისასტიკის დაუფარავი ჩვენება მას თვითმინება გაუხდია.

მხატვრის ამგვარი მისწრაფება რამდენადაც გამართ-

ლებული იქნება, თუ ამ ნაწარმოებებს ისტორიული თვალსაზრისით განვიხილავთ. კარავაჯო იბრძოდა სიმარალისთვის ხელოვნებაში, იბრძოდა მანიერისტებისა და აკადემისტების თეატრალური პირობითობის წინააღმდეგ. მოქმედების ხელოვნურად გამძაფრება, მკვეთრი პოლემისტური ტონი მას მიზნის მიღწევის საუკეთესო საშუალებად მიაჩნდა.

კარავაჯოსათვის არც ლირიკული განწყობილებები უცხო. იგი პოეტური შთაგონებით გადმოსცემს ადამიანის უფაქიშეს გრძნობებსა და განცდებს. ამ ტიპის ნამუშევართა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს „ლუტ-ნისტ“ და „კონცერტი“, რომლებიც უმრტილეს ინახება. „ლუტნისტი“ მხატვარს თავის საუკეთესო ნაწარმოებად მიაჩნდა. ნეიტრალურ ფონზე გამოსახული რომაელი გოგონა საოცრად ნაზ მელოდიას უკრავს და მღერის. მის წინ, მაგიდაზე დევს ვიოლინო, ნოტების გამოვლილი რვეული, გვერდზე — ხილი და ვაზა ყვავილებით. აქ ყველაფერი მუსიკალურ ბეჭდს ემორჩილება. მაყურებელი, როგორც მთლიან კომპოზიციას, ისე მის ცალკეულ დეტალებს აღიქვამს არა მარტო თვლით, არამედ სმენითაც. ვიოლინის შთაგონებული სახე, რიტმულად დენადი ხაზები, ტანსაცმლის რბილი დრპირება, თანაბარი ოქროსფერი გაბაჟება, ფერები — თეთრი, ყვითელი, მოყავისფრო, მოწვანო — თითქმის გარკვეული მელოდის ხატოვან აკომპანემენტს წარმოადგენენ.

ამ თემის ვარიაცია — „კონცერტი“, რიტმული და მელოდიური მუსიკალური საწყისის სიფრცობრივ ფორმებად გარდასახვის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს. ფართო ტილოზე გამოსახულია ოთხი ნახევარფიგურა, ოთხი მომღერალი ახალგაზრდა, რომელთა სხეულები მთლიანად ავსებენ სურათს. მათი სახეები ინდივიდუალიზებულია, მაგრამ ტიპი ერთია — კარავაჯოსეული. თითოეული მათგანი, ისიც კი, რომელიც ზურვით დგას ჩვენთან, სხეულისა და სახის ნაკვეთების მოძრაობით თვალნათლივ გვაგრძნობინებს სიმღერის ხასიათს, მის ერთიან, დუნად რიტმს.

ამ კომპოზიციებში კარავაჯო სრულიად ახლებურად იყენებს კონტრასტულ შუქ-ჩრდილს (ე. წ. „ტენებროზო“). იგი შუქისა და ჩრდილის მკვეთრი დაპირისპირებით ძერ-

ვას სხეულებს, აძლიერებს სახეების ემოციურ მეტყველებას, აღწევს სურათის ცალკეული ნაწილების კოლორისტულ და ტონალურ ერთიანობას.

მიუხედავად იმისა, რომ კარავაჯოს დემოკრატიული ტენდენციები და დაუფარავი რეალიზმი, უპირველეს ყოვლისა, ეკლესიისთვის იყო მიუღებელი, მაინც პირველი დიდი წევრთა მხატვარმა ეკლესიის მსგეურთაგან მიიღო. კარავაჯოს რომის სასლუგო დეო ფრანჩეზის ტაძრისთვის უნდა შეესრულებინა მიწელი სერია წმინდა მათეს ცხოვრებიდან.

მხატვარს არც რელიგიურ თემატიკაში უღალატია თავისი მრწამსისთვის. წმინდანთა სახეებს, მათ სამოქმედო გარემოს მან ცხოვრებისეული ხასიათი მიაჩნა და შედეგიც მწარედ იყენია. მოწინააღმდეგეებმა კაპაილეს კარავაჯო უხუში, „მდაბური“ ფერწერისთვის, ზოლოდამკვეთმა ციკლის პირველი მონუმენტური კომპოზიცია — „მათე მახარებელი ანგელოზთან ერთად“ — დაიწყო. კარავაჯო იძულებული იყო ზოგი რამ დაეთმო, მაგრამ არც ამ ციკლის მომდგენი კომპოზიციებში გამოირჩევა განსაკუთრებული ღვაწლისმოთხი.

„წმ. მათეს აღიარება“ ამჟამად ჟანრული სცენაა. მასში სრული ძალით არის გამოყენებული კონტრასტული შუქ-ჩრდილის ეფექტი. გამოღებულ კარიდან შემოსული სინათლის ნაკადი მკვეთრად ანათებს ნახევრად ბნელ ოთახში, მაგიდასთან მსხლომ ადამიანთა სახეებს, ხელებს, ხაზს უსვამს კომპოზიციის უმთავრეს ელემენტებს: ყოველივე მეორეხარისხიანი მუქ ფერებშია ჩაძირული. აქ აღარაფერია ღვათებრივი და მისტიკური. ინდივიდუალურად დახასიათებული პერსონაჟები სასიხარუოდ ჩაცმული მათაც მხატვრის თანამედროვენი არიან. მხოლოდ ქრისტესა და წმ. პეტრეს აცეთა ანტიკური სამოსი.

„წმ. მათეს მარტვილობა“ რამდენადმე ტრადიციულ პლანშია გადაწყვეტილი. აქაც განათების კონტრასტები უდიდეს როლს ასრულებენ. მოქმედება უდრესად დამაბული და დრამატულია, რაც ესოდენ დამახასიათებელია კარავაჯოს შემოქმედებისთვის.

!609 წელს უნდა იყოს შექმნილი კარავაჯოს კიდევ ერთი თვალსაჩინო ნაწარმოები — „ტრაპეზა ემაუსში“.

კარავაჯო კონცერტი



სურათზე გამოსახულია სახარების ერთი ეპიზოდი. ორმა მოციქულმა შეფრასთან მიიწვია უცნობი მოგზაური, რომელიც სმედვერს ქრისტე გახდეს. კარავაჯოს მოქმედი ჯიშრები აქვს უბრალო, დარიშვალად ჩამსული ადამიანები აიიან. კომპოზიცია მარტოვად და ლაკონურია. იგი ისეა აგებული, რომ მაგიდასთან თითქმის მაყურებლისთვისაც არის ადგილი დატოვებული, რათა იგი წარმოსახული სცენის უშუალო მონაწილე გახდეს. ასეთ ხერხის მხატვარი სხვა-განაც ხშირად მიმართავს, რთავს აგებული რელიგიური ეპიკეების საბოლოოდ გათანაბრებულად.

მიწვევით დაზღუდოვანი ფერწერის შესანიშნავი ნიმუშია „წმ. პეტრეს ჯვარცმა“. მთელი ტილო უზარმაზარი ფიგურებით არის შევსებული. პლასტიკურად მოდელირებული, დაკუნთული სხეულები, რომლებიც ვერც კი ეტყვიან სურათის ჩარჩოებში, კომპოზიციის დივიანალური წყობა, ცივი, მიწვევანი-ნაციისფერი ფერადიანი გამა, მძაფრ ემოციურ განწყობილებას ქმნის.

კომპოზიციური თავსაწირით უფრო უჩვეულო და ორიგინალურია „საველეს აღიარება“, რომელშიაც ვირტუოზულად არის შესრულებული ურთულესი რაკურსებით წარმოდგენილი ფიგურები.

რომის არისტოკრატია უკვე კარგად გრძნობდა კარავაჯოს გენიის ძალას და ცდილობდა მის გამოყენებას. მხატვარს საკუთარი პორტრეტები დაუკვეთეს კარდინალმა მათეო ბარბერინიმ და პაპმა პავლე მეხუთემ. განსაკუთრებით საინტერესოა „პავლე მეხუთის პორტრეტი“, რომელიც, ავტორის კრიტიკული დამოკიდებულებით ნატურალიზმი, ტიციანისა და ველასკესის პორტრეტებს მოგვაცნობს.

კარავაჯოს მანამდეც და მას შემდეგაც აქვს შესრულებული რამდენიმე პორტრეტი, მაგრამ პიროვნების ინდივიდუალურ თავისებულებათა წარმოჩენას, სახის ფსიქოლოგიურ დახასიათებას ის ვერცერთ მათგანში სრულყოფილად ვერ ახერხებს. ეს ამბავსა მხატვრისთვის ბოლომდე დაუტოვებელი დარჩა და ამიტომაც პორტრეტული ქანის მას განსაკუთრებით არასოდეს იზიდავდა.

შუ ადრე კარავაჯო ხილული სამყაროს, რეალური სინამდვილის უშუალო და ზოგჯერ გულუბრყვილო ასახვით ემყოფილებოდა, მოწიფულობის პერიოდში მას უფრო ფართო, მასშტაბური პრობლემები აინტერესებს და პოულობის კიდეც ამ პრობლემების გადაწყვეტის ინდივიდუალურ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ საშუალებებს.

კარავაჯოს შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სიკვდილის ზოგადსაკაცობრიო თემს. 1604 წელს მან დაასრულა თავისი ერთ-ერთი უნიშვნელოვანესი ნაწარმოები „ქრისტეს საფლავად დაღება“. მავად ჩანებულბული საფლავის პიას, უზარმაზარ ქვაზე მდგარ ორ მამაკაცს ხელში დიდი სასიხით უჭირავს ადამიანის უსიციცხლო სხეული. მათ უკან გამოსახულია სამი დამწუხრებული ქალი. ფონი მექი და ნეიტრალურია. სურათის კომპოზიციურ და აზრობით ცენტრს წარმოადგენს ქრისტეს მეგობრად განათებული მძლავრად მოდელირებული ნიშველი სხეული. იგი უფრო ბოძოლად დაცემული გიორია, ვიდრე ტრადიციული იკონოგრაფიით ცნობილი ქრისტე. დივიანალური კომპოზიცია, მუქისა და ჩრდილის კონტრასტული დაპირისპირება, ინტენსიური წითელი, ლურჯი, თეთრი ტონები ამლიერებენ სცენის ემოციურ დაძაბულობას.

ამ ნაწარმოებმა მამნივე მიიქცია საზოგადოების ყურადღება. შემდგომიც იგი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა (ახალგაზრდა რუბენსმა რომში ყოფნის დროს მისი ასლი გადაიღო). ქრისტეს უსიციცხლო ჩამოვარდნილი

ხელის მებად ფეკეტური მოტივი ლუი დაითმა თავის ცნობილ „მარატის სიკვდილი“ გამოიყენა).

კარავაჯოს შემოქმედების გვირგვინია „მარიამის მიძინება“. ეს არის მიწვევითი ეპიკური დრამა, ფერწერული ერთი ადღერებული რეკვიემი, სახლის გოგება თავისი კიშაიგა და მფარველი ადამიანის დაღუპვის გამო. მარიამი მათივე წიდანაა, უბრალოდ ჩამსული, ფეხშიშველი, მიწური არსება. მის ცხედარს გარსშემოხვევია პირისუფალი. ყველა თავისებურად გამოსატყას ამ საყვედლოთა მწუხარებას და არა პათეტიკური ესტეტიკული, როგორც ეს წინა ნაწარმოებშია, არამედ ყოველგვარი გარეგნული ფეკეტების გარეშე — მეტყველი დშიშლით, თავშეკავებული.

კომპოზიცია აქაც კონტრასტულად არის აგებული. ცენტრალური ფიგურა — მარიამი, გამოყოფილია სინათლის უხვი ნაკადით, რომელიც ცხცხილვან ვლფერს ანიჭებს მის მითელ ტანსაცმელს. თთახი კი მთლიანად ბნელით არის მოცული. სხვა პერსონაჟებიც მუქ ფერებში არიან ჩაბნელებული. მათი დაძაბული გარინდება დაპირისპირებულია მარიამის ღიქველი სიმშვიდესთან.

კარავაჯოს ეს ნაწარმოები, სახეების უდიდესი შინაგანი ემოციური ძალით და დრმა სოციალური შინაარსით, ამ თემაზე შექმნილ მსოფლიო მსოფლიოს სურათების ნიშეს ნიმუშთა შორის დგას. ამ მასმასაც ისეთივე ბედი სხვა წილად, როგორც კარავაჯოს ბევრ სხვა ნაწარმოებში. რელიგიური სიუჟეტის ასეთმა „გაურბლოვებამ“ ეკლესიის მსუვერთა პროტესტი გამოიწვია. სურათი არ მიიღო დამკვეთმა. იგი რუბენსმა შეიძინა მანტულის პერკოვის კოლექციისთვის, რითაც კიდევ ერთხელ დამატკიცდა თავისი არტეტიკა კარავაჯოს შემოქმედებით.

მიუხედავად ამისა, კარავაჯოს იკონოგრაფიულ უკვე შეუძლებელი იყო. მან ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიქცია. ზოგი მისი მოწინააღმდეგეც იძულებული შეიქნა გლიარებმა მხატვრის ზეგარდში ნიჭიერება. მაგრამ ფიქსდა და გულუბნად მხატვარს მოწონებ მინც არ გამოილეუია. თეთრითაც არ ეპუებოდა არავის და, არც თუ იშვიათად, დაშნით იცავდა საკუთარ პატივმოყვარობას.

1606 წლის მასში კარავაჯოს ბურთის თამაშის დროს მოწინააღმდეგე შემოაკვდა, ხოლო თეთრთი მშიშედ დაიჭრა. ამ დღიდან კვლავ უკუდმართად დატკილად მისი ბედი. იგი იძულებული იყო რომს გასცლიდა და ნეაპოლში გაქცეულიყო. შემდეგ კუნძულ მალტაზე გადასახლდა, სადაც მალტის ორდენის გროსმასტერის პორტრეტი დასახა და მისი წყალბოა დაიშსახა, მაგრამ არც აქ მოიღვა ფეხი. უკანასკნელი წლები მუდმივ ზეგარდში გაატარა. არსად უდგებოდა გულუ, ვერავის გვეუბოდა. მიუხედავად ცხოვრების სიღრმე მშიშე პრობლემისა, მუშაობა მაინც არ შეუწყვეტია. სურათებსა სიმარტოვებ და ბედუკუდმართობა მხატვრის ენაღიზა უფრო გაამძაფრა. უკიდურესი დამატკიში და ექსპრესიულობა აშასათებთ კარავაჯოს ბოლოდროინდელ ნაწარმოებებს, მაგრამ ცხოვრებისეული სიამართილ მათშიც მხატვრის მაღალ ჰუმანისტურ იდეალად დარჩა.

კარავაჯოს ბოძოტური ცხოვრება ტრაგიკულად დასრულდა 1610 წლის 18 ივნისს.

კარავაჯოს შემოქმედება უდიდესი გავლენა მოახდინა დასავლეთიეროპული ხელოვნების განვითარებაზე. მას უზარმაზარი მძლავრობა გაუჩნდა არა მარტო იტალიაში, არამედ სხვა ქვეყნებშიც (მათ შორის იყო ახალგაზრდა რუბენსი). XVII საუკუნის ვერტახე ხელოვნებაში ამ რეალისტურ მიმდინარეობას მისი სახელის მიხედვით კარავაჯოში ეწოდა.

სოციალისტური

რეალიზმის შესახებ

ქართულ სხვით

ხელოვნებაში

გივი ბარამიძე

ქირიტილი ესთეტიკური კატეგორიის—მშენიერების არ-
სის გარკვევის რთულ საქმეში გადამწყვეტი მნიშვნელობა
ენიჭება სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებას.

რეალიზმის განვითარების ისტორიულმა კანონზომიერე-
ბამ, რევოლუციური ეპოქის შესაბამისმა მხატვრულმა
პრაქტიკა-თეორიამ, არსებითად კი სოციალისტური იდე-
ების ძლევამოსილებამ განაპირობა სოციალისტური რეა-
ლიზმის მეთოდის აუცილებლობა.

სოციალისტური რეალიზმი შემოქმედებითი მეთოდი და
არა მხოლოდმხედველობა, მაგრამ, უკვე თვით ამ მეთოდ-
ის არსებობა სოციალისტურ იდეოლოგიასთან მისი
მჭიდრო კავშირის დამადასტურებელია. სინამდვილის შე-
მეცნებისა და ასახვის ეს განსაკუთრებული საშუალება,
რეალისტური ხელოვნების მიერ მარქსისტული მსოფლ-
ხედველობით შემუშავებულ იდეურ-მხატვრულ თავისებუ-
რებათა განზოგადების საფუძველზეა შექმნილი. და, თუმ-
ცა ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეებსა და კრიტიკოსებში კვლავ
გაჩნდეს განსაზღვრული შეხედულებები არსებობის ამ მეთოდის
შესახებ და თითქმის ჯერ კიდევ ვერ იქნა და ჯერ დადგინ-
და ერთიანი განსაზღვრება, მაინც დარწმუნებით შეიძ-
ლება თთქვას, რომ მარქსისტული ესთეტიკისათვის კარ-
განაა, რაც გადასაწყვეტ ამოცანას აღარ წარმოადგენს
სოციალისტური რეალიზმის ჩასახვის, აღმოცენებისა და
განვითარების გზების კვლევა-ძიება. ამის შესახებ უკვე
ღრმად და მეცნიერულად დასაბუთებული უამრავი შრო-
მაც კი ისტორიად იქცა.

თითქმის ისიც დიდი ხანია ცნობილია, თუ რა დანიშ-

ნულებისაა სოციალისტური რეალიზმი, მაგრამ იმ საბა-
ბით, რომ იგი მუდმივ განვითარებაში მყოფი შემოქმედე-
ბითი მეთოდია და არა ერთ წერტილზე გაყინული წესე-
ბისა და კანონების ღებმა, ზოგი ბურჟუაზიული მკვლე-
ვარი (რა დასამალია და, ჩვენიც), უკვე მოძველებულად
მიიჩნევს სოციალისტური რეალიზმის განსაზღვრებებს,
ზოგი კი საერთოდ უარყოფს სოციალისტური რეალიზმის
არსებობას.

ადრე, პროგრესული გზით მიმავალმა ფრანგმა თეორე-
ტიკოსმა ანრი ლეფევერმა (ჩვენში იგი ცნობილია 1954
წელს რუსულად გამოცემული წიგნით „შესავალი ესთეტი-
კაში“) შემდგომ რეაქციული იდეოლოგიის ზეგავლენით
დაბეჭდა წერილი „რევოლუციური რომანტიზმისაკენ“
(1957 წ.), რომელშიც ცდილობს დაამტკიცოს, რომ თით-
ქმის სოციალისტური რეალიზმის მეთოდია არ ამართლებს
თავის დანიშნულებას, რომ იგი საერთოდაც მოძველებუ-
ლია და საჭიროა მისი ახალი შემოქმედებითი მეთოდით—
„რევოლუციური რომანტიზმით“ შეცვლა. ამრიგად, ანრი
ლეფევერს მის მიერ შემოთავაზებულ სიახლედ მიაჩნია ის,
რაც უკვე სამი თვეული წლის წინ საყოველთაოდ ცნობილი
გახდა მაქსიმ გორკიმ, როცა სოციალისტური რეალიზმი
კრიტიკული რეალიზმისა და რევოლუციური რომანტიზმის
ლოგიურ ერთიანობად აღიარა. ბუნებრივია, ამ მეთოდის
კიდევ უფრო სასტიკი მოწინააღმდეგე იქნებოდა ბურჟუა-
ზიული კულტურის ისეთი ცნობილი წარმომადგენელი,
როგორიც იყო მწერალი ალბერ კამუ, რომელმაც ჯერ
სტოპოლში (1957 წელს), ნიშბების პრემიის ლაურეა-
ტობის მიღების დროს, წარმოთქმულ სიტყვაში უარყო სო-
ციალისტური რეალიზმი, როგორც მეთოდი, ხოლო შემდეგ
თავის წიგნში „სიტყვები შევიცაში“ შეეცადა კიდევ უფ-
რო ჩამოეყალიბებინა დასკვნა და სოციალისტური რეა-
ლიზმის დანიშნულება განუსაზღვრებელ იდეალად და-
სახა.

შორს წავიკვანდა ყველა ამ მოწინააღმდეგისა და კი-
დევ უფრო მეტი დამცველის რეზიუმე რომ წარმოვდგო-
ნა. ამის შესახებაც ზღვა მასალა არსებობს. ჩვენ მხო-
ლოდ იმის თქმა გვსურს, რომ დავა სოციალისტური რეა-
ლიზმის მეთოდის განუსაზღვრელობისა და საერთოდ
მისი საექვ არსებობის შესახებ კვლავაც გრძელდება, მხო-
ლოდ ამტკიცებისტურად განწყობილი იმ თეორეტიკოსებში.
რომლებსაც სოციალისტური რეალიზმი სრულიადაც არ
აწყობთ ისეთად, როგორც ის არის და როგორი დანიშ-
ნულებაც მას გააჩნია. მისი დანიშნულება კი შექსპირი-
სეული ცნობილი განსაზღვრების თანამედროვე გაგებით
რომ გამოგვატოვო, „ადრეც ეს ყოფილა და ასეც ეს არის“,
რომ სინამდვილე მართლად ასახოს მისი განუწყვეტელ წინ-
სვლაში, რევოლუციურ განვითარებაში და ცხოვრების ამ
მართალი, ისტორიულ-კონკრეტული ასახვით, მოვლენათა
სიღრმესა და განვითარების პერსპექტივაში წვდომით „სა-
თიოვებს მისი სახის მრავალფეროვნება აჩვენოს, ბიჭიერებას
მისი უმსაქველესა, დროებას და ხალხს მისი ვითარება და
ნაკავალეები, თუ ეს განუხლებლად ვერ შეასრულა, ან თუ
გადააღწეა, ეგრე რეაქციონი გააცინოს, მაგრამ გაგებულ ადა-
მიანს კი შეაწუხებს“.

აქედან ადვილი გასაგები უნდა იყოს, რომ ბურჟუაზი-
ული საფარის ხელოვნათათვის რთულად გადასაწყვეტ
ამოცანას ახლა სოციალისტური რეალიზმის დანიშნულებ-
ის თეორიული ფორმულირება კი არ წარმოადგენს, არა-
მედ თვით ამ უკვე გარკვეულად ფორმულირებული დანიშ-
ნულების პრაქტიკული განხორციელება.

აღსანიშნავია, რომ ახლანა საქართველოს მხატვართა კავშირის კორტიკოსთა სექციის თაოსნობით გამართულ თეორიულ კონფერენციაზე ბევრი ახლებური და საინტერესო მოსაზრება გამოითქვა სოციალისტური რეალიზმის საკითხებთან დაკავშირებით. ამავე დროს გამოვიყენა ისიც, რომ ზოგიერთ ახალგაზრდა მხატვარს თურმე ერეკლეზად „ამინებს“ კიდევ აღნიშნული შემოქმედებითი მეთოდის ფორმულირებას, რამდენადაც იგი თითქმის ეჭვის ქვეშ აყენებს მხატვრის შემოქმედებით თავისებულებას და სხვ. ამგვარი ეჭვი ახალი არ არის და უთუოდ არც მისი ამჟამინდელი გამოცდილება შემიძლებელია. შესაძლოა ეს გარემოება ჩვენს სპეციალურ თეორიულ სახელმძღვანელოებში არსებული ერთი დაუზუსტებელი დებულებითაც იყოს გამოწვეული.

ასე მაგალითად: 1972 წელს ქართულ ენაზე გამოცემულ კოლექტიურ ნაშრომში „ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები“ ნათქვამია, რომ „ტერმინი „სოციალისტური რეალიზმი“ ორი მნიშვნელობით იხმარება: 1. როგორც შემოქმედებითი მეთოდის აღნიშვნული ტერმინი და 2. როგორც ამ მეთოდით შექმნილი მხატვრული ლიტერატურის საერთო სახელწოდება.“ საქვე იმისა, რომ მხატვრული ნაწარმოები ვერ შეიქმნება ვერავითარი მეთოდისა. ჭეშმარიტი სოციალისტური რეალიზმი ხელოვნებად შედგება იმ რეცეპტი ან მაკიდაზე დასაღმგელი ბარიერებით რომელი, რომლითაც შეიძლება, ვთქვათ, ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოების „დამზადება“, როგორიცაა კოკი მანარასი ცნობილი ფერტილო „მირა ქართული“, ან ალიო გორგაძის ჭედურეულების „კოსმოსური სერები“. ცხადია, კოკი მანარაძე თავის რამდენიმე ალგორითმულ, მონუმენტურ-რეალისტურ მანერით გადაწყვეტილ სურათში ისე ასახა საალი საქართველოს ხეავი და ბარაკი, ხოლო ალიო გორგაძე თავის ღრმად გააზრებულ, ოსტატურად დამუშავებულ ჭედურეულებში ჩვენი მეცნიერებისა და კოსმოსავტების სასურველები მიუღწევია, რომ მათ მაკიდაზე რეცეპტით არ აქონდათ დაღებული სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ფორმულირება. მაგრამ, ჩანს, ამ მეთოდის არსი, მისი დანიშნულება იმდენად ღრმად ჰქონდათ შემიცნებელი, რომ იგი ნაწარმოებში თავისთავად გამოვლინდა თავისი ძირითადი მოთხოვნით, რაკი თითოეულმა შესანიშნავად შესძლო სინამდვილის საბრათა, ისტორიულ-კონკრეტული ასახვით, მოთვლის მიხედვითა და განვითარების პერსპექტივად წყდობისა და სხვა „დროებისა და ხალხისათვის მისი ვითარება და ნაკვალევი ეჩვენებინა“.

მისაღწევ, ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოები შეიძლება შეიქმნას ამა თუ იმ მეთოდის შემიცნების, მისი არანა, დანიშნულებისა თუ სახელმძღვანელო პრინციპების შემოქმედებითი ათვისების საფუძველზე და არა თვით მეთოდის საშუალებით.

სოციალისტური რეალიზმის რაობის შესახებ ჯერ კიდევ ცხარედ კამათობდნენ თეორეტიკოსები, როცა მხატვრები და მწიგნობრები მაოვან დამოკიდებულ უკვე პრაქტიკულად ქმნიდნენ სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებას და ლიტერატურას. ასე რომ, მართალია, განსაკუთრებით 1934 წლიდან, მერნათა სააკაშვილი ყრილობის შემდეგ, სოციალისტურ რეალიზმს აქვს თავისი არსი და დანიშნულება, იგი მაინც არ შეიძლება წარმოდგინებით დღემად ქვეყნული წესებისა და კანონების იმ შუა ფორმულად, რომლის ბრმა გამოყენებითაც ხელოვნან შეიძლება თავისი შემოქმედებითი პროცესის წარმართვა. ყოველ ამგვარ შემთხვევას პრაქტიკულად ყოველთვის სავალალო შედეგამდე მიუყვანია ხელოვნება. ერთი ასეთი სავალალო შედეგის დამახასიათებლად ჩვენი სინამდვილიდან შეიძლება

დავასახელოთ თბილისში, მთავრობის სასახლის წინ დადგმული ორი ორფიგურაიანი მონუმენტურ-დეკორატიული-რის პრეტენზიების მქონე ქანდაკება.

შთაბეჭდილება რჩება, თითქმის ხსენებული ქანდაკების ავტორის (შოთა მიქატაძისა და ვალერიან თოფურაძის) წინასწარ შეთავაზებული შუა რეცეპტით უმოქმედნაო უნდად და განსაზღვრულია. მაის ნამუშევარში თითქმის სოციალისტური რეალიზმის დანიშნულების ყველა მოთხოვნაა შესრულებული. ძირითადი კი: 1. განსვრავებულად მოცემული ჩვენი მშრომელი მასების წარმომადგენელთა გამოსახულება, 2. ისტორიულ-კონკრეტულობით მიღწეული სოციალისტური შინაარსისა და ნაციონალური ფორმის ერთობლიობა, 3. რევოლუციურ განვითარებაში ნაციონალისტური ჩირადღნით განათებული მომავლისაკენ მიმსწრაფი ახალი „პარმონიული“ ადამიანების შენართება და სხვა, მაგრამ ყოველივე ეს ზომ თვით სოციალისტური რეალიზმის დებულებათა გარეგნული გამოქანდაკება და არა ამ დებულებების შესაბამისი იდეური ჩანაფიქრის ქოცხალი და მხატვრული სახეებით წარმოსახვა. აქ ყველაფერი მართლაც „თითქმისაა“. თითქმის „სიმართლეს“, თითქმის „კონკრეტულობას“, თითქმის „რომანტიული მეზარეობის“, თითქმის „დინამიზმობა“ და ა. შ. ერთადერთი, რაც, თითქმის არ არის, ეს ჯერ კიდევ პრობლემატიკულობის პერიოდთან შემორჩენილი იმ ტრადიციული შაბლონების ერთგულება, რომლითა საფუძველზედაც ზოგჯერ ჩვენი მხატვრები სურს შექმნილ და მუხუშებსა და ჩაღრჩეობა გამოფენილი მეზარეობის, მეტაფორების, მეზავ ქალეზებისა თუ შრომის პროცესის მასხაზედ ფერტილობის, ქანდაკებისა და ბარელოფების ვერავითარ ვერ განასხვავებთ ჯერ კიდევ ბელადული მოქანდაკის კონსტანტინ მენეს მიერ გასული საუკუნის მიწურულში შექმნილი მუშა, მჭვირვალე, მეთვსე თუ მეზახტე მამაკაცებისა და ქალების იერსახეებისაგან. თითქმის ამაოდ ჩაუვლიათ რეკლუკუებისა და საზოგადოებრივი ცვლილებების. იგივე ნაწარმოები იარაღები, იგივე ტანსაცმელი, იგივე ნახევრად შიშვლი სხეულის დამახული მუსკულატურა და, რაც მთავარია, იგივე ფსიქოლოგია...

როცა ხელოვანი მართლად და ნათლად აზროვნებს, შეუძლიადა მართალი და ნათლი არ გამოიყენოს მის მიერ შექმნილი ნაწარმოები, როცა ხელოვანს ღრმად და გულწრფელად აქვს შესისხლბორცეული არსი და დანიშნულება შემოქმედებითი მეთოდისა, მაშინ მისი ნაწარმოებიც თავად იქცევა დროისა და ეპოქის განმსაზღვრელ ბარომეტრად, რაკი შესწევს უნარი ისე დამაჯერებლად განჭერითოს მოვლინის არსი, რომ „რეცეპტი არ გააცინოს და გაგებულად ადამიანს არ შეაწყუბოს“.

სოციალისტური რეალიზმი ცოცხალი შემოქმედებითი მეთოდია, რომლისთვისაც უცხოა მკვდარი კანონები და წერილობითი რეგლამენტებიც. იგი შემოქმედებითი მეთოდად წარმოდგება იმ ნოვატორული თავისებურებით, როგორც მინაფრა მის საერთო პრინციპებს თვითონ მიუქტერი სინამდვილის განვითარებას და მარქსიზმის შენაენმა — ადამიანის არსის ახალმა გაგებამ, გარე სამყაროსთან ადამიანის აქტიურობა, შემოქმედებითად გარდამქმნელობა კავშირმა. საზოგადოებრივი განვითარების კანონზომიერებამ, სინამდვილისადმი ახალმა ესთეტიკურმა დამოკიდებულებამ.

მეთოდი სტილისა და ინდივიდუალური მანერების გარეშე არ არსებობს ისევე, როგორც თვით სტილიცა და მანერაც პაერში გამოკიდებული დარჩნებდა გარკვეული მეთოდის გარეშე.

მხატვრულ მეთოდს უწოდებთ სინამდვილის შემიცნებისა და ასახვის იმ განსაკუთრებულ საშუალებას, რომე-

ლიც შემოიქმნა უნარჩუნების მიზნებზე დაყრდნობაზე. შერჩევის, ასახვისა და შეფასების ობიექტურ პრინციპებს. სტილი კი მეთოდთან დამოკიდებულებაში ზოგადის გამოყენება განსაზღვრებულია, „ოთხი ინდივიდუალური გა-მოყვანის მეთოდისა“ (ლ. ტიმოფეველი). კიდევ უფრო სრულყოფილად რომ ვთქვათ, „სტილი სინამდვილის მხატვრულ-სახეობრივი შემეცნების მედეგია, რომელიც ძინაარისა და მხატვრული ფორმის მართლიანობაში მოქმედობს, ხოლო შემეცნებითი მეთოდი თვით მხატვრული შემეცნების პროცესშია. შემეცნების რეალურ პროცესში ისინი განუყოფელი არიან ერთმანეთისაგან...“ (ა. ვეგორი).

სახეები სამართლიანად აღნიშნავს ა. სოკოლოვი თავის მონოგრაფიაში „სტილის თეორია“, რომ „სოციალისტური რეალიზმის იდეურ-სახეობრივი სისტემა და მხატვრული მეთოდი არ მოითხოვენ ერთიან სტილისტურ კანონზომიერებას, მაგრამ არც ყოველგვარ სტილს ურთმდებიან“. ამ „ყოველგვარ სტილში“, ცხადია, ავტორი დეკლარატიურ ხელოვნების ფორმებს გულისხმობს, რაკი მოითხოვს, რომ საკითხი ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდეს ცნებები, „ამა თუ იმ მხატვრული მიმართულების სტილის მრავალფეროვნება“ და „სტილთა სირავლე“.

„სტილთა სირავლე“, — წერს იგი, — როგორც წესა, სოციალისტურ-იდეოლოგიური წინააღმდეგობებით გლინდება და იწყებს სტილთა ბრძოლას“, მაშინ, როცა „სოციალისტური რეალიზმი შეიძლება აღმოცენდეს სხვადასხვა, მაგრამ ერთმანეთისაგან არა მტრულად განწყობილი სხვადასხვა სტილი. იდეოლოგიური და სოციალური ანტაგონიზმისაგან თავისუფალ სოციალისტურ რეალიზმში შესაძლებელია სხვადასხვა სტილის მრავალფეროვნების დამკვიდრება (და განა მართ სტილისა), რომელიც საერთო იდეურ-მხატვრულ საფუძველზე აღმოცენებულია“.

სოციალისტური რეალიზმი სრულიად ახალი მეთოდია მანამდე არსებულ ყველა მხატვრულ მეთოდთან შედარებით. მისი ერთ-ერთი არსებითი განსაზღვრებელი ინჰიბიჩენი სინამდვილის, სოციალისტური ცხოვრების იდეების განმტკიცების პათოსია... ამავე დონით ინარჩუნებს იგი სა-სოციალისტური წინსვლის შემადგენელად ყოველგვარი მანერებისაგან კრიტიკულ დამოკიდებულებასაც. მაშასადამე, იგი მოწოდებულია არა მარტო ახლის განმტკიცებისათვის, არამედ ძველისა და დასასველდვის სოციალისტური ესთეტიკური იდეალით გამუქებული კრიტიკისათვისაც.

გასაგებია, რომ ბურჟუაზიულ ქვეყნებში მწვავე იდეოლოგიური ბრძოლა სწარმოვებს არათუ სოციალისტური, არამედ საერთო ყოველგვარი რეალიზმის გავრცელების წინააღმდეგ, მით უმეტეს ხელოვნების შესახებ მარქსისტული საფუძვლის — ასახვის ლინეინური თეორიის წინააღმდეგ. ბურჟუაზიული რეაქციის ამ ბრძოლა რამდენადმე გაუ-ღრმავდა კი მოახდინა სახალხო დემოკრატიული ქვეყნების ინტელიგენციის ნაწილის და მანამდე დამოკიდებული პოეზიები დაიკავა სოციალისტური რეალიზმისა და საერთოდ რეალიზმის მიმართ.

ასეთ ვითარებაში კიდევ უფრო რთული ხდება გაგება იმისა, რომ რეალიზმი, როგორც მეთოდი და როგორც ეს-თეტიკური კატეგორია, არ უნდა მოწყდეს იმ რეალისტურ საწყისს, რომელიც პოტენციალურად დამახასიათებელია ხელოვნების ბუნებისათვის. ამიტომ ჩვენი ხელოვნებათ-მცოდნეობის განვითარება ნაწილის მიერ არც იმის მტკიცე-ბაა სწორი, თითქმის რეალიზმის ისტორია მხოლოდ აღორ-ძინების ეპოქიდან იწყებულს.

მისი საწყისები ხელოვნების ჩასახვიდანვეა საძი-ებელი გამოკვლავების კედლებზე მონახული რეა-ლისტური სიმრეხისა თუ „გულუბრყვილო რეალიზმი“.

წოდებული ფოლკლორულ სახეობთან ერთად. სხვას რომ დავაყენებო, მსოფლიოსთვის იმ მხრივ მარტო საკარ-თველის არქეოლოგიური მონაპოვრებიც იკავრება...

სასაყლო საგნად უნდა იქცეს არა ადრინდელი „გუ-ლუბრყვილობის“, არამედ ზოგიერთი დღევანდელი გუ-ლოვნური და ნაძალადევი შემობრუნებები იმ „გულუბრ-ყვილობისკენ“. ვითომდა, „გულუბრყვილო-პრინციპუ-ლი“ ფერწერა, ვითომდა „ბავშვური სიხალასი“ გამოყ-ვეთილი ქანდაკება და ეს „დღემდამც“ ისე მომარაგე-ბოლი ხას, რომ ძნელი დასადგენი შეიქნა, თუ რაღაა შე-ნებული და სერიოზული ხელოვნება, რაღაიმ მდგომარეობს კულტურული კაცობრიობის ისტორიული წინსვლა, რომ-ლის კანონზომიერებებიც ყველა ადრინდელი „გულუბრ-ყვილო რეალიზმი“, „გულუბრყვილო დაილექტიკა“ თუ „გულუბრყვილო მატერიალიზმი“ შეგნებულ მატერიალ-ზმად“, „შეგნებულ რეალიზმად“ და „შეგნებულ დაილექ-ტიკად“ იქცა.

რეალიზმისაგან არც ადრინდელი რომანტიზმის, კლასი-ციზმისა თუ სენტიმენტალიზმის სრული გამოთქვაა სწო-რი, რადგან ხელოვნების ეს ფორმები, „ანტისოციალისტუ-რი“ კი არა, სოციალური იყვნენ საფუძველზე. და ბაი-რობის, ელ გრეკოს, მოლორის, დავილის, დიკანოსა და სხვათა ქმნილებანიც ამიტომ აღაფრთოვანებს მოწონე-კაცობრიობის. სოციალისტური რეალიზმი თითოეულისაგან იღებს იმას, რაც საღი და პროგრესულია, ხოლო ხელოვნე-ბის ისტორია, რომელიც მხოლოდ რეალიზმის ისტორიაა როდია, მაინც საკმაო გაკვეთილებს იძლევა ახალი რეა-ლიზმის ნოვატორული მიღწევებისათვის.

ძნელია მოინახოს ისეთი ფართო ტეგადობის მნიშვნე-ლოვანი მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებიც შესა-ღებელი არ იყოს სხვადასხვა „იზმის“ ელემენტების აღ-მოჩენა. ყველაზე უკიდურეს ანტირეალისტური ნაწარმოე-საც კი რაღაც მაინც აღმოაჩნდება „რეალიზმისა“, ან პი-რიქით, მაგრამ ნაწარმოებისთვის საბოლოო განმასაზღვრე-ლია არა ელემენტი, არამედ მისი მოთაბის სახე. წინააღ-მდეგ შემთხვევაში, იმის გამო, რომ ბაირონმა ლორდის პალატაში ფიქტიურის დასაკავი სიტყვა წარმოთქვა, სო-ლი გვიგოლ ორბელიანმა მუშის ლექსი მიუძღვნა, ისინი სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებლად უნდა გამოე-ვესაღებინა.

რომანტიკული ელემენტებით სავსე პალატის რეალის-ტური შემოქმედება, რეალისტური შორსჭვრეტაობა გაღრ-მავებული პერსი შელის რომანტიკული პოეზია, რევოლუ-ციური პათოსით ჟღერს დელაქრას მთელი რიგი ფერტუ-ლოები, იმერსიონისტული ექსპერსიონისტული მანერები-საგან თავისუფალი როდია ზუხინის მონეტებზე ქანდა-კება და ა. შ., მაგრამ თითოეული არსებითად ამ რეალის-ტია, ან რომანტიკოსი, ან ორივე ერთად, რომლის უნაღ-ღელე განავითარებაც სოციალისტური რეალიზმის წარ-მოადგენს.

ამიტომ სოციალისტური რეალიზმის ერთი კონკრეტული ღონება-მაგალითი არ შეიძლება არსებობდეს, რადგან იგი ერთიანი მეთოდია მთელი სოციალისტური ხელოვნებისა, რომელიც თავისთავში მოიცავს სტილის, ჟანრის, შემოქმე-დებითი მანერისა და მხატვრული ფორმების მრავალფე-როვნებას და არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გავიგოო როგორც ამ ხერხებისა და ფორმების ერთ წეს-კანონად თავმოყრილი ჯამი. მისი არც არ განმასაზღვრება რაღაც გარეგნული ფორმალური ნიშნების დადგენით.

ქართული სახეობი ხელოვნება არსებობდა ყოველთვის ვითარდებოდა ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტურ გაღმინა-შე-თებისა და ფორმალისტურ გამოყვებითა წინააღმდეგ ბრძოლის პროცესში. უკვე საკითხველის მხატვართა პირ-ველი ყრილობა (1933 წლის 5 ანვარი) სოციალისტუ-

რი რეალიზაციისათვის ბრძოლისა და აბსტრაქტულ-ფორმალისტურ, სტილიზატორული ტენდენციების დაძლევის ნიშნის ქვეშ მიმდინარეობდა. მას შეეძლო ბევრმა დრომ განეწყო. განვითარების ყოველ ახალ ეტაპზე შესატყვისი ცვლილებები განიცადა ქართული ხელოვნებამ და ახლა იგი უკვე საყოველთაოდაა ცნობილი. ცხადია, ეს არ ნიშნავს, რომ ყველაფერი რიგზე იყოს. ფორმალისტურ გამოვლენებთან წინააღმდეგ ბრძოლის პროცესი კვლავ გრძელდება და საკმაოდ მწვავედაც. სოციალისტური რეალიზმის ფორმალურაგადასაღწერებელი, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ სწორად ვერ შეუმოქმედებია ზოგიერთი ახალგაზრდა მხატვარი.

უნდა ითქვას, რომ მხატვრებს არ უყვართ თავიანთი პრაქტიკულ მოღვაწეობაზე თეორიული ასხანა-განმარტების მიცემა. ამისთვის მათ გამართლებაც მოეძებნათ: პოპულარიზების ზენიტს მიღწეულ ბევრ დიდ მხატვარს საკუთარი გავიდა კი არ მოუწერია თავისი ქმნილებისათვის იმ თვალსაზრისით, რომ ხელოვნების ტექნიკური ნაწარმოები თვითონვე უნდა მეტყველებდეს საკუთარ აგ-გაკვირვანობაზე. ვიქტორ პიუგოც ამასვე დაამტკიცებდა თავისი „ოდეზისა და ბალაღების“ წინასიტყვაობაში, როცა ამბობდა: „ყოველი ნაწარმოებიდან, — რაოდენ უაღრმეა ან მინიმუმ — ენოლოგიური არ უნდა იყოს იგი, — გამოჩნდება ხოლმე პიროვნება — პიროვნება მწერლისა. ამაშია მისი სასაჩივლო თუ იგი წერილმანია, ამაშია მისი ჯილდო — თუ იგი დიადია“.

მაგარი, ბოლოხანს, ჩვენთან რატომაც მომრავლდნენ საკუთარი პრაქტიკული ნამოღვაწრის თეორიული დამკვეყლები. ძნელია იმის გაგება თუ როგორ უნდა შეფასდეს ეს გარემოება — თანამედროვე კრიტიკული აზრისადმი ექვს გამოსატყვის იგი, თუ პირადი პრაქტიკული ბუნდობანების თეორიული დაფარვის ცდას.

1972 წელს საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში ახალგაზრდა მხატვრების ნაწარმოებთა განხილვაზე, მას შემდეგ, რაც კრიტიკული შენიშვნა გამოიტყა ან სტარტოების ავტორმა ისეთი არასუთნაქტური, ხელოვნების ყოველგვარი კანონების მიღმა მდგარი ნაწარმოების მიმოხილ, როგორც იყო ზეითის საღვაწეობათა თუ ტალახის მავარი მასალით შესუთილი, ნაწარმად ბარელიეფური სურათები — „თეთრი ნატურმორტი“, „ნატურმორტი ზეითი“, „მამაკაცის პორტრეტი“ (თ. ჯანრიძე) და სხვა, სიტყვით გამოვიდა ერთი ასაკობრივად ახალგაზრდა, მაგარი შემოქმედებითად საკმაოდ გამოვლილი მხატვარი, რომელმაც სრულიად უსაფუძვლოდ ჯერ მხარი დაუჭირა კი ჩვენი თვალსაზრისით მცდარ გზაზე მდგარი ახალგაზრდა ავტორებს, თანდათან საკუთარი შემოქმედების „დაცავაზე“ გადავიდა. ასოც გაუგებარია, თუ რატომ დასტურდა მაშინ უკვე, თავის მხრივ, ტემპორატად მივიჩნეოდა და საინტერესო შემოქმედებითი გზის მქონე მხატვარს, სხენებულ, აშკარად ფორმალისტურ ნაწარმოებებთან ერთად, საკუთარი ქმნილებების დაცვაზე განსაუთრებით ყურისმიჭრულად გაისმა ფრაზა — დროა ულ-მოხელი შემოქმედებისაგან დაიფარეთ ყოველი ჩვენი ნაწარმოები ისევე, როგორც ამას თავის დროზე დღევანდუ აკეთებდაო.

დღევანდო!.. საუკეთესო ავტორი ჩვენი შეიძლება ოდესმე კიდევ გაუტლდეს მას ბევრი ჩვენი ახალგაზრდა მხატვარი, მაგარი ჯერ ციტრა ნადავებია, მით უმეტეს უხერხულაა მისი სახელის გამოყენება სხენებულ დამწყები მხატვრების გვერდით, რომლებსაც ისეთივე სწორი გზის ჩვენება მართობი, როგორც თვითონ ამ მხატვარს უწევს თითხმებითელ წლის წინაა, როცა 1958 წელს, ახალგაზრდა მხატვრების გამოფენასთან დაკავშირებით ჩატარებულ შემოქმედებით კონფერენციაზე დაისვა საკითხი

ახალგაზრდა მხატვრების ძიებათა ფორმალური ხასიათის შესახებ. მაშინ მხატვრებმა (ჯ. ხუხუაძემ, ა. ბანძელაძემ, ე. კალანდარიძემ, ზ. ჩხაიძემ, დ. ხაუტაშვილმა...) თავიანთი პოზიციების გასამაგებლად გახასხადეს, რომ — ჩვენი ჯერ დაკავებული ვართ გამოსახვის ახალი საშუალებების ძიებით. საგულისხმოა, რომ სხენებულმა მხატვრებმა სწორი მითითებების შედეგ (სულ შეიძლოდ წელსა განხილ), შესულებს დამტკიცებინათ, რომ მათ ძიების უნაყოფოდ არ ჩაუვლია. ამის შესახებ კი ზვიერი ტურნალ „ტეორიკისტგმოში“ (1968 წ., № 8, გვ. 12) გამოქვეყნებულ თავის სტატიაში აღნიშნავდა: „...სიკეთისა და მწვენიერების პოზიციებიდან ნათლად ვლინდება ქართველ ფერმწერთა ნამუშევრებში ცხოვრებაზე, ომსა და მშვიდობაზე ხალხური შეხედულებების გამომხატვლი მალთა პოეტური განსაკუთრებულობა. როგორც ჩანს, მათთან დამთავრად იძიებათ ის გაჭიანურებული პერიოდი, რომელიც ზმართული იყო ხან არაქიშმის, ხან უპანტილიზმისაგან“.

მაგარი დღეს თუ „იზმნება“ გასართულ ახალგაზრდა მხატვრებს კი არ მიუთითებთ, არამედ გადაფერვებით და უმართულოდ დაიცევა, ზეაო, თუ თუ სოციალისტური რეალიზმი, „გულუბრყვილო რეალიზმიც“ სანატრული გაგვიხდება.

როგორც თანამედროვე ქართულ სახელოვნებოში, ასევე საერთოდაც შემოხვევა მხატვრების სწრაფვა ობიექტური მასმარის არა გრძნობდა-ინტელექტუალური აღქმისაკენ, არამედ მხოლოდ ინტელექტუალური შეუმცნებისაკენ. ხშირად აღქმა ემყარება განყენებული აზროვნების, გოგების არაოლოგიურ, აბსტრაქტულ-კონსტრუქციულ საფუძველს. საგნის არსში წვდომის პიეტეტუზებით უზოჯერ უსაგნო გამოსახვის“ გზით ცდილობენ აზრის გადმოცემა. აქედან — ყოველგვარი მოდერნისტული ფორმების სიუხვე.

ფორმალთა ძიების ამ დაძაბულ ვითარებაში ყველაზე საფრთხილოა ის, რომ ხელოვნების ნაწარმოებებმა საბოლოოდ არ დაკარგოს თავისი დიდი შინაარსი, რადგან, თუ მხატვარი აზრის გადმოცემას უსაგნოდ შეცდებმა, მაშინ საგანბრივი შინაარსიდან დაღლილი აზრით აზრი აღარ იქნება. ამის გათვალისწინება განსაკუთრებით მართებთ იმ ახალგაზრდა მხატვრებს, რომლებიც ასე რიგად ეტანებიან სრულიად განყენებული, უშინაარსო ფერადი ლაქებით აჭრულებული „კომპოზიციების“, „დეკორატიული მოტივების“ შექმნას და ამით ცდილობენ „თანამედროვე სტილის“ შენარჩუნებასაც.

„თანამედროვე სტილის“ მოძებნებს ლაკონიზმი ხშირად სქემატიზმად დაკავთ, რითაც ფსიქოლოგიზმსაც უარყოფენ. ექსპრესიის მიწვევას ხაზოინსებური დეკორაციულობით უცდობენ და საერთოდ ქოსური ფერადობებით უცდურეს პირობითობამდე და სიუბიექტუ თვითმუბოაბად მიდიან. ამგვარ უხედავრობას ვერავითარი ძიება ვერ ამართლებს ვერც ეხადგებაში, ვერც ფერწერასა და ვერც გრაფიკაში. მხატვრული ენის „ახლებური ხერხებით“ არ უნდა დაიფაროს სქემატურობა, ანტიერეალისტური პირობითობა, ადამიანის სულიერი სიმდიდრის გაუზრალეუბული ასახვა.

საზედნიეროდ, ეს ყოველთვის ასე არ ხდება. საიუილომ რესპუბლიკაში გამოფენამ ჩვენთან ბევრი ისეთი მხატვარიც გამოაოლინა, რომელთა ნაწარმოებებში სწორედ სახეის გრაფიკული, ლაკონიური, პირობითი უბრალოებით გადმოცემულია მოთლი სიდიად სოციალისტური საზოგადოების ცხოვრებისა. ასეთია, მაგალითად, გ. გელოვანის „ოქოქოლური დიდებით გამსჭვალული „ლეონი“, ა. ბანძელაძის „ლეგენდის გაგრძელება“, ჯ. ხუხუაძის „ათი დღე, რომელმაც ქვეყანა შეძირა“ და ბევრი სხვა,

რომლებშიც იგრძნობა ავტორთა ღრმა რწმენა იმისა, რომ არ კმარა ცხოვრების მხოლოდ გარეგნული ასახვით დაკმაყოფილება, რომ საჭიროა ავტორთა ჩაბმა თვით ცხოვრებაში, საჭიროა ხალხს დაენახარი ახლის შენებაში ხელოვნების საშუალებით...

აქვე ნათლყოფილი იქნა ბევრი ანალგარდა მხატვრის ღრმა და გასურული დამოკიდებულება ხალხური შემოქმედებისადმი, მხატვრული ეროვნულ ტრადიციებისადმი. მაგრამ საშუაბაროდ, გამოვლინდნენ ისეთებიც, რომლებმაც, დასავლეთის მოდერნისტული ხელოვნების წინაშე ვალის მიხედვით მიზნით, ფეხებზე აქციეს წარსულის „პრიმიტივიზმი“ და „არაკამიტებურობა“.

ქართული შემოქმედი თავისი ბუნებით ემოციურია და ადვილადვე ითვისებს საერთოდ გავრცელებულ მოდერ ხერხებსაც. თითქმის არაფერია ცუდი ჩვენი ანალგარდა მხატვრების, თუ შეიძლება ასე თქვას, ფორმისმანიშნით გატაცებაში, მაგრამ, როცა ეს გატაცება ეროვნულ ფარგლებს სცდება და დასავლეთის ავანგუდურ „ზომებს“ უკავშირდება, იგი არა თუ ცუდია, არამედ მავნე და საიზმად ებიძგებოდა. მაშინ ფორმისმანი მხოლოდ საბაბია „ეროვნულობისთვის“ და მტერი არაფერი. სინამდვილეში სრულიად უგულვებელყოფილი ირება ის, რითაც ღირსეულად გამაყობთ ქართველები. ეს არის სინამდვილის მხატვრული ალემის ფორმისმანიშნით სისადავე, გულწრფელობა, სისალსავე, მხატვრული აზროვნების განსაზღვრული სიმკვეთრე, უბრალოებით მიღწეული სიხიდადე და ა. შ. ზოგიერთი თანამედროვე მხატვრის თვალთახედვით, გამოადის. რომ ფორმისმანის შემოქმედებაში ყველაზე ძვირფასი ყოფილა ფერწერის ელემენტარული კანონების უცოდინარობა, ე. ი. ის, რაც მთელი ცხოვრების მანძილზე აწუხებდა თვითონ ფორმისმანს.

თუ როგორი ღრმა შემოქმედებითი გაგება სჭირდება ფორმისმანიშნულ ტრადიციებს, ამის ერთ საუკეთესო მაგალითს, ჩვენი აზრით, ჯავახ ზუციშვილის შემოქმედება წარმოადგენს. უპართებულოა ზოგიერთი მხატვრის შენიშვნა, თითქმის ზუციშვილი ფართო საზოგადოების ზედ-შეტი, დაუმწერებელ ყურადღებას იპყრობდეს. ეს ზუციშვილი დიდი შემოქმედებითი თავყანისცემით მოკვდა ფორმისმანის სულში დამკვიდრებულ ხალხურ გენიას. იგი ბრმაოდ რთული იმიოვრებს მის გარეგნულ „სრულთქმელობას“. იგი ყოველ თავის ახალ სურათში, მისთვის დამახასიათებელი ხელწერით (რაც ზოგს უსაფუძვლად მიიჩნია „ერთ დავიღწე ტკეპნად“). სინამდვილისადმი ავტორი ერთგვიანური დამოკიდებულებით, ფორმის თავისებური, თვითნაღური სიმკვეთრით ინარჩუნებს ფერწერული ნაწარმოების „დასრულებულობისათვის“ აუცილებელ შინაგან მხატვრულ თვლიანობას. ამით იყო სწორედ სამაგალითი ფორმისმანიც და არა მისი „დაშასხურება“ მიწერილი უსარგებლო „პრიმიტივიზმით“, რომელსაც ესოდენ მცდარად ეტანებინა ზოგიერთები.

ყოველგვარ ეროვნულ ტრადიციას ხელოვნებაში მხოლოდ შემოქმედებითი დამოკიდებულება ამართლებს, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია ნოვატორობა.

სოციალისტური რეალისტის აღმავლობის ქვეყანაში ხელოვნების დარგები ერთმანეთს ანტაგონისტურად კი არ უპირისპირდებიან, არამედ საუკეთესო ტრადიციებზე შემოქმედებითი დაყრდნობით მეგობრულ კავშირში ვითარდებიან და ბუნებრივადვე ერთ ოჯახს წარმოადგენენ.

ლიტერატურა ჩვეს საუკუნეშიც არ იცნობდა კინემატოგრაფს, მაგრამ ირკვევა, რომ უნებურად თუნდმ დიდი ხანია ასახვის კინემატოგრაფიულ ხერხებსაც იყენებს. ხელოვნების ყოველი დარგი დავალებულია თვით ლიტერატურისაგან. სახვითი ხელოვნების დარგებც ხშირ შემთხვევაში

ვევამთ ერთმანეთს ავსებენ. გასაცება თეატრისა და კინოს სინთეზური ბუნება, რომლისთვისაც ხელოვნების ყველა დარგის გამოყენება სპეციფიკურ თავისებურებას წარმოადგენს და ა. შ.

განა სახვითი ხელოვნების ყოველი დარგის წარმომადგენლისთვისაც საპროგრამო მითითებას არ წარმოადგენს, მაგალითად, დიდი ქართველი რეჟისორის სადროს ამხეტლის თეატრალური დღევინ — ყოველდღიურში გიმირული და არა გიმირული ყოველდღიური? განა ყველასთვის ერთნაირად ძვირფასი არ არის მის მიერ თავის დროზე შეზარბის შესატყვისი ფორმის ძიება ქართული ეროვნული სასტაციოს ტრადიციების განმტკიცების საქმეში? განა სასინარულო არაა, რომ ეროვნული სახის კონტრების ახმეტელისეულმა ძიებამ პლასტიკაში, რიტმში, ხალხურ საწყისებში, ქართულ სინამდვილეში დანახული გიმირული და ფსიქოლოგიურის ერთიანობაში თავი იჩინა ი. ორი-აურის რელიეფებში, ე. ამაშუკელის, ბ. ბერძენიშვილის, ბ. ავალიშვილის და ბევრი სხვა ქართველი მოქანდაკის ქმნილებებში? ეს ის ნიჭიერთა თაობაა, რომელიც ახერხებს შევასახსნის ეროვნული პლასტიკის შემოქმედებითად ათვისებული შესანიშნავი ტრადიციები. ზოგიერთი ჩვენს მოქანდაკეს, ფერწერს თუ გრაფიკოსს კი ავიწყლებს, რომ ქართული ელფერთი მოცულობა პლასტიკა და საერთოდვე პერიოკული ფორმა, გიმირული მონუმენტური ხასიათების წარმოსახვა, ღრმა ფსიქოლოგიური სამყაროს, ადამიანის სულიერი ცხოვრების შინაარსით სოციალისტური და ფორმით ეროვნული გამოსატყვის საუკეთესო საშუალებაა.

სამინდოდ აღარბებს ხელოვნების მხოლოდ ზოგადის, „ზოგადად ადამიანის“, „ზოგადად გიმირის“, „ზოგადად შრომის პრიციპის“... ასედა, თუ ამ ზოგადზე გარკვევითი არ იქნა მიმდინამებელი „ეკრძოლ ქართულიც“, „იკრძოლ რუსულიც“ და ა. შ. ინტერნაციონალიზმის თვალსაზრისით ფორმათა ხელოვნური გათანაბრება კარგა არაფერს უქადის ხელოვნების. ინტერნაციონალურის არის შინაარსშია საძიებელი და არა ფორმშია. არც ისაა სწორი თითქმის ახალი ფორმების ყოველგვარ ძიებას „ილასიკური ტრადიციების შეუვასებლობამდე მიყვადეთ“. ამ თქმა იმისა, რომ ხელოვნება თავისი ბუნებით რეალისტურია, თითქმის იმას ნიშნავდეს: „სრულ მოქანდაკობით უფლება მისცე ყოველგვარ ფორმალისტურ მიმდინამებობას“. ნიდარე ჭოლოკავა სწორია, როცა თავის ეტიკინა „შემოქმედებითი მიმართულება“ არ იზიარებს მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის სახელმძღვანელოში წამოყენებულ დებულებას („რეალისტ საკუთრივ ხელოვნების ბუნების დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს“) მ. კავანიშეულ კრიტიკას (გვ. 8-9). „აქ იქმნება საშინო ალტერნატივა, — აღნიშნავდა მ. კავანი, — ან კავკა და პიკასო არიან რეალისტები, ანდა საერთოდ არ არიან ისინი ხელოვნებაში“. ეს რამდენადმე სოფისტური დასკვნა მოუღებელია დამაჯერებლობას. მ. ჭოლოკავა შენიშვნისა არ იყოს, როგორ შეიძლება, რომ რეალისტური და ფორმალისტური შემოქმედებითი მეთოდები იმ არგუმენტით, რომ ისინი საერთო თვალსაზრისით ხელოვნების სხვადასხვა განმტკიცებას წარმოადგენენ, საერთო რეალში მოვაცხოვროთ და შევეცადოთ ვიპოვოთ „მხატვრულ მეთოდში გამოუღებელი მათი საერთო კანონზომიერება“.

როგორ მიმდინამებობას და მიმართულებასაც არ უნდა ეკუთვნოდეს მხატვრული ნაწარმოები, იგი მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება ჩათვალოს ხელოვნებად, თუ მასში პრინციპულად უარყოფილი არ არის სინამდვილის შედეგება. არც კავკა და პიკასო (სურდათ თუ არ სურდათ მათ) არასოდეს ყოფილან სინამდვილის მხატვრული შემყენების პრინციპული მოწინააღმდეგენი (განა საერ-

თოდ არსებობს მხატვარი, რომელსაც საკუთარი თავი სინათლის მთქმელად არ მიანდეს?) და რამდენადაც ისინი სინამდვილეს თავისებური შემოქმედებით ტლანტის სიძლიერით გამოსახავდნენ ყოველთვის, ხელოვანადაც იწოდებიან.

სულ სხვა საქმეა მათი მსოფლმხედველობრივი და ინდივიდუალური მხატვრული ხედვის თავისებურება. მაგალითად, თუ კავკასიონელთა მსოფლმხედველობრივად ირწუნებოდნენ, რომ — ყოველ დილით, როგორც კი ვიღებიტე, თავი ზოგისებური არარაობა მგზნავს, მისი ასეთი შეხედულება სინამდვილის სრულ შესაგავისობად იქნა აღიარებული, რადგან სამყარო, რომელშიც ცხოვრობა უხდებოდა კავკასს, მართლაც გამანადგურებელი, ადამიანის არარაობად მქცეველი იყო სინამდვილეშიც. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებასთვის კავკასს პესიმიზმი, როგორც მხატვრული სიძლიერითაც არ უნდა იყოს გადმოცემული, მაინც უცხოა, რადგან ადამიანი არაადამიანური ცხოვრების გარდამქმნელი ბრძოლისთვისაა მოწოდებული. აკი ამიტომაც, ჯერ კიდევ კავკასეულ გარემოებაშიც კი, გამამხივებელ მორწმუნედ გაისმა მაქსიმ გორკის ერთ-ერთი პერსონაჟის ოპტიმისტური შემახილი; „ადამიანი — რა ამყად ქედს!“.

ჩვენი ხელოვნების მაღალი ჰუმანიზმი მკვეთრად უპირისპირდება დასავლეთის დეკადენტური ხელოვნების დეჰუმანიზაციის ტენდენციას. იქ ხელოვნების ძირითადი მახასიათებელი — ადამიანის სულიერი საწყაროს ასახვა — იცვლება განწყენილობის საგნების ან საერთოდ უსაგნო აბსტრაქციების ასახვის ამოცანით. ამ მიმდინარეობის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი, ესპანელი ფილოსოფოსი ორტეგა-ი-კასეტის თაობაზე წიგნში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ ადამიანურობისგან ხელოვნების განთავისუფლებას ხედავს თანაშემწეობის პროგრესულ თვისებას. „ეს ტენდენცია, — წერს იგი, — პროგრესირებულად გამოირცხვს ადამიანურობის, ზემოქმედება ადამიანურ ელემენტებს, რომლებიც დომინირებულად არიან რომანტიკულ და ნატურალისტურ მხატვრულ გარემოებაში. ამ პროცესის მსვლელობაში შესაძლებელი გახდება იმ წერტილამდე მიღწევა, როცა ხელოვნების ნაწარმოების ადამიანური ელემენტი იმდენად საკლავად არარაობად იქცევა, რომ მძელად თუ შეგვეძლება მისი შემჩნევა.“.

ბურჟუაზიული რეალიზმისაგან სოციალისტური რეალიზმის განსხვავებულ არსებობას ნიშნავს ა. ლუწაჩარსკი იმაში ხედავდა, რომ პირველი სტატიურია სინამდვილისადმი დამოკიდებულებაში, ხოლო მეორე შემოქმედებად აქტიურია, ე. ი. არა მარტო ასახავს მატერიალურ, არამედ აქტიურად მოწოდებლობს მის გარდაქმნასაც. ამ გარდაქმნაში შეუძლებელია აქტიური მონაწილე იყოს მხატვარი ისე, რომ მან თავისი ინდივიდუალური ხიოსი და მსოფლმხედველობრივი დამოკიდებულების პირობაში არ გაატაროს ყოველივე ის, რაც სინამდვილეშია და რაც უნდა მოხდეს პერსპექტიულადაც. ამიტომ, მხატვარი პროგრესულად ჭეჭრება და ყოველივეს, იგი საუკეთესო გაგებით პროპაგანდისტობა.

გასაკვირაო, როცა ბურჟუაზიული იდეოლოგიის წარმომადგენლები სოციალისტური რეალიზმის ერთ ასპექტში ნაკლად ასახვის პროპაგანდისტულ ხასიათს მიიჩნევენ. მათი განმარტებით, თითქმის ხელოვნების მოვალეობაა არ შეადგინოს საზოგადოებრივი, პოლიტიკური და სხვა ცხოვრებისეულ-პრობლემატური საკითხების პროპაგანდა და გავრცელება, მაგრამ ის, რაც მათ ნაკლად მიაჩნიათ, სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე მდგარ ხელოვანი გამაყვება. ბურჟუაზიული ხელოვნების მესვეურებისთვის,

რომელთა ხელშია მხატვრული შემოქმედებაც, თავიანთი საზოგადოებრივი ცხოვრების რეალისტური პროპაგანდა დამუშავებულია. ზოგიერთი ჩვენს ახალბედა მხატვარს კი, როცა პროპაგანდა ხელოვნების „შეურაცხყოფაა“! მიაჩნია, ვერც კი გრძნობს აკ ვის წისკილზე ასასმე წყალს და ვერც იმას ხედავს, რომ სწორედ დასავლეთის პროპაგანდის შეგავლენით უარყოფს საკუთარ კეთილშინსურ პროპაგანდასაც.

დაიას! რეალისტური და, კიდევ უფრო მეტად, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება პროგრესულად პროპაგანდული და ტენდენციურია. განა, რაკი ლაღი გუდიან-შვილის, ვთქვით, გრაფიკული სერიები ომისა და ძალმობრების წინააღმდეგ ბრძოლის პროპაგანდას ეწვევიან, ან დავით კაკაბაძის მთელი რიგი ფერტილოები გამარჯვებულ სოციალისტურ სამყაროში ადამიანის მიერ გარდაქმნილ ზუზუნებს უძღვრიან, ჭეშმარიტად ხელოვნება არაა? ცხადია, პროპაგანდაც არის და პროპაგანდაც. თითავრა საუკუნელო-შივე საკითხავებს სიმართლე. საერთოდ კი არ რსებობს მხატვრული ნაწარმოები რაიმე ტენდენციის ან პროპაგანდის გარეშე, ისევე, როგორც უპარტიოების, ანაოლიტიკურობის, უტენდენციობის ქადაგება. ეს უკვე თავისებურად იგივე პარტიულობა, პოლიტიკურობა და ტენდენციურობა; ჭეშმარიტი ხელოვნების ტენდენციურობა და პროპაგანდული ზუზუნის უგულვებელყოფის ცდაც უკვე პროპაგანდაა.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების პროპაგანდა თავის თავში გულისხმობს მხატვრულ სიმართლეს; მხატვრული სიმართლე კი, როგორც რიღენი იტყვია, სინამდვილისეულზე ერთი ტონით უფრო მაღალი სიმღერაა, ხოლო, თავის მხრივ, ამ სიმღერასაც სწვდასხვა გაირაკი აქვს. იგი ან სისაჩუქრად, ან წყევას, ან ტრაგედია, ან კომედია... და საფუძველშივე ყოველთვის სიმართლის განზოგადოებითა და კონკრეტულობით ხასიათდება და აი, რაკი ბუნებრივად ისევ სოციალისტური რეალიზმის ძირეულ საკითხამდე — სინამდვილის მართალი ასახვის ამოცანაზე უფრო მძლავრად მივიღეთ, საჭიროა ნათლად გავვრკვეთ, თუ რა იგულისხმება ჭეშმარიტად მართალ ასახვაში. ამასთან დაკავშირებით ინტერესნოვალური არ უნდა იყოს ერთი საკულისხში ფაქტის გახსენება.

ერთ-ერთ თეორიულ კონფერენციაზე სოციალისტური რეალიზმის შესახებ კამით თითქმის დამთავრებული იყო, როცა ბულგარელმა მხატვარმა ცანკო ლაშერევემ სიტყვით გამოსვლა ითხოვა, მაგრამ, ყველა გასაკვირვებლად, ხაცვლად სიტყვისა, თავისი მოზრდილი გრაფიკული კომპოზიციით წარსდგა ხალხმრავალ აუდიტორიის წინაშე. ყველა ინტერესით მიაჩრდა სურათს, რომლის შინაარსიც ადვილი აღსაქმნელი აღმოჩნდა ყოველი მხრად.

...წინა პლანზე, კიბეებში ხელგმარწყობილი მხატვარი დგას მოღებრტთან და სიგარის კავალში გახვეული თვით-გამაყოფილი გასცქერის მის მიერ უკვე თითქმის და რეალურად ასახულ სინამდვილეს — განცალკევებით მდგარ ერთადერთი არყის ხეს. საქმე იმაშია, რომ სინამდვილეში არყის ხის გარდა გარკვევითი მონასს იქვე, ახლოს, რა გამეტებელი ურტყამს ჯალათი ხელკეტს მიწაზე გარბინებულ, ხელშეკრულ და უკვე გონდაკარგულ რომელიღაც მეამბოხეს. ცოტა მოშორებით ჟანდარმები ცხენებით თვალაშრე უთაროდ დემონსტრანტებს, ხოლო სიღრმეში კი პატიმრობით გამოტყდნილი ციხეა აღმართული. მთელი ამ ცოცხალი სინამდვილიდან მხატვარს მხოლოდ მის ცხოვრვის მდგარი თეთრი არყის ხე აღუბეჭდავს თვალუწყვენი ველ-მინდვრისა და მუქი ცის ფონზე. ეს არის და ეს.

მაშინ ჯერ კიდევ არავინ იცოდა, რომ ავტორმა ამ სურათის „მხატვარი და სინამდვილე“ უწოდა. წუთიერი დუ-

მილის შემდეგ დარბაზში გასმა იერიალა. სახტად დარჩნენ მანამდე სიტყვაში გამოსული ორატორები. ბევრი ალბათ იმასაც კი ფიქრობდა, რამდენი ვიყავედ და ისე გარკვევით ვერაფერი ვთქვი, რაც ამახს ხმის ამოღებულად წუთის განმავლობაში მოახერხებს. შემდეგ ეს სურათი ევრნალ „ნეკამიც“ გამოქვეყნდა! და საყოველთაოდ ცნობილიც გახდა, მაგრამ ბევრზე შეიძლება ისეთი რეაქცია აღარ მოუხდენია, როგორც კინეზოლენიციაჟი. მაშინ დამსწრეთა ერთსულთან გასმა, კამათის განახლებაც მოჰყვა. გამოიჩინა, რომ სურათი ყველას თავისებურად აღუქვამს და სიმართლედ თავისებურად დაუხასხს. ზოგი თავის აღტაცებას იმიით ხსნიდა, რომ მხატვარმა (ლაპარაკია სურათში წარმოსახულ მხატვარზე) თავი აარიდა ყოველგვარ ცხოვრებისეულ პროზას და აქცენტები ბუნების მშვენიერების პოეზიაზე გადაიტანა; ზოგს თვით ამ მაშინდებელი სურათის ავტორის — ლაგერნევის ჩანაფიქრი მოეწონა და მისი ნაწარმოები სოციალისტური რეალიზმის ქვეშამოტი ახსნის შესანიშნავ საშუალებად მიიჩნია; ზოგიც იმას ამტკიცებდა — სურათი ნაგულისხმევი მხატვარი სამართლიანად უგულებელყოფს სინამდვილის ზედაპირულ ასახვას და ა. შ. საბოლოოდ, როგორც ექნა, შეთანხმდნენ იმაში, რომ სოციალისტური რეალიზმის ძირითად დანიშნულებას წარმოადგენს არა სინამდვილის გარეგანი სიმართლით ჩვენება, არამედ მოვლენათა არსში წვდომის საფუძველზე გამოვლენილი თვით მხატვრის დამოკიდებულება.

ეს კი თავისთავად გულისხმობს სინამდვილის მართალ ასახვას. სინამდვილის თქმა, მართლად თქმა სოციალისტური რეალიზმის ერთი ძირეული საკითხია, მაგრამ ზოგჯერ მართლანი როდი ვართ ხოლმე თვით სინამდვილის არსის განსაზღვრებამდე. აკი ამის შესახებ ამოხდა ბრექტის: სინამდვილე შეიძლება მრავალი საშუალებით აისახოს და მრავალფეროვან საშუალებით მიიჩქმლოსო. სინამდვილის დადგენას ხელოვნებაში ისიც ართულებს, რომ ყველას, ანტირეალისტური მხატვარსაც კი, თავი სინამდვილის მქმნელად მიანიჭა. ყოველ თეორიულ ქვეშამოტივს კი თავისი რეალური დადასტურება პრაქტიკაში მოეძებნება.

რეალისტური მხატვრული ნაწარმოები ყოველთვის ეს-მართა მაყურებელს ახლებურად გაიგოს ის, რაც მანამდე თითქმის ჩვეულებრივი ან საერთოდ შეუმჩნეველი იყო. ახლებური გაგება კი შეუძლებელია ძველის გაუთვალისწინებლად. ძველს ყოველთვის მოეძებნება საუკეთესოდ ასათვისებელი და საჭიროა მისადმი მეტი სიფრთხილე. არ შეიძლება, ვთქვათ, იმპრესიონისტების რამდენიმე იდეური სისუსტის უარყოფასთან ერთად სადინარ წყალს გაკაყოლოთ უკვე განზანადი ბავშვიც — მათივე მანამდე შეუმჩნეველი მთელი რიგი ფერწერული მიღწევების სახით. მხატვრები საუკუნეების მანძილზე ელოდნენ ლონდონური ნილოს გაფანტვას, რათა ქალაქის სიმშვენიერე მზის სინათლეზე აესახათ. მაგრამ, აი, ტერერმა და კლდე მონემ აღმოაჩინეს, რომ სიმშვენიერის აღმოჩენა თურმე ნილიან ლონდონშიც შეიძლება.

ჩვეულებრივ, ღამაჲ სასაბაბად მიგვჩანდა ქართული ბუნება, მაგრამ როცა დ. კაკაბაძის, ლ. გუდიაშვილის, ა. ციმაკურიძის, ე. ახვლედიანის, უ. ჯაფარიძის და სხვათა „პოეზიების“ გუყურებთ, ესეგანით, რომ თურმე მშვენიერება უფრო მეტი ყოფილა, ვიდრე აქამდე გვეჩინა. და ყველაფერ და ყოველთვის მხატვრის თვალთა საჭირო. მხატვრის უშუალო დამოკიდებულების (აღამიანი კი ბუნებით მხატვარს) გარეშე მიღწეულია მშვენიერება.

1916 წელს, შვეიცარიაში ლენინის ყოფნის დროს, ერთ-ერთ მხატვარს მისი პორტრეტი შეუქმნია და თანაც უთითავეს ლენინისთვის, როგორ მოეწონთ ნამუშევარი. ბელადს უპასუხია: რაღა უნდა უნდა, მსგავსება არის,

ოღონდ პირადად თქვენ კი ვერ გხედავთ ამ პორტრეტში. და აი, ოთხი ათეული წლის შემდეგ სრულიად საწინააღმდეგო რამ მოხდა. მხატვარმა ილია გლახუნოვმა ერთი საგამოფენო კომიტეტს წარუდგინა ზეთით შესრულებული ლენინის დიდი პორტრეტი. კომიტეტის წევრებმა სურათი დაიწუნეს — გარკვეული პორტრეტული მსგავსება და ზუსტად არ არის მოცემული. გულდაწყვეტილმა მხატვარმა უკან წამოიღო დაწუნებული პორტრეტი. ცოტა მოვიგანებთ კი გამოიჩინა, რომ სწორედ გლახუნოვის აღნიშნული პორტრეტი ყოფილა ლენინის, როგორც ბელადის სახის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ინტერპრეტაცია და იგი კომიტეტს სრულიად უმართებულოდ დაუწუნებია. ხელოვნებაში, ქვეშამოტივების დადგენის გასაზე, ხშირია ამ-დღივი შეცდომები, მაგრამ თვით ქვეშამოტივ მხატვრის ხელოვნება უძლებს ყოველგვარ დროს.

თუ სინამდვილის მოვლენათა არსში წვდომის საფუძველზე, საკუთარი მხატვრული დამოკიდებულების უხარი არ გააჩნია მხატვარს, მაშინ მისი „პროაჟანდალი“ ყოლბი და გაუმართლებელია. ამის დრმა შეგნებამ გამოიყვანა ბევრი ქართველი მხატვარი მსოფლიო არბეზე, ამან გაანაპირობა ქართული სახეით ხელოვნების ერთმანეთისაგან განსხვავებული ინდივიდუალური თავისებურებისა და დიდი მასშტაბის ოსტატების: გ. გაბაშვილის, ი. ნიკოლაძის, ვ. სიღამონ-ერისთავის, დ. კაკაბაძის, ლ. გუდიაშვილის, თ. აბაგელის, მ. თოიძის, კ. მაღალაშვილის, ე. ახვლედიანის, ი. ვეფხვაძის, ლ. ქობულაძისა და სხვა მრავლის საყოველთაო აღიარებაც. ხოლო სწინებულ კრიტერიუმის გათვალისწინებლობამ საკმაო ჩრდილი მიაქცა ბევრ ჩვენს სინამდვილის არსში წვდომის გარეშე მდგარ საუკუალაგური იდეურ-თემატკური სახითის ნაწარმოებებს, სერიებად მოზღვაგებული „რევოლუციური სცენების“, „ჩაის პლანტაციების“, „რუსთაველის“, „ქუჩების“ თუ „მშენებლობების“ მშრალ, პოზიტივისტ ავტორებს.

იმისათვის, რომ, სოციალისტური რეალიზმის თანახმად, მართლად აისახოს კი მხოლოდ არსებული მოვლენა, არამედ შესაძლებელიც, ცნადა, მხატვარს არანეულებრივი შემოქმედებითი შორმეჭვრეტლობის უნარი უნდა გაჩანდეს. ამასთან დაკავშირებით, რეალიზმის ენგლისტური განმარტება — ტიპი ტიპიურ გარემოში, — კი არ მოეწოდება, არამედ უფრო გაღრმავდა და სრულ ხორცშესხმის მიაღწია სოციალისტური რეალიზმის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე.

„ტიპი ტიპიურ გარემოში“ უფო უფრო გასაგები ხდება არა როგორც სინამდვილის სოციალისტური პოზიტივისტ ასახვა, არამედ ნეგატივიც. ე. ი. მეტწილად თუ ადრე მხატვარი, ვთქვათ, რევოლუციის გამარჯვების მართალი ასახვის მიზნით, პოზიტივიზად იძლეოდა თვით ამ გამარჯვების ნამდვირედ ერთ გარემოზე მომენტს, ტიპიც თითქმის მართლა ტიპიურ გარემოში იყო ნაჩვენები, მაგრამ ეს გარკვეული სიმართლე მოვლენის არსის გახსნას არ ექვემდებარებოდა; ახლა კი უფრო მეტად იქმნება ისეთი ნაწარმოებები, რომლებშიც ნათლად იგრძნობა მხატვრის გარკვეული დამოკიდებულება პოზიტივიზთან ერთად მოვლენის არსის ნეგატიური სიმართლისადმი, რაც უკვე ფორმის თავისებურებასაც მოითხოვს.

ხდება ხოლმე, როცა კარგიველი და ბიუროკრატი ადამიანი, რომელსაც საკანისპირებელი თანამდებობა უკავია, აშკარად არ ავლენს თავის სულიერ სიმანჩვეს. ერთი მე-ხვედით, იგი შეიძლება სათნო და ინტელექტუალური ადამიანის შესახებდავსა კრდვდეს და თავისი სანდგომი იერით გვიჩინავდეს კიდევ. საქმთან ვითარებაში კი უკვე მის უნებურად იცისლეს ამ გარემოზე ნიღაბს და დიდი თანამდებობის მქონე მეტად პატარა კაცად წარმოგვიდგება...

და აი, თუ მხატვარი განიზრახავდა მისი პორტრეტის შექმნას გარეგნული იერის მიხედვით, ცხადია, იგი არსებით სიმართლეს ვერ მიაღწევდა.

აქ უკვე მეტი რამ გასათვალისწინებელია დასავლეთის პროგრესული მხატვრების, „ახალი ხელოვნებიდანაც“, რომელსაც ხშირად ზღაპრებით, „მოდერნიზმის“ ვუწოდებთ ხოლმე, და ისევე გაგონდება პიკასოს მიერ შექმნილი ერთი ამერიკელი ქალის პორტრეტის ათი ვარიანტი, სადაც მხატვრის მიერ ჯერ კიდევ უცნობი ქალის პირველი პორტრეტის უსიტყვო გარეგნული მსგავსება, თანდათან სრული შეცნობის შემდეგ, მკაფიო ვარიანტში უკვე წარმოდგენილი იქნა, როგორც „ღირსი კეთილი“. არსებით წყდობის საფუძველზე მასინჯება შინაარსში შესატყვისი ფორმაც მიიღო.

ასე, რომ პარიზის ერთ-ერთ კაფეში სახეიდის კუდიო შექმნილი „შედეგები“ — „მზის ამოსვლა“ შეიძლება გამოგონილი არ არის, მაგრამ უდავოდ გამოგონილია მითი იმის შესახებ, თითქოს ამ „შედეგით“ იწყებოდეს აბსტრაქციონიზმის, ექსპრესიონიზმისა თუ მოდერნიზმის ისტორია. ამ მიმდინარეობებს უფრო ღრმა ფესვები აქვთ გადგმული, ვიდრე ეს ზეგულედაა ცნობილი და ყოველთვის და ყველაფერში მათ დეკლარატობად აღიარებას ჯერ არავითარი შედეგი არ გამოუღია მათივე აბსურდულობის დასამტკიცებლად. აბსტრაქციონისტულ-მოდერნიზმის მიმდინარეობანი, გესურს თუ არ გესურს, მაინც არსებობენ და საკმაოდ განმტკიცებული ტრადიციებიდან, ისევე, როგორც, სურთ თუ არ სურთ ეს ბურჟუაზიულ თეორეტიკოსებს, მაინც არსებობს და საკმაოდ პერსპექტიულადაც — სოციალისტური რეალისმი.

საჭიროა უდიდობისა და უსაგნობის, „სიმასხინის“ ეს-თეტიკისა და ქაოსურობის მქადაგებელი ფსევდომოდერნიზმისტიკე განავასტავოთ თავისებურად პროგრესული, საზოგადოებრივი მანიერებისადმი რევოლუციურად განწყობილი ორიგინალური მხატვრებისაგან, რომელთა მიერ გამოყენებული ასახვის ფორმები რამდენადაც უჩვეულოა ჩვენი ხელოვნებისათვის. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ მხოლოდ ჩვენივე უჩვეულო ფორმითა გამო დაუმსახურებლად მოდერნიზმის ბაზასათვის უნდა მიგვეუთვნებინა ისეთი პროგრესული მხატვრებიც, როგორნიც არიან: გუტუსორი, როსკო, რივერა, სიკეიროსი და სხვანი.

ასეთივე სიფრთხილე გვგონივრებს ქართული მხატვრების მიმართაც, რომლებსაც საუკეთესო მიღწევები აქვთ ფორმათა ძიების სფეროში. ზოგჯერ მართლაც მეტისმეტად აჩქარებულად ესაყვედურობთ ორიგინალურ სიასლეს. რა დასაძალია, და, მაგალითად, მერაბ ბერძენიშვილის ქანდაკება „დადით გურამიშვილი“ ბევრისთვის (როგორც მაშინ, როცა იგი დაიდგა, ასევე ახლაც) უარყოფით მოდერნიზმად წაწარმოეს წარმოადგენს. განა იმისთვის, რომ იგი საყოველთაოდ ყოველივე გასაგებში, აქტიური წვლილი შეიტანა ჩვენმა პროფესიულმა კრიტიკამ? როგორც იტყვიან — ბუღარებს ამ განსვლენია მის შესახებ ორივე სიტყვით გამოხატული დადებითი შეფასება. ფართო საზოგადოებისთვის კი იგი დღესაც გაუგებარია. უფრო მეტიც, ჩვენი პოეტის — ვახტანგ ჯავახიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ:

„მეძლე არა ღვას თავის ადგილზე
და ამიტომაც აგებს ძალიან,
თითქოს ჩრდილების ტყეში გაიხსენეს
და მისთვის არვის აღარ სცალია“.

და თუმცა პოეტი იქვე ამასაც ამართლებს, იმ საბაბით, რომ გურამიშვილი ცხოვრებაშიც მოკრძალებული იყო და

ჩრდილში დგამდა უყვარდაო, ეს პოეტური მეტაფორა ნაწილად გაამართლებს ქანდაკების დაუმსახურებელ „მიჩრდილვა“-ს.

— იგი, — მითხრს ამ ძეგლის მასლობლად მცხოვრებმა ერთმა მწერალმა, — ხუთი წელი დამჭირდა გამეგოთ თუ მოქანდაკე რაოდენ ღრმად ჩაწვდნია გურამიშვილის პოეტურ სლეს. კი არ შევეჩვიე, არამედ გავიგე, რომ ის, რაც ადრე უაზროდ დეფორმირებულ სანახაობად მეჩვენებოდა, თურმე შინაარსისა და ფორმის შესანიშნავი კამბიონილობას წარმოადგენს. ახლა უკვე როგორც კი ჩავეული ხოლმე, უთუოდ თავის შეგავლემ, შემდეგ კი, თითქმის მისი სხეულის მსუბუქი ფრთით აზიდული აზრობრივი დატვირთულობა მიმეყვება, თავს მხნეად გვირბნობ და მზადა ვარ გეთილი მიზნით შთაგონებულმა გურამიშვილივით გავეშა-ლავედ ყოველგვარ დამბრკოლებას.

არა გვერია, ჭეშმარიტი ხელოვნების დანიშნულება ამაზე მეტს წარმოადგენს. გამხსენებისა და უკეთესობათვის ბრძოლის მისხანე მეტს არც სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება ისახავს. მაშასადამე, საქმე იმაში რჩება, რომ ამ თვალსაზრისით მხოლოდ რევოლუციური თემატიკა, ან შრომის პროცესი აისახოს, არამედ თანამედროვეის თვალთ დანახულ და შთამბრუნებლად ასახულ ერეკლე მეორესაც და გიორგი საკაძესაც, ვახტანგ გორასალასაც და ომში დაღუპულთა სადიდებელ ძეგლებს თუ ფერტილებსაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვთ.

ამავე დროს, არც ეს უნდა დაივიწყოთ, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნისა და, მით უმეტეს, გენიოსის გემოვნება ყოველთვის წინ უსწრებს თანამედროვეობას. სოციალისტური რეალიზმის ერთი არსებითი მოთხოვნაც ხომ ისაა, რომ ხალხისთვის შესაძლებელია და ახალი დღისთვის გამოსატოს რეალურად. ცხადია, თუ ყოველდღიურ ჩვეულებრივში მხატვრის მიერ დანახული არაჩვეულებრივი რამდენადმე გაუგებრობას იწვევს ხოლმე დასაწყისში, კიდევ უფრო მეტად გაუგებარია ხოლმე, ან უფრო სწორად, როგორღა ასათვისებელია ხოლმე ის, რაც შეიძლება ხელ მართლაც მოხდეს, მაგრამ აღდეს, მხატვრულ წაწარმოებებში ასახული, მაინც ეპეებს იწვევს. ასეთი წაწარმოების ნახვისას ჩვენთვის ცნობილ სკეპტიკოსებს შეუძლიათ იყვირონ — ეს აბსურდია! გამოგონილი რამ არის.

— ჩვენივე თქვენი პოეზიაა სრულიად გაუგებარი რამა, — წერდნენ მაიაკოვსკის მისი ნოვატორიზმით გაოგნებული კონსერვატორი მეითხველებიც.

— შემოიარეთ ამ წლის შემდეგ და ყველაფერს გაიგებთ. — პასუხობდა მათ პოეტ-ნოვატორი. პოეზიაში გარკვეულ მეითხველებს ათი წელიც არ დასჭირებიათ, გაუგებარი სკეპტიკოსებს კი უთუოდ ასი წელიც არ ყოფილა.

ხელოვნებაში მწვენიერია ის, რაც დამახასიათებელია სინამდვილის ამა თუ იმ მოვლენისათვის, ხოლო ეს დამახასიათებელი გადმოცემულია არა ცხოვრებისეული (რაც ნატურალიზმთან გაიგივება), არამედ მხატვრული სიმართლით (რაც რეალისტური ხელოვნების არსებითი ნიშანია).

„ხელოვნებაში მწვენიერია მხოლოდ დამახასიათებელი, — ამბობდა როდენი, — ხასიათი — ეს ბუნების ყოველგვარი მოვლენის ღრმა სიმართლება, — სულერთია მწვენიერია იგი თუ მახინჯი“. როცა ჩვენ ასე ხშირად გამოვითხვე ხოლმე, რომ ხელოვნება სინამდვილის ესთეტიკური ასახვაა, ეს იგივე როდია თითქმის ხელოვნება ყოველთვის მხოლოდ ესთეტიკურს უნდა ასახავდეს. იგი ხელოვნების ერთნაირი ესთეტიკური ძალით ასახავს არაესთეტიკურ მოვლენასაც. სხვა საქმე თუ სინამდვილეში თვით ესთეტიკური ბუნების გამო, მწვენიერად ასახული მწვენიერა

მოვლენა უფრო მეტ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს, ვიდრე მშვენივრად ასახული მახინჯი მოვლენა. მშვენიერებასთან ერთად ხელოვნებაც იმიტომ არის ერთ-ერთი (და არა ერთადერთი) საგანი, რომ იგი არსებითად ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერების შესწავლის საგანია და არა ესთეტიკისა. ის, რაც ესთეტიკისათვის ერთ-ერთია, ხელოვნებათმცოდნეობისათვის ერთადერთია. ეს რომ ასე არ ყოფილიყო, ხელოვნებათმცოდნეობას, როგორც მეცნიერებას, აღმარებითი გამართლება არ ექნებოდა არსებობისათვის.

სოციალისტური რეალიზმის შესახებ გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ თავის წიგნში სამართლიანად შენიშნავს ო. ჯინორია, რომ ჩვენ წლების მანძილზე ვერ გავცდით სოციალისტურ-რეალისტური ხელოვნების ზოგად პრინციპთან დეკლარირებას. მართლაც, უკვე საკმაოდ ნატყვენი თეორიული ჭეშმარიტებაა: ხელოვნება უნდა იცნობდეს ხალხს, ცხოვრებას, უნდა განასახიეროს სინამდვილე მის რეჟოლუციურ განვითარებაში, პარტიკულობისა და ხალხურობის ღრინური პრინციპების შესაბამისად მოგვეცეს ტიპური ხასიათები ტიპურ ვითარებაში და ა. შ.

ამ განსაზღვრებებს მაშინა აკეთ ღირებულება, როცა ისინი პრაქტიკულად ზორციელებიან და კონკრეტდებიან ხელოვნების ყოველი დარგის სპეციფიკის პრინციპში. ამ კონკრეტული ესთეტიკური ასპექტის გარეშე ყოველგვარი ზოგად-ფილოსოფიური თეორეტიზირება ფუჭი და უსარგებლო ფრაზეოლოგიაა მხოლოდ. არ კმარა ამ ზოგად თეორიულ ჭეშმარიტებათა დოგმატური კანონზომიერებებით დაკმაყოფილება.

პრაქტიკული სიტყვა კი ისევ ჩვენი ხელოვნების ავან-

გარდს ეკუთვნის. ავანგარდს, რომელმაც იცის და დარწმუნებულია, რომ ჩვენი „პარტია მხარს უჭერს სოციალისტური რეალიზმის საფუძველზე გამომუშავებული ფორმებისა და სტილის მრავალფეროვნებას და სიმდიდრეს. იგი ღიად აღასებს ხელოვანის ნიჭს, მისი შემოქმედების იდეურ კომუნისტურ მიმართულებას, შეურიგებლობას ყოველივე იმისადმი, რაც ხელს გვიშლის წინსვლაში“⁶.

შენიშვნები:

¹ იხ. წიგნი პ. ი. Плуш, Формирование и развитие социалистического реализма, М., 1973, стр. 302.

² А. Н. Соколов, Теория стиля, М., «Искусство», 1968, стр. 172.

³ «Современная книга по эстетике, Антология», М., Изд. министерства литературы, 1957, стр. 450.

⁴ იხ. ჟურნალი „მეფა“, 1952 წ. № 2, გვ. 196.

⁵ ზოგჯერ აბსტრაქციონიზმს, ექსპრესიონიზმს, კუბიზმს სრულიად განსხვავებენ მოდერნიზმიდან, რაც გამართლებულია და რის შესახებაც შესანიშნავად ამბობს ხელოვნებისმცოდნე მიხეილ ლიშინსკი თავის წიგნში „ხელოვნება და თანამედროვე სამყარო“ (მოსკოვი, 1973 წ. გვ. 113, რუსულად), რომ იმის მტკიცება თითქმის ზოგიერთი აბსტრაქციონისტი, კუბისტი თუ ექსპრესიონისტი არ ითვლება მოდერნიზმად, ეს იგივეა, რომ თქვა: „ზოგიერთი ქალაქი ნაყოფად არ ითვლება“.

⁶ სსრ კავშირის კომუნისტური პარტიის XXIV ყრილობის რეზოლუცია, საქართველოს კი ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1971, გვ. 26.

მ ა რ ი ა პ ე რ ი ნ ი

ალექსანდრე ჩხეიძე

ჩვენ ვიცნობთ ადამიანებს, რომლებმაც დიდი ღვაწლი დასდეს საბჭოთა საბალეტო ხელოვნების ფორმირებას, მაგრამ, სხვადასხვა მიზეზების გამო, მათი სახელები ნაკლებადაა ცნობილი. მათ შორისაა შესანიშნავი იტალიელი მოცეკვავე და პედაგოგი მარია პერინი, რომელმაც დაუღალავი მოღვაწეობით ნიადაგი შეუმზადა ქართული ბალეტის განვითარებას.

მ. პერინი განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებული,

მომხიბვლელი და სათნო პიროვნება იყო. ეს გონიერი, შრომისმოყვარე ხელოვანი არასოდეს მიიღტვოდა ფართო აღიარებისკენ და მისაბამი კეთილსინდისიერებით ემსახურებოდა საყვარელ საქმეს. მარია პერინი მთელი თავისი ცხოვრება საქართველოში კლასიკური ბალეტის შემქნანს შეაღია. ჩვენი ვალთა, ღირსეულად შეგავასოთ ეს ღვაწლი. ქართული ბალეტის განვლილი გზის განხილვისას კუთვნილი უნდა მიეზღოთ მის შემქმნელებს.

1891 წლის მარტი. თბილისში გამოფენილი აფიშები 18 წლის იტალიელი მოცეკვავის — მარია პერინის ბეჭდვით იუწყებოდნენ. ქართველი მაყურებელი აღფრთოვანებით შეხვდა მშვენიერ ბალერინას, მოიხიბლა მისი ჯიშტუთული ტექნიკით, ემოციურობით, სინატფით. იმ საღამოს მათ პირველად იხილეს 32 ფუტებს განუწყვეტელი შესრულება. თბილისელებმა შეიყვარეს მ. პერინი, რომელიც მალე ქართულ ცეკვებსაც ბრწყინვალედ დაეუფლა და მათ გამოჩენილ მოცეკვავე ალექსი ალექსიძესთან ერთად ასრულებდა.

1894 წელს პერინი რუსეთში მიიწვიეს. იგი წარმატებით გამოდიოდა რუსეთის ქალაქებში. 1896 წელს კი ისევ საქართველოში დაბრუნდა, სამუდამოდ დასახლდა ჩვენს მიწა-წყალზე და საქართველოში მთვრე სამშობლოდ აღიარა. 1907 წლამდე მ. პერინი თბილისის სახანო საოპერო თეატრში ცეკვავდა, 1907-1916 წლებში კი საკონცერტო შემოქმედებამ გაიტაცა.

პერინიმ შეიყვარა საქართველო, მისი თბილი და ტემ-



მ. პერინი. ნახატი გ. გრინეცკისა.

პერამენტაინი ხალხი შორეულ სამშობლოს აცოწებდა. იგი აღფრთოვანებული იყო ქართული ხალხური ქორეოგრაფიით, სჯეროდა ეროვნული კლასიკური ბალეტის მომავლისა.

1916 წელს პერინი შევიდა სცენას და მალე კერძო საბალეტო სტუდია დააარსა. ეს იყო კლასიკური ბალეტის პირველი კერა საქართველოში.

ჩვეუმი გასული საუკუნის 40-იანი წლებიდან არსებობდნენ „საცეკვაო კლასები“, მაგრამ ამ კლასებში ახალგაზრდობა მხოლოდ ევროპულ სამეჯლისო ცეკვებს სწავლობდა. ამრიგად, საქართველოში საბალეტო მსახიობების პროფესიული აღზრდა პირველად პერინის სტუდიაში ითავა. მ. პერინმა თავისი მოღვაწეობა, როგორც იტყვიან, ცარიელ ადგილზე დაიწყო. პიდეზად, წარმატება დამოკიდებული იყო მხოლოდ მის ტალანტზე, ცოდნაზე, პედაგოგიურ ადოლზე.

ალ. წუწუნავას ინიციატივით 1920 წლის 11 ოქტომბერს პერინის სტუდია თბილისის საოპერო თეატრის საბალეტო სტუდიადა გადაკეთდა და ხელმძღვანელად თვით მ. პერინი დაინიშნა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამ ძირფესვიანად გარდაქმნა ქართველი ხალხის კულტურული ცხოვრება. დაიწყო ქართული ხელოვნების ინტენსიური აღმავლობა.

1921 წელს სახანო თეატრი თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრად გამოცხადდა. განხორციელდა ფრიად მნიშვნელოვანი ღონისძიება, რომელმაც

სტიმული მისცა ქართული ბალეტის განვითარებას. განათლების სასახლო კომისარიატის განკარგულებით საბალეტო დასი დამოუკიდებელ მხატვრულ-ადმინისტრაციულ ერთეულად გადაიქცა. მთავარ ბალეტმეისტერად და რეჟისორად დაინიშნა ცნობილი რუსი მოცეკვავე მიხეილ მორდინი. საბალეტო დასში 40 მსახიობი ირიცხებოდა. იგი გამოირჩეოდა კარგი სამეწარმელოდ ღონით, რაც პერინის სკოლის დამსახურება იყო. თვით საბალეტო სკოლაში 160-მდე მოსწავლე შეკადნიერდა. ამ სკოლას გადაეცა არტისტული საზოგადოების (ამჟამად შ. რუსთაველის სახელობის თეატრის შემომა) ერთი დარბაზი. 1921-1935 წლებში ამ სკოლის დირექტორი მ. პერინი გახლდათ.

საბალეტო სკოლის მუშაობაში აქტიურად მონაწილეობდნენ ცნობილი კომპოზიტორები, დირიჟორები, მწერლები, მხატვრები, რეჟისორები, მოცეკვავეები, ბალეტმეისტერები. მათ შორის: მ. იპოლიტოვი-ივანოვი, ზ. ფალიაშვილი, მ. ბალანჩივაძე, შ. დადიანი, ი. გრიშაშვილი, ა. წუწუნავა, გ. გრინეცკი, მ. მორდინი, ა. ალექსიძე და სხვები. 1935 წლიდან 1938 წლამდე მ. პერინი ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრთან არსებულ ქორეოგრაფიულ ფილიალს ხელმძღვანელობდა.

თბილისელს დღესაც კარგად ახსოვთ მ. პერინის სტუდია, რომელიც გრიბოედოვის ქუჩაზე (№ 24 სახლში) იმყოფებოდა, სადაც ამჟამად სამხატვრო აკადემიაა. სტუდიისაკენ დილიდან საღამომდე მიიქაჩროდნენ ტერფ-სიქორის ახალგაზრდა მსახურნი.

აქვე ცხოვრობდა მ. პერინი. მისი ოთახის კარი პირდაპირ საცეკვაო დარბაზში გამოდიოდა, კართან კი მისთვის განკუთვნილი სავარძელი იდგა. იგი მოსწავლეებზე თავისი მომხიბლავი გარეგნობითაც დადებითად მოქმედებდა, საქმიან განწყობილებას ქმნიდა. აი, როგორ იგონებს მ. პერინის მოწაფე, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ს. გორსკი: „მარამ იოსების ასული, დილაობით საბალეტო დარბაზში რომ შემოვივლიდა, ხელთ პატარა ტროსტი ეყვრა, რომლითაც გაკვეთილზე მუსიკის ტაქტებს თვლიდა, ზოგჯერ კი, როცა ამა თუ იმ მოსწავლის მოძრაობა არ მოსწონდა, ტროსტს მსუბუქად მოსცნებდა ხოლმე კიდურებზე“.

პერინი მოსწავლეების წინაშე გამომსახველად ასრულებდა ცალკეულ ფესტსა თუ ცეკვას. იგი სრულყოფილად ფლობდა თითოებით პა-ების გამოსახვის ფინანგულ სისტემას.

გაკვეთილის ცოცხლად და საინტერესოდ ატარებდა. მის საქმიან შენიშვნებსა და მიითითებებს უფროც ახლდა. მოწაფეები ისეთი გატაცებით შეკადნიერდნენ, რომ ვერც კი ამჩნევდნენ გაკვეთილის დამთავრებას.

მ. პერინი მკაცრი და მომთხროვნი პედაგოგი იყო. იგი რთულ სამეწარმელოდ ამოცანებს უყვებოდა მოწაფეებს. ამავე დროს მიზნად ისახავდა თითოეული მათგანის ინდივიდუალური მონაცემების გამოძიანებას, ორიგინალური სამეწარმელოდ მანერის გამოუმუშავებას.

პერინი გაკვეთილზე ხშირად სცვლიდა რიტმს. კონცერტებისტრიკი, პოლიკანდ ვალსზე გადადიოდა, ვალსიდან — მარშზე, ადოლეოზე და ა. შ. ამ გზით მ. პერინი მოზარდებს რიტმის გრძნობას, იმპროვიზირების უნარს უწვითარებდა. იგი მოითხოვდა თითოეული მოძრაობის გააზრებას, სხეულის სწორ კოორდინირებას: „იფიქრე, გოგონა, იფიქრე, ცეკვა ლამაზად ფიქრს ნიშნავს“, — ეუბნებოდა იგი მოსწავლეებს.

რამდენი სახელოვანი მსახიობი გაზარდა, რამდენს გაუკუცა ზუს! უნაგარი ადამიანი იყო. იმ მძიმე დროში ბეგის არ შექმნილ სწავლის ფულის გადახდა, ამ სათანა-

დო საცავგაო კოსტიუმების შეძენა. მ. პერინის ასეთი მოწყვეტიდან გადსასადს არ იღებდა მედიც, იგი უსაყიდლოდ აძლევდა ხოლმე მათ საბალეტო ტანსაცმელს, სხვა მხრივაც ემხარებოდა. მაშინაც კი, როცა კერძო სკუდლია სახელმწიფოს განკარგულებაში გადავიდა, მ. პერინი უფასოდ ამუშავებდა ხელმოკლე მოწაფეებს. ასე სწავლობდნენ მასთან მ. კაზნიცკი, მ. ქებაძე, ლ., ე. და ი. სემიონოვი, ნ. რამიშვილი და სხვები.

მ. პერინი სკუდმართმცვერე იყო. მასთან ხშირად იკრიბებოდნენ მეგობრები — უმეტესად ხელოვნების მოღვაწეები. საუბარი ძირითადად ხელოვნების საკითხებზე იმართებოდა. ისინი ერთმანეთს უსაზღვროდნენ შთაბეჭდილებებს, ისვენებდნენ გამოჩენილ მსახიობებს. მ. პერინის მეუღლე, ცნობილი მხატვარი გენრის გრინფესკი აღფრთოვანებით იღონებდა პატის, ელოდიანო დაუქს, სამი კავალიერის. მას თვით სარა ბერინავე კი ენახა. იგი განასაკუთრებული კმაყოფილებით ისვენებდა მაგვების წახლებს, ამაყობდა, რომ ფლორენციაში შეხვდა იტალიის ეროვნულ გმირს ჯუზეპე გარიბალდის. ერთი სიტყვით, მ. პერინისა და გ. გრინფესკის ოჯახში თბილი და უშუალო ატმოსფერო სუფევდა.

სკოლის დამათარებების შემდეგ არც ერთი მოწაფე არ სწავებდა მასწავლებელთან კავშირს. თავის მხრივ, მ. პერინიც განაგრძობდა მათზე სწავლას: თუკარში აწყობდა, ამუშავებდა, თვალყურს ადევნებდა მათ პროფესიულ ზრდას. ყოფილ მოწაფეებს ნებისმიერ დროს შეეძლოთ მის სკუდიაში გარჯიში. მ. პერინი მათთვის არ ზოგავდა დროსა და ენერგიას, მუდამ მზად იყო დახმარებისა და მხარდაჭერისათვის.

„ცხოვრებაში მაღაღლებენ მარამ იოსების ასულ პერინას სკუდიაში გატარებული წლები. იგი მაგალითის გვაძლევდა თავისი პატიოსანი შრომით, საქმისადმი კეთილსინდისიერად დამოკიდებულებით. ამასვე ვგასწავლობდა მოწაფეებსაც.“ — ამბობს მ. ქებაძე.

როგორი იყო პერინის პედაგოგიური სისტემა და სწავლების მეთოდი? სამწუხაროდ, ეს საკითხები სრულად შეუსწავლელია. ის, რომ მის მოწაფეებს ერთნაირი საშემსრულებლო ნიშნები ახასიათებდა, მ. პერინის ქორეოგრაფიული პედაგოგიკის გარკვეულ სისტემაზე მივიჯივითვს. იმაზედა კითხვა: რომელი სისტემით ხელმძღვანელობდა იგი და რამდენად შემოქმედებითად იყენებდა მას?

ამისათვის საჭიროა გავაკეთოთ მისი პედაგოგიური მოღვაწეობის ერთგვარი ანალიზი, ამ მხრივ დიდ სამსახურს გაავსწევს მისი მოწაფეებისა და თანამედროვე მოგონებები, აგრეთვე იმდროინდელი პრესა.

სასკოლო ბუნებრივი იქნებოდა, რომ მ. პერინის თავის პედაგოგიურ პრაქტიკაში გულმძღვანელო მშობლიური ტერმინის სამეფო საბალეტო სკოლის სისტემაზე. მაგრამ მ. პერინმა ასევე საფუძვლიანად აითვისა კლასიკური რუსული და ფრანგული ბალეტის ტრადიციები. საბალეტო სკოლების მრავალმხრივმა ცოდნამ და მდიდარმა გამოცდილებამ თავისი გავლენა იქონია მის პროფესიულ მოღვაწეელობაზე. იგი ხომ თავის დროზე პარტნიორობას უწყვედა მსოფლიოს გამოჩენილ მოცეკვავებს: ლენინას, ცუკის, ლიმოილს, ჩეკიტასა და სხვებს, იგი ხომ ი. პეროზიანსკისა და მ. ქეშენიასა, ტ. კარასიანს, ე. ველცერისა და ვ. ფოკინების, მ. მორდარიანის თანამედროვე იყო. მ. პერინი ცდილობდა ამ დიდი მოცეკვავების შემოქმედებითი მონაპოვრების ათვისებასა და განზოგადებას. გარდა ამისა, სწავლების ახალი მეთოდიკის ათვისების მიზნით, სიტყამებზე ჩადიდა მილანში, დიდის ინტერესით ადევნებდა თვალყურს თავისი კოლეგების პედაგოგიურ პრაქტიკასაც. 1921-24 წლებში თბილისში მოღვაწეობდა.

გაწეობდნენ პროფესიული საბალეტო და ხალხური ცეკვის სკოლები, რომლებსაც ხელმძღვანელობდნენ მ. მორდარინი, მ. მოსიგევა-სალნიკოვა, ს. აზარგეტაინი (ლისიციანი), ა. იონიჩი, ლ. ბრავრა, ა. ალექსიძე, ა. ალბერტი, გ. ბეტიშვილი და სხვები.

თავიდან სკოლას არც კი გაანდა ყოველდღიური სწავლების მყარი პროგრამა. პერინი უმაღლე ამტკიცებდა მოსწავლეთა ტექნიკურსა თუ საცეკვაო მხარეებს, მაგრამ მეცადინებო მაყარის სისტემის გარეშე მიმდინარებდა, რაც აფერხებდა ესოდენ სასარგებლო საკმის განვითარებას. ამიტომ პერინმა ჩამოაყალიბა „საბალეტო სკოლის სპეციალური და დამხმარე საგანთა პროგრამა“. მასში შემდეგი საგნები შედიოდა: კლასიკური, სახასიათო, სტილური ცეკვები, ცეკვის მეთოდიკა (პედაგოგიკა), პლასტიკა, მიმიკა, მხარდაჭერა, ცეკვის ისტორია, კოსტიუმის ისტორია, გრიმი.

მ. პერინის ახალი სიტყვა არ უთქვამს ქორეოგრაფიული სწავლების მეთოდოლოგიაში, მაგრამ ინტერესს აღძრავს ე. წ. სტილური (ანუ ისტორიული) ცეკვების განყოფილება. მასში შედიოდა სხვადასხვა ქვეყნისა და ეპოქის ქორეოგრაფიული კომპოზიციები. სასკოლო დამატყოფილყოფილ სახასიათო ცეკვების პროგრამაც. ყველა ზემოთ აღნიშნული საგანი მოწმობს, რომ მ. პერინის სურდა მოეფუთათვის მიეცა კომპლექსური ცოდნა. რაც შეეხება კლასიკური ცეკვის პროგრამას, იგი საგრძნობლად ჩამოყვარდება იმდროინდელი რუსული საბალეტო სკოლის მეთოდოლოგიური ცენტრის — პეტროგრადის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის უძველეს პროგრამასაც კი. მ. პერინის პროგრამის ეს განაკვეთი ესკიზურად და საკმაოდ ზოგადია. მაგრამ, უდავოდ, მისასაშემოლოა თავად პროგრამის არსებობის ფაქტი. იმ დროს რუსეთში — საბალეტო ხელოვნების ამ მძლავრ კერაში, მრავალი სკოლა-ინტერნატი ყოველგვარი პროგრამის გარეშე არსებობდა.

მაინც როგორი იყო პერინი-პედაგოგის მოღვაწეობა? ამაზე შეიძლება ვიმსჯელოთ მისივე პროგრამის მიხედვით.

ვეფოქით, რომ კლასიკური ცეკვის ტექნიკური ჩვეულების გამოუმუშავებას საფუძვლად ედო იტალიური სკოლის ტრადიციები. ამაზე მივიჯივითვს „პროგრამის“ ერთი პუნქტი — ეკურსიების შესრულება ფეხის თითებზე (იტალიური სკოლის ტიპური ნიშანი). გარდა ამისა, პერინის მოსწავლეები ერთხმად აღნიშნავენ, რომ სხეულის სიმკაფრი, მოძრაობის დინამიკისა და მაყარი ფორმების გამოუმუშავება იტალიური ეკურსიების საფუძვლად ხდებოდა. ამასთან ყველა მის მოწაფეს კარგად ჰქონდა განვითარებული ფეხის თითები, ნაკლები ყურადღება ექცეოდა ნახტომს, რაც აგრეთვე დამახასიათებელია იტალიური სკოლისთვის.

მაგრამ პერინი მხოლოდ იტალიურ სისტემას რდი ივენებდა. მისი მოსწავლეები განსაკუთრებული ტვადლობით, გრაციოზულობითა და პლასტიკურობით გამოირჩეოდნენ ეს კი მოწმობს, რომ პერინი ფრანგული და რუსული საბალეტო სკოლების ეფემერტებსაც მიმართავდა. უფრო მეტიც — მის პედაგოგიკაში უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ფრანგულ და რუსული საბალეტო ხელოვნების ტრადიციებს. ამაზე მეტყველებს მ. პერინის მოღვაწეობის ძირითადი არსი — ცეკვადობის, მხატვრობის გამოუმუშავების ამოცანა. იგი უპირატესად ყოფილია ცეკვის ხელოვნებას ასწავლიდა. ამიტომაც, მაყურებელს პერინის მოსწავლეებში იზიდავდა ეროვნოვარი, პლასტიკური გამომსახველობა კიდურების „რილია“ და მდგრადი მოძრაობა.

პერინი დიდ დროს ანდომებდა ცეკვის ტექნიკურ მხარესაც, დაინებით მუშაობდა კორპუსისა და კიდურების

სწორ პოზიციასზე. „იგი პედაგოგად იყო დაბადებული, ამიტომაც ასე კარგად იცნობდა ყოველი მოწაფის მონაცემებს“ — იფიქრებს პერინის მოწაფე ი. ალექსიძე. პერინის განსაკუთრებულ პედაგოგიურ აღლმზე ლაპარაკობს საკუთარ თვითონ სრლ სახლში არტისტი, ხელოვნებაშიცოდნობის დოქტორი ლილი გვარამაძე: „ყოველ მოზარდში მ. პერინი ზედადება არა მარტო მოწაფეს, არამედ ადამიანს, რომელსაც საუთარი შინაგანი სამყარო და განწყობილებები გააჩნია. ამიტომ იგი ესოდენ დიდი ყურადღებითა და სინაზით ეპყრობოდა ბავშვებს“.

პერინი ცდილობდა, ღრმად ჩასწვდომოდა მოწაფეულთა შემოქმედებით ბუნებას და, ამ მიზნით, იგი ქორეოგრაფიული ხელოვნების ყოველ ჟანრში სცდიდა მათ შესაძლებლობებს. „აღსანიშნავია, რომ მ. პერინის სკოლის სასწავლო კურსს ფართო დიპაზონი ახასიათებდა. იგი ასწავლიდა კლასიკურსა და ხალხურ ცეკვებს. მ. პერინის სკოლაში აღზარდა როგორც კლასიკური, ისე სახასიათო ცეკვების ბრწყინვალე შემსრულებლები. თავისაზიროებისათვის აღენიშნავ ე. ჩიკაძისა და მ. ბაუერი. მ. პერინის სკოლის წარმომადგენელთა უმრავლესობა ფლობდა საბალეტო ხელოვნების ყველა ჟანრს“. ასეთია ი. ალექსიძის სწრა.

მ. პერინი დიდ ყურადღებას აქცევდა კოლეგიალობას. მისი სკოლა მტკიცე და ერთსულოვანი კოლექტივი იყო. სხვადასხვა ასაკის მოწაფეებიც კი მეგობრობდნენ ერთმანეთთან. სკოლაში შემოქმედებითი ატმოსფერო სუფევდა. „მ. ი. პერინი დაინტერესებული იყო მოკლე დროში სრულად გაემყდარებინა მოწაფელთა მონაცემები. უფროსი მოწაფეები პატარებს ესმარტოდნენ, ამით ისინი სწავლების გამოცდილებასაც იძენდნენ. მართლაც, შემდეგში მრავალი მოავანი პედაგოგიურ მოღვაწეობას გაჟყვა, მათ შორის: ვ. ჭაბუკიანი, მ. ბაუერი, მ. კასნიევი, დ. გვარამაძე, ი. ალექსიძე, ს. ვეკუა და სხვები. გარდა ამისა, მ. პერინის მოწაფეები ბალეტმეისტრულ ჩვევებსაც აწვითარებდა. მეცადინეობის პირველსავე წლებში გვაკლებდა საკონცერტო ნომრების დადგმას, ამით მან ხელი შეუწყო მრავალი ბალეტმეისტრის აღზრდას — ვ. ჭაბუკიანი, ი. არბატოვი, ს. სერგევი, ვ. ვრონსკი (ნადირაძე) და სხვები“. — იფიქრებს მ. კასნიევი.

მ. პერინის ერთ-ერთი საყვარელი მოწაფე იყო სომხეთის სახალხო არტისტი ილია არბატოვი. მას ნიჭიერ ბა-

ლეტმეისტრად სთვლიდა და სასკოლო სმექტაულების დადგმას ანდობდა, მანვე აღმოჩინა ვ. ჭაბუკიანის ბალეტმეისტრული მონაცემები. აი რას წერს ამის შესახებ ი. არბატოვი: „მ. პერინი უმაღლეს შეამჩნია ვ. ჭაბუკიანის ბალეტმეისტრული ნიჭი და დაავალა ერთპიტიანი ესპანური ბალეტის „დღესასწაული სვილიაში“ დადგმა. ამ ბალეტის ლიბრეტისტი და შემსრულებელი თვით ვ. ჭაბუკიანი იყო თავის პარტნიორთან ელ. ჩიკაძესთან ერთად“.

უაღრესად საყვარდებოა პერინის პედაგოგიური მოღვაწეობის ეს მხარე, რადგან იმ ხანად ამ მოწყანს არც ერთი სკოლა არ ისახავდა მიზნად. პერინის სკოლაში კი მოსწავლეები თავიდანვე ეცნობოდნენ ვ. წ. „ბალეტმეისტრული სამზარეულოს“ სპეციფიკას.

მ. პერინი თვითონაც დაგმდა ცეკვებს და თბილისში მოღვაწე გამოჩენილ ბალეტმეისტრებსაც იწვევდა. გარდა ამისა, თითოეული მოწაფე ვალდებული იყო ერთი დადგმა მანც მოეცადინებინა. ვანსაკუთრებული პირობები ექმნებოდათ სპეციალური საბალეტმეისტრო ნიჭით დაჯილდოებულ მოწაფეებსაც. მ. პერინის ხელმძღვანელობით აიდგეს ფეხი იმ ცნობილმა ბალეტმეისტრებმა, რომლებმაც დიდი როლი შეასრულეს საბჭოთა ქორეოგრაფიული ბელოვნების ჩამოყალიბება-განვითარებაში. მათ შორის აღსანიშნავია: ი. არბატოვი, ვ. ჭაბუკიანი, ს. სერგევი, ვ. ვრონსკი და სხვები.

კლასიკურ ცეკვებს მ. პერინი დღეში 2 საათს უთმობდა, კერძოში ორჯერ სასასაითო ცეკვებს ასწავლიდა. ბავშვები სწავლობდნენ აგრეთვე სხვადასხვა ხალხთა ცეკვებს, განსაკუთრებით — ქართულ ხალხურ ცეკვებს. ამ მიზნით მ. პერინი იწვევდა სპეციალისტებს — კავკასიური ქორეოგრაფიული ფოლკლორის მცოდნე პედაგოგებს — ა. ალექსიძეს და მ. სულხანიშვილს.

მიუხედავად ამისა, მ. პერინი მაინც ვერ შეძლო სწავლების მყარი სისტემისა და მეთოდების ჩამოყალიბება, მაგრამ საქართველოში შექმნა ბაზა კლასიკური ბალეტის დასაფუძნებლად. მ. პერინი აღზარდა წამყვანი მოცეკვავების მთელი პლუდა, რომელიც თბილისის საბალეტო დასის ბირთვს წარმოადგენდა. ამაშია მ. პერინის დიდი დამსახურება არა მარტო ქართული, არამედ საბჭოთა საბალეტო ხელოვნების განვითარებაში. მისი მოწაფეები ნაყოლირად მოღვაწეობენ არა მარტო საქართველოში, არამედ საბჭოთა ქვეყნის სხვა რესპუბლიკებშიც. მაგალითად,

მ. ი. პერინის სტუდიის საბალეტო სალა-
შოს აღშმა (1919 წ.).

სახელმწიფო თეატრი

შაბათი 21 ივნისი 1919 წელი

ბ ა ლ ე ტი

სახელმწიფო თეატრი **პერინის** სახელმწიფო სკოლის
პირველი რეპერტუარი: 1. კლასიკური ბალეტი — კლასიკური ბალეტი
2. კლასიკური ბალეტი (საბა)
3. სახალხო საბა ბალეტისათვის (საბა)

თარგმანი: მ. ი. პერინის

დამწერლობის მინისტრის ბრძანებით

გიორგიშვილი იმედიძის თეატრის სახელი

შაბათი 21 ივნისი

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ

Въ Субботу, 21-го июня

БАЛЕТЪ

Первый репертуаръ школы М. ПЕРИНА

1) Бродяжническое и пасторское
2) Тинцы классическое
3) Тинцы пасторские

THEATRE DE L'ETAT

Samedi 21 Juin à 8 h. soir

BALET

Repertoire de l'Ecole de M. PERIN

1) BALLETS CLASSIQUES ET PASTORAUX
2) BALLETS CLASSIQUES
3) BALLETS PASTORAUX

სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ვ. ვრონსკი (ნადირაძე) წლების მანძილზე მთავარ ბალეტმეისტრად მუშაობდა საბჭოთა კავშირის თეატრებში; უკრაინის სახალხო არტისტი ს. სერგევი ათ წელზე მეტ ხანს იყო კიევის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარი ბალეტმეისტერი; სომხეთის სახალხო არტისტი ი. არბატოვი სომხური ელასიკური ბალეტის ერთ-ერთი ფუძემდებელია, იგი წლების მანძილზე ნუმადი მთავარ ბალეტმეისტრად სამჭოთა ქვეყნის სცენასზე თეატრში და ა. შ.

მ. პერინის მოსწავლეობა უმრავლესობა სრულყოფილად თავის ხელოვნებას ლენინგრადსა და მოსკოვში. ეს სრულიად ახალ ამოცანებს მ. პერინის სკოლის დირსებს. ისევე, როგორც პიანისტისათვის გადამწყვეტია ხელების სწორად დაყენების ამოცანა, ქორეოგრაფიაშიც არტისტის შემოქმედებით ცხოვრებას პირველი ნაბიჯები განსაზღვრავს. ლენინგრადისა და მოსკოვის სასწავლებლებში პერინის მოსწავლეს კი არ უსწორებდნენ რაიმეს, არამედ სრულყოფილად მათ ოსტატობას. უფრო მეტიც, ყოველთვის აღნიშნავდნენ მათ კარგ მომზადებას. ამიტომაც პერინი სწრაფად იღებდა მადლობებს მოსკოვისა და ლენინგრადის ქორეოგრაფიული სასწავლებლების დირექციისაგან.

პერინის პედაგოგიური მოღვაწეობის დირსებებზე მეტყველებენ იმ მოწვევთა სახელებიც, რომლებმაც სცადეს მის ხელების გამო ვეღარ განაგრძეს სწავლა მოსკოვსა თუ ლენინგრადში. მათ შორის არიან რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები მ. კასინევი, ი. მეტრეველი, ნ. ახისინსკაია, გ. სემიონოვა, სსრკ სახალხო არტისტი ნ. რამიშვილი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი თ. ტაბუკიანი, სსრკ სახალხო არტისტი ვ. ვრონსკი, უკრაინის სსრ სახალხო არტისტი ს. სერგევი, სომხეთის სსრ სახალხო არტისტი ი. არბატოვი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი გ. ბარსუღარიძე, ს. ვრონსკი და სხვები.

მ. პერინის პედაგოგიური მოღვაწეობის შედეგები მუდამ განსაკუთრებულ ყურადღებასა და სიმაპირობის იმსახურებდნენ. კრიტიკა თვალყურს ადევნებდა მ. პერინის სკოლა-სტუდიას. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა საანგარიშო სპექტაკლი-გამოცდები, მათ თეატრალური ცხოვრების ნამდვილ მოვლენად მიიჩნევდნენ.

საჩვენებელ სპექტაკლზე მუშაობა სასწავლო წლის დასასრულს იწყებოდა. სტუდენტობის ამ სახეობა სამზადისს დიდი სისარული მოჰქონდა. გაკვეთილების შემდეგ ინაშენებოდა რეპერტუარი. პერინი მილიანი იყრდა სცენასზე ფერის ტარლანს გოგონების საბალეტო კაბებისათვის. პრემიერამდე ორი-სამი კვირით ადრე მოსწავლეები სარეპერტუარი თეატრში მიიყვანდა. საანგარიშო სპექტაკლები საოპერო თეატრის სცენაზე იმართებოდა.

პრემიერა დღესასწაული იყო. პატარა მსახიობებს ახარებდათ ნამდვილი თეატრალური ატმოსფერო — გრიმი, კოსტუმები, ორკესტრი, დიდი სცენა, მაყურებელი.

სპექტაკლის შემდეგ მ. პერინი უკლებლივ ყველა თავის ბინაზე პარკებდა. იქ, მათ გულუხვად უმასპინძლებდნენ და ასაჩუქრებდნენ კიდევ.

საჩვენებელი სპექტაკლების პროგრამა ძირითადად ასე იყო შედგენილი: I განყოფილება — კლასიკური ეტიუდები (უმთავრესად ჩვენიდან სცენასზე სირთულის სატრეპი ვარჯიშებს). პატარები დახვასთან მუშაობდნენ, მოზარდები დარბაზის ცენტრში ვარჯიშობდნენ. II განყოფილება — კლასიკური ეტიუდები, III განყოფილება — სახასიათო ეტიუდები.

პროგრამაში შეტანილი იყო საბალეტო დადგმები. მათ შორის აღსანიშნავია „მშვენიერი მარგალიტი“ (მუსიკა პუნიას, დადგმა ს. სერგევის), „ოჩინო ტაძარი“ (დადგმა ი. არბატოვის), „თეატრალური იასამანი“ (დადგმა



ლ. გვარამაძე (1926 წ.).

კაცსაძისა); ორატორია ბალეტებიდან: „კოპელია“ (მუსიკა დევიტისა, დადგმა ი. ლინევიჩის), „ზოლუშკა“ (დადგმა ი. არბატოვის), „ოთხივეთის ფერია“ (დადგმა ი. ბექტაშვილისა), „ქველმური გოგონები“ (დადგმა კარენინი-ზახაროვისა) და სხვა.

საჩვენებელ სპექტაკლებში სტუდიის ყველა მოსწავლე იღებდა მონაწილეობას. მ. პერინი ყველას უძნელად თავის გამოჩენის შესაძლებლობას. „ახლა უკვე შენცა ყველა შემსრულებლისა თუ საკონცერტო ნომრის გასცენება“ იცონებს ი. არბატოვი, მაგრამ ზოგიერთი სამუდამოდ აღიბეჭდა მესსიერებაში. ეს არის „ზორილა“ ლილი გვარამაძის ვირტუოზული შესრულებით, „მეღიური მარში“ მ. ბაუერისა და ვ. ვრონსკის მონაწილეობით. თითქმის ყოველ საანგარიშო სპექტაკლში შეტანილი იყო „სათათის ცეკვა“ ოპერადან, „ჯოკონდა“ (მ. პერინის დადგმა). მას ელვარედ ასრულებდა „პატარა“ ლილი ბექტაშვილი. იგი ყველას ანცვიფრებდა თავისი ვირტუოზული ტექნიკით. „ერთ-ერთი ასეთ საღამოზე გამოვლინდა ვახტანგ ჭაბუკიანის ბრწყინვალე ნიჭიერება, — იგონებს ირინე ბუკსიძე, — იგი ჯერ კიდევ ბავშვი იყო, როცა შესარულად „ცეცხლის ცეკვა“, რომელიც თვითონვე დადგა. მ. პერინი უმაღლე შეიშნა ვ. ჭაბუკიანის განსაკუთრებული მონაცემები, რომელნიც პასუხობდნენ სამჭოთა საბალეტო ხე-

ლოვნების მაღალ არსს. მისი ცეკვა გამსჭვალული იყო დი-
დი შინაარსით, გასაოცარი პოეტურობითა და პერიოდიკით.
საქართველოს განსაკუთრების სახელმწიფო ქორეოგრაფი-
ლი სტუდიისა (ხელმძღვანელი დ. ჯაფარიშვილი) და პე-
რინის სკოლის გაერთიანების შემდეგ მოსწავლეთა ძალებით
წარმოდგინდა იქნა ჩაიოუსის ბალეტი „შეღუპნიჩიკი“
(1935-36 წლების სეზონი). ეს იყო სტუდიელთა პირველი
„სრულმეტრაჟიანი“ ბალეტი. მისი განხორციელებისთვის
დიდი მუშაობა ჩატარდა. ამ სპექტაკლის შექმნაში მონა-
წილობადა სტუდიის ყველა პედაგოგი, ყველა მოსწავლე,
მათელი ქორეოგრაფი პერინალი. იმხანად კი სტუდიასა და
ფილიალში სწავლობდა 18-22 წლის 240 მოსწავლე.

„დამდგმელმა კ. ივანეშვილმა პედაგოგებთან ერთად (მ. პე-
რინი, მ. ბაუერი, ა. გუდოვი და ნ. ორლოვსკაია) წარმა-
ტებით გადატარა ეს ურთულესი ამოცანა. მათ შექმნეს ცო-
ცხალი, მხატვრულად გამართული, შთაბეჭდილადი საშუა-
სპექტაკლი. იგი კარგად იყო ჩაფიქრებული. მასობრივი
სცენები გამოირჩეოდა ორგანიზაციითა და სატოვანებით.
დიდი წარმატება ხვდათ სოლო ნომრებს: — წერდა გაზეთი
„ზარია ვოსტოკა“ (1936 წელი, № 119). საინტერესოა
თვით სპექტაკლის მონაწილეთა შთაბეჭდილებანი. მათ
უშუალოდ კი წერდა სიტყვებით ახალაგ იგრძნობა ნორჩი
მსახიობების მღელვარება, პირველი წარმატების სიხარუ-
ლი, პასუხისმგებლობის გრძნობა.

თეატრალურმა საზოგადოებამ იმდენად მაღალი შეფა-
სება მისცა ამ წარმოდგენას, რომ სტუდიელთა „შეღუპნი-
ჩიკი“, თეატრის რეპერტუარში შეიტანეს.

1927 წელს საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოე-
ბამ წევრით აღნიშნა მარია პერინის მოღვაწეობის 31
წლისთავი. საიუბილეო კომისიის შემადგენლობაში იყვნენ
ქართული ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწენი: კ. მარჯანი-
შვილი, ს. ასმეტელი, დ. არაყიშვილი, ი. ფალიაშვილი,
ს. ინაშვილი, ა. წუწუნავა, დ. შვედრდანიძე, ტ. ტაბიძე და
სხვები. ამ თარიღის გამო თბილისის საოპერო თეატრის
სცენაზე გამართა დიდი კონცერტი, რომელშიც მონაწი-
ლეობდა ქორეოგრაფიული სტუდიის ყველა მოსწავლე.
თეატრის მთელი საბალეტო დასი. თითქმის ყველა მ. პერი-
ნის აღზრდილი იყო. ამ საღამოზე განსაკუთრებული წარ-
მატება ხვდათ პერინის როლუფებს — ნ. რამიშვილი, ს. ვე-

კუსა, ი. ალექსიძე, ელ. ჩიკვაძე, დ. ალექსიძე, მ. ბა-
უერს, კ. ჭაბუკიანს, მ. სულხანიშვილს და სხვებს.
საიუბილეო სპექტაკლი ი. არბატიშვილმა დადგა. მან ამით
გამოხატა თავისი მადლიერება საყვარელი პედაგოგი-
სადმი.

საიუბილეო კონცერტის I განყოფილებაში ნაჩვენები
იყო „წმინდა ცეცხლის ცეკვა“ (გვიბერტი ფრესკი) რუ-
ბინშტეინის მუსიკის მიხედვით და ბალეტი-ზღაპარი „ჯა-
დონსური ტბა“, მეორე განყოფილებას ეწოდებოდა „გა-
ნური სურათები“.

მესამე განყოფილებაში ნაჩვენები იყო „ქორეოგრაფი-
ული ეტიუდები“, რომელშიც შევიდა კლასიკური, სასპა-
თო და ხალხური ცეკვები. განსაკუთრებით გამოირჩეოდა
კლასიკური ეტიუდი მასნეს ოპერიდან „ტაის“ და სცე-
ნები ი. სტრავენსკის ბალეტიდან „ფასკანური“.

საღამოს IV განყოფილებაში მ. პერინისადმი იყო მიძღუნი-
ლი. გაისინა ფარდა. ყველილებით მოფენილ სცენაზე იდგა
მარია პერინი — ალექსანდრე და ბედნიერი, თავისი მო-
წაფებით გარშემორტყმული.

მიწვევდა ხანგრძლივი და მექსარე აპლოდისმენტები...
მისასალმებელი სიტყვით გამოვიდა ლილი გვარამაძე
მან მოსწავლეთა სახელით მზურგალე მადლობა გადაუხა-
და საყვარელ პედაგოგს. შემდეგ კი დიდო ალექსიძემ
მღელვარედ წაიკითხა მ. პერინისადმი მიძღვნილი საკუ-
თარი ლექსი.

მ. პერინის თბილისში 47 წელი იმღვავწევა (გარდაიც-
ვალა 1939 წელს, დაკრძალულია იტალიაში). მან სა-
ფუძველი ჩაუყარა საბალეტო ხელოვნების კლასიკურ ტრა-
დიციებს. 1936 წელს კი მოესწრო პირველი ქართული სა-
ბალეტო სპექტაკლის დაბადება. ეს გასლდათ ანდრია ბა-
ლანჩიშვილის ბალეტი „მუხტაბუკი“ (შემდეგ „მთების გუ-
ლი“ ეწოდა), რომლის დადგამაც განაზოტციელა მ. პერი-
ნის საყვარელმა მოწაფემ, გამოჩენილმა მოცეკვავემ და ბა-
ლეტმეისტერმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა. სპექტაკლი მხატვ-
რულად გააფორმა მ. პერინის ყოფილმა მოწაფემ, შესა-
ნიშნავმა თეატრალურმა მხატვარმა, ლენინური პრემიის
ლaurატმა სოლოკო ვირსალაძემ, ამ სპექტაკლშიც მ. პე-
რინის მოწაფეები მონაწილეობდნენ.

მ. პერინის სახელი სამუდამოდ ჩაიწერა ქართული და
საბჭოთა საბალეტო ხელოვნების ისტორიაში.



მ. პ. პერინი თავისი სტუდიის
ალსაზრდულებთან.

სარეპეტიციო პროცესის შესახებ

ნათელა არგელაძე

სამქატალონის შექმნის ერთ-ერთი საფეხურია რეპეტიცია, რომელიც ძალზე რთული წინააღმდეგობებით არის აღსავსე. მის ორგანულ მიმდინარეობაზე კი ბევრად არის დამოკიდებული მომავალი სპექტაკლის ბედ-იღბალი, თითოეული აქტიური ნამუშევარი და რეჟისორული ჩანაფიქრის ხორცშესხმა.

თეატრალურ ენციკლოპედიამი აღნიშნულია, რომ რეპეტიცია (გამეორება) სპექტაკლის მზადების ძირითადი ფორმაა და თეატრალურ კოლექტივში რეჟისორის ხელმძღვანელობით მიმდინარეობს.

ესე იგი რეპეტიცია გამეორებას ნიშნავს, მაგრამ სარეპეტიციო პროცესი და შემდგომ ყოველი სპექტაკლი თავისთავად განუყოფელიაო, აღნიშნავენ თეატრალური მოღვაწეები. მაშინ როგორღა ხდება განუყოფელის გამეორება?

ენახთო, რა ხდება რეპეტიციის დროს.

როგორც ცნობილია, რეპეტიციებზე ხდება როლის ყველაზე მაღალი, რთული და ღრმა ფსიქოლოგიური ნიუანსების მიკვლევა, როლის ფიზიკური მოქმედებების ლოგიკური თანამიმდევრობის შექმნა. ყოველი მსახიობი თავისი ინდივიდუალური ხედვისა და რეჟისორის „კარნახით“ ქმნის მსატერულ სახეს. შემდეგ კი რეჟისორი ერთ პარონიულ მთლიანობაში „ჩამოასხამს“ მსატერულ სახეთა ერთობლიობას, შეუქმნის მათ მიზანსწინების მსატერულ სახეობებს, ავტორის იდეის, ზეამოცანის შესაბამისად „შემოსავს“ სპექტაკლს.

პირველ რეპეტიციებზე კი, რეჟისორის ჩანაფიქრის გაცნობის შემდეგ, ხდება ტექსტის ჩასწორება, შედარება...

ამრიგად, რეპეტიციებზე ხდება „ადამიანის ხელის ცხოვრების“ შექმნა დარატურებაზე, ავტორისეულ სიტყვაზე დაყრდნობით.

რას წარმოადგენს ტექსტი სახის შექმნის პროცესში? იგი საშუალებას იძლევა ამოკითხო უპირაქი მოცემული პირობა, რომელსაც ავტორი აწვდის თეატრს. ამოკითხო საკუთარსა და პარტნიორის ტექსტში, რემაკაში, სათაურში, სცენების თანამიმდევრობაში... და ამ საძირკველზე შექმნა გიჟის ცხოვრების სახიერი გამოვლინება.

რეპეტიციების დროს უცვლელია ავტორის მიერ მოცემული ძირითადი პირობები.

მაშინ რა იცვლება კონკრეტულად?

ცნობილია, რომ რეპეტიციების დროს ხდება ავტორის, რეჟისორის, მსატერისა და სხვათა მიერ შექმნილ მოცე-

მულ პირობებთან შეგუება. და რაც უფრო ნიჭიერია მსახიობი, მით უფრო მრავალფეროვანი, მრავალგვარი და ამოუწურავი იქნება ეს ძიება.

ყოველ მომდევნო რეპეტიციაზე რეჟისორი უნდა აღედგინოს მოცემული პირობების გართულებას. ეს არ ნიშნავს, რომ შეიცვლება ძირითადი პირობები. „გართულებაში“ გველისსმობთ ახალ-ახალი, მოულოდნელი და „წვრილმანი“ პირობების აღმოჩენას, რომლებიც შეასვენებენ ძირითად მოცემულ პირობებს და არ გამოიწვევენ მის შეცვლას. როლის სცენური ცხოვრების შექმნა ერთი ხელის მოსმით შეუძლებელია. ამიტომ მსახიობი თანდათან მიმართავს შეგუებათა ძიებას. თანდათან ქმნის ფიზიკურ მოქმედებათა წყებას და ახდენს მათ შორის ყველაზე სახიერისა და ზუსტის ფიქსირებას (წინააღმდეგ შემთხვევაში „გამეორება“ არასოდეს არ დასრულდება). მოცემული პირობების „გართულებასთან“ ერთად რეჟისორი ხვეწს ფიქსირებულ ფიზიკურ მოქმედებებს და კვლავ გრძელდება ძიება.

ამრიგად, რეპეტიციაზე უცვლელია და მეორდება მოცემული პირობები, ხოლო იცვლება მათთან შეგუება. თუ ეს პრინციპი დაირღვა, რეპეტიციის კლასიკური განმარტება თეატრალური ხელოვნებისთვის ორგანული ადარ იქნება, ვინაიდან სარეპეტიციო პროცესი და შემდგომ ყოველი სპექტაკლი, იმპროვიზაციული ხასიათისაა.

თეატრალური ხელოვნების განვითარებასთან ერთად შეიცვალა სარეპეტიციო პროცესიც, მისი ბუნება კი უცვლელი დარჩა.

განვიხილოთ ამ პროცესის ევოლუცია.

ვლ. ნეიმოვიჩი-დანინჯო ასე აღწერს რეპეტიციების ძველ თეატრში: „...არავითარი წინასწარი საუბარი პიესის შესახებ. დაკავებული აქტიორების შეხვედრა იწყება როლების შექმნიერ შედარებით ტექსტთან... ამასთანავე ამ დროს რეპეტიციას მთავარი როლების შემსრულებლები იშვიათად ესწრებიან; მათ როლებს რეჟისორის თანაშემწე ასწრებენ; პირველივე რეპეტიცია მიმდინარეობს პირდაპირ სცენაზე. მსახიობები დადიან რვეულით ხელში, მოლოდინ ავც კი იცაან რა ხდება ამ პიესაში, რეჟისორი კი უკვე მიუთითებს: „ამ სიტყვების დროს თქვენ მარჯვნივ მოთავსდით მაგიდასთან, თქვენ კი — მარცხნივ, საფარ-ძელში, შენ კი, კოსტია, — სიღრმეში ფანჯარასთან“. მაგრამ რატომ მარჯვნივ, მაგიდასთან და მარცხნივ, საფარ-ძელში, — ეს ჯერჯერობით ესმის მხოლოდ რეჟისორს; მი-

სი რემარკები მსახიობებს გულმოდგინედ შეაქვრთ რეველ-ში და არც არის დრო განმარტებისთვის, საჭიროა ყოველ რეპეტიციას მთლიანი პიესის გავლა, მთელი თთხი, თუ ხუთი მოქმედების. ხვალ რეჟისორი ისევ გაიმეორებს: ჯინ მარჯვნივ უნდა მოთავდეს მაგიდასთან, ჯინ-მარცხნივ, სა-ვარძლით, შემდეგ კი ორ დღეს დაუთმობს „როლებს შესწავლას“. შემდეგ დღითი დღე იწარმოებს რეპეტიცი-ები სულ ასე, ყოველთვის მთლიანად, თანდათან აქტირე-ბი შესწავლას რეველში ყურებით და სუფლიორიც ხმა-ბალი კარანზით ადარ ჩაიხილეს ხმას.¹

გ. ნემიროვიჩ-დანჩენო, როგორც თვისობრივად ახა-ლი სარეპეტიციო პროცესის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ირონიით აღწერს რეპეტიციებს ძველ თეატრში, მაგრამ ზოგი რამ არც ისე დასაგნობია ამ პროცესში.

ასეთი რეპეტიციების უარყოფითი მხარე არის, რომ მსახიობები აბსოლუტურად მოუშვადებელი არიან, ზოგ შემთხვევაში მათ პიესას კი არა აქვთ წაითხულობ. რეჟი-სორი არ ცდილობს თავისი ჩანაფიქრის გაზარებას. მსა-ხიობები მექანიკურად, მიზნის გარეშე მოქმედებენ (პირ-ველ რეპეტიციას წამყვანი მსახიობები არც კი ესწრებიან). სარეპეტიციო პროცესს განაგებს შემოქმედთა ქვეყნობე-რება. მონი მსახიობი-ოსტატი ქმნიდა სახეს და ეს განაპი-რობდა და სპექტაკლის წარმატებასაც.

რა დადებითი თვისებები გააჩნია ამ პროცესს?

პირველი და გადამწყვეტია აქტიორ-ოსტატის და-მოუკიდებლობა; გადაწერილი როლების ტექსტთან შედა-რების შემდეგ მსახიობები პირდაპირ იწყებენ მოქმედე-ბას.

მთელი პიესის რეპეტიცია თავიდან ბოლომდე მიმდი-ნარობს. მავსადამე, მსახიობს შესაძლებლობა აქვს მთლი-ანობაში წარმოიდგინოს თავისი როლი და იქ შეასრულოს იგი.

მსახიობის ინიციატივა იწყებს მისი მთლიანი შემოქ-მედებისთა აპარატის (გონება, გრძნობა, სხეული) მაქსიმა-ლურ დაძაბვას და პარალელურ მოქმედებას.

თეატრალურ ხელოვნებაში რეჟისორის როლის გამოკ-ვეთით შეიცვალა სარეპეტიციო პროცესიც. „მეინიგულე-ნისა“ და სამხატვრო თეატრების პრაქტიკის გაზიარების შემდეგაც ეს პროცესი თანდათან დაიხილა და დღეს თეატ-რების უმეტესი ნაწილი სხვაგვარად მუშაობს.

სპექტაკლის მზადების პერიოდს ამჟამად სამი ნაწი-ლისაგან შედგება: I — მაგიდასთან, II — ძიღვეში, III — სცენაზე. სარეპეტიციო პერიოდს უმეტესად ასე ნა-წილდება: ორი მესამედი მაგიდასთან, ხოლო დანარჩენი ეთმობა რეპეტიციებს ძიღვესა და სცენაზე.

განვიხილოთ ეს ეტაპები.

რეპეტიციების დაწყებამდე რეჟისორი ეცნობა დრამა-ტურგის სხვადასხვა ნაწარმოებს, რათა შეკეთოსად შე-იცნოს მისი ინდივიდუალობა. დაადგენს მომავალი სპექ-ტაკლის „ხედიანას“, „გამჭოლ მოქმედებას“, როლების განაწილებასთან ერთად დაწერილებით ანალიზებს მათ. შემდეგ რეჟისორი გაეცნობა პიესაში აღწერილ ეპიქსას და მასთან დაკავშირებულ ყოველგვარ მასალას (ისტორია, ეთნოგრაფია, ლიტერატურა). თავის წარმოდგენაში იგი შექმნის სპექტაკლის სახეობებს. რეჟისორის მზადა აქვს სპექტაკლი, მას მხოლოდ ხორცშესხმა აკლია. რეჟისორის მის უმეტესობა ასე ემუშავება რეპეტიციებისთვის და მხო-ლოდ ამის შემდეგ ხდება როლების განაწილება და მსახი-ობებისთვის სათანადო ტექსტის დარიცხვა. ასეთ შემოქ-მედს კ. სტანისლავსკი სერიოზულსა და ლიტერატურული წყობის რეჟისორებს უწოდებს.

კ. სტანისლავსკი მთელი ტიპის რეჟისორებსაც ასახე-

ლებს, რომლებიც თავიანთი გამოცდილებისა და უნარის წყალობით უცებ, ერთი ხელის მოხმით, მაგრამ ფორმალუ-რად ქმნიან როლის მონახაზს. არიან განსაუვრებული არტისტიზმით დაჯილდოებული რეჟისორებიც, რომლებიც მსახიობს უნებებენ თუ როგორ უნდა შესასრულონ როლი.

ყოველი შემოდასახლებული შემთხვევა მაქსიმალურად ზრდის რეჟისორის ავტორიტეტსა და შემოქმედებას რო-ლის შექმნის პროცესში, მსახიობი კი ამ დროს თითქმის „თოხანის“ გავას, რომელიც რეჟისორს უნდა ამომზა-ოს. ასეთ შემთხვევაში მსახიობს თავისი „მამობრავებული ძალის“ (რეჟისორის) გარეშე თითქმის არ ძალუბს როლის შექმნა.

ასე თუ ისე, რეჟისორი შემზადებულია რეპეტიციების თვის, ხოლო მსახიობი მხოლოდ ტექსტით ხელში (იშვია-თია, რომ დათუკიდებლად ემზადებოდნენ რეპეტიციების დაწყებამდე) იწყებს მუშაობას.

კი ბოვლი იტაპა — „მაგიდასთან“. პიე-სის პირობის შემდეგ რეჟისორი დასს აცნობს მომავალი სპექტაკლის საერთო მიმართებას, ნაწარმოების იდეას. ხდება პიესის ლიტერატურული და როლების ფსიქოლოგი-ური ანალიზი, მოქმედ პირთა ურთიერთობის გარკვევა, გე-რეთვე წვამიანის, გამჭოლი მოქმედების, ყოველ ნაკვეთში მსახიობების ამოცანების დადგენა. რეჟისორი ამჟღავნებს ჩანაფიქრს, გასცემს დაგროვლ კოდნას. მსახიობები მზა „რეპეტიციის“ სახით იღებენ ლიტერატურულ კოდნას პიე-სისა და საკუთარი როლის შესახებ. პარალელურად ხდე-ბა ტექსტის ჩანაწირება, შესწავლა, ლოგიკის დადგენა. რე-ჟისორი ცდილობს ბოლომდე გასცეს დაგროვილი „მარა-გით“, რათა მსახიობები ცოდნით შეიარაღდნენ. რეჟისორის მითითებით მსახიობები პიესას გულდასმით დაფიქრებ ნაკ-ვეთებდა, განსაზღვრავენ მოცემულ პირობებს, ჩაინიშნავენ საკუთარ ამოცანას ყოველ ნაკვეთში. მსახიობები ცდილო-ბენ მიიზნენ „ინტონაციას“, რომელიც მათ მესხიერებაში ჩაუვლებათ და შემდეგ მათი გონიერდან „ამოვლდება“ რთულდება. (ზოგჯერ რეჟისორი „დიპლომატიურ“ მოლა-პარაკებას აწარმოებს დასთან მსახიობების პირადული ინტერესების „შემოცემის“ გამო).

II ეტაპი — „ძიღვეში“. ლიტერატურული ცოდნითა და ფსიქოლოგიური სიღრმით „შეიარებული“ მსახიობი იწყებს მოქმედებას სივრცეში — ძიღვეში. იწყება მიზანსცენების ე. წ. „დალაგება“. ამ დროს როლის შინაგანი ლოგიკური პარტიტურა უნდა შეერწყას ფიზიკურ პარტიტურას. მაგრამ „გონიერად“ მომზადებული და ცოდნით აღჭურვილი მსახიობი, გ. ტოუსტონოვოვის თქმით, „...გავს რაკეტას ბავშვს... რასაც იწყებს როლის შესახებ ათასგვარი ინფორმაციით გადატვირთვა. ამავე დროს მსა-ხიობი უსუსურია მთავარში — როლის ფიზიკურ რეალიზა-ციასში“.

ძიღვეშიში, ისევე როგორც მაგიდასთან, ხდება პიესის ცალკეული ნაკვეთების რეპეტიციები, შემდეგ პირველი მოქ-მედების მთლიანი რეპეტიცია. მერე II მოქმედების ნაკე-თების ცალკეული რეპეტიციები, შემდეგ I და II მოქმე-დების რეპეტიციები ერთად, შემდეგ III, IV... მოქმედება-თა ნაკვეთების ცალკეული რეპეტიციები... და ბოლოს — მათი „აქინდა“ გამჭოლი მოქმედებით.

III ეტაპი — „სცენაზე“. ეს ყველაზე რთული პერი-ოდაა, ვინაიდან მაგიდასთან მოქმედებითი ემოცია, აზრი სცენაზე გადასვლამდე გაციებას ასწრებს. უკვე აღარ არის დრო და საშუალება, რომ შემოქმედებელი გოლექტრიკ ეკლავ დაუბრუნდეს ფსიქოლოგიურ ანალიზს. ამ დროს ძალზე ხშირად იკარგება მოქმედებითი ემოციისა და დადგე-ნილი აზრის 75 პროცენტი. სცენაზე კლავ დანაწევრებით

ხდება რეპეტიციები, ჯერ I მოქმედების I, II და ა. შ. სურათები, შემდეგ ემატება II მოქმედება და ა. შ. მასხიბი ირგზის გრძის, კოსტიუმს, ეგუება სკიფურ დანადგარს. მან უნდა აითვისოს რეკვიზიტი... რევისორი ამ დროს დაკავებულია სპექტაკლის „ორგანიზაციით“. უკვე აღარ არის დრო ხელახალი ძიებისათვის. მით უფრო, თუ ეს უკვე 99-ე და III-ე რეპეტიციაა, თუ აღმინისტრაციას უკვე ნიშნული აქვს პრემიერის დღე და მისი გადატანა აღარ შეიძლება. ზოგჯერ ერთ, ან ორ მთლიან რეპეტიციას („პრავის“) ძლივს ასრულებ... და ასე იბადება სპექტაკლი.

თეატრების უსაზღვრესობა ასეთი გზით მუშაობს და აღწევს კიდევ სასარგებლო შედეგს, მაგრამ ამ დროს შემოქმედებითი პროცესი სტიქიურ ხასიათს ატარებს.

ასეთი სარეპეტიციო პროცესი მაინც სრულყოფილია და ძველთან შედარებით პროგრესულიც, რადგან:

შემოქმედებითი კოლექტივის ცნობიერი დამოკიდებულება თავისი ხელოვნებისადმი მნიშვნელოვნად ამაღლებს მათი ნამუშევრის ხარისხს;

სპექტაკლის მზადება კოლექტივის ხასიათისა, თავიდანვე ვლინდება თეატრული ხელოვნების სასიყვავიკა, რაც განაპირობებს ანსამბლური სპექტაკლის შექმნას;

შემოქმედებითი კოლექტივის გაანია ერთიანი მიზანი-ზეამოცანა; შედეგისკენ მისწრაფების გზა გონიერია;

შემოქმედებითი კოლექტის ხელმძღვანელობს რეჟისორი და იგი ძალზე მომზადებული იწყებს რეპეტიციებს, რაც ნაწილობრივ მაინც განაპირობებს შედეგის ხარისხს.

მაგრამ ასეთ პრაქტიკას აქვს ძალზე სერიოზული ნაკლიც:

მსახიობს არა აქვს თავისუფლება როლზე მუშაობის დროს, მაგდალთან შემოქმედება მსახიობის უმნიშვნელოვანესი შემოქმედებითი აპარატი — სხეული;

ურთიერთქმედება სიმძაფრეს კარგავს და სიტყვიერ მოქმედებას სიღრმე აკლდება სხეულის უმოქმედობის გამო;

მსახიობი უფრო მეტს მსჯელობს როლის შესახებ, ვიდრე მოქმედებს საკუთარი გმირის სახელით;

აქტიური სხეულის ჩანაფიქრის, აზრების, იდეების ხორც-შესხმას ისე ახდენს, რომ ზნორად ისინი შესისხლბორცებულიც კი არა აქვს.

სამივე ეტაპზე ზედბა ცალკეული სცენების დამუშავება, მსახიობს გვიან ეძლევა საშუალება მთლიანობაში წარმოიდგინოს როლი.

თეატრული ხელოვნების შემდგომი განვითარების საფუძვრია სპექტაკლის მზადება, ქმედებით ანალიზის მეთოდის გამოყენებით.

ეს მეთოდი ისეთ სარეპეტიციო პროცესს გულისხმობს, როდესაც ყოველმხრივი მომზადების მიუხედავად რევისორი თავის ჩანაფიქრს მხოლოდ მაშინ გაუზიარებს კოლექტივს, როდესაც თითოეულ მსახიობს უკვე გააჩნია როლის საკუთარი ხედვა. ამით რევისორის შემოქმედება „დემოკრატიული“ ხდება და არა „დისპოტიური“, რაც უნარს შექმნის პროცესში მსახიობს დამოუკიდებლობას სწრაფუნებს.

როლზე მუშაობის პირველსავე ეტაპზე მსახიობის მიერ შემოქმედებითი აპარატი (გონება, გრძნობა, სხეული) პარალელურად არის ჩამოყალიბებული სპექტაკლურ საქმიანობაში.

ფსიქოფიზიკური ანალიზი რეპეტიციების პირველსავე ეტაპზე მსახიობის საქმიანობა და სიტყვიერ მოქმედებას მეტ სიმძაფრეს, სიღრმეს, ბუნებრიობასა და სახიფათეს შესძენს.

ავსოვის მეცნიერული აღმოჩენა (ადამიანის ფსიქიური და ფიზიკური შეგრძნებების ერთიანობა) თავიდანვე გათვალისწინებულია ასეთ სარეპეტიციო პრაქტიკაში,

რაც უფრო მეტად უწყობს ხელს სპექტაკლის, როლის მზადების ორგანულ პროცესს.

კ. სტანისლავსკი სწორედ ამ მეცნიერულ აღმოჩენას ეყრდნობოდა, როდესაც მიუთითებდა: „ის პროცესი, რომელზედაც მე ვუპასუხო, ერთდროულად სრულდება ჩვენი ბუნების, მთელი გონებრივი, ფიციური, სულიერი და ფიზიკური ძალებით. ეს არის რეალური მიზნის შესრულებისათვის პრაქტიკული და არა თეორიული ძიებები, რომლებსაც სცენაზე უნდა მივაღწიოთ ფიზიკური მოქმედებითი“.

უსკოლოში ფიზიკური მოქმედების შესრულების დროს ჩვენ ვერ წარმოვიდგენთ და არც ვფიქრობთ ამ ანალიზის რთულ პროცესზე, რომელიც ჩვენში მიმდინარეობს ბუნებრივად და შეუძნელობად. ამრიგად... ჩემი მიგნების ახალი თვისება, ადამიანის სხეულის ცხოვრების შექმნა, გამოიხატება იმაში, რომ ყველაზე უბრალო ფიზიკური მოქმედება, სცენაზე რეალურად წარმოდგენის დროს აიძულებს მსახიობს თავისი საკუთარი შეგრძნებებითა, წამოხატვის ათასგვარი ჩანაფიქრიდან, შექმნას მისწავლი პირობები „თუ რომ““.

ამიტომაც ვერ კიდევ „ოტელოს“ სარევისორო გვემის შექმნის დროს კ. სტანისლავსკი სამხატვრო თეატრის მსახიობებს ურჩევდა: „ფიზიკური მოქმედებები, რომელთა ფიქსირება და კარგად შეიძლება და ამიტომაც ხელსაყრელი სტემისათვის, მსახიობის ნებისყოფის გარდა, თავის თავში უკვე ქმნის ყველა მოცემულ პირობასა და მაგიერს „თუ რომს“. ისინი წარმოდგენენ ფიზიკური მოქმედებების ქვეშეშტატს. ამიტომაც, ფიზიკური მოქმედებასა გზით სიარულის დროს მსახიობი უნებურად ამავე მომენტში მიდის მოცემული პირობების მიხედვით“.

და, რეპეტიციებზე მსახიობმა არ დაივიწყოს, განამტკიცოს და მოაღწიოს სწორედ ამ მონაზნის — ფიზიკური მოქმედების ფიქსირება. მხოლოდ ამ დროს შეუძლია მსახიობს დაეუფლოს როლის ქვეშეშტატს“.

სარეპეტიციო პროცესის ასეთი ცვლა ბევრმა საკითხმა განაპირობა, ხოლო მათ შორის უმთავრესია მსახიობის პასიურობის ზრდა და ადამიანის ბუნების ფსიქოფიზიკური ერთიანობის დარღვევა.

მ. გნებელი აღნიშნავს, რომ: „სარეპეტიციო პრაქტიკის შეცვლის წინაპირობა იყო მსახიობის პასიურობა, რომელთანაც შემბრლება გადაწყვეტა სტანისლავსკიმ“.

მეორე, არანაკლები მნიშვნელობისა იყო ის აზრი, რომ წინანდელი სარეპეტიციო წესი ანტიციკებს ხელოვნურსა და ცხოვრების საპირისპირო განხეულილებების მიხედვით... სცენაზე მნიშვნელოვანია სიმართლეთ ვერსიები, თუ როგორ მოქმედებდა პირობის პრესონაჟი. ეს კი შესაძლებელია მხოლოდ ადამიანის ფსიქიური და ფიზიკური შეგრძნებების შერწყმით.“ (ხაზი ჩქინა — ნ. ა.).

სწორედ ადამიანის ცხოვრების ფიზიკური და ფსიქიური ბუნების ერთიანობა თავიდანვე გათვალისწინებულია ახალ სარეპეტიციო პროცესში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მსახიობი თავიდანვე თავისუფლად გარეშე ძალის (რევისორის) შემოქმედებისაგან და იძულებულია მხოლოდ თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობებით — გონებით, სხეულით, გრძნობით — მისაღწიოს როლის გარეგნულ სახიფათეს; გრძნობათა სირთულეს, მის მსწრაფეობას და მოქმედ პირობის ხასიათს. შექმნას ცოცხალი ადამიანი, ცოცხალი ადამიანური ენებები, ცხოველი აზრი, დაუზოგავად იბრძოლოს თავისი გმირის ზეამოცანის მისაღწევად.

ასეთი სარეპეტიციო პროცესი პირობითად ორი ნაწილისაგან შედგება. I — „გონებრივი დაზვერვა“ და II — „სხეულებრივი დაზვერვა“ ან „მოქმედებითი დაზვერვა“.

„გონებრივი დასაყრდენი“ ნიშნავს, რომ მოცემულია პიესა, როლი — სიტყვებისა და რეჟისაჟების სახით. სიტყვათა მიხედვით უნდა ამოვიკითხოთ მოცემული პირობები, აღმოვაჩინოთ კონფლიქტების წყება, დავადგინოთ საქციელი და ამოვხსნათ ფსიქოლოგია.

„სხეულებრივი დასაყრდენი“ ან „დასაყრდენი მოქმედებით“ — ამ შემთხვევაში ვადაგენით ზუსტ ფიზიკურ მოქმედებებს, ვეგუებით მოცემულ პირობებს და ბუნებრივად იხადება სიტყვები.

აზრი, რომელიც დაიბადა „გონებრივი დასაყრდენის“ დროს, იმავე წუთს უნდა შემოწმდეს მოქმედებით. საქციელთა ლოგიკა და თანამიმდევრობა აუცილებლად დადასტურებენ აზრს, მოცემული პირობების, კონფლიქტისა და სხვ. ბუნებრიობას. და თუ აღმოჩნდა, რომ „გონებრივი დასაყრდენის“ დროს დაშვებულია შეცდომა, ან არ მოხდა პიესის მრავალმხრივი და ღრმა ანალიზი, საქციელთა ლოგიკაც დაირღვევა.

ამიტომაც „გონებრივი დასაყრდენის“ შედეგად მიკვლეული აზრი, ფსიქოლოგია, საქციელი მსახიობმა მაშინვე უნდა გადაიტანოს მოქმედებაში. შემდეგ კვლავ დაბრუნდებით „გონებრივი დასაყრდენის“ კვლავ შეამოწმოს ისინი „სხეულებრივი დასაყრდენით“ და ა. შ.

ეს პროცესი მანამ გრძელდება, სანამ როლის სახიერება მეტყველებს ფორმას არ მიიღებს, სანამ არ დაიბადება გრძნობათა სიწრფელი, არ მოხდება გარდასახვა. ამ დროს, როგორც წინათ, უპირველეს ყოვლისა ნათლად უნდა გამოიკვეთოს სპექტაკლის, როლის ზეამოცანა. შემოქმედებითმა კოლექტივმა თავისი მოქალაქეობრივი პოზიციიდან გამოიმჩინა უნდა გადაწყვიტოს — რისთვის ვვგაბ, რისთვის ვთავაზობ დღეს სწორედ ამ პიესას, ამ როლს. მხოლოდ შემდეგ მოხდება ფსიქოფიზიკური ანალიზი და დადგინდება — როგორ ვვგაბ სპექტაკლს, როგორ ვთავაზობ როლს. ე. ი. როგორ, რა საშუალებებით, რა მეტყველებს გამოხატვისგანთავისებულებით ხერხით ვიზრდები, ვალწებ სწორედ ამ ზეამოცანას.

ამრიგად, თეატრის მოქალაქეობრივი მოვლია არის ყოველი სპექტაკლის ზეამოცანის განმარტებითი, ხოლო ზეამოცანა, გამჭოლი მოქმედება კი ბრძოლის ხერხის (ფიზიკური მოქმედების) სახითი ერთეული.

„ქმედებით ანალიზის“ დროს ხდება სპექტაკლის, როლის, მთლიანი გადაწყვეტილი და გამომდინარე კარგეული მოვლენების ამოხსნა, ე. ი. სვლა ზოგადიანად ეკრანსავე.

რეჟისორი დასთან ერთად ეძიებს ამ ზოგადს და მისი დადგენის შემდეგ მსახიობები პირდაპირ გადადიან მოქმედობის პირობა საქციელთა ძიებაზე.

მსახიობები ჯერ თავისი ბუნებიდან იწყებენ მოქმედებას და თანდათან, ხელოვნების კანონების გათვალისწინებით, აგებენ სწორედ ამ პიესისათვის, ამ გმირისათვის და მასთანათმედ საქციელსა და სიტყვებზე მოქმედებებს. მსახიობები თვითონ ადგენენ როლის „პერსონაჟს“, ფიზიკურ მოქმედებათა „სქემას“, რომელსაც პარტნიორებთან ერთად რეჟისორის რჩევით სცდიან (თუ ამას საჭიროება მოითხოვს).

მეთოდის გამოყენების დროს, მართალია, ფიზიკური და ფსიქოლოგიური ანალიზი თანამოხერხებულია, მაგრამ სარეჟისორო პროცესის დასაწყისში „გონებრივი დასაყრდენი“ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ამ დროს ხდება ტექსტიდან ფაქტების შერჩევა, გამოყოფა, ხდება „ფაქტის შეფასება“. ამ პროცესშიც საზომი ერთეული კვლავ ზეამოცანაა. სწორედ სპექტაკლის დიდი კარნახის პიესები ამ ფაქტის შერჩევას, გამჭოლი მოქმედება კი — ამ ფაქტის სწორედ ანგარიშ შეფასებას, რაც კიდევ უფრო ღრმად ავლენს მოქმედ პირობა აზროვნებისა და ბრძოლის პროცესის

სახიერებას. „ფაქტების შეფასებათა“ წყებიდან კი გამოიკვეთება როლის ინდივიდუალური ინტერპრეტაცია.

„ფაქტის შეფასებას“ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება კლასიკური ნაწარმოების დადგმის დროს, როდესაც არსებობს ზღვა მასალა და ბოლოში ტრადიციამ ამა თუ იმ როლის ინტერპრეტაციისათვის. როგორც აღნიშნავს მ. კენებელი: „ივარ მაგალითზე შექსპირსა თუ გორკიზე მუშაობის დროს... მივსდები, რომ ეს მეთოდი ანათავისუფლებს მსახიობის იმპროვიზაციულ ბუნებას, ენაბრება მსახიობის ინდივიდუალურებას გასასას, ქრესტმატეორული მიტერატურულ ნაწარმოებთან შესაბამისად წმედს დროის მტკიცეს“.

მოვლენათა რიგის შექმნა, საქციელთა ლოგიკისა და თანამიმდევრობის დადგენა, თავის მხრივ, ხსნის და ავლენს მოქმედ პირობა ფიზიკურ და სიტყვიერ მოქმედებათა მოტივირებას, მნიშავანი ბრძოლის პროცესების გათვალისწინებულ გამოვლენას, რაც ამოიკითხება „ფაქტების შეფასებათა“ წყებიდან.

პირველადი სარეჟისორო პროცესის ძირითადი ამოცანაა, რომ დადგინდეს ძირითადი მოვლენები, ამოიხსნას „რაში გამომდინარეობს ქმედება და კონტრქმედება“.

როგორც ცნობილია, კონფლიქტი ცდების ხელოვნების მაიმორაველები ძალა იხვევ, როგორც საწვავი მასალა თვითმფრინავებისა და რაკეტებისათვის. ამიტომაც უპირველესად უნდა ამოიხსნას „რატომ, რა მიზეზით, რისთვის“ წარმოიქმნება გმირმა ესა თუ ის სიტყვა და რამე გამოიწვია მისი საქციელი — ამით კი თვალშაშალები გამოიკვეთება როგორც ძირითადი კონფლიქტი, ასევე კონფლიქტთა წყება.

ფსიქოფიზიკური ანალიზი აჩვენებს გარდასახვის პროცესს და ამ პროცესში რეჟისორის ჩარევა იდეალური მაქურების რჩევას წარმოადგენს.

სტანისლავსკის სწავლა, რომ ფიქტიური ანალიზი დაუფლებელ მსახიობებთან ერთად შეძლოთ რეჟისორი დაეგება ურთულესი პიესაც კი.

ახალი სარეჟისორო პრაქტიკა აერთიანებს იმ დადებით თვისებებს, რაც წინადადებ რეჟისორიკებს გააჩნიათ.

ამრიგად, ძველი თეატრიდან შენარჩუნებულია:

მსახიობი თვითონ აირის რეჟისორი, რაც მას დამოუკიდებლობას ანიჭებს შემოქმედებით პროცესში; ტექსტის ჩასწორების შემდეგ მსახიობები პირდაპირ გადადიან სცენაზე (ან სცენისმივარ სარეჟისორო დარბაზში) და იწყებენ მოქმედებას.

როლის „სქემის“ შექმნის დროს თავიდან ბოლომდე გადიან მთელი პიესის რეჟისორიკის (ყოველ შემთხვევაში ძირითადი მოვლენების რეჟისორიკის).

მსახიობის შემოქმედებითი აპარატის ერთობლივი მუშაობა მაქსიმალურად ავლენს თეატრის სამეტყველო ენას — ქმედებას.

თავის მხრივ, რეჟისორი განთავისუფლებულია ყოველი როლის ურთულესი ხვედლების ძიებისაგან და მთელ თავის ენერგიას, დროს ანდობს სპექტაკლის ორგანიზაციას.

წინანდელი სარეჟისორო წესიდან გამოყენებულ იქნა: ცნობიერი დამოკიდებულება შემოქმედებითი პროცესისადმი.

სპექტაკლის მშადების კოლექტიური ხასიათი, რაც მაქსიმალურად ავლენს ურთიერთქმედების სიმამფრეს.

სპექტაკლის საერთო შეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების არსებობა ყოველ შემსრულებლისათვის, ამის მიხედვით და საკუთარი როლის ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების ძიება და დადგენა.

რეჟისორის როლის გამოკვეთა ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების შერჩევა-აღმოჩენაში.

„ქმედითი ანალიზის მეთოდით“ წარმომადგენელი რეპეტიციების დროს პიესის ზეამოცანისა და ძირითადი კონფლიქტის განსაზღვრის შემდეგ ხდება მოვლენათა რიგის ამქმნა. მსახიობები სინქრონულად და ურთიერთგავიშორებით ახდენენ გონებრივსა და სხეულურებრივ დაზვერვას, რაც მათ მაქსიმალურად ააქტიურებს სახის შექმნის პროცესში.

„ქმედითი ანალიზის მეთოდით“ დღეისათვის ყველაზე პროგრესულია, რადგანაც მაქსიმალური სიზუსტითა და ხატოვანებით ამჟღავნებს თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების თვისებებს — განსაკუთრებით კი შემოქმედებითი კოლექტივის მოქალაქეობრივ, პარტიულ მოზიციას; ქმნის თანამოაზრეთა ანსამბლურ, პროფესიულ ხელოვნებას; როლზე აქტიურობას და რეჟისორის მუშაობა სინქრონულ ხასიათს ატარებს და მაქსიმალურად ამცირებს სარეპეტიციო პროცესის ხანგრძლივობას.

ამრიგად, განვითარების კანონების თანახმად, ახალი სარეპეტიციო პრაქტიკა თვისობრივად შეიცვალა და უფრო

მაღალ ხარისხში წყვეტს თეატრალური ხელოვნების ურთულეს საკითხს — აქტიურობისა და რეჟისორის შემოქმედებით თანაბრებობას.

შენიშვნები:

- ¹ Вл. Немирович-Данченко, Из прошлого, «Akademia», М., 1936, стр. 99-100.
- ² Г. Товстоногов, О профессии режиссера, ВТО, М., 1967, стр. 260.
- ³ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, «Искусство», М., 1967, т. IV, стр. 340.
- ⁴ К. С. Станиславский, Режиссерский план «Отелло», «Искусство», М.-Л., 1945, стр. 231.
- ⁵ М. Кнебель, О действенном анализе пьесы и роли, «Искусство», М., 1961, стр. 10.
- ⁶ М. Кнебель, Вся жизнь, ВТО, М., 1967, стр. 485.

მუსიკალური სკოლის იუბილე

მედეა ლაფაური

ჩვენს ქვეყანაში ფართოდაა დაწერებული მუსიკის სწავლება. შენდება ახალი სასკოლო მენობები, იქმნება ახალი მუსიკალური კერები. ორმოცდაათიდან წლის წინ საქართველოში ერთადერთი სახელობის სასწავლებელი არსებობდა. ამჟამად კი მარტო თბილისში 19 მუსიკალური სკოლა (ამას ემატება უამრავი მუსიკალური ჯგუფი), რესპუბლიკის ქალაქებსა და სოფლებში კი მათი რიცხვი ერთობ გაიზარდა. რესპუბლიკის ხელმძღვანელი ორგანოები ზრუნვასა და ყურადღებას არ აკლებენ ნორმების მუსიკალურ განათლებას.

7-წლიანი მუსიკალური სკოლის პედაგოგები მოწოდებული არიან აღზარდონ საშუალო მუსიკალური განათლების მქონე ახალგაზრდები, რომელთაც წარმოდგენა ექნებათ მუსიკალური ხელოვნების ელემენტარულ ჩვევებზე, გამოუშვანადგობათ მუსიკის მოსმენა-გაგების უნარი.

ბავშვებში მუსიკისადმი სიყვარულის გაღვივება ბევრად არის დამოკიდებული პედაგოგურ აულოზე, იმაზე, თუ როგორ შეიყვან ახალგაზრდას ბგერათა დაუსრულებელ და მშვენიერ სამყაროში. გარდა აკადემიური ცოდნისა, აუცილებელია ის სითბო და გულისმხიერება, რომელიც პედაგოგთა მოღვაწეობის თანამგზავრია. ამ მოთხოვნილებებს საკმარისი პასუხობს თბილისის მე-9 მუსიკალური სკოლის მთელი კოლექტივი, რის გამოც ეს

სკოლა რესპუბლიკის ერთ-ერთ წამყვან მუსიკალურ კერად ითვლება.

ამ ბოლო დროს მუსიკალური სკოლის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი მოვლენები მოხდა: სკოლამ ოცნება არსებობის 50-ე წლისთავი: ეს ზეიმი იმანაც გაახალისა, რომ აიგო ახალი შენობა, ახლანა კი საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს დადგენილებით თბილისის მე-9 მუსიკალურ სკოლას მიენიჭა დიდი ქართველი დირიჟორის ევგენი მიქელაძის სახელი.

ამჟამად სკოლაში ყოფილგვარი პირობაა შექმნილი მოსწავლეთა სრულყოფილი ესთეტიკური აღზრდისათვის; სკოლას აქვს ნათელი, კომფორტაბელური საკლასო ოთახები, საკონცერტო დარბაზი, ტექ-

ნიკის უკანასკნელი სიტყვით აღჭურვილი ფორტეპიანო კაბინეტი. მოსწავლეები საუკეთესო ძალების შესრულებით ეცნობიან პროგრამით გათვალისწინებულ მუსიკალურ ლიტერატურას.

თბილისის ევგენი მიქელაძის სახელობის მუსიკალური სკოლის კოლექტივი მფლობეობის, აზრთა გაცვლა-გამოცვლის, ცოდნისა და გამოცდილების გაზიარების, შრომის მაღალი დისციპლინის ატმოსფეროში მოღვაწეობს.

ორ ათეულ წელზე მეტია, რაც ამ სკოლის მზრუნველად უძღვება რესპუბლიკის დამსახურებული პედაგოგი ილია სარაბაძე. იგი თავს უყრის ახალგაზრდა პედაგოგთა მზარდ კადრებს, ზრუნავს სასწავლო განყოფილებების გაფართო-



ევგენი მიქელაძის დაბადების 70 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამო თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში.

ბაზე, სკოლას ამარაგებს ინვეტირით, ინსტრუმენტებით, საბიბლიოთეკო ლიტერატურით, ფირებითა და გრამფირფიტებით. საკონცერტო დარბაზში სისტემატურად ტარდება დახურული და ღია აკადემიური კონცერტები, რაც სკოლის მუშაობის სარგებია.

სკოლაში ჩამოყალიბებულია პედაგოგთა კამერული და მოსწავლეთა სიმებიანი ორკესტრები, აგრეთვე მოსწავლეთა სიმებიანი ტრიო და კვარტეტი.

მიმდინარე სასწავლო წელს ამ სკოლაში პირველად ჩამოყალიბდა მოსწავლეთა სასულე ორკესტრი, რომელშიც, გარდა საორკესტრო განყოფილებების მოსწავლეებისა, გაერთიანებული არიან საფორტეპიანო განყოფილების მოსწავლე ეკულები. სკოლაში ნაყოფიერად მიღწევაწევის მომღერალთა გაერთიანებული გუნდი და სხვა.

მიმდინარე წლის რესპუბლიკურ დაოვლიერებაზე სკოლა ერთ-ერთ პირველ ადგილზე გავიდა ისევე, როგორც ლენინის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ საკონკერტო ღონისძიების დროს. სკოლის ბევრი მოსწავლე და პედაგოგი დაჯილდოებულია საქართველოს სსრ

კულტურის სამინისტროს ქმების სიგელებითა და დიპლომებით.

აღსანიშნავია, რომ გასულ წელს მე-9 მუსიკალური სკოლის კურსდამთავრებულთა უმრავლესობამ სწავლა განაგრძო მუსიკალურ სასწავლებლებში და თავი ისახელა ბეჯითობით. ამის გამო დირექტორმა ი. ხარაბაძემ და პედაგოგებმა მადლობა დაიმსახურეს III მუსიკალური სასწავლებლის დირექციის, პარტეიული და კომკავშირული ორგანოებისათვის. კურსდამთავრებულნი კავშირს არ წყვეტენ მშობლიურ სკოლასთან და აქ ხშირად მართავენ კონცერტებს. ეს კი ერთგვარი ანგარიშგებაა აღმზრდელი პედაგოგების წინაშე. მე-9 მუსიკალურ სკოლას მეგობრული ურთიერთობა აკავშირებს მომხმ რესპუბლიკების სკოლებთან. საბჭოთა კავშირის 50 წლისთავთან დაკავშირებით სკოლის პედაგოგები მგობრული ვიზიტით ეწვია კიროვადის I მუსიკალურ სკოლას. დეკემბრის ბოლოს კი ევგენი მიქელაძის სახელობის მუსიკალური სკოლის წარმომადგენლები მიიწვიეს მოსკოვისა და რიგის მუსიკალურმა სკოლებმა მეგობრობის კონცერტში მონაწილეობის მისაღებად.

ამას წინათ თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე საკონცერტო დარბაზში, მუსიკალური სკოლის დირექციის თაოსნობით, გაიმართა შესანიშნავი საღამო-კონცერტი, მიძღვნილი ენობილი ქართველი დირიჟორის ევგენი მიქელაძის დაბადების 70 წლისთავისადმი. საღამო შესავალი სიტყვით გახსნა სკოლის დირექტორმა, რესპუბლიკის დამსახურებულმა პედაგოგმა ილია ხარაბაძემ. დირიჟორის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ ვრცლად ოლბარაკა მუსიკისმცოდნე ანტონ წულუკიძემ. საღამოზე მოწვეული იყვნენ ვ. მიქელაძის ახლობლები და მეგობრები, რომლებიც საინტერესო მოვლენებით გამოვიდნენ. მათ შორის იყვნენ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი ანდრია ბალანაივაძე, რესპუბლიკის დამსახურებული პედაგოგი, III მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორი ქსენია ჯიქია, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, კონსერვატორიის პროფესორის მოვალეობის შემსრულებელი შოთა შანიძე და სხვები. თავისი სიტყვის დასასრულს სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა, ცნობილმა დირიჟორმა ოდსეი დიმიტრიადიმ აღნიშნა: „ევგენი ვნახე რა დიდი კრძალითი ხრინდენ თავს ადამიანები მოცარტის სიმფონური საფლავის წინაშე, რადან მისი ნამდვილი საწავი დაკარგულია, მუსრს მთაწმინდაზე თავი მოვიხარო გენიალური დირიჟორის ევგენი მიქელაძის სიმფონური საფლავის წინაშე“.

საღამოს დასასრულს მიქელაძის სახელობის მუსიკალური სკოლის მოსწავლეთა მონაწილეობით გაიმართა სასუიზო კონცერტი.

კონცერტის შემდეგ ჩვენთან საუბარში ი. ხარაბაძემ განაცხადა, რომ სკოლას, გამოცდილების ურთიერთგაზიარების მიზნით, განზრახული აქვს მოსკოვის, ლენინგრადის, ესტონეთის, ლიტვის, კიევის, ბაქოსა და ერევნის მუსიკალური სკოლების წარმომადგენლებს მოწვევა.

ევგენი მიქელაძის სახელობის თბილისის მე-9 მუსიკალური სკოლის დირექციას, მის პედაგოგურ კოლექტივს ბევრი საინტერესო ღონისძიება აქვს დასახული, მათი ხორცესხმა კიდევ უფრო ამაღლებს ნორმა მუსიკოსების აღზრდის ეთილშობილურ საქმეს.



საქართველოს მწერთა კავშირი

სანახაოზისა

და

მაყურებლის

ურთიერთობა

ტელევიზიაში

რეზო დვალისვილი

მომარშში კაცის ასვლას ორი საოცრება ახლავს: ერთი ის, რომ ავიდა, მეორე ის, რომ დაეინახეთ! ჩვენს ოთახში, პატარა ეკრანზე ჩვენივე თვალით ვნახეთ, როგორ დადგა ადამიანი მოვარეზე.

...ლუიზოვი კაბინიდან კოსმოსში გავიდა! ჩვენ ამას ვხედავთ და ეს ახლა ხდება, ამ წუთში! ადამიანის ხედვის არე უსასრულოდ გაფართოვდა: მიომხდარ ამბავს მაშინვე ვხედავთ...

ტელევიზიაში „ხედვითი რიგი“, ანუ კადრთა თანამიმდევრობა, აზროვნების დამოუკიდებელი საშუალებაა. მარ-

თალია, ამბავს მაყურებელი მაშინვე ხედავს და, სრული ილუზიაა იმისა, რომ ინფორმაციას, ან ფაქტს მას არავინ უყვება, ის თვითონვე მომხდარი ფაქტის მოწმე და ტელევიზიას აღიქვამს, როგორც მომხდარი ფაქტის ტრანსპორტირებას, მაგრამ ეს ერთი შეხედვით, აქ მთავარი ის არის, რომ მაყურებელი ფაქტს კადრის საშუალებით იღებს და ამბავს სინამდვილეში ხედავს არა ისე, როგორც მას უნდა, არამედ როგორც აჩვენებენ. ტელეეკრანისტიკა „კადრწერა“ (იქნება ურიგო არ იყოს ამ ტერმინის დამკვიდრება!) და მისი ოსტატობაც სწორედ ის არის, რომ მაყურებელი მოვლენას ისე ხედავდეს, როგორც გადაცემის ავტორს უნდა!

ამ დროს გადაცემის ავტორს, ერთი შეხედვით, კორექტივი არ შეაქვს მომხდარ ფაქტში, იგი აზროვნებს ხედვით. სიტყვა, ანუ ტელეეკრანისტიკის ბგერითი კომენტირება ჯერ კიდევ გამოუყენებელ მარაგშია (ამჟრად წმინდა ხევეთი აზროვნებაზე გვაქვს საუბარი, რადგან სიტყვისა და გამოსახულების ურთიერთობა ცალკე საუბარის თემაა).

როდესაც ერთ-ერთი კოსმონავტი მთავრობას პატაკს აბარებდა სამხედრო ყაიდაზე, ხელი ქუდთან ჰქონდა მიტანილი, ოპერატორმა „მსხვილი ხელით“ აიღო ხელი და გამოჩნდა, რომ... კოსმონავტს ხელი უკანკალებდა ამ მამაც, უშიშარ კაცს, რომელიც ამ ცოტა ხნის წინ კაბინიდან კოსმოსში ისე გავიდა, თითქმის არაფერით, ხელი უკანკალებდა! შერე იქვე ჩანდა ვიღაც მოხუცი ქალი, ეს კადრი კოსმონავტის დედად იკითხებოდა, იქვე მღვარი ბავშვი და ქალი, მისი ცოლ-შვილი უნდა იყოს... თუმცა არავის არაფერი უთქვამს ამის შესახებ!

„კადრწერა“ მოგვითხრობდა, რომ გმირიც ჩვეულებრივი ადამიანია, შვილია, მამაა, ამ „ხელის კადრში“ უამრავი სწორი, სასარგებლო ემოცია გამოიწვია.

ყველაფერი ეს მოგვიყვა ის ტელეეკრანისტიკა, რომელიც იმ წუთში პულტთან იჯდა და აჩვენებდა, ანუ აზროვნებდა. სხვას, მის ადგილზე, შეიძლოა მხოლოდ მხედრულად გატყეული ბრგე ახალგაზრდა შეენიშნა, რომლის შესახებღარ მოვიდა უამრავი ხალხი და მთავრობა!

ასე, რომ ტელევიზიაში „ხედვითი რიგი“, როგორც „აზროვნების საშუალება“, მეტად რთულია და საინტერესო. ტელევიზიის რაობაზე კიდევ დიდხანს იქნება დავა, რადგან ამ ახალშობილ გიგანტს ყმაწვილკაცობის ასაკისთვისაც არ მიუღწევია. ტელევიზიაში ჯერ არ მოსულა ის თაობა, რომელსაც უტელევიზიოდ, ისევე არ უცხოვრია, როგორც ჩვენ — უელექტრონოდ!

50 წლის წინათ მოსკოვში სულ 6 რეპროდუქტორი იყო!

ახლა მილიონობით ტელეეკრანი ჩვენს ქვეყანაში, მაგრამ ეს კიდევ არ არის ტელეეკრანის ნამდვილი ამოფრქვევა; ეს უცხო არ არის იმისთვის, ვინც იცის, რა პერსპექტივები აქვს ტელევიზიას, როგორ შეცვლის იგი ყოფას, რა გავლენას მოახდენს ჩვენს ურთიერთობაზე: ტელევიზიამ ბინის არქიტექტურაც კი უნდა შეცვლოს. ვინ იცის, იქნებ, სულ მალე ბინათსამშენებლო კომბინატებიდან მშენებლობაზე მოვიდეს მზა კედლები, რომლებშიც უკვე ჩამონტაჟებული იქნება ტელეევიზორი! იქნებ მალე ყველა ოთახში იყოს ტელეეკრანი ისე, როგორც ახლა ელექტრონათურა გვაქვს?

რამდენი ტელეევიზორი სჭირდება ერთ ოჯახს? რამდენი პროგრამაა მაქსიმუმი? როგორ და როგორ გადაწყდება გლობალური ტელევიზიის პრობლემა?

როგორ უნდა გადაწყდეს ინფორმაციისა და დასვენების საკითხი?



რა არის აქტიური და პასიური დასვენება?
ამ საკითხებს შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია სანა-
ხაბო ტელევიზიაში. კერძოდ, ხელოვნებისა და მაყურებ-
ლის ურთიერთობა.

შორს არ არის ის დღე, როცა კინოფილმი ისე გაიყი-
დება მაღალმა, როგორც ახლა — წიგნები და ფირფი-
ტები. და ოჯახებში გვექნება კინოს ისეთივე ბიბლიოთეკა,
როგორიც ამჟამად წიგნისა გავაგანია. ავიღეთ ნებისმიერ
ფილმი. მოვარგებთ ჩვენ ტელევიზორს და ვნახავთ ისე და
იმდენჯერ, როგორც ახლა ვაყვას ან გალაკტიონის წიგნებს
ჩამოვიღებთ ხოლმე თაროდ და გადავფურცლავთ.

ტელევიზიისა და ტელესპექტაკლის პირობებში მსოფ-
ლიოს ტელეხედვის ერთ-ერთი პირველი რიგში გადასატრე-
ლი პირობებია. მის საჭიროებასა და მოთხოვნილებასზე
ლაპარაკი უნდებოდა.

როცა ინგლისში „ფორსაიტების საცას“ ჩვენება დაი-
წესეს, ფილმის ტელეეკრანზე გაშვების დრო წირვას და-
ემთხვა. მიუხედავად ამისა, ტელეკომპანიაში არ შესცვა-
ლა ჩვენების დრო... სამაგიეროდ, კელსიამ გადაიტანა
წირვა!

სანამ უშუალოდ ტელევიზიაში სანახაობის და, კერძოდ,
ტელესპექტაკლის ზოგიერთ თავისებურებაზე გადავიდო-
დეთ, აუცილებელია მაყურებლისა და სანახაობის, საერ-
ოდ, სანახაობისა და ტელესანახაობის მაყურებელზე შევ-
ჩერდეთ, რადგან ისინი არა მარტო განსხვავდებიან ერთ-
მანეთისაგან, არამედ ხშირად რადიკალურად საწინააღმ-
დეგო პოლუსებზეც კი დგანან.

უპირველესად უნდა დავასაზოთოთ, რომ ტელემაყურე-
ბელი არ არის ჩვეულებრივი მაყურებელი!

მაყურებელი სანახაობის გაჩენისთანავე გაჩნდა. სანახა-
ობა ადამიანის აუცილებელი, სასიცოცხლო მოთხოვნილე-
ბაა. სამართლიანად ამბობდნენ ძველი რომაელები: „პურა
და სანახაობა!“ და ეს კომპლექსი — „მაყურებელი და
სანახაობა“ საუკუნეებია, დღისთან ერთად შეტანალებად
იყვლება. მართალია, მაყურებელი ყოველთვის იყო და და-
რჩება სანახაობის დამსწრე ადამიანად (ეს ტელემაყურე-
ბელსაც ეხება), მაგრამ ტელემაყურებლისა და სხვა, მაგ-
ალითად, თეატრის მაყურებელს შორის რადიკალურად სა-
წინააღმდეგო ელემენტები უნდა დავინახოთ!

პირველი, მაყურებელი ყოველთვის, ყოველ დროში მი-
დიოდა სანახაობაზე (თეატრში, კინოში), აქ სანახაობა
მოდის მასთან, მოდის პირდაპირი გავებით. სულ მალე
აუცილებელი არ იქნება სახლში მისვლა. ადამიანს შეიძ-
ლება ისეთივე ჯიბის ტელევიზორი ჰქონდეს, როგორც ახ-
ლა — სათუთნე, ან საათი. სანახაობაზე დასასწრებად
მაყურებელი წინასწარ ემზადება. შოულობს ბილეთს, სა-
განებოდ იცავს, იკავშება, ზოგჯერ წინასწარ ისვენებს
კინოზე, ხშირად ეპატყება ნაცნობ-შეგონებს და იცის.
რომ დღეს საზოგადოებაში ყოფნა მოუწევს.

ტელემაყურებელი პირიქით — შინაურულად წყნარია,
წამოტყდომა კიდევ, გამოსასულებას თვითონვე ასწორებს.
საკუთარი აზრს ჩურჩულით არ გამოთქვამს. მას არც ბილე-
თის შოვნა სჭირდება და არც დანიშნული საგრძნობი.
თავის ოჯახთან, ან ორ-სამ კაცთან ერთად უყურებს გადა-
ცემას. ერთი სიტყვით, მაყურებლის „კლასიკური“ განმარ-
ტებიდან ტელემაყურებელს თითქმის არაფერი სცნია და,
რაც მთავარია, მაყურებელი, როგორც სანახაობის მონა-
წილე, როგორც ერთ-ერთი აქტიური კომპონენტი, სრუ-
ლიად გამოითიშულია (ტელევიზიის საერთო პრინციპის —
„ცალმხრივი კავშირის“ შესაბამისად).

ტელევიზორისა და ჩვეულებრივი თეატრის მაყურებ-
ლის შეპირისპირებით დავინახავთ, რომ მისი ყველა ზემო-
ჩამოთვლილი განმასხვავებელი ნიშანი, მიუხედავად მათი

მკვეთრი საპირისპირო თვისებებისა, ჯერ კიდევ გასაწყ-
რული არ არის.

საქმე იმაშია, რომ თეატრის მაყურებელი სანახაობის
აქტიური მონაწილეა. თეატრის მსახიობს არ შეუძლია
უმაყურებლოდ თამაში, მის მოქმედებაში აუცილებლად
უნდა მონაწილეობდეს მაყურებელი, ე. ი. იგი კონტაქტში
უნდა იმყოფებოდეს მასთან, უნდა გრძნობდეს მის ემოცი-
ას, სუნთქვას, მის არსებობას. ზოგჯერ მაყურებელი იმ-
დენად აქტიური კატეგორიაა, რომ პარტნიორობი კი ხდ-
ება მსახიობის (გაყენსნით) „აღდგომა“ სამხედრო თე-
ატრში, მარჯანშვილისეული „ცხვის წყრობ“ და სხვა).

ამ მხრივ აქვთ თუ არა რაიმე საერთო მაყურებელსა და
მსახიობს ტელევიზიაში? თითქმის არაფერი! ტელემაყუ-
რებელსა და მსახიობს შორის ხომ კამერის თვალია და
გვრანია.

აქ მოქმედების მოედანს მაყურებელი ტელეკამერის ნე-
ბის მიხედვით ხედავს. იგი სხვადასხვა რაკურსად და ხედს
ჩვენსარეალად იღებს: საერთო, საშუალო, მსგეოლ ხედს,
კადრს, დეტალს — ყველაფერს იმას, რაც თეატრის პა-
რტებულს არა აქვს.

იმაღება ბუნებრივი კითხვა: თუ მაყურებელი შეიცვალა
და ისიც რადიკალურად, რა მოუვლად სანახაობას?

შეიცვალა თუ არა სანახაობა?

ამ კითხვის საპასუხოდ უნდა განვსაზღვროთ ტელესპექ-
ტაკლის, სატელევიზიო თეატრის რაობა, ანუ ტელესპექტი-
კაობა.

როგორც კუბლიცისტიკის თეორიის უპირველესი ამო-
ცანაა, რომ გამოვიდეს ლიტერატურათმცოდნეობისა და ლი-
ტერატურის კრიტიკის გავლენის სფეროდან და საკუთარი
თეორიის და კანონები შეიმუშაოს, ისევე აუცილებელია სა-
ტელევიზიო სპექტაკლი, სატელევიზიო თეატრი გამოვი-
დეს თეატრმცოდნეობის, მისი არქიტექტონიკის კანონების
გვეყვანიდნ და საკუთარი კანონები და ტრადიციები შეი-
მუშაოს.

ზოგიერთს ტელევიზია ის არხი ჰგონია, რომელმაც უნ-
და გაატაროს სანახაობა! ე. ი. ტელევიზიამ უნდა აიღოს
ჩვეულებრივი სპექტაკლი და გადასცეს, ან გაზარდოს,
სახლში მიუტანოს ადამიანს წარმოდგენა. ეს სწორი არ
არის.

რეჟისორების იმ ნაწილს, რომელიც ტელესპექტაკლს
თეატრის წარმოდგენის მსგავსად დგამს, ზიანი მოაქვს
ტელეეთერის (ყველაზე მთავარი ძალისა და შესაძლებ-
ლობის თეატრში) შექმნა-განვითარებისათვის. განა მარჯა-
ნიშნულია, სინთეტური თეატრი? თითქმის სატელევიზიო
თეატრი არ არის დღევანდელი გავებით?

„მისტიკა ბუფის“ მოაწინააღმდეგებ დადგმა რომ უნ-
დად მარჯანიშნობის, ეს მარტო ანტიკური დიდი სანა-
ხაობის გავლენით როდი იყო გამოწვეული; ეს იყო მისი
ინტიტუტის სწრაფვა დიდი სივრცის გამოყენებისაკენ.
სატელევიზიო სპექტაკლი ოდნავ ჩახედული ადამიანი მთა-
წმინდის კალთაზე თუ ავა, ადვილად შეამჩნევს როგორ
აშკარად არის გამოკვეთილი ტელეკამერების დასაყენე-
ბელი ადგილები.

სატელევიზიო თეატრის პირველი და ძირითადი პრინ-
ციპია „სინთეტურობა“. საზოგადოებრივის ზოგიერთ ტე-
ლე-რადიოკომპანიებს საკუთარი ტელე და რადიოთეატ-
რები გაჩნიათ. ეს, რა თქმა უნდა, სწორი არ არის. ტელე-
თეატრი უმდიდრ დასს არ მოითხოვს. ამა წარმოადგენთ,
სად შეიძლება, გარდა ტელევიზიისა, ერთ სპექტაკლში
მონაწილეობა მიიღოს, მაგალითად, აკაკი ზორაგას,
ვანტანე ჭაბუკიანსა და დავით გამრეკელს.

წარმოადგენთ წარმოდგენა, რომელშიც მონაწილეობას

მიიღებს ერთდროულად თეატრის, კინოს, ცირკის, ესტადის მსახიობი, ოპერის მომღერალი. მაგრამ „სინთეტურობის ეს გიგანტური მასშტაბი“ ამერულ სტილში უნდა გადაწყდეს, რაც შეიძლება ვიწრო გარემოში, სწორედ ისეთი თვისობრივად სხვა მაყურებლისთვის, როგორცაა ტელემაყურებელი.

ბუნებრივია, თვისობრივად სხვა მაყურებელს თვისობრივად სხვა თეატრი უნდა!

ტელევიზიის უპირატესი და ურთულესი ამოცანაა მაყურებელთან შეხების წერტილის, კავშირის დამყარება. მაგრამ უმაყურებლო თამაში კინოსკენ ხომ არ ეწევა მსახიობს?

ძალიან ბევრს წერენ ტელევიზიაში „მსხვილი ხედის“ შესახებ, ან ადგილის მოუცველად შემსრულებელთან მიმართებაზე, რაც ტელევიზიაში ადვილად დამკვიდრდა.

„მსხვილ ხედს“, მის სწორად, რაციონალურად გამოყენებას დიდი მნიშვნელობა აქვს. წმინდა, ანუ ნამდვილ ტელევიზიაში „მსხვილი ხედი“ „ღია ეთერში“ მუშაობა სულ სხვაა და სანახაობის დროს, კერძოდ, ტელეწარმოდგენის დროს — სულ სხვა.

„როცა ეთერი ხარ“ და კაპერით „კადრწერის“ პროცესი მომხდარ ფაქტთან ერთად მიმდინარეობს, სრულიად გამორჩეულია „თამაში“, პირობითია. აქ მაყურებელმაც იცის, რომ ეს ნამდვილი ამბავია.

ერთხელ, ბრესტის გამრეზზე გადაცემის დროს, კადრში უცნაურად ატირდა ერთ-ერთი დაღუპული გმირის ცოლი... აქ ერთთარად „თამაში“, „მსხვილმა ხედმა“, ეს იყო ღარიბი დასველ ადამიანის გულწრფელი, მართალი ცრემლი... რომელსაც აქცენტირება, რა თქმა უნდა, მომავლიანია.

„მსხვილ ხედს“ დიდი სიფრთხილი უნდა მოეციოდ: ტელევიზიკალიში, მუდამ უნდა გვახსოვდეს, რომ თეატრში ყველაფერი პირობითია. მაყურებლის საკმა და სცენას შორის მანძილის დაცვა აუცილებელია; სამხატვრო თეატრის ორესტრის ორმო არა აქვს, სავარძელი მიუახლოვდა სცენას, მაგრამ მაყურებლის სავარძელი მაინც არ არის სცენაზე. ეს მანძილი აუცილებელია „პირობითობის“ დანახვის ილუზიისთვის.

„მსხვილ ხედში“ შეუძლებელია „მსახიობურობა“, „როლის შესრულება“.

„მსხვილ ხედი“ იმითაა საშიში, რომ იგი ნამდვილი უნდა იყოს, რადგან შემსრულებლის ცხვირწინ ყოფნა ჩვენს „მოლაპარაკებაში“ არ შედის.

მაგრამ ეს როდი ნიშნავს სანახაობაში მსხვილი ხედის უარყოფას, იგი მხოლოდ „დიდისტატია“ ხდება.

ვინც ტელევიზიაში ნახა იანშინი ტურგენოვის „ნახლებინი“, — დამთავრებმა, რომ მას აქვს უფლება „მსხვილი ხედი“ სარგებლობას, და ისიც ხშირად. მაგრამ ეს ხომ ითქმის აღარაა „თამაში“, ის ოსტატობაა, რომლის უმაღლეს ალბათ ნიჭიერებაც აღარ არსებობს!

ასეთი მსახიობი და სპექტაკლი ტელევიზიაში, რა თქმა უნდა, თვისობრივად სხვა ხარისხს იღებს; შესი სიბრტყეზე, შესი თითხში, შესი გვერდით, შენთან ცხოვრობს კაცი და ყველაფერი ეს დიდ ნიჭიერებას, „ხესიმართლეს“ მოითხოვს.

ჟურნალში „ტენიკა კინო ი ტელევიდეია“ (1970 წ., № 1) აღიბეჭდა ნ. ალექსანდრისა და ი. ბუტუსკის წერილი. ფაქტურად იგი ტელეფილმების წარმოებას განიხილავს, მაგრამ ავტორები შემოქმედებითი მხარის სპეციფიკას ეხებიან. ისინი იმეორებენ მრავალჯერის აღიარებულს, რომ: „Малый размер телевизионного экрана и малая детальность изображения диктует сценаристу и съёмочной группе телефильма минимальное использование общих планов, массо-

вых, громоздких декораций с мелкими архитектурными деталями и т. д. Для телевизионных фильмов характерно преобладание крупных планов, удлинение монтажных кусков...»

იგივე ითქმის ტელესპექტაკლზეც, მაგრამ სწორედ ამ „**პრესლაბიანე крупных планов**“ შიბა ის საშიშროება, რომელზედაც ზემოთ იყო საუბარი.

სამწუხაროდ, ტელევიზიკალიზების უმრავლესობა მაყურებელთან ჩანაწერის სახით მიდის და ხშირად მსახიობი თვითონ არის თავისი პრობლემის მაყურებელი. ეს ალბათ დასაგნობია, რადგან ისედაც მაყურებელს „მოცილებული“ ტელევიზიისთვის დღევანდელი სცენა უნდა მას.

სწორად მსჯელობენ ა. იორდესკი და რ. ბარეცკი:

«...Существенная черта сходства театра и телевидения, это подлинность времени и пространства. В отличие от кино, время показа равно времени физического действия». («Основы телевизионной журналистики», Изд. МГУ, 1966, стр. 84).

სპექტაკლი ეთერიდან უნდა იცურებოდეს „ვიდეოში“ თუ „მონიტორზე“, რათა მსახიობმა იცოდეს, რომ მას ახლა ამ წუთში უყურებენ.

ღრმად მჯერა: მომავალი ტელეუბატრები არ იქნება დღევანდელ ჩვეულებრივ სტუდიებში; არქიტექტორებთან ერთად გადასაწყვეტია ეს რთული პრობლემაც. „სამი კუადრის“ თეორია არ გამოდგება. მომავალი ტელეუბატრის შერნობა, იქნება ძველ მოედანს დაუბრუნდეს აფიტირიონი, იქნება მას ნამდვილი მაყურებელიც ეყოლოს, რომ ტელემაყურებელს იქ ყოფნის ილუზია შეუქმნას, ხოლო მსახიობს — მაყურებლის სუნთქვისა.

ამ მხრივ ჯერ უამრავი ექიბის იმნიშნა ამოხსნაწელი. ფსიქოლოგები, სოციოლოგები, არქიტექტორები, ფიზიკოსები უნდა გაერთიანდნენ ამ ძველი ამოცანის გადასაჭრელად. ალბათ ფიზიკოსებმა ვიზუალური, ახალი კანონები უნდა მოგვამოვონ.

სატელევიზიო მიზანსცენა კამერის „თვალის“ მიზანსცენაა, რომელიც ვერანის (მცირე ვერანის) სიბრტყეზე გადის და მას თავისი თეატრალური მიზანსცენისაგან განსხვავებული არქიტექტონიკა უნდა ჰქონდეს.

ტელევიზიკალიზი თავიდანვე არ უნდა მომზადდეს თეატრალურ სპექტაკლად, რათა მერე ეს „მზა პროდუქცია“ სატელევიზიო არხს მოეარგოთ და მასში გავატაროთ.

ტელევიზიკალიზის დამახასიათებელი კანონების უცოდინარობა განსაკუთრებით სპექტაკლების ტრანსლაციის დროს იგრძნობა.

სპექტაკლი-ტრანსლაცია ცალკე საუბრის თემაა, მაგრამ აქ მაინც უნდა ითქვას, რომ არცერთი პროფესიონალი თეატრალური არ მონიღომებს თავისი სპექტაკლის ტრანსლაციას დღევანდელ დონეზე.

არ შეიძლება ილუზიონისტის საშუარეულოს გადმოცემა-ჩვენება. ზუსტად ასევეა თეატრალური სპექტაკლის ტრანსლაცია, რადგან კამერა ხედავს ყველაფერ იმასაც, რაც თეატრის მაყურებლისა და სპექტაკლის შემსრულებელთა „მოლაპარაკებით“ არ უნდა ჩანდეს... აქ თამაშის სხვა კატეგორიაა, სხვა სანახაობა, სხვა გარემო... გრძიმე კი სხვა!

არცერთი თეატრალური რეჟისორი ცარიელი დარბაზისათვის არ ქმნის სპექტაკლს. არცერთი რეჟისორი (თუ იგი მსახიობს რაიმე დეტალს არ უჩვენებს) სპექტაკლის მზადებას სცენაზე არ არის, დარბაზში ზის, ანუ სხვა სიბრტყეზე!

ტელევიზიის კი რეპეტიცივზე უმეტესად ზურგიით ზის შემსრულებელთან და მონიტორს დასცქერის, სადაც გამო-

სახელება... ჩარჩოშია. აქ ერთ სიბრტყეზეა შემსრულებელიც, რეჟისორიცა და მაყურებელიც!

სხვადასხვა მიზეზი სხვადასხვა შედეგს იძლევა. ამიტომ თვისობრივად უნდა შევცვალოთ მიზეზი, რათა შედეგიც შეიცვალოს.

თეატრალური სპექტაკლი მხოლოდ მისი სრული სატელევიზიო ვარიანტის შემქმნის შემდეგ შეიძლება ეთერში გადმოცემა. უამისოდ ტელევიზია თეატრს „დაიფურს სამსახურს“ უწყის!

თეატრის მსახიობი გროში სრულიად არ არის მზად იმისათვის, რომ მაყურებელმა, ვთქვათ, თვალდებნი ჩაედლოს, ამიტომ უპეგბამოლურჯებული, წარმებდატყული, ცხვირმესწორებული მსახიობი, მხოლოდ რამის მიღმა სავარძელში მჯდომი მაყურებლისთვის არის მზად, რადგან ასეთ ვითარებაში მას იგი „მშენიერად“ აღიქვამს, გამერა კი არღვევს ამ დათქმულ აუცილებელ მანძილს.

თეატრი თავისთავად სინთეზური ხელოვნებაა, ასევე ტელეფოტატრიც, მაგრამ აქ, სხვა ხელოვნებათა შორის, კინო ერთ-ერთი მთავარია და ორგანული. ტელეში ხედვდან ფორზე გადასვლა თითქმის „უმტკიცებელი“, შეუმწვევლი პროცესია.

კარგი მაგალითი მოჰყავთ ა. ორთესკისა და რ. ბარეცკის ტელესპექტაკლის მსატყრობის შესახებ: „რა საჭიროა დადგა მთელი ოთახის დეკორაცია, როცა ეკრანისთვის ერთი კოუნცე საკმარისია. რა საჭიროა გრძელი ღობე, აქ ორი მეტრიც ყოფნის, დანარჩენი „კადრს გარტყამს“, ეკრანს მიღმა. თუ თეატრის სცენაზე ორი კაცი ლაპარაკობს კიბეზე, მთელი კიბის დადგმა საჭირო თავისი მოაჯირით.. ტელევიზიაში კი ასეთი სცენისთვის მოაჯირიც იკმარება, გამერა ისეთ ხედს აიღებს, ფეხები რომ არ ჩანდეს და კიბე საჭირო აღარ იქნება“. („სატელევიზიო ჟურნალისტიკის საფუძვლები“, გვ. 91, რუსულ ენაზე).

ვის არ უნახავს თეატრი სცენა, როცა მსახიობი ფანჯარასთან დასვა და ყვებდა, თუ რას ხედავს ფანჯარაში. ან სცენის გარეთ. ტელესპექტაკლში კი შეიძლება აწვენი სცენის გარეთ მომზდარი ამბავიც.

ტელესპექტაკლის გადმოცემაში ბავილიონში დეკორაცია ერთად და ერთდროულად შეიძლება დაიდგას: ერთ კუთხეში — პირველი მოქმედების კიბე, მეორეში — საწოლი, მესამეში — ბარის სკამი... და მოქმედებიდან მოქმედებამდე გადასვლას დრო არ დასჭირდება (ამას გამერები აკეთებენ).

ტელეხედვის, უფრო სწორად, ტელეხედვებში სანახაობის დღევანდელ ეტაპზე იქნებ მართლაც სწორი იყოს ა. ორთესკისა და რ. ბარეცკის საბოლოო დასკვნა: «Итак, главное отличие телевидения от театра одновременно, является тем, что сближает телевидение с кинематографом». («Основы телевизионной журналистики», стр. 95).

იქნებ უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ტელესპექტაკლი კინოს ზოგიერთ თვისებაში ორგანულად განხვედრის შესილსხობრება? მაგრამ ყოველივე ეს უმეტესად ეწება სატელევიზიო სპექტაკლის ფორმას. მისი შინაარსი კი მსახიობისა და მაყურებლის მთავიურ ურთიერთობაშია. აქ ალბათ კინოს თითქმის არც ერთი კანონი არ გამოადგება ტელესპექტაკლს.

აქ მთავარია თეატრალურ-მსატყრულ-ემოციური თანმიმდევრობა. კინოსაგან განსხვავებით, სახის ძირევის პროცესი ტელეფოტატრიში თანმიმდევრული უნდა იყოს; დაუშვებელია უკანა და წინა ემოციური ნატყრების, ეპიზოდების შექმნა.

როგორც კ. მარჯანიშვილი იტყობა, მსახიობი „თავის შემოქმედების უმაღლეს წამს თავის სულთან მიგახალთ-

ვებსო... სწორედ ეს „შემოქმედების უმაღლესი წამი“, ანუ სახის შინაგანი, აზრობრივი და ემოციური ძერწვა თანმიმდევრულად (დასაწყისიდან დასასრულამდე) უნდა მოხდეს. აქ, ჩემთან, ჩემს ოთახში უნდა დაიბნოს როზე, გოროდნინი, დარისძე, ან სიხანო, ისე, როგორც ყოველდღე იბადება იგი და თეატრში ცხოვრობს ფარდის გახსნიდან დახურვამდე.

კუკე ვთქვით, რომ ტელემაყურებელი თვისობრივად სხვა მაყურებელია და, ბუნებრივად, მას თვისობრივად სხვა ხელოვნება სჭირდება, ამიტომ ეს „თვისობრივად სხვა“ სწორედ „ემოციის ხარჯვის“ ფორმებში უნდა გამოიხატებოდეს.

ი. ზავაცკის თეატრში ლერმონტოვის „მასკარადის“ ერთი სცენა თხელი დოლბანდის მიღმა მიდიოდა. ეს დოლბანდი ბურუსის შთაბეჭდილებას ატყნიდა, რამაც საოცრად დაამუტტა პარტერი. მაგრამ ერთი უწითი დაუწყოთა, რომ ეს ფარად შუშისა იყოს და... როგორც აკვარიუმში, ისე ვხედავდეთ უკანმოდგებას, ხმას კი რადიო გავწვიდნენ. დიპკარგა თუ არა თეატრი?

უსათუოდ!... სწორედ ეს შუშა ტელესპექტაკლსა და მაყურებელს შორის; სწორედ ამიტომ არის საჭირო თვისობრივად ახალი საშუალებების ძიება, რათა მსახიობის ხელოვნებაში — „ემოციის ხარჯვის“ პროცესის გადმოცემაში, უფრო სწორად, მიღწევას, სხვა წესი და კანონი უნდა მოეძებნოს.

— მოგა თუ არა დრო, როცა ტელემსახიობი პროფესია იქნება? — მეოთხე ერომა ფინელმა რადიოთეატრის მსახიობმა.

— ალბათ! — იქნებ ეს დღეს კიბოთეზა იყოს; შეიძლება ტელეფოტატრის მთელი სიძლიერე იმაშია, რომ მას თავისი მსახიობი არ ჰყავდეს და ჰქვამდეს თეატრის კარი შეაღოს; მაგრამ ერთი კი ღრმად შევს: დადგება დრო, როცა სატელევიზიო თეატრში სპექტაკლების ისეთი ფეირვერიკი აინთება, რომელსაც ვერცერთი სანახაობის ჩიარადანი ვერ შედგრება!

ჯერ ყველაფერი ახალია. ტელევიზიაში მოგა ტელევიზიის სტანისლავსკი და მარჯანიშვილი, თაირფი და მეიერსოლდი...

აქ აუცილებლად უნდა გავისხნოთ ერთი მაგალითი, რადგან „აზროვნების ტრადიციას“ უნდა შევებო: როცა ნილს ბორს ჰკითხეს — რა არის ატომი, უპასუხა: ატომი ეს არის უმცირესი და განუყოფელი. და ეს თქვა კაცმა, რომელმაც თვითონ გახლიჩა ატომი და თვითონ დაამტკიცა, რომ იგი უმცირესი და განუყოფელი არ არის...

ტელევიზიაში თეატრიდან და კინოდან მოსული ადამიანის ფსიქიკაში კი ატომი ისევ უმცირესი და განუყოფელია!

ჩვენს, ასე ვთქვათ, სატელევიზიო პირველ თაობას, მიუვლი ვიზების დაძაბვა გვერდებდა, რომ ჩვენივე „ტრადიციული აზროვნების“ წინააღმდეგ წავიდეთ.

სწორია, რომ სატელევიზიო სპექტაკლის გასინჯვა მონიტორზე ხდება, მაგრამ ტელეფილმს რატომ სინჯავენ დიდ ეკრანზე?

შესანიშნავად წერენ ზემოდასახელებულ ჟურნალში ი. ალქსანდრი და ი. ბუტყესკი:

«С малыми размерами телевизор связан и изменением монтажного ритма телефильма в сравнении с кинофильмом. Специалистам-монтажерам хорошо известно, что материал, смонтированный на звукомонтажном столе и маленьким

экраном, должен быть обязательно проверен на бошом экране просмотрюво зала, так как воспринимаемый внутрикадрового движения и зависисый от него ритм монтажа оказываеся совершенно разным даже при одинаковых углах рассматривания экрана.

Дело в том, что с увеличением размера экрана растет линейная скорость перемещения движущихся объектов изображения, что, очевидно, и оказывает влияние на психологию восприятия, на ощущение ритма.

Один и тот же кадр на экране телевизора кажется более замедленным, чем на экране кинотеатра. Особенно важно учитывать этот психологический эффект замедления действия на малом экране при съемке телефильмов, сюжет которых требует большой динамичности действия.

ამაზე ლაპარაკი იქნებ ვისმაც თქმიდან გადახვევად მოეჩვენოს. არა, ეს იმ „ტრადიციის“ დარღვევის აუცილებლობაზე ლაპარაკის გაგრძელებაა.

ტელევიზიის დიდ ეკრანზე გასწვება დაუსრულებელი პროდუქციის შეფასება. ტელეფილმი ტელეეკრანზე უნდა გაისინჯოს, აქ მთავარი და საკულისსმისი ის არის, რომ „С увеличением размера экрана растет линейная скорость перемещения“.

სანახაობის პრობლემაზე საუბრისას ტელეფილმის სპეციფიკა ყველაზე ნაკლებ სადავოა, თუმც ამაზეც ზეგის დამოკიდებულია: „Творчески освоить ее можно только на основе законов кино!“. (А. Волфсон, „Малозрительное кино“, „Искусство кино“ № 5, 1961 г.).

აქ ენა არ იცვლება, არც — თხრობის წესი. ცუდი კინო ცუდი კინოდ რჩება, კარგი — კარგად.

აქ მთავარი თავისებურება მცირე ეკრანზე მოგვების კანონია. ამიტომ ტელეფილმს, რასაკვირველია, კინემატოგრაფიდან მოსული ადამიანი შედარებით ადვილად მიიჩნევს. რაც შეეხება თეატრს, აქ ყველაფერი სადავო და სხვაგვარია.

მიზანსცენა თუ მიზანკადრი? სად დგას მაყურებელი, ან სად სდება მოქმედება, როგორ დავიცავთ „პირობითობის“ მანძილს?

როგორი უნდა იყოს ტელესპექტაკლის მხატვრობა? ერთდროულად ორი სცენის ჩვენება? დრამატურგის, ან გმირის მონოლოგის კადრგარეთ გატანა? დამოუკიდებელი მონოლოგის კადრგარეთ გატანა? დამოუკიდებელი მონოლოგის კადრგარეთ გატანა? დამოუკიდებელი მონოლოგის კადრგარეთ გატანა?

„ლიტერატურაია გაზეტები“ (1973 წლის 17 იანვარი) დაბეჭდა სსრ კავშირის სასაზოგადოებრივი ტელევიზიისა და ს. ობრაზცოვის დიალოგი. მიამკითხეთ ყურადღება ორ საინტერესო დებულებას: როგორი ინტუიციით აყალიბებთ ობრაზცოვი კანონს ტელესპექტაკლისათვის, ანუ ტელევიზიის საგანგებო თვისებას — მივიღეთ მაყურებელთა:

„არ შეიძლება ერთი სახის ხელოვნების შეკანთხედება გადატანა მეორეში. პირობითობა ხელოვნების ენა, სხვადასხვა სახის ხელოვნებას პირობითობაზე სხვადასხვა განაჩნა როცა ერთი ხელოვნება მეორეში გადაგვყავს, მეტისმეტად უზუსტად უნდა ვიოდოთ ორივე ხელოვნების სპეციფიკა.“

ეს განსაკუთრებით თვალში საცემია, როცა დრამატულ თეატრში რომანის, ან მოთხრობის ინსცენირება სდება. ნე-მირთვინ-დანჩენკო, „აღდგომა“ მკითხველის მიწაწილეთ-ბით დადგა, მკითხველი ტოლსტოის სატყვევით სწიდა

გმირთა ხასიათებსა და ქცევებს და გამოვიდა კიდევ ტოლსტოი? ხოლო ანა კარენინა, რომელიც მხოლოდ დიალოგებზეა შემოქმედებული, ემოდ ზოგის დაქმნადაც!

და ცოტა ქვემოთ დასძენს:

„...ტელევიზიაში ახლა ბევრი კარგი ნამუშევარია, დარწმუნებული ვარ, გააცილებით მეტი, ვიდრე ჩვენ წარმოგიდგენია. მას აქვს თავისი მხედველობითი ძალა, მეტი, ვიდრე კინემატოგრაფსა და თეატრს... კინოში ძველი აღსაქმელი მსახიობის მონოლოგი, რომელიც ეკრანთან მხოლოდ გადმოგყურებს. ტელევიზიაში კი კაცს შეუძლია დაჯდეს და გესაუბროს მთელი ორმოცდახუთი წუთი. შენ მას დიდი ინტერესებითა და გულსყურით უსმენ“.

ს. ობრაზცოვის ნათქვამიდან ნათლად ჩანს, რომ მაყურებელთან „ხანგრძლივი ლაპარაკის უფლება“ მხოლოდ სატელევიზიო კანონია.

ამიტომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს სატელევიზიო პოეზიის თეატრის შექმნას. არა „პოეტი სტუდიაში“ ან პოეტის ლექსების კითხვა, არამედ თეატრი, ნამდვილი წარმოდგენა...

1965 წელს სსრ კავშირის ტელევიზიისა და სახელმწიფო კომიტეტის სამეცნიერო-მეთოდურმა განყოფილებამ გამოსცა პ. რუხნიკოვის საინტერესო წიგნი „Телевизионный театр поэзии“, რომლის შესავალში ავტორი სრულიად სამართლიანად წერს:

„პოეზიის სატელევიზიო თეატრი, როგორც მას პირობითად ვუწოდებთ, მიზნად ისახავს პოეზიის ეკრანისა-ცისა, ე. ო. ლექსის საფუძველზე ორიგინალური, საკუთარი გამომსახველობითი საშუალებების მქონე სპექტაკლის შექმნას. ასეთი სპექტაკლი შეუძლებელია თეატრში, ეონოსა და ესტრადაზე“.

რაც შეეხება „სატელევიზიო სატირულ თეატრს“, ქართულმა ტელევიზიამ ამ რამდენიმე წლის წინ სცადა გაუბედავი ნაბიჯის გადადგმა, სახელიც მოუძებნეს — „სატელევიზიო სატირული თეატრი“, „ბერაკა“, მაგრამ, სამწუხაროდ, დიდხანს ვერ „იმერკავა“.

ვინც ცენტრალურ ტელევიზიას თვალს ადევნებს, შეამჩნევს, როგორ ძლიერდება, იხვეწება, საკუთარ სახეს იღებს სატელევიზიო თეატრი.

ხელთა მაქვს „ბი-ბისის“ პირველი და მეორე არხის „ბაღი“, რომლის მიხედვით 52 კვირაში მხოლოდ, დრამას“ ორ არხზე 492 საათი აქვს დამთმობილი (ყოველდღე ორი წარმოდგენა საათ-ნახევრის მოცულობით).

ტელევიზიის ისეთი მასშტაბები აქვს, ჩვენი თაობის ადამიანის (რომელსაც უტელევიზიოდ უცხოვრია) ოცნების შესაძლებლობას სცილდება.

მე რა გავქვს ახლა საკამათო და დასადგენი?

თითქმის ბევრი აზრებით, ყველაფერი თავისი რიგით მიდის: პროგრესი დროის თვისებაა, ტელევიზია იზრდება, ვითარდება, მოდის ახალი, დიდი სიკეთის ლავა, მაგრამ ვატყობ და დროში საქმესა და სათქმელს?

ზალე კი ვამბობ მსოფლიოს გარშემო ტელეხედა. ზვალ ჩვენი ტელეფილმდუქცია მსოფლიოს ბაზარზე უნდა გავიქნათ. უნდა დავუკვირდეთ ჩვენს პროფესიულ დონეს, ღირსებას, როგორ ვუმზადებთ ამ ზვალინდელი დონისთვის.

ტელევიტეატრთან დაკავშირებით კიდევ ერთი თემა უნდა გამოვკითხო: საზოგადოების დამოკიდებულება ტელესპექტაკლისადმი და ქართული თეატრის დამოკიდებულება ტელევიზიისადმი. როცა თანამედროვე რუსული თეატრის გამორჩეული მსახიობები ტელევიზიაში მივიდნენ, როცა ივანე ილინსკი ტელევიზიაში „აოსახოდა“ იესონ... ეს იყო ტელეეპოქის აღიარება, რუსული თეატრის „ახალ-სახეობის“ დიდი აღიარება.

ერთხელ უკვე ვახსენე ა. ფოლსონის სტატია: „მალე-რანდო კინო“, აქ ბევრი რამაა სადავო, მაგრამ ბევრია ჭეშმარიტება;

...მ. რომი წერს (რა თქმა უნდა, ხუმრობით), რომ „ამაყი კინემატოგრაფისტები“ ტელევიზიის მასობრიობის ზრდის გამო სერიოზულ შიშს განიცდიან.

კი არ უნდა გვეშინოდეს — უნდა გავსაროდეს! მხოლოდ სიხარული!

სიხარული, ფიქრი, ზრუნვა მოგვეხიზება ახლა ყველას, ვისაც პატიოსნად აღელვებს ტელევიზიის სვალნიდელი დღე. რაც შეეხება ამავე სტატიის ერთ დებულებას, რომ „ტელევიზია არც თუ ისე ახალგაზრდაა, რომ კინო მის ასაკში უკვე ხელოვნებად შეიცნო თავი, საკუთარი გზა ნახა, ტელევიზია კი ჯერ კიდევ ვერ გაერკვა თავის თავში“, ამ ფრაზის (ტელევიზია არც თუ ისე ახალგაზრდაა) ავტორი კინოში ჩახედული კაცია და, ბუნებრივია, იმასთან შედარებით, რაც იცის ტელევიზია მართლაც არც თუ „ისე ახალგაზრდაა“, მაგრამ ასეთი შედარება უსუსური ჩანს „ფარდობითობაში“. როგორც პეპელასა და ყვავის სიცოცხლის ხანგრძლივობა არ შეიძლება შეადარო ერთმანეთს, ისე კინოსა და ტელევიზიის შედარებაც არ შეიძლება.

...ტელევიზია სხვა დროით სუნთქავს! იგი დიდია, მაგრამ ყმაწვილია. ამით არის გამოწვეული ისიც, რომ დღეს ჩვენი სტელეონების, თეატრის, კინოს მოღვაწეები „მეორად“, შეთავსებით საქმედ თვლიან ტელევიზიას.

ამერიკისა და ევროპის მოწინავე ქვეყნები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ ტელეთეატრსა და ტელედრამატურგიას.

რ. გალუშკომ 1971 წელს „მოსკოვის უნივერსიტეტის მაქენში“ გამოქვეყნა წერილი ასეთი სათაურით: „ანტიკონ-მუნისტური პროპაგანდა ამერიკულ სატელევიზიო დრამატურგიაში“. მასში ავტორი დაწვრილებით განიხილავს საკითხს იმის შესახებ, თუ როგორ იყენებს ტელედრამატურგიას ამერიკული ტელევიზია ანტისაბჭოთა სპექტაკლების ციკლთა შესაქმნელად.

ჩვენში ტელედრამატურგია საგანგებოდ არავის განუხილავს. ესეც ტელევიზიის უასაკობის ბრალია. გარდა ამისა, ტელესაუბოიკის არცოდნაც აოკებს ტელევიზიანისკენ სწრაფებას. სამწუხაროდ, საკართველოში ჯერ კიდევ არ არსებობს სპეციალური სასწავლებელი (უნივერსიტეტში მხოლოდ ტელეჟურნალისტის ზოგად კურსს გადიან ორი

სემესტრის მანძილზე, თეატრალური ინსტიტუტში კი წელს პირველად შეიქმნა ტელეჟურნალისტის ჯგუფი).

ამ მიმართებით ტელევიზიის სახელმწიფო კომიტეტმა, უნივერსიტეტის ჟურნალისტების კათედრამ და თეატრალურმა ინსტიტუტმა რაიმე ერთიანი ღონისძიება უნდა დასახონ.

პროფესორ ე. პროხოროვის მეთაურობით მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტში შექმნილია „პრესის, რადიოსა და ტელევიზიის ფუნქციონირების შესწავლელი ლაბორატორია“, რომელიც მეცნიერულად შეისწავლის ჟურნალისტების საქმიანობის რეალურ შედეგს, რითაც პრესას, რადიოსა და ტელევიზიას საშუალება აქვთ შეცნობონ საფუძველზე წარმართონ ყოველდღიური საქმიანობა.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჟურნალისტიკის კათედრას, მოსკოვის ლაბორატორიის მაგალითზე, განსაზღვრული აქვს მეცნიერულად შეისწავლოს და დაამუშაოს საკართველოს ტელევიზიის პროგრამების ფუნქციონირების ზოგიერთი საკითხი.

პრაქტიკული გამოცდილება იმის უფლებას გვაძლევს, მეტაყვებად ვივარაუდოთ ფუნქციონირების შედეგები. საკართველოს ტელევიზიის ზოგადი შესწავლაც კი დაგვანახებს, რომ ჩვენი მაყურებელი ინტესიურად არ ეხმარება ტელეგადაცემებს. იგი უმეტესად სანასაობას მოითხოვს, განსაკუთრებით — კინოს, რაც შეეხება ტელეთეატრს, მაყურებელი ჯერ არ არის მიჩვეული მის რეალურ არსებობას, რადგან განსხვავებული დონის წარმოდგენები მაყურებელში არ იწვევს რეალური თეატრის გრძნობას.

ზემოთ ვახსენე პროფესორი ე. პროხოროვი და მისი ლაბორატორია. გასულ წელს ჟურნალ „Телевидение, Радиовещание“-ს მეოთხე ნომერში ე. პროხოროვი საუბრით საპაროლიანად წერდა:

„ობიექტურად ჟურნალისტების მოღვაწეობა იმით კი არ განისაზღვრება, თუ რას შეიცავს ტელე-და რადიოგადაცემა, ან გაზეთი, არამედ იმით თუ როგორ მიდის ეს მასალა „სასურველ შედეგამდე, როგორ აღწევს მიზანს, დაგვემოქმედოს“.

სწორედ „ამ დაგეგმილი ეფექტის“ შესწავლა მეცნიერების საგანი, რაც საფუძველად უნდა დაედოს, საერთოდ, პროპაგანდასა და, კერძოდ, ტელევიზიის საქმიანობას.





საშა გაბესკირია.

ჰაღარა კაცი დილაადრიან ხიდს გადმოვიღოს, შერყრდნა, მთაწმინდას გახედავს, „ივერიასა“ და ფუნიკულორის შეაგლებს შერას და გამომცემლობა „განათლების“ შენობის კიბეებს აუყვება. ისეთი მხნე ნაბიჯებით ადის, რომ მისი ჭაღარა მსოფლიდ გარეგნულად მიგვანინებს ასაკზე.

და ეს კიბეებიც თითქმის სიმბოლურია: სამოცდაათი წლის ალექსანდრე გაბესკირია, ან როგორც ახლობლები და თანამშრომლები ეძახიან — ჩვენი საშა — ცნობრებამ მართლაც, რომ ბევრი ატარა დღემდე თუ აღმა მავალი კიბეებით.

იგი 1903 წელს დაიბადა სენაკში. ქუთაისში საცხოვრებლად გადასულმა მშობლებმა თან წაიყვანეს პატარა საშაც. აქვე დაამთავრა ქართული გიმნაზია. მისი მასწავლებლები იყვნენ დ. თომაშვილი, ი. ნიკოლაიშვილი, ს. ხუნდაძე.

„უმცროსი კლასის მოწაფე ვიყავი, როცა რომელიღაც ჟურნალსა თუ გაზეთში წაგივითხე ციციერთის გამონათქვამი — სახლი, რომელსაც წიგნები არა აქვს, უსულო სხეულსა ჰგავსო...“ და მას შემდეგ სულ ვცდილობდი, ბევრი წიგნი მქონოდა და მეკითხა — წერს ალ. გაბესკირია თავის დღიურში.

საშას კარგად ახსოვს ქუთაისში კ. ბალმონტის ჩამოსვლა, რომელთან შეხვედრის მოთავენი იყვნენ ტრიკიან ტბიძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, პაოლო იაშვილი, სანდრო ცირეკიძე, კოლაუ ნადირაძე, ვალერიან გაფრინაშვილი და სხვები. იგი სიამაყით იხსენებს 1916 წელს, როცა სერიოზოდას ვასო გორგაძემ გალაკტიონ ტბიძე გააცნო ქუთაისის ბაღში. თებერვლის რევოლუციის ჟამს, მოუსმენია ქუთაისში სიტყვით გამოსული კიტა აბაშიძის სათვით.

პოეტებთან და მწერლებთან სიახლოვემ, წიგნების კითხვა, პოეზიის სიყვარულმა თვითონაც ააღებინა ხელში კალამი.

იმ ხანებში ჩამოყალიბდა ქუთაისში მოსწავლეობა ლიტერატურული წრე „წინსვლის ემბლემა“, რომლის შემქმნელები და წევრები იყ-

კ ა თ ი ლ ი კ ა ც ი

აბოლონ ჟორდანია

ნენ: სიმონ ჩიქოვანი, ბესარიონ ჟღერტი, დავით გაჩეჩილაძე, ნიკოლოზ ჩაჩავა, აკაკი ბელიაშვილი. ამ წრის წევრი გახდა საშაც. წრე ხელნაწერ ჟურნალს უშვებდა, რომელიც მალე ბეჭდურად გადაკეთდა, გამოიცა ჟურნალი: „წინსვლის

ემბლემა“, „ვარის ინანთი“ (გაზაფხულის სურნელები), „ფენიქსი“ და გაზეთი „ქუთაისი“ (ორი ნომერი).

1918 წელს საშამ მორიდებით შავიო ქუთაისის ყოველდღიური გაზეთის „ჩვენი ქვეყნის“ რედაქტორის ია ვკალაძის კაბინეტის კარები და ლექსი გადასცა. რედაქტორს ეს ლექსი („გამცილი, გველო“) მოეწონა და კიდევაც გამოაქვეყნა. ასე დაიწყო პერიოდულ პრესაში მისი ლექსებისა და კორესპონდენციების ბეჭდვა.

1919-20 წლებში ქუთაისის ლიტერატურული წრე ხშირად მართავდა საღამოებს, სიმონ ჩიქოვანი და ლიტერატურული წრის სხვა წევრები საშას ოჯახის ხშირი სტუმრები იყვნენ, რომელთაც ყოველთვის გულბოილად ხვდებოდა ოჯახის კეთილი დედა.

1921 წელს ნიკო ლორთქიფანიძის, ვასო გორგაძის, სანდრო ცირეკიძის, სილოვან ხუნდაძის მონაწილეობითა და პარტიის სამაზრო კომიტეტის მდივნის ვალია ბახტაძის დახმარებით გაიხსნა მწერლობა კავშირის ქუთაისის განყოფილება. გამოიცა ჟურნალი „უკიმიერიონი“ და ერთდროული გაზეთი „პოეზიის დღე“. საშა გაბესკირიამ იმავე წელს დაიწყო მუშაობა გაზეთ „მუშა და გლეხის“ რედაქციაში.

1922 წელს ქუთაისში ჩავიდა დავით გაჩეჩილაძე, მოლაპარაკეს, მწერბებს ლექსები, მინიატურები, წერილები და გადაწყვიტეს გაზეთ „ქუთაისის“ მეორე ნომრის გამოცემა. აუცილებელი სახსრების შესაძენად დავითი სოფელში წავიდა, ჩამოტანა ლობიო, გაყიდეს და დაფარეს გაზეთის გამოცემის ხარჯები, რომ გაიმც მამა ხშირად საყვედურობდა შვილს ხუმრობით: — ეს რა მიქენი, ბებო, წლის საჩრო ლობიო რომ წამართვით“.

1922 წელს ნიკოლოზ ჩაჩავა თბილისიდან ქუთაისს ჩაიტანა ფურტურისტების დეკლარაცია-მანიფესტი, რომელიც გადაიკითხეს, გადაბეჭდეს და გაავრცელეს. გაიხარა პირველი ფურტურისტული-ლიტერატურული საღამო. 5. შეხველაიამ

სიტყვა წარმოთქვა ქალაქის თეატრის სცენის ჯიხურიდან, ხოლო ნ. ჩაჩავაძე, პ. ნოზაძე, სამა გაბესკირამ ლექსები წაიკითხეს ქინდარიდან.

1922 წელს სამა გაბესკირა თბილისში გადმოვიდა, სახელმწიფო უნივერსიტეტში, სინერგისმეტყველების ფაკულტეტზე მოეწყო, 1925 წელს კი მუშაობა დაიწყო გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ რედაქციაში, რომლის პასუხისმგებელი რედაქტორი იყო ვალია ბაბტაძე. აქ რედაქტორებად მუშაობდნენ გერვასი ძიგრაშვილი და ალექსანდრე ანდელუაძე. მთარგმნელებად კოლოწ ნადირაძე და კონსტანტინე ჭიჭინაძე, ახალგაზრდობის განყოფილებას განაგებდა — შემდეგში რედაქტორი — დავით ვოლსკი.

ამავე წელს გაზეთის მუშაკთა რიგებს შეემატა ნიკა აგიაშვილი, სამას თანატოლი, ამჟამად ცნობილი ლიტერატორი და მწერალი. თბილისში სამა გაბესკირა ბევრ მწერალს, პოეტსა და მოღვაწეს დაუახლოვდა: მათ შორის, ტერენტი გრანელსა და ნიკოლოზ მიწისმცემს. გრანელს ქუთაისიდან იცნობდა და მეგობრობდა. ნიკოლოზ მიწისმცემიც ქუთაისში გაიცნო მისი პარისში გამგზავრების წინ. სიამოვნებით იცნობდა იგი ოცინა წლებში კონსტანტინე გამსახურდიასთან ურთიერთობას, როცა „დიონისოს ღიმის“ პირველი გამოცემის კორექტურის სწორებაში ეხმარებოდა მას.

40-იან წლებში სამა მუშაობას იწყებს გამოცემილობაში „ტექნიკა და შრომა“, ჯერ ჟურნალ „მეცნიერება და ტექნიკის“ პასუხისმგებელ მდივნად, შემდეგ — გამოცემილობის დირექტორად. 1953 წელს სა-

მა გაბესკირა სამუშაოდ გადადის უნივერსიტეტის გამომცემლობაში, სადაც ოთხი წლის შემდეგ გამოცემილობის დირექტორად ინიშნება.

მუშაობის 50 წლის მანძილზე სამა აქვეყნებდა მხატვრულ ნარკვევებს, პუბლიცისტურ წერილებს, რეცენზიებს წიგნებზე, თეატრალურ დადგმებზე, ეწეოდა მთარგმნელობით მუშაობას და, როგორც თვითონ წახსებრებს ხოლმე, პოეზიის წინაშეც მოიხიდა ხარკი.

ამ რამდენიმე წლის წინათ ლიტერატურის ინსტიტუტში, 20-იანი წლების ლიტერატურული მასალების კვლევის დროს, როცა რამდენიმე ლექსს წააწყდნენ ალექსანდრე გაბესკირას ხელმოწერით, იფიქრეს სახელი შეცდომით დაუწერიათ, და ე. გაბესკირიად (ვიქტორ გაბესკირა) გადააკეთეს.

ასე სცოდნია ზოგჯერ ცხოვრებას — სამაც ვიქტორივით პატივს ნად მიჰყვებოდა პოეზიის გზას, მაგრამ...

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ მუშაობის დროს სამა დაუახლოვდა ხელოვნების მოღვაწეებს. იგი მუშაობდა კ. მარჯანიშვილის ორატორში და ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ამ თეატრის მსახიობებთან და განსაკუთრებით კი კატე მარჯანიშვილთან, რის დასტურიცაა 1931 წლის 13 დეკემბრით დათარიღებული კ. მარჯანიშვილის პირადი წერილი სამასადმი. აი ეს წერილიც, რომელიც პირველად ქვეყნდება:

13/XII-31
Москва

Мой дорогой Саша!

Слишком короткий отрезок времени я знал Вас, но и его

было достаточно, чтобы узнать и полюбить Вашу чистую душу и Ваш молодой энтузиазм к театру.

Мне пришлось уехать так, что я не успел на прощание пожать Вашу руку, как и многие другие — дружески протянутые ко мне.

Я не поблагодарил Вас. И не за себя, так как много Вы сделали лично для меня.

Я благодарю Вас за искреннее и горячее отношение к театру, которое было в каждом Вашем слове, в каждом Вашем поступке.

Не сердитесь на меня, если я когда и чем Вас обидел — я такой... можно сказать... несдержанный!

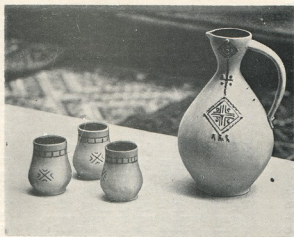
Крепко жму Вашу руку и дружески целую Вас. Передайте мой поцелуй Бесо, Варлаам и всем, кто помнит еще старую брызгу.

Котэ Марджанишвили.

Пишу по русски, так как плохо пишу по грузински.

— ბევრი რამ შემეძლო გამეხსენებინა ამ შესანიშნავ ადამიანზე, მის თეატრზე, მსახიობებზე და დავწერ კიდევ — მიიხრა სამამ.

გამომცემლობა „განათლების“ ენისა და ლიტერატურის განყოფილების გამგე, კულტურის დამსახურებული მუშაკი ალექსანდრე გაბესკირა — იმედია, შესაძლებელია სიტყვას და ბევრ საინტერესო ფაქტზე მოგვითხრობს თავისი მდიდარი და შინაარსიანი ცხოვრებიდან.



ხალხურ შემოქმედებას
ნამუშევრების
გამოყვანილად

მ. ცუკერიძე.
სერვიზი.

ანდრია ბალანჩიშვილის სიმფონიის თემატური განვითარების საკითხისათვის

გურამ ლომაძე

ანდრია ბალანჩიშვილის შემოქმედებაში ცენტრალური ადგილი ეთმობა მის ორ სიმფონიას, რომლებიც არა მარტო ქართული, არამედ საბჭოთა სიმფონიური ჟანრის მნიშვნელოვანი შენაძნია. ორივე გამოირჩევა მზატვრულ სახითა მრავალფეროვნებით, მუსიკალური განსახიერების ინდივიდუალური ხასიათით.

პირველი სიმფონიის პირველი ნაწილი დაწერილია სწრაფ ტემპში. ციკლის დანარჩენი ნაწილებისაგან იგი გამოირჩევა სიმკვირცხილითა და დაუცხრომლობით. მასში შინაგანი კვანძების შთამავლობითი სიმძლავრის კულმინაციაშია მიღწეული. აქ უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭება რიტმულ საწყისს. მთავარი და დამხმარე თემები აგებულია მკვეთრ რიტმულ ფიგურაციებზე. ამ ნაწილის მამოძრავებელი საშუალებაა მრავალფეროვანი მეტრიკული რიტმი, რომელსაც წამყვანი როლი აქვს მთელი სონატური ფორმის განვითარების მანძილზე. წამყვან თემათა პარალელურად მნიშვნელოვანი დრამატურგიული როლი ეკისრება შესავალ თემა-ეპიგრაფსაც, რომელიც გაბედული, მტკიცე მოყოლებითი ხასიათით, დრამატურგიული განვითარების ყოველ ახალ ეტაპზე გადამწყვეტ ფუნქციას ასრულებს. მის იმპულსურობას ნათელიყოფს მისგანვე წარმოქმნილი ლეიტმომტივი — მთელი ფორმის, როგორც პროცესის, მუდმივი თანამგზავრი.

მთავარი თემა ხასიათდება დინამიკურობითა და ქმედითობით, ამასთანავე მასში შესავეებულია მოხდენილობაცა და სიმსუბუქეც. თემის მთლიანი ფორმა ორნაწილიანია, ერთი და იმავე მუსიკალური სახის მიმდევრობის მეშვეო-

ბით. ა; ა; ა; გადმოცემულია ხის სასულე საკრავთა კოლორიტში.

Allegro vivo



თემის თითოეული ნაწილი განვითარებისა და განახლების შემცველ ფრაზებს წარმოადგენს. ფრაზათა ინტონაციური განვითარება პირველ ნაწილში შემდეგ ფორმულას იძლევა: $abcc'd$; აქ მხოლოდ ერთხელ ხდება ფრაზათა ზუსტი გამეორება — cc' , ერთ და იმავე სიმაღლეზე, სადაც უკანასკნელი ფრაზა პირველი ნაწილის შემთავრებულა. თემის II ნაწილში — $aba'a^2abc$ — c ფრაზამდე მოცემული ინტონაციები I ნაწილთან შედარებით შეკვეცილი და ლაკონიზირებულია. $a'a^2a^3$ — ვითარდება ერთ სიმაღლეზე, ხოლო c სრულიად ახალია, როგორც მთლიანი A თემის დაბოლოების მაჩვენებელი. თემის I ნაწილი იწყება სი იონიური კილოთი და ბოლოვდება D-dur-ის ტონიკით. II ნაწილი მრავალტონალურია — D-F-H, რაც მისი განვითარების შედეგია. თემის კულმინაციურობა მის დაბოლოებაში შეიგრძნობა.

ამის შემდეგ A თემის სახეობრივი განვითარება მთლიანად დამუშავებაში გრძელდება და აქვე ამოიწურება კიდევ. დამუშავებაში თემის მეორე გამოჩენას წინ ერთვის მისამზადებელი სტადია. დამუშავების მეორე ეტაპში B

თემის საწყისი მარცვალს, A თემისავე შემკავშირებელი პარტიის ინტონაციები მოსდევს. დიალოგი მათ შორის თანდათანობით მწყვედება და კონფლიქტამდე აღწევს. საერთო აღმავლობით იგი კულმინაციის პირველ სტადიაში გადავა. შემკავშირებელი პარტიის ინტონაციები გადაიქცევა ორნამენტალური სტილის მელოდიადა. იგი მეორეული სარეკავით გამოიხატება.

ამ დროს კი ლითონის საკრავთა მთავარ რეგისტრებში მხოლოდ იფეთქებს მთავარი A თემა, გაძლიერებული მე-2 მარშისებური თემის აქტიური სვლითი, ე. ი. ერთი ხაზის მივით ხდება სახასიათო ინტონაციის შერწყმა. A თემა აქ უაღრესად პირქუში და დაძაბული სახე მიიღო, სადაც მას სრულიად დაკარგული აქვს პირვანდელი სიხალისე-სიმსუბუქე. განრული საწყისის შემდეგ, თანდათანობით განვითარების შედეგად, პერიოდულმა საწყისმა დაიმკვდრა ადგილი. მიმდინარეობს დინამიური იმპულსის გაძლიერება გაბმულ კრესჩენდოზე. საერთო დაძაბულობას კიდევ უფრო აძლიერებს ხის საკრავთა და დოლის კომბინირებული სვლა, რომელიც, თემის განვითარების პარალელურად, შთაბრუნებელი კოლორიტულით ახმოვანებს გურული პარანაქულის მავგარ ორნამენტალურ მტკიცეს. აქ ნათლად შეიგრძნობა ხალხური „საიერიშოს“ ინტონაციები.



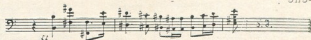
ქანრული ხასიათის მთავარი თემა პერიოდულად გარდაიქმნება ტრემოზონებისა და ტუბის პირქუშ კოლორიტში. მკვეთრად განსხვავებულია მისი პარამიტიკული ფორმა. ზოგჯერ აქ მიმართავს თანამედროვე პარმონის ერთ-ერთი სპეციფიკური სახის პოლიტიკალიზაციას, სადაც განსხვავებული ბერძენი ერთმანეთს არ ემთხვევა, რის შედეგადაც მიღწეულია უაღრესად მსუყვე ფენიკალიზაცია.

ამის შემდეგ მიმდინარეობს A თემის გარდასახვა ლირიკო-პერიოდულ ასპექტში, კვლავ ტრემოზონ სფეროში. განვითარების თანდათანობითი ზრდით იგი „ანდანტე მოსს“ ეპიზოდში გადავა, კულმინაციის მე-3 ტალღაში, სადაც იგივე A თემა დინამიურად იმდენად ტრანსფორმირებულია, რომ შეიძლება ახალ სახედაც იქნეს მიჩნეული. აქ გვირგვინი ხაზი პათეტიკასთანაცაა შეხვედრული, რაც სულთერ ძალთა უკიდურესი დაძაბვის შედეგია. თვით კულმინაციის მიხედვით განვითარების მისსავე მწყვერგალთან მივყავართ, სადაც A თემის მარცვლი ტრაგიკულია მოცული. აქ იგი წარმოგიდგება, როგორც რეკვიემი, ხაზ-ხაზული ლითონის საკრავებში „ანდანტე მოსს“ მონაკვეთში (c-moll). ამით ამოიწურება A თემის სახეობრივი განვითარება, იგი უკიდურეს წერტილს აღწევს.

ამრიგად, A თემის სახით სონატური ფორმის მანძილზე მიმდინარეობს ქანრული საწყისის დაძაბვა, შემდეგ მისი დრამატისაციისა და საბოლოოდ პერიოდულად გარდაქმნა. ექსპოზიციური სრული ჩამოყალიბებული სახით მოცემული თემა განვითარებს განაგრძობს დამუშავების სამართლებრივ კულმინაციურ მონაკვეთში. მსატყურელი სახის შინაგანი ცვალებადობით მან განვითარების 4 საფეხური განაწევრა: ქანრულიდან გადაიზარდა პერიოდულ სფეროში, შემდეგ თვალსაჩინოა მისი ლირიკო-პერიოდული ხასიათი და ბოლოს მოცემულია ტრაგიკული გადაწყვეტა. ამგვარი ტრანსფორმაციის მავალთქიბია:



1) ქანრული (გატარებული ხის საკრავებში).



2) პერიოდული (ტრემოზონები და ტუბა).



3) ლირიკო-პერიოდული (ორკესტრის სრული ჩართვით).



4) ტრაგიკული (ორკესტრის სრული ჩართვით).

როგორც აღვნიშნეთ, მეორე და მეოთხე სახეები და-მოუკიდებელ „მინაარსობრივ“ ფუნქციას ატარებენ, ისინი დრამატურული განვითარებაში მომდინარეობენ. სახელმძღვანელო: იერიში (ორნამენტალურ მოტივთან კომბინირებაში) და რეკვიემი.

დამამრე B თემის ექსპოზიციური წინარად გადმოსცემენ საყვირები სი ვოლურ კილოში. თემა მარშისებურია. A თემისაგან განსხვავებით, სადაც შეუწყვეტელ სწრაფვას ჰქონდა ადგილი, ამჯერად მოცემულია მტკიცე ზომიერი მოძრაობა, მაგრამ მეტრული საწყისი მაინც ძლიერია.



თემის ინტონაციებს, რომლებიც დასაწყისში ჰქმნიან თემის და შემდეგ კი სვლად იქცევიან — B თემის შუა ნაწილისავე ნივთავარი, სადაც იჭრება მღერადობის ელემენტები. ეს ერთგვარად აპირიპირებს მას თემასთან. ამასთან, მარშის სახითაც კვლავ შენარჩუნებულია.



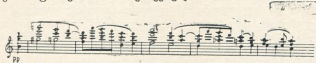
შუა ნაწილი კრესჩენდოზე ვითარდება, საორკესტრო პალიტრაც თანდათან იცვება, ბოლოს ჩნდება B თემის მე-სამე ნაწილი, რომელიც ინტონაციურად მისივე პირველი ნაწილის ანალიტიკურია, მაგრამ უკვე გაჯგავებული იერით გამოიხატება, ქუდრს „ფორტისიმოზე“ და თითქმის შესავალი თემის სიმტკიცეს აძლიერებს. ფარსათა ინტონაციური განვითარების შრივ B თემის თითოეული ნაწილი ძირითადად ერთი ფორმის განვითარებით შექმნილ ვარიანტებს იძლევა, როგორც ერთსა და იმავე, ასევე სხვადასხვა სიმალდევზე. მივიღეთ სამნაწილიანი სქემა: a-b-a'. პირველ ნაწილს საყვირები გადმოსცემენ, შუას — სიმებიანები ქნარის ფორზე, ბოლოს კი ქუდრს მივიღო ორკესტრი.

ექსპოზიციის შემდეგ B თემის განვითარების სონატური ფორმის მთლიანი რეპრიზა და კოდა ეთმობა. თემა აქ მთელი სტრუქტურით ვითარდება (იქცევა f1s-moll-ში, ამჯერად ვიოლინოთა რეგისტრებში). თემას აქ დაკარგულია აქვს მტკიცე ნებისყოფითი ხასიათი, რაც მას ექსპოზიცი-

ში გაჩნდა. აქ იგი ჩივილით აღსასვლელ მულოდიურ რეიტინგად იქცევა. B თემა რეპრიზაში ორი საპირისპირო ელფერითა მოცემული. პირველად ელფერურად, შემდეგ კი — საზეიმო მარშის სახით. თანაც, ეს საპირისპირო შედარებით აღსანიშნავია მისი „მედიდურობა“, რასაც მაჟორულობაც უსვამს ხაზს. მისი სასულერებაც განვითარებულია და განვლილი განვითარების აზრობრივ შეჯამებას ახდენს. ეს უკანასკნელი კი გაღრმავებულია კოდაში. B თემის განვითარების შედეგად ჩნდება სვლის სახით გახმული მღერადობის მულოდიური ნაგებობა, რასაც შთამაგონებლად გადმოსცემენ სიმებიანი საკრავები.

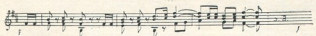


ამრიგად, რეპრიზის დასაწყისში B თემის ინტონაციებს, მისებრე გამომდინარე რიტმი-ინტონაციური მასალა მოსდეს, რაც უცვლელადაა შენარჩუნებული მულოდიურ მიმოქცევაში და სურათებში. ეს არაჩვეულებრივი მრავალფეროვნება მთლიანობაში წარმოვიდგევა, როგორც რეპრიზული მონაკვეთის შესავალი. მეორე თემის შუა ნაწილი რეპრიზაში ფართო მულოდიურ პლასტობად იქცევა და მაქსიმალურად ვითარდება. აქ იგი მთლიანად გამოიყვება B თემის და, ერთიანი მულოდიური განვითარებით, დამოუკიდებელ თემატურ ნაგებობად იქცევა. მისი განვითარებაც, თავის მხრივ, ახალი მულოდიური ქსოვილის წარმოქმნევილია, რომელიც კოდაში მეორე თემის დასაწყის ინტონაციასთანაა შეზავებული.

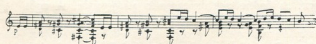


B თემის შუა მონაკვეთის განვითარება მისივე მომღერლო სახეობითი ფერადობის მომამზადებელია, რაც გადმოსცემულია მაჟორული ცილის საშუალებით. თემის ფარგლებიც გაფართოებულია და ხმოვნების თანდათანობითი ზრდით აღწევს საზეიმო კოდას. აქ მკაფიო მაჟორულ ფერადობაში ორნამენტალურ მულოდიას გამოხატავენ უქნის შეცვლილი B თემა, ჩიმლის სახეობრივმა განვითარებამ უმაღლეს საფეხურს მიაღწია საზეიმო კულმინაციის სახით.

A თემის ანალოგიურად, B თემაშიც სწარმოებს ჟანრული საწყისის გადალახვა. მისი გამალა-განვითარებაც რეპრიზას და კოდაში, სახასიათო გარდაქმნის ოთხი საფეხური მიმდინარეობს.



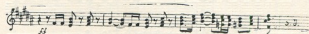
1) მტკიცე, მარშისებური (გაღმოსცემენ საყვირები).



2) ლირიკული, ჩივილით აღსასვლელ (სიმებიანი საკრავები).



3) საზეიმო (ორკესტრის სრული ჩართვით).



4) გმირული (ორკესტრის სრული ჩართვით).

ორივე ძირითადი — A და B თემები მეტწილად შეკუმშულია, აღსაყდრ აქტიური ქმედითი სახასიათო, რომლებშიც ერთი რომელიმე მხარეა გამაყვებელი. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე მოკლებულია მღერადობის, ისინი მაინც არ კარგავენ რელიეფურობას და მულოდიური ხაზის სიმკვრივას.

I სიმფონიის მე-3 ნაწილის დრამატურგიაში წამყვანი როლი ენიჭება A თემის და შესავალთა ერთიანი მუსიკალური სახის ორსაზოგადი ვარიაციული ცილის განვითარების. ორიგინალური დრამატურგიული იმპროვიზაციების შედეგია A თემის ვარიაციული ცილის ერთი ჯგუფის ვარიაციათა განვითარება შესავალთან სტრუქტურით, შემდეგ კი შესავალი მონაკვეთების ვარიაციებიდან გამოიყვება, ერთ მთლიან სახედ გარდაქმნა და ვარიაციული ცილის მეორე განსწავლვის ჩამოყალიბება. ეს უკანასკნელი სახანაწილიანი ფორმის I ნაწილში A⁵ ვარიაციიდან იღებს სათავეს და გრძელდება კულმინაციურ A⁸-ის ჩათვლით. განვითარების ახალი ფაზის შედეგად აღიზარებულია გმირული საწყისი, გაძლიერებულია „ტოტოვა გამარჯვებისა“¹, რაც ახალი სახის მკვეთრმა მარშისებრობამაც პასუხობს. ამრიგად, A თემის ვარიაციული ცილის პირველი შტოა: A, A¹, A², A³, A⁴; მე-2 კი — A⁵, A⁶, A⁷, A⁸. თემატური განვითარების ანალიზური სურათია ფორმის მესამე ნაწილში, ოღონდ შემეჭიდობებული სახით: I შტო — A¹⁰, A¹¹, A¹² და მეორე — A¹³, როგორც მთელი ფორმის უმაღლესი კულმინაცია.

თვით A თემის მთლიანი ვარიაციული ცილის ხასიათობრივი ბუნება მარშისებრობასთან ერთად, ერთგვარი „მაიმულები“² თვისებებაც აღინიშნება. რაც შეეხება B თემის ავარიაციულ ცილს (თხზი ვარიაციით), რომელსაც ფორმის შუა ნაწილი ეთმობა, მასში უფრო მღერადი, ლირიკული საწყისია გაბატონებული. მიუხედავად ამისა, მაინც შეიგრძნობა ეპიკური ტონუსი და მარშისებრობის ახალი სფეროც.

ამგვარად, A თემის ცილის შიგნით ორსაზოგადი განსწავლვა და B თემის ცილი — ერთ მთლიანობაში მასშაბიანი ვარიაციული ცილის წარმომქმნელია.¹

მეორე სიმფონიის I ნაწილის დრამატურგიული განვითარება, ძირითადად A თემისა და მის ინტონაციურ ქარგზე იგება. A თემის მულოდიური მარცხლები მთელი ფორმის, როგორც პროცესის, მამოძრავებელ ძალას და მასკომპლირებელ საშუალებას წარმოადგენენ. A თემის ვარიაციულობით იქმნება შინაარსობრივად დასრულებული ორი დამოუკიდებელი ეპიზოდი და ასევე განვითარებული ინტერმედიებიც.

ფორმის ესპოზიციურ მონაკვეთშივე სახეობრივად მკაფიოდ გამოვლენილი და ნათლად ჩამოყალიბებული A თემა გამორჩევა საზეიმო მარშისებური იერიში, მიზანსწრაფვითა და მტკიცე ნებისყოფით.

¹ მე-3 ნაწილის დაწყებლებითი ანალოგი მოცემულია სტატიაში — ვარიაციულობა, როგორც განვითარების მექანიზმი. ბ. ლანჩიძის შემოქმედებაში, „საბუთო ხელოვნება“ № 2, 1973 წ.



56 ტაქტის ფარგლებში მოცემული A თემა (A-dur), აღინიშნება ფორმის ორნაწილობითი. თითოეული ნაწილი განვითარებულია გრძელი წინადადებით. ნაწილების შორის მოცემული მოკლე შემაჯავებრებელი სვლა, მასშტაბურობის გამო ვერ აღიქმება ფორმის დამოუკიდებელ ნაწილად: a-a'. A თემის ორივე ნაწილი, მსგავსად I სიმფონიის პირველი ნაწილის მთავარი თემისა, მუდმივი განვითარებისა და განახლების შემცველ ფრაზათა წინადადებითა, უმეტესი ნაწილი თემისა გატარებულია მთელი ორეკტრის საშუალებით, სადაც კულმინაციური მონაკვეთი დაბოლოებულია მოცემული.

ამის შემდეგ ფორმის განვითარებულ შუა მონაკვეთში იგივე A თემის საწყისი ინტონაციებზე შექმნილი შინაარსობრივად დასრულებული ორი ეპიზოდი იქმნება „ალეგრეტის“ და „მოდერატოს“ სახით. ლირიკულ-თხრობითი ხასიათის „ალეგრეტოს“ ორნამენტული მინიატურა თემის პირველი სამი ბგერის რატმულ მარცვალზე იგება, რის შედეგადაც რთული სახის ვარიაციულ მონაკვეთს ეღებულობთ.

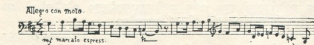


მომდევნო — „მოდერატოს“ ეპიზოდი აღსავსაა ცეცხლოვანი ტემპერამენტითა და მხიარულებით. იგი წარმოგვიდგება, როგორც „ლხინი სოფლად“. A თემის პირველი ნაწილის ინტონაციის ვარიაციულ განვითარებას ეყრდნობა მთელი მონაკვეთი. საცეკვაო მხიარულების ნათელი გამოხატულებაა მელოდის რიტმული აღნაგობაც.



„მოდერატოს“ მთლიანი ეპიზოდი ერთიანი ხასით გამსჭვალულ ერთნაწილიან ფორმას წარმოადგენს.

სიმფონიის პირველი ნაწილის რეპრიზულ მონაკვეთში A თემა ვითარდება მრავალრეპრიზული ფორმით, ე. ი. როგორც ფორმის ყოველი საწყისი ნაწილი ერთი და იმავე თემატურ მასალით იწყება, ხოლო თითოეული მთავარი კი სხვადასხვაგვარი განვითარებით გამოირჩევა. მოცემული მრავალრეპრიზული სტრუქტურა: A, A', B, A'', A', A'. განვითარების მოცემულ სტადიაში გაძლიერებულია იმპულსი და დინამიური ენერგია. A თემის მარშისებურ რთვა გარდასახულია მემორულსა და ვაჟაკურ ტონუსში.



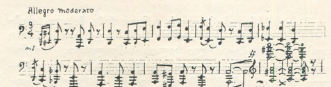
და ბოლოს, A თემის მასალაზევე აგებული სიმფონიის I ნაწილის ტრუმფალური, განვითარებული კოდაც. რამდენადაც A თემის მასალა რთულსაზოგადოებრივი ანტიკული განვითარების ასპექტში მიმდინარეობს, ცხადია, მხატვრული სახის შინაგანი ცვალებადობაც ხდება: ექსპოზიციური მონაკვეთი მოცემულ A თემის მარშისებურობას, „ალეგრეტოს“ ეპიზოდის ლირიკულ-თხრობითობა ენაცვლება. „მოდერატოს“ მონაკვეთში გაბატონებულია საცეკ-

ვაო მხიარულება და ბოლოს მრავალრეპრიზული მონაკვეთი „ლამქვული შემაღებით“ გამოისახება, რომელიც აღადგენს A თემის საწყისი ნაწილის გაძლიერებულ სახეს.

ინტერმედიუმში მთავარი თემის ცალკეული მონაკვეთების დანაწევრება და რიტმულ ფიგურაციითა უნერგული სვლა-განვითარება მიმდინარეობს. მიღწევი ფორმის განვითარების პროცესში მოცემულია სამი ინტერმედიული მონაკვეთი, სადაც A თემის ქვედითი როლი ყოველთვის ასალ ხსიათობრივ გამოხატულებას ქოულობს. სამივეში დამუშავებულია მხარეა გაღრმავებული.

A თემის რთულსაზოგადოებრივი ვარიაციულობა უშუალოდ ფორმის დრამატურგიულ განვითარებას ექვემდებარება. ვარიაციულობით წარმოქმნილია ორი კონტრასტული ეპიზოდი, მრავალრეპრიზული მონაკვეთი და კიდევ განვითარებული ინტერმედიებიც. ისინი მთლიანობაში იძლევიან ერთი მუსიკალური სახის საფუძველზე შექმნილ დრამატურგიულ განვითარების სამ სხვადასხვა ნაწილს.

II სიმფონიის მე-3 ნაწილი, პროლოგის ფუნქციით მოცემული მთავარი A თემის (d-moll) ხასიათობრივი ზრდა-განვითარება მიმდინარეობს ფორმის ექსპოზიციური მონაკვეთის ფარგლებში. მიუხედავად შუალედურ დინამიური დაინარსებებისა, მუსიკალური განვითარება უწყვეტად, აღმავალი დინამიზაციის პრინციპით მიმდინარეობს კულმინაციურ წერტილამდე. თემის მრისხანე და პირქვეში ხსიათი ხაზგასმულია სიმებისათა და ხის საკრავთა დაბალ რეგისტრებში. იგი შედგება ორი მონაკვეთისაგან: 1-9 ტაქტის მანძილზე ვითარდება წყნარად, წინადადების სახით და ბოლოდება ორტაქტური მფეთქავი აკორდული აქცენტებით. აღნიშნული ორი უკიდურესობის დინამიური კონტრასტა თავისთავად ხსიათის სირთულესა და მინაგან წინააღმდეგობაზე მეტყველებს.



ფორმის ექსპოზიციური ნაწილის ფარგლებში თხზვერ გატარებული A თემისა და სამი რთულსაზოგადოებრივი ვარიაციული განვითარებით მიმდინარეობს სამხობრივი ჩამოყალიბების პროცესი.

თემის მრისხანებას ცვლის A'-ის სინაზე და ჰაეროვნება. შემაჯავებრებელი სვლები მათივე „დუშთავრებელი აზრებით“ ლოკოვანი დანაშტატია, ამ ხნის მანძილზე და-გროვითი დინამიური ენერგია ახალ გაქანებას ქოულობს მომდევნო A', A'-ის ერთიან ტალღაში, სადაც საბოლოოდ მრისხანე საწყისი მკვდრდება. A', A' ამოძრირად შემაჯავებრებელი ფუნქციით ხასიათდება და ამოშურავენ I თემის სახეობრივ ჩამოყალიბებას.

ამის შემდეგ თემის დრამატურგიული განვითარება ფორმის რეპრიზულ მონაკვეთში გრძელდება. A თემა აქ მქვივნავრ, გამოქმნილი ქვერადობით იმიტაციური განვითარების ორ ფაზას გავლის, სამ-სამი გატარებით თითოეულში. აქ იგი კონფლიქტურობაში გარდასახული, რომელიც თანდათან ღრმავდება, და როდესაც კონტრასტულად მას B თემა „მეგრინება“, „უშედავით ბრძოლაში“ გამარჯვებული A თემის განვითარებაც უშაღლეს საფეხურს მიაღწევს. ფორმის დანაშტატული ეპიზოდის სახით გატარებული A თემის პირვანდელი სახე (პროლოგის ანალოგიური) „წარსულის გამოხილად“ აღიქმება.

ლირიკული ხასიათის თემებიდან აღსანიშნავია I სიმ-
ფონიის მე-2 ნაწილის მთავარი თემის (E-dur)
განვითარება, მრავალთემიანი რთული სანაწილიანობის
გარეგნუბში. ამავე დროს ძლიერია თემის რიტმ-ინტონა-
ციური შეგავლენაც დანარჩენი მუსიკალური სახეებისადმი.
ორნაწილიანი A თემის ინტონაციურ ქსოვილში ორგანუ-
ლად შეზავებულია სპიომღერი და საცეკვაო წყობის ნიშ-
ნები. მთლიანის ტალღისებური მიძრაობითა და სილა-
ლით ამჟღავნებს შეინიშნება ქორეოგრაფიული ელემენტე-
ბიც. ფორმის I ნაწილის დასაწყისში თემა ერთგვარად და-
ანაწევრებულია, შემდეგ კი ექსპონირებული ნაგებობებით
დამუშავებითში გადაიზრდება, სადაც მიმდინარეობს ინ-
ტონაციური დაქვემდებარება და ხასიათობრივი გაღრმავება.
ბოლოს კი სავსებით ჩამოყალიბებული, ერთიანი მთლი-
ანობის ფაზით გაკარდება ორკესტრის სრული ჩართვის
ფონზე. ფორმის მე-2 ნაწილში ორჯერ გატარებული A
თემა ხასიათობრივად შეცვლილია რიტმული გამსვლე-
ლის, მინორული კილოსა და მრავალრიტმობის შე-
დეგად. მე-3 ნაწილში კი პირვანდელი სახე აღსდგება.

ამრიგად, მთელი ფორმის განვითარების მანძილზე
იქმნება A თემის „განწყობილობათა“ ვარიანტები. დაშა-
სიანებულია ისიც, რომ თემა ყოველი ნაწილის ერთდროუ-
ლად დამატოვებული, შინაარსობრივად განმარტებული
და ლოკალიზირებული ნაგებობებისაა. განსაკუთრე-
ბით I და III ნაწილებში, სადაც დამატებული შეი-
გრძნობა შეჯამებითი ფუნქციაც და კლამენტაციური მწვერ-
ვლიც. შუა ნაწილის დასკვნით ეტაპში შეჯამებითობა
ნაკლებია, კულმინაცია კი მისხნული.

I სიმფონიის მე-4 ნაწილი მთლიანად ქო-
რალური თემის, მისი ინტონაციური მარცვლისა და განვი-
თარების შოთაო მთელეული მასალის გაჩაღების ასპექტ-
ში ვითარდება. სიმებიან საგარეშო გადმოცემული თემა
(D-dur) უარესად რელიეფურია, აღსავსე მზისსაზო-
ვით, სიღრმისა და ეპიური სიდიდით. მას ასიათარის
დრამატურული მრავალპლანაობა და განვითარების
მრავალსახეობა. თემის მთლიანად ჯერ კიდევ სიმფონიის
I ნაწილის დამუშავებაში ჩნდება ჭარბად გარეგნულად
დინამიური კონტრასტის სახით. ამკარად კი გრძელი წი-
ნადადების ფორმით მოცემული, გრძელად ტრანსფორ-
მირებულია, მთლიანად უცვლელი რჩება.

ფორმის I ეტაპის ფარგლებში ქორალური თემისა და
მისი ოთხი რთულსაზოვანი ვარიაციული განვითარება ხა-
სიათობრივად სამი დინამიური ტალღის შემქმნელია: AA'
(ეპიურ-მზრებელი), A²A³ (ელეგური), A⁴ (ტრაგედი-
ული). მე-2 ეტაპში კი სინთეტურად გარდასახული თემა
ვარიაციული განვითარების სამ საფეხურს გაივლის საზეი-
მო ჰიმნიზაციის სფეროში.

ამრიგად, ურთი თემის ვარიაციული განვითარებით,
ფორმის ყოველ ეტაპში იქმნება ხასიათობრივად კონტ-
რასტული ეფექტური სამყარო, რამაც, თავის მხრივ, განა-
პირობა ფორმის ორნაწილიანობაც: 1) სიმფონიური რეკ-
ვიემი, 2) გამარჯვების ოლა-ჰიმნი.

თავისებურია მე-2 სიმფონიის I ნაწილის
დამხმარე თემის განვითარების პრინციპიც. მისი საწყისი
ინტონაციური მონაკვეთი შემდგომში სიმფონიური ციკ-
ლის ლაბილურობად იქცევა. მეორე მხრივ კი, იგი დამოუ-
კიდებელი რთულსაზოვანი ვარიაციული მინიატურის წარ-
მომადგენელია.

მე-2 სიმფონიის მე-3 ნაწილის B თემა
(D-moll), ხალხური „გაფრინდი, შავი მერცხალის“ სა-

წყის მარცვალზე შექმნილი, ხასიათდება ინტენსიური ვა-
რიაციულობით. ვარიანტება ძირითადად თემის საწყისი
მარცვლი. განვითარებით სტადიაში იმიტაციურებზე შე-
მოიჭრება. ფორმის დამუშავებით მონაკვეთში ლირიკული-
ბა პირველ რიგითაა გამოხატულია და ბოლოს —
მეორეულ პათოსშიც. რეპრიზული ნაწილი A თემისთან,
მისი კონტრასტული დაპირისპირებით, სწარმოებს ორი
ანთვლილური საწყისის სტადია, სადაც A თემის დინა-
მიური პოტენცია დასძლევს B თემისას, რომლის განვითა-
რებაც ვიდრე მაღალეს უმაღლეს წერტილს.

მე-2 სიმფონიის მე-2 და მე-4 ნაწილთა თემები
ვარიაციული ციკლის ფარგლებში პოვებენ განვითარე-
ბას.²

ჩვენს მიერ განხილული ნიმუშები მეტყველებენ კომ-
პოზიტორის მუსიკალურ-საგონიო აზროვნების მრავალ-
ფეროვნებასა და ფართო დიპლომატიკაზე.

თემატური განვითარების საერთო ტენ-
დენცია გამომსახავია შემდეგი განვი-
თარებითა და გამომსახვის სხვადასხვა
ფორმით, კონტრასტულობა გამომდ-
ენიან გამომსახველობის ყველა საშუა-
ლებით.

კონტრასტული განვითარებაში ფართოდ
გამოიყენება კილოთა კანონზომიერე-
ბანი.

პოლიფონიურობა მთლიანად განვი-
თარების ტექნოლოგიურ კონტრასტში
განიხილება. სახელოდობ: მოცემულია
განვითარების იმიტაციური მეთოდები,
კონტრასტულ-ფაქტურული პოლიფონიუ-
რი ხერხები და ფუტატორი განვითარების
სახით გაკარება.

აღსანიშნავია პოლიტონალური პარ-
მონიის გამოყენება უმაღლეს კულმინა-
ციათა მოსამზადებელ ეტაპებში.

სახეობრივი გარდასახვის მიზნით
მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ტრანს-
ფორმაციასაც.

ფორმის განვითარების პროცესში და-
მახასიათებელია მასალის ტალღისებუ-
რი გატარება ერთ სუნთქვასზე.

დრამატურული აზროვნების მნიშვნელოვანი სიბ-
რება მე-2 სიმფონიის I ნაწილის ძირითად თემათა განვი-
თარების პრინციპებზე: 1) სუბტილური მრავალ-
რიტმული განვითარებით შექმნილი დამოუკიდებელი მონ-
აკვეთები მთავარი თემის ინტონაციებზე, 2) მთავარი თე-
მის ინტონაციური მასალა დამუშავებით ფუნქციით გან-
ვითარებულ ინტერმედიებში, 3) დამხმარე თემის გარდა-
ქმნა ლაბილურობად და მისი ვარიაციულ-სუბტილური მინია-
ტურაზე.

ვარიაციულობის, როგორც ტექნოლოგიური საშუალე-
ბის, უმაღლესი საფეხური I სიმფონიის ფინალის განვი-
თარება. მე-2 სიმფონიის მე-3 ნაწილში ვარიაციულობა,
ერთა მხრივ, თემათა სახეობრივი ჩამოყალიბებით აღინიშ-
ნება, მეორე მხრივ, კი — „მეორეული“ შემართებით.

ყველა შემოთქმულიდან ნათელია მუსიკალურ სახე-
თა შინაარსობრივ-დრამატურული მრავალფეროვნება, გან-
ვითარების ლოგიკა და ფანტაზია.

2 აბ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1973 წ., № 2, გვ. 49.

რეკლამის მეცნიერება*

გულბათ ტორაძე

სიმფონიის მესამე ნაწილი — ფინალი ალერგო, ყველაზე უფრო მრავალფეროვანი და, შესაძლოა, ჭრელიცა მთელს ნაწარმოებში. შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ ჩვენს მუსიკისმცოდნეობაში მის შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებათა შორის ასეთსავე სიჭრელეს ვხვდებით. ფინალის კონტრასტითაა შორის ორი ჯგუფი გამოიყოფა. ერთნი (ბ. ასაფიევი, ვ. პროტკოპოვი, ა. ალექსეევი) ფინალს მიიჩნევენ უაღრესად მთლიან, პარმონიულ, ოპტიმისტურ კონცეფციად. მაგალითად, ვ. პროტკოპოვი მიგვიითხმის ფინალის „მხნე, ოპტიმისტურ ტონზე“, ა. ალექსეევი კი „ფინალის საცეკვაო სახეთა ნათელ სამყაროზე, კლასიკური სიმფონიებისათვის დამახასიათებელ ოპტიმისტურ დავაგროვნებაზე“. განსაკუთრებით პარადოქსულია ბ. ასაფიევის სიტყვები: «В последней части симфонии преобладают «переливы-перезвоны», типичные для Рахманинова. Среди напльвов мелодии звенит воздух — то радостно и светло, то тревожно и настороженно, то ликующе! От этого финала остается хорошее, цельное впечатление, от всей симфонии такое чувство, будто слух совершил неспешную прогулку «в садах человеческого сердца». Лучшими страницами Рахманинова всегда были свойственны подобные состояния» (ბ. ასაფიევი, რჩეული ნაწარმოებები, ტ. II, გვ. 304).

ოპონენტთა მეორე ჯგუფი (ი. კელდში) მკაცრად აკრიტიკებს კომპოზიტორის იმის გამო, რომ «находясь в эмиграции, Рахманинов оказался не в силах дать действительное разрешение этой темы, стоящее на уровне требований современности». ხოლო ფინალის შესახებ ნათქვამია: «она (третья часть) противоречива и непоследовательна по своему характеру». (რუსული მუსიკის ისტორია, ტ. III, გვ. 402).

თავს უფლებას მივიცემ არ დავთანხმო პატერცეზული კრიტიკისთვის არც ერთ ჯგუფს. მათი გამონათქვამი ამჟამად სარკის გადანდა კონიუნქტურისაში. ბ. ასაფიევის ნარკვევი დაწერილია 1945 წელს, ხოლო ვ. პროტკოპოვისა — 1946 წლის ბოლოს. მაშინ ის-ის იყო მოხდა რამზანიშოვის გვიანდელი შემოქმედების რეაბილიტაცია (მოიჯიგონათ, რომ 1936 წელს შექმნილი III სიმფონია სარკოთა გაგვირმში პირველად 1943 წელს შესრულდა. ასეთ პირობებში ძნელია იმ ავტორების გამტყუნება, რომლებიც ცდილობენ „გარდისფერი სათვალთ“ გააჩინონ პარტი-

ტურა და ამოიკიბონ მუსიკის ის თვისება (სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ოპტიმიზმი), რაც მას არ გაჩანია. ი. კელდშიის სახელმძღვანელო კი იწერებოდა 1952-53 წლებში.

განსაკუთრებით სიმფონიის ფინალის მხატვრული და იდეური არსი. როგორც ითქვამს, ფინალი ნაწარმოების ყველაზე მრავალფეროვანი (თითქმის ჭრელი) ნაწილია. აქ ერთმანეთის მეზობლობაშია რუსული კლასიკური სიმფონიების (უფრო ბოროდინისა და გლაზუნოვის) ფინალები-სთვის დამახასიათებელი საწყობი-საღვთისწაწული „ალე-ნერი“, იდილიური ვალსი, დამამკვიდრებელი პარტიის ტრაგიკული ექსპრესია და დიეს-ირეს თავაწყვეტილი შაბაში. რა უნდა იყოს ამის მიზეზი? დამაჯერებელი იქნება ასეთი პასუხი: გრძელდება გადგულახვი სულიერი დრამა, მტანჯველი ღიჭრებით შეპყრობილი გმირი ვერ პოულობს მოსვენებას. კომპოზიტორმა საკუთარ თავში ვერ კმოვა პოზიტიური ზნეობრივი იმპულსები და გამოსავალს ეძებს საზედისწე-ურ ჩინიდან. ერთგვარ სულიერ ციფ-ცხელებაში იგი ხან წორეულს საშობლოს სახეების აღდგენას ცდილობს, რათა როგორმე უზიაროს საერთო მხიარულებას, ხან გროტესკულ-ფანტასტიკურ ზანზებათა ბურნაში ეხვევა, ხანაც პასიურად უშვებს სიკვდილის ფერხულს.

მხატვრული შინაარსის მრავალგვარობა ბუნებრივად იწვევს გამომსახველ ხერხთა — ინტონაციის, ფაქტურის (ერთ-ერთი დიდი ეპიზოდი მთლიანად პოლიფონური) და ა. შ. სიმდიდრესა და დიფერენციალს.

მრავალფეროვნებასთან ერთად ფინალი ყველაზე მეტად „ექსტრემული“ა. კომპოზიტორი ამაოდ ცდილობს გაიჭეს საკუთარ თავს და შეება იპოვოს გარემომცველ სინამდვილეში. ამიტომ, იქაც კი, სადაც სახეზეა მხიარულება და დღესასწაულის ყველა გარეგანი გამოვლინება (საცეკვაო რიტმი, ხალხურ-ქანჩრული ინტონაცია, პომპიური ფორმირება), მაინც არ ექმნება შინაგანი სიმშვიდის, სილალის, ბედნიერების განწყობილება. მხიარულებს მოწამლულია მწვავე რეგულესით და ვერ ფარავს ტრაგიკული მარტოობის, შინაგანი სიკარეულის გრძნობას. ასეთია მესამე სიმფონიის ფინალის დღდაზრი და ამავე დროს, მისი შინაგანი წინააღმდეგობრიობის მიზეზი.

რა ობიექტური მონაცემები (გარდა მუსიკის სუბიექტური მიმოკური აღქმისა) გვაძლევს ასეთი მტკიცების საფუძველს?

მედიორ თემატიკური კავშირი წინა ნაწილებთან, კერძოდ, იმ ეპიზოდებთან, რომელთა ტრაგიკული არსი გვცხად არ იწვევს, დიეს-ირეს თემის პარაში ფინალის ერთ-ერთი საკვანძო კუბინაციური მომენტი — ფუგის სარკასტული „გამოწვევა“ უდგარიანბა და, ბოლოს, თვით მთავარი თემის ინტონაციური ნათესაობა დიეს-ირესთან.

მიკვლობით ფინალი საგრძნობლად აღმატება წინა ნაწილებს. იგი დაწერილია სინატური ალერგის ფორმით. ძნელია ფინალის საერთო ხასიათის განსაზღვრა. მასში დიდი ადგილი უჭირავს ქანრულ საწყისს, რომელიც პირველად იჭრება სიმფონიაში; გროტესკულ-ექსპრესიულ მომენტს, რომელიც ქანრულის დღფორმაცია, მისი ჭარბიგე-რისა და ზღირიერების შედეგს წარმოადგენს; და, ბოლოს, ტრაგიკულ ლირიკას (ეპიზოდურად). მაგრამ ფინალში არცერთი ეს საწყისი საბოლოოდ არ არის დამკვიდრებული. მართალია, ფინალს ავირგვინებს მექანური, თავაწყვეტილი ფერხული, მაგრამ ეს მხიარულება მოჩვენებითი, ილუზორულია.

შეგერდეთ ფინალის მუსიკის მთავარ საკვანძო მომენტებზე.

დასაწყისი. I ნაწილის შესავლიდან ნაცნობი მძაფრი

* ლსაწყისი იხ. „საბჭოთა ზელოვნება“ № 5, 1973 წ.

პასაჟი სამშობლოს მოგონებით გამოწვეული მწველი გრძნობის გამომსახველია. რას უნდა მოასწავებდეს მისი გამოირჩევა ფინალში? ძნელია ამ კითხვაზე სრული კატეგორიულობით პასუხის გაცემა. ყოველ შემთხვევაში, აქ იგი დასაბამს აძლევს საცეკვაო მოტივს, მასობრივ მხარირულ-ჩას, რომელიც შემდგომ მორევებითი და სკეპსითი მოწამული აღმოჩნდება.

ექვსი არ იწვევს ფინალის მთავარი თემის ჟანრული ბუნება. იგი ჯოვხად უბრუნდება საწყის მდგომარეობას და ზედოზედ მერიდებს. მის უბოში, მქვხარე აქცენტებით თითქმის გვემის მოცეკვავე ზარის „ქუსლებში“ ბრახუნს. აქ შესაფერისია ორკესტრობაც (დასარტყამთა მთელი კომპლექტი).

თემის ანალოზი აამჟარავებს მის ინტონაციურ კავშირს სიმფონიის ლაიტმოტივთან, რომელიც თითქმის ფინალის ფაქტურაში თქვიფდება. საკმაოდ გააქტიურდება თემის ხათესაბო დიეს-ირესთანაც, რაც განსაკუთრებით ნათელი ხდება მის ერთ-ერთ წარმომებულ ვარიანტში.

ეს, ერთი შეხედვით, მოულოდნელი პარალელი ნათლად მეტყველებს თემის ემოციურ სემანტიკაზე. მის მხიარულებაში აზის რაღაც ხელოვნური და ნაძალადვე.

რა თავისებურებები შეიძინდება ფინალის მთავარ პარტიაში?

პირველ რიგში, მეტრო-რიტმული მერყეობა, სუსტ დროთა აქცენტირება, სინკოპირება, რაც შინაგანი სტრუქტურის ასიმეტრიულობას ქმნის და ხას უსვამს შინაგან შფოთვას, მოსვენებობას. განვითარებასთან ერთად თემა კარგავს ტონალურ სიმტიკისკაც. დამუშავების ნიშნები ინტელაუტეს უკვე თვით მთავარი თემის განვითარებას, მაგრამ იგი განსაკუთრებით მკაფიოდ იჩენს თავს შემკავშირებულ პარტიაში, რომელშიც მის წინამორბედის ინტონაციური საცქვები ჩნდება. მოდულიკური ინერციას ქუსიკა მორეულ მემორულ წყობებში გადაჰყავს. შემკავშირებულ პარტიის უკანასკნელ ტაქტებში ტრეციული ინტონაციის წინასწარი რეზონანსებით ხდება მეორე თემის ტონალურ-პარმინიული შემუადება.

მეორე თემა (დამხმურე პარტია) ნაღვლიანი მინორული ტონუსითა (დო-დიეზ მინორი) და ტრაგეკული ექსპრესიით მკვეთრადაა გამიხუნო ფინალის საერთო ჟანრულ-ექსპრესიული ანტრეკისსაგან, თუმცა მას საკმაოდ მოკრძალებული ადგილი ეთმობა.

ამოგურ მომენტში იგი ემოციური კოლორიტით, პარმინიით და ინტონაციური თვისებებით, დინამიკური გეგმით, ორკესტრებით (კერძოდ, სიმებიანთა და ლითონის ჯგუფების) ურთიერთსაწინააღმდეგო კონტრასტულქული მოძრაობით უბნებურად იწვევს ჩაიკოვსკის სიმფონიური კულმინაციების ასოციაციას.

თემა ფართოდ არ იშლება. კულმინაციის სწრაფი ფორსირება მიღწეულია მარტივი ხერხებით: თემის გადართვით ექსპრესიული რეგისტრებში და ხისა და ლითონის ჩასაბერთა გუფუფის ერთობლივი ჩართვით. ინტერესს მოკლებული არ არის დაკვირვება თემის ინტონაციურ სტრუქტურაზეც. იგი ძალიან ფართო დიაპაზონისაა. (დო-დიეზ-ცმა) და მოთმინად ეწყარება ადმეკალ სელას დაშლილ ტონიკური სამშოვანების საფუხერებზე. რამზინიოვისათვის — პოლსტრეო კანტილებს ამ იშვიათი ოსტატისათვის — ეს ერთი უჩვეულო ანგაგობა (მით უმეტეს, დამხმარე პარტიაში). ცხადია ამ შემთხვევაში თემის ზედიდინიშნული ექსპრესიული ქვეყარდება მიღწეულია სხვა ფაქტორებით, პირველ რიგში, პარმინითა და ორკესტრებით. სოლო-ფაგოტის სარკასტულ-გამომწვევი მოტივი და საბამს ძლივს ფინალის ცენტრალურ, ყველაზე რთულ და

მრავალფეროვან ნაწილს—დამუშავებას. რომელიც სქემატურად შემდეგნაირად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: 1. პატარა შესავალი, რომელშიც ყალიბდება მომღწევი ვრცელ ფუვის თემა და სიმფონიის ლაიტმოტივი პირველად ფინალში რომ იმისი. 2. ფუგა (აქ შემოიტანება დიეს-ირეს თემა), რომელიც არ მთავრდება და უშუალოდ გადადის ზომღვერო, ვალისებერ ეპიზოდში. 3. დიეს-ირეს თემაზე აგებული ეპიზოდი, რომელსაც უშუალოდ მოსდევს ფინალის რკპრისა.

შეგრძელო ფაგოტის აღნიშნულ მოტივზე, რომელიც შემდგომ ფუვის თემად იქცევა. მისი ამოსავალი უნუქტია ჯინალის მთავარი თემა, რომლიდანაც იგი საკრზობით ცვლილებებით მომდინარეობს. მისი ინტონაციური კონტურები გამოწვებულ-გამაღწერებელია, რაც მას გროტესკულ იერს სძენს. ამ მხრივ დამახასიათებელია თვით სოლო-ფაგოტის ტემპრის შერყევა. „გამომწვევი“, სარკასტული ქვეყარდობით იგი უბნებურად აღადგენს მესხიერებაში ახალგაზრდა შოსტაკოვიჩის (I სიმფონია, საფორტეპიანო კონცერტი) ანალოგიურ მუსიკალურ სახეებს.

ამჯერად არ ხდება ამ მოტივის თემად კონცენტრირება, პირიქით, იგი ნაწვერდება პატარ-პატარა მოტივურ გადასხილებში.

მოულოდნელად შემოიჭრება სიმფონიის ლაიტმოტივი, რომელიც მრისხანედ, შემამრწუნებლად ქდვს, ეს თემის კიდევ ერთი ახალი ვარიანტია და მისი უკვე შეცვლას ერთგვარად რთულდება. იგი ერთმანეთისაგან მკვეთრად მიჯნავს ფუგასა და მის შემამზადებელ ეპიზოდს, რომლებიც სულ სხვა ფაქტურულ, საორკესტრო და თემატიკურ პრინციპებზე არიან აგებულნი.

იწყება ოთხმინიანი ფუგა (ალევრო ვიჯაზე). ტერმინი ფუგა აქ პირობითადაა ნაზმარი, რადგან იგი მთელი რიგი ნიშნებით განსხვავდება ამ პოლიფონიური ფორმის კლასიკური სემისაგან. უკვე ნაცნობი თემა აქ გამოკეცხილდა და მოცემული. მგავსად თავისი პიროტრატობისა (სოლო-ფაგოტის მოტივი) ფინალის მთავარი თემისაგან მას მეტი ინტონაციური სიმძაფრე და სიმწვავე განასხვავებს. პირველად მას I ვიოლინობით ასრულებენ (ტონალობა რე-ბაჟორ პარმინიული). საწინააღმდეგო სელის ფაქტურა თვით თემადანაა აღებული, სქემატურად მოვიღო ეს ვრცელი პოლიფონიური ეპიზოდი (ფუგა) ასეა აგებული: 1. ექსპოზიციკია, 2. ინტერმედია, რომელშიც მუშავდება თემის სხვადასხვა მოტივი, 3. შუა (დამუშავებითი) ნაწილი, სადა თემა ოთხჯონს ტრადედ სხვადასხვა ტონალობაში, 4. ვრცელი ინტერმედია, რომელსაც თემის კულმინაციური გატარება მოსდევს (სი-ბაჟორი). ფუგა არ იხურება (რეპრეზენტი ნაწილი მოკეცხილია) და უშუალოდ გადადის მომღწევი ვალისებერ ეპიზოდში.

განხილვით ფუვის დამუშავებითი ნაწილის ცალკეული მომენტები. კომპოზიტორი აქ პოლიფონიური გაბეზოთარების დიდ ოსტატობას ამჟღავნებს. იგი გამოპოვებს თემის სხვადასხვა მოტივს, უპირისპირებს ერთმანეთს და წინააღმდეგს სხვადასხვა კონტრასტულქულ კომბინაციებში განსაკუთრებით საინტერესოა, რომ სწორედ აქ, თემის მე-3 და მე-4 გატარებისას, თითქმის სრული სახით მოჩნდება დიეს-ირეს თემა ჯერ საყვირებისა, შემდეგ კი ვიოლინობებისა და ალტებისათვის, თუმცა იგი კონტრასტულქულადაა გადახალართული თემისთან და ამის გამო საერთო სმოვანებინად დიდი სიმკვეთრით არ გამოიყოფა.

ზუნებრივია, რომ დიეს-ირეს ინტონაციების შემოჭრა ხელს უწყობს ემოციური კოლორიტის გამუქებას. ეს ტენდენცია კიდევ უფრო ძლიერდება მომღწევი ინტერმედიანში, რომელიც წარმოადგენს ადამაღალ დინამიკურ სელას

ფუგის თემის კულმინაციური გატარებისაკენ. მართალია, აქ გამოვევით ღღერა ღვესმის პირქუში სვევების მოტევი, მაგრამ მუსიკა გამსჭვალულია მისი ინტონაციებით. დაბოლოს, თვით ფუგის თემში (განსაკუთრებით, მისი მეორე ნაწილში), რომელიც ინტენსიურად მუშავდება, მჭიდრო კავშირშია დღეს ირესთან. იგი უნებურად აღადგენს ნებისურებაში ბერლიოზ-ლისტის სიმფონიური ქმნილებების, ინფერნალურ ფუტურების. ასეთია ეპიზოდი, სადაც ალტის ანტარქტიკა, ბუტბუტის ფონზე პირქუშიდ ის-მის საყვირებისა და ტრომბონების დაღმავალი კომბატული ფრაზა.

ეს ინტერმედია მოტივური დამუშავების შესანიშნავი ნიმუშია. აქ ინტენსიურ განვითარებას განიცდის თემის თითქმის ყველა მოტივი. განსაკუთრებით ორი უმთავრესი, რომლებიცაც გამსჭვალულია მიოლი ფაქტურა.

პირველი მათგანის რიტმული ფიგურა გაბატონებულია მთელ ამ ვრცელ ეპიზოდში. ცალკეულ მომენტებში კი ხდება ორივე მოტივის გადახლართვა, სხვადასხვანაირი კომბინირება.

თემის გატარება (რიგით მეხუთე) სი მაჟორში ფუგის კულმინაციური მომენტია. მუსიკა აქ შემზარავად ღვრის, მაგრამ სიმშრე დიდხანს არ გრძელდება. დინამიკური ტალღა სწრაფად ეცემა და თუმა პატარა-პატარა მოტივები იმდენად მომდევნო იდილიური გაღმოსვლური ეპიზოდში (სულ ათიოდე ტაქტის მცოცხლობით) აღიქმება, როგორც წუთიერი ფსიქოლოგიური პაუზა. მუსიკა ნაწი, პაეროვანია.

ნეოლი გაღმოს იხვევ მოულოდნელად წყდება, როგორც დაიწყო. გრძელავით შემოიჭრება დღეს-ირე. აქ იგი პირველად ღვრის აშკარად და შეუნიშნავად, რითაც საბოლოოდ იმორჩილებს მთავარი პარტიის მოტივებს, რომლებიც თითქმის გაუგებდავად ცდილობენ წინ აღუდგნენ მის შემოტევას. დღეს-ირეს თემი სვევებიერად მთელდება აღმავალ საფეხურებსა და მზარდ დინამიკურ ტალღებს. იპროზის ახალ-ახალ რეგისტრებს. საბოლოოდ კი მიოლი ორესტრის მოივება.

დემონური თემა გამარჯვებას ზეიმობს, მაგრამ დიდხანს არც მისი პარაზმი გრძელდება. კვლავ ისმის ფინალის მთავარი პარტია. იწყება რეპრიზა — ფინალისა და, საზოგადოდ, მიოლი ნაწარმოების ძალზე მნიშვნელოვანი გავაკვეთი. მნიშვნელოვანი, პირველ რიგში, იმის გამო, რომ სწორედ აქ ირეკვა საბოლოოდ სიმფონიის იდეური კონცეფცია. ეფიქრობ, ფინალის მუსიკის სახაითი გვაძლევს საუფუგლოს მისი აროარაზროვანი ინტერპრეტაციისათვის, რაც შეიძლება შემდეგდესარად ჩამოაყალიბოს ის დანერგულ-პოლემურული აგიოტატი, რომელიც ფინალში სუფევს, გარეგნული სახისისა და ვერ ფარავს შინაგანი სიცარიელის, მარტოობის მწველ გრძნობას.

რეპრიზაში დღეს-ირეს მრისხანე ინტონაციები აღარ ჩამოდის ავანსენიდან. მაგრამ საუგულისშია, რომ დასვენით ნაწილში თვით ეს თემაც განიცდის რიტმულ და ინტონაციურ ტრანსფორმაციას. შთაბეჭდილება რჩება. თითქმის კომპოზიტორი გრძელბა ფაქტურის თემის დამკვიდრებას ნაწარმოების დამავიგვრენელ ეპიზოდში. ავტორის თავიდანვე მთლიანი ხმაში ფიგურის მსუბუქ სტოკატოში „გამოჰყავს“ კვლავი საცეკვაო მოტივი (ფინალის მთავარი პარტიის ერთ-ერთი „წარმოდულის“), პარონიულ ნებნები კი ტარდება სიმფონიის ლაიტმოტივის მორიგი უარანახტ. დაუკვირდეთ სიმფონიის უკანასკნელ ტაქტს. აჟაც ხომ გარკვევით ისმის ლაიტმოტივის სუპერდური ინტონაცია. ასეთ რთულ და მრავალფეროვან განვითარებას განიცდის იგი სიმფონიის მანძილზე.

ამრიგად, კოდის მუსიკა სამი თემის (ფინალის მთავარი პარტია, დღეს-ირე, სიმფონიის ლაიტმოტივი) თავისებური სინთეზია.

საბოლოოდ თითქმის მკვიდრდება საზეიმო განწყობილება, მაგრამ ჩვენ უკვე ვიცით მისი ნამდვილი არსი.

შესაძლებელია რახმანინოვის გვიანდელი („ამერიკული“) პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, ანაჟე დროს მისი, როგორც სიმფონისტის, შემოქმედებითი მოღვაწეობის განზოგადება, სინთეზი. ამ შემთხვევაში გვევლინება მთლიან არა მარტო მის I და II სიმფონიებს, რომელთაც შედარებით პერიფერიული ადგილი უკავიათ კომპოზიტორის შემოქმედებაში, არამედ ნამდვილად „სიმფონიურ“ საფორტეპიანო კონცერტებს (განსაკუთრებით მეორეს და მესამეს და „რუსულიდან პაგანინის თემაზე“). ანალიზის დროს ამ დებულების საფუძვალზე მოგანალიზო იყო კონკრეტული მასალა, მაგრამ ეს გენეტიური ძაბები, რომლებიც III სიმფონიის ადრინდელ ქმნილებებთან აკავშირებს, გამოხატება არა მარტო ცალკეულ ინტონაციურ და თემატურ ასოციაციებში, არამედ ევოლუციის კანონებით განსაზღვრულ შინაგან ორგანულ კავშირში.

კერძოდ, კავშირი II და III საფორტეპიანო კონცერტების მელოდურ სტრუქტურაში იგრძნობა ადვილში, ნაწილობრივ, პირველ ალერგოში, „რუსულიდანთან“ — სახელდობრ, ამ უკანასკნელის „მეზუნარე“ გარდაცობთან, სიმფონიის სტილისტურ სიმკაცრესა და რიტმულ „დისციპლინიზაციასთან“, „მიცვალბულთა კუნძულთან“ — პირქუში-ტრაგიკულ საერთო კოლორტში, — I სიმფონიასთან — საწყისი ინტონაციური ბირთვების (ლაიტმოტივების) ნაოესკრობაში, მონოთემატურ ტენდენციებში.

შესაძლებელია, როგორც რახმანინოვის შემოქმედებითი გზის დამავიგვრენელ ნაწარმოებში, შეუძლებელია არ ასახულიყოს ის იდეური და სტილისტური ევოლუცია, რომელიც მან რუსეთიდან საუდამში წასვლის შემდეგ განიცადა მხატვრულ-იდეური თვალსაზრისით. ეს ევოლუცია გამოიხატა ტრაგიკული ტონების გაძლიერებაში, რაც ნიშანდობლივია თითქმის მთელი მისი გვიანდელი შემოქმედებისთვის.

მართალია, შესაძლებელია არ არის რახმანინოვის ყველაზე პირქუში, პესიმისტური კონცეფცია. (ეს ნიშნები შეტი სიმკვეთრითაა გამოხატული მის „მიცვალბულთა კუნძულსა“ და „ზარებში“), მაგრამ ტრაგიკული პათოსითა და ექსპრესიით ბევრი ატარებს მათ. „მიცვალბულთა კუნძულსა“ და „ზარების“ მინორი ძალიან დიდი დონეა დაკავშირებული რომანტიკული პროგრამული სიმფონიის მოდერნიზებულ ტრადიციებთან. მათი მუსიკა რამდენადაც გარეგნული, თეატრალური პათეტიკით არის შეფერილი, რომლის მიღმა ვერ ვგრძნობთ ავტორის სულიერი რეფლექსიას, მის პირად ადამიანურ ორამას, შინაგანი პულსის ფეთქებას.

შესაძლებელია კი, როგორც სულ სხვა შინაგანისა და მხატვრული მიზანდასახულების ნაწარმოები; ადგილობრივი დიდი და ხალხის ექსპრესიით, გულწრფელობით, ღრმად აღმანიური ვნებათა დღევანდელი. მასში იახება კომპოზიტორის ავტობიოგრაფიული მომენტები და იგი განვსაზღვრეთ როგორც „ნოსტალგიის ტრავმაცია“; შესავალი ნაწილისა და სიმფონიის ფინალის ანალიზთან დაკავშირებით განიხილეთ მისაზრება ნაწარმოების საერთო იდეურ-მხატვრულ კონცეფციას, რომელიც ეროვნულად ეწინააღმდეგება არსებულ თვალსაზრისს (ბ. ასაფივი, გ. პროტოპოპოვი და სხვა). სახელდობრ, ეს შეეხება სიმფონიის დამავიგვრენელ ნაწილს — ფინალს, რომელშიც, ჩვენი აზრით,

გარემოში მათორულ-მატრიცული ტონის მიუხედავად, საბოლოოდ მტკიცდება ნაწარმოების ტრადიციული კონცეფცია.

რაც შეეხება საკუთრივ სტილისტურ ევოლუციას, იგი გამოიხატა პარამნიული ენის გამწვავებასა და გამაღვრებაში, კილო-ფუნქციონალური კავშირების შესატყვისად, რიტმული სტრუქტურის გართულებაში და ა. შ.

რასმანიოვის მესამე სიმფონიის განმარტავებელი ნაშრომის საფუძველზე სხვა თვალსაზრისიაც. მასში შედარებით უფრო მკაფიოდ ვხვდებით ე. წ. პეტრუხრ-გისა და მისკაის საკომპოზიტორო სკოლების ტრადიციას სინთეზის ნიშნებს, რაც დიდი ხნის წინ შეინიშნეს. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ეს დებულება საჭიროებს ერთგვარ კორექტივს. გავრცელებული აზრის საწინააღმდეგოდ, ჩაიკოვსკისეული, ე. ი. დრამატულ-ფსიქოლოგიური საწყისი ბაზისი საკონტრასტულად სჭარბობს გიტაკა-ბორთინისეულ ეპიკურ საწყისს. როგორც აღვნიშნეთ რუსული კლასიკური სიმფონიზმის დრამატულ მტოსთან, კერძოდ, ჩაიკოვსკისთან, მესამე სიმფონიის აკავშირებს: ტრადიციული კონცეფცია, ნათელი და კომპარული საწყისების ანტითეზა. ფორმის დრამატურგიული აქტიურობა, უმთავრეს მხატვრულ სხეულ ინტონაციური აღნაგობა და ფსიქოლოგიური სიმანტიკა.

ასევე აღინიშნა ნაწარმოების სტილისტური ძირების მრავალფეროვნება. რუსული კლასიკური სიმფონიზმის სხეულები ორი ძირითადი შტოს გარდა, აქ უნდა დავასხელოთ სხვა კომპონენტებიც: ძველი რუსული საკულტო გალობა და ხალხური მუსიკალური კულტურა (ერთი მხრივ, გაბმული სიმღერა და, მეორე მხრივ, ინსტრუმენტული საცეკვაო მოტივი ფინალში). ყოველივე ამას უნდა დავუმატოთ დიქს-ირეს თემა, რომელიც ნაწარმოების ერთ-ერთ ძალზე მნიშვნელოვან ინტონაციურ წარმონაქმნად გვევლინება. მისი როლი განსაკუთრებით იზრდება სიმფონიის დასასრულში. მრავალფეროვნება რომ სიჭრელეს არ ნიშნავს, მესამე სიმფონიის მაგალითზე დასტურდება. ნაწარმოების მოსმენისა და ანალიზის დროს ვერწყმულდებით, თუ რა მკვიდრ, ორგანულ მთლიანობაში შერწყმული ეს კომპონენტები.

უნდა ითქვას, რომ ამ მხატვრულ-სტილისტური მთლიანობის წინამძღვარი მოცემულია იმ მონოთემატიკურ ტენდენციად, რომელიც მთელ ნაწარმოებს მსჭვალავს. ინტონაციური „ცემენტის“ როლს, როგორც ითქვა, შესავალი თემა (ლიტმოტივი) ასრულებს. კვლავ მინდა ხაზი გუვსავ, იმ გარემოებას, რომ ესა ნიშნდებრივ მულტიდიან (ლიტმოტივი)კათოლიკურ სეკვენციაში, მათი შინაგანი ნათესაობის წყალობით, ძალზე ბუნებრივი და ორგანული აღმოჩნდება. ლიტმოტივი და დიქს-ირე სიმფონიის თანესებური თემატური საყრდენები, ინტონაციური განვითარების საწყისი და საბოლოო პუნქტიონია.

სიმფონიის მუსიკალური ენა, სტილი არსებითად იმავე პრინციპებზეა აღმოცენებული, რაზედაც რასმანიოვის „ოქრის ხანის“ შემოქმედებაც; თუმცა გამწვანებ მთელ რიგ ასალ ნიშნებსაც, რომლებიც თანაბრად შეეხება ყველა ცალკეულ კომპონენტს. მათი გამოჩენა სასხეულო ბუნებრივი და ორგანული რასმანიოვის მუსიკაში და უშუალოდ უკავშირდება ევროპული მუსიკალური აზროვნების ევოლუციის პროცესს 20-30-იან წლებში. მაგრამ უმთავრეს-

ში კომპოზიტორი ერთგულად რჩება საკუთარი თავისა და, მამასადაც, რუსული მუსიკის კლასიკური ტრადიციებისა. პირველ რიგში, ეს ეხება სიმფონიის მულოდურ ენას. მელოდიური აზროვნების სასტიკი კრიზისის ეპოქაში რასმანიოვი, გვგავს ქნის მომხმარებელს, დიდი გამოსახველობისა და ინტონაციური აქტიურობის მქონე მულოდურებს. ჩესამე სიმფონიის საუკეთესო მელოდების შესახებ შეიძლება ვთქვათ ბ. ასაფივის სიტყვებით: „Мелодия Рахманинова всегда «стелется», как тропа в полях, не придуманная, не навязываемая“. (ტ. II, გვ. 294).

შეინიშნება სიახლეც, რომელიც გამოიხატება დელამაციურ-რეზიტატიული საწყისის გაძლიერებასა და გამახვილებაში. რასმანიოვის „რუსული“ პერიოდის მელოდიური შედევრები გარეგნულ კონტრუბით საგრძნობლად პლასტიკური არიან. მესამე სიმფონიაში მშობად შევადგენით ფართო ინტერვალურ სტეპზე აგებულ ტენზილ მელოდობებს (ზოგჯერ ისინი დაშლილი სუბტონიკების საფერებებს წარმოგიადგენენ), რაც სრულიადაც არ ანელებს ინტონაციურ გამომსახველობას. ნახტომები არამყარ ბაგერებზე. ერთმატულ სვლათა სიჭარბე, ამბაფრებს და ამწვავებს ინტონაციურ ატმოსფეროს.

ასალოდობი შეინიშნება გაკეთება შეიძლება სიმფონიის კილოპარამნიულ ენაზე. აქაც შეინიშნება „ახალი“ მუსიკისთვის დამახასიათებელი ტენდენციების შემოჭრა, რასაც მისდევს ფუნქციური კავშირების შესუსტება, როული კილოების გამოყენება (განსაკუთრებით ნაწარმოების დამუშავებით ეპიზოდებში).

დიდი როლი ენიჭება სიმფონიაში მთლიანობის ფაქტორს, განსაკუთრებით იმიტომ, რომ თითქმის მთელი ნაწარმოების (უფრო I და III ნაწილების) ფაქტურა გამსჭვალულია მხათა ინდივიდუალიზაციის ტენდენციით. ცალკეულ შემთხვევებში ამას კონტრასტობისკენაც მივყავართ (I ნაწილის დამუშავება).

საკმაოდ მკაცრი, თუმცა ობიექტურია ბ. ასაფივის სიტყვები სიმფონიის საორგესტრო მხარესთან დაკავშირებით. „რასმანიოვის სიმფონიის პარტიტურას არ შეიძლება ყოფილს ორკესტრულად ფერადოვანი“. (ციტ. შრიბი, გვ. 304).

ისევე, როგორც სიმფონიის საერთო სტილისტურ პანტიქსში, ორკესტრებშიც გამწვანებ მეკვიდრებობით კავშირს, ერთი მხრივ, „მძლავრი ჯგუფის“, კერძოდ, რიმსკი-კორსაკოვის (იხ. პროტოპოპოვის შრომა, გვ. 148) და, მეორე მხრივ, ჩაიკოვსკის ტრადიციებთან.

პარტიტურაში აშკარად შეგრძნობა თანამედროვე საორგესტრო სტილის ანარკლიც, განსაკუთრებით სერეცოზულ-გორტესკულ ეპიზოდებში, სადაც კომპოზიტორი წვავს, „მსახე“ კოლორიტის შექმნისკენ სწრაფვს.

ეს ნარკვევი მინდა დავამთავრო რასმანიოვის სიტყვებით: „He хочу ради того, что я считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне, как в шумановской фантазии тону, сквозь который я слышу окружающий меня мир“.

საკუთარი შემოქმედებითი მეობისადმი ერთგულება, დიდი პრაქტიკული სინდისი ამ ამაღლებულ დამაზნურ დრამას ანიჭებს ხალას ექსპანსიულობას, რომელიც გულგრილად არ ტრეებს მსმენელს.

ი ს კ ლ ბ ა ზ რ ჯ თეატრალური მხატვრები

ნინო შვანგირაძე

ამ ბოლო წლებში, ჰემმარტი ნიჭიერებით, საკუთარი ხელწერითა და ორიგინალური აზროვნებით ფართოდ გაითქვეს სახელი ჩვენი რესპუბლიკის ახალგაზრდა თაობის თეატრალურმა მხატვრებმა.

მათ შორის მდებარეა იენობენ არა მარტო საქართველოში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც. უკვე ხშირად ვკითხულობთ ჩვენი ახალგაზრდა მხატვრების გვარებს რუსეთის, უკრაინის, ბელორუსიის, ბალტიისპირეთისა თუ სოციალისტური ქვეყნების თეატრალურ აფიშებზე. ამ დიდ ასპარეზზე ბევრი მათგანი თანაგრეცორია სახელმწიფოებრივი რეჟისორისა და ამიტომაცაა, რომ მათი დეკორაციები მაღალგემოვნებიანი მაყურებლის გულწრფელ აღიარებას იმსახურებენ.

ყოველივე ამის საფუძველს, რასაკვირველია, თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტის თეატრალურ-დეკორაციული განყოფილება წარმოადგენს, რომელმაც წლების მანძილზე არაერთი სასახლო მხატვარი შესძინა ქართულ საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებას.

ყურადღებია ის გარემოებაც, რომ აკადემიის თეატრალური განყოფილების სტუდენტობას ათ წელზე მეტია, რაც სპეციალობაში

წვრთნის და ხელმძღვანელობს ცნობილი თეატრალური მოღვაწე, საქართველოს სახალხო მხატვარი, პროფესორი ფ ა რ ნ ა ო ზ ლ ა პ ი ა შ ე ი ლ ი. სწორედ მას უნდა ვუმაღლოდეთ სტუდენტთა ნაშრომების მაღალ ღირსებებს. მათ ესკიზებში სრულიად ნათლადაა დასაბუთებული, რომ დრამატურგიული ნაწარმოების იდეა თეატრალური მხატვრის შემოქმედების საფუძველია, რომ პიესის იდეა წარმართველია, როგორც რეჟისორისა და მსახიობის, ასევე თეატრის მხატვრისაც. პროფესორ ფ. ლაპიაშვილის კლასის სტუდენტები უკვე ესკიზებში ამჟღავნებენ მკვეთრ ინდივიდუალობას, აზროვნების სინთეტიკურ ხასიათს და რწმუნას იმისას, რომ მხატვარი უნდა იყოს შემოქმედებითი მონაწილე სპექტაკლის მთელი ანსამბლისა.

ყოველივე ამაში დავაწვწუნა იმ ოთხმა სადიპლომო ნაშრომმა, რომელიც მიმდინარე წლის ზაფხულს თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტის თეატრალურ-დეკორაციულ განყოფილებაში იყო წარმოდგენილი.

დიპლომანტი თეიმურაზ ნინუას თავის სადიპლომო შრომად შექსპირის ცნობილი კომედია „ჩირვეული ცილის მორჯულება“ აურჩევია.

ეს 5-მოქმედებიანი კომედია მრავალ ცალკეულ სურათს შეიცავს, იაგრამ სტუდენტმა იგი, თავისი მხატვრულ-რეჟისორული თვალაზრისით, სამ ძირითად სურათად ჩაიფიქრა.

ესკიზები კომპოზიციურად კარგადაა გადაწყვეტილი. ნამუშევარში იგრძნობა მიზანსწრაფვა, რასაც თვით შექსპირის კლასიკური კომედია განაპირობებს.

დიპლომანტი მართლაც კარგად გრძნობს სცენური სივრცის კომპოზიციას. ამას მის მიერ წარმოდგენილი ყველა ესკიზი ადასტურებს.

სპექტაკლში გამოყენებულია მხოლოდ მცირე დაზვა. იგი სამოქმედო მოვლიდან მთლიანობაშია და გარეგნულ ფუნქციას ატარებს. სამივე ესკიზში ნაპოვნია გამოსახულების კარგი საშუალებები, მათში მოცემულია დინამიკობა, ძალა და მთლიანობა, დამაჯერებლადაა რეალისტური სცენური ატმოსფეროს პირობა. სცენა ისეა დაგეგმარებული, რომ რეალურ წარმოდგენას იძლევა არქიტექტურულ ფორმებზე.

გემოვნებითაა განხორციელებული კოსტიუმების ესკიზები, ტიპაჟები, რითაც დიპლომანტი ამჟღავნებს მოქმედ პირობა დახასიათების უნარსა და ქვეყნის ისტორიის ღრმა ცოდნას.

საერთოდ, ნაშრომის ავტორი ცდილობს გარკვევით გამოთქვას აზრი. ყურადღებას იპყრობს თვით ესკიზების შესრულების ტექნიკა, რაც მეტყველებს სტუდენტის აზროვნებისა და შესაძლებლობების დამოუკიდებლობაზე.

ფიქრობთ, დიპლომანტი ნინუას სახით სასარგებლო მხატვრის შეიძენს დრამატული თეატრი.

წარმოდგენილი ნაშრომებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია აგრეთვე დიპლომანტი ნანა ბრამიშვილის მიერ შექმნილი დიდაგერმანული კლასიკის გოეთეს „ფაუსტის“ დეკორაციების ესკიზები.

ცნობილია, რომ გოეთეს ამ კლასიკურ ნიმუშს საუფუძვლო უდვას XVI საუკუნეში გავრცელებული ხალხური

თქმულები, რამაც არა მარტო მსატყუარო ლიტერატურა გაამდიდრა. „ფაუსტის“ თემა დაამუშავეს მსოფლიოს გამორჩეულმა კომპოზიტორებმა, მსატრეებმა; ამიტომ დილაომან-სატრედენტის მიერ არჩეული ეს თემა მოითხოვს მდიდარ ფანტაზიას, თეატრალიზებულ პირობითობაში გამოვლენილ რეალისტურ თავისებურებას.

დილაომანტი „ფაუსტს“ ჰყოფს ექვს ძირითად სურათად: ფაუსტის თათბი, სარდაფი, კუდიანის სამზარეულო, ეკლესია, ვალპურგიის ღამე, საფინანსო სცენა.

ასეთი დაცოფა შესაძლებლობას იძლევა, რომ მაყურებელმა ყურადღება გამამსვილოს ყველა ძირითად კვანძზე.

ერთი და იგივე სურათი ზოგჯერ სიუჟეტურად სხვა მოქმედებისთვისაა გამოყენებული, რის შესაძლებლობას აძლევს ქმნის კონსტრუქციის სხვა პლანში შემოზრუნება. სტუდენტ ცდილობს ნაწარმოების იდეა პირველ რიგში ფერწერული ენით განავითაროს.

თითოეული სურათი განსაზღვრული ამოცანის გადაწყვეტას ისახავს. სურათებს აერთიანებს ერთი ლითონის კონსტრუქცია, რომელიც ყველა სურათში (გარდა საფინანსოს) სცენის ცენტრში დგას. მასზე, საჭიროების მიხედვით, ვითარდება მსახიობთა ფიზიკური მოქმედება.

სპექტაკლში მაქსიმალურადაა გამოყენებული სინათლის ეფექტები. მაგალითად, I სურათში ფაუსტის ოთახის უკან ფარდა სინათლით იწერება, წინა წითელი ფერის ეფექტის სინათლითაა შექმნილი და სხვა. ძირითადში გამოყენებულია წითელი, იისფერი და ყვითელი ფერი.

მეტყველია II სურათი. იგი წარმოადგენს სარდაფს და წარმოსახულია კონსტრუქციის შემოზრუნებით. აქ ყურადღებას იპყრობს თოქვებით შექმნილი კიდული კიბეები, რომელთა საშუალებით ჩამოვინდნ სარდაფში. ასეთი საფეხურები მეორედმა „ვალპურგიის ღამეში“ და „კუდიანის სამზარეულოში“.

ორიგინალურადაა ჩაფიქრებული ეკლესიისა და გრეთიანის ოთახის სცენები. ისინი ორდანი მიღების გამოყენებით არის განხორციელებული.

ასვე ინტერესს იწვევს ფინალური სცენა. ამ დროს სასცენო მოედანი თავისუფლდება კონსტრუქციისაგან, მასზე მოქმედებს მთელი მასა ფიგურებისა, რომლებიც განათლებიან იმავე ფერებით, რითაც კოსტიუმების ესაჩუბია შექმნილი.

სტუდენტს თვით ნაწარმოები აძლევს იმის პირობას, რომ უზვად გამოიყენოს ფერწერა, რომელსაც იგი განათების მეშვეობით წარმოგვიდგენს.

მართლაც, წარმოდგენილი ესაჩუბის ასეთი გადაწყვეტით ნაკლები შესაძლებლობა გვეძლევა განსაზღვროთ სტუდენტის მიერ სცენური სტრუქტურის თეორიის, წრის დაგეგმარების დაუფლების დონე. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სადიპლომო ნაწარმოებში ჭეშმარიტად მასაწონი მსატრეული მნიშვნელობის მატარებელია. მისი ავტორი დიდად გვაიმედებს, რომ თეატრში პრაქტიკული მუშაობისას სცენას გამოიყენებს და ესაჩუბებს საკუთარ ფიქტაციის მისცემს.

თბილისის სასატკრო აკადემიას მეზობელი მოძმე რესპუბლიკებიდან მოვლინებული არა ერთი ახალგაზრდა გამოუზრდია. და ისინი დიდად საიმედო მსატრეებდ დაუბრუნებია მშობლიური ქვეყნისათვის. წლების მანძილზე გრძელდება ეს მეგობრული ურთიერთობა კადრების აღზრდის თაულისა და პირობა საქმეში. ჩვენი სახელგანთქმული პედაგოგ-მსატრეების მონდობეასა და ზრუნვას, თავის მხრივ, კარგად ამართლებს მოძმე ხალხის ნიჭიერი ახალგაზრდობაც. რომელიც მნიშვნელოვნად ამდიდრებს არა მარტო მშობლიურ მხარეს, არამედ საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა კუთხესაც.

სადიპლომო ნაწარმოებთა გამოფენაზე მიმდინარე წელს საინტერესოდ წარმოგვა დაუტესტნელი დოქტორი ი ბ რ ა გ ი მ ა, რომელიც

მლის სადიპლომო ნაწარმოებმა დადასტურა, რომ მის აღმზრდელს ქართულ სამსატკრო აკადემიაში ტყუილბრალოდ როდი გაუცდენიათ დრო.

ლ. იბრაგიმოვა მნახველთა სამსჯავროზე გამოიტანა რასულ გამზათვის „მოთელ ქალზე“ შექმნილი მუარად კავლავის 3-მოქმედებიანი ბალეტის ესაჩუბი.

ინტერესს იწვევს სტუდენტ-დილაომანტის არჩევანი, რადგან ძნელია მოსწავლისათვის, თუ გვებათ დილაომანტისთვისაც, მოძმის გადაწყვეტა ბალეტისთვის, ე. ი. ისეთი ენარის ნაწარმოებისათვის, რომლის მოქმედებები ჩასხულია გარკვეულ პირობებსა და კანონებში. მიუხედავად ამისა, ლ. იბრაგიმოვა შესანიშნავად ძლევს სირთულეებს და ისეთ ესაჩუბს ქმნის, რომლებიც წარმოდგენენ ერთ მილიან, სიუჟეტურად შეკრულ თეატრალურ ნაწარმოებებს. ამ ესაჩუბის გარკვეულად გაანათი ინდივიდუალური თვისება, ავტორის ხელწერა, ამასთანავე შესანიშნავად ახასიათებენ მოცემულ პირობებს.

I მოქმედება წარმოადგენს მოთელი გოგონას მშობლიურ სოფელს. სცენის მარცხენა კუთხის წინა პლანზე აგებულია მოცულობიანი დეკორაცია საცხოვრებელი ბინის ფასადის გამოსახულებით. მას სპექტაკლში გარკვეული ფუნქცია გაახიბა. კარგადაა გამოყენებული კიბის საფეხურები, რომლებზედაც საინტერესოდ ვითარდება სასცენო მოძრაობები, დეკორაცია დაწერილია თბილ ტონებში. ძირითადად აღებულია იასამნის ფერი. ამ მოქმედების გაფორმება სრულ შესაძლებლობას ქმნის მოთელი გოგონას ასიატის საქორწილო ცერემონიის შესასრულებლად.

II მოქმედებაში, როგორც სიუჟეტიდანა ცნობილი, ქორწინებით უკმაყოფილო გოგონა გარბის ქმრის სახლიდან და თავს აფარებს მთებს. ამ დროს მსატკარი ძალაში ტოვებს მხოლოდ გვერდის კულისებს და ცვლის დაწერილ უკანა ფარდას.

გოლორიტულია ფარნებით განა-

თებული ქალაქის ბაღი მესამე მოქმედებაში. აქ ხედებიან ერთმანეთს ასიატი და მასზე შეყვარებული სტუდენტი ვაჟი. აქვე ქმარი კლავს ასიატს. ამ სურათისათვის მხატვარი ფერებს ინივესტირებს, მაგრამ იღებს ცივ ტონებს, რითაც ცდილობს მოსალოდნელი ტრაგედიის გამართლებას.

ესკიზები ლაკონურია და მეტყველი. ყველა მოქმედება გადაწყვეტილია შესაფერისი ფერით. მათში მოსაწონია კომპოზიციური გადაწყვეტა.

მომავალ თეატრალურ მხატვარს ესმის, რომ მან უნდა შექმნას სასცენო ნაწარმოების ისეთი გაფორმება, რომელიც გაამაზიფებს სპექტაკლის შინაარსის მხატვრობას.

კოსტიუმები ორ ფერშია წარმოდგენილი — თეთრსა და წაწვით, რაც მთავარი გმირის განწყობილების რეალიზაციას ახდენს. ავტორი ცდილობს შავი ფერებით წარმოსახოს მთელი ქალების ჩამორჩენილობა, მათი სულიერი და ფიზიკური დაბეჩავება, თეთრით კი, პირიქით — მათი შინაგანი ამბოხი, ცდა არტახებიდან თავის დაღწევისა. ამ განსხვავებას დიპლომატი იძლევა

ასიატის მიიდან გამოქცევის შემდეგ.

ლ. იბრაგიმოვას მეორე სადიპლომო ნაშრომია ესკიზები კარლ გოლდონის „ორი ბატონის მსახურისთვის“. იგი ოთხ სურათადაა წარმოდგენილი. სპექტაკლში გამოყენებულია ნახევარწრიული დაზგა, რომელიც სოლივით შეჭრილი ფართობისა და ორი ოთხკუთხა მოედნისაგან შესდგება. მათ შორის (I და III მოქმედებაში) სამოქმედოდ გონებასაზიფურადაა გამოყენებული კიბის საფეხურები. მთლიანად სპექტაკლი, ძირითადად იასამინის ფერშია გადაწყვეტილი.

I სურათი წარმოადგენს სასტუმროს ფსალს, უკანა კედელი გადაწყვეტილია შირმებით. ავტორი საზურავად (რაც მხოლოდ მინიშნებით) იყენებს დაწერილ კრამიტს. მარცხნივ, კუთხეში, ჰკიდია აბრაწარწერით: „სასტუმრო“ — მარჯვნივ — ფარანი.

II სურათი შირმებშია გადაწყვეტილი. ასეთი გადაწყვეტა კი შესაძლებელს ხდის, რომ მაყურებელმა დამაჯერებლად აღიქვას სასტუმროს ოთახები. სცენის მარჯვენა და მარცხენა კუთხეებში ჰკიდია სურათები, რაც იმ მხრეგა საყურადღებო, რომ

სტუდენტი ამ შემთხვევისათვის იყენებს პირველი მოქმედების აზრის კონსტიტუციას და ასე ბოლომდე, ისინი ხან ფარნებია, ხან ქალები და ხანაც სურათები.

კოსტიუმები ეპოქის შესაფერისად, როგორც სტილიზაცია შესრულებული. აქაც ძირითადად იასამინის ფერები რჩება, რომელიც ვარდისფერში გადადის.

საერთოდ, ლ. იბრაგიმოვას სადიპლომო ნაშრომებში გვხვდება ფერების სიმფონიურობა. ისინი არ არიან ჭრელი და თვითმიზნური.

მიმდინარე წლის სადიპლომო ნაშრომებში თბილისის აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტის თეატრალური განყოფილების სტუდენტები ყურადღებას ამაზიფიფენ მოქმედების ადგილის დამაჯერებელ კონკრეტულობაზე (რაც ესოდენ აუცილებელია სპექტაკლისთვის) და ფერწერის გამოყენების თავისუფლებაზე. რა თქმა უნდა, მათ ჯერ კიდევ არ შეუძლიათ სპექტაკლის გაფორმების პრობლემების დამოუკიდებლად გადაწყვეტა და ჩვენ ამას არც მოვითხოვთ მათგან, მაგრამ სასიხარულოა, რომ მათ უკვე გამოამჟღავნეს თეატრალური მხატვრის შემოქმედებითი სახე.

ხალხურ შემოქმედება ნამუშევრების გამოფენიდან



ზ. მერგლია.

გოგონა.

ა. რუდენკო. ქართული სიმღერების მოტივზე.

ნიკო ფიროსმანაშვილი და

უხსოვითი საზოგადოებრიობა

სერგო თურნავა

უხსოვითი კულტურის მოღვაწეი მუდამ ინტერესით გენობიდან ქართველი ხალხის ისტორიას, ლიტერატურასა და ხელოვნებას. ისინი დროგამოშვებით ჩამოდიოდნენ ჩვენს ქვეყანაში და სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ ქართველი ერის შესახებ აქვეყნებდნენ ცალკეულ ნაშრომებს.

შევალიე ჟან შარდენი იყო ის პირველი ფრანგი მოგზაური, რომელმაც ცივილიზებულ ევროპას მე-17 საუკუნეში ძვირფასი ცნობები მიაწოდა საქართველოს კულტურაზე, მომდევნო პერიოდში მის ნაშრომებს იყენებდნენ ევროპის გამოჩენილი მწერლები, მეცნიერები და ხელოვნების მუშაკები. დღეს კვლავ გრძელდება საზღვარგარეთის ქვეყნებთან კულტურულ-ლიტერატურული ურთიერთობანი.

საქართველოში ხელოვნების მთელ რიგ საინტერესო პრობლემებზე ნაყოფიერად მუშაობენ შალვა ამირანაშვილი, გიორგი ჯიბლაძე, ვახტანგ ბერიძე და სხვანი.

კერძოდ, შევეცებით აკად. შალვა ამირანაშვილის იმ ნაშრომებს, რომლებმაც აღიარება პოეზის არა მარტო საბჭოთა კავშირში, არამედ საზღვარგარეთაც. სახელმისაწვდომი მეცნიერი რამდენიმე ათეული წელია, რაც მუშაობს ქართული ხელოვნების დიდმნიშვნელოვან პრობლემებზე. აკად. შალვა ამირანაშვილმა ღრმა მეცნიერული ანალიზის შედეგად სწორად შეაფასა ნ. ფიროსმანაშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, მისი მხატვრული მნიშვნელობა, სამართლიანად გააკრიტიკა მანამდე არსებული მცდარი შეხედულებანი და განსაზღვრა სახელგანთქმული მხატვრის ადგილი ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში. მაგლევარმა წამოაყენა რამდენიმე უტყუარი დებულება, რომლებიც შეიძლება ქვეყნებსა და მივიჩნიოთ მხატვრის შემოქმედებაში. მაგალითად: აგტორი ხდება ნ. ფიროსმანაშვილის ნატურმორტების სერიას და წერს, რომ ნახატები ამ სერიიდან გამოირჩევა თავისებურებით, კომპოზიციების ორიგინალობით... ფიროსმანაშვილის ნატურმორტების კომპოზიციას, რომელიც კლასიკურ პრინციპზეა აგებული, გავლენებს თავისი წინასწარიობითა და ჩანაფიქრის მხატვრული ერთიანობით. ზოგადად დეტალი (მწკრივად შამფურზე, თევზი, მწვანელი,

ტიქა წითელი ღვინით) მომწიფებული ოსტატის ხელით არის დაწერილი.

შ. ამირანაშვილის აზრით ნ. ფიროსმანაშვილი არ ყოფილა „პროფესიულად უსუსური“. როგორც ამას წერს ზოგიერთი ხელოვნებათმცოდნე, პირიქით, მისი მხატვრული და ტექნიკური ხერხების შესწავლა ცხადყოფს, რომ ფიროსმანს ჰქონდა მხატვრული გამოსახვის საკუთარი საშუალებანი, საკუთარი ფერწერითი ტექნიკური ხერხები. ყველაფერი ეს მხატვარმა თვითონ შეიძინა, სხვისგან დამოუკიდებლად.

ნ. ფიროსმანაშვილი ნამდვილი ხალხური მხატვარია, რომელმაც თავისი ხელოვნებით იმ დიდების ყოფაცხოვრება ასახა, საიდანაც თვითონ გამოვიდა. მისმა გარემომცველმა წრემ მისი სახით საკუთარი მხატვარი პოვა... ნ. ფიროსმანაშვილი სინამდვილეს ასახავდა ყოველგვარი სტილიზაციის გარეშე.

ამაშია ძალა ნ. ფიროსმანაშვილის ბუნებით მომადლებული ნიჭისა, რომელსაც ფესვები ღრმად ჰქონდა გადგმული ხალხურ შემოქმედებაში.

შემოაღნიშნული ნაშრომი ითარგმნა ჩეხურ, პოლონურ, რუმინულ, იუგოსლავურ, ფრანგულ, გერმანულ და ინგლისურ ენებზე. სწორედ ამ ნაშრომმა აღუძრა სურვილი უცხოეთის კულტურის მოღვაწეებს გაეცნობოდნენ ნიკო ფიროსმანაშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. ევროპის ცხრა ქვეყანაში მოეწყო მხატვრის ნაწარმოებების გამოფენა და ყველგან საკუთრივ აღიარება პოვა. უცხოეთის კულტურის მოღვაწეებმა გაიზიარეს ჩვენი სახელოვანი მეცნიერის, აკად. შალვა ამირანაშვილის კონცეფცია.

ნიკო ფიროსმანაშვილის ნახატების გამოფენა პირველად მოეწყო პრაღაში (1968 წლის ივლის-აგვისტო), ამავე წლის სექტემბერში—ვარშავაში, 1969 წლის მარტ-აპრილში — პარიზში, ამავე წლის აპრილ-მაისში — ვენაში, 1970 წლის იანვარ-თებერვალში — ბერლინში² ხელით ნოემბერში — დრეზდენში, 1971 წლის ოქტომბერში — ზაგრებში, ამავე წლის დეკემბერში — ბუდაპეშტში, ნოემბერში — ბუქარესტში და 1972 წლის იანვარში — კონსტანცაში. ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათების

გამოყენას ბუქარესტში დაესწრნენ რუმინეთ-საბჭოთა კავშირის კულტურული ურთიერთობის საზოგადოების გენერალური სამტის თავმჯდომარე მ. რომანიუ, რუმინეთის კულტურისა და ხელოვნების მინისტრები, სსრ კავშირის ბუქარესტის საელჩოს წარმომადგენლები, საზღვარგარეთის ელჩები, და საელჩოთა დიპლომატიური წარმომადგენლები.

ზარეფში წარმოდგენილ იქნა ნიკო ფიროსმანაშვილის 60 წაბრძოები: გამოყენის მოწყობა დაეკავა საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის დირექტორს, სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტმა შალვა ამირანაშვილმა, სურათების სახელმწიფო გალერეის დირექტორს, მხატვარ მ. ყიფიანს. მათ შეარჩიეს და გამოფიხეს: „მეფოვე“, „მეფეზე“, „ბათუმი“, „გორივი საა-ბაძე“, „მდიდარი უშვილი მილიონერი“, „ღარიბი ქალი ბავშვებით“ და სხვა.

გამოყენა მოეწყო ზარეფის ახალი ხელოვნების გალერეის რვა დარბაზში, გამოუშვეს 6. ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებთა კატალოგი, რომელსაც თან ერთვდა აკად. შ. ამირანაშვილის შესავალი წერილი.

გამოყენაზე, რომელსაც დაესწრნენ იუგოსლავიის კულტურისა და ხელოვნების მინისტრი, ოფიციალური წარმომადგენლები, მხატვართა კავშირის წევრები, სსრ კავშირის საელჩოს მუშაკები, სიტყვა წარმოიტა აკად. შალვა ამირანაშვილმა. მან დამსწრეთ უამბო ქართველი მხატვრის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. შ. ამირანაშვილმა, ზორაგების პრესის წარმომადგენელთა თხოვნით გამართა რამდენიმე საუბარო თემაზე: „საქართველოს წვლილი მხატვრული კულტურის საგანძურში“, „საქიკა-ნოვლის მსჯელობის საგანი იყო თვითნასწავლ მხატვართა შემოქმედების განვითარების პირობები თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში.

ადგილობრივმა და ბელგრადის გაზეთებმა გამოაქვეყნეს რეცენზიები, რომლებშიც მაღალი შეფასება მისცეს ქართველ მხატვრებს.

იუგოსლავიის გაზეთებმა აღნიშნეს, რომ ნ. ფიროსმანაშვილის მხატვრული მემკვიდრეობა თავისი შინაგანი ძალით სცილდება საქართველოს საზღვრებს და ეკუთვნის მსოფლიო ხელოვნების საგანძურს.

დადებითი რეცენზიები გამოაქვეყნეს გაზეთებმა „Vecernji List“, „Borba“, „Vjesnik“ და სხვა.

კრიტიკის იოზიბ სკუნკა თავის ერთ-ერთ წერილში ერცლად მიმოიხილავს ქართველი მხატვრის შემოქმედებას, მოაქვს ციტატები აკად. შალვა ამირანაშვილის ნაშრომებიდან, იზიარებს ქართველი მეცნიერის შესწავლებას და დაასკვნა, რომ ნ. ფიროსმანაშვილი საზღვარდელი მხატვარია, რომელსაც აქვს საკუთარი ტექნიკა, გამოსახვის საკუთარი საშუალებანი და იგი მომავალი შესწავლის იბიექტი უნდა გახდეს.

ასევე გულთხილად მიიღეს ნ. ფიროსმანაშვილის სურათების გამოყენა პოლონეთში. გაზეთებმა გამოაქვეყნეს ერცლად რეცენზიები, რომლებიც ნათქვამია, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილი იყო დიდი პატრიოტი თვითნასწავლი მხატვარი, რომელიც იცნობდა ქართული მწერლობის, მშობლიური ქვეყნის გმირულ წარსულს. ამიტომ იყო, რომ მან შექმნა შესანიშნავი ტილოები — „გორივი სააბაძე“, „რუსთაველი“, „ერეკლე მეორე“, „თამარ მეფე“. მხატვარი ფუნჯებითა და საღებავებით ხელში დადიდა სოცლიდს სილვეთში. სარდაფებიდან სარდაფში, რესტორნიდან რესტორნიში და წერდა აბრებს.

ერთ-ერთმა გაზეთმა ნიკო ფიროსმანაშვილის „ქართული ხელოვნების მდგომარეობა“ უწოდა.

გაზეთი „Wierciadlo“ 1968 წლის 17 ნოემბრის ნომერში ათავსებს წერილს „ნიკო ფიროსმანაშვილი“, რომელშიც მოკლედ მიმოიხილავს ქართველი მხატვრის შემოქმედებას და ადარებს ფრანგ მხატვრის ანრი რუსოს ამავე წლის 2 ოქტომბრის „ტრიუნა ლილავი“ გამოაქვეყნა ვრცელი სტატია, რომელსაც ხელს აწერს პოლონელი ხელოვნებათმცოდნე სოფია კვიციენსკა. იგი წინა პლანზე სწევს ქართველი მხატვრის იმ ტილოებს, რომლებშიც სოციალური საკითხები და ცხოვრება სამყაროა ასახული. ავტორი მიუთითებს, რომ უხელოებმა კლავს უნდა შესწავლონ ნ. ფიროსმანაშვილი და გამოაქვეყნონ ნაშრომები მის შესახებ.

პოლონეთის მოელმა რიგმა გაზეთმა დადებითი რეცენზიები უძღვნეს ქართველი მხატვრის შემოქმედებას.

ავსტრიის საბჭოთა ხელოვნების ოთხი დიდი დარბაზი დაიჭირა ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათების გამოყენებში, რომელსაც დაესწრნენ ავსტრიის საგარეო საქმეთა მინისტრი კურტ ვალდჰაიმი, კანათლების მინისტრი პიულ პერცევიტი, ავსტრიის სრულუფლებიანი წარმომადგენელი საბჭოთა კავშირში ფრანკ კარსკი და ხელოვნებისა და მეცნიერების გამორჩენილი მოღვაწეები. ჩვენი ქვეყნიდან აქ იყვნენ საბჭოთა კავშირის სრულუფლებიანი ელჩი ავსტრიაში ბ. პოდცეროდი და საელჩოს სხვა მუშაკები.

გამოყენის გახსნის შემდეგ გაიმართა პრესკონფერენცია, რომელშიც მონაწილეობდნენ ავსტრიის პრესის მუშაკები, რომელთა შეკითხვების ამომწურავი პასუხი გაუცა. შალვა ამირანაშვილმა.

ავსტრიის საბჭოთა ხელოვნების აკადემიამ გერმანულ ენაზე გამოაქვეყნა ნ. ფიროსმანაშვილის სურათების კატალოგი საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრ ო. თაქთაქიშვილის წინასიტყვაობითა და აკად. შალვა ამირანაშვილის ვრცელი სტატიათი ფიროსმანის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე.

ავსტრიის საზოგადოებრიობა აღფრთოვანებით შეხვდა ქართველი მხატვრის სურათების გამოყენას. აკად. შალვა ამირანაშვილი, რომელიც უშუალოდ ხელმძღვანელობდა ამ გამოყენას, მოგვითხრობს:

„ავსტრიის პრესა აღტაცებით აღნიშნავდა ქართველი ოსტატის შემოქმედებას დიდ თავისუფლებას, მის უტყუარ ეროვნულ, ქართულ სახეს. ავსტრიის პრესამ სახეებით მართებულად აღნიშნა, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება თავისი შინაარსით და მხატვრული სახის ძალით მეკეთრად განსხვავდება სხვა ქვეყნების „გულუბრყვილო მხატვრების“ შემოქმედებისაგან. თავისი ხელოვნების უბრალო ენით ქართველი ოსტატი მოგვითხრობს მშობლიური ხალხის ცხოვრების, ზნე ჩვეულებების, მისი ჰიროსა და ლხინის ამბებს. გაზეთები ბეჭდვენ წერილებს სათაურებით: „ხალხის მხატვარი საქართველოდან“, „ნიკო ფიროსმანაშვილი აკადემიამ“, „ქართველი რუსო“ და სხვა.

ავსტრიელი მიმოიხილველით ერთხმად აღნიშნავენ, რომ დიდი ქართველი ოსტატის შემოქმედება გამსჭვალულია უბრალო ადამიანისადმი ღრმა სიყვარულით, ქვემარტით სიბრძნითა და გასაოცარი ოსტატობით. საზესამით უნდა იქნეს, რომ ნ. ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებთა გამოყენამ ენაში ერთხელ კიდევ დაადასტურა ის უტყუარი ფაქტი, რომ ქართველი ოსტატი გუგუნიის იმ ნიჭით მხატვრული რიცხს, რომლებიც აღიზარდნენ ხალხური ხელოვნების ტრადიციებზე. ნიკო ფიროსმანაშვილის გამოყენამ მიიზიდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნების ყურადღება... ქართველი მხატვრის სურათების ექსპოზიციას იო-

ხოვენ მსოფლიოს ხელოვნების სახელგანთქმული ცენტრები³.

ქართველი მხატვრის გამოფენას სახტობ რეცენზიები უძველეს გაზეთებში: „დი პრესეში“ (ავსტრიის დამოუკიდებელი გაზეთი), „ვენერ ცაიტუნგში“, „არაბიატერ ცაიტუნგში“, „ფოლკსპეტემში“ და სხვ.

„დი პრესე“ წერს, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილი იყო თეიმურაზწაფლი, ხალხის წიაღიდან გამოსული მხატვარი... შექმნა 2000-მდე ნახატი, რომლებიც ძალიან საუკუნო-ხმოა⁴.

„ვენერ ცაიტუნგში“ 1969 წლის 15 მაისის ნომერში გამოაქვეყნა წერილი სათაურით: „საქართველოს მხატვრული ქრონიკა“, რომლის ავტორი აღნიშნავს, რომ პარლის, გარშავისა და პარიზის შემდეგ ვენაშიც მოეწყო თეთნასწაული ქართველი მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებების გამოფენა (სულ 85 ნაწარმოები წარმოდგენილი), მხატვარს კი ჰქონია შექმნილი 2000-მდე ნახატი, მაგრამ დაკარგულა. შემდეგ ავტორი იქვე მიუთითებს, რომ „ლანდშაფტებში, ჯანების სურათებსა და პორტრეტებში მონას რეგულაციამდელი საქართველოს ქრონიკა, გულხთა ყოფაცხოვრება, მათი საქმინარობა, დღესასწაულები, ზნეჩვეულებანი“.

აქ გაეცოცხლებულია ძველი თბილისის ტიპები... განსაკუთრებით დიდ როლს თამაშობს ლანდშაფტის კულისებში დაჭერილი ბუნება. მხატვარი დიდი სიყვარულით ამჟღავნებს ცხოვრებისადმი... ნ. ფიროსმანაშვილი შესანიშნავად იყენებს მრეწველარ ფერებს, სხვანაირად მისი პალიტრა დაღერებული აღმოჩნდება...

ნიკო ფიროსმანაშვილს აქვს საფუძველი შეგნებულად შეიკამათოს დავალებურად გაქსწავლულ მხატვარ-კოლეგებს, რომლებიც მას უგულებელყოფდნენ როგორც ამრების მხატვარს...

დღეს ნ. ფიროსმანაშვილის ქმნილებანი ისტორიული მნიშვნელობაა. მისი ნახატები შორს გარეგორცნილი ჩვენ ეთიოპიკის პატივსაცემას იმსახურებს⁵.

ავსტრიის სოციალისტური პარტიის მთავარმა ორგანომ გაზეთში „არაბიატერ ცაიტუნგში“ 1969 წლის 14 მაისის ნომერში მოათავსა გამოჩენილი ავსტრიელი ხელოვნებათმცოდნის ფონ პარლდ შტერკის ვრცელი სტატია, „საქართველო, დასავლელი გულბერყვილი მხატვრის მიერ“. სტატიაში ქვემოთ მოთავსებულია ნ. ფიროსმანაშვილის მიერ შესრულებული ნახატი „აქტირის მარგარიტა“.

ავტორი შესავალ ნაწილში ლაპარაკობს იმ ძალაზე, რომელიც ხალხის წიაღიდან გამოსულ მხატვარს გააჩნია. მისი ნაწარმოებების გამოფენა მოეწყო მილურის მიუდანვრე, ვენის სამხატვრო აკადემიაში და გაგრძელდა 1969 წლის 31 მაისამდე.

ფიროსმანაშვილს ტაშს უარგანდენ ავსტრიის დიდაქალაქში, მან პროფესიონალი მხატვრების ყურადღება მიიპყრო, სიციქლში კი ვერ პოვია აღიარება. დღეს მოვლი მისი ქმნილებანი ინახება საქართველოს ეროვნული ხელოვნების მუზეუმში, ბოლოს ავტორი დაასკვნის — ნ. ფიროსმანაშვილი ნამდვილი ხაზოური მხატვარი იყო, იმ გაგებით, როგორც ეს დღეს საბჭოთა კავშირში ესმით. ეს იმიტო, რომ მის ნახატებში ადვილურაა საქართველო, დასავლეთი მისი ლანდშაფტები, ადამიანები, გმირები, სოფლის ხალხი, მათი ტანსაცმელი, ცხოველები. მხატვარს თავის ტილოებში ადებული აქვს მაღალი ჰორიზონტი, რაც მის საშუალებას აძლევს დასატყვის სიგნების მთელი პანორამა⁶.

ავსტრიის კომპარტიის მთავარმა ორგანომ გაზეთში „ფოლკსპეტემში“ ორ ნომერში მოათავსა ვრცელი რეცენზიები ქართველ მხატვარზე. ამ მხრივ საზოგადოების ყუ-

რადლებას იპყრობს 1969 წლის 10 მაისის ნომერში მოთავსებული გამოჩენილი ავსტრიელი ხელოვნებათმცოდნის ფონ ოსკარ ვიზფელგერის ვრცელი წერილი სათაურით: „ქართველი რუსი“, რომლის პირველი ნაწილში ავტორი გადმოსცემს ქართველი მხატვრის ბიოგრაფიულ ცნობებს, აღწერს გარემოს, სადაც აღზარდა მხატვარი.

შემდეგ აღნიშნავს, რომ ფიროსმანაშვილმა ძალზე თანისებრად, უბრალოდ და თავისუფლად დასატყ სიგნები საქართველოს ყოველდღიური ცხოვრებიდან. ხატავდა, სცენებს მდიდრების ცხოვრებიდან, თავადების ღირსებას, რა თქმა უნდა, ყველა მისი ნახატი დასატყლია არა გულბერყვილი პორტოგრაფიის სტილით, არამედ რეალურად, ყოველგვარი სიყალბის გარეშე, იგი ხშირად ირრებს ისეთ თემას, სადაც ირრინულად დასკინის მდიდრებს, აქ ნათლად ჩანს ვის მხარეზეა მხატვრის სიმაჟთიები. მის მიერ შესრულებული ნახატები „უშვილო მილიონერი“ და „ლარიბი ქალი ბავშვებით“ ერთმანეთს უპირისპირდებიან. მისი ნახატები კი არ ყვრიან პლაკატისებრად, არამედ თავმდაბლურად გადმოცემენ მხატვრის ჩანაფიქრს. შთაბეჭდილება მის მიერ დასატყლი ცხოველები, თავისი საშობლოს პიესაზეები, რაც ჩვენ განსაკუთრებით გავლენებს. წერილის ბოლოს მოთავსებულია ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ 1905 წელს შექმნილი ტილო „ორთაჭალის ტურფა“. იქვე წარწერაა დიდი ასოებით „ქართველი რუსის ნახატები პირველიდან გამოფენილი ვენაში“.

როგორც აკად. შალვა ამირანაშვილი წერს, პარიზში ნ. ფიროსმანაშვილის გამოფენის მოწყობის იდეა ჯერ იმდევ 30-იან წლებში დაიბადა, მაგრამ იგი სხვადასხვა მიზეზების გამო მხოლოდ 1969 წლის მარტში განხორციელდა. პარიზში გაიგზავნა გაცილებილი მეტი ექსპონატი, ვიდრე ჩვენსდავსაყვასა და პოლონეთში. გაგზავნილი 85 ექსპონატიდან 83 საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს ეკუთვნის, ორი კი ტრეგიაკოვის გალერეას. ამჟამად საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში ინახება. ნ. ფიროსმანაშვილის 160-მდე ნაწარმოები.

გამოფენას პარიზში, რომელიც საფრანგეთის კულტურის მინისტრმა ანდრე მალორმ გახსნა, ესწრებოდნენ რესპუბლიკის საგარეო საქმეთა მინისტრი მიშელ დებრე, დეკორატიული ხელოვნების აკადემიის პრეზიდენტი ევერინ კლავდის პტი; საფრანგეთის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი როლანდ ლერუა, პოლტიმურის წევრები: ჟაკ მამბა, გიუი ბესი, ჟაკ დენი, სსრ კავშირის საერთო დასამშრომლები და სხვები. გამოფენაზე მოვიდნენ პარიზელი ქართველები, რომლებიც ადკაციებით შესვლდნენ ქართული ხელოვნების ბრწყინვალე გამარჯვების დღეს.

დეკორატიული ხელოვნების მუზეუმში გამოაქვეყნა ნ. ფიროსმანაშვილის ნახატების დასურათებული კატალოგი, რომელშიც დამეჭილი იყო საქართველოს კულტურის მინისტრის ო. თაქაიშვილის წინასიტყვაობა და აკად. შალვა ამირანაშვილის ვრცელი წერილი.

როგორც შ. ამირანაშვილი მოგვითხრობს, ანდრე მალორმ განსაკუთრებული ინტერესი გამოიჩინა ქართველი მხატვრის ნახატებისადმი, იგი ყურადღებით გაეცნო ნ. ფიროსმანაშვილის თითოეული ნაწარმოებს და აღნიშნა ხელოვნის მსატყრელი ხეცვის თავისებურება, მისი ეროვნული ხასიათი. ფრანგმა მინისტრმა ხაჯასმით აღნიშნა, რომ დიდი ქართველი ოსტატის შემოქმედება ორგანულად დაკავშირებულია ხალხური ხელოვნების მსატყრულ ტრადიციასთან, იგი თავისებურაა ასახვის მეთოდით და წარმოადგენს კაცობრიობის ხელოვნების საუნჯეს⁷.

გამოფენის გახსნის შემდეგ პრესკონფერენციაზე შალვა ამირანაშვილმა ფრანგულ ენაზე გასაც პასუხები

ქურნალობებს, რამაც მათზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა.

ქართველ მხატვარზე არც ერთ სხვა ქვეყანაში არ დაბეჭდილა იმდენი რეცენზია და წერილი, რამდენიც საფრანგეთში, ყოველივე ეს კი გამოწვეული იყო ნ. ფიროსმანაშვილის აღიარებით.

საბჭოთა კავშირის საელჩოს მრჩეველი კულტურის დარგში არაბული კანსაკი მოვიტონებო: „ქართველი მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათების გამოფენა გაიხსნა ლუერში, ამ სასახლის დეკორატიული ხელოვნების მუზეუმში. გამოფენის გახსნა ფართოდ იყო რეკლამირებული ფრანგულ გაზეთებში. როგორც მოველოდით, გახსნაზე მრავალმა პარიზელმა და სტუმარმა მოიყარა თავი. დილის 11 საათზე გამოფენა საზეიმო ვითარებაში გახსნა საფრანგეთის კულტურის მინისტრმა ანდრე მალრომ, აქვე საპატიო წევრთა შორის იყო საბჭოთა კავშირის ელჩი საფრანგეთში ვ. ზორინი.

გამოფენის ხელმძღვანელობდნენ აკადემიკოსი შალვა ამირანაშვილი და მხატვარი მ. ლუევანი. ნ. ფიროსმანაშვილის მომავალდებულ სურათებთან დიდხანს იდგნენ ელხა ტროლეი, ლუი არაგონი, ჟაკ პრევერი, არმან ლანუ და სხვები. ქართული კულტურისადმი განსაკუთრებული ინტერესს იჩენს ანდრე მალრო. მან განაცხადა: ჩვენმა მხატვარებმა უნდა ნახონ ნ. ფიროსმანაშვილის გასაოცარი ნამუშევრები და ბევრი რამ ისწავლონ მისგან; პირველ ყოვლისა, ის, თუ როგორ უნდა სასრლოდობდეს მხატვარი მისი შრომები ხალხის ტრადიციებითა და შინაგანი ბუნებითი.

საფრანგეთის ეროვნული სამეცნიერო ცენტრის ქურნალმა („რევიუ დე ქართელოლოგი“, დირექტორ-რედკტორი პოლ. კ. სალია) თავის ფურცლებზე დიდი ადგილი დაუთმო ნ. ფიროსმანაშვილის ცხოვრებას და შემოქმედების გაუმეგებას. ქურნალის 15 გვერდზე მითაესქეულა ჩვენი თანამემამულის, ხელოვნებათმცოდნე ნ. თენიშვილის ვრცელი წერილი, რომელშიც ავტორი მოუთხრობს უცხოელ მკითხველებს ქართული მხატვრის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. ავტორი ყურწინბა შ. ამირანაშვილის ნაშრომებს, მოკლედ გადმოჰყვამს მხატვრის ბიოგრაფიულ ცნობებს, ასახატებს მის შემოქმედებრივ გზას, განსაკუთრებით ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ნ. ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას ჯერჯერობა ყურადღება მიექცა საბჭოთა პერიოდში, როდესაც მას გამოუწინა დიდი ჭირისუფალი აკად. შალვა ამირანაშვილი სპხით. ავტორი მიუთითებს 1938-1961 წლებში — თბილისში მოწყობილ ნ. ფიროსმანაშვილის ნაწარმოების გამოფენებზე.

შემდეგ ავტორი წერს, რომ ნ. ფიროსმანაშვილის ხელოვნება კაცობადა თავისი სამშობლოს სასურფებს. პარიზის საზოგადოებრიობამ ქართველი მხატვრის ნაწარმოებები მიიღო გულთბილად, არაჩვეულებრივი სიყვარულითა და პატივისცემით. ამის საღიუსტარცოდ მოაქვს ბეირი სანტრესო მასალა საფრანგეთის გაზეთებიდან და ამხევ დროს ცნობილი ფრანგი მხატვრების ჩანაწერებია.

უნდა აღინშნოს, რომ გამოჩენილმა ფრანგმა ხელოვნებათმცოდნე ჟან ა. კიემი 1969 წლის 17 მარტს საფრანგეთის რადიოში მოაწყო გადაცემა ქართველი მხატვრის შემოქმედებაზე. გარდა ამისა, მან ჯერ კიდევ 1962 წელს ჟურნალ „იური დე ლ, იურესკომი“ მთავიასა ჯრცელი წერილი, რომელშიც წერს: „ბევრ მხატვარს, რომელთა შემოქმედება ძვირფასი და უღვათა, ჯერ კიდევ ვერ უპოვია მხატვრობაში შესაფერისი ადგილი, ეს ენება პოპულარულ მხატვარს — ნ. ფიროსმანაშვილს“.

მხატვრის შემოქმედება გაქდენილია თავისი შრობ-

ლიური ქვეყნის ისტორიითა და ლეგენდებით. მან დახატა თაბარ მეფე, შოთა რუსთაველი და ვეფხისტყაოსნის ილუსტრაციები. დიდი გატყვებით დახატა შამურგალი აგებულო მჭიკადა, მწვანელობი, თევზები, წითელი ღვინით სავსე ჭიკა და სხვა...

ავტორი მიმოიხილავს ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას და დასძინს: „ნ. ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებები ღრმად ეროვნულია, არ შეიძლება თქვას, რომ მხატვარი განიცდიდა მისი დროის ევროპული ხელოვნების გავლენას, იგი არც ძველი ფრესკების ტრადიციების გამოქმედებელია... ბოლოს კი დაასკინს: „ნ. ფიროსმანაშვილის შემოქმედება სცილდება საქართველოს ფარგლებს იგი ქვემარტივად დადიანური ბუნებით და ნიჭით გუთვნის ეპოქობობის ხელოვნების საგანურს“¹⁰.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ჯერ კიდევ გამოფენის მოწყობამდე პარიზში ადამ სალონიეი ნ. ფიროსმანაშვილზე მოაწყო სატელევიზიო გადაცემა. რომელიც ათი ათასობით პარიზელმა მოსმელმა მოისმინა და იხილა.

გაზეთ „ფიგაროში“ მამონ მარსინ ათავსებს წერილს „საქართველოს პოპულარული მხატვარი“, რომელშიც აღინშნავს, რომ ქართველმა მხატვარმა სადა ერთი, უშუალოდ ასახა ძველი თბილისი, თავისი ქვეყნის ბუნება, ცხოველთა სამყარო, საყვარელი სამშობლო, რომელიც თავისი სილამაზით მიბლავს ფრანგების გულს.

გაზეთ „მონდში“ გამოქვეყნდა აკად. შ. ამირანაშვილის სტატია ფიროსმანაშვილზე. ამ გაზეთშია სხვა აღფრთოვანებული რეცენზიებიც დაბეჭდა.

გამორჩეული ფრანგი ხელოვნებათმცოდნე მონიკ დიტერი გაზეთ „ლ'ორორიზი“ წერს: ნ. ფიროსმანაშვილი ნატურის პოეტი, რწმენით კი მხატვარი. მის ნაწარმოებში ჩვენ ვხედავთ, რომ მის დროს საქართველოში განვითარებული იყო ტრადიციული ხელოვნება... მხატვარი ხშირად ეხება სოციალურ თემებს... მის ნახატებში პეიზაჟი პერსონაჟების გარდაქმნას ემსახურება. ასეთებია: „ქორწილი კახეთში“, „ქალი, რომელიც ძროხას წველის“, „როდესაც...“, „ნადიმი ბილნისში“...

ეს არის წმინდა, ცისკალი, გულწრფელი მხატვრობა; ნ. ფიროსმანაშვილის ხელოვნებას არაერთი სიადრულია არა აქვს, იგი ნაშედილი პოპულარული მხატვარია¹¹.

„ლუმინატიკ“ 1969 წლის 14 მარტს ნომერში მითავსებული გამოჩენილი კომუნისტ კრიტიკოსის ჟან როლენის ვრცელი რეცენზია „მოხეტიალე — გავარდ ფიროსმანაშვილი“.

ფრანგი კრიტიკოსი რეცენზიას იწყებს ნ. ფიროსმანაშვილის სიჩვევით, რომლებიც მხატვარმა წარმოთქვა 1916 წელს საქართველოს მხატვარმა საზოგადოების ერთ-ერთ კრებაზე. როგორც ცნობილია, ნ. ფიროსმანაშვილი მოითხოვდა თბილისის ცენტრში აეშენებინათ ხის დიდი სახლი, სადაც მხატვრებს საშუალება ექნებოდათ შეყრბილიყვნენ და ემსჯელათ ხელოვნების საკითხებზე. რეცენზიერი მიუთითებს, რომ მხატვარს არაერთ უღლო ყური, ამ გაიხატავს მისი თაოსნობა. ჟან როლენი სინანულს გამოთქვამს, რომ ქართველი მხატვარი არ არის ნიხსენებელი „ხელოვნების ისტორიის“ მოსიკვერ გამოცემაში ფრანგი ხელოვნებათმცოდნის ლუი რომის მიერ ახლანა პარიზში გამოქვეყნებულ კლასიკურ ნაშრომშიც ადაფერია ნათეგარი ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ.

„ნიკო ფიროსმანაშვილის 85 სურათის გამოფენა, — წერს ჟან როლენი, — გამოსწორებს ამ უსაზრმალობას. ამ სურათების გამოფენამ უცხოური მხატვარი მსოფლიო მნიშვნელობის ვარსკვლავად აქცია. გამოფენა მიეწყო ქალბატონ ფურტეკასა და ანდრე მალროს თაოსნობით.

შემდეგ ფრანგი კრიტიკოსი ვრცლად ჩერდება მხატვრის ნიორგავიაზე, აღწერს იმ ვარგის, რომელშიც უნდებოდა მის ცხოვრება და მოღვაწეობა. მალე შეუფასებას აძლევს მის ნაწარმოებებს და წერს: „მიყვებოდა რა სახეების ასახვის თავის ბუნებრივ მიდგომილებას, მხატვარს უყვარდა დაკვირვება თუ როგორ გამოიყურებოდნენ მუზეუმის დეტალებს და სამიკიტნოსები. ასე გასდა იგი მხატვარი... ნ. ფიროსმანაშვილი ზეითი ხატავდა პორტრეტებს, ჯანრულ სცენებს და სამიკიტნოს აბრებს, ხატავდა მუშამბაზე, მუყაოზე, ფანერაზე, თუნუქზე და სხვა შემთხვევით „მასალებზე“. მხატვრის ბევრი ნაწარმოები დაიკარგა.

ხალხის წიაღიდან გამოსული მხატვარი უშუალოდ ცხოვრობდა მის ცხოვრებას და იმეათი სიმართლით ამახავდა მის მიდრეკილ თემს... იგი მისთვის პატარა ადამიანების მთელ გალერეას: ეს არის ქონსუცი მიუხედავად, რომელიც ოცნებობს დიდ საწუქრებზე, მუშა ზურგით რომ დაათრავს ტიკს, ან კასრს. მხატვრის საუბარი პირდაპირია, რად და გულწრფელი. არაგონის ორი ვერსია ორთაქალის შესახებ. ჩასუქრულ ნაწას, რომელიც გოიას „მასას“ იქნაში წევს (ამ ნაწარმოებს მხატვარი უთუდა არ იქნებოდა), ხელში ისე უჭირავს შრომანი, როგორც წმინდა — ჰალმის რტო. ქალი, რომელსაც ნ. ფიროსმანაშვილი მხატვრის, ირეალური გვეჩვენება. ესა თუ ის გატარი, ჩინოზიკი ხშირად უკვეთდა მას თავისი ოჯახის წევრების პორტრეტს და იცავდა იღებდა უფლისწულად გადაცემული ნორჩი რეგენების გამოსახულებას, ანდა პატარა გოგონას სახეს, რომელიც ისეთივე მეტყველია, როგორიც მისი წიფილი ბურთი. ნ. ფიროსმანაშვილი არ ცდილობს და ვერც ასერხებს კლიენტისდმი მოიქმნულად მიდგომას, მხატვარი კარგად გრძნობს თავს მხოლოდ ტოლ გლეხებსა და ჩაგრულებს შორის. მათთან ურთიერთობა, მაღაღმი სიმშაითა ახატვინებს მას საუკეთესო ნაწარმოებებს, როგორიცაა „უშვილი მილიონიკი“ და „შვილებიანი ღარიბი ქალი“ — იმ დროის სოციალურ კრიტიკას რომ იძლევა.

ამ ნაწარმოებში ისე როგორც სხვაგან, მხატვარი ჩვენი თვის არ ემყოფილება, იგი მოვიგებობრს, მიმართავს უბრალო და მეტწილად გაუნათლებელ მაჟორების... შრომობს და სიხარულის ასახვას მის ნაწარმოებებში ერთვის ჰუმანური დამოკიდებულება, რომელიც შესანიშნავად არის გადმოცემული მარტივი ხერხებით. ნ. ფიროსმანაშვილი, რომელსაც ფერწერა აბასოდეს უსწავლია, „მიამბის“ ხელოვნების საპირისპიროა: სახელდობრ, ისეთი ხელოვნებისა, როგორიცაა მხატვარი რუსის ნაწარმოებები, რომელიც იცნობდა გოგონს, პიკასოს, სერას, გიომი აპოლინერს... მრავალფეროვანი ფერწერა, სხვადასხვა ხერხი, ყოველივე ეს ქართულმა მხატვარმა არ იცის; იგი ხატავდა და საკუთარი უცოდინარობა მან მეთოდად და ხელოვნებად გარდაქმნა... როგორ შეიძლება გვეჩვენე ავჯაროთ მის ფერწერას. ნ. ფიროსმანაშვილმა სხვა მხატვრებთან ერთად არ მისიდა გატყვებილ ზასს და მისიხატვრია აკადემიური მანერა. ერთი რამ აშკარაა: მას დირსეულად ეკუთვნის მხატვრის წოდება...

ლუი არაგონი წერს: აი, გამოჩნდა ჩვენს შორის ახალი უცნობი მხატვარი, რომელიც გვიხსნის, თუ რა ურთიერთობა არსებობს შესაძლებელსა და შეუძლებელს შორის“.

ჟან გიუმარ-მილიმ „ტემუზანაჲ კრტიენში“ ქება უძლენა ქართველ მხატვარს.

ჟურნალ „მარი ფრანსში“ ანდრე კონე წერს: „ნ. ფიროსმანაშვილმა დაგვიტოვა საოცარი პოეზიისა და ფერწერის ნაწარმოებები. მისი ნახატები შესრულებულია

ზუსტად, კომპოზიცია, ფერები ზომიერია. მხატვარმა იცას შორს გუგუტა, ხატავს დეტალებში, რაც მის ნახატებს ინტენსივობას აძლევს; ეს არის არაჩვეულებრივი პრიველეგია ხელოვნებისა, ამ მოხეტიაელ და უსწავლელ მხატვარს თავისი მშობლიური კახეთის სიღრმეიდან მოაქვს პოეზიის უსიკ ტალანტი“¹².

გამოფენასთან დაკავშირებით ცალკეულ წერილებს ღუბულიდან ჟურნალ „რევიუ დე ქართულილოგის“ სამეცნიერო საბჭო. გამომწველი რატორიკოსი და ხელოვნებათმცოდნე ღორა ვალიე სამეცნიერო საბჭოს თავმჯდომარეს პრეფ. რენე ლაფონს სწერს: „მავრებს, რომ ნ. ფიროსმანაშვილის ნახატებში კველადფერი ფილტვებით სუნთქავს. ასეთი სუნთქვა ახასიათებდა რენესანსის ადამიანს, რომლის სწავები დღეს აღარ გვაქვს. მხატვრის ხიბლავს ცხოვრება, იგი მასში პოულობს სიუვეტებს. მამზიდლოლი საქართველო საკუთარი ფუნჯით ცხოვრობდა მსოფლიო არებაზე. ნ. ფიროსმანაშვილი არის მომღერალი მხატვარი, თხრობაში მშვიდი, დიდი კლიოების სწორი უკავარი შეგქმნელი, მისი ამბავა ზომიერია, აქვს უბრალო თვალთახედვა, არ ახასიათებს ყოყმანი და არც წინადაუხედვადობა, ხატავს აღტყვნებით, ბუნებრივი ძალითა და ზოლი მისი ნაწარმოებები წარმოგვიდგება როგორც გადამწყვეტი და მთლიანი“.

მხატვარი ჟეერვან გელიძე აღნიშნავს: „შთამაგონებელია, რომ ჩვენ ვცხოვრობთ გარდამავალ ეპოქაში და ნ. ფიროსმანაშვილი დარჩება მარად ცოცხალი“.

ცნობილი მხატვარი ფილიპ ოსიასოჲ მოგვითხრობს: „პარიზის დელეგირებული ხელოვნების მუზეუმში პირველად ენახე ნ. ფიროსმანაშვილის ორიგინალური ნაწარმოებები. მას ვიცნობდი მხოლოდ გადმოცემით 1920 წლიდან.

მამნი იტალიაში ვცხოვრობდი. წინათ ახალგაზრდა რუსი მხატვრები საქართველოს გზით მოდიოდნენ დასაკლბობისა, სალამისულები დიდი ენთუზიაზმით მიამბობდნენ ამ ქართველ მხატვარზე.

ახლა კი, როდესაც პირადად ენახე მხატვრის ნაწარმოებები, ნ. ფიროსმანაშვილზე გაცილებით უფრო კარგი შთაბეჭდილება დამჩნა. ძნელია სიტყვებით გადმოვცე ჩემი აღტაცება, მაგრამ შევეცდები რაიმე ვთქვა. ქართველი მხატვარი ძალიან მოკრძალებულია, ხატავს ფართოდ, სრულიად თავისუფლად, თავისი ფუნჯით აღმასფრთხიანეოდ გვეჩვენს ტრეებებს.

ამასთანავე უნდა გითხარა, რომ ერთმა ჩემმა იტალიელმა მეგობარმა, რომელიც საერთაშორისო მასშტაბის დიდი სპეკილისატა კლასიკი მხატვრობისი, არა მარტო გაიზარა ჩემი ენთუზიაზმი, არამედ ხმამაღლა, მკაცრად მოთხარა: „ეს არის უპირველეს ყოვლისა სიდიდე ნ. ფიროსმანაშვილის ხელოვნებისა თავისი სიმწიფით, უბრალოებითა და სისრულით. ეს არის სამარადისო ხელოვნება“.

ჟურნალი „ფრანს-ურსსი“ 1969 წლის მარტის ნომერში ათავსებს ფრანგი მწერლის არმან ლანჟს წერის, რომელშიც ქართველ მხატვარს ღირსეული ადგილი აქვს მინიჭებული ხელოვნების ქატორიაში.

გახუთ „კარეფურში“ ფრანკ ელვარი აქვეყნებს წერილს სათაურით: „საქართველოდან მივიღეთ ბრწყინვალე მხატვრის სურათები“, სადაც აღნიშნულია: „ეგრეთ წოდებული, გულწრფელი, მოხეტიაელ მხატვრის ნ. ფიროსმანაშვილის ქმნილებანი მსოფლიოს ეკუთვნის, მისი პერსონები მოგვანერგეს იტალიურ პრემიტიულ პერსონებს. მხატვარს შესანიშნავად აქვს დახატული როგორა, ვგვონებთ ყოფნის მტკვნელები ციდან ვარდებო, პორტრეტები საოცრად ჰგავს ჩვენი მხატვრის ანრი რუსოს მიერ

შექმნილ პორტრეტებს. ასევე მოსაწონია მის მიერ შექმნილი ცხოველთა ტიპები... მისი ნახატი ყოველთვის ექსპრესიულია. კომპოზიციას ახასიათებს პერსპექტიული მხარმოხიარობა, წერძნისებრი სიგრძე, სადაც ნახაზები იგი ემთხვევა ერთმანეთს, როგორც შუასაუკუნეების მხატვრობაში, ეს კი გასათვარი ორიგინალობაა¹³.

ჯერ კიდევ 1966 წელს ფრანგმა მკვლევარმა ნატალია ერენბერგმა-შანგამა მოათავსა ვრცელი წერილი ფრანგულ ჟურნალ „კონსანს დიუ მონდის“ ფურცლებზე სათაურით „ამბროსიო გენიალური მხატვარი—ფიროსმანი“. წერილიდან ჩანს, რომ იგი პირადი იცნობდა ნიკოს მსჯელობის ძალიან დაკვირვებულად და გადმოგვცემს საგულისხმო მოსაზრებებს. ავტორს მოჰყავს ის ფაქტორები, რომლებმაც ხელი შეუწყო ნ. ფიროსმანაშვილის ნიჭიერ მხატვრის ფორმირებას. მკვლევარი სამართლიანად წერს, რომ ნ. ფიროსმანაშვილზე გაავლან მოახდინა საკართველოს მე-11-14-ე საუკუნეების მშვენიერმა ფრესკებმა: რასაც, ავტორის აზრით, ჩვენი მხატვარი ამჟღავნებს ყველგან და, კერძოდ, კედლის მხატვრობაში. გარდა ამისა, წერს ავტორი, — მხატვარზე გაავლან მოახდინა ქართულმა ფოლკლორმა, ქართულმა მწერლობამ. მხატვარი ზოგჯერ თავისი ქნილობებით ახლოს მიიღო ევგვიპტისა და სპარსეთის ხელოვნებასთან, აგრეთვე სენსათან და ანრი რუსოსთან.

მიუხედავად ამისა, — შეინშავს ავტორი, — ნ. ფიროსმანაშვილს არ ჰქონია კონტაქტი ცივილიზებულ სამყაროსთან, მან ინტინქტურად გამოიმუშავა თავისი შეხედულება მხატვრებზე, შექმნა შესანიშნავი შედეგები, როგორიცაა „უშვილო მილიონერი“ და „ღარიბი ქალი ბაუშეებით“, რომელშიც სოციალურ საკითხს აშუქებს.

მკვლევარი შემდეგ აღნიშნავს, რომ საქართველოში იმით იმსჯე, თითქოს ნ. ფიროსმანაშვილზე გაავლან მოესწონა ფრანგ მხატვრებს — სენსა და ანრი რუსოს. უდავლოა, — განცხადობს მკვლევარი, — რომ ქართველ მხატვარს მათთან ბევრი რამ საერთო აქვს, რაც მხოლოდ შემთხვევითია. ასეთ მოვლენებს სინამდვილეში იშვიათად როდი აქვს ადგილი, მსგავსი მოვლენები ერთდროულად ჩნდება სხვადასხვა ქვეყანაში. ქართველმა მხატვარმა მათი არსებობა არც კი იცოდა, იგი იყო თვითნაწარმო, გაჩაყებით კითხულობდა ქართული ლიტერატურის ნიმუშებს, განსაკუთრებით ლექსებს და პოემებს.

ნიკო ფიროსმანაშვილი თვითონ იყო პოეტი, სამყაროს პოეტური თვლით უყურებდა, მხატვრობაში ეძებდა პოეზიას და რითმას. მაშინ მხატვრებს სთხოვდნენ სინამდვილე დახატვათ ფორგრაფიულად, ჩვენი მხატვარი კი ამას არ აკეთებდა, მიუხედავად იმისა, რომ სხვათა გარემოში ცხოვრობდა. ნიკომ ენოსტონ შეიკენ ფერწერული მეცნიერება; სხვა დიდოსტატების შესვასდა, მისი ნაწარმოებების კომპოზიცია და პარმონია უხალატო, ამას მხატვარს ვერ ვასწავლით. ნ. ფიროსმანაშვილი იკუთვნის გულუბრველო მხატვართა რიგებს, რომელთა შესახებ ნაკლებად განსწავლული საზოგადოება ფიქრობს, თითქოს მათ არ იციან ხატვა, რაც სწორი არ არის და უსამართლოა, მის ნაწარმოებს ბევრი დიდოსტატი ვერ გაუტოლდება¹⁴.

გაზეთი „ფიგარო ლიტერიკ“ 1969 წლის 24 მარტს ნომერში ათავსებს პატარა წერილს, რომელშიც მიმართავს მკითხველებს იგიდან მოსკოვში გამოცემული წიგნი

„ნ. ფიროსმანაშვილი“, პროფ. შ. ამირანაშვილის შესავალი წერილით ფრანგულ, ინგლისურ და რუსულ ენებზე. ასევე 1969 წლის 13 მარტს „ნუველე ლიტერერიკ“ მიმართავს ხალხს იგიდონ სანტერესი აბოზში, რომელსაც წამძღვრებული აქვს ნ. ფიროსმანაშვილის შემოქმედების დიდი მცოდნის აკად. შ. ამირანაშვილის წერილი.

1969 წლის 13 მაისს „ლტრე ფრანსუზი“ მოთავსებულია რაულ-ჟან მულენის წერილი, რომელშიც ავტორი ჩვენს მხატვარს უწოდებს ბუნების სიდიადებს.

კიდევ შეიძლება მრავალი უცხოური გაზეთის დამოწმება, მაგრამ ეს შორს წავივყავან.

გამოფენა რომ დამთავრდა, „გამოფენის კომისრის“ სახელზე (ასე უწოდებდნენ აკად. შ. ამირანაშვილს ფრანგში) მოვიდა მრავალი წერილი, რომლებშიც უცხოელი კულტურის მოღვაწენი მადლობას უხდებდნენ მეცნიერს ასეთი კარგი გამოფენის მოწყობისათვის, სადაც საშუალება მიეცათ გაეცნობინენ მათთვის დღემდე უცნობ ქართველ მხატვარს.

უწმინდო მითნითი მასალებიდან ნათლად ჩანს, რომ ევროპამ გულთბილად მიიღო ჩვენი მხატვარი. გამოჩენილმა მწერლებმა, მხატვრებმა, კრიტიკოსებმა ნ. ფიროსმანაშვილს მალაღი შეფასება მისცეს, მათ გაიხიარეს ჩვენი სახელმწიფო ქალი მკვლევარის შალვა ამირანაშვილის დებულებები.

ქართული მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებების საქვეყნო აღიარება მჭიდროდ დაკავშირებული აკად. შ. ამირანაშვილის სახელთან, მან დაიკავა და მეცნიერულად შეისწავლა მხატვრის მეგვირდობა, ხოლო ამ მეგვირდობის მსოფლიო ასპარეზზე გატანა ქართული სამეოთხე ხელოვნების მორიგი ტრიუმფია.

შენიშვნები:

¹ შალვა ამირანაშვილი, „ქართული ხელოვნების ისტორია“, „ხელოვნება“, 1971 წ., გვ. 497.

² გაზეთები „ნოიეს ლიონანდამ“, „უბრინერ ცაიტუნგამ“, „ნაციონალ ცაიტუნგამ“, „ნოი ცაიტამ“ და სხვებმა გამოაქვეყნეს რეცენზიები, რომლებშიც მალაღი შეფასება მიესცეს ნიკო ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებებს.

³ შალვა ამირანაშვილი, „პარიზის შემდეგ — ვენა“, „კომუნისტური“, 1969 წ., 26 ივლისი.

⁴ „Die Presse“, (Unabhängige Zeitung für Österreich), № 6327, vom 12 Mai 1969, S. 4.

⁵ „Wiener Zeitung“, № 112, vom 15 Mai, 1969, S. 6.

⁶ „Arbeiter Zeitung“, Wien, vom 14 Mai, № 111, 1969, S. 8.

⁷ შალვა ამირანაშვილი, „მხატვრის უკადვება“, „კომუნისტური“, 21 მარტი, 1969 წ.

⁸ იბ. „იუმენიტი“, 12 მარტი, 1969 წ., ზ. რცხილის ინტერვიუ არქივ კაზნისკისთან.

⁹ N. Tenechvili, „Exposition des oeuvres du peintre géorgien Niko Pirosmanachvili à Paris“, „Revue de Kartvelologie“, vol. XXVI, Paris, 1969, p. 228-241.

¹⁰ Jean A. Keim, „Niko Pirosmanachvili, maître méconnu de la peinture naïve“, „Le Courrier de l'Unesco“, 128, 1962.

¹¹ „L'aurore“, du 13 mars, 1969.

¹² „Marie Firance“ du 20 mars, 1969.

¹³ Frank Elgar, „Un peintre candide qui nous vient de Georgie“, „Carrefour“, du 13 mars, 1969.

ხალხური სიმღერების გამოცემები.



ხალხური შემოქმედების სამსახურში

ნაყოფიერად მუშაობს საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი, რომელიც შესაფერის პირობებს უკმის თვითმოქმედ კომპოზიტორებსა და პოეტებს, მხატვრული კითხვის ისტატიებსა და მსახიობებს, მხატვრებს, მომღერლებს, მოცეკვავეებსა და შემოქმედებით კოლექტივებს. იგი მობილიზებას უკეთებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დაქსაქსულ შემოქმედებით ძალებს, ეცნობა და თავს უყარის თანამედროვე ფოლკლორის ნიმუშებს, არეგულირებს ხალხური შემოქმედების მძლავრ მოძრაობას.

ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლის ინიციატივითა და ორგანიზაციით სისტემატურად იმართება სარაიონო და რესპუბლიკური მნიშვნელობის დათვალთვინება, ოლიმპიადები, კონკურსები.

ერთი სიტყვით, ეს ორგანიზაცია დიდ ეროვნულ საქმეს ემსახურება, ღრმად აქვს გააზრებული თავისი კეთილშობილი და პატრიოტული მისია — თვითმყოფადი ხალხური კულტურის მოვლა-პატრონობა. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლის დირექტორის, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის

კომპოზიტორ მიხეილ ჩირინაშვილის წვლილი. იგი თავდადებით ემსახურება ხალხური შემოქმედების განვითარებას, ერთმანეთს უთავსებს ორგანიზაციულსა და შემოქმედებით ამოცანებს, ზრუნავს ცალკეულ შემსრულებლებსა თუ შემოქმედებით კოლექტივებზე, მათ რეპერტუარზე, სპეციალურ ზარისხზე, ზრდა-განვითარებაზე.

ამის ნათელი დადასტურებაა ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლის მიერ გამოცემული კრებულები, რომლებშიც თავმოყრილია ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშები. ეს ლიტერატურა განკუთვნილია თვითმოქმედი საგუნდო კოლექტივების რეპერტუარის გამრავალფეროვნებისა და გაფართოებისათვის. მაგრამ მხოლოდ ამით როდი ამოიწურება აღნიშნული კრებულების მნიშვნელობა. დასამალი როდია, ჩვენში ცოტაა ხალხური სიმღერების კრებულები, ნაკლებად ისტამბება უნიკალური ფოლკლორული მასალა. ამ თვალსაზრისით ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი ერთგვარად ავსებს ხარვეზს, რითაც უთუოდ დიდ სამსახურს უწევს მიუღ ქართულ მუსიკალურ კულტურას.

ჩვენს ხელთ არის ხალხური შე-

მოქმედების რესპუბლიკური სახლის მიერ სხვადასხვა დროს გამოცემული საქართველოს მრავალი კუთხის ხალხური სიმღერები, რომლებიც ცალკე გამოიცა. ასე გამოქვეყნდა სიმღერები: „ყანასავი ყიფიანე“, „მგზავრული“, „ორდიაშუ“, „ბაილ-ბეთილი“, „ჭიჭე ტურა“, „ჩაგუნა“, „მგზავრული და ცერული“, „ლაქლაშ“, „წენდისური ენწერეფი“, „ამირანის ფერხული“, „სალხინო ფერხული“ და სხვა. ეს გამოცემები 1963 წლითა დათარიღებული და ძირითადად სხვაენო-მეტრული მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშებს შეიცავს. ამათან სიმღერები „ამირანის ფერხული“, „წენდისური ენწერეფი“, „ჩაგუნა“, „ორდიაშუ“ თვით მიხეილ ჩირინაშვილმა ჩაწერა, დანარჩენები კი — გრიგოლ კოკელაძემ. სიმღერა „ბაილ-ბეთილი“ ვ. მახარაძეს ჩაწერია. ამრიგად, კომპოზიტორი მ. ჩირინაშვილი ფოლკლორულ მოღვაწეობასაც ეწევა და ამითაც თვალსაზრისი წვლილი შეაქვს ეროვნული მუსიკალური კულტურის განვითარებაში.

შემდეგ ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურმა სახლმა ხალხური სიმღერების კრებულების გამოქვეყნებაც ითავა. 1970 წელს გამოიცა 5

კრებული (79 სიმღერით), რომელშიც აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორია შედგენილი. კრებული ჟანრების მიხედვითაა შედგენილი (შრომის, სუფრული, საფერხლო და საცეკვაო, საყოფიერო, ლაშქრული და საწესო, ისტორიული და საგმირო). მათში შესულია გამორჩეული ქართველი მოღვაწეების ზ. ფარიაშვილის, დ. არაყიშვილის, ი. ფარგარეშოვის, ზ. ჩხიკავაძის, ა. ბენაშვილისა და გრ. ჩხიკავაძის მიერ ჩაწერილი სიმღერები. აღნიშნული კრებულები შედგენილია ვლ. ჭუმბურიძის მიერ, მუსიკალური რედაქტორია მ. ჩირინაშვილი, ლიტერატურული რედაქტორი — გ. გრიგოლიშვილი.

1971 წელს საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურმა სახლმა გამოაქვეყნა ქართული ხალხური სიმღერების საკმაოდ ვრცელი კრებული, რომელშიც 60 იმერული ხალხური სიმღერაა გაერთიანებული. კრებული 4 ნაწილისაგან შედგება: 1. სუფრული, 2. შრომის, 3. სახუმარო და ლირიკული, 4. საყოფიერო, სამგზავრო-ლაშქრული და საწესო სიმღერები. მასში შესულია გრ. კოკელაძის, ვ. ცაგარეიშვილის, ზ. გველესიანის, გ. თხელიძის, ნ. სვიდისას, მ. ჩირინაშვილის, ზ. ფარიაშვილის, დ. არაყიშვილის, ს. სეზუას, ა. მეგრელიძის, ედ. სავიცკის, დ. მესხის, შ. მშველიძის, ბ. კვერნაძის, ვ. მახარაძის, ს. ფალაგანაშვილის მიერ ჩაწერილი სიმღერები (შემდგენილია

ვლ. ჭუმბურიძე, მუსიკალური რედაქტორი — მ. ჩირინაშვილი, ლიტერატურული რედაქტორი — გრ. გრიგოლიშვილი).

1972 წელს ვლ. ჭუმბურიძემ შეადგინა ქართული ხალხური სიმღერების კიდევ ერთი კრებული. ამჟერად იგი მეგრულ მუსიკალურ ფოლკლორის მიეძღვნა. მასში 64 ხალხური სიმღერაა შესული. კრებული ასევე ჟანრების მიხედვითაა დაყოფილი: შრომის, მგზავრული, საყოფიერო, საწესო, სახუმარო, სატრფიალო, სუფრული, საფერხლო (რედაქტორები — მ. ჩირინაშვილი და გრ. გრიგოლიშვილი).

სასიამოვნოა, რომ საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი მომავალშიც გააგრძელებს ამ ფრიად სერიოზულსა და უაღრესად ნაყოფიერ მუშაობას. იგი თანდათანობით გამოსცემს საქართველოს ყველა კუთხის ხალხურ სიმღერებს, გამოავლენს ქართული ფოლკლორის ახალ ნიმუშებს, პროპაგანდის გაუწევს თანამედროვეობის სულისკეთებით გამსჭვალულ ქმნილებებს.

შესწავლის ფაზაშია აგრეთვე ქართული ხალხური ქორეოგრაფია. საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურმა სახლმა ამ მხრივაც სერიოზული მუშაობა ჩაატარა და თავისი წვლილი შეიტანა უნიკალური ქორეოგრაფიული კულტურის ათვისებაში. გამოსცა ქორეოგრაფიული ხელოვნების თვალსაჩინო მოღვაწის

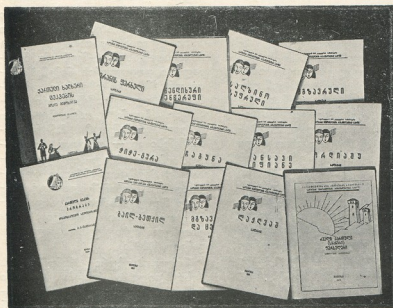
აგათანგილ თათარაძის ორი მეოთხედი ხასიათის ნაშრომი: ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა და ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები.

ავტორი აღწერს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ძირითად ჟანრებს, ცალკეულ ცეკვებს, აღნიშნავს მათ სამუსერულებო თავისებურებებს, კომპოზიციურ აგებულებას, ილუზიებს, დეტალურად აანალიზებს სხეულის ყოველ მოძრაობას. რაღა აქმა უნდა, ყოველივე ეს დიდ დახმარებას უწევს რესპუბლიკის ქორეოგრაფიულ ჯგუფებსა თუ კოლექტივებს, რათა სწორად და საფუძვლიანად აითვისონ ხალხური ქორეოგრაფიის ძვირფასი ტრადიციები.

არანაკლებ საყურადღებოა ქორეოგრაფიული სტუდიისათვის გახსენილი პროგრამაც. ამჟერადაც ა. თათარაძე ღრმა ცოდნითა და მთელი სერიოზულობით მოეცადა საყვარელ საქმეს. მან ჩამოაყალიბა ქართული ხალხური ცეკვების შესწავლის მთელი კურსი, შეადგინა სასწავლო რეპერტუარი, სწავლების მეთოდიკა, მეცადინეობის სისტემა, საფარგლოები. პროგრამას დაერთვის მუსიკალური მასალა, რომელიც ამა თუ იმ ილუთისა თუ ვარჯიშის შესრულებისათვისაა განკუთვნილი.

საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურ სახლს გვგმაში აქვს ეროვნული ქორეოგრაფიის შემდგომი შესწავლა და პროპაგანდა.

მ. ა.



ხალხური სიმღერების კრებულები.

უნივერსიტეტის ალზრდილთა გამოფენაზე

ირინე აბესაძე



მოწმობების გადაცემა კურსდამთავრებულთათვის.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში უკვე რამდენიმე წელია არსებობს ხელოვნების მეორადი ფაკულტეტი, სადაც ახალგაზრდები გამოცდილი პედაგოგების, ცნობილი მხატვრების, მოქანდაკეების, მუსიკოსების, რეჟისორების და სხვათა ხელმძღვანელობით ეუფლებიან დიდი ხელოვნების დარგებს.

ეს მათი გატაცებაა, რომელსაც ისინი ძირითადი პროფესიის გარდა მისდევენ სწავლისაგან თავისუფალი დროს.

წელს მათი პირველი გამოშვება იყო. ახალგაზრდა მხატვრებმა, მოქანდაკეებმა და გრაფიკოსებმა ნამუშევრები ფართო სამსჯავროზე წარადგინეს. ახალგაზრდებს საზეიმო ვითარებაში გადაეცათ ხელოვნების მეორადი ფაკულტეტის დამთავრების მოწმობები.

თბილისის სახელმწიფო უნივერ-

სიტეტის მთავარი კორპუსის დერეფანში მოწყობილ გამოფენაზე წარმოდგენილია 24 ფერტილო, 3 ქანდაკება და 39 გრაფიკული ნამუშევარი. ახალგაზრდობა თავისუფლად ფლობს სახვითი ხელოვნების ქვაკუთხედებს: ფერს, ხაზსა და მოცულობას, ცდილობს სრულად გამოავლინოს მათი კომპოზიციური და ემოციური დატვირთვის შესაძლებლობანი, ეძებს გამოსახვის ახალ-ახალ საშუალებებს; ახალგაზრდები ცდილობენ, ეძიებენ და მათი ცდაც სწორი გზით მიმართეს პედაგოგებმა.

ფერწერულ ტილოებს თუ გადახედავთ, ვნახავთ, რომ თემატურად ჭარბობს პეიზაჟი. ცოტაა პორტრეტი, ნატურმორტი და ჟანრობრივი კომპოზიციები. სასურველი კი იყო გამოფენა უფრო მრავალფეროვანი ყოფილიყო.

პეიზაჟის გადმოცემაში ახალგა-

ზრდები სწორად უდგებიან ამოცანას. ბუნებას გადმოსცემენ მის მაცოცხლებელ ძალასთან — ადამიანთან ურთიერთობაში.

საქართველოს მთიანი რაიონების (სვანეთისა და მთა-თუშეთის) გრანდიოზული ხედები, სვანურ ეზოებსა თუ თუშეთის იალაღებზე მიმოფანტული ცხვრის ფარა, მეცხვარეები, ჭრელ-ჭრელი საწოლით აცოცხლებენ დიპლომანტ ა. ოცხელის კომპოზიციებს („მუღმივი ძახილი“, „სვანური ეზო“, „სვანეთი“, „თუშეთი“).

მხატვარი გართული არ არის დეტალებით. იგი მხოლოდ სხეულთა ძირითად აბრისს იძლევა და ლაქების საშუალებით ამეტყველებს მათ. ბუნების მკვიდრთა მცირე ფიგურები კონტრასტულია სვანეთის გოლიათურ მთებთან და კომპეტთან. სწორედ მათი (მთებისა და კომპეტების) ზედაპირი გამოუყენებია მხატვარს



თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების მეორადი ფაკულტეტის ექრსლამთავრებულთა ნამუშევრების გამოფენაზე.

სხვადასხვა ფერთა პალიტრისათვის, მაგრამ ფერთა ინტენსივობა რბილ ტონალობაშია გადმოცემული.

ძველი თბილისის კუთხეების გადმოცემისას ახალგაზრდა ხელოვანი ლ. დადიანი ეფექტის მიღწევას ერთხელ უკვე ნაცადი ხერხების გამოყენებით, ქალაქის ეგზოტიკურობის ხაზგასმით, კი არ ცდილობს, არამედ აქცენტს ქალაქის ძველი უბნების ყველაზე ნორჩ მკვიდრთა — ბავშვების გამოსახვაზე გადააქვს, რომლებიც თავიანთი ჭივილ-ხივილით აცოცხლებენ მიყრუებულ ქუჩა-ბანდებს („ჩვენი ქუჩა“, „ძველი თბილისი“, „იეზო“).

საინტერესოა „ინას“ პორტრეტი. მწვანე და ყვითელი სიმრტყეებისაგან შექმნილ ფონზე რელიეფურად იკვეთება ახალგაზრდა ქალიშვილის ოდნავ სევდიანი, დაფიქრებული სახე. ნას წითელი კაბა აცვია, მხრებზე კი შავი თავმალბი ახურავს, რაც კოლორითულად კარგად არის მოქმენილი და უშუალობას ანიჭებს პორტრეტს, მაგრამ ხასიათი ჯერ კიდევ სრულად არ არის გახსნილი, არ არის ნაპოვნი შესატყვისი ფსიქოლოგიური ქარა. ამისთვის მხატვარს ოდნავ მეტად ყურადღება უნდა გამოეჩინა მოდელისადმი.

ფერტილი „შემოდგომა“ ერთხელ კიდევ ადასტურებს, რომ ავტორი ფერთი მეტყველებს. შემოდგომის პეიზაჟი ინტენსიური ცეცხლისფერი, წითელი, მწვანე, ყვითელი და ლურჯი ფერებითაა გადაწყვეტილი. ეს მშველი, კონტრასტული ფერები ტილოზე ფუნჯის მსუყე, ფართო, თავისუფალი მონასმებით არის დადებული.

ნ. მეტრეველის ტილოებში ყურადღება ეთმობა შუქ-ჩრდილის მონაცვლეობას, ნათელი და ბნელი უბნების ტილოზე სწორ განლაგებას („ძველი თბილისი“, „ქუჩა“, „პეიზაჟი“).

მხატვრის პეიზაჟები, ქალაქის ხედები დაუსახლებელი და მდუმარეა. მშვიდი ფერები. ჩამავალი მზის სხივები სუსტად ციმციმებენ სახლის კედლებზე, სახურავებსა და ჩაღის ფერ მიწაზე. მომწვანო-ლურჯ ღრუბლებსაც კი შერევია ეს ფერი („ქუჩა“).

ა. ბაშნურიძე სწრაფი მოძრაობის გადმოცემით დინამიკურსებულა და ყველა საშუალებას მიმართავს მის გამოსაყვეთად. დასაფასებელია, რომ ახალგაზრდა მხატვარი მონუმენტურად ხედავს საგნებს. ტილოებში „დღის წინ“ და „ჭიდაობა“ იგი გა-

დმოსცემს ცხენების სწრაფ მოძრაობას, მოჭიდავეთა და მათ გულშემატკივართა დაოჯახებულ, მოზღვავებულ ენერგიას, ტემპერამენტს, მაგრამ იგი წინა და უკანა პლანზე, რატომღაც ძალიან ბევრ ფერს ხმარობს, რითაც იკვირებოდა ტილო. მით უფრო, რომ ეს ფერები არ ესადაგებიან კომპოზიციის საერთო ფერადოვან ქარგას („ჭიდაობა“).

ი. მერაბიშვილმა ორი პორტრეტი წარმოადგინა გამოფენაზე: „მოხუცი“ და „ნორჩ მხატვარ — ბიჭი ლოლაძის პორტრეტი“. იგი ყურადღებას ამახვილებს სახის ფსიქოლოგიურ გახსნაზე და შედეგსაც აღწევს. ამ მხრივ საინტერესოა ბიჭი ლოლაძის პორტრეტი. ნორჩი მხატვარი წარმოდგენილია მუხლებამდე თავისი ნამუშევრების ფონზე. მას ძალიან მეტყველო თვალები აქვს. გრძელა, რომ ბიჭუნა სამყაროს თავისებურად, მხატვრულად აღიქვამს, ეს მის ნამუშევრებზეც მოჩანს, რომელიც ავტორს ფინად გამოუყენებია. ფერთა გამა ზომიერი და სადაა.

ი. გაბრიელაშვილი დეტალურად ამოწერს „ნატურმორტის“ თითოეულ საგანს. მასზე გამოსახულია სოფლის სამზარეულოს ერთი კუთხე. თაროზე გადაფარებული არ-

შეებამოჭრილი თეთრი ქაღალდი და ზედ შემოლაგებულია კოპია ჭითნები. იქვე ნივრისა და წიწკის აცმა ჰკიდია. მაგიდაზე დევს სურჯინი, რომლიდანაც თავი ამოუყვით ქართულ პურებსა და თეთრი დოლბანდით თავდასურულ ქოთანს. სურჯინის წინ ღვინით სასვე დოქია, წინა პლანზე კი გამოსახულია თევზი საჭაპურის ნაჭრებითა და ჭიჭა ღვინით. ავტორი გემოვნებით არჩევს ფერებს და დიდი გულისყურით გვიდგება ასახს საგნებს. მაგრამ საგანთა დამუშავება კიდევ ბევრს მოითხოვს, განსაკუთრებით ეს ეხება წინა პლანის საგნებს.

რ. კუპრეშვილი კი საგნებს ყოველგვარი დეტალიზაციის გარეშე ხატავს. ძირითადად მათ ფერადგანი აქცენტებით გამოყოფს. მისასალმებელია თავისუფალი ხედვა, მაგრამ მაინც სასურველი იქნებოდა, თუ მომავალი მხატვარი მეტ ყურადღებას მიაქცევდა ნახატს. მის სახე ტილოებში („ქვის მთლები“ და „მოხეცი“) ეს ხარვეზი შესვებულა.

ქანდაკება სამი ნამუშევრით არის წარმოდგენილი. ესენია თანატოლ მეგობართა სკულპტურული პორტრეტები : პ. ელიზბარაშვილის — „მედეა“, ა. ესაკიას „ნელი“ და მ. კობაიძის „დის პორტრეტი“.

სკულპტურულ პორტრეტში რთული სახის ფსიქოლოგიური გახსნა, ახალგაზრდებმა თავი გაართვეს ძნელ ამოცანას. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ა. ესაკიას სკულპტურული პორტრეტი „ნელი“. მოქანდაკეს თამამად ამოუყვანია ფორმები. აქცენტირებულია ყვრიმალის ძვლები, ოდნავ კეხიანი ცხვირი, მოკუმული ტუჩები. აზრია ჩაქსოვილი ქალიშვილის სახეში. პირისახის მოდელირება შუქ-ჩრდილის მსუბუქი მონაცვლეობითაა მიღწეული.

„მედეას“ სახის გადაწყვეტაში ავტორი თითქოს გრაფიკულ-ხაზობრივი მანერით ქმნის ქალიშვილის შთამბეჭდავ სახეს. ქალიშვილის მხერა ჩვენს მიღმა დაცურავს. იგი ერთი წუთით გამოეთიშა ყოველდღიურ

ცხოვრებას და დაფიქრდა. ეს წუთიერი ჩაფიქრება დაიჭირა და დამაჯერებლად ასახა მოქანდაკემ.

ძალიან თბილად, სახის ნაკეთების რბილი მოდელირებით, გამოკვეთა თავისი „დის“ ხასიათი მაგული კობაიძემ.

გამოფენაზე ძალიან ძლიერია გრაფიკა. აქ წარმოდგენილი ხუთი გრაფიკოსის ნაწარმოებები გვარწმუნებენ ავტორთა ძალებში, გრაფიკული სერების თავისუფალ ფლობაში.

მონუმენტური, ემოციური და პლასტიკური ვ. რამიშვილის გრაფიკული ფურცლები. იგი შესანიშნავად ფლობს ხაზს. სკულპტურულად ნაქურწის შთაბეჭდილებას ტოვებენ ადამიანთა სხეულები. ადამიანი ძლიერია („გამარჯვებულნი“) და ნაზიც („შემორჩენილი ყვავილები“), „ვერ შუამჩნიეს“, იგი აზრთა მპყრობელია („კიდევაც დაიზრდებიან“), კოსმოსის დამპყრობია („XX საუკუნე“, „დაიფიქრება“)

ა. ბამანურიძე.

და კვლავ სიყვარული, სიყვარული ღამასა ასულისა („თივის სურნელი“, „შემოდგომის მზე“) და სიყვარული მშობელი მიწისა („მიწის სურნელი“, „ზღვარი“). ვლადიმერ რამიშვილის ეს გრაფიკული ფურცლები დიდებული ჰიმნია ადამიანობისა.

ნ. ამბროსოვა ძუნწი, ლაკონიური შტრიხებით ემოციურად ასურათებს ქართულ ხალხურ ზღაპარს „რამის შვილი“. კუთხოვანი, პლასტიკური, მყარი და ლაპიდარული კომპოზიციები.

რუსული ხალხური ზღაპრისთვის „ცარიენა ლიაგუშა“ სწორი გასაღები მოუძებნია ნ. ბიჭაშვილი. ბ. სარქისიანის თბილისის ხედები და ო. ცხვედაძის სოფლის პეიზაჟები კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებენ.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოფენაზე წარმოდგენილი ნაწარმოებები მოწმობენ, რომ უნივერსიტეტის ხელოვნების ფაკულტეტის კურსდამთავრებულთა სახით საიმედო ძალა იზრდება.

დოლის წინ.



მალესია იწმის

სოფლის ღამე. ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა. ისმის კრიკი-ნების ღამეული კრუალი. ეს თითქმის ვარსკვლავების იდუმალი გალობაცაა. სადღაც „ალილოს“ მღერაინ, ურეი მიკრიალებს, წისქვილი ხმაურობს, მგზავრი მილიდინებს. მავანი მავანს ერთი მოიღან მეორეზე გასძახის.

პირველი. ე, ჰე, ჰეი! ვერა ნახე?

მეორე. ვერა, ვერა!

პირველი. გეშინია?

მეორე. ბილიკს ექვებ. უღრან ტყეში მარტო ვარ, ძნელია...

პირველი. იმღერე და აღარ შეგეშინდება! ჩემსავით იმღერე! ნუ გეშინია, მეც შეშინია! (საღღაც ტყიან მთებში ცალ-ცალკე მოსიარულე ორი ადამიანი ერთ-მანეთს სიმღერით ამხნევენ. მთათა ექო სიმღერას ამრავლებს. სიმღერა მიწყნარდა. ისმის ხერინვა. მოშორებით ანთებული სინათლის მკრთალი შუქი ღანდად აერს დიდი ხის ძირას მიწოლილ კეჭოს. იქვე ყარამანი ღოღს აბურთავებს).

ყარამანი. არც ისე ძნელი ყოფილა ამის აწვევა (ქვას დაღებს). აფსუს, რა ღონე მიცდება? დევებს უნდა ევტოდებოდე. ხუთი წლისა რომ მომნათლეს, პირველი აღსარების სათქმელად ასე გვიან ალბათ იმიტომ გამომიშვეს. ო, რა სიწუშაა. სძინავთ მკვდრებს, ცოცხლებსაც სძინავთ. ეს ჩემი ძმაცოცოც ისე ხვრინავს, რომ... (კეჭოს ყურში ჩაუღლიონებს) სოფლებით, გაიღვიძეთ, რა დროს თქვენი ძილია, მთავრობა თვალზე გიბრძოვებით, გამოყვიცეთ თვალ-ყურია, ვა, ჰეი, რანინა, და! კეჭოუკა, კეჭული, კეჭო! ჰეი, კარის მეზობელი, გვიღვიძე! ასე რაფრად დაგეძინა, შე ღმერთ-გამწყარალო?

კეჭო. (ძილბურანში) ჰმ, არ მინდა, არა! ზიარება მშითრმა უნდა მიიღოსო. ძალღივითა მშინა, მარა რა ევნა! (ხან ხვრინავს, ხან ცხვირით უსტვენს, ზოგჯერაც იმშუშება). ჰმ, არ მინდა, არა!

ყარამანი. ვინ რას გაძალებს, რომ არ გინდა? გვიღვიძე! დაგავწყვდა, რა დაგვაბარეს? პირველი აღსარების სათქმელად ვინც მიდის, მთელი ღამე უნდა იფხიზლოსო. ღმერთს ასე უთუფე ღამეს? დაგჯისს.

კეჭო. ჰმ! სად არის ღმერთი? თუ არის, ალბათ ახლა იმასაც სძინავს.

ყარამანი. ღმერთს რა დააძინებს? სხვა რომ არაფერი, შენ სცხვრინავ.

კეჭო. დამანებე თავი! (გადაბრუნდება და ისევ ხვრინავს ამოუშვებს).

ყარამანი. კეჭული, გვიღვიძე, ბიჭო, მომეწყინა მარტო!

კეჭო. ჭოტიერთი რომ დაგიჭყეტია თვალები, შენც ქვე დივითყე. დამაცადე, ყარამანა! მე ღმერთი კი არა ვარ, მთელი ღამე ვიფხიზლო? სანამ გუგლისის კარზე მიერული ის ჩვენი სახთლები დიეწვება, თვალს მოვატყუებ. შენც მოატყუე.

ყარამანი. რას ვერჩი ამ პატოსან თვალებს, თვარა, კაი შენ. ვიღაც ვილაყვები ჩვენ რომ გავტყუებენ, ის არ გვეყოფა? იმათი ჯავრი, ჰევის თვალზეზე ვიყვართ? კაი, კაი, იძინე! მე ველარაჯებ სახთლებსაც და ღმერთსაც. (კეჭო კვლავ ხვრინავს) ეჰ, არის ვითომ ღმერთი? ერთი ანგელოზი რომ არის ნამდვილად ვიცი... გულისინო. ჩემი გულისინო... გულისინო... (მითვლინა. ისმის შორეული ხანა. სიმღერის ხმა ორი ადამიანის ხვრინვამ დაფარა. უცებ სოფლის წყნარი ღამე კვილიშა შესძრა).

ამაპი გეზაძე

შუაზე გაყოფილი

ცრემლი

კოხედი

მოქმედი პირნი:

ამბროლა — გლეხი
ელისაბედი — ამბროლას მეუღლე
ყარამანი — მათი ვაჟი, 17-18 წლისა
კეჭო — ყარამანის თანატოლი და კარის მეზობელი
კირილე — მღვდელი
გულჩინო — კირილეს ქალიშვილი
ქალი, რომელიც გულჩინოს ჰყავს
არტემა
დარეჯა
უცნობი
კინტო
კოქლო ბიჭი
ახმახი ყარაღი
ქონდარა ყარაღი
მეხედელი
რამდენიმე ქალაქელი
ერთ მსახიობს რამდენიმე როლის თამაში შეუძლია.

ხალხის ყიფინა. არიკა, უშველეთ, იწვის! (ატყდება დიდი და პატარა ზარების თავზარდამცემი რეკა) ეცვლის იწვის, ეცვლის! არიკა წყალი! (ხმაური კარგა ხანს გრძელდება. ხალხი კოყვით გარბი-გამორბის. ყველა შემოთვებულია, დაბნეულობა იგრძნობა). ვიღუპები! ეცვლის იწვის, უშველეთ!

კირილე. (მორბის ჯვარშემართული და ანაფორას მოაფაროხუნებს). წმინდა ტაძარს ცეცხლი ვინ წაუკიდა, ვინ?

ხმა. აი ვიცი! არავინ არ იცის! ღმერთო, გვიშველე! მეორედ მოსვლა იწყება!

კეჭო. (დამფრთხალი იღვიძებს). ვაი?! ყარამანა, ყარალო! (ფხვს წაქრავს) ღმერთის დარაჯო, გვიღვიძე!

ყარამანი. (ძილბურანს უცებ ვერ დააღწია თავი) რა მოხდა, ჰა, რა მოხდა?!

კეჭო. თვალს გაახილე, ვიწვით, ბიჭო... ხედავ?

ყარამანი. უი?! ღვთის რისხვას ვეღარ გადავურჩებით.

კეჭო. შე ღმერთადლო, ღვთის რისხვას ვინ ჩივის,

აკაკი გეწამე ორმოცდაათი წლისა ვახ-
და. მდიდრია მისი შემოქმედებითი ბიო-
გრაფია: სამაშულო ომის დროს ფრონ-
ტულ ლეკებს აქვეყნებდა, შემდეგ მო-
თხრობები, რომანები და პიესები და-
ბეჭდა. ამჟამად ქართულად და რუსუ-
ლად გამოცემული აქვს ოცზე მეტი წიგ-
ნი, ნაყოფიერად მუშაობს დრამატურ-
გიაში. რესპუბლიკურ კონსერვებზე პარე-
მირებულია მისი ოთხი პიესა: „მზე
ცრემლში“, „სულხან-საბა“, „წმინდანები
ჯოჯობეთში“ და „პაემანი ცაში“. დრამა-
ტული პოემა „წმინდანები ჯოჯობეთში“
მოსკოვის საგასტროლო თეატრშიც დაი-
დგა. ამ პიესის წარმოდგენებმა რამდენიმე
რესპუბლიკური და სამი საკავშირო
ჯილდო დაიმსახურეს.

აკაკი გეწამე აქვეყნებს წერილებს თეატ-
რალურ საკითხებზე, თარგმნის პიესებს,
მოთხრობებს, ლექსებს.

ჟურნალ „სახვითა ხელოვნების“ რე-
დაქცია მწერალს ულოცავს დაბადების
ნო წლისთავს და მკითხველს სთავაზობს
მის კომედიას „შუაზე გაყოფილი ცრემ-
ლი“.



ხალხი ჩაგვქოლავს. ფხა გამოვიჩინოთ და გვიპაპროთ.
(ისმის ხალხის ყვირთი).
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ხალხნი შევირით, ვითომ ცეცხლის ჩასაქ-
რობად ჩვენ პირველები მოგვეცუდლით. არიქა, უმ-
ველეთ!

ქ ე შ ლ. ეკლესიას ეშმაკები დაეპატრონენ, არიქა!
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ალური ეშმაკებს! ტარტაროზმა ეკლესიას
ცეცხლი წაუკიდა! ალური კუდიანებს! წყალი ჩქარა!
ქაჯებს თვალბეში ჩაასხით და დააბრმავეთ! ე, გარბიან,
გარბიან წყულები! (ყვირთ თანდათან დაცხრა. ხალ-
ხი ცარიელი კოკებით მიმასლაათობს. ცალკე მოდის
შეშფოთებული ამბროლა).

ე ლ ი ს ა ბ ე დ ი. (ამბროლას შემოიღოვით მივარდებო)
ვაიმე, ამბროლა, კაცო, ყარამანიკა სად არის, ყარა-
მანიკა? დევილუჟეთ, დაგვეწა?

ა მ ბ რ ო ლ ა. სუ გეშინია, გვერ ნახმირს აგროვებს.
ე ლ ი ს ა ბ ე დ ი. ხალხი რას ამბობს, ცეცხლი ვინ წა-
კიდაო?

ა მ ბ რ ო ლ ა. ვერ გაიგეს, ჟერჯერობით გადავრჩით, მარა,
მხერის სად გაქცევი? ვითომ დაგნალება რამე? უჰ,
დედა!

ე ლ ი ს ა ბ ე დ ი. ამისთვის გამოგვზანენ? ღმერთო შეუნდე!
ა მ ბ რ ო ლ ა. ქალო, არავინ გაგიგონოს! კირილე მღვდელ-
ი მტერს გადაეკიდა. აგერ დაჯექი, სული მოითქვი!
ჰო, ეგრე.

ე ლ ი ს ა ბ ე დ ი. რა მეშველება? ღმერთო, შემეწიე!
ასე თუ დიწყო, ქვეყნიერებას გადასწავს ეგ დასაწ-
ვაჰო!

ა მ ბ რ ო ლ ა. გაჩუმდი, ქალო! ხალხმა ვერაფერი გიგო
და შენ გინდა გაავებინო?

ე ლ ი ს ა ბ ე დ ი. მე სომ ვიცი, მე, სასიკვდილემ! თუ უკ-

თესი არ გამოვიდოდა, რატომ არ დამეწვა მაგის აკ-
ვანი?!

ა მ ბ რ ო ლ ა. გაჩუმდი, დედაკაცო, ეკლესიის ეზოში ნუ
იწყევლები! ელისაბედი არა ხარ, შენ?

ე ლ ი ს ა ბ ე დ ი. (დაინახავს ყარამანს). ბიჭო, მოდი
ჩემთან! შენ რატომ გამოგვზანენს აქ, ღმერთს დამე
უთიეთ, თუ...

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. რა ჩემი ბრალია, დედა არ მომიკვდება, გე-
ჭოუკამ მითხრა, სანთლები ეკლესიის კარზე მივა-
მაგრეთო, მერე წამით თვალება მომატყუა და...

ე ლ ი ს ა ბ ე დ ი. რაგა დაგწყევლო, მარა, შენ მოუკედი
დედაშენს! უიშე, რა მეშველება, რა! ეს რამხელა ცოდ-
ვა ჩაიდინა ჩემმა შვილმა, ღმერთო, შეუნდე!

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ბევრი კი არაფერი გაფუჭებულა, ერთი ხე-
ლის დაღდებაზე კარია გამოწმწვარი. იმ ხერგელში კეჭო-
უასი თავიც არ გატეგვა.

ე ლ ი ს ა ბ ე დ ი. სამაგიეროდ ეშმაკები შეიპარებიან და
ალსარების სათქმელად რომ შეხვალ, მღვდლის ად-
გილზე ისინი დაგხვდებიან.

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. იმ ნახერგებში პატარა ეშმაკა თუ მოა-
ხერხა შემომა, კია უნდა, პატარა ეშმაკს კი ხელად
დავატყვევებ.

ა მ ბ რ ო ლ ა. სადაც პატარა ეშმაკი გატეგვა, იქ არც
დიდს გაუჭირდება გაბრომა, ვიცო მე ეს. ღმერთო არ
ურევდი, შვილო, შენს გარეშად. ასე ალთლუდებია რო-
დემდე უნდა იყო? უჰ, შე უგამყინო!

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. (უკან იხვეს, მამამ არ დამარტყასო). თუ
ჩემ გარეშად ღმერთი არ ურევია, ღმერთისთვის ღამის
სათევად რატომღა გამოიგზანენ? ვინ არის ღმერთი?
ვიცნობს, მიცნობს? არ მინდა ალსარების თქმა, კირი-
ლე მღვდელთან სულ არ მივალ!

ამბროლო. ცეკვითა და სიმღერით მიხვალ. (გამონდა გულწინო).

კირილე. შეილო, გულწინო, შენ რაღა გინდა აქ? გულიწინო. რა მოხდა, მამა, გელსია გაქურდეს? კირილე. ჩუქურთმიანი კარი დაეწეა, ჩემო გულწინო. გულიწინო. ვინ წაუკიდა ცეცხლი? კირილე. ეტყობა, აგმა სულმა ეშმაკი მოგვიგზავნა. (ყარამანი გულწინოს მიაშტრდა) ხალხო, ავბედითი ამბავი დატრიალდა. ილიცე, ხალხო, ილიცე! ვისაც აღსარება არ უთქვამს და ზაიფაძე არ მიუღია, ახლა-ვე მოვიდეს! (ბუტბუტით მიდის).

ელისაბედი. გეიფონე, შეილო? ა, მიდი ახლავე და უთხარი აღსარება! უხიარებლად სიარული აღარ გარგია. (ყარამანი ბილიცე მამავალ გულწინოს მიმტერებია) არ გეყურება ჩემი სიტყვა?

ამბროლო. აქეთ მოხვდები, ბიჭო, სულ ეშმაკებისკენ ნუ გაგიბრძნის თვალე!

ყარამანი. უშმაკს რა უკავს, ანგელოზია. ელისაბედი. ეგ ანგელოზი მღვდლის ქალიშვილია და საშენო არ არის. წაიდი ახლა, დედა, და რასაც მღვდელი გკითხავს, წარიღ-წარიღად ჩოუქნე. პირველად ყველაფერს შეგინდობს. იცილდე, თუ მოატყუე, ჯოჯოხეთის ცეცხლი დაეწვას.

ყარამანი. გულწინოსათვის მე ჯოჯოხეთის ცეცხლში ჩაყარდნასაც არ მოვერდები.

ამბროლო. გონს მოდი, თავგაბანულო! მამაუფალი მოჩვენებებით დატარაყავს.

ყარამანი. ისეთ რამეს ნუ მეტყვით ხოლმე! ა, შიშმა ამკანკალა. (ჩაედება, ხელების თავზე დაიფარებს და ციბრუკით დატრიალდება). მუშინია, მუშინია! გინდათ ქტუა გადაიბრუნდეს?

ამბროლო. ნუ ბერიკაბო, გეცნობ, რა ღვთისგან შეირისულიც ხარ.

ყარამანი. მამა, კირილე მღვდლის კაიკაცობა არ მშავს და რა გენა? მაგასე დიდი ტარტაროზი დედა-მიწის ზურგზე არ დადის მჭონია. ის ანგელოზი გოგო, ეტყობა, მაგისი არც არის.

ელისაბედი. დედა! ჩემი სიკვდილი! რას ამბობ, შეილო?!

ამბროლო. ღმერთს ნუ სცოდავ, ბიჭო, მღვდლის ღანძრავს უფალი არ გაპატნებს. მიდი ახლა, ხელი არ მომატებინო, თვარა შუაზე გაგდღოხავ.

ელისაბედი. (მამა-შეილონა ჩადგება) ამბროლო, კაცი, დღეს მაინც ნუ გალავნა. (ყარამანს ეყურება) წაიდი, შეილო, წაიდი! შენც უბედი, მამაა შენი!

ყარამანი. კაი, თქვენ თუ გინდათ, მივალ.

ამბროლო. ა, ჰოდა, ეგრე! მე წყაროსთან დაგელოდები. (მიდის. ელისაბედი პირჯვრის წერით და ბუტბუტით მიჰყვება. ყარამანს კეჭო შემოეგება).

ყარამანი. შენ კიდევ აქ ხარ?

კეჭო. ახლა უფრო უხდა ვილოცით. ჩვენც გადავჩრით და გველსიაც.

ყარამანი. რა გენათ, პა?

კეჭო. რა უნდა გენათ, მივიდეთ. აგერ მე აღსარების სათქმელად პირიც ქვე დგვიანე.

ყარამანი. აღსარება რომ არ გქონდეს სათქმელი, ისე არ დგებიანდი, შე მეგრო?

კეჭო. ია, ყოველთვის თუ პირი გვიანე...

ყარამანი. წუხანდელი ამბავი ვთქვით, თუ... კეჭო. გეღვრიო?! ამ ცოდვას ვინ შეგინდობს?! კირილე ხატზე გადაგვცემს ორივეს. ხომ გეიფონე შენი ყურით: ეშმაკების ნამამადალბეთაო. ასე ჰგონია.

ყარამანი. ღმერთი ყოვლისმომტყუებელიაო. ვთქვით, რა უშავს.

კეჭო. შენი ხელით იჭრი ყელს? ღმერთია ყველა ცოდვის შემნდობი, კირილე მღვდელი კი არა. ამ ამბავს გულწინო ჩიიდებს და ყოფს გვიტრებს. მამარგმმა მი-თხრა: ღმერთი ყველაფერს შედებს, მარა, არავის არაფერს ეუნებაო. კირილე მღვდელი კი მოვერდითო.

ყარამანი. აპა, შენ შედი პირველი.

კეჭო. რავა გეკადრება, ყარამან ბატონო, სამი დღენა-ხვერთი უფროსი ხარ. (ყარამანი ხელს ჩაქნევს და მიდის). არ შეგეშინდეს, მიდი, მიდი! შენი ცოდვებისთვის ეკლესიის გუმბათი რომ თავზე არ ჩამოგვეცეს, მე კედელს მოვაწვები. (ხისქვეშ ჩამოჯდება მარტო).

ელისაბედი. შესული ყარამანი კირილეს ანიშნებს ჩახველობით, მოვედო. მღვდელი ანიშნებს, დაიჩოქო. შერე ცალი ხელით ჭვარს დაიჭრეს, მორიგს ყარამანს დაადებს თავზე. ყარამანი ჭვარს კოცნის რამდენჯერმე და გოცნებული იფურება აქეთ-იქით. კირილე. ძეო ღვთისათ, შენს სულიერი მამას აუწყე ყოველი, რა ცოდაც ჩავიდნია. რაიმე თუ მოგიპარეს?

ყარამანი. ცოდვილი ვარ, მამაო. ერთხელ თვალი მოვკარი: ჩემი კარისმეზობელი კეჭოუკა ჩალაძე თავის მკაცრე მსახურე აპორტყუბულიყო და ჩემს მწიფე ბალს შეეცვოდა. მეო, კეჭოს მსახლი რომ დამწიფდა, მე ჩემ ბალზე ავდილი და კეჭოს თაფლა მსხალსა გჭამ-დი. ერთხელაც მე და კეჭოუკა მაჩვის ხერვლით თა-ღვთის ვენახში შევიპარეთ და ისე გამოვიგვერდეთ, ღობის ნახევრებში ვეღარ გამოვიგვერდეთ და მუცლები ღობეზე ძლივს გადმოვთარიეთ.

კირილე. ღმერთმა შეგინდოს, ამინ! ვინმე თუ მოგიკლავს?

ყარამანი. კი, მამაო, ცოდვილი ვარ. (კირილემ გაი-რცა) კეჭოუკას მამის, ლუკია ბიძიას ზედი კატა შე-მომატდა. რძეს ვსცემავდი და ჯამში გეტყა ჩამი-ყო, წაიღო ვროფე თავში. მაშინვე გაქამა ფეხები. რომ მახსენდება, ახლაც ცრემლი მაჩრბის: თავებს ვერ იჭერდა, მარა, კნავილი იცოდა კარგი.

კირილე. შეილო ჩემო, კატის მიკვლა დიდი ყოფდაა, მაგრამ ფათურაკით შემოგვეცენია და შეგინდოს უფალმა. ამინ! ბიჭო, იქნებ შენ იცი, ეკლესიას ცეცხლი ვინ წაუკიდა?

ყარამანი. ვიცი, მამაო... კი... გე... გე... (უცებ) გუ-დინანა ეშმაკო, რომელმაც თქვენი ზოლდან ისეუა.

კირილე. შეილო ჩემო, რაღაც სულღანდებია.

ყარამანი. ღამით გარეთ გამოვიხედე და თვალი მოვ-კარი: ასეთი, (მღვდლის წვერებზე ანიშნებს) თხის-წვერებთან, თქვენს ტიშკარზე გადმოტა და ეკლესი-ისაკენ მოეკრცლა, თან მამხალს მოაბრდვია-ლებდა.

კირილე. ჩემ ტიშკარზე?

ყარამანი. ნამდვილად, მამაო, თქვენს მაღალ ტიშ-კარზე.

კირილე. მოგლანდებია, მოგლანდებია! გვამს ეშმაკის არსებობა?

ყარამანი. (ვახუცაძეებულად) ქვეყანა ეშმაკობითაა სასუქო ღოღონდ იშვითად ჩანან. ზოგი ეშმაკი თურმე წმინდა ტაძარშიც ახერხებს შეძრომას. უფლის სახლს წუხელ ეშმაკის გარდა ვინ წაუკიდებდა ცეცხლს? არიან თურმე წვრილი და მხსვილი ეშმაკები. წვრი-ლი ეშმაკების დაჭრასა და დასვას ხალხი ზოგჯერ ახერხებს, მხსვილი ეშმაკები კი ყველა ნახევრებში ახერხებენ გაძრომას.

კირილე. ეგ შენ ვინ გასწავლა?

ყარამანი. ხალხში გაგივრებ, მამაო. მაგრამ ეშმაკზე ძლიერია ღმერთი, დელოცის მისი სახელი! წუხელიც ჩვენი ეკლესია ღმერთმა არ გადაარჩინა?

კირილე. ეგ ჭეშმარიტებაა, შვილო ჩემო. თუ გიმრუშა?

ყარამანი. (მორცხვად) არა, მამაო. სიყვარულით კი ერთი ვინმე მიყვარს.

კირილე. კეთილი, კეთილი! სიყვარულს ღმერთი გვასწავლის.

ყარამანი. მეც და შენც ერთი სალოცავი გყავს.

კირილე. რა თქმა უნდა, შვილო ჩემო, მეც და შენც მუდამ ღმერთზე უნდა ვილოცოთ.

ყარამანი. მამაო, მოდი, ასე დავთქვათ: შენ, წმინდა კაცმა, მუდამ ღმერთზე ილოცე, მე ცოდვილი კი ანგელოზზე ვილოცებ.

კირილე. ეგ მომწონს, შვილო ჩემო.

ყარამანი. შენ ზეციერ მამაზე ილოცე, მამაო, მე კი შენს ანგელოზ გოგონს, გულწინაზე ვილოცებ მუდამ.

ჩემი პირველი სალოცავი ის არის.

კირილე. ეშმაკს შეუცდენიხარ, ყარამანი ყანთელაძე! (ჯვარს წარტყამს).

ყარამანი. ყველა ეშმაკი თუ გულწინის ჰგავს, ანგელოზი როგორია მაშინ?

კირილე. გირჩევნია, გულწინო ახლავ ამოიგდო გულიდან აქამდე რომ გიყვარდა, ეგ ცოდვა უფალმა შეგინდოს! (ხელი ყარამანის ყურისკენ უწეროვით გაქცევა და მისწი-მოსწია).

ყარამანი. მამაო, თუ ღმერთი სიყვარულს გვასწავლის, რატომღა სიყვარულით ციფდა?

კირილე. შენ რევენი ვერიკელა ხარ და იმიტომ არ იცი. წადი ახლა შინ, წაწარად წადი, თავი არ დამაწყვედო! ეტყობა, შენს ნათელას ეშმაკი დასწრებია...

ყარამანი. რომე მონათლული ვარ, მამაო. ხუთი წლისა ვიყავი, რომე მომნათლ. არ გასთეს? შენმა წვერებმა ისე შემაშინა, გახდა არც მინდოდა. შარვალს ორივე ხელით ჩავეჭიდე, ჯერ ერთ ხელში ჩამიხსრიალეს ფული, მეორე — მეორემით: შაქარი-ყინული იყიდდო. შუაღმოსოფელს ხელით შარვალს ვეღარ მოვიკიდე და ქვე ჩამხადეს.

კირილე. რა დროს ეგ არის?

ყარამანი. თურმე, როცა ორივე ხელს ფულით გაგივებენ, შარვალსაც იოლად გაგზიან და სინდის-ნამუსსაც ადვილად დაგაკარგვინებენ.

კირილე. ეგ მამაო, წადი! რაც აქამდე ციფდა მოგვცა, ყველა შეგინდოს უფალმა. აღარ მიღისარ? წადი და შვიდ დღეს ილოცე!

ყარამანი. (მღვდელს ხელზე კოცნის). შეიდ წელ-წადს ვილოცებ, მამაო, და სულ გულწინით.

კირილე. მომშორდი, თორემ!.. (ჯვარს შემართავს, უნდა დაარტყას, გადაიფიქრებს, ყურში ჩაავლებს ხელს და ფეხს აუწევებს, ლაშის თვითონ წაიქცეს).

ყარამანი. (გაიქცა და შემობრუნდა). მამაო კირილე, კაჟა! (კვლავ გაიქცა).

კეჭო. (კვლახიდან გამოქცეულ ყარამანს მიეგება). დო-უფავე ყველაფერი? (ყარამანი ყურს ისრებს, თან იცინის). რა გინარია, ბიჭო?

ყარამანი. რა ცოდვაც გავუმხილე, ყველა შემინდო. მიგვიღეს, ისე გატყობ, მითად ტყუილებიც რომ უთხრა, ყველაფერს დაგიჯივრებს, თუ თვითონ მისი საზარალო არაფერია. ალბათ, ჩვენისთანაზე მაგას ატყუებენ, ეგ კი ღმერთს ატყუებს. შედი ახლა შენ. ეშ-

მაკის ფეხო, შენ იმდენი ცოდვა გაქვს, ერთმაზეზე რომ დაალაგო, ახალი დიდი გვლესია აშენდეს.

კეჭო. მერე, ეს ხომ ცოდვების ტაძარი იქნება, შე უტვინო? (კეჭო მოიკუნტა და პირჯვრისწერით წავიდა).

ყარამანი. (შურგზე აწევდა ორივე ხელით). ნუ გეშინია, ახლა კედელს მე მოვაწვები.

ამბროლა. (ყარამანს მიეგება. მოაქცა ორი თოხი და გუდა). მოგვედი, ყარამან? უხიარე, შვილო?

ყარამანი. აბა, არა! მთელი თასი ზედაზე კინადამ მარტო მე შეგხვრიპე.

ამბროლა. ოჲო, მერე ქვე რას დიდგულობ, შე კაი კაცი? გინარია, ბიჭო რომ აღარ გეთქმის?

ყარამანი. აი, სასწაული?! ბიჭი ვითომ რატომ აღარ მეთქმის? აღსარებას ერთბაშად კი არ გავუზრდივარ?

ამბროლა. ბებია, ჭი, კაცი უხიარე, რაღა დროს შენი ყმაწვილუკაობაა. ჯანი ვერჩის და ჩემზე ღონიერი ხარ. სოფლის ბიჭებსა და ლოდებს ერთიანად რომ აბურთავებ, მაგ ღონეს საქმის გზა უნდა. ამიერიდან იმ ცუდლუტ კეჭუნკასთან ალთა-ბალთა სირხისლს თავი უნდა დაახებო, გვიგე?

ყარამანი. აი, შინ დავუვლდე?

ამბროლა. შინ დასაქტებლად გაგზარდვ სწორედ, კი, რაღა არა. მამაშენს ასი ხელი რომ ჰქონდეს, ის უნდა. შენი ხბოობა დამთავრდა, შვილო, და მოხვრობა დე-იყი. დღეიდან ცხოვრების უღელში უნდა შეგაბა.

ყარამანი. რას მეუბნები?

ამბროლა. რაღა, არ გინდა უღელში შებნა?

ყარამანი. უღელი ღირსა სძულს და კაცს რომ არ უყვარდეს, დასაძრახია?

ამბროლა. თვითონ მამაუციერმა დავგიწვსა ადამიანებს: სანამ ცოცხლობთ, უღელიც უნდა ატარებოდ.

ყარამანი. მამა, ჩვენი ბოროტის რომ მივიყვანო კირილე მღვდელთან საზიარებლად, ისიც უცეც მოხვროდი იქცევა და უღელში შეაბამ?

ამბროლა. თავქარიანო, ა, ეს მოვიყვანე შენ ჭკუაზე. (თოხს აწვდის).

ყარამანი. რა მიპირებ, მამა?

ამბროლა. დედაშენს შენთვისაც მოვატანინე. ამიერიდან ეს თოხი საკუთარი შენი იქნება.

ყარამანი. არ მინდა თოხი!

ამბროლა. გამომართვი, ნუ გეშინია, თოხმა გებნა არ იცის. ეს გუდა ჯერ შენ წაიღე, მერე მცემ შეგველეგი. ორივეს საგზაოდა წავ. ახლა წვეგიდე ყანაში, ერთად ვითონთ სიმინდი. (ქოხს დაიჭერს და მხარზე თოხგადებულთ მიდის). გამომედი, ვაჟაკო!

უღეთ-მღეთ რომ აყვებო თვალებს, წინ დღიერდეს, ქვას ფეხი არ წამოკრავ.

ყარამანი. დედი! რა მაზიარა იმ დაწყვეთლმა! უცეც უღელში გამაყოფინა თავი! (თოხს ბრძანებად დაანარტყებს) მოვიკედეს გამჭედი!

ამბროლა. ქვე რას ვერი, ადამუკა მჭედელს, ზიარება-სავით თობია.

ყარამანი. იმ ზიარებასავით კი... (ფეხთერევით მი-ყვება).

ამბროლა. ვაჟაკო, მატყლის ფეხები ხომ არ გამოგება? რაფრად გეამცემა მუხლები? საეშმაკოდ რა-ცა მიზიარა, მამაო მთელი ვერ დავგეწევა და ახლა რა ღმერთი გაგიწევს? კეჭო უკა რომ მოგვევბოდეს გვერდით, კურდღლსაც გაასწავლა. უჲ, შე უგამაგო! გამართო მუხლი და გამოქცა! გასანი შუბლი სა-ეშმაკოდ მოძულეული ყასვლა ვის გაუგინია? სულ უნდა იოლინო და ვარაფერი დაგლეოს. (სიმღერას

წამოიწყებოდა) ჰე, ამეყვან, ცხოვრება მამაჩემს, თვარა! (ყარამანს აჰყვან. მისი სიმღერა მოთქმას უფრო ჰგავს, თითქოს დაარტყლი ბედნიერ სიყმაწვილს მისტერიონს). უი შენ და წელკავი! ნუ მომტარი, ჯერ არ მინახს! ვეჩხერ! გულიანად იმღერე, შე უჯიში, გულიანად! (ყარამანი მღერის. დრო იხელათ და გზიდან გად-უსვია). ჰეი, ყარანა, სად დაშვარდგ?

ყ არ ა მ ა ნ ი. აგერა ვარ, წამოხსენე. ზარიან მოშლილი და ვაგეოები.

ა მ ბ რ ო ლ ა. ჰაი, დეღია! წელანარ არ იყო მოშლილი და ასე უცებ ჰქვარა ეშმაკმა დაანგრია? გამოუჩნტარე! (ყარამანი ზანტად მოვიდა) შეილო, ამ ჯოხს უყურებ?

ყ არ ა მ ა ნ ი. ბრმა კი არა ვარ, ვუყურებ.

ა მ ბ რ ო ლ ა. ეს უსულო ჯოხი შენზე უფრო მარგია, რომ დაკოვლები, ზედ ჩამოგეყვადები და ჩამოვისვენებ მაინც. შენზე თუ შემიძლია ჩამოყრდნობა? ზოგჯერაც ამ ჯოხზე გუდას ჩამოვივლებ. შენზე თუ შემიძლია ჩემი სიბერე ჩამოვივლო? პატარაობისას კისერზე რომ შეგისვი, ჩამოსვლას აღარ აპირებ? ბიჭუნას ადვილად გატარებდი, ამხელა მუტურას ვეღარ გერევი, ვერა! ისე რე გამიხსილ საქმეს, სოფელში გავგისას თვალებზე ჰქნე ჩამოვიფხატო.

ყ არ ა მ ა ნ ი. სასირცხლოვო ჯერ არაფერი გამიკეთებია.

ა მ ბ რ ო ლ ა. აპა, რატომ მუშენება ხალხი: ერთი შვილი გყავს და ისიც რიგიანად ვერ გაგვირღოდა? სოფელს შენგან და კეჭოუასკან მოსვენება არა აქვს, დედ ერთია და ცხრა მამამაძლიან იღონებო. აგერ, სათხილად წამოვიყვანე და წელი გწაფდება. პატიოსან მუშაკაცს ხელისუფლებზე ნაკვერცხალი რომ დაადგა, არ უნდა დასწავს. შენც ასეთი ხელობა უნდა გქონდეს. გაქ ჯერ? არა გაქ. უსაქმური ამომიანი ყველას ევა-რება. მუტურკის ყოლას შვილი სულ რომ არ მყავდეს, ის მირჩევიან. თაყა მჭირი, ბიჭო, თავს, გაყურება?

ყ არ ა მ ა ნ ი. აღარ მეყურება, არა! აღარც აქედან მეყურება (მარჯვენა ყურზე მიიჩრტავს ხელს). აღარც აქედან (მარცხენაზე მიიჩრტავს). ამდენმა ჩიჩინმა მთლიანად დამაყრუა!

ა მ ბ რ ო ლ ა. ნურავინ გაგაგონოს ჩემმა გამჩენმა!

ყ არ ა მ ა ნ ი. (თიხი კლავ დაბნარებს) რა გინდათ ჩემ-გან, დეღია!

ა მ ბ რ ო ლ ა. ბერეი არაფერი. სოფელ-ქვეყანაში ერთი მეც მათქმევინე: შვილი მყავს და ცისქვეშ ვცხოვრობ-მეთქი. შე, შვილო, შვილო, რავარც თხას კუდი არ ეზრდებია, ისე შენ — ჭკუა. შენგან კაცი არ დადგებია, არა!

ყ არ ა მ ა ნ ი. აპა, აწი ქალად ზომ აღარ გადგიცევი?

ა მ ბ რ ო ლ ა. უყურე ამას, მასხარადე რომ მიგდებს?! სა-დაცა თავით ცის ჭერს აამტვრევ, მალე გასათიბი წყერ-ულვაში ამოვიცა, მაშის ზარიანი კი არა გაქვს. შენ ჩემი შვილი არა ხარ, არა!

ყ არ ა მ ა ნ ი. არა ვარ და, მოგშორდები! სულ წა-ვალ აქედან, დეღია!

ა მ ბ რ ო ლ ა. ჰე სად წახვალ, შე გადარეული?

ყ არ ა მ ა ნ ი. სად წავალ და, ქალაქში. სხვები თუ წა-ვინდენ, მე რითა ვარ ხალხები? წავალ და გავმდიდრ-დები.

ა მ ბ რ ო ლ ა. გაი, დეღია! ქალაქში შენზე ადრე ვიყავი, მარა ხეირი არ მინახავს. ეს სამთხვე ქალაქზე გინდა გაცვალო? ნუ დაიშლი, თუ კაცი ხარ. ამაზე გემრიე-ელი და ლამაზი ქვეყანა არასად არ არის, შვილო, ტყუილად ნუ ეძებ.

ყ არ ა მ ა ნ ი. თუ უკეთესი არ არის, ყველა რატომ გარ-ბის ქალაქში?

ა მ ბ რ ო ლ ა. შენისთანა თავქებილები ვარბიან. შენს ტყავიშ დატეგი და ამ მიწას მისხედი, თვარა ცხოვრება მამაჩემს...

ყ არ ა მ ა ნ ი. ამ მიწას, თვარა, სულ ჩვენია ერთბაშად?! ა მ ბ რ ო ლ ა. ვისი სახელები არ უნდა ერქვას, ეს მიწა-წყალი მაინც ჩვენია და მოვლა უნდა. არ მოუვლით და უკუდამ წავიგათ წუთისმოწელი: გადაგვარდებით და გადაშენდებით. ვისაც მიწა და ვაზი არ უყვარს, იმას მზეც მალე მოითულებს. ცაში ღმერთი არის თუ არა, კაციც მაინც არ იცის ნამდვილად, მიწა კი ჰუმ-მარიტად ჰუმმარიტი ღმერთია. ნამდვილი ოქროც ეს არის — მიწა. აპა, დათესე ოქროს ხეავზე რამე. არა-ფერი ამოვა, ხომ? მიწაზე დათესავ და უშაღვ ამო-ჯგილივდება. (ხელს ცისკენ აიწვევს) იმ ღმერთს, შეი-ლო, თუ გინდა შეეღვი, მარა, ამ ღმერთს (მიწაზე ჯოხს დაარტყამს) არ უნდა შეეღვი!

ყ არ ა მ ა ნ ი. ამ მიწას მახარბებ?! ეს მიწა მუყაით ბა-ბუაჩერად ჰქონდა თურმე, მარა, შიმშილთი სძერე-ბოდა ხლუი. რაც ამ მიწაზე მოგვას, ნახევარზე მე-ტი ხხევს მიაქვო, შექაბახორებს. მე ვიმუშაო და სხვამ ჭამოს? აი, წავალ ქალაქში და...

ა მ ბ რ ო ლ ა. გგონია, ქალაქში ამ ჩვენი პატიოსნებით უკეთ იცხოვრებ? ექ, ბიჭო, მეტი მარცვა-გულჯავა, რა ჭირი გინდა ქალაქში? აქეთ მოხსედი, რომ გელაა-რაკები! არავინ მოგატყუოს, შენ მიწის შვილი ხარ და მიწასთან საჭიდად ხარ დაბადებული. მაგ ზან-ლო-ნეს აქ უკეთ მოიხმარ! შენი ადგილი არ არის ქალაქ-ში, არა! რომ დაგჭირდეს, იმ მთას აქეთ გადმოვდგამ.

ყ არ ა მ ა ნ ი. იმ გორაკს, კირილე მღვდელი რომ ასახ-ლიან, კი გადმოვდგამ ჩემქენ, ვინ დამანებებს, თვარა...

(უცებ თიხის ტარი მოეპატავება).

ა მ ბ რ ო ლ ა. თი, დეღია! უკვე გატეხე თიხის ტარი? უჰ, შე ბალანდამწვარი!

ყ არ ა მ ა ნ ი. (განზე გახტება და გაიქცევა) რა ჩემი ბრა-ლია, ფენი დავატყრი და...

ა მ ბ რ ო ლ ა. (ტარმოტყმით თიხს აიღებს) უჰ, შე ულ-მერთი! ფენი არ მოიცვალო აქედან. ახლავ ახალ ტარს დავშეგდე. უჰ, შე უკუღმართო, შენ! დაღლარა, ფშუტკი და დაღლარა. (ბუზუნით გადის).

ყარამანი ერთხანს დამნაშავესავე დგას. ჩამოვდა და ჩაფიქრ-და. შემოვიდა გულჩინო. ჭრელი ჯოხი უჭირავს. ყარამანს ზურგი-დან მიგაპრა, ქელი ჯოხით ააცალა და მიიშალა. ყარამანმა თავზე ხელი იტაცა, მერე მიმოხიდა. არავინა. შვილად ელოდებო, აპა, კიდევ რა ოინი მოხდებო? გულჩინო ისევ გამოჩნდა. ქელი ჯოხზე დადართალა, ყარამანს ფხვარეფთ მოუხლოვდა და და-ახლარა.

ყ არ ა მ ა ნ ი. კეჭოუკა, დამანებე თავი, თვარა იმდენს გიბაყურებ!

გ უ ლ ჩ ი ნ ო. (განზე გახტება და გადართახნარებს. ყა-რამანი წამოხტება და გაშტერდება). ყარამანა, და-მუნჯად? რა მოგივიდა?

ყ არ ა მ ა ნ ი. (დაიბნა) მე ისე, არაფერი... უცებ... აქ ბავშვობისას ერთი რაღაც დამეყარა და იმას ვეძებ...

ვერ ვნახე... გულჩინო, რა ლამაზი კახა გაცვიდა, მაისის პეკელის ჰგავნარ.

გ უ ლ ჩ ი ნ ო. (დამცინავად) მართლა? ამბობენ: ბეპულა მხოლოდ ერთ დღეს ცოცხლობსო. რა მალე მომიწრა-ფე სიციცმს!

ყ არ ა მ ა ნ ი. შენ ქვეყნიერების დასასრულამდე იცოც-ხლები. დედუღეთისაკენ გასწიე?

გ უ ლ ჩ ი ნ ო. ისე გამოვიყვინე. თვალს წყალს დავალე-ვინებ.

ყარამანი. (გულიდან ლოყაწითელა ღაშის ამოიღებს და მიაწვდის). აქეთ გადმოუხვიე, ჩვენი წყარო და-
ლოე.

გულიჩიო. (ვაშლს უგულოდ გამართმევს) ჩვენც
გვაქვს წყარო, ამაზე უკეთესი. არა მწყურია.

ყარამანი. უწინ გწყუროდა თუ არ გწყურდა, ამ წყა-
რის მაინც გვმჩივდალ დაწყებდით... გაყვარდა.

გულიჩიო. (ქედმაღლური დიმილით) ვე როდის?
აღარ მასსვს?

ყარამანი. პატარები რომ ვიყავით. ამ წყაროზე ხში-
რად ჩამოდიხი. მერე ერთად ვიამაზობდით. ძალიან
გიყვარდა ჩემი მოყვლილი ზღაპრები. მე ძალიან
მიყვარდა შენი მოყვლილი ზღაპრები. ბევრი სხვა რა-
მეც... არ გაგონებდა, გულიჩიო? მოდი, ერთი ზღაპა-
რი ჩვენს წყაროსთან ახლაც მომიყვიე, გავისხნოთ
ბავშვობა.

გულიჩიო. ბავშვობისა ბავშვები ვიყავით, ყარამანა.
(ოხსს შემოიკრავს და განზე გაიქცევა).

ყარამანი. (დაეწყვა და წინ დაუდგება). გახსოვს,
ერთხელ მარწყვი მძივებად ავაყვადე და ყელზე დაგვი-
კო. როგორ გაიხარე მაშინ?! როცა ნამდვილი მძივე-
ნი გვკიდა, სულ პირში იღებდი, მარწყვის მძივი კი
შესაჭმელად ვერ გაიმეტე. არ გაგონებდა, გოგო?

გულიჩიო. (გადაიკისკისებს). მაშაჩემს მართლა უხი-
არი, გულიჩიო მიყვარსო? (ყარამანმა ღიმილით და-
უქნია თავი). სულელი ხარ, ყარამანა, გე რამ გავიჭ-
რებინა? მხოლოდ არსად წამოვდგეს.

ყარამანი. ოქროს სავარძელს დაგიდგამ, გულიჩიო,
გულიჩიო...

გულიჩიო. შენს ჯოჯო სკამს აქცევ ოქროს სავარ-
ძლად? ბავშვობის ზღაპრები რა ხანია დათმავრდა.
მაშინდელი სიყვარულიც გულიდან ამოვიდე, გეყუ-
რება?

ყარამანი. რატომ? მიყვარხარ, ხომ არ მძულხარ?
ღმერთი ხომ სიყვარულს გვასწავლის? მაშინ შეიც
გაყვარდი, უჩემოდ ვერ სძლედი, დღე და ღამ ჩემ-
თან ყოფნა და თამაში გინდოდა.

გულიჩიო. (ბაბუაწვერის მოწყვეტს) იცი, ეს რა არის?
ყარამანი. ქვე რავა არ ვიცი, ბურტყილას.

გულიჩიო. ბურტყილას რაჭაში ეძახიან, ნამდვილად
კი ბაბუაწვერა აქვია. ა, შეხედე! (სულს შეუბერავს,
ხელში ცარიელი ღეროდა შერჩება).

ყარამანი. ვითამაშოთ, გულიჩიო, ვითამაშოთ? (გა-
ხარბული დასდევს ჰაერში მოფარფარე ბურტყელს
და ვერ იჭერს. მერე შორიდან უბერავს სულს, გულ-
ჩინისკენ რომ არ წავიდეს).

გულიჩიო. დიანახე? ერთი შეუბერე და გაქრა ბაბუა-
წვერის ყვავილი. ასე გაქრა ის გულუბრყვილი ბავ-
შური სიყვარულიც.

ყარამანი. (ასეთ დასკვნას არ მოელოდა, სახტად დარ-
ჩა და მოიღუშა) მე ყოველთვის ასე ღიბიბი კი არ
ვიქნები, გოგო, მალე ქალაქში წავალ და...

გულიჩიო. ქალაქში რა უნდა გააკეთო? მეკურტნედ
იმუშავებ?

ყარამანი. უფრო კარგ საქმეს მოვიგდებ ხელს და
გაგმიდრდები.

გულიჩიო. დიახ, ქალაქში ჩასვლისთანავე გამდირ-
დები. (დამცინავად გადაიხარხარებს) მერე, მერე, ყა-
რამანა?

ყარამანი. მერე? ფარჩა-ატლასის კაბას მოგიტან, გო-
გო. ოქრობურცხლში ჩასვამ, დიდგვარდითი მოგო-
თად და მეგავხამე. გახსოვს, ერთი ზღაპარი რომ მო-
მიყვიე, გლეხის ვაჟმა მეფის ასული შეირთო? ქალა-

ქიდან რომ დავბრუნდები, ამ წყაროსთან ერთად მო-
ვიდეთ და მე უფრო ღამაზე ზღაპარს მოგიყვები...

ხმ. ა. გულიჩიო, გულიჩიო! მამამეინი გვახასი, ქალაქიდან
ერისთავის ვაჟი ჩამოვიდა.

გულიჩიო. (ალტკეზებული) მართლა? რა კარგია!
გემისი, ყარამანა, შეს მე ზღაპრებს მპირდები, სიხამ-
დელი კი ეს არის.

ყარამანი. გულიჩიო, ჯერ ნუ წახვალ, მათქმევინე...
ჯინაზე სულ ნუ წახვალ!

გულიჩიო. (მოიხილა გაღუგვების) წადი, ყარამანა, წა-
დი, სიმინდი თონე, ტყუილად ნუ მოსცდები! (ძი-
ლის).

ყარამანი. გულიჩიო, მე მაინც მექნება შენი იმედი!
(ზორიღებით მიჰყვება).

გულიჩიო. (ამპარტავენულად გამოსხადავს, ხელს და-
უქნებს და გაიქცევა). გქონდეს! იმედი ღმერთმა ნუ
მიგვამოს!

ყარამანი. ეჰ, უკან ერხებლავ არ მოიხედა. (გაშტე-
რებული გაქურვებს. მერე ჩამოვდება და გაჩქარებუ-
ლი უქვს კბილებით აწვავდებს).

მეჭო. (თავს ამოყოფს და კვლავ დაიმალეობა) გეუბ. გე-
ბუ. გეუბუ! (გაოგნებულ ყარამანას არაფერი ესმის. კე-
ჭო საუბრად გაიქცა). გეუბ, ყარო! ყარო, კეუბ.
(ყარამანი მაინც ვერ გამოაფხიზლა) ვაიჭე, რა მოუ-
ვიდა?! (მიუპარება და უფრთ ჩაყვარებს) ბევე! რამ
გამოგამტარა, ბეველია?! (შორს გაიხედავს) აი გამოი-
ვირდა?! სიძე, შე ძველი, გულიჩინოს უყურებ?

ყარამანი. მიყვარს, ბიჭო, რა გქნა? ანგელოზია ეგ
დაწყველილი. ხომ არის ანგელოზი?

მეჭო. ანგელოზსა სჯობია. ღმერთითი გოგია. შენ რომ
არ გიყვარდეს, მე ჩავიგდებდი გულში, მარა...

ყარამანი. რა თქვი? (გეჭურება).

მეჭო. (უკან-უკან იხევს) გე გოგო ჩაწვილი არ არის, ბი-
ჭო. (წაუშლევებს) გამოფხიზლი, ყარამანა, მესეს
ზე ეპოტინებო, ოქრო-გოგოს შესაჭმელად გინდა
ოქროს კბილები. შენ კი ოქროს კბილები არა გავს.
ოქროს კბილები რომ ჩაისვა, ციდან წე უნდა მოიპა-
რო. ამბობენ: მზე ბაჯლო ოქროსიბა...

ამბროლა ხმ. ა. შენი ბედოვლიაი შეილი!..

ყარამანი. მამაჩემი მოდის, ერთად არ დავცინახოს,
თვარა... (კეჭო დაიმალა. მუზუნით შემოვა ამბრო-
ლა. შემოყვება ზელოქიანი ელისბედი).

ამბროლა. ა, შეაყარე კედელს ცერცვი! შენი ბარლია
ყველაფერი, შენ გამიხარამე ყარამანია და ალბათ
ქალაქში წასვლავ შენ აჩვენებინე, გინდა შენს გვარსა
და ჯოჯოზე წაყვავო.

ელისაბედი. დღიან, რატომ? (გაიკინების ღმერთი?!
დღიან, რატომ ვარ ცოცხალი?! (თითქმის მოთქმით)
ქვე რას მარალოებს ეს კაცი?! (პირჯვარს იწერს)
ღმერთო, სად არის შენი სამართალი?

ამბროლა. ა. ჰო, შენ დავაგვარა შენი ხბო. ჩემ გვარში
აქამდე ამისთანა უკნით და უმარლო არავინ ყო-
ფილა.

ელისაბედი. შენმა მზემ, მე თუ არ მიცბინო, კი ნუ
იხამ! მე გამოგაყოჩაღე, თვარა, შენ მაგაზე დაბდურა
იყავო.

ამბროლა. დაბდურავ იყავი და არც არა იცი რა. აგერ
შენი შეილი და მოუარე შენ! (აშლად ტარდაგველ
თოხს ყარამანისკენ ისვრის).

ელისაბედი. ახლა ჩემი შეილი, როცა გაამტარე?
არ მინდა მე ამისთანა შეილი, არა! საკუთრად გაყ-
დეს შენ! (გულმოსული მიდის).

ამბროლა. გარბიხარ? ჰოდა, არც მე მინდა.

კეტო. (გამორბდა) ამბროლა ბიძია, თქვენ თუ აღარ გინდათ ეს წამსდარ-გატალღებული ყარამანია, მე მაჩუქეთ. ძმა მაინც არა მყავს და სამაგიეროდ, ჩემი ძალით რომ ლეკვებს დაყრის, ერთს თქვენ მოგცემთ... რა თქმა უნდა, რომელიც ყველაზე თავბოზუნა იქნება.

ამბროლა. პატივ, შე მამაძალო, ჩვენი ჩხუბი მართალია გგონია? შენ აიყოლიე და გამოფუჭე ეს ქრისტესავით წმინდა შვილი, თუარა რა უშავდა?

კეტო. ა, ასეთი ბედი მაქვს რაც ქვეყნიერების ზურგზე ფუტკვად, ყველაფერი მე უნდა დამარბოდა. ამბროლა ბიძია, ამბობენ: რუსთა ხელმწიფის დედოფალს მუცელი მოსწყდაო და, თუ იცო, იმასაც მე ხომ არ მამარბობენ?

ამბროლა. (ყარამანს) რატომ არ ჰკიდებს თოხს ხელს? თავგზააბნეული, სოფელში გული აღარ გიჩერდება, ხომ? ჭირი მომჭამე და სატკივარი! წაბრძანდი ქალაქში! რა ჩალანდრებითაც დაბრუნდები, იმასაც ენახავ. შენმა თავის გატრეტამ, გგონია, იქაური ვირი ოქროებსა ყრის? მიბრძანდი და კრიფე ის ოქროები!

კეტო. ამბროლა ბიძია, ქალაქური ვირი მართლა ყრის ოქროებს?

ამბროლა. კი, ოღონდ უშავათო გვირავი. ის ოქრო არც წყალში ძიძრება, არც ცეცხლში იწვის. რავე, შენც ხომ არ მოგინდა იმ ოქროების კრეფა?

კეტო. მე არა... მარა...

ამბროლა. არა მარა და, დარდუბალა თქვენი!

კეტო. მე არა, ყარამანისთვის ავერფედი ორიოდე ტომარას.

ამბროლა. (აიღებს გუდასა და თოხს) კი, ბატონო, მიბრძანდით ქალაქში, მიბრძანდით! წადით! ვაი, დე-ლია! (გულმოსული მიდის) წადით!

ყარამანი. წავალ, აბა, არ წავალ! ამ ქვალორიან მიწაზე ამირანის ჯაჭვით კი არ ვარ მიბმული! კეტული, გინდა ქალაქი დაგანახო?

კეტო. ქალაქი რაფრად უნდა დამანახო, გრძნეულთა დედოფალს გადოსნური სარკე მოჰპარე?

ყარამანი. ე, იქით გვიხედე! უფრო შორს! (კეტო გაიხედავს. ყარამანი ზურგში მოექცევა, ხელებს თავგაზზე მოუჭერს და მალა ასწევს) დეინახე?

კეტო. რა?

ყარამანი. რა და, ქალაქი.

კეტო. ვერა. ვაიმე! მომწყდა კისერი! ყარამანა, რას მიშვები? ვაიმე! (გამწარებული თვალებს ხუჭავს).

ყარამანი. დეინახე, თუ ვერა?

კეტო. ქალაქის დანახვას ვინ ჩივის, მზე მიბნელდება.

ყარამანი. თქვი, დეინახე თუ ვერა?

კეტო. (გამწარებული და თვალებდახუჭული) ოღონდ გამიშვი და, დეინახე, კი, დეინახე. უიშე! გამიშვი!

ყარამანი. დიდა?

კეტო. დიდა, ძალიან დიდი! უუ!

ყარამანი. ლამაზია?

კეტო. ულამაზესი. უუ!

ყარამანი. ჰოდა, ასე. (კეტოს ძირს დაუშვებს. გამწარებული ბიჭი კენესის და ყურებს ისრებს). ხომ დაგანახე ქალაქი, ძმაკაცო?

კეტო. ეჰ, ჩემი ყარამან, თუ დიდხანს იცოცხლე, ასე შენც ბევრჯერ დაგანახებენ მარტო ქალაქს კი არა, ბევრ სხვა რამესაც. წიწვილასავით თავის წაწყვეტას, იმის თქმა არა სჯობია, უხილავი დეინახე და ძალიანაც მიმეწონაო? შავს თეთრად მოგარევენებ და თეთრს -- შავად. ისე, კაცმა რომ თქვას, ეს ვითომ რა ოსუხბარა იყო? ვაიმე! (ყურს ისრებს).

ყარამანი. მე მალე ქალაქში წავალ და შენ წინადაც გაგახედე იქით, ვიცო, კი თვალთ გაქ.

კეტო. შენ, მგონი, მართლა აბრტე წასვლას?

ყარამანი. სიამართლემი რას მალევ, რომ ტყუილი გითხრა. აბა, მამარტო რატომ გაშეცა? იქნებ ბედმა ერთხელ ჩემ კარზედაც ჩამოიაროს. თუ ხერის შევეყვინო, ხომ კი, თვარა, ჰაბიყარათი რას დაგვარავა? ტიტველს რას გასმდინა? ქვეყნიერება წამსდურობით შენდება და იბრტევა.

კეტო. მერე მე აქ მარტო მტრეფე? (ყარამანი ხელს ჩაუჭმევს და წავა. წაბით გახედება). საკივარში უშეხოდ რა გამაძლებინებს? (გაეკიდება) მეც წამიყვანე, ყარამანო, მეც წამიყვანე! ყარამანა!.. (ისმის მგზავრული სიმღერა).

შაურის დახლი

გზა ტყეში. ცაპაც. ზღას ფულურობანი ცაცხვი. მოალახსებენ ყარამანი და კეტო. ზღარკინები ჰკიდათ, სიდანაც ტიკორებს ამოუყვამო თავი.

კეტო. ყარამანო, აღარ შემიძლია, კაცო! (ოფლს სახელითი იწმენდს) შევიცვენო!

ყარამანი. (ხელს მოაკიდებს და ძალით მოჰყავს) ხერ აღდგომელას დუნამდე მივიდეთ.

კეტო. (ჩაჯდა ზურჯიხიანად) აჰ, აღდგომელა თურმე ღამის გათევამი ხალხს ფულს ახდლებს. მე ჰაბიში გახერტილი კაპიკინიც არ მიჰყავს. ავერ, ფულურობანი ხისქვეშ წავკოტრიალდეთ.

ყარამანი. კოტაც ვიარით, სვალის გზას შევიმოკლებთ. არ მომეყვები?

კეტო. ჩვენი თავი ჯანდაბას, ტიკტორას უნდა დასვენება, ნამეტანი გვილახა გზაზე. ე, მთავრემ ამოყო რქა. მე მეტი აღარ შემიძლია. არ მოგწევდა მაინც?

ყარამანი. მამალ მეგლს თავფეხიანად შევქამ, მარა...

კეტო. ჰოდა, გადმოუხვიე. ავერ, ცეცხლს დავანთოთ. თუ ატოლ-მახლო ნადირია საბედი, დაფრთხება. (ზურჯიხეებს ერთად მიყრან და ფიჩხს აგროვებენ) ყარო, მაგ ფულს რას ჩაჰყურებ?

ყარამანი. (სიცილით) ეშმაკი არ იყოს დამალული.

კეტო. სადაც შენ გამოჩნდები, იქ ეშმაკი გაჩერდება? აუჰ, უცებ გულისწიო რომ ამოხტეს, პა?

ცეცხლი გაჩაღდა. სუფრა ზურჯინეზევე გაშალეს. მაღიანად შეიამყვინა. თან ტიკტორებს გახედვენ ხოლმე.

ყარამანი. (გულზე ირტყამს ხელს, აქაოდა, მშრალი ლუკვა ყვდის არ ჩადისო). კეტული, რა გისხია მაგ ტიკტორაში?

კეტო. მასრად შენი თავი ეივდე. (თავის ზურჯინს მოშორებით გადადგამს, რომ არ უყუროს). ტიკტორაში ცრემლებს არ ასხამენ.

ყარამანი. კაი დღინოა, თუ იცი?

კეტო. მგზავრობამ თუ არ გალახა, ჭაშნიკი ზიარებასავით იყო. მეკდარს რომ დალაღვირო, გააცოცხლებს.

ყარამანი. მერე, რატომ არ სვამ, შე მეკდარო? დალიე და გააცოცხლდები.

კეტო. ეჰ, ეს ღვინო ჩემი დასალევი არ არის. მამარჩმმა დამაყვამო: უეჭველად ქუთისიანი ჩიგატე და გაყიდეთ.

ყარამანი. ლუკია ბიძისა ჭურჭელში სულ ბაყაყანი ყიყინებდნენ და ასე უცებ გასაყიდი ღვინო საიდან გაეჩინაო?

კეტო. რა ვიცი, მამარჩმმა, მგონი, მამაშენისაგან ისეხსა. გროშებს ვერ გატანო და... თბილის-ქალაქში წა-

სასულელად მატარებლის ბილეთი ამის ნავაჭრით იყი-
დო. ემე! (პაუზა).
ყარამანი. ემე! მეც ერთი თბოლი ბელტა შაურიანი
მაქ. მტერი კი არა. კეჭოუკა ენასისხნა, რამ დღამენ-
ჯა, თქვი რამე!
კეჭო. ნამგზავრზე საჭმელი ისე მეგემრთილა, მეშინია,
ენაც არ გადამყუალას.
ყარამანი. (კვლავ გულზე ირტყამს მუშტს) ვე ჩარე-
ქა, კეჭო, ღვინის საწყაოდ წამოიღე?
კეჭო. აბა, წყალს პეშეით უფრო გემრიელად ესვამ.
ყარამანი. ქუთაისში ჩარეკა ღვინო ვითომ შაურზე
მეტი ელირება?
კეჭო. შაურად რომ გაგყიდო, მეტიც არ მინდა.
ყარამანი. (ხელსაწილი გასვეულ შაურს ამოიღებს)
აბა, ჰა, გამომართვი ეს შაური და ერთი ჩარეკა ჩამო-
მისხი. ფულს უფრო მზატედ ატარებ?
კეჭო. რას მიშვები, ყარამანა, ღვინოში შენ ფულს გა-
მოგართმევ? ისიც თბოლ შაურს?
ყარამანი. მაშაჩემმა ეს თბოლი შაური სწორედ ღვი-
ნის სასყიდლად გამომატანა. ნუ მესთარები, გამომარ-
თო.
კეჭო. მომამოთრე ვე შაური, თუ ლუკმას უღვინოდ გე-
ლარ ჭლამავ. უფულოდ ჩამოგისხამ.
ყარამანი. შე კი კაცო, შენთან სტუმრად კი არა ვარ.
ნასესხები ღვინო გასაყიდად წამოგიდია და უფულოდ
რავა გამოგართმევ? გულჩინოს გეფიცები, ძალიან მე-
წყინება.
კეჭო. ეეკ! შენ რომ ადამიანს შეუნდები... (ფულს ჯი-
ბში ჩადებს, პირჯვარს გადაიჭრის და ღვინოს ჩა-
მოსასხამს). ღმერთო, კარგი დახლი დამიყვინა! ჰა, და-
ლოე, ჩემო სიფთა მუშტარო! რავა ატყობ, კრუნწია,
ძალიან ხომ არ გალანულა?
ყარამანი. შენი დატყაშნიკებულია, მე რა ვიცი. ა, ნა-
ხევარი დამრჩა, გასინდევ ძმურად.
კეჭო. იიპ, ჩემ მოყიდულ ღვინოზე მზატებ? სირც-
ხვილ-ნამუსი კი არ დამიკარგავს.
ყარამანი. შე დალოცვილო, პებლებივით ერთ დღეს
კი არა ვცოცხლობთ, ხელ შენ დამამატებ. დალოე,
დალოე!
კეჭო. ეე! (ჩარეკას მიიყვლება) ვაიმე, სულ გადამყე-
ლაბა, შენ აღარც დაგიტოვე? აუპ, ამ ნამგზავრზე
რა მიაბა? (ჩაფიქრდა. თავისი ტიკჭორიდან დააპი-
რა ღვინის ჩამოსხმა, გადადიოდა. მერე შაური ხელ-
ში შეათამაშა). ყარამან, შენ რა გისხია ტიკჭო-
რში?
ყარამანი. ტყემლის წვენი და ჯახველა.
კეჭო. ჯახველა კი არა.
ყარამანი. როცა იცი, რალას მეკითხები?
კეჭო. ამბროლა ბიძიამ ქალაქში საჭეფოდ გამოგიშვა?
ყარამანი. ეე, ეს ჩემი დასაღვივ არ არის. მაშაჩემმა
ცხრაჯერ დამაფიცა: თუ არ გაყიდო, პირში შხამად
ჩაგივიდეს. თუ გზაზე ღვინის სურვილად მოგვლას,
ერთი დღეც მაგ თბოლი შაურით იყიდ, ტიკჭორას
კი არ მოკლო. ქუთაისის ხაზარზე გაიტყუე, მატა-
რებლის ბილეთსაც გაყიდვინებს და სანამ თბილის-
ქალაქში საშუაშოს იმოყო, ჯიბის ფულადაც გყვოფაო.
ჰოდა, უმჯობესად უნდა გაყვიდო. ფიცს ხომ ვერ გაე-
ტებს, თორა...
კეჭო. თუ, ქუთაისში ჩვენებურ ღვინოს რიგიანი ფსი-
ქიონია. ჩარეკა შაურადაც რომ გაყიდო, მაინც კარგი
მოგება დავრჩება.
ყარამანი. შაურად თუ გაყვიდე, მეტი არც მინდა.

კეჭო. გაყიდი, უმჯობესად გაყიდი, მარა, იქამდე ჩატანა
არ გინდა?
ყარამანი. რამენაირად ჩევიტან. უპ, ჩამამრა ყელი
ეს თხერი.
კეჭო. (შაურს აწვდის) ამისი ბარემ აქვე ჩამომისხი,
ქუთაისში შაურს ჩარეკა ღვინოზე მსუბუქად ჩევიტან.
ყარამანი. მიჭირს მოკვლა, მარა, შენისთანა სიფთა
მუშტარს უარი რაფერ ვკადრე? (ჩამოსასხამს).
კეჭო. (ხარბად სვამს) ცხოვრება. ჩემ ღვინოს ჰკავს?
ყარამანი. მე ხომ სარეკა მდისინჯავს და...
კეჭო. ა, დამიღებ ცოტა.
ყარამანი. შე კაცო, ჩემ მოყიდულს მევე მასმევ?
სირცხვილ-ნამუსი შენ კი არ დამრჩენია?
კეჭო. პებლებივით ერთ დღეს კი არ ვცოცხლობთ. და-
ლოე! თუ გეზებზე ხარ, დელილოც კიდევ. ჩუმად სმა
არ მიყვარს.
ყარამანი. ამ დამაზნო ჩარეკით, ჩემო კეჭო, ჩვენს
მგზავრობას გაუმარჯოს! კვილივდ გვევლოს, სერიო-
ვანების, პატრონების არ დაგვეკარგოს და შიშოდო-
ბიანად მობრუნებულეს შინაც სიკეთე დაგვხვედრო-
დეს! რა თქმა უნდა, გულჩინო!
კეჭო. გენაცვალე სულში.
ყარამანი. (მიიყვდა ჩარეკა პირზე) დედის ლოცვა-
საით ტკბილია. (ისევ სვამს, შეანჯღრია ჩარეკა, არა
სჯერა, რომ დაეცალა). ვაი, მეც სულ გადამყუალაბა?
(ჩაფიქრდა) მოდი, ერთიც ვიჩარეკეთ. თუ ქევიია,
ქევიი იყოს, ჩამომისხი! (კეჭო შაურს გამომართმევს
და ღვინოს ჩამოუსხამს. ყარამანი მოსვამს და კეჭოს
მიიყვანს). უარი აღარ მითხრა, თვარა... მარტოდ დაე-
ვლე სულ... (კეჭო სწრაფად დაავლებს ხელს).
კეჭო. (სვამს) ა, კაცო, უცებ დღისხება, თანდათან გემ-
რიელდება. ყარამანა, სულში გენაცვალე! (მღერის)
გენაცვალე სულშიაო, რერო, ღვინო თუ გაქ ჭურშიაო,
რერი, აბა, რერი თორიაო, რერი... პე, აწყვი, ბიჭო!
ყარამანი. (კისერს წაიჭრებლად და თითს მალდა შე-
ათამაშებს) რერი, სულ არ მოვალ ამ ქვეყანას, რე-
როოო, შენ რომ არ მეგვლებოდები, რერი, აბა, დელი
ოდელია, რერიოო...
კეჭო. ქვე გამოგვივდა რალაცა, ჰა?
ყარამანი. ჯერ სადა ხარ, ყელი რომ ჩაგვიღებება,
ხმას უკეთ ავაწყობთ და მთვარე ჩვენი სიმღერით
დაუნდა.
კეჭო. ჯანი გავარდეს, ერთიც ჩამომისხი! (ყარამანი
ფულს გამომართმევს და ჩარეკას აუვსებს) შენ ხომ
იცი, ყარამანა, მე არ მიყვარს ეკლესიაში დანთებული
სათლის სუნი — სიკვდილს მაგონებს. მოდი, ახლა
გაუმარჯოს ნაკვერცხის, შვის, მიწის, პურისა და
ღვინის სუნს! (მოსვამს და ჩარეკას ყარამანს მიაწე-
ლის) იხარე, ჭერო, მოკვდი, მტერო! (მღერის) სად-
ღერძეოლო იამე, ვარდ შენ და ია მე. (ჩარეკას ავ-
სებს და ყარამანს აწვდის. ყარამანმა შაური გაუწოდა,
მივიძვირო. კეჭომ ხელი გაუქნია). ბატონო ყარამან,
ეს კეჭო ჩალაძემ მეზობელი სუფრიდან გამოგიგზავ-
ნა! (სვამენ და მღერიან)

მაშაჩემმა დამბარა, არ დალოე ღვინოო,
არსად დაწვი, გენაცვალე, არსად დამიწოო.

ყარამანი. (ჩამოსასხამს) ბატონო კეჭო, ეს ყარამან
ყანთოქამე გამოგზავნა. (სვამს) აპ, უფულოდ გემო
მოიკლდა. ა, ამის ჩამომისხი! (ფულს მისცემს, მერე
ცაცხვსკენ წავა, თან მკერდზე ირტყამს მუშტს). ჩე-
მი გულჩინო, სადა ხარ ახლა დნე?

კეტო. (ყარამანის ტიკუორიდან ჩამოასხამს ცოტას და დაფურცლებული შერჩედება, მერე ცოტას თავისი ტიკუორიდან ჩამოასხამს და შერჩედება. ბოლოს ისევ ყარამანის ტიკუორს მიაღწევა). ბეჟილა, რომელია ჩემი ტიკუორა და რომელია შენი, ვეღარ გვეჩვენებ?

ყარამანი. სულ ერთია, შე შეტეო, მეუთად ხომ არა ვსვამი, ჩამოასხი!

კეტო. პო, ჩვენ უფულოდ არაფერი არ გვინდა. (სვამენ). ყარო, საფარსკვლავები რატომ აირია? რატომ არის ერთი დიდი ვარსკვლავი და მეორე პატარა? ერთი გაბრუნდებოდა, მეორე ბუტყავს. გამარჯვებ, თუ ძმა ხარ?

ყარამანი. ჯერ მიწისაც ვერაფერი გამოვიცა, ცის ამებები რა ვიცი მე? ჩამომისხი!

მის შემდეგ მძაყცხებს ტიკუორები ერევით: კეტო ყარამანის ღვინოს უძიოს, ყარამანი — კეტოსას, შაური კი კვლავინდებურად ხელოდან ხელში გადადის.

კეტო. ყარამანა ჭკუადაბნეულო, თუ იცი, სად მივდივარით ახლა ჩვენ?

ყარამანი. (ყურბი ჩაყვირის) ქალაქში მივდივართ ლუიას ბიჭო, ფულის მოსაგებად. იქ ამ ხურჩინებს გამოიფურტაკვით, შიგ თქრო-ვერსელს ჩაყვით და ჩაყვით.

კეტო. თითო ხურჩინს კი ავაგებთ მე და შენ.

ყარამანი. თითო რა ჩემი ფეხებია, სხვა ხურჩინებიც უნდა ვიყიდოთ.

კეტო. ხომ არ გავუმტყუნებ მამებს სიტყვა? ხომ ვართ ფიცის ხალხი? დავგაფიცეს, გაყიდეთ და ჩვენც... ცოტა გვეღვრება, მარა... (ხელს ჩაიჭრებს) ხომ ვყიდით?

ყარამანი. ორივეს გვყავს მუშტარი და ხელცარიელი ხომ არ გავუშვებთ? აბა, ჩამოასხამთ კიდევ. (მღერიან) მიკრახო, მიკრახო, ღვინო მასვი ტივლიდანო, შიში ნუ გაქვს, ფულს მოგაყირი დახეული ჯიბიდანო, აჰი!

კეტო. შენ იცი, რა არის ღვინო?

ყარამანი. ღვინო არის სიამტეგბილობა და ჩხუბი, სიმღერა და ბოღმა... პო, ბოღმაც ურევია.

კეტო. არა! ღვინო არის მზე. ჩაასხი ჭიჭამი და ცეცხლის მუშტეც გახედ, თუ მზე არა, ჩამოაქეში ახლა ჩვენ მზე გვყავს ჩამწვედელი, მზესა ვსვამთ, მზეზე უკეთეს მზეს. ცის მზე მარტო დღისით ანათებს, ეს — ყოვლთვის. ეს არის განსაკუთრებული მზე, ქართული მზე. (ჩარქვას გულში ჩაიხუტებს და ეფერება) ჰოდა, ეს ქართული მზე სხვაა დღისით და ჩვენ — არა? გაუმარჯოს ქართულ მზეს!

ყარამანი. გაუმარჯოს, მარა, მზეს ხშირად ნუ ასხენებ, გულჩინო მაგონდება.

კეტო. მართლა ძალიან გიყვარს? (ყარამანი კეტოს გადაუხვევა და მგერად აკოცებს) გასაგებია! (ყარამანი კვლავ კოცნის) გასაგებია, მე მომალა! დავბრუნდეთ და მოვიტაკოთ.

ყარამანი. ლენცოფა ხომ არ გიჭამა? გაგიდებ? რომ მოვიტაკო, სად წვევიყანო, სად? ამ ფულუროში ვაცხოვრო? ჩავლო თბილის-ქალაქში, ფულს ბოლომდ მოვიგებ და მერე თუ არ წამომყვება, მოვიტაკებ, აბა, ვუხათობ? კეტულო, გესმის? ვარსკვლავები გალობენ, გულიჩინოს უმღერიან.

კეტო. (ყურს მიუღვებს) არა. ბაყაყების ყიყინია. შენ ახლა გულიჩინოზე ფიქრობ და ბაყაყების ყიყინიც ვარსკვლავების გალობად გერქნება.

ყარამანი. (მღერის)

ვაიმე. ჩემო ტიკუორა, რა ცუდ ამბავს მოჰრავო, შენ თუ ღვინოს გამოიძლევ, მიტყუევა და მიტყუარავო.

კეტო. (ყარამანის სიმღერას არ აპყავ, თავისთვის მღერის და ფეხებს ათამაშებს). კეტუნიკა ქეიფობს, სა-ქართელომ გივიოს! ვარსკვლავების სიმღერისა მზოგასხენ და, ვილიცა ცას აზანაზარებს და ვარსკვლავები ტეკავენ. ე, ახედ! ჩვენც ვიცეკვით, ყარამანა! ისე ქეიფო რას მიჭია? ტაში, ყარო! (ცეცხლის ორგულივ ფეკავს, თან მღერის). კეტულო კარგად თამაშობს. ფეხებს კერებზე დგება, კეტო თუ რამე იტანა, ყარამანს დაბრალდება. (დაეცა და წამოდგა) ტაში, ყარო! (ცეკვავს და ტაშისაც უკრავს) გადმოდი, ყარო, დაუარე, შე ძელო! (ცეკვავენ) ალური ეშმაკებს!

ყარამანი. გვეყოფა. ახლა დავეწვეთ და დევიძინოთ, ხვალ ადრე უნდა ავადგეთ. (თავითან წვება, აჟო ცეკვას განაგრძობს). კმარა, ბიჭო! აქეთ მანკი იმეკვე, ცეცხლში არ ჩაქარა ფეხი!

კეტო. ჩაგვარი და ეს არის. ალური კუდიანებს! (ცეცხლს გადაატყავა და წაქცია).

ყარამანი. ადგილ, გაცვიფები, ბიჭო! (ხელდას, კეტო არ დგება, მივა და წამოაყენებს). ხომ არაფერი გეჭიკა?

კეტო. შენ ამაყენე, ყარო? ჰოდა, თუ ამაყენე, მომიარე, კიდევ. მერე, შენ რომ დაეცევი, მე აგაყენებ და მოგივლი. ერთი დღის შვილები არა ვართ, არც ნათესავ-მოყვრები, მარა, მაინც ძმები ვართ. ხომ ვართ ძმები, გამოტყდი! (ეფერება და კოცნის).

ყარამანი. გამოსატყები რა მაქვს, ვართ, აბა, არა ვართ? გენაცვალე სულში (კეტო წამოსვს და მოეხვია).

კეტო. დედაჩემი, ბიჭო, დედაშენია, დედაშენი — დედაჩემი.

ყარამანი. არ ამატრო. გენაცვალე სულში! (უფრო მგერად მოეხვია).

კეტო. ე, ბიჭო, ნუ დამახრჩევ! შენ რომ ძმა გყავდეს, ჩემი ძმაც იქნება, მე რომ ძმა მყავდეს, შენი ძმაც იქნება...

ყარამანი. გული ნუ ამიჩუყე. გენაცვალე სულში!

კეტო. შენ რომ ცოლი გყავდეს, ჩემი ცოლიც იქნება...

ყარამანი. გენაცვალე სულში! (პაუზა) დედა? ეგ რა თქვი, შე გაფუჭებული? არა გრცხვნი? (განზე გადაცა და გულმოსული ბოლოსას სვემს) შენ შეგარქვნის მამაცსეცერმა, ეგ რა მითხარი, ბიჭო, არა გრცხვნი?

კეტო. ვაიმე?! ბოდიში, ყარო, ცხრა ურეში ბოდიში! ჩემი ცოლი, ბიჭო, შენი დაია იქნება და შენი ცოლი — შენი დაია... არა, ჩემი დაია.

ყარამანი. თავიდანვე ეგრე ვერ მითხარი? არა გრცხვნი?

კეტო. იძახე ახლა: არა გრცხვნი, არა გრცხვნი!... შენ არაფერი წამოგდენია? (ყარამანი ცალკე გადადგება გაუბუტულივით, მაღე წამოწევა კიდევ. სიჩუქე. კეტოს შერჩევა უნდა). ყარანა, შენ ისე გულიჩინოზე ფიქრობ, ხომ? მიდი, გასძახე! ჰე, გასძახე, თვარა, მე გაგძახებ და...

ყარამანი. გულჩო, გულიჩინოო! (ქეო: თოო!) გულჩინოოო! (ქეო: რა?)

კეტო. ე, ბიჭო, მართლა გაცეხ ხმა?

ყარამანი. შენსავეთ მასხრები არიან ეს მთები. (კვლავ სიჩუქე).

კეტო. (სიბნელეს გაყურებს) ყარო, ის ვინ გვეპარება?

ყარამანი. (ჯიბიდან ჯაყვას ამოიღებს) სად, ფეიო-ანო?

კეტო. აგერ, შავნაბდინია ვილაცა.



ყარამანი. (რამდენიმე ნაბიჯს ფრთხილად გადადგამს) შავი ჯირკაცია.

კეჭო. მართლაც? თვალმა არ მოგატყუოს.

ყარამანი. შაურის ღვინო ასე დაგათრო? ფიჩხი იმ ჯირკატან არ მოგაგროვეთ?

კეჭო. ვითომ? (უხილავი ვილყის შესაშინებლად უფრო ამობნის) ცხრა კაცი მყავს მოკლეო, ვინ არის შეათუ? ერთი ვინმემ გამიზნო რამე, პარალელ ხანჯლის წვერზე ავაგებ მწყადლით.

ყარამანი. სად გაქ ხანჯალი?

კეჭო. (ჩუმაღ) სად და... შინ. ე, შეშინდნენ და გვიცენენ! ვილადა თქვა: ნაქერალას მთაზე ყარალები იმალებიან...

ყარამანი. ყარალები შენთან რა ესაქმება, დაწყნარდი!

კეჭო. თავზე რომ დაგვესხან, თავიდან ფეხებამდე გაგვფიცვინა.

ყარამანი. კი, შენს ძვირფას ჩოხა-ახალუს დახარბდებიან. (წვება).

კეჭო. ღვინოს ზომ დაგვიღვევ ნუქთად? სულ გამოგვირუტავენ. პა, ერთი შაურისაც ჩამოხმობს...

ყარამანი. ძმობას გეფიცები, აღარ გინდა, მთერალი ხარ! დაწყვი, დეიძინე. ოღონდ შენებურად არ იხვირო, თვარა, ნაქერალაზე ყველა ნადირი გვიღვიბებს და ჩვენ მოგვეყვება... მერე გულჩინოს საიქიმო თულა ვნახავ.

კეჭო. თუ არ ვიხვირე, სულ გუსტვენ ცხვირით. შენ რომელი გირჩენია, ყარო?

ყარამანი. ილიძინე, კეჭული... ერთად ვილიძინო. (ურწყებს, როგორც აკვანი მწოლარე ჩეიოს). ნანა, ნანა, ნანა ცეკოსაო... დაიძინოს კეჭომაო. (კეჭო ხელებს ეკანყება. ჩაეძინა, ხვრინავს. ყარამანი ძმაცას ყური პირთან მოუტანა: ზომ ნამდვილად დაეძინაო, და თავიანი ახალური გადაფარა. მერე თვითონაც გაიმოტა შორიანხლოს). ახლა ყარამანაც დაიძინოს ნანა, ნანა ყარამანა!.. გულჩინო, ჩემო გულჩინო!.. (მკლავებს შლის ისე, თითქოს გულჩინოს გულში იკრავს. ცეცხლი მიხედა და ჩაქრა. ვარსკვლავებს ღრუშელი გადახვარა).

გულჩინოს ხმა. (უხილავი დათაფლული და საამო). ჭიტა! ყარამანა, ჭიტა!

ყარამანი. გულჩინო, შენ მეძახი? სადა ხარ, ანგელოზო?

გულჩინოს. ანგელოზები მხოლოდ ცაში არიან.

ყარამანი. ეპ, ნეტავი ფრთები მქონდეს! (ხელებს ფრთებივით იქნენ).

გულჩინოს. ასლავე შენთან ჩამოფრინდები. ყარამანა, ჭიტა! როცა გითხრა ე, არ გამოხვიდე! როცა გითხრა ი, მაშინ გამოდი. (გამოინდა ცაში. ძალიან ლამაზია, ილიძება და პირისახეზე ნათელი გადის. ია-ვარ-ვარს გვირგვინი ადგას, მთის ყვავილებს ათასფერი კაბა აცვი, ახლა არემარეც ძალიან ლამაზია — მომბიბოვ ზღაპარს და ტკბილ ოცნებას ჰკავს). ჭიტა!

ყარამანი. ჩემო შუიო, აქ საიდან გარჩდი?

გულჩინოს. მოფრინდი, აქ! (ასწყებს ფრთებს) უშენოდ ერთ დღესაც ვერ გავძლიო.

ყარამანი. არა მჭერა. ეს ყველაფერი სიხმარია. გაუმეღვიძება და შენ გაფრინდები!

გულჩინოს. აბა, იჩქმიტე! (ყარამანი მკლავზე იჩქმიტეს) ბეტკინა? (ყარამანი თავს უჩქმევს) სიხმარში რომ იყო, არ გეტკინებოდა. ერთი მეც მიჩქმიტე! (მკლავს დაიკაწრებს, ყარამანი უჩქმიტეს) უი, რა მწირი ხელი გქონია? არა, არ გეყუინოს, მე... მესიამოვნა. თუ გინდა, კიდევ მიჩქმიტე! ნუ მერიდები, მომიხალვოდი!

ყარამანი. შენ გაზაფხულივით მორთულ-მარწყვლია ხარ, მე კი, ხედავ? ჯერ შენი ღირსი არა ვარ, არა! მალე გავმდიდრდები და მერე...

გულჩინოს. ვიდრე დამიბრუნდები, შენი დარდით რომ მოგპვდ?

ყარამანი. მაშინვე მეც მოვიკლავ თავს. არა! შორს ჩვეყან სიკვდილი! ვეფოშვას მოვიკლავ და უკვდავ-ნი წყალს მოვიტან... კი, ნეტავი კი მოკვდ და...

გულჩინოს. (გაბეჭტა) ჩემ სიკვდილს ნატრობ?

ყარამანი. ვნატრობ, გულჩინო, ერთი რამისთვის ვნატრობ! (გავარდა ღამბაზა. გულჩინო ყარამანის მკლავზე დასაყვანა).

გულჩინოს. ვაიზე, გვადები! ერისთავის ვაჟმა დამაზა ღამბაზალა: ჩემ თავს ყარამანა რატომ ამჯობინეო. გიკვდები, ყარო!

ყარამანი. (გულჩინოს ძირს დააწვეს) გულჩინო, გულჩინო! აღარ სუნთქავს, მოკვდა, ამისრულდა ნატრო! (აღტაცებით მღერის და ცეკვავს. მერე გაიქცევა, კეჭოს შეუშრებს ბროლის წყაროს და გულჩინოს სახეზე აუკრებს).

გულჩინოს. (თავს ასწევს) უპ, რამდენხანს მძინებია?! სადა ვარ?

ყარამანი. დაგავიწყდა, ერისთავის ვაჟმა რომ მოგკლა?

გულჩინოს. შენ გამაცოცხლე? (ყარამანი თავს უჩქმევს) ამიერიდან სამუდამოდ შენი ვიქნები, მხოლოდ შენი. შორიდან რატომ მიყურებ? მომიხალვოდი და მომეხეცე, მზეგაბუკო!

ყარამანი. სანამ ჯვარს არ დავიწერთ, სირცხვილია. ჯერ არა, არა!

გულჩინოს. მომეხვიე! (ფეხს მბრძანებლურად დაარტყამს მიწაზე. ყარამანი ველორი ღრიალი აღმოხდება და უცებ მოეყვება). ყაროუკა, მე სათუთი პეპელა ვარ, ხელს მაგრად ნუ მიჭერ, ხელახლა შემოგაკვდები. დათვითი ნუ მეგაჯერებო, აღერისიანად ჩამეუტეუნე! ოპ, ნეტარება! შენ ყარამანი კი არა, თაფლი უნდა გერქეს! ჩემო მზეგაბუკო, კიდევ მაკოცე! ჩვენ ახლა სამოთხეში ვართ.

ყარამანი. უპ, დამცხა! ნაკვერცხლოვით ხარ. (წელს უვით ტანსაცმელს გაიხდის და გადაყრის. ანაზად შენაბრცხვად და თავზე წაიკლებს ხელს.) ვაი!

გულჩინოს. ყარამან, რა მოგივია?

ყარამანი. ჩემი კონიტი გაბრუებული ახლა თავში კეტს მირტყამ?

კიროლი. (ფულურად გამოძვინდა და ჯვარს ჩაარტყამს ყარამანს) მე გირტყამ, მე! შენ ამ ჯვრის წერა ხარ! ესეც შენ! ღვინოსან შემეწივებულო, ეს რა გამოხედვ? როგორ ახლა ჩემი ანგელოზს ხელი? (ხან წიხლს ურტყამს, ხან — ჯვარს).

ყარამანი. ვაიზე, ვაიზე, ჯვარს მაინც ნუ მირტყამ!

გულჩინოს. (კიროლეს მკლავებს გაუკავებს) მამა, ყარამანს რას ერჩი, მე უმაგისოდ სიცოცხლე არ შემიძლია! აი მინდა ერისთავის ვაჟი, აი მინდა! ყარამან, წადი და თქვენს წყაროსთან დამელოდე, მეც მალე მოვალ. (ყარამანი გარბის წელსუვით გახდილი. გულჩინო მაშას წააქცევს, ჯვარს წაართმევს და იმ ჯვრით სცემს) აი, შენი! აი, შენი! შენ მამაჩემი კი არა, წყველი ურჩინო ხარ!

კიროლი. ვაიზე, მიშველე, ვინა ხართ ქრისტიანი! ვინ დამწვევლა, ერთი ქალიშვილი გაგიჩინდეს და ისიც გაგვიღვიძლოს! ქვეყნიერების დასახარლის დღე აღმოვლდება, ვაიზე! (გარბის. გულჩინო მისდევს. ისმის ჩიტების ჭიკჭიკი და გუგულის ხმა. ნათდება. ყარამანი

წელსვეთი მშველი წევს. გულში ტიკორა ჩაუხტე-
ბია. მისი ტანსაცმელი სურვილითაა ყრია).

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. (ბორგავს) გულჩინო, ჩემო გულჩინო, ჯერ
ნუ წახდე, გოგო! (ტიკორას ეხვევა). ღინჯა არ გა-
გეგმა... ცოტა ხანს კიდევ ვყოფი ამ სამოთხეში
(ტიკორას ეფერება).

კ მ ჭ ო. (წამოიწევს მიიმედ. იმანჭება, შებღვრე ხელს
იღებს. გაკვირვებული უყურებს ყარამანის ახალუხს,
ჩემთან როგორ გარნდაო? აიღებს და შიშველი ძმა-
კაცისად ისვრის. მერე თვითონაც მივა ყარამანთან და
ფეხს წაჭკრავს). ადგ, პა, ადგ, სირაჯო!

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. (ძილში). ჯვარს მაინც ნუ მირტყამ, ჯვარს
მაინც ნუ მირტყამ! (თავი წამოყო). გულჩინო, მოხ-
ვედი?

კ მ ჭ ო. გულჩინო კი არა, მე ვარ, ბიჭო, კეჭოუკა. ვეღარ
მცნობ?

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. კმ, კმ! რა იყო?

კ მ ჭ ო. რაღა რა იყო, გათხდა, ადგე! (შებღვრე ბუერას
ფოთილს დაიფხვს). ადგე, ნუ მაყვირებ. ვაი, თავი!
(თავზე იტყრს ხელს). ადგე, კმ!

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. (ტიკორას ხელიდან ცეკად გაავდებს, მე-
რე ცაში აიხედავს, იყურება ხან აქეთ, ხან იქით. ეტ-
ყობა, სიზმრის გულჩინოს ეძებს. ეჭომაც ახედა ცას,
უკვირს, ეს ჩემი ძმაკაცი იქ რას ხედავს. ყარამანს
სიამაღელის დანახვა არ ესიამოვნა, ნაღვლიანად
ჩაჰკიდა თავი). ვაიმე, ტანსაცმელი ვინ გახმალა? უპ,
ავერ არ ყფილა? როდის გაგინახე? (იცვამს) ცო-
ტუნკაითი თავი მტკიავ, ხომ იცი.

კ მ ჭ ო. ცოტუნკაითი? ბედნიერი ყფილხარ. მე მისკ-
დება, ამის გაჩენის დღე დღეცქეს!

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ნუ გეშინია, ქალის მოყვანამდე გაგივლის.

კ მ ჭ ო. რა კარგ ხელზე მოგყიდე ის ერთი ჩარეკა ღე-
ნო, პა? აპა, შენი მამაძალი შაური, მაგის სახსენ-
ებელი კი გაწყდეს!

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. (ტიკორას ჩარეკაში ჩაწურავს) რაც ვერ
დაგვიკლევია, დაგვიკლევია. აღარ გამოდის შაურის,
სან წახვედრი კაპიკისა.

კ მ ჭ ო. კიდევ მასხრობ? მომშორდი მაგ ღვინიან-შაური-
ანად, თვარა...

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ა, ასე იცის ხალხმა: საქმეს თვითონ გა-
აფუებებს და სხვას დაბარალებს. რას ერჩი ამ ბედკ-
ითლ შაურს? ჯერ ერთი, ვაჭრობა გვასწავლა. მეო-
რეც, ორივეს მძიმე ტვირთი მოგვსხნა. ამ შაურის მე-
ტი აღარაფერი გვაქვს წასაღები. ეს ჯალდსურთი ფე-
ლია და საიმედოდ უნდა გაფრთხილებ. (ხელსაბრეც-
ში გაბრეკავს და უბეშო ჩაიღებს).

კ მ ჭ ო. კარგად შეინახე, არსად დაგვკარგოს!

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. (ჩაფიქრდა) ეკ, მართლა ამ შაურისა და
ერთი ჩარეკა ღვინის იმედად წვედით ქალაქში?

კ მ ჭ ო. თუ ძმა ხარ, გაჭირვების მეტი რა მინახავს. სხვა
რომ არაფერი, ჩვენ რომ ვაჭრობა გცოდნია, მარ-
ტო რა დადარჩენს. წვედით, რაც იქნება, იქნება!
თავები ხომ გვაბია? ყარამანა, დაეჭდეთ?

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ფფიქრობ, ამ ოხერს კვანი ჰქვია თუ თავი?

კ მ ჭ ო. კვანში ვითომ იცის ტკივილი?

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ყურებიანმა კვანმა — კი. აპა, გავსწოთ!
ოღონდ ჯერ ეს ცარიელი ტკეპი გაგვიტოვო, თვარა
გავგიუფლებმა. მერე ამით სტივრის დაკვრაც კი შე-
იძლება. ჰე, ჩაბერე, ჩაბერე! ტკეპმა ღვინო გვასცხ,
ჩვენ სული გვცდით. ქუთაისში რაჭულე ღვინო თუ
არა, რაჭული პაერი მაინც ჩვეტანით. (ისმის სტივ-
რის ხმა).

კ მ ჭ ო. ქვე დავანჯაროთ ქვეყანა!

გაბერილ ტიკორებს ზურგინებში ჩადებენ, ზურგანებს აიკი-
ლებენ და მზიარულად მიდიან. მიჰყვებათ სტივრის ხმა.

ო რ ი ვ ე. ე, ჰე, ჰეი, ქალაქო, მოვდივართ, მოვდივართ!

ფხაჰაშო მირაზამოცლილი კაცი

ყარამანი და კეჭო ქუჩაში მილალასებენ, თან ტიკორებს
ჩაბრუნებენ.

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. აღარც ჩვენებური ღვინო, აღარც ჩვენი
მთების პაერი. ეკ!

კ მ ჭ ო. (მოაჯირზე ჩაშოვდა) მოდი, ყარო, ჩამოსიწვი!
(ყარამანიც ჩამოვდა. ნაღვლიანად იყურებან შორს.
საღვლაც გიტარა კნესის. ხელი მომკიდე, ყარო. ე, ასე.
ახლა უფრო იმედიანად ვარ).

შორიანდ ისმის უცნობის სიმღერა: „ჩხილულ ღენგი, ვაჟდღე
ღენგი. ვაჟდღე ღენგი ბუჟ კანცა, ა ბუჟ ღენგი თიჟნ ჰალაზაო, ნე
გაღაცა ჩიქოლა“.

უ ც ნ ო ბ ი. (შემოღის. ჩაქმულია ინტელიგენტურად. ლა-
მაზი ჯიბი უჭირავს, რომელზედაც თავის ქუდს ატრი-
ალებს ხოლმე, ხანაც ვითომ გიტარას უკრავს. ბარბა-
კით მოუახლოვდა ბიჭებს, ქედი მოუსხდა და მიესალ-
მა რამდენიმე ენაზე: ვრანგულად, ინგლისურად, გერ-
მანულად, იტალიურად, თათურულად... თან ბიჭებს აკ-
ვირდება, ცდილობს თვალში შეხედოს, ისინი კი პი-
რისხატეს არიდებენ, აქოლა, შენთვის არა გვაკლიაო).
ღობრი ვერეჩ, გასაჰა! ვაი, ვაი, ვაი! კეჭო იავილისა
ია სულა, ტრალოლალა, ტრალოლა! პეი, ვაჟკაცებო,
თითო გროში მომიგეო! (იმეორებს) არ გესმით? რა
თქმა უნდა, არ გესმით.

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. რა გინდა, კაცო?

უ ც ნ ო ბ ი. ერთი გროში მომე! (ყარამანი ხელს ჩაიქ-
ნებს და ზურგს შეაქცევს. აქოლა, არ მეყურებო!)
ერთი პატარა გროში მომიგეო (კეჭოს) შენ მაინც მო-
მიგეო! (კეჭო წაუყურებს. უცნობი გადართმობს).
გგონიათ, მართლა გროშიმე მინდა? ვანგე ვთხოვთ.
ადამიანებო ცუდებს ვატარებ. (წამოღებულ) მომი-
ციოს თქმა ყველას უყვარს, გაგონება — არავის. ქა-
ლაქში ყველაფერს ფულით ყიდულობენ და ფულზე
ჰყიდიან. ჰოპ!

კ მ ჭ ო. რა გინდა, კაცო, ჩვენგან, ვინა ხარ?

უ ც ნ ო ბ ი. (მოაჯირზე შეტება და იმანჭება) აღამიანი,
რომელიც მაიმუნიდან წარმოიშვა და მაიმუნობის
დღედ არ იზღის. პირიქით: უფრო და უფრო მაი-
მუნდება. ჰოპ!

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. თუ კაცი ხარ, ჩვენი გაჭირვება გცოფინის
და დაგვანებე თავი. ეგ ღვინო სადაც დაგიკლევია, იქ
მოიწვი!

უ ც ნ ო ბ ი. მეფრალი გგონივარ? წუთისოფელმა გამაბ-
რუა. რას მომაშტებო? ვერ მიცნა? (ორატორიული
გაქეპირებულად ალაპარაკდა) ქვეყნიერებათაგან
კაცი ვარ. ვიყავი მღვდელი და საროსკიპოს დირე-
ტორი, მამოძვარი და დიდი განძის მფლობელი, არ-
ტისტი და ლაქი, ბრძენი და სულელი, გმირი და ლა-
ჩარი, ბევრი რამის მცოდნე და მაინც უკიცი. მოავ-
რობის საფარქელშიც ვიჯექი, ბაღონიჯოვით გატე-
ნილ ციხეშიც გმრძალდებოდი. თასი ხელობა გამო-
ვიცვლე, ვერსა ვიხიერე. ჩემმა სიბრძნემ ცაში ამოე-
ყანა და ზეგმა სისულელემ მიწაზე დაგვარა. ადრე
ყველაფერი მიყვარდა, ახლა ყველაფერი მძულს. წი-
ნით მხოლოდ ია-ვარდებით მოფენილ გზას ვხედავ-
დი ჩემს წინ, ახლა მხოლოდ წყვდიადსა და უიმედო-

ბას ვხედავ. წიბათ ყველაფერი ვიყავი, ახლა არარა-
თმა ვარ. რატომ? თვითონაც არ ვიცი. ალბათ იმი-
ტომ, რომ წინ კარგს ვერაფერს ვხედავ. თუ თქვენც
ჩემს გზას დაადგებთ, ვეღარც თქვენ დანახავთ
კარგ რამეს... ნუ იქნებით ძალიან ჭკვიანები, თორემ
სიცოცხლეს მალე მოიწირავებთ. გირჩევნიათ, თავი
მოიხსულოთ ხოლმე. შესაძლოა, ჭეშმარიტად ბრძე-
ლი კაცი შიმშილით მოკვდეს, შიმშილით მკვდარი
სულელი კი ჯერ არასდამიზავს. ზოგი სიბრძნითა
ჭამს პურს, ზოგი — სისულელით. სიბრძნით ნაკვამი
პური მწარეა, სისულელით ნაკვამი — ტკბილი, ღოღარ
სულელმა ეს არ იცის. სიბრძნეში მეტი შხამი ურავია,
ვიდრე სისულელეში. სულელები ერთმანეთს უღიზიან,
ბრძენი ადამიანები ერთმანეთს ჭამენ და ხოცავენ,
ხოცავენ და ჭამენ! პოპ! პოპ, თქვენ თუ იცით ლექსი
„თხამ ვენახი შეჭამა?“ იცით თუ არა?

ორივე. ვიცით, მოგვჩვენო.

უცნობი. თუ იცით, მითხარით.

ყარამანი. მოგვასვენე, შენი ჭირიმე, ისედაც გულგა-
წყალბებულები ვართ.

უცნობი. თუ იცით, ჩამიბუღებულეთ-მეთქი.

ყარამანი. მე, ბატონო, ვაპოცდა რომ მეზარებოდა,
სიჯალს ნადრეგად იმტობ დაგანებე თავი.

უცნობი. პოპ! შე მამაძალო, მე ნიშნს კი არ გიწერ.
მინდა გავიგო, ნამდვილად თუ იცი.

პეტო. ბავშვები ხომ აღარა ვართ, რა დროს ჩვენი ლექ-
სები!

უცნობი. (განგებ ახელებს, რომ ათქმევინოს). არ იცით,
არ იცით.

ყარამანი. იცით, დედას გვიცხებო.

უცნობი. ადამიანების ფიცი-მტკიცეი მე არა მწამს. ნაღ-
დინდა, ნაღდი!

პეტო. უიმე, ბერა, ქვე რას გადაგვეკიდა?! ეუთხრათ, ყა-
რო, თვარა, არ მოგვეშვება. სულ სხვაა-სხვაბით მი-
ვაყარნო.

ყარამანი. ბატონო, ფეხზე ავდგეთ და გამოვიჭიმოთ.
თუ...

უცნობი. როგორც მოგებასათით, ოღონდ ადამიანე-
რად მიიხაროთ. ჭეშმარიტი ადამიანის ხმა მუნატრე-
ბა, ნამდვილი ხმა. შენ ხომ ხარ ადამიანის შვილი?

ყარამანი. არა, არა ვარ ადამიანის შვილი. მამარჩემს
ონის ბაზარში უყუდიფარ წითელი თუშინიანთ, ბა-
ზარში კი თურმე ციდან ანგელოზმა ჩამ მაგდო.

უცნობი. ყველას უნდა, ანგელოზის შვილ იყოს, მაგ-
რამ სწორედ ანგელოზებს არა ჰყავთ სეულები. (ქე-
ჭოს) შენც ბაზარში გიყუდეს?

პეტო. არა. მამარჩემ თავიდანვე ერთობ ღარიბი ყოფი-
ლა. თურმე ბავშვის საყიდელი ფული ვერ იშოვა და
თვითონ გამაკეთა...

უცნობი. (გადიხარხარებს) პოპ! ეს უფრო საინტერე-
სოა. მაშაშენი უფრო ჭკვიანი ყოფილა, თვითონ გა-
კეთება უფროსა... ფული დაგეზოვება.

პეტო. თურმე ბაზარშიმამა ტყიდან ერთი დაჯღვარკული
ჯირკი მათათია და მამამ იმ ჯირკიდან გამოიმორჩნა
ძელი ნახაბით. რავე, არ მეტყობა, ნახაბით რომ ვარ
გამიმორჩნილი?

უცნობი. უპ, შენ აგაშნა დმერთმა. ასლა იმ ლექსსაც
თუ ჩამიბუღებულეს, სულ მომხალავა. მე, დაიწყეთ!

ყარამანი. კეტო, ჯერ შენ თქვი, მერე მეც მოგვეშე-
ლები.

პეტო. (ნიწყებს უხალისოდ, ნელა) მოდი ვნახოთ ვენახი,
რამ შეჭამა ვენახი? მიველ, ვნახე ვენახი, თხამ
შეკვრისა ვენახი.

უცნობი. შეკვრისა?! (კეტო თავს უქნევს) შენმეზურად
იყოს.

პეტო. მოდი ვნახოთ თხა, რამ შეჭამა თხა? მიველ, ვნა-
ხე თხა, მგელმა ჭამა თხა. მგელმა თხა, თხამ ვენახი
შეჭამა. გააგრძელებ, ყარო.

ყარამანი. მოდი ვნახოთ მგელი, რამ შეჭამა მგელი?
მიველ, ვნახე მგელი, თოფმა ჭამა მგელი. თოფმა მგე-
ლი, მგელმა თხა, თხამ ვენახი შეჭამა. გააგრძელებ,
კეტო.

პეტო. მოდი ვნახოთ თოფი, რამ შეჭამა თოფი? მიველ,
ვნახე თოფი, ჭანჭა ჭამა თოფი. ჭანჭა თოფი, თოფ-
მა მგელი, მგელმა თხა, თხამ ვენახი შეჭამა.

უცნობი. პოპ! გააგრძელებ, ყარო.

ყარამანი. მოდი ვნახოთ ჭანჭი, რამ შეჭამა ჭანჭი? მი-
ველ, ვნახე ჭანჭი, მიწამ ჭამა ჭანჭი. მიწამ ჭანჭი,
ჭანჭმა თოფი, თოფმა მგელი, მგელმა თხა, თხამ ვე-
ნახი შეჭამა.

უცნობი. პოპ! გააგრძელებ, კეტო. (ღირთოროვით იქნევს
ხელებს).

პეტო. მოდი ვნახოთ მიწა, რამ შეჭამა მიწა? მიველ, ვნა-
ხე მიწა, თავმა ჭამა მიწა. თავმა მიწა, მიწამ ჭანჭი,
ჭანჭმა თოფი, თოფმა მგელი, მგელმა თხა, თხამ ვე-
ნახი შეჭამა. (უცნობი ყარამანს ანიშნებს, გააგრძე-
ლებო).

ყარამანი. მოდი ვნახოთ თავი, რამ შეჭამა თავი?
მიველ, ვნახე თავი, კატამ ჭამა თავი.

ორივე. კატამ თავი, თავმა მიწა, მიწამ ჭანჭი, ჭანჭმა
თოფი, თოფმა მგელი, მგელმა თხა, თხამ ვენახი შე-
ჭამა.

უცნობი. პოპ! მართლა გცოდნიათ, თქვე გლახებო! მო-
დით აქ, შემომისხედით ჭეჭულებივით. ეს ლექსი ყვე-
ლამ უნდა ისწავლოს ზეპირად. სამყარო სულ ამ ლექ-
სით არის აწყობილი. ყველა და ყველაფერი ერთ-
მანეთს ემტერება და ჭამს გაავფრთხილ. ბოლოს კი
ყველას და ყველაფერს მიწა და კატა ჭამენ. მთავა-
რია სხვას თავი არ შეაჭმეინო, დაასწრო და შენ შე-
სანსო. აბიბო, კეტო, უნდა შეასრამეინო ყარო,
ვიდრე ყარო შენ შეგასრამეინებს. (ბიჭები შეეხებნენ და
შორიანო დადგნენ) პო, ასეა. ბოლოს მიწა და კატა
სანსლავენ ყველაფერს. თუ შეგიძლიათ, სანამ ახალ-
გაზრდები და ცოცხლები ხართ, იმხანურულთ, დრო
ატარეთ. ხომ გაგიგინიათ: ქვეყანა ჩალად არა ღირ-
სო... (თავისთვის ღლინებს. აქამდე ვიტარა საღდაც
გამუდგმებით უკრავდა, ახლა მისი ხმა მინელდა).
„ესოდუდ დმეტი, ვეზუდ დმეტი...“

ყარამანი. ბატონო, გე ყველაფერი ჩვენ ახლა არა
გვჩნდება. თბილის-ქალაქში გვინდა წასვლა და
გვასწავლებ, რა გზას ვეწიოთ...

უცნობი. სოფლიდან პირველად მოდიხართ? (ორივემ
დაუქნია თავი) მერე, ქალაქში რა დაგეარგავთ? რა-
მეთუ ყველა ქალაქში გარბის, თქვენც აჰყუდით ფეხის
ხმას? (ხელს ჩაიჭნებს). ვი ვიდრე სოფლის რბილ
მიწაზე დადიოდით, ფეხს თამამად ვადგამდი, ახლა ქა-
ლაქის მაგარ ქუჩებშილზე დადიდვარ და ყოველი ნა-
ბიჯის გადადგმა მაშინებს: ქვესკნელში არ ჩამტყა-
ნოს-მეთქი. ფეხქვეშ მიწა დამეყარა და მეც დავიგარ-
გე. სოფლიდან დაბრუნდით, მიწას ნუ მოსწყდებოთ,
თორემ ბოლოს ჩემისთანები გახდებით, ნიდილის-
ტები.

ორივე. რა ხელობისა ბრძანდებით, ბატონო?!

უცნობი. ჩემსავით ივლით — ყველაფერზე გულაგრე-
ებულნი. ქალაქის საწამლავეთ მოიშინებთ და მე-
რე სხვებსაც მოუწამლათ სიცოცხლესა და გონებას.

სელმოცარულებს აღარაფერი გვეყვარებათ, აღარც მი-
წა, აღარც მზე, არც ერთმანეთი... სიცოცხლე ტანჯის
ტვირთად გადაგვეტყუათ, იმიტომ, რომ, ვსიუღუ დენი-
გი, ბეზ კანცა... თქვენც მალე გაიყიდებით... (სიყდი-
ანად მღერის) კექო, მაგ ჭინჭილშია მა გისხია?
ყ არ მამან ი. დააღვირე, მაგის კუჭი წვეს.

კექო. ცოტა დღინაა, ბატონო, მირთვით.
უცნობი. მე ყველაფერს ნუ დამიჯერებთ, ყმაწვილებო,
გულმოდგინებული კაცი მექია, აზარც სოფლისა ვარ,
აღარც ქალაქის, აღარც... ი! (ჩარქვას პირზე მიიყუ-
დებს და გამოსკლისს. პურის ნაჭრის მიაწოდეს, თა-
ყყოლო, არც შეხედა, ხელით გასწია). არ მინდა. მავ.
მიდისნართ? ჩემი სიტყვა აღარავის ესმის, ყაოლას
თაღლები დაუზუჭავს და უფსერულისკენ მიიქანება.
წადით, წადით, ოღონდ ერთი რამეც დაიმსხსოვრეთ:
ქალაქი უამრავი ცოფიანი ძაღლი დასხსოვლინს,
მაგრამ იმ ძაღლებზე მეტად ადამიანებს ერდელი! (ბი-
ჭები ერთმანეთს ხელს ჩასჭიდებენ. წასვლა უნდათ,
მაგრამ ცნობისმოყვარება აკავებთ, მოწუხებულებით
ადგილიდან ვერ იძვრნან, უცნობს მიმტერებიან).
ტალახი ხარ, სხვა რა ხარ? დღეს რომ კაცი გქია,
ხალ იქცევი ბალახად, ზეგ იქცევი კიბა...
ზიგ იქცევი ჭიად... (რაცაც სამწიფო აზრისაგან პი-
რისისგან დაემანჭა და მწერად გაიყინა).

კექო. წამო, ყარო, წამო, ქვე რას გადაგვეკიდა ეს ვი-
დაცაა?!

უცნობი. (ბიჭებს უკან მისდევს, თან თითქმის ჯოხზე
გიტარას უკრავს) არ დაგავიწყდეთ! ვსიუღუ დენიგი,
ვეზღუ დენიგი, ვეზღუ დენიგი ბეზ კანცა, ა ბეზ დენიგი
ოიზნ პოხაბია, თხამ ვენახს შეგამაა! სა, პა, პაააა!
სადაღ ქუჩას გიტარა, გიტარის ხმას მატარებლის კივილი
ფრავს, იმ კივილს არღნის ხმა ენაცვლება, ყველა ამ ხმას კი
უცნობის ხარხარი ურევია.

ბალახის ტლაპო

სადაღაც იკივლა მატარებელმა და გაჩერდა. ისმის საარის ხმა,
უკრავენ ზურნას. ბექა-ქუხილი ატყდა და კოცისპირული წვიმა
წამოვიდა. იღვა ანთობს ბიჭებს.

კექო. ეს არის, ბიჭო, შენი ნაქები თბილის-ქალაქი?
ყ არ მამან ი. ეს არის... ექ!
კექო. ახლა სად წვილიდეთ?
ყ არ მამან ი. სადაც გსა წავგიყვანს.

კექო. ქალაქში ბევრი გსა.
ყ არ მამან ი. ხელი მომიკიდ და ერთად ვიაროთ. არ და-
მეიარგო, ჩემო თავუნი, თიარა ქალაქის კატა შეი-
სნასალა. მერე მარტო დარჩენილი მეც დავიდულები.
კვლავ ბექა-ქუხილია. ყველაფერი წვიმის ზურანში გახვდა.
თითო-ორიღა მეზვარი გაბიბ-გამბარბის. ერთი ქოლიგია, მე-
ორეს გაზოტი წამოლუხრავს, მესამეს — რაღაც ფლასი, მეო-
თხეს — თუნუქის ნაჭერი, მეხუთეს — ტყუა, მეექვსეს — ქვაბი.
კინო და კოლი ბიჭი შეჩერდნენ. ერთმანეთს ტლაპოზე გა-
ლაყვანად ეუბნენ ყარეს. კოლმა ბიჭმა წაგაო. კინო ზურგზე
მოაბატ. ტვირთავილებული კოლი ბიჭი წაღასლასდა. დიდებარი
მოიყუნებოდა. ერთგან გადახტომა დააპირა, წაიქცა, ადგა და ბუ-
ღუნით წვიდა. მგზავრები აფრის გასაკეროდ ბოძთან მიმოიხე-
დავენ ხოლმე, ვიღაცს ეძებენ, ვერ პოულობენ, ხელს ჩაიქნევან
და გაიქცა. გაუღმებული კეო და ყარამანი სადღეოდ ბოძთან
აიტყუებოან. ყარამანი თავისი ახალუხის კალთას ექვოს გადაფა-
რებს.

კაცის ჭაჭანება გაწყდა? ვის ვკითხოთ რჩევა?

კექო. ექ, ამ ქალაქში წვიმაც სხვანაირი სვოდნია,
ქვარტლი ურევია. სოფელში რომ წვიმს, პაერი თაფ-
ლოვით გვერდილდება, აქ ლამის სიმყარლემ დამახს-
რის.

ყ არ მამან ი. ვერ უყურებ, გვერ რამხელა შმორინი კა-
ბია? იმის ბრალია.

შეშლიან ლამაზად ჩაქმულ-დახურული ქალი და კოხტად
გამოწოხილი კაცი. აქაოდ. ერთი პოლვა ვავაქსო, ერთმანეთს
განვებ ეცვრიან, თან ვალანად იციან.

ქალი. მონ შერ, ეს რა მყაროა ტლაპო? სამწიფოლება,
უკაში მემანს! წვიმს და წვიმს. ზეგამ პასლენდოე
ვრეშია სულ პატერიალ სინდის-ნამუსი.

კაცი. სინდის-ნამუსი მოდამი აღარ არის, მადამ. სო-
ვესტ ნუ ვმოდ.

ქალი. სინდის-ნამუსი რომ მოდას აყვება, ბატომ ქაიყ-
ნიერებას ველარაფერი უშვდის, გადაგვადრება. საჭი-
როა ბატო. ნუსე კითხობანი, წარღვნა. ხომ ვამბობ
პრავდას? პოქეფუ, მოი რიცაი!

ქალაქად გადმოწია და ორივეს თავი დაშალა. ქალმა ფეხის
წვერებზე აიწია. იგრძნობა, რომ ისინი ერთმანეთს კოცნიან. ყა-
რამანი და ექამ ამას ჯერ თაღუნულ-დაცულები მაშტოდრენ, მე-
რე ყარამანმა გაოცებით შეიცხადა: დედიბაო! ორივენი მიე-
ფარნენ საფოფო ბოძს.

გიფო. ზეგაიტ! გყაფა, პაშოლი!
კაცი. სად წავიდეთ?
ქალი. აქ ტყეზე, მთი მილი. ავი მითხარი, მარტო ვცხოვ-
რობო?

კაცი. დიან, მა შერ, ახლა ნამდვილად მარტო ვარ, საი-
სიმ ათინოქ. მაგრამ იმ ტლაპოზე როგორ გადავიდეთ?
აქ რაჭკილი მეკურტნიები დგანან ხოლმე, ორიოდე
ჯროშო ხალხი გადამე-გადმოსყავთ. დღეს ერთიცი
არა ჩანს. შორიდან მოვიტყუეს ბოძო.

ქალი. ეს შეუღლებილია, ჩემო გოშია. მონ შეინ, ჯოთა
ან ნე პაილე. ჩემი ქმარი იქ მუშაობს, თუ დამინახა,
პრავალა. ონ სტარიკ, ნო ზაოო ორენ ბაგატი. ზალა-
ტოი უჩრბან. ჯერჯერობით ამ ოქრის ვერ დაგვკრავ.

კაცი. პო, არ უნდა დავაგრეო.
ქალი. პაითიომ აბრატან (თანანებით გაბურუნდება).
კაცი. (შეარჩნებს ბიჭებს) თქვენ, შემთხვევით, რაჭკნიები
რატომ არ კვიციან?

ყ არ მამან ი. ჯერ ვერ ვიშოვთ, ბატონო.

ქალი. მე ნერნად ვასიტიანი არა ვარ, ნა ხურდენი ი ნა
ბურთიუკ ტოფე მაგუ სიადე?

კაცი. წადები გაიხადეთ! (ბიჭებმა ერთმანეთს გაკვირ-
ვეთი გადამდგეს).

ორივე. ვაიმე, ქვე რა უნდა?!

კაცი. გაიხადეთ, გაიხადეთ! (ბიჭებმა წაღები გაიხადეს)
ვოტ ტაჰ. შარფლის ტოტებიც აიწიეთ! (ბიჭებმა შარ-
ფლები მუხლისთავებამდე აიკარწახეს) ვოტ ტაჰ. ახ-
ლა წაიკუსეთ!

ორივე. ვაი, ქვე რა უნდა?! (კვლავ ერთმანეთს გადამე-
დეს და წაიკუსენ).

კაცი. (ქალს ათავტებს და ყარამანის მხარზე დაღაჯილე-
ბულ ხურჯინზე შეაჯენს, თვითონ კი კეოს მოახტება
ხურჯინზე). აბა, გაუტეით! ვერ გაიგეთ? იმ ტლაპოზე
გადავგავანეთ! (გაოცებული ბიჭები მიდიან. იგრძნ-
ობა, ტლაპოში რომ მოხატულები. ქალი ყარამანს თავ-
ზე აღერსინად უსვამს ხელს, ყარამანი მის ხელს
წიწილით იშორებს). ნუ კაი, დარაგაია?

ქალი. სიდეგ რა ტაკიფო პარნია. პოსტოტ უდოვოლს-
ტეფ. ლუჩმე ჩემ ნა ვერბოლუდე. პლიფე ვენებხას,
ახლაგა ვიწუ.

ყარამანი. კეჭული, მგონი აპლაკავს გვიპირებენ?
კეჭო. შერა გენადლემა, იმისთანა ვინმე გაზის... (ვიდ-
რე ისინი ტლაზურ გადადიან, შემოვა კოჭლი ბიჭი
და წაუღებს წაიღებს). ვეღარ მოვედით?
კაცი. სტანკია მაიდანა, პრეხვლი. (ჩამოხტება და
ქალსაც ჩამოსვას) ნუ კაკ, ზალაკაია?
ქალი. მერსი, მუსი! (კაცს ფულს აძლევს).
ბიჭები. ნემსით? რამე გავგებთ, ქალბატონო?
ქალი. ოი, გოსპოდი, ნასტატიაშიე გაგრეუმი, ნინეფი ნე
პოინიბატი. (ყარამანი მიეღწევა, ყარამანი განსე
გაიწია).
კაცი. (ფულს გადაითვლის, ნაწილს ჯიბეთ ჩაიდებს, მერე
ყარამანს მიადგება). მომეცი შენი ხელი! (ყა-
რამანი მუშტს გაუმშრებს. კაცი დამუშტულ ხელს გა-
რშლის და ფულს ჩაუდებს. ყარამანს გაუკვირდება).
მწყალად რატომ მიყურებ?
ყარამანი. ეს რა არის?
კაცი. გეგოვება? აქ ორი ადამიანის გადაყვანა ასე
ლრის, სხვა მეკურტანები მტკს არ გვახდენენ.
ყარამანი. აჰ, გასამაჯელის გეძღვეთ, ბატონო? მე
არ ვიცოდი, თუ...
ქალი. ნასტატიაშიე გაგრეუმი. პაშლი.
კეჭო. (ფულს გახარებული დაჟერებს) იჟ! ბოდიში,
ბატონო, აქ ახლო-მახლო კაცი ვერაფერს იყიდის?
კაცი. (ერტობა, წასვლა ეჩქარება). ახლა ყველაფერი
იყიდება: ადამიანობა, სინდისი, თანამდებობა... ზოგ-
ჯერ კატის ხორცსაც კი კურდღლის ხორცად ასაღებენ.
შენ რისი ყიდვა გინდა?
კეჭო. მე პურის, ბატონო, ძალღვითი მშა. პურის დუ-
ქანი თუ სადმე.
კაცი. გაბრუნდი და არტემას თონე იკითხეთ. ამბობენ,
ისეთ პურს აცობს, ორმოც სატკივარს არჩენს. კე-
რულეჟა, პაიდიში. (სიყუარბასით გადის).
ყარამანი. (ბრაზიანი თავდაკიდებით) ა, რომ არ წაე-
კუზულავით, ამ ფულს ხომ ვერ ვიშოვიდი? იჟ!
კეჭო. შენ კი გვიან... ჩვენ აქ ნაღდად გაიმდიდრე-
ბით... ისე, მე ვაგუჭებულთ, ყველაფერში ბედი გავსს,
რა ტკირნი გეკოდა?
ყარამანი. ცუდი ქალი იყო, უნამუსოდ მეფერებოდა
და მეფერებოდა.
კეჭო. მე გულჩინოდ ლამაზი მეჩვენა.
ყარამანი. აჰ, ეგ მერედ აღარ წამოგადეს. გულჩი-
ნოსთანა ჯერ ქვეყანაზე არავინ დაბადებულა.
კეჭო. მგონი, გულჩინოსაც კი უნდადა თბილისში წა-
მოსვლა. იქნებ ჩამოგაწერი კიდეც. თუ დადის ახლა
და შენ დაგეძებს, პა?
ყარამანი. ასე რომ მნახოს, რა ჭირად მინდა. გაე-
მდიდრდები და მერე... ეჰ! ბიჭო, გულჩინო რომ
სდებიდან წამოვიდეს, მე საკვირასი აღარასოდეს
ლაგებრდები. უგულჩინოდ არც საკვირა მინდა და
არც ქვეყნიერება. (საფიქრო ბოთთან დაბრუნდნენ. წა-
აქმი ვერ ნახეს და სასტად დარჩნენ). დღია?! ხომ
აქ დავაწყვეთი?
კეჭო. ნამდვილად აქ დავაწყვეთ. (გაოგნებული ერთ
ადერს ტყუნიან. წვიმაზე გადაიღო. ისინი სიმღერა:
„ჯან, ტიკო-ტიკო!“ შემოდის კინტო, შემოაყვება
კოჭლი ბიჭი, რომელსაც თავზე თაბანი ადგას). ყა-
რო, ჩვენ გვახელეფენ, ცარიელი ტიკორობი რომ
გვაქვს.
კინტო. (მღერის) თეთრი დღე, შავი დღე, ვერაფერი
შეიტყუე... ჯან, ტიკო!
კეჭო. ყარო, გამიშვი, უნდა ვცემო, მე მაგის... ვილაყ

ლაზნადარების დასაცინიე გავხდით? გამიშვი, თუ
მახარ!
ყარამანი. ვინ გვაკვებს?
კეჭო. არა, გამიშვი!
ყარამანი. თუ ასეა, ვერ გაგიშვებ. (სულაც არ აკავებს,
განსე გადგება).
კეჭო. გმადლობ, რომ არ გამიშვი, თვარა ორი კაცი
ნაღდად შემომაკვებოდა.
ბიჭი. ვა, სოფლები ხართ? (თაბანს ჩამოადგას).
ყარამანი. მერე, რომ ვართ, რა შენი ტყუის საკითხა-
ვია?
კინტო. ნაღდად რაჭველები იქნებიან. ასი წლის მერე
გაუგიათ, სატრთველოს მეფე აღარა ჰყავსო და ერე-
ლის ტახტზე დასაჯდომად ჩამობრძანებულან. (კე-
ჭოს) დადლარ, შენი თავი გულის ჭირიზე, მეფის
ტახტზე არ გინდა?
კინტო. იჰ, მეფის ტახტი კი არა, ბისკიტი.
კინტო. ვინც თბილისში ჩამოიღის, მეფეზე პატარა ად-
გილი არავის უნდა და რაღა მარტო შენ გამოსვდი
იჩრე თავდაბალი? გინდა ლეკსი გითხრა დანი
მიკლულ პოლისი მასუთოვზე?
კეჭო. ბეჩა, ქერა უნდა ამ პაპულას ჩემგან? ნართლა
მომასვლეინებს გულს და... (კინტო ფეხს დაუდებს,
კეჭო წაიქცევა). იიჰ, ქერას მერსი?
ყარამანი. შენ, ვილაყა ხარ, იქით გაიწი, თვარა, ისე
გეგავა თავში! ქვე რა გინდა ამასთან, რატომ ჩაგ-
რავ?
კინტო. ფულსა და დროშაზე დასახატავი სიფათი აქვს
და მინდა ერთი თათარიხანად მივსატო-მოვტატო. მე
სოფლების „ტანი და პესნა“ მიყვარს.
ყარამანი. უკან დაიხიე, თვარა, ისე მიგხატ-მოგხატ-
ჯა, საიქითი დელაშენაც ვეღარ გიცნის? (კინტოს
მუშტს მიატყვამს და წააქცევს. კოჭლი ბიჭი თავს
აყუდებს, სტიბარი ვარ, თაბანიც მატებს წაალები და
დაიშინა). წამო, კეჭული!
კინტო. (წამოიშინებდა და შორიდან იმუქრება) შენ
ხომ დამარტყი, არა?
ყარამანი. მერე? (ისე მიიწეეს კინტოსაკენ).
კინტო. (შეშინდა) ვა, კარგი ქენი, რომ დამარტყი.
ყარამანი. ტკუთ თუ არ მოიქცევი, უარს დღეს და-
გაყრი!
კინტო. (კეჭოს) თუ გინდა, შენც დამარტყი!
ყარამანი. მიდი, კეჭული, არ შეგეშინდეს, აგერა ვარ
მე.
კეჭო. (თამამად წავიდა. კინტო ამას არ მოელოდა, უკან-
უკან იხევის). ყარო, შეხედე, ჩვენი წაღები ამათა
აქეთ?
კინტო. (გაქცევას აპირებს) ვაი, ქურდები!
ბიჭი. გეძარცვავენ!
ყარამანი. ჩვენი წაღები მოგვეცით, თვარა! (ძალით
წაართხნა).
კინტო. ვაიჟი, ეს ვინები ყოფილან, კაცო?! კიდეც შეგ-
ხედებოთ, სხვაგან!
გარბის. კოჭლი ბიჭი თაბანს აიტაცებს და უკან გაედევნება.
კეჭო. მზრბის ამაყი რაზეთი ბრუნდება ზურჩინთან. ბიჭებმა
ბარგი აიკიდეს და გზას გაუყვეს.
ყარამანი. რა ვქნათ, ასე ვიტრატებთო? ვიხრნობი, ვეღარ
ესუნებე. რა მძიმე პაერი ყოფილა ქალაქი, კაცო?!
ყარამანი. ავჩქარდი, ტიკები არ უნდა დაგვერტა.
ქვე გამოგვეშოგას ჩივნი რაჭული პაერი.
კეჭო. აჰ, აჰ, სად იყო ტყუა, თვარა, თავიდანვე ღვი-
ნის მაკადად რაჭის პაერი რომ წამოგვედო, ქვე
გვერჩია. თბილისში რაჭული პაერი რაჭულ ღვინოზე

ნაკლებად კი არ გვიყვარებოდა. აქ თურმე ვირის რძე-
საქ კი ყოფიან.
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ნამდვილად ჩვენ რომ ბაზარში რძე დაე-
ლით, ვირის იყო.
კ ე ჭ თ. ნუ ამირიე, ბიჭო, გული. წამო, წამო, დეილაო?
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. სოფელში რბილად მაინც დადილით მიწა-
ზე, აქ ქვიზმა გზამ ერთბაშად დამიბეჭა ფეხები. სოფ-
ლად მოვბრუნე საბურთალოს მხრისა, დედის გვეყვები.
კ ე ჭ თ. ადგ, მოვივლით სოფლი. აიბურცავით ის, ხო-
რბა რომ იოანე მინდორში, იქნებ ცოტა გაზალოს-
დით. (ერთმანეთს თავებს ურტყამენ, ეჯახვურებიან,
თან ეფერებიან. ნაღვლიანად იცინიან. ჯერ გაზალოს-
დნენ, ხელი ჩაიჭიკნენ და დასხდნენ.) ეჰ, რა გიჟი-
ვარა? ვირის გაქურდებენ სვლამორეულით. მოი-
ანახოთ წაოები, ვინ შეტამა წალები, მიველ, ვინაჲ
წაოები... ეჰ!
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ახლა ფულით გატენილი ფუთა რომ ჩამო-
ვიდგოს თქვენი. აჰ, აჰ?
კ ე ჭ თ. მაინცდამაინც აჰ, არა? სხვაგან დაიწერებო?
ერთი ფუთა ფული... მეტი არაფერი არ გინათ? კი,
დავიყვანებ ამ წუთით. ღმერთი აქამდე არ გწამდა და
თოხს ფულისთვის იწამებ? ღმერთს მოეშვი, ჩვენისთა-
ნებისთვის არა სკალო!
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. აა, მოდი, ვინმე მდიდარი კაცი გავ-
ცენათ.
კ ე ჭ თ. ყარამანა თავგებითა, მაგისტანა სისულოლო ხუმრ-
ობითაჲ კი უნდა წამოვიდეთ. შენ შოკაშვილს კატამაჲ
და თხამაჲ, ნაარში და ნაბარები რა მაჲ ჭირთ ჯი-
ნდა! ესეჲ რომ არ იყოს, თურმე ქურდს ზელსა სჭირან.
ხელი რომ მოგჭრან, შარვლის ხვანჯარს ცალი ხელით
ხომ ვერ შეისკვნი?
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. გიბასხრი, შე მიუხვედრელო, გემბასხრე.
(სეველიან ჩაქვირდნენ).
არ ტ ე მ ა. (წალაზნით შემოვიდა და ბიჭებს ახლ-დახე-
და, შორიდან დააკვირდა. პირველად აკიბო შეამჩნია.
იგი თორმეტი კაცის დაიბნეულმა იქნება შეამჩნია და
ყარამანა ილაყვი გააქრა. ყარამანა არტემის შიშით
გაულმბა და თვალუბად იქცა). ვაჰ, რაჭალობით ხართ?
(თავს დაუქნევინ) ახლა ჩამოხვლით? მერე, ჭალაქს
პირის სანახავი რა ჩამოტყანეთ? ხურაინში რაჭველი
ლორი აქვსებთ. ძალიან გემრიელია თქვენებური ლო-
რი, მამა!
კ ე ჭ თ. გემრიელი რომ არის, იმიტომ არ ჩამოგვყავა აქამ-
დე.
არ ტ ე მ ა. ჩულები ვერ ვერ აიკიდებ? (ბიჭები მხრებს
აიჭურავენ) იქნებ სამუშაო არც გქვია?
ორ ი ვ ე. (წამოდგნენ) ქვე რაჲ არ ვეძებთ, ბატონო.
არ ტ ე მ ა. სკიბრის დავკრა იცით? (არაო, თავს გააქნე-
ვენ). მაჲ, რა რაჭველები ხართ? ღურგლობა ან კალა-
რკოშობა იცით? (არაო) ვერა ყოფილხართ ნამდვილი
რაჭველები. რაჭველი ან შალაშინის კაცია, ან მზა-
რელია, ან მეპურე. მოკლედ: უსაქმური რაჭველი მე
ჯერ არსად მინახავს. (იხეთ ჟესტს აკეთებს, თითქმის
ხელი დაიბანათ და წაესვას აპირებს). კარგად მე-
ყოლოდ!
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ჩვენ ხელობის სწავლას ახლა ვაპირებთ და
თუ გვიწევს...

არ ტ ე მ ა. პოდა, შაბაშ! მე არტემი მჭევია.
კ ე ჭ თ. ბატონო, თქვენი გამომცხვარი პური არჩნეს ორმოც
სატიკვარს?
არ ტ ე მ ა. ვაჰ, ჩემი პურის ამბავმა რაჲშიც მოაღწია?
თქვენც გაივით? იმდენი წ. შტარი მყავს, ცხობას ე-
ლაო აუდივარ, მამა. თუ ივარგებთ, მერე თონისთა-
ნაც მიგიწვით და ფულსაჲ ზლომად გაგაყუთებინებთ.
(ვერს) სხვა რა თარსად მიყურებ, ბიჭო? იკოდ, მე
ასეთი სეფი არ მომწონს. გინდათ მუშაობა?
ორ ი ვ ე. სამოვარზე ვართ ჩან-სულნი.
არ ტ ე მ ა. ოლინდ გაფრთხილებთ, მეპურებო ადვილი არ
გეგონოთ. ერთი შეიკრდი თონისთან მივეში და შიგ
ჩამოვარა. (ყარამანა სასოწარკვეთით წამოიძახა:
დედა!) რა გაყვირებს, ბიჭო, გადავარჩინე. ისე,
იქვე რომ არ ჯმდგარიყავი, თონიმი კუტი პურიით
ჩამიწვებოდა. ამას იმიტომ გუვინებთ, ყველა საქმეს
თავის მართვითა უნდა. თუ თავიდან ატყობ, არ გა-
მოდგები, ნუ მიეძალები, მამა. გინდათ მეპურეობა?
(იქუხა. შემწიებული ბიჭები ძირს განერხთნენ. რე-
კავს ხარი).
ბ ი ჭ ე ბ ი. ვაიშე, ქვე რა იყო? წვიმა აღარ არის, ცამაც
მოიწმინდა და რამ იქუხა?
არ ტ ე მ ა. ამან დაგფრთხა? რა, გაქცევით? შუადღის მა-
წყუბოლი ზარბაზანი დააქუხეს და შტაბის საათმაჲ
დგინდაცაჲ ჩასოვ ჩამოჰკრა. (ფეხს საათის ქანქარა-
სვეთ თამაშებს).
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. დედაო?! ეს რა სცოდნიათ ქალაქი?!
კ ე ჭ თ. მე კი აინაღამ გული გამისცდა და...
არ ტ ე მ ა. მერე მე გულაყუთილი მეპურე რად მინდა,
ბიჭო?
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. აინაღამ, ბატონო, მართლა კი არ გახეთ-
ქია. (ვერს გულზე დაადებს ხელს). ისევ ძველებუ-
რად უძვს.
კ ე ჭ თ. ბატონო, გულის გასახეთქად ზარბაზანი თუ არ
ისროლეს, ქალაქი ის ვერ გაივებს, შუადღე რომ
დადგა? ასე შტერი რა ბოთი ხალხი ცხოვრობს ქა-
ლაქში? მზეს არ უყურებენ?
არ ტ ე მ ა. კარგი, კარგი, წამოდი ჩქარა! (მიდის).
კ ე ჭ თ. ყარამანა, გავკეთდით, მოგონ!
არტემის მიხედვით. საათი რიცხვს განაგრძობს. შემდეგ ისმის
ეკოს მხიარული სიმღერა.

ჩამომცხვარი კამილბაზი

მიწაში წელამდე ჩამარბული დიდმუსლიანი თონი, იქვე
ვარცლი და სახეს ტომარა. თონზე მიუღებულმა ახტბი და
ჩანაღლიან ჭოხი. თეთრისაფრანო ურამანი ცოხს ზელს, თან
ტომარაზე დადებულ წიგნს ჩაჰკრკიტებს. წელზევით შოშველი
ეკო თონის დახტრიალებს და დინინებს.
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. რა გამეფრებს, კეჭულია, დამაწყვტა მკალა-
ვები ამ უპატრონო. (ოფლს წინსაფრით იწმენდს)
ძილი ჩვეთთან აღარ არის და მსხვერპი.
კ ე ჭ თ. მოზილეთ, მოზილეთ! მუშაობას ვერ კაცი არ მო-
უკლავს. ვა, გახურდა სახე! (თონიდან სწრაფად
ყრის პურს, ყარამანი ეხმარება).
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ეჰ, ვმუშაობთ, მარა, რაღაც არა მჯერა...
კ ე ჭ თ. რა არა გჯერა, შე შტერო?
ყ ა რ ა მ ა ნ ი. (იღუმელად) არტემას თონიმი გამომ-
ცხვარი პური ორმოც სატიკვარს რომ არჩნეს, რაც ამ
პურს გჭირ, უფრო მტკიცეა ყველაფერი... ორმოცდარე-
თი სატიკვარი გაიძირის. ამ პურით მორჩენილი ავაღ-
მყოფი ვერ არ მინახავს.

კეტო. რა ვიცო, ჩემზე სწორად შენ დარბიხარ ქუჩებში დროვის ცხენით და ცას იკლებ ყვირილით: არტემას პური იყოფო, ყველა სატყვევარს არჩესო და...
ყარამანო. მეც ვე მასწავლებს, ბიჭო. ვილაც ჩვენ გვატყუებს, ვილაც ჩვენ ვატყუებთ... ამის ხალხი ვართ ჩვენ? აღარ შემიძლია...

კეტო. მოვილი ქალაქი ამ პურს რომ ეტანება, ვითომ სულელები? შეე, გეტყვია, წინგმა ავიინია თავგზა, დაახეი თეი! წიგნის კიბეზე რომ გეხარებოდა, სკოლას იძიებო დაგახეხებოდა თავი და ასლა რა აგიტყდა?

ყარამანო. ეს ჯიგნი, ბიჭო, კარაბადინია. შვი ათასი სატყვევარის ყაბადი წვიჩია. ზეპირად ვისწავლი და შიხ რომ დაგერუნდები, სოფელ ქვეყახას გაივადგები. მაშაშხის რომ თიაკირი აყუხეხის, იმასაც მოგარევი.

კეტო. აბა, შენ იცი.

მარჯვე მუშაობს. ერთხელაც თონეზე გადიდა და კიანდამ ჩაქარდა. იკვლია. ყარამანმა ფეხში სტაცა ხელი და გადარჩინა.

ყარამანო. ფრთხილად, კეტული, თონეში სახალწლო გოჭივით არ შეიწვა. აქაიდა, ორიოდე გროსს გაკეთეთ, თავი ხომ არ უნდა წავაყო?

კეტო. მაგ შენს კარაბადინში მკედრის გამაცოცხლებელი წამალიც აქვითა?

ყარამანო. თხივში ჩამწვარ-ჩანარკული კაცი ფულში უნდა გაახეიო და იმწაბიფე გაცოცხლდეთ. (ყალბს აკურებს ხარქვით).

კეტო. ვაი, დეიწვა! (სული მოითქვა და კვლავ თონისკენ გაიქცა. თონიდან პური ჯამბაზივით ათავაქს. წამბა-რუხი იშრენდს ოფლს). ზავი და ბარაქა ჩვენს საქეს!

არტემ. (შემოიზღაზნა) მოუჩქარეთ, ზანტებო, მუშტარი რა ხანია გველოდება!

ყარამანო. ამაზე ჩქარა იქნება? გაგწვიტო. ამდენი ვირსაც არ შეუძლია.

არტემ. პა, თქვენ შეიდი თვის ჯამბაგირი. ორი იცი. ასე ცოტა? მათაოფივით ვართ? ჯამბაგირის ნახევარსაც არ გვაძლევ?

არტემ. აქ პურს რომ ჭამო, არაფერია? ხმა ჩაიწყვიტო, თორემ...

ყარამანო. რა თორემ? იქაც გვატყუებ, აქაც...

არტემ. ნუ ბუზღუხებო, მულოფეიო, იმ თვიდან მოგმიტებო ჯამბაგირი. (კეკის თოქოლებულ პურს თაოთივით აწყობს და ლილინებს). თეთი პური, კარგი პური, მალამო და თაფლის გული... პა, დატრიალიდი, თვე ზარმაცები! (კეტო თონის ირველი დაოის არტემას გასახელებლად) გერე რა, თთავი ისტრიალად-ამოტრიალდი, კეტო! ვაპ, რა თათის საეაქეს? ეს ვის არის?!

ყარამანო. ბატონო არტემ, ბოლოს და ბოლოს, გაგვაგებინე, სადური ხაი?

არტემ. ვე ნათლიარქმაც. აი იცის, იმუშავეთ, იმუშავეთ! ხომ ხედავთ, მუშტარს ვეღარ აუღდივართ? ალა თიგინდათ იქი ჩამოშავალივით დადგება?

ყარამანო. აქაიდა, ბევრ ფულს ვეგებო, ხომ არ უნდა დაგვხოცო?

არტემ. გაშიდრება ხომ გინდათ?

ყარამანო. აბა, მე და კეტოუკა ქალაქში ბუზების სათვლელად გი არ ჩამოგვუვართ?! მამრქმთან და გულისინსთან ისე რავა დაგერუნდები, ორი ხურჯიხი ოქრო-ვერცხლი მაინც თუ არ ჩავიტანე!

არტემ. შენ აქ მუშაობ თუ წიგნსა კითხულობ? ნეტო არ დამხახო, წიგნმა გადამათა ქვეყანა!

ყარამანო. ეს, ბატონო, კარაბადინია.

არტემ. გაგაგაბადინებ შენ. წადი ასლა, დახლში ჩადედი, პური გაყიდე, ჩქარა!

ყარამანო. კი, ბატონო, ახლავე. (სწრაფად ჩაიკცა და გავარდა)

კეტო. გახურდა მუშაობა! (თონიდან პურს ლილინით ყრის).

მეზობლად ყარამანი დახლოან დგას. აქ პურის ნაჭრებილა დარჩენილა. დახლოდარი დანას სასწორის თიფში მხიარულად უაყუნებს და ლილინებს.

დედაბერი. ქაჯან, ეს ნაჭრები მაინც ამიწონე. ორმოცი სატიკირის წამალი ყოფილა თურმე და...

მთხელი. გივებს ატკიანებს და ჭკიანებს ავივებს, უკეთესი წამალი გინდა? ოლონდ სიბერეს ვერ არჩეხსო.

დედაბერი. შე ვერქეხის ქაბი მასწავებს, მიწველს, ქაჯან!

მთხელი. ეს ხალხი რამ გადარია, პური არ უნახავს?

დედაბერი. თუ ამ პურის სივით არა გჯერა, რიგში დგომით რატომლა იკლავ თავს?

მთხელი. ყველა დგას და იქნებ მართალია?

დედაბერი. თუ სხვანაირი პური არ არის, წამლის ფასი რატომ ადევს? (იქვე ჩაქებნს ერთ ნაჭერს) იგი, რა გემირივია! მალამო, უებარი მალამო.

ყარამანო. ერთ საათს მაინც მოგოწვეთ ლოდინი. ნუ აირიეთ, რიგში დადგები! დადგები-მეთქი!

კინტო. (გაგულისხმებულ შემოიჭრება) სად არის არტემ?

ყარამანო. რა გნებავს?

კინტო. ახლავე აქ გამოიყვანე, თორემ... ჩვენ კარის ჩამტრეგვაც არ გავციტრდება!

ყარამანო. პური ჯერ არ არის. დაწყნარდით, გერგებათ.

კინტო. თქვენი პური ვილას უნდა? შენ ის არა ხარ, კოქლ ბიჭს წალები რომ წაართვო? გასაგებია! კარგია, რომ აქ შემხდი. (ყარამანს ხელი ჭკრა) წადი, იმ თაღლით არტემას დუძამს!

ყარამანო. შენისთაგნისთვის არა სცალია.

კინტო. მაშაძალობისთვის ხომ სცალია? თუ პირნათელი კაცია, გამოჩნდეს! შემოიშე! (კარისკენ მიიწევს. ყარამანი გადაედლობა. კინტომ შეუტია). ჩვენს მოტყუებს არავის შეგაწვე, დედას ვუტრებო, დედა!

მთხელი. რა ერით? ავი მალამოსავით პურს გვიცნობსო?

მჭედელი. რიგიანად გაგავაგებია, რამ გაგაცესტა?

კინტო. ბაიყუმებო, მთელმა ქალაქმა გაიგო არტემას მაშაძალობის ამბავი და თქვენ ჭურში გინიათ? იმ ოსერმა თურმე შარამს ერთი მაწაწალა ჩელურეთული აქნით მოქრობა და ხალხში ხმა დააყვინცხა: არტემას პური ორმოც სატიკივარს აჩრენსო. აქაიდა, მეტი მუშტარი დამეცა და მაშასისხლად გაყვიდით. ჩვენც გამოყვეყნდით, რაო?

მთხელი. მეგრ, რატომ გამოყვეყნდი? ვინ დაგაძალა?

კინტო. დედას ვუტრებო, დედა! (მიიწევს კარისკენ).

ყარამანო. მარჯე ხარ? მომორიდი აქაურობას! (გაართყამს. კინტო დანას აიტაცებს).

მჭედელი. (კინტოს დანას წაართმევს) ამ პატიოსან გიგს რაღას ერჩი?

კინტო. ეგეც ეშმაკის მუშაა. ეგეც ჭურდის ფსონი და მაშაძალობა. აბა, არტემასთან რატომ არ მიშვებს? გაშიშვით, უნდა მოგვალს ის ოხერი!

კოჭლი ბიჭი. ხალხო, გაუშვით! ახია იმ ღორიშვილ-
ზე ტახივით დაკლას და მისი მუშებიც ზედ მაიყო-
ლოს!

ყარამანა იგრძნო, ცუდი ამბავი დატრიალდებო, თონის
ოთახში შევარდა და კარი მაგრად მოკეტა. ხალხი აჩოჩნულდა.
ყველა დაიძახის: მართალი იქნება, გაგვპირედა და გაგვასულე-
ლაო. აქ ყველა რკლავს ხალხი ირევა, სიტყვას ყველა თავისი-
ბურად უქცევს.

მჭედელი. შეჩერდი! აქ ყველა არ არის დამანაშავე,
შეჩერდი!

გოროდავოი. (უსტყვნს) მაღჩატ! დაიშალეთ! რაზა-
იდის! ამ საქმეს მე ჰყოფელი. (ხალხის ნაწილს გარე-
კავს და კარს მიაღებდა). გააღეთ, თორემ შემოვა-
მტყვევო!

ხალხი. შევამტყვევით, შევამტყვევით!

გოროდავოი თინოს, კოჭლი ბიჭის და რამდენიმე სხვა კაცის
თანხლებით ოთხის ოთახში შეიჭრება და კარს გადარჩავს. გა-
რეთ კვლავ ისმის ყვირი. კარს ღვინო ხვდება. ისმის დაწა-
წული და ფანჯრების მსხვერვის ხმა. თონის ოთახში კეღს ჩაემა
მოუსწორია. იქ ხალხის შეტრისთანავე ჩხუბი გაიმართა. ყარამანი,
კეჭო და არტემა ხალხს იგერიებენ. არტემა ბიჭებს აქეზებს, მი-
დილო, თვითონ კი მათ ზურცესკან დგება. კეჭოს ასტამი მოა-
ტყუეს.

კეჭო. უუჰ, ვაიმე! ყარამანა, რას გვერჩინა?
ყარამანი. გადირია ქალაქი, მამაძაღლობას გვაბრა-
ლებენ.

არტემა. ვინ გამყიდა, მე მისი ცოლ-შვილი!... ჩემმა
პურმა ვინმეს აწყინა, კაცო, აწყინა?

ხელჩართული ჩხუბი გრძელდება. ყარამანა კინტო ვარცლში
ჩააგდო. ყარამანი გათოკეს, არტემას ხელები გაუკავეს. დამ-
ფთხობდა კეჭო თონის თავზე უხტა და წარიღაღდა ღარბის, თან
პურის ამოსაყრელ ქოხს იქნევს.

გოროდავოი. დაიჭით, დაიჭით! (კეჭოს დასდევს)
არ გაგვეტყეს ეს რაზმონიკი! (ორიოდეჯერ დასაქერად
კეჭოს ხელი წაატანა, მაგრამ თინეზე შეივლიდან მო-
უხვდა და დაეწვა. კეჭოც დაიჭირეს). გათოკეთ ისიც!
(კეჭო ყარამანს დაუყენეს გვერდით. გოროდავოი და-
ავიკრდა). მე ამ ორ თაღლის ქუთაისიდან ვიცი! ახლა
სამამაძაღლოდ აქ ჩამოსვლელი? გიტყვით
ყოფას!

კინტო. ხალხსა დარცავენ. (კოჭლ ბიჭზე უთითებს)
ამ საწყალ ბიჭს წაღები წაირთვს.

კოჭლი ბიჭი. მოკვლაც დამიპირეს. არტემას ლეკვე-
ბი არიან.

გოროდავოი. (არტემას მიაღება) ეს რატომ არ გაგი-
თოკავე?

არტემა. მევე, გარადავოიჯან?! შენ რა, მე არ მიცნობ?
მაგ ხნითი შუაზე გამჭერი, თუ დამანაშავე ვიყო! პა,
გამჭერი შუაზე! (ხელი კოჭიზე მიირტყა).

გოროდავოი. შუაზე გაჭრა?

არტემა. პო, შუაზე, შენ გაგყოს ცხოვრება შუაზე!

გოროდავოი. გარკვევით მითხარი. (გაინაპირა. არ-
ტემა ჯიბიდან ფულს ამოიღებს და გაყვას). მიიტა
ჩქარა! (გოროდავოის სული წასძვლეს, ფულის დას-
ხის საწარფოდ გადათლილს და ჯიბეში ჩაიტყნის.
ბიჭებმა ეს დაინახეს). ეს უდამანაშალო ყოფილა.
ამას ხელი არ ახლით!

არტემა. უდამანაშალო ვარ, მამა! აი ეგ ვერები დარ-
ბოდნენ ქალაქში და ყვიროდნენ: არტემას პური იყი-
დეთო. თვითონ კი იმ პურში რას აღარ ურევდნენ.
ეთხებულ, მგინი საწამლავეც კი გაურჩეს, თავისი სა-
წყალავი, მამა.

კინტო. ციხეში ხალხის მომწამლეული!

ბიჭი. ჩაქოლეთ აქვე!

გათოკილ ბიჭებს სცემს. კეჭომ სხვა რომ ვერაფერი მოახერ-
ხა თავდასაცავად, ჯერ ბიჭს უტანა მალაფზე, მერე კინტოს.

ვაიმე! ლეკვი კი არა, ძაღლი ყოფილა, ძაღლი!
გოროდავოი. (არტემას) შენ აქ რაღას უდგამარ? ნუ
ტოპაი, ტოპაი! ეს პატიოსანი კაცია, გაუშვით? (არ-
ტემა უკან-უკან იხედება და გადის). გვენი გაირეკეთ
წინ! ჩქარა! ია ვამ პაკაუღ!

კეჭო. ყარო, დეინახე?

ყარამანი. გარდავოი, დეიწვას შენი სამართალი, ამას
რას სჩადისარ?

გოროდავოი. მაღჩატ! თქვენ კიდევ ხმას იღებთ? ახ-
ლა კი ნამდვილად გაბახავით ვირის აბანიში. (გა-
კოჭილ ბიჭებს მუკლუგუნით მიერეკება) სუკინი სი-
ნი! ძაღლიმედილი! ხალხის მოტყუებას არავინ გაპა-
ტიებთ, არა!

კინტო ხალხს რაღაცას ჩასჩურჩულებს, თან ბიჭებსკენ
მუშტებს აშვებს.

ხალხის ყიჟინა. სიკვდილი აფერისტებს! მტკვარ-
ში გადაყარეთ! ურტყით! ეგრე, კბილები ჩაუღწეო!
ჩაქოლეთ! (ყიფის კარგახსს გრძელდება)

კეჭო. ხმამა. ყარამანა, მომწველ, ვაიმე!

ყარამანი. ხმამა. ნუ გეშინია, კეჭო!

წაწრიო შეკრულ-გაყოლილ ბიჭებს გოროდავოი ქუჩაში მიე-
რეკება. გაოგნებულ-გაყრევებული ბიჭი კინტოს ეწრა სძრა-
ვენ. ხალხის ყვირია ყრულ ისმის. გოროდავოი უკან-უკან იხე-
დება. მჭედელი დაწვია და გზა გადაუჭრა.

მჭედელი. შენ, ჰეი, ქალაქის თვალო და ზაკონო, ჩარ-
ნი ვუღმა რატომ დაატრიალე? დამანაშავე გაუშვი
ეს პატიოსანი ბიჭები ციხეში მიგყავს? ეგელები არ
იყოს, თორემ! (გოროდავოი უსტყვნს) ჩუმად, მე შენი
ლუღუკის არ მეშინია! (მუშტი უშვართა) ხედავ? ამას
ზოგჯერ ურიდაც ვმართო. თუ ვინმეს შემოგვიპო, იქა-
ვე კვლავ! გაუშვიც ეგ ქრისტიანი ბიჭები! ქრთამა მა-
ისც არ მოგყმენ, მე გაქსუებული! გაუშვი-მეთქი!
თორემ ხალხს შეგვივრი და აგიჯანყებ! მერე შენი
პრისტავ-ნაჩაღნიცვე ვიღარ გიშვევს! ამას, უშვებ
თუ არა!

გოროდავოი. (რაკი იგრძნო, ამასთან ვერაფერს გა-
ვხდებო, მორჩილება აჟოზინა, უცებ მოლობა და მჭე-
დელს მეკრძნე მოფერებით დაარტყა ხელი) ო, პო,
პო, ხარამო, ხარამო! მაღაღვე, მერსავეც! ბოდიში,
მაღაღვე, მაგატრი! (ბიჭებს მრისხანედ მიუბრუნდა)
მომშორდით! ხალხის მოტყუება მეორედ აღარ გაბე-
დეთ, თორემ! თქვენი ბედი, ეგ კეთილი და პატიოსა-
ნი კაცი ვარ. (მიდის).

მჭედელი. ისე დაგომწვენდება ცხვირ-პირი შენ. წადი,
წადი, შეაყოფი! ვიცი, რა პატიოსანი ანგლოზიყა
ხარ, შენი პატრონის ქვეყანაყა!.. (ბიჭებს თოკებს
შესხის!) მშვიდობით იაიეთ, მაღასაყებო!

ორივე. გამდლობით, კეთილ კაცო?

მეტელო. ი. მადლობა რა საჭიროა. ქვეყანაზე სამართალო არ უნდა დაიკარგოს! ეპ, რა გეძველებათ, უმუშევრად რომ დარჩით? სამედიკოში ერთი კაცი მჭირდება; ორივეს ვერ წაგიყვანო... მოილაპარაკეთ, ამოირჩეთ, რომელსაც გინდათ და მომახიებთ. მედიკოსების უბანი ხომ იცით? არაფრის შეგეზიზღებ, ბიჭეო, მრუდე სამართალს ჩვენი ურო გასწორებს! ქვეყანა დიდია, სამართალი მიწაზე არ დაიკარგება!

ხელო დაუქანა და წავიდა. ნაკვეთ-ნაწამები ძმაკაცები ჭკრაში მარტო დარჩნენ, ზელო თოკები უჭირავთ.

კეტეო. რა კენათ ახლა, ამ თოკებზე თავი ჩამოვიხრით? ყარამანი. უკ, მე იმითი!... ვაიმე, ნენებო! (იხელს) მეტი აღარ შემოძლია! (ჩაბოხდნენ) შენც ხაგრა მოგვდა?

კეტეო. ბევრი არაფერი, რაღაც სამი კბილი ჩამამტვრიეს. ა!

ყარამანი. დედა?! კეტოუკა, შე უბედურო, სამი კი არა, ოთხი ჩამამტვრევია. რაფრა უღლებ, ბიჭო?

კეტეო. რაჭველობა სხვა ქვე რაში მარგია, ამისთანა პატრონი რაზე თუ ვერ სთვითმინე?! რამ შეგაწუხა, ბიჭო, ოცდარვა კბილი კიდევ დაიწრა. ნეტავი აძის დასატყვევარი საჭმელი მაშოვინბა და...

ყარამანი. რა გენა, რითი გეშველი?

კეტეო. არტემას გამომცხვარი პუილი მოშოვე სადმე. ორმოც სატიკიბას არჩეხსო და ამას ვერ გამოიყენებ?

ყარამანი. წავალ, ვინმეს ბაბბას ბაინც გათვითათმევ.

კეტეო. (ფეხში სტყეპს ხელს) დაკავდი, შენც არ ჩამამტვრიონ კბილები!

ყარამანი. ვინ ჩამამტვრევს, ახლა ისე ვარ გეშოშო-სული...

კეტეო. ა, აღარ მტკივა, სულ აღარ მტკიო.

კვლავ კენხის და ზელოს. ეტუბა, ტაყილის დამალვა უჭირს.

ყარამანი. (კეტოს გამოაჯაყრებს) მმ... უუმ... ზეუმ... თუ არ გტკივა, რა გაზუწვლებს, შე საცოდაო?

კეტეო. (ცდილობს ტკივილი ზუსტობით გაიქაროს) მაინც ჩემის ხარები მომენტატრა და ასე ვიგოხე. (ზმუის).

ყარამანი. (გვერდით მიუჯდა და ეფერება) რა გემვლებს, პა? ქალაქში კბილების დათავიდა ჩასომეველი?

კეტეო. ავერ, ზურნასაც ვუკრავ. (ზმუის. ყარამანი ბორბას). კაი ახლა, ყარო, შენ რომ თავი მოიკლა, მე შეფელება რაზე? გამაგრდი? თუ ცოტა ფული კიდევ ვიპოვე, ოქროს კბილებს ჩვირთვებო!

ყარამანი. მადლობა უფალო, იმ ოხენბა არტემად ცოტა გასაძრეგლო მაიხც მოგვცა, თვარა, შვიდი თვის ვირული ჯაფა ერთიხად წყალით ჩაგვეყვებოდა.

კეტეო. მობი, ვნაბოთ ნაშუსი, ვის უტყამა ნაშუსი... ეეა!.. ყარამანი. ქალაქმა შეტანა ნაშუსი... ეეა!..

წაბო, სირაჯახისიკენ ჩავიართო და... (წამოღდა და ეელზე წყიპურტი მიირტყა).

კეტეო. ჩვენი ბოლისი ცეცხლს ახლა რა ღვინო ჩააქრობს? ორიოდ გზომი ჯიბეში დეიკული და აღარ გასვენებს?

ყარამანი. ხომ ხედავ, ქალაქი ჯიბეგრიბითა და ყაჩაღებითა საესე. იქნებ დღესვე გამძარცვონ? სემა ნაფოლარით სხვამ იქეიფოს და შე — არა?

კეტეო. გვერდით მომიჯექი! უფრო ახლოს მოინიე!

ყარამანი. შეგვიცოდა?

კეტეო. ჰო, აგრილდა ცოტა. (თავისი თოკი ჩუმად ყარამანის თოკს ვადაბა).

ყარამანი. ხომ არ გეზინია, შე უჯიშო პატრა აქლემო?

კეტეო. შიში რა შუამია, ისე მომიჯექი ახლოს! ჰო, ასე მომიცი შენი ბანჯგვლიანი თათი. (ყარამანის მკლას თავის კისერზე გადაიხვევს) აი ასე. ჩვენი ბედი, ქალაქში კარგი ხალხიც ყოფილა, თვარა, ტყუილ-უბრალოდ ციხეში ამოგვალაზბინენ.

ყარამანი. უკ, მე იმითი სული!.. დამახრჩო ბოლმა! წვიდოდა და დაგლითო... ჩვენი გადამჩენელი მეძელის სადღერტელი მაინც დაგლითო. (აღდა და თოკსა არ გაუშვა) შე შეჩვენებულო, ეს რა არის, დამაბი?

კეტეო. რას ჩაიცივდი ამ ღვინოს? (უცებ მოაგონა) ყარო, ერთი სახოხვარი მაქ და არ გამაწვლიო. (ყარამანსა გაოცა) ფული მასესხე.

ყარამანი. ჩემი და შენი ფული ვინ გაყო, სულელო?! ჩვენ ახლა ყველაფერი ერთი გვაქვს, ცრემლიც კი. სესხება რად გინდა, ისე წვიდე.

ყარამანის უბიდან ამოიღებს და გაშლის, შოგ ფული უღვებს.

კეტეო. ისე არა, მასესხე. მე ასე მინდა.

ყარამანი. რამდენი?

კეტეო. ასი მანეთუკა მეყოფა.

ყარამანი. ამ გამწარებულ გულზე ქალის თხოვას ხომ არ აპირებ?

კეტეო. იპ, ქალის თხოვა კი არა, ნიახური. ქალაქელ გაფლოღორეულ ქალს ვითოხ?

ყარამანი. აბა, ოქროს კბილების ჩასასმელად გინდა?

კეტეო. შენ მასესხე და, ის მე ვიცი...

ყარამანი. კი, ბატონო, გასესხებ. ასამდე თვლა ხომ იცი? ა, კარგად დვითვალე, შერე არ მომართ. სწოროა? ახლა ისიც მითხარი, როდის დამბრუნებ?

კეტეო. დაგბრუნება თუ არა, ნაღდი ვარ. შე და შენ, ყარო, მართლაც ცრემლივით ვგავართ ერიმანეთს.

ყარამანი. ტირილის ცრემლივით თუ ისიცლის ცრემლივით?

კეტეო. რომ იცოდე, ორივე ერთი ფერისაა. (ჩაფიქრდნენ) ყარამანა უყისძათო, ახლა რა გზას დაგადგენ?

ყარამანი საღადა დღულო კენხის.

ყარამანი. რა ვიცი, რა ვიცი, ბიჭო...

კეტეო. ყარო, შენ წადი მეძედლოთან... ჩემზე ღონიერი ხარ... მე რა მიზას.

ყარამანი. არა, შენ წადი, უფრო გამოდგები, ჩემზე გულმოდგინე ხარ... საბერეგლოს მარჯვედ დაუბერავ. მე სადგერზე გავალ. რაჭველ კაცს კურტანს ყველა მანდოხ... ოღონდ პატივისხად ვიშუშაოთ და... სადაც ვიშუშაოთ, სულ ერთია... მე და შენ ერთად მანდ ხარ გეწყოლობს ღმერთი, ცალ-ცალკე იქნებ ბედ-მა უფრო გავიჭრას...

კეტეო. კაი, ცალ-ცალკე ვიართო. მე აქეთ წავალ, მარჯვნივ.

ყარამანი. მაშინ მე მარცხნივ წავალ.

კეტეო. თუ გინდა, შენ წადი მარჯვნივ.

ყარამანი. აქ მარჯვნივ და მარცხნივ ერთი ჭირია, ყველაფე ქვიანა გზაა.

კეტეო. (გადაღწევა, გაშორდა და მობრუნდა. იგრანბობა, რომ განშორება ორივეს უჭირს). თუ დავიკარგე, ხომ მომნახავ, ყარო?

ყარამანი კი, სიზმარში გნახავ და მაშინვე მოგაგნებ, შე უკნით, პატარა აქლემო. ჩვენ რომ ვაჭრობა ვიცით, რა დაგვკარგავს? ის იბოლი შაური კი არ გადაიბოგდა. ა, შენ წაიღე ახლა! გახეიროს და გაბეზდინიროს! (ჯიბები ჩაუღებს). მე გულჩინოზე ვიფიქრებ და ის მიშველიოს.

კეჭო. პო, ანგელოზები თურმე ყოველთვის ესმარებიან უბედურებაში ჩავარდნილ ადამიანს. (ერთმანეთს სხობივითი ფეხებიან). ყარო! (მიდის).

ყარამანი. კეჭული! ფრთხილად იყავი, ბიჭო! წადი, ფრთხილად იყავი და ნუ გეგინია! (ისმის ხალხის შორეული ყვირთი. ვიღაც ყვირის: დაიჭით, დაიჭით) ისევ იქნენ ხომ არ მოგდევნებ?! რა იცი?! ვაი?!

სხვადასხვა გზით გარბიან. ისმის არღნის ხმა.

ფულით გაბანული ფუთი

ქუჩა. ჩანს ხევული კიბე. ისმის სახტევის ხმა. შემოდის უარამანი, გაქცევა უნდა და ძალა აღარ ჰყოფნის, კურბანზე უსწარმაშარი საგარეოლი უდევს. წაფრთხილდა და წაიქცა. საგარეოლი თავზე დაწვა. ძლიერ წამოყო თავი და სკლის მოხატქმელად სავარძელს მიეყუდა.

ყარამანი. მოვიკვდეს პატრონი! მეტი აღარ შემიძლია! რასაც შენი თვალთ არ ხახავ, ყველგან საშითვე გგონია. (ხელზე გარეხილ ბეჭებებს კითხვით იღვრებს). ძალიან სხვანაირი ყოფილა ეს დასაწყავი ქალაქი. ყველამ იმიატყუეს. აქ, ეტყობა, რაც უფრო პატიოსანი ხარ, ადვილად გჩაგრავენ. ერთმა ბოხოლა კაცმა რამდენიმე თვეს ვინჩივით მამუშავა, ლოდის მათრეგებდა. ორანი მანეთი მერგებოდა, ოცი მომცა. ეუხავლე. იმ გათახსირებულმა მოჭრთამა მოსაბართლ და ის ოცი მანეთი ყპაბრთვეს. ძალიან გამიჭირდა პატიოსნად ცხოვრება. ერთმა გაჩინილმა კაცმა ამიყოლია, სასაფლაოდან გვირგვინებს ძაბარეხებდა, მეგვირგვინესთაბ მიმიჭობდა, ის ხელმოვრედ ასაღოდა და ფულს ვიყოფიდი. ის არამდ ნაშენი ფული, ღმერთმაბი, სულ გადაფყავრე და მაინც... (კვლავ გაიხმა სტეგა. დაფრთხილი ყარამანი კისესთან დამბალა და თვალთაყვევით იყურება). ეს რა ჭირი მეცა? მეჩვენება, რომ ყველა მე დამდევს დასაჭურად. (საღღაც მოქცევება ეტლად ჩაიარა ართნი. ყარამანმა ქუჩაში მიიბაღი მოხელე შეაჩრა. ეს იგივე მოხელეა, პურის რიგში რომ დიდა). ბოდიში, ბატონო, გარადავით და მისი ხალხი ვის მისდევდნენ!

მოხელე. ხაზინა გაქურდეს. ეჭვი დარჩო-ყაჩაღუნდა აქვთ. შენ რამ აგაკნახლა? დარჩოს შეგირდი ხომ არა ხარ?! (დააკვირდა, მაგრამ ვერ იცნო).

ყარამანი. არა, ბატონო, მე ისე... დარჩო-ყაჩაღი თვალთაც არ მინახავს. გამბეობია კი, მაგარი ვინჩეობი, ხაზინა ცხრაჯერ გაძარცვა და ერთხელაც ვერ დაიჭიერესო, ვიღაც დიდი კაცი მფარველობსო.

მოხელე. მახლას, ახლა ასეა: დიდ ქურდებს ვერ იჭერენ და ბელურებზე ნადირობენ. ზოგ დიდ ყაჩაღს ვერც სცნობენ — ან დიდი კაცი მფარველობს, ან თვითონ აცვია დიდი კაცის ქურტი. ახლა ყველგან ყაჩაღობაა. ნიკოლოზს სთავრობამ რომ დიდერონ-დიდერონი მოხელეები სხედნენ, ისინი ტყვეში გადაიღნოლ ყაჩაღებზე უარესები არიან. ტყვეში გაყარდნილი ყაჩაღი თვეში ორიოდე კაცს თუ გაძარცვავს, ისინი კი

ყრველდე მთელ ხალხსა ძარცვავენ და თანაც თავი პატიოსან ადამიანებად მოაქვთ.

ყარამანი. მერე, ამ ამბავს რა ეშველება, ბატონო?

მოხელე. რა ვიცი. ან იმისთანა ყაჩაღებს რას დააკლებ, ან ამისთანებს რას უზამ? თოფ-იარაღი იმათ ხელშია და ყველაფერი. გარდაიცვალა, გარდაიცვალა...

ყარამანი. ვის გარდაიცვალა, ბატონო?! (მოხელე ხელს ჩაიკრებს და წაქცა) ნეტავი ვინ გარდაიცვალა?! ეგე! (ტკბორს აიკიფებს და წასვლას აიჩრებს). უკებ სახე გაუნათდა). კეჭულიო!

კეჭო. (ახალი ჩოხა აცვია, ახალი მოხობი ახურავს. ფუთა უჭირავს). პაიტ, ყარამანა გათახსირებულო, შენა ხარ? ძლიერ არ მოგაგინე?!

ყარამანი. რა ხანია შენი სიფათი არ მინახავს, სად დამეკარგე, ძმაო?

კეჭო. (ყარამანისკენ წაიწვეს და უშალვე უკან დაიხეხეს) შე უსინდისო, კიდევ ძმას შეძახი?

ყარამანი. რამ გავაცოცხა, იმისთანა რა გვიგე? (შეცხმარი და დევნებულო) რა მრუდელ მიყურებ, კეჭო?

კეჭო. ძმაკაცი რომ ხარ, ყველაფერი უნდა მაკადრო? მტყუბუკი რომ არა გარ, მეც კარგად ვიცი, მარა, აქლემს რავე შემაღარე?

ყარამანი. როდის, ბიჭო?!

კეჭო. ეთიომ! არ გახსოვს, შე ენაჭუჭუყიანო! მე რა მიგავს კიდეშს? თუ კარგია, შენ თვითონ იყავი აქლემი, დიდი აქლემი... გაგხარ კიდევ... ორი კუჩი გაკლია მხოლოდ...

ყარამანი. (შეგებით ამოისუნთქავს) იიპ, მეც მეგონა... ოდესღაც რაღაცა გითხარი, მაშინ კრინტი არ დაგიძრავს და ახლა მოგდის გეო?

კეჭო. მაშინ რა ვიცოდით აქლემი გდუმინ ვნახე პირველად. იმაზე უშრო პირუტყვი დედამიწის ზურგზე არ ყოფილა... უხრდელიც. მივესალგოდი და ქვე არ შემომდურებო? შე ღმერთგამწყრალო, აქლემს რავე შემაღარე?

ყარამანი. უხრდელი და უშროა, მარა, სამიგავრედ კაცი საქონელიცაა შესისათი. ღვიზის არ ტეხანდა, მარტო წყალს სავამ და ისიც თვეში ერთხელ. შენც ახლა ცივი წყალი დალიე. და ეგ ბაცეცხლებული გული გაიფრიოვ, შე მართლა პატარა და უშრო აქლემი! (აჯავრებს) შემომდურებო, იიპ! (წაიდა).

კეჭო. (ალერსიბადა) ყარამანა, ყარო (ყარამანი მობრუნდა) მომხატრე, შენი რჯული არ იყოს! (სავარძელქვეშ შეუძვრა და გადაიქცა).

ყარამანი. (მეფრთხილ) ჩემი კეჭოკუა! კინაღამ გული გაგამიხეთქე, ბიჭო? მომაშორე ეს ოხერი!

კეო ძმაკაცს სავარძელს ჩამოადგმევინებს. ზედ ჩამოსხდე-ბიან.

კეჭო. რავე ხარ, ბედდაწყველილო?

ყარამანი. ძველებურად, დაღლილ ლუკირ, ძველებურად. ა! (ხელისუკვლს უჩვენებს) მაშაჩემის თქმისა არ იყოს, ზედ ნაკვერცხალს რომ დავიდებ, აღარა მწვავს.

კეჭო. ისევ იმ ბოხოლა ეშმაკების მუშა ხარ? დიდკაცებს სახალღეებს უშენებ?

ყარამანი. არა. (კურბანს მოიხსნის და გადაადგმებს) ხომ უყურებ, ეს ავიცილე, მოუკვდეს მამგონი!

კეჭო. ყარამანა, შენ რომ ქალაქი დამახანვე, მე ახლა შენ სიფათს დავანახებ. (თავზე წაალებს ხელებს და ასწევს).

ყარამანი. ვხედავ, ვხედავ, კეჭული! ახლა სიზმარ-

ცხადში სულ სოფელს არა ვხედავ? გისრის ძარღვები
ხუ დამაწყვეტელ!
კეჭო. ლამაზია?
ყარამაზი. ულამაზესი. გამიშვი ხელი!
კეჭო. ჩვენი ძოვები, საკვივრას მთები ისევ იქ დგას?
ყარამაზი. უუ! ვინ გადადგამდა, მე და შეუ აქა ვართ.
კეჭო. ხბოების საკუნტრუმი და ჩვენი საგორაო ბალახი
ჩანს?

ყარამაზი. აბრეშუმის ბალახია, სურნელოვანი.
კეჭო. გულჩინო ხომ იმ ხასხასა მოლზე სვინობს?
ყარამაზი. კი, კი, სვინობს და თან აქეთ იყურება,
მე მელოდება. მეყფა, გამიშვი ხელი! (კეჭომ ყარამა-
ზი გაათავისუფლა. ყარამაზი ყურებს ისრებს გამწა-
რებული). კეჭული, ახლა ჩემი გულჩინო ხომ უფრო
დიდი იქნება?

კეჭო. აბა, არა?! აგერ, შენც ქვე გეიზარდელ ქალაქში:
ჩირჩირი იყავი და ვირი გახდი. არ მიგეანტრას სო-
ფელი?

ყარამაზი. ოღონდ საკვივარში მისვლა მელისრის და
თუ კიდევ ქალაქისკენ გამოვიხედო, თვალები დამე-
თხაროს. ჩვენი წყარო მომეხატრა. დედაჩემის მოხარ-
შული ლობიო ხომ მომეხატრა და მომეხატრა. ნეტა-
ვი დამახასხვა და იდაყვებამდე გაგურეხ ზღას. (ლა-
მის ატრედეს გულაუყეშული) ერთ გოგის გაგათავებ.
ჭადის სურვილიც მკლავს.

კეჭო. ჭადს სიმხდის თონხა უნდა ბიძიკო. გახსოვს?
ყარამაზი. თხზუე ტარი თუ დამიძებრა, შიშველი ხე-
ლებით ვიოხნი.

კეჭო. სხვა თუ არაფერი, შენი გულჩინო ხომ იქ არის,
სოფელი და... გელოდება.

ყარამაზი. უგულჩინოდ არაფერი არ მინდა, არც სო-
ფელი, არც მიწა, არც მზე, არც სხვა რამე... იმიტომ
უფრო მეხატება საკვივრა... მარა, ასე რაფრად და-
ვხვხა? ძებ კი გამოწკიპულხარ აზნაურისმელოვით.

კეჭო. საცოლო კაცი გახდი. ისე ამისთანა ჩოხა ძენც
დაგმეფნებოდა. მართლა, სოფელიდან ავრე ხომ არ
მიხვდა? ეჰ, ჩვენებური გვიბრის ღერითი კბილების
გაბოხნევა მომეხატრა, ბიჭო. (კბილების გამოსაჩე-
ვად განგებ იცინის).

ყარამაზი. კეჭოკა პირშაო, რა არის ეშ?

კეჭო. ის უბრალო კბილები რომ დაეთუფე, ოქროსი ამო-
მივდა. აბა, სასიძო ვეჭყავი შინ კბილებჩამტერეუ-
ლი ხომ არ წაივალ?

ყარამაზი. კიდევ დამახატე, კიდევ! დეღია?

კეჭო. მისდებ? მართლა მისდებ?

ყარამაზი. ნეტავი ჩემთვისაც ჩაემტკრითი კბილები!
დეღია?! რაფრად ბრჭყეალებს?! ისე, ჩემო კეჭული,
შენებურად მალე-მალე ნუღარ გევირთავი, თვარა,
ჩაივასფრდება ვიღაც ოხერი დაპრობიოგი და მაგ ოქ-
როს კბილებს ღერა-ღერა რაბარობს. ახლა თურმე
ქალღმერთი ფული აღარავის უხდა, ცხრაქვედა მთავ-
რობას ვერ ეძნობა, ყველა ოქროს ეტანება და გირ-
ჩეგ, მაგრად მოკუმე ენის. ეჰ, რას არ მოესწრება კა-
ცი?!

კეჭო. რა გახენუმებს, ბიჭო, დაგიბრუნებ იმ შენს ვალს,
დაგიბრუნებ.

ყარამაზი. როდის, შე უდმერთო?

კეჭო. საკვივრას რომ მიეუახლოვდებით. შენს თილის-
მიან მაუგის კი ამწუშოივე მოგცემ. იქნება ახლა შენ
გახეივრო. ჰა!

ყარამაზი. მალვალაკობას თავი დანებე, თვარა,
ქუსლგამოხეული წინასასიეთი დაგარღვევ. დამიბრუ-
ნე სესხი, გირჩევიდა...

კეჭო. ნუ ჩქარობ, შეგენახება, შე გლახა.
ყარამაზი. შესანაი ფული სადა ძაქ, მათხვარასა ვგა-
ვარ. თვითონ გამოწკიპულა და... შეგენახება!

კეჭო. რა ვიცი, ქალაქი ჩავალ და ასე ვიზაზ და ისე ვი-
ზამო... თვით-ვერცხლის ჩააყრელად ერთი ზეუცხისი
აღარ გეოფნება. (ფუთიდან ამოიღებს ისეთვეა ჩო-
ხას, თვითონ რომ აცვია). ა, ჩეიცვი, სათხოვრო!
შენთვის უფრო გრძელი ვიყიდე, ზუსლები რომ არ გა-
ცივდებო. ოას სობათხივდი? (ყარამაზი ჩოხა ჩააცვა,
სეოე თიხხივც დაახურა). ნუ გეშინია, ამას სესხი
აი ატავთვლი. ფეშქა!

ყარამაზი. (თავის თავს ახელ-დახედავს) დეღია?!
მართლა ჩემია, კეჭული, ხომ ჩემია? (გახანგულთ
დარბის) ხიხდება? იაღიან მიხდება?

კეჭო. ნამდვილ სასიძოს დამამეგვანა. ოღონდ წვერი გა-
უშნოვფვი. ახლა რომ გეგლიჩიომ დავიბახთ... ეს ყვე-
ლი ხანც რატომ მოვიგებო, ბიჭო? მთელი კეჭყვი-
რების უაღვლოება შეხი საჭირისუფლოა?

ყარამაზი. ეთოთა კაცმა ბიხხარა, ქალაქში პატისნე-
ბა გარდაცვალო და იმის ვგლოვო.

კეჭო. (მეცადებს) ეს რა გევიბნა ჩემმა ყურებმა?
ღმერთო, ძებ მოხკალი და სულს ხუ ამოაბათმე!
ღმერთო, შეე დამახოივე მწკადისთი! აი ვივივლო აა-
ლა მე? გახაკავეთ, გამაკავეთ! (თმაზე ხელს წაივლებს,
აქოდა, ვიგლეჯო). საწყალი, ვაი, ვაი! ის უაღვლო,
აი როდის, კაცო, როდის?

ყარამაზი. ნუღარ იბადვები, დაუსაფლავებიათ უკვე.

კეჭო. მართლა? თუ პატისნეაზა გაოდიგებო, ანც
რალას გავეჩრდეთ აქ? (მთა წინ ფეშა დავცა. ორი-
ვე სახტად დარია. შიშით მოუახლოვდნენ. გახხიკეს,
აქკივლენ, გველნაკენებოვით იქით-აქეთ გაიქცა
და ეფთხოვდნენ.) ვაი?! ყარამაზა, ცა გაგვეშა,
თუ? იქნებ ძებ იხატრე?!

ყარამაზი. მარამან კი ვინატრე, მარა, დავიჯერო, ასე
გვიან ამისრულდა! ის ღმერთი რავევლით ხომ ასე
არის?

კეჭო. შორს არის, შორს. ჰოდა, შარმანდელმა შენმა
ვედრებამ ღმერთამდე ეტყოთა ახლა მიადგია.

ყარამაზი. უფალო, გამადლო, თუხდაც სიგვიანებით
რომ შეისმითე ჩემი ვედრება. ამდენი ფული სიხარ-
შიც არ მინახავს!

კეჭო ვიჩმიტოთ, იქნებ მართლა სიზმარში ვართ?!
(ერთხანთის ჩქმეტებს და ხარხარებენ. მერე ცალ-ცალ-
კე დადგნენ და თვითონვე ჩქმეტებს საუთაო სეველს.
სტეკეთ.) არა, კაცო, არა გავთ სიზმარში. ნაღდად
ხედა საართულიდან გადმოუვარდა ვიღაცას.

ყარამაზი. კეჭული, რა ვუნდა, ჰა, რა ვუნდა?

კეჭო. რა ვიცი... (ფუთას უახლოვდებიან, დამკანალე-
ბენ და ისევ გახეხ ვარბიან). კაცის ჭაჭახებაც არაა-
და... (აქეთ-იქით იყურებიან) რა ვიცი, ბიჭო, რა
ვიცი...

ყარამაზი. (თავის რამდენჯერმე გაქნევით და თვლე-
ბის უცნაური მოძრაობით ანიმებს კეჭოს, ხომ არ
წავიღოთ?) ვერ გამიგე, შე მტერი! წველით ვი-
თომ?

კეჭო. ფული ვის არ უნდა, მარა... (ცისკენ თვალმბაყ-
რობილი პირჯვარს იქერს.) ე, ბიჭო, ღმერთო, ეს
ფუთა რომ გადმოვიგვად, ახლა კიდევ გვირჩიე რამე!
ე, შე კი ვაი, ამოიღე ხმა! სდუმე!

ყარამაზი. ფუი ეშმაკს! (კეჭოს ფუთისაკენ გაქცა
ხელი, მაგრამ ყარამაზმა შეაჩერა.) რაც ჩვენი ოფ-
ლით არ გვიმოვია, არ გვიბდა! (კეჭომ ფუთას ციკად

უშვია ხელი.) ხომ არ გვინდა, კეჭული, ხომ არ გვინდა?

კეჭო. ეჰ! (დანანებით) არა, არ გვინდა, ყარო. ფუი ეშ-
ბაჰს! სანამ მათური გვაჯობებს, ვეიტანოთ მალა,
პატრონი მოგნახოთ და დავურუნოთ. ვითომ სის-
ხარში ვნახეთ. ჩქარა!

ფუთა ხელს დააგებენ და ხეულ კიბზე არბან. ისმის
სტენია და გაურკვეველი ხმაური.

გოროდ ავოის სმია. აპა, გაებით, ავასაკებო! მალ-
ნაჰ! (პირველი გამონდა ქაშარშენსინიო დარხო.
შემოყავა გოროდავოი, რომელიც სივსი ბიჭისათვის
კისხრში ჩაუვლია ხელი და კიბზე მოაჯიგოვლებს.)
მანინ ტყვილად გაგივით! უჰ, მე თქვენი!..

ყარამანი. დედა! ეს რა მოუშორებელი ჭირი გადა-
გვევია?

კეჭო. რა გინდა, კაცო, ჩვენგან, რას გვერჩი?

ყარამანი. დედა არ მოსიკვდება, ეგ ფუთა ზევიდან
ჩამოვარდა, სხვა არაფერი არ ვიცი!

გოროდ ავოი. მალჩაჰ! თქვენი მოსატყუებელი კიბი-
ლები დიდი ხანია მოიცვალა. (დარჩოს) აჰი მეფი-
ცებო, მინ გახერხებელი გოროშო ან მიგადაო? მო-
პარული ფული ფახრისან შევირდებს გადაუდგე?

დარხო. მაგ „პენსას“ დაუწი, თორემ ცინიდან მალე
გამოიჭებები და, იცოლ, ქალაქში იმ დღეს პირველი
მიცვალეული შენ იქნები. პაპიშენის პაპასთან „ვაი
დედას“ გალობით გაგივებ! მე ისე არ წავებდი!
მოდი აჰ!

გოროდ ავოი. (უახლოვდება, თან უმინია, ხელიდან
იარაღი არ გამომდევს.) აჰ, ეჰ კაცო, მე სა-
წყნად როდი გითხარი... მარჯვე ყაჩაღი რომ ხარ,
ხაზინის გასაპირცავად და უფრო შევირდები რა ჭი-
რად გინდა-მელოქი. ეს დარჩოს არ ეკადრება.

ყარამანი. ვაიშე, დარხო-ყარაღი ყოფილა?!

კეჭო. დადილუპო!

დარხო. გაუძვი ვე ვიდაც აქა-იქ მათხოვრები!

გოროდ ავოი. ახლა ყველაფერს პოლიციამი გაგარ-
გვეთ. საქმე გართულა.

დარხო. მეურები? მოდი აჰ! რომ გუებნები, გაუშვი!
მე და შენ მარტო უკეთ ვილაპარაკებთ. ვერ ატყობ,
ეგ ბოგანს ხალხია. შენ სახელად და სახნავად ისიც
გეყოფა, მე რომ დამიჭირე. ეს სულელები რომ არა,
ვერც დამიჭირე. (ბიჭებს) ახი იქნება, ციხის გედ-
ლები გახეხინოთ, მაგრამ მეცოლებით. ყაჩაღი რომ
შევიდა, გახა გული არა მაქვს? (გოროდავოის) ჯიგა-
რო, ფხიზრად მომყევ, თორემ გაგვეჭიდა და მსუყე
ლუკმას დაგაკარგვებ. (ანაზად ისე შეიჭრება,
თითქოს გაქცევას აპირებს, დამფრთხალ გოროდა-
ვოის ფუთა გაუვარდა ხელიდან, ფუთა დარჩოთ აი-
ტაცა, გოროდავოიმ იარაღი შეშვრია და კინაღამ
წაიჭა. დარხო დამკინაზად დაეღრჩა) ნუ გეშინია,
ჯიგარო, ჩვენ მოვირგებთ. პოლიციამდე მაინც ვერ
მიმიყვან, გორჩენია, ჩემთან ავიდეთ.

გოროდ ავოი. (ბიჭებს) აღარსად შემხედეთ, თორემ
ყოველთვის წითელი კოჭი არ გავიგორდებთ! მალ-
ჩაჰ! ია ვამ მოკაჟუ! დილითსკიე ასლი! (დარჩოს გა-
ყვა. სახტად დარჩენილი ბიჭები მიმოხედავენ.)

ყარამანი. თქვენი თავი მომცა საკივარას ტყეში! გა-
დავრით ვითომ? ჯერ არა მეურა!

კეჭო. მეონი, სიხმარი იყო. (გამოჩნდა ქალი, რომე-
ლიც გულჩინის ქვებს.)

ყარამანი. სიხმარს ეს უფრო მაგონებს!

კეჭო. ე, ბიჭო, გულჩინი ჩამოსულა და შენ გეძებს.
მიდი, მიდი!

ყარამანი. (გაუმედალო) გულჩო, გულჩინო, გამა-
ჯობა შენი, გოგო! (ქალი იქნება შორიასოლ გაულ-
გამოუვლის, კეჭულად გაუღიმებს და განზე გად-
გება.)

კეჭო. ყარამანა, ვეღარ გიცნო? მიდი, კარგად დაგნახე!
(ხელსა კრავს).

ყარამანი. (ქალს ახედ-დახედებს) გულჩინო, ვეღარ
მიცანი? ყარამანი ვარ, გოგო.

ქალი. აჰ, ყარამან, შენა ხარ? ასე რამ გაგალამაზა?
მართლად ძლივს გიცანი. ახალი ჩოხა ძალიან გშე-
ნის, სასიძისათვის ხარ გამოწყობილი...

ყარამანი. ახლა ხომ აღარ დამიწყებ?

ქალი. ერთმანეთისთვის ვართ განიხილები.

ყარამანი. შენ ცოცხა გამხდარხარ, გამოცვლილხარ და
ხმაგ ჩახვლიხარ. მაგრამ ისევ ანგელოზივით ხარ. შენ
მღვდლის შვილი კი არა, ღმერთის შვილი ხარ, გულ-
ჩინო.

ქალი. ღმერთის შვილი? უცნაურია? მე მართლაც არ
ვიცი, ხამდვილად ვის. შვილი ვარ, იქნებ მამა სუ-
ლაც არ მყოლია... (წამლურებით).

მე არსრუმის ცისკარი ვარ, გულნარა,
შენთვის ციდან ჩამოსული გულნარა...

თუ მამაჩემი მღვდელი იყო, თამამდ შემოიღია ყვე-
ლა ცოდვა ჩავიღინო: ამ ქვეყნადაც და საიქიმოც კო-
მაგი მყოფიდა. (გადაიკისკისებს).

ყარამანი. შენ ქუჩა-ქუჩა მარტო რატომ დადიხარ?
ერისთავის გაქმა ქალაქში ძალით ჩამოგიყვანა და
შენ ცოლადღე უარი უთხარი, ალბათ. ასეა, ხომ?

ქალი. მე უარი არავისთვის მითქვამს. ის ერისთავის
გაჟია თუ ვილაცა შინტბიშუკა, თავხედი აღმოჩნდა.
ისე წავიდა, ფული არ მომცა, თუმინია მომპარა კი-
დეშ...

ყარამანი. ყველაზე ხშირად ქურდი შვილები მიდ-
რებს უსარგებო, ვიცი მე. ნუ დამადგ... ამ ზიზილა
კაბამი ჭიამაიას ჭაგებარ, არ გეშინია, რომ დაგეს-
ვაროს?

ქალი. ამ კაბას მე ადვილად ვიხდი. ლილაის მოუ-
ვდეს პატრონი, ამდენი სადა მცალია, გამომყვე!

ყარამანი. სად, ძვირფასო?!

ქალი. მე არც ისე ძვირფასი ვარ, მანეთს გადაგახდები-
ნებ. (ყარამანი გაოცებისაგან თვალებად იქცა) უფ-
რო აიფად გინდა? თიხი აბაზი იყოს.

ყარამანი. შენ... შენ... რას ამბობ?!

ქალი. თუ ფული არა გაქვს, ჯანდაბას! შენისთანა ლა-
მას ჰაუკუ უფულობად არ ვაწყენიხ. რატომ არ
მომყვები? ანხანავის გერიდება? მერე მაგასაც წაი-
ყვან, გულნაწყენს არ დატოვებ.

ყარამანი. ვინა ხარ?!

ქალი. ციდან ჩამოფრენილი ანგელოზი. აქამდე ვერ
მიხვდარ.

ყარამანი. გულჩინო მეგონე!

ქალი. შენთვის, თუ გინდა, გულჩინო ვიქნები. მე ყველა
სახელს ვიშმენებ. (ლოყაზე ხელს წათათუხებს და
აეტკანება. შემკარი ყარამანი გველსაქენივით გახ-
ტბა განზე) იქნებ არ მოგწონვარ? წამო, თუ მოყ-
ვები, მე გეშვეწო?

ყარამანი. მოშორდი, ვიდაც ხარ! (იმედგაცრეუ-
ლი და გაოგნებული).

ქალი. არ მოგეძალები. იმდენი მუშტარი მყავს. (კე-
ქოსთან მივიდა) შენ რა გეცია, კონტა ბიჭო?

კეჭო. (დააკვირდა) ვაი! გულჩინო არა ყოფილა?!

ქალი. გულჩინოს გარდა არავის კადრულობთ? წამო,

ბევრს კი არ გამოგონებდა. (ერთ თითს უჩვენებს)
ამას დაგვერდები. (კეჭოშ უკან დაიხილა).

კეჭო. ვიღაცა იმნაირი ქალია?! ჩვენ... ჩვენ არა... წა-
დი, შენ გზას წევი! ყარო, არ შეგვაცდინოს!..

ქალი. ვაი თქვენს პატრონს! დრო მუქად დამატარგვი-
ნეთ. ნესისტინე ვერბოვო! (პატრონის გაბოლბებს,
სტრენითა და თეძოების რჩევით წაყა).

კეჭო. ვინ იყო ეს უპატრონო? გულჩინოს ტყუპისცა-
ლით არა პაგვდა? გეწყინა, ყარო, თუ გავგზადნა?
(ყარამანმა ჩაიქნა) რას ვიზაბთ...

დარჩო. (გორბოვით მოაცილებს) ახლა შეაყოლო!
ასე სჯობს. სახელმწიფო ხაზინის ფულს ჩვენ უკეთ
შევიწნასეთ.

გორბო. რა ოხუნჯი ხარ, დარჩო! მაღაღე!
(ხელს აუღებს და წაყა ღლინით).

დარჩო. პატრონსაო ბაიყუმბო, თქვენ დიდვ აქა ხართ?
წავლეთ მთელი ის ფული ფული და გეჭამათ გემ-
რითელ! ვინ შემოგდავებოდით? რამ დაგაფრთხოთ,
ქერდის ქერდი ცხონებულია. მთავრობა ხალხსა ძარ-
ცავს, მე — მთავრობას, თქვენ კი ჩემება წაგვეწ-
ყულებით, რა მოხდებოდა? წინ ფულით გატეხილი
ფულია დაგვიდონ და ვერ მოიხმარო? ვაჰ, მე თქვენი
პატრონსება კი ვჭამე!

ორიგე. რა ვიცოდით, ბატონო დიდი ყაჩაღო, თუ...
დარჩო. თორემ წაიღებდი? (ბიჭები თავს გააქაფენ,
არაო.) ფული არ გინდათ? გამდიდრება არ გინდათ?

ორიგე. ფული და გამდიდრება ვის არ უნდა, მარა...
ასე...

დარჩო. ორიოდ თვეს შეგირდება მომგზარეთ და ისე
გავწერთო, ჟორის ფულს ველარსად დასტვეთ...

ორიგე. ჩვენ ყაჩაღობა არ შეგვიძლია, ამის ხალხი არა
ვართ.

დარჩო. არ იყაჩაღებ, ვერ იცხოვრებ. ახლა ყაჩაღები-
საა ქვეყანა. ყველა სადღაც თობის ხელს. ზოგი აშ-
კად ყაჩაღობს, ზოგიც — ფარულად. თქვენ გგო-
ნიათ, მე მხალისება ყაჩაღობა? თუ პატრონსად
ცხოვრება აღარ შეიძლება, მა რა ვნა?

ორიგე. ჩვენ ვერა, ბატონო, ჩვენ ვერა...

დარჩო. ვერა და, მუდამ პატრონს ვერებად დარჩე-
ბით. ჩვენს დროში ყველა პატრონის ადამიანი სბ-
რლო და გლახაკია. ჰო, სამწუხაროდ, ასეა. მაშ, არ
გინდათ, ჩემ გზას დაადგეთ? შეაყოლოთ აქედან! (ბი-
ჭები გაქცევის აპირებენ) თუმცა, მოიცა! მოიცათ-
მეთქი! (იარაღს ამოიღებს).

ორიგე. ვაი, რას გვერი, ბატონო? (გამორნდა მგზავრი).

დარჩო. მინდა ჭკუა გასწავლოთ. აი, ის კაცი გააჩრ-
ვეთ! (მგზავრს) ხელიდან ხალა! (ბიჭებს) კე, მიდი!
(აცასკანებული მგზავრი ლულულებს) რაღას უყუ-
რეთ?

ორიგე. ვერა... ჩვენ...

დარჩო. ჩქარა გადარცევთ, თორემ (მგზავრი ჯერ ეი-
თომ წინააღმდეგობას ათიერებს, აქოლდა, არაფერი
მაქვს, მერე ჯიბეებს ამოიბრუნებს და ფულს დარ-
ჩოს აწვდის, თან შემწიებელი იყინის და ლულუ-
ლებს.) მე არა, ამათ მივიცი!

ორიგე. ჩვენ არ გვინდა, ბატონო, არა! ასე ღლისთ-
მზისით და გავიწნა?

დარჩო. თავი მოგშლდათ? გამოართვი!

კეჭო. ყარო, შენ გამართვი!

ყარამან. მე ვერა... შენ თუ გინდა...

დარჩო (მგზავრს) ე, შენ ვინ ყოფილხარ? ფული ასე
ადვილად გაიმეტე? ალბათ შენი ოფლით არა გაქვს
შემქნილი.

მგზავრი. როგორ არა, პატივცემულო, ჩემი ნატანჯ-
ნახაზირებია, მაგრამ... ფულს და სხვა რამესაც კიდევ
ვიშოვი, სიცოცხლეს — ვეღარ. ოღონდ ნუ მომკლავთ
და ტანსაცმელსაც გახიბით, შიმეფერ-ტრეტველი წა-
ვალ... კრწინტასაც არაღად დავძრავ...

უნდაურად იყინის, თითქმის ჭკუაზე შეიშალაო. გახდა აბი-
რებს.

დარჩო. მოიცა (ორ დანას ამოიღებს და ბიჭებს ძალით
შეაჩერებს ხელში, თითონ იარაღს ატრიალებს). ახ-
ლა მოკალით! რაღას უყურებთ? ჰე, გაათავეთ, თორემ
მერე სადმე შეგხვდებით, გიცნობთ და...

კეჭო. მე ვერა! ყარო, შენ თუ შეგიძლია...
ყარამან. ვერა, ვერც მე!

დარჩო. თუ ცოცხალი გაუშვით, სამივეს დაგვიტყვენ. მე
უმაღლეს გამოფრებო, თქვენ იკითხეთ, ბაიყუმბო!
(კეჭოს) შენ დაგხვდები. (ყარამანს) შენი წვერი
მოწყურებდა და ჩამოგასწრობენ. პა! ჩქარა ჩააძლ-
ლეთ, თორემ!..

ორიგე. (აცასკანებულ მგზავრს სიბრალულოთ მისჩე-
რებიან) რა დაგვიწა, ჩარგი უნდა მოკლათ?

დარჩო. არ მოკლავ, შენ მოკლავები! ჩქარა, ვიდრე
გორბოვით არ მობრუნებულა. იმ მტერს ყალიბ ფუ-

ყარამან. დედა, რა ვნათ?

კეჭო. კაცო რაფრთ მოვკალი, თუ არაფერი გავწყენია,
თუ გული არაფერზე მოგაყვანინა?!

დარჩო. ჩქარა-მეთქი! ვითელი სამამდე! თორემ ყველას
ერთად დაგხოცავი! ერთი. ორი. ორნახევარი...

ორიგე. (მგზავრს). მოგაგვიჩვენე რამე შეურაცხყოფი
(მგზავრი შიშმა სულ დაიშურა, აცასკანებული კლავ
რადიას ლულულებს და სახეშეშლილი იღიმება).
გაგვარტყი! მოვკალით დაგვეშვერ!

კეჭო. შემოგვავინე დედა! გეხვეწები!

ყარამან. შემოგვავინე მამა! გემუდარებით! (მგზავრი
ცხირიერად იყინის). გვეუდრებით!

ორიგე. ვერა, ჩვენ უდანაშაულო კაცს ვერ მოვკლავთ.
თუ სიკვდილით არ გვეშვერება, რაზარად მოვკლავთ?
ვერა, შენი მუხლების ქოჩინე, ვერა! დაგვხოცე ან თავი
დაგვანებე! ნუ გვაწავლებ, შენს შეგირდებად მაინც
არ გამოვდგებით!

დარჩო. უბედურებო! არც ვინმეს მოტყუება გინდათ,
არც ვინმეს გაძარცვა, არც ვინმეს მოკლა. ასე ვერ
იცხოვრებთ. თქვენი ადგილი ქალაქში არ არის.

კეჭო. არ არის და, სოფელში წავალთ. ჩვენ მიწის ხალ-
ხი ვართ.

დარჩო. თქვენსთანების ადგილი იქ არის ახლა?
დღეს განა სოფლებში ხალხი მარცვა-გვალავთ?

თქვენ რომ პატრონისა ჭაბან-წყვეტილი მიწაზე ჭირან-
ხეხის მოიყვანთ, მოვა სხვა, ორ კაბაიჯე წაგართ-
მევთ და ქალაქში მაისისხლად გაყიდის. თქვენც მო-
გატყუებთ და ქალაქში ხალხს.

ორიგე. რა? რა? რა? სხვახარისი ცხოვრება არ შეგვიძი-
ლია, ქვეყნიერების ზურგზე სულ დაგვეყარა ად-
გილო?

დარჩო. მაშ! ან უნდა შეიცვალოთ, სხვა ადამიანებად
უნდა იქცეთ, ან... რა ვიცი... ცაში გაფრინდით, მთავ-
რებს, მწვეს... დედამწიწე აღარ დარჩა თქვენთვის
ადგილი.

ორიგე. მუხსთან ვინ მიგვიშვებს... ჩვენ სწორედ მიწაზე
გვინდა ყოფნა... სანამ ვეცოცხლობთ, მიწას ვერ შე-
ვლევით... ვერც მერე... ვერც შევიცვლებით...

დარჩო. არა, თქვენ შეგირდებად მართლაც არ გამო-

მადლობით! ეჰ, თქვე!.. (დანებს გამოართმევს. ფულს მჭავრის დაუბრუნებს). წადი! (გაკვირვებული მჭავარი ფეხის გადადგმას ვერ ახერხებს). მე მათხოვრულ გრომებზე ხელს არ ვისვრი, ქურდაბაცობა ჩემი მელლობა არ არის. მე ყარად მთავრობას ვძარცვავ, გახა შენისთანებს. შეაყოლო!

მ გ ზ ა ვ რ ი. გემინია, ჩემი თვალები ძილში არ ჩაგვეს და ზურგში მესვრი, ხომ? (ქვეითი უყურებს).

დ ა რ ჩ ი. მომშორდი! ამდენი სადა მცალა? პა, აღარ მი-
ცინეთ! (უკან-უკან მიდის).

მ გ ზ ა ვ რ ი (შეშლილით იცინის). რა მასხრები ყო-
ფილობათ?! აგაშენათ ღმერთმა, რა გულიანად გამა-
ცინეთ! (უკან-უკან მიდის).

დ ა რ ჩ ი. ვის ეძახი მასხარას, მე შენი!... (შეაბრუნებს და პანურის ამოკრავს. მჭავარი გარბის, თან უკან იხე-
ლებს. დარჩენი ბიჭებს მიუბრუნდა). ეჰ, თქვე საწყლე-
ბო, რა გემეღელათ? ვიღას სჭირდება აქ თქვენი პა-
ტიოსნება, ვიღას? არა და, ვერც წარმოიდგენთ, რო-
გორ მივყარხართ, თქვე უწყინარო ხბოვები! (ეფერება
ორივეს).

ო რ ი ვ ე. გმადლობო, პატონო დარჩო ყარალო!..

დ ა რ ჩ ი. მე მეუბნებით მადლობას, ყარალო?

ო რ ი ვ ე. ყარალო კი არა, ისე... შენ ყოველთვის ყარალო
ხომ არ იყავი...

დ ა რ ჩ ი. (ჯერ ყარამანს გააწანავს სილას, მერე კეჭოს.
ეს ყველაფერი ისე მოულოდნელად მოხდა, დანებული
ბიჭები შეიშვნენ. დარჩომ უკან დაიხია და ვიღერ ბი-
ჭები გონს მოეგებოდნენ, ისევ მიყარდა, ორივეს ხელი
გადასვია და ქვითიბით დაუწყო კოცნა. ჯერ კეჭოს
თავი მიიხრუტა გულზე, მერე ყარამანის, ეფერება გულ-
აზეყვევებო). არ გეყენიბო, ყმწვილებო, არ გეყმწ-
ვიბო, თქვენი ჭირიშე! ეს მხოლოდ სიყვარულის, მხო-
ლოდ სიყვარულის... გეტყვინათ? ასე უფრო დამაგმა-
სოფრებით... მადლობა ღმერთს, მიწაზე სულ რომ
არ გადაშენებულა ჯერ პატრონსანი ადამიანს, გულუბ-
რყვილობა მართალი და გარყვნილობა ადამიანი... ნამ-
დვილი ადამიანი და ვაჟკაცი... ნეტავი თქვენც შე-
გძლოთ ასევე გამარტყათ მე სიყვარულით. მშურს
თქვენი გულის სიკეთე და თვალების სიწმინდე, თქვე
მამაძაღლები! წადით ახლა, აქედან წადით, სხვაგან
წადით, გაბრუნდით, საიდანაც ჩამოხვედით, იქნებ
აქა-იქ მაინც გადაჩრეს პატრონსება და იცოცხლოს
სიკეთემ. კარგად მეყოლოთ! ღმერთმა ნუ გადაგაშე-
ნით! (თითქმის თავისთვის) სიკეთე და პატრონსება
თუ არ დარჩა ქვეყნად, ბოროტება და უსინდისობა
რიიდა გაერთოს? (აღერსით კვლავ გაარტყამს ორი-
ვეს და ქუჩას გაუყვება!).

ქ მ ზ ა ნ ი. ეს ვითომ რა იყო!

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ჯოჯოხეთია, ჯოჯოხეთი! ჩვენმა აქ გაჩერ-
ება დარა შეიძლება. დღეს ასე გაგვათამაშეს, ხეა-
ლანდობად მოგვაცალევენებებს ადამიანს, უდანაშაუ-
ლო ადამიანს... სულ ტყუილ-უბრალოდ. მეტი აღარ
შემიძლია! მეზიზღება, მეზიზღება! გავეძვქეთ, სანამ
შეგვპას... აქ მოგებული არც ფული მინდა, არც სხვა
რამე! ეტყობა, აქ ქურდს მკლავს კი არა სჭირა, ხელს
უწყობდნენ ყოველხაზად. ჩვენი ადგილი ქალაქში მარ-
თლაც არ არის; კეჭული, ხომ არ არის?

ქ მ ზ ა ნ ი. კი, მეც მივხვდი... ადრევე მივხვდი... ბავრის ად-
გილი არ არის აქ, მარა, ვაი რომ, ყველა ვერ ხვდება
დროზე?

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. რაო? ის რა გვითხრა დარჩომ? სოფელში
კი დარჩა ჩვენი ადგილი, კეჭული? ჩვენი სიმართლე-

პატიოსნებით იქ კი იცხოვრებს ადამიანი ახლა? შე-
გიცვალთ ვითომ?

ქ მ ზ ა ნ ი. აჰ, არა, რომ შეგიცვალთ, ჩვენს თავს დავკარ-
გათ. სოფელში ფეხის დასადგმელი პატარა მიწა მა-
ინც გვექნება, ჩვენს მთებს მაინც დაფლავპარაკებით
ხოლმე. დავაძხებთ და ხმას გავგვმცენ. ჩვენს ჭირსა
და ღობის გავაგვინებთ. რა სჯობია, ბალახი რომ
გაბორდები, სიმღერას დაიწყებ და მთებიც აგვევებიან.
ყველაფერი რომ წაგვართვან, ამაში ხომ ვერავინ შეე-
ვევილებო! მინდორში ხბოებივით ხომ გავიკუნტრუ-
მებთ? აქ ჩვენს თავს ხომ ვერავინ წაგვართმევს? ეს
სოჭტა? ვისი სახელიც არ უნდა ერქვას, საკივარს
მიწა მაინც ჩვენია და თუ ჩვენ არ მოვეუარეთ, ვიღაც
ოსერი გადამთივლი დეპუტატონებმა...

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. (დაფიქრებით) აი, თითქმის მამარჩემის ხმა
მესმის. ხვალვე წავიდეთ, კეჭული, ხვალვე!

ქ მ ზ ა ნ ი. თუ გინდა, დღესვე. (ისრის გოროდავის სასტე-
ვის ხმა. იგი კისრისტებით გათრბის. ხელში ფული
უჭირებს. ბიჭები დაიმაღლნენ. გოროდავიომ ხვეულ
კიბებს მიამურა და მიიმინა. ბიჭებმა ერთმანეთს გა-
დახედეს). ახლავე წავიდეთ, ახლავე!

გაქაქნენ. სადაც პატარებულმა იკივლა. ხმაურობს ბორბლე-
ბი. ამ ხმას სტევიის ღილინა მიაკილდებს, მერე ბიჭების სიმღე-
რაც უფრთხობა:

მთელ ქვეყანას შემოვივლი, ქუას მოვალ გონებასო,
რაქას წასვლა მირჩენია მთლიანს ქონებასო.

პატარებულმა ამოიხვნეშა და გაჩერდა. ბიჭები კვლავ მღე-
რიან.

მზის საბალწონალი

ბილიკი მთაზე. შემოდიან ყარამანი და კეჭო. ახალი ჩოხები
აცვითა. ზურჩინაბეღებულნი მძიმედ მომაჩვენებენ. შეჩერდნენ
და პირქაზი გაღაჟყურეს.

ქ მ ზ ა ნ ი. დედა, რა გემრიელი პაერია, ვედარ ვძლები.

პირს ისე ათამაშებს, თითქმის პაერს ლეკვა-ლეკვა მკანსო.

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. აუჰ, დატრიალდა რაჭის სუნი!

მკლავებს ისე შლის, თითქმის ვიღაყს გულში იყრავსო.

ქ მ ზ ა ნ ი. ბიჭო, გულჩინოს იხუტებ გულში? მაგრა ნუ
უჭერ ხელს, არ შემოგაკედეს!

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. (მუჯღუგუნს წაჰკრავს ალერსიანად) ა,
ხომ დავამტყინებ, რომ დედამიწა მრგვალია? ვერ
მიხვდი, შე მჭერო? ვიარეთ, ვიარეთ და საიდანაც
წავიდეთ, იქ მოვედით. კეჭული, შენ რომ ნაჭერალას
მთაზე გადმოდექი, მთელი რაჭა უცებ განათდა. თქ-
როს შეუი მოფინა.

ქ მ ზ ა ნ ი. გგონია, ჩემმა კიბილებმა გაანათა? ეს, ბიჭო, გულ-
ჩინომ დაგინახა შორიდან და იმან გამოაშუქა მზესა-
ვით. ჰე, ჰე, გულჩინო! (ქეჭო: თოი!) გულჩინოაა!
(ქეჭო: რაა!) მოვდივართ, მოვდივართ! ე, გაიგონა და
გამორბის შესაგებებლად. სასიძოს კი გაგზარა.

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. ე, ბიჭო, ხომ მოვედით რაჭაში, მომეცი ახ-
ლას.

ქ მ ზ ა ნ ი. რა ის?

ყ ა რ ა მ ა ნ ი. (წაუღმერებს)

კეჭულმა მალავდაცო. მზეს ნუ ეპოტინებო,

ვალ! თორემ დაგვაცვდება შენი ოქროს კიბილებო.

ქ მ ზ ა ნ ი. პირბოა, პირბოა. ყველა ღუქანს რომ გაგვიღე-
ბით და საკივარს მიგვახლოვდებით, მერე...

ყარამანი. თვალი გამისწორე. შე გლახა!

ქეტო. წამო, წამო, წყაროზე ჩავიდეთ და დავისვენოთ, ცოტა წავუძინოთ კიდევ, უკვე საჩვენოში ვართ.

სიმღერა წამოიწყო. ყარამანი აჰყვა. თითქოს მწიფიან აზრ-
ვრათ, ორჯერ დაშინდნენ, ნაძალი და უპალობო თვალირ-
ვეული უახალი გამოჩნდა. ერთი ახმახია, მეორე ქონდრისკაცო.

ახმახი. (ლომეით დაიბუხუნებს) ხელები მალა!
(ღვას გალაკული).

ქონდრა. (ჯერ ახმახის ზურგს ეფარებოდა, მერე
უცებ ძირს განებნო, თავი ამხამის ლაქებში გამო-
ყო და თავივით დაიწრიახა). დაგვინდით!

ქეტო. ოღონდ ნუ დაგვხტავთ და თქვენი ფეშქაში იყოს
ყველაფერი.

ახმახი. (ქონდარას) ხალხს ტვირთი ამძიმებს, ჩამოს-
ხენი ხურკინები. (ქონდარა გასვევულ ბიჭვითან მი-
იქცა).

ყარამანი. (ახმახს) ოღონდ ამ ხურკინს ნუ წამართ-
მევ, ბატონო, და რაც აქამდე ცოდა ჩავიდნო, საი-
ქითი შენს მაგივრად მე ვზიდავ.

ახმახი. საიქითო გაგისტუმრებ მე შენ! მე არაფერი
ცოდავ არა მაქვს. (ქონდარა ბიჭვებს ხურკინებს ჩა-
მოხსნის და გვერდზე მიყრის). ამოიბრუნეთ ყველა
ჯიბე, სულ ერთია, გაუნჩხევს არ გაგვიშვებთ. (დამ-
ბარის ლულას ჯერ ქეტოს წაუცაცუნებს შუბლზე, მე-
რე — ყარამანს. ქეტო შეეცბა, ყარამანი ჩიქურ და-
ვდებოდა). შენ, მგონი, არ იცი, რა არის ეს?

ყარამანი. ვიხსაც აკოცოს, სული სძვრება. შენც გემო-
ნარს. (ბიჭვება ჯიბეები ამოიბრუნებს. ქეტოს არა-
ფერი აქვს. ყარამანმა ახმახს შაური გაუწოდა) ლა-
ლი იყოს, შენი ჭირიმი, ამ ფულმა სვირზე ჩემსავით
გატაროს!

ახმახი. ეს რა არის? (არ ართმევს).

ყარამანი. ობოლი ბელტა შაური.

ქონდრა. (გამოართმევს და კბილით გასინჯავს) უბ-
რალოა (დაუბრუნებს).

ყარამანი. უკაცრავად, ბატონო, მეტი არა მაქვს ხომ
ჯერ გამოგვედავ? (ახმახმა ხელი აუკრა და ფული
შორს გადავარდა) ნუ მიწყყები, ბატონო. შენ რომ
იმ შაურის ამბავი იცოდე, ასე უპატივცემლოდ არ მო-
ქცეოდით. თქვენს ადგილას რომ ვიყო, იმ ობოლ შა-
ურს მჩატედ წავიდებ და ამ მძიმე ხურკინებს დავ-
ტოვებ.

ახმახი. უყურე, მასხრადაც გვიცდებ. გაჩხრია, არ
მოგვატყულებ! (ქონდარა ყარამანს ყველა ჯიბეს გაუ-
სინჯავს, შარვლის უბემიცი კი შეუყოფს ხელს და
მხრებზე აიწურავს: ვერაფერი ვერცხვს. ბოლოს ერთი
ჯიბიდან ცისფერი მიწვენი ამოაკონიალებს — სულ
ეს არისო. ახმახი ანიშნებს — ხურკინში ჩავადგეო)
მოსაგებიდან მოდისხარ?

ყარამანი. კი. საშოვარზე გახლდით.

ახმახი. გირანმაცნია, ვერაფერიხარ ნამდვილი რაჭ-
ველი. მე რაჭველები ვამიყრევავ... (ქეტოს შარვლის
შვანჯარი უჭირავს, გასნა უნდა და გეო ახერხებს).
შენ რას შეგვი, შარვალს იხიდე?

ქეტო. რა გნა, ბატონო, ვიცი, სულით ხორცამდე გამ-
ჩხრეკავთ... ფული შარვლის უბემი მაქვს გამოკრე-
ბული, შვანჯარი თუ არ შევისწავი, ვერ ამოვიღებ.
ბოდიში, ცოტაც მაღროფეთ და ამ წუთში მოგართ-
მევთ. (ამოიღებს დასტად ქაღალდის ფულს და მი-
აქვდის) ბატონო, შარვლის უბემი ნაღბ ფულს თუ

არ იუკადრისებთ, მიირთვით! მე რომ თქვენხელა ყა-
ჩალი ვიყო, არ ვიკადრებდი.

ახმახი. მოიტა, მოიტა! ბევრს ნუ ლაპარაკობ. მოიტა-
მეთქი!

ქეტო. წვითა და დავითი ნაშოვარი ეს ჩემი გროშები კე-
თილად მოგმარდეს! ა, კიდევ გლოცავ; მეტი რა
გნა? ოღონდ ეგ დამბაზა გასწიე, ნამეტანი ცივი და
შავი ლულა აქვს.

ახმახი. (ფულს გასინჯავს) ა, კაცური კაცი! (ყარამა-
ნისკენ) იმ გლახასა და მათხოვარს კი არა ჰგავნე-
ბია. აი ნამდვილი რაჭველი, მუყაითი და გამრე-
ვე.

ყარამანი. ეჰ, ჩემ ძმაკაცს ყველაფერი ბედი აქვს. ეგ
თქვენს ქება-დიდებას მიიჭნა მიიტანს შინ.

ახმახი. (ქონდარას კეტოზე ანიშნებს) მომჭირნე კაცი
ჩანს, სახეანჯრე გაუსინჯე. ფული იქაც ექნება შენა-
ხული. (ქონდარა კეტოს ეკება და შვანჯარს გაუწ-
ყვებს. კეტოს შარვლი სძვრება, ხელი თიქრს). კარ-
გად გაჩხრიავე, ქული ამოუბრუნე, წაუღიებ გახადე!

ქონდრა. (კეტოს ყველაზე უფათურებს ხელს) აქ რა
გატყვს დავროგოლო? ჩქარა ამოიღე, თორემ!.. (დამ-
ბარას უბრუნებს).

ქეტო. ეს... ეს, ბატონო... (ფულს ამოიღებს. ქონდარა
წაიტანება, კეტო ხელს უკან წაიღებს). მაღროფეთ!
(ყარამანს გაუწვდის) ა, შენი ვალი, გამომართვი!

ყარამანი. რა ჩემი ვალი, რას ამბობ?

ქეტო. შენი ფული რომ მმართვეს, დამბაზად დავაგწიყა?
კარგად დღითვალე, მეორე არ ამეშაო. ცალკე მქონდა
შენახული, ას ათი მანეთია, მოგებით გაძლევ.

ყარამანი. აჰ, იმ ვალს ამბობ? პირობა, პირობაა, სა-
ნამ საცივარას არ მოგეპოვებდებით, ვერ გამოგართ-
მევ. კეტოთა უნაწუსო, ახლა მოინდა გადოს გადახდა?

ქეტო. პატივცემული ყარამან, როცა მომიხერხდა, მაშინ
გაძლევ.

ყარამანი. მე შენსავით უპირო კაცი არა ვარ, ჯერ
ვერ გამოგართმევ.

ქეტო. სხვისი ვალის შენარუნება რა ჭირად მინდა! აგერ,
ორი პატიოსანი, ზრდილობიანი და ანგელოზებით
წმინდა ყაჩაღი მყავს მოწყვლე, მე გაძლევ და შენ თუ
არ გამომართმევ, რა ჩემი ბრალია? (ქონდარა მზად
არის, გამოგოჯოს).

ყარამანი. პირდაპირ მიეცი ყაჩაღს. ე, შემოგყურებს:
მე მომიეცი.

ახმახი. (ხარხარებს. მერე ყარამანს დამბაზას დაუტ-
რიალებს შუბლთან). გამოართვი, შე ძალღიშვილო,
გამოართვი!

ყარამანი. (გამოართმევს) იც, რა მოგებით მომიეცი?

დიდად გამაღობ! თუნდაც გეჩუქნოს! სწორედ სულზე
მომიწიწი, თუ არა, ეს შენი პატიოსანი ყაჩაღები
შეგვიცემოდნენ უნდა გამეშავა. ამ სიკეთეს, თუ გი-
ცოცხლე, მალე გადაგიცხადი. თუნდაც ამ წუთში. ახლა
ნამდვილი ყაჩაღები ქაღალდის ფულს აღარ კადრუ-
ნობენ. (კბილებს ჩრქევას დაიწყებს. კეტო უცებ
მოუშვავს პირს, ყაჩაღობა ოქროს კბილები არ დამი-
ნახრო. ყარამანი ფულს ახმახს მისცემს და კვლავ
კეტოს გადახდებს) თქვენ გგონიათ, ბატონო, ყველა
ფერი წაგვარებდა? (ხუმად) კეტო, მეც მაქვს შე-
ნი ვალი და ახლავე გადაგიხდი. (კეტო პირობურული
შემოს და უსიტყვოდ ევერდებს — არ გაეცო).

ახმახი. ამას რა აზნუვლებს?

ქეტო. არაფერი, ისე... (პირს თითქმის არ აღებს).

ყარამანი. მე ვიცი, ბატონო, რაც აზნუვლებს... (კეტო
ეუბრება, არ გაეცო). უკვე თავისი ხარები მოგაონ-

და. მამამის ლუკიას ისეთი რქადაგრებული ნიშა და ნიორაჲ ჰყავს... სულ ასე ზნუიან.

ქონდა რა... მიღებ-მოღვდები რადაცას. (ისმის გაურკვეველი ხმაური, ყაჩაღები წამით დაფრთხნენ და მი-აყურეს). არაფერია. ალბათ, დამაპალი ხე წაიჭცა. (ყარამანს) ჰე, თქვი ბარემ, რა დაგრათ წასართ-მევი?

ყარამანი. ისეთი რამეა, ვერ წავგართმევთ.

ქონდა რა... მაინც?

ყარამანი. ჭკუა, რომელიც ქალკამა გვასწავლა.

ახმახი. ბოდავ რადაცას.

ყარამანი. იქ ერთმა ბრძენმა მითხრა: კაცს ისე არ უნდა გაარტყა, იმას ყბა ეტკინოს და შენ — გულიო. ხომ კარგი სიმბძნეა, ბატონო?

ახმახი. შენთვის შეინახე, არასდ დაგვეკარგოს. (ხურ-ჯინის ჩხრება, წიგნს ამოიღებს) კმ, კარაბადინი! შე-ღოხრო, ამ სკინტიან წიგნს რომ დაათრე, პა ტი-ღე გინდა?

ყარამანი. შენთვის მიჩუქნისა, დიდო ბატონო. ფეშ-ქაშ!

ახმახი. ყაჩაღს რად უნდა, ბიჭო, წიგნი? ანდა, შენი საფეშქაშს რა მჭირს? თუ გინდა, თვითონ გაჩუქებ (წიგნი ესროტს), მთელი ქვეყნიერება წიგნებმა არ შეშალა ჭკუაზე?

ყარამანი. გმადლობ, ბატონო, სამასსოფრად შევინახ-ვას. (წიგნს აიღებს, ჩახედვას, სახე გაუნათლება და კარამანის უშაღვე უბეში დამალავს) გმადლობ!

ქონდა რა... (ჭკუის ხურჯინით დიდ თეთრ ქვას ამო-იღებს, დაყნოსავს და პატრონს მიუძღვას). ეს შენი ფეშქაში იყოს, კაი მოუახე ყოფილბარ.

ახმახი. რა მიეცი შენ მავსა?

ქონდა რა... ისეთი არაფერი, ჭვამარილი, ბატონო...

ახმახი. კაი, თუ მარტო ჭვამარილია, მიაქვავე.

ქეჭო. უჰ, შენ გენაცვალე! (უცებ ქონდარას გადაეხვია და ჯვარედინად გადაიკუნა. შემოიხეული ქონდარა განზე გახტა). ავაშნათ ღმერთმა, პა საინო და სინდისი-ერი ხალხი ყოფილბარ. თქვე დალოცვილებო, ტყი-ბულში ვერ დავცხდით? მაგ ხურჯინის მთაზე ამოთ-რევამ წელი მოწყვიტა.

ქეჭო ვაჟყვითლო ხვანჯარს ეწვალება და შესქანას ვერ ახერ-ხებს. ახმახი ყარამანის ხურჯინს აიკიდებს, ქონდარა — ქეჭოს ხურჯინს. წახვლას აპირებენ.

ყარამანი. ბატონო დიდო ყაჩაღო, ცოტა მოიცადე! ყველაფერი რომ წამართვი და გამატალიე, რამე სა-ბუთო მაინც დამიტოვე! შენ რომ მივალ, მამაჩემი და-მიკრებ, რომ გამძარცვე?

ახმახი. საბუთი გნებავს? ეჩნებ ისიც გინდა, ვეჭილი დადიწრო? მამაშენი ქალადნა არ დაუკრებ. (ქონ-დარას) მარცხენა ყური მოაკერი და ხელში საბუთად დააჭირე! კაი, კაი, უსაბუთოდ დატკოვებ. (მიდის. ყარამანი მიჰყვება). სად მომდევ, შე მახიოვარ?

ყარამანი. ბატონო, ეგ ხურჯინი აქამდე მომითრევია და არ მინდა შეგაწუხო, ბარემ სახლამდე მივატანი-ნებ. (სანამ ყარამანი ყაჩაღს მიხდვს, ქეჭო ხვანჯარს შეიკრავს).

ახმახი. შენ სიცილმა ხომ არ გიგინა?

ყარამანი. ცუდი რა გკადრე, ბატონო?

ახმახი. შენ ჩემი ამბავი არ იცი, კაცს ისე ვკვალ, თვალს არ ვახამამებ. (სწორედ ახლა ძალიან ახამ-ხამებს) გინდა გაგატიტვლო და დედიშობილა დაგ-ტოვო? უკან გაბრუნდი, თორემ!

ყარამანი. სად გაბრუნდე? შენ მაინც აღარ მიმე-ვლებდა და... ბარემ შენს გზას გამოვეყვები, ყაჩაღობას დავიწყებ.

ახმახი. მოშორდი, ბიჭო! ყაჩაღი ნეტავი შეც არ ვიყო. პატრონის მთავრობა რომ გვაყავდეს, მეც არ ვიყაჩა-ღებდი... სულ იმ რუსთ ხელმწიფის ბრალია ყველა-ფერი... მოშწყდი თავიდან!

ყარამანი. აჰა, ხურჯინის წინა თვალში ძროხის და-საბეჭდი თოკი მიხდეს, რომ მაინც დამიტოვო, თავს ჩატოვინჩრო. (ყაჩაღი ერთს შემოუბღერეს და მი-იმალება) მამაჩემის ჩოხა-ახალუხო, ვინ ჩავიცავამ? დედაჩემის წითელი კაბით გზაზე ვინ გამოფრიალდე-ბა? გულჩინოს კისერზე დასაკიდებელი მძივები, ვის დაამშვენებო? უუჰ!

ქეჭო. (აქამდე თავჩაქინდრული იჯდა) ახლა რა ვილო-ნო?

ყარამანი. როცა ხელი უნდა გამოგვედო, თხებივით გავეჭტრდით. რა ვიციდი, მარტო ორნი რომ იყვნენ, თვარა... უუჰ! ორივეს ისე დავგერხედი, ერთმანეთი ვე-ღარ ეცნოთ!

ქეჭო. გულის მოსვლა არ მაცალეს, თვარა!.. დედა, რა უნაშრომ ყაჩაღები იყვნენ, კაცო?

ყარამანი. ამათზე ნაშუაწიან ყაჩაღები სად გინა-ხავს? სხვა, ალბათ, ტანსაცმელსაც გაგზდიდა და...

ქეჭო. ეს რომ დამიტოვებს, რა ჩემ ფეხებად მინდა! (ქვა-მარილს ფეხი წაჰკრა. ყარამანს მოხვდა ფეხში. ორი-ვე დაცა). ვაი! იმათ გაუმწარდეს წუთისოფელი! უჰ, შენი გამომხიდევისი! ქალკამ შენ გამოგატანს კაი რამეს? შენზე მაინც ვიყირ ჯავრს. (ქვამარილს გა-დადევნებს უპირებს).

ყარამანი. შროს არ გადავადო, ბიჭო, გამოგადგება. დაკვდით ახლა და ეგ ჭვამარილი ვლოკით, ბევრ წყალს დაგვალევივნებს და გავსეულებით. აჰა, მარტო რომბით გასოფება გვეყოფა?

ქეჭო. კიდევ სასაცილოდ გვაქვს საქმე? ყოველთვის ღრეჭვა კი არ უნდა.

ყარამანი. ყაჩაღებმა ღრეჭვალა შემარჩინეს და ამასაც შენ მართვე? პო, მართლა, შე პირშო, გზაზე რომ სულ მელღრეგობდი, აქ რა ღმერთი გაგიწყრა? ისე მაგრად რაფრად მოკუმი ბირი? მიგეშუქებია, ეგ ოქ-როს გბილდე, გული გაუნადგომდა და დავცო-ვებდნენ ხურჯინებს. შეგვინდა, ღერა-ღერა დამა-რობენო?

ქეჭო. ვიცო, წაყვინდე, მარა... თუ გამოიგებ, კარგია, არა და, რა გენა? მინდოდა, ცოტა ფული შენ მიგეყოლო-და, ღვინოში არ ჩავეყარა... შენ კიდევ რომ მომიწყვი-ტო გვინდა, მე მაინც შევეყარები... ერ შევეგლეო... შენ, შენ, ყარამანია, უნდა გამოგო, ბიჭო. (ატრია).

ყარამანი. კაი, გაჩუმი! (თვითონაც ატრია).

ქეჭო. შენ რაღა მოგივიდა?

ყარამანი. მეც ადამიანი ვარ, ქვის გული კი არა მაქვს. (ქეჭო პეშეს შეუშვრს) რას შეგვი?

ქეჭო. ჩემი ცრემლები შენ დალიე. შენს ცრემლებს მე დავლიე. შენ მაშინ მართალი თქვი. მე და შენ, ბიჭო, ერთი ცრემლი გვაქვს და შუაზე გავიყო. შუაზე გა-ყოფილი ცრემლს უფრო ადვილად მოვიწლებთ. (ერთ-მანეთს მიხეზივით ეფერებიან) გამაღე, ბიჭო, კარა-ბადინი, ჩვენი ტკივილის წამალი არ წერია შიგ? (ყა-რამანი თავს აჩვენებს — არაა). მიდი დაგბრუნდეთ ქალკამი!

ყარამანი. ყაჩაღებიდან ყაჩაღებამდე ვიართო?

ქეჭო. ტყიბულში მაინც ჩავეყენეულდი, ჰა?

ყარამანი. ტყიბულში ნახშირის მეტი არაფერი ყრია. მეყოფა, რაც ბავშვობისას ვგვახსნან ნახშირი.

კეჭო. აბა, შენ ხელო დილამდე აქ დამელოდი, ტყიბულში მარტო ჩავიბრუნე. მე უფულოდ შინ მიმსვლედი არა ვარ. ტყიბულში დიდადშვილი მყავს, გროშებს დავესესხებ.

ყარამანი. რომელი დეიდაშვილი? ადრე არაფერი გითქვამს?

კეჭო. ბებრი რამ კაცს სწორედ გაჭირვებისას აგონდებო. ფრთხილად იყავი, მგელმა არ შეგჭამოს. ამ, ამ! (მოუწვევრება).

ყარამანი. ნუ გეშინია, ქალაქურ კატას გადავუვრე და ჩვენებური მგელი რას დამაკლებს. (კეჭო ერის სიყვარულით გაატრყამს და გაიქცევა).

ბენდლება. ისმის ჭრაქინების ღამეული ხმა. საღდაც ქაღლი ყუფს და მამალი ყვის. ნათდება. უარამანი დაფიქრებული ზის.

ყარამანი. შემცივდა. ჰეი, მზეო, თუ ამოდიხარ, ამოდი ბარეში!

ხმა. მოდიხარ, მოვდივარ! ჰე, ჰე!

ყარამანი. სასწაულია, თუ?! მართლა გამცა ხმა?! (გაოცებით მიუგო ყური, ვინ დამელაპარაკაო. მერე შესამოწმებლად კვლავ გასძახა). ჰე, ჰე, მე რომ ვერ გხედავ?

ხმა. ღრუბელი მაფარია. (ყარამანი მალა იყურება) ცაში რას დაძებ?

ყარამანი. აბა, მზე სად ვეძებ?

ხმა. მიწაზე. დილა მშვიდობისა, ადამიანო!

ისმის კეკოს გულიანი სიცილი, მალე თვითონაც გამოჩნდა.

ყარამანი. შენა ხარ? ჯანაბა შენს უმბაებს, რას არ მოიგინებ!

კეჭო. აბა, შენთვის სხვა მზე სად არის? მე შენი მზე ვარ და შენ — ჩემი. ჰა, შეინახე.

ყარამანი. რა არის? ამდენი ფული სად იშოვე, შე შეჩვენებულ, გაძარცვე ვინზე?

კეჭო. შენ შენი ვალი გეინაღდე, სხვა რა გეკითხება? (პირს არიდებს).

ყარამანი. დედიბა?! ეს რა გეჩინა, ბელდამწუარო?

კეჭო. იიპ, რა გუყოთ მერე. ცნონებულ ბაბუაჩემს თუ ღოჭის გბილები არა ჰქონდა... ვალის ოცდახუთი მახეით დაგაკლდა, მარა, რას ვიზამთ, ცოტა შენც ხომ უნდა იზარალო?

ყარამანი. ასე კბილურდაცლილი უნდა მიხედო შენ? (ცრემლი მოერიბა) რას იტყვის ხალხი?

კეჭო. სოფლიო ბიჭები დაფრთხებიან და ქალაქში აღარ გაიქცევიან.

ყარამანი. ვინ ამოვადრო? ახლა იმასაც აქიმი ჰქვია? არა გჯერბა, მოსთხანა რა გავიჭირდაო? (კეჭო თავს გარკვევს) აჩრალზე უარესი ყოფილა. კაცი ხარ თუ კლდე, რაფერ გაუძელი?

კეჭო. სულ არ მტკნია. ისე ამომბოლიჯა, ვერც გავიგე.

ყარამანი. ა, ეს შენ. (ფულს აძლევს).

კეჭო. აბ, არა! ფული შუაზე გაეყავი. მე ხეივნი კაპოიკი არ მინდა ზედმეტი. ჩემი და შენი ზარალი ვინ გაყავ?

ყარამანი. ჰოდა, მეც მანდა ვარ. კარაბადინში ხუთი თუმანი მქონდა ჩაკეცილი. შენზე მეტი ფული მე რატომ უნდა მიმეყეს მინ? არა, გჯერბ? ა! (გაშლის კარაბადინს. ისმის ცხენების თქარა-თქერი და მაყურელი სიმღერა. ყარამანი გახევდა). ცხადია, თუ მელან-

დება? კეჭო, იმ გზაზე რომ ცხენები მიდიან, ხელავ?

კეჭო. კი გხედავ. მარა... არ გინდა, ყარო, არა! ნუ დანახავ! (ვეწერება) ორივემ დაგებუთი თვალვინ.

ყარამანი. მითხარი, რას ხედავ, ექიმე მე მეჩვენება?

კეჭო. ჰო, გეჩვენება, გეჩვენება.

ყარამანი. მითხარი, რას ხედავ?

კეჭო. ჰიბრა გხედავ, ყარამანა, ჰიბრა! საპატაროდ მოითრიე გულჩინო ცხენზე ზის, გვერდით ერისთავის თეთრიხიზიან გაყი მიპყვება. ეტყობა, იქორწივს და მაყარიანთ ქალაქში მისიერობენ.

ყარამანი. კეჭო, ღირს კიდევ ჩემი სიყვარული?

კეჭო. ჰიბრა, შე გლახა, ვე რამ გაფიქრებინა? მომიღე ხელი, მაგრად მომიღი! აქამდე არ იციდი, კირილე მღვდელი ქალიშვილის შენთვის რომ არა ზრდიდა?

ყარამანი. შენ ის არა ხარ, გულჩინოს მოსატაცებლად ნაქმრალადან რომ ამპირები დამარუნება?

კეჭო. რაღაცა მთვრალი იბრტყნებს, ყველაფერი მართალი გგონია? კაი, მოგატყავინებ. ამ შიშვლი ხელებით თუ რამეს გაგზნებთ, მოგაკვდეს ჩემი თავი.

ყარამანი. მეც ვე მაძარდე, მართალი რომ ხარ. კბილურგაყილულმა ფული რომ მიმოიბრუნე, წამოგდო ერთი თოფი.

კეჭო. თავს ნუ მოიტყუებ, მე და შენ თოფის ხალხი არა ვართ, კაცს ტყვის ვერ ვესვრით, სისხლს ვერ დავდღვით. ერთმა, იცო, რა მითხარ? ყველაზე დიდი ვაჟაკობაა, კაცი არ მოკლა არაფრის გულსთვისოს.

ყარამანი. რისთვისდა დავბრუნდე სოფელში, რისთვის?

კეჭო. აბა, სად წავიდეთ? ყველები გამოვიღადოთ? ასეთ თუ ისე, მაინც სოფელშია ჩვენი ადგილი. ჯავაშტერლეთ მიწის და ველარ დავეინახეთ, რა უნებღებაც ტრიალებს ირგვლივ. მიწა დავგავიწყებს ყველაფერს.

ყარამანი. ვისი მიწა?

კეჭო. ჩვენი მიწა. წინ თვითონ არ თქვი? ვისი სახელიც არ უნდა ერქვას, ეს მიწა მაინც ჩვენი და მოვლა უნდაო? ჩვენ მხოლოდ მიწასა და მზეს უნდა გუყუროთ... მიწას გუყუროთ და მზის გზაზე ვიაროთ... მზეს დავთმობ მანამდე, ვიდრე არ ჩაქრება...

ყარამანი. შენ იცი, სიყვარული რა არის?

კეჭო. აბა, მარტო შენ იცი? გულჩინუკა ცოტრეიკათი, ბიჭო, მეც ქვე მიყავარა. აქამდე შენი სათრით ვერ ვამხედო.

ყარამანი. სანუგეშო სხვა ვერაფერი გამოიხატე?

კეჭო. ჩვენი სიყვარული ვინ გაყო, ყარამანა? ეს ზარალიც ცრემლივით შუაზე გაეყოთ. გამაგრებ! ვითომ ცუდი სიზმარი ნახე. ის შაერი ვიპოვე, ზომ იცი? ამ შაერთი ჩვენ აღდგომლას დუქანში სამ დღეს ექვიდეფთ და ეს თილისმინი თბილი შაერი მაინც ისევ ჩვენ დავგვრება. ასევე თავი მე ახლა სიმღერა მინდა! სიმღერით ამოვირეცხოთ გულის ვარამი! ორუო, ქვე რავა ხარ, ყარამანა შტერო? (კეჭო: რერიოო). ე, ბიჭო, კლდე-ღრე აყავა და შენ მელატობ? ჰე, ყარამანიკა დაბდურა, ამოიღე ხმა! შენ რომ მოკვდე, ბიჭო, მეც გამძვრება სული. არ გეცოდები? ჰე, მარტო უნ იხსრბიო, გამიყავი ცრემლი!

ყარამანი. რერიოოო! მომასვენე, კეჭოუკა შტერო! (კეო: რერიოო).

კეჭო. რერიოოო! სულ არ მოვალ ამ ქვეყანას, რერიოო, შენ რომ არ მეგულეობო, რერიო... (ყარამანი ნება-ნება აჟავა ამღერებელ კეჭოს) ყარო, გესმის? შორიდან მომავალმა მზემ ჩვენი სიმღერა გაიგონა და ხმა აგვიწყო, ჩვენთან ერთად მზეც მღერის, ჩვენი მზე... არა, გჯერბ? კარგად დაუძლე ყური! (მღერის).

ყარამანი. მზე კი არა... ჩვენს ხმას კლდეები იმეორებენ.

კეტო. მზეც მღერის და მიწაც. ჩვენს ხმასა და სიმღერას ბუნება იმეორებს... ამრავლებს კიდევ. ეს ცოტაა? ამიერიდან ჩვენ არ დავიკარგებით. ჰე, ჰე, ჰეიიიი! (ქუი: ჰე, ჰე, ჰეიიიი. ექოს მოჰყვა „ლილიო“) ყარამანა, გესმის? გაღმა სოხარა მღერის. ჩვენი მეზობელი სიანები მზის საგალობელს მღერიან. ცაც მღერის და მიწაც... („ლილიო“ თანდათან მალღდება, თითქოს მომღერლები მთაზე მიდიან და სიმღერაც ფრთებს უფრო თავისუფლად შლისო. ამოიხედა მზემ. იგი გაომეზღა, ჯანმავარ და მხნე ააცსა ჰგავს). ჰე, ჰეი! მოვდივართ, მოვდივართ! (გარბის) დამეწიე! გახედი. საკივარას მთაზე რამხელა მზე ამოდის! ეს მზე ხომ ჩვენია, ყარამანა?

ყარამანი. იმე, ბერა, კეჭოუკა! აბა, ვისია?

კეტო. ახლა ამ მიწაზე ხომ მაგრად გვიდგას ფეხი? ეს მიწა ხომ ჩვენია? ხომ გვიყვარს ეს მიწა?

ყარამანი. ცოცხალი თავით არავის დავუთმოთ! (გარბინ და ერთმანეთს ეხმინებიან).

კეტო. ერთმანეთი ხომ გვიყვარს? ძმები ხომ ვართ, ყარამანა?

ყარამანი. იმე, ბერა, კეჭოუკა, შენით მიდგას სული! უბატონოსნობამ ხომ ვერ ჩავგითრია, ხომ არ შევატყვინეთ თავი ქალაქს? ცოცხლები ხომ ვართ, კეჭული?

კეტო. იმე, ბერა, აბა არ ვართ?

ყარამანი. ჰოდა, ჩვენ მეტი არაფერი გვინდა! ეს არის ადამიანის ყველაზე ჭეშმარიტი სიმდიდრე, დანარჩენი, ყველაფერი მოგონილია!

ორივე. ჰე, ჰეი, მოვდივართ, მოვდივართ!

გზა მიდის შორს, ძალიან შორს, უსასრულობაში. იქ უღამაზე-სი ზღაპრული ღერები ირევა. ლივლივებს ლეჟარდოვანი ცა. ეს ცა მობიბინე ჭეჩილსაც ჰგავს. მზე თანდათან გაიზარდა და ბოლოს ცა მთლიანად გადაფარა. „ლილიო“ მძლავრად გუგუნებს. თათქოს მღერის უზარმაზარი მზე, რომლის შუქშიც უსასრულო გზაზე ერთად მივბიან ყარამანი და კეტო. ისინი სწორედ იმ უზარმაზარი მზისკენ მიიქძარიან.

დასასრული

ხალხურ ზემოქმედობა ნაგუზავრადის გამოვანიდან

გამოვენის ერთ-ერთი კუთხე.





«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 10, 1973

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ,
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Олег Макаров

ИДЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ ЛИЧНОСТИ И ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО

За последние два десятилетия значительно усилилась зависимость буржуазного искусства от философски-пессимистического мировоззрения, и в первую очередь от новейшей идеалистической философии личности.

Эта тенденция в западной художественной культуре со всей определенностью заявила о себе, начиная с середины 50-х годов — периода развертывания на Западе широкого движения за «деидеологизацию» социальной и культурной жизни.

Еще К. Маркс, полемизируя с идеологами «романтизма», писал в частности, о представителях подобного искусства: «Они рисуют устрашающий образ человеческой природы». Сегодня эти слова как нельзя лучше характеризуют философов и художников «грядущего апокалипсиса».

Развенчание буржуазно-идеологических представлений о безнадежной ущербности человека, развитие и распространение демократического, социалистического идеала — неотложная задача мастеров западной культуры, всех, кто заинтересован в настоящем и будущем искусства.

Георгий Долидзе

В. И. ЛЕНИН О КИНО (Послереволюционный период)

Автор продолжает статью, печатавшуюся в текущем году в восьмом номере нашего журнала. В ней он описывает первые шаги отечественного кино в советский период, подчеркивает большую заслугу В. И. Ленина в деле создания и подъема советского кино.

Василий Кикнадзе

ТЕАТР И ВРЕМЯ

Автор анализирует прошлый театральный сезон. Отмечает как

гелостати, так и достижения. Прошедший театральный год был очень богат событиями. Это время в жизни нашей республики было сложным и напряженным. Начался процесс обновления и оздоровления. Он коснулся всех сторон духовной и материальной жизни республики, коснулся он и театра. В театрах был поставлен целый ряд спектаклей, которые, разоблачая имеющиеся в нашем быту пороки, борются за укрепление справедливости.

Автор в статье ставит и проблему взаимоотношения зрителя и театра. Он ищет причины плохой посещаемости спектаклей и приходит к важным выводам.

Карло Гогодзе

ГАЛАКТИОН В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Юбилей великого грузинского поэта Галактиона Табидзе празднуют трудящиеся нашей республики, работники литературы и искусства.

Автор статьи рассказывает читателям, какое изображение получил образ славного грузинского поэта в документальном кино. Одновременно с этим автор справедливо упрекает грузинских кинодокументалистов в том, что они не сумели сохранить для потомства в наиболее полном виде образ поэта, не создали кинофильма, достойного большого вклада и заслуг великого грузинского поэта, широко отображающего его жизнь и творчество.

ВЫСТАВКА ПОЛЬСКОГО ПЛАКАТА В ТБИЛИСИ

Недавно было положено начало дружбе грузинского издательства «Хеловнеба» с польским издательством «Праса», в подтверждение чего польские художники привезли в Тбилиси выставку плакатов политического и бытового характера.

Выставка была представлена в экспозиционном зале издательства «Мегрели», ее посетило большое количество зрителей. Работы польских художников заслужили высокую оценку.

Тамаз Саникидзе

КАРАВАДЖО

Острый жизненный реализм лежит в основе всего наследия Караваджо, и поэтому его творчество явилось величайшим событием художественной жизни Италии на рубеже XVI-XVII веков.

В статье широко освещена полная волнующих моментов, беспокойная жизнь и значительные явления творчества этого гениального художника. Автор дает разбор некоторых картин художника, в которых наиболее полно вылился его творческий гений.

Гиви Барамидзе

О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ В ГРУЗИНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Историки искусства закономерно развития реализма, художественная теория и практика революционной эпохи и, в основном, непобедимость социалистических идей обусловили неизбежность метода социалистического реализма.

Грузинское изобразительное искусство по существу всегда развивалось в процессе борьбы против буржуазно-националистических пережитков и формалистических влияний.

Авангард нашего искусства всегда помнит, что партия поддерживает форму, основанную на социалистической реальности, многообразие и богатство стилей.

Александр Чхеидзе

МАРИЯ ПЕРИНИ

Автор знакомит читателей с деятельностью замечательной ита-

ल्यान्ской балерины и педагога Марии Перини в Грузии. С 90-х годов прошлого столетия она свою жизнь связала с Грузией и Грузия стала ее второй родиной.

Тбилисцы с самого начала любили эту необыкновенно талантливую балерину. В дальнейшем М. Перини основала в Тбилиси первую хореографическую студию, которая внедрила в Грузию высокие традиции классического балета. В этой студии воспитывались впоследствии известные балерины, балетмейстеры, педагоги, среди них прославленные мастера грузинского балета — В. Чабукиани, Е. Чикваидзе, Л. Гварамадзе, Т. Чабукиани, М. Бауэр, В. Вронский (Надирадзе) и другие. Ученики М. Перини и сегодня ведут плодотворную творческую деятельность в различных театрах Советского Союза.

Имя М. Перини вписано в историю грузинского и советского балетного искусства.

ნატელა არველაძე

О РЕПЕТИЦИОННОМ ПРОЦЕССЕ

Репетиция представляет собой один из процессов создания спектакля. От процесса ее органического течения во многом зависит судьба будущего спектакля, успех работы отдельного актера и воплощение режиссерского замысла. Новая репетиционная практика объединяет те положительные свойства, которые были выявлены на предшествующих репетициях.

Сегодня самым прогрессивным методом является метод действенного анализа, т. к. он успешно решает сложную проблему театрального искусства — творческое сотрудничество актера и режиссера.

მედეა ლაპაური

ЮБИЛЕИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Автор знакомит читателей с деятельностью Тбилисской IX музыкальной школы, отмечает высокую трудовую дисциплину, достижения, академическую успеваемость и общий уровень школы.

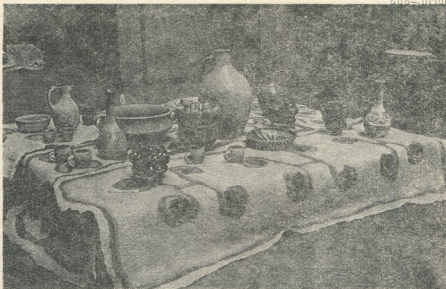
რეზო დვალიშვილი

ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ЗРЕЛИЩА И ЗРИТЕЛЯ В ТЕЛЕВИДЕНИИ

Проблема зрелища на телевидении одна из важнейших проблем.

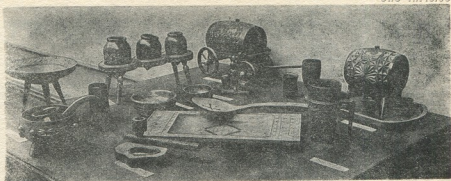
В процессе зрелища зритель

(დასასრული 116-ე გვერდზე)



ახლახან თბილისის სურათების სახელმწიფო გალერეის დარბაზები დაეთმო ქართველ თვითნასწავლ შემოქმედთა ნამუშევრების გამოფენას. აქ წარმოდგენილი იყო ფერწერის, გრაფიკის, ჭედურობისა და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები, რომლებშიც იგრძნობა დიდი სიყვარული ხელოვნებისადმი, ფაქიზი დამოკიდებულება თემისადმი და ზოგან, შესრულების მაღალი ტექნიკა, პროფესიონალიზმი.





საინტერესო გაეოჟენა

შედარებით სუსტად გამოიყურებოდა ექსპოზიციის ფერწერა, თუმცა აშკარად ჩანდა ასასახავი თბიერების თავისებური ალქმის უნარი და მონდომება. ეს უდავოდ საყურადღებოა, რადგან თვითნასწავლი მხატვრები ხშირად ბრმა მიმბაძველობას იჩენენ და კარგავენ ხელოვნებაში ყველაზე მნიშვნელოვანს — უშუალოებას. თემატიკის მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა აგრეთვე ჭედურობა და გრაფიკული ფურცლები.

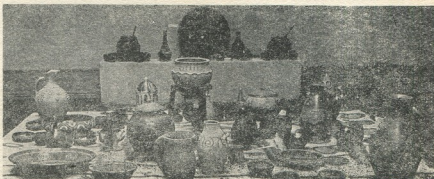
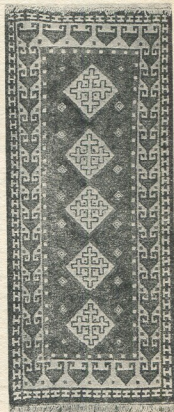
განსაკუთრებული ადგილი ჰქონდა დათმობილი გამოყენებითი ხელოვნების მრავალფეროვან ნიმუშებს. სრულყოფილად გამოვლინდა თიხისა თუ ხის მხატვრული დამუშავების ის დიდი ტრადიცია, რომელიც საუკუნეების მანძილზე მოსდევს ქართველ ხალხს და დღეს ცხოველ ინტერესს იწვევს არა მარტო საბჭოთა კავშირში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც.

ქართული ორნამენტებით შემკული დეკორატიული ფილები, ორიგინალური სურები, ჯამები, მრავალფეროვანი სამკაული, მოხდენილად ნაკვეთი მაციდები სამფხსა

სკამებით, ფართო გობელენები, იზიდავდა დამთვალიერებლებს.

გამოფენის გახსნისთანავე შთაბეჭდილებათა წიგნი შეივსო მოწონების გამოხატვითი სტრიქონებით, რომლებიც თანაბრად ეკუთვნით როგორც დუშეთის შინამომუშავეთა საწარმოო უბნის მუშაებს, ასევე მცხეთის კერამიკული ფაბრიკის ოსტატებსა და ცალკეულ ხელოვანთ.

სასურველია, ასეთი ფართო მასშტაბის გამოფენა მოეწყოს რესპუბლიკის სხვა ქალაქებშიც.



всегда является обязательным компонентом, минимым участником. В истории зрелища всегда существовал реальный контакт между зрителем и представлением.

С появлением телевидения роль зрителя стала «пассивнее», «односторонняя связь» телевидения повлияла на сущность понятия «зритель». Появился качественно другой зритель, в связи с этим произошло и видоизменение зрелища (телеспектакль, телефильм).

Телевидение — не способ транспортировки зрелища. Телеспектакль имеет свои телевизионные законы, иногда даже противоположные законам театральных спектаклей.

В статье рассматриваются взаимоотношения зрелища и аудитории, особенности, характеристика и необходимость создания теоретической научной основы зрелища в телевидении.

Аполлон Жордания

ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК

Бескорыстному грузинскому деятелю, заслуженному работнику культуры Александру Габескири исполнилось 70 лет со дня рождения.

Интересна сама по себе его содержательная жизнь. Поэзия, исследования, рецензии по актуальным вопросам искусства, работа на различных ответственных должностях в области национальной культуры, тесный дружеский союз с известными деятелями искусства — все это неразрывная часть богатой событиями жизни Саги Габескири — в настоящее время заведующего отделом языка и литературы издательства «Ганат-леба».

Гурам Ломадзе

К ВОПРОСУ ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ СИМФОНИИ АНДРЕЯ БАЛАНЧИВАДЗЕ

Автор анализирует I и II симфонии композитора А. Баланчивадзе. В результате анализа автор заключает:

Общая тенденция тематического развития выражается постоянно развивающимися выразительными формами. Контрастность выявляется с помощью всех изобразительных средств. В тональном развитии широко использована ладовая завершенность. Полифоничность в целом рассматривается в развитии технологического контекста, а именно данные имитационные методы развития проводятся контрастно-фактурными полифоническими средствами и в виде фугового развития. Необходимо отметить применение полифонической гармонии в подготови-

тельных этапах высшей кульминации. По причине видоизменения значительная роль придается и трансформации.

Из вышесказанного ясно содержание-драматическое многообразие музыкальных образов, логика развития и фантазия.

Гулбат Торадзе

ТРЕТЬЯ СИМФОНΙΑ РАХМАНИНОВА

Продолжаем статью, опубликованную в нашем журнале в пятом номере текущего года. В данной статье проанализирован финал (III часть) симфонии великого русского композитора С. Рахманинова.

Нино Швангирадзе

МОЛОДЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ХУДОЖНИКИ

Все большей известностью пользуются имена молодого поколения театральных художников Грузии. Имена молодых грузинских художников часто можно встретить на театральных афишах и за пределами Грузии — в России, на Украине, в Белоруссии, в Прибалтике, а также и в социалистических странах.

Это, бесспорно, дает нам представление о театральном-декоративном отделении факультета живописи Тбилисской Академии художеств, которое на протяжении ряда лет не одного славного художника подарило нашей стране.

И весной текущего года много талантливых молодежи выявили дипломные работы выпускников театрально-декоративного отделения живописи Тбилисской Академии художеств. Среди них необходимо отметить Теймураза Нинуа, Нану Абрамишвили, Людмилу Ибрагимову и других, театральным эскизам которых автор дает положительную оценку.

Серго Турнава

НИКО ПИРОСМАШВИЛИ И ЗАРУБЕЖНАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ

Деятели зарубежной культуры издавна были глубоко заинтересованы литературой, искусством и историей грузинского народа.

В статье рассказывается о том значительном отклике, которое получило за рубежом творчество грузинского художника-самоучки Нико Пироманашвили. Тут же приведены некоторые высказывания зарубежных искусствоведов о художнике. Одна из югославских газет отмечает, что художественное наследие Нико Пироманашвили

обладает такой внутренней силой, что вырвавшись за пределы Грузии, оно становится принадлежностью мировой сокровищницы искусства.

Эту же мысль высказывают искусствоведы Германии, Польши, Франции, Австрии и других стран.

М. А.

НА СЛУЖБЕ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

В статье ведется беседа о сборниках народных песен, изданных Республиканским домом грузинского народного творчества, о работах методического характера, описаниях народной хореографии.

Автор дает высокую оценку этой деятельности Республиканского дома народного творчества.

Ирина Абесадзе

НА ВЫСТАВКЕ ВОСПИТАННИКОВ УНИВЕРСИТЕТА

В Тбилисском государственном университете уже несколько лет существует вторичный факультет искусства. В этом году состоялся первый выпуск этого факультета.

На выставке, устроенной в вестибюле главного корпуса Университета, были представлены работы молодых художников, скульпторов и графиков.

В статье рассматриваются и соответственно оцениваются представленные на выставке произведения. Они свидетельствуют, что в лице окончивших факультет искусства Университета растет надежная смена.

Акакий Гецадзе

СЛЕЗА, РАЗДЕЛЕННАЯ ПОПОЛАМ

(комедия)

Парни из деревни Онавари — Караман и Кечо — ищут свое место в жизни и, желая испытать свою судьбу и разбогатеть, едут в город. В городе они попадают в различные неприятные истории и возвращаются обратно.

На их пути встретилось много невзгод, но всевозможные несчастья им помогают вынести неисконное чувство юмора и взаимовыручка; все беды и все слезы они поровну делят между собой. Перенеся тысячу несчастий, они в конце концов убеждаются, что их место только дома, на родной земле, и эта земля — их Родина, верная хранительница их чести и совести, вечный кормилец и вдохновляющая сила. С этой надеждой они смотрят в будущее.

საბჭოთა ხელოვნება

Журнал выходит
с 1921 года

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

№ 10, 1973

СОДЕРЖАНИЕ

Олег Макаров ИДЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ ЛИЧНО- СТИ И ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО	4	Резо Двалишвили ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ЗРЕЛИЩА И ЗРИТЕ- ЛЯ В ТЕЛЕВИДЕНИИ	55
Георгий Долидзе В. И. ЛЕНИН О КИНО	9	Аполлон Жордания ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК	61
Василий Кикнадзе ТЕАТР И ВРЕМЯ	18	Гурам Ломадзе К ВОПРОСУ ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ СИМФОНИИ АНДРЕЯ БАЛАНЧИВАДЗЕ	63
Карло Гогодзе ГАЛАКТИОН В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО ВЫСТАВКА ПОЛЬСКОГО ПЛАКАТА В ТБИ- ЛИСИ	26 30	Гулабат Торадзе ТРЕТЬЯ СИМФОНΙΑ РАХМАНИНОВА	68
Тамаз Саникидзе КАРАВАДЖО	31	Нино Швангирадзе МОЛОДЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ХУДОЖНИКИ	72
Гиви Барамидзе О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ В ГРУ- ЗИНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	35	Серго Турнава НИКО ПИРОСМАНАШВИЛИ И ЗАРУБЕЖ- НАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ	75
Александр Чхеидзе МАРИЯ ПЕРИНИ	35	М. А. НА СЛУЖБЕ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА	81
Натела Арвеладзе О РЕПЕТИЦИОННОМ ПРОЦЕССЕ	49	Ирина Абесадзе НА ВЫСТАВКЕ ВОСПИТАННИКОВ УНИВЕР- СИТЕТА	83
Медиа Лапуаури ЮБИЛЕИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ	53	Акакий Гецадзе СЛЕЗА, РАЗДЕЛЕННАЯ ПОПОЛАМ (ПЬЕСА) ИНТЕРЕСНАЯ ВЫСТАВКА	86 114

В номере: 2 — Тбилиси, 5 октября 1973 года, член Политбюро ЦК КПСС, секретарь ЦК КПСС тов. А. П. Кириленко прикрепляет к знамени Грузинской ССР орден «Дружбы народов». Фото Вл. Гинзбурга; 3 — С. Цинцадзе — «Виноградари». Из серии «Моя деревня»; 8 — А. Горгадзе — «Думы о космосе»; 13 — А. Бандзеладзе «Продолжение легенды» (фрагмент); 16-17 — Галактион Табидзе. Галактион — ученик семинарии, с М. Джавахишвили, вместе с Тицианом среди грузинских писателей в Кутайси (1914 г. — фото печатаются в связи с 80-летием со дня рождения поэта); 25 — один из уголков выставки работ народных творцов; 26-29 — Кадры из документального кинофильма, посвященного жизни Г. Табидзе; 30 — На выставке польского плаката в Тбилиси, в выставочном зале издательства «Мерани»; 31-33 — Репродукции картин Караваджо: «Автопортрет», «Бахус», «Концерт»; 44 — М. Перини —

рисунк Г. Гриневского; 46 — Афиша первого выступления балетной школы Перини (1913); 47 — Фото, которое Л. Гварамадзе со своим автографом посвятила педагогу М. Перини; 48 — М. Перини со своими воспитанниками; 54 — Юбилейный вечер, посвященный 70-летию со дня рождения Е. Микеладзе, в Малом зале Тбилисской государственной консерватории; 61 — С. Габескири; 62 — М. Цуцкиридзе — «Сервиз»; 74 — А. Руденко — «По мотивам грузинских песен». З. Шенгелна — «Девочка»; 81-85 — Сборники народных песен; 83 — Вручение свидетельства, окончившим вторичный факультет искусства Тбилисского государственного Университета; Один из уголков выставки. А. Башауридзе «Перед скачками»; 87 — Акакий Гецадзе; 112-114-115 — Экспонаты выставки работ народных умельцев.

Вместо гл. редактора Гиви Боджгуа. Редакционная коллегия: Шалва Амиранашвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанелидзе, Алексей Мачавариани, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе, Отар Эгадзе.

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.

SABCHOTA KHELOVNEBA SOVIET ART

Founded
in 1921

№ 10, 1973

CONTENT

Oleg Makarov	IDEALISTIC PHILOSOPHY OF PERSONALITY AND THE EUROPEAN ART	4	Reso Dvalishvili	THE INTERRELATION OF THE SHOW AND SPECTATOR IN TV	55
Georgi Dolidze	V. I. LENIN ABOUT THE CINEMA	9	Apolon Zhordania	A KIND MAN	61
Vasil Kiknadze	THEATRE AND TIME	18	Guram Lomadze	FOR THE PROBLEM OF THE THEMATIC DEVELOPMENT OF ANDRIA BALANCHIVADZE'S SYMPHONIES	63
Karlo Gogodze	DOCUMENTARIES ON THE LIFE OF GALAKTION TABIDZE, PEOPLE'S POET OF GEORGIA	26	Gulbat Toradze	THE THIRD SYMPHONY BY RAKHMANINOV	68
	THE EXHIBITION OF THE POLISH PLACARD IN TBILISI	30	Nino Shvangiradze	YOUNG THEATRICAL PAINTERS	72
Tamaz Sanikidze	CARAVAGGIO	31	Sergo Turnava	NICO PHIROSMANASHVILI ABROAD	75
Givi Baramidze	ABOUT THE SOCIALIST REALISM IN THE GEORGIAN FINE ARTS	35	M. A.	IN THE SERVICE OF THE PEOPLE'S ART	81
Alexandre Chkheidze	MARIA PERINI	43	Irine Abesadze	AT THE EXHIBITION OF THE STUDENTS OF TBILISI UNIVERSITY	83
Natela Arveladze	ABOUT THE REPERTOIRE PROCESS	49	Akaki Getsadze	"TEAR DIVIDED IN TWO" (a play)	86
Medea Laphauri	THE JUBILEE OF A MUSICAL SCHOOL	53		AN INTERESTING EXHIBITION	114

Pages: 2 - Tbilisi, October 5, 1973. Comrade A. M. Kirilenko, the member of Political Bureau of the Central Committee of the CPSU, the secretary of the Central Committee of the CPSU, decorates the flag of the Georgian SSR with the Order of People's Friendship; 3 - "Vine-growers" - from series "My Village" by S. Tsintsadze; 8 - "Thoughts On Cosmos" by A. Gorgadze; 13 - "The Continuation of A Legend" by A. Bandzeladze (fragment); 16-17 - Galaktion Tabidze, People's Poet of Georgia; Galaktion as a seminary pupil; Galaktion with M. Javakhishvili, T. Tabidze and other Georgian writers in Kutaisi (1913); 25 At the exhibition of the masters of people's art; 26-29 - Stills from documentaries on the life Galaktion Tabidze; 30 - At the exhibition of the Polish Placard in Tbilisi, in the exhibition hall of the Publishing House "Merani"; 31-33 - Caravaggio's works; "Self-

portrait", "Bacchus" and "Concert"; 44 - Maria Perini painted by G. Grinevski; 46 - The playbill of the first performance of Maria Perini Ballet Studio (1913); 47 - Photo presented with autograph By Lili Gvaramadze, People's Artist of Georgia, to her teachers Maria Perini; 48 - Maria Perini among her pupils; 54 - The jubilee evening devoted to 70 years anniversary of the brilliant Georgian conductor Evgeni Mikeldadze in the Small Hall of Tbilisi Conservatoire; 61 - S. Gabeskiria; 62 - "Service" by M. Tsutsikidze; 74 - "On the Motive of the Georgian Songs" by A. Rudenko; "A Girl" by Z. Shengella; 81-85 - Collections of the folk songs; 83 - Tbilisi State University, at the exhibition of the Students of the secondary faculty of art; "Before the Races" by A. Bashanuridze; 87 - Akaki Getsadze; 112-114-115 - The displays from the exhibition of People's art.

SOCIAL-POLITICAL, LITERARY-ARTISTIC AND
SCIENTIFIC-THEORETICAL MONTHLY ORGAN OF THE
MINISTRY OF CULTURE OF GEORGIAN SSR.

Instead of the editor-in-Chief Givi Bojgva. Editorial staff:
Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze,
Otar Egadze, Aleksi 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

Ercheint
seit 1921

№ 10, 1973

INHALT

Oleg Makarow	UEBER UND DEN FERNSEHBILDERN	55
IDEALISTISCHE INDIVIDUALPHILOSOPHIE UND		
EUROPÄISCHE KUNST		4
Georg Dolidse	Apolon Jordania	61
W. LENIN ÜBER DEN FILM	DER GÜTIGE MENSCH	
Wassil Kiknadse	Guram Lomadse	
THEATER UND ZEIT	ZUR FRAGE DER THEMATISCHEN ENTWICKLUNG	
Karlo Gogodse	DER SYMPHONISCHEN WERKE VON ANDRIA	
GALAKTION TABIDSE IN DOKUMENTARFILMEN	BALANTSCHIWADSE	63
AUSSTELLUNG DES POLNISCHEN PLAKATS IN		
TBILISSI	Gulbath Toradse	
Thamas Sanikidse	DRITTE SYMPHONIE VON RACHMANINOW	68
CORAVAGGIO	Nino Schwangiradse	
Givi Baramidse	JUNGE BÜHNENMALER	72
ÜBER DEN SOZIALISTISCHEN REALISMUS IN	Sergo Thurnawa	
DER GEORGISCHEN DARSTELLENDEN KUNST	NIKO PHIROSMANISCHWILI UND DIE AUS-	
Alexander Tschcheidse	LANDSGESELLSCHAFT	75
MARIA PERIN	M. A.	
Nathela Arweladse	IM DIENSTE DES VOLKSTÜMLICHEN SCHAFFENS	81
ZUR FRAGE DES REPETITIONSVORGANGES	Iren Abessadse	
Medea Laphauri	BEI DER AUSSTELLUNG DER ERZEUGNISSE VON	
JUBILÄUM DER MUSIKSCHULE	UNIVERSITÄTSZÖGLINGEN	83
Reso Dwalischwili	Akaki Gezadse	
WECHSELWIRKUNGEN ZWISCHEN DEM ZUSCHA-	DIE GETEILTE TRÄNE (ein Bühnenstück)	86
	INTERESSANTE AUSSTELLUNG	114

In dieser Nummer der Zeitschrift: Seite 2 - Tbilissi, am 5 Oktober 1973, Mitglied des Politbüros des ZK der KPSU, Sekretär des ZK Genosse A. P. Kirilenko befestigt den Orden der Völkerfreundschaft ans Banner der Georgischen Sozialistischen Republik. 3 - S. Zinzadse - «Weinbauer» aus der Bilderreihe «Unser Dorf». 8 - A. Gordadse - «Gedanken über Kosmos». 13 - A. Bandseladse - «Fortsetzung der Legende» (ein Fragment des Bildes). 16-17 - Galaktion Tabidse, Galaktion als Schüler der Seminare unter den Mitschülern: M. Dshawachischwili, T. Tabidse und den übrigen georgischen Schriftstellern in Kutaisi (1914, die Fotos werden zum Anlaß des 80. Geburtstages des Dichters veröffentlicht). 25 - Ein Winkel der Ausstellung der volkstümlichen Erzeugnisse. 26-29 - Einige Szenen aus den Dokumentarfilmen über das Leben und Wirken des großen Dichters. Bei der Ausstellung der polnischen Plakate in Tbi-

lissi, in der Halle des Verlages «Merani». 31-33 - Erzeugnisse von Karavaggio, Reproduktionen: «Selbstbildnis», «Eakchus», «Ein Konzert». 44 - M. Perin - Gemälde von Gri-nowski. 46 - Anschlag des ersten Auftritts der Ballettschule von Perin (1913). 47 - Ein Foto mit dem Autograph von L. Gwaramadse ihrem Lehrer zur Erinnerung dargebracht. 48 - M. Perin zusammen mit seinen Zöglingen. 54 - Jubiläumsabend im kleinen Saal des Konservatoriums zu Ehren des 70. Geburtstages von E. Mikeladse. 61 - Gabeskiria. 62 - M. Zuzkiridse - «die Bedienung». 74 - A. Rudenko «Nach der georgischen Weise des Liedes». S. Schengelia - «ein Mädchen». 81-85 - Sammlungen der Volkslieder. 83 - Übergabe von Zeugnissen an die Absolventen der Kunstfakultät an der Tbilisser Universität. Ein Winkel der Ausstellung, Baschanuridse «Vor dem Pferderennen». 87 - Akaki Gezadse. 112-115 - Exponate der Ausstellung des volkstümlichen Kunstschaffens.

POLITISCH-GESELLSCHAFTLICHE, BELLETRISTISCHE
UND WISSENSCHAFTLICH-THEORETISCHE
MONATSSCHRIFT DES KULTURMINISTERIUMS
DER GEORGISCHEN SSR.

Statt des Chefredakteurs - Giwi Bodshgua, Redaktionskolle-gium - Sch. Amiranashwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, Othar Egadse, A. Matschawariani, N. Uruschadse, D. Dsha-nelidse, W. Zulukidse.

Georgische SSR, Tbilissi, Leninstraße, 14. Tel. 93-93-59

Redaktionsanschrift: Mardshanischwilistraße, 5. Tel. 93-10-24.

